

Uniwersytet Śląski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Słowiańskiej

Wielowymiarowość czeskiego eseju współczesnego
na przykładzie zbiorów „Místo domova” Sylvii Richterovej,
„Citlivé město” Danieli Hodrovej i „Příběh znaků a prázdna”
Michala Ajvaza

ROZPRAWA DOKTORSKA

mgr Małgorzata Kalita

Promotor

dr hab. Józef Zarek

Katowice 2011

*Bardzo dziękuję dr. hab. J. Zarkowi
za okazane wsparcie, pomoc i cenne uwagi*

Spis treści

WSTĘP	1
1. JĘZYK	15
1.1. Mowa podmiotu.....	18
1.2. Język w tekstach Milana Kundery i Věry Linhartovej	22
1.3. Dialogiczność	23
1.4. Poliglotyzm.....	29
1.5. Podwojenie	32
1.6. Policentryzm „kobiecego pisania”	36
2. PODMIOT	45
2.1. Podmiot w analizowanych zbiorach esejów	50
2.2. Uwagi o autorstwie	58
2.3. Myślące siebie „ja”	60
2.4. Pamięć i historia	62
2.5. Historia jednego roku.....	66
3. TOŻSAMOŚĆ.....	73
3.1. Tożsamość a emigracja.....	73
3.2. Centrum – peryferia – mapa synoptyczna.....	80
4. TEKST	103
4.1. Tekst według Danieli Hodrovej.....	103
4.2. Czescy eseści o tekście.....	127
4.3. I jeszcze o mieście.....	130
4.4. Wyjście poza tekst	134
5. DOŚWIADCZENIE	137
5.1. Ślad.....	140
5.2. Pustka	145
5.3. Język	149
5.4. Słowa i rzeczy	151
NA ZAKOŃCZENIE	154
BIBLIOGRAFIA	158

WSTĘP

W pracy *Wielowymiarowość czeskiego eseju współczesnego na przykładzie zbiorów „Místo domova” Sylvii Richterové, „Citlivé město” Danieli Hodrové i „Příběh znaku a prázdna” Michala Ajvaza*¹ głównym przedmiotem zainteresowania uczyniłam wielowymiarowość najciekawszych moim zdaniem tekstów eseistycznych ostatnich lat w Czechach.

Publikacje te nie są pierwszymi zbiorami esejów wyżej wymienionych autorów. Sylvie Richterová, wśród tekstów poetyckich i prozatorskich, wydała następujące zbiory esejów:

- *Slova a ticho* (1986),
- *Ticho a smích* (1997).

Wraz z tomem *Místo domova* (2004) tworzą one według recenzentów wolną trylogię.

Dorobek eseistyczny Danieli Hodrové to:

- *Hledání románu* (1989),
- *Román zasvěcení* (1993),
- *Místa s tajemstvím* (1994),
- *Citlivé město* (2006),
- *Chvála schoulení* (2011).

Michal Ajvaz jest autorem następujących eseistycznych zbiorów:

- *Znak a bytí* (1994),
- *Tiché labyrinty* (1996),
- *Tajemství knihy* (1997),
- *Světelný prales* (2003),
- *Sny gramatik, záře písmen* (2003),
- *Padesát pět měst* (2006),
- *Příběh znaků a prázdna* (2006),
- *Znak, sebevědomí a čas* (2007).

¹ W pracy korzystam z następujących wydań: S. Richterová: *Místo domova*. Brno 2004 (dalej jako *M.d.*), D. Hodrová: *Citlivé město*. Praha 2006 (dalej jako *C.m.*), M. Ajvaz: *Příběh znaků a prázdna*. Brno 2006 (dalej jako *P.z.*).

Wybrane do analizy trzy zbiory esejów są moim zdaniem najciekawszymi zjawiskami współczesnej czeskiej eseistyki. Oprócz interesującej, bardzo rozległej tematyki, cechują je starannie dobrane teksty. Na zbiór esejów *Místo domova* składają się teksty z lat 1984–2001. Wcześniej zostały one opublikowane w czasopismach: „Svědectví”, „Dokořán”, „Prostor” i innych. Zebrane w jednej książce nie tylko prezentują ciekawe zagadnienia, ale również są świadectwem zmian, jakie zaszły w społeczeństwie i literaturze czeskiej.

Eseje ze zbioru *Příběh znaků a prázdna* przed publikacją w jednym zbiorze zostały w latach 1997–2003 zaprezentowane na łamach czasopisma „Literární noviny”.

Citlivé město Danieli Hodrovej wyróżnia się pod tym względem, ponieważ tekst ten od początku powstawał jako jeden rozległy esej. Wprawdzie jego fragmenty pojawiały się w czasopismach², ale można je traktować jako zapowiedź książki.

Oczywiście, w niniejszej pracy zostaną przeanalizowane poszczególne zjawiska i zagadnienia w kontekście wcześniejszych tekstów trzech czeskich autorów. Będą również uwzględnione zjawiska historyczno-literackie, które mają znaczący wpływ na analizowane eseje. Piszac o eseistyce, nie sposób nie uwzględnić teoretycznego zaplecza. Esej w badaniach gatunkowych wyzwala wśród badaczy wiele emocji. W swojej pracy powołuję się na książkę Romy Sendyki *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*³, której autorka, moim zdaniem, najlepiej do tej pory zebrała i opracowała dotychczasowe koncepcje na temat eseistycznego gatunku. Rozważania na temat gatunkowych wątpliwości pozostawiam poza obszarem głównego toku niniejszej analizy. Jest to spowodowane tym, że publikacja Romy Sendyki posiada tak bogatą bibliografię przedmiotową, że można by ją uzupełnić jedynie o czeską refleksję teoretyczną. Z drugiej strony rozważania na temat gatunkowych zawiłości eseju spowodowałyby odejście od tematu pracy.

Głównym założeniem niniejszej analizy jest zaprezentowanie zagadnień, które intrygują i jednocześnie wprowadzają nowe aspekty do dyskursu literaturoznawczego. Osadzenie ich w kontekście innych dzieł lub zjawisk społecznych ma na celu wskazanie aktualności poruszanych tematów i ich związków z tendencjami w europejskiej literaturze. Mam tu na myśli doświadczenie językowe, prezentowanie literatury jako mapy synoptycznej, odejście od przedstawiania rzeczywistości za pomocą metafory tekstu i inne. Zbiory *Místo domova*, *Citlivé město* i *Příběh znaků a prázdna* wybrałam ze

² Na przykład D. Hodrová: *Text mezi texty*. „Česká literatura” 2003, nr 4, s. 537–543.

³ R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006.

względu na wnikliwe spostrzeżenia autorów, a także interesujące rozwiązania formalne i tematyczne. Pojawiły się one na rynku wydawniczym w podobnym czasie (w latach 2004–2006), a ich autorzy należą do jednej generacji – generacji ludzi, którzy w świadomy sposób przeżyli lata komunizmu, przełom roku 1989 oraz dorastanie społeczeństwa do demokracji. Dlatego właśnie porównanie tych eseistycznych zbiorów wydaje mi się uzasadnione.

Teksty, które wybrałam do niniejszej analizy, są przykładem eseistyki krytyczno-literackiej, która ma głęboki, choć – podobnie jak większość esejów – skomplikowany rodowód. Twórczość współczesnych czeskich eseistów ma silne korzenie w czeskiej tradycji literackiej. Esej zaistniał na gruncie czeskiej literatury na przełomie XIX i XX wieku i odegrał znaczącą rolę w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Eseiści tworzący w drugiej połowie XX wieku świadomie nawiązują do tradycji zapoczątkowanej przez Františka Xaverego Šaldę, Otokara Březinę, Jiřego Karáska ze Lvovic i Emanuela Rádla, choć sam gatunek nie przetrwał w tej postaci, którą reprezentowali ci właśnie artyści. Jan Suk, autor hasła „eseistyka” na portalu literackim www.czlit.cz⁴, prezentuje kilka aspektów związanych z czeską eseistyką. Po pierwsze, zwraca uwagę, że współcześnie autorami są bądź twórcy starsi⁵, bądź badacze związani z dziedzinami pokrewnymi literaturze – historycy literatury, literaturoznawcy, filozofowie czy tłumacze⁶. Po drugie, pokazuje, że wciąż istnieje rozbieżność w definicjach tego gatunku. Tu można szukać uzasadnienia, dlaczego tak duża liczba tekstów jest określana mianem esejów. W dzisiejszych czasach zwykło się nazywać esejami teoretyczne studia, artykuły, a także teksty, które jeszcze niedawno byłyby zaklasyfikowane jako felietony, komentarze i inne formy publicystyczne. Jan Suk pokazuje te gatunkowe przesunięcia na przykładzie tekstów Jana Čepa, Františka Listopada, Václava Bělohradskiego, Vladimíra Macury, Danieli Hodrovej, Břetislava Horyny i Patrika Ouředníka. W artykule wspomniane są również takie warianty, jak: esej religijny, psychologiczny, muzykologiczny, a nawet ekologiczny. W wielu przypadkach mówimy o tak indywidualnych realizacjach, że trudno byłoby stworzyć jednolitą podgrupę tekstów eseistycznych.

⁴ J. Suk: Ezejistika. W: <http://www.czechlit.cz/literatura-po-r-1945/ezejistika/> [dostęp: 4 listopada 2011].

⁵ Jan Suk wymienia tu: Aleša Hamana, Milana Jungmanna, Jiřego Opelíka, Zdeňka Kožmína i Jiřego Pechara.

⁶ Jan Suk wymienia nazwiska m.in.: Miloša Martena, Arne Nováka, Otokara Fischera, Václava Černego, Karela Teigego, Karela Hugo Hilara i Alberta Vyskočila.

Pewną taksonomię zaproponowała Eva Taxová, autorka antologii *Experimenty. Český literární esej z přelomu 19. a 20. století*⁷. Badaczka wskazuje między innymi esej krytyczny, którego głównym przedstawicielem był František Xavery Šalda, oraz esej poetycki, doprowadzony przez Otokara Březinę do niezwykle wyrafinowanej formy.

Spoglądając na tradycję eseistyki, Taxová wspomina nie tylko Montaigne'a i Bacona, ale sięga także po gatunki antyczne, w których pojawiały się cechy konstytutywne dla współczesnego eseju. Wspomina rozprawy filozoficzne i dialogi, których cechy pojawiały się w późniejszych esejach filozoficznych, publicystycznych, esejach-medytacjach czy w prozie poetyckiej.

Esej na gruncie czeskiej literatury pojawił się pod koniec XIX wieku. Według czeskiej badaczki była to reakcja głównie młodszego pokolenia na panujące konwencje i próba wyrażenia własnych opinii w tonie osobistej refleksji. Już w latach siedemdziesiątych XIX wieku dało się słyszeć głosy postulujące ożywienie historii literatury i krytyki⁸. W tym czasie pojawiały się również pierwsze teksty o charakterze eseistycznym. Autorami tych tekstów byli artyści i krytycy, którzy pokazali możliwe rozwiązania formalne i artystyczne, a tym samym stali się inspiratorami kolejnej generacji. Owymi inspiratorami byli z pewnością: Jaroslav Vrchlický, Karel Sabina, Jan Neruda, Jakub Arbes i inni. Młode pokolenie, wstępujące do życia literackiego w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku, napotkało przychylne warunki dla zaprezentowania swoich bezkompromisowych opinii. Lata dziewięćdziesiąte XIX stulecia to forsowanie nowych postaw, nowej literatury, a także nowych orientacji politycznych i kulturowych. Eseistyka, jako gatunek umożliwiający autoprezentację oraz wyrażenie swojego sposobu widzenia i wartościowania, stała się dominującą formą w czeskiej literaturze tamtego okresu.

W książce *Experimenty. Český literární esej z přelomu 19. a 20. století* Taxová pisze, że krytyczno-literacki esej, tak bardzo popularny na przełomie XIX i XX wieku, obrazuje proces usamodzielniania się krytyki. Krytycy postulują uznanie odrębności ich zawodu i lata 1890–1910 można uznać za okres rozkwitu krytyki literackiej. Już w roku 1916 Otokar Fischer zauważył, że na krytykę spogląda się coraz bardziej sceptycznie, bez patosu i ze świadomością względności literackich sądów⁹. Jednak przełom wieków był

⁷ E. Taxová: *České myšlení, sv. 12: Experimenty. Český literární esej z přelomu 19. a 20. století*. Praha 1985.

⁸ Na przykład Vítězslav Hálek. Ibidem, s. 11.

⁹ Por. O. Fischer, cyt. za: E. Taxová: *Experimenty...*, s. 34–35.

triumfem krytycznej odmiany czeskiego eseju, a F.X. Šalda był — i pozostał do dziś — jego autorytetem.

Taxová, obok podziału na esej krytyczno-literacki i poetycki, wyróżnia jeszcze eseje: problemowy i portretowy. Badaczka zauważa, że oba mogą występować bądź w odmianie refleksyjno-medytacyjnej, bądź w interpretacyjnej. W typie portretowym autor odzwierciedla swój stosunek wobec tradycji, ale przebija w nim także osobiste zaangażowanie w aktualne sprawy.

Typ problemowy obejmuje medytacje i uwagi oraz teksty, które w eseistyczny sposób ujmują problematyzowany temat¹⁰. Pojawiające się w tym czasie określenie „medytacje” sugerowało odbiorcy kontynuowanie tradycji „rozmyślań”, z drugiej strony termin ten zasugerował F.X. Šalda, kiedy swoje eseje opatrzył podtytułem *Meditace a rapsodie*¹¹.

Żeby dopełnić opisu, jaki zaproponowała Taxová, należy jeszcze wspomnieć o eseju poświęconym sztuce, publicystycznej odmianie eseju, która osłabia patos (esej-felieton), oraz popularyzacyjnym wariacie tego gatunku. Każdy z badaczy, opisując esej, ma prawo powołać się na inne wyznaczniki. Jiří Opelík, tworząc antologię czeskiego eseju z lat 1910–1920, świadomie nawiązuje do publikacji Evy Taxovej. Nie przeszkadza to jednak badaczowi zaproponować zupełnie odmienny podział. Opelík wyróżnia: esej programowy, poetologiczny, karcący, refleksyjny oraz portretowy¹². Ramy poszczególnych grup są dość jasno wyznaczone, co było możliwe dzięki stosunkowo przejrzystym zasadom konstruowania tekstów i wierności wobec obranego tematu.

Sto lat po esejach Šaldy i Březiny nie możemy być pewni żadnej taksonomii. W posłowniu do antologii Opelík tłumaczy zmiany w podejściu do poszczególnych odmian. Pokazuje, że z gatunku bardzo popularnego w pierwszych latach ubiegłego stulecia esej w ciągu kolejnych lat przekształcił się w jeden z wielu gatunków¹³. Rolę eseju programowego przejął manifest, zaś esej portretowy ustąpił miejsca powieści biograficznej i esejowi uniwersyteckiemu, jak nazwał Opelík teksty autorstwa bohemistów, germanistów, romanistów i anglistów¹⁴. Widzimy tu niezmiennie zainteresowanie badaczy tą formą wypowiedzi, która pozwala przekazać stosunkowo wiele informacji w tekście literackim. Esej literaturoznawczy, psychologiczny czy

¹⁰ Por. ibidem, s. 15–16.

¹¹ Por. J. Zarek: *Eseistyka Otokara Březiny*. Wrocław 1979, s. 8.

¹² Zob. J. Opelík: *Lehký harcovník. Antologie českého literárního eseje 2. Léta desátá a dvacátá 20. století*. Praha 1986.

¹³ Por. ibidem, s. 283.

¹⁴ Por. ibidem, s. 291.

muzykologiczny XXI wieku byłby odpowiednikiem eseju uniwersyteckiego lat dziesiątych i dwudziestych wieku poprzedniego.

Cechą charakterystyczną uniwersyteckiej odmiany eseju jest to, że umożliwia autorowi połączenie badawczo-naukowej postawy z formą dyskursu, która nie ogranicza, wyzwala z rutyny i pozwala stawiać także ryzykowne tezy. To tutaj sytuuje się większość współczesnych esejów, także eseje Richterovej, Hodrovej i Ajvaza. Teksty tych ostatnich można by rozpatrywać również w kontekście kontynuowania tradycji eseju refleksyjnego, bo w niektórych fragmentach można odnaleźć wewnętrzne pragnienie podmiotu, potrzebne, by wyjaśnić miejsce człowieka w świecie¹⁵. Podmiot realizuje to pragnienie poprzez dialog z samym sobą i poprzez pośredniczenie w lekturze. Z kolei ta ostatnia cecha przypomina nam o eseju interpretacyjnym. Wśród wybranych współczesnych eseistów najwięcej tekstów o takim charakterze odnajdziemy w twórczości Ajvaza. Jego eseje oscylują w granicach eseistyki interpretacyjnej z elementami eseju portretowego, ponieważ przedstawia on dorobek artystyczny poszczególnych pisarzy w konfrontacji z pewnymi momentami ich życia. Nie są to eseje odwołujące się do tradycji medalionów, raczej teksty analityczne wskazujące od czasu do czasu pewne fakty z biografii artysty (np. emigracja Witolda Gombrowicza w odniesieniu do jego *Dzienników*). Wprawdzie esej portretowy swoje lata świetności zakończył na początku XX stulecia, jednak na przestrzeni całego wieku odnajdziemy jego realizacje. Julius Fučík jeden z tekstów poświęcił Bożenie Němcovej¹⁶, Václav Černý w roku 1954 napisał słynny esej *Jaroslav Seifert*¹⁷, a Jan Vladislav poświęcił jeden ze swoich tekstów eseistycznych właśnie Václavowi Černemu¹⁸.

Eseje Danieli Hodrovej nawiązują do tradycji eseju poświęconego sztuce. Kontynuuje ona tradycję Šaldy, ale także Arnošta Procházki, Miloša Jiránka, Karla Teigego i Jindřicha Chalupického. W niniejszej analizie uderza przeskok czasowy – od eseistyki początku XX wieku do autorów początku XXI wieku. Należałoby się przyjrzeć, co działo się w historii eseistyki od lat trzydziestych XX stulecia.

Jiří Opelík zamieszcza w swojej antologii eseje z lat 1910–1920, z jednym tylko wyjątkiem – mowa tu o tekście *Lytton Strachey* Františka Chudoby, który pochodzi

¹⁵ Por. ibidem, s. 300.

¹⁶ J. Fučík: *Božena Němcová bojující*. Praha 1940.

¹⁷ V. Černý: *Jaroslav Seifert – náčrt k portrétu*. Kladno 1954.

¹⁸ J. Vladislav: *Václav Černý z dálky i z blízka*. „Tvar” 1990, nr 23.

z roku 1931. Po tej antologii (z roku 1986) nie wydano żadnej pracy, która prezentowałaby dorobek eseistyczny lat trzydziestych XX wieku i późniejszy.

Dwudziestolecie międzywojenne zdominowali twórcy z kręgu braci Čapkůw i Devětsilu. Od drugiej połowy lat trzydziestych na czoło zaczęli się wysuwać V. Černý i J. Chalupický. Mieli oni również duży wpływ na kształt późniejszej eseistyki. Chalupický jest między innymi autorem esejów *Weiner a český expresionismus* (1975), *O dada, surrealismu a českém umění* (1980) czy *Podobizna umělce v moderním věku* (1982). Josef Čapek, choć rzadziej wspominany niż jego brat Karel, częściej nazywany jest eseistą, a to za sprawą zbiorów: *Nejskromnější umění* (1920), *Kulhavý poutník* (1936) oraz *Umění přírodních národů* (1938). Na pierwszy plan twórczości Karela Čapka wysuwają się powieści i opowiadania, jednak również dorobek eseistyczny jest imponujący. Eseje K. Čapka należą do tej odmiany, która zbliża się do felietonu. Pozbawione patosu, przeznaczone dla szerszego grona odbiorców, napisane są zgodnie z zasadami, które postulował w książce *Marsyas čili Na okraj literatury* (1931).

Zmiana systemu politycznego po drugiej wojnie światowej znacznie wpłynęła na kształtowanie się życia literackiego Czechosłowacji. O problemach z tym związanych możemy przeczytać w esejach Chalupického *Obhajoba umění 1934–1948*. Po wyborach, w których zwyciężyli komuniści, nastąpił trudny okres nie tylko dla eseistyki, ale i dla działalności literackiej jako takiej. Pewnym przełomem okazał się esej Milana Kundery *O sporech dědických* z roku 1955, który problematyzował oficjalnie akceptowane teorie. Po nim pojawiały się rozważania o spuściźnie literackiej, o ciągłości tradycji czy też o postawach społecznych. Szczególnie komentowane były eseje: Jana Grossmana, Karla Kosíka (*Hašek a Kafka neboli groteskní svět*, 1963) oraz Felixa Vodičky (*Kategorie kontinuity*, 1965).

Druga połowa lat sześćdziesiątych to „potrzeba szerszego spojrzenia na problem czeski”¹⁹. Józef Zarek w tekście *Europa i tradycje europejskie w czeskiej eseistyce ostatnich dziesięcioleci* wymienia wielu autorów, którzy wzięli udział w dyskusji na temat czeskiej tożsamości i kultury. Wśród długiej listy utworów tamtego okresu (ale również późniejszych głosów) możemy wymienić: Milana Kundery *Český úděl* (1968) i *Únos západu aneb Tragédie střední Evropy* (1983); Václava Havla *Český úděl?* (1969), *Moc bezmocných* (1978), *Do různých stran. Sborník esejů a článků z let 1983 až 1989* (1990);

¹⁹ J. Zarek: *Europa i tradycje europejskie w czeskiej eseistyce ostatnich dziesięcioleci*. W: *Słowianie wobec integracji Europy*. Red. M. Bobrownicka. Kraków 1998, s. 51.

Karla Kosíka *Co je střední Evropa* (1969) i *Střední Evropa: Torzo omílané historií* (1981); Josefa Kroutvora *Potíže s dějinami* (1990); Václava Bělohradského *Přírozený svět jako politický problém* (1984) i *Mitteleuropa. Rakouská říše jako metafora* (1991); Václava Černého *O povaze naší kultury* (1975), a także wiele innych.

Trzeba uwzględnić problemy związane z dystrybucją eseistyki i niezależnej twórczości literackiej w ogóle. W tym okresie większość tekstów funkcjonowała w drugim obiegu, niektóre z nich były publikowane w Kanadzie i Niemczech. W Polsce z pewnym opóźnieniem ukazały się niektóre z nich w „Literaturze na Świecie” oraz w antologii *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*²⁰, którą opracował i opatrzył wstępem Jacek Baluch. Wśród innych polskich pozycji, które opisują literaturę XX wieku, można wymienić: *Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów*²¹ pod redakcją Haliny Janaszek-Ivaničkovéj oraz *Historię literatury czeskiej*²² autorstwa Zofii Tarajło-Lipowskiej. W wymienionych wyżej publikacjach esej jako gatunek nie został opracowany. Charakter obu prac nie pozwala na szczegółowe zgłębienie tej problematyki. Oczywiście, w obu książkach pojawiają się nazwiska znanych eseistów. W *Literaturach zachodniosłowiańskich czasu przełomów* są opracowane biogramy większości czeskich eseistów przełomu XIX i XX wieku, m.in.: F.X. Šaldy, O. Březiny, J. Karáska ze Lvovic, A. Procházki, K. Hlaváčka, J.S. Machara, nie zawsze jednak wspomina się ich twórczość eseistyczną.

W najbardziej znanej wśród bohemistów *Historii literatury czeskiej* Józefa Magnuszewskiego znajdują się fragmenty poświęcone Březinie i Šaldzie. Ten pierwszy został przedstawiony jako „poeta-mistyk-symbolista”²³, a jego twórczości eseistycznej Magnuszewski poświęcił zaledwie jedno zdanie²⁴. Šalda został przedstawiony jako „najwybitniejsza osobistość spośród czeskich krytyków tego okresu”²⁵, a o esejach autor wspomina również tylko w krótkiej wzmiance²⁶.

W innej publikacji (wydanej jeszcze w czasach komunistycznych) – *Współczesność i historia. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej* Witolda Nawrockiego – akcentuje się twórczość literacką, która kształtuje świadomość narodową i kulturową

²⁰ *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*. Oprac. J. Baluch. Kraków 2001.

²¹ *Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890–1990*. T. 2. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Katowice 1999.

²² Z. Tarajło-Lipowska: *Historia literatury czeskiej*. Wrocław 2010.

²³ J. Magnuszewski: *Historia literatury czeskiej*. Zarys. Wrocław 1973, s. 223.

²⁴ Zob. ibidem, s. 224.

²⁵ Ibidem, s. 233.

²⁶ Zob. ibidem, s. 234.

tożsamość. W książce Nawrockiego czytamy o roli gatunków pozabeletrystycznych²⁷, badacz powołuje się na prace Haliny Janaszek-Ivaničkovéj, między innymi na antologię *We własnych oczach. XX-wieczny esej zachodnio- i południowosłowiański*. Zarówno antologia *We własnych oczach*, jak i *Hrabal, Kundera, Havel...*, a także *Współczesność i historia* koncentrują uwagę na eseistyce społeczno-historycznej, podkreślającej kulturowe znaczenie Europy Środkowej. Halina Janaszek-Ivaničková napisała, że do przedstawienia tematyki narodowej wybrała właśnie esej z dwóch zasadniczych powodów. Pierwszy z nich to możliwość zaprezentowania za pośrednictwem tego gatunku gwałtownego i nieoczekiwanego rozkwitu „małych narodów”²⁸. Drugi powód to elastyczność i otwartość eseju, jego wyłamywanie się z rygorów i konwencji, umiejętność sprostania obszarom jeszcze nienazwanym. Autorka upatruje również zalet tego gatunku w tym, że nie rości on sobie pretensji do wygłaszania sądów ostatecznych²⁹. Ma to istotne znaczenie, kiedy podejmuje się tematy odmienne od głównego nurtu zainteresowań.

W niniejszej pracy nie uwzględniono refleksji na temat transformacji kulturowych, ponieważ po kilkunastu latach od przełomowego roku 1989 artyści nie stawiają problemu kulturowej roli narodu czeskiego w centralnym miejscu swoich rozważań. I jeżeli Sylvie Richterová (bo tylko ona z trójki eseistów wspomina okres socjalistyczny) pokazuje mechanizmy systemu totalitarnego, to robi to w odniesieniu do jednostki, do indywidualnych losów danego artysty. Nie interesuje ją aspekt ponadnarodowy, nie tworzy wizji kraju środkowoeuropejskiego, ale pokazuje semiotyczną śmierć na przykładzie życia Jiřego Kolářa, pokazuje przesunięcia znaczeń w kontekście, jaki wykreowała komunistyczna władza, uświadamia czytelnikom niektóre konsekwencje decyzji o emigracji. Wszystko to jednak ma oparcie w jednostce, ponieważ aspekt egzystencjalny i antropologiczny jest dla Richterovej kluczowy, a dla współczesnego odbiorcy jest bliższy i bardziej aktualny niż rozważania o kierunkach rozwoju czeskiej kultury.

Propozycje Janaszek-Ivaničkovéj, Balucha i Nawrockiego są interesujące, w niniejszej pracy nie zostanie jednak zaprezentowany jeden temat, jak zrobili to wymienieni badacze, ale akcent zostanie położony na ukazaniu różnorodności współczesnej czeskiej eseistyki. Tytułowa wielowymiarowość najwyraźniej objawia się na płaszczyźnie tematycznej, ale widoczna jest również w aspektach formalnych. Same definicje gatunku określają esej

²⁷ Por. W. Nawrocki: *Współczesność i historia. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej*. Katowice 1982, s. 17.

²⁸ Por. H. Janaszek-Ivaničková: *Wstęp*. W: *We własnych oczach. XX-wieczny esej zachodnio- i południowosłowiański*. Oprac. H. Janaszek-Ivaničková, E. Madany. Warszawa 1977, s. 8.

²⁹ Por. *ibidem*, s. 9–10.

jako formę, której nie można określić ściśle wyznaczonymi ramami. Esej łączy w sobie przeciwieństwa. Na jego gruncie konkretne myślenie, charakterystyczne dla dyskursu naukowego, spotyka się z abstrakcyjną myślą literatury pięknej.

O ile w początkowej fazie rozwoju czeskiej eseistyki stosunkowo łatwo było zaproponować pewne definicje i podziały, o tyle druga połowa XX wieku przynosi dyskusję, która problematyzuje i poddaje w wątpliwość dotychczasowe teoretyczne uzgodnienia. Wspomniana już książka Romy Sendyki pokazuje, jak bardzo problematyczne jest ustalenie spójnej definicji eseju. Sendyka zwraca uwagę, że w Polsce dyskusja na temat eseistyki nie przyniosła ogólnego opracowania problemu tego gatunku, jak to miało miejsce na przykład w Niemczech³⁰, ale ujawniła wady, które zdiagnozowano również w esejologii światowej. Chodzi o „brak korelacji między popularnością eseju a ilością studiów teoretycznych na jego temat (...), czy też widoczny brak równowagi pomiędzy przeważającymi liczbowo pracami dotyczącymi twórczości poszczególnych eseistów a niewielkimi studiami, które miałyby ogólniejsze ambicje (...)”³¹.

Taki stan badań jest widoczny także w Czechach, gdzie prace na temat eseju skupiają się wokół twórczości najbardziej zasłużonych dla historii eseju autorów, czyli Šaldy, Březiny, a w późniejszym okresie również Černego i Kundery. Publikacje o charakterze ogólnym ograniczają się do dwóch pozycji obejmujących okres 1890–1930.

Problemy omówione przez Romę Sendykę współgrają z aspektami, które zostaną poruszone w niniejszej pracy. Ciągłe pobrzmiewa teza, że esej balansuje na granicy formy literackiej oraz naukowej, że eseista to z jednej strony twórca, ale równocześnie krytyk i komentator zjawisk kulturowych. To zwielokrotnienie podmiotu jest wpisane w definicję eseju, w przypadku czeskiej pisarki i eseistki Sylvii Richterovej jest ono dodatkowo stematyzowane. Jako kolejną cechę można wymienić eseistyczne cytowanie, niedokładne, bez podawania źródła, choć tutaj Daniela Hodrová przypomina o swoim powołaniu badaczki i, jak na tekst eseistyczny, dokładnie wskazuje, z jakich pozycji skorzystała. Definicje gatunku uwzględniają temat, indywidualizm, otwarcie, podmiot myślący czy chwyt konstrukcyjny. Powołując się na zdania różnych badaczy, styl utworu eseistycznego można by określić słowami: niejednorodność, wielopostaciowość, dygresyjność, szkicowość, asocjacyjność, nielinearność, dialogiczność, erudycyjność,

³⁰ R. Sendyka wspomina o dwóch pracach: B. Berger: *Der Essay. Form und Geschichte*. Bern 1964, oraz L. Rohner: *Der Deutsche Essay: Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*. Berlin 1966. Por. R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*, s. 131.

³¹ Ibidem, s. 131–132.

refleksyjność, subiektywność itp.³² Różne definicje akcentują różne aspekty, np.: „podmiotowy punkt widzenia”, „oryginalne, unikatowe ukształtowanie stylistyczne”, „antropocentryzm gatunku”, „filozofowanie na próbę”, „kontemplatywną postawę autora wobec świata”³³.

Styl eseju, który tak trudno jednoznacznie określić, jest jednym z głównych tematów sporu pomiędzy polskimi badaczami na przełomie XX i XXI wieku. Polemika pomiędzy Michałem Pawłem Markowskim a Katarzyną Chmielewską dobrze obrazuje wątpliwości towarzyszące definiowaniu eseistycznego gatunku. Na tekst Markowskiego *Czy możliwa jest poetyka eseju?*³⁴, w którym autor poddaje w wątpliwość istnienie poetyki eseju, odpowiada Chmielewska w artykule *Jak możliwa jest poetyka (eseju)*, już w tytule sugerując odmienne stanowisko. Autorka zauważa, że zarzut krakowskiego badacza historycznej i typologicznej różnorodności dotyczy w równej mierze eseju, co powieści, bo przecież trudno byłoby postawić obok siebie powieści Joyce’a, Balzaka, Orzeszkowej i Buczkowskiego³⁵. Przy wszystkich argumentach Chmielewskiej trzeba się zgodzić również ze stanowiskiem Markowskiego, który trafnie wskazuje na nieprecyzyjnie używane terminy i rozsądnie oddziela esej modernistyczny od postmodernistycznego.

Jako cechę eseju modernistycznego Markowski wymienia fakt, że opowiada się on po jednej ze stron: po stronie sztuki, antysystemowego filozofowania, autoprezentacji lub krytyki. Cechą tego eseju jest również bardzo silna pozycja podmiotu, który scala cały tekst, oraz jego retoryczna spójność. Modernistyczna odmiana tego gatunku koncentruje się na pytaniach epistemologicznych, ponieważ zakłada, że świat istnieje niezależnie od opisujących go dyskursów. W opozycji do tak ujętego eseju sytuuje się jego odmiana postmodernistyczna, która powstrzymuje się przed jednoznacznym przyporządkowaniem do nauki, parodii nauki, krytyki czy literatury. Taki esej posługuje się rozproszonym podmiotem, który już nie jest centrum nadającym sens wypowiedzi. Wiąże się to z problematyzacją istnienia świata. W postmodernistycznym eseju niemożliwe są pytania natury epistemologicznej, ponieważ status ontologiczny samego świata jest niepewny³⁶.

Przyglądając się tym cechom, można zaklasyfikować eseje Richterovej, Hodrovej i Ajvaza do postmodernistycznego typu eseistyki. Z drugiej strony w wielu momentach

³² Por. ibidem, s. 175–180.

³³ Ibidem, s. 176–178.

³⁴ M.P. Markowski: *Czy możliwa jest poetyka eseju?*. W: *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasik. Warszawa 1995, s. 109–119.

³⁵ Por. K. Chmielewska: *Jak możliwa jest poetyka (eseju)*. „Teksty Drugie” 2001, nr 3/4, s. 135.

³⁶ Por. M.P. Markowski: *Czy możliwa jest...*, s. 116–117.

czytelnik odnajdzie pewne analogie i nawiązania do tradycji czeskiego modernistycznego eseju. Paradoksalnie współcześni eseiści nie nawiązują bezpośrednio do swoich poprzedników z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy to polityka i problemy społeczne zdominowały wypowiedź eseistyczną, ale odwołują się do tradycji epoki, kiedy esej w sposób dynamiczny i ożywczy wszedł do czeskiej literatury. Po stu latach, po okresie postmodernistycznego zwątpienia, znów możemy zaobserwować zainteresowanie artystów poszukiwaniami odpowiedzi na zasadnicze dla jednostki, sztuki i literatury pytania. Oczywiście, współczesne nam teksty zawierają w sobie echa wygłoszonych już też i skompromitowanych teorii, ale nadal można w nich odnaleźć przeblýski pozytywnego stosunku wobec tradycji modernistycznego eseju.

Wspomniana tradycja jest widoczna nie tylko u Hodrovej, Richterovej i Ajvaza. Należałoby tutaj wspomnieć o dorobku eseistycznym Kundery, który swoją *Sztuką powieści* powraca do najlepszych tradycji czeskiej eseistyki międzywojennej³⁷. Petr Poslední w tekście *Milan Kundera a zakladatelské mýty* zauważa, że jest to widoczne między innymi w akcentowaniu suwerenności piszącego, w łączeniu retoryki, filozofii, publicystyki, krytyki oraz autoprezentacji. Czeski badacz, wymieniając dalsze nawiązania do modernistycznej tradycji, pisze, że Kundera „podobně jako Hartman se domnívá, že soud o umění by měl být sám uměleckým dílem, analogicky s Benjaminem a Adornem považuje filozofování za projev antisystémového myšlení, paralelně k Brodskému a Miloszovi pokládá kritiku za nedílnou součást pisatelovy autoprezentace. Obdobně jako moderní esejisté rozlišuje »předmět« úvah a »subjekt« výpovědi a logicky předpokládá, že popisovaný »svět« vně literatury i uvnitř díla existuje objektivně, nabízí se jako naléhavá otázka»³⁸.

Nie tylko stosunek do tradycji modernistycznej, ale również elementy dyskursu postmodernistycznego są cechą charakterystyczną esejów Kundery. Poslední powołuje się w tym miejscu na podobieństwa praktyk Kundery oraz Rolanda Barthesa i Julii Kristevy. Wszyscy oni traktują swoją lekturę jako niekończącą się semiozę. Czesko-francuski eseista wpisuje się w postmodernistyczną eseistykę także tym, że odsuwa jeden, spójny sens spostrzeżeń w imię wariacji na temat znaczeń. Jasno wyznaczony

³⁷ Por. J. Zarek: *Europa i tradycje europejskie...*, s. 47.

³⁸ P. Poslední: *Milan Kundera a zakladatelské mýty*. W: *Setkání s druhým. Sborník příspěvků z VI. Literární laboratoře Setkání s druhým konané v Hradci Králové 25.–26. ledna 2006*. Red. A. Zachová, P. Poslední, V. Víška. Hradec Králové 2006, s. 181.

przedmiot rozmywa się, a podmiot wypowiedzi staje się elementem fikcji artystycznej. Kundera odkrywa „prawdziwy” świat poprzez polifonię eseistycznej wypowiedzi³⁹.

Żywa tradycja modernistycznego eseju, polifonia głosów, kreacja specyficznego podmiotu, a także prezentowanie wielu możliwych rozwiązań łączą twórczość eseistyczną Kundery, Hodrovej, Richterovej i Ajvaza. W niniejszej pracy nie wybrałam jednak tekstów Kundery jako przedmiotu analizy. Mój wybór jest podyktowany tym, że twórczości czesko-francuskiego eseisty poświęcono wiele publikacji i sympozjów. Przekłady jego tekstów są dostępne polskiemu odbiorcy od wielu lat. Natomiast eseistyka Hodrovej, Richterovej oraz Ajvaza nie była dotychczas w Polsce prezentowana. Można dostrzec wiele analogicznych zjawisk w twórczości tych czterech artystów, stąd w analizie pojawi się wiele odwołań do tekstów, poglądów i faktów z życia Kundery.

W pierwszym rozdziale pracy będę analizowała kategorię języka. Chciałabym pokazać różnorodne podejście do tej kategorii. Richterová w ciekawy sposób pracuje z językiem, kreując postacie całkowicie zależne od konstrukcji językowej, prezentując mechanizmy, które mają realny wpływ na życie jednostki, oraz pokazując rozproszenie podmiotu za pomocą słów i mowy. Ważną kategorią wydaje się paradygmat „kobiecego pisania”, w który wpisuje się zarówno Richterová, jak i Hodrová. Wspomniany paradygmat krytycznie odnosi się do roli języka i oddaje heterogeniczny charakter rzeczywistości.

Drugi rozdział będzie poświęcony podmiotowi. Znaczna część tego rozdziału będzie ukazywała związek podmiotu z językiem. Jest to związane z ważną pozycją podmiotu w tekście eseistycznym, a także z koncepcją, według której podmiot jest rozproszony i nie stanowi już elementu centralnego. W tym rozdziale zostanie również przeanalizowany stosunek Richterovej, Hodrovej i Ajvaza do eseistyki. W tej części pracy znajdą się także refleksje na temat związków podmiotu z historią, tak bardzo istotne w esejach Richterovej.

W kolejnym rozdziale, zatytułowanym *Tożsamość*, mogły się znaleźć zarówno uwagi na temat języka, jak i podmiotu, ponieważ kategorie te nierozłącznie towarzyszą sobie i przeplatają się w tekstach czeskich eseistów. W tym rozdziale nacisk zostanie położony na różne aspekty emigracji i na interpretację pojęcia „małego narodu” oraz zostanie przybliżona koncepcja mapy synoptycznej, która trafnie oddaje złożoność procesów literackich.

³⁹ Por. ibidem.

W czwartym rozdziale, którego tematem uczyniłam tekst, zaprezentuję koncepcję tekstu według Hodrovej i skonfrontuję go z innymi ujęciami tekstu, miasta oraz doświadczenia. Według niektórych badaczy interpretacja kultury jako tekstu jest już nieaktualna, ponieważ trzeba uwzględnić doświadczenie. I właśnie doświadczeniu poświęcę ostatni fragment pracy, by pokazać, jak wszystkie analizowane kategorie nakładają się na siebie, odsyłając ostatecznie do doświadczenia – do doświadczenia językowego, doświadczenia egzystencjalnego, doświadczenia tekstu i doświadczenia eseju.

Zdaję sobie sprawę, że niniejsza praca nie wyczerpuje możliwości interpretacyjnych analizowanych tekstów. Wybrane zagadnienia są w mojej ocenie materiałem reprezentatywnym. Za wielowymiarowością eseju, nie tylko czeskiego, może przemawiać fakt, że odzwierciedla on nieustanne „doznawanie świata: jego procesualność, ruch puls, zmienność, obfitość”, w tym celu „esej tworzy zadziwiającą wielopoziomową, wielopłaszczyznową, gęstą strukturę: tkaninę, konstelację, sieć powiązań, akord”⁴⁰. Dlatego za uzasadnione uważam rozpatrywanie wielowymiarowości eseju w kontekście języka, podmiotu, a także doświadczenia.

⁴⁰ R. Sendyka, *Nowoczesny esej...*, s. 301.

JĘZYK

Roma Sendyka w pracy *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku* zauważa, że „nasz wiek jest wiekiem eseistycznym”, że „nowy typ doświadczenia egzystencjalnego (...) oraz odpowiadający mu typ doświadczenia językowego (...) w pełni wyraża się esejem”¹.

Nic dziwnego zatem, że właśnie esej poświęca tyle uwagi doświadczeniu językowemu. Swobodna forma eseju pozwala na prezentację tego złożonego problemu. Pojawiają się odwołania do różnych teorii literaturoznawczych. Richterová i Hodrová powołują się na kategorie, które opisał Michail Bachtin, użycie języka szeroko komentowane jest w kontekście postmodernizmu, a umieszczenie obu autorek w kręgu „kobiecego pisania” każe nam przywołać feministyczne teorie. Pojawia się również semiotyka, ponieważ w esejach Richterovej i Ajvaza język pojawia się w kontekście systemu znaków.

Michał Ajvaz w swoich tekstach pokazuje znak, który funkcjonuje w różnych przestrzeniach i ma wielorakie funkcje. Szczególną uwagę poświęca różnego rodzaju przemianom. Znak nie jest jednoznacznie określony. Czeski eseista opisuje relacje i wpływy, które formują kształty i zależności. Ważne jest dla niego wykraczanie poza granice, możliwości nowych rozwiązań. Wśród analizowanych tekstów to wykraczanie „poza” jest prezentowane na przykładzie zróżnicowanych zjawisk. Może to być pustka, która wpisuje się w znak i tym samym rozszerza granice odczytań. Pustka, będąca bogactwem możliwości, ale może to też być pustka, z której dopiero powstanie znaczenie, a która świadczy o ubogim stanie języka (zob. *P.z.*, s. 15). Znak może być elementem gry, iluzji, można manipulować powtórzeniami i kopiami. Takie zwielokrotnienie rzeczywistości jest również swego rodzaju rozszerzeniem pola możliwości i przekroczeniem granic jednoznacznego świata (zob. *P.z.*, s. 61). Formą wykraczania „poza” jest również zajmowanie się literaturą, która nie znajduje się w głównym nurcie zainteresowań literaturoznawców. Witold Gombrowicz, William Gibson i Henri Michaux nie są tymi autorami, którym poświęca się w Czechach wiele

¹ R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006, s. 198.

uwagi. Ostatni z nich w swoich tekstach opisuje rzeczy i ciała, które nie mają określonej granicy (zob. *P.z.*, s. 126), i zdaje się, że czeskiego badacza takie zjawisko fascynuje. Niekończące się przemiany są inspirujące dla Ajvaza i widać to w jego beletrystycznych tekstach. W kontekście wykraczania poza to, co dostępne i jednoznaczne, Ajvaz często wspomina język i mowę. Jest to ważny temat również dla Richterovej i Hodrovéj. Pierwsza analizuje słowa między innymi wśród innych znaków (zob. *M.d.*, s. 9–17) czy w kontekście systemu politycznego (zob. *M.d.*, s. 217–220), zaś druga z nich opisuje język w Tekście miasta (zob. *C.m.*, s. 100). Hodrová proponuje specyficzne ujęcie, które wymaga również od odbiorcy przekroczenia granicy tradycyjnej interpretacji.

Ajvaz zatytułował pierwszy rozdział swojej książki *Slova*. Analizuje w nim zjawiska z tekstów Italo Calvino, Ivana Wernischa oraz Raymonda Roussela. Czeski autor wskazuje takie problemy, które mogłyby umknąć niejednemu badaczowi. Dlaczego bowiem przywiązywać większą uwagę do tego, czego brak w tekście? Albo dlaczego igrać z tytułem jednego wiersza? I w końcu czy nadawać wartość dziełu, które w swoich początkach okazało się zabawą wyrazami?

Ajvaz nie opowiada o tym, co widoczne na pierwszy rzut oka. Nie powtarza po krytykach, w czym dany utwór jest nietypowy. Wyszukuje zjawiska, które wykraczają poza dotychczasowe interpretacje, które są propozycją autorów, w jaki sposób rozszerzyć granice języka i dzieła literackiego.

Pierwszy esej ze zbioru Ajvaza jest poświęcony książce *Jeśli zimową nocą podróżny...* Italo Calvino. Eseista zwraca uwagę, że język podsuwa nam wieloznaczne rozwiązania. Jako przykład wymienia kotwicę, która może służyć do zakotwiczenia łodzi, może być modelem dla artysty czy też narzędziem ucieczki dla osadzonego w więzieniu (zob. *P.z.*, s. 21). Wielość znaczeń w języku pokazuje również analiza jednego z wierszy Ivana Wernischa. Kiedy Ajvaz zmienia w wierszu jedno słowo, pojawiają się odmienne interpretacje. Znaczące jest, że zmienionym słowem jest tytuł wiersza. Pochodzi on zawsze z tekstu utworu i kieruje interpretację na inne tory².

Językiem, który explicite przekracza granice naszego świata, jest wymarły kimerski. Zajmuje się nim jeden z bohaterów powieści Calvino. Wymarły język ma swoje miejsce w nekropoliach książek, które są pozostałością dawnej komunikacji. Język, którym się już nie mówi, pokazuje martwą przeszłość. Ajvaz porównuje tę sytuację z aktem pisania.

² Daniela Hodrová komentuje tę interpretację w swoim najnowszym zbiorze esejów: D. Hodrová: *Chvála schoulení*. Praha 2011, s. 249–250.

Tym, co pozostało po akcie tworzenia, jest tekst. To on jest śladem minionego życia. Znaki są więc tym, co pozostało po akcji, po działaniu. Znaki pozostają również po końcu świata. Kimerski świat zaginął, a jednak znaki opowiadają jego historię, odsyłają do nieistniejącego świata. Rzeczywistość składa się ze znaków i odsyła do wymarłych światów. Każda teraźniejszość jest tym samym stanem po końcu świata. Ajvaz pisze, że sens, za którego pośrednictwem z form i barw rodzą się rzeczy, powstaje poprzez śmierć minionych dziejów. Muszą one zaniknąć, żeby przemieniły się w możliwości i stały się sensem. Wszystkie kimerskie książki są niedokończone, ponieważ ich życie ma ciąg dalszy w innym, milczącym języku, języku martwych (por. *P.z.*, s. 22–23).

„Knihy v zaniklém jazyce odhalují existenci jazyka mrtvých, v němž jsou napsány všechny knihy. Tímto jazykem mrtvých, jímž knihy promlouvají, je mlčení vznášející se nad textem, ticho, v němž dosud pulsují rytmy zaniklého děje – aktu psaní – a rytmy světa, jehož byl tento děj součástí” (*P.z.*, s. 24).

Język martwych i koniec świata nie są według Ajvaza pesymistyczne. Cisza i pustka prowadzą do nowych słów i działań, a także stanowią pole możliwości (por. *P.z.*, s. 23).

Problem języka i różnego rodzaju granic porusza Hodrová w esejach *Citlivé město* między innymi we fragmencie dotyczącym podmiotu w tekście-tkance i tekście-strumieniu. W pierwszym przypadku autorka powołuje się na słowa bohatera Věry Linhartovej: „Stanu se sebou, stanu-li se řečí. Jsem řečí”³. Podmiot w takim tekście jest ukonstytuowany poprzez język. Jest jakoby rozpuszczony w tekście, co nie oznacza utraty tożsamości, ale jej wzbogacenie. Podobnie jak u Ajvaza, również tu pojawia się element martwego świata: „V textu se hledá ono jungovské »bytočné Já«, v němž všechny duše – živé i mrtvé – splývají v mnohočetné jednotě”⁴.

Ta jedność jest także podkreślana w kontekście związku podmiotu z tekstem. Hodrová używa nawet określenia „text-subjekt” (*C.m.*, s. 101). Odnosi się ono zarówno do tekstu-tkanki, jak i do tekstu-strumienia. Autorka akcentuje wagę języka w obu rodzajach tekstów, ale w tym drugim, w strumieniu, za pośrednictwem języka prezentuje się podmiot pewny siebie, nierozpływający się, choć płynący wraz ze strumieniem tekstu (por. *C.m.*, s. 101).

W esejach Richterovej język stanowi centralny punkt rozważań. Biorąc pod uwagę, że autorka rozpoczęła swoją badawczą karierę od analizy tekstów Věry Linhartovej, nie

³ V. Linhartová, cyt. za: D. Hodrová: *Citlivé město*. Praha 2006, s. 100.

⁴ K. Jung, cyt. za: ibidem, s. 101.

dziwi jej szczególne zainteresowanie tą sferą. W eseju poświęconym czeskiej emigracyjnej autorce Richterová pisze:

„V jejím případě není přesné mluvit o exilu, jde spíš o téměř nezbytný jazykový přesun do širších, lokálně nepodbarvených kulturních obzorů. Poté, co ve svém »českém« díle dospěla na hranice jazykového a básnického experimentu, intenzivním studiem evropských jazyků dál usilovala o pochopení a obnažení kořenů lidské řeči” (*M.d.*, s. 145).

Linhartová w swoich dziełach pisanych po czesku dotarła do granic językowego eksperymentu i dlatego zdecydowała się zwrócić uwagę na inne języki. Poszukując uniwersalnych rozwiązań, nie ograniczała się jednak tylko do języka, ale korzystała z dorobku badań nad mitologią, antropologią, buddyzmem, taoizmem, a także fizyką kwantową czy geometrią nieeuklidesową. Mowa pozostawała jednak w centralnym miejscu jej rozważań. Utożsamiała przestrzeń życiową właśnie z mową, a jej eksperymenty z językiem były próbą przemiany „przestrzeni-mowy”, jak opisuje to Richterová (por. *M.d.*, s. 110).

1.1. Mowa podmiotu

Linhartová w swojej twórczości wciąż eksperymentowała z podmiotem przemawiającym. Przemianom tego podmiotu Richterová poświęciła jeden ze swoich wczesnych esejów⁵, w którym pokazuje, że od ukrytego narratora poprzez narratora pośrednika i elementy metanarracyjne Věra Linhartová dochodzi do momentu w swojej twórczości, w którym narrator staje się postacią prawdopodobną. Podmiot, początkowo w rodzaju męskim, w późniejszych dziełach ukazuje się jako kobieta. W tym eseju zostają przytoczone najczęściej cytowane słowa Linhartovej: „Stanu se sebou, stanu-li se řečí”.

Richterová przytacza dłuższy fragment tego tekstu. Brzmi on:

„Jsem řečí.

Jsem řečí, stávám se řečí. – Ale neztotožňuji se s ní, nepřevtělují se do ní, jsem stále také něco jiného než řeč. Teprve řečí se stávám sama sebou, řeč však přece nadále zůstává něčím ode mne odlišným, něčím, co setrívajíc mimo mne, podstatně omezuje a nalezá svou podobu”⁶.

⁵ Napisany w roku 1974 esej *Proměny subjektu v proze Věry Linhartovej*. W: S. Richterová: *Slova a ticho*. Praha 1991, s. 13–34.

⁶ V. Linhartová: *Mezipřůzkum nejbliž uplynulého*. České Budějovice 1964, s. 171, cyt. za: S. Richterová: *Slova...*, s. 30.

Jestem mową, staję się mową, ale nie wcielam się w nią, ona pozostaje poza mną, znajduje swoją własną postać – mówi podmiot Linhartovej. Zaakcentowane zostaje istnienie języka jako niezależnego bytu, ale również wpływ języka na istnienie podmiotu. Richterová w swoich esejach często powraca do motywu tożsamości podmiotu w kontekście języka. Cały zbiór *Místo domova* jest w głównej mierze poświęcony językowemu i znakovému systemowi.

W eseju *Antropologická konstanta v estetice a v literatuře*, pokazując relacje pomiędzy człowiekiem a językiem, Richterová daje przykład trzech różnych pisarzy: Věry Linhartovej, Milana Kundery i Bohumila Hrabala. Poszukują oni odpowiedzi na pytania o podmiot, który używa systemu języka, a który równocześnie jest przez ten system określany. Zajmują się problemami wkraczającymi w obszar semiotyki. Czeska badaczka pisze o tych autorach:

„(...) sice hledají odpověď různými způsoby, ale vlastně shodným směrem: u všech tří se totiž základní otázka užití a zneužití řeči konkretizuje jako historická, kulturní, psychologická a sémiotická problematika subjektu mluvícího a zároveň »mluveného« jistým jazykem, jistým systémem, jako problematika subjektu nejen »produkujícího« či »generujícího« řeč, nýbrž i řeči proměňovaného, zpředmětňovaného ve znak a »fungujícího« i nezávisle na vlastní vůli uvnitř řeči, uvnitř »systemu« (kdy i mocenský systém funguje jako systém znakový)” (*M.d.*, s. 63).

Z jednej strony to podmiot posługuje się językiem jako narzędziem, z drugiej strony, jak pokazują to wymienieni czescy pisarze, jednostka pozostaje pod wpływem języka do tego stopnia, że to ona „jest mówiona”.

W podobnym duchu wypowiada się Umberto Eco, który napisał: „Člověk i když věří, že mluví, je »mluven« pravidly znaků, jichž užívá”⁷.

Richterová w eseju poświęconym Linhartovej zestawia twierdzenie Eco ze słowami pisarki, że nie jest jasne, czy to ja prowadzę mowę, czy to ona prowadzi mnie⁸. Takie ujęcie oznacza przemianę zarówno jednostki, jak i świata, ponieważ system językowy prezentuje zasady tego świata.

Również u Ajvaza znajdziemy odwołanie do takiego ujęcia języka. Czeski autor, analizując powieść *Neuromancer* Williama Gibsona, zauważył, że podmiotem działań w tej historii był matrix, że celem działań było to, co miało być środkiem do tego celu, a tym,

⁷ U. Eco, *I problemi filosofici del segno*. W: *Segno*. Milano 1973, s. 138. Cyt. za: S. Richterová: *Slova...*, s. 32.

⁸ Por. *ibidem*.

kto mówił za pośrednictwem ludzkich głosów, był sam język. Język wypowiada sam siebie (por. *P.z.*, s. 116).

U Hodrovej znajdziemy nawiązanie do tak ujętej kwestii języka, kiedy autorka wspomina bohaterów Samuela Becketta, którzy stają się sobą jedynie poprzez mowę. Starają się oni rozpoznać swoją sytuację i odnaleźć swoją historię w słowach (por. *C.m.*, s. 64–65).

Stanislav Hubík w swojej książce *K postmodernismu obratem k jazyku* pokazuje, w jaki sposób język funkcjonuje w epoce postmodernizmu. Autor opisuje zwrot w stronę postmodernizmu jako zwrot w stronę języka. Odbywa się to poprzez naruszenie paradygmatu myślenia modernistycznego, rozproszenie centrum, językowe gry oraz igranie z dyskursem. Zakwestionowanie modernistycznego centrum było możliwe dzięki zachwianiu pozycji podmiotu. I to właśnie język, według Hubíka, odegrał najbardziej znaczącą rolę w naruszeniu centralnej pozycji podmiotu:

„Obrat k jazyku směřující k postmodernismu vytvořil argumentační struktury pro hlavní akty postmoderní rozumnosti, jimiž se tato rozumnost konstituuje jako součást relativně nové kulturní konfigurace: rozptýlení subjektu a decentrování komunikace, obnovení plurality a heterogenity světa znaků a významů, rétorizaci filozofie a spekulace a z ní plynoucí eklekticizaci, relativizaci a konečně přeměnu lineárního světa polysémie v labyrint významových/hodnotových sedimentů a kódu”⁹.

Koresponduje to z wieloma motywami, które znajdziemy w teksach czeskich eseistek. Rozproszenie podmiotu to jeden z głównych tematów twórczości Richterovej. W jej powieści *Rozptýlené podoby* można znaleźć fragmenty, w których bohaterka modli się o kształt, który przyjmie i będzie tą formą¹⁰, albo odwrotnie, mówi, że traci zdecydowany kształt¹¹, czytamy jeszcze: „Chci se vypsát ze sebe, chci se vypsát do nebytí”¹². Podmiot i rozważania o nim zajmują w tym tekście centralne miejsce.

Na rozproszenie podmiotu wskazuje Richterová w swoich analizach dotyczących tekstów Linhartovej. Akcentowanie wielości i heterogeniczności świata znaków i znaczeń, a także relatywizacja i przemiana linearnego świata wieloznaczności, czyli aspekty, o których pisze Hubík, w dużej mierze są zależne od języka. Zajmując się więc językiem, badacze poruszają jedno z ważniejszych dla postmodernizmu zagadnień.

⁹ S. Hubík: *K postmodernismu obratem k jazyku*. Boskovice 1994, s. 178.

¹⁰ Por. S. Richterová: *Rozptýlené podoby*. Praha 1993, s. 29.

¹¹ Por. ibidem, s. 56.

¹² Ibidem, s. 86.

Richterová zwraca uwagę na język, ponieważ jest on podstawowym narzędziem komunikacji, jest on również zasadniczym elementem budującym tożsamość. Poświęca językowi wiele przestrzeni w swoich rozważaniach. Analizuje teksty czeskich pisarzy i poetów właśnie pod względem języka, tego, co artyści przedstawiają za pomocą konkretnych środków językowych, bada metajęzyk i wielojęzyczność. W eseju *Sémiotický vesmír* porusza kwestię języka w kontekście słów i komunikacji. Słowo „wolność” jest inaczej rozumiane przez władze systemu totalitarnego i ludzi, którzy z tym systemem się nie identyfikują lub wręcz nie zgadzają. Jeden z największych czeskich artystów XX wieku, Jiří Kolář, został aresztowany za napisane słowa. Paradoxem jest, że były to słowa prywatnego, niepublikowanego dziennika. W tym kontekście inaczej rozumiana „wolność” nabiera tragicznego wyrazu. Opisuując zdarzenie z życia Kolářa, Richterová uświadamia czytelnikom, że jej rozważania nie są tylko teoretycznym wywodem, że „semiotyczna śmierć” miała realne odzwierciedlenie w komunistycznym społeczeństwie, że inaczej rozumiane słowa znaczyły realne zagrożenie. W zbiorze esejów *Slova a ticho* opisuje kolejne wydarzenie, list, który inny czeski artysta wysłał do Jeana Paula Sartre’a. Autor listu, Karel Kosík, pisał:

„Jsem mrtev a nemohu se proto zúčastňovat vědeckých zasedání (...) jako ten, který není a vlastně ani nikdy nebyl, nesmím uvádět v omyl čtenáře, a proto jsou všechny mé publikace v Československu vyřazeny z knihoven a mé jméno je vymazáno ze seznamů autorů”¹³.

Kosík padł ofiarą manipulacji językiem i informacją. System totalitarny jest w stanie posunąć się do wymazania danego nazwiska z życia publicznego.

Ostatni zbiór esejów Richterovej jest interesującą książką ze względu na dogłębną analizę języka. Jest on przedstawiony jako integralna część ludzkiej egzystencji, jako system, wobec którego człowiek się ustosunkowuje, jak również system, w którym człowiek żyje i który go bezpośrednio określa. Autorka przygląda się problemowi języka z różnych stron, ukazuje różnorodne rozwiązania, po jakie sięgają pisarze i poeci, wspomina o językach obcych i poliglottyzmie, o tym, jak język ustanawia znaczenie, jak funkcjonuje w konkretnych tekstach i jak wpływa na tożsamość człowieka.

Czeska autorka kieruje naszą uwagę w stronę problemów tożsamości i procesów kulturowych. W eseju *Totožnost člověka ve světě znaků* czeska badaczka analizuje poczucie tożsamości zarówno pod względem znaku, jak również pod względem języka. Przedstawia czytelnikom język dzieł poszczególnych autorów. Charakterystyczne dla

¹³ K. Kosík, cyt. za: S. Richterová, *Slova...*, s. 69.

stylu Richterovej jest zaprezentowanie poetyki pisarzy, których dzieła opisuje również w innych tekstach. Dlatego wśród analizowanych twórców powtarzają się nazwiska Kundery, Linhartovej i Hrabala. Niektóre z esejów są w całości poświęcone ich twórczości¹⁴, w innych nazwiska te przytaczane są, by zobrazować dany motyw czy problem, jeszcze w innych są one tylko wspomniane w celu wzmocnienia prezentowanych argumentów.

Esej z tomu *Slova a ticho* dotyczący tożsamości człowieka w semiotycznym świecie należy do grupy tekstów, w której trzej twórcy stanowią materiał przykładowy dla opisu kształtowania się tożsamości. Richterová na początku uzasadnia swój wybór w ten sposób:

„Spisovatelé rozdílní, takřka nesrovnatelní, v mnohém protihůdní, scházejí se nad onou rozehranou partií, ve které jde o to, mluví-li člověk anebo je »mluven« a jakým jazykem»¹⁵.

1.2. Język w tekstach Milana Kundery i Věry Linhartovej

Analizę czeskiej eseistki rozpoczyna refleksja nad dziełem Milana Kundery. Już we wcześniejszych tekstach sygnalizowała „verbální čin”, jaki napotykamy w jego powieściach¹⁶. Kolejne książki artysty zaczynają się od słów, które z czasem zdobywają przewagę nad wypowiadającym je bohaterem¹⁷. Tożsamość człowieka jest ściśle związana ze znakiem. W sytuacjach, jakie kreśli Kundera, człowiek może poruszać się jedynie w sferze języka, który jest konwencją. Jest to system, na który jednostka nie ma wpływu. Język zostaje przedstawiony jako siła, której podlega postać. Bohater staje się zakładnikiem słów, które padły, jego losy są od nich uzależnione.

Richterová, po kilku zdaniach porównujących stosunek wobec języka Kundery i Linhartovej, płynnie przechodzi do analizy rozwiązań, jakie zastosowała w swych tekstach francuskojęzyczna Czeszka:

„Celé dílo Věry Linhartové můžeme charakterizovat jako zkoumání vztahu člověka a textu. Dva protipóly současné české literatury, Linhartová a Kundera, vycházejí ze stejných premis: také pro Linhartovou je řeč místem, kde se lidé mohou setkávat»¹⁸.

¹⁴ S. Richterová: *Proměny subjektu v próze Věry Linhartové i Tři romány Milana Kundery*. W: eadem: *Slova.... Otázka Boha ve světě bez Boha: Nesmrtelnost a pochybování Milana Kundery*. W: eadem: *Ticho a smích*. Praha 1997. *Portrét autorky, Hrabalova nebesa i Svět, ve kterém nežijeme*. W: eadem: *Místo domova*. Brno 2004.

¹⁵ S. Richterová, *Slova...*, s. 70.

¹⁶ Zob. S. Richterová: *Tři romány Milana Kundery*. W: eadem: *Slova...*, s. 35–67.

¹⁷ Por. S. Richterová: *Totožnost člověka ve světě znaků*. W: ibidem, s. 71.

¹⁸ Ibidem, s. 72.

Bohaterowie Linhartovej nie są jednak ofiarami językowych mechanizmów. Artystka specjalnie eksponuje zawilgości języka i jego wieloznaczność. Jej postacie są sprawcami prezentowanej gry językiem, to oni ją tworzą. I jak pisze Richterová:

„Zatímco však postavy Kunderových románů v zákrutech jazykových mechanismů ztroskotávají, vypravěč Linhartové zdůrazňuje, že si zachovává identitu právě tím, že dovršený jazykový útvar opět opouští: »Myslím, že tento příbytek je hotov«, končí povídka »Totéž později«, »Můžete se v něj uvázat, jakmile se vytratím zadním vchodem«”¹⁹.

Cytowany przez Richterová fragment prozy Linhartovej pokazuje metafikcyjne i metajęzykowe zainteresowania pisarki. Jej teksty to gra z czytelnikiem, ale również wytrwałe poszukiwanie najlepszych rozwiązań. W eseju *Portret autorky* Richterová zwraca uwagę na systematyczność i konsekwencję Linhartovej zarówno w twórczości, jak i w życiu (zob. *M.d.*, s. 144). W zbiorze *Místo domova*, ale i we wcześniejszych książkach Richterová pokazuje, że Linhartová interesuje język jako narzędzie komunikacji, jako system, jako forma, którą trzeba doprowadzić do perfekcji. Kilkakrotnie pojawia się przyrównanie języka do przybytku²⁰, do którego należy dążyć, ponieważ w nim możliwe jest ukojenie.

Trzecim z autorów, którego utwory są egzemplifikacją tożsamości człowieka w świecie znaków, jest Bohumil Hrabal. Richterová, pisząc o jego języku, wspomina m.in. „zázrak nečekaných významů tryskajících z řeči, montáž, koláž, mnohoznačnost slova, nové významy”²¹. Autorka, podobnie jak w innych analizach, najbardziej interesuje się niejednoznacznym ujęciem problemu języka.

1.3. Dialogiczność

Narracja u Kundery jest prowadzona przez różne osoby, Linhartová posługuje się metajęzykiem, natomiast u Hrabala odnajdziemy polifonię głosów, którą autor umieszcza w ramach gospody. Kolaż i montaż, którymi posługuje się Hrabal, odzwierciedla różnorodność języka. Na tę różnorodność Richterová w swoich esejach zwraca szczególną uwagę. Píše o polifonii głosów, poświęca rozległe fragmenty poliglottyzmowi i relacjom człowieka oraz języka. Opisuje język jako narzędzie ludzi, ale również wskazuje sytuacje, jak to ma miejsce w tekstach Hrabala, kiedy bohaterowie są tylko

¹⁹ Ibidem, s. 73.

²⁰ Por. ibidem, s. 74, 75.

²¹ Por. ibidem, s. 75.

środkiem do zaprezentowania historii. Sam Hrabal przyznaje, że „pábitel je nástrojem jazyka, který obohacuje sebe sama o všechny něžnosti a finty, o něž má zájem jazykověda”²².

Inne ujęcie polifonii znajdziemy w eseju *Hlasy mnoha lidí*, w którym autorka, prezentując twórczość poety Josefa Hiršala, pokazuje jej występowanie w konkretnym tekście. W *Písni mládí* odnajdujemy wiele głosów i stylów, które przekonują, że jedna historia zawiera potencjał nieskończenie wielu opowieści:

„Jsou tu (...) hlasy mnoha lidí, hlasy milostných dopisů a valečného deníku tatínkova, hlasy z Holana, Hrabala, Haška, útržky novinových zpráv a první verše autorovy. Na vlastní oči a vlastníma rukama se v tomto labyrintu každý může přesvědčit, že jeden život a jedno mládí obsahuje potenciálně nekonečné množství životů a příběhů, že ty životy a příběhy spolu souvisejí i nesouvisejí jako osoby, které prostorem knihy procházejí a nesou si s sebou každá nekonečné množství potenciálních příběhů, mládí a životů” (*M.d.*, s. 31).

Życie oferuje nieskończoną ilość potencjalnych zyciorysów i historii. Richterová twierdzi, że każdy pisarz jest tego świadom²³. Ona sama wyszukuje przykłady polifonii i przedstawia, w jak różny sposób można zaprezentować język²⁴. Wielość głosów pociąga za sobą wykorzystanie wielu płaszczyzn, pozwala również na ich konfrontacje. Autorka zestawia zróżnicowane głosy i znaczenia w obrębie poszczególnych dzieł, ale pokazuje obok siebie również odmienne rozwiązania poszczególnych artystów.

„Tam, kde zaznívá hlasů víc, dochází opět k pohybu, který ve spirále proniká do různých významových rovin: tak jako se zvrstvují a vzájemně přerůstají paradoxy, tak se i hlasy v polyfonických textech doplňují, odrážejí, vzájemně vyvracejí a opět potvrzují a žádný z nich často nemá ani poslední slovo, ani si nepřivlastňuje definitivní pravdu a nepředstavuje poslední autoritu”²⁵.

Głosy w tekstach polifonicznych dopełniają się, wzajemnie podważają i na powrót się potwierdzają. Żadne nie mają ostatniego słowa ani nie przedstawiają ostatecznej prawdy, ponieważ prezentują „niezwieńczony dialog”²⁶.

Pojęcie polifonii, podobnie jak dialogiczności, odsyła do prac Michaiła Bachtina, który wywarł wielki wpływ na literaturoznawców nie tylko Środkowej i Wschodniej

²² B. Hrabal: *Rukověť pábitelského učně*. Cyt. za: ibidem, s. 76.

²³ Zob. A. Jagodziński: *Banici (Rozmowy z czeskimi pisarzami emigracyjnymi)*. Kraków 1988, s. 300.

²⁴ Przykładem może być esej poświęcony polifonii w twórczości Vladimíra Holana: S. Richterová: *Polyfonie v díle Vladimíra Holana*. W: eadem: *Ticho...*, s. 151–164.

²⁵ Ibidem, s. 154.

²⁶ M. Bachtin: *Notatki z lat 1970–1971*. W: idem: *Estetyka twórczości słownej*. Warszawa 1986, s. 503–504.

Europy. Daniela Hodrová przetłumaczyła jego prace na język czeski i elementy jego teorii wspomina w swoich książkach. Julia Kristeva, na którą Hodrová nieraz się powołuje, przedstawiła teorie Rosjanina we Francji, czym zainspirowała m.in. Rolanda Barthesa. Wszystkie najważniejsze kategorie Bachtina – „karnawał, dialog, polifonia, różnojęzyczność, cudze słowo – odsyłają poza same teksty, ku zróżnicowanej sferze kultury, w której języki skrywają w sobie określony światopogląd”²⁷. Kategorie te doskonale współgrają z postmodernistycznymi propozycjami dotyczącymi języka. Stąd tak wielkie zainteresowanie współczesnych badaczy teorią, która powstała przecież przed kilkudziesięciu laty.

Przyglądając się konstrukcji dialogów, można – za Bachtinem – zauważyć, że „we wszystkich dialogach zasada konstrukcji pozostaje taka sama. Wszędzie dochodzi do krzyżowania się, współbrzmienia lub arytmicznego złączenia replik dialogu jawnego z replikami wewnętrznego dialogu bohaterów. Wszędzie – całokształt idei, myśli i słów jest wyrażany przez kilka głosów, które nie zlewają się ze sobą, i w każdym z nich przybiera inne brzmienie. Przedmiotem intencji autora nie jest ów całokształt idei jako taki, jako coś neutralnego i tożsamego ze sobą. Przeciwnie, intencje autora zmierzają do rozpisania tematu na wiele różnych głosów, do, by tak rzec, jego zasadniczej i nieodwołalnej wielogłosowości i różnorodności”²⁸.

Z zasady tej korzystają nie tylko autorzy powieści polifonicznej, ale również dziennika czy eseju. W wypowiedzi eseistycznej dochodzą do głosu zróżnicowane opinie, wypowiadają się różne głosy. Poszukując odpowiedzi na postawione przez siebie pytania, autor eseju przytacza wiele opinii, które żyją własnym życiem. Eseista niczego nie narzuca, pozwala na niezależne funkcjonowanie różnych, czasem nawet sprzecznych opinii. Pozostawia również otwartą dyskusję, nie stawiając kropki na końcu zdania. Jego intencją nie jest bowiem spójny całokształt, ale różnorodność, która oddałaby wielkie zróżnicowanie rzeczywistości. Podobnie wypowiada się M.P. Markowski w swoim tekście o Bachtinie. Wspomina on o szacunku wobec innego, ponieważ autor nie panuje z góry nad postaciami, ale pozwala im na niezależność poglądów, która „rozbija nadrzędną świadomość autorskiego Ja”²⁹.

²⁷ M.P. Markowski: *Bachtin*. W: *Teorie literatury XX wieku*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków 2006, s. 158.

²⁸ M. Bachtin: *Z książki „Problemy twórczości u Dostojewskiego”*. W: idem: *Estetyka twórczości słownej*. Warszawa 1986, s. 280–281.

²⁹ M.P. Markowski: *Bachtin...*, s. 165.

Analogiczne zjawisko interpretuje Jacek Łukasiewicz w swojej książce o poematach³⁰. Píše on o wewnątrztekstowym autorze, który „nie utożsamia się z własnym językiem, stoi wyraźnie poza nim, poza wszystkimi własnymi językami. Zwraca uwagę na »cudze głosy« zawarte w innych tekstach, które w różny sposób przywołuje, a także na odpowiedzi czytelników czy słuchaczy, do których kieruje swoją (...) wypowiedź. Prowadzi w tekście żywy dialog zarówno z autorami przywoływanych wypowiedzi, jak i z adresatami»³¹.

Aby wskazać zasadnicze dla dialogiczności cechy nie trzeba sięgać wyłącznie po powieść. Łukasiewicz wybiera jako przykład poemat. Pokazuje, że również w tym gatunku wypowiedź podmiotu funkcjonuje w kontekście innych wypowiedzi, odmiennych stanowisk, że wchodzi w rozmowę z innymi ludźmi. „Dar mówienia nie wprost»³², jak nazywa to autor, jest często dla pisarza ciężarem, który ukrywa pod spontanicznością. Pisarz nie zawsze chce pozostawać poza swoim własnym językiem, ale owo mówienie nie wprost nieodłącznie towarzyszy kondycji pisarza.

Paul de Man w swoim tekście o dialogowości³³ pisze o „mówieniu nie wprost”, że jest to konieczna dwulicowość prześladowanej mowy, która nie może wyrażać się w sposób otwarty³⁴. Jako przykład może posłużyć samo życie i twórczość Bachtina. Nie mógł on swojej koncepcji dialogiczności przedstawić jako teorii filozoficznej, ponieważ radziecka cenzura nie zgodziłaby się na jej publikację. Przedstawił ją nie wprost, za pomocą tekstów literackich. Można tu odnaleźć analogie z problemami, jakie podejmuje w swoich esejach Richterová. Mowa tu o funkcjonowaniu języka w sytuacji zagrożenia tożsamości jednostki oraz całego systemu języka w ustroju totalitarnym. Czeska eseistka poświęca temu tematowi m.in. eseje: *Jeden československý rok*, *Přesto je třeba mluvit*, *Ideologie, dějiny, náboženství a příběh*, a także *Totožnost člověka ve světě znaků* i *Sémiotický vesmír: centra a periferie*. Richterová pokazuje związki pomiędzy jednostką a państwem, pomiędzy człowiekiem a systemem, który to system zostaje z góry narzucony i sam ustala znaczenia. Eseistka pokazuje możliwości języka i wpływ tego języka na kształtowanie się osobowości. Jednostka przy użyciu języka wyraża siebie, ale również wchodzi w interakcje z innymi użytkownikami systemu językowego. Tu dialogiczność

³⁰ J. Łukasiewicz: *Oko poematu*. Wrocław 1991.

³¹ Ibidem, s. 321.

³² Ibidem, s. 322.

³³ P. de Man: *Dialog i dialogowość*. W: *Ja – Inny. Wokół Bachtina*. T. 2. Red. D. Ulicka. Kraków 2009, s. 409–417.

³⁴ Por. ibidem, s. 410.

pojawia się nie jako kategoria funkcjonująca w literaturze, ale jako stosunki w realnym świecie. Narody, teksty i języki wchodzą w relacje z innymi nacjami, z inną literaturą i odmiennymi językami. Powstaje w ten sposób siatka napięć, poszczególne grupy stymulują się wzajemnie, dzięki czemu języki i pewne tendencje w kulturze utrwala się.

Francesco Loriggio w tekście *Umysł jako dialog*³⁵ z 1990 roku tłumaczy, że w każdej dziedzinie „siły prace do homogenizacji wykluczają się z siłami, które dążą do heterogeniczności. W dialogizmie zachodzą one na siebie i nawzajem na siebie oddziałują: to, co zdarza się jakiejś (lub w jakiejś) grupie, ma rezonans w tekstach, które z kolei wzmacniają bądź osłabiają napięcia społeczne. Dlatego większość oficjalnych historii literatur Zachodu i zachodnich badań literackich rozwija się w rytmie narzuconym przez tendencje zmierzające do homogenizacji społeczeństw, zwłaszcza do rozwoju państw narodowych”³⁶.

Jest to kolejna inspiracja dziełem Bachtina. Powracamy do tematu tworzenia historii literatur, ale w kontekście ścierania się w dialogu odmiennych głosów. Podpierając się określeniem Kristevy, dialog w tworzeniu kultury i historii literatury można by nazwać Bachtinowskim dziedzictwem kulturowym³⁷. Jego elementy można odnaleźć również w esejach drugiej czeskiej badaczki – Danieli Hodrovej.

Hodrová w esejach *Citlivé město* przywołuje nazwisko Bachtina w kontekście dialogu różnorodnych struktur. Sam charakter miasta i jego przestrzeń sprzyjają przecinaniu się różnych elementów i życiu w symbiozie wielu tekstów. W mieście odgrywają się niezliczone historie, które przecinają się i nawiązują ze sobą relację dialogiczną. Czeska badaczka zauważa, że prace Bachtina dotyczyły właśnie przestrzeni miasta, bo w niej najlepiej uwidaczniały się różne języki, świadczące o dialogiczności powieści. Bachtin był zdania, że nie tylko powieść ma dialogiczny charakter, ale również inne teksty określane jako miejskie. W mieście bowiem najłatwiej spotkać Drugiego oraz przekazać słowa, na których nawarstwiają się kolejne znaczenia (por. *C.m.*, s. 45).

Dialogiczność Bachtina jest często przywoływana przez badaczy postmodernistycznych. Po latach koncepcja ta jest analizowana pod różnymi kątami. Kristeva zwraca uwagę na dziedzictwo kulturowo-semiologiczne oraz literaturoznawcze, w które wpisuje własny wariant tego pojęcia – intertekstualność³⁸. Wiaczesław Iwanow dzieli badania nad

³⁵ F. Loriggio: *Umysł jako dialog*. W: *Ja – Inny...*, s. 419–434.

³⁶ Ibidem, s. 422.

³⁷ Por. *Rozmowa z Julią Kristevą*. W: *Ja – Inny...*, s. 568.

³⁸ Por. ibidem, s. 568–569.

relacjami dialogowymi pomiędzy „ja” i „ty” na filologiczno-lingwistyczne oraz filozoficzne³⁹. Inna propozycja to podział na dwa modele dialogu w tekście – jeden hermeneutyczny, w którym zadaje się pytania „kto?” i „co?”, drugi z nich sprowadza się do pytania „jak?” i reprezentuje poetykę pisania oraz czytania⁴⁰. Są to tylko niektóre z koncepcji zaprezentowanych w wyborze prac na temat rosyjskiego teoretyka: *Ja – Inny. Wokół Bachtina*. Pokazują one, że propozycja dialogiczności jest jedną z najbardziej inspirujących idei w teorii literatury XX wieku. Pokazują również, że choć potrafimy wskazać jej konkretne źródło, już dawno oderwała się od swojego autora i żyje swoim życiem, wcielana jako atrakcyjny element w kolejne, nie tylko literaturoznawcze, teorie.

W esejach Danieli Hodrovéj znajdziemy oddźwięk dialogiczności w strukturze miasta, której elementy wchodzą ze sobą w relacje dialogiczne. Z kolei Sylvie Richterová podaje przykład dziennika, w którym odzywają się różne głosy. Obok fragmentów poezji można przeczytać zapisy z życia codziennego, świadectwa, cytaty i komentarze. Taki jest dziennik Jiřego Kolářa i Ludvíka Vaculíka. Polifonia i cudze słowo, widoczne w dziennikach, odsyłają, jak już było powiedziane, poza tekst, odsyłają do zróżnicowanej kultury. I choć Richterová (inaczej niż Hodrová) nie przywołuje explicite Bachtina, w jej tekstach widać echo teorii tego rosyjskiego badacza, chociażby w postaci polifonii czy taktyki „mówienia nie wprost”.

Można jeszcze dodać, że jedna z analiz poświęcona książce *Slabikář otcovského jazyka* została w całości poświęcona kategorii dialogiczności. Autorka, Irina Wutsdorffová, pokazuje, że Richterová w sposób dialogiczny łączy szerokie spektrum egzystencjalnych pytań – od problemu tożsamości i jej konstytuowania, poprzez pytania o ludzką świadomość, poznanie, możliwości i granice języka, po wątpliwości związane z tworzeniem znaczeń. Recenzentka powołuje się na dialogiczność w ujęciu Michaela Holquista⁴¹, według którego znaczenie i tożsamość powstają dopiero w dialogicznym współgraniu co najmniej dwóch wypowiedzi. Wutsdorffová uważa, że „pokud Bachtinův model mírně modifikujeme, lze jej použít k popisu tohoto otevřeného modelu stále se obnovujícího smyslu, který vytváří »Slabikář otcovského jazyka«”⁴².

Jak widać, koncepcja Bachtina pozostaje wciąż atrakcyjna zarówno dla twórców, jak i interpretatorów.

³⁹ Por. W. Iwanow: *Po latach*. W: *Ja – Inny...*, s. 551.

⁴⁰ Por. P. de Man: *Dialog...*, s. 416.

⁴¹ M. Holquist: *Dialogism: Bachtin and his world*. London–New York 1990. Cyt. za: I. Wutsdorffová: *Dialogičnost v prozaické trilogii Sylvie Richterové „Slabikář otcovského jazyka”*. „Česká literatura” 1999, nr 4, s. 365.

⁴² I. Wutsdorffová, *Dialogičnost...*, s. 365.

1.4. Poliglotyzm

Z wielością głosów koresponduje inne zagadnienie, któremu Sylvie Richterová poświęca nie mniej uwagi. Jest to wspomniany już poliglotyzm. Eseistka, rozpoczynając rozważania na ten temat, powołuje się na słowa Věry Linhartovej:

„Polyglotismus je jistý druh množení osobností, které v člověku radikálně proměňuje vnímání světa i jednání v něm. (...) V okamžiku, kdy člověk použije jiného jazyka než svého prvního a tím přesune střed systému, nelze už proces obrátit: od této chvíle už nepatří žádné určité jazykové skupině. Žadný jazyk se už nejeví jako jediný, nenahraditelný, žadný už v sobě nemá magii přímého vztahu mezi slovem a bytím, které označuje”⁴³.

Język zatem jest osadzony w systemie znaków i sytuacja wyboru innego języka wiąże się z ustosunkowaniem się wobec tego systemu. Z cytowanych słów Linhartovej wynika, że zwrócenie się w stronę języka obcego jest rozszerzeniem światopoglądu. Pisarka uważa, że język czeski to jej pierwszy język. Nie nazywa go ojczystym, ale właśnie pierwszym (por. *M.d.*, s. 145). Świadomość, że żaden z języków nie jest jedyny i nie do zastąpienia, może zrodzić poczucie wolności. Nieodwracalność tego procesu, to, że człowiek przestaje przynależeć do jasno określonej grupy językowej, może jednak wzbudzić poczucie straty, może zrodzić pytania o tożsamość i ojczyznę. Richterová wprowadzie zaznacza, że strata języka i opuszczenie swojego środowiska jako subiektywne doświadczenie jest porównywalne z wygnaniem z raju (por. *M.d.*, s. 132), ale jej uwagi nie idą w tym kierunku.

Zjawisko poliglotyzmu nie jest tu przedstawiane jako władanie językami obcymi. Czeska eseistka wysuwa tezę, że pisarze w większym lub mniejszym stopniu są poliglotami, jeżeli nie w sposób czynny, to przynajmniej pasywnie. Przy okazji tematu języka rodzimego przywołuje zdanie Umberto Eco, Romana Jakobsona i Věry Linhartovej. Pierwszy z nich w swojej pracy *W poszukiwaniu języka uniwersalnego* wspomina poliglotyzm przy okazji rewizji oceny wieży Babel, jak również zastanawiając się nad problematyką przekładu. Według włoskiego semiotyka „europejska kultura przyszłości nie będzie z pewnością triumfem totalnego poliglotyzmu (zresztą ktoś mówiący wszystkimi językami musiałby, niczym Pamiętliwy Funes z Borgesowskich »Fikcji«, przechowywać w swym umyśle nieskończoną liczbę obrazów); rysuje się ona raczej jako wspólnota jednostek zdolnych uchwycić ducha, zapach czy atmosferę cudzej mowy. (...) W ten sposób nawet ci, którzy nie mówią biegle w innym języku, pojąć będą

⁴³ V. Linhartová. Cyt. za: S. Richterová: *Misto...*, s. 132.

mogli jego swoistego ducha i uniwersum kulturowe, wyrażane przez każdego człowieka, kiedy posługuje się językiem własnych przodków i własnej tradycji⁴⁴.

Kulturowe uniwersum i tradycja są wciąż obecne w rozważaniach czeskiej eseistki. Podobnie jak Eco, zauważa: „Polyglotismus je (...) překonáním vzájemné nesrozumitelnosti a neprostupnosti dvou jazykových systémů” (*M.d.*, s. 133). Czeska badaczka zajmuje się analizą takiej sytuacji, odnosząc ją do konkretnej (czeskiej) przestrzeni kulturowej.

Milan Kundera, którego teksty mają zilustrować problem poliglotyzmu, w swej twórczości przybliża go za pomocą określonych tematów i motywów, jak również za pomocą konstrukcji powieści. Wielu narratorów, zderzanie się światów poszczególnych bohaterów, ich nieporozumienia to przykładowe rozwiązania, jakie zastosował pisarz. Powtórzenia i wariacje na temat tego samego motywu mają również uwypuklić możliwości języka. Kundera nie ogranicza się do tekstu literackiego. Sięgając po środki muzyczne, zwraca uwagę czytelnika na wielogłosowość.

Věra Linhartová z kolei pracuje z językiem, maksymalnie wykorzystując jego możliwości. Wieloznaczność i wielogłosowość są tutaj związane z przemianami podmiotu. Język jest narzędziem, dzięki któremu bohater poszukuje swojej tożsamości, ale również dzięki któremu zdobywa dystans, a także staje się wyobcowany (por. *M.d.*, s. 137).

Josef Škvorecký w swoich tekstach, inaczej niż Linhartová, za punkt wyjścia obiera mowę potoczną. Język Škvoreckiego jest żywiołowy i nieograniczony, czasem balansuje na granicy poprawności. Czytelnik ma wrażenie, że przestrzeń słowa charakteryzuje się wolnością, a wtrącane anglicyzmy są dowodem na to, że język nie ma wyznaczonych granic i nie podporządkowuje się ustrojowi politycznemu.

Richterová napisała, że poliglotyzm jest pomnożeniem osobowości, które wpływa na odbieranie i rozumienie otaczającego świata. Używając kolejnego języka, żaden język nie wydaje się już nie do zastąpienia i żaden język nie posiada już magicznego związku pomiędzy słowem a przedmiotem, bowiem na określenie tego przedmiotu istnieją również inne słowa, w obcym języku.

W podobnym stylu wypowiada się Anna Wierzbicka, polska badaczka mieszkająca od lat w Australii. W jednym ze swoich artykułów⁴⁵ opisuje doświadczenie emigracji pod

⁴⁴ U. Eco: *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Gdańsk–Warszawa 2002, s. 365–366.

⁴⁵ A. Wierzbicka: *Moje podwójne życie: dwa języki, dwie kultury, dwa światy*. „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 73–93.

względem różnic kulturowych. Dotyczą one w głównej mierze języka i wyrażania uczuć. Autorka przytacza wiele przykładów słów i wyrażeń, które tłumaczone z języka polskiego na angielski lub odwrotnie tracą swoje pierwotne znaczenie, zostają osadzone w obcym, niezrozumiałym kontekście lub nabierają nacechowania, które byłoby odmienne w innym języku. Wierzbicka wspomina wykład Andrzeja Bogusławskiego *O założeniach semantyki*, który zainspirował ją do poszukiwań uniwersaliów. Wyjazd z kraju i posługiwanie się drugim językiem w równej mierze co językiem ojczystym umożliwił rozwijanie badań nad jednostkami elementarnymi. Badaczka sceptycznie podeszła do teorii, które przekonywały, że istnieją „podstawowe nazwy kolorów”, że taksonomia aktów mowy jest tylko jedna albo że istnieją „podstawowe ludzkie uczucia”⁴⁶. W swoich badaniach wnikliwie weryfikuje każde z tych zagadnień.

W książce *Język – umysł – kultura* Wierzbicka przekonuje, że jej praca to poszukiwanie systemu. System jest wprawdzie w ciągłym ruchu i zmienia się, podstawowe założenie pozostaje jednak niezmiennie. Polska badaczka zakłada istnienie jednostek elementarnych i uznaje, że skomplikowane konstrukcje językowe, wypracowane przez różne kultury, można sprowadzić do prostych jednostek semantycznych⁴⁷.

Wierzbicka i Linhartová mają podobne doświadczenia. Obie zdecydowały się na poszukiwania rozwiązań intrygujących je pytań poza euroamerykańską strefą. Wierzbicka korzysta z dorobku badań nad językami tubylczymi Australii, Azji i rejonu Pacyfiku, Linhartová zwraca się w stronę języka i kultury japońskiej. Gwarantuje im to nowy, zupełnie odmienny od europejskiego, materiał badawczy. Wierzbicka opowiada, jak silnie język związany jest ze zwyczajami i skryptami zachowań danej kultury. Linhartová pociąga w japońskim to, że osoba gramatyczna nie jest zdefiniowana. Widzi w tym szansę na zbudowanie pewnej jedności. Z drugiej strony czeska autorka zauważa struktury, które ograniczają jednostkę, wpisując ją w ściśle określony porządek feudalny (por. *M.d.*, s. 147).

Uniwersalny język absorbował uwagę wielu badaczy. Umberto Eco przytacza niejedną teorię na ten temat w swojej książce *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Teoretycy mieli nadzieję na odnalezienie uniwersalnego systemu językowego. Znalazły się też głosy sceptyczne i przewrotne. Można przytoczyć myśl Jorge Luisa Borgesa, który zastanawia się, a wraz z nim zastanawia się pisarz i filozof Michal Ajvaz, czy jest możliwe zrównanie wartości różnych gramatyk:

⁴⁶ Por. ibidem, s. 90–91.

⁴⁷ Por. A. Wierzbicka: *Język – umysł – kultura*. Warszawa 1999, s. 7.

„Rozdíl mezi indiánskými a indoevropskými jazyky vyvolává otázku, která je u Borgese neustále vyslovně či nevyslovně přítomna: otázku po možnosti srovnávání hodnot různých gramatik. Whorf (Benjamin Lee Whorf – *przyp. M.K.*) obrací tradiční eurocentrismus a vyzvedává »chemičnost« indiánských jazyků proti »mechaničnosti« indoevropských. Má však takové srovnání smysl? Mohou být srovnávány jazyky vytržené ze svých světů – světů, jež spoluvytvářejí a jejichž jsou zároveň produkty –, mohou být srovnávány hodnoty různých světů?“⁴⁸.

Wierzbicka jest przekonana, że porównanie wartości i znalezienie wspólnych elementów językowych dla wszystkich kultur jest możliwe. Polska badaczka przedstawia założenia i dokonania swoich badań. Jednostki elementarne grupuje w piętnaście zbiorów, na przykład: „1. ja, ty, ktoś, coś, ludzie, ciało; 2. ten, ten sam, inny; 3. jeden, dwa, niektóre, dużo, wszystkie (...)“⁴⁹ itp.

Gramatyka łączenia tych jednostek jest prosta i wciąż pracuje się nad kolejnymi uproszczeniami. Autorka podaje przykłady: „zrobiłem coś złego“, „chcę to zrobić“, „ty zrobiłeś to samo“⁵⁰.

W ten sposób można opisać podstawowe dla człowieka emocje, stosunki międzyludzkie, artefakty. Badania nad tym systemem trwają ponad 40 lat, a wyniki są zaskakujące. Liczba jednostek elementarnych zwiększyła się kilkakrotnie, a do badań włącza się kolejne języki.

Język pozostaje fascynującym obszarem dla pisarzy i badaczy różnych kręgów kulturowych. W czeskich esejach znajdziemy jedynie niektóre zagadnienia ze współczesnych badań nad językiem. Eseiści wybierają spośród nich te, które wydają im się ciekawe, ale poprzez ten wybór czytelnik jest w stanie dotrzeć do najbardziej interesujących współczesnych teorii.

1.5. Podwojenie

Obok wielu terminów, które zaczynają się od przedrostków „poli-“, i „wielo-“, należałoby się przyjrzeć również tym, które opisują stany podwojone. Uwagę zwracają podwojone postacie i narratorzy w powieściach Hodrovej i Richterovej, na podwojenie, a może raczej rozdwójenie języka, wskazuje Richterová w swoich tekstach, można także wspomnieć omawianą już sytuację bilingwizmu emigrantów. Na przykład językowa

⁴⁸ M. Ajvaz: *Sny gramatik, záře písmen. Setkání s Jorgem Luisem Borgesem*. Praha 2003, s. 32.

⁴⁹ A. Wierzbicka, *Język – umysł...*, s. 8.

⁵⁰ Ibidem.

konwersja w przypadku Linhartovej oznacza pogłębienie jej dzieł, ponieważ bilingwizm zostaje tu skonfrontowany z kulturowym monizmem⁵¹. Zwraca się także uwagę na fakt, że podmioty w tekstach Linhartovej ulegają podwojeniu, ponieważ wypowiadając się, projektują samych siebie jako kogoś innego, jako kogoś, o kim mówią. Podmiot staje się przedmiotem swojej wypowiedzi i spogląda na siebie z perspektywy swoich słów⁵².

Podwojenia i zwielokrotnienia podmiotów interesują Richterovą i Hodrovą od początku ich twórczości. Richterová wykorzystuje ten chwyt do zasiania ziarna niepewności co do struktury utworu: „Znejistění jako narativní princip je doprovázeno použitím duální struktury jako systému labilního. V textu nacházíme struktury duální, stejně jako i jejich překročení”⁵³.

Autorka artykułu, pisząc o powieści *Druhé loučení*, wymienia jako przykład podwójnej struktury Narcyza i Echo, Jana i Marię, paralelizm w ciężarach bohaterek Anny i Marii. Można też wskazać dwubiegunowość w warstwie językowej: *Marie – Antimarie, nic – yantinic*⁵⁴, a także podwojenie struktury podziału rozdziałów. Powieść składa się z dziewięciu rozdziałów, z czego piąty, rozdzielający książkę na dwie czteroczęściowe, odzwierciedlające siebie wzajemnie fragmenty, nosi tytuł *Pořád tam a pořád zpátky*⁵⁵. Również w innych powieściach Richterová korzysta z motywu zwielokrotnienia postaci i narratora, ale o tym później.

Daniela Hodrová powołuje się na motyw sobowtóra w powieściach i pracach teoretycznych. Jana Bartůňková i Alena Zachová w artykule poświęconym podwojeniu w trylogii Hodrovej przybliżyły tradycję sobowtóra w literaturze:

„Motiv dvojnickví je obsažen už v mýtech a pohádkách, pronikl i do antické literatury (...). Za romantismu začal být motiv dvojníka spojován s rozštěpením Já vyplývajícím z existenciální situace. Představa o nadpřirozeném působení druhého Já se prolíná s lidovou vírou, že existence lidí ve snu, v zrcadle, ve stínu, dokonce na portrétu znamená druhé bytí a že toto zobrazení je živoucí částí osoby”⁵⁶.

⁵¹ Por. X. Galmiche: *Hledání původního „objektu” v „mezerovitých” textech Věry Linhartové (ubývání hlásky „m”, Tvor)*. W: *Ztěžklá křídla snů. Ženy v české literatuře*. Sborník č. 35–36, Památník národního písemnictví v Praze 2003–2004, s. 219.

⁵² Por. M. Křivancová: *Řeč identity*. „Česká literatura” 2008, nr 3, s. 369.

⁵³ Z. Stolz-Hladká: *Nejnovější próza Sylvie Richterové*. „Tvar” 1995, nr 21, s. 13.

⁵⁴ S. Richterová: *Druhé loučení*. Cyt. za: Z. Stolz-Hladká: *Nejnovější próza...*, s. 13.

⁵⁵ Por. ibidem, s. 13.

⁵⁶ J. Bartůňková, A. Zachová: *Problém dvojnickví v trilogii Daniely Hodrové*. „Česká literatura” 1994, nr 5, s. 529.

Autorki wspominają jeszcze o tym, że postać sobowtóra pozwala przedstawić relację dobra i zła oraz pierwiastek złej siły, który występuje w człowieku. W tych różnych postaciach motyw sobowtóra wykorzystują pisarze ostatnich epok. Można wspomnieć o inspirującym *Sobowtórze* Dostojewskiego i powołującym się na niego opowiadaniu *Tamten* Borgesa. Starszy człowiek – Borges – spotyka się w nim ze sobą samym. Przekonuje w rozmowie siebie – młodego chłopaka – że „nie ma człowieka, który by nie spotkał samego siebie”⁵⁷.

W *Mieście utrapienia* Hodrová używa podwojenia, które nie jest oparte na opozycji. Jedna postać przechodzi w drugą, ich granice są nieostre i każdy jest sobą, ale też równocześnie jest kimś innym; dodatkowo jeszcze sobowtóry mogą przekraczać czasowe granice – antycypują niektóre wydarzenia lub mają wgląd w przeszłość. Podwojenie jest dla autorki środkiem, dzięki któremu uzyskuje efekt zwielokrotnionego spojrzenia. Takie spojrzenie umożliwia z jednej strony obiektywność, ponieważ możliwa jest zewnętrzna perspektywa, nawet wobec swojej postawy, z drugiej strony jest to spojrzenie bardziej subiektywne, bo pozwala zobaczyć wydarzenia z perspektywy konkretnych postaci, w przypadku Hodrovej są to jej przodkowie⁵⁸.

„Zdá se, že dvojnicktví jako jeden z hlavních prostředků plurality umožnilo zachytit jedinečné a nezaměnitelné zkušenosti současných generací i zkušenosti našeho národa. Autorka se tak dotkla jakéhosi prahu národního vědomí – podvědomí, který Ricoeur označuje jako eticko-mytické jádro, tzv. bdělé sny národa, způsobující různorodost kultur, ale umožňující zároveň prožití univerzální lidské zkušenosti”⁵⁹.

Koresponduje to ze stanowiskiem Hodrovej, które zaprezentowała w esejach *Citlivé město*. Pojawia się w nich kolektywna nieświadomość, kolektywny cień, podział na przejrzyste miasto na powierzchni i jego mroczny odpowiednik – podziemia (por. *C.m.*, s. 308–311). Sobowtór jest przedstawiony jako jeden z najbardziej typowych bohaterów tajemniczego miasta, a spotkanie z nim jest wersją spotkania z Innym. Wraz z tą postacią do tekstu przenika atmosfera niepewności, „ciemny” język, magiczne powtarzanie słów oraz wewnętrzna dialogiczność tekstu (por. *C.m.*, s. 203–204). Podwójna postać wymaga podwojonego dyskursu, pojawia się „dwójmożliwość”, o której pisała Linhartová. Wymyśliła ona neologizm „dvojmožnost” na określenie rozszczerzonej ontologii⁶⁰.

⁵⁷ J.L. Borges: *Tamten*. W: idem, *Księga piasku*. Warszawa 2006, s. 8.

⁵⁸ Por. J. Bartůňková, A. Zachová: *Problém dvojnicktví...*, s. 530.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ X. Galmiche: *Hledání...*, s. 224.

„Pluralita postav, prostorů, časů v textech Daniely Hodrové odpovídá filozofickým východiskům. Patří k nim především schopnost střídání hledisek, perspektiv, vědomí jiných možností, tj. připouštění, že existuje vždy několik rovnoprávných odpovědí, které je třeba respektovat. Pouze takovýto přístup vede (možná paradoxně) k opravdové syntéze”⁶¹.

Hodrová wykorzystala takie podejście w eseistycznych tekstach. Oprócz tego, że porusza w nich problem podwojonej tożsamości, podwojonych miejsc i czasu, pokazuje dane zagadnienie z wielu perspektyw.

Rozszczepienie, rozproszenie, podwojenie i zwielokrotnienie, a także wiele innych pojęć, które próbują opisać podmiot w tekstach po poststrukturalizmie, są aż nazbyt symptomatyczne. Spójna postawa jest kwestionowana w tekstach trzech czeskich autorek: Věry Linhartovej, Sylvii Richterovej i Daniely Hodrové. Ta ostatnia wspomina w kontekście powieści Andrieja Bielego, że sobowtór, podobnie jak mgła, cienie i maski, wzmacnia stan niepewności.

Poddanie w wątpliwość prawdziwej tożsamości opisuje również Michal Ajvaz w eseju *Tváře, grimasy a masky*. Levinas jest zdania, że twarz jest silnie zrośnięta z osobowością i nie można jej zredukować do obrazu, do obiektywnego spojrzenia na tę twarz. Ajvaz jednak poddaje w wątpliwość pewność i jednoznaczność tego stwierdzenia. Widać, że bliższa jest mu teoria, w której twarze wędrują po świecie, w której „tvář člověka je řečištěm, kterým proudí tváře jiných” (P.z., s. 87). Ajvaz powołuje się na gombrowiczowski pojedynek na miny. Pokazuje, że świat zbudowany jest z dwuznacznych masek i ról, z odbijających się form, gier, które funduje nieautentyczny świat.

„Když se ukáže, že to, co všichni pokládají za samozřejmé, ve skutečnosti vůbec samozřejmé není, že jde o formu, která nemá žádné kořeny ve sféře spontánnosti, je uměla vytvořena pohledy a pohledy udržována – ne pohledy na dílo, ale pohledy na jiné pohledy –, potom už zkázu nelze zastavit, trhlina ve stavbě se šíří a na okamžik se rozpadá celý systém samozřejmostí” (P.z., s. 92).

Maski u Gombrowicza są motywem obnażającym nienaturalność form, na które godzi się społeczeństwo. Pokazują podwojenie tożsamości jednostki, a czasem jej zwielokrotnienie, bo przecież masek może być więcej. I choć Gombrowicz napisał *Ferdydurke* w roku 1937, znajdziemy w niej wiele sygnałów późniejszego kryzysu tożsamości, niejednoznacznego podejścia do podmiotu.

⁶¹ J. Bartůňková, A. Zachová: *Problém dvojnickví...*, s. 530.

I podobnie jak za jedną maską ukrywa się kolejna, za kolejnymi postaciami Danieli Hodrovej wyłaniają się następne. W trzeciej części trylogii Hodrová przemienia się w postać i narratorkę – Eliškę Bérankovą, Karel Milota zmienia się we Vladislava Hracha, pojawiają się bohaterowie i wydarzenia z dwóch pierwszych części cyklu powieściowego, czym Hodrová zwielokrotnia odzwierciedlenia. Dodatkowo autorka wykorzystuje technikę odwijania i zawijania sensów oraz wydarzeń. Jej teksty charakteryzują się tym, że czytelnik sam może rozwinąć pole możliwych asocjacji.

1.6. Policentryzm „kobiecego pisania”

Jan Matonoha w swojej książce *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text*⁶² za Miroslavem Petříčkem⁶³ proponuje kategorię „kobiecego pisania”. Tłumaczy, że termin ten jest tłumaczeniem francuskiego określenia „écriture féminine”, które wprowadziły feministki Hélène Cixous i Luce Irigaray. Czeski badacz odnosi się jedynie do tych aspektów ich koncepcji, które znajdują odzwierciedlenie w jego propozycji „kobiecego pisania”. Czeski termin nie jest jednoznaczny z tym feministycznym, dlatego używany jest w cudzysłowie. Matonoha tłumaczy ten termin jako typ pisania, który krytycznie odnosi się do roli języka:

„(...) »ženské psaní« tak především kriticky reflektuje roli jazyka jakožto zásadního prostředí, do nějž je situováno naše uvažování i naše subjektivita; textové strategie »ženského psaní« upomínají na naši nevyhnutelnou zasazenost do jazyka, a proto se spíše než o vymanění se z nevyhnutelné diskurzivní určenosti snaží zviditelnit formativní potenciál jazyka pomocí inscenace nekončícího odkladu významu, stejně jako pomocí neustálého ironického přepisování narativních konvencí prózy»⁶⁴.

Matonoha zwraca uwagę na te aspekty języka, które są zasadnicze również dla analiz Richterovej. Ta ostatnia pracuje na materiale pochodzącym z twórczości autorów, takich jak Linhartová i Hrabal. Matonoha również powołuje się w swojej analizie na te nazwiska. Rozszerza jednak swój materiał przykładowy właśnie o teksty Richterovej, a także Hodrovej.

Czeski badacz pracuje głównie na tekstach beletrystycznych wyżej wymienionych artystów. Biorąc jednak pod uwagę spójność koncepcji literaturoznawczych Hodrovej

⁶² J. Matonoha: *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text*. Praha 2009.

⁶³ J. Matonoha powołuje się na publikację M. Petříčka: *Ženské psaní: pragmatický rozpor*. W: *Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek „Metafora ženy”*. Red. E. Kalivodová, B. Knotková-Čapková. Praha 2003.

⁶⁴ J. Matonoha, *Psaní...*, s. 268.

i Richterowej z pisanymi przez nie tekstami literackimi, można wykorzystać również te teksty, by pokazać ich podejście do problematyki języka. Spoglądając natomiast na analizy Jana Matonoha dotyczące tekstów Linhartowej czy Hrabala, można porównać je z wnioskami pochodzącymi z esejów Richterowej.

Czym więc charakteryzuje się „kobiece pisanie”? Zanim autor przejdzie do analizy tekstów literackich, tłumaczy, czym wyróżnia się taki sposób pisania. Nie ma ono związku z literaturą pisaną przez kobiety. Dotyczy ono konkretnego rozumienia języka i związanego z tym rozumienia świata i siebie samego. Autorki i autor, których przytacza Matonoha, poświęcają uwagę sposobom użycia języka oraz granicom dyskursu.

Samą kategorię „kobiecego pisania” Matonoha zestawia z fallogocentrycznym myśleniem o kulturze. Fallogocentryzm, termin zaproponowany przez Jacquesa Derride, wiąże się z krytyką epistemologicznego autorytetu tradycji filozofii zachodniej. Chodzi głównie o przeważający w naszej kulturze typ myślenia, który w celu ogarnięcia niejednoznacznej rzeczywistości redukuje ją za pomocą prostych, binarnych opozycji⁶⁵. W odniesieniu do tekstu jest to kontrola wszystkiego, co się w tekście dzieje, bez uwzględnienia tego, co się w tekście pisze poza kontrolą autora. Tę kontrolę w ramach fallogocentryzmu narzuca się nie tylko tekstom, które się tworzy, ale ludzkiej subiektywności i rzeczywistości, którą się konceptualizuje. Dąży się do linearności znaczeń i struktur, do ujednolicenia heterogeniczności. A wszystko to uniemożliwia dotarcie do rozgałęziającej się rzeczywistości, która przypomina kłacz⁶⁶.

Wobec tak rozumianego fallogocentryzmu Jan Matonoha sytuuje „kobiece pisanie” na zewnątrz jego granic, poza nimi, jako alternatywną propozycję bez konieczności zajmowania pozycji anty- (antyfallogocentrycznej), która sugeruje upraszczającą opozycję. Sama Hélène Cixous napisała, że „nie da się zdefiniować sposobu kobiecego pisania (...), jest to niemożliwość wynikająca z samej jej istoty (...), bo nie da się »steoretyzować« tej działalności, zamknąć jej, poddać regułom (...), ona zawsze wykracza poza sposoby mówienia poddane władzy systemu fallocentrycznego (...)”⁶⁷. Wśród kategorii, które Matonoha zaczerpnął z prac Cixous, jest ciało. Temat ciała w kontekście esejów pojawia się od czasów Montaigne’a, który w *Próbach* postanowił badać siebie nie tylko w intelektualnym aspekcie. Roma Sendyka w swojej publikacji dotyczącej nowoczesnego eseju cytuje *O doświadczeniu* Montaigne’a: „Ciało ma wielki

⁶⁵ Por. ibidem, s. 94.

⁶⁶ Por. ibidem, s. 99.

⁶⁷ H. Cixous: *Śmiech Meduzy*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 155.

udział w naszej istocie, wielkie znajduje w niej miejsce (...), toteż ci, którzy chcą rozszczepić nasze dwie główne części i oddzielić jedną od drugiej, błądzą”⁶⁸.

Od czasów Montaigne’a minęło kilkaset lat i poddano w wątpliwość wiele koncepcji. Jednostka nie może być już rozpatrywana jako całość, bo postmodernizm, na który powołuje się też Hélène Cixous, zaczyna się właśnie tam, gdzie kończy się całość⁶⁹.

„Kobiece pisanie” pracuje z polem pluralistycznych i heterogenicznych pozycji, wartości i tożsamości. Cixous uważa, że to kobiety są otwarte na poruszanie się w tych obszarach bez strachu i kompleksów, bez powracania wciąż do siebie samej. To kobiety nie zatrzymują się w jednym miejscu i są w stanie przekraczać same siebie i wykraczać wszystkimi kierunkami w stronę drugiego. Francuska feministka mówi o ciele w liczbie mnogiej – o „byciu wieloma”⁷⁰.

Odnosząc powyższe uwagi do twórczości Linhartovej, Jan Matonoha pisze między innymi o poddawaniu w wątpliwość suwerenności wypowiadającego się podmiotu⁷¹, o zanikaniu podmiotu⁷², o rozszczepieniu i rozpadzie jednostki pod wpływem schizofrenii⁷³. Czeski badacz zaznacza, powołując się na esej Richterovej o przemianach podmiotu w prozie Linhartovej, że podmiot odnajduje tożsamość poprzez refleksję straty owej tożsamości w procesie językowej strukturalizacji, że podmiot zyskuje swoją tożsamość poprzez rozróżnienie kategorii „ja – nie-ja” i „ja – język”⁷⁴.

Daniela Hodrová zaprezentowała niejednoznaczne podejście do kwestii ciała w mitopoetyckich esejach. Pojawia się w nich między innymi sobowtór czy postać przechodząca tańczącym krokiem przez miasto. Czeska badaczka poświęciła już temu tematowi dwa rozdziały w książce *Místa s tajemstvím*. Były to fragmenty o monstrum (*Místo a monstrum*) i o tajemniczej postaci (*Postava s tajemstvím*). Hodrová używa wyrażenia „monstrum” w jego szerszym znaczeniu. Tłumaczy, że pojęcie to wiąże się ze zjawianiem się, spektakularnością oraz fantastycznymi bytami. Przykładem monstrum jest duch zmarłego, ozywająca rzeźba, maszyna i sobowtór. Monstrum ma podwójną postać, jawi się jako coś drugiego, innego, ale równocześnie jest bardzo podobne do Ja.

⁶⁸ M. de Montaigne: *Próby*. Warszawa 1985, s. 309. Cyt. za: R. Sendyka: *Nowoczesny...*, s. 232.

⁶⁹ Por. W. Welsch: „Postmoderne”. *Genealogie und Bedeutung eines unstritten Begriffs*.

W: P. Kemper: „Postmoderne” oder der Kampf um die Zukunft. Frankfurt am Main 1968, s. 127. Cyt. za: S. Hubík: *K postmodernismu obratem k jazyku*. Boskovice 1994, s. 179.

⁷⁰ H. Cixous, *Śmiech...*, s. 162.

⁷¹ Por. J. Matonoha, *Psaní...*, s. 201.

⁷² Por. ibidem, s. 207.

⁷³ Por. ibidem, s. 209.

⁷⁴ Por. ibidem, s. 221.

Jest ambiwalentne i przemienia się w zależności od tego, komu się ukazuje. Monstrum sygnalizuje przejście do innego stanu lub innego świata⁷⁵.

Tematowi ciała autorka poświęciła dużo uwagi w książce o poetyce dwudziestowiecznego dzieła literackiego⁷⁶. Wymienia w niej między innymi połączenie ciała bohatera z miastem (z Pragą)⁷⁷, opisuje inne, karnawałowe i groteskowe ciało oraz funkcje ciała w micie i bajce⁷⁸. Ciekawe jest spostrzeżenie, że cielesność aktualizuje się w XX wieku nawet w stosunku do tekstu. Hodrová wspomina w tym fragmencie kobiece pisanie, które jednak odbiega od terminu Petříčka i Matonohy, ponieważ stawia je w opozycji do męskiego pisanie rozumem. Tekst w takim ujęciu jest odbierany jako specyficzne ujęcie ciała, jako ciało lub tkanka⁷⁹.

Hodrová pisze, że ciało postaci zostaje ujęte jako proces. Wspomina również, że nawiązuje do tego „kobiecego” filozofia ciała (tu czeska badaczka powołuje się na prace Hélène Cixous)⁸⁰.

Jan Matonoha wymienia kategorię ciała jako jedno z zagadnień oddających charakter „kobiecego pisanie”. Zaznacza jednak, że jego pojęcie cielesności nie odnosi się do seksualności, do przejawów fizyczności, ale do kategorii opisanej przez Foucault. Cielesność odnosiłaby się w tym ujęciu do typów języka, poznania, pamięci, możliwości, dostępnych kategorii wypowiedzi⁸¹.

Matonoha pisze, że „kobiece pisanie” nie oznacza dla niego rozpadu spójności tekstu, znaczenia i podmiotu. Jest to odkrycie i rozbicie sposobu, w jaki tekst, znaczenie i podmiot są konstruowane. Czeski badacz rozumie to pojęcie jako próbę pokazania, że tekst i nadawanie mu znaczenia, jak również podmiot ze swoją zdolnością przemian mogą być formowane inaczej, na innych zasadach. Charakter „kobiecego pisanie” problematyzuje humanistyczny projekt jednorodnej i spójnej podmiotowości, problematyzuje założenie, że tożsamość może być w pełni uobecniona w postaci nietkniętej przez językowe medium, przez selektywne medium pamięci oraz poprzez ich schematy narracyjne oraz kategorie dyskursywne. Zamiast jednolitego podmiotu pojawia się wielość zmiennych i poruszających się tożsamości.

⁷⁵ Por. D. Hodrová: *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha 1994, s. 164–166.

⁷⁶ *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Red. D. Hodrová. Praha 2001, s. 638–663.

⁷⁷ Por. ibidem, s. 649.

⁷⁸ Por. ibidem, s. 651–653.

⁷⁹ Por. ibidem, s. 661.

⁸⁰ Por. ibidem, s. 662.

⁸¹ Por. J. Matonoha, *Psaní...*, s. 163.

Cixous opisuje to żywym, pełnym metafor językiem:

„Ona (kobieta – *przyp. M.K.*) pozwoli mówić w tysiącu języków innemu językowi, który nie zna murów ani śmierci. Ona niczego nie odmawia życiu. Jej język nie zamyka, przenosi, nie zatrzymuje, lecz umożliwia. A jeśli to zapowiada przemieszanie, cud bycia wieloma, ona nie broni się przed tym nieznanym, które w sobie już podejrzewała, rozkoszując się swym darem stawania się inną”⁸².

Kolejnym rysem „kobiecego pisania” jest poddanie w wątpliwość ideologii bezpośredniego, naturalnie danego i dostępnego doświadczenia, i odwrotnie – podkreślenie kluczowych roli języka: artykulacyjnej i formatywnej. Stosunek do języka jest ambiwalentny i „kobiece pisanie” nie aspiruje, by się uwolnić od opresyjnego potencjału języka. To pisanie sprawdza jego granice, ponieważ widzi, że język stanowi nieredukowalne i nieuniknione medium, dzięki któremu udostępniamy i wypowiadamy materiał własnych doświadczeń, świadomość i cielesność⁸³.

Omawiając „kobiece pisanie”, Matonoha zauważa:

„(...) takový typ psaní není ochoten umlčovat a vymazávat tenze, nesrovnalosti, neuchopitelnosti, na něž narážíme v žité realitě, stejně tak jako není ochoten zastírat komplikovaný proces, mezery, lapsy a inkongruence vlastní textové produkce”⁸⁴.

Czeski badacz wybrał kilkoro autorów, by na bardziej szczegółowej analizie pokazać, w jaki sposób starali się oni przedstawić ten skomplikowany proces tworzenia tekstu. Wśród wspólnych cech autorek, które wpisują się w „kobiece pisanie”, Matonoha wyróżnia między innymi ich poruszanie się na granicy oraz mediację przez granice różnych języków, semiotycznych i kulturowych kręgów. Milada Součková starała się angielskiemu odbiorcy przybliżyć czeski barok, romantyzm i symbolizm. Věra Linhartová tłumaczyła francuskie teksty na czeski, potem sama zaczęła pisać po francusku. Daniela Hodrová przekładała między innymi prace Michaiła Bachtina i Jurija Łotmana. W końcu Sylvie Richterová, która swoją dyplomową pracę poświęciła tłumaczeniu *Słów i rzeczy* Michela Foucaulta, później sama tłumaczyła czołowych czeskich pisarzy i poetów⁸⁵.

Co Jan Matonoha podkreśla w swoich analizach dotyczących Richterovej i Hodrovej?

⁸² H. Cixous, *Śmiech...*, s. 161–162.

⁸³ Por. J. Matonoha, *Psaní...*, s. 157–158.

⁸⁴ Ibidem, s. 167.

⁸⁵ Por. ibidem, s. 222.

„Richterová ve snaze dobrat se koherence vlastního Já zbaveného svého původního životního kontextu tak naráží na limity autobiografického vyprávění a její próza de facto inscenuje historii nemožnosti dobrat se hledané identity se sebou samým”⁸⁶.

Matonoha wprawdzie odnosi się do literackiego tekstu *Slabikář otcovského jazyka*, jednak cytowane słowa znajdują również odzwierciedlenie w esejach ze zbiorów wolnej trylogii. Tematyka esejów wciąż oscyluje wokół poszukiwania tożsamości. Granice autobiograficznego opowiadania pojawiają się przy okazji pisania dzienników, a przy rozważaniach o emigracji Richterová wspomina stosunek do wcześniejszego kontekstu.

W eseju *Téma otce jako významová a literární kategorie* czeska pisarka porusza pewne aspekty, które są zbieżne z tezami Matonohy dotyczącymi „kobiecego pisanía”. W eseju Richterovej pojawia się rozróźnienie na element żeński i męski, „panem języka” – logosu – jest w tym ujęciu pierwiastek męski, co koresponduje z fallogocentryzmem. Richterová pisze:

„Ve všech kosmogonických mitologiích figurují mužský a ženský princip jako základní hybné síly univerza; od čínské monády po jadernou fyziku představuje rozlišení pozitivního a negativního pólu východisko a předpoklad orientace v hmotném světě. Z perspektivy člověka je vertikální osa existence dána principem otce a konkretizují se na ní hodnoty jako stvořitel, autorita, ochrana, bezpečí, zakladatel rodu, vzor, garant totožnosti a trvání, a také »pán jazyka« ve smyslu logu, řádu, jeho výrazu a smyslu” (*M.d.*, s. 70).

Cały esej koncentruje się wokół kategorii ojca, której autorka poświęciła również książkę *Slabikář otcovského jazyka*. Autorka już w tytule sugeruje czytelnikowi dwa zagadnienia, którym poświęci uwagę. Pierwsze to wspomnienie ojca, drugie to język, który poddaje dogłębnej analizie. Rekonstruowanie własnej przeszłości odbywa się poprzez język. Autorka jest świadoma wspomnianego już zapośredniczenia języka w opisywaniu zdarzeń i doświadczeń. Jej „elementarz” jest przykładem sprawdzania granic języka, poszukiwania możliwości. W warstwie fabularnej autorka wykorzystuje motyw emigracji, który otwiera kolejne pokłady znaczeń. Doświadczenie emigracji wiąże się z poczuciem tożsamości oraz doświadczaniem nowego języka. Są to tematy, nad którymi autorka pochyla się również w twórczości eseistycznej. Jej wizja jest spójna. To, co opisuje w esejach i studiach, wykorzystuje w materiale literackim i pozwala, by odbiorca przejrzał jej konstrukcje, by na bieżąco śledził proces tworzenia tekstu, by był świadomy roli języka. Poddawanie w wątpliwość stałego obrazu rzeczywistości potęguje

⁸⁶ Ibidem, s. 224.

forma narracji, w której narrator jest postacią mówiącą wieloma głosami, zmieniającą nawet rodzaj gramatyczny – z męskiego na żeński. Matonoha wskazuje tu punkt wspólny z Cixous:

„Podobnie jako Hélène Cixous, która mówi o multiplicitní identitě, jež je neidentická se sebou samou a která okupuje několik míst zároveň, vypravěčský subjekt je u Richterové roztržštěn do několika pozic a identit”⁸⁷.

Czeszka tworzy postać tak samo rozproszoną jak postacie, o których pisze w swoich eseistycznych tekstach.

Kolejnym przykładem „kobiecego pisania” według Matonohy jest twórczość Hodrovej. We wprowadzeniu przytacza on większość dzieł pisarki i wspomina, że w książce *...na okraji chaosu...* praska badaczka, powołując się między innymi na Hélène Cixous, tłumaczyła, jak rozumie to pojęcie.

Według Hodrovej:

„»Ženské psaní« na rozdíl od »mužského« je svou povahou neimitativní, nedeskriptivní. Zatímco mužské psaní je centristické, ženské psaní (uplatňované ovšem nejen ženami) tíhne spíše k struktuře typu série, tendence k nekonečnému odvíjení je tu výraznější než tendence dávat textu nějaké určité kontury, směřovat jej k nějakému centru a konci jako k místu povýtce spjatému se Smyslem. Tento »ženský« způsob psaní, při němž se v textu vytvářejí acentrické, či lépe polycentrické, seriální a »proudové« kompozice a struktury, pro dílo 20. století podle našeho názoru příznačné, je mimochodem typický například pro prózy Hrabalovy”⁸⁸.

Można zauważyć, że czescy badacze są zgodni w interpretacji tego zjawiska. Zarówno Petříček, Matonoha, jak i Hodrová podkreślają, że nie jest to rozróżnienie ze względu na płeć autora, ale na ich stosunek wobec języka.

Gdyby spojrzeć na eseje z tomu *Citlivé město*, charakter „kobiecego pisania” – według kategorii, którymi opisuje to zjawisko sama autorka – byłby widoczny w nieskończonym odwijaniu tekstu. Autorka pisze w tym rozległym eseju o kategoriach tekstu-strumienia i tekstu-tkance, a czytelnik na bieżąco może zobaczyć realizację takiej konstrukcji, ponieważ ten esej właśnie taką prezentuje. Żeński sposób pisania jest policentryczny i w esejach czytamy o pseudośrodku (por. *C.m.*, s. 156), o zaniku i powstawaniu centrum w innym miejscu (por. *C.m.*, s. 71) czy o różnego rodzaju zwielokrotnieniach (por. *C.m.*, s. 105).

⁸⁷ Ibidem, s. 226.

⁸⁸ *...na okraji...*, s. 72.

Podobnie jak u Richterovej, w powieści Hodrovej język pośredniczy i strukturyzuje materiał indywidualnego doświadczenia i świadomości. Znaczenia nie są dane raz na zawsze, ale tworzą się wraz z powstawaniem tekstu i nie pozostają w określonych granicach. Kategorie i granice, które zazwyczaj są przyjmowane jako ustalone, u Hodrovej ulegają destabilizacji. Autorka nie próbuje bowiem umieścić heterogenicznego charakteru rzeczywistości w stałych i stabilnych kategoriach pojęciowych. Nie zgadza się, żeby funkcjonował tylko jeden obowiązujący model świata. Jej teksty charakteryzują się otwartością na znaczenia, palimpsestowością i rozwiązaniami kompozycyjnymi, które wskazują na nieuporządkowanie rzeczywistości⁸⁹.

Teksty obu wspomnianych czeskich pisarek można rozpatrywać poprzez kategorię kłacza, z którym związana jest kolejna cecha – tworzenie tekstu pozostającego w ciągłym ruchu, rozrastającego się, do którego stale można coś dopisać lub z niego wymazać. Wspólna jest dla nich również autorefleksja, która pokazuje między innymi zakotwiczenie w języku. Obie autorki wskazują znaczenie języka dla jednostki, dla kształtowania się jej tożsamości. Zarówno Richterová, jak i Hodrová akcentują, że niemożliwe jest opisanie podmiotu w jasno zakreślonych granicach, ponieważ podmiot nie jest spójny i raz na zawsze określony. Autorki udowadniają tę tezę między innymi poprzez specyficzne zaprezentowanie podmiotu w warstwie tekstowej. Ulega on ciągłym przemianom, wypowiada się różnymi głosami i unika zamknięcia w tradycyjnych strukturach. Takiego podmiotu nie sposób opisać w ramach dyskursu określonego mianem fallogocentrycznego, ponieważ nie oddaje on zróżnicowania i nieogarnionego materiału dostarczanego przez rzeczywistość i jednostkę.

Na koniec można by przypomnieć jeszcze zdanie Romy Sendyki, która pisząc o cechach eseju jako gatunku, określiła niektóre z nich jako „kobiece”. I choć polska badaczka analizuje opozycję „kobiece – męskie” w odniesieniu do tekstów Virginii Woolf, można przytoczyć jej zdanie również w kontekście propozycji Matonohy:

„Esej z jego osobistym tonem, marginalnością, zmiennością punktów widzenia, anegdotycznością, swobodą, intymnością, naturalnym językiem i codziennym doświadczeniem, płynącym także z pamięci ciała, zdaje się być w swym charakterze jak najbardziej »kobiecy«. (...) Fragmentaryczność, subiektywność, personalność eseju przeciwstawiona może zostać »męskiej« linearności, chronologiczności i logicznemu uporządkowaniu”⁹⁰.

⁸⁹ Por. J. Matonoha, *Psaní...*, s. 254–255.

⁹⁰ R. Sendyka, *Nowoczesny...*, s. 259.

Sendyka trafia w sedno „kobiecego pisania”, przy czym jej analiza zmierza do podziału na autorki i autorów. Wspomina o „aroganckiej przewadze »literatury mężczyzn« »oświecającej« »niewyedykowane« kobiety»⁹¹. Czescy badacze chcieli uciec od tak pojmowanego podziału na „żeńskie” i „męskie”. Trzeba jednak przyznać, że Sendyka kończąc rozdział poświęcony Woolf, znowu wskazuje to, co jest kluczowe dla „kobiecego pisania”. Píše mianowicie o trwale utraconej syntezie, o niemożliwości zrównania „ja” przeżywającego i wypowiadającego oraz o tęsknocie i pragnieniu utopii pełnej tożsamości⁹². Takie podejście odpowiada propozycji, którą przedstawił Jan Matonoň, a porównanie eseju z cechami kobiecymi współgra z analizą tekstów pisanych przez kobiety: Sylvie Richterovą, Danielę Hodrovą i Věru Linhartovą.

Rozproszenie, poliglottyzm, podwojenie, policentryzm – określenia te pokazują, że kategoria podmiotu już nie jest siłą scalającą tekst. Nie jest jednością, na którą można liczyć, nawet w przypadku eseju. Kategoria ta zostanie dokładniej omówiona w kolejnych fragmentach pracy.

Temat języka jest mocno eksplorowany przez Richterovą i Hodrovą. Uderza pewna nieproporcjonalność, ponieważ stosunkowo mniej wspomina się w tym rozdziale *Príběh znaků a prázdna* Michala Ajvaza. W swoim ostatnim zbiorze esejów autor skupił uwagę na innych zagadnieniach. Należy jednak zauważyć, że motyw i kategoria języka są obecne we wcześniejszym zbiorze esejów, mianowicie w książce *Sny gramatik, záře písmen. Setkání s Jorgem Luisem Borgesem*. Ajvaz, zainspirowany tekstami Borgesa, napisał uwagi na temat pewnych idei argentyńskiego pisarza. Znajduje się wśród nich właśnie język, a dokładniej gramatyka, którą czeski pisarz określił jako gramatykę świata.

„Budeme-li mluvit o »gramatice světa«, půjde tedy o metaforu, nebudeme přitom mít na mysli pouze strukturu jazyka; jazyková organizace je pouhou součástí tohoto dění, jež umožňuje, aby vůbec něco bylo. Jazyk a vnímání se navzájem ovlivňují, jedno se rodí v poli možností rozestřeném tím druhým (...)”⁹³.

Język pozostaje w ścisłym związku z wydarzeniami i odbieraniem rzeczywistości. Obie sfery – rzeczywistość i język – wpływają na siebie i uzależniają od siebie nawzajem swoje istnienie.

⁹¹ Ibidem, s. 261.

⁹² Por. ibidem, s. 263.

⁹³ M. Ajvaz, *Sny gramatik...*, s. 11.

PODMIOT

Policentryzm „kobiecego pisania” wiąże się bezpośrednio z wypowiadającym się w eseju głosem „ja”. Petr Bílek twierdzi, że dla badaczy współczesnej prozy niemniej kluczowe niż tradycyjne pytanie o to, jak mówi, jest pytanie o to, kto mówi¹. Różne określenia eseistycznego „ja” świadczą o niejednoznacznym podejściu literaturoznawców do tej kategorii. Roma Sendyka w rozdziale *Próby definicji eseju w polskiej literaturze krytycznej XX wieku* wspomina o postawie eseistycznej, która konotuje stany, takie jak wątpliwości, poszukiwanie zrozumienia, stawianie sobie pytań. Postawa ta kojarzy się również z podmiotem konkretnym, pierwszoosobowym, autorskim, który akcentuje swoją obecność i pozycję w danym kontekście kulturowym.

Spoglądając na czeskich eseistów, widać ich zaangażowanie w tematy, które budzą intelektualne kontrowersje. W swoich eseistycznych tekstach stawiają pytania, dzielą się swoimi wątpliwościami.

W rozmowie z Lubą Svobodová, Daniela Hodrová powiedziała, że poszukiwanie jest dla niej kluczowym słowem zarówno w teorii, jak i w powieści. Poszukiwanie jest duchową wędrówką, błędzeniem, podczas którego podmiot często poddawany jest w wątpliwość, a jego tożsamość chwieje się pod wpływem wielu przemian i podwojeń². Takie podejście widać również w mitopoetyckich esejach, w których pojawiają się m.in. sobowtóry, wędrowcy czy golem. W mieście można napotkać różne wcielenia Innego, a sam podmiot, również ten prowadzący nas poprzez tekst eseju, jest pod wpływem nie tylko przestrzeni, ale i czasu, wspomnień oraz historii. Sprzyja to stawianiu pytań i poszukiwaniu, szczególnie poszukiwaniu tożsamości, której Hodrová poświęca wiele uwagi w swoich dziełach.

W swoich tekstach literackich buduje obraz z wielu przeplatających się motywów, na które składają się elementy świata realnego, tragiczne losy autentycznych ludzi, ale również wątki mitologiczne, biblijne, aluzje literackie. Wszystkie one zmieniają się w wieloznaczne szyfry, które można odczytywać, choć jest to jedynie jedna z możliwości interpretacji,

¹ Por. P.A. Bílek: *Problémy subjektu*. „Česká literatura” 1996, nr 6, s. 667–668.

² Por. *Hledání Daněly Hodrové. Interview Luby Svobodové*. „Tvar” 1991, nr 45, s. 8.

stanowiąca wyraz wątpliwości współczesnego człowieka na temat tożsamości samej rzeczywistości³.

Sylvie Richterová z kolei podczas jednej z rozmów dzieli się z czytelnikami swoimi przemyśleniami, stwierdzając, że w literaturze interesują ją poszukiwania na temat tego, „(...) co je člověk, kdo mluví a co se děje s tím, že mluví, jaké vlastnosti má lidské vědomí a co se děje s řečí, když namísto setrvačného existování začne někdo tyhle otázky nějakým způsobem klást, provokovat, nebo prostě vidět jinak. Společnost nemůže fungovat, pokud se nesejde – více či méně dobrovolně – na nějakém společném jazyce”⁴.

Pojawia się tutaj kluczowe dla Richterovej zagadnienie języka, to, kto się wypowiada i czy język jest narzędziem autentycznej komunikacji. I jak zauważyła czeska badaczka w wywiadzie, nie pozostaje bez znaczenia fakt, że ktoś zadaje pytania o język, że ktoś prowokuje dyskusję na jego temat, że ktoś może widzieć niektóre aspekty w sposób nowy lub inny. Doświadczenie językowe jest tutaj nierozłącznie związane z wypowiedzią eseistyczną. Z jednej strony jest to wspomniane już stawianie pytań oraz poszukiwanie odpowiedzi i samego siebie poprzez język, akt pisania. Z drugiej strony język jest w esejach często tematyzowany. Problem jest zatem przedstawiany zarówno w warstwie struktury, jak i w warstwie tematycznej. Pojawia się w tekstach teoretycznoliterackich – w studiach i esejach, ale w równej mierze występuje w tekstach literackich.

Poszukiwanie tożsamości odbywa się poprzez językową wypowiedź. Zuzana Stolz-Hladká w tekście *Smrt Meduzy: O autorské identitě v textech Sylvie Richterové*⁵ pokazuje drogę formowania się autorskiego podmiotu w tekstach czeskiej pisarki. W napisanej w 1975 roku książce *Návraty a jiné ztráty* podmiot wypowiada się w formie pierwszoosobowej i żeńskiej, w następnej książce, *Rozptýlené podoby*, autorka poddaje w wątpliwość takie rozwiązanie. Podmiot wyraża się w obu rodzajach gramatycznych, co ma podkreślać jego rozdzielenie. Tematem tej powieści jest rozejście się dwojga ludzi, więc wybór takiej formy doskonale odpowiada opisywanym wydarzeniom. Dodatkowo autorka rozdziela postać kobiety na perspektywę pierwszo- i trzecioosobową, co podkreśla spojrzenie na jeden i ten sam podmiot z wewnątrz, ale również z zewnątrz, z dystansem.

Mistopis, napisany w 1981 roku, prezentuje autora-Narcyza. Pisarka, używając takiego symbolu, wskazuje na problematykę rodzaju własnego autorstwa. Przejście

³ Por. H. Kosková: *Romány Daniely Hodrové jako hledání tajemství bytí*. W: *Ztěžklá křídla snů. Ženy v české literatuře*. Sborník č. 35–36, Památník národního písemnictví v Praze 2003–2004, s. 231.

⁴ K. Hvízd'ala: *Dialogy*. Praha 1997, s. 170–171.

⁵ Z. Stolz-Hladká: *Smrt Meduzy: O autorské identitě v textech Sylvie Richterové*. „Tvar” 1996, nr 21, s. 14–15.

między rodzajami męskim i żeńskim jest możliwe, ale, jak pokazuje akcja powieści, stwarza komplikacje. Postać Narcyza jako symbol autora (czyli Richterowej – kobiety) odsyła do problemu podwójnego życia autorskiego podmiotu. W swojej kolejnej książce – *Slabikář otcovského jazyka* – Richterová podpisała się jako „autor-ka”, eksponując akt pisania. Tytułowy ojcowski język jest ukazany w opozycji do języka macierzystego, jak Czesi określają język ojczysty. W języku polskim nie pojawia się ta opozycja, ponieważ język, którym posługujemy się w ojczyźnie, to język ojczysty. Obie kategorie – terytorium i mowa – odsyłają do pierwiastka męskiego. Richterová, choć zaznacza, że wszystkie języki, którymi ludzie mówią, są macierzyste (*mateřské*)⁶, prezentuje w swoim *Elementarzu* mowę jako system męski. Akt pisania również należy do systemu męskiego. Stąd wyróżnienie graficzne – *autor-ka*. Czeszka polemizuje z logocentrycznym (i fallogocentrycznym) modelem tradycji literackiej, w którym kobieta-pisarz nie ma głosu, jeśli przyjmuje swoją własną tożsamość.

Najbardziej jest to widoczne w książce *Druhé loučení*, w której występuje męski autorski podmiot, a autorstwo zostało przedstawione jako rzecz wyłącznie męska. W tekście pojawiają się sygnały, że taki system nie jest autentyczny (np. tytuł rozdziału *Nevlastní život*), aż w końcu autorka decyduje się zmienić dotychczasowe rozwiązania. Narcyz okazuje się ślepym Narcyzem. Jest to metafora spojrzenia z męskiej perspektywy, której autorka używała w swojej twórczości. Poruszała się na granicy tożsamości, na granicy, która okazała się nie do zniesienia i której przerwanie jest początkiem kolejnego etapu:

„Psát na hranici snesitelnosti

až se hráz protrhne

bývá to krásné

Oč tu jde, už zase: oč tu jde! O lov na Slepého Narcise? Jeho smrt je jen jednou z podmínek, možná nejtěžší, ale teprve výchozí”⁷.

Richterová łączy motyw Narcyza z motywem Meduzy. Mitologiczna Meduza, żeński potwór, który zabijał spojrzeniem, umiera od swojej własnej broni. Perseusz wystawia lśniąca tarczę i wtedy Meduza spogląda w nią jak w lustro:

„»Smrt Medúzy« by tedy v naši četbě byla »smrtí« ženského autorského hlasu a vítězstvím mužského autorského subjektu nad ženským. Vývod je zcela v souladu s logikou mýtu: z hlavy Medúzy se totiž při její smrti rodí dva potomci mužského rodu: Pegasos a Chrysaor.

⁶ S. Richterová: *Slabikář otcovského jazyka*. Praha–Brno 1991, s. 211.

⁷ S. Richterová: *Druhé loučení*. Praha 1994, s. 142.

Podle logocentrického modelu literární tradice, na který Richterová staví autorství, totiž žena spisovatelka hlas nemá, promlouvá-li ve své vlastní identitě. Až když tuto usmrtí tím, že se postaví na místo Persea, podaří se jí nejen pohled na sebe sama – fakt znázorněný v Narcisove prohlédnutí, nýbrž tvůrčí akt literárního díla”⁸.

Wypowiadający się podmiot u Richterovej znów odsyła nas do problematyki żeńskiego i męskiego pierwiastka, a więc do problematyki „kobiecego pisania”. Przywołanie mitologicznej Meduzy pojawia się w czeskim artykule *Śmierć Meduzy* oraz we francuskim – *Śmiech Meduzy*. W tym pierwszym Stolz-Hladká tłumaczy za Richterową, że śmierć potwora, który reprezentuje kobiecy głos w literaturze, jest zwycięstwem pierwiastka męskiego. Francuska feministka, autorka drugiego artykułu, przedstawia odmienną wizję. Według niej spojrzenie Meduzy nie zabija. Kiedy się na nią spojrzy, można dostrzec, że jest piękna i że się śmieje⁹.

Artykuł Stolz-Hladkej pokazuje podmiot wypowiadający się w prozach Richterovej. Jest on rozproszony, mówiący kilkoma głosami, a przy tym bardzo wyraźny – ściągający na siebie uwagę czytelnika. Wszyscy recenzenci tekstów Richterovej zwracają uwagę na wątki autobiograficzne. Podobnie jest u Hodrovej. W jej powieściach realne wydarzenia przeplatają się z fikcją literacką.

Hodrová wykorzystuje w swoich dziełach kompozycję, która składa się z wielu drobnych obrazów. Podobnie są skonstruowane eseje o Pradze. Motywy przeplatają się, prezentując *genius loci* tego miasta. Narrator tych esejów jest jeden, w przeciwieństwie do narratorów występujących w tekstach literackich praskiej pisarki. W ramach jednej powieści perspektywa się zmienia – raz należy do autorskiego narratora, chwilę później wypowiadają się postacie. Kategoria narratora problematyzuje się, kiedy okazuje się, że postacie mają swoich sobowtórów. Najbardziej widoczne jest to w drugiej części trylogii *Trýznivé město*, w *Kuklach*. Sam tytuł odsyła nas do form, które ulegają przemianom. Helena Kosková w jednym z artykułów pisze, że „nejdůležitější asociaci nad slovem kukla je (...) fakt, že v jednom slově, obrazu, postavě, bytosti se skrývá a zrcadlí nekonečný počet možných bytostí dalších. Toto zrcadlení, které zároveň znejistuje a zmnohovýznamňuje identitu postav i skutečnosti, je v »Kuklách« tematizováno daleko výrazněji než v první části trilogie. Jednotlivé postavy jsou pravidelně zaměňovány svými dvojníky (...)”¹⁰.

⁸ Z. Stolz-Hladká: *Smrt Meduzy...*, s. 15.

⁹ H. Cixous: *Śmiech Meduzy*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 157.

¹⁰ H. Kosková: *Romány Daniely Hodrové...*, s. 234.

Dla Hodrovej powieść stała się medium, dzięki któremu jako artystka i teoretyczka ma możliwość tworzyć przeciwwagę dla materialistycznego podejścia do rzeczywistości. To w powieści może tworzyć formy, które zaprezentowałyby chaos współczesnego świata¹¹.

„Proč psát romány? Radší přepsat Historii. Tu Historii, která by se pak stala”¹² – pisze czeska badaczka w przedmowie do jednej z książek Umberto Eco. Świadczy to o głębokim przeświadczeniu o związku twórczości z rzeczywistością, z własnym życiem. Jej teksty literackie są silnie autobiograficzne, również w innych rodzajach tekstów podejmuje bliskie sobie tematy. Autorka doskonale odnajduje się w formie eseistycznej, ponieważ tego rodzaju dyskurs umożliwia balansowanie na granicy fikcji i autentyczności, pozwala przedstawić swoje opinie, ale równocześnie umożliwia załączenie obiektywnych analiz i połączenie tego materiału z perspektywą mitologizującą.

W większości dzieł Hodrovej można odnaleźć motyw poszukiwania własnej tożsamości. Najwyraźniej zarysowany jest w powieści *Ztracené děti*, w której bohaterka – Manuela, poszukując siebie, sięga do korzeni swojego rodu. Hodrová, komentując swoją książkę, powiedziała, że jest to „sebepochopení v celku, sebe ve světě a světa v sobě, které dává sílu překonat osobní traumata a tragédie”¹³.

Koresponduje to z ujęciem mówiącym o wpływie tworzenia na własne życie, o tym, że pisanie pomaga zrozumieć własną tożsamość. M.P. Markowski, pisząc o esejach Czesława Miłosza, wspomina „pisanie jako jednoczesne »odsłanianie siebie« i »rozwiązywanie zagadek«”¹⁴, które polegają na zrozumieniu znaków rozsianych w całej kulturze. I podobnie jak Montaigne, polski noblista, usiłując o jak najlepszą autoprezentację, napotyka problem „niepoznawalności bytu, niekomunikatywności mowy oraz nietożsamości podmiotu”¹⁵. Wszystkie te problemy pojawiają się w twórczości eseistycznej od czasów *Prób* po najnowsze realizacje tego gatunku.

Narrator w esejach jest często utożsamiany z autorem. Osobiste zaangażowanie w poruszane tematy oraz dobór materiału zazwyczaj są zgodne z zainteresowaniami badawczymi samego autora, a wyrażane tezy zgadzają się ze stanowiskiem autora, które znamy z innych dzieł i wywiadów. Franz Stanzel, w szeroko komentowanej w Czechach książce o sposobach narracji, wyróżnia kilka sytuacji narracyjnych. Jego typologiczny

¹¹ Por. ibidem, s. 238.

¹² U. Eco: *Il pendolo di Foucault*. Milano 1988, s. 104. Cyt. za: D. Hodrová: *...A to Slovo bylo u Eca*. W: U. Eco: *Foucaultovo kyvadlo*. Praha 1991, s. 700.

¹³ N. Macurová: *Příběhy v nás. Rozhovor s Danielou Hodrovou*. „Tvar” 1996, nr 7, s. 4.

¹⁴ M.P. Markowski: *Miłosz: dylemat autoprezentacji*. W: *Polski esej*. Red. M. Wyka. Kraków 1991, s. 160.

¹⁵ Ibidem, s. 161.

krag pokazuje, że możliwa jest perspektywa wewnętrzna lub zewnętrzna, ale poszczególne stanowiska możemy rozdzielić również ze względu na postać narratora bądź reflektora albo na postawienie podmiotu wśród postaci bądź na zewnątrz świata przedstawionego. Narratora esejów można by umieścić w kategorii sytuacji narracyjnej pierwszej osoby. Przypadek Hodrovej i Richterovej reprezentowałby „ja” opowiadające i przeżywające, natomiast narrator *Příběhu znaků a prázdna* znalazłby się w kategorii „ja” opowiadającego¹⁶.

Powołując się jeszcze na teorię Stanzla, trzeba zauważyć, że żadna z form narracji nie reprezentuje danej kategorii w czystej postaci. W różnych fragmentach lub na różnych płaszczyznach w narracji zostaje wykorzystana na przykład postać reflektora, kiedy bez komentowania przytacza się kolejne fakty, wyłącznie je rejestrując, albo korzysta się z postaci narratora umieszczonej poza światem opisywanym. Narrator eseju wydaje się czasem poza tym, co przedstawia, niekiedy również rezygnuje z interpretacji przytaczanych zdarzeń, pozostawia je dla czytelników w takiej formie, by sami mogli przemyśleć ich znaczenie. Jednak samo przywołanie takich, a nie innych faktów świadczy o subiektywnym podejściu, o tym, że sytuacja narracyjna należy do podmiotu w pierwszej osobie gramatycznej.

2.1. Podmiot w analizowanych zbiorach esejów

2.1.1. Citlivé město

Citlivé město rozpoczyna osobista dedykacja, która od razu wprowadza czytelnika w świat prezentowany z perspektywy konkretnej osoby – Danieli Hodrovej. Początek pierwszego rozdziału to słownikowa definicja, która otwiera kilkunastostronicowy wykład na temat rozumienia pojęcia „tekst” na przestrzeni lat. Dopiero na szesnastej stronie pojawia się pierwsza wzmianka w pierwszej osobie liczby pojedynczej:

„Snad bych tu mohla užít metafory (...) – mám na mysli město, které představuje text v pohybu (...). Pozoruhodné se mi pak jeví, jakým způsobem vstupuje literární text nebo skupina textů do Textu města (...)” (*C.m.*, s. 16).

Hodrová představí svou vizí, ale ne nadužívá osobistej wypowiedzi. Jej esej pozostawia wrażenie tekstu na granicy prozy i tekstu teoretycznego. Pojawiające się od czasu do czasu wypowiedzi w pierwszej osobie pozostają w świadomości czytelnika, tak

¹⁶ Por. F.K. Stenzel: *Teorie vyprávění*. Praha 1988.

że nawet czytając dłuższe bezoosobowe, teoretyczne fragmenty, odbiorca odnosi wrażenie, że stoi za nimi konkretna osoba, że nie są surowym wywodem teoretyka.

Wyrażenia: „snad; jeví se mi; uvědomuji si; ptám se; pokouším se; troufám si tvrdit” prezentują stanowisko narratorki, która nie narzuca swoich opinii, tak jakby sama poszukiwała jak najlepszych rozwiązań. Jej retoryka jest grzeczna i dyskretna: „Slova »sít« a »kontext« vyhovují mé (...) představě o pražských textech (...)” (C.m., s. 114) – pisze autorka.

„Vyhovují mé představě” – takie i podobne stwierdzenia pozostawiają otwartą przestrzeń na dialog, dopuszczają inne możliwości. Jest to spokojne i rzeczowe przedstawienie swojego stanowiska, które zaraz w tekście zostaje uargumentowane.

Z tych drobnych informacji rozrzuconych w całym tekście, ale też mając w pamięci dorobek Hodrovej, odbiorca buduje sobie obraz podmiotu wypowiadającego się w mitopoetyckich esejach. Autorka sama sygnalizuje, że eseje te można czytać w kontekście wcześniejszej twórczości. Wspomina na przykład, że jadąc tramwajem obok cmentarza olszańskiego, zawsze spogląda w stronę domu, gdzie kiedyś mieszkała: „(...) stejně jako já nikdy lhostejně neminu dům proti Olšankému hřbitovu, vždy zvednu oči k oknu svého někdejšího dětského pokoje, k balkonu, z něhož za války skočila židovská dívka” (C.m., s. 20).

Autorka przyznała kiedyś, że wszystkie jej powieści – od pierwszego do ostatniego zdania – są autobiograficzne. Opowiadają bowiem jej historię wewnętrzną¹⁷, która widoczna jest również w omawianym zbiorze esejów. Za tym, że podmiot wypowiadający się w tekstach Hodrovej postrzega się jako jedną, w miarę spójną postać, może przemawiać także fakt, że sama badaczka uważa swoje dzieło za pewną całość:

„Kdyby bylo na mně, vydala bych všechny romány (a možná nejen romány) v jediné knize. Příběhy vyvěrají jeden z druhého, každý další román je »pokračováním« toho předchozího, od jehož stylu se posléze odpoutá, – všechno dohromady tvoří jediný Příběh, jediný Román, neustále rostoucí epický organismus (...)”¹⁸.

O tej spójności świadczą też odwołania Hodrovej-narratorki do własnych dzieł (C.m., s. 41, 79, 103 i in.), a także główna bohaterka esejów – Praga, której badaczka poświęca uwagę od początku swojej kariery, jak również żelazny repertuar nazwisk i dzieł, służący jako materiał przykładowy od czasów *Hledání románu*. Zakończenie zbioru esejów jest

¹⁷ Por. N. Macurová, L. Kasal: *Příběhy v nás. Rozhovor s Danielou Hodrovou*. „Tvar” 1996, nr 6, s. 5.

¹⁸ Ibidem, s. 5.

kolejnym z dowodów na wspomnianą spójność. Na ostatnich stronach autorka płynnie przechodzi do kolejnego zagadnienia, które wybrała jako temat dla swojej kolejnej publikacji. I otwarcie przyznaje, że jest to zarówno epilog starej, jak i prolog nowej książki (por. *C.m.*, s. 380).

Stanisław Jaworski, w swojej książce *Piszę, więc jestem*, przy okazji analizy różnych motywacji i sytuacji związanych z tworzeniem literatury, napisał:

„W tradycyjnej teorii narracji wyjątkowe znaczenie nadawano zakończeniu, uznając, że dopiero zakończenie oświeśla zarówno początek, jak i całość utworu, pozostaje z nimi w logicznym związku. Tymczasem, obok świata narracji, gdzie początek i koniec pozostają ze sobą w harmonijnej łączności, możliwy jest świat, gdzie ważniejsze są możliwości, świat odrzuconych i wybranych alternatyw. Współtworzą one pewien model świata, wypełniony poszukiwaniem i odrzucaniem, dochodzeniem i rezygnacją, gdzie liczy się nie tylko główny nurt, zmierzający od źródeł do ujścia, ale również wszystkie wiry i zatamowania”¹⁹.

Poszukiwania, wybory, zawirowania i odrzucenia są bardzo charakterystyczne dla gatunku eseistycznego. Sendyka mówiła o wątpliwościach, poszukiwaniu i stawianiu sobie pytań. Tych pytań w książce *Citlivé město* jest немало. Czasem występują one w formie bezosobowej, jak na przykład: „A jak je to s městem, které má půdorys labyrintu?” (*C.m.*, s. 18) albo „Existuje v něm mnoho středů, anebo nemá město střed žádný?” (*C.m.*, s. 174).

Gdzie indziej pojawiają się pytania w pierwszej osobie liczby mnogiej. Niepostrzeżenie autorka buduje w ten sposób więź z odbiorcami. Pośrednio sugeruje, że należą oni wraz z nią do jednej grupy kulturowej. Nie narzucając niczego wprost, poprzez styl, sugeruje odbiorcy zgodę na prezentowane przez nią opinie. Liczba mnoga pojawia się w czasownikach: „zastihujeme”, „zaslechneme”, „setkáváme se”, „přijmeme-li tezi” i innych.

O pewnej formie zwracania się do odbiorców możemy mówić w przypadku autotematycznych zwrotów, takich jak: „V předchozí části jsem se pokusila charakterizovat čtení města prostřednictvím chůze. Bude-li v této části o chůzi řeč, pak tu bude chápána právě jako jeden z aspektů »obyvání« města” (*C.m.*, s. 263).

Cały tekst sprawia wrażenie eseistycznego tekstu teoretycznego. Ilość przytoczonych teorii i nazwisk wraz z dokładnymi przypisami nie przypomina tradycyjnego eseju, w którym postać autora-narratora prezentuje się na pierwszym planie. I choć początkowo

¹⁹ S. Jaworski: *Piszę, więc jestem*. Kraków 1993, s. 62.

mogło się wydawać, że odautorskie, wartościujące komentarze są nieliczne, kiedy czytelnik zwróci na nie uwagę, zaskakuje go liczba takich wtrąceń. Przykładem może być następujący fragment:

„Moje pojetí je natolik odlišné od tartuského, že raději opustím pojem »pražský text« a uchýlím se k výrazu »moje pražská síť« či »můj pražský kontext«. Slova »síť« a »kontext« vyhovují mé (v průběhu života se ovšem proměňující) představě o pražských textech jako o vnitřně provázaném, potenciálně neohrazeném a polycentrickém celku. (...)

(Moje) literární pražská síť je vpletena do sítě Textu města” (*C.m.*, s. 114).

Na kolejnej stronie czytamy:

„Nebudu se pokoušet popsat kolektivní pražskou síť – takový úkol by byl nad mé síly a jeho realizace by stejně byla subjektivní. Síť o níž se chystám psát, bude výsledkem *mého* čtení textů, jejichž výběr závisí na mých znalostech a jejichž interpretace souvisí s mým založením a zaměřením” (*C.m.*, s. 115).

W obu fragmentach zwraca uwagę nagromadzenie zaimka „mój”, dodatkowo zostaje on graficznie wyróżniony. W pierwszym fragmencie jest użyty nawias, w drugim kursywa. Z przytoczonych słów buduje się obraz narratorki z jednej strony krygującej i asekurującej się, a z drugiej można by interpretować to jako autoprezentację, przedstawienie swojego zdania z silnym zaakcentowaniem własnej osoby.

W całej książce pierwszoosobowe wypowiedzi przyjmują formę czasowników, które wyrażają niepewność, nieukończoność pewnego procesu, jedynie próbę czy też jedną z wielu możliwości. A jednak przedstawiona wizja jest bardzo konkretna, osadzona w tradycji badawczej, a niektóre sądy autorka stawia bez chwili zawahania. Wtedy jednak używa bezosobowej formy, którą znamy z tekstów teoretycznych. Powstaje specyficzna mieszanka osobistej wypowiedzi z dyskursem teoretycznym, na taką skalę pojawiająca się w dorobku Hodrovej po raz pierwszy. Do tej pory w tekstach teoretycznych i beletrystycznych zajmowała się analogicznymi problemami, ale pozostawała wierna odmiennym zasadom obu tych dziedzin. W powieściach nie zamieszczała fragmentów teorii, a w studiach nie fabulowała. Wśród tematów, które znalazły się w obu rodzajach tekstów, możemy wymienić: motyw teatru świata, przemiany, wtajemniczenia, sobowtóra czy człowieka-marionetkę²⁰.

²⁰ Por. *Hledání Daniely Hodrové...*, s. 8.

2.1.2. Místo domova

Także w twórczości Sylvii Richterovej zauważamy konsekwencję w omawianych tematach. W zbiorze esejów *Místo domova* jest to tym bardziej widoczne, kiedy weźmie się pod uwagę, że teksty składające się na tę publikację pochodzą z lat 1983–2001. Książkę, inaczej niż u Hodrovej, rozpoczyna przedmowa. Fakt, że przedmowę napisał ktoś inny niż autorka, sygnalizuje odbiorcy pewien dystans Richterovej. Nie spotykamy tu dedykacji, w przedmowie nie wita nas autorka, ale w pierwszych słowach początkowego eseju czytamy zwyczajne, szczere wyznanie: „Myslím často na pohádku o králi (...)” (*M.d.*, s. 9).

Autorka w esejach najchętniej sięga po pierwszą osobę liczby mnogiej. Po przytoczeniu bajki o królu czytamy: „Řekneme-li místo obraz znak, můžeme podobně jako pohádka rozlišit dva plány skutečnosti (...)”, i dalej: „Mluvíme-li o centru a periférii, je toto rozlišení nezbytné”. I jeszcze: „A přece je náš zájem o bližního často předurčen právě těmito faktory. Nepokládáme dnes (...)” (*M.d.*, s. 10).

Język narratorki-autorki jest prosty; podobnie jak Hodrová, buduje ona pewną więź z czytelnikiem, przy czym nie spotykamy tu tylu pytań i autotematycznych komentarzy. Może to wynikać z faktu, że autorka przygotowywała każdy tekst z osobna, były one publikowane samodzielnie, a dopiero po latach zestawiono je w jedną książkę. Jednak biorąc pod uwagę styl Richterovej w jej poprzednich esejach i tekstach literackich, wiemy, że ze środków stylistycznych korzysta ona bardzo oszczędnie. Każde słowo jest starannie dobrane i żadne nie pojawia się przypadkowo. Wiele fragmentów esejów ze zbioru *Místo domova* przypomina dobrze poprowadzony wywód, czytelny i dostosowany do poziomu odbiorców.

U Hodrovej tekst powstaje na naszych oczach, kolejne zdania tworzą kolejne nawiązania, tkanka rozrasta się do znacznych rozmiarów. U Richterovej każde zdanie jest przemyślane, autorka nie asekuruje się wyrażeniami, z których odbiorca wyczytuje niepewność. Znaczenia są skondensowane i dokładnie przemyślane. Jeżeli już wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, są to prawdy bez wątpliwości, na przykład: „Zápis »31. leden 1950. Úterý« je pro mne od té doby, co jsem ho poprvé v ustrnutí přečetla, zjevení slovem (...)” (*M.d.*, s. 24), a także: „Moje úvaha je nesena základním rozlišením: existuje princip moci, jehož hlavním aspektem je rozdělovat, diskriminovat (...)” (*M.d.*, s. 220).

Język ten przypomina biblijną prawdomówność „tak – tak, nie – nie”. Trzeba jednak zauważyć, że mówiąc o tożsamości ludzi żyjących w systemie totalitarnym czy też pisząc o języku, który jest manipulowany przez taki system, nie można swojej wypowiedzi budować na niuansach i niepewności. Można by powiedzieć, że jest to kwestia tworzenia w czasach komunistycznych. Zgadza się, niektóre z esejów powstały w latach osiemdziesiątych, ale co z tekstami, które zostały opublikowane w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i później?

Styl Hodrovej odpowiada tematowi, który porusza. Wieloznaczności i wielowymiarowości miejskich przestrzeni oraz tekstów nie da się ująć w jednoznaczne ramy. Widoczne jest to również na poziomie języka, którym posługuje się badaczka. U Richterovej również jest widoczna ta spójność pomiędzy tematem a stylem. Z łatwością można też zauważyć, w jak różny sposób obie autorki realizują ten sam cel. Była już mowa o tym, jak Hodrová nawiązuje kontakt z odbiorcą, zapowiadając na przykład, o czym będzie kolejny rozdział. Kiedy napotykamy podobny chwyt na końcu eseju Richterovej *Jeden československý rok*, możemy poczuć się zaproszeni do lektury nie tylko następnego eseju tej autorki, ale także do dogłębnego, może ponownego przeczytania tekstu Koláři, o którym pisała w tym eseju. Czytamy:

„Je těžké nerozepsat se dlouze o této útlé knížce – tak je bohatá, tolik míst má člověk chuť si z ní vypsat (...). Nebo ještě o Kolářově češtině, rozehrávající se v polyfonní skladbu (...); o spříznění těchto vltavských příběhů s příběhy z náhrobků ze »Spoon River Anthology« Edgara Lee Masterse. A dál. Čtěte” (M.d., s. 28).

Czyż owo zaproszenie, łączące w sobie siłę trybu rozkazującego ze spokojem oznajmienia, nie jest sugestywne?

Obok oszczędnego teoretycznego wywodu w niektórych fragmentach dochodzą do głosu emocje. Podobnie jak opisuje autorka wielkie wartości dzienników Koláři, pisze również o książce Josefa Hiršala *Píseň mladí*:

„Hiršalova »Píseň mladí« je totiž velká literární událost a to, že ji zatím zná jen hrstka čtenářů, je ostuda.

»Píseň mladí« je čtivá a poutavá, zábavná a taky ukrutná, může ročilít, ba rozlítit, a zároveň má moc vzbudit smích, který od všeho rozčilení odpoutává. Nakonec vyvolá nejspíš ohromení” (M.d., s. 29).

W słowach wyczuwa się zaangażowanie, pasję i wiarę w teksty, o których pisze autorka. W jednym z wywiadów badaczka stwierdziła, że literatura czeska znajduje się

w ognisku, nie jest peryferyjna. Owo ognisko nie jest ograniczone do danego terytorium, ale dotyczy przestrzeni, w której ktoś interesuje się tą literaturą, pyta o nią²¹. I Richterová, pisząc w innym kraju o dziełach kluczowych dla czeskiej kultury, prezentuje takie właśnie stanowisko. Z zaangażowaniem przedstawia najbardziej wartościowe teksty, współczesne i te sprzed kilkudziesięciu lat.

W wielu miejscach jednak nie ujawnia się jako autorka, skromnie pozostając w tle omawianych dzieł. Przykładem może być esej *Polyglotismus v češtině*, który jest w całości poświęcony poliglotyzmowi. Po krótkim wstępie autorka prezentuje rozwiązania trzech pisarzy. Sama przechodzi na dalszy plan i nie eksponuje swojego zdania. Również tutaj zauważamy charakterystyczne dla jej stylu unikanie sformułowań, które zwracałyby uwagę na jej osobiste opinie. Pisarka rozpoczyna esej słowami Linhartovej, w zarysie problematyki przywołuje poglądy uznanych teoretyków i badaczy, po czym przechodzi do analizy kolejnych postaw. Dopiero w ostatnim akapicie znajdujemy wnioski, przy okazji których autorka używa formy pierwszej osoby:

„Závěr překvapil i mne samotnou (...)”

i dalej:

„Často uvažují o tom, že sblížení různých jazyků je vlastně žádoucí, metaforicky řečeno, polyglotismus možná znamená odpykání trestu za pýchu Babylonských – zatímco nemožnost komunikace uvnitř jediného jazyka je vskutku »peklo na zemi«” (*M.d.*, s. 143).

Richterová konsekwentnie pisze o braku komunikacji, o problemach ze zrozumieniem siebie nawzajem, ale również zrozumieniem samego siebie. Można by w tym miejscu przywołać koncepcję, według której poprzez pisanie odkrywa się prawdę o sobie samym. Poprzez słowo, w którym istnieje pamięć, jest możliwe odnalezienie swojej tożsamości. Elementy tej koncepcji można wskazać u wszystkich trzech eseistów: u Danieli Hodrovej, Sylvii Richterovej i Michala Ajvaza. Historia i pamięć są w ich twórczości bardzo ważnymi czynnikami.

2.1.3. Příběh znaků a prázdna

Narrator esejów Michala Ajvaza jest bardzo oszczędny w porównaniu z omówionymi powyżej. Zbiór esejów rozpoczyna prolog, w którym autor wyjaśnia znaczenie tytułu, opowiada, o czym jest książka, a właściwie od razu wchodzi w sedno problemów, którym

²¹ Por. K. Hvižďala: *Dialogy...*, s. 175.

poświęci uwagę w tekstach. Podobnie jak w przypadku zbioru Richterovej, poszczególne eseje, zanim znalazły się w jednym tomie, były publikowane samodzielnie, choć nie jest to tak rozległy okres jak studia czeskiej badaczki. *Příběh znaků a prázdna* obejmuje teksty z lat 1997–2003.

Autor zwraca się do czytelnika w prologu, epilogu i wprowadzeniach do kolejnych rozdziałów. Próbuje w nich nadać spójność tekstom, które nie powstawały z myślą o wspólnym tomie. Zwrot do czytelnika nie jest zwrotem w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Może nawet częściej niż w esejach autor ukrywa się za tekstem, posługując się wyrażeniami:

„Tato kniha vypráví (...)” (*P.z.*, s. 7);

„Příběh se skládá (...)” (*ibidem*, s. 8);

„O působení tohoto prázdna (...) vypráví druhá kapitola (...)” (*ibidem*, s. 14);

„V poslední kapitole se ukázalo (...)” (*ibidem*, s. 181).

Kontakt z odbiorcą występuje tu raczej jako wskazówka autora co do możliwej interpretacji esejów, ponieważ sama narracja jest prowadzona bezosobowo. Później, obok formy bezosobowej, narrator najchętniej używa pierwszej osoby liczby mnogiej:

„(...) všichni známe zklamání (...)” (*ibidem*, s. 13);

„Když zkoumáme povahu prázdna (...)” (*ibidem*, s. 18);

„Pokládáme tuto síť za jediný zdroj smyslu (...)” (*ibidem*, s. 75).

Taka retoryczna liczba mnoga sprzyja identyfikacji czytelnika z autorem, zakłada pewną wspólnotę kulturową, przy czym, o ile Hodrová i Richterová w większości powołują się na poetów i pisarzy czeskich, krąg twórców, których opisuje Ajvaz, jest o wiele szerszy. Pojawia się Włoch – Italo Calvino, Francuz – Henri Michaux, Austriak – Rainer Maria Rilke, Polak – Witold Gombrowicz, a także inni. Czytelnik niekoniecznie musi się identyfikować z kulturą czeską, szczególnie że sam narrator nie afiszuje się z przynależnością do tego właśnie obszaru kulturowego, a problemy, które analizuje – znak, pustka i słowo – są bez wątpienia uniwersalne.

2.2. Uwagi o autorstwie

Każdy z trzech omawianych eseistów nie pozostawia bez komentarza kategorii autora. W różnych tekstach i wywiadach wypowiadają się, co znaczy dla nich pisanie, kim jest autor i czy ich prozę można zaliczyć do autobiograficznej.

Daniela Hodrová mówi na przykład, że rozdzwiek pomiędzy „ja-postacią” a „ja-autorem” należy do odwiecznych problemów literatury. Zdecydowanie twierdzi jednak, że jej pytanie z powieści: „Kým jsem já, když pišu tento román? Kým chci být? Tou, která sestupuje do své minulosti, nebo tou, která stojí opodál a sestup té bytosti sleduje?”²², obowiązuje jedynie w powieści, ponieważ w rzeczywistości cały czas pozostaje obiektem naraz²³ – poszukuje różnych odpowiedzi w swojej przeszłości i równocześnie, pisząc o tym, obserwuje siebie.

Jiří Holý, analizując sytuacje narracyjne u Hodrovej, napisał, że w jej tekstach występuje między innymi dokumentarna forma pierwszej osoby, która charakteryzuje się identycznością przestrzeni egzystencjalnych – opowiadanej i przeżywanej. W tej formie narracji wykorzystuje się realne miejsca i czas, u Hodrovej spotykamy na przykład fizyczną postać autorki, jej ojca i męża²⁴. Refleksja nad rolą autora towarzyszy czeskiej badaczce od czasów trylogii. W jej trzeciej części, *Thecie*, w autorefleksyjnych komentarzach możemy przeczytać wiele uwag na ten temat.

Richterová poświęca zagadnieniu autorstwa powieść *Druhé loučení*. Wykorzystuje w niej postać Narcyza, który w literaturze jest uznawany za metaforę pisarza. Narracja jest prowadzona przez różne postacie, które oddają sobie głos – powstaje w ten sposób wielowarstwowy tekst, w którym demonstruje się wielość autorów. To zwielokrotnienie budzi jednak podejrzenie, czy aby na pewno tekst posiada autora²⁵. W esejach ze zbioru *Místo domova* Richterová opisuje rolę autora między innymi w kontekście pisania dzienników (por. *M.d.*, s. 38), emigracji (ibidem, s. 105) oraz jego funkcjonowania w ustroju demokratycznym (ibidem, s. 219).

Ajvaz z kolei w jednym z wywiadów, porównując uwagi nad literaturą do pisania dzieł, dokładnie nakreślił, jak powinna wyglądać praca krytyka literackiego. Jego opis odpowiada temu, w jaki sposób napisał swoje eseje z tomu *Příběh znaků a prázdna*. Mianowicie według czeskiego pisarza i filozofa zastanawianie się nad jakimś dziełem

²² D. Hodrová: *Trýznivé město*. Cyt. za: *Hledání Daniely Hodrové...*, s. 8.

²³ Por. ibidem.

²⁴ Por. J. Holý: *Autorský vypravěč*. „Česká literatura” 2000, nr 2, s. 148–149.

²⁵ Por. Z. Stolz-Hladká: *Nejnovější próza Sylvie Richterové*. „Tvar” 1995, nr 21, s. 13.

literackim powinno być taką samą przygodą jak pisanie dzieła, ale powinno również cechować się radykalizmem, w pierwotnym tego słowa znaczeniu:

„Přemýšlení o literatuře by především mělo být radikální (...) radikalita je od slova »radix«, které (jak známo) znamená kořen, být radikální znamená dobrat se kořenů díla, proniknout do díla, procházet jím jako labyrintem a objevovat jeho skryté rytmy, jednoty a rozepře, zlomy, katastrofy, souvislosti mezi vzdálenými místy, objevovat povahu energií, které to všechno pohánějí, a tvar sítí, kterými ty energie proudí a které spojují vzdálené motivy, nechat se překvapovat souvislostmi a analogiemi (...)»²⁶.

Ajvaz właśnie w taki sposób napisał eseje z omawianego tomu. Jako autor w rozmowie o krytykach przedstawił, jak sobie wyobraża komentowanie literatury. Jako czytelnicy mamy okazję czytać jego studia o wybranych dziełach literackich, które są napisane według tego postulatu. Mamy okazję sprawdzić, że owo „radykalne” myślenie o literaturze sprawdza się, bo teksty Ajvaza są przenikliwe, otwierają nowe możliwości interpretacji i łączą odległe od siebie motywy.

Badawcze spojrzenie na literaturę piękną przypomina nam, czytelnikom, że Ajvaz nie jest tylko pisarzem, ale również praktykującym filozofem, że obok tekstów beletrystycznych co jakiś czas wydaje rozważania filozoficzne.

Przeglądając się esejom, które piszą Hodrová i Richterová, znajdziemy wiele motywów wykorzystanych przez te autorki w swoich tekstach literackich.

Jiří Svoboda pisze o takiej sytuacji:

„Postavíme-li např. vedle sebe literárněvědné eseje a některá prozaická díla S. Richterové, nemůžeme pominout evidentní souvislosti. Pro hlubší pochopení jejích proz je důležitá třeba studie »Totožnost člověka ve světě znaků«, protože jsou v ní řešeny otázky, které takřka vzápětí přecházejí v poněkud jiné podobě do autorčiny prozy. Ještě závažnější je v tom smyslu studie »Sémioticky vesmír«: rozlišení dvou světů, fenomenálního a znakového, představuje myšlenkový základ, na němž jsou vybudovány její klíčové prozy (...)»²⁷.

Dorota Żygadło w artykule *Poeta et doctus – teoria i literatura w ujęciu dialogowym* opisuje sytuację twórców, których horyzont zakreśla wiedza teoretyczna. Badaczka jest zdania, że w XX wieku obie dziedziny – teoria literatury i beletrystyka – ściśle ze sobą

²⁶ Por. L. Kasal, *Hra mezi tvarem a nicotou. Rozhovor s Michalem Ajvazem*. „Tvar” 2005, nr 16, s. 4.

²⁷ J. Svoboda: *Z obzoru tvorby. Kapitoly z české literatury*. Ostrava 1998, s. 183.

współpracują, a teorię można już traktować jako homogeniczną część literatury, zwłaszcza jej eksperymentalnej odmiany²⁸.

Eseje Hodrovej są przykładem na zgodne współgranie teorii i literatury pięknej. Autorka opatrzyła książkę podtytułem, sugerując odbiorcy przyporządkowanie tekstu do gatunku eseju. Praska badaczka sygnalizuje tym samym, że nie możemy wymagać od tego tekstu wyznaczników pracy teoretycznej. W ten sposób znajduje również uzasadnienie subiektywny styl autorki i przytaczanie niektórych tez bez wyjaśnień i uzasadnień²⁹.

2.3. Myślące siebie „ja”

Roma Sendyka napisała, że w centrum uwagi jest obecnie „rozbite, nieustalone, »myślące siebie«, próbujące ustalić swą tożsamość, spokrewnione z Montaigne’owskim – j a”³⁰.

Niektórzy teoretycy uważają, że jednostka poznaje siebie w trakcie pisania. „Ja” eseistyczne nie jest raz na zawsze określone, zmienia się wraz z tworzeniem tekstów.

W niektórych fragmentach można by porównać formy eseistyczne z hypomneumatami, bo chociaż te ostatnie nie posiadają zamkniętej, opracowanej formy, to przecież z wielkiego obszaru słów i tekstów zestawiają wybrane, by zbudować tożsamość autora, „zbudować siebie samego”³¹. Hypomneumata to tworzenie sobie punktów odniesienia poprzez gromadzenie efektów lektury. Foucault, przypominając słowa Seneki, pisze, że nic nie skorzysta się na lekturze, jeżeli czyta się dużo, nie robiąc notatek, bo można się zagubić w labiryncie myśli i stracić z oczu samego siebie³². Pisze, że celem hypomneumatów jest sprawienie, „by zbiór okruchów logosu przekazany przez tradycję, mówców i teksty stał się środkiem, dzięki któremu możliwe stałoby się ustanowienie maksymalnie adekwatnej i doskonałej relacji z samym sobą”³³.

Można by tutaj znaleźć pewne analogie z tekstami Hodrovej, Richterovej i Ajvaza. Poszukują oni inspiracji w innych książkach, by stworzyć swój własny, unikalny tekst, a przy tym przedstawić prawdę, która rysuje się na podstawie tekstów, a która jest im jednocześnie bardzo bliska. Takie pisanie jest „rozważnym sposobem łączenia

²⁸ Por. D. Żygadło: *Poeta et doctus – teoria i literatura w ujęciu dialogowym*. W: *Konstanty a proměny v českém jazyce a literatuře XX. Století. Stálost a změnnost v jazyku i literaturze české XX wieku*. Red. M. Bałowski, J. Svoboda. Wałbrzych–Ostrava 2004, s. 461, 469.

²⁹ Por. J.M. Heller: *O psaní městské mytologie a psaní o městské mytologii*. „Svět literatury” 2008, nr 37, s. 217.

³⁰ R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006, s. 203.

³¹ M. Foucault: *Sobopisanie*. W: idem: *Szaleństwo i literatura*. Warszawa 1999, s. 307.

³² Por. ibidem, s. 308.

³³ Ibidem.

tradycyjnego autorytetu rzeczy już powiedzianych z osobliwością prawdy, która się w nich pojawia (...)»³⁴.

Eseista ma przywilej wybierać z całego spektrum tekstów kultury, by zaprezentować swoją konstelację przytaczanych fragmentów. Każdy z czeskich eseistów ma swój ulubiony repertuar literacki, z którego chętnie korzysta, by przedstawić swoją wizję. Dodatkowo, w trakcie lektury, odbiorcy zarysowuje się temat w całej złożoności problemów. Hodrová, pisząc o tajemniczym, niejednoznacznym obliczu Pragi, sięga po Golema, prozę Kafki i mroczne wydarzenia historyczne. Ajvaz, chcąc zaprezentować pustkę, pokazuje ją w każdej opisywanej w zbiorze *Príběh znaku a prázdna* powieści. Richterová z kolei rekonstruuje tożsamość z utworów, które były napisane w kraju i poza jego granicami. A pomiędzy tymi odczytaniem sytuuje się autor jako obywatel miasta, autor jako wnikliwy czytelnik oraz autor skoncentrowany na jednostce i jej miejscu w świecie.

„Proces budowania, konstruowania, ciągłego kreowania (nie zaś – odsłaniania wcześniej skonstruowanego) podmiotu w eseju polegał przede wszystkim na konfrontacji »ja« z otaczającym kontekstem kultury, rozwijał się w wyniku sporu z jej zjawiskami, głosami, z jej »tekstosferą«, a więc był rodzajem dialogicznej próby określenia (»odzyskania« – być może daremnego wobec »niepoznawalności bytu, niekomunikatywności mowy oraz nietożsamości podmiotu«) siebie, swego »projektu antropologicznego«. Zapis tego doświadczenia polegał na kolażowym zderzaniu, zestawianiu różnych sposobów mówienia, ujawnianiu językowego rozwarstwiania pozornie monologicznej wypowiedzi aż po palimpsest przywołań (...)»³⁵.

Pisanie byłoby więc doświadczeniem egzystencjalnym, w trakcie którego powstaje „Ja”. Wśród wielu głosów poszukuje ono jedności siebie samego, poszukuje swojego miejsca pośród tych głosów i tekstów, poszukuje także w nich sensu.

Jolanta Brach-Czaina w artykule o eseju filozoficznym opisuje esej jako rejestr i rekonstrukcję wewnętrznego przeżywania rzeczywistości. Badaczka pisze o eseju jako epistemologicznej metaforze³⁶. Wymienia *Ucztę* Platona jako dobrze napisany esej, ponieważ uważa, że w swojej kompozycji oddaje mechanizm ludzkich dążeń. Ludzie z wysiłkiem pną się ku wysokim celom, które sami sobie stawiają. Kiedy przychodzi załamanie, rezygnują z nich, by po jakimś czasie wyznaczyć sobie kolejne ambitne cele. Autorka wspomina również *Ucztę* Ksenofonta, którą z kolei ceni za to, że w swojej

³⁴ Ibidem, s. 309.

³⁵ R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*, s. 201.

³⁶ Por. J. Brach-Czaina: *Konstrukcja filozoficznego eseju*. „Kwartalnik Filozoficzny” 1996, z. 2, s. 149–162.

kompozycji oddaje żywe zjawisko społeczne – spotkanie towarzyskie. Tekst, podobnie jak zabawa wśród przyjaciół, „tworzy się, osiąga maksymalną zawartość i rozpada”³⁷. Autorka zauważa, że eseje mogą się odnosić zarówno do form świata zewnętrznego, jak i wewnętrznego. Poszukiwanie odpowiedzi na pytania dotyczące tożsamości podmiotu należałoby zdecydowanie do form wewnętrznych, choć trzeba przyznać, że Richterová i Hodrová, chcąc pokazać problematykę tożsamości, często odwołują się do zjawisk społecznych i kulturowych.

2.4. Pamięć i historia

Tożsamość, społeczeństwo, kultura – te obszary są nierozłącznie związane z pamięcią, tą indywidualną, rodzinną i tą narodową – historią. Hodrová sięga po wydarzenia, które miały miejsce w Pradze w dwudziestym wieku, ale przywołuje również średniowieczne tradycje, wykorzystuje architektoniczne, pochodzące z różnych epok, niezwykłości tego miasta. Korzysta także z historii swojej rodziny i w teksty wplata swoje osobiste wspomnienia. Richterová pokazuje problemy, z którymi musiała się konfrontować jednostka żyjąca w systemach totalitarnych drugiej połowy XX wieku. Autorka sięga po obraz tej epoki między innymi do powieści *Žart* Milana Kundery czy do dzienników, które chyba najlepiej oddają grozę tamtych czasów. Ajvaz spogląda na przeszłość, pokazując, że jest to przestrzeń, w której rzeczy dojrzewają. Ukazuje pewne obszary, takie jak wysypiska i składy, które w przedziwny sposób przechowują znaczenia, zachowywane przez przedmioty, tak by mogły być ponownie użyte. Jego ujęcie pamięci i historii zakłada zmienność granic czasowych i przestrzennych. Czasami jest to przedstawione jako niekończące się przemiany, kiedy indziej czeski badacz odwołuje się do matrixu.

Ajvaz w eseju *Přízraky technických labyrintů* pokazuje bohaterów powieści Williama Gibsona, którzy żyją w składach. Czeski badacz porównuje te przestrzenie z melancholijną atmosferą składowisk, którą opisuje Giorgio de Chirico w książce *Hebdomeros*, a także pokazuje związek z teoriami Heideggera, w jednej z których filozof mówi, „že se v nové době v jakési skladiště proměnila celá Země, věci a krajiny přestaly být zasazeny do živých sil země a světa, oněměly a staly se pouhou spící zásobou potenciální energie, jež jen čeká na své uvolnění” (P.z., s. 102).

Ta potencjalność i oczekiwanie na wykorzystanie są obecne u Gibsona zarówno w przypadku składów, jak i wysypisk. Ajvaz zauważa, że pomiędzy tymi przestrzeniami

³⁷ Ibidem, s. 159.

nie ma u amerykańskiego pisarza różnicy, bo choć różnią się one funkcją – w pierwszych czekają rzeczy przygotowane do użycia, na drugich przedmioty, z których już zrezygnowano, kończą swoje życie – to nie jest to regułą, a przedmioty czekające w magazynach zmieniają się w nieużyteczne rzeźby, i odwrotnie – te skazane na śmierć ożywają, wchodzą w nowe relacje i pełnią nowe funkcje (por. *P.z.*, s. 103).

Ajvaz ujmuje znaczenie przedmiotów w kontekście miejsca, w którym te przedmioty się znajdują, i czasu jego przemijania. Wszystkie te aspekty odsyłają do tytułowych znaków i pustki.

Podobnie jest w przypadku kolejnego aspektu poruszanego przez autora – przeszłości i pamięci. Przeszłość nie jest martwą strefą, w której już nic się nie dzieje. To w niej nieustająco pracuje pamięć. Czeski badacz powołuje się w tym miejscu na słowa Friedricha Hölderlina i Rainera Marii Rilkego. Według tego pierwszego przeszłość jest jedynie jednym z rozmiarów czasu, a pamięć tylko jedną ze sfer świadomości. Wspomnienie zakłada jedność, twierdzi Hölderlin, stosunek pamięci wobec całości czasu opisuje tak:

„(...) vzpomínka zakládala jednotu, která vedla tvorbu uměleckého díla, tedy proces zaměřený k budoucnosti; na druhé straně práce vzpomínky byla umožněna až prožitkem obnažení prázdného času v problematické době” (*P.z.*, s. 122–123).

Ajvaz konfrontuje to zdanie ze słowami Rilkego, według którego przeszłość to przepaść, w której znikają przedmioty. Owe przedmioty nadawały sens światu między innymi dlatego, że były obdarzone sensem, który wynikał z ich związku z naturą. Były one wytworzone ręką ludzką, z materiałów pochodzących z natury. Takich przedmiotów jest w naszym świecie coraz mniej i tylko pamięć jest w stanie zachować sens tych zaginionych rzeczy. Rilke nie myśli tu o nostalgicznych powrotach i wpatrywaniu się w fotografie, bo jest zdania, że istota sensu tkwi w przemianie. Przeszłość jest przestrzenią, w której przedmioty dojrzewają. Rzecz odchodzi w przeszłość w ten sposób, że zanurza się do sfery tego, co już nie istnieje, i traci stopniowo swój kształt, ale ta strata jest równocześnie dojrzewaniem. Na tym etapie powstaje pozbawiona konkretnej formy esencja tego przedmiotu, jego sens. Pamięć gromadzi owe sensory, które zrodziły się z bezpowrotnie utraconych kształtów (por. *P.z.*, s. 123).

Pamięć ma więc niekwestionowany wkład w tworzenie jedności. Ta jedność, według Ajvaza, sama jest dojrzewaniem, jedną z jego faz, i umożliwia tworzenie kolejnych sensory. Te ostatnie z kolei są wyzwaniem dla przyszłości, żeby powstawały nowe

przedmioty. Czeski badacz tłumaczy w ten sposób powiązanie trzech czasowych wymiarów: przeszłego, teraźniejszego i przyszłego. Poświęca temu zagadnieniu ostatni rozdział książki zatytułowany *Děje*. Autor zaznacza w epilogu, że w tej końcowej części książki przeważał ton kontynuacji i harmonijnego dojrzewania w pełnej życiodajnych sił pustce (por. *P.z.*, s. 181).

Również Hodrová pokazuje związki minionego z obecnym. Wielokrotnie wspomina o zejściu do przeszłości, do czasu, do historii przodków. Na przykład w jednym z rozdziałów książki *Citlivé město*, zatytułowanym *Město-podsvětí*, analizuje miejsca, które umożliwiają przejście w głąb przeszłości własnej i miasta. Są to schody, windy, pasáže i podwórka (por. *C.m.*, s. 290–294). Podziemia są pokazane jako obraz kolektywnej nieświadomości miasta, poprzez którą człowiek może odnaleźć kontakt z wcześniejszymi etapami rozwoju ludzkości (por. *C.m.*, s. 301–302).

Zejście w głąb czasu oznacza wejście w inną postać. Hodrová przywołuje tu Golema, Sofie – bohaterkę *Miasta utrapienia*, a także jednego z bohaterów powieści Miloša Urbana (por. *C.m.*, s. 331). Badaczka opowiada o przeszłości w kontekście tajemniczych przestrzeni, zacienionych miejsc, nieświadomości lub granicy świadomości. Pojawiają się cienie i sny oraz mityczna bezczasowość, jedyny czas, na który składają się wszystkie wymiary czasu (por. *C.m.*, s. 374).

„Příkladem takového času je čas v procesu vzpomínání – v jediném okamžiku, v záblesku asociace se propojí dva časové momenty – teď a tehdy – a dvě místa – tady a tam (...). Vzpomínkou, kterou může iniciovat »náhodná« asociace nebo synchronicita, se otevře průchod, dosud skrytý, temný, těsný, vedoucí často dolů, do nevědomí” (*C.m.*, s. 375).

Hodrová píše, że podobnie do wspomnień funkcjonuje sen i odczuwanie miasta:

„Ani ve městě se nelze vrátit na totéž místo, vstoupit do téhož města, neboť město – niterné město – je vždy městem, které obyvatel vnímá, cítí, myslí – čte a píše – »právě teď« . Přitom se v tomto vždy jedinečném městě vrství všechny minulé podoby města, jak je kdy vnímal a myslel, a také různé podoby jeho samého. Všechny se ukládají, přebývají nejen v jeho paměti, ale také v paměti města. Proto je možné, aby člověk ve městě nabył cizí identity a prožil cizí život (...)” (ibidem).

Nakładające się na siebie warstwy przypominają nam o palimpseście, o którym autorka wspominała przy okazji Tekstu miasta. Tutaj warstwy tworzy czas. Przeszłość nie może być czymś zamkniętym i skończonym, skoro kolejne warstwy narastają wraz z następującymi wydarzeniami. Hodrová kładzie nacisk na przeżywanie i odczuwanie

miasta, ponieważ w taki sposób można uchwycić i doświadczyć jedności czasu, miasta i opowieści – swoich i innych, a przez to zmienić siebie i miasto (por. *C.m.*, s. 379). Doświadczenie miasta jest więc egzystencjalnym doświadczeniem, teksty miasta są nieprzerwanie pisane, a człowiek uczestniczy w tej twórczości, dokładając również swoją historię.

U Richterovej spotykamy obraz historii bardzo konkretny. Świadczą o tym eseje: *Jeden československý rok; Svět, ve kterém nežijeme: historie a metahistorická funkce v románech Milana Kundery; Paměť jako hodnota, jako téma a forma v české literatuře devadesátých let* i *Ideologie, dějiny, náboženství a příběhy*.

Przeszłość w nich nie jest przedstawiana jako tajemniczy obszar, do którego można zstąpić, ale realne wydarzenia w historii narodu czeskiego, mające wpływ na tożsamość jednostki oraz na osobiste wybory ludzi. Vladimír Papoušek w swoim artykule *Konfrontace osobních dějin a velké historie* zestawia utwory, w których artyści konfrontują wielką historię ze swoim losem. Autor zwraca uwagę, że szczególnie symptomatyczne jest to w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy jednostka staje się często ofiarą strumienia historii i ideologii. Po roku 1948 nacisk komunistycznych władz powodował u artystów silną potrzebę, by uchronić się przed zbiorowym mitem. Uciekali oni w literaturę, poszukując własnej, osobistej historii. Drobne, na pozór nieistotne sytuacje dnia codziennego zestawiali z wydarzeniami historycznymi. Podobną taktykę obrał również w swoich dziełach Jiří Kolář. Wybrał on postawę świadka, który jedynie rejestruje to, co się dzieje. Zachowuje przy tym niezależność i wolność, a także pewną etyczną suwerenność. Ta ostatnia nie wynika z postawienia się poza dziejącą się wokół niego historią, ale ze świadomości swojej pozycji³⁸.

Sylvie Richterová nie tylko w esejach porusza temat jednostki osadzonej w konkretnym, dramatycznym momencie historycznym. Również w swoich prozach, poprzez opowiadanie osobistej historii, próbuje usystematyzować, nadać spójność, a przez to wytłumaczyć los jednostki. Jak pisze Papoušek: „ohledává soukromé ve vztahu k dějinnému, aby našla ztracený smysl hrdinovy existence v málo srozumitelným světě”³⁹.

Przypomina to sytuację z dzienników Kolářa, w których czeski artysta konfrontuje swój los z historią Czechosłowacji na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

³⁸ Por. V. Papoušek: *Konfrontace osobních dějin a velké historie*. „Tvar” 2001, nr 12, s. 1, 4.

³⁹ Ibidem, s. 5.

2.5. Historia jednego roku

Na przykładzie eseju *Jeden československý rok* warto pokazać, w jaki sposób Richterová przedstawia historię oraz życie jednostki w komunistycznym ustroju. Z jednej strony autorka pokazuje historię Czechosłowacji w określonym czasie i przestrzeni, z drugiej – prezentuje literacką analizę tekstów Jiřego Kolářa, a więc fragment historii literatury czeskiej. W swoich esejach Richterová często wspomina Kolářa. Pisała między innymi o etycznym i estetycznym aspekcie jego dzienników (zob. *M.d.*, s. 36–49), analizowała ciszę, śmiech i przemianę w poezji⁴⁰, a także pokazała jego los jako przykład życia pisarza w państwie komunistycznym (zob. *M.d.*, s. 15).

Czeska autorka, wykorzystując zapisy z dzienników Kolářa, opisuje rzeczywistość na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Wspomina różne, czasem niezwiązane ze sobą sytuacje, na przykład śmierć Františka Halasa, a zaraz obok „ženy bijící na dvorech do koberců, důvody k vraždám, vysílání londýnského rozhlasu (...)” (*M.d.*, s. 15). Wszystkie wydarzenia są opisywane z punktu widzenia jednostki, wywody o dzienniku jako gatunku czy opis kolaży Kolářa są podporządkowane myśli o człowieku. Pierwsze zdania dziennika *Očitý svědek*, jak również początkowe słowa Richterovej wskazują na to, że „hlavním dějištěm pravdy je člověk, jeho nitro, jeho podstata” (*M.d.*, s. 18).

W jaki sposób Richterová przeprowadziła swoją interpretację? Na początku pojawia się główna myśl dziennika Kolářa:

„Vždyť se dnes zdá největší zvráceností, výstředností, nesmyslností mluvit pravdu a vidět tvář světa takovou, jaká vskutku je!”⁴¹.

Jest to bezpośredni komentarz do sytuacji politycznej ówczesnej Czechosłowacji. Możemy jednak te słowa rozumieć jako socjologiczną, psychologiczną lub kulturową uwagę, jako zdanie dotyczące całego XX wieku. Richterová łączy to z moralnością i mówi o prawdzie, zbrodni i współwinie. Wspomina Hamleta i słowa Halasa. Później przywołuje ostatni zapis dziennika, który również dotyczy prawdy, ale tej indywidualnej, intymnej. Autorka zwraca uwagę na tę ramę (por. *M.d.*, s. 19).

Interesujące, w jaki sposób dzienniki Kolářa funkcjonują w historii literatury i w świadomości czytelników. Początkowo były one czytane poprzez pryzmat konkretnych wydarzeń. Jednak sytuacja polityczna zmieniła się i młodzi ludzie, którzy

⁴⁰ Zob. S. Richterová: *Ticho a smích*. Praha 1997, s. 165–190.

⁴¹ J. Kolář: *Očitý svědek*. Praha 1997, s. 122.

czytają książkę *Prométheova játra* jako lekturę obowiązkową, czasem nawet nie rozumieją grozy tamtego okresu, a w pierwszej kolejności kierują swoją uwagę na formę i nowatorstwo tego tekstu.

Podobna sytuacja ma miejsce w Polsce w przypadku *Zniewolonego umysłu* Czesława Miłosza. Dramatyczne wydarzenia lat 1945–1950 zdominowały lekturę tej książki. Dopiero po upadku komunizmu tekst ten jest interpretowany głównie pod względem bogactwa środków literackich, które Miłosz czerpał z różnych rodzajów i gatunków. Zawartość historyczna, polityczna, publicystyczna i polemiczna, tak ważna podczas pisania tego tekstu, straciła swoją ówczesną ważność. Na plan pierwszy wysunęły się lekceważone przed pięćdziesięcioma laty literackie wartości tekstu: kontrasty, elementy przeciwstawne czy elementy z pogranicza różnych gatunków⁴².

Nieprzypadkowo Richterová zaakcentowała zdanie: „Vidět tvář světa takovou jaká vskutku je”⁴³. Uważa je za uniwersalny problem państw komunistycznych, gdzie oficjalne wypowiedzi nie zgadzają się z tym, co ludzie myślą. U Koláři znajdziemy przykłady na to podwójne życie, kiedy opisuje zebrania literatów, paradoksy, takie jak ten, że ktoś jest wykształcony, ale nie ma szans na pracę, ponieważ nie należy do partii, i inne. Autorka poświęciła uwagę temu problemowi w eseju *Sémiotický vesmír: centra a periferie* (zob. *M.d.*, s. 9–17), w którym oddaje niemożność komunikacji w totalitarnym systemie i konsekwencje takiego stanu.

W eseju *Jeden československý rok* czeska badaczka wskazuje na możliwości, jakie daje dziennik jako gatunek. Richterová wyróżnia między innymi zagadnienia czasu i wyrażającego się podmiotu.

„Deník vytváří zvláštní prostor minulého času spojeného s jeho současným smyslem; při četbě nevzniká historický odstup, ale neruší se ani vědomí časové vzdálenosti” (*M.d.*, s. 19).

Ta dziwna przestrzeń, w której czas przeszły łączy się ze współczesnym sensem, jest powiązana z aktem lektury. Każdy zapis ma swoją datę i czytelnik jest w stanie śledzić związki między realnym światem a tym, który jest kreowany w artystycznym tekście. Znaczenia uobecniają się za każdym razem, kiedy sięgamy po dzieło literackie, nawet wtedy, kiedy lektura odbywa się kilkadziesiąt lub kilkaset lat po napisaniu tego dzieła.

Richterová pyta, czym dziennik tak bardzo nas intryguje, i od razu odpowiada: „(...) sugeruje čtenáři neukončenost, neurčenost, naprostou subjektivní svobodu každého

⁴² *Gatunki okółoliterackie. Materiały z konferencji naukowej*. Red. C.P. Dutka. Wałbrzych 2002, s. 93.

⁴³ J. Kolář: *Očítý...*, s. 122.

dne, každého okamžiku. Kolář dny naplňuje tak, že je darovává – se svrchovanou volností tvoří a dává (*M.d.*, s. 22). Autorka zwraca uwagę na tę wolność, którą umożliwia gatunek, a którą Kolář wykorzystuje w całej rozpiętości.

Definicje dziennika najczęściej zaczynają się od opisu aspektu czasowego. Dziennik jest uznawany za osobiste notatki ułożone chronologicznie, zazwyczaj opatrzone datą, pisane bez czasowego dystansu⁴⁴. Dlatego też dziennik jest uważany za istotnego świadka wydarzeń danej epoki. Zapisy zawierają w sobie określony czas i przestrzeń, a równocześnie znajdują się ponad nimi. Wykraczają poza swoją czasoprzestrzeń. Badacze koncentrują swoją uwagę również na tym, w jaki sposób problematyka czasu wpływa na różne partie dzieła. Pokazują, że chronologia tworzy w dzienniku mechaniczny porządek, ciągłość poszczególnych momentów. Chronologia nie oznacza jednak kompozycyjnego uporządkowania⁴⁵.

W eseju *Jeden československý rok* czytamy, że subiektywny moment i historycznie ograniczona chwila prezentują się w dzienniku jako coś stałego. Pojawia się więc problem czasu linearnego i ponadczasowego znaczenia (por. *M.d.*, s. 20–21). Richterová pokazuje rozwiązania, które wykorzystał Kolář do opisania rzeczywistości w określonym czasie. Według badaczki dziennik Kolářa ma „moc zachytit stav jako děj a děj jako stav. Vyvádí tím člověka z dvojího optického omylu: z pocitu, že jeho situace, okolnosti, ve kterých žije, jsou naprosto výjimečné, a za druhé z pocitu, že jsou naopak normální, což znamená ztrátu vnímavosti vůči vlastní situaci, a tím její mechanické přijímání” (*M.d.*, s. 19).

Właściwe podejście do swojej sytuacji wymaga dystansu, który umożliwiałby odpowiednią ocenę, bez umniejszania czy wyolbrzymiania znaczenia poszczególnych wydarzeń. W tekście Kolářa odnajdziemy taki dystans.

W jednym z zapisów możemy przeczytać, że jeden czechosłowacki rok jest bezsilnością i zagwarantowaną trwałością tego, co nie do zniesienia (por. *M.d.*, s. 24). Jeżeli zestawić to z cytowanymi powyżej słowami, że dziennik posiada moc uchwycenia procesu jako stanu, nieznosny stan Czechosłowacji 1949 roku jest trwały.

Promethéova játra jest najbardziej znanym dziennikiem Jiřego Kolářa. Richterová daje jednak pierwszeństwo wcześniejszemu dziennikowi – *Očitemu svědkovi*. Jego tytuł sugeruje określone wydarzenia i zanim przeczyta się ten tekst, można przypuszczać, że chodzi o ważny fragment historii. Tym bardziej znaczący staje się tytuł, kiedy w trakcie

⁴⁴ Por. *Encyklopedie literárních žánrů*. Red. D. Mocná, J. Peterka. Praha–Litomyšl 2004, s. 98.

⁴⁵ Por. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tyniecka-Makowska. Kraków 2006, s. 191.

lektury dowiadujemy się, że rok 1949 nie obfitował w spektakularne wydarzenia. Czeska badaczka zauważa, że przy porównaniu obu dzieł *Očítý svědek* oznacza większą niemożność, bezsilność. W takich okolicznościach dziennik staje się przede wszystkim dowodem walki z systematycznym społecznym unicestwianiem (por. *M.d.*, s. 24).

Poniżanie ludzkiej godności badaczka komentuje również w innych swoich tekstach. W zbiorze esejów *Slova a ticho* pisze o liście Karla Kosíka do Jeana-Paula Sarrtra, w którym jest mowa o „semiotycznej śmierci”. Jest to sytuacja, kiedy pisarz oficjalnie nie istnieje, nie ma prawa uczestniczyć w zebraniach literatów i tym samym nie ma szansy udowodnienia swojej niewinności. Semiotyczną śmierć przeżył również Kolář. Jego książki były likwidowane, a jego nazwisko nie mogło się pojawiać publicznie. Dlatego jego słowa walczące o ludzką godność są tym bardziej znaczące. Richterová w swoim esej u czyniła z nich podstawę. Pokazuje, że dziennik jest w stanie przedstawić proces jako stan, ale później pisze o trwałości stanu nie do zniesienia. Grozę tych czasów opisuje słowami Kolářa, takimi jak bezsilność, unicestwianie czy cicha śmierć setek ludzi.

Encyklopedyczna definicja mówi, że tematem dziennika jest aktualnie przeżywany dramat ludzkiej egzystencji (na poziomie nie tylko intymnym, ale zazwyczaj społecznym i filozoficznym), którego dalszy ciąg, w przeciwieństwie do wspomnień, nie jest piszącemu znany⁴⁶. Richterová знаła dalszy ciąg historii, którą opisywał Kolář, i zwróciła uwagę odbiorców swojego esaju na największe wartości dziennika *Očítý svědek*. Podejście do problematyki czasu niewątpliwie do nich należy.

Jiří Kolář pozostawia czytelnika z samym tekstem, nie dodaje zbytecznych komentarzy, zapisy różnych głosów przekazuje w niezmięnionej postaci. W dzienniku możemy przeczytać głos ówczesnej propagandy czy wiadomości z gazety, obok odnajdziemy poetycki fragment i analizę powieści⁴⁷. Richterová zwraca uwagę na tę polifonię głosów. Ich wielość, nietypowa dla dziennika, nie dyskwalifikuje tekstu Kolářa w kontekście tradycji gatunkowej. Przeciwnie – udowadnia jego zalety i nowatorstwo.

Polifonia głosów, wielość tematów i wykorzystanie elementów różnych gatunków korespondują z koncepcją postmodernistycznych form sylwicznych. Termin Ryszarda Nycza byłby odpowiedni dla opisanie dzieła czeskiego poety, ponieważ tak jak sylwy wykorzystuje ono eseistyczną narrację, fragmentaryczność, korzysta z innych tekstów, nierzadko z gatunków paraliterackich. Początkowo sylwy były uważane za stan

⁴⁶ Por. *Encyklopedie literárních...*, s. 99.

⁴⁷ Por. J. Kolář: *Očítý...*, s. 158, 208, 185, 174.

przejściowy w prozie, która nie mieści się już w ramach tradycyjnych gatunków i poszukuje nowych rozwiązań. Zjawisko to jednak zyskało stałe miejsce w literaturze i obok parodii jest wyrazem dialogu z tradycją gatunkową. Formy sylwiczne nie podlegają ograniczeniom, jakie narzucają czyste formy gatunkowe. *Silva rerum* są jednym z argumentów w dyskusji na temat zasadności genologii. Stanisław Balbus w książce *Zagłada gatunków* zauważa, że od romantyzmu trwa i konsekwentnie wzmacnia się „zagłada” tradycyjnych gatunków, które nie odpowiadają już współczesnej świadomości i estetycznym potrzebom. „Zagłada” według Balbusa zniosłaby taksonomiczne kategorie, które przeszkadzają indywidualnym twórczym procesom⁴⁸.

Dzieło Kolářa i eseistyczna twórczość Richterovej są twórczością indywidualną. Należy zwrócić uwagę, że oboje wykorzystują różne gatunki i balansują między nimi. Kolář przekracza zasady gatunku dziennika w znacznie większym stopniu, niż robi to Richterová w ramach swoich esejów. Esej z definicji bowiem jest formą nieskrępowaną⁴⁹.

Jako czytelnicy nie mamy możliwości poznać bezpośrednio realiów, o których pisał Kolář. Nawet jeżeli artysta dokładnie opisał głosy swojej epoki, nasze poznanie historii jest zapośredniczone przez tekst – najpierw przez tekst czeskiego artysty, później poprzez tekst Richterovej. Badaczka opowiada o historii poprzez inne teksty. Zaletą eseju jest omawianie kilku spraw równocześnie i używanie w tym celu utworów innych autorów. Jest to cała sieć powiązań i odwołań.

Kolář pisze o Františku Halasie, o Bohumilu Hrabalu, wspomina Josefa Hiršala czy Kamila Bednářa i wielu innych. Kiedy czytamy te dzienniki poznajemy prawdziwą historię Czechosłowacji, a także historię literatury, ponieważ każda z opisanych przez Kolářa postaci pozostawiła po sobie swoją twórczość. Wszystkie zapisy mają wyraźny autorski charakter.

Richterová podkreśla nieograniczoność wyrażającego się podmiotu oraz nowe ujęcie autorskiej funkcji w dzienniku (por. *M.d.*, s. 20). Te dwie cechy są charakterystyczne zarówno dla dziennika, jak i eseju.

To, co Richterová napisała o dziennikach *Očitý svědek* i *Prométheová játra*, opisuje również jej twórczość eseistyczną – pewna, jasna i widoczna postać autora jest warunkiem tych tekstów (por. *M.d.*, s. 22). Czas oraz podmiot są elementami, które badaczka wysuwa na pierwsze miejsce w swojej analizie.

⁴⁸ Por. S. Balbus: *Zagłada gatunków*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 19–33.

⁴⁹ Por. *Encyklopedie literárních...*, s. 175.

Wypowiadający się podmiot jest u Kolářa zapośredniczony „narratorem w trzeciej osobie, bezpośrednim przytoczeniem rozmowy ulicznej czy świadectwem autorskiego »ja«”⁵⁰. Polifonia głosów, którą podkreśla czeska eseistka, służy Kolářowi jako dowód, że ludzkiego losu nie można wyjaśnić z jednego tylko punktu widzenia. Autor dzięki wielogłosowości, bez wykorzystania postawy liryczno-narcystycznego „ja”, wyraża osobiste zaangażowanie (por. *M.d.*, s. 25).

Sylvie Richterová charakteryzuje dziennik jako element życia konkretnego, prawdziwego człowieka. Według niej „deník nese pečeť každodenního styku s autorem a všechny zamlčené nebo prostě nesdělené motivy jako důvody výběru (...) mají svůj původ a důvod v autorovi a k němu přímo je také čtenář deníku odkázán” (*M.d.*, s. 22).

To dziennik, jako niezwykle gatunek na pograniczu dokumentu i fikcji, przemawiający również przemilczanymi kwestiami, jest w stanie oddać to, co autorowi jest bliskie. Czeska badaczka uważa, że pisarze sięgają po ten gatunek w czasach, kiedy inne gatunki literackie zużyły się i nie oddają z pełną siłą wrażeń i przemyśleń. Granica między fikcją a rzeczywistością pozwala w powieściach na więcej igraszek, przygód i teatralności. W dzienniku granica ta jest zatarta i – jak uważa Richterová:

„(...) deník je dobrodružství, ve kterém člověk hledá sebe sama, je to detektivka, kde je autor pachatelem i detektivem a o tom, co spáchal, nemá úplnou jistotu, je to divadlo, ve kterém jsi na jevišti i v hledišti zároveň a kam také každý může volně vstupovat a hlavně – je to pořád jaksi v přímém ručení autora, což je strašné a přitom velké”⁵¹.

Autorka konsekwentnie przez wszystkie lata swojej twórczości podkreśla wagę jednostki, zajmuje się jej tożsamością – czy to w świecie znaków, czy w obliczu historii. Jako przykłady wybiera książki, które w jakiś sposób dotyczą tej tematyki. Stąd kilkakrotnie pojawia się w esejach *Žart* Kundery i teksty Kolářa. Spoglądając na esej *Jeden československý rok*, można zauważyć, że wśród wielu poruszonych tematów jako dominujący rysuje się temat człowieka. Richterová, poprzez dzienniki, opisuje rok 1949 i 1950, charakteryzuje dzienniki jako jeden z gatunków, odwołuje się do historii literatury, analizuje utwory Kolářa, najwięcej jednak przestrzeni pozostawia na pokazanie sytuacji jednostki. Cały tekst eseju zmierza do ukazania człowieka jako tego, który ma być „dějištěm pravdy” i powinien „widzieć twarz świata taką, jaka rzeczywiście jest”. Badaczka realizuje to od pierwszego zdania po ostatni cytat z dziennika:

⁵⁰ M. Langerová: *Samobáseň*. W: eadem: *Fragmenty pohybu*. Praha 1998, s. 47.

⁵¹ K. Hvižďala: *Dialogy...*, s. 177.

„(...) poznávat v pravdě svět, žít upřímně události, které se mně nejen vnucují, ale které musím žít, vidět věci světa v jejich čistočistém světle »věci« a hledat v lidech to, co je v nich lidské, to, co z nich ještě dělá podoby obrazu božího (...)»⁵².

Kolář na svůj způsob opisuje scenę wydarzeń historycznych, ale główne wydarzenia odgrywają się według niego w każdym człowieku. I powinna być to scena wydarzeń prawdy, a nie kłamstwa, które obserwował wszędzie dokoła. Jego obserwacje rzeczywistości zrodziły komentarz pełen buntu: „Místem děje je lidské vědomí, a to nepodléhá nebo aspoň »nemusí« podléhat geopolitickým, ideologickým a jiným odlidšťujícím omezením” (*M.d.*, s. 25).

Za dehumanizujące ograniczenia można by uznać zachowanie ówczesnej władzy w stosunku do artystów, niszczenie ludzkiej i poetyckiej wolności czy grozę dnia codziennego⁵³.

Historia w eseju *Jeden československý rok* jest zaprezentowana z różnych punktów widzenia. Przejawia się ona jako nieznośny stan społecznych i politycznych rozwiązań, jako uwaga o prawdzie i moralnym obowiązku oraz o zajęciu stanowiska wobec nich. Historia jest pokazana jako szereg elementów połączonych ze sobą i zależnych od siebie, na przykład subiektywny moment, historyczna chwila, czas linearny i ponadczasowe znaczenie. Wszystko to wymaga dystansu, który w dzienniku wydaje się niemożliwy. *Očitý svědek* Jiřego Koláře jest dlatego niezwykle. Czeski artysta wykracza poza tradycyjne ramy gatunku poprzez wprowadzenie w nim zmian, a także przechodząc od poezji do prozy i literatury faktu⁵⁴.

Formy graniczne znajdują się ostatnio w centrum uwagi. Autorzy chętnie wykorzystują kategorie, które są w stanie objąć wieloznaczny świat. Tekst eseistyczny posiada taką właściwość. Wydawałoby się, że z powodu subiektywnego podejścia dziennik ogranicza opis całego spektrum różnorodności świata, a jednak forma, którą zaproponował Kolář, temu zaprzecza.

⁵² J. Kolář: *Prométheova játra*. Praha–Litomyšl 2000.

⁵³ Por. M. Bauer: *Jiří Kolář: Očitý svědek v zemi mrtvých/Očitý svědek ze země mrtvých*. „Tvar” 2001, nr 14, s. 6.

⁵⁴ Por. I. Pospíšil: *Genologie a proměny literatury*. Brno 1998, s. 124.

TOŻSAMOŚĆ

3.1. Tożsamość a emigracja

Sylvie Richterová w swoim referacie na konferencję *Nezávislá literatura po pěti letech* napisała, że pojęcie *exil* jest traktowane zbyt wąsko. Można mówić o nim, kiedy opisuje się perspektywy wyznaczonego, ograniczonego świata, w którym nie jest powszechny swobodny ruch i związana z nim zmiana punktu widzenia. Nie można jednak używać tego pojęcia w odniesieniu do artystów przekraczających granice świata, którzy sami przeżywają. Věra Linhartová w tekście *Za ontologii exilu* z roku 1993 mówi, że używanie pojęcia *exil* jest uzasadnione z perspektywy ludzi zasiedziałych, ale traci ono znaczenie wśród nomadów. Czeszka pisze, że powinno się rozdzielić przymusową emigrację od dobrowolnej. Z kolei wśród ludzi, którzy dobrowolnie wybierają emigrację, należy wyróżnić tych, którzy traktują ją jako ucieczkę przed nieprzychylnymi warunkami, i tych, którzy świadomie wybierają życie „gdzieś indziej”. Dla tych ostatnich wyjazd jest punktem wyjścia, początkiem drogi, która jest otwarta na wszelkie możliwości. Według Linhartovej pojęcie *exil* jest niewłaściwe w odniesieniu do tych ludzi¹.

Richterová pisze o artystach, którzy zdecydowali się na zmianę miejsca, że pełnią funkcję pomocnika, wysłańca czy też pośrednika. Jeżeli taki artysta pozostaje w konflikcie ze swoją ojczyzną, jego wkład jest tym cenniejszy. Przychodzi tu na myśl dzieło i życie Milana Kundery – i faktycznie, Richterová od razu wspomina jego tekst *Wyzwalające uchodźstwo według Věry Linhartovej*². Kundera zgadza się z tekstem Linhartovej o *exilu*, pisząc, że „nigdy nie czytał na temat uchodźstwa słów bardziej przenikliwych i przewrotnych”³. Za Linhartová tłumaczy, że doświadczenia drugiej połowy XX wieku sprawiły, że mówi się o emigracji w tonie płaczliwego moralizatorstwa, a przecież *exil* to „wyzwolielskie odejście »gdzie indziej, gdzie indziej z definicji nieznane, otwarte na wszelkie możliwości«”⁴. Richterová w swoim tekście przytacza spostrzeżenie Kundery, że żaden z wielkich artystów nie zdecydował się na powrót do kraju po upadku

¹ Por. V. Linhartová: *Za ontologii exilu*. „Literární noviny” 1998, nr 49, s. 1, 5.

² M. Kundera: *Spotkanie*. Warszawa 2009, s. 101–102.

³ Ibidem, s. 101.

⁴ Ibidem.

komunizmu. Czeska badaczka zaznacza, że artysta nie musi, a możliwe, że nawet nie może rozdzielać swojej drogi duchowej od tej w realnym świecie. Dokądś zmierza, rozwija się i sens tej drogi jest zawarty w jego dziele (por. *M.d.*, s. 218). Linhartová zauważa, a Kundera jej przytakuje, że w przypadku artystów emigracyjnych istnieje pewien przymus powrotu do kraju. Richterová pisze, że w relacjach społeczeństwo – emigrant to społeczeństwo odgrywa rolę pana, który chce mieć artystów na własność. To z inicjatywy pana może być zmniejszony dystans między nim a emigrantem. Rzadko się to jednak zdarza. Społeczeństwo odpuszcza komuś decyzję o wyjeździe tylko wtedy, kiedy zostało udowodnione, że powrót do ojczyzny jest niemożliwy (por. *M.d.*, s. 218).

Richterová, Linhartová oraz Kundera wypowiadają się o emigracji w podobny sposób. Linhartová mówi o ontologii *exilu*, o życiu nieuzależnionym od jednego miejsca i języka. Pisze, że „kdo se vydal na křivolaké stezky nekonečného putování (...) vždy a všude žije ve svém »bezmístí«, které je mu ustavičným vchozím bodem, otevřeným všemi směry”⁵. Richterová uważa, że takie podejście mogłoby bardzo wzbogacić kulturę i że należałoby zmierzyć się z tym, co oddalone, inne, wyjść z własnej przestrzeni i czasu, rozszerzyć granice świadomości. Richterová zadaje pytanie, czy sztuka nie jest właśnie po to, by rozszerzać granice, przekraczać je, wychodzić poza to, co znane⁶. Za komunikacyjną patologię uznaje sytuację Kundery, który tak dobrze oddawał w swej twórczości mechanizmy systemu totalitarnego, jednak w oczach czeskiego społeczeństwa pozostaje pisarzem, który jest oceniany przez pryzmat swojej decyzji o wyjeździe, a nie przez dzieła, które tworzy.

Jeszcze w latach osiemdziesiątych w jednej z rozmów Sylvie Richterová powiedziała, że świadomość istnienia innego świata poza granicami totalitaryzmu motywowała do przekraczania granic⁷. To przekraczanie granic wielokrotnie pojawia się w jej tekstach. Wyraża się ono w zmianie swojego centrum, w wyborze nietypowych form artystycznej wypowiedzi, w emigracji dosłownej i tej wewnętrznej. Emigracja pojmowana jako przekraczanie granic jest poszukiwaniem tożsamości, możliwości rozwoju, nowych rozwiązań, jest drogą, która znajduje odzwierciedlenie w twórczości. W XXI wieku nie można już mówić o emigracji w opozycji do pozostawania w kraju, ponieważ – jak pisze Petr Šrámek we wstępie do omawianego zbioru esejów:

⁵ V. Linhartová: *Za ontologii...*, s. 5.

⁶ Zob. *ibidem*, s. 219.

⁷ Por. A. Jagodziński: *Banici (Rozmowy z czeskimi pisarzami emigracyjnymi)*. Kraków 1988, s. 294–295.

„domov se kamsi posouvá, svou magnetičnost přitom neztrácí (...) První náš krok směřuje z domova, druhým už jej hledáme. Zcela jedinečně se tak naplňuje ono »být v půli ve svou poutí«, protože člověk se na této cestě »k« a »od« potkává sám se sebou.

I příběh české literatury nedávných let potvrzuje nesamozřejmost onoho být doma ve svém domově⁸.

Skoro poczucie bycia w domu nie jest oczywiste, skoro centrum nierozzerwalnie jest związane z tożsamością i zmienia swoje położenie w zależności od przestrzeni, w jakiej znajduje się podmiot, jest uzasadnione mówienie o *exilu* jako stanie umysłu, a nie jako o kategorii wyłączającej emigrantów ze zwartego towarzystwa ludzi, którzy nie odważyli się przekroczyć granicy.

Problem emigracji i przekraczania różnych granic jest nierozzerwalnie związany z tożsamością. We współczesnym świecie, w którym granice państwowe nie mają już takiego znaczenia, coraz częściej pojawia się pytanie o tożsamość. Ludzie z terenów pogranicznych lub ci, którzy od lat zamieszkują inny kraj, nie mają jasno sprecyzowanej sytuacji narodowościowej.

Pisanie o esejach przypomina krążenie i tworzenie sieci powiązanych ze sobą zagadnień i aspektów. Przykładem może być podmiot pojawiający się w kontekście języka, jego rozproszenie, które może bardziej niż w rozdziale o języku jest uzasadnione we fragmencie dotyczącym podmiotu. Historia, znak, opowieść, wszystkie elementy znajdują punkty wspólne, może nawet całe płaszczyzny wspólnych miejsc, zazębiają się i nie sposób napisać spójnej opowieści, linearnie oddającej znaczenia, o których piszą czescy eseiści. Dlatego – podobnie jak w tekstach Hodrovej, Richterovej i Ajvaza – niektóre zagadnienia pojawiają się kilkakrotnie i opisywane są z innych punktów widzenia, bo też sami artyści przyglądają im się pod różnym kątem.

Chcąc zarysować problemy, które porusza Richterová w swoich esejach, trzeba wymienić tożsamość i jej poszukiwanie przez ludzi zmuszonych do życia w systemie totalitarnym. W przypadku czeskiej badaczki jest to nierozłącznie związane z historią Europy Środkowej drugiej połowy XX wieku. A historia ta oznacza wiele podziałów wewnątrz społeczeństwa. Pojawiają się „my” i „oni”, walczący z reżimem i zwolennicy komunizmu, ludzie, którzy pozostali w kraju, i ci, którzy emigrowali. Wyjazd z kraju oznaczał dla niektórych artystów zmianę środowiska, ale także zmianę języka. Richterová w zbiorze esejów *Místo domova* opisuje zarówno historie, które wydarzyły się

⁸ P. Šrámek: *Předmluva*. W: S. Richterová: *Místo...*, s. 8.

w kraju, jak i te emigracyjne. Często powołuje się na życie i twórczość Milana Kundery, Josefa Škvoreckiego, Bohumila Hrabala czy Jiřego Kolářa, pokazując, jak różne mogą być wybory i drogi artystycznego rozwoju.

Czeska badaczka pokazuje system totalitarny jako anonimową siłę, która narzuca ograniczenia i tworzy nienaturalne granice. Nie chodzi tu o granice państwowe i problem swobodnego podróżowania. System totalitarny narzuca granice wewnątrz kraju. Ludzie zostają zmuszeni do funkcjonowania w dwóch światach: oficjalnym i podziemnym. Język, którym się posługują, nie jest jednoznaczny. Ludvík Vaculík we wstępie do *Antologii literatury czeskiej 1968–1978* opisał tę sytuację tak: „(...) występuje niebezpieczna tendencja do celowego pomniejszania znaczenia języka za pomocą techniki fałszywych kodów”⁹. Te same słowa mogą oznaczać zupełnie inne rzeczy, ich znaczenia mogą się nawet wzajemnie wykluczać (por. *M.d.*, s. 13). Słowo „przyjaźń” wypowiedziane przez komunistów jest odbierane jako przeciwieństwo tego, co oznacza to słowo w wolnym świecie; podobnie jak słowa „postęp”, „bogactwo” i „wolność” (por. *M.d.*, s. 133). Totalitaryzm ingeruje w świat znaków, chce mieć wyłączność na określanie znaczeń, manipuluje nimi. Sam tworzy sztuczny podział na centrum i peryferia, a osoby, które zdecydują się opuścić wyznaczoną geopolityczną i kulturową przestrzeń, skazuje na prześladowania. W świecie literatury chce decydować, co jest sztuką, a co do niej nie należy. W życiu społecznym skazuje na ekskomunikę artystów, którzy nie zgadzają się z oficjalnie przyjętymi zasadami. Prawa są ustalane jednostronnie, co więcej, komunikacja również przebiega jednokierunkowo. Brak komunikacji jest kolejną barierą stwarzaną w nieprzychylnym świecie. Cechą charakterystyczną systemu totalitarnego jest jego zamkniętość, ograniczenie informacji, kontrola dostępu do wiadomości i monopol na produkcję znaczeń (por. *M.d.*, s. 218).

Wszelkie ograniczenia są zagrożeniem dla tożsamości, dla możliwości jej rozwoju. Stąd też zainteresowanie Sylvii Richterowej przekraczaniem nienaturalnych granic, jakie postawiono całym narodom w drugiej połowie XX wieku. Autorka widzi zagrożenie, jakim jest ingerencja w uniwersalny świat znaków i wartości. Nie akceptuje zamykania kogokolwiek lub czegokolwiek w sztucznie narzuconych ramach. Dlatego interesują ją zarówno pisarze, jak i poeci, którzy próbują przeciwstawić się manipulacjom z zewnątrz.

⁹ L. Vaculík: *Zamiast wstępu*. W: *Bez nienawiści. Antologia literatury czeskiej 1968–1978*. Oprac. A. Jagodziński. Warszawa 1983, s. 3.

Jednym ze sposobów walki z nienaturalnymi granicami jest wykroczenie poza mały świat swojej ojczyzny. Richterová nie uważa emigracji za gorszy los, czego dowodem może być jej decyzja o wyjeździe do Włoch. Za Věrou Linhartovou pisze o ontologii emigracji, o życiu, które nie jest uzależnione od jednego miejsca. Richterová uważa, że takie podejście mogłoby bardzo wzbogacić czeską kulturę, która zawsze miała predyspozycje do tworzenia kultu siebie samej. Należałoby rozszerzyć horyzonty, zmierzyć się z tym, co inne.

Autorka zauważa, że wielkie osobowości zawsze charakteryzowały się pewnym asynchronizmem, tym, że wykraczały poza dany czas swojego środowiska. Richterová jest zdania, że wykraczanie poza daną przestrzeń jest wariantem takiego asynchronizmu. Jako przykład wymienia nazwiska Jaroslava Haška, Ladislava Klímy, Franza Kafki, Vladimíra Holana, Jana Zahradníčka i innych. Niektórzy z nich nie opuścili kraju, a jednak ich dzieła, podobnie jak artystów emigracyjnych, były udziałem podziemnego rynku wydawniczego. Wobec reżimu i czytelników była to literatura, która funkcjonowała obok, poza oficjalnie wytyczonymi granicami (por. *M.d.*, s. 219).

Sylvie Richterová uważnie przygląda się emigracyjnej twórczości i życiu artystów poza krajem. W eseju *Člověk nemá, kde by hlavu složil: diaspora v české poezii* prezentuje losy kilku poetów, w każdym przypadku wskazując pozytywne aspekty decyzji zmiany środowiska. Czeska badaczka zauważa, że już w pierwszej połowie XX wieku zmieniło się podejście do kategorii domu i ojczyzny.

„Nepřítomnost domova rychle přestala být synonymem rozletu moderního člověka; pojmy vyhoštěnost, cizota, exil už nejsou s kategorií »domova« v rozporu” (*M.d.*, s. 107) – pisze. Również w innych tekstach zauważa, że nie obowiązują już podziały na tu i tam, znany i obcy, ojczyzna i obczyzna. Badaczka pokazuje, jak bardzo zmienna i relatywna jest kategoria centrum. Proponuje ona ujęcie, w którym centrum jest identyfikowane z podmiotem, a jego znaczenie zmienia się wraz ze zmianami tego podmiotu. Emigracja nie oznacza więc utraty centrum, a jedynie przesunięcie go, świadomą zmianę. W eseju *Polyglotismus v češtině* autorka ilustruje tę sytuację losami trzech czeskich pisarzy: Milana Kundery, Věry Linhartovej i Josefa Škvoreckiego. Wszyscy opuścili Czechosłowację i podjęli decyzję o zmianie języka, choć jak zauważa eseistka: „(...) jazyk nikdy nepovažovali za samozřejmý a neutrální prostředek sdělení, nýbrž za dominantní materiál uměleckého díla” (*M.d.*, s. 34).

Škvorecký zdecydował się opuścić kraj, w którym granice wyznaczał system totalitarny. Zabrał on swoje centrum do Kanady, gdzie jako pisarz mógł nieskrępowanie eksperymentować z językiem, a jako wydawca mógł stworzyć centrum literatury niezależnej.

Inna była sytuacja Kundery, który został objęty zakazem druku i zmuszony do wyjazdu z kraju. Květoslav Chvatík napisał, że „přechod z jednoho kulturního prostředí do druhého byl pro Milana Kunderu »začátkem druhého života«, zkušeností nového jazyka, nového životního stylu, byla to nepochybně nejhlubší životní předěl jeho biografie. Byl spjat z nejdelším autorským odmlčením, avšak neznamenal zpřetrhání svazků s českou skutečností”¹⁰.

Kundera zaczął pisać w języku francuskim i tym samym zdecydował się na zmianę swojego centrum. Konsekwentnie jednak poświęca się tym samym tematом, rozwija myśli, które towarzyszyły mu już we wcześniejszych etapach twórczości.

Linhartová, trzecia z wymienionych artystów, podobnie jak autor *Žartu*, zdecydowała się zamienić język ojczysty na francuski. Pisarka jednak na tym nie poprzestaje. Poszukiwania uniwersalnych rozwiązań w języku i komunikacji prowadzą ją do innych języków, m.in. japońskiego. Można powiedzieć, że Linhartová nie przeniosła swojego centrum, jak zrobił to Škvorecký, nie zamieniła go na inne, lecz rozszerzyła je na miarę swoich możliwości. Richterová komentuje to:

„Od roku 1968 žije Linhartová v Paříži a píše francouzsky. Tento průnik do cizí jazykové oblasti byl pravděpodobně předurčen vnitřní logikou jejího českého díla a celkovou kulturní formací; svůj podíl na této volbě má možná také to, že Linhartová ve svých posledních českých textech dospěla až na samu hranici představitelných formálních inovací a že se tudíž orientace na jiný jazyk jeví jako nevyhnutelný příklon k novému materiálu”¹¹.

Wszystkich trzech autorów łączy to, że już w kraju wielką wagę przywiązywali do języka, wyrażania się i komunikacji. Świadczą o tym teksty napisane w czasie, kiedy nie planowali jeszcze emigracji. Innym wspólnym rysem w ich twórczości jest wewnętrzna spójność. Pomimo tak radykalnej zmiany, jaką jest emigracja i zmiana języka, zachowali swą wyjątkową osobowość pisarską. Wprawdzie w nowym środowisku ich twórczość rozwija się w sposób wcześniej nieprzewidywalny, ale wszystkie nowe elementy w ich dziełach mają solidną podstawę w okresie przedemigracyjnym (por. *M.d.*, s. 134).

¹⁰ K. Chvatík: *Svět romanů Milana Kundery*. Brno 1994, s. 78.

¹¹ S. Richerová: *Slova a ticho*. Praha 1991, s. 13.

Josef Kroutvor w swoim eseju o znaczącym tytule *Potíže s emigrací: intelektuál na útěku* opisuje podobne sytuacje. Powołując się na twórczość Věry Linhartové, pokazuje, że nie jest ważne miejsce, do którego artysta się udaje, ale jego wybór, czy zdecyduje się na pełne rozwinięcie swoich możliwości. Autor pisze o decyzji wyjazdu jako o ekstremalnej reakcji na stan, który pozostaje bez zmian. Kroutvor jest zdania, że gdyby Linhartová wyemigrowała do Chin, a nie do stolicy Francji, niewiele by to zmieniło, ponieważ tak samo wzięłaby ze sobą swoją samotność. Jej język, teksty i przestrzenie, które w tych tekstach stworzyła, byłyby tak samo dopracowane i głębokie, ponieważ wewnętrznej emigracji, mówi Kroutvor, nie można zostawić na miejscu, jest to bagaż, którego człowiek nie pozbędzie się łatwo¹².

3.1.1. Konwersja językowa

Posługiwanie się danym językiem ściśle łączy się z poczuciem tożsamości. Linhartová pisze, że „jsem řečí, stávám se řečí”¹³. Zmiana języka, na którą zdecydowali się czescy artyści, nie jest czymś niezwykłym i dokonują jej pisarze na całym świecie. Jan Vladislav w szkicu *Psaní v cizích jazycích* wymienia Józefa Konrada Korzeniowskiego, który zrezygnował z języka polskiego na rzecz angielskiego, Isaaca Singera, który pisał w jidysz i po angielsku, albo noblistę Eliasa Canettiego z Bułgarii, który mieszkając w Anglii, pisał po niemiecku. Vladislav przytacza historię Korzeniowskiego – Josepha Conrada, który według George’a Orwella stał się jednym z najlepszych angielskich pisarzy swoich czasów. Czeski autor pisze, że dla polskiej literatury Conrad był „straconym” człowiekiem, a do angielskiej prozy wniósł wyjątkowe spojrzenie – spojrzenie pisarza „skądś indziej”. Człowiek „skądś indziej”, dzięki dystansowi, jest w stanie dostrzec inne aspekty. W przypadku Conrada zwraca się uwagę na jego wyjątkową w porównaniu z ówczesnymi Anglikami dojrzałość i zrozumienie polityki¹⁴. Koresponduje to z historyjką o głupim Jasiu, którą przedstawiła Sylvie Richterová w eseju *Sémiotický vesmír: centra a periferie* (M.d., s. 9–17). Czeska badaczka pokazuje, że człowiek, który przychodzi skądś indziej, ma inne doświadczenia, inne spojrzenie oraz inne rozwiązania do zaproponowania. Vladislav kończy swój tekst uwagą, że „jazyk je domovem (...) a člověk jej nosí stále s sebou (...) a že jej nosí dál i tenkrát, když se z nějakých důvodů rozhodne psát cizím jazykem. I potom totiž, jak naznačuje Orwellova poznámka

¹² Por. J. Kroutvor: *Potíže s dějinami*. Praha 1990, s. 133.

¹³ Cyt. za: V. Karfík: *Dům slov*. „Literární noviny” 1998, nr 49, s. 1.

¹⁴ Por. J. Vladislav: *Pařížský zpisník I*. 81/89. Praha 1991, s. 293.

o Conradovi, zůstává v jeho pohledu na svět cosi z nezaměnitelné perspektivy jeho původní řeči, jeho původního domova”¹⁵.

Richterová wspomina tę dojrzałość i inną perspektywę emigrantów.

Emigracja jest dla Sylvii Richterowej drogą, poszukiwaniem, zmierzaniem w stronę nowych obszarów, przekraczaniem granic. Zmiana miejsca zamieszkania nie jest do tego potrzebna, choć – jak przyznaje autorka – przyczynia się do bardziej świadomej pracy z językiem, tworzenia utworów bardziej dynamicznych i konkretnych¹⁶.

Czeska autorka opisuje również przekraczanie granic w ramach emigracji wewnętrznej. Pokazuje, że pisanie dziennika jest jedną z form takiej emigracji. Jako przykład podaje dzienniki Jiřego Kolářa, Ludvíka Vaculíka i Jiřego Ortena. W dzienniku można sprzeciwić się umniejszaniu ludzkiej wartości, można też opisać rzeczywistość pełną grozy i bezsilności. Kolář i Vaculík nie zdecydowali się na powtórzenie tradycyjnej formy gatunku. Pierwszy zastosował technikę kolażu, drugi napisał dziennik-powieść. Wykroczyli oni poza jedną dziedzinę, poza jeden głos i jeden temat. Ich utwory są polifoniczne i politematyczne.

Richterová napisała, że ludzka świadomość i natura człowieka nie podlegają ograniczeniom ideologicznym i geopolitycznym (por. *M.d.*, s. 25), dlatego nie powinno być ważne, czy dany artysta żyje na emigracji, czy w kraju. Można przekraczać różne granice i przekraczanie tych państwowych, najbardziej dosłownych, jest z punktu widzenia badań literackich najmniej inspirujące.

3.2. Centrum – peryferia – mapa synoptyczna

3.2.1. Wyznaczanie granic

Faktem jest, że do określenia tożsamości konieczne jest wyznaczenie jakichś granic. Nie muszą to być granice państwa, ale takie, które są w stanie objąć na przykład daną grupę społeczną. Znamy z historii Polski i Czech sytuacje, kiedy naród nie miał swojego terytorium, a jednak udało mu się zachować tożsamość. Poprzez język i kulturę dana grupa utożsamiała się z narodowością polską czy czeską. Norweski antropolog Thomas Hylland Eriksen w swojej publikacji na temat antropologii wielokulturowych społeczności zaznacza, że konieczne są granice mentalne, by można było mówić o tożsamości danej

¹⁵ Ibidem, s. 296.

¹⁶ Por. ibidem, s. 112, 114.

grupy: „Skupina může vzniknout pouze pokud se vytvoří její hranice. To, co bude ohraničeno a kudy bude hranice procházet, je v té chvíli otevřenou otázkou”¹⁷.

Nie można się łudzić, że granice są jasno wyznaczonymi liniami. Walter Benjamin w słynnych *Pasażach* pisze, że granice są tym, co stabilizuje i wyraźnie przeciwstawia je progom – strefom przejściowym¹⁸. Anna Zeidler-Janiszewska, analizując progi i granice doświadczenia, wskazuje na fakt, że we współczesnej sztuce „zdarzeniowej” „dominują na ogół negatywne konotacje słowa »granica« związane przede wszystkim z dzieleniem, rozgraniczaniem (...). Zapomina się przy tym, że (...) ustalenie granic może być niekiedy dobrodziejstwem, a ich przekraczanie złem”¹⁹. Zazwyczaj tereny przygraniczne to obszary, do których zgłasza pretensje większa ilość osób czy grup. Niektóre granice nachodzą na siebie i dany obszar kulturowy nie odpowiada terytoriom grup etnicznych²⁰. Według Eriksena tożsamość jest relacyjna i sytuacyjna²¹ – definiuje się w relacji wobec drugiego człowieka, wobec sytuacji.

Czeski filozof, Miroslav Petříček, zastanawiając się nad kategorią granicy, również dotyka problemu relacyjności pewnych kategorii. Sama granica reprezentuje siłę centrum, do którego należy. Z drugiej strony pogranicze, ze względu na swoje oddalenie od centrum, jest peryferyjne i jest miejscem, gdzie siła organów centralnych słabnie. Granica tylko teoretycznie jest jasno wyznaczoną linią, ponieważ w rzeczywistości jest to cały pas graniczny, a granice państwa rzadko pokrywają się z obszarem kulturowym. To na granicach najczęściej rozgrywają się starcia pomiędzy różnymi centrami.

Maria Dąbrowska-Partyka w swojej książce *Literatura pogranicza, pogranicza literatury* wskazuje na stałe napięcie pomiędzy dwoma mechanizmami obronnymi, którymi posługują się osoby żyjące na pograniczu. Jest to „kompensacyjne wytworzenie przez peryferyjną społeczność świadomości hybrystycznej” oraz „postawa otwarcia, realizowana jako próba pozytywnego spożytkowania własnych traumatycznych doświadczeń”²². Dąbrowska-Partyka mówi o „świadomości granicy, świecie, geografii i pejzażu pogranicza”²³ i o tym, jaki mają one wpływ na twórczość poszczególnych artystów. Dla jednych jest to przekleństwo losu (Ivo Andrić), dla innych pogranicze, choć

¹⁷ T.H. Eriksen: *Antropologie multikulturních společností*. Praha–Kroměříž 2007, s. 28.

¹⁸ Por. W. Benjamin: *Pasaże*. Kraków 2005, s. 904.

¹⁹ A. Zeidler-Janiszewska: *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 21.

²⁰ Por. T.H. Eriksen: *Antropologie...*, s. 58.

²¹ Por. ibidem, s. 68.

²² M. Dąbrowska-Partyka: *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*. Kraków 2004, s. 10.

²³ Por. ibidem, s. 10–11.

naznaczone tragizmem, przedstawia pozytywną wartość (Günter Grass), jeszcze dla innych terenów te charakteryzują się tajemniczą urodą peryferii (Hans Helmut Kirst)²⁴.

Niektórzy artyści w swoich powieściach bezpośrednio opisują problemy, jakie napotykają mieszkańcy terenów przygranicznych. Przykładem może być twórczość Jindřicha Zogaty, morawsko-śląskiego pisarza i poety, który często podejmuje tematykę związaną z pograniczem polsko-czesko-słowackim. Jego książka *Dřevěné pyramidy* opowiada historię ludzi, którzy żyli na terenie Śląska Cieszyńskiego w czasie, kiedy zmieniano przebieg granic państwowych.

„Zbyla hranice mezi státy. Państwo. Stát. Dva jazyky má Javořinka a Jaworzynka. Takový jazyk má v hubě ještěrka. Světem vojny mezi lidí vražený klín. (...) Kam tě hranice odstrčila, tam uč se novým moresům (...)”²⁵ – czytamy.

Wyznaczona oficjalnie granica nie pokrywa się z podziałem na Polaków i Czechów, nie znajduje również akceptacji wśród miejscowej ludności. Dodatkowego, dramatycznego znaczenia zyskuje sztuczny podział w czasie wojny światowej. Bohaterowie Zogaty niszczą oznaczenie granicy – drewnianą piramidę, bo w tym symbolu upatrują nieszczęścia. Wydaje się, że narzucone z zewnątrz granice nie rozdzieliły bohaterów. Obronili oni swoją tożsamość i równość dzięki tradycji oraz wierze²⁶.

Tereny pograniczne znajdują się pomiędzy, ponieważ dochodzą tu do głosu co najmniej dwie kultury, prawo czasem rezygnuje ze swoich postanowień (np. sklepy bezcłowe), a jasno wyznaczona linia granicy gubi się w realnej krainie geograficznej. Struktura, która jest wyznaczana poprzez zróżnicowanie, w przechodzeniu pomiędzy centrum a peryferiami rozmywa się i pozostaje jedynie bycie „pomiędzy”²⁷. A owo „pomiędzy” kwestionuje problem lokalizacji i terytorium, stawia pod znakiem zapytania poczucie pewności, ponieważ uzasadnione staje się pytanie, jaka rzeczywistość kryje się pomiędzy przedmiotami. Nasza uwaga jest nieustannie kierowana w stronę materialnych przedmiotów. Petříček pyta: „jaká realita se skrývá mezi věcmi? Realita stále neviděná, poněvadž naše pozornost se zdá být přitahována výlučně věcmi samými, věcmi hmatatelnými, které jsou pro nás jakoby modelem toho, co chápeme jako reálné, skutečné?”²⁸.

²⁴ Por. ibidem, s. 12.

²⁵ J. Zogata: *Dřevěné pyramidy*. Tišnov 1998, s. 15–16.

²⁶ Por. D. Šajtar: *Nad dilem Jindřicha Zogaty*. W: J. Zogata: *Dřevěné...*, s. 293.

²⁷ Por. M. Petříček: *Myšlení obrazem*. Praha 2009, s. 104.

²⁸ Ibidem, s. 106.

Zwrócenie uwagi na przestrzenie graniczne pozwala na przekraczanie granic również w badaniach literackich. Petříček pokazuje, że podstawa w postaci teoretycznego języka pozwala na komunikację także pomiędzy dyscyplinami, ponieważ zjawiska, takie jak linia, granica, różnica i rama, występują w filozofii, teorii sztuki, socjologii, etnologii i innych dziedzinach²⁹.

3.2.2. Dzikość i balansowanie na granicy

Przyglądając się zjawisku granicy, Petříček przywołuje jedno z opowiadań Franza Kafki – *Budowę chińskiego muru*³⁰. Murowana granica chińskiego imperium powstaje przeciwko nomadom, ludziom, którzy reprezentują Innego, szybko się przemieszczają, mają stale do czynienia ze zmianami. Koczownicy reprezentują to, co znajduje się poza, a poza murem jest pustkowie:

„(...) kdyby se nomádi ocitli ve městech, zcela jistě by je proměnili v poušť; a proto také to jsou bytosti z pohledu kultury nikoli lidské, spíše svými rysy poněkud zviřecí”³¹.

Koresponduje to z opozycją, którą Hodrová opisuje miasto. Czeska badaczka nie pisze o centrum w opozycji do peryferii, ale do *divočiny*. Element dzikości w mieście przejawia się w postaci zwierząt, które znalazły się nie wiadomo skąd, czy graffiti, które wyrastają na murach. Michal Ajvaz tematyzuje dzikość w powieści *Druhé město*. Przestrzenie realnego przeplatają się w niej z inną, pełną zwierzęcych motywów, kulturą. Dzikie zwierzęta zamieszkują inne miasto i uczestniczą w jego życiu. W samym centrum Pragi pojawiają się łasiczki, rekin i inne niespotykane w tym środowisku zwierzęta. Bohaterowie przechodzą z jednego świata do zupełnie egzotycznego, choć osadzonego w architekturze tego samego miasta.

Elementy świata zwierzęcego korespondują z metaforami, których używał już Jindřich Chalupecký w odniesieniu do miasta³². Cytowane już słowa Chalupeckiego wskazują na zwierzęcy, dziki charakter miejskich przestrzeni. Należy wspomnieć, że topos dzikiej okolicy pojawia się w literaturze już od starożytności i odsyła nas do odwiecznej opozycji kultura – natura. Można by tu przywołać starożytne sielanki jako wyraz tęsknoty za prostotą i szczęściem. Alina Witkowska, pisząc o XVII-wiecznych sielankach, zwraca uwagę, że są one związane z pewną postawą wobec życia. W świecie

²⁹ Por. ibidem, s. 106.

³⁰ F. Kafka: *Budowa chińskiego muru i inne nowele*. Gdańsk 1996, s. 71–83.

³¹ M. Petříček: *Myšlení...*, s. 107.

³² Por. J. Chalupecký: *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha 1991, s. 143.

wysoko rozwiniętej kultury miejskiej przedstawiają ucieczkę przed złem cywilizacji. Zdrowy, silny i pierwotny charakter gminu jest przeciwstawiany obłudzie dworu i miejskiemu zgielkowi³³. Autorka, pisząc o szczególnym zainteresowaniu romantycznych artystów specyficznymi obiektami natury, zwraca uwagę, że w ten sposób człowiek „odnajdywał zagubiony kontakt z własną przeszłością, pokonywał wyobcowanie i zagubienie, restytuował continuum duchowego trwania”³⁴.

Daniela Hodrová opisuje topos dzikiej okolicy w książce *Místa s tajemstvím*. W obrazie tej nieujarzmionej przestrzeni aktualizuje się mit o utraconym raju i pierwotnych czasach ludzkości. Dla Europy i powieści europejskiej pustkowia, dżungla, dzika okolica są miejscami oddalonymi nie tylko przestrzennie, ale również czasowo i kulturowo. Takie miejsce leży poza, nie tutaj, jest miejscem, na które spogląda się zawsze relatywnie, z perspektywy przestrzeni oswojonej. Dzika okolica jako miejsce nieznane, niezbadane jest wariantem „innego” miejsca, np. piekła, nieba czy miejsca utopijnego. W XVIII wieku wprowadza się je do powieści jako cel podróży cywilizowanych ludzi lub jako element umieszczany w cywilizowanym świecie – kiedy to człowiek z głuszy dostaje się do miasta³⁵.

Jednak w XX wieku topos ten ulega przemianom:

„Čím hlouběji pronikáme do našeho století, tím častěji se totiž toto pojetí cesty a divočiny problematizuje. Proti významově jednoznačnému pojetí exotického místa v typu dobrodružném a civilizačním začíná se v románech rýsovat obraz divočiny jako ambivalentního prostoru”³⁶.

Daniela Hodrová w esejach *Ciltivé město*, podobnie jak Jindřich Chalupecký, wspomina dzikość w kontekście miejskich tekstów. Pojawia się w nich: miasto opisywane jako dżungla (zob. *C.m.*, s. 38, 61), biblioteka i antykwariat, które zmieniają się w dziką przestrzeń (zob. *ibidem*, s. 63, 130), nieujarzmione pismo (zob. *ibidem*, s. 223) czy dżungla mowy (zob. *ibidem*, s. 324).

Michal Ajvaz w książce *Padesát pět měst* opisuje różnego rodzaju przejścia przez granice. Różne miasta, o których opowiadał bohater Calvino, są zbudowane według innych zasad. W wielu z nich spotkamy jednak podziały, granice, linie i różnorodne przestrzenie. Wprawdzie Kubłaj-chan, słuchając opowieści Wenecjanina, uzmysłowił sobie, że choć

³³ Por. A. Witkowska: *Słowianie, my lubim sielanki....* Warszawa 1972, s. 64–66.

³⁴ *Ibidem*, s. 133.

³⁵ Por. D. Hodrová: *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha 1994, s. 133.

³⁶ *Ibidem*, s. 136.

miasta Marko Polo są do siebie podobne, jakby przejście od jednego do drugiego wymagało nie tyle podróży co wymiany elementów, to przecież każde z nich jest szczególne.

W Sofronii konstrukcje tworzą dwie połowy miasta, istniejące równolegle. Miasto ma zarówno charakter stały, jak i koczowniczy. Jego mieszkańcy co jakiś czas wyruszają w drogę, by zmienić miejsce swojej osady³⁷.

Inne miasto, Eutropia, nie jest jednym tylko miastem, ale kilkoma. Jedno z nich jest zamieszkiwane, pozostałe są puste do czasu, kiedy mieszkańcy podejmą decyzję o przeniesieniu się do jednego z nich. Sami wybierają nowe domy i nowe relacje³⁸.

Valdrada, kolejne z miast, jest uzależnione od swojego odbicia w wodzie. Obraz, który odbija się, determinuje losy mieszkańców. Ajvaz pisze, że:

„Město se zdvojilo tak, že pod ním, pod jeho dolní hranici vyrostlo jiné město, které svými obrazy zpětně ovlivňovalo dění v horním městě.

Ve městě Zemrude se setkáváme s jinou linií rozmnožování tvarů – s jejich množním směrem dovnitř. Zemrude nevytvořila druhé město za svými hranicemi, ale zdvojila se tak, že se rozpoltila uvnitř³⁹.

Zemrude jest dla każdego inne i w zależności od tego, w jaki sposób się na nie patrzy, jawi się każdemu inaczej. Podziały i granice są tu konieczne wyłącznie z powodu człowieka, który swoim nastrojem wpływa na wygląd miasta. Jeżeli ludzie wesoło pogwizdują, widzą powiewające firanki i wodotryski, ale jeżeli przechodzi się przez miasto w złym nastroju, wzrok grzęźnie w rynsztoku i codziennie odnajduje się zły humor z poprzedniego dnia⁴⁰. Granica przebiega więc w niewidzialnej sferze i jest uzależniona od podmiotu.

Ajvaz, podobnie jak Calvino, buduje w swoich fikcjach miasta, które niosą ze sobą dodatkowe znaczenia. Hodrová, pisząc o książce *Zlatý věk*, zauważa, że podwójna budowa miasta, podzielonego na górne i dolne, ma związek z magicznym rytuałem. Górne miasto, zbudowane przez mieszkańców wyspy, miało „dziki”, labiryntowy charakter. Dolne miasto zostało zbudowane przez przybyszów. Postanowili oni nadać swojej konstrukcji porządek i postavili miasto na zasadzie szachownicy. Z czasem jednak porządku górnego i dolnego miasta zaczęły się przenikać, a proces ten został wyrażony i wytłumaczony w narracji. Czeska badaczka zauważa, że w innych miejskich

³⁷ Por. M. Ajvaz: *Padesát pět měst*. Červený Kostelec–Příbram 2006, s. 36.

³⁸ Por. ibidem, s. 41.

³⁹ Ibidem, s. 49.

⁴⁰ Por. I. Calvino: *Niewidzialne miasta*. Kraków 2005, s. 55–56.

tekstach przemiana miasta najczęściej dokonuje się bez wyjaśnień i bez zrozumienia ze strony bohaterów – „(...) proměna, »jiné« vidění města je totiž projevem jejich vnitřního rozpoložení a existenciální situace” (*C.m.*, s. 30) – pisze Hodrová.

Koresponduje to z koncepcją Calvino, w której spojrzenie bohatera określa miasto Zemrude. Przechodzień w mieście Calvino patrzył w dół lub w górę. Hodrová podobnie opisuje dwa rodzaje spojrzeń: z dołu, przy codziennym przechodzeniu przez miasto, i spojrzenie z góry, z wieży lub wzniesienia (por. *C.m.*, s. 32). Badaczka, komentując *Druhé město* Ajvaza i *Niewidzialne miasta* Calvino, podkreśla, że „město není tvořeno svými budovami a ulicemi, jak se o tom snaží přesvědčit turista bedekr, ale právě vztahy, které s městem, jeho konkrétním místem a jeho pamětí navazuje chodec – obyvatel či dobyvatel – se svým žitým, procházeným, obydleným, dobývaným prostorem (...)” (*C.m.*, s. 32).

Calvino w wielu fragmentach uwydatnia związek człowieka z przestrzenią. Kiedy jego bohater Marko Polo opowiada Kubłaj-chanowi o mieście Despina, zwraca uwagę na to, że widok osady jest nierozłącznie związany z pragnieniami tego, kto patrzy. Dla poganiacza wielbłądów Despina jest jak statek, ale marynarzowi, który podpływa do miasta, przypomina grzbiet wielbłąda. Autor konstatuje: „Každemu miastu nadaje kształt pustynia, której jest ono przeciwieństwem; w ten sposób poganiacz wielbłądów i marynarz widzą Despinę, miasto na pograniczu dwóch pustyní”⁴¹.

Ajvaz w książce *Padesát pět měst* za Calvino przedstawia niezwykle konstrukcje. Prezentuje różne możliwości oraz paradoksy i pokazuje, jak mieszkańcy poszczególnych miast przechodzą przez granice swoich osad. Zmieniając przestrzeń, w której przebywają, zmieniają najczęściej również swoje życie. Należy zauważyć, że Ajvaz już w swojej debiutanckiej powieści wykorzystał motyw podwójnej przestrzeni. Nie opisał on dwóch światów za pomocą binarnych opozycji i z jasno określoną granicą. Jego „inne miasto” nie jest miastem gdzieś w świecie, ale innym spojrzeniem na miasto, innym stanem naszego „ja”. Nie znajduje się ono za granicą naszego świata, ale jest wokół nas i zawiera się we wszystkim, co znajduje się wokół. Istnieje ono w codzienności, w której zamieszkują potwory i drapieżniki – zwierzyzna naszej nieświadomości. Istnieje również w rozgałęziającym i odbijającym się tekście – metaforze tekstu naszego życia, który nieustannie rozrasta się o nowe obszary, znajdujące się dotąd na obrzeżach. Tekst ten tworzy wciąż nowe centra i zawija się do siebie, wciąż poddaje w wątpliwość swój sens i wciąż od nowa go poszukuje. Oba miasta – to „podstawowe” i to „inne” – są

⁴¹ Ibidem, s. 17.

filozoficznymi miastami, miastami-mandalami, które są budowane, pisane w tekście – kolejnym filozoficznym przybytku. Budowanie miast-mandal i pisanie tekstów-mandal jest sposobem na uwewnętrznienie miasta, jego uświęcenie, remitologizację, na to, jak czytać i pisać miasto jako tekst duchowy (por. *C.m.*, s. 376).

Wiele motywów, które wykorzystuje Italo Calvino, pojawia się w tekstach trzech czeskich eseistów. Miasto, które współżyje z alternatywnym światem, jest tematem powieści Ajvaza. Motyw odbicia w wodzie prezentuje Richterová z punktu widzenia semiotyki i problematyki tożsamości. U Hodrovej znajdziemy natomiast motyw spojrzeń, rozmów i historii, które są zasadnicze dla miast Eufemia i Chloe⁴². Również w innych książkach włoskiego pisarza znajdziemy motywy bliskie czeskim artystom. Hodrová i Ajvaz wielokrotnie powołują się na *Niewidzialne miasta* czy *Jeśli zimową nocą podróżny*.

Italo Calvino jest jednym z tych twórców, którzy temat poruszany w fikcyjnym tekście potrafią od razu zaprezentować czytelnikom za pomocą środków literackich. John Barth napisał o nim, że „wiedział, jak wykorzystać rygory formalne, by same śpiewały”⁴³.

Przykładem może być książka *Wszystkie opowieści kosmomiczne*⁴⁴. Jej główny bohater występuje kolejno jako cząstka pierwotnej materii, obojnacza komórka, pierwszy kręgowiec i dinozaur. Calvino sięga po elementy innych dziedzin, by rozszerzyć dyskurs. We *Wszystkich opowieściach...* sugeruje, że współczesna nauka, której język stał się abstrakcyjny, doprowadziła do przemian wyobraźni. Calvino obrazuje, jak pojęcia, coraz odleglejsze od naszych zdolności pojmowania, obracają się w proch. Bardzo sugestywna jest opowieść o dinozaurze, która jest przypowieścią o strachu przed tym, co inne i nieznane. Ostatni żyjący dinozaur zauważa, że:

„Dinozaury im bardziej znikają, tym bardziej rozszerzają swoje władztwo, ogarniając nim puszcze o ileż rozleglejsze od tych, które porastają kontynenty – trwają mianowicie w myślach tych, którzy zostali. Z mroku lęków i wątpliwości nic niewiedzących pokoleń Dinozaury nadal wyciągały swe długie szyje, unosiły szponiaste łapy, a nawet kiedy zatarł się ostatni, mglisty zarys ich obrazu, imię ich trwało, przybierając najróżniejsze znaczenia i uwieczniając ich obecność wśród istot żyjących”⁴⁵.

⁴² Por. M. Ajvaz: *Padesát...*, s. 39–40.

⁴³ Cyt. za: J. Kurkiewicz: *Niepokój Calvina*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 47, dodatek „Książki w Tygodniku”, s. 4.

⁴⁴ I. Calvino: *Wszystkie opowieści kosmomiczne*. Warszawa 1968, s. 110–111.

⁴⁵ I. Calvino: *Wszystkie opowieści...*. Cyt. za J. Kurkiewicz: *Niepokój...*, s. 4.

Czyż nie przypomina to dziwacznych historii z powieści Ajvaza? Albo opowieści o znakach, którą snuje Richterová? Czyż nie koresponduje to z motywem pamięci, który jest tak ważny dla Hodrovej?

Wykraczanie poza granice swojej dziedziny wzbogaca dyskurs, ale równie inspirujące jest balansowanie na granicy. Fikcyjne poruszanie się na granicy światów obrazuje zainteresowania współczesnych pisarzy i badaczy. Miroslav Petříček wspomina o „zkoumání zkušenosti hranice, a ještě lépe a ještě přesněji: »pohyb na hranici«. Do blízkosti tohoto zkoušení hranice pohybem na hranici by pak bylo při dalším rozvíjení potřeba situovat existencialistické (a jiné) »mezni situace«. Ale vedle toho existují i jiné, neméně zajímavé »aplikace« principu čáry či hranice v myšlení, třeba v současném myšlení vědy »atraktory«, »teorie katastrof« apod.”⁴⁶.

Owo doświadczenie granicy, poruszanie się na granicy jest również obecne w esejach Ajvaza, Hodrovej i Richterovej. Petříček wspomina atraktory z teorii chaosu i teorię katastrof jako przykłady przekraczania tradycyjnego podejścia do badań naukowych. Czeski filozof jest zwolennikiem rozszerzania wiedzy na inne obszary, ponieważ daje to możliwość poruszania się w rozległych i barwnych obszarach.

Rozszerzanie granic poszukiwań można również zauważyć w pracach Danieli Hodrovej. Czeska badaczka w swoich wczesnych tekstach opisywała przestrzeń w ramach topografii oraz topologii. Przedrostek „topo-”, jak tłumaczy *Słownik wyrazów obcych*, wskazuje na związek znaczeniowy z miejscem, miejscowością, terenem, obszarem⁴⁷. Topografia oznacza więc „zespół cech zewnętrznych terenu, takich jak rzeźba terenu, zabudowa, drogi itp.”⁴⁸.

Topologia natomiast to „dział matematyki zajmujący się badaniem tych właściwości figur geometrycznych, które nie ulegają zmianie przy pewnych przekształceniach, np. przy rozciąganiu lub kurczeniu się figury”⁴⁹.

Książka Hodrovej *Místa s tajemstvím* swoim podtytułem *Kapitoly z literární topologie* odsyła nas do obu tych zagadnień. Autorka opisała w niej między innymi toposy góry, domu, miasta i bramy, przy czym sygnalizowane wtedy zwijanie i rozwijanie zdarzeń zapowiadało, że do opisu rzeczywistości, w której dużą rolę odgrywa ruch oraz dynamika,

⁴⁶ M. Petříček: *Myšlení...*, s. 105.

⁴⁷ Por. *Słownik wyrazów obcych*. Red. E. Sobol. Warszawa 1996, s. 1115.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

nie wystarczają statyczne kategorie. Autorka, opisując charakter miejsc wewnętrznych, napisała, że:

„Vnitřní místo je zcela jiného druhu než prostor charakterizovaný klasickou, newtonovskou fyzikou, vyznačuje se vlastnostmi, které této fyzice přímo odporují. Může být nekonečně velké či nekonečně malé. Pokud je ohraničené, pak si tuto hranici můžeme představit nikoli jako jednoduchou linii či křivku, ale jako křivku o nekonečné délce (takzvanou Kochovu křivku, postihující obrys například sněhové vločky)”⁵⁰.

Miejsca wewnętrzne rządzą się swoimi prawami, które nie pokrywają się z fizyką Newtona. Mogą one być różnej wielkości, mogą istnieć jedynie w umyśle człowieka, ale na pewno istnieją w innym wymiarze świata. Podobnie jak książka, o której Hodrová píše, że w określonych przypadkach zmienia się z rzeczy w przestrzeń – miejsce akcji, do którego można wstąpić.

W rozdziale zatytułowanym *Text jako místo s tajemstvím* czeska badaczka analizuje różne realizacje tekstu. Wspomina między innymi o autotematyzmie i chwycie *mise en abyme*, dzięki któremu tekst podwaja się i odbija się sam w sobie. Taki tekst zawija się jak w powieści *Jeśli zimową nocą podróżny* Italo Calvino⁵¹.

Obecnie autorka, przedstawiając problematykę tekstu, również posilkuje się metaforami z innych dziedzin. Opisując tekst, posługuje się określeniami, które próbują zmodyfikować statyczne kategorie, ucieka od schematycznych binarnych opozycji. Stara się przedstawić złożoność problemu, pokazując, że tekst jest częścią tekstu kultury. Hodrová w swoich rozważaniach prezentuje pewne komplikacje związane z niektórymi kategoriami. Uwzględnia problem dynamiki, zmian w czasie oraz równoczesność niektórych zjawisk. Przykładem zmiany podejścia do badanej kategorii na przestrzeni lat może być zagadnienie centrum.

3.2.3. Centrum?

Daniela Hodrová rozpatruje centrum w odniesieniu do peryferii w przestrzeni miejskiej. Zależności między środkiem a przestrzenią wokół opisała autorka zarówno w książce *Místa s tajemstvím*, jak i w powieści *Tryznivé město*. W studiach ze zbioru *Místa s tajemstvím* pisarka akcentowała m.in. wyburzenie murów miejskich jako umożliwienie

⁵⁰ D. Hodrová, *Místa...*, s. 191.

⁵¹ Por. ibidem, s. 150–151.

rozwoju peryferii czy osłabienie znaczenia centrum⁵². W *Mieście utrapienia* pokazała, że niemożliwe jest jedno jedyne centrum, a rzeczywistość przypomina kłące, labirynt. Akcja powieści nie toczy się w śródmieściu Pragi, więc znaczenia, które dotychczas przypisywano miejscom centralnym, przesunęły się na obrzeża. Badaczka i pisarka nie pierwsza poświęca uwagę przestrzeni miasta. W czeskiej literaturze już w latach czterdziestych XX wieku zwracano uwagę na inspirującą rolę peryferii. Nowe spojrzenie na obrzeża zaprezentował Jindřich Chalupecký i Grupa 42.

Dla artystów skupionych wokół Chalupeckiego zjawiska peryferyjne stały się „poszukiwaniem ukrytego wymiaru ludzkiej egzystencji”⁵³. Sam Chalupecký napisał, że „skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město; jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty”⁵⁴. Artysta nie wspominał monumentalnych katedr czy imponującej architektury, ale bruk, klatki schodowe i najzwyklejsze mieszkania. Według niego sztuka utraciła znaczenie w życiu ludzi i jeżeli ma je odzyskać, może to uczynić jedynie poprzez powrót do rzeczy, wśród których człowiek żyje⁵⁵.

Hodrová kontynuuje tradycję literacką rozpoczętą w pierwszej połowie XX wieku. Spogląda jednak na zagadnienie centrum i peryferii pod kątem semiotyki. W zbiorze *Citlivé město* obie kategorie nie są jednoznacznie przeciwstawne. Granice nie są wyraźne. Czeska badaczka prezentuje ujęcie, w którym miasto, stworzone jako kombinacja koła i kwadratu, rozrasta się. Jeżeli rozwija się na podstawie kwadratu, odsyła nas do geometrycznych rozwiązań, ale jeżeli rozbudowuje się na podstawie koła, jest to zasada organiczna. W rzeczywistości oba przypadki występują równocześnie, ponieważ nie możemy już mówić o przejrzystej strukturze, kwadrat osiedli i dzielnic przenika się z kręgami miejsc centralnych (por. *C.m.*, s. 69–70).

W trakcie rozrastania się miasta zanika również relacja wobec centrum, hierarchia i różnego rodzaju organizacja. Powstawanie luksusowych stref za peryferyjnymi dzielnicami przenosi centrum i poddaje w wątpliwość jego znaczenie (por. *C.m.*, s. 83–84). Miasta rozrastają się zarówno do zewnątrz, jak i do wewnątrz. W mitopoetyckich esejach Hodrovej dominuje podejście, w którym kłące, podobnie jak u Gillesa Deleuze i Felixa Guattariego, jest tworem organicznym, posiadającym korzenie i wiele centrów

⁵² Por. *ibidem*, s. 101.

⁵³ I. Mroczek: *Dom, ulica, miasto w poezji czeskiej Grupy 42*. Katowice–Warszawa 2005, s. 136.

⁵⁴ J. Chalupecký: *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha 1991, s. 73.

⁵⁵ Por. *ibidem*, s. 73.

(por. C.m., s. 125). Jego gałęzie przeplatają się i tworzą miejsca zapętleń. Takie podejście wyklucza możliwość przeciwstawienia sobie centrum i peryferii. Hodrová pisze o miejskich przestrzeniach, które powinny być zrozumiałe, stanowić środek, pewny punkt odniesienia, takie jak na przykład rynek. Ale dla bohaterów powieści place centralne okazały się mylące i rozczarowujące. To, co kiedyś było wartością, zdewaluowało się, a centrum okazało się pseudośrodkiem (por. C.m., s. 157–158). Miasto, które kiedyś było czytelną przestrzenią, okazuje się miejscem, gdzie wśród znaków i znaczeń można pobrać. Środkiem miasta może stać się napis na murze czy też wiadomość nalepiona na słup, która w tym momencie w osobistej historii życia danego człowieka zajmuje centralne miejsce (por. C.m., s. 183).

Hodrová pisze o kategorii centrum głównie w relacjach przestrzennych. Coś jest odległe lub bliskie bądź tak jest postrzegane. Znaczenia są nadawane w zależności od tego, jak dany przedmiot jest umiejscowiony. Wszystko jest osadzone i wpłątane w czas, jego różne oblicza. Pamięć odgrywa bardzo ważną rolę w tworzeniu indywidualnych centrów. Przemijający czas wpływa na odmienne podejście do miejsc, które kiedyś były postrzegane jako peryferia. Warstwy czasu i wydarzeń zmieniają znaczenia miejsc i obiektów.

Ruch, wpływ czasu i pierwiastka osobistego pokazują, że topografia, o której pisała Hodrová na początku lat dziewięćdziesiątych, jest niewystarczająca. Trzeba zmodyfikować binarne kategorie lub inaczej do nich podejść, by pokazać ich dynamikę. Pod tym względem podejście Hodrovej koresponduje z propozycją Richterovej, która problematykę centrum i peryferii przeniosła na grunt komunikacji.

Richterová, podobnie jak Hodrová, opiera swoje uwagi na kategorii centrum w świecie zdominowanym przez znaki i znaczenia. Autorka *Místa domova* również koncentruje się na semiotyce, na systemie znaków, który funkcjonuje w konkretnym czasie i przestrzeni w dość specyficzny sposób. W eseju *Sémiotický vesmír: centra a periferie* przytacza historyjkę głupiego Jasia, który przychodzi z peryferii i nieprzywykły do sposobu myślenia ludzi, którzy mieszkali na tym terenie, rozwiązuje ich problem. Jego świeże podejście okazało się odkrywcze. Richterová potrzebowała takiej historyjki, żeby pokazać wielką wartość artystów, którzy pojawiają się w światowych centrach kultury, takich jak Paryż, Berlin, Wiedeń, i wnoszą nowe spojrzenie. Głównym problemem staje się tutaj komunikacja, która – jak zauważa Richterová – przebiega jednokierunkowo. Kiedy w komunikacji obie strony nie uczestniczą na równych prawach, automatycznie jedna ze stron musi określić się jako peryferyjna. Tak dzieje się w systemie totalitarnym,

w którym władza narzuca rozwiązania, nie słuchając opinii obywateli. Taka sytuacja ma również miejsce w przypadku telewizji, która jako centrum rozsyła informacje i nie pozwala na dialog, ponieważ odbiorcy nie mają szansy wypowiedzi. Według Richterowej stosunek centrum i peryferii nie opiera się na fizycznej odległości, ale na wzajemnym udziale w akcie komunikacji (por. *M.d.*, s. 11).

3.2.4. Małe kultury

Małe kultury, do których należą kraje Europy Środkowej, najczęściej same określały się jako peryferia. Ciekawe, że artyści, którzy wzrastali na tych peryferiach, kiedy wyjeżdżali do Francji czy innych państw, okazywali się wielkim odkryciem dla sztuki. Richterová wspomina losy m.in. Alfonsa Muchy, Toyen, Milana Kundery i Věry Linhartovej.

Milan Kundera, który poświęcił temu problemowi wiele miejsca w swoich rozważaniach, pisał między innymi o prowincjonalizmie, który tłumaczył jako „niezdolność (lub odmowę) rozpatrywania własnej kultury w »wielkim kontekście«”⁵⁶. Rozróżniał przy tym prowincjonalizm wielkich i małych narodów. Wielkim narodom wydaje się, że ich literatura jest na tyle bogata, iż nie potrzebują rozglądać się wokół w poszukiwaniu wartościowych dzieł. Małe narody natomiast tak bardzo podziwiają światową literaturę, przypisują jej tak dużą wartość, że wydaje im się, iż ich narodowa kultura nie ma z nią związku. A przecież niektórzy pisarze, którzy zdecydowali się opuścić mały kraj, na stałe wpisali się do światowej literatury. I decyzja o emigracji, gdzie indziej traktowana jako błąd, dla małych narodów staje się sprawą życia lub śmierci⁵⁷.

Podobnie historia literatury może być rozpatrywana w małym lub wielkim kontekście. Muzyka, według Kundery, jest w większości rozpatrywana w wielkim, światowym kontekście, natomiast literatura, z powodu swojego związku z językiem, jest rozpatrywana niemal wyłącznie w aspekcie narodowym.

Już w XIX wieku zaczęto zwracać uwagę na uniwersalność literatury. Fryderyk Schlegel w swoich tekstach opisał zarówno dzieła, które spełniają warunek uniwersalności, jak i cechy literatury narodowej. Jego brat, August Wilhelm Schlegel, przedstawił z kolei swoją wizję dramatu powszechnego, która opierała się przede wszystkim na ewolucji ducha teatru. Jego koncepcja literatury uniwersalnej opierała się

⁵⁶ M. Kundera: *Zasłona*. Warszawa 2006, s. 40.

⁵⁷ Por. *ibidem*, s. 40–42.

na założeniu, że powinno się zlekceważyć granice chronologiczne, bariery narodowe i kulturowo-etniczne poszczególnych literatur⁵⁸.

Kundera wspomina w tym kontekście Goethego, który również zabiegał o jedną wizję literatury: „Literatura narodowa dzisiaj nie przedstawia już niczego istotnego, wkraczamy w erę literatury światowej (*die Weltliteratur*) i każdy z nas ma za zadanie przyspieszać tę zmianę”⁵⁹.

Jest to wielkie wyzwanie dla badaczy literatury⁶⁰. Milan Kundera, prezentując swoją *Sztukę powieści*, pokazuje, że możliwe jest rozpatrywanie historii literatury w szerokim rozumieniu, bez względu na granice państwowe i rozróżnienia epok. Dodatkowo proponuje jeszcze „kontekst pośredni” pomiędzy światowym a narodowym kontekstem. Tutaj widziałby środkowoeuropejską literaturę, przy czym zauważa, że samo określenie granic Europy Środkowej byłoby problematyczne. Narody tego regionu, jak pisze, „nigdy nie były panami swego losu i granic. (...) Były sobie bliskie nie z wyboru woli, nie z sympatii, nie ze względu na lingwistyczną wspólnotę, lecz z powodu zbliżonych doświadczeń, wspólnych sytuacji dziejowych, które je łączyły w różnych okresach, w różnych konfiguracjach i w ruchomych, nigdy nieostatecznych granicach”⁶¹.

Tworzenie literatury narodowej jest związane z pewnymi roszczeniami terytorialnymi, z tożsamością językową i zwyczajową. Trudno wyznaczyć jednoznaczne granice między państwami Europy Środkowej, bo w różnych okresach wyglądały one inaczej. Był nawet czas, kiedy państwa te nie widniały na mapach, a jednak tożsamość poszczególnych grup przetrwała. Małe środkowoeuropejskie kultury jako taktykę obronną obrały zaznaczanie swojej wyłączności, która przejawiała się w podkreślaniu własnej wyjątkowości, wyznaczaniu granic w stosunku do zewnętrznego kontekstu, a także wyłączaniu wszystkiego, co zewnętrzne, z własnego kontekstu⁶². Takie podejście tłumaczy nieprzychylność wobec wszystkiego, co nowe, także wobec emigrantów. Można by uniknąć stawiania takich granic, jeżeli zaproponowałoby się bardziej otwartą historię literatury.

⁵⁸ Por. W. Szturc: *Pojęcie narodowości i powszechności literatury w ujęciu romantycznych szkół krytycznych*. W: *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury*. Red. M. Cieśla-Korytowska. Kraków 1996, s. 138–141.

⁵⁹ W. Goethe. Cyt. za: M. Kundera: *Zasłona...*, s. 39.

⁶⁰ Literaturoznawcy (np. P. van Thiegem, R. Étiemble, S. Wollman, R. Wellek) obok *Weltliteratur* rozpatrywali również inne możliwości badania literatur narodowych, np.: komparatystyka czy *littérature générale*.

⁶¹ M. Kundera: *Zasłona...*, s. 47–48.

⁶² Por. P. Zajac: *Národná a stredoeuropejská literatúra ako súčasť stredoeuropejskej kultúrnej pamäti*. W: *Národná literatúra a komparatistika*. Red. D. Tureček. Brno 2009, s. 34.

3.2.5. Mapa synoptyczna

Peter Zajac, słowacki literaturoznawca, proponuje model historii literatury narodowej w postaci mapy synoptycznej⁶³. Synoptyczny, z greckiego *synoptikós*, oznacza „obejmujący wszystko jednym spojrzeniem”⁶⁴. *Słownik wyrazów obcych* podaje przykład tablic synoptycznych, w których zawarte są różnego rodzaju dane w celu poglądowego przedstawienia jakiegoś zagadnienia. W słowniku pod hasłem „synoptyczny” wymieniona jest również meteorologia oraz ewangelie. Te ostatnie to ewangelie Mateusza, Marka i Łukasza. Są one określane jako synoptyczne, ponieważ są do siebie podobne pod względem doboru opisywanych zdarzeń i formy literackiej. Słownik biblijny wspomina jeszcze o synopsie (gr. *przeгляд*), która „zestawia obok siebie w trzech szpaltach teksty trzech pierwszych Ewangelii (...), żeby ukazać to, co w nich wspólne, i to, co stanowi o ich odrębności”⁶⁵. Peter Zajac w swojej propozycji historii literatury jako mapy synoptycznej powołuje się na tradycję ewangelii synoptycznych⁶⁶, w swoich rozważaniach prezentuje jednak współczesne realizacje synoptyczne.

Słowacki badacz pisze, że mapa synoptyczna nie jest stałym obrazem przestrzeni, ale uwzględnia pewien porządek w połączeniu z chaotycznymi procesami, uwzględnia zmienne, pulsujące ruchy oraz możliwość zmian. Zawiera w sobie obrazy procesów, które przecinają się, przenikają, nakładają na siebie. Synoptyczne ruchy są charakterystyczne m.in. dla paralelnie przebiegających historii, dla medytacji, interpretacji, tłumaczeń. Charakter synoptyczny ma intertekstualność i intermedialność. Synoptyczna mapa nie jest klasyczną, statyczną mapą, ale diagramem oscylującym pomiędzy staraniami oddania wizualnie niewidzialnego powietrznego oceanu a między zmieniającą się ustawicznie przestrzenią, która sprzeciwia się dokładnemu opisowi⁶⁷.

Kwestią dyskusyjną pozostaje realizacja literackiej mapy synoptycznej, niesprzeczenie jednak takie rozwiązanie pomogłoby zamknąć dyskusję o przynależności Franza Kafki, Milana Kundery czy Libuši Moníkovéj do literatur narodowych. Traciłoby również znaczenie przeciwstawianie sobie centrum i peryferii. Model historii literatury jako mapy synoptycznej opiera się bowiem na wielofunkcyjności, wielości perspektyw, terytoriów i czasów. Taka propozycja odpowiadałaby na potrzebę opisu heterogenicznej i hybrydycznej

⁶³ Por. *ibidem*, s. 34.

⁶⁴ *Słownik wyrazów obcych...*, s. 1064.

⁶⁵ *Praktyczny słownik biblijny*. Red. A. Grabner-Haider. Warszawa 1994, s. 1255.

⁶⁶ Por. P. Zajac: *Národná...*, s. 35.

⁶⁷ Por. *ibidem*.

kultury środkowoeuropejskiej. Literatura jako mapa synoptyczna z perspektywy literatur narodowych otwiera drogę dla literatury środkowoeuropejskiej, ponieważ podkreśla interferencyjność perspektyw, ich wzajemne kontakty, przenikanie się, wskazuje wspólne miejsca, tworzy spójne przejście od literatur narodowych do literatury środkowoeuropejskiej oraz potencjalnie do europejskiej, a także przejście odwrotne: od środkowoeuropejskiej do poszczególnych literatur narodowych⁶⁸.

Peter Zajac od lat interesuje się problematyką przestrzeni i czasu w literaturze. Mapa synoptyczna, którą zaproponował, jest kolejnym etapem rozwoju jego koncepcji historii literatury. Wcześniejsze przemyślenia opublikował w książkach *Tvorivost' literatúry* (1990) oraz *Pulzovanie literatúry* (1993). Obie książki odbiły się szerokim echem w środowisku słowackich i czeskich badaczy literatury. W tekście o pulsowaniu literatury Zajac wyróżnia różne typy regionów, które pozostają w różnych stosunkach z centrum i z tym, co znajduje się poza jego granicami. Najciekawsze spostrzeżenia dotyczą tych regionów, które oprócz licznych wewnętrznych związków tworzą relacje z innymi. Przy zachowaniu swoich wartości budują wyższe systemowe związki. Słowacki badacz mówi o przekazywaniu energii i przestrzennym pulsowaniu. W relacji pomiędzy lokalnym i światowym jako centrum określa to, co światowe. Gdyby centrum dawało energię peryferiom, egzystencja tych drugich traciłaby wiarygodność, ponieważ byłaby tylko odbiciem światła, które przychodzi z centrum. Jeżeliby jednak rozważać odwrotną sytuację, taką, że to peryferia wytwarzają energię, że to, co twórcze, przychodzi z dołu systemu, traciłby uzasadnienie podział na centrum i obrzeża. To drugie podejście wyjaśniałoby karierę artystów, którzy przychodzą z peryferii i wnoszą nowe jakości do sztuki. Gdyby pozostali oni w swoich krajach, byłiby skazani na mały kontekst. Emigracja umożliwiła im nie tylko nieskrępowany rozwój, ale możliwość zaistnienia w literaturze światowej i tworzenie wspólnej historii literatury. Zajac pisze o wielkim zróżnicowaniu systemu, o tym, że nie ma potrzeby centrum, ponieważ to, co globalne, nie jest niczym innym niż siecią związków pomiędzy poszczególnymi miejscami systemu⁶⁹.

Koresponduje to z wielością perspektyw i polityerytorialnością, o której pisał Zajac w kontekście mapy synoptycznej. Sieć powiązań, która poddała w wątpliwość podział na miejsca centralne i peryferyjne, jest również obrazem literatury. Literatura narodowa, która w różnych okresach uwzględniała różne terytoria, musi wziąć pod uwagę

⁶⁸ Por. ibidem, s. 40–41.

⁶⁹ Por. P. Zajac: *Pulzovanie literatúry*. Bratislava 1993, s. 131–133.

politerytorialność. Literatura bowiem w poszczególnych okresach wytwarzała różne konteksty w ramach jednego obszaru. Zajac proponuje napisanie różnorodnych dziejów literatury, uwzględniających określone grupy społeczne oraz funkcje literackie i kulturowe. Proponuje między innymi historię literatury dziecięcej, postkolonialnej czy historię intermedialności. Poszczególne subsystemy obejmowałyby nie tylko interferencyjne związki, ale również te oparte na wzajemnej izolacji czy konfliktowości niektórych ruchów⁷⁰.

Taka historia literatury umożliwiłaby opis zjawisk, które miały miejsce w systemach totalitarnych. Państwa Europy Środkowej w drugiej połowie XX wieku musiały zmierzyć się ze skomplikowanymi sytuacjami życia literackiego i zależnościami pomiędzy władzą a artystami. Władza, która uzurpowała sobie prawo bycia centrum, narzucała nienaturalne bariery i utrudniała komunikację. Nie pozwalała na identyfikowanie się z kulturą europejską i sztucznie odgradzała Europę Środkową od życia kulturalnego Europy. Sylvie Richterová pisze, że system totalitarny tworzy swój własny semiotyczny świat, w którym znaczenia nie zgadzają się z tym, co oznaczają w typowym systemie znaków. Rodzi to nieporozumienia nawet pomiędzy ludźmi, którzy wyznają te same wartości. Richterová wspomina o braku porozumienia pomiędzy czeskimi dysydentami a zagranicznymi artystami (por. *M.d.*, s. 13). Kundera opowiada z kolei o kłótni pomiędzy opozycyjnymi pisarzami. Wraz ze swym kolegą w zgodzie rozmawiali o zakazie druku, jaki spotkał ich obu, ale już w stosunku do innego pisarza – Bohumila Hrabala, który choć był apolityczny, był wydawany przez komunistów – mieli na tyle odmienne zdanie, że ich dyskusja przerodziła się w nienawistne ataki⁷¹. W jaki sposób więc opisać literaturę, która funkcjonowała w tak niejednoznacznym świecie? Potrzeba innego – niż linearny – opisu do przedstawienia historii literatury, która istniała w obiegu oficjalnym, samizdatowym oraz w wydawnictwach emigracyjnych.

Obraz literatury jako synoptycznej mapy pozwoliłby opisać trudne do zakwalifikowania osobowości czeskiej literatury, takie jak Věra Linhartová, Milan Kundera i wiele innych. Richterová, opisując złożoną sytuację literatury w totalitarnym systemie, w roku 1987 napisała:

„Na jednom pólu jejího (panorámatu současné české literatury – *przyp. M.K.*) geografický a často jazykově ex-centrického postavení je dílo Milana Kundery, kterému zkušenost totalitního systému propůjčila brýle, jimiž prohlédl principy a zákonitosti sémiotického vesmíru a jeho štěpení na obou stranách Evropy. (...)

⁷⁰ Por. P. Zajac: *Národní...*, s. 38.

⁷¹ Por. M. Kundera: *Wrogość i przyjaźń*. W: idem: *Spotkanie*. Warszawa 2009, s. 106–109.

Na druhém pólu české literatury jsou autoři, kteří se rozhodli setrvat na území, jež odpovídá historickému, jazykovému a kulturnímu centru (nebo zřídli) české kultury a jemuž můžeme říkat periferie. Ale jen pod podmínkou, že tato periferie je ve skutečnosti křižovatkou, místem, možná bojištěm, kde se střetávají obě »centra« evropské kultury: centrum pohyblivé, proměnné, otevřené a centrum totalitní, rigidní a uzavřené” (M.d., s. 14–15).

W tamtych czasach funkcjonowały co najmniej dwa centra: kultura zachodniej Europy i sztucznie tworzone centrum totalitarnego systemu. Wiele osób wspomina, że w tamtych czasach łatwo było rozróżnić dobro od zła. Cały świat można było określić w czarno-białych barwach. Po rozpadzie Związku Radzieckiego kraje, które dotychczas nie miały zbyt wiele możliwości rozwoju, zetknęły się z wielką różnorodnością, jaką oferował wolny świat. Ile centrów pojawiło się więc w tym okresie?

W Europie Środkowej w XXI wieku nie musimy już rozdzielać literatury na oficjalną i podziemną. Wciąż pozostają jednak problemy z opisem zjawisk z tamtego okresu. Zając zauważa, że współcześnie musimy zdecydować się, w jaki sposób badać literaturę i co robić z materiałami i informacjami, które nas zalewają. Jeżeli będziemy wybierać z przeszłości to, co nas interesuje i co uważamy za wartościowe, wciąż będą powstawać statyczne mapy, stworzone według momentalnych potrzeb. Należałoby więc traktować przeszłość i teraźniejszość jako fragmenty historii, teraźniejszość należałoby dodawać do archiwum, do przeszłości. Takie działania umożliwiają zakreślanie na mapach nowych punktów, sieci, związków i relacji⁷². Koncepcja archiwum pamięci kulturowej rozwiązywałaby problem linearności historii literatury i pozwalałaby harmonijnie wprowadzać do historii utwory, które z różnych względów pojawiają się na rynku czytelnictwa z wielkim opóźnieniem. Przykładem mogą tu być publikacje zakazane w czasach komunistycznych lub dzieła, które ukazały się za granicą i nie były dostępne dla czytelników za „żelazną kurtyną”. Takie archiwum pozwoliłoby również na uwzględnienie osobistej, indywidualnej pamięci literatury, na którą składają się wspomnienia, świadectwa i różnego rodzaju fragmenty.

Czy uzasadnione jest więc mówienie dziś o centrum i peryferiach? W literaturoznawstwie wciąż postuluje się uwzględnianie wielu perspektyw. Peter Zając, pisząc o historii literatury jako mapie synoptycznej, wskazuje, że interferencyjny charakter tej historii najlepiej oddaje przedrostek „poli-”. W języku polskim nie funkcjonują określenia, którymi posługuje się Zając: *polifokalność*, *polichronia*,

⁷² Por. P. Zając: *Literárne dejepisectvo jako synoptická mapa*. W: *Národní a univerzální v české literatuře 19.století*. Red. D. Tureček, Z. Urválková. Olomouc 2006, s. 16.

politerytorialność, poliperspektywiczność. Jedyne, które zgadza się z językiem słowackim, to *polifunkcyjność*. Wszystkie te słowa mają oddać wielość ujęć, która jest potrzebna do opisu literatury. Polifunkcyjność, a raczej wielofunkcyjność, opierałaby się na uwzględnieniu tekstów nie tylko z dominującą funkcją estetyczną, ale również tych o różnych funkcjach. Oprócz tekstów literatury pięknej współcześni autorzy powołują się na różnego rodzaju dokumenty, gatunki publicystyczne i inne teksty użytkowe. Hodrová łączy w swoich esejach literaturę z architekturą i filozofią, Ajvaz, opisując cyberpunk, sięga do zagadnień techniki, inny eseista, Miroslav Holub w swojej książce *Kłopoty na statku kosmicznym*, korzysta z osiągnięć z dziedziny biologii.

Polifokalność polega na płynnej zmianie ogniskowej⁷³. Nie można stosować już sztywnego spojrzenia, z różnych, ale zawsze stałych odległości. Współczesność oczekuje spojrzenia jak przez zoom, przy którym przy zbliżeniu lub oddaleniu w sposób niezmacony zmienia się ostrość. Przejścia, podobnie jak w komputerowo opracowywanej mapie synoptycznej, powinny obrazować proces, powiązania. Przykładem może tu być losowo wybrany fragment z esejów Danieli Hodrovej. Na kilku stronach autorka opisuje na przykład zamieszkiwanie miasta, nie mieszkanie w mieście, ale właśnie przebywanie w nim i nadawanie mu znaczenia poprzez to, że przebywa się w nim i wiąże się z tą przestrzenią swoje życie. Autorka płynnie przechodzi od jednego aspektu do innego. Domy, podobnie jak samo miasto, są prezentowane jako teksty. Czytanie miasta odbywa się tu poprzez chodzenie, spacerowanie. Hodrová kieruje uwagę czytelnika od happeningów, przez konkretne utwory literackie poświęcone miejskiej tematyce, porównywanie miast innych regionów świata, fragmentów architektury Pragi do mitologicznego znaczenia miasta (por. *C.m.*, s. 263–270). Przeplata informacje z różnych dziedzin, zbliżając i oddalając spojrzenie na poszczególne zjawiska.

Wielość perspektyw gwarantuje spojrzenie na dane zjawisko z wielu stron. Poszczególne teksty nie są jedynie częścią literatury, ale należą również do kulturowego archiwum. Są zatem elementem historii literatury, jak również zbiorowej pamięci kulturowej. Dodatkowym aspektem jest aspekt przestrzenny – tradycyjna historia literatury jest tworzona jako historia literatur narodowych. Nie uwzględnia się, że pojęcie wspólnego języka czy terytorium jest najczęściej fikcją. Terytoria państw zmieniają się, a artyści emigrują i używają różnych języków. Występuje tu również intertekstualność

⁷³ W polskiej tekstach teoretycznych pojawiają się terminy: *focus, fokalizacja, ogniskowanie*, np. w artykule A. Łebkowskiej: *Pojęcie „focus” w narratologii – problemy i inspiracje*. W: *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*. Red. J. Bartmiński, R. Nycz. Lublin 2004, s. 219–238.

jako wyraz wewnętrznej otwartości lub zamkniętości tekstów. Intertekstualność nie ogranicza się do jednego czasu czy przestrzeni. Stąd potrzeba uwzględnienia różnorodnych kontekstów i włączenia do myślenia o literaturze perspektywy translokalnej.

Zajac określa jeden z podstawowych wyznaczników synoptycznego opisu literatury jako polityerytorialność. Pokazuje ona interferencyjność przestrzeni tworzących różnorodne topografie literackie. Podobnie jak w przypadku wielu perspektyw, Zajac zwraca tu uwagę na błędne założenia tworzenia literatury narodowej w oparciu o ramę językową i terytorialną. Przestrzenie literackie są w rzeczywistości polityerytorialne, ponieważ w poszczególnych okresach w ramach wspólnych płaszczyzn wytwarzają różne konteksty⁷⁴.

Polichronia jest alternatywą dla synchronii i diachronii. Alternatywa nie oznacza tu zastąpienia spojrzenia synchronicznego czy diachronicznego nowym pojęciem z przedrostkiem „poli-”. Propozycja Zajaca jest wzbogaceniem kategorii, którymi posługiwano się dotychczas. Ta swoista wieloczasowość pozwala na prezentowanie równoczesności lub nierównoczesności dyskursów literackich w wielu miejscach w tym samym czasie lub w różnych miejscach w różnym czasie.

Wiele zjawisk do tej pory nie mogło być włączonych w jedną i spójną historię literatury, ponieważ różnorodne konfiguracje literackie nie pozwalały na łatwe zaklasyfikowanie. Propozycja Petera Zajaca umożliwiłaby opisanie kontrowersyjnych do tej pory zjawisk. Zainspirowałaby badaczy do nowego spojrzenia na kategorie, które dotychczas były sobie przeciwstawiane. Pojęcia centrum i peryferii, tak bardzo zależne od punktu widzenia i opisu, doczekałyby się może bardziej obiektywnego podejścia albo podejścia, które uwzględniałoby wielość perspektyw, funkcji, przestrzeni i czasów.

Wspomniane wcześniej kłącze było metaforą, która na dłuższy czas zajęła miejsce w badaniach literackich. To organiczne przyrównanie dobrze oddawało strukturę tekstów, które powstawały na przełomie XX i XXI wieku. Kłącze bowiem obrazuje formę, która ma swoje korzenie, rozrasta się w różnych kierunkach, jego gałęzie przeplatają się, nachodzą na siebie, mają wspólne elementy, a jego centrum, dokładniej centra, znajdują się w wielu miejscach. Nie ma ono jednego pnia, punktu, który można by nazwać środkiem. Miejsca, w których przecinają się różne gałęzie, tworzą przestrzeń, gdzie skoncentrowały się pytania i problemy z różnych stron.

Koresponduje to z pomysłami badaczy zajmującymi się problematyką węzłów w historii i literaturze. Peter Zajac pisze, że tworzenie synoptycznej mapy literatury łączy

⁷⁴ Por. P. Zajac: *Národná...*, s. 36–37.

się z pojęciem węzłów. W książce *Hledání literárních dějin v diskusi*, która prezentuje zapis dyskusji czołowych czeskich literaturoznawców na temat historii literatury, dołączono słowniczek używanych współcześnie pojęć. W słowniczku tym pojawia się hasło *uzel dobový* i *bod uzlový*. Pierwszy z nich definiowany jest jako:

„Přerývová či zlomová fáze, v níž se proměňuje charakter literárního vývoje či nějaké jeho složky. Pojem evokuje sekvenci přechodů a ne nutně vyostřenou hraniční linii, procesualnost nejen paralelních, ale i protikladných tendencí”⁷⁵.

Bod uzlový natomiast przedstawiany jest jako:

„Souhrn situací, v nichž je soustředěn maximální potenciál vývojových možností jednotlivých dobových diskurzů. Pojem akcentuje interakčnost a interferenčnost všech potenciálních entit, které se v takovémto bodě setkávají, ale zároveň signalizuje i potenciál přechodu od jednoho stavu věcí a jevů k druhému”⁷⁶.

Węzły są więc przejściowymi sytuacjami, które wpływają na dyskurs i zmieniają go. Zajac jednak zwraca uwagę, by nie interpretować węzłów w sposób linearny, bezpodmiotowy i niestabilny⁷⁷. Zgadza się z podejściem Miroslava Petříčka, który pisze o węzłach niemających prostego początku, skomplikowanych, których częścią jesteśmy również my, które swoją strukturą przypominają proces⁷⁸. Metafora węzłów również wyklucza istnienie dwubiegunowej kategorii centrum i peryferii, ponieważ zakłada sieć węzłów i związków. Słowacki literaturoznawca powołuje się na dokonania grupy badaczy skupionych wokół Alberta-László Barabásiego, która wśród dynamicznych momentów budujących węzły wyróżniła wiele małych wydarzeń oraz małą ilość wydarzeń wielkich i spektakularnych. Cechą charakterystyczną dla literatury byłaby kompleksowa sieć, budowana poprzez połączenie poszczególnych węzłów, tekstów, ich komunikowanie się, dystrybucję, instytucjonalizowanie i archiwizowanie. Węzły nie powstają jedynie w przełomowych momentach historii literatury, ale są jej trwałą cechą charakterystyczną.

Metaforą węzłów można opisać zarówno teksty Richterovej, jak i Hodrovej. Wiele spostrzeżeń i faktów pochodzących z różnych dziedzin spotyka się w jednym tekście, który z kolei w swoich intertekstualnych odwołaniach odsyła do innych dzieł. Spotyka się tu wiele płaszczyzn i nawiązań. Nie sposób w takich tekstach i w rzeczywistości, którą

⁷⁵ *Hledání literárních dějin. Záznam diskuse z literárněvědného kolokvia konaného 22.a 23. září 2005 v Českých Budějovicích*. Red. J. Wiendl. Praha–Litomyšl 2006, s. 134.

⁷⁶ Ibidem, s. 126.

⁷⁷ Por. P. Zajac: *Národní...*, s. 42.

⁷⁸ Por. M. Petříček: *Uzel ve skutečnosti*. W: *Obraz a slovo*. Red. R. Fila, M. Petříček. Levice 2002, s. 65.

opisują, zdecydowanie wyznaczyć centrum. Pojawia się ono w rozmowach o przestrzeni, o miejscach, które jednostka wybiera na swoją ojczyznę. Centrum pojawia się również przy okazji rozważań o komunikacji. Peryferia i ośrodki są także jednym z tematów poruszanych w kontekście znaczenia całych narodów, ich kultury, ich pozycji wśród innych społeczeństw. Jednak w teoretycznoliterackich rozważaniach nie można już poprzestawać na dwubiegunowych podziałach na tu i tam, ojczyzna – obczyzna, Europa Środkowa – Europa, peryferia – centrum. W każdą z tych kategorii wkrada się czas, interferencyjność i archiwum kultury. Dlatego dobrą propozycją wydaje się mapa synoptyczna, która próbuje rozwiązać problem opisu tak złożonego zjawiska, jakim jest literatura.

Na koniec tej części rozważań można by jeszcze dodać, że w ramach każdej dziedziny naukowej poszukiwanie nowych, odmiennych rozwiązań jest kwestią zasadniczą. Nie dziwi fakt, że binarne opozycje nie są w stanie opisać złożonej rzeczywistości. Już w XIX wieku naukowcy odkryli, że opis rzeczywistości nie może opierać się na zasadach geometrii euklidesowej. Dwaj młodzi matematycy⁷⁹ niezależnie od siebie – w Rosji i na terenie Austro-Węgier uznali, że grecka geometria jest niedostateczna, że możliwe są jeszcze inne relacje przestrzenne. Mikołaj Łobaczewski, główny teoretyk geometrii nieeuklidesowej, udowodnił, że odrzucając jedno z założeń Euklidesa, buduje się alternatywną przestrzeń. W geometrii tej na płaszczyźnie hiperbolicznej i powierzchni kuli występują odmienne własności od tych, które znamy z tradycyjnej geometrii. Niewątpliwie rozszerza to możliwości opisu rzeczywistości, a także jest to niezwykle inspirujące dla artystów.

Zdeňek Hrbata, analizując przestrzeń i miejsca oraz ich konfiguracje w dziele literackim, pisze:

„V proze 20. století se sice objevují všechny dosavadní geometrie, ale přiznačně do ní vstupují také geometrie neeuklidovské. Objevuje se proza bez deskripcí, anebo proza tvořená jednou velkou deskripcí, která přitom používá i znejíšťuje veškeré tradiční geometrie”⁸⁰.

Hrbata jako przykład podaje prozy Alaina Robbe-Grilleta i Julio Cortazara. Wspomina również motyw biblioteki w utworach Umberto Eco i Louisa Borgesa. Z czeskich artystów powołuje się na twórczość Michala Ajvaza. Są to autorzy, którzy tworząc różne wariacje przestrzeni, nadają jej symboliczny charakter, kreują miejsca odpowiadające sobie, zbieżne, a przy tym często pokazują, że nie ma z tej przestrzeni wyjścia. Ich przestrzenie zapadają się

⁷⁹ Mikołaj Łobaczewski i Jan Bolyai.

⁸⁰ Z. Hrbata: *Úvodem*. W: idem: *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. W: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Red. M. Červenka. Praha 2005, s. 325.

w sobie albo się nieskończenie rozciągają. Poprzez manipulację przestrzenią współcześni pisarze prezentują różne zjawiska, między innymi labirynt.

Mapa synoptyczna jest propozycją odmiennego opisu literatury. Zjawiska podlegają pewnym przekształceniom i w innym świetle prezentują się w czasie i przestrzeni. Uwzględnienie procesualnego charakteru tych zjawisk umożliwia budowanie historii literatury w sposób bardziej otwarty. Historia literatury w postaci mapy synoptycznej pozwoliłaby na uwzględnienie również dorobku innych dyskursów. Taka mapa, podobnie jak geometrie nieeuklidesowe, pokazuje możliwości innej przestrzeni. Korzystanie z innych dziedzin pozwala eseistom na budowanie innych przestrzeni w swoich tekstach. Rozszerzają oni horyzonty, ponieważ najprostsze opozycje nie opiszają już otaczającego nas świata, wydają się niewystarczające i naiwne. Dlatego jako przeciwieństwo centrum pojawia się dzikość, dlatego peryferia są przedstawiane jako szczerść i inspiracja, dlatego miasta komentowane są w kontekście ciągłości i wymiany.

TEKST

„Nie ma nic poza tekstem” – powiada Derrida¹, inspirując twórców i literaturoznawców na długie lata. Niektórzy badacze są zdania, że problem z jednoznacznym przyporządkowaniem danego dzieła do konkretnego gatunku literackiego można rozwiązać, stosując neutralne pojęcie „tekstu”². Czeska literaturoznawczyni Marie Kubínová w swojej publikacji *Text v pohybu četby* zauważa, że współczesne rozumienie pojęcia tekstu znacznie wykracza poza pierwotne interpretacje tego słowa, które ograniczały się do obszaru komunikatów werbalnych. Obecnie za tekst uważa się zjawiska kulturowe, czasem całą kulturę, a nawet świat. Czeska badaczka powołuje się na mitopoetyckie eseje Danieli Hodrové, w których szczegółowo omawia się różne aspekty tego zagadnienia³.

4.1. Tekst według Danieli Hodrové

4.1.1. Tekst i tekstowość

Przed przystąpieniem do omawiania kategorii tekstu u Michala Ajvaza czy rozpatrywania go w kontekście doświadczenia dłuższy fragment niniejszej pracy zostanie poświęcony analizie pojęcia tekstu i Tekstu miasta, jakie przedstawiła Daniela Hodrová w zbiorze esejów *Citlivé město*. Z racji wielu nakładających się na siebie zjawisk analiza zostanie ograniczona jedynie do kilku komentujących tekstów. Poniższe rozważania wymagają jeszcze jednego usprawiedliwienia. Mianowicie nadzwyczajna frekwencja słowa „tekst” jest nie do uniknięcia w analizie, w której zastąpienie go określeniami „dzieło”, „utwór”, „książka” zmieniłoby jego znaczenie.

Hodrová rozpoczyna mitopoetyckie eseje od definicji tekstu. Przywołuje definicję z roku 1972, w której tekst występuje „jako autonomní a uzavřený celek” (*C.m.*, s. 9). Hodrová nie uznaje jednak tekstu za formę zamkniętą. W teoretycznej rozprawie pt.: ...na

¹ R. Nycz: *Tekstowy świat*. Warszawa 1993, s. 42.

² Por. M. Kubínová: *Text v pohybu četby. Úvahy o významové a komunikační povaze literárního díla*. Praha 2009, s. 7.

³ Zob. ibidem, s. 10.

okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století opisuje relacje pomiędzy dziełem a tekstem. Pokazuje, w jakim kierunku zmierzały badania literaturoznawców:

„Přesun od zájmu o metafyzický či obecně mimoliterární původ díla k zájmu o jeho vznik z literárních zdrojů, z literárního kontextu, do jisté míry i z jiných děl (nejzřejmější u děl koncipovaných jako variace, parodie, v případech explicitní intertextovosti), doprovázel charakteristický přechod literární teorie od pojmu dílo, zatíženého metafyzickými a obecně mimoliterární významy (sociologickými, psychologickými, ideologickými aj.), k pojmu text”⁴.

Czeska pisarka powołuje się na ujęcia, w których na plan pierwszy wysuwają się wewnętrzne relacje w tekście, porównanie go do tkanki lub tkaniny, jego dynamiczność i otwartość. Już przed laty, w książce poświęconej poetyce dzieł literackich XX wieku, Hodrová zaznaczała, że kiedyś dzieło opierało się na pojęciu jedności i jednorodności, w przypadku tekstu natomiast istotną rolę odgrywa jego złożoność i hybrydyczność. Z ową złożonością związana jest otwartość i dynamiczność tekstu. Wynika ona zarówno z aktu tworzenia i aktu czytania, jak również z wielości perspektyw i znaków⁵.

Otwartość, dynamiczność, wielość znaczeń i punktów widzenia są wymieniane również w kontekście kategorii tekstu miasta. Ale po kolei. Czym jest Tekst miasta, który Hodrová sytuuje w centralnym miejscu swoich eseistycznych dociekań? Za Wolfgangiem Welschem autorka definiuje tekstowość jako postrzeganie tekstowego aspektu rzeczywistości w jej różnych sferach. Stanowi ona jedną z charakterystycznych oznak epoki postmodernizmu, której cechy, takie jak wielość perspektyw, różnorodność, decentralizacja oraz osłabiona rola podmiotu, korespondują z dynamicznym pojęciem tekstu (por. *C.m.*, s. 16). Hodrová przedstawia zjawiska, które mają tekstowy charakter, i porządkuje je w następujący sposób: nad tekstem literackim jako pojedynczą, indywidualną realizacją znajduje się tekst gatunku lub rodzaju literackiego. Nad nim Hodrová umieszcza Tekst literatury. Tekst literatury zawiera się w TEKŚCIE kultury. Natomiast ten ostatni wchodzi w skład TEKSTU świata (por. *C.m.*, s. 12).

Hodrová zauważa, że związki z innymi tekstami nie ograniczają się jedynie do związków z tekstami literackimi, ale każdy tekst jest wpisany w strukturę świata, a świat również jest pojmowany jako swego rodzaju tekst – tekst, który jako system znaków składa się z ich nieskończonej ilości (por. *C.m.*, s. 20). Musi on funkcjonować w kontekście, przez

⁴ ...na okraji chaosu. *Poetika literárního díla 20. století*. Red. D. Hodrová. Praha 2001, s. 71.

⁵ Por. ibidem, s. 73.

co ustosunkowuje się wobec ram antropologicznych czy kulturowych. Potwierdza to również teoria tekstu, która po odejściu od lingwistyki w stronę semiotyki, semantyki i teorii recepcji musiała zrewidować swoje sądy. Na przykład w tekstach, w których rezygnuje się z wyrazistej roli podmiotu, tę stratę rekompensuje pojawienie się perspektywy antropologicznej i kulturowej. Hodrová powołuje się w tym miejscu na spostrzeżenia Julii Kristevy, która zwróciła uwagę, że włączenie tekstu w szersze ramy miało miejsce już wtedy, kiedy zaczęto mówić o intertekście. Tekst jest odbierany w kontekście innych tekstów, ale tekst może być również środkiem, który umożliwia spotkanie różnych sfer i komunikację pomiędzy nimi. Przeniesienie pojęcia tekstu na zjawiska pozaliterackie może prowadzić do rozszerzenia i rozmycia granic tego pojęcia. Hodrová zaznacza jednak, że określenie niektórych systemów jako tekstów wiąże się z ich głębszym poznaniem (por. *C.m.*, s. 14).

Daniela Hodrová używa więc pojęcia tekstu w odniesieniu do miasta, wykorzystując przy tym dokonania rosyjskiego badacza Władimira Toporowa oraz chińską filozofię. Połączenie Pragi, petersburskiego tekstu oraz kategorii *yin* i *yang* brzmi niewiarygodnie, jednak czeska badaczka w przekonujący sposób prezentuje swoje idee.

4.1.2. Tekst petersburski

Daniela Hodrová w swoich esejach koncentruje uwagę na tekście świata. Według niej tekstem jest świat, w którym żyjemy, i tekstem jest kultura, w której uczestniczymy. Również miasto, przeniknięte wartościami i znaczeniami, z konkretnymi mieszkańcami i ich historiami ma charakter tekstowy. To ludzie tworzą miasto i jego atmosferę. Oni opisują je w tekstach, które możemy nazwać tekstami miejskimi. Oprócz literatury, która jest nierozłącznie związana z miastem, autorka książki *Citlivé město* wskazuje na inny tekst, nadrzędny wobec tekstów miejskich. Nazywa go Tekstem miasta i przedstawia swoją definicję tego terminu:

„Tím rozumím jakýsi úhrnný text, zahrnující všechny druhy textů, ve kterých je psáno vnější i vnitřní město, tedy jak texty architektonické, výtvarné, filmové, literární a jiné, tak »texty« žité, jimiž jsou životní příběhy obyvatel, způsoby jejich existence, »bydlení« ve městě. Jedny s druhými jsou natolik provázané, že vlastně i text, jeví se jako text vnějšího města (například text architektonický), je v určitém aspektu vnitřní, vezmeme-li v úvahu, že se stává více či méně živým rámcem textů příběhů, místem žití-čtení-psaní” (*C.m.*, s. 36–37).

Tekst miasta jest ramą dla innych tekstów, dla indywidualnych historii, dla nowo powstałych budowli, interpretacji i zdarzeń. Nie przypomina tekstu literackiego, choć ma z nim wiele punktów wspólnych. Jednym z nich jest tekstowość.

Tekstowość, jak już było wspomniane, to postrzeganie tekstowego aspektu rzeczywistości w jej różnych sferach. Przestrzeń tworzona i zamieszkiwana przez człowieka ma tekstowy charakter. Potwierdza to fakt, że miasto możemy czytać oraz pisać. Dla poruszających się codziennie tą samą drogą powtarzające się elementy są jak czytanie tapety czy ornamentu z motywem okręgu (por. *C.m.*, s. 20). Dla innych znaczące będą aluzje do innych miast, jeszcze inni, czytając miasto, będą zwracać uwagę na style architektury. Można czytać Tekst miasta bądź z perspektywy przechodnia, bądź spoglądając z góry, z wieży lub wzniesienia. Każdy czyta miasto na swój sposób, wykorzystując swoją wiedzę i umiejętności, a także swoje doświadczenia. Wszyscy czytelnicy Tekstu miasta mają jednak wspólną cechę – oni, jak określa to Hodrová, „żyją miasto” (por. *C.m.*, s. 25).

Miasto jest jednym ze znakowych systemów, skomplikowaną konstrukcją, która łączy się z innymi systemami: „Město je tedy Textem, to znamená znakovým systémem, Textem, který však sestává nejen z nekonečného množství znaků, ale i z mnoha dalších textů a mnoha znakových systémů” (*C.m.*, s. 20).

W esejach Hodrovej w szczególny sposób zostają wyróżnione powiązania z literaturą, ale autorka uwzględnia również architekturę, historię czy ogólnie pojętą kulturę. Korzysta między innymi z dorobku badawczego jednego z głównych przedstawicieli tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej – Władimira Toporowa. Zajmował się on badaniem tekstów w zakresie, jaki interesuje również czeską pisarkę. Rosjanin w swoich analizach nie zatrzymywał się na powierzchni tekstów, nie redukował ich do warstwy językowej. Uważał, że „teksty jako twory językowe stanowią jedynie empiryczny, fenomenalny poziom badanej rzeczywistości. Poniżej tego poziomu »znajdują się zagadnienia odnoszące się do sfery mitów, symboli, archetypów jako wyższej klasy uniwersalnych sposobów przejawiania się bytu w znaku«”⁶.

Swoją koncepcję wykorzystał w badaniach nad tekstami dotyczącymi konkretnej, mitopoetyckiej przestrzeni. Sankt Petersburg, któremu poświęcił uwagę, okazał się znakomitą materialem, co zaowocowało w literaturoznawstwie zjawiskiem „tekstu petersburskiego”.

⁶ B. Żyłko: *Słowo wstępne*. W: W. Toporow: *Przestrzeń i rzecz*. Kraków 2003, s. 10.

Władimir Toporow zasłynął jako autor analizy *Zbrodni i kary* pod względem cech pochodzących z mitopoetyckich tekstów. Wskazał on w dziele Dostojewskiego ponadczasowe wzorce mitologiczne i na tej podstawie pokazał, że pisarz „(...) aktualizuje uniwersalne schematy myślenia mitopoetyckiego, by rozwiązywać nowe zadania, stawiane przez jego epokę”⁷.

Toporow napisał, że „posłużenie się tego rodzaju schematami pozwoliło autorowi w sposób najbardziej ekonomiczny zawrzeć ogromną pojemność planu treści (...) i ekstremalnie poszerzyć przestrzeń powieściową, zwielokrotniając ją”⁸.

Takie rozwiązania szczególnie interesują Hodrovą. Już w tytule, używając słowa *mitopoetyka*, autorka nawiązuje do dzieł Toporowa. Akcentowanie problematyki przestrzeni i tekstu, jak również powoływanie się na tartusko-moskiewską szkołę semiotyki kultury jest tego dowodem. Czeska badaczka przywołuje publikację *Sémiotika města a městské kultury – Petrohrad* z roku 1984.

„Pro jeho autory – píše – byl »petrohradský text« něčím, co přesahuje subjektivní čtenářský horizont, co je »založeno« v samém městě a jeho textech, co existuje jakoby nezávisle na jednotlivém subjektu – autora i čtenáře – a co funguje jako svého druhu motivické paradigma »nad« konkrétními texty. Ke znakům »petrohradského textu« (...) patří podle autorů sborníku hypertrofovaná znakovost, určité typické stavy a pocity (...), určitá typická modální slova (...) a slovesa (...), mlha, déšť, přízračnost a teatrálnost. »Petrohradský text« je vnitřně provázán nejen liniemi motivů, ale i sítí aluzí, explicitních i implicitních” (*C.m.*, s. 112).

Tekst petersburski prezentuje konkretną przestrzeń w relacjach z tekstem literackim, tradycją, mitami funkcjonującymi na jej temat. Architektura oraz krajobraz współlistnieją w sposób nierozłączny. Rosyjski badacz, opisując fenomen Sankt Petersburga, zapisuje przemyślenia nie tylko na temat sfery duchowo-kulturowej. Jest ona wprowadzie jednym z najważniejszych czynników stanowiących o specyfice tego rosyjskiego miasta, ale równie znaczące okazują się sfery: materialna i przyrodnicza. Warstwa duchowo-kulturowa objawia się w dwuwładzy natury i kultury:

„Biegunowość tej petersburskiej struktury tkwi w tym, że natura przeciwstawiona kulturze nie tylko wchodzi do owej struktury (...), lecz jest także równowartościowa z kulturą”⁹.

⁷ Ibidem, s. 9.

⁸ W. Toporow. Cyt. za: B. Żyłko, *Słowo...*, s. 9.

⁹ W. Toporow: *Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*. W: idem: *Miasto i mit*. Gdańsk 2000, s. 94.

Sfera materialna składa się z przyziemnych problemów: głód, wysoka śmiertelność, zachwiany stosunek ilości mężczyzn i kobiet, nienaturalne zagęszczenie ludności. Natomiast pisząc o aspekcie klimatyczno-meteorologicznym oraz krajobrazowym, Toporow wskazuje, że więcej uwagi poświęca się temu, co kosmologiczne, pomijając sprawy codzienne, że akcentuje się to, co negatywnie utrudnia, niż to, co człowiekowi sprzyja. Charakterystycznym rysem jest również to, że o Petersburgu nie sposób wypowiadać się obiektywnie i siłą rzeczy miastu towarzyszy subiektywizm¹⁰. Wszystkie te czynniki wpływają na składniki tekstów o Sankt Petersburgu: wspomniane przez Hodrovą charakterystyczne stany duchowe, warunki klimatyczne, powtarzające się „deszcz”, „wilgoć” czy „upiorność”. Do tekstów tego miasta przynależą określone motywy. Są one bardzo zbliżone do motywów, jakie pojawiają się w opisach Pragi.

Jest to jeden z argumentów potwierdzających zasadność porównywania obu miast. Daniela Hodrová pokazuje typowe cechy praskiej przestrzeni, jej relacje, motywy, aluzje. Opisuje mit założycielski, dominanty architektoniczne oraz toposy nierozzerwalnie związane z czeską stolicą (por. C.m., s. 131–175). Podobnie jak Toporow analizuje motyw centrum, cienia czy zachodu słońca. Czytając definicję Toporowa, można ją bez zastrzeżeń zastosować do Tekstu miasta opisywanego przez czeską pisarkę. Rosyjski badacz napisał:

„Petrohradský text není pouze zrcadlem města, zesilujícím jeho efekt, ale zeřízením, s jehož pomocí se uskutečňuje přechod a realibus ad realiora, transformace materiální reality v duchovní hodnoty; petrohradský text v sobě zřetelně uchovává stopy svého mimotextového substrátu a od svého uživatele pak vyžaduje umění rekonstruovat (»ověřovat«) spojitost s tím, co je vůči textu vnější, co pro každý uzlový bod petrohradského textu stojí mimo text. Text tedy učí čtenáře pravidlům překročení jeho vlastních mezí a tímto spojením s tím, co je vně textu, žije jak samotný petrohradský text, tak ti, kterým se otevřel jako realita, nevyčerpatelná na věčné objektové úrovni»¹¹.

Przekształcenie elementów świata realnego w wartości duchowe możemy spotkać w książkach, które Hodrová przytacza jako materiał przykładowy, np.: *Druhé město* Michala Ajvaza, *Golem* Gustava Meyrinka i inne. Ze śladami pozatekstowych składników mamy do czynienia, kiedy czytelnik na swój sposób interpretuje otaczającą

¹⁰ Por. ibidem, s. 83–94.

¹¹ V.N. Toporov: *Petrohrad a petrohradský text ruské literatury*. W: *Exotica, výbor z prací tartuské školy*. Red. T. Glanc. Brno 2003, s. 8.

go przestrzeń. Czyta miasto poprzez obrazy, które nosi w sobie, przez pryzmat życiowej sytuacji, w jakiej się znajduje, poprzez nastrój danej chwili (por. *C.m.*, s. 30).

Sama Hodrová jednak nie we wszystkim zgadza się z Toporowem. Tekst petersburski jest jej bardzo bliski, a przy tym przeciwstawia rosyjskie miasto Pradze. Korzysta tutaj z dorobku chińskiej filozofii i za pomocą dwóch sił – *yin* i *yang* – dokonuje swojej analizy. Miasto Piotra I określa jako konstrukcję z przewagą pierwiastka *yang*, czeską metropolię natomiast opisuje określeniem *yin*.

Elementy, które czeska pisarka wykorzystuje w swoich rozważaniach, trudno opisać systematycznie i z zachowaniem hierarchii. Wszystkie czynniki bowiem przeplatają się i zazębiają. Żaden z nich nie uzurpuje sobie prawa do pierwszeństwa. Charakterystyczne cechy dla pierwiastków *yin* i *yang* można odnaleźć również we wnioskach rosyjskich semiotyków kultury. Dlatego, mówiąc na przykład o zacienionych miejscach lub o nocy, do końca nie wiadomo, czy motywy te zostały zaczerpnięte z pism Toporowa, czy też jest to cecha sfery *yang*. Inne przemieszczenie kategorii ma miejsce, gdy opisy typowe dla przestrzeni nagle okazują się doskonałym narzędziem nakreślenia czasu lub stanów duchowych. I odwrotnie – przestrzeń opisuje się kategoriami, które do tej pory nie były w tym celu wykorzystywane. Przykładem może tu być wielowarstwowość miasta, przy okazji której opisuje się stosunek centrum i peryferii, a także sfery sakralnej i świeckiej. Mowa tu o cmentarzach Petersburga, które tworzą podziemny świat i wpływają na duchowy charakter miasta. Charakter duchowy jest tutaj inaczej rozumiany niż sakralność świątyń mieszczących się w tradycyjnie pojętym centrum.

Samo użycie pierwiastków *yang* i *yin* jest nietypowe w zestawieniu z myślą szkoły tartuskiej. W swoich rozważaniach Hodrová zajmuje się kolejno danymi kategoriami, ale z czasem powraca do nich, uzupełnia, przypomina. Sama zaznacza, że niektóre wątki powtarza i że pisząc o tekście-tkance, nie sposób samemu nie popaść w tworzenie tkanki. Na początku książki dzieli się z odbiorcą swoimi przemyśleniami:

„Město »žité« má však jako tělo, s nímž má víc společných rysů, než by se na první pohled mohlo zdát, také svou mentální a citovou stránku, své vědomí i nevědomí, tedy svou niternost (...). Budu o této niternosti města psát a opustím přitom »tvrď«, »jangový« styl a uchýlím se k stylu »měkkému«, »jinovému«, pro který jsou charakteristické metafory. Čas od času se budu opakovat, nejen proto, že svůj text nedokážu celý podržet v paměti, ale i vědomě – text se bude v různých souvislostech vracet sám k sobě, (...) bude proudit jako řeka a rozrůstat se jako tkáň – bude nabývat rysů typických pro městský text” (*C.m.*, s. 17).

Uczuciowa strona miasta świadczy o jego organiczności. Badaczka wprowadza pojęcie miasta jako ciała, jakby chciała zachować równowagę pomiędzy określeniami „nieorganicznymi”, takimi jak *system* czy *tkanina*. Miasto przeżywane (*žité*) jest przedstawione z tej drugiej strony – jako dopełnienie i równowaga.

Przykładem niech będą cytowane już słowa: „Slova »sít« a »kontext« vyhovují mé (...) představě o pražských textech (...)” (*C.m.*, s. 114) albo „Sít, o níž se chystám psát, bude výsledkem mého čtení textů, jejichž výběr závisí na mých znalostech a jejichž interpretace souvisí s mým založením a zaměřením” (*C.m.*, s. 115).

Świadczą one o subiektywizacji, która towarzyszy tekstowi miasta, a którą postulował właśnie Toporow. Z drugiej strony osobiste spojrzenie można tłumaczyć powszechną opinią, według której:

„każdy tekst (i każdy dyskurs) jest »swoistym zapisem sposobu widzenia«. (...)

Punkt widzenia staje się (...) tożsamy ze światopoglądem, a rola zwykłego widza (podmiotu niejako »automatycznie rejestrującego obraz«) staje się rolą świadomego obserwatora, który nie tylko wybiera sobie przedmiot obserwacji, lecz także wzbogaca tę obserwację komentarzem (na przykład aksjologiczną oceną). Percepcja staje się zatem interpretacją”¹².

Hodrová wspomina o tym aspekcie w kontekście czytania miasta poprzez swoje doświadczenia, poprzez obrazy, które widziało się wcześniej. Odbiorca nie tylko odczytuje to, co widzi, ale na jego interpretację składają się inne teksty, inne miasta, a także obrazy, które czytelnik nosi w sobie. Tekst miasta zawiera również aluzje i cytaty, co odsyła nas do problematyki intertekstualności. W kontekście lektury Tekstu miasta czeska badaczka wskazuje na rolę pamięci i asocjacji. Są one odpowiedzialne za stworzenie kontekstu, w jakim dany tekst jest odczytywany. Hodrová jest zdania, że intertekstualność jest wpisana w miasto, że jest ono pełne architektonicznych i artystycznych nawiązań.

Wśród wielu kategorii, którymi posługuje się autorka przy opisie Tekstu miasta, można wyróżnić te największe. Są nimi niewątpliwie przestrzeń i czas. W ich obrębie można doszukiwać się kolejnych. Nawarstwianie, relacje, przemiany są w nie wpisane. Obok nich wyróżnia się jeszcze literatura. Dziedzina ta współtworzy miasto na równi z czasoprzestrzenią. Również tutaj występuje nawarstwianie i zachodzą określone relacje.

W esejach Hodrovej wskazanie związków z literaturą znajdziemy zarówno w analizie danych kategorii i chwytów literackich, jak również we wskazaniu konkretnych dzieł.

¹² E. Tabakowska: *O językowych wyznacznikach punktu widzenia*. W: *Punkt widzenia w języku i kulturze*. Red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz. Lublin 2004, s. 48–49.

To, co łączy Tekst miasta z tekstem literackim, to jego intertekstualność, istnienie w kontekście, cytaty i aluzje, politematyczność, kolaż, autorefleksja, kategoria *mise en abyme*, narracja, fragmentaryczność, heterogeniczność, palimpsest i różnego typu wariacje. Z pewnością nie są to wszystkie punkty wspólne, na które zwróciła uwagę Hodrová. Przyglądając się jednak niektórym z nich, z łatwością można stwierdzić, że Tekst miasta zaproponowany przez Czeszkę jest postmodernistyczny.

Julia Kristeva, na którą praska badaczka często się powołuje, pokazuje, że „text je »psaním«, »rukopisem«, replikou na jiné »psaní«, jiné texty” (*C.m.*, s. 12). Według badaczki postmodernizmu „se každý text vytváří jako »mozaika složená z citátů, každý text do sebe absorbuje a transformuje jiné texty«”¹³.

Intertekstualność miasta jest w esejach Hodrovej często podkreślana. Architektura i sztuka „cytują” inne dzieła, tworzą aluzje, więc przestrzeń ta powinna być czytana jako tekst wśród innych tekstów. Kategoria intertekstualności towarzyszy czeskiej pisarce od zawsze. Opisuje ją w tekstach teoretycznoliterackich, ale wykorzystuje ją również w swoich fikcyjnych utworach. W książce *Citlivé město* wielokrotnie powołuje się na tę postmodernistyczną kategorię:

„(...) město není textem v onom úzkém (někdejším) lingvistickém smyslu, tedy textem autonomním a uzavřeným, nýbrž textem, který se »neustále tvoří« a »neustále odkazuje« někam mimo sebe, k jiným textům a systémům, zahrnuje je do sebe a propojuje se s nimi. Město je právě tak jako text literární mnohoznačným prostorem, v němž vyvstávají a kříží se, proplétají četné možné významy, je pohyblivou hrou významů a odkazů” (*C.m.*, s. 27).

W innym miejscu pokazuje intertekstualność w odniesieniu do Pragi:

„Intertextový charakter dostává pražský text nejen z vůle autora, který vědomě navázal na pražské texty, ale prostě proto, že se text ocitl v »mytogenním« poli města, kde spolu komunikují veškeré městské (nejen literární) texty” (*C.m.*, s. 93).

Recenzenci twórczości Danieli Hodrovej zawsze zwracają uwagę na jej intertekstualną koncepcję świata. Anna Car w książce o prozie czeskiej pisarki również wskazuje tę kategorię jako kluczową dla jej pisarstwa.

¹³ *Lexikon teorie literatury a kultury*. Red. J. Trávníček, J. Holý. Brno 2006, s. 351.

4.1.3. Przestrzeń a tekst

Daniela Hodrová, podobnie jak Toporow, poświęca wiele uwagi problematyce przestrzeni. Rosjanin rozważa w swojej analizie położenie miasta, jego układ wewnętrzny, zorganizowanie zabudowań i ułożenie ulic. Głównie jednak zajmuje się przestrzenią mitopoetycką, podkreślając jej odmiennność w stosunku do przestrzeni zgeometryzowanej i homogenicznej¹⁴. Jedną z publikacji rosyjskiego badacza nosi tytuł *Przestrzeń i tekst* i jest w całości poświęcona zależnościom, jakie istnieją między tytułowymi zjawiskami. Toporow zastanawia się w nim nad przestrzenią „odzwierciedloną i wyrażoną w Słowie”¹⁵, nad oswajaniem przestrzeni, nad relacjami między nią a człowiekiem, nad jej oznaczeniami. Dalej pokazuje znaczenie drogi, opozycji, takich jak sacrum i profanum, kultura i natura, przedmiotowość i personalność, początek i koniec, a także relacji góra – dół. Autor przedstawia m.in. rozumienie drogi w różnych systemach religijnych.

Zupełnie podobnie prezentują się kategorie, którym przygląda się Hodrová. Czeska autorka uwspółcześnia te rozważania, uwzględniając problemy nowoczesnej architektury czy łącząc w analizie dorobek rosyjskich badaczy z chińskimi myślicielami. We wszystkich trzech przypadkach – w filozofii Wschodu, pismach rosyjskich semiotyków oraz esejach Czeszki – pojawiają się takie elementy, jak koło, mandala czy centrum. Przy opisywaniu świata są to figury uniwersalne.

Znaczącą rolę w tekście petersburskim odgrywa architektura. Hodrová konfrontuje nowoczesne budowle ze starymi domami, które przemawiają swoimi historiami. Pisarka opisuje współczesne budynki, w których z powodu nowoczesnych technik wentylacyjnych nie otwiera się okien. To niepozorne zjawisko prowadzi do poważnych wniosków. Eseistka pokazuje, że otwarte okna umożliwiają komunikację, pozwalają na poznanie wnętrza tych przestrzeni. Przeszkłone wieżowce odcinają się od życia ulicy, lustra szyb odbijają świat zewnętrzny, ale nie pozwalają zajrzeć do środka. Komunikacja zostaje naruszona. Nowoczesne rozwiązania mają jeszcze inne konsekwencje. Miejskie oświetlenie eliminuje cienie, ciemne uliczki i zakamarki, a jednorodność domów tłumi indywidualność (por. *C.m.*, s. 19–20). To także wpływa niekorzystnie na komunikację.

Znakami są nie tylko pojedyncze budynki, ale również większe całości architektoniczne, takie jak zabudowa wzdłuż ulicy, osiedla, w końcu całe dzielnice. Ich

¹⁴ Por. W. Toporow: *Przestrzeń...*, s. 18.

¹⁵ Ibidem, s. 34.

charakter determinuje tekst miasta. Toporow przygląda się „humanizacji przestrzeni, nasyceniu jej elementami antropologicznymi, »zarażeniu« jej duchowością, (...) stworzeniu nowych obrazów przestrzeni typu ikonicznego i aktualizacji poziomu metajęzykowego w opisach przestrzennych”¹⁶. Wyróżnia niektóre motywy, które sprawiają, że dana przestrzeń staje się mitopoetycka. Przykładem może być geometryzacja chaotycznej przestrzeni pojawiająca się w tekstach w postaci kwadratów, płaszczyzn, linii, prospektów, centrum, środka, kąta, liczby 4. Konstrukcje mitopoetyckie dalej charakteryzują się płaskością i głębią. Rosyjski badacz wskazuje jeszcze na wiele innych cech tego typu konstrukcji; także czeska pisarka zwraca na nie uwagę.

Z zagadnieniem przestrzeni wiąże się także dychotomiczny podział na centrum i peryferia. Nie wdając się w roztrząsania, na ile słuszny jest ten podział, można jedynie przytoczyć słowa autorki, które ilustrują ten problem w kontekście teorii Toporowa:

„Praha si zachovala svůj středověký půdorys s volnou, negeometrickou kompozicí. Pro její starou část je charakteristické množství individuálních prostorů a prostůrků, zákoutí, křivolakých uliček, průchodů. Tento půdorys je mnohem dynamičtější než půdorys symetrický, kterým se obvykle vyznačují města renesanční, klasicistní, ale také periferie, činžákové čtvrtě a sídliště, rostoucí zpravidla podle šachovnicového schématu okolo historického jádra”¹⁷.

Podział przestrzeni na uporządkowaną i chaotyczną, centrum i peryferia, symetryczność i przeciwstawiony jej obszar z zakamarkami – te relacje są interesujące dla Hodrovej. Konfrontacja tych opozycji oznacza dynamiczność, rozwój, przemiany. W relacjach, które nawiązują tak zróżnicowane sfery, autorka upatruje oryginalności Pragi. Używa tych kategorii, żeby opisać m.in. zjawisko rozrastania się urbanistycznych układów:

„Rituální střed-počátek, který byl východiskem starověkých měst, představoval kombinaci kruhu se čtvercem (...). Není patrně náhoda, že spojení těchto geometrických figur je symbolem »opus alchemicum«, Velkého Díla: čtverec symbolizuje živly, kruh jednotu. Město je zakládáno jako svého druhu »opus urbanum«, kde čtverec odpovídá světovým stranám, kruh figuruje jako symbol jednoty. Počáteční uzavřené geometrické figury muselo rostoucí město (...) rozevřít. Byly tu dvě možnosti – rozevřít město šachovnicově (opakuje se čtverec), nebo kruhově (počáteční kruh je obtačen soustřednými kruhy)” (C.m., s. 69).

Pojawiają się, wspomniane już przez Toporowa, kwadrat i koło (a więc w podtekście i mandala). Daniela Hodrová do opisu Tekstu miasta wykorzystuje opozycje, które się

¹⁶ Ibidem, s. 80–81.

¹⁷ Ibidem, s. 102.

uzupełniają i nakładają na siebie. Pierwiastek uporządkowania i stabilności przeciwstawia pierwiastkowi dynamiczności i nieświadomości. Kwadrat należy do świata, w którym dominują zdecydowane, proste linie. Czeska badaczka określa ten świat jako *jangový*, w przeciwieństwie do form zaokrąglonych, łuków i spirali. Korzysta z dorobku filozofii chińskiej, w której pierwiastki *yin* i *yang* występują jako pierwotne i przeciwne siły. Pomimo przeciwieństwa uzupełniają się, a także wciąż ulegają przemianie. Ich dynamiczny charakter, jak również biegunowość, która jednak nie wyklucza jedności, są bardzo pociągającą propozycją dla postmodernistycznych badaczy. Hodrová odnajduje w filozofii wschodu kategorie, którymi może wzbogacić swoją analizę:

„Wizja, którą próbowali uchwycić twórcy cywilizacji chińskiej, to dynamiczny obraz biegunowo zorientowanego świata przeciwieństw, w którym dopełniają się one wzajemnie. Ten świat jest w wiecznym ruchu i zmianie (yi), ponieważ przeciwieństwa (yin-yang) stale przechodzą jedno w drugie. Człowiek jest pomiędzy niebem i ziemią jako integralna część jednej kosmicznej całości. Nie tylko on sam, ale i wszystko to, co jest wynikiem jego aktywności, też jest częścią tego jednego świata. Wszystko jest w wiecznym ruchu i wciąż się rozwija, poczynając od początku – źródła – zarodka”¹⁸.

4.1.4. Pierwiastki *yin* i *yang*

W Tekście miasta *yin* i *yang* odpowiadają różnym realizacjom projektów. Prowadzą ze sobą dialog: „(...) *jangová* tendence k »pravoúhle« geometričnosti, jejímž výrazem je přímá linie, se sváří, ale zároveň doplňuje s *jinovou* tendencí k »zaoblené« geometričnosti a organičnosti, jejímž výrazem je kruh, vlnovka, spirála” (C.m., s. 69).

Na tym etapie analizy Hodrová odchodzi od tekstu petersburskiego albo raczej nakłada na niego dodatkowe rozróżnienia. Zgadza się z definicją tekstu Toporowa, powołuje się na jego dokonania badawcze, ale swój obraz Pragi przeciwstawia Petersburgowi.

Hodrová w każdym fragmencie miasta odnajduje pierwiastki *yin* oraz *yang* i opisuje sposoby ich wyrażenia, jak również ich cechy charakterystyczne. Na ich podstawie buduje obraz miasta, możliwości jego odczytania, pokazuje przykłady konkretnych interpretacji. Autorka zaznacza, że żadna z tendencji nie ma wyłączności w danym mieście i że obie się uzupełniają. Nawet Praga, którą Hodrová określa jako „město *jinové*”, ma pierwiastek *yang* w postaci osiedli, szachownicowego ułożenia niektórych dzielnic i całego Nowego Miasta. Dominuje jednak sfera *yin*, związana ze Starym

¹⁸ *Filozofia Wschodu*. Red. B. Szymańska. Kraków 2001, s. 321.

Miastem, ponieważ w czeskiej stolicy najważniejszą rolę odgrywa centrum i pamięć, jak również związana z nimi pewna duchowa energia.

Obie siły występujące w jednym mieście objawiają się w różnym stopniu nasilenia. W różny sposób także ukazują się czytelnikowi. Z jednej strony jest to podział przestrzenny, w którym w przypadku Pragi centrum należy do jednej sfery, otaczające ją dzielnice natomiast do sfery drugiej. Innym przejawem konfrontacji biegunowych pierwiastków w obrębie jednej metropolii jest naruszanie porządku i stabilności, czyli oznak *yang*, poprzez wdzierającą się do miasta naturę w jej dzikiej postaci. Nie ma tu już wyraźnego podziału na środek i obrzeża. Lisy, sowy czy dzięcioły przybywają do miast, żeby zamieszkać wśród zabudowań. Innym przejawem „dzikości”, która podważa porządek *yang*, są demonstracje obcości wobec miasta. Rodzą się one wewnątrz miejskiej przestrzeni, nie pochodzą z przyrody, ale od podstaw powstają w mieście. Hodrová wymienia tu krzyk młodzieży, ludzi mieszkających na squatach, tych, którzy się tatuują i prowokująco cheszą. Do form, które są przejawem „dzikości” w ramach miasta, należą również graffiti, akcje uliczne i znieważanie czy reinterpretowanie pomników (por. *C.m.*, s. 52–64). Autorka nie wartościuje tych form, nie określa ich jako jednoznacznie pozytywne lub negatywne. Esej, bardzo osobista forma wyrazu, w przypadku Hodrovej charakteryzuje się obiektywnością. Można wprawdzie odnieść wrażenie, że większą sympatię ma autorka do sfery *yin*, jednak nie jest to wyrażone *explicite*. Autorka po prostu deklaruje, że poświęci większą uwagę temu obszarowi.

Cechy *yin* i *yang*, opisywane przez czeską pisarkę, należą do różnych dziedzin. Znajdują się wśród nich kategorie związane z przestrzenią, czasem, literaturą i teorią literatury, kategorie związane ze stanami psychicznymi i duchowymi, krajobrazem czy elementami geometrii. To, co charakteryzuje *yin*, to nieregularność, nacisk na wnętrze, czyli to, co należy do sfery duchowej. Należy tu również nieświadomość, a także przeżywanie, odczuwanie, wrażenia. Wszystko, co kojarzy się z nieokreślonością, niejednoznacznością, heterogenicznością. W esejach odnajdziemy przykłady tekstów literackich, które opisują Pragę jako miasto „*jinové*”. Jest ono tajemnicze, pełne zakamarków i wieloznaczności, jak na przykład w *Golemie* Meyrinka, *Thécie* autorstwa Hodrovej i powieści Michala Ajvaza *Druhé město*.

Według definicji encyklopedycznej *yin* jest dosłownie rozumiane jako „zacienione miejsce, północne zbocze (wzgórza), południowy brzeg (rzeki), zachmurzenie, zaciemnienie”. Sfera ta jest reprezentowana przez czern i Księżyc, oznacza bierność,

uległość, smutek, chłód i zimę, symbolizuje żeński aspekt natury, introwersję oraz liczby parzyste; odpowiada jej noc. *Yin* symbolizuje woda lub ziemia.

Analogicznie *yang* będzie reprezentowane przez opozycyjne elementy. I tak w dosłownym tłumaczeniu będzie rozumiane jako „nasłonecznione miejsce, południowe zbocze (wzgórza), północny brzeg (rzeki), światło słoneczne”. Pierwiastek *yang* jest reprezentowany przez biel i Słońce, oznacza siłę, aktywność, radość, ciepło i lato, symbolizuje męski aspekt natury, ekstrawersję oraz liczby nieparzyste; odpowiada mu dzień oraz niebo. *Yang* symbolizuje ogień lub wiatr¹⁹.

Najciekawszym rozwiązaniem, jakie stosuje Hodrová, jest nałożenie się i wzajemne przeplatanie kategorii, według których opisuje rzeczywistość. Nic nie jest jednoznaczne i odpowiada temu forma opisu. Czeska badaczka zgadza się, że Pragę można opisywać według tekstu petersburskiego. Jednocześnie przeciwstawia czeską stolicę Sankt Petersburgowi, czym podważa wcześniejszą analizę. Do tego w obu miastach odnajduje zarówno pierwiastki uporządkowania, jak i chaosu, wobec tego znów wpisuje oba miasta we wspólny zbiór. Wszystko to zostaje opisane bez ustalonej hierarchii, kolejne elementy analizy nachodzą na siebie, brak tu linearnego postępu, który by rozwijał jedną, zdecydowaną myśl. W ten sposób tekst Hodrovej staje się naocznym przykładem, obrazuje czytelnikowi to, o czym opowiada.

Główną myślą w analizie według *yin* i *yang* wydaje się określenie Petersburga jako miasta „jangowego”, natomiast Pragi jako „jinowej”. Odpowiada to nawet gramatycznej formie nazw tych miast, ponieważ żeński pierwiastek został przyporządkowany „tej” Pradze, określanej jako bogini lub królowa, męski pierwiastek przypadł „temu” Petersburgowi. Hodrová nie powołuje się jednak na formy odsyłające do opozycji żeńskości i męskości.

Czeska badaczka wspomina pewną opozycję, którą brał pod uwagę również Toporow, mianowicie przeciwstawienie Moskwy i Sankt Petersburga. Budowanie tekstu miasta odbywa się w opozycji wobec innego. Praga jest opisywana w przeciwieństwie do Petersburga, ten natomiast jest przeciwstawiany Moskwie. I wydaje się, że można by z takiego wywodu narysować łańcuszek powiązań, ale nie jest to możliwe w momencie, kiedy Moskwa na równi z Pragą są określane jako miasta „jinové”. Biorąc pod uwagę fakt, że w każdym mieście istnieją obie sfery i że możemy mówić jedynie o przewadze jednej z nich, sieć powiązań nawarstwia się.

¹⁹ Por. http://pl.wikipedia.org/wiki/Yin_Yang [dostęp: 4 listopada 2011].

Petersburg, miasto „jangové”, według Hodrovej charakteryzuje się prostymi liniami, geometrycznością, regularnością i czytelnością. Jest stabilne i opiera się na świadomości. Prezentowane jako porządna konstrukcja, zorganizowana i posiadająca centrum. Nagromadzone cechy odnoszą się do różnych dziedzin, przeważa jednak przestrzeń. Nie oznacza to, że czas lub kategoria literatury mają mniejsze znaczenie. Wszystkie spotykają się w Tekście miasta i funkcjonują na równych prawach. A chcąc opisać specyfikę literatury, od razu natrafia się na zagadnienie czasu lub przestrzeni.

4.1.5. O kompozycji tekstu

Daniela Hodrová zestawia w swoich rozważaniach Tekst miasta z labiryntem i mandalą, za Jorge Luisem Borgesem porównuje Tekst miasta do książki, za Gottfriedem Leibnizem do monady, natomiast tekst jako tkaninę przedstawia na podstawie koncepcji Rolanda Barthesa:

„Je-li město Textem (...), pak připomíná borgesovskou nekonečnou knihu – obsahuje totiž všechny, nejen literární texty, které byly o něm a v něm napsány, a zároveň připomíná leibnizovskou monádu, neboť v sobě zrcadlí všechna ostatní města-texty. Čtenář města může toto zrcadlení zaregistrovat jen místy (...) nebo v určitém rozpoložení, třeba ve vzpomínce, kdy město čte skrze jiné město nebo kdy v jistém okamžiku rozpoznává svoje město” (C.m., s. 21).

Praga to Tekst o charakterze tkanki, tkaniny lub sieci – takich określiła autorka używając zamiennie w odniesieniu do sfery *yin*. Na drugim biegunie sytuuje się Petersburg z rozwijaniem tekstu w formie prądu, strumienia. Obie formy opisała autorka w cytowanej już rozległej teoretycznej pracy *...na okraji chaosu...* Poświęca w niej osobne rozdziały zagadnieniom kompozycji linearnej, pasmowej, kompozycji strumienia czy sieci²⁰. O formie strumienia autorka pisze:

„Kompozice typu proudu (...) představuje podle nás nejdynamičtější podobu lineární kompozice: linie se nejen prudce vlní a vzdouvá v zákrutech a oklikách proudu vyprávění (...), ale zároveň neustále zdůrazňuje své směřování kupředu. Přitom (...) toto její směřování není výraznější, čím víc se blíží konci, jak tomu bývá u lineární kompozice s pevnou (...) stavbou, nýbrž buď se stáčí sama k sobě ve smyčkách (...), anebo směřuje k jakémusi otevřenému horizontu (...)”²¹.

²⁰ Por. *...na okraji chaosu...*, s. 395–471.

²¹ Ibidem, s. 430.

W esejach *Citlivé město* badaczka opisuje ten model podobnie. Zaznacza, że mimo podobieństw do tradycyjnego ujęcia, tekstu-strumienia nie możemy w tym kontekście odczytywać:

„Text-proud se (...) utváří v opozici k tradičnímu západnímu epickému modelu, jednak tím, že v proudu vyprávění dovádí do krajnosti linearitu, dále tím, že se v něm bohatě ulatňují prvky sítě, a konečně také tím, že porušuje homogennost – proud unáší slova, věty, texty různých stylů, fragmenty různých žánrů. Z polarity jin a jang, k níž se pokouším způsoby psaní vztahovat (...), znamenají tyto postupy posilování jinových momentu” (C.m., s. 99).

Tekst-strumień zostaje tutaj określony jako sfera *yang*, przy czym, jak we wszystkich opisywanych obszarach, nie jest to sfera wyłączna. I tutaj pierwiastki *yin* i *yang* przeplatają się i nachodzą na siebie. Taka forma tekstu jest charakterystyczna dla Petersburga. Hodrová wyróżnia tu ruch do przodu, jedno, niekończące się zdanie, werbalne asocjacje, czas linearny z momentami cyklicznymi. W tym modelu, bardziej niż w tekście-sieci, akcent jest położony na akcję, na opowiadaną historię.

Opisując tekst-sieć, Hodrová w opracowaniu *...na okraji chaosu...* rekonstruuje wcześniejsze ujęcia, pokazuje rozwój metafor, jeżeli chodzi o spójność i ciągłość w tego typu tekstach:

„Můžeme pozorovat, že jednotlivé metaforické termíny zároveň postihují i různé stupně koherence a kontinuity, respektive inkoherence a diskontinuity: od mozaiky, skládačky a koberce s rekonstruovatelným plánem a zřetelným záměrem přes tkáň, v níž text roste na základě jakéhosi »přírodního« řádu a impulsů (...) a koláž, kde se záměrnost pojí s nezáměrností a nahodilostí, k tříští, v níž je destruktivní a hybridyzující moment nejsilnější a míra inkoherence a diskontinuity nejvyšší”²².

W sieci-plątanie nie występuje hierarchia. Gatunki i style mieszają się i żaden z nich nie jest uprzywilejowany. Daniela Hodrová, opisując w esejach tekst w formie sieci, sama tworzy taki kształt. Gatunek eseju pozwala na dygresje i prezentowanie tematów z różnych dziedzin. Hodrová dodatkowo urozmaica go pasażami teoretycznoliterackimi, stricte literackimi i odległymi od świata literatury. Jeden z recenzentów zauważył, że „autorka przechází s neobyčejnou lehkostí od reálií umělecké i mimoumělecké povahy k prvkům výstavby fikčního světa v literárních uměleckých

²² Ibidem, s. 466.

dílech. Půvab tohoto postupu spočívá v tom, že s fikcí se tu zachází jako s realitou a s realitou jako s fikcí”²³.

Sieć czy tkanka są formą miast *yin* – i tak też opisywana jest przez Hodrovą Praga. Występują tu cytaty, kolaże, refleksje na temat pisania, wielość perspektyw i odwracanie uwagi odbiorcy od przedstawianej historii.

Tkanie lub tworzenie strumienia tekstu determinuje nie tylko jego rozwój, ale i odczytanie. Prosty znak nawiasu może być tego przykładem. Żaden element nie jest tu zbędny:

„Častěji se se závorkou setkáváme v textu tkaném, který zdůrazňuje svou psanost a ve kterém text v závorkách může tvořit více či méně samostatný průběžný »vzor«. (...) Závorky tu mají funkci vnitřní poznámky, upřesnění, korekce, dodatku. Na rozdíl od větvení směrem kupředu, jež sleduje čtenář v jednolitém, chrleném textu, člení závorka text směrem dovnitř a má funkci doslova architektonickou, přitom dvojznačnou – spojuje, neboť včleňuje, a rozpojuje, neboť zároveň vyčleňuje, z grafického hlediska pak zjevně a jednoznačně vnáší diskontinuitu. Závorka vyjevuje vrstevnost textu a smyslu (...)” (*C.m.*, s. 68–69).

Koresponduje to z określeniem form ruchu, jakie wyróżniła autorka dla obu sfer. Dla *yin* jest to ruch tam i z powrotem, krązenie, zawracanie, natomiast *yang* to ruch do przodu, rozwija, nie pozwala błędzić.

Nawiasy jednak są tu głównie przykładem wielowarstwowości tekstu. Jest ona kolejną cechą sfery *yin*. Nawias pomaga zwrócić uwagę czytelnika na czynność powstawania tekstu, w nawiasie prezentowane są dygresje i odwołania, tekst może rozgałęziać się, ale – jak zauważa autorka – jest to ruch do wewnątrz. W ten sposób konstrukcja nie tylko rozgałęzia się, ale i nawarstwia. Miasto charakteryzuje się wielowarstwowością. Stare opowieści, tradycja i historia, które „wypływają” jakoby na powierzchnię teraźniejszości, są warstwami w wymiarze czasowym. Wymiar przestrzenny przejawia się w starych budynkach, które współżyją wraz z przeszklonymi drapaczami chmur. Przykładem mogą być także cmentarze, obok których codziennie się przechodzi. Są one miejscem pamięci, w którym czas i przemijanie są szczególnie zaakcentowane, kojarzą się ze śmiercią, a przecież znajdują się w środku tętniącego życiem miasta. Warstwy, które nakładają się na Tekst miasta, są zarówno natury materialnej (architektura, zagospodarowanie przestrzeni), jak i duchowej (przeżywanie czasu, tradycja, pamięć). Bogusław Żyłko, pisząc o badaniach Toporowa, zwrócił uwagę,

²³ A. Haman, <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/1827-citlive-mesto/> [dostęp: 4 listopada 2011].

że „mit i rytuał, antycypując technologię i cały proces budowlany, określają podstawowy urbanistyczny układ miasta, wyznaczając jego elementarną strukturę. Pod widzialnym kształtem miasta (podlegającym nieustannym zmianom) kryje się jego mitologiczno-rytualny substrat, inicjujący złożony proces semiotyzacji miasta, który przemienia je w nowy tekst kultury”²⁴.

Mitologiczno-rytualny składnik miasta jest jednym z podstawowych elementów budujących mitopoetykę przestrzeni. Hodrová, uwzględniając ten kontekst, pisze o podziale miasta na wewnętrzne i zewnętrzne, o współzyciu elementów świata pogańskiego i chrześcijańskiego:

„Uvnitř, v hlubině, »za« se rýsuje »druhé«, jiné město jako útvar-stav vystupující nejen z naší vědomé paměti (...), ale i z paměti nevědomé, již jsme se svým městem svázáni od narození. I z povahy této nevědomé paměti a nevědomí jako takového pak vyplývá, že toto druhé, jiné, hlubinné město – jak do něj sestupujeme, jak je v sobě objevujeme a jak z našeho nitra a v našich textech vystupuje do zjevnosti (...) v sobě spojuje pohanské rituály s džunglí prorůstající do města, s mořem zaplavujícím město. Koexistují v něm křesťanští světci a andělé s duchy mrtvých a s netvory, město apokalyptické s Městem Božím. Obě města – město vnější a město vnitřní, niterné – neexistují vedle sebe (...) ani na sobě, jedno pod druhým (...), ale v sobě. Je to jediné, přitom spleť a heterogenní město, které vře, kolotá a klokotá kolem nás a v nás” (*C.m.*, s. 31).

Autorka próbuje opisać heterogeniczność, przeplatanie się odmiennych tendencji, nachodzenie na siebie różnych warstw. Nie bez przyczyny określa ona miasto *yin* jako roślinę, formę organiczną. W kontekście labiryntu i sieci nasuwa się porównanie z kłaczem. Jako przykład literacki może posłużyć trylogia autorstwa Hodrovej, w której buduje świat splecionych relacji. Występują w nim powroty do przeszłości, do dzieciństwa, wykorzystanie mitów oraz znanych motywów i dzieł literackich, a także polemika z nimi. Podział na wnętrze i obszar zewnętrzny występuje tu w odniesieniu do przestrzeni, do bohatera, ale także do konstrukcji utworu.

Wielowarstwowość w Petersburgu będzie miała inny charakter niż w Pradze. Miasto rosyjskie według badaczki jest formą stabilną, budowlą, w której dominują proste linie i formy geometryczne. W Pradze, mieście-tkaninie, podobna geometryczność nie mogłaby zaistnieć. Autorka wspomina idealne miasta, projekty regularnych, skrajnie cywilizowanych osiedli, które w swej regularności są wręcz nieludzkie. Określa je jako

²⁴ B. Żyłko: *Słowo...*, s. 8.

„szalone”, podobnie zresztą jak określa miasto powstałe wbrew przyrodzie – Petersburg. Regularne miasta, praktyczne, przejrzyste i czytelne sprawiają wrażenie łatwych do opanowania. Jest to jedynie pozór, ponieważ w takich miastach centrum albo nie istnieje, albo należy go szukać w innym wymiarze:

„Proti plošnosti šachovnice stojí hloubka města (také hlubina lidského nitra), šachovnici maskovaná, zastřená. Tato hloubka tu však existuje a citlivému chodci šachovnicovým, čtvercovým, geometrickým městem, právě tak jako chodci městem kruhovým, shlukovým, městem-hnizdem, odhalí svou archetypální dimenzi” (*C.m.*, s. 74).

Jak kilkakrotnie zaznacza Hodrová, miasta nie są jednoznacznie „jangové” lub „jinové”. Brak widzialnego centrum w układzie szachownicy nie oznacza, że takie centrum nie istnieje w głębi, pod materialną konstrukcją. Petersburg niewątpliwie należy do miast, które co prawda powstały jako projekt uporządkowany i łatwo czytelny, jednak siła przyrody i mitu wpłynęły na odczytanie go jako mitopoetyckiej przestrzeni. Wielką rolę odgrywa w tym procesie literatura.

Wśród rozważań Hodrovej na temat lektury miasta, a także powiązań tekstów miasta z tekstami literackimi ciągle obecny jest podział według pierwiastków filozofii chińskiej. Analiza poprzez elementy *yin* i *yang* nakłada się na komentarze dotyczące wszystkich aspektów związanych z miastem. I tak łatwość czytania przyporządkowana jest do sfery *yang*, podobnie nacisk na akcję, werbalne asocjacje i czas linearny. W opozycji sytuuje się natomiast *yin* ze skomplikowanymi formami literackimi. Lektura Tekstu miasta, w którym dominują pierwiastki *yin* jest trudniejsza, ponieważ konstrukcja przypomina tkaninę lub sieć. Jest ona nieregularna, tematycznie i stylistycznie jest zróżnicowana, zawiera powtórzenia, formy autorefleksji, prezentuje wiele punktów widzenia. Czas, przestrzeń i podmiot są tutaj ściśle powiązane. Dygresje komplikują odbiór, a zawijanie się czasu dodatkowo utrudnia czytelnikowi zadanie.

Czas, przestrzeń i podmiot prezentowane jako jedność nawiązują do koncepcji przestrzeni i tekstu, jaką zaproponował Toporow. Uważa on, że „przestrzenność” tekstu rozszerza jego granice i angażuje czytelnika w grę. „W tym kontekście lektura tekstu może być ukazana jako łączenie tego, co było (wówczas – tam – on), z teraz – tu – Ja (...), zaś interpretacja tekstu przez badacza literatury – jako konstruowanie przejściowych przestrzeni, włączając w to również przestrzenie potencjalnie pomyślane²⁵”.

²⁵ W. Toporow: *Przestrzeń...*, s. 94.

Łączenie przeszłości z teraźniejszością, miejsc odległych z tym, co bliskie, oraz przechodzenie od *Drugiego* lub *Innego* w stronę *Ja* jest dynamicznym procesem. Hodrová poświęca mu uwagę, analizując ten proces poprzez pierwiastki *yin* i *yang*. To ich cechą charakterystyczną jest ciągła przemiana, są współzależne, zawierają w sobie elementy swojego przeciwieństwa, mogą przemieniać się jedno w drugie. Czeska pisarka wykorzystuje te właściwości w opisie miasta.

To, co jest określane przez Toporowa jako „wówczas – tam – on”, może być reprezentowane przez historię, mit, archetyp. Podmiot spotyka się z tradycją i historią, które są obecne we współczesnym, codziennym życiu Pragi. Elementy z różnych epok i miejsc nakładają się na dzisiejszy świat. Takie sytuacje mają miejsce w powieści Danieli Hodrovej *Trýznivé město*. We wszystkich częściach trylogii pisarka wciąga czytelnika w grę, w tekst literacki i tekst miasta. Codziennosc jest w nim postrzegana jako świat obcy i zaszyfrowany (por. *C.m.*, s. 79). Gra z czasem polega m.in. na przedstawieniu przeszłości wciąż obecnej w teraźniejszości: „Minulost, podobně živá jako přítomnost, s níž de facto splývá, zůstává, právě tak jako budoucnost, otevřená, nerozhodnutá, neustále »je zde«” (*C.m.*, s. 108).

Bohaterowie *Miasta utrapienia* starają się uczestniczyć w wydarzeniach z przeszłości, niektóre próbują nawet zmienić. Historia jest tu wciąż opowiadana. Wieczna teraźniejszość znajduje odzwierciedlenie w otaczającym świecie, ale i w warstwie językowej. Narracja jest prowadzona w czasie teraźniejszym, nawet jeżeli opowiada się o zdarzeniach sprzed kilkuset lat. Anna Car w publikacji na temat trylogii Hodrovej napisała, że czas teraźniejszy narracji pozwala pokazać zdarzenia jako rozgrywające się równocześnie w różnych punktach przestrzeni. Dodatkowo, oprócz nachodzących na siebie warstw czasu historycznego i tego, w którym rozgrywa się akcja, występuje „wewnętrzny”, mentalny czas poszczególnych postaci²⁶. Wszystko to zaś odbywa się w konkretnej, mitopoetyckiej przestrzeni.

Miasta, takie jak Petersburg czy Praga, sprzyjają opowieściom. W narracyjnych formach można zaprezentować relatywizm, sieć powiązań nie tylko przeszłości z teraźniejszością i przyszłością, ale również aluzje, relacje, wariacje, czyli to, co z takim zamiłowaniem śledzi czeska badaczka. Hodrová porównuje tkane formy do rodzaju „narracyjnej mandali” (por. *C.m.*, s. 109). Sama przyznaje, że nie interesują jej teksty na wzór przewodników i encyklopedii. Wrażliwy czytelnik nie poprzestaje bowiem na

²⁶ Zob. A. Car: *O prozie Danieli Hodrovej*. Kraków 2003, s. 51–52.

zmapowaniu konkretnych miejsc. Miasto i jego Tekst wciąż powstają, nie można ich czytać jako form ukończonych. Dlatego autorka uwzględnia jedynie teksty narracyjne (por. C.m., s. 25).

W swojej twórczości Daniela Hodrová często łączy teorię z literaturą piękną. Świadomie realizuje w fikcyjnej twórczości swoje założenia teoretyczne. Nie jest więc zaskoczeniem, że autorka wielokrotnie powołuje się na swoje powieści. Najczęściej wspominany jest utwór *Théta*, który jest częścią trylogii *Trýznivé město*. Głównym założeniem tej powieści jest brak jednego, raz na zawsze ustalonego centrum. Elementy współtworzą sieć, w której każda cząstka może się łączyć z inną. Możliwości jest nieskończenie wiele. Każdy z bohaterów, każda opisana sytuacja czy historia jest propozycją – nic nie jest tu konieczne, a wszystko jest możliwe. Wielość proponowanych rozwiązań nie gwarantuje jednak, że rozwiązanie w ogóle istnieje. Konkretny dom i miasto, jak również tekst i czas, który zawija się, powraca, zatrzymuje, przedstawione są jako labirynt. Taka konstrukcja jest opisana przez autorkę w teoretycznych tekstach *Místa s tajemství* oraz *...na okraji chaosu...*, znajduje ona również komentarz w ostatnim zbiorze esejów. Najnowsze teksty czeskiej badaczki nie koncentrują się jednak na problematyce labiryntu, ale motyw sieci, czas cykliczny i niejednoznaczność są w książce obecne.

4.1.6. O czasie

Problematyka czasu jest eksponowana zarówno przez rosyjskiego semiotyka, jak i czeską badaczkę. Władimir Toporow pisze, że w tekście petersburskim łączą się rysy synchronii i diachronii²⁷. Wymienia najczęściej używane określenia czasu: „náhle, najednou, v tom okamžiku, nikdy”²⁸. Przyglądając się tej kategorii przy okazji analizy przestrzeni zauważa, że „spacjalizacja ogarnia również obraz czasu, tak istotny w literaturze artystycznej XX wieku”²⁹.

Hodrová w swojej teoretycznej pracy na temat poetyki dzieł literackich XX wieku analizuje motyw czasu w różnych kontekstach, ale temat ten pojawiał się już we wcześniejszych studiach. W książce *Román zasvěcení* czeska badaczka poświęciła uwagę problematyce czasu w powieściach inicjacyjnych. Rozróżniła wtedy czas wewnętrzny i jego formy oraz wyróżniła charakterystyczne miejsca, które sprzyjają prezentowaniu tej kategorii. Wieczność, czas powracający lub granice rozdzielające czas i przestrzeń, jak

²⁷ Por. V.N. Toporov: *Petrohrad...*, s. 15.

²⁸ Ibidem, s. 33.

²⁹ W. Toporow: *Przestrzeń...*, s. 93.

też czas-punkt w przestrzeni-okręgu – te motywy opisuje autorka w kontekście powieści³⁰. Urywki rozdziału poświęconego kategorii czasu mogą być przykładem niezmiennych zainteresowań pisarki:

„Vnitřní čas je nekonečný, znamená božské bezčasí, čas bez hranic, protože jeho počátek a konec se rozplývají v mýtu jako zrození a smrt hrdiny. (...)”

Vnitřní čas je uspořádán jako prostor zasvěcení – je cyklický a napodobuje tak spirálovitě se zavíjející prostor. (...)”

Iniciální čas je odlišen od světského času, počítá se od jiného data, od jiné události, vytváří si svou vlastní éru³¹.

Elementy tego rodzaju czasu, jego przejawów w rzeczywistości, wykorzystuje pisarka w twórczości zarówno prozatorskiej, jak i teoretycznej.

W najnowszym zbiorze esejów motyw czasu jest prezentowany w połączeniu z przestrzenią, sztukami przestrzennymi, z tekstem literackim. Warstwy czasu nakładają się na siebie, a ich istnienie przeplata się z kolei z warstwami przestrzeni. Dodatkowo funkcjonują w takiej czasoprzestrzeni konkretne utwory literackie. Wszystko to wpływa na powstawanie warstwy mitologicznej. Analiza czasu nie może więc odbywać się w oderwaniu od tych składników. Opisy Hodrovej pokazują te zależności. I tak, zastanawiając się nad czasem linearnym, czeska autorka nawiązuje do miejsc, w których różne czasy nakładają się na siebie:

„Ve městě panuje kromě času lineárního, chronologického, který má podobu věčně ubíhající a přitom konečné přítomnosti chodce-obyvatele, čas minulý – v podobě starých budov nebo jejich trosek, hrobů, muzejních exponátů, ale také v podobě rozestavěných nebo projektovaných staveb, ale také plánů, představ a očekávání obyvatel. Vedle této synchronie časů, jednotlivých časových dimenzi v příběhu veřejném i soukromém (...) existuje ve městě také »syntopie« – jev, při němž se v jednom prostoru prostupují dvě nebo více míst nebo časových vrstev” (*C.m.*, s. 44).

Autorka ciągnie swój wywód i przedstawia kolejne warstwy:

„Kromě syntopie viditelné – k tomu, aby ji čtenář města vnímal, stačí sestoupit do sklepů gotických domů – funguje ve městě i syntopie kryptická, neviditelná, uložená v kolektivní, namnoze nevědomé paměti obyvatel a pocíťovaná jako genius loci, jako aura (...)” (*C.m.*, s. 44).

³⁰ Por. D. Hodrová: *Román zasvěcení*. Praha 1993, s. 175–195.

³¹ Ibidem, s. 182.

Czas istnieje w ścisłym związku z miejską przestrzenią, z pamięcią jej obywateli, z ich świadomością i nieświadomością. W mieście z jednej strony nawarstwia się czas, kolejne epoki nachodzą na minione stulecia, pokłady wzrastają i wzbogacają się o przeszłość. Z innej perspektywy warstwy przepadają pod tymi, które tworzą się nad nimi. Szczególnym przypadkiem współistnienia warstw czasowych jest przestrzeń cmentarza. Cmentarz, wspominany już jako przykład wielowarstwowości i sakralnego aspektu umieszczonego pod szachownicową konstrukcją miasta, może być także przykładem różnych sposobów funkcjonowania czasu. Daniela Hodrová w esejach zauważa, że „svět mrtvých vytváří ve městě ostrov »jiného«, vrstvicího se času – hřbitov je palimpsest par excellence, v tomto městě v malém je vrstevnatost nápadnější než kdekoli jinde ve městě” (*C.m.*, s. 85).

Czeska badaczka jest zdania, że pomimo zmiany funkcji niektórych cmentarzy (Slavín na Wyszehradzie jako edukacyjny ogród albo cmentarz żydowski jako muzeum) nie tracą one towarzyszącego im od zawsze, niepokojącego elementu. W powyższym, krótkim cytacie znalazły się odwołania do palimpsestu, czasu i wielowarstwowości. Przykładem, jak bardzo inspirujący jest motyw cmentarza, może być trylogia Danieli Hodrovej. Autorka osadza akcję w przestrzeni Olszańskiego cmentarza. To tam odgrywają się najważniejsze wydarzenia czeskiej historii, tam spotykają się bohaterowie narodzi, ale również zwykli mieszkańcy.

Również Władimir Toporow zwrócił uwagę na rolę cmentarzy w tworzeniu Tekstu Petersburga. Już w początki tego miasta wpisana jest śmierć i groza życia, ponieważ wielu zginęło przy budowie tej osady. Musieli oni spełnić zachciankę władcy i wbrew naturze postawić okazałe budowle. Kolejnym czynnikiem, który ma wpływ na znaczną liczbę cmentarzy w rosyjskim mieście, jest głód i nienaturalne zagęszczenie ludności. Następnym elementem, jaki wymienia Toporow, jest fakt, że wielu ludzi wybiera to miejsce, by zakończyć swoje życie. Wszystko to prowadzi rosyjskiego semiotyka do stwierdzenia: „Dane statystyczne o cmentarzach petersburskich charakteryzują miasto jako gigantyczną i sprawnie pracującą fabrykę, przerabiającą nieboszczyków i przyjmującą nowych”³².

Badacz pozwala sobie na tak chłodne, brutalne spojrzenie, bo zaraz po nim analizuje duchową stronę Petersburga. Materialnego aspektu, nawet jeżeli przedstawia się jako przerażający, nie można pominąć. Współtworzy on miasto na równi z poetycką wizją czy pięknem krajobrazu.

³² W. Toporow: *Przestrzeń...*, s. 87.

Wracając do analizy tekstu miasta poprzez kategorie *yin* i *yang*, jak również poprzez podział na tekst-strumień i tekst-tkanę, możemy opisać czas i jego różne płaszczyzny:

„Jestliže v jangovém textu-proudu probíhá převážně čas lineární (ovšem s cyklickými momenty), v jinovém textu-tkáni, tkanině, síti se zauzluje čas cyklický (ovšem s momenty lineárními). V proudu je důležité tvoření a prožívání života a textu teď a zde, i když v něm současně nechybí ani smysl pro uplývání času a pro čas spějící ke zkáze a smrti (...) nebo k rozplynutí v kosmu (...). V síti, tkanině a tkáni se významnějším než zachycení přítomného okamžiku zdá hledání (ztraceného) minulého času. Důležitější než čin, o který se pokouší subjekt proudu (...), se v nich stává proces vzpomínání. Právě povaha vzpomínání ovlivňuje ve tkaných textech zřejmě nejvíce pojetí času. Při vzpomínání totiž dochází k zmatení časů, k prolínání minulosti s přítomností” (C.m., s. 107).

Odpowiada to układowi tekstu-sieci, który nie jest uporządkowany. Powroty, ruch tam i z powrotem, dygresje w połączeniu z czasem cyklicznym oraz ciągłym poszukiwaniem tworzą spójny obraz. Wspominanie odległych czasów w opowiadanej historii może być interpretowane jako jedna z gałęzi w kłacu, jeden ze sznurków w sieci, połączone z innymi w wielu momentach lub miejscach. Taką samą postać mają dygresje, aluzje, jakakolwiek forma nawiązania do tego, co poza danym tekstem. Czasem przemieszanie czasów nie jest cechą całego utworu, ale może objawić się w pojedynczym zdaniu. Głównym zadaniem wydaje się tutaj zachwiać, podważyć linearność czasu. I choć czas zostaje poddany w wątpliwość, to kwestionuje się jedynie jego postać linearną, ponieważ w jego miejsce proponuje się czas inaczej rozumiany, wewnętrzny. Jest on zintensyfikowany, jak gdyby na przekór kulturze odcinającej się od przeszłości, przyjmuje przeszłość i łączy ją w sposób dosłowny z teraźniejszością i przyszłością: „Ono přetrvávání minulosti v přítomnosti signalizuje mnohde sama gramatická forma – jakýsi přítomný čas minulý či minulý čas přítomný” (C.m., s. 108).

Jako przykład takiego rozwiązania Hodrová podaje wiecznie trwający stan dzieciństwa lub zabiegi zastosowane w swojej trylogii. Taki stan jest cechą sieci, ale pisarka uważa, że fizyczne odczuwanie egzystencji osadzonej w czasie jest charakterystyczne zarówno dla tekstów-strumieni, jak i form tkanych. Przy czym w przypadku tych pierwszych jest to przeżywanie świadome i fizyczne, w przypadku tekstów tkanych jest to bardziej skomplikowane, ponieważ przeszłość, teraźniejszość i przyszłość są otwarte, nierozstrzygnięte i wciąż obecne. Czeska badaczka pisze, że „minulost musí být znovu a znovu korigována a doplňována, znovu a znovu vyprávěna (...)” (C.m., s. 108).

4.2. Czescy eseści o tekście

Zbiory esejów Daniela Hodrovej i Michala Ajvaza mają kilka wspólnych motywów. Jednym z nich jest właśnie tekst. W utworach Ajvaza spotykamy inne niż u Hodrovej ujęcie problematyki tekstu. W jednym z artykułów możemy przeczytać, że pisarz „hájí mýtus textu jako takového, text se mu zdá být univerzálním projevem existence ducha”³³. W swoich powieściach i esejach Ajvaz często napomyka o tekście, niejednokrotnie księga staje się głównym motywem. Przykładem może być niedawna powieść *Cesta na jih*, w której bohater tworzy dzieło-sieć, obejmujące nie tylko teksty literackie, ale między innymi balet i obrazy. Autor wykorzystał już kiedyś motyw księgi, która rozrastała się poza wąsko rozumiany tekst i oprócz trójwymiarowej formy przedstawiała labirynt.

Kiedy Hodrová rozciąga pojęcie tekstu na wszystkie zjawiska kultury, Ajvaz w esejach zwraca naszą uwagę w zupełnie innym kierunku, wskazuje na dość niepozorny motyw – na pustkę, która zawsze pojawia się w towarzystwie tekstu. Pokazuje to, co nie jest tekstem, ale nierozłącznie mu towarzyszy, jest wpisane w każdy tekst i stanowi jego ramę. Pustka, w postaci przerw i odstępów, stanowi widzialną część tekstu. Ajvaz zauważa, że białe miejsca są okazją, aby ujawniła się pustka znaczeń. Znaczenia bowiem krystalizują się z pustki i znów się w niej roztapiają (por. *P.z.*, s. 11).

O ile Hodrová wychodzi poza tekst w wąskim rozumieniu i pokazuje możliwości poprzez nazywanie tekstem zjawisk pochodzących z różnych dziedzin, autor *Příběhu znaků a prázdna* pozostaje w obszarze napisanych słów, pokazując możliwości, które drzeźnią w przestrzeni między nimi. Ajvaz twierdzi, że tekst książki i tekst świata zbudowany jest ze znaków. W swoich esejach przedstawia znak, który niezmiennie odsyła nas do pustki. Dźwięki, barwy czy litery wskazują na coś, co nie jest odbiorcom dane, na coś, co jest niewypełnionym jeszcze polem możliwości i powiązań. Ta pustka wiąże jednak tekst ze światem, ponieważ w tych niewidzialnych powiązaniach uzupełniają się sensy słów (por. *P.z.*, s. 19–20). Pustka nie jest więc dla Ajvaza formą nieistnienia, lecz polem możliwości. Pustka jest obecna, kiedy mamy do czynienia ze znakiem (por. *P.z.*, s. 19), pisze. Pojawia się pomiędzy tekstami, jako pewna forma relacji, i w opowiadaniu, jako białe miejsca na kartkach. Autor przytacza przykłady pustki, która jest wciąż obecna w opowieściach – nieobecność kontekstu, brak dalszego ciągu opowiadanych historii, słowa powstające z pustki. Z jednej strony Ajvaz przywołuje stanowisko Italo Calvino dla którego pustka jest bogactwem możliwości,

³³ V. Novotný: *Paraepický svět českých čtyřicátníků*. „Tvar” 1991, nr 48, s. 4.

z drugiej strony pojawia się zdanie Raymonda Roussela, który w pustce widzi początek znaczeń słów i dla którego oznacza ona ułomność języka (por. *P.z.*, s. 15).

Jeden z esejów czeskiego pisarza poświęcony jest książce *Jeśli zimową nocą podróżny* Calvino. To, czemu Ajvaz poświęca najwięcej uwagi, to tytułowe znaki i towarzysząca im pustka. Tekst Calvino jest znakomitym przykładem sposobu objawiania się pustki w utworze. Jest ona obecna jako brak całości. Czytelnik chciałby otrzymać pełnię, ale każdy tekst jest jedynie fragmentem urywającym się w punkcie kulminacyjnym. Bohater dąży do odnalezienia zakończenia historii, tęskni za poczuciem pełni. Mieczysław Dąbrowski w swojej analizie zauważa, że bohaterowie *Jeśli zimową nocą...* wyrażają to, co istotne dla postmodernizmu. „Łączy ich namiętność lektury i chęć odnalezienia dalszych ciągów historii, które dane jest im czytać tylko we fragmentach”³⁴.

Ajvaza – tak samo jak Calvino – fascynuje księga, która jak u Borgesa wyczerpywałaby wszystkie możliwości lub „poprzez cząstkowe obrazy dążyła do uchwycenia obrazu całości”³⁵. Calvino jest świadomy trudności w stworzeniu takiego dzieła. Píše: „Nie sądzę (...), by cała prawda dała się zawrzeć w języku. Problemem jest dla mnie to, co nie napisane, co napisać się nie da”³⁶.

Koresponduje to z koncepcją pustki, którą zaproponował Michal Ajvaz. Pełnia nigdy nie jest dostępna jako całość, pisze, a jednocześnie odzywa się, jest w jakiś sposób obecna we wszystkim, co jest dane. Jest obecna właśnie jako pustka (por. *P.z.*, s. 8). Odbiorca, czytając *Jeśli zimową nocą...*, znajduje w jednym tekście dziesięć opowieści. Nie jest to typowe rozwiązanie, ponieważ w piśmie zazwyczaj zostaje utrwalona jedynie jedna z możliwości.

Wolfgang Iser pisze, że „obok tekstu, który otrzymujemy, możemy się domyślać innych tekstów, wprawdzie nie zapisanych, lecz modelujących w ostatecznym rachunku to, co zostało zapisane”³⁷. Autor *Jeśli zimową nocą...* uwydatnia tę sytuację poprzez mnożenie w obrębie jednego tekstu możliwych rozwiązań. Ajvaz natomiast na przykładzie tego tekstu pokazuje, w jaki sposób znaczenia powstają z pustki i powracają do niej, roztapiając się i nie prezentując jednoznacznego zakończenia.

³⁴ M. Dąbrowski: *Modele literatury i kultury według Italo Calvino*. W: *Czytane na nowo*. Red. M. Dąbrowski, M. Kliszcz. Warszawa 2006, s. 251.

³⁵ I. Calvino: *Jeśli zimową nocą podróżny*. Cyt. za: K. Krowiranda: „*Jeśli zimową nocą podróżny*” dotrze do „końca drogi”. *O jednej powieści Italo Calvino w perspektywie komunikacji literackiej*. W: *Czytane...*, s. 241.

³⁶ Ibidem.

³⁷ W. Iser: *Apelacyjna struktura tekstu*. Cyt. za: M. Dąbrowski: *Modele literatury...*, s. 247.

W *Jeśli zimową nocą podróżny* odnajdziemy wiele autorefleksyjnych fragmentów. Przykładem mogą być bohaterowie określani jako Czytelnik, Czytelniczka, pisarz czy tłumacz. Refleksja na temat idealnego czytelnika, opisy warsztatu pisarskiego, jak również szkatułkowa konstrukcja autora są formą autokomentarza. Utwór jest kombinacją schematycznych opowiadań będących parodią popularnych gatunków literackich. Historia ramowa, która – wydawałoby się – powinna posiadać zakończenie, wymyka się i pozostawia czytelnika z przewrotnym rozwiązaniem. Agnieszka Karpowicz w publikacji *Granice opowiadania?* analizuje postawę Calvino:

„Zakończenie jest oczywiście ujęte w ramy ironii, ale demaskuje głęboką świadomość Calvina dotyczącą granic opowiadania. (...) Pisarz jest całkiem świadomy zajmowania przez opowiadanie miejsca między fabułą a dyskursem oraz ograniczeń właściwych każdemu z tych elementów”³⁸.

Włoski pisarz przedstawił znakomity eksperyment literacki, w którym pokazał granice tekstu i możliwości ich przekraczania. Właśnie przekraczanie granic fascynuje Ajvaza. Zwraca on uwagę na to, co znajduje się poza lub pomiędzy tym, co widoczne jest przy powierzchownej lekturze. Zajmując się tekstami literackimi, pokazuje, że można, a nawet trzeba przekraczać ich granice.

Analizowana przez czeskiego badacza powieść jest również przykładem tekstu-gry. Katarzyna Prajzner omawia tę kategorię w książce *Tekst jako świat i gra*, w której analizuje powieść Italo Calvino właśnie pod kątem gry³⁹. Sam Ajvaz również wykorzystuje mechanizm tekstu-gry w swoich esejach. Przykładem mogą być teksty inspirowane dziełami Borgesa i Calvina.

Pierwsza rozpoczyna się przewrotnym zwrotem do czytelnika:

„Pokud někomu bude připadat, že se tato studie Borgesovu dílu příliš vzdaluje, odpověď bych mu, že jsem jen rozvinul dálku, která byla v Borgesových textech svinuta do obrazů, a že právě v tomto pronikání ke vzdálenému je výrazem věrnosti argentinskému autorovi. A pokud by nespokojenému čtenáři tento argument nestačil, navrhl bych mu, aby použil metodu fiktivního spisovatele, vymyšlenou Pierrem Menardem, a četl *Sny gramatik, záři písmen* třeba jako dílo autora z nějaké tlönskú země, kde je zvykem psát literární studie o autorech takto”⁴⁰.

We wstępie drugiej autor tłumaczy rozwiązanie, jakie zastosował w interpretacji książki Calvina: „Seznámíme se s těmi městy tak, že přijmeme Calvinovu výzvu ke skládání prvků

³⁸ A. Karpowicz: *Granice opowiadania?*. „Przegląd Humanistyczny” 2003, nr 6, s. 44.

³⁹ Por. K. Prajzner: *Tekst jako świat i gra*. Łódź 2009, s. 141–171.

⁴⁰ M. Ajvaz: *Sny gramatik, záře písmen*. Praha 2003, s. 7–8.

díla na základě variačního principu, vezmeme prvky, ze kterých vytvořil své schéma – jedenáct oddílů obsahujících pět vyprávění – a seřadíme je podle vlastního vzorce (...)»⁴¹.

Czeski badacz nawiązuje tutaj do tekstu jako zabawy, wyzwania, które się podejmuje. Mając znakomitych poprzedników, autor wykorzystuje dialektykę tak charakterystyczną dla mechanizmu gry. Opiera się ona na kategoriach „dostrzeżone – przeoczone” oraz „utrwalone – odrzucone” i „pokazuje, czym może być literatura, jakie niewyobrażalne zasoby narracji możliwych kryją się za tym, co realnie istnieje”⁴².

To, co dostrzeżone i przeoczone, prezentuje w esejach o znaku i pustce. To właśnie na ich przykładzie pokazuje wspomniane „niewyobrażalne zasoby literatury”.

Tekst jako gra wykorzystuje do swoich celów fragmentaryczność. Najbardziej widoczne jest to w esejach Hodrovej, w których omawiane są różnorodne wycinki rzeczywistości. U Ajvaza zauważamy rolę fragmentu w omawianych dziełach, szczególnie w powieści Calvino. Hodrová uważa, że przejawem wewnętrznej i zewnętrznej fragmentaryczności jest szkicowość – taki rys dzieła literackiego, w którym białe miejsca w tekście tworzą rozległe mapy, na których opowieść, gatunek czy dzieło jedynie się zarysowują. Wydaje się, że niegotowość, improwizacja i otwartość tekstu – jako konspektu, próby dzieła, które rezygnuje ze swej definitywności – odpowiadają dynamice XX wieku, ale równocześnie są wyrazem niedowierzania jakimkolwiek skończonym, gotowym formom. Są wyrazem noetycznej i ontologicznej niepewności wobec charakteru świata i egzystencji ludzkiej⁴³.

Ta definicja odnosi się także do zbioru esejów Hodrovej, bo choć badaczka pracuje z wielką ilością materiału i na swój sposób porządkuje go, jest świadoma, że nie wyczerpała tematu, że nie jest to forma jedyna i ostateczna. Ostatni rozdział, będąc jednocześnie zapowiedzią kolejnej książki, jest tego dowodem.

4.3. I jeszcze o mieście...

Kolejnym punktem zbieżnym pomiędzy Hodrovą a Ajvazem jest ich zainteresowanie miastem. W przypadku czeskiego pisarza pojawia się ono we wszystkich jego powieściach, jest także przedmiotem rozważań w esejach inspirowanych dziełem Italo Calvino *Niewidzialne miasta*. Ajvaz pisze w nich:

⁴¹ M. Ajvaz: *Padesát pět měst*. Červený Kostelec–Příbram 2006, s. 10.

⁴² M. Dąbrowski: *Modele literatury...*, s. 247.

⁴³ Zob. *...na okraji chaosu...*, s. 480.

„Věci, domy a ulice jsou písmena v textu města; myslíme si, že nám říkají, kde najdeme cíl své touhy, a zatím snad naše touha jen slouží nekonečnému čtení textu města, vede nás od písmene k písmeni, jejím cílem je jen spojovat písmena ve slova a slova ve věty – a jediným nedostatkem, který chce touha napravit, je chybní písmene ve slově, slova ve větě (...). Je možné, že jsme jen zajatci v řetězcích znaků, že nás znaky oklamaly, že stvořily naši touhu jako prostředek k tomu, aby mohly být donekonečna čteny? Je naše zjetí v řetězcích znaků naprostým ztroskotáním jakékoliv touhy, anebo je čtení textu, luštění znaků a spojování písmen naší největší touhou a pramenem všech ostatních?”⁴⁴.

Czeski badacz kładzie akcent na czytanie miasta jako szukanie celu, zaspokojenie pragnienia i tęsknoty. Uważa jednak, że owo szukanie służy jedynie niekończącej się lekturze tekstu miasta. Czytelnik, nawet jeżeli wyjdzie poza granice miasta, spotyka wyłącznie znaki, które odsyłają go do kolejnych znaków. Ajvaz nie rozwiązuje problemu uwikłania człowieka w znaki. Pozostawia nas z pytaniem, które sugeruje, że zniewolenie przez znaki, ich rozszyfrowywanie oraz czytanie tekstu są naszym największym pragnieniem, z którego powstają wszystkie pozostałe.

Ajvaz nie wspomina w swoich tekstach o pisaniu miasta. To Hodrová opowiada, że ludzie, którzy „żyją miasto”, z jednej strony czytają go, ale równocześnie są jego autorami. Tekst miasta jest dziełem otwartym, pozwala na wprowadzanie nowych tekstów. Buduje się w nim nowe budynki, wykorzystuje się różnorodne style, każdy ma prawo wypowiedzieć się na jego temat i każdy swoim życiem dodaje kolejną historię do jego tekstu. Pisanie miasta to nieprzerwany proces, w każdym momencie można Tekst miasta zmieniać, wpływać na niego, dopisywać nowe fragmenty i wykreślać inne. Burzenie niektórych części miasta jest ingerencją w jego pamięć. Gumowanie i pisanie od nowa jest swego rodzaju palimpsestem. W mieście, gdzie zburzono getto, a na jego miejscu zbudowano nową dzielnicę, zawsze będzie się pamiętało, że z tym miejscem związany jest dramat Żydów.

Hodrová uważa, że Tekst miasta powinien być odczytywany poprzez palimpsest. Jeżeli wziąć pod uwagę ilość nawarstwionych przekazów, jakie oferuje miasto, i liczne teksty, które składają się na formę tego nadrzędnego Tekstu, taki sposób lektury jest uzasadniony:

„Každý pražský text čteme, dá se říct, na základě větší či menší znalosti jiných pražských textů, jakéhosi pražského intertextu či kontextu – souboru textů pod ním prosvítajících, čteme jej jako »palimpsest«” (C.m., s. 93).

⁴⁴ M. Ajvaz: *Padesát...*, s. 26–27.

Postmodernistyczni twórcy chętnie sięgają po kategorię palimpsestu. Pozwala ona przedstawić tekst jako wciąż powstający, zależny od innych utworów, taki, który pokazuje wcześniej napisane fragmenty. Nachodzenie na siebie kilku tekstów odpowiada nakładaniu się na siebie różnych warstw. I nie chodzi jedynie o kolejne płaszczyzny, ale również o opozycje, elementy, które polemizując z poprzednią wersją, dynamizują dany tekst. Można jeszcze inaczej spojrzeć na tę problematykę. Podobnie jak Ajvaz, można zwrócić uwagę na pustkę, bowiem „ważna obserwacja miasta uczy (...) również tego, iż ważne jak to, co obecne, zrealizowane w przestrzeni miejskiej, jest to, co w niej, z różnych powodów nieobecne. (...) Przestrzeń miejska, z jednej strony symultaniczna, wielowarstwowa i różnorodna, czyli na wiele sposobów zagęszczana, z drugiej strony przedstawia się jako obszar miejsc pustych, uskoków i nieciągłości”⁴⁵.

Miasto określane jako palimpsest charakteryzuje się bogatą przeszłością, współtworzą je różnorodne style, a ludzie oraz przebudowane domy tworzą kolejne warstwy pamięci. Są jednak również miejsca puste, z różnych względów niezagospodarowane. Jeżeli są opuszczone lub zapomniane, niosą już ze sobą jakąś historię, ale te niezagospodarowane można rozpatrywać w kategorii pustki.

Francuski teoretyk Michel de Certeau pisze o zależnościach pomiędzy historią a tekstem, o możliwości stwarzania dziejów na nowo. Zwraca uwagę między innymi na to, że „początek nie wynika już z tego, co jest opowiadane, lecz z wielopostaciowej i szemrzącej czynności wytwarzania tekstu oraz wytwarzania społeczeństwa jako tekstu”⁴⁶.

Piśmienne przedsięwzięcie, pisze de Certeau, zachowuje w swym wnętrzu przeszłość i to, co jest dostępne, a następnie, dzięki mocy dostosowywania, rozprzestrzenia to w innej już formie. Francuski badacz zauważa, że zasada ta dotyczy również nowoczesnego miasta, w którym „realizuje się wola zbierania / składowania społeczności zewnętrznej”⁴⁷.

Podobnie wypowiada się Daniela Hodrová w swoim eseju z początku lat dziewięćdziesiątych. W utworze *Město vidím* przedstawia głęboką zależność pomiędzy tekstem a rzeczywistością. Autorka opowiada, jak swoim tekstem sprowokowała świat realny⁴⁸. W eseju o Pradze przytacza historię, jak po napisaniu pewnych scen w powieści *Trýznivé město* takie sytuacje odegrały się w życiu. Hodrová zadaje więc pytanie, traktując dosłownie to, co filozofowie wykładają jako metaforę, czy „na

⁴⁵ E. Rewers: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005, s. 306.

⁴⁶ M. de Certeau: *Ekonomia piśmienna*. W: *Teorie literatury XX wieku*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków 2006, s. 605.

⁴⁷ Ibidem, s. 607.

⁴⁸ D. Hodrová: *Město vidím*. Praha 1992, s. 20–22.

początku było słowo”⁴⁹. Przytoczone przez nią historie miałyby świadczyć, że jest możliwe odwrócenie kolejności: najpierw powstaje tekst, dopiero po nim odgrywa się w rzeczywistości to, co on w sobie zawierał.

Czeską badaczkę interesuje, w jaki sposób tekst literacki ingeruje w Tekst miasta i odwrotnie. Opisuje również, w jaki sposób oba kody – miejski i literacki – wzajemnie na siebie oddziałują. Przywołuje obraz nieskończonej księgi Borgesa, bo – podobnie jak ona – miasto zawiera w sobie wszystkie teksty, które były o nim i w nim napisane. Przywołuje także obraz monady Leibniza, bo – tak jak ona – miasto odbija inne miasta-teksty. Na Tekst miasta składają się literackie teksty, inne miasta, ale także sami ludzie – czytelnicy, którzy wędrują przez to miasto ze swoimi wyobrażeniami i obrazami (por. *C.m.*, s. 21). Żeby przedstawić przeplatanie się różnych kodów w przestrzeni miasta, Hodrová posłużyła się metaforą Barthesa: miasto jest tkaniną, w środku której sytuuje się przechodzień, obywatel lub pisarz (por. *C.m.*, s. 27). Przeplatanie się Tekstu miasta i tekstu literackiego przejawia się w zewnętrznym obliczu miasta. Hodrová wspomina pojawiające się pomniki pisarzy i bohaterów literackich, pamiątkowe tablice umieszczane na domach, przedstawienia uliczne zmieniające miejską przestrzeń w scenę teatralną. Odwrotne relacje, kiedy to Tekst miasta wpływa na wygląd tekstu literackiego, można by nazwać urbanizacją literatury. Przykładem może być wielość perspektyw, która jest tak charakterystyczna dla oglądania miasta (por. *C.m.*, s. 26).

Czeska autorka w wielu momentach porównuje literackie teksty i Tekst miasta. Pisze m.in.:

„(...) úlohou Textu města je stejně jako u literárního textu zprostředkovat určitá témata, obsahy, významy, zkušenosti (především zkušenost času), příběhy, to znamená, že oba jsou takřikajíc texty »k užívání« – literární text je určen ke čtení a může být »návodem« k životu, Text města slouží k bydlení v přímém a existenciálním významu. Oba jsou otevřený k dotváření – k dopisování, přepisování, popisování (v podobě převyprávění, interpretace, filmové či jiné adaptace, nové stavby, přestavby apod.). A konečně jsou oba rámcem, „schránou” pro jiné texty: literární text v sobě často obsahuje texty další – vlastní nebo cizí, Text města v sobě zahrnuje, uchovává texty architektonické (budovy), výtvarné (obrazy, sochy), literární – texty v různé míře stabilní nebo pomíjivé (...). Město vytváří rámec pro různé aktivity, poskytuje místo existenci a zároveň ji rozvrhuje a tedy i do značné míry určuje (...)” (*C.m.*, s. 24).

⁴⁹ Ibidem, s. 21.

Użyteczność tekstów, o której wspomina badaczka, wpisuje się w ponowoczesne spojrzenie na literaturę. Teksty zmieniły swój charakter i nie można już mówić jedynie o ich artystycznym wymiarze. Powstają hybrydyczne dzieła, teksty-fragmenty, hiperteksty. Sam esej, który Hodrová wybrała do przedstawienia problematyki Tekstu miasta, jest gatunkiem pogranicza, zawiera w sobie zarówno elementy stylu artystycznego, jak i naukowego wywodu. W tym kontekście również gatunek eseju można by rozpatrywać pod względem użyteczności. Tekst miasta na wiele sposobów prezentuje swą pragmatyczność. Czytanie go to równocześnie zamieszkiwanie w nim, poruszanie się w jego przestrzeni, zwiedzanie go lub po prostu zauważanie miejsc i zjawisk. Oprócz tego, że oba teksty – literacki i miasta – służą temu, by z nich korzystać, oba są otwarte na nowe propozycje. Są ramą dla innych tekstów, jak również dla różnorodnych działań. Tekstowość miasta jest konstytuowana przez teksty, wydarzenia i działania.

4.4. Wyjście poza tekst

Nie można jednak pozostawać przy samym terminie „tekst”. Badania teoretyków pokazują, że „postrzeganie sytuacji myślowej podmiotu, sytuacji egzystencjalnej człowieka czy doświadczenia hermeneutycznego jako zanurzenia w kulturze, a zatem w środowisku konstruowanym z tekstów językowych lub quasi-językowych, skomplikowało się. Kultura badana jako wielki tekst okazała się uproszczeniem”⁵⁰.

Ewa Rewers w swojej publikacji *Post-polis* pisze, że niektóre doświadczenia nie mogą być przełożone na językowe wykładnie⁵¹. Pewne zjawiska nie mieszczą się w metaforze pisania i czytania, więc należałoby od nowa przemyśleć wszystkie tekstualne koncepcje miasta. Proponowane przez autorkę terminy – „miasta-zdarzenia”⁵², „między-przestrzenie”⁵³, „ślady” i „pustki”⁵⁴ – odsyłają do rozważań obojga czeskich eseistów.

Hodrová w pierwszej części książki zajmuje się czytaniem i pisaniem miasta, ale już w kolejnych dwóch poświęca uwagę poruszaniu się po mieście i zamieszkiwaniu w nim. Pisze, że Tekst miasta jest wciąż odnawiany dzięki swojemu narracyjnemu charakterowi. Narracyjna tożsamość sprawia, że miasto „dzieje się”, jest konstytuowane przez opowieści. Hodrová stawia tezę, że gdyby dane historie nie były znane w innych częściach

⁵⁰ E. Rewers: *Post-polis...*, s. 33.

⁵¹ Por. ibidem.

⁵² Por. ibidem, s. 79–85.

⁵³ Por. ibidem, s. 145–178.

⁵⁴ Por. ibidem, s. 21–69.

świata, powstałyby tam analogiczne opowieści i że niektóre motywy i bohaterowie są częścią zbiorowej nieświadomości, a ta nie ma charakteru tekstu (por. *C.m.*, s. 196–197). Kolejnym elementem wykraczającym poza granice tekstu są przedmioty i postawy, które mitologizują się w ten sposób, że ożywają i zaczynają funkcjonować również poza tekstem (por. *C.m.*, s. 199). U Hodrovej droga przez miasto jest przedstawiana jako droga przez życie. Można interpretować tę drogę jako przestrzeń zdarzeń. Spotyka się w niej sobowtóra, Innego czy Drugiego. Można również mówić o śladach, kiedy napotykamy plamy i cienie, albo o pustkach, kiedy podkreślona jest nieobecność i maska (por. *C.m.*, s. 200, 204, 206, 208). W tym kontekście w pełni prawnie możemy posłużyć się terminami proponowanymi przez Ewę Rewers.

Michal Ajvaz pisze z kolei, że nie wystarczy pozostać w obszarze słów i rzeczy (por. *P.z.*, s. 119–120). W epilogu swojej książki napisał, że „příběh znaků a prázdna je opravdu příběhem, název knihy není jen metafora. V prologu jsme řekli, že znaky a prázdno se nemohly nesetkat. Na závěr vidíme, že znaky a prázdno se ani nemohly minout s příběhem, protože jejich vztah má povahu dění, které se uskutečňuje v čase, a je tedy bytostně dějem. A skutečné příběhy nemají opravdový konec – znaky a prázdno mohou vyvstávat jedině v příběhu s otevřeným koncem” (*P.z.*, s. 182).

Ajvaz rozpoczyna swoje rozważania od znaku i pustki, ale widzi, że konieczne jest uwzględnienie również zdarzeń, historii osadzonych w czasie. Znaki i pustka mają charakter procesu, więc nie mogą być czymś zamkniętym i skończonym. Współczesna terminologia kładzie nacisk na ruch i rozwój. Sformułowania, takie jak tkanka czy rozrastanie się, odsyłają do biologii. Z jednej strony mamy do czynienia z przeniesieniem pojęcia tekstu na zjawiska pozaliterackie, z drugiej strony sam tekst doczekał się określeń z innej dziedziny badań. Hodrová pisze, że „text, do něhož byly zapojeny akt tvorby, akt četby a drama semiózy, přestal být v posledních desetiletích 20. století vnímán jako »kámen«, »skála«, »tkanina« a začal být vnímán spíše jako »voda«, plynutí, jako »tkáň« a »tkaní« (...)” (*C.m.*, s. 16). Podobnie autorka *Post-polis* zaznacza popularność „wodnych” metafor, takich jak przepływy, płynności, falowanie⁵⁵. Również Ajvaz ze swoją fascynacją przekraczania granic i pokazywaniem ich płynności wpisuje się w nowe nurty badań.

Daniela Hodrová niejednokrotnie podkreśla otwartość tekstu, jego niegotowość i ciągle przemiany. Podobnie jest w przypadku miasta – wciąż ulega zmianom i traktowane jest

⁵⁵ Ibidem, s. 282.

przez badaczy jako proces. Tradycja spojrzenia na miasto jako żyjący organizm sięga w Czechach lat czterdziestych XX wieku. W swoim dzienniku poeta Jiří Kolář pod datą 20 marca 1946 roku napisał, że „V městě nelze žít jinak nežli s tímto netvorem nejtěsněji podle boku”⁵⁶. W innym miejscu zaznacza, że miasto, podobnie jak chrześcijanie, posiada swoje dziesięć przykazań⁵⁷ albo że człowiek w mieście przypomina kogoś z nieprawego łoża⁵⁸. Inny czeski artysta, Jindřich Chalupecký, w tekście *Nový realismus* pisze:

„Moderní město se nedá uchopit žádnou předem vymyšlenou formulkou. Tato živoucí, stále se měnící a rostoucí tkáň, tento obludný živočich, (...) toto Město, udělané (...) ze všeho, co je lidský osud, a ze všeho co jsou dějiny a budoucnost – toto nové Město je něčím tak bezmezným a beztvarym, že nemůže být definováno dříve, než je pochopeno uměleckým činem – a že nemůže být pochopeno ničím jiným než právě činem uměleckým”⁵⁹.

Chalupecký używa określeń, na przyjęcie których badacze miasta zdecydowali się pod koniec XX wieku. Słowa napisane w latach czterdziestych okazały się punktem dojścia dla rozważań na temat miasta. Żyjąca, wciąż zmieniająca się i rozrastająca tkanka, żywa istota – tak opisuje miasto czeski autor. W swoich tekstach o sztuce zauważa, że miasta nie można zamknąć w gotowej formule, że nie jest ono uchwytnie inaczej niż tylko poprzez intuicję artystyczną. Czescy eseiści właśnie tak rozpoczęli swoją literacką przygodę z miastem – Daniela Hodrová napisała powieść *Trýznivé město*, a Michal Ajvaz *Druhé město*. Dopiero później pojawiły się, ujęte w ramy eseju, refleksje teoretyczne na temat tekstu oraz Tekstu miasta.

⁵⁶ J. Kolář: *Roky v dnech*. W: idem: *Dílo, sv. I*. Praha 1992, s. 349.

⁵⁷ Por. ibidem, s. 351.

⁵⁸ Por. ibidem, s. 460.

⁵⁹ J. Chalupecký: *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha 1991, s. 143.

DOŚWIADCZENIE

O doświadczeniu – tytuł ostatniego z esejów *Prób* Michela de Montaigne’a – dobrze komponuje się z rozdziałem kończącym tę pracę. Warto tu bowiem pokazać, w jaki sposób omówione kategorie i aspekty znajdują wspólną płaszczyznę właśnie w ramach doświadczenia. Montaigne rozpoczyna swój esej słowami: „Nie masz naturalniejszej żądz niż żądza poznania. Próbujemy wszystkich sposobów, które nas mogą doń zawieść: kiedy rozum chybia, uciekamy się do doświadczenia (...)”¹.

Montaigne stawia na wiedzę praktyczną, nie poddaną dogmatom i teoriom. W tym można upatrywać pewnych analogii ze światem nam współczesnym, w którym nie można już formułować prawd ostatecznych. W literaturze za przykład może posłużyć przesunięcie akcentu z dzieła – spójnego i pełnego obrazu świata, w stronę tekstu – formy, która w swej różnorodności jest w stanie oddać stan chaosu. Daniela Hodrová w książce *...na okraji chaosu...* zauważa, że dzieło wytwarza swego rodzaju rzeczywistość, własny, fikcyjny świat. Nazywając, porządkujemy chaos bezpośrednich wrażeń, ale dzieło nie tylko porządkuje chaos świata – ono go kształtuje. Stąd twierdzenie Hodrovej, że dzieło nie jest obrazem czy znakiem rzeczywistości, ale jej modelem albo conceptem, na podstawie którego taki model powstaje². W opozycji do tak rozumianego dzieła sytuuje się tekst, który oddaje niejednoznaczność i ciągle przemiany, dialogiczność i ambiwalentny charakter wypowiedzi. Doświadczenie rzeczywistości, która charakteryzuje się relatywizacją znaczeń i wartości, znajduje odzwierciedlenie w strukturze tekstu.

Należy pamiętać, że kategoria doświadczenia na przestrzeni wieków znacząco zmieniała swój zakres. Powołując się na doświadczenie u Montaigne’a, trzeba być świadomym, jak bardzo zmieniło się rozumienie tego pojęcia. Pisząc o doświadczeniu w kontekście esejów współczesnych czeskich artystów, można mówić o doświadczeniu jako o sposobie „spotkania rzeczy i osób. Inne osoby i rzeczy są napotymane, a nie konstytuowane czy

¹ M. de Montaigne: *Próby*. T. 3. Warszawa 1985, s. 280.

² Por. *...na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Red. D. Hodrová. Praha 2001, s. 112–113.

objaśniane za pomocą narzucania im kategorii lub typizacji. Doświadczenia to spotkania, które są zdarzeniami”³.

Kategoria doświadczenia była różnie interpretowana w poszczególnych okresach. Dla niniejszej analizy cenne może się okazać modernistyczne podejście, szczególnie że czescy artyści kontynuują tradycje eseistyki z przełomu wieków XIX i XX. W jednym z artykułów, zatytułowanym *O nowoczesności jako doświadczeniu*, Ryszard Nycz powołuje się na etymologię pojęcia „doświadczenie” i definiuje je w następujący sposób:

„(...) można by powiedzieć, że doświadczenie jest efektem »poddania się próbie«, narażającego na ryzyko nieprzewidywalnego kontaktu podmiotu ze światem, zachodzącego poprzez zmysłowe uczestnictwo (»doznanie«) z pozycji widza, który zdobył w ten sposób wiedzę (»dowód«) wynikający z »bycia przytomnym przy«, »oświadcza« – objawia, publicznie okazuje, także (lecz nie tylko) językowo utrwała oraz przekazuje – i zarazem sobą (własną tożsamością świadka) poświadcza (gwarantuje) jej prawdziwość. Tu dodać wypada, że świadek to nie tylko podmiot, lecz także przedmiot (okaz, pamiątka, materialny dowód), uprzystępniający, można powiedzieć najogólniej: przeszłość – teraźniejszości, tamtejszość – tutejszości, naturę – kulturze, cielesną materialność – duchowości, a »tamtą« nieludzką stronę realności – ludzkiej rzeczywistości; tę pierwszą kategorię uprzystępniający i/lub czyniący składnikiem tej drugiej. (...)

Elementy tego pola semantycznego opisują więc egzystencjalne relacje podmiotu ze światem, sposób uzyskiwania wiedzy o nim (zawsze subiektywnie, tzn. osobiście zdobywanej i uprawomocnianej)”⁴.

Widzimy tu wiele aspektów, które w wielu miejscach są wspólne z przemyśleniami Montaigne’a. To Francuz określił swoje wywody jako „próby”, to on postanowił zmysłowo uczestniczyć, żeby osiąść wiedzę, a później wyrazić ją słowami. W końcu to sam Montaigne określał siebie jako najlepszy obiekt badań. Pisał: „Studiuję siebie samego bardziej niż jaki bądź inny przedmiot”⁵.

Także eseje Sylvii Richterovej, Danieli Hodrovej i Michała Ajvaza można by rozpatrywać jako teksty, które wpisują się w model opisany przez Nycza. Badacze przekazują swoje doświadczenia, swoje „zmysłowe uczestnictwo” czytelnikom. Ich styl nie jest teoretycznym wywodem, ale wyraża wiedzę, zdobytą poprzez „bycie przytomnym”

³ T. Buksiński: *Doświadczenie w naukach społecznych*. W: *Doświadczenie*. Red. idem. Poznań 2001, s. 82.

⁴ R. Nycz: *O nowoczesności jako doświadczeniu*. W: R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Kraków 2006, s. 14–15.

⁵ M. de Montaigne: *Próby...*, s. 287.

przy różnego rodzaju zjawiskach. Utrwalają językowo swoje wrażenia, nie ukrywając swojej podmiotowości i subiektywności doświadczeń. Dodatkowo tematy, które wybierają, eksponują fakt, że istnieje sfera, której nie można wyrazić za pomocą słów i tekstu.

Daniela Hodrová w swoich mitopoetyckich esejach przedstawia doświadczenie kultury, doświadczenie miasta. Josef Vojvodík w recenzji „*Tvar kruhu*” *Citlivého města Daniely Hodrové* kładzie nacisk właśnie na aspekty związane z kulturową przestrzenią miasta, z doświadczaniem tej przestrzeni poprzez ruch, spotkania i ślady⁶. Przechodzenie przez miasto oznacza ruch w przestrzeni, ale także w czasie, ruch jako rytm. Przebywając i poruszając się w urbanistycznej kulturze, poznaje się siebie samego, porusza się swoją osobowość i tożsamość. Dlatego Tekst miasta nie przynależy do sfery jedynie werbalnej, ale w pełni wpisuje się w doświadczenie. Pokazuje to również publikacja Hodrovej pt.: *Spatřené hlavy*, w której autorka pisze, że jej przechodzenie między praskimi głowami nie polegało na ich skatalogowaniu, ale stanowiło przeżycie. „Chůze prožívající a analogizující”⁷ – jak sama to określa. Fotografie towarzyszące opowieści o głowach są uzupełnieniem koncepcji, która opiera się na uchwyceniu momentu spotkania z rzeźbami.

Podobnie eseje Sylvii Richterovej możemy rozpatrywać w kontekście doświadczenia. W swoich tekstach opisuje bowiem takie sfery, które wykraczają poza literaturę. Mowa tu o analizowanych przez czeską badaczkę problemach egzystencjalnych i etycznych. Są one nierozzerwalnie związane z życiem, a literatura stanowi jedynie materiał przykładowy, by zobrazować rozpatrywane wątpliwości. Michaela Bečková, jedna z recenzentek tomu *Místo domova*, wymieniając kategorie, którym Richterová poświęca uwagę, pisze o pamięci i zapominaniu, prawdzie i kłamstwie, ludzkich niepewnościach i odpowiedzialności jednostki za swój byt⁸. Są to zagadnienia, które są bezpośrednio związane z doświadczeniem, i eseistka w sposób konsekwentny mówi o nich zarówno w tekstach beletrystycznych, jak i eseistycznych. Przykładem niech będzie fragment książki *Slabikář otcovského jazyka*, w którym został opisany wyjazd z kraju pewnej rodziny. Doświadczenie emigracji, bycia „gdzieś indziej”, zostało opisane poprzez pryzmat prozaicznych wydarzeń, takich jak kupowanie lodów dla dzieci i konfrontacja dzieci z rówieśnikami mówiącymi innym językiem⁹. Głębokie przemyślenia autorki poparte są empirycznie, nie są teoretycznymi wywodami, którym Montaigne był tak przeciwny. Bečková zauważa, że Richterová

⁶ Por. J. Vojvodík: „*Tvar kruhu*” *Citlivého města Daniely Hodrové*. „Česká literatura” 2008, nr 1, s. 108–117.

⁷ D. Hodrová: *Spatřené hlavy*. Praha 2008, s. 1.

⁸ Por. M. Bečková: *Hledání domova*. „Česká literatura” 2005, nr 6, s. 862.

⁹ Por. S. Richterová: *Slabikář otcovského jazyka*. Praha–Brno 1991, s. 218–222.

„se nutně dostává k závěrům, které lze aplikovat na svět existující mimo rámec umění”¹⁰. Ten świat poza granicami sztuki można interpretować jako świat doświadczenia.

Spoglądając na kategorię doświadczenia w kontekście gatunku eseistycznego, można wskazać niektóre cechy, które doskonale ze sobą współgrają. Tadeusz Buksiński w tekście *Doświadczenie w naukach humanistycznych* pisze, że „doświadczenie jest zawsze osobiste i zawsze zawiera odniesienie przedmiotu do ja. (...) Jest rozeznaniem, otwarciem na przedmiot i podmiot. (...) Rezultatem doświadczenia jest rozpoznanie świata i siebie. Jest gromadzone w postaci rozumienia możliwości, w postaci umiejętności i norm, a nie w postaci twierdzeń i teorii. Do doświadczenia należy to, co jest nowe”¹¹.

Podobnie można by opisać esej. Jest on formą osobistą, w której to, co omawiane, odnosi się do podmiotu. Jest otwarty, nie tylko w swojej strukturze czy balansowaniu na granicy gatunków, ale przede wszystkim jest otwarty na nowe zjawiska, na odmienne podejścia, nietypowe interpretacje. Dlatego wydaje się, że doświadczenie znakomicie wpisuje się w omawiane wcześniej kategorie, łącząc je ze sobą.

5.1. Ślad

To, o czym pisze Daniela Hodrová w swoich esejach, można by ogarnąć jednym określeniem – „doświadczenie miasta”. Kategoria doświadczenia, tak często omawiana w badaniach ostatnich lat, obejmuje zarówno Tekst miasta, któremu autorka poświęca pierwszy rozdział swojej książki, jak również dwa kolejne – o poruszaniu się i zamieszkiwaniu w przestrzeni miasta. Podobnie powieści Michala Ajvaza są dowodem na to, że podmiot na swój sposób przeżywa metropolię, dotyka jej i wyczuwa różne jej poziomy. W esej *Proměny Prahy* ze zbioru *Tajemství knihy* autor zwraca uwagę, jak ważna jest nauka chodzenia po mieście, nauka patrzenia, spotykania się oraz słuchania słów i szelestów. Podkreśla wagę cierpliwości, która pomaga dojrzeć do słów, obrazów i myśli¹². Przychodzi tu na myśl postać *flâneura*, która zapoczątkowała w nowoczesnej literaturze inne spojrzenie na doświadczanie miejskiej przestrzeni:

„Nie przypadkiem Waltera Benjamina, który swą refleksję nad nowoczesnością rozpoczął od krytyki Kantowskiej koncepcji doświadczenia, interesowały te właśnie jego regiony, które niewiele miały wspólnego z »odczarowaną« – zracjonalizowaną i »poszatowaną« na odrębne sfery i dziedziny – kulturą nowoczesną. On też pierwszy, jak wiadomo,

¹⁰ M. Bečková: *Hledání...*, s. 863.

¹¹ T. Buksiński: *Doświadczenie...*, s. 84.

¹² Por. M. Ajvaz: *Tajemství knihy*. Brno 2007, s. 93–94.

przypomniął postać »flâneura«, który swym powolnym i próżniaczym trybem życia nie tylko protestował przeciwko podziałowi i tempu nowoczesnych form pracy, ale był też w swoich wędrówkach bez celu spadkobiercą łowcy i zbieracza, któremu spostrzeżenia składające się na doświadczenie po prostu »przydarzały się«¹³.

Spostrzeżenia, wrażenia oraz „przydarzające się” doświadczenia są udziałem bohaterów Ajvaza i Hodrovej. Przechodząc przez miasto, napotykają szczególne budowle, obecną w tych miejscach historię, losy jednostek i całych grup społecznych. Hodrová opowiada nie tylko o *flâneurze*, ale pisze również o *ahasverze*, sobowtórze, pielgrzymie czy urzędniku. Jak zauważa w jednej z recenzji Jan Matonoha, autorkę interesuje typologia miejskich przechodniów¹⁴. Autorka wskazuje, że przechodzenie przez miasto jest odmienne w zależności od różnych cech poszczególnych postaci, ale trzeba również uwzględnić charakter miejsca i drogi. Hodrová podkreśla rolę wzajemnego powiązania miasta i chodzenia (por. *C.m.*, s. 179).

Czeskim odbiorcom znana jest książka Vítězslava Nezvala z roku 1938 – *Pražský chodec*¹⁵, która w całości poświęcona jest tematowi przechodzenia przez miasto. Wprawdzie w eseju *Citlivé město* wspomniana jest tylko raz (por. *ibidem*, s. 190), ale wiele motywów opisanych przez Nezvala pojawia się w zbiorze Hodrovej. Jako przykład można wymienić zjawiska opisane przez czeskiego poetę zaledwie na kilku pierwszych stronach: wpływ danej chwili na to, jak odbiera się miasto¹⁶, wspomnienia, które uruchamiają potok myśli¹⁷, przemyślenia, kim jest przechodzień¹⁸, czy odkrywanie praskich legend¹⁹. Nezval uczynił Pragę przedmiotem wielu swoich tekstów, zwracając uwagę czytelników na jej niezwykłą atmosferę i odmienność. Dla Hodrovej i Ajvaza, podobnie jak dla Nezvala, czeska stolica jest bardzo inspirująca. Oboje podkreślają jej inność, zaznaczając równocześnie, że inne miasto jest stanem ducha i można je odbierać za pomocą podpowiedzi i znaków. Takimi znakami mogą być cienie lub plamy na budynkach.

Koresponduje to z hermeneutyką śladu, o której pisała Ewa Rewers w swojej publikacji *Post-polis*. Badaczka wyjaśnia, że w ślad wpisana jest tajemnica, która odnosi się do jakiegoś zdarzenia. Nie odsyła ona do znaczeń, do kontekstu czy kodu, ale do czegoś, co

¹³ A. Zeidler-Janiszewska: *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 14.

¹⁴ Zob. J. Matonoha: *Město obydléné textem. Genius loci ve světle literární esejistiky*. „A2 Kulturní týdeník” 2007, nr 7, s. 31.

¹⁵ V. Nezval: *Pražský chodec*. Praha 2003.

¹⁶ Por. *ibidem*, s. 11.

¹⁷ Por. *ibidem*, s. 12.

¹⁸ Por. *ibidem*.

¹⁹ Por. *ibidem*, s. 13.

odbywa się „tu i teraz”²⁰. Inna badaczka, Barbara Skarga, w książce *Ślad i obecność*, formułując, czym jest ślad, również zwraca uwagę na kategorie czasu i przestrzeni. Ślad może być świeży lub zatarty, istnieje na przykład ślad po zranieniu, ale także ślad innej kultury albo ślad w psychice. „Ślad jest więc zawsze zlokalizowany”²¹, pisze Skarga, a przy tym wskazuje na zmienność, nietrwałość i nieprzejrzystość²². Ta ostatnia przypomina o tajemnicy wspomnianej przez Ewę Rewers. W ślad wpisany jest element nieuchwytności, który dodaje smaku odkrywanej rzeczywistości.

Michał Ajvaz i Daniela Hodrová nieustannie zwracają uwagę czytelników na ślady, świadczące o tym, że istnieje tajemniczy obszar. Oboje podkreślają rolę znaku, ale równocześnie pokazują, w jaki sposób znak sytuuje się wobec zdarzeń i pustki. Możliwe, że Ajvaz, znawca dzieł Jacquesa Derridy, inspirował się poglądami francuskiego filozofa, który uważał, że „forma, obecność, to tylko ślad pewnej nieobecności”²³.

Obecność będąca śladem nieobecności jest wyczuwalna w wierszach Ivana Wernischa, które Ajvaz wybrał do interpretacji. W eseju *Úzkost a smíření* pokazuje językowo bardzo prosty eksperyment literacki. Wernisch w cyklu ośmiu wierszy pozostawia tekst wiersza niezmienny, modyfikując jedynie tytuły. Prostota tytułów odpowiada charakterowi wiersza. Ajvaz uważnie przygląda się znaczeniom, jakie rodzą się w tym tekście, i pokazuje ścisły związek pomiędzy słowami a przedmiotami, równocześnie pozostawiając przestrzeń na umykające interpretacji znaczenia. W wierszu, w ospałej atmosferze schyłku lata, rzeczy pozostają bez ruchu. Interpretator pokazuje ruch w czynności podmiotu, który przesuwając wzrok po rzeczach, oraz ruch czytelnika przebiegającego wzrokiem po słowach.

W wierszu *Okno* odbiorca nie potrzebuje całego tekstu, ponieważ temat pojawił się już w pierwszej linijce. Dalszy ciąg wiersza wydaje się niepotrzebny. Jeżeli ten sam tekst nazwie się *Stół*, wiersz odczytamy jako obraz przedmiotu, który wywodzi się z przyrody, ale ma kształt wytworu kultury. Ciągłe pozostają w nim jednak odgłosy lasu i drzew, więc paradoksalnie poprzez wytwór rąk ludzkich do naszych domów przedostaje się natura. Znaczenie wiersza zmieni się także, kiedy tytuł będzie brzmiał *Gruszka*. Podmiot znajdzie tytułową gruszkę w przedostatniej linijce i dopiero kiedy jego wzrok napotka owoc, uświadamia sobie, czego właściwie szukał. Sama gruszka jest przedmiotem

²⁰ Por. E. Rewers: *Post-polis*. Kraków 2005, s. 23.

²¹ B. Skarga: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002, s. 29.

²² Por. ibidem, s. 31.

²³ Ibidem, s. 17.

należącym do dwóch światów: ludzkiego, ponieważ leży w misce, bezpowrotnie wyrwana z naturalnego środowiska, ale również do świata natury. Dodatkowo, umieszczona wśród wytworów kultury, świadczy o sile przyrody, dając świadectwo cykliczności i możliwości jedności tych dwóch światów.

Podobnie jak w uwagach na temat powieści Italo Calvino, również w tej interpretacji, tak bardzo podkreślającej funkcje słów i przedmiotów, obecna jest pustka. Czytamy na przykład o tym, że „pohled čtenáře putuje po slovech prolezlých prázdnotou, děrami mezi písmeny i uvnitř nich, až po konci básně všechny tvary definitivně zalije bílá stránka” (P.z., s. 41).

Ajvaz prezentuje wiersze, których tytuły kolejno brzmią: *Osa*, *Okno*, *Gruszka*, *Ogród*, *Misa*, *Drzewo*, *Stół* i *Drabina*. Jako czytelnicy również doświadczamy pustki po przeczytaniu tej interpretacji, ponieważ jesteśmy świadomi bogactwa możliwości, jakie oferuje nam zaledwie jeden wiersz. Zdajemy sobie sprawę, że jeżeli zdecydujemy się na jeden z tytułów, ominie nas szereg dodatkowych znaczeń.

W czeskiej tradycji literackiej możemy odnaleźć przykłady podobnego zainteresowania tym, co wykracza poza dosłowny obraz rzeczywistości. W opowiadaniach Karla Čapka pt.: *Šlepěj* (1916)²⁴ i *Šlepěje* (1929)²⁵ spotykamy bohaterów, którzy odmiennie interpretują świat. W obu opowiadaniach impulsem do rozmowy jest ślad stopy na śniegu, który nie ma wokół siebie innych śladów. W obu opowiadaniach dwie osoby komentują to zjawisko – jeden bohater mniej zainteresowany niezwykłym zjawiskiem oraz drugi, gotowy uwierzyć, że to cud. We wcześniejszym opowiadaniu akcja jest ograniczona, a akcent jest położony na aspekt metafizyczny, na wnętrze człowieka i jego przemyślenia. W opowiadaniu *Šlepěje* już nie wspomina się o cudzie, ale o zagadce. Bohaterowie starają się odnaleźć rozwiązanie przyziemne i praktyczne. Jednak w obu opowiadaniach fakt, że sprawa śladu/śladów nie znajduje rozwiązania, budzi niepokój. Nienazwany z imienia bohater pierwszego opowiadania i Pan Rybka z późniejszego tekstu poczuli się uspokojeni, kiedy intrygujący ślad znika (przysypany lub zdeptany). Čapek pokazuje jeden motyw oglądany oczyma różnych postaci z odmiennymi poglądami i doświadczeniami. W obu tekstach zagadka śladu pozostaje bez wyjaśnienia, więc wszystkie zaproponowane rozwiązania, nawet te najbardziej nieprawdopodobne, są możliwe.

²⁴ K. Čapek: *Šlepěj*. W: idem: *Boží muka. Trapné povídky*. Praha 1958, s. 11–15.

²⁵ K. Čapek: *Šlepěje*. W: idem: *Povídky z jedné kapsy*. Praha 1947, s. 154–165.

Warto wspomnieć również tomy *Šlepěje* Jakuba Demla, które tytułem nawiązują do tematu śladów w czeskiej tradycji literackiej. Wydawane w latach 1917–1941 zawierają wiersze, prozy, uwagi, eseje, korespondencję, zapisy snów, zapisy dziennikowe, medytacje religijne i komentarze polityczne. Swoją formą przypominają sylwy. Osobisty ton i wyraźna postać podmiotu wypowiadającego się w tych tekstach uwypuklają poszukiwanie tożsamości przez podmiot. Ten specyficzny dziennik, powstający 24 lata, prezentuje podmiot w akcie tworzenia, „ja” zmienia się wraz z powstawaniem tekstu, a także ze zmieniającą się sytuacją polityczną i życiową autora. *Šlepěje* Demla są kolejnym przykładem, jak ważną rolę odgrywa w literaturze doświadczenie. Deml starał się uchwycić sensy, tworząc wielobarwny, wielotematyczny i różnorodny pod względem gatunkowym tekst:

„Faktem jest, że język nas kształtuje i na nas wpływa, lecz bogactwo strumienia przeżyć niełatwo się daje ująć w stereotypowe słowa, zwykle ubogie i upodabniające to, co ze swej istoty jest odrębne i niepowtarzalne. Indywidualne przeżycie poprzez słowa wkracza w dziedzinę logosu, tego, co pojęciowe, ogólne. Taką jest przede wszystkim funkcja języka. Funkcja, z jednej strony, niezmiernie ważna, z drugiej przynosząca nieuniknione uproszczenie w stosunku do bogactwa doświadczenia. Husserl rozumiał to doskonale. Dlatego też różnorodność, rozproszenie, barwność dostrzegał w tym strumieniu przeżyć, a więc w doświadczeniu, w konstytucji sensu, a nie w języku”²⁶.

Rozumieją to również czescy eseiści. Hodrová przechodzi w swoim zbiorze esejów od ujęcia tekstowości w stronę przeżyć – chodzenia i zamieszkiwania. Ajvaz, po rozdziale *Slova* oraz *Věci*, również pokazuje bardziej dynamiczny aspekt (rozdział *Děje*).

Związki śladu z językiem komentuje również Ewa Rewers:

„Hermeneutyka śladu daje się (...) pomyśleć jedynie wtedy, gdy dowiedziemy, że poza językiem leży jednak obszar niewypowiedzianego oraz że to właśnie pozostawiane przez nas i odnajdywane przez innych ślady naprowadzają na podejrzenie o jego istnieniu. Ślad może działać jak znak językowy i przemawiać z »wnętrza« języka, lecz aby tego dokonać, przedziera się najpierw przez zależności przyczynowe łączące go z kontekstem, dążąc – nie zawsze z sukcesem – do swojego właściwego znaczenia. W ten sposób łączy język z tym, co wobec niego zewnętrzne, zatrzymując pamięć o odbytej drodze. Takimi śladami bywają miasta”²⁷.

Autorka mitopoetyckich esejów pokazuje ślady właśnie w czasoprzestrzeni miasta. Eseje ze zbioru *Říběh znáku a prázdna* pokazują ślady różnego rodzaju, rozsiane w literaturze i rzeczywistości. Przykładem śladu, który działa jak znak językowy, może

²⁶ B. Skarga: *Ślad...*, s. 21.

²⁷ E. Rewers: *Post-polis...*, s. 28–29.

być twórczość Raymonda Roussela, której Ajvaz poświęcił esej *V labyrintu slov a věcí*. Czeski interpretator przedstawia metodę, jaką stosował Roussel, pisząc swoje dzieła. Polegała ona na wykorzystaniu homonimów do stworzenia nowych wyrażeń, zawierających słowa znaczeniowo bardzo od siebie odległe. Znaczenia przesuwały się i rodził się nowy sens, który powstawał jako krąg możliwości wokół ciemnego, pustego środka. Byt znika wśród ech między słowami, w grach podobieństw i homonimów. Autor eseju podkreśla, że Roussel znajduje za słowem jedynie nieznośną pustkę, nieobecność bycia. Zwraca uwagę, że we wczesnych dziełach autora *Locus Solus* to z przedmiotów wylewał się potok słów, na późniejszym etapie twórczości na odwrót – najpierw było słowo, z którego następnie rodziło się znaczenie i powstawał przedmiot (por. *P.z.*, s. 60–64).

5.2. Pustka

Dla jednych pustka jest bogactwem możliwości (jak dla Italo Calvino), dla innych jest dowodem na ograniczoność czy też ubogość języka – przypadek Raymonda Roussela. Michal Ajvaz pokazuje różne realizacje pustki, sam opowiadając się po stronie bogactwa możliwości. W każdym z esejów zbioru *Příběh znáku a prázdna* odnajdziemy tytułową opowieść o pustce. Objawia się ona we fragmencie, w początku opowieści i w samej opowieści (por. *P.z.*, s. 12). Pojawia się ona w bliskości między innymi obrazów, twarzy i maszyn.

W kontekście twarzy Ajvaz analizuje najbardziej znaną powieść Witolda Gombrowicza – *Ferdydurke*. Podobnie jak w wielu polskich analizach, czeski interpretator uwydatnia rolę maski. Zestawia różne komentarze – obok zdania Gombrowicza, które polskiemu odbiorcy jest znane, przytacza słowa Roussela:

„Za maskou je jakási tvář (...); je ale navždy neviditelná (...), můžeme jen prohmatávat temnou mezeru mezi kůží a vnitřní stranou masky, stejně jako můžeme jen prozkoumávat prázdny a chladný prostor mezi slovy a věcmi” (*P.z.*, s. 68).

Pustka dla Roussela to przestrzeń między słowami a przedmiotami, dla Rilkego jest płodną pustką, w której wirują zarodki nowych twarzy. Owa pustka jest pełna sił i relacji, i to z niej wynurzają się rytmy jednoczące na przykład linie i barwy w malarstwie (por. *P.z.*, s. 69).

Daniela Hodrová w swoich esejach wspomina twarze w kontekście snu. Zauważa, że trudno ujrzeć własną lub obcą twarz, ponieważ ona umyka, ma postać plamy, rozplywa się lub po prostu jej brakuje. We śnie rysy przelewają się, zmieniają się kształty, formy są

zaledwie cieniami, śladami, które trudno dookreślić i zidentyfikować (por. *C.m.*, s. 343). O twarzach w sposób szczególny pisze Hodrová w kolejnej (po książce *Citlivé město*) publikacji. Mowa tu o eseju *Spatřené hlavy*²⁸, w którym autorka opisuje między innymi głowy na fasadach budynków i twarze – obrazy Adrieny Šimotovej. Praska badaczka zauważa, że w twarzach kreowanych przez Šimotovą istnieją warstwy i przez te nawarstwienia przedziera się inna, bardziej realna rzeczywistość. Hodrová przyrównuje twarze artystki do odbicia twarzy Chrystusa na chustce Weroniki i do cienia dawnego obywatela na ścianie w Pompejach²⁹. W tekście o głowach jest również wspomniana twarz przechodnia i jej przemijalność. Wynurza się ona z tłumu, zwraca uwagę i znów pochłania ją tłum, znika za rogiem:

„Ve srovnání s pomíjivou tváří kolemjdoucího se tvář na fasádě jeví jako pevná a trvalá. Ve skutečnosti je však rovněž pomíjivá – netoliko proto, že spolu s fasádou podléhá zkáze, ale hlavně že se proměňuje v závislosti na směru divákovy pohledu, na osvětlení, roční době, počasí, patině a také nebo především na naladění chodce”³⁰.

Uzależnienie wrażeń od warunków danej chwili przekonuje nas, że kategoria doświadczenia jest odpowiednia do opisu zjawisk kulturowych. W podobnym do Hodrovej tonie wypowiada się Ajvaz, opisując spojrzenia na miasto Zemrude w książce *Padesát pět měst*. Wspomniane miasto zmieniał się w zależności od tego, kto na nie patrzył, kiedy i w jakim nastroju. Doświadczenie wysuwa się tu na plan pierwszy.

Wracając do pustki, trzeba nadmienić, że występuje ona w tekstach także jako szczelina, luka, przerwa. Hodrová w mitopoetyckich esejach pisze o pustce w ikonografii (por. *C.m.*, s. 161), o znaczącej nieobecności pomnika Stalina (por. *ibidem*, s. 166), o toposie pustej katedry (por. *ibidem*, s. 171), pustych miejscach w snach (por. *ibidem*, s. 305) czy też pustych miastach (por. *ibidem*, s. 324).

Ajvaz już w zbiorze *Tajemství knihy* analizuje luki w świecie, czas, który płynie pomiędzy jedną a drugą czynnością. Działania są dla nas znaczące, natomiast czasu pomiędzy nimi jakbyśmy nie wliczali w życie. Czeski eseista powołuje się na uwagi Ivana Wernischa, bo to on zwrócił uwagę na banalny fakt słodzenia wody. Czas pomiędzy to chwila, kiedy cukier rozpuszcza się w wodzie³¹. I właśnie ta niepozorna chwila jest obiektem zainteresowania Ajvaza. Rozwija tę myśl w latach późniejszych,

²⁸ D. Hodrová: *Spatřené....*

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 2.

³⁰ *Ibidem*, s. 2.

³¹ Por. M. Ajvaz: *Tajemství....*, s. 95.

szukając innych przykładów pustki. Znajduje ją między innymi w spojrzeniach opisanych u Gombrowicza, kiedy nie można pohamować zepsucia i szczelina w całym systemie oczywistości rozszerza się, prowadząc do rozpadu (por. *P.z.*, s. 92). Odnajduje ją również u Gibsona, w którego książkach rzeczy są skazane na zawieszenie, czekanie w magazynach lub na wysypiskach. Czas pomiędzy każdym kolejnym użyciem danego przedmiotu jest przerwą, luką, która znowu nie oznacza pustki pozbawionej znaczenia (por. *P.z.*, s. 102–103). Analizuje także tekst Friedricha Hölderlina, w którym wyostrza momenty zaniku i przemiany, chwile, w których człowieka nie obejmuje porządek, do którego przywykł. W takich sytuacjach rodzą się nowe postawy wobec rzeczywistości (por. *P.z.*, s. 146–147). Ajvaz udowadnia, że czas czy miejsce, które uznajemy za puste i bez znaczenia, jest tak naprawdę polem możliwości, nieskończonych możliwości. Czytelnik ma szansę zapoznać się z mechanizmem rodzenia się kolejnych możliwości między innymi w powieści *Prázdne ulice*. Powieść rozpoczyna bowiem autotematyczny fragment, w którym bohater-narrator zwierza się, w jaki sposób powstają jego teksty. Postać opisuje, że w istniejący tekst, pomiędzy wiersze, w szpary i szczeliny wstawia nowe fragmenty³².

Pustka w tekście, o której pisze Ajvaz w kontekście *Jeśli zimową nocą podróżny*, jest znakomicie pokazana w tekstach Věry Linhartové. Szczeliny w tekście upodabniają powierzchnię tekstu do ściany domu, która grozi zawaleniem. W przypadku takiego tekstu ma się wrażenie, że prawdziwym jego przedmiotem jest rozwijanie nieobecności i pustki³³. Przykładem mogą być dzieła Mikuláša Medka, Josefa Šímy i Henri Michaux. One:

„(...) podtrhují dvojznačnost trhliny, která může být prvotní škvírou, z níž se rodí vznikající svět, nebo naopak výhružnou rozsedlinou, která vtáhne poznáný svět do prázdnoty; trhlina vždy zasahuje do vratných procesů tvoření a mizení, a díla těchto umělců soustřeďují pozornost na přechod z jednoho do druhého. Trhlina je nenápadnou, prostorově sevřenou stopou po anamorfóze, jejíž podoby postupně zasahují celek světa”³⁴.

Tu również pojawia się świat pustki, zanikanie, przejście i ślad. Szczeliny powodują, że tekst, ale także świat, jest bardziej kruchy i wyrafinowany. Sprawiają, że do głosu dochodzi cisza, kolejna forma nieobecności mająca potencjał znaczeniowótworczy. Ajvaz często używa określenia „głos pustki”. W książce *Sny gramatik, záře písmen* jeden z rozdziałów jest zatytułowany *Místa bez věci (I): hlasy prázdna*. Autor prezentuje w nim myśl, że istnienie

³² Por. M. Ajvaz: *Prázdne ulice*. Praha 2004, s. 9–10.

³³ Por. X. Galmiche: *Hledání původního „objektu” v „mezerovitých” textech Věry Linhartové (ubývání hlásky „m”, Tvor)*. W: *Ztěžklá křídla snů. Ženy v české literatuře*. Sborník č. 35–36, Památník národního písemnictví v Praze 2003–2004, s. 221.

³⁴ Ibidem, s. 221–222.

wyraża pustkę określonego obszaru. W pustym miejscu, które otworzyło się w danym obszarze, przejawiała się słabość całego systemu. Przypomina to słabe miejsce na lodzie, w którym przecieka woda. Narusza to cały układ i rozpoczyna proces przemiany³⁵.

Szczeliny ujawniają białe miejsca, miejsca puste lub opustoszałe. Wprowadzają niepokojące wrażenie niemożliwości wyczerpania tematu. Pojawiają się formy fragmentaryczne i szkicowe. Ajvaz wspomina sieć porządku, która zawsze będzie miała oka, ponieważ nawet zmniejszenie ich delikatniejszą siecią nigdy nie doprowadzi do uzupełnienia szczelin³⁶. Hodrová akcentuje, że jeżeli z jednej strony, tworząc w świecie całą sieć szczelin, fragment budzi obawy, z drugiej strony to właśnie fragment wnosi świeży powiew, bo zakładając możliwość wieloznaczności, kompensuje doświadczenie zamkniętego świata³⁷. Praska badaczka wspomina przerażenie średniowiecznych skrybów, kiedy w rękopisach pojawiały się „białe miejsca”. Hodrová zauważa, że są one formą wewnętrznej fragmentaryczności i powodują, że w tekście pustka się rozrasta. Wspomina również o pomysłach, żeby stworzyć „poetykę pustki” czy też „poetykę białych miejsc”³⁸. Z pewnością w ramach takiej poetyki można by rozpatrywać wspomnianą przez Ajvaza pustkę-wyzwanie.

Ajvaz łączy ze sobą puste pole, wyzwanie i spotkanie. Czech, za Borgesem, podaje przykład malarzy, którzy tworzą nowe byty, traktując początek ich istnienia jako spotkanie³⁹. Powstawanie nowych sensów jest tu przedstawione jako gramatyka określonego odbioru. W innym miejscu czeski badacz opisuje pustkę:

„Prázdnost nenaplněných dějů, jejichž možnosti se v prostoru chvějí a vlastně tento prostor v jeho původní povaze vytvářejí (původní prostor je rytmem možných dějů), i prázdno jiných možností, z nichž daný svět vystoupil. Je to také prázdno jiných možností skrytých v charakteru člověka, možností, které se z tohoto prázdna mohou náhle vynořit (...); je to prázdno jiných možností v povaze lidí a věcí (prázdno, v němž je zavinuta souvislost celku světa)”⁴⁰.

Pustka jest więc nierozłącznie związana z doświadczeniem, z wydarzeniami, z samym człowiekiem i jego charakterem. Z pustką spotyka się nie tylko odbiorca *Příběhu znaků a prázdna*, ale też czytelnik powieści Ajvaza, w których bohaterowie napotykają liczne szczeliny.

³⁵ Por. M. Ajvaz: *Sny gramatik...*, s. 52.

³⁶ Por. ibidem, s. 154.

³⁷ Por. *...na okraji...*, s. 486.

³⁸ Por. ibidem, s. 476.

³⁹ Por. M. Ajvaz: *Sny gramatik...*, s. 56.

⁴⁰ Ibidem, s. 212.

5.3. Język

Niniejszy rozdział rozpoczynał się omówieniem doświadczenia miasta. W dalszej części zostaną wyróżnione kolejne aspekty doświadczenia, wiążące się z kategoriami omówionymi w poprzednich częściach pracy. Wśród tych tematów można by krążyć, podobnie jak czescy eseiści poruszają się wśród obieranych zagadnień. Ich analizy, krytyki, interpretacje pokazują, że wszystko jest ze sobą w jakiś sposób związane, a poszczególne elementy mogą się spotkać w jak najmniej spodziewanym momencie.

Ajvaz jako pisarz i eseista jest od lat wierny pewnemu kręgowi tematycznemu. Niektóre ze zjawisk opisuje stopniowo, dawkując czytelnikowi informacje lub pozwalając, by temat dojrzywał do kolejnych interpretacji. Tak jest w przypadku twórczości Wernischa, którą opisuje w esej *Mezery světa* z roku 1995 i *Úzkost a smíření* z 2003 roku. Podobnie teksty poświęcone Gombrowiczowi. *Exil jako životní postoj* powstał w roku 1994, cztery lata po nim wyszedł esej *Ferdydurke: Tváře grimasy a masky*.

W esej o emigracji Ajvaz zauważa, że dostrzegamy tylko to, co jest skończone, nabrało formy i jest gotowe. Gombrowicz, ale w równym stopniu i Ajvaz, uważa, że to, co ostateczne, wcale nie jest najważniejsze i na pewno nie jest najciekawsze⁴¹. Forma dziennika umożliwia odbiorcom spotkanie z myślami, które dopiero się rodzą. Pozwala także dostrzec, że myśli są wydarzeniami, a wydarzenia z kolei są zarodkami obrazów, idei i teorii. Ajvaz podkreśla rolę doświadczenia:

„Zkušenost se nám může zjevit jako celek spojený jedinou pulsací smyslu. (...) Tvář v tvář zkušenostem, v nichž se naléhavě zjevuje jednotný rytmus všech našich her – tichý, vzdálený jakémukoliv násilí a předcházející logu – se rodí otázka, zda právě pohodlná pluralita není agresí, kterou vykonávají osamostatnělé a odumřelé formy na živé pulsaci smyslu, spojující celek zkušenosti v jediném jemném tkanivu”⁴².

Przed słowami pojawia się doświadczenie – i to w doświadczeniu pulsuje znaczenie. Wielość i różnorodność należą do sfery obumarłych form, doświadczenie natomiast zostało przedstawione jako delikatna i jedyna tkanina. Dziennik jest w stanie ogarnąć zarówno doświadczenie, jak i formę językową. Pisząc dziennik, autor nadaje językowi pewien kształt, ale równocześnie opowiada się po stronie radosnego doświadczenia polegającego na rozwijaniu myśli.

⁴¹ Por. M. Ajvaz: *Tajemství...*, s. 62.

⁴² Ibidem, s. 90.

„Istotą idei doświadczenia jest to, że wynika ono z konfrontacji z obcym elementem w nas samych, nieznanym lub będącym w niewielkim tylko stopniu skłonny do ujawnienia wszystkich swych znaczeń. To, czego muszę doświadczyć, jest zawsze tym, czego nie mogę po prostu wywnioskować czy też wiedzieć wcześniej na pewno”⁴³ – napisał Roger-Pol Droit w swoim artykule na temat doświadczenia.

Dziennik jako gatunek jest bardzo bliski takiemu ujęciu. Doświadczenie pozwala odkrywać nowe obszary i dzielić się nimi za pomocą literatury. Pisanie staje się równoznaczne z doświadczeniem. Jak zauważył Roland Barthes, świat nie jest już dany jako przedmiot, lecz jako pewna praktyka, sposób pisania⁴⁴. Niektórzy uważają, że zbyt głęboko tkwimy w języku, by wyjść poza jego granice. Stąd uwagi, że doświadczenie egzystencjalne to w rzeczywistości doświadczenie językowe.

Na ścisły związek doświadczeń egzystencjalnych z językiem wskazują również cytowane już słowa Michala Ajvaza, że język i odbieranie świata wpływają na siebie nawzajem, że odbieranie rzeczywistości rodzi się w polu możliwości tworzoną przez język – i odwrotnie⁴⁵. Można to interpretować w kontekście językowego obrazu świata, który jako „struktura pojęciowa utrwalona (zakrzepła) w systemie danego języka (...), realizuje się (...) za pomocą tekstów (wypowiedzi)”⁴⁶.

Badacze zajmujący się tym zjawiskiem podkreślają, że język nie odbija mechanicznie świata, ale interpretuje go, i że na językowy obraz świata składają się różne zjawiska, na przykład „charakterystyczny dla danego języka sposób ujmowania zjawisk”⁴⁷. W tym miejscu można się znowu powołać na badania Anny Wierzbickiej, która nie tylko szuka uniwersaliów w języku, ale pisze także o różnicach kulturowych wyrażanych w języku. Renata Grzegorzczkova w swoim artykule *Pojęcie językowego obrazu świata* zwraca uwagę, że trudności w porozumiewaniu się wynikają nie tyle z różnic językowych, ile z różnorodnych doświadczeń. Różne konotacje semantyczne środowiskowe i indywidualne wynikają z odmiennych doświadczeń i prowadzą do tego, że dana wypowiedź, odczytywana subiektywnie, może być zrozumiana inaczej, niż założył to nadawca⁴⁸.

⁴³ R.P. Droit: *Wielkość doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 107.

⁴⁴ Por. R. Barthes. Cyt. za: M.P. Markowski: *W stronę postmodernistycznego eseju*. „Ruch Literacki” 1994, nr 5–6, s. 504.

⁴⁵ Por. M. Ajvaz: *Sny gramatik...*, s. 11.

⁴⁶ R. Grzegorzczkova: *Pojęcie językowego obrazu świata*. W: *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin 1999, s. 41.

⁴⁷ Ibidem, s. 43.

⁴⁸ Por. ibidem, s. 46.

Taką sytuację napotykamy w przypadku komentowania życia i twórczości Milana Kundery czy interpretowania decyzji artystów o emigracji. Pojawiają się nieporozumienia, które bardzo dobrze opisała w swoich esejach Sylvie Richterová. Czeska badaczka pokazała między innymi mechanizm totalitarny, który manipulował znaczeniami i systemem wartości. Ryszard Tokarski, przedstawiając jeden z aspektów językowego obrazu świata, napisał, że „na całościowy obraz świata utrwalony w języku składają się stopniowo nawarstwiające się różne systemy wartości”⁴⁹. Richterová i inni wnikliwi badacze uwydatniają te nawarstwiające się znaczenia, nie pozwalając na utrwalanie błędnych interpretacji.

Eseje Richterovej, Hodrovej i Ajvaza wpisują się w taki typ tekstów, które można by określić słowami Ryszarda Nycza. W cytowanym już tekście o doświadczeniu krakowski badacz tłumaczy „doświadczeniową nowoczesność” między innymi jako model wiedzy „doświadczonej”, która równocześnie świadczy tę wiedzę. Nycz mówi o modelu „praktycznej wiedzy, osobiście zdobywanej, stwierdzanej i legitymizowanej, który jest modelem ewidentnie alternatywnym wobec »doktrynalnego« modelu naukowej wiedzy teoretycznej, obiektywnej, uniwersalnej, pozakontekstowej oraz racjonalistycznych kryteriów jej weryfikacji”⁵⁰.

5.4. Słowa i rzeczy

Słowa i Rzeczy to tytuły kolejnych rozdziałów eseistycznego zbioru Michała Ajvaza. Przypominają one *Słowa i rzeczy* – tytuł książki Michela Foucaulta z roku 1969. Ajvaz, jako filozof z wykształcenia, na pewno zna tę pozycję, szczególnie że powołuje się na nazwisko francuskiego teoretyka już we wprowadzeniu do pierwszego rozdziału. Przyglądając się tematowi, który porusza w swojej książce Foucault, możemy wskazać jeszcze inne analogie. W przedmowie do *Słów i rzeczy* czytamy:

„Ta książka zrodziła się z tekstu Borgesa. Ze śmiechu, który w trakcie tej lektury wstrząsa podstawami myślenia – naszego myślenia, właściwego naszym czasom i naszemu miejscu na świecie – śmiechu podważającego wszelkie uporządkowane płaszczyzny i podziały, które mądrze tłumaczą nam obfitość istnień (...)”⁵¹.

⁴⁹ R. Tokarski: *Językowy obraz świata w metaforach potocznych*. W: *Językowy obraz...*, s. 81.

⁵⁰ R. Nycz: *O nowoczesności...*, s. 16.

⁵¹ M. Foucault: *Słowa i rzeczy*. Gdańsk 2006, s. 5.

Podobnie Ajvaz tłumaczy powstanie jednej z książek. Zrodziła się ona jako inspiracja dziełem Borgesa i jest wariacją na tematy zaproponowane przez argentyńskiego pisarza. Foucault czytając taksonomię zwierząt z opowiadania *Analityczny język Johna Wilkinsa*, wpada w osłupienie, że „to, co pod przykrywką apologu miało uchodzić za egzotyczny urok innego myślenia, jest granicą naszej myśli – czystą niemożliwością myślenia w taki sposób”⁵².

Michal Ajvaz w swoich prozach często prezentuje „egzotyczny urok innego myślenia”, w esejach natomiast prezentuje sposoby przekraczania granic tradycyjnego myślenia. Poszukuje szczelin i pokazuje możliwości, które się w nich rodzą. Pokazuje, że nietypowe fikcyjne sytuacje (jak u Calvino czy Michaux) są zupełnie zrozumiałe, kiedy przyjmiemy, że obok znaków funkcjonuje pustka, i kiedy pozwolimy naszym myślom na interpretację niezgodną z utartymi schematami.

Tytuły rozdziałów w książce Michela Foucaulta przypominają kategorie, które są zasadnicze dla czeskich eseistów, na przykład: *Proza świata*, *Granice świata*, *Pismo rzeczy*, *Byt języka*, *Dyskurs i byt człowieka*. Styl Ajvaza można porównywać ze stylem Foucaulta. Kiedy Francuz pisze o rojowisku rzeczy albo szczelinie idei, w której reprezentacja podejmuje grę ze sobą⁵³, Czech analizuje między innymi szczeliny – przestrzeń, w której rzeczy dojrzewają (por. *P.z.*, s. 123).

Ajvaz nie poprzestaje na zaprezentowaniu słów i rzeczy. Trzeci rozdział książki nosi tytuł *Zdarzenia (Děje)*. Autor akcentuje w nim tytułowy znak i pustkę w kontekście przemian, ruchu, doświadczenia. Miroslav Petříček w książce *Myšlení obrazem* przytacza fragment *Słów i rzeczy*, w którym autor tłumaczy, że tytuł ten odnosi się do konkretnego problemu, polegającego na przesunięciu znaczeń i rozumieniu dyskursu już nie jako zbioru znaków, ale jako praktyk, które systematycznie wytwarzają obiekty swoich wypowiedzi. Dyskursy są tworzone przez znaki, ale nie można ich redukować do języka i mowy⁵⁴. Chodzi o coś więcej i owo „więcej” zarówno Foucault, jak i Ajvaz próbują opisać.

⁵² Ibidem.

⁵³ Por. ibidem, s. 72.

⁵⁴ Por. M. Petříček: *Myšlení obrazem*. Praha 2009, s. 160.

Lubomír Martínek w książce pt. *Palimpsest* napisał:

„Nastal nejvyšší čas zmlknout: na samý práh protimluvy. »Vše, co může být vysloveno, může být řečeno jasně.« (Ludwig Wittgenstein) Území bez hranic toho, co vysloveno být nemůže. Hranice však není ostrá, přechod vytváří náznaky, metafory, symboly, mýty. Zkrátka dotyk, křížení, poezie. V průsmyku mezi nechutně srozumitelnou nesrozumitelností a odpudivě nesrozumitelnou srozumitelností”⁵⁵.

Granice, które nie są jednoznacznie wyznaczone, przejścia, które pozostawiają ślady i metafory, w końcu dotyk, który jest zasadniczy dla doświadczenia. W *Palimpseście* Martínek pojawia się wiele kategorii, którym poświęcają uwagę czescy eseści. Martínek, podobnie jak Ajvaz, uważa, że to, co uważamy za najważniejsze, umyka, znika. Podobnie jak Hodrová, Martínek zauważa, że przemawiamy ruchem, tonem, mimiką. Z Richterową znajduje wspólny język, kiedy pisze, że „spektrum ticha je široké”⁵⁶, albo kiedy prezentuje postawę nomada, który ograniczony nieznaną języka milczy, nomada, który poznał zgubność słów i dlatego odmierza je lub ich unika. Nomad wie, że nie można używać słów i nie pozostać nimi naznaczonym⁵⁷.

W jeszcze jednym aspekcie słowa Martíneka korespondują z poglądami Richterowej. Ten żyjący we Francji Czech jest zdania, że „lidé se nedomlouvají pouze slovy, nýbrž i příbuzným mlčením. Pouze ti, kdo mlčí stejným směrem, proti podobným věcem, si skutečně rozumějí”⁵⁸.

Milczenie wymierzone przeciwko naciskom władzy i przeciwko systemowi, który manipuluje, interesuje również autorkę esejów *Místo domova*. Milczenie i cisza były głównym tematem jej wcześniejszego zbioru esejów *Slova a ticho*.

Język, tekst, znak – każda z kategorii jest obecna w esejach Sylvii Richterowej, Danieli Hodrovej i Michala Ajvaza. W tekstach tych eseistów inaczej rozkładają się akcenty – o języku najwięcej napisała Richterová, jedyna emigranta z tej trójki, tekst dominuje w utworze Hodrovej, natomiast u Ajvaza centralny motyw stanowią znak i pustka. Motywem, który nieprzerwanie towarzyszy wszystkim tym aspektom, jest doświadczenie.

⁵⁵ L. Martínek: *Palimpsest*. Praha 1996, s. 96.

⁵⁶ Ibidem, s. 96.

⁵⁷ Por. ibidem.

⁵⁸ Ibidem, s. 97.

NA ZAKOŃCZENIE

Wielowymiarowość analizowanych esejów najpełniej prezentuje się w warstwie tematycznej. Trzej współcześni artyści, sięgając po wielkie tematy, takie jak język, podmiot, tożsamość, w eseistycznych dociekaniach analizują te zjawiska. Do tego celu wykorzystują własne czytelnicze, twórcze oraz badawcze doświadczenia. Kategoria doświadczenia bardzo dobrze współgra z kolejnymi poruszonymi przez eseistów zagadnieniami. Omówione przeze mnie w pierwszym rozdziale doświadczenie językowe, rozpatrywane przez badaczy jako doświadczenie egzystencjalne, jest nierozdzielnie związane z samym podmiotem. Według Věry Linhartové i Sylvii Richterové jednostka ukonstytuowana jest poprzez język. Podmiot w wielu przypadkach zostaje „rozpuszczony” w tekście, czego przykładem może być tekst-podmiot analizowany przez Danieľ Hodrová.

Doświadczenie językowe wiąże się również z poczuciem tożsamości. Sylvie Richterová poświęca temu tematowi wiele uwagi. Pokazuje, w jaki sposób pisarze, eksperymentując z językiem, sami określają swoją pozycję w świecie. W niektórych przypadkach język funkcjonuje w tekstach jako niezależny, samodzielny byt. Wspomina o tym Michal Ajvaz, pisząc o matrixie Williama Gibsona albo Umberto Eco, zwracając uwagę na to, że człowiek jest mówiony znakami. Bardzo trafnie obrazuje to „czyn werbalny” w dziełach Milana Kundery, w których autor przedstawia bohaterów niemających wpływu na konsekwencje wypowiedzianych słów.

Doświadczenie językowe to również doświadczenie wielogłosowości i dialogiczności. Występują one zarówno w otaczającej nas rzeczywistości, jak również na kartach dzieł literackich. Czescy eseści zwracają uwagę w swoich tekstach na literackie rozwiązania, które możemy zaobserwować również w codziennym życiu. Dialogiczny charakter jest cechą dzienników i sylw, ale jest także charakterystyczny dla miasta. Hodrová, Richterová i Ajvaz nie należą do grona badaczy, którzy poświęcają się jedynie teorii. Przemyslenia, które znamy z ich studiów teoretycznych, znajdują konkretne zastosowanie w beletrystycznych tekstach ich autorstwa. Wiele z nich można również odnaleźć w eseistycznym komentowaniu literatury i rzeczywistości. Twórczość trzech czeskich artystów przypomina organizm – żywy, rozrastający się twór, w którym możliwe jest odnalezienie wspólnych punktów, miejsc zazębiających się lub

nakładających się na siebie. Spojrzenia tych badaczy i twórców charakteryzują się przenikliwością i różnorodnością perspektyw. Jeden motyw jest opisywany z wielu stron, powraca się do niego, nie wyczerpuje, stawia się kolejne pytania. Stąd pojawia się kategoria „kobiecego pisania”, dla którego charakterystyczne jest pozostawienie przestrzeni na opisy nielinearne, unikające binarnych opozycji.

Wielowymiarowość współczesnych czeskich esejów uwidacznia się również w konstrukcji podmiotu. Jest to podmiot, który jest tematem esejów, ale również podmiot wypowiadający się w esejach. Sylvie Richterová, Daniela Hodrová i Michal Ajvaz, pisząc o konkretnych literackich realizacjach, opowiadają się za pewnym modelem „ja”. Widać to w sposobie wyrażania się w tekstach eseistycznych. Podmiot problematyzuje się, na jego obraz składają się zarówno elementy realne, jak i fikcyjne, jego konstrukcja ukrywa dokładnie przemyślane problemy teoretyczne, a z drugiej strony jest to „ja” rozbite, próbujące ustalić swoją tożsamość. Gatunek eseju znakomicie oddaje ważkość poruszanych tematów, a przy tym nieostateczność stawianych tez oraz potrzebę poszukiwań.

Przykładem złożoności omawianych zagadnień może być temat tożsamości. Czescy twórcy rozpatrują tożsamość w kontekście języka, przestrzeni, w której człowiek żyje, historii, polityki, pamięci, tekstów kultury, zagrożeń. Richterová i Hodrová niejednokrotnie poruszają te kwestie – pojawiają się one w różnych tekstach na przestrzeni wielu lat. Esej, łączący w sobie cechy charakterystyczne dla różnych gatunków, pokazuje, jak trudno współcześnie mówić o czystych formach literackich. Ta niejednoznaczność pojawia się nie tylko na gruncie genologii, ale w całej historii i teorii literatury. Kategorią, która zdołałaby opisać wielowymiarowość współczesnej literatury, mogłaby być zaproponowana przez Petera Zajaca mapa synoptyczna. Uwzględniłaby ona paralelnie przebiegające procesy, kontrowersyjne do tej pory zjawiska, rozstrzygnęłaby także spory dotyczące przynależności dzieł oraz autorów do poszczególnych literatur narodowych.

Do opisu współczesnych zjawisk czescy eseści użyli wielu wyrażen, które mają oddać wielowymiarowość rzeczywistości oraz tekstów. Są to m.in: złożoność, wielofunkcyjność, wielopłaszczyznowość, wielowarstwowość, hybrydyczność i in. Autorzy esejów zwracają uwagę, że wiele zjawisk jest ze sobą połączonych, tak że nie sposób rozpatrywać ich w izolacji. Daniela Hodrová przedstawia swoją wizję miasta, która opiera się na założeniu, że praska metropolia jest tekstem. Autorka analizuje kategorię tekstu w szerokim polu znaczeń – korzystając z tekstu petersburskiego

Władimira Toporowa oraz pierwiastków *yin* i *yang* zapożyczonych z filozofii Wschodu. Takie podejście poszerza pole możliwości interpretacyjnych, pokazując równocześnie zaskakujące związki pomiędzy odmiennymi dziedzinami.

Michał Ajvaz swoje rozważania na temat tekstu zamyka w przestrzeni słów, pokazując możliwości drzemiące w samym tekście i w jego pustce. Współcześnie nie można jednak pozostawać przy metaforze tekstu, ponieważ kultura pojmowana w ten sposób okazała się uproszczeniem. Niektóre doświadczenia nie mogą być przełożone na językowe wykładnie i nie wszystko można opisać metaforą pisania oraz czytania. O wiele bardziej trafne wydają się dzisiaj określenia: zdarzenia, międzyprzestrzenie i ślady. Odsyłają one do kategorii doświadczenia.

To, o czym piszą w swoich esejach Daniela Hodrová, Sylvie Richterová oraz Michał Ajvaz, spotyka się na wspólnej płaszczyźnie doświadczenia. Jest to doświadczenie podmiotu, który konfrontuje się z otaczającą go kulturą i rzeczywistością, doświadczenie ojczystego i innego języka, doświadczenie języka, który jako system jest nieprzychylny człowiekowi. Wszystkie kategorie poruszane w eseistycznych rozważaniach można by rozpatrywać w kontekście doświadczenia. Znaki oraz zdarzenia, które napotykamy na przykład w mieście, są argumentem dla tekstowości tej przestrzeni, ale o wiele bardziej wpisują się w hermeneutykę śladu. Zarówno Hodrová, jak i Ajvaz wskazują, że poza materialną sferą istnieje inny, bardziej tajemniczy, osobisty i nieuchwytny obszar. Wymykające się opisom zjawiska wpisują się w propozycje „kobiecego pisania”, mapy synoptycznej i innych prób uchwycenia złożonej rzeczywistości. Do takich prób należą między innymi eseje, które swoją formą pozwalają na przekraczanie różnych granic.

Wybrane przeze mnie zbiory esejów: *Místo domova* Sylvii Richterovej, *Citlivé město* Danieli Hodrovej oraz *Příběh znaků a prázdna* Michała Ajvaza znakomicie oddają wielowymiarowy charakter rzeczywistości. Sylvie Richterová, pisząc o tożsamości i doświadczeniu emigracji, sama spogląda z perspektywy osoby, która opuściła swój kraj rodzinny. W jej esejach dominuje antropologiczno-semiotyczne spojrzenie, nie brakuje jednak szczerych, prostych wyznań w pierwszej osobie gramatycznej. Jej refleksja na temat ideologii i pamięci, etyki i estetyki czy mowy w konfrontacji z ciszą jest oparta na zdarzeniach, które miały miejsce w naszym obszarze kulturowym. Podkreślane przez Richterová wielobiegunowość świata, decentralizacja języka, policentryzm oraz inne zjawiska mogą, a nawet powinny być rozpatrywane w kontekście doświadczenia, ponieważ oderwane od rzeczywistości i podmiotu tracą znaczenie.

Daniela Hodrová wiele uwagi w mitopoetyckich esejach poświęciła zagadnieniu tekstu. Przedstawiając Tekst miasta, wykorzystwała pierwiastki *yin* i *yang*, które umożliwiły zaprezentowanie przeciwstawnych elementów. Te dwie siły odzwierciedlają dynamizm przemian i pokazują, jak będąc wobec siebie opozycją, przechodzą jedna w drugą i wzajemnie się uzupełniają. Czeska eseistka nie pozostała jednak na poziomie tekstu. Jej analizy obejmują poruszanie się po mieście, przechodzenie przez nie i zamieszkiwanie w nim. Koncepcja miasta jako tekstu rozszerza się o miasto jako doświadczenie, a więc również pojmowanie tekstu jako doświadczenia.

Michal Ajvaz w zbiorze esejów *Příběh znaků a prázdna* analizuje utwory wybranych pisarzy i poetów poprzez kategorie znaku i pustki. Pokazuje różne ujęcia, skupiając uwagę na słowach, rzeczach oraz zdarzeniach. Swoje rozważania opiera często na drobnych szczegółach, śladach czy szczelinach, które niejednemu badaczowi by umknęły. Poświęcając uwagę formom nieobecności – pustce, ciszy, białym miejscom, zanikaniu – wskazuje możliwości, które w nich drzemą. Pisząc o pustce w kontekście wyzwania i spotkania, sugeruje konieczność rozpatrywania jej również w odniesieniu do doświadczenia.

Każdy z eseistów inaczej rozkłada akcenty w analizowanych przez siebie zagadnieniach. Dla jednych ważniejsza jest kategoria języka, dla innych semiotyka, ale wszyscy próbują oddać złożoną rzeczywistość i jej wielowymiarowość. Gatunek literacki, który wybrali do tego celu, trafnie odzwierciedla wielopłaszczyznowość rozległej problematyki, zachowując równocześnie lekkość i swobodę.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa

AJVAZ M.: *Padesát pět měst*. Červený Kostelec–Příbram 2006.

AJVAZ M.: *Příběh znaků a prázdna*. Brno 2006.

AJVAZ M.: *Sny gramatik, záře písmen. Setkání s Jorgem Luisem Borgesem*. Praha 2003.

AJVAZ M.: *Tajemství knihy*. Brno 2007.

CALVINO I.: *Niewidzialne miasta*. Kraków 2005.

CALVINO I.: *Wszystkie opowieści kosmomiczne*. Warszawa 1968.

ČAPEK K.: *Boží muka. Trapné povídky*. Praha 1958.

ČAPEK K.: *Povídky z jedné kapsy*. Praha 1947.

Hledání Daniely Hodrové. Interview Luby Svobodové. „Tvar” 1991, nr 45.

HODROVÁ D.: *Citlivé město*. Praha 2006.

HODROVÁ D.: *Chvála schoulení*. Praha 2011.

HODROVÁ D.: *Město vidím*. Praha 1992.

HODROVÁ D.: *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha 1994.

...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. Red. D. HODROVÁ. Praha 2001.

HODROVÁ D.: *Román zasvěcení*. Praha 1993.

HODROVÁ D.: *Spatřené hlavy*. Praha 2008.

HODROVÁ D.: *Text mezi texty*. „Česká literatura” 2003, nr 4.

HVÍŽDALA K.: *Dialogy*. Praha 1997.

KAFKA F.: *Budowa chińskiego muru i inne nowele*. Gdańsk 1996.

KASAL L.: *Hra mezi tvarem a nicotou. Rozhovor s Michalem Ajvazem*. „Tvar” 2005, nr 16.

KOLÁŘ J.: *Dílo, sv. I*. Praha 1992.

KOLÁŘ J.: *Očitý svědek*. Praha 1997.

- KOLÁŘ J.: *Prométheova játra*. Praha–Litomyšl 2000.
- KUNDERA M.: *Spotkanie*. Warszawa 2009.
- KUNDERA M.: *Zasłona*. Warszawa 2006.
- LANGEROVÁ M.: *Fragmenty pohybu*. Praha 1998.
- LINHARTOVÁ V.: *Mezipřůzkum nejbliž uplynulého*. České Budějovice 1964.
- NEZVAL V.: *Pražský chodec*. Praha 2003.
- RICHTEROVÁ S.: *Druhé loučení*. Praha 1994.
- RICHTEROVÁ S.: *Místo domova*. Brno 2004.
- RICHTEROVÁ S.: *Rozptýlené podoby*. Praha 1993.
- RICHTEROVÁ S.: *Slabikář otcovského jazyka*. Praha–Brno 1991.
- RICHTEROVÁ S.: *Slova a ticho*. Praha 1991.
- RICHTEROVÁ S.: *Ticho a smích*. Praha 1997.
- ZOGATA J.: *Dřevěné pyramidy*. Tišnov 1998.

Egzemplar eseistyczne

- BENJAMIN W.: *Pasaże*. Kraków 2005.
- Bez nienawiści. Antologia literatury czeskiej 1968–1978*. Oprac. A. JAGODZIŃSKI. Warszawa 1983.
- BORGES J.L.: *Księga piasku*. Warszawa 2006.
- ČERNÝ V.: *Jaroslav Seifert – náčrt k portrétu*. Kladno 1954.
- CHALUPECKÝ J.: *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha 1991.
- FUČÍK J.: *Božena Němcová bojující*. Praha 1940.
- Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*. Oprac. J. BALUCH. Kraków 2001.
- KROUTVOR J.: *Potíže s dějinami*. Praha 1990.
- MONTAIGNE M.: *Próby*. Warszawa 1985.
- OPELÍK J.: *Lehký harcovník. Antologie českého literárního eseje 2. Léta desátá a dvacátá 20. století*. Praha 1986.

VLADISLAV J.: *Pařížský zapisník I. 81/89*. Praha 1991.

VLADISLAV J.: *Václav Černý z dálky i z blízka*. „Tvar” 1990, nr 23.

We własnych oczach. XX-wieczny esej zachodnio- i południowosłowiański.

Oprac. H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ, E. MADANY. Warszawa 1977.

Bibliografia przedmiotowa – komentarze i opracowania

BACHTIN M.: *Estetyka twórczości słownej*. Warszawa 1986.

BARTŮŇKOVÁ J., ZACHOVÁ A.: *Problém dvojnickví v trilogii Daniely Hodrové*.

„Česká literatura” 1994, nr 5.

BAUER M.: *Jiří Kolář: Očitý svědek v zemi mrtvých/Očitý svědek ze země mrtvých*.

„Tvar” 2001, nr 14.

BEČKOVÁ M.: *Hledání domova*. „Česká literatura” 2005, nr 6.

BÍLEK P.A.: *Problémy subjektu*. „Česká literatura” 1996, nr 6.

BRACH-CZAINA J.: *Konstrukcja filozoficznego eseju*. „Kwartalnik Filozoficzny” 1996, z. 2.

CAR A.: *O prozie Danieli Hodrovej*. Kraków 2003.

ČERVENKA M., HOLÝ J., HRBATA Z., JANKOVIČ M., JEDLIČKOVÁ A., JUNGMANNOVÁ L.,

KUBÍNOVÁ M., LANGEROVÁ M., MATHAUSER Z., VANGELI N.: *Na cestě ke smyslu*.

Poetika literárního díla 20. století. Praha 2005.

CHMIELEWSKA K.: *Jak możliwa jest poetyka (eseju)*. „Teksty Drugie” 2001, nr 3–4.

CHVATÍK K.: *Svět romanů Milana Kundery*. Brno 1994.

CIXOUS H.: *Śmiech Meduzy*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6.

Czytane na nowo. Red. M. DĄBROWSKI, M. KLISZCZ. Warszawa 2006.

DĄBROWSKA-PARTYKA M.: *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*. Kraków 2004.

Doświadczenie. Red. T. BUKSIŃSKI. Poznań 2001.

DROIT R.P.: *Wielkość doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3.

ECO U.: *Foucaultovo kyvadlo*. Praha 1991.

ECO U.: *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Gdańsk–Warszawa 2002.

Encyklopedie literárních žánrů. Red. D. MOCNÁ, J. PETERKA. Praha–Litomyšl 2004.

- ERIKSEN T.H.: *Antropologie multikulturních společností*. Praha–Kroměříž 2007.
- Exotica, výbor z prací tartuské školy*. Red. T. GLANC. Brno 2003.
- Filozofia Wschodu*. Red. B. SZYMAŃSKA. Kraków 2001.
- FOUCAULT M.: *Słowa i rzeczy*. Gdańsk 2006.
- FOUCAULT M.: *Szaleństwo i literatura*. Warszawa 1999.
- Gatunki okółoliterackie. Materiały z konferencji naukowej*. Red. C.P. DUTKA. Wałbrzych 2002.
- Genologia dzisiaj*. Red. W. BOLECKI, I. OPAKCI. Warszawa 2000.
- HAMAN A.: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/1827-citlive-mesto/> [dostęp: 4 listopada 2011].
- HELLER J.M.: *O psaní městské mytologie a psaní o městské mytologii*. „Svět literatury” 2008, nr 37.
- Hledání literárních dějin. Záznam diskuse z literárněvědného kolokvia konaného 22.a 23. září 2005 v Českých Budějovicích*. Oprac. J. WIENDL. Praha–Litomyšl 2006.
- HOLÝ J.: *Autorský vypravěč*. „Česká literatura” 2000, nr 2.
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Yin_Yang [dostęp: 4 listopada 2011].
- HUBÍK S.: *K postmodernismu obratem k jazyku*. Boskovice 1994.
- Ja – Inny. Wokół Bachtina*. T. 2. Red. D. ULICKA. Kraków 2009.
- JAGODZIŃSKI A.: *Banici (Rozmowy z czeskimi pisarzami emigracyjnymi)*. Kraków 1988.
- JAWORSKI S.: *Piszę, więc jestem*. Kraków 1993.
- Językowy obraz świata*. Red. J. BARTMIŃSKI. Lublin 1999.
- KARFÍK V.: *Dům slov*. „Literární noviny” 1998, nr 49.
- KARPOWICZ A.: *Granice opowiadania?*. „Przegląd Humanistyczny” 2003, nr 6.
- Konstanty a proměny v českém jazyce a literatuře XX. století – Stálość i zmienność w języku i literaturze czeskiej XX wieku*. Red. M. BALOWSKI i J. SVOBODA. Wałbrzych–Ostrava 2004.
- KŘIVANCOVÁ M.: *Řeč identity*. „Česká literatura” 2008, nr 3.

- KUBÍNOVÁ M.: *Text v pohybu četby. Úvahy o významové a komunikační povaze literárního díla*. Praha 2009.
- KURKIEWICZ J.: *Niepokój Calvina*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 47, dodatek „Książki w Tygodniku”.
- Lexikon teorie literatury a kultury*. Red. J. TRÁVNÍČEK, J. HOLÝ. Brno 2006.
- LINHARTOVÁ V.: *Za ontologii exilu*. „Literární noviny” 1998, nr 49.
- ŁUKASIEWICZ J.: *Oko poematu*. Wrocław 1991.
- MACUROVÁ N.: *Příběhy v nás. Rozhovor s Danielou Hodrovou*. „Tvar” 1996, nr 7.
- MAGNUSZEWSKI J.: *Historia literatury czeskiej. Zarys*. Wrocław 1973.
- MARKOWSKI M.P.: *W stronę postmodernistycznego eseju*. „Ruch Literacki” 1994, nr 5–6.
- MARTÍNEK L.: *Palimpsest*. Praha 1996.
- MATONHA J.: *Město obydlené textem. Genius loci ve světle literární esejistiky*. „A2 Kulturní týdeník” 2007, nr 7.
- MATONHA J.: *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text*. Praha 2009.
- MROCZEK I.: *Dom, ulica, miasto w poezji czeskiej Grupy 42*. Katowice–Warszawa 2005.
- Národní a univerzální v české literatuře 19.století*. Red. D. TUREČEK, Z. URVÁLKOVÁ. Olomouc 2006.
- Národní literatura a komparatistika*. Red. D. TUREK. Brno 2009.
- Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA. Kraków 1996.
- NAWROCKI W.: *Współczesność i historia. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej*. Katowice 1982.
- NOVOTNÝ V.: *Paraepický svět českých čtyřicátníků*. „Tvar” 1991, nr 48.
- NYCZ R., ZEIDLER-JANISZEWSKA A.: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Kraków 2006.
- NYCZ R.: *Tekstowy świat*. Warszawa 1993.
- Obraz a slovo*. Red. R. FILA, M. PETŘÍČEK. Levice 2002.
- PAPOUŠEK V.: *Konfrontace osobních dějin a velké historie*. „Tvar” 2001, nr 12.

- Poetyka bez granic.* Red. W. BOLECKI, W. TOMASIK. Warszawa 1995.
- Polski esej.* Red. M. WYKA. Kraków 1991.
- Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy.*
Red. E. KALIVODOVÁ, B. KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ. Praha 2003.
- POSPÍŠIL I.: *Genologie a proměny literatury.* Brno 1998.
- PRAJZNER K.: *Tekst jako świat i gra.* Łódź 2009.
- Praktyczny słownik biblijny.* Red. A. GRABNER-HAIDER. Warszawa 1994.
- Punkt widzenia w języku i kulturze.* Red. J. BARTMIŃSKI, S. NIEBRZEGOWSKA-BARTMIŃSKA, R. NYCZ. Lublin 2004.
- Punkt widzenia w tekście i dyskursie.* Red. J. BARTMIŃSKI, R. NYCZ. Lublin 2004.
- REWERS E.: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta.* Kraków 2005.
- SENDYKA R.: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku.*
Kraków 2006.
- Setkání s druhým. Sborník příspěvků z VI. Literární laboratoře Setkání s druhým konané v Hradci Králové 25.-26. ledna 2006.* Red. A. ZACHOVÁ, P. POSLEDNÍ, V. VÍŠKA.
Hradec Králové 2006.
- SKARGA B.: *Ślad i obecność.* Warszawa 2002.
- Słowianie wobec integracji Europy.* Red. M. BOBROWNICKA. Kraków 1998.
- Słownik rodzajów i gatunków litarackich.* Red. G. GAZDA, S. TYNIECKA-MAKOWSKA.
Kraków 2006.
- Słownik wyrazów obcych.* Red. E. SOBOL. Warszawa 1996.
- STANZEL F.K.: *Teorie vyprávění.* Praha 1988.
- STOLZ-HLADKÁ Z.: *Nejnovější próza Sylvie Richterové.* „Tvar” 1995, nr 21.
- STOLZ-HLADKÁ Z.: *Smrt Meduzy: O autorské identitě v textech Sylvie Richterové.*
„Tvar” 1996, nr 21.
- SUK J.: *Esejistika*, <http://www.czechlit.cz/literatura-po-r-1945/esejistika/>
[dostęp 4 listopada 2011].
- SVOBODA J.: *Z obzoru tvorby. Kapitoly z české literatury.* Ostrava 1998.

- TARAJŁO-LIPOWSKA Z.: *Historia literatury czeskiej*. Wrocław 2010.
- TAXOVÁ E.: *České myšlení, sv. 12: Experimenty. Český literární esej z přelomu 19. a 20. století*. Praha 1985.
- Teorie literatury XX wieku*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2006.
- TOPOROW W.: *Miasto i mit*. Gdańsk 2000.
- TOPOROW W.: *Przestrzeń i rzecz*. Kraków 2003.
- VLADISLAV J.: *Václav Černý z dálky i z blízka*. „Tvar” 1990, nr 23.
- VOJVODÍK J.: „*Tvar kruhu*” *Citlivého města Daniely Hodrové*. „Česká literatura” 2008, nr 1.
- WIERZBICKA A.: *Język – umysł – kultura*. Warszawa 1999.
- WIERZBICKA A.: *Moje podwójne życie: dwa języki, dwie kultury, dwa światy*. „Teksty Drugie” 1997, nr 3.
- WITKOWSKA A.: *Słowianie, my lubim sielanki....* Warszawa 1972.
- WUTSDORFFOVÁ I.: *Dialogičnost v prozaické trilogii Sylvie Richterové „Slabikář otcovského jazyka”*. „Česká literatura” 1999, nr 4 (47).
- ZAJAC P.: *Pulzovanie literatúry*. Bratislava 1993.
- ZAREK J.: *Eseistyka Otokara Březiny*. Wrocław 1979.
- ZEIDLER-JANISZEWSKA A.: *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3.
- Ztěžklá křídla snů. Ženy v české literatuře*. Sborník č. 35–36, Památník národního písemnictví. Praha 2003–2004.