

Polska Akademia Nauk
Komitet Słowianoznawstwa

Pamiętnik Słowiański

tom LXI
rok 2011
zeszyt 2

PAN

POLSKA AKADEMIA NAUK

Warszawa 2011

RADA NAUKOWA

Dalibor Blažina (Uniwersytet Zagrzebski), Barbara Czapik-Lityńska (Uniwersytet Śląski),
Zdzisław Darasz (Uniwersytet Warszawski), Maria Dąbrowska-Partyka (Uniwersytet
Jagielloński), Celina Juda (Uniwersytet Jagielloński), Julian Kornhaser (redaktor naczelny,
Uniwersytet Jagielloński), Kata Kulavkova (Macedońska Akademia Nauk, Skopje),
Aleksander Naumow (Uniwersytet Jagielloński, Università Ca' Foscari Venezia), Grażyna
Szwat-Gylybowa (Instytut Sławistyki PAN), Marta Součková (Uniwersytet Prešovski), Józef
Zarek (Uniwersytet Śląski)

Tryb recenzowania artykułów zgłaszanych do „Pamiętnika Słowiańskiego”

Recenzowanie artykułów zgłaszanych do „Pamiętnika Słowiańskiego” ma charakter dwuetapowy.

1. Etap: artykuły są wstępnie recenzowane przez członków kolegium redakcyjnego pisma oraz przez współpracujących z redakcją na stałe recenzentów zewnętrznych. Na tym etapie, obok wstępnej oceny tekstów, formułowania jest propozycja doboru najbardziej kompetentnych recenzentów niezależnych.

2. Etap: poszczególne artykuły naukowe są recenzowane przez specjalnie dobranych dla każdego tekstu recenzentów niezależnych spoza jednostki naukowej. Powołuje ich Rada Naukowa czasopisma z istniejącej listy niezależnych recenzentów krajowych i zagranicznych. Ewaluacji tekstów w językach obcych dokonują recenzenci zagraniczni. Na etapie recenzji poszczególnych tekstów autorzy i recenzenci nie znają swej tożsamości.

Recenzja ma formę pisemną (elektroniczną) i zawiera jednoznaczny wniosek o dopuszczeniu artykułu do publikacji lub jego odrzuceniu.

NIEZALEŻNI RECENZENCI „PAMIĘTNIKA SŁOWIAŃSKIEGO”

Michal Bauer, Joanna Czaplńska, Sava Damjanov, Panajot Karagiozow, Peter Kaša,
Magdalena Koch, Lech Miodyński, Krystyna Pieniążek-Marković, Ivana Vidović-Bolt

ADRES REDAKCJI

ul. Bydgoska 19 b, 30-056 Kraków
tel. (12) 663 23 06; fax (12) 422 78 82
e-mail: .c.juda@interia.pl
magdalena.pytlak@uj.edu.pl

© Copyright by Komitet Słowianoznawstwa PAN, Warszawa 2011



PAN Warszawska Drukarnia Naukowa
00-656 Warszawa, Śniadeckich 8
tel./fax. (48 22) 628 87 77
www.wdnpn.pl; e-mail: wdnpn@wdnpn.pl

ARTYKUŁY

Pamiętnik Słowiański LXI, 2011
ISSN 0078-866X

ALEKSANDER NAUMOW
UNIwersytet Jagielloński, Kraków

SŁOWIAŃSKIE DRUKARSTWO RENESANSOWE *W SŁAWNYM MIEŚCIE WENECKIM*

W XIII wieku, zwłaszcza dzięki zyskom z IV wyprawy krzyżowej, Wenecja wyrasta na światową potęgę i w przeciągu dwóch następnych stuleci, niezależnie nawet od strasznej epidemii dżumy w 1348–1349 roku, niewielkie *Dogado* dochodzi do szczytu swej potęgi, jako *Stato da Tera (Domini di Terraferma)* zajmując ogromne terytoria na północy Półwyspu – niemal do bram Mediolanu i po Rawennę, a jako *Stato da Màr* panując w całym basenie Morza Śródziemnego, nad wyspami egejskimi i jońskimi, nad Cyprzem, Kretą i Korfu, nad Dalmacją i Istrią (Adriatyk już w XIV wieku nazywano Zatoką Wenecką!). Pod zarządem Republiki znajdowały się liczne ziemie słowiańskie, albańskie i greckie, a miasto przyciągało zewsząd ludzi interesu i sztuki. Od 1373 roku osiedlają się w Wenecji Żydzi – niemieccy, włoscy i hiszpańscy, to tu rozwinie się intensywnie drukarstwo hebrajskie i tu, na wyspie św. Hieronima, powstanie pierwsze na świecie izolujące ich *ghetto* (1516). W mieście od XII wieku istnieje aktywna kolonia ormiańska, która tu właśnie wydała pierwszą drukowaną książkę w swym języku (1512). Także liczna była przynajmniej od drugiej połowy XV wieku kolonia albańska, wnosząc swój wkład do kultury tego wyjątkowego miasta. Dla Greków Wenecja, nazwana nawet „drugim Bizancjum” (określenie kardynała Bessariona), od zawsze stanowiła ulubioną przystań, i tymczasową, i stałą, zwłaszcza po ostatecznym upadku Wschodniego Imperium (1453). Wagę transportu i handlu z drugim brzegiem Ad-

riatyku oraz wierną służbę Istrian, Dalmatyńczyków i Czarnogórców, zwanych tu ogólnie Słowianami, w weneckiej marynarce, od początku jej istnienia do samego upadku Serenissimy, upamiętnia choćby nazwa najważniejszej nabrzeżnej promenady miasta – Riva degli Schiavoni. W portach i na placach pojawiali się kupcy i przybysze niemieccy, flamandzcy, francuscy, angielscy, polscy, rusczy, czescy i węgierscy, tureccy, perscy, arabscy i inni, nadając Wenecji niepowtarzalny charakter miasta łączącego rozbity świat...¹ Złoty wiek Republiki Weneckiej to okres niezwykle i niezmiernie owocnego współzycia wielu kultur i narodów, dynamicznego procesu umożliwiającego integrację i niezmuszającego do asymilacji. Poważniejsze zmiany w tym sielankowym obrazie przyniosła potrydencka druga połowa XVI wieku i trudny wiek XVII, ale właściwy koniec wyznaczył niepowstrzymany upadek ekonomiczny i polityczny państwa, który nastąpił w przeciągu XVIII wieku, chociaż i tak Republika Wenecka przez cały czas stwarzała dla religijnych, kulturowych i etnicznych diaspor warunki dogodniejsze niż gdzie indziej w Europie, a dominacja katolicyzmu nie była tutaj aż tak dotkliwa.

Rozwój wielojęzycznego, wieloalfabetowego i wielowyznaniowego drukarstwa jest wizytówką weneckiej otwartości kulturowej. Od założenia w roku 1469 przez Johanna von Speyera (zwanego tu Giovannim da Spira) pierwszej tłoczni do końca wieku wyszło w 153 drukarniach około pięciu tysięcy tytułów. W XVI wieku działało w mieście ponad siedmiuset typografów, wydając w 150 drukarniach przynajmniej piętnaście tysięcy tytułów, a może znacznie więcej².

Obecność druków słowiańskich jest ważnym elementem kulturowej mapy Republiki. Działalność wydawnicza Słowian (i dla Słowian) odzwierciedla istniejące wśród nich wewnętrzne podziały religijne i kulturowe, jednocześnie ukazując różnice między Słowianami a Weneccami i odsłaniając tendencje i mechanizmy ich zacierania.

Pierwszym drukiem związanym z literaturą Słowian bałkańskich był tomik poezji łacińskiej Juraja Šižgoricia z Szybeniku

¹ Fedalto; Abbiati: 17-21; 55-62; zob. też Imhaus; Civiltà.

² Pelusi 2000: 17-28.

z 1477 r.³; w następnych stuleciach ukaże się tu dużo publikacji chorwackich latynistów, spośród których warto wspomnieć *De istituzione bene vivendi per exempla sanctorum*, splickiego humanisty Marka Marulicia z 1506 r. Wcześniej zaczyna się tutaj drukarstwo głągolicke. Nie jest pewne przypisanie nieznanemu wydawcy *editio princeps* głągolickego brewiarza z 1491 r., którego unikat znajduje się w Bibliotece św. Marka, a którego powstanie o. J. Tandarić wiązał z Istrią⁴. Również w sferze domysłów pozostaje druk *Spowiedzi* (Confessionale) z 1492 r., lecz już z pewnością wenecką proweniencją ma brewiarz senjskiego kanonika Blaža Baromicia, wydany w 1493 r. u Andrei Torresaniego. Druki głągolicke stanowią ważny element weneckiego drukarstwa – w 1527 roku wychodzi u Andrei Torresaniego (starszego) wzorcowe *abecedarium* (početnica)⁵, w 1528 – w drukarni F. Bindoniego i M. Pasiniego – trzecie już wydanie *Mszalu rzymskiego*, w redakcji Pawła z Modruša, w 1561, znów u Torresanich, tym razem u wnuka, nowe wydanie *Brewiarza rzymskiego* w redakcji Mikuli Brożicia z Krku⁶.

Oprócz druków głągolicke weneckie oficyny drukują słowiańskie książki czcionką gotycką i łacińską. Damianus Mediolanensis wytłoczył czcionką gotycką pierwszą chorwacką książkę w żywym języku mówionym – jest to *lekcionarz* na cały rok, który przygotował franciszkanin Bernardin Splićanin Drvodilić; tekst był przedrukowywany w 1543 i w 1586 r., już czcionką łacińską. Podobnie czcionką gotycką Peter Liechtenstein wydrukował dla utrakwistów w 1506 r. *Biblię czeską*, która stała się później jednym z głównych wzorców dla translatorckiej i edytorskiej działalności Franciszka Skoryny w Pradze⁷.

³ Georgius Sisgoreus, *Elegiarum et carminum libri tres*, u Adama de Rottweila, 1477. Oprócz Šižgoricia wyszło w Wenecji kilka innych publikacji humanistów dalmatyńskich, a także działało tu kilku typografów (najważniejszy to kotoranin Andrija Paltašić, który między 1477 a 1493 rokiem wypuścił około czterdziestu ksiąg; zasłużony jest także Dobrić Dobrićević, lepiej znany jako Boninus de Boninis), zob. Jurić; Badalić 1952; 1966; Niemirowskij 1996^b; Niemirowskij 1997.

⁴ Pelusi 2000: 44, 152 (numer katalogowy 82). Reprint: *Brevijar po zakonu rimskoga dvora (1491)*, red. Anica Nazor, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991. Zob. też Tandarić: 125-157.

⁵ Graciotti: 77-78; Džurova-Stantchev: 217-218, 254-256.

⁶ Graciotti: 76-78; Džurova-Stantchev: 199-200, 220-221.

⁷ Zob. Naumow 2007: 20.

Ale na tym się nie kończyła oferta wydawnicza dla Słowian obrządku rzymskiego, *Nazion Dalmata*, którzy gromadzili się przede wszystkim wokół powstałego formalnie w 1451 r. bractwa Scuola degli Schiavoni, a którego istniejącą do dziś siedzibę wzniesiono w 1501 roku i ozdobiono obrazami Carpaccia, poświęconymi ich „narodowym” świętym: Hieronimowi, Tryfonowi i Jerzemu. Z weneckich tłoczni schodziły również książki składane specyficzną czcionką cyrylicą, którą zwykle się określać jako bośniacka (*bukvica*, *bosančica*). Pierwszą książką wydrukowaną bośniacką cyrylicą było *Ofičje svete dieve Marie*, przygotowane przez dubrowniczana Franja Mikalovicia Ratko(vicia) w oficynie mediolańczyka Giorgia dei Rusconi. Kilka dni potem wychodzi druga książeczka, w zasadzie kontynuacja pierwszej, z 15 modlitwami św. Brygidy przed krucyfiksem. Te dwie książeczki zostaną ponownie wydane wspólnie w 1571 roku – jako *Modlitewnik* – przez spółkę założoną przez Ambrosia Corso z Syrakuz, handlowca, który rozprowadzał w latach 50-ych XVI w. cyrylickie książki po całych Bałkanach i tajemniczego Jakuba de Barom (Baromić, di Baron, już nie Debar, Djebaro itd.), którego osoba jest ostatnio przedmiotem ożywionych dyskusji⁸. Spółka ta wydała w tym samym roku jeszcze jedną książkę, również *bukvicą*, rytuał rzymski, zatytułowany *Svjatki Rimskie raznie službi molitvi i nekoj psalmi* i chyba na tym zakończyła swą działalność. Produkcja cyrylickich książek dla katolików ożyje na początku XVII wieku dzięki działalności o. Matii Divkovicia „iz Jelašak”, drukującego w 1616 r. swoje dzieła (*Beside svrchu Evanđelia nedilniech priko svega godišča* i *Nauk Karstianski s mnoziemi stvari duchovniemi*) u Pietra Marii Bertano, dzieła później wielokrotnie przedrukowywane w drukarniach Marca Ginammiego (1621) i wydawcy greckich ksiąg Nicolò Pezzany (Starszego) (1682, 1686, 1698, 1704, 1716, 1723, 1738). Wiek XVII i początek XVIII przyniósł kilkanaście nowych wydań, w tym także *Ogledalo duchovno ot početka i sfarče života čovičanskoga* Maura Orbiniego, utwory Pavla Posilovicia (*Nasladjenje duchovno* i *Cvijet ot kriposti duchovni*), Stipana Jajčanina (*Fala ot svetich* i *Ispovijed krsti-*

⁸ Pelusi 2000: 45-46; Stantchev-Reghellin 2008: 6-18, 37-41; Džurova-Stantchev: 205-206.

janska) czy Christofora Pejkcicia (*Zarcalo istine med Carkve vostočne i zapadne*), a więc benedyktyna, franciszkanów i jezuitów...⁹

Wydawnicza działalność dla katolickich Słowian jest przykładem długotrwałej współpracy weneckich wydawców i drukarzy, z reguły Włochów, z poszczególnymi słowiańskimi autorami czy redaktorami, biorącymi udział w procesie wydawniczym, przynajmniej jako korektorzy. Ta współpraca świadczy o trwałym charakterze kontaktów między przedstawicielami różnych narodowości i rzuca pozytywne światło na funkcjonowanie słowiańskiej katolickiej diaspory w mieście nad laguną.

Nieco inny charakter ma renesansowa działalność wydawnicza prawosławnych Słowian bałkańskich. Już pierwsza cyrylicka drukarnia na Bałkanach (a druga na świecie, po krakowskiej Szwajpolta Fiola), działająca w latach 1493-1496 z woli wojewody Zety Jerzego (Đurđa) Crnojevicia, korzystała z techniki, urządzeń i czcionek zakupionych po 1490 r. w Wenecji¹⁰, skąd zresztą pochodziła jego druga żona Isabeta, córka patrycjusza Marca Antonia Erizzo i dokąd wojewoda wyemigrował po upadku Zety w 1496 roku. Ale w Wenecji kupiono też warsztaty drukarskie przynajmniej do trzech innych tłoczni na terytorium Serbii. O pobycie nad laguną w *obcych stronach italiańskich* i przygotowywaniu czcionek dla drukarni w Gorazde (1519–1523, trzy księgi) pisze z nostalgią po zmarłym bracie Teodor Ljubavić¹¹. Wielką aktywność wykazał w tym względzie ihumen Daniil z Mileševy, który założył w słynnym klasztorze drukarnię działającą w latach 1544–1546 (dwie księgi) i potem w 1557 (jedna księga). Opisuje on, jak zorganizował wyprawę do Wenecji *i wszystko czego brakowało stamtąd przyniesiono, i urządziliśmy tę drukarnię tak jak umieliśmy*¹².

Cały wiek XV, a zwłaszcza jego druga połowa, był okresem napływania prawosławnych emigrantów, szukających tu schronienia przed Turkami, do *ziemi włoskiej*. Część z nich przyjeżdżała do Wenecji z terenów należących do Republiki, głównie z Cykladów. Licznie przybyli

⁹ Abbiati 1989: 102-103; Pelusi 2000: 46; Džurova-Stantchev: 214, 218, 248, 257.

¹⁰ Niemirowskij 1996a.

¹¹ Stojanović: 458, por. 463, 468.

¹² Stojanović: 523, por. 530, 6264, 589, 6295.

Grecy i wyznawcy „greckiej wiary” przystąpili wkrótce do sformalizowania statusu swojej diaspory; w 1456 r. wspólnota zwróciła się do Rady Dziesięciu z prośbą o wyrażenie zgody na wybudowanie własnej cerkwi. Trzeba pamiętać, że sytuacja religijna nie była wówczas zbyt klarowna. Ogłoszona podczas soboru florenckiego unia z Kościołem prawosławnym (ale też ormiańskim i koptyjskim) stwarzała wrażenie powrotu do jedności Kościoła pod zarządem papieża rzymskiego. Aktywność takich ludzi jak metropolita Izydor czy metropolita Bessarion, mianowanych rzymskimi kardynałami, pozwalała wierzyć, że prawosławie jest już oswojone. Udzielając zezwoleń na sprawowanie kultu wschodniego władze Republiki nie ryzykowały więc niczym. W listopadzie 1498 roku powołano do życia Bractwo (*confraternita*) Greckie św. Mikołaja i władze zezwoliły, by *Nazion Greca* miała swe nabożeństwa w kaplicy niewielkiego kościoła pw. św. Błażeja (San Biagio) w pobliżu Arsenale (budynek przy Muzeum Morskim i kaplica marynarzy), surowo zakazując sprawowania kultu w innych miejscach, co wcześniej było chyba dość powszechne. Rosnące znaczenie i uznanie dla greckich żołnierzy, zwanych stradiotami, wpłynęło na poparcie prośby wspólnoty o zezwolenie na budowę własnej świątyni, poświęconej patronowi żołnierzy – św. Jerzemu. Ostateczna zgoda została wydana w 1514 r. i Bractwo przystąpiło do wznoszenia pierwszej w zachodniej Europie cerkwi.

Bractwo św. Mikołaja było greckie, ale należeli do niego także prawosławni Słowianie, choć nie obejmowało ono z pewnością wszystkich prawosławnych mieszkańców Republiki, ponieważ ilość jego członków została ustalona na 250 mężczyzn. Serbowie (*serviani*) pojawiają się w zachowanych rejestrach od 1500 do 1559 roku¹³. Trudno wypowiedzieć się dzisiaj na temat poczucia odrębności religijnej, kulturowej czy etnicznej poszczególnych ludzi. Wenecja była konglomeratem, ale także i amalgamatem; przybysze, przede wszystkim chrześcijanie, starali się o jak najlepszą pozycję w bardzo zhierarchizowanej weneckiej społeczności, walczyli o uznanie starożytności i szlachetności swego pochodzenia, ubiegali się o ręce patrycjuszowskich córek, przyjmowali lokalne nazwiska, zmieniali imiona, wprasali się do poszczególnych

¹³ Mavroidi 1983; 1989; Pullan; Greci.

herbów, dbali o tytuły i urzędy, zacierali własną tożsamość, tym bardziej że w 1506 r. patrycjat zdecydował o zamknięciu Złotej Księgi z nazwiskami rodów rządzących, prowadzonej od 1325 r., zakazując nowych wpisów. Ta dynamika wywoływana kompleksami i ambicjami utrudnia niezwykle prowadzenie badań nad procesami utraty, zachowania czy odzyskiwania tożsamości, zarówno w przeszłości, jak i obecnie.

Klasycznym przykładem może być postać ojca cerkiewnego drukarstwa w Wenecji Bożidara Vukovicia z Podgoricy, z czarnogórskiego plemienia Đurić. Jego weneckie imię to Dionisio della Vecchia, którego nigdy nie użyje po słowiańsku, rozpięty między słowiańskim pochodzeniem i małą ojczyzną w Zecie a środowiskiem weneckich Greków, którzy obrali go nawet prezesem (gastaldem) Bractwa (1536)¹⁴ i powierzyli mu w najtrudniejszym momencie prace nad wznoszeniem cerkwi, a także samymi rodowitymi Wenecjanami, rodziną żony¹⁵ i szwagierki¹⁶ oraz podejrzliwymi władzami. Udawać Greka czy Wenecjanina, wracać do ojczyzny pod Turka czy głosić, że chrześcijaństwo jest wspólne i katolicyzm jest prawdziwą wiarą i że lepiej jest pod tiarą i Karolem V, który nadał mu herb i uczynił go palatynem niż pod sułtańskim turbanem? A zbiegiem okoliczności nazwisko żony i odległe miejsce na Skadarskim jeziorze, wybrane na wieczny spoczynek – Starčeva Gorica – są ze sobą semantycznie powiązane...¹⁷

¹⁴ Dionisio (Dionixio) dalla Vecchia (da la Vechia, dalla Vechya), po łacinie Dionisius a Vetula, był uprzednio radcą Bractwa w latach 1527–1528, przed nim jeszcze dwaj Serbowie pełnili najwyższe funkcje w Bractwie: Andrea da Zetta (wiceprezes w latach 1517–1518 i 1518–1519, radca w latach 1521 i 1522–1523) oraz Marco Zilla (gastaldo w latach 1532–1533). Od XVII w. funkcje były już zastrzeżone dla rodowitych Greków.

¹⁵ Bożidar ożenił się z Apolonią della Vecchia, być może córką słynnego florenckiego kondotiera Giovanniego. Z tego związku przyszło na świat dwoje dzieci – córka Lucja (Lucia) i syn Vincenzo, natomiast w ojczyźnie miał on dwie córki, Helenę i Magdalенę, które uposażył w testamencie. Na odwrocie ikony przedstawiającej Ostatnią Wieczerzę, która do dziś zajmuje centralne miejsce w ikonostasie weneckiej katedry, Bożidar Vuković umieścił swoje słowiańskie imię i nazwisko, wiedząc, że tam nie sięgnie wzrok żadnego weneckiego dygnitarza.

¹⁶ Brat Nikola ożenił się z Dianorą Gabiano, córką Giovanniego Bartolomea i siostrą Giovanniego Francesca, również aktywnych wydawców książek. Bratanek Bożidara, Carlo, też zajmował się handlem książkami na Wschodzie, przynajmniej do 1555 roku.

¹⁷ Niemirowskij 2001; 2003; Marciani; Štamparska; Marinković 2; Pelusi 2004.

Božidar Vuković wydał w Wenecji dziesięć ksiąg, po pięć w każdym z dwóch okresów: między 1519 i 1521 oraz w latach 1536–1539. Można przypuszczać, że idea drukowania prawosławnych ksiąg liturgicznych rodziła się stopniowo, może już w 1512 roku spotkał się z Božidarem nad Zatoką św. Marka świeżo promowany w Padwie Franciszek Skoryna, który wiedział o krakowskiej inicjatywie Fiola, a może i o rumuńskich wydaniach Makarija, ale na pewno skonkretyzowała się, kiedy przybyli do Wenecji bracia Luboviciowie, wysłani tu przez Božidara Goraždanina z Mileševy po drukarskie wyposażenie, a może nawet zaczęli tam druk pierwszej goraždańskiej księgi. Dla Vukovicia wydawanie ksiąg cerkiewnosłowiańskich nie było zwykłym handlowym przedsięwzięciem, nie był to taki towar jak tkaniny, przyprawy czy precjoza, którymi jego spółka handlowała. Towarzyszyli mu zresztą znakomici pomocnicy: w pierwszym okresie o. Pachomije z czarnogórskiej Rijeki Crnojevia, a w drugim pochodzący z Budimlja Moj-sije, mnich z Dečan i dwaj Prijepolanie a mnisi z Mileševy – Genadije i Teodosije.

Drukowane księgi wpisują się w odwieczny dialog człowieka z Bogiem, stanowiąc kolejny etap ekonomii zbawienia. Zgodnie z ustaloną już tradycją w przedmowie do *Służebnika* (1519), ale i później w posłowie do *Minei* (1538) padają słowa o wyższości ustnego przekazu sakralnego, kerygmy nad fiksacją w piśmie. Dopóki ludzie mieli czysty umysł i wiarę doskonałą, to pismo, a więc i druk nie było im potrzebne, bo byli wprost oświeceni przez Ducha św. i intuicyjnie rozpoznawali wolę Bożą, znajdując się w stanie naturalnej świętości. Sens wydawania ksiąg jest jednak także ogromny, ponieważ dzięki nim wierni otrzymują środki umożliwiające zbawienie duszy. Dopiero na drugim miejscu jest konkretna pomoc duchowa w zniewolonej ojczyźnie, ponieważ wszędzie, a w katolickiej Wenecji szczególnie, należy z jednokową starannością dbać o czystość prawosławnej wiary.

Przeto i ja, grzeszny i mały człowiek, Božidar Vuković z Đuriciów Podgoričanin, pojawiający, że wszystkie sprawy tego żywota są marne i tymczasowe, i przemijające, gdyż śmierć ucina wszystko, a będąc naówczas w krajach zachodnich na ziemi włoskiej, w sławnym mieście Wenecji, kierowany przez Boga, wspomagany przez Ducha Świętego, z oddaniem poświęciłem się sporządzeniu czcionek, żeby

były wygodne dla każdego czytelnika i wydałem na oświecenie boskich cerkwi tę zbawczą dla duszy księgę Liturgie, według której przynosi się Boską bezkrwawą Ofiarę¹⁸.

W drugiej księdze, wydanej w tym samym roku, pojawia się też historyczny aspekt przedsięwzięcia. Dzieje ludzkości to nieprzerwany dialog cierpliwego i kochającego Boga z ludzkością, za pomocą mężów i pism Starego Testamentu, a następnie przez inkarnację i Odkupienie samego Syna. Po Wniebowstąpieniu zaczynają się dzieje Kościoła Bożego na ziemi – swoje zadania otrzymali i spełnili apostołowie, męczennicy, biskupi i asceci. Hymny (tropariony i kondakiony) ku czci ich wszystkich, zawarte w kalendarzu liturgicznym, i synaksariony obu cykli liturgicznych ukazują tych świętych jako *cudowne kwiaty rajskie*, a porównanie ich przepięknego życia i trudów ich walki o Królestwo Niebieskie z naszym pełnym zmartwień i codziennej krzątaniny bytowaniem zmusza do refleksji i żalu. W tym kontekście Bożidar wspomina, jako jeden z elementów współczesnego upadku naszego świata, *ubytok w świętych i boskich księgach, uczyniony przez grabieże i zniszczenia ze strony innowierczych narodów*¹⁹.

W innej księdze z tego samego okresu znajdujemy jednak i bliższą charakterystykę samego słowiańskiego przedsięwzięcia, wpisanego w konkretny wenecki kontekst:

Z woli Boga Ojca, z pomocą Syna i dzięki działaniu Świętego Ducha, ja, grzeszny i maluczki człowiek, niegodny sługa Chrystusa, Bożidar Vuković, gdy wyruszyłem z ojczyzny mojej z ziemi Dioklecjańskiej, która znajduje się w krajach macedońskich, z miasta nazwanego Podgorica, położonego niedaleko od miasta zwanego Dioklea, jakie zbudował niegdyś cesarz Dioklecjan, by uczcić swe imię, i przybyłem do miasta Wenecji, zobaczyłem Frugów²⁰, Greków i inne narody, jak składają do tłoczenia boskie księgi. Rozgorzało we mnie pragnienie, by również nasze – serbskie i bułgarskie – w ten sam sposób na tłocznich uczynić. Modliłem się

¹⁸ Stojanović: 438; Naumow 1993: 84. Zob. też *Izdavači*, gdzie zamieszczono wszystkie teksty w oryginale i w nowym tłumaczeniu.

¹⁹ Stojanović: 444.

²⁰ *Frugowie* to dla prawosławnych Słowian początkowo Frankowie, a potem wszystkie katolickie ludy zachodnie, z czasem pojawiają się też inne terminy ogólne (łacinnicy, papieżnicy) i etniczne. Tu chodzi bez wątpienia o Włochów, ale także o Niemców, którzy intensywnie uczestniczyli w rozwoju sztuki drukarskiej w Wenecji.

do wszechmiłosiernego Boga, który jest przyjacielem ludzi, rzuciłem się na głębie Jego niewyczerpanej dobroci, w nadziei, że dopuści do spełnienia tego pragnienia, jeśli jest ono przyjemne dobremu Chrystusowi, Władcy mojemu. Klnę się na Boga, że *nie dopuszczałem sobie wcale odpoczynku, a mało i oczom moim drzemania* (por. Ps 131, 4-5), ani szczeniłem majątku swego, który mi dał Pan, dopóki nie doprowadziłem dzieła do końca. Tak z łaski mojego Władcy Chrystusa spełniłem swoje zamiary i na obcej ziemi wypuściłem różne księgi cerkiewne, [drukowane] wielkimi literami, zaś inne księgi napisałem mniejszymi literami, aby były wygodniejsze do korzystania dla ludzi, udających się w podróże. A jeśli wszechdobry Pan Bóg mi pomoże, przeniosę i prasę, i te matryce do swojej ojczyzny, by uzupełnić w boskich cerkwiach wszelkie braki w księgach, które spowodowały innowiercze narody²¹.

Myśl o przeniesieniu drukarni do swoich nie opuszczała go do śmierci, na którą czekał z sercem przepelnionym goryczą i nadzieją:

A widziałem, że czasy są ciężkie, boż to ostateczne czasy. Między narodami liczne wojny, i wielki ucisk chrześcijan od synów Izmaela, za przyczyną grzechów naszych. Stąd i nasza zwłoka z opuszczeniem zachodnich krajów italskich, co w wielkiej herezji rzymskiej, i z powrotem do naszej ojczyzny, przez ten wielki ucisk izraelicki, i, jak to wcześniej mówiłem w innych księgach, którem uczyli na tych prasach, z przeniesieniem tego warsztatu. I dlatego błagam Pana Boga i Jego Przczystą Matkę, by mi pomogli w dokończeniu tego wydania, a potem, jeśli będzie na to wola Boża, mam zamiar tę drukarnię przenieść do swojej ojczyzny, aby – jeśli Bóg zechce – po mojej śmierci znalazł się ktoś, kto podejmie się dla dobra cerkwi bożych trudu uzupełniania braków w świętych księgach, powstałych z winy innowierczych narodów. Bo jak powiada święty Paweł Apostoł, kto ozdabia świątynie, ten swoją duszę ozdabia²².

Z tych myśli starego Vukovicia widać, że nie był przekonany, czy powierzyć synowi Vicenzowi kontynuowanie prac wydawniczych, odesłał też do Zety rękopisy, z których korzystano podczas edycji. Nie wchodząc w sprawy charakterologiczne, jest oczywiste, że urodzoneму w Wenecji chłopakowi były obce dylematy ojca, choć z czasem podobą się mu coraz bardziej mityczna heroiczna przeszłość, te odległe kraje ze Starčevą Goricą, gdzie w przyszłości miał pochować ojca, to

²¹ Stojanović: 445.

²² Stojanović: 493. Powołanie się na św. Pawła, obecne także w innych księgach, czeka na identyfikację.

potwierdzone przez cesarza szlachectwo i własny herb ze świeżo dodanym przez Karola V orłem. Urodzony około 1518 roku, ochrzczony i wychowany jako katolik, znający tyle co nic język (a w zasadzie języki, bo serbsko-chorwacki i cerkiewnosłowiański) ojca w końcu przejął, w zasadzie wbrew testamentowi i woli matki, wydawniczy interes. Bożidar był mecenasem prawosławnego drukarstwa, Vincenzo chciał na cyrylickich drukach zarobić. W 1546 wraz ze współnikiem Agostino da Schio (i jego synem Bartolomeo) otrzymał na 25 lat przywilej wyłączności na druki cyrylickie w Wenecji²³, potem prosił o finansową pomoc papieża Grzegorza XIII i uczonego kardynała Guglielmo Sirletto, odpowiedzialnego za kontakty z chrześcijańskim Wschodem, twierdząc w każdym przypadku, że jego księgi są katolickie i że ich rozpowszechnianie w państwie tureckim przyczynia się do podtrzymania tam prawdziwej wiary chrześcijańskiej, a to jest równoznaczne z tworzeniem grupy opozycyjnej wobec Turków, *nieprzyjaciół w ich własnym domu*, czegoś w rodzaju piątej kolumny. Jego przedruki²⁴ książek Bożidara są więc nową jakością w kulturze weneckiej i serbskiej, ale trudno chyba mówić, że są silnie związane z serbską czy szerzej prawosławną diasporą, bo Vincenzo z nią kontaktów raczej nie utrzymywał, a znany apel, z którym się zwrócił do swoich potencjalnych czytelników w przedmowie pierwszej reedycji (Psałterz), został ułożony przez jakiegoś dalmackiego katolika, czakawca i ikawca. Jest on jednak ważny dla naszych rozważań, więc przytoczmy go w całości:

W Wenecji w roku 1546. Epistoła pana Vicenza Vukovicia.

W Jezusie Chrystusie wielce dostojnym ojcom patriarchom, arcybiskupom, biskupom, kapłanom, mnichom i innym zakonnikom, a także szlachebnym władcom i królom Macedonii, Serbii, Bośni, Sremskiej ziemi i pozostałym panom chrześcijańskim, wielkim i małym i tego narodu piśmiennym ludziom, swoim braciom,

²³ Pelusi 1997.

²⁴ Są to na nowo składane księgi, kopiujące tekst poprzednich wydań, lecz z uwagi na to, że Vincenzo nie miał przy sobie żadnych znawców starego języka cerkiewnego i prawosławnej liturgii, nie są wolne od błędów. Przedruków z nowymi datami w latach 1546–1561 wyszło pięć, ale nie jest wykluczone, choć mało prawdopodobne, że tłoczono też niezmiernie „dodruki” pierwotnych wydań.

panom i krajanom, Vincenzo Vuković, a w łacińskim języku della Vecchia zwany,²⁵ śle najmilsze pozdrowienie.

Wiadome to jest w sposób oczywisty, mili w Chrystusie bracia i panowie, że miarą prawdziwej ujawnianej szlachetności nie może być szlachectwo krwi, jeśli nie znajduje ono potwierdzenia w dobrych i czcigodnych uczynkach, jak to poświadczał dostojny król węgierski Maciej, mówiąc, że tylko ten pochodzi ze szlachetnego i magnackiego rodu, kto wznosząc się poprzez czcigodne uczynki i własną cnotę swoje szlachectwo potwierdza, jak to mówi Jezus Chrystus w swojej świętej Ewangelii, że nie może drzewo złe rodić owoców dobrych, ani też drzewo szlachetne złych owoców wydawać, bo drzewo dobre z owoców jego będzie poznane²⁶, tak też i wysokość urodzenia widoczna jest w szlachetnych uczynkach²⁷.

Ale odłóżmy na bok przypowieści i wielosłowie i przejdźmy do naszego głównego zadania, czyli do uczczenia pamięci mego czcigodnego ojca Bożidara Vukovicia, wojewody, za jego stałość w wierze Chrystusowej, za pomoc swojemu narodowi, za to, że w miarę możliwości, naśladował swoich przodków, pochodzących z plemienia czcigodnych władców Serbskiej Ziemi, od Białego Konstantyna pierwszego, pobożnego i pierwszego chrześcijańskiego cesarza począwszy aż do czasów sławnego despoty Vuka i Branka Vukovicia, i Stefana despoty, jak to jest opisane w dziele o pochodzeniu królów i cesarzów serbskich²⁸. Nie szczędził on ani bogactwa, ani swego zdrowia, dniem i nocą rozmyślając, jak być pomocnym swojemu narodowi, i wiemy to z pierwszych drukowanych wydań świętych ksiąg, co z pewnością żeście dostrzegli czytając; a ponadto, już na śmiertelnym łożu leżąc, wyrażał pragnienie, by umrzeć w swojej ojcowiznie, przeto też po jego śmierci wielkim kosztem z tak odległego kraju w roku Pańskim 1540 jego martwe ciało do ojczyzny zostało przeniesione i pochowane w cerkwi w Starčevej Gorici na Jeziorze Skadarskim.

²⁵ Gdy w 1561 r. Vincenzo będzie jeszcze raz przedrukowywał Psalterz według wydania ojca z 1520 r., zamieni tę formę na określenie „od Starca”, tak jak wyżej, w tytule, doda określenie „od Starica”. W dokumentach, a nawet w listach do papieża Grzegorza XIII Vincenzo będzie się tytułował despotą.

²⁶ Wg Mt 7, 16-20.

²⁷ Powoływanie się na Macieja Korwina jest włączeniem rodowej tradycji Vukovićów do historii odrodzonego przez węgierskiego króla serbskiego despotatu.

²⁸ Konstantyn Wielki, uznany na Wschodzie za świętego, pochodził z Niżu. Dalej najpewniej chodzi o Vuka Grgurevicia (1471–1485), pierwszego despotę w państwie węgierskim, ustanowionego przez Macieja Korwina, zwanego w folklorze Zmaj Despot lub Zmaj Ognjeni Vuk oraz o Stefana Brankovicia Ślepego, który został pozbawiony tronu w 1459 r., i pod koniec życia przebywał we Friuli na łasce Wenecjan (zmarł w 1476), kanonizowany. Kto się kryje pod postacią Branka Vukovicia trudno powiedzieć, podobnie jak to, jaki utwór historiograficzny ma na myśli Vincenzo. Może jest to ogólne wskazanie na przywoływaną tradycję Brankovićów.

Zatem po śmierci wyżej wspomnianego czcigodnego pana i ojca mojego, ja Vicenzo, syn jego, nie mogąc natenczas w inny sposób przysłużyć się swoim rodakom i ojcowiźnie mojej, z wielkim nakładem środków uczyniłem czcionki i inne rzeczy niezbędne do wydrukowania jednej z ksiąg Pisma Świętego – Dawida proroka, co się Psalterz zowie, na pociechę waszym ciałom i na zbawienie dusz waszych od wszelkiego upadku i fałszu. I wielkim wysiłkiem mądrych osób została ta księga przygotowana i potem wydrukowana na chwałę Jezusa Chrystusa i ku radości rodaków moich i ojczyzny mojej i ku pożytkowi całego chrześcijaństwa, znoszącego na tym świecie rozmaite przeciwności dla Chrystusa Pana. I jak lilia szlachetna swą wonnością zapach wszystkich innych kwiatów przebija, tak też i Psalterz wśród innych ksiąg Pisma Świętego, bo w nim są zawarte wszystkie proroctwa o Chrystusie.

Dlatego całym sercem proszę was, żebyście okazali wielką dobroć i, znalazłszy stare księgi pisane na Serbskiej ziemi, posyłali je do mnie, bym je mógł wydawać drukiem na pamięć o przodkach i ku chwale Chrystusa, a i wy dzięki temu mogliście wejść do Jego świętego Królestwa, do którego niech nas zaprowadzi Ojciec i Syn i święty Duch. Amen. Telos²⁹.

Tekst apelu, będący jednocześnie pochwałą zmarłego ojca, nawet jeśli jest chwytem reklamowym, stanowi cenne świadectwo procesów zachodzących w diasporze, staje się przyczynkiem do odwiecznego problemu „ojców i dzieci”, zmiany pokoleń, dobrowolnej akceptacji przez synów początkowo odrzucanych ideałów ojców.

Interes Vicenza nie udał się, wydawnictwo splajtowało, papież nie okazał zainteresowania niezbyt jasną ideologicznie działalnością, mimo że Vicenzo nawet zmienił w 1560 herb ojca, dodając nad cesarskim orłem postać siedzącego w tiarze papieża. Otrzymały od władz weneckich przywilej nie został do końca wykorzystany, Vicenzo udzielał prawa do wydawania innym drukarzom, wynajmował im swoją tłocznice, a po śmierci ostatniego z użytkowników (tj. Zagurovicia) i odrzuceniu przez Rzym prośby o finansowe wsparcie (1574–1575) usunął się w cień i wkrótce umarł.

Do Vukoviciowskiej tradycji dołączają inni ludzie, dzięki którym trwa wydawnicze życie diaspory Słowian bałkańskich. W roku, kiedy Vicenzo wypuszcza swoją ostatnią księgę, przy warsztacie staje przybysz ze Szkodry Stefan (być może Marinović), o którym praktycznie

²⁹ Stojanović: 534.

nic nie wiadomo. Wysoce prawdopodobne, że był mnichem. Podejmuje się trud wydania księgi, której dotychczas na Bałkanach nie wydawano – Triodu, najpierw Postnego (1561), a następnie Kwietnego (1563). Przy pierwszej księdze wydawca napotkał na poważne problemy z legalizacją druku, z gotowym już składem czekał na zgodę władz, zmienił stronę tytułową, nie wskazywał drukarni Vukovicia itd. Zwracając się do czytelników Stefan obiecuje, że *jeśli okażecie się miłośnikami ksiąg i dacie wyraz swojej wdzięczności za to wydanie, to nas zachęcicie do jeszcze większego wysiłku, by z całą starannością wydrukować też pozostałą [w rękopisie] drugą część tej księgi*, czyli Triod Kwietny. I rzeczywiście wychodzi ona dwa lata później, opatrzona m.in. wskazówką, że *księga ta została wykonana w roku od narodzin Chrystusa 1563 miesiąca grudnia 24-ego dnia w krajach macedońskich, w ojczyźnie, w mieście Skenderi. Maestro Camillo Zanetti*³⁰. Wspomniany tu Zanetti, kaligraf wenecki, członek rodziny drukującej księgi greckie i słowiańskie, pełni tu niezbyt jasną rolę, a cała historia z przenoszeniem warsztatu do Szkodry i wydrukowaniem tam jednej tylko księgi wygląda na wybieg omijający wenecką biurokrację i kościelne nadzory, a może i pretensje Vicenza; byłby to zatem pierwszy – ale nie ostatni – w dziejach cyrylicznego drukarstwa wypadek podawania fałszywego adresu³¹. Ciekawe i jedyne w swoim rodzaju jest interpretowanie nabożeństw umieszczonych w obu triodach nie w aspekcie liturgicznym, lecz historiograficznym i moralno-etycznym, co zdradza wyraźnie renesansowy punkt widzenia. Stefan, pisząc tak jak inni o historii zbawienia i o ciężkich czasach pod Turkami, w obu tomach drukuje jeszcze fragment, że księgi te

zawierają w sobie różne nauki Starego i Nowego Testamentu, o stworzeniu nieba i ziemi, o uczynieniu pierwszego człowieka i jego wypędzeniu z raju, o ostatecznym zstąpieniu ku nam Chrystusa Zbawiciela, a krótko mówiąc jest tu wzór dla dobrego postępowania i dla odrzucenia złego, bo wszystko to w sposób jasny odsłania i udowadnia odwieczne Boże miłosierdzie, okazywane rodzajowi ludzkiemu.

³⁰ Stojanović: 619 i 638.

³¹ Serbscy badacze preferują jednak koncepcję osobnej skadarskiej drukarni, Pet veko-va: 119, 183, 197, 199-201, 215.

Przybycie i działalność Stefana ze Szkodry wskazuje na pewne zmiany kulturowe zachodzące w obrębie prawosławnej diaspory. Podobnie jak w wypadku książki dla Słowian katolickich, drukowanie zaczyna być traktowane tylko jako działalność usługowa dla przybywających zza morza klientów, którzy sami w jakimś stopniu uczestniczą w procesie powstawania dzieł, ale nie są ani oni, ani ich dzieła organicznie związane z miejscem powstania. Jednak drukarnia Vukoviciów i jej tradycja jest ciągle magicznym miejscem, które przyciąga jak magnes.

Próbie odrodzenia drukarni podjął Jakov Krajkov, tajemnicza postać, początkowo rozpatrywana jako dwie oddzielne (Jakov z Kamiennej Rzeki i Jakov z Sofii), następnie przez większość uczonych uznana za tego samego Jakova Krajkova. Należałoby przyjąć, że przybył do Wenecji na początku lat sześćdziesiątych XVI w., ale nie ma żadnych dokumentów, które by pozwoliły potwierdzić snute przypuszczenia o jego wcześniejszej współpracy z wydawcami greckich ksiąg, podobnie jak obecność w Gračanicy, kiedy tam w 1539 r. funkcjonowała drukarnia. W wydanej w 1566 roku nowej edycji przeznaczony dla podróżujących księgi, zawierającej niezbędny dla prywatnej pobożności materiał liturgiczny, Jakov przedstawia się jako doświadczony kopista, pochodzący ze starego popowskiego rodu, z miejscowości Kamienna Rzeka u podnóża Osogowskiej Góry w pobliżu Kiustendiłu. Po przybyciu do *krajów zachodnich do miasta Wenecji, będącej w pobliżu starożytnego Rzymu* Jakov wykorzystuje zaniedbany warsztat Vukoviciów, od 15 maja do 30 sierpnia składając swoją księgę. Obiecuje też, że wkrótce każe odlać nowe czcionki i że będzie dalej wydawać księgi *na chwałę trójślonecznego Boga, dzięki którym w świętych cerkwiach będzie On nieustannie opiewany niemilknącymi hymnami*³².

W samym końcu lat sześćdziesiątych następuje połączenie starań katolickiej i prawosławnej diaspory. Przedstawiciel znanej katolickiej rodziny z Kotoru Zaguroviciów³³ – Hieronim (Jerolim) decyduje się na

³² Stojanović: 655; Atanasow: 66-98.

³³ W Kotorze poświadczeni od pierwszej ćwierci XIV w. Rodzina Zaghuri była zasłużona dla Wenecji, co potwierdzają liczne dokumenty i fakt nadania im w 1646 roku, wprawdzie za 100 tysięcy dukatów, weneckiego szlachectwa. Posiadali pałac w mieście. Synowie Hieronima zlecili w 1583 roku znanemu już nam ze współpracy ze Stefanem ze

finansowanie wydawniczej działalności dla prawosławnych Słowian, wpisując się nie tylko w tradycje działalności Bożidara, ale odwołując się także do pierwszej czarnogórskiej cyrylicy drukarni Crnojevicia. Mimo że ani słowem nie wspomina się Vicenza, na pewno współuczestniczył on w tym przedsięwzięciu, choćby z uwagi na prawa własności i na posiadanie wciąż ważnej licencji. Drukarzem, który podjął się pracy w warsztacie był „Jakov z krain macedońskich, z miasta zwanego Sofija, Krajków syn”³⁴. Dokonując śmiałych interwencji w ortografię przedruków, Jakov Krajkov wypuszcza dla Zagurovicia dwie księgi – *Psalterz* (1569)³⁵ i *Modlitewnik/Trebnik* (1570)³⁶, podczas gdy ktoś inny przedrukowuje bez podania daty i bez żadnych zmian *Shužebnik*. Krajkov, chyba już po śmierci Zagurovicia, wydaje jeszcze między wrześniem 1571 a sierpniem 1572 roku *Male knige*, księgę dla podróżnych, zwaną w nauce trochę dziwacznie *Raz’ličnie potrebiei (na v’sako vrěme i ugodna byti v’sakomu člověku k’ trěbovaniju)*³⁷. Jest to jedna z najbardziej oryginalnych cerkiewnosłowiańskich ksiąg, jaka ukazała się w Wenecji. Wśród umieszczonych tekstów znajdujemy też najprawdopodobniej utwór własny Krajkova: *Opowieść i powiadanie o tym, ile ma Wenecja świętych szczątków i jak przyniesione zostały z różnych krain i grodów, jedne z Jerozolimy, a drugie z Carogrodu, a jeszcze inne z Serbskiej i Bułgarskiej ziemi, a jeszcze inne z Rzymskiej krainy i z wszelakich wysp i ziem pomorskich, i o tym jak tu spoczywa mnóstwo świętych ciał do czasu i roku bieżącego 7080-ego od Adama*³⁸. Temu tekstowi poświęcimy więcej uwagi w najbliższej przyszłości,

Szkodry Camillo Zanettiemu druk jezuickiego katechizmu J. Ledesmy *Nauk karstijanski* ..., który został „iztomačen u jezik dubrovački”, Pet vekova: 116-117.

³⁴ Stojanović: 682, 683, 685, 6345, 6346.

³⁵ To wydanie zostanie jeszcze przedrukowane w drukarni B. Ginamiego w roku 1638, zamykając kartę cerkiewnosłowiańskiego drukarstwa w Wenecji, Stojanović: 1310. W nauce spotyka się też informacje o drugim wariantcie Psalterza Zagurovicia, ale są to dane bardziej niż niepewne; zob. Pet vekova: 174, Jerkov 1979: 375; Atanasow: 103-121.

³⁶ Atanasow: 122-129.

³⁷ Stojanović: 700; Jerkov 1979; 1982; Pet vekova: 125-126; Atanasow: 130-144; Ci-branska-Kostova: 33-59; Gergova; Džurova-Stantchev: 206-209, 231-234. Wydaje mi się sensowne przyjęcie nazwy *Male księgi* czy *Mala księga*, w zgodzie z tytułem stosowanym do analogicznego wydania F. Skoryny: *Mala księga podróżna*, Naumow 2007: 27-29.

³⁸ Publikacja u Jerkov 1982: 139-140.

warto tu jednak podkreślić demonstrowaną i w ten sposób więź autora z terenami bałkańskiej Słowiańszczyzny. We wszystkich prawosławnych wydaniach weneckich znajdujemy liczne odwołania do chrześcijańskiej świętości, powiązanej z terytorium Serbii, Bułgarii, antycznie rozumianych Macedonii czy Iliryku. Święta Paraskiewa Petka, święci Sawa i Symeon są stale obecni na kartach tych wydań. Jakov Krajkov intensyfikuje tę obecność, zarówno w kalendarzu liturgicznym *Malej księgi*³⁹, jak i w przywoływanej wyżej *Opowieści*⁴⁰, wykorzystując każdy fakt autentycznych czy legendarnych związków poszczególnych relikwii z Bałkanami. Podobnie funkcjonują inne teksty, zwłaszcza cykl związany ze św. Grzegorzem Cudotwórcą z Neocezarei z wykorzystaniem legendy o Świętej Górze Athos jako dominium Bogurodzicy, która nadaje jej nazwę *Ortho S'ntho* (*Wp»o cūh»o*), co jest cyrylicznym zapisem włoskiego wyrażenia *Orto Santo*, święty ogród⁴¹; duże znaczenie ma też słynna notatka o księgach św. cara bułgarskiego Piotra z Presławia, który zmarł w Rzymie⁴².

Na samym końcu stulecia przybył do Wenecji deçański mnich, żeby wydrukować tu dwie książki, maleńki elementarz do nauki języka⁴³ i jeszcze jeden „zbornik”. Ten ostatni XVI-wieczny wysiłek wydawniczy, oparty już na czysto włoskiej drukarni Giovanniego Antonia Rampazetto, jest dziełem dwóch Paštroviciów, a więc mieszkańców wiernej Wenecji Boki Kotorskiej, przy czym drukarz Sava był mnichem w Deçańskim monasterze, a fundator wydania ihumen Stefan, przeby-

³⁹ Umieszczono tam wspomnienia św. św. Petki, Ilariona Megleńskiego, Iwana Rylskiego, Cyryla Filozofa, Joachima Osogowskiego. Kosma i Damian z 1 lipca są powiązani z m. Melnik, 45 męczenników z 9 lipca z Nikopolem nad Dunajem, prorok Izajasz z 9 maja jest odniesiony do Osogowskiego (Sarandoporskiego) klasztoru; Atanasow: 131; Cibranska-Kostova: passim.

⁴⁰ Bałkańską proveniencję wśród wymienionych 60 relikwii Jakov przypisuje Sergiuszowi i Bakchusowi, patr. Tarasjuszowi, św. Barbarze, Chryzogonowi, znowu Kosmie i Damianowi.

⁴¹ Jerkov 1982:153. Święta Góra Athos jest tradycyjnie nazywana Ogrodem Bogurodzicy.

⁴² Jerkov 1982:156.

⁴³ Stojanović: 880. Пор. *Први српски буквар Инока Саве : Венеција 1597*, приредио Михаило Бленић, Београд 2009. Dostępny w internecie na stronie <http://www.antikvarne-knjige.com/elektronskeknjige/detail-item_id-146#book> .

wał przy cerkwi pod wezwaniem Matki Bożej w bliżej nieznanym miejscu, ale chyba właśnie w Boce. Tak od Crnojeviciów poprzez Vukoviciów i innych aż do Paštroviciów układa się piękna historia drukarstwa prawosławnych Słowian bałkańskich w renesansowej Wenecji.

Słowiańska diaspora w Wenecji zwłaszcza w czasach Renesansu ma ogromne znaczenie dla rozwoju kultury wszystkich uczestników procesu, oddziaływała bowiem twórczo na ziemię słowiańskiej macierzy, ale przyczyniła się też znacznie do tego, że obraz kulturowej przeszłości miasta nad laguną jest tak barwny, urozmaicony i pociągający.

Bibliografia

- Abbiati – *Armeni ebrei greci stampatori a Venezia*, Catalogo a cura di Scilla Abbiati, Venezia 1989.
- Atanasow – Атанасов, Петър, Яков Крайков – книжовник, издател, график. XVI век, Наука и изкуство, София 1980.
- Badalić 1952 – Badalić, Josip, *Inkunabule u Narodnoj Republici Hrvatskoj/Incunabula quae in Popolari Re Publica Croatia asservantur* (=Djela Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 45), Zagreb 1952.
- Badalić 1966 – Badalić, Josip, *Jugoslavica usque ad annum MDC: Bibliographie der südslawischen Frühdrucke*, Heitz, Baden-Baden 1966² (=Bibliotheca Bibliographica Aureliana 2).
- Civiltà – *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Fondazione Giorgio Cini, Sansoni, Firenze 1958.
- Cibranska – Цибранска-Костова, Марияна, *Етюди върху кирилската палеотипия XV-XVIII век*, ИК Гутенберг, София 2007.
- Džurova-Stantchev – Džurova Axinia, Stantchev Krassimir, *Catalogo dei paleotipi slavi nella Biblioteca Ambrosiana*, „Slavica Ambrosiana” 1/2010: 197-258.
- Fedalto – Fedalto, Giorgio, *Stranieri a Venezia e a Padova*, [w:] *Storia della cultura veneta*, vol. III/1, Vicenza 1981:499-535; IV/2, Vicenza 1984: 51-279.
- Gergova – Gergova, Anka, *Jakov Krajkov – editore e letterato bulgaro a Venezia nella metà del XVI secolo*, „Il mondo slavo” 8/1982: 55-62.
- Greci – *I Greci a Venezia. Atti del convegno internazionale di studio, Venezia 5-7 novembre 1998*, a cura di M. F. Tiepolo ed E. Tonetti, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002.

- Graciotti – *Il libro nel Bacino Adriatico (XV-XVIII). Atti del convegno tenutosi a Venezia nel 1989*, a cura di Sante Graciotti, Firenze, 1992.
- Imhaus – Imhaus, Brunehilde, *Le minoranze orientali a Venezia: 1330-1510, Il veltro*, Roma 1997.
- Izdavači – *Издавачи, штампари, преписивачи*. (Књжевност Црне Горе од XII до XIX вијека, књ. 4), приредила Надежда Р. Синдик, Обод, Цетиње, 1996.
- Jerkov 1979 – Jerkov-Capaldo, Jania, *Le Različnie potrebie di Jakov di Sofia alla luce di un esemplare completo*, „Orientalia Christiana Periodica” XLV/1979, fasc. 2:373-386, por. to samo w „Byzantinobulgarica” VI/1980: 213-225.
- Jerkov 1982 – *Contributo allo studio delle Različnie potrebie di Jakov di Sofia: le letture paraliturgiche*, [w:] *Relazioni storiche e culturali fra l’Italia e la Bulgaria. Studi presentati al Convegno Italo-Bulgaro in memoria di Enrico Damiani*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1982:129-156.
- Jurić – Jurić, Šime, *Hrvatske inkunabule*, „Slovo” 34/1984: 81-90.
- Marciani – Marciani, Corrado, *I Vuković tipografi-librai slavi a Venezia nel XVI secolo*, „Economia e storia”, 3/1972: 342-363.
- Marinković 2 – Маринковић, Боривоје, *Библиографија о нашем ћириличком штампарству, штампаријама и књигама XV, XVI и XVII столећа*. Друга књига: *Божидар и Вићенцо Вуковић (XVI)*, (Поводом 500-годишњице штампане књиге у Црној Гори <1494-1994> и 470-годишњице почетка рада штампарије Божидара Вуковића у Венецији <1519-1989>), ЦНБ Ђурђе Црнојевић, Цетиње 1989.
- Marinković 3 – Маринковић, Боривоје, *Библиографија о нашем ћириличком штампарству, штампаријама и књигама XV, XVI и XVII столећа*. Трећа књига: *Следбеници Божидара и Вићенца Вуковића*, (Поводом 500-годишњице штампане књиге у Црној Гори), ЦНБ Ђурђе Црнојевић, Цетиње 1989.
- Mavroidi 1983 – Mavroidi, Fani, *Serbi e la Confraternita Greca di Venezia*, „Balkan Studies”, 24/1983, 2: 511-529
- Mavroidi 1989 – Mavroidi, Fani, *Aspetti della società veneziana del ‘500: La confraternita di San Nicolò dei Greci*, Ravenna 1989.
- Naumow 1993 – Naumow, Aleksander, *Teologiczny aspekt druku (na materiale najstarszych wydań cerkiewnosłowiańskich)*, [w:] *Najstarsze druki cerkiewnosłowiańskie i ich stosunek do tradycji rękopiśmiennej. Materiały z sesji Kraków 7-10 XI 1991*, Red. J. Rusek, W. Witkowski, A. Naumow, IFS UJ, Kraków 1993: 79-92.

- Naumow 2007 – Naumow, Aleksander, *Rusin na szlakach renesansowej Europy*, [w:] *Franciszek Skoryna z Połocka – życie i pisma*. Wybór tekstów, przekład i opracowanie M. Walczak-Mikołajczakowa i A. Naumow (Biblioteka Duchowości Europejskiej nr 3), SEG, Gniezno 2007: 9-36.
- Niemirowskij 1996^a – Немировски, Евгениј Љвович, *Почеци штампарства у Црној Гори (1492-1496)*, (=Историја ћириличног штампарства у Јужних Словена, т. 1), ЦНБ Ђурђе Црнојевић, Цетиње 1996.
- Niemirowskij 1996^b – Nemirovskij, Evgenij L., *Gesamtkatalog der Frühdrucke in kyrillischer Schrift*, Bd. 1: *Inkunabeln*, (=Bibliotheca Bibliographica Aureliana 140), Valentin Koerner, Baden-Baden 1996.
- Niemirowskij 1997 – Nemirovskij, Evgenij L., *Gesamtkatalog der Frühdrucke in kyrillischer Schrift*, Bd. 2: *Die Druckereien des Makarije in der Walachei und von Giorgio Rusconi in Venedig* (=Bibliotheca Bibliographica Aureliana 152), Valentin Koerner, Baden-Baden 1997
- Niemirowskij 2001 – Nemirovskij, Evgenij L., *Gesamtkatalog der Frühdrucke in kyrillischer Schrift*, Bd. 4: *Die Druckerei von Božidar Goraždanin in Goražde und Venedig. Die erste Druckerei von Božidar Vuković in Venedig* (=Bibliotheca Bibliographica Aureliana 170), Valentin Koerner, Baden-Baden 2001.
- Niemirowskij 2003 – Nemirovskij, Evgenij L., *Gesamtkatalog der Frühdrucke in kyrillischer Schrift*, Bd. VI: *Die zweite Druckerei von Božidar Vuković in Venedig*, (=Bibliotheca Bibliographica Aureliana 187), Valentin Koerner, Baden-Baden 2003.
- Pelusi 1997 – Pelusi, Simonetta, *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, dir. M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, vol. 1: A-F, Milano 1997, s.v.: Agostino Da Schio, Baromić Jakov de, Corso Ambrosio.
- Pelusi 2000 – Pelusi, Simonetta, *La civiltà del Libro e la stampa a Venezia. Testi sacri ebraici, cristiani, islamici dal Quattrocento al Settecento*, a cura di S. Pelusi (=Civiltà Veneziana, Studi, 51), Padova 2000.
- Pelusi 2004 – Pelusi, Simonetta, *Libri e stampatori a Venezia: un ponte verso i Balcani*, [w:] *Ponti e frontiere. Atti della Giornata interdisciplinare di studi, Venezia, 20 ottobre 2004*, a cura di A. Bonifacio, Venezia 2005: 1-78.
- Pet vekoiva – *Пет векова српског штампарства 1494-1994: раздобље српскословенске штампе XV-XVII в.*, приредили Митар Пешикан, Катарина Мано-Зиси, Миљко Ковачевић, Српска Академија Наука и Уметности – Матица Српска - Народна Библиотека Србије, Београд 1994.

- Pullan – Pullan, Brian, *Natura e carattere delle scuole*, [w:] *Le scuole di Venezia*, a cura di T. Pignatti, Electa, Milano 1981: 9-26.
- Stantchev-Reghellin – Stantchev Krassimir, Reghellin Cinzia, *Due cinquecentine slave di area croata ritrovate nella Biblioteca Civica di Vicenza*, „Slovo” 58/2008:1-44.
- Stojanović – *Стари српски записи и натписи*, скупио их и средιο Љуб[омир] Стојановић, књ. 1, Београд 1902 (1982); књ.4, Ср[емски] Карловци 1923 (Београд 1986). [Po nazwisku podaje się numer porządkowy, pod jakim dany zapis został opublikowany. Numery od 1 do 2086 są w pierwszym tomie, numery od 5984 do 7277 – w tomie czwartym.]
- Štamparska – *Штампарска и књижевна дјелатност Божидара Буковића Подгоричанина*, Титоград 1986 (=Црногорска академија наука и умјетности – Музеји и галерије Титограда. Научни скупови, књ.13. Одјелјење умјетности, књ. 4).
- Tandarić – Tandarić, Josip, *Hrvatskoglagojski tiskani brvevjar iz 1491.*, „Slovo” 34/1984:125-157.

Summary

CYRILLIC/SLAVONIC RENAISSANCE BOOK PRINTING IN „FAMOUS VENICE TOWN”

The study presents editorial activity of Orthodox and Catholic Slavs in Venice in XVI and XVII century. Special consideration was given to Bozidar and Vincenzo Vuković works as well as Franciscan and other editors initiatives. The cultural situation in renaissance Venice and political context of Balkan territories, from where editors came, were discussed.

BARBARA SUCHOŃ-CHMIEL
UNIwersytet Jagielloński, Kraków

INCARCERATIO, LIBERATIO ET PEREGRINATIO
W TWÓRCZOŚCI SŁOWACKICH EMIGRANTÓW
RELIGIJNYCH XVII WIEKU

Zagadnienia sformułowane w tytule zostaną omówione na przykładzie dziennika podróży Jána Simonidesa *Incarceratio, liberatio et peregrinatio*, tekstu, który w sposób najpełniejszy przedstawia dramatyczne przeżycia słowackich protestantów w latach 1674–1675, następnie ich uwolnienie i przymusową emigrację trwającą do roku 1682. Nie zachował się niestety oryginalny, powstały na emigracji tekst Simonidesa z 1676 roku. Jozef Minárik wydał go z zachowanych jedynie z XVIII wieku odpisów jako *Väznenie, vyslobodenie a putovanie Jána Simonidesa a jeho druha Tobiáša Masníka* (*Więzienie, uwolnienie, i peregrynacja Jána Simonidesa i jego towarzysza Tobiáša Masníka*), które w przeciwieństwie do oryginału, mają długie barokowe tytuły: *Krótkie opisanie tego, co stało się z księżmi węgierskiego kościoła ewangelickiego, kiedy ich skazano i wysłano na galery, zwłaszcza to, co dotyczy mojego i mego współtowarzysza uwolnienia i podróży*¹ oraz *Podróż Tobiáša Masníka, do którego jest dołączone krótkie opisanie tego, co*

¹ *Brevis consignatio Eorum que facta sunt cum Ministris Luang. Ecclae Hung in Eorundem condemnatione et ad Tirimas Hispanicas abductione, in specie in mei cum comite Liberatione et Peregrinatione.* Nad tytułem znajduje się ręczny dopisek Masnícus Tobiáš. Rękopis odpisu jest umieszczony w gimnazjalnej bibliotece w Szarvasi na Węgrzech (sygn. XXX. 11 m, część d). J. Minárik. *Edičná poznámka*, w: *Väznenie, vyslobodenie a putovanie Jána Simonidesa a jeho druha Tobiáša Masníka*, Bratislava 1981, s. 17. Wszystkie tłumaczenia tych wspomnień pochodzą od autorki.

stało się z księżmi węgierskiego kościoła ewangelickiego, kiedy ich skazano i wywieziono na galery. Potem zaś Tobiáša Masníka, uwolnienie i podróż po krajach niemieckich². Istnieje jeszcze jeden odpis, ale jego tytuł jest niemalże tożsamy z brzmieniem pierwszego odpisu, jedynie w miejsce 'in mei' pojawia się 'in mea', dlatego nie przytaczam jego brzmienia³.

Artykuł niniejszy ma przede charakter informacyjny, ograniczam się więc głównie do filologicznej prezentacji prawie nieznanych poza Słowacją tekstów. A zatem jest to wstęp do dalszego procesu badawczego.

Według Jozefa Minárika autorem dziennika podróży jest Simonides, Masník natomiast dołączył tylko kilka końcowych rozdziałów dotyczących jego własnej podróży na Słowację w latach 1676–1683 oraz opis wspólnej z Simonidesem podróży do Gdańska, Augsburga i Hamburga. W niektórych pracach traktuje się jednak Tobiáša Masníka i Jána Simonidesa jako współautorów *Incalceratio, liberatio et peregrinatio*⁴. Dziennik podróży Jána Simonidesa *Incarceratio, liberatio et peregrinatio* to jedyny w całości wydany tekst, uznany za największe osiągnięcie artystyczne XVII-wiecznej prozy barokowej na Słowacji i równocześnie najbardziej zagadkowy utwór starosłowackiej literatury. Został przetłumaczony i opracowany przez zasłużonego badacza starej literatury słowackiej Jozefa Minárika, zaufajmy więc jego redakcji.

Można w tych dziennikach podróży Simonidesa dopatrywać się jednej z wielu matryc XVII-wiecznych prześladowań protestantów. Po-

² Odpis *Peregrinatio Tobiae Masnici cui praemittitur Brevis Consignatio eorum, que facta sunt cum Ministris Evang. Ecclae Hung in eorundem condemnatione et ad Trirames abductione. Inde Vero Liberatio et in Germania Peregrinatio Tobiae Masnici* znajduje się w bibliotece Węgierskiej Akademii Nauk (sygn. Tört. 4-r, nr 159). J. Minárik, *Edičná poznámka*, w: *Väznenie, vyslobodenie a putovanie* op. cit., s.17.

³ Odpis znajduje się w bibliotece Węgierskiej Akademii Nauk w Budapeszcie (sygn. Tört. 4-r, nr 211).

⁴ Silvia Lauková, która zajmuje się kategorią dramatyczności w autobiografii Simonidesa *Väznenie, vyslobodenie a putovanie*... uważa problem autorstwa tego tekstu za irrelevantny i traktuje Simonidesa i Masníka jako współautorów. S. Lauková, *K otázke barokovej dramatickosti v diele Väznenie, putovanie a vyslobodenie Jána Simonidesa a jeho druha Tobiáša Masníka*, w: *Obdobie protireformácie v dejinách slovenskej kultúry z hľadiska stredo-euroopského kontextu*, Bratislava 1998, s. 210.

dobne dzienniki podróży pisali także Tobiáš Masník *Vezení a vyslobození kneze Tobiáše Masniciusa* (*Więzenie i uwolnienie księdza Tobiáša Masniciusa*, 1676), oraz Juraj Láni *Kurze und wahrhafte historische Erzählung von der grausamen und fast unerhörten papistischen Gefängnis* (*Krótko i prawdziwa relacja o okrutnym i niemal niesłychanym papistowskim więzieniu*). Ale oba te teksty pozostają do dziś w rękopisach lub też zostały wydane jedynie w fragmentach.

* * *

Niezależnie od tego, jak badacze traktują relację między przeżyciem podmiotu a dziennikiem jego podróży (tym nie zamierzam się w niniejszej pracy zajmować), nie sposób mówiąc o zesłaniu duchownych protestanckich na galery, nie odwołać się do innych źródeł, czyli do tzw. materialnej prawdy, która w świadomości europejskiej jest niezbyt znana. Zbyt mało – w przeciwieństwie do faktów podobnego traktowania protestantów we Francji w XVII wieku, których także zsyłano na galery. Traktat Westfalski z 1648 roku, który podpisano po trzydziestoletniej wojnie religijnej, dający wolność wyznania protestantom, niestety nie zakończył konfliktów religijnych na terenie Królestwa Węgierskiego w XVII wieku między zwolennikami katolickich Habsburgów a protestantami. Objęły one Kościół protestancki ewangelicko-augsburski, czyli luterkański i Kościół ewangelicko-reformowany. O ile do historii przeszły tzw. preszowskie jatki⁵ z 1687 roku, w czasie których skazano na śmierć 24 protestantów za wsparcie antyhabsburskiego spisku Eme-ryka Tököliego, o tyle procesy sądowe protestantów, którzy w tym spisku nie uczestniczyli, a pretekstem oskarżenia stał się ich rzekomy udział w antyhabsburskim spisku, przygotowanym przez węgierskiego pałatyna Franciszka Vesselényiego w 1666 roku, pozostają w świadomości Zachodu Europy słabo obecne. Po odkryciu tegoż sprzysiężenia w 1670 roku oskarżono protestantów o szkalowanie kościoła katolickiego i świętych, wzniecanie niepokoju, a ponieważ Vesselényi sprzymierzył się przeciwko Habsburgom z Turkami, przypisano im także bratanie się z wrogami królestwa, Turkami.

⁵ J. Režík, *Prešovská jatka z roku 1687*, Liptovský Mikuláš 1931.

Na pierwsze nadzwyczajne posiedzenia sądu w Bratysławie (ówczesnym Preszburgu) w 1671 roku wezwano przed sąd około 33 czołowych duchownych protestanckich, wśród nich superintendenta trenczanskiej żupy Joachima Kalinkę, któremu zarzucono rozpowszechnianie wizyjnych pism Mikuláša Drabíka *Lux in tenebris (Światło w ciemnościach)*, przepowiadających upadek dynastii habsburskiej, za co został on skazany na śmierć. Przebieg procesu, uwięzienie i egzekucję Drabíka odnotował Kalinka w swoim, pozostającym do dzisiaj w rękopisie diariuszu⁶. Znajduje się tu szczegółowy, bardzo wstrząsający opis śmierci, a właściwie tortur Drabíka: „żywemu ... ma być prawa ręka siekierą odcięta, potem głowa ścięta, następnie język jego kleszczami wyciągnięty”⁷.

Procesy kontynuowano. W 1674 roku wezwano przed sąd kolejnych ewangelickich i kalwińskich duchownych, którym postawiono podobne zarzuty. W ten sposób sąd chciał ich zmusić do przejścia na katolicyzm lub do udania się na emigrację. Tych, którzy odmówili, najpierw osadzono w więzieniu na zamku bratysławskim, a kiedy dalej pozostawali niezłomni, skazano na karę śmierci, którą potem zamieniono na więzienie w Leopoldowie i Branču, a następnie zesłanie na galery do Neapolu. Po drodze wielu zmarło. Nielicznym tylko udało się zbiec, niektórzy zaś zostali uwolnieni i po trwającej około dziesięciu lat emigracji powrócili do Królestwa Węgierskiego⁸.

I chociaż prześladowania w tym czasie dotknęły w większym stopniu protestantów, nie można zapominać, że ofiarami byli także katolicy. Nie liczby przecież decydują o tym, kto bardziej cierpiał, gdyż na każdą śmierć należy patrzeć jednostkowo. Przykłady przemocy wobec dwudziestu dwóch katolickich duchownych arcybiskup ostrzyhomski Juraj Selepčeni-Pohronec komentuje w ten sposób: „Z czystej nienawiści wobec wiary i żeby wykorzenić Kościół katolicki, wielu księży zostało zabitych, ciężko rannych, okrutnie męczonych, więzionych, zesłanych,

⁶ Pełny tytuł dziennika Kalinki po łacinie: *Diarium maiori, sui ex parte occasione eiusdem ad Posoniense Delegatum iudicium citationis Posoni scriptum*.

⁷ „ma se živemu ... ruka prava sekeru odtati, potom hlava gemu sniati; zatim z hlavi iazik gehu kliestami witahtnuti”. E. Frimmová, *Bratislavské mimoriadne súdy v diariu Joachima Kalinku*, w: *Obdobie protireformácie...*, op. cit., s. 97.

⁸ I. Mrva, *Politické a náboženské pomery v dobe T. Masníka*, w: *Obdobie protireformácie...*, op. cit., s. 38.

dręczonych głodem, pracą i dotkniętych innymi podobnymi cierpieniami”⁹. Selepčeni mówi o nienawiści protestantów wobec katolików, ale dotyczyła ona także katolickich duchownych, przede wszystkim jezuitów, ówczesnych strażników wiary katolickiej. Powyższy cytat oskarżający protestantów mógłby być także komentarzem do dramatycznych doświadczeń duchownych protestanckich, Tobiáša Masníka (1640–1697), Jána Simonidesa (1648–1708) i Juraja Lániego (1646–1701), przedstawionych w ich autobiografiach. Paradoksalnie, to arcybiskup Selepčeni był głównym inspiratorem ich procesów, w wyniku których zostali niewinnie skazani na śmierć, zamienioną potem na więzienie i galery.

* * *

Dzienniki podróży Simonidesa to chronologiczne relacje z bratysławskiego procesu sądowego (1674), życia skazańców w więzieniu w Leopoldowie (1674–1675), zesłania ich na galery do Neapolu, ucieczki spod eskorty wojskowej (1675), ponownego uwięzienia, uratowania ich przez mieszkającego w Wenecji kupca niemieckiego i swobodnego poruszania się potem byłych skazańców w latach 1675–1676 po Italii (Neapol, Rzym, Siena, Florencja, Bolonia, Ferrara, Padwa, Wenecja, Werona, Bergamo), a następnie Szwajcarii i krajach niemieckich.

Na początku, gdy autor mówi o przesłuchaniu i pobycie w więzieniu, tekst przybiera charakter schematu fabularnego; narrator usiłuje swoje doświadczenia życiowe wyraźnie przekształcać w powieść. Czy jest to świadomy zabieg? A może asekuracja, skoro autor zdaje sobie sprawę, że pamięć ludzka jest zawodna i nie jest możliwe napisanie wszystkiego. A może jest to próba obiektywizacji przedstawianego świata, w opisie dominuje bowiem rzeczowość, stylistyczna powściągliwość i dystans. W pamiętnikarstwie barokowym uniwersalnym typem narracji jest narracja pierwszoosobowa, określana zresztą jako narracja

⁹ „z čistej nenávisti voči viere a v snahe vykorenit’ katolíckú cirkev mnoho kňazov bolo zabitých, ťažko ranených, kruto mučených, žalárováných, odvlečených, trápených hladom a prácou a inými podrobnými útrapami postihnutých”. Łaciński tekst znajduje się w tajnym archiwum w Watykanie i w diecezjalnej bibliotece w Nitrze w tomie *Rabčekova zbierka*, Plut. 62, nr 11–12. Słowacka wersja została opublikowana w tomie *Trnavská univerzita 1635–1777, zostavil J. Šimončič*, Trnava 1996, s. 383–401. Podaję za: V. Judák, *Náboženská situácia na Slovenska v 17. storočí*, w: *Obdobie protireformácie...*, op. cit., s. 22–23.

pamiętnikarska, Simonides natomiast, który jest nie tylko świadkiem, ale także bohaterem przedstawionych przez siebie zdarzeń, posługując się narracją auktorialną, trzecioosobową, sytuuje narratora na zewnątrz świata przedstawionego.

Narrator deklaruje wobec przedmiotu wypowiedzi pozycję ekstrawertywną, zatem, mówiąc językiem Małgorzaty Czerwińskiej, pozycję świadka¹⁰. I właśnie to świadectwo jest dla słowackiego narratora dominujące. Peregrynacja przez Morawy, Austrię, Słowenię aż do Włoch to podróż – wygnanie, podróż – cierpienie, stąd zamiast notować wrażenia z podróży narrator koncentruje się na szczegółach związanych z psychicznym i fizycznym dręczeniem więźniów. Zatem narratorem-podróżnikiem stanie się dopiero po uwolnieniu, kiedy z pomocą kupców protestanckich zwiedza wybrane zakątki Europy.

Wezwani przed sąd i oskarżeni o antyhabsburski spisek protestanci nie mieli szansy obrony, chociaż oskarżenia wobec nich były bezpodstawne. Jedynym wyjściem było podpisanie rewersu, w którym zobowiązali się wyemigrować i pod groźbą utraty życia i majątku nigdy nie wrócić do Królestwa, lub zrezygnować z pełnienia funkcji duchownego. Simonides przytacza brzmienie tego dokumentu w całości: „My, niżej podpisani, wezwani do Preszburga z powodu udowodnienia nam winy za współudział w powstaniu, na rozkaz Jego Wysokości podpisujemy się i ślubujemy wierność i że nie będziemy mieć żadnych kontaktów z tymi, co są niewierni jego Wysokości. Oprócz tego chcemy się całkowicie zrzec w przyszłości wykonywania potajemnie lub publicznie jakiegokolwiek urzędu kaznodziei, nauczyciela itp. – pod groźbą śmierci, utraty majątku oraz wiecznego potępienia, jeżeli będziemy przyłapani nawet na pojedynczym podejrzeniu. Chcemy to dobrowolnie i chętnie potwierdzić własnym podpisem i przybiciem pieczęci”¹¹.

¹⁰ M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 1998, s. 21.

¹¹ „My, niżejpodpisani, z dôvodov spoluviny na vzbure predvolani do Prešporka a usvedčení na príkaz Jeho Veličenstva sa podpisujeme a sľubujeme vernosť, že nebudeme mať nijake spolky s tými, čo sú neverní Jeho Veličenstvu. Okrem toho sa chceme celkom zrieknuť v budúcnosti vykonávať či už tajne alebo verejne nejaký kazateľský, učiteľský a podobný úrad – a to pod stratou života i celého majetku a pod večnou potupou, ak budeme pristihnutí čo len pri jedinom podozrení. To chceme dobrovoľne a ochotne potvrdiť podpísaním svojich mien a pritlačeníem pečatí”.

Ci, którzy podpisu odmówili, zostali skazani na karę śmierci, wieczne potępienie i pozbawieni majątku. Mimo wyroku śmierci potraktowano ich najpierw, jak twierdzi Simonides, z godnością, mogli nawet spędzać czas w gospodach, nie wolno im było tylko oddalać się poza mury Preszburga. Cały czas bowiem próbowano ich nakłonić do podpisania rewersu. Kiedy żadne perswazje nie pomogły, część z nich została wezwana do pałacu biskupa, tam zostali spętani i takich spętanych prowadzono przez całe miasto do zamku bratysławskiego, gdzie zostali uwięzieni. Następnie zamknięto ich w miejskim więzieniu. Wszystko wskazywało na to, że wyrok będzie wykonany: „kiedy zatem wymieniających już wiozą na miejsce kaźni, wóz się zatrzymuje a kat udaje, jakby chciał zejść i więźniów natychmiast powiesić, nawet im to przysięga, wskazując na szubienicę, ten ich przyszły grób... Duchowni śpiewają i wóz jedzie dalej. Tymczasem żołnierzy i kata zmiękczyła cierpliwość duchownych”¹².

Jest to jedyny moment, w którym tekst urywa się. Mamy tu na pewno do czynienia z jakąś cenzurą wewnętrzną. Może Simonides nie chce ujawnić swoich emocji, może nie chce potępić swoich przeciwników, i o sytuacji granicznej, jaką mogła być wtedy śmierć przez powieszenie, mówi spokojnie, w tej samej tonacji jak w przypadku innych wydarzeń.

Skazani, którzy w dalszym ciągu nie podpisali rewersu, zostali przewiezieni do więzienia w Leopoldowie, które stało się dla nich piekłem. W opisie więzienia koncentruje się autor tylko na najbliższej przestrzeni (nieogrzewana cela o wymiarach ośmiu kroków w każdą stronę, a w niej około trzydziestu skazańców), nie interesuje go natomiast *panopticum*. Chociaż jedynym ich przewinieniem było to, iż byli innowiercami, traktowano ich gorzej niż przestępców. Codziennie (nie wyłączając świąt i niedziel) musieli wykonywać prace, uwłaczające godności człowieka; przestępcy natomiast wykonywali je tylko wtedy – i to sporadycznie – kiedy były one niezbędne. Przykładowo: je-

¹² „Ked' teda spomínaných vezú na popravisko, voz zastane a kat robí, akoby chcel zostupit' a sediacich už-už obesit', ba aj sa zaprisahá, ukazujúc šibenicu, ten ich budúci hrob... Kazatelia spievaju a voz ide ďalej. A medzitým vojakov a kata obmäkčí trepezlivosť duchovných”.

zuita zwraca się do starego i schorowanego duchownego mówiąc, że chociażby nawet umarł, nie oszczędziłby jego trupa, a za to, że tymi rękami bezcześcił święte rzeczy musi czyścić latryny i wykonywać inne prace. Naruszano ich nietykalność cielesną; byli bici, ciągnięci za brody, a nawet obcinano im je mimo próśb: „jestem Węgrem (Hungarus), dlatego chcę mieć długą brodę”¹³. Długa broda oznacza tu identyfikację z obywatelem Królestwa Węgierskiego, w którym wzorowano się na modzie tureckiej, w przeciwieństwie do monarchii Habsburskiej, w której z kolei obowiązywała moda francuska. Protestantów bito do krwi i zmuszano do uczestnictwa w obrządkach Kościoła katolickiego, gdzie znieważano ich religię. Głód i pragnienie odczuwali nieustająco.

Proces sądowy, więzienie i wyrok to trudne momenty, mogli się więc załamać. Udało im się jednak znaleźć jakiś *modus vivendi*. Pozostali nieugięci, a niezłomna postawa doprowadzała do eskalacji działań ich prześladowców, którzy chcieli ich złamać w wierze poprzez zastraszanie: stawianie szubienic i budowanie łodzi mających kojarzyć się z galerami.

* * *

Dyskurs narracyjny wyraźnie się zmienia, kiedy narrator opuszcza Słowację. Dalej posługuje się, jak już wspominaliśmy, podmiotem zbiorowym, ale odchodzi od trzecioosobowej narracji obiektywizującej i przyjmuje narrację bardziej subiektywną; już nie „oni”, ale „my”, traktuje więc siebie w nierozdzielalnym związku z towarzyszami podróży. Z więzienia w Leopoldowie spętani w łańcuchy zostali zesłani na galery. Z powodu zatem wyznawanej religii, wykształceni protestanci duchowni, zostają zrównani z przestępcami, przemytnikami, dezertkami i złodziejami, jacy stanowili większość galerników. Nawet jeżeli chwilowo uwalniano ich z jednego pęta, musieli ciągnąć za sobą łańcuch. Dopiero teraz, w czasie podróży na galery, wyznano im prawdę, którą dotychczas przed nimi ukrywano, że cierpią nie za spisek antyhabsburski, lecz za wiarę, a galery to kara za ich nieugiętość,

¹³ „ego sum Hungarus et propterea volo habere longas istas barbas”.

upór i za to, że nie chcieli podpisać rewersu. Wiadomo, że wielu tego zesłania nie przeżyło¹⁴. Simonides pokazuje to na przykładzie umiarkowanego duchownego, któremu nie udzielono żadnej pomocy, a w stanie agonii został rozebrany, pozbawiony cennych dla niego rzeczy, włącznie z ubraniem, i pozostawiony na drodze na „ofiara psom i ptakom”. Zesłańcy gotowi byli za prawdę Ewangelii umrzeć śmiercią męczeńską, nie godzili się natomiast na długotrwałe cierpienie i ponizanie ich godności, czyli wykluczali jakikolwiek kompromis. Nie godzili się też na powolną śmierć. Ludzki los, wpisany w uniwersalny paradygmat cierpienia, nie znajduje ich akceptacji i kiedy uświadomili sobie, że „prześladowcy chcą ich zgładzić ze świata powolnym udręczeniem”¹⁵, wtedy pojawiła się myśl o ucieczce. Nie bez znaczenie było także i to, że ratując swoje życie mogą być jeszcze przydatni swemu Kościołowi¹⁶. Zatem mimo ogromnego lęku, jeszcze przed Neapolem oddalili się od eskorty. Ucieczka okazała się nieudana, zostali ponownie schwytani i uwięzieni w miejscowości Capracotta we Włoszech, gdzie dalej cierpieli fizycznie, ale w przeciwieństwie do więzienia w Preszburgu, mieli tu do dyspozycji wybraną literaturę religijną, między innymi *Sobór Trydencki (Concilium Tridentinum)*, brewiarz, oraz teksty niektórych autorów starożytnych, jak np. *Metamorfozy* Owidiusza i mowy Cycerona.

Sobór Trydencki, który był reakcją na potrzeby zmian w Kościele w związku z rozwijającą się od czasu wystąpień Lutera (1517) reformacją, potępił doktrynę protestancką, dzięki czemu wzmocnił pozycję katolicyzmu i autorytet papieża. Publikacja na temat Soboru Trydenckiego mogła być dla wyznawcy ewangelicyzmu znakomitą pretekstem do dysputy teologicznej i potępienia katolicyzmu. Lecz Simonides ograniczył się jedynie do informacji, że miał możliwość skorzystania

¹⁴ I. Mrva, *Politické a náboženské pomery v dobe T. Masnika*, w: *Obdobie protireformácie...*, op. cit., s. 38.

¹⁵ „prenasledovatelia chcú nás zniesť zo sveta pomáľým trápením”.

¹⁶ Jego towarzysz podróży Masnik doświadczył już ukrywania się w górach, kiedy katolicy przejęli jego kościół. Potem, w czasie podróży na galery miał możliwość zbiec jeszcze na Morawach, nie zrobił tego jednak ze względu na solidarność z pozostałymi więźniami, ponadto wtedy jeszcze, jak twierdzi, istniała nadzieja na powrót do Preszburga.

z tego tekstu. Przyznaje się natomiast, że mając do dyspozycji brewiarz, odpisał z niego psalmy oraz niektóre modlitwy, wykorzystał zatem tylko to, co jest wspólne dla całego chrześcijaństwa. Wydaje się, że taka postawa dowodzi pewnej otwartości autora wobec katolicyzmu.

Po sześciu tygodniach pojawiła się nadzieja na uwolnienie. Zostają wykupieni przez niemieckiego bogatego kupca, Jana Filipa Weltza, który wspierał galerników. Kiedy to się stało, nie mogli jednak uwierzyć i z trudem udało się protestanckiemu kupcowi ich przekonać, że podróż w duchownych szatach jest niebezpieczna.

* * *

W Neapolu zamieszkali w bogatym mieszczańskim domu, zupełnie niepodobnym do więziennej celi: „wszystko pokryte jedwabiem, szlachetnymi materiałami, nawet łoże jest pozłacane, wyściełane purpurą i batystem”¹⁷. Z literatury protestanckiej mogą po uwolnieniu korzystać dopiero w Wenecji, na przykład z polemicznego wobec katolicyzmu *Anti-Christus* Jana Ernsta Dilligera, *Biblii* w przekładzie Marcina Lutra oraz zbioru kazań ewangelickich *Herz-Postille*.

W dzienniku dominuje opis, a jeżeli pojawia się komentarz, to często ma on charakter religijny, związany np. z przeświadczeniem o Opatrzności Bożej. Nie jest jasne, czy przeważa tu poczucie przeznaczenia, predestynacji, czy też wiara w doraźną ingerencję boską, wydaje się jednak, że chodzi o to drugie: „Podczas kiedy więżą nas pełnych sześć tygodni (we Włoszech w Capracotcie) bez jakiegokolwiek otuchy, oto Bóg w sposób godny podziwu i naprawdę nadzwyczajny przygotowuje nasze wyzwolenie”¹⁸. Podobnie wypowiadają się też inni: Juraj Weltz uświadamia Simonidesowi, że był on tylko rzecznikiem Boga. Jednak ich skazanie, uwięzienie i zesłanie na galery nie stały się bez bożego przyzwolenia i nie są daremne, mają bowiem

¹⁷ „všetko pokryté hodvábom, vzácnymi látkami, ba aj lôžko je pozlátané, vystlané purpurou a batistom”.

¹⁸ „Kým nás držia vo väzení celých šesť týždňov, bez akejkoľvek ľudskej útechy, hľa Boh podivuhodne a naozaj neobyčajne pripraví naše vyslobodenie!”.

zawstydić katolików i pokazać im, że także i „Luteranie cierpią dla prawdy Ewangelii”¹⁹.

Filozofię autora dziennika można podsumować następująco: nie mamy wpływu na własny los, odgrywamy jedynie rolę, jaką narzuca nam Opatrzność, która jest działaniem Boga. Cierpienie nie ma tu mocy oczyszczającej jak w *Starym Testamencie* (między innymi w *Księdze Hioba* i *Księdze Koheleta*), lecz jednoczy człowieka z Bogiem²⁰.

* * *

I dopiero teraz tak naprawdę można mówić o dzienniku podróży, chociaż wyjazdu Simonidesa do Włoch nie poprzedziła faza projektów i przygotowań, jak choćby wyznaczenie trasy do przebycia, korespondencja przygotowująca podróż, tak istotne przy tworzeniu tego typu prozy. Mało prawdopodobne, że autor zapoznał się wcześniej z istniejącymi już opisami podróży do Włoch. I chociaż urodził się na Słowacji, to, jako protestant studiujący w Wittenberdze, związany był mocno z kulturą niemiecką. Z Włochami nigdy się nie zetknął, można zatem widzieć w tej jego podróży, którą rozpoczyna w Neapolu, cel poznawczy, tak charakterystyczny dla podróży edukacyjnej, której schemat ukształtował się w kulturze europejskiej już od czasów renesansu. W tego typu podróży badaczka zagadnień autobiografii Małgorzata Czermińska, dostrzega „szczególne (...) ukształtowanie bohatera: zazwyczaj jest ich dwóch i pozostają wobec siebie w relacji adepta i mentora”²¹. Rolę mentora wobec Simonidesa i Masníka pełni tutaj nie tylko kupiec Jan Filip Weltz, ze swoimi braćmi Jurajem i Jakubem, ale także inni wymieniani z nazwiska i anonimowi zwolennicy protestantyzmu, którzy planują ich podróż, przygotowują instrukcje, a dodatkowo

¹⁹ „Luterani trpia pre pravdu evanjelia”.

²⁰ Danuta Künstler-Langner, która koncentruje się na cierpieniu metafizycznym w poezji polskiego baroku, zauważa, iż cierpienie w *Biblii* ma moc oczyszczającą, a także jednoczącą z Bogiem. Wydaje mi się, że w *itinerarium* Simonidesa można mówić jedynie o tym drugim przypadku. D. Künstler-Langner, *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*, Toruń 2002, s. 8.

²¹ M. Czermińska, *Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych*, w: *Narracja i tożsamość II*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 129.

wspierają finansowo. Przykładowo Juraj Weltz listownie prosi swego brata Jakuba, aby ich: „Życzliwie przyjął, oprowadził po Rzymie, wysłał w dalszą podróż zaopatrując w pieniądze i plan dalszej podróży, czy radę co do jej dalszego ciągu”²². Sam autor też ujawnia, że przygotowywał się do podróży robiąc notatki w więzieniu i na bieżąco w czasie podróży.

Szczególnie interesujące są opisy włoskich miast, które razem z druhem Masnikiem zwiedzali już jako ludzie wolni. W opisie podróży autor koncentruje się przede wszystkim na tych miastach, w których zatrzymywali się na dłużej: Neapolu, Rzymie i Wenecji. Mniejszą uwagę poświęca tym miastom, w których był krótko lub przez które tylko przejeżdżał.

W Neapolu Simonides szuka przede wszystkim spokoju, który tak ważny jest w protestantyzmie, by móc cieszyć się życiem doczesnym tu na ziemi. Ale człowiek z natury dąży do spokoju i potrzeba spokojnego wypoczynku na łonie natury ma już w kulturze europejskiej wielowiekową tradycję (starożytne *Beatus ille qui procul negotiis ut prisca gens mortalium* (...) Owidiusza). Spokój znajduje na wzgórzu Posilito, które etymologicznie wywodzi się z greckiego *pausilypos* i znaczy ‘wyciszenie cierpienia’. To malownicze miejsce z ogródkami, winoroślą i drzewami, przypominające odwieczną sielankową scenerię, pozwala odetchnąć i zatroszczyć się o swoje zdrowie. Bardziej niż zabytki Neapolu interesują go najpierw położone w jego pobliżu miasteczka, gdzie znajduje gorące źródła lecznicze, np. źródła o nazwie „pomagaj człowiekowi” (łac. *subveni homini*) i kąpiele parowe, które już w starożytności zajmowały ważne miejsce w obrzędach higieny osobistej i oddziaływały pozytywnie na psychikę.

Neapol i jego okolice postrzega autor idyllicznie; znika tu surowość protestancka, a bierze nad nią górę zachwyt nad naturą jako źródłem spokoju: „Nie wydaje mi się, żeby gdziekolwiek indziej na świecie klimat i ziemia tak sprzyjały ludziom jak tutaj... Drzewa, zboża, rośliny i owoce rosną tak bujnie, że nie da się tego porównać z tym, co daje ziemia w naszych krajach. Cytryny i pomarańcze owocują cały rok,

²² „Ľáskavo prijäl, povodil po Ríme a prepustil zaopatrených peniazmi na cestu a cestovným poriadkom či poučením ako pokračovať v ceste” .

kolejne dorastają, kolejne kwitną, kolejne wypuszczają pąki²³. Takie poczucie dają też odwiedzone przez Simonidesa Campi Elisii, czyli włoskie pola Elizejskie, utożsamiane często z mityczną krainą wiecznej szczęśliwości, którą zapewnia łagodny klimat, bujna roślinność i brak trosk. Tutaj dopiero zrozumiał, jak klimat śródziemnomorski pozytywnie wpływa na człowieka i wbrew protestanckiej ascezie wykazuje zrozumienie dla mieszkańców Italii, będących miłośnikami rozkoszy i piękna. Sam w jakimś zakresie też ulega tej rozkoszy.

W Neapolu odwiedza galerników z Preszburga, którzy spętani, brudni, niedożywieni i bici z błahych powodów, wzbudzają w odbiorcy litość. Simonides spotkał się z nimi oficjalnie jako cudzoziemiec i musiał udawać, że nic nie wie o ich losie oraz pouczać ich, że jako heretycy cierpią sprawiedliwie i zgodnie z prawem, i jeżeli chcą uzyskać wolność, muszą się nawrócić. Dopiero pod osłoną nocy mógł z nimi porozmawiać swobodnie. Simonides nie zdobywa się na żadną refleksję i nie ujawnia przebiegu tej rozmowy. Zainteresowanie galernikami nie dziwi, sam mógł być jednym z nich. Wydaje się, że więzienia stają się jego obsesją, wszędzie gdziekolwiek przebywa, interesuje się nimi i opisuje lub przynajmniej wymienia, jak np. więzienie papieskie, które porównuje do największej twierdzy, czy pałac sprawiedliwości z dwoma więzieniami, wybudowany przez papieża Grzegorza XIV. Do tego dołącza, co stosuje niezwykle rzadko, anegdotę, mówiącą, iż kiedy umrze papież, wszystkich więźniów z jednego więzienia, którzy nie dopuścili się morderstwa, obejmuje amnestia, w drugim więzieniu natomiast sprawa z oskarżenia publicznego więźnia, staje się sprawą z oskarżenia prywatnego. Dlatego wszyscy modlą się, aby papież umarł.

Szczególną uwagę zwraca też na groby. Przytacza szczegółowy opis grobu św. Piotra, który zajmuje centralne miejsce w Bazylice św. Piotra w Rzymie: „jest to bardzo piękna konstrukcja, w kształcie czworokąta, wykonana artystycznie, cała z marmuru. Zstępuje się tam po schodach, których jest po obu stronach dwanaście. Z tego miejsca pro-

²³ „Nemyslím, že nekde inde na svete podnebie i zem tak žičí ľudom ako tu...stromy, ovocie, byliny rastú tak bujne, že to, čo poskytuje zem v našich krajoch, nedá sa s nimi vôbec porovnať. Citróny, pomaranče sa rodia celý rok, lebo na tom istom strome jedny sa trhajú, ďalšie dozrievajú, ďalšie dorastajú, ďalšie kvitnú, ďalšie pučia”.

wadzą drzwiczki, które są zamknięte. Otwierają się chyba tylko wtedy, kiedy stąd wybierane są pieniądze pochodzące z jałmużny. Wszystko błyszczy złotem, srebrem i perłami. Na górnej części grobu znajdują się wielkie pozłacane kolumny, które sięgają głębiej, pod ziemię. Podpierają sklepienie, pod którym jest ołtarz a na nim siedem kandelabrow z czystego srebra. Dookoła grobu wiszą wiecznie płonące lampy podobne do wielkich melonów... a wokoło stoją jeszcze pięćdziesiąt trzy lampy, wykonane tak samo z czystego srebra. W pobliżu kolumn w marmurowej podłodze, po której się chodzi znajduje się otwór do podziemnej przestrzeni, a w nim prawdopodobnie ciało św. Piotra²⁴.

Otrzymujemy również szczegółowy opis grobu św. Antoniego w Padwie, który jeżeli nie przewyższa grobu św. Piotra, to na pewno jest, według Simonidesa, z nim porównywalny: „Jest z boku bazyliki, marmurowy, długi na dwanaście kroków, szeroki na osiem kroków. Wchodzi się do niego po dwunastu marmurowych schodach. Wokół znajdują się jako wieniec różne pozłacane rzeźby, a nad nim pośrodku ołtarz. Ściany kapliczki błyszczą nad podziw delikatnymi, jakby żywymi rzeźbiarskimi pracami z prawdziwego marmuru i lepiej dowodzą subtelności gustu artystów, którzy mają tu swoje imiona, niżli podziwi ludzi. Jak żywe są tu święte zdarzenia. Na srebrnych łańcuchach wisi pięćdziesiąt srebrnych, pozłacanych lamp. Największa, którą ofiarował król francuski (są tu bowiem dary wielu królów, książąt, itd.) jest tak ogromna, że nawet potężni mężczyźni, nie mogą jej objąć, choćby rozciągnęli ramiona i ręce. Dookoła tej lampy są umieszczone stopniowo mniejsze, wiecznie płonące. W górnej części mają szklane naczynie napełnione olejem, który zapala się wełną. Każdego dnia jest tu tak wielki zgłębek wielu oczekujących, że gdyby Bóg przebywał

²⁴ „Je to veľmi nádherná stavba, štvorcového tvaru, zhotovená umelecky, celá z mramoru. Zostupuje sa tam zo schodoch, ktorých je po oboch stranách asi dvanásť. Z tejto *prehlbne* vedú dvercia, ktoré sú zavreté. Otvárajú sa hádam iba vtedy, keď odtiaľ vyberajú peniaze nazbierané z almužien. Všetko sa jagá zlatom, stiebrom a perlami. Na hornej časti tejto stavby sa nachádzajú veľké pozlátané stĺpy, ktoré siahajú hlbšie pod zem. Podpierajú klenbu, pod ktorou je oltár a na ňom sedem veľkých svietnikov z čistého striebra. Koldokola /hrobu/ visia večne horiace lampy, ktoré majú podobu obrovských melónov... ale okolo //stoji// aj päťdesiattri //lamp// urobených takisto z čistého striebra. Blízko stĺpov je v mramorovej dĺžke po ktorej sa chodí otvor do podzemného priestoru, a v ňom vraj telo sv. Petra”.

w ludzkim ciele, wątpliwe, czy by śmiertelnicy darzyli go takim szacunkiem i przepychem²⁵.

Rozstrzygnięcie pozostawia odbiorcy. Widać tu nie tylko nagromadzenie szczegółów, ale i zachwyty nad pięknem, któremu zapewne towarzyszy refleksja o przemijaniu i śmierci. Ujawnia się tu autor jako człowiek, który skazany był na śmierć i niedawno opuścił mury więzienne. Być może jest to związane z ogólną fascynacją pięknem Włoch, a także samym marmurem, który w innych częściach Europy był znacznie rzadziej wykorzystywany, natomiast we Włoszech stanowił powszechny materiał budowlany i rzeźbiarski.

Cała z marmuru jest bazylika św. Marka w Wenecji. Z marmuru wyrzeźbione są też misterne mozaiki w ogrodzie zakonu kartuzjańskiego w Neapolu, naśladujące rzeczywiste kształty przyrody. Nie tyle główny ołtarz w Bazylice św. Piotra zrobił na nim największe wrażenie, lecz właśnie ołtarz, na którym anioł przebija mieczem smoka, wykonany niezwykle precyzyjnie i realistycznie z kolorowego marmuru. Ta kamienna mozaika godna jest – zdaniem Simonidesa – największego malarza.

Bogactwo kościoła katolickiego pokazał między innymi na przykładzie skarbcza bazyliki św. Marka w Wenecji, który obejmuje: dwanaście złotych koron, prawie tyle samo złotych ornatów zdobionych perłami i drogimi kamieniami, złoty stół ofiarny inkrustowany kamieniami szlachetnymi, sześć złotych krzyży zdobionych kamieniami szlachetnymi, dwie złote chrzcielnice i kilka srebrnych, bogato zdobionych, naczyń z agatów wypełnionych perłami, z których dwie są wielkości żołędzi,

²⁵ „Je na bočnej strane v chráme, mramorový, dlhý dvanásť rokov, široký osem rokov. Vystupuje sa k nemu po dvanástich mramorových schodoch. Koldokola sú ako veniec rozličné pozlátené sochy, nad ním uprostred oltár. Steny kaplnky sa skvejú obdivuhodnými, jemnými, akoby živými sochárskymi prácami z ozajstného mramoru a chvália jemný vkus umelcov, ktorí tu majú svoje mená, väčšími než ľudské velebenie. Ako živé sa tu predstavujú posvätné príbehy. Na strieborných reťaziach visí päťdesiat strieborných pozlátených lúčok. Najväčšia, ktorú daroval francúzsky kráľ (sú tu totiž dary mnohých kráľov, kniežat, atď), je taká obrovská, že ani dvaja naozaj mohutní muži ju nemôžu oblapiť, ani keď rozťahnu plecica a ruky. Dookola tejto lampy sú postupne umestnené ustavične menšie, večne horiace. V hornej časti majú sklenú nádobku naplnenú olejom, ktorý sa zapaluje vlnou. Každý deň je tu taký veľký zhon, take množstvo čakajúcich, že keby Boh prebýval v ľudskom tele, sotva by ho smrteľníci zahrnovali tou úctou a takou nádherou”.

niezmiernie wielki rubin, dwie sakiewki pełne najszlachetniejszych kamieni, monstrancje, świeczniki, ornaty, książęcy kapelusz szacowany na dwieście tysięcy dukatów. Opis sprawia wrażenie, że autor ogarnął wszystko.

Wenecja jest dla Simonidesa nadzwyczaj piękna i wspinała. Nie przypadkowo jest teatrem świata. Tę teatralność dostrzega autor natychmiast po przybyciu do miasta, kiedy to wybrano jednego z dziewięciu prokuratorów. Wszyscy senatorowie odziani w strój z czerwonego batystu, bardzo uroczyście wprowadzali prokuratora do bazyliki. Było zwyczajem, że bogaci mieszczaństwo usiłovali zadziwiać świat swoim bogactwem: „ulice lśniły i błyszczały tylko złotem, srebrem, drogimi kamieniami, perłami, purpurą, batysem i wszystkimi drogo-cennymi tkaninami. Kobiety i mężczyźni wysokiego stanu zakrywali twarze czarną jedwabną maską. Robili tak, ponieważ trzymali przed sobą różnorodne maski (żab, ptaków, świń itd.), co, biorąc pod uwagę ich wysokie urodzenie, jest dla Simonidesa czymś obrzydliwym. To barok stworzył pojęcie *theatrum mundi*, w którym człowiek, rozdarty między boskością i ziemskością, musi wiecznie grać swoją rolę, zatem przywdziewać maskę. To, co obserwował w Wenecji, częsty w epoce baroku topos „świat teatrem” czy „świat sceną”, odrzucił ze względów estetycznych.

Nowym doświadczeniem dla niego, jako protestanta, są klasztory, stanowiące symbol całkowitego oddania Bogu i rezygnacji z bogactw i pokus doczesnych. Próbuje podać ich liczbę w Neapolu, ale uświadamia sobie, iż jest ich tyle, „że trudno znaleźć pod słońcem takie, które by tutaj nie istniały”. Zwiedza kartuzjański klasztor św. Marcina (Certosa di San Martino), gdzie zapoznaje się z surową regułą klasztorną. Mnisi żyją w izolacji nie tylko od świata, ale także od siebie. Przez sześć dni w tygodniu nie opuszczają swoich cel i tym samym nie rozmawiają z sobą. Takie umartwianie się było Simonidesowi całkowicie obce, gdyż w luteranizmie, który kładł nacisk przede wszystkim na wiarę²⁶, a odrzucał wartość ascezy i ubóstwa, klasztory w ogóle nie powstawały. Pozytywnie ocenia się jedynie te klasztory, które powstały

²⁶ S. Kierkegaard, *O Lutrze, luteranizmie i protestantyzmie*, „Znak” 1992, nr 7 s. 92.

we wczesnym średniowieczu, w okresie św. Augustyna i oparte były na zasadzie dobrowolności, a nie ślubów wieczystych²⁷.

W bazylice Dominikańskiej w Neapolu, która zachwyca światłem ogromnych osiemnastu srebrnych lichtarzy, zainteresowała go z kolei, także obca tradycji protestanckiej, procesja, wyrażająca w założeniu kult Sakramentu Eucharystii. Ale ta publiczna adoracja wiernych łączy się dla Simonidesa przede wszystkim z kultem świętych. Ośmiu mnichów niosło figury świętego Piotra i Pawła, nadzwyczajnej wielkości, wykonane z czystego srebra zdobionego kamieniami szlachetnymi, perłami i także złotymi łańcuchami. W procesji brało udział jeszcze około stu mnichów, którzy nieśli zapalone świece i po drodze padali na kolana. Widać, że obca jest autorowi także żarliwość katolicka. Protestantyzm odrzucił bowiem idolatrię, czyli religijną adorację rzeczywistości widzialnej i dotykanej, gdyż najważniejszy był dla niego Bóg, a nie zewnętrzna pobożność²⁸, a tylko taką tutaj Simonides dostrzega. Kultu świętych, według ewangelików, nie da się dowieść na podstawie *Pisma Świętego*: „»Albowiem jeden jest Bóg, jeden też pośrednik między Bogiem a ludźmi, człowiek« [1 Tim, 2.5], dlatego nie należy szukać wsparcia u Świętych”²⁹.

Nie wszystkie kościoły opisuje szczegółowo, nie ukrywa, że odczuwa przesyt bijącą feerią barw, złota, srebra i drogich kamieni, co bardzo często powtarza. Docenia jednak to, że jako luteranie mogą się w nich czuć bezpiecznie.

Rzym musiał zwiedzić, aby tego Antychrysta – jak powiedział jeden z jego przewodników – mógł zobaczyć siedzącego na swojej stolicy. Z perspektywy czasu porównał Neapol z Rzymem. Zabrakło mu tutaj bazyliki na miarę rzymskiej św. Piotra, wspaniałych pałaców i dziedzictwa antyku, chociaż w kościele św. Pawła w Neapolu dostrzegł zwycięstwo chrześcijaństwa nad antykiem symbolicznie przedstawione przez leżących i okaleczonych młodych herosów, Kastora i Polluksa, synów Zeusa, a nad nimi jako zwycięzców Piotra i Pawła. W Rzymie,

²⁷ *Augsburské vyznanie. Vyznanie viery predložené na sneme roku 1530*, Liptovský Mikuláš, Bratislava 1982, s. 40.

²⁸ K. Dorosz, *Co to jest protestantyzm?*, „Znak” 1992, nr 7, s. 6.

²⁹ *Ib.*, s. 23.

jak się wydaje, w sposób szczególny interesuje go antyk i jego związki z chrześcijaństwem, obecne niemal na każdym kroku. W pierwszym momencie może wydawać się zaskakujące, że jako protestant traktuje antyk na równi z chrześcijaństwem, gdyby nie to, że już w reformacyjnej literaturze słowackiej związki z dziedzictwem starożytnej kultury śródziemnomorskiej są częstsze i bardziej wyraziste niż w utworach pisarzy reformacyjnych w innych krajach, gdzie zostały prawie całkowicie zdominowane przez wzorce biblijne i motywy starotestamentowe. To chyba wyjaśnia zachwyty i zainteresowanie Simonidesa kulturą antyczną, mimo iż, jako luteranin, studiował w uniwersytecie wittenberskim, traktującym kulturę antyczną z dużym dystansem³⁰.

Ważnym dla niego wydaje się być cesarz Konstantyn Wielki, który wydał edykt tolerancyjny dla chrześcijan. Stara się go odkryć w różnych miejscach. Konstantyn Wielki siedzący na koniu zajmuje centralne miejsce na Kapitolu, stolicy całego starożytnego świata, i wyraźnie góruje nad miastem. Cesarz ten symbolicznie dzieli, a zarazem łączy Kapitol jako część starą, czyli antyczną oraz nową, czyli tę, która powstała po upadku cesarstwa rzymskiego. Podobny pomnik Konstantyna siedzącego na koniu i patrzącego na złoty krzyż dostrzega Simonides w pobliżu Bazyliki św. Piotra. Cesarz Konstantyn wymieniany jest jako fundator i darczyńca wielu kościołów i dzieł sztuki, między innymi, dwóch połączonych koni Wespazjana nad bramą bazyliki św. Marka w Wenecji.

W Rzymie Simonides nie spotkał papieża Klemensa X, jak chcieli jego przewodnicy, przynajmniej o tym nie mówi, natomiast często odwiedza wzgórze Viminal, gdzie znajduje się letnia rezydencja papieża. Czyni to ze względu na żołnierzy gwardii szwajcarskiej, z którymi prowadzi rozmowy po niemiecku. Podobnie jak wcześniej w przypadku galerników, rozmów tych w tekście nie ujawnia, skupia się natomiast na stroju strażników, który budzi jego zgorzelenie. Nie podoba mu się ubiór, który eksponował ich narządy płciowe: „To trzeba uznać naprawdę za obrzydliwe, to, co natura chciała mieć ukryte, to mają sztucznie podrobione jako prawdziwe (na kształt członka we wzwodzie) na odpowiednim miejscu, tak samo z materiału i ozdobione różnymi dzwonecz-

³⁰ B. Suchoń, *Dzieje sielanki słowackiej na tle europejskim*, Kraków 1994, s. 38.

kami”³¹. Wstydział się zapytać, czemu to miało służyć. Jest to jedyny humorystyczny epizod z całej podróży.

Dużym przeżyciem jest dla niego biblioteka watykańska, gdzie obok dzieł literatury antycznej (np. rękopisy Wergiliusza, Owidiusza i Cyce-rona) znalazł też rękopisy Lutra, np. kazania Lutra o małżeństwie.

Jest pod urokiem miast Lombardii. W malowniczej Weronie zwie- dził amfiteatr, który po rzymskim Koloseum jest lepiej zachowanym teatrem, a zbudowany został, według Simonidesa, przez Juliusza Cezara. Zachwyca go renesansowa Brescia, którą ze względu na bogactwo nazywa synową Wenecji.

W opisie podróży po Włoszech, pojawia się też ironia wobec dość powszechnej tam wiary w cuda. Przedstawia np. katolicką interpreta- cję postaci Chrystusa ze spuszczoną głową w bazylice św. Januariusza w Neapolu. Wierzono tam, że w czasie buntu wystrzelona z zamku kula przebiła kaplicę i miała dotknąć głowy posągu, ten skłonił ją i w ten sposób uniknął uderzenia kulą. Na głowie posągu podobno stale rosną włosy, pochodzące rzekomo od królowej Joanny, która zabiła swojego męża i na znak pokuty kazała się oskalpować, a skalp nałożyć posągowi ukrzyżowanego Chrystusa. Katolicy tamtejsi wierzą w realność tego wydarzenia. Opis ten to jedyny moment, kiedy Simonides dał upust swoim emocjom i skomentował to wierzenie jako szaleństwo.

Bez komentarza pozostawia natomiast kult relikwii, co pokazuje na przykładzie relikwii św. Wawrzyńca w bazylice jego imienia w Nea- polu. Święty Wawrzyniec, patron ubogich, zginął śmiercią męczeńską, wolno przypiekany na żelaznych rusztach. W dzień jego imienia wy- stawiany jest na srebrnej misie tłuszcz z upieczonego ciała świętego Wawrzyńca, który rzekomo tylko w tym dniu się rozpuszcza. Trudno przewidzieć, dlaczego spośród wielu znanych kultów religijnych róż- nych świętych wybrał właśnie ten wyjątkowo makabryczny i również zupełnie niewiarygodny. Chciał chyba autor ośmieszyć przez to samą zasadę kultu relikwii.

³¹ „toto treba považovať naozaj za ohavné: čo chcela mať príroda skryté to majú umelo napodobnené ako skutočné (na spôsob postaveného údu), urobené na príslušnom mieste takisto z látky a ozdobené rozličnými zvončekami”.

U Simonidesa wyraźnie widać polaryzację postrzegania Włoch, z jednej strony zachwyty nad przyrodą, klimatem, sztuką antyczną i sakralną, z drugiej odrzucenie żywego tu jeszcze śladu Soboru Trydenckiego i autorytetu papieża. To zapewne pozwoliło mu zachować dystans i nie ulec fascynacji Rzymem, który mógł być atrakcyjną siłą tradycji i stałością autorytetu, podczas gdy kłótnie w rozbitym protestantyzmie i wynikająca stąd anarchia mogły odstraszać³².

W Bergamo Simonides i jego towarzysze otrzymują list, który pozwala im bezpiecznie dotrzeć do Szwajcarii:

„Dobro ze źródła dobra!

Oto, najznakomitsi mężowie, tu są dla Was rekomendacje, które Wam obiecałem, adresowane do biskupa kalwińskiego duchowieństwa, który Was przyjmie tak łąskawie, jak gdybyście należeli do tej samej co on społeczności, gdyż ten dobry mąż, który Was odwiedził razem z przyjacielem z Triestu w momencie Waszego odjazdu już mu wystarczająco przedstawił wspólną sytuację pokrzywdzonych. Naprawdę nie przestaniemy im pomagać, żeby mogli uzyskać wolność, bez względu na wyznanie. Ci dobrzy mężowie w Szwajcarii – w co nie wątpię – w równym stopniu spełnią akt pomocy także wobec Was, zdecydowanych potem udać się do Szwabii. Zatem proszę Boga, aby Was, gdziekolwiek będziecie na świecie, zachował w dobrym zdrowiu i pocieszył także wolnością waszych towarzyszy. I co jeszcze należy powiedzieć? Gdyby Wam brakowało pieniędzy, zwróćcie się w Bergamo do panów Pestoluzio, którzy Wam mogą poradzić w sprawie dalszej podróży. Pamiętając, że związani są z kalwinizmem, nie musicie się ich w najmniejszym stopniu obawiać. Zawsze i wszędzie Was pozdrawiam.

Najbardziej oddany sługa Waszych Dostojności Jan Bajtista Schorcio. W Wenecji 21 września 1675 roku”³³.

³² Janusz Gruchała pisze o tym w kontekście badań nad Mikołajem Sepem Szarzyńskim, który w młodości związany był z protestantyzmem i odbył studia w Wittenberdze i Lipsku. Pod wpływem późniejszego pobytu we Włoszech przeszedł na katolicyzm, ale jego sytuacja była zupełnie inna, gdyż w swojej twórczości składał także deklaracje katolickie. Wyjazd do Włoch był więc przełomem, i w odróżnieniu od sytuacji Simonidesa, był to wyjazd dobrowolny, a nie zesłanie. J. Gruchała *Wstęp*, w: Mikołaj Sep Szarzyński, *Poezje*, Kraków 1997, s. 8.

³³ „Salutem a fonte salutis! En, vobis, viri clarissimi, commendantias, quas vobis spoponderam, at quidem in celeberrimum Helvetici ordinis antistitem, qui vos non minus benigne excipiet, ac si eiusdem essetis consortii, cum bonus ille vir, qui vos ab hinc properaturos sub ipsum Vestri abitus punctum una cum amico illo Tergestino inviserat, iam satis ipsi repraesentaverit Communem afflictorum causam, quorum libertati consulendae nulla nobis pro

List ten przytaczam w całości, ażeby pokazać ówczesną, antytyndenką solidarność wszystkich europejskich ruchów reformacyjnych. I chociaż w rzeczywistości, wskutek rozbicia protestantyzmu, dochodziło do sporów, Simonides o tym nie mówi i skupia się jedynie na własnym doświadczeniu.

* * *

Dalej poprzez Alpy docierają obaj podróżnicy do Szwajcarii i dopiero w Zurychu dowiadują się, że kupcy augsburskiego wyznania złożyli pieniądze, aby wykupić więźniów bez względu na wyznanie. Wśród Szwajcarów przeważali wprawdzie kalwini, ale także, jako luteran, przyjęli ich łaskawie. Tutaj odbyli dysputę z konwertytą, który jako franciszkanin przyjął kalwinizm, argumentując, iż tylko religia, która nawiązuje do pierwotnego kościoła, zatem religia pierwszych trzech stuleci po czasach apostoelskich, jest religią prawdziwą. Odejście przez kościół katolicki od prawdziwej wiary uzasadnia przyjmowaniem Chrystusa wyłącznie pod postacią chleba.

Następnie obaj protestanci podróżują przez historyczne i etniczne regiony Niemiec (Szwabia, Norymberga) i docierają do Wittenbergi, ośrodka protestantyzmu, gdzie autor prowadzi dysputy religijne, których treści jednak nie ujawnia. Oszołomiony wspaniałością wystroju chrześcijańskich świątyń, w tym katolickich, tym bardziej kontrastowo widzi surowość wnętrz świątyń protestanckich, których nie opisuje, lecz jedynie poleca czytelnikowi, żeby zapoznał się z nimi jako ważnymi miejscami kultu. Wszystkie znajdują się w kaplicy zamkowej w Wittenberdze, którą nazywa bazyliką:

iisdem intermittitur cura, absque ullo discrimine eorum confessionis, id quod etiam vobis in Svaviam tendentibus ex eaequo redditurum iri a bonis Helvetiae viris nullus plane dubito. Et sic Deum precor, ut vos ubique gentium incolumes servet laetosque faciat de libertate sociorum quoque. Restat, ut si forte quid nummorum Vobis desseet, ad dominos Pestolutios Pergami recurratis, quos etiam de itinere ulterius instituendo consulere potestis, memores, quod sint Tigurinae sententiae, eoque Vobis non minus reformidandi.

Vos etiam atque etiam valere iubeo. Nominum et virtutum Vestrorum addictissimus J.B. S. Venetiis 21. Sept. 1675”.

„Primo: rzeźba kroczącego i wiszącego na krzyżu Chrystusa.
 Secundo: niepowtarzalny obraz Chrystusa w ciemnicy.
 Tertio: grób błogosławionego Lutra.
 Quarto: ogromne kości wielorybów.
 Quinto: wyprawy kurfirstów do Palestyny, itd”³⁴.

Taki opis, na zasadzie wymieniania rzeczy godnych zwiedzenia, jest charakterystyczny także w odniesieniu do innych miast niemieckich. W norymberskiej bibliotece w punktach poleca, co należy obejrzeć: wspaniały obraz szlachciców; stół pomalowany bardzo delikatnymi liniami i figurami geometrycznymi; różnorodne szkielety – człowieka, małpy, psa, królika, ludzkiego niemowlęcia i czworonożnej kury; różne matematyczne przyrządy połączane; kamień wielkości jaja znaleziony we wnętrzu człowieka; skamieniałe winogrono; kogucie jajo, z którego rzekomo lęgnie się bazyliszek; garnek, do którego prawdopodobnie zbierano łzy płaczków (na pogrzebach); pogańską chrzcielnicę; czaszką szwabskiego i niemieckiego żołnierza – w zasadzie obie jednakowe, choć szwabska czaszka jest dwukrotnie grubsza niż niemiecka (chodzi prawdopodobnie o czaszkę szwedzką, nie szwabską, o czym informuje przypis Minárika); dwutomową *Biblię*, jako pierwszą drukowaną książkę wydaną przez Jana Gutenberga; meksykański bożek połączany; artystycznie wykonaną skrzynię, w której są zabytki ze wzgórz i miast Palestyny i Jerozolimy; wielką skrzynię zdobioną złotem i srebrem, z ukrytą włócznią, którą przebito bok Chrystusa, a także płaszcz, który teraz znajduje się w bazylice Ducha św.; skrzynię, gdzie są własnoręczne zapiski dziewicy Katarzyny Carthusie, a wśród nich także *Biblię*; hebrajską księgę w oryginale, której Żydzi do dzisiaj nie szanują, choć św. pamięci Michal Dilherr czytał ją na polecenie Jego Wysokości Leopolda w obecności jezuitów, nie znających tego tekstu.

Jak widać, wobec przepychu katolickich świątyń obydwa protestanci czują się zagubieni, a jednocześnie zafascynowani oglądanymi w bibliotece ciekawostkami, toteż autor wylicza je dokładnie.

³⁴ „Po prve: socha kráčajúceho a na kríži visiaceho Krista.
 Po druhe: nenapodobiteľný obraz Krista zajatého v záhrade.
 Po tretie: hrob blahoslaveného Luthera.
 Po stvrte: obrovské kosti veľrýb.
 Po piate: puť kurfirstov do Palestíny atd”.

Na szczególną uwagę zasługuje wymieniony na końcu tego spisu szklany ozdobny kieliszek, z którego ponoć pił błogosławiony doktor Luter w obecności wykładowcy teologii w Wittenberdze, doktora Justusa Jonasa. Na kieliszku znajduje się łaciński wiersz:

„Daję szkło szklanemu Jonaszowi – szkło - Lutra,
Aby obaj wiedzieli, że podobni są do kruchego szkła”³⁵.

Metafora, w której następuje przemiana, w tym przypadku człowieka w kruche szkło, zyskała sobie w baroku szczególne miejsce. Stąd też w tej epoce powodzenie *Metarfoz* Owidiusza³⁶, których urokowi uległ także Simonides, skoro miał je do dyspozycji w języku oryginalnym w więzieniu we Włoszech.

W czasie podróży po Szwajcarii i krajach niemieckich mają nasi podróżnicy kłopoty finansowe i wiele czasu zajmuje im zdobywanie „jałmużny”. Czytamy przykładowo, jak wyglądało ich wsparcie finansowe we Fryburgu nad Łabą. Mówi o tym załączona notatka Rady Miejskiej tego miasta:

„We Fryburgu dnia 17, 18 i 19 października 1676 roku.

Dwóm węgierskim wyznawcom, panu Tobiášowi Masníkowi, kanonodziei w Ilawie, i panu Jánowi Simonidesowi, rektorowi szkoły w Breznie, tym sposobem pozwala się w dniach odnotowanych na górze skromnie prosić, chodząc w tym mieście od drzwi do drzwi, o chrześcijański zasiłek, który każdy może im dać według uznania. Po podanym na górze terminie list ten traci ważność, należy go więc natychmiast dostarczyć do ratusza i zniszczyć”³⁷.

³⁵ „Dat vitrum vitreo Jonae – vitrum ipse-Lutherus
Ut fragili vitro similem se norit uterq̄”.

³⁶ A. Vincenz, *Wstęp*, w: *Helikon sarmacki, wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. LXXXIV–LXXXV.

³⁷ „Freyberg; d.17., 18., und 19. 8bris A. 1676

Zweiten ungarischen Exulanten, als. H. Tob. Masn. Prediger zu Ilava und H. Joh. Simon, der Briessner Schul Rectori, wird hiemit vegünstiget obrige 3.Tage über, in dieser Stadt für den Thüren umb eine christliche Beysteuere bescheudentlich zubitten, welche dann eines jeden freyen Willen nachzureichen stehet. Nach verflossenen obbemelten Zeit aber soll dieser Zeddel weiter nicht geltend seyn, sonder unverzüglich wieder aufs Rath-Haus eingelieffert und cassiret werden.

Der Rath zu Freyberck” .

Wspomnienia Simonidesa urywają się na 1677 roku, kiedy odbywa podróż przez Śląsk i Polskę – Wrocław, Opole, Pszczynę, Bielsko, Żywiec – do Królestwa Węgierskiego, a dokładniej do Kieżmarku na Spiżu. W różnych miastach Polski dostrzegał autor i odnotował łacińskie napisy. W Brzegu na kamiennym moście widniał herb Habsburgów a nad nim dwuwiersz:

„Nam najpierw postawili inni, my zaś potomkom
Chrystus natomiast zostawił drogę ku gwiazdom tam w górze”³⁸.

W Pszczynie przy stawie z kolei dostrzegł napis:

„Przechodząc obok wizerunku Chrystusa, zawsze traktuj go z szacunkiem

Zawsze jednak wzywaj Chrystusa, a nie jego wizerunek, który tam widzisz”³⁹.

Jak widać, w przeciwieństwie do Włoch, w których interesowały autora zabytki i Niemiec, gdzie przyciągały jego uwagę przede wszystkim ciekawostki lub pojedyncze dzieła sztuki, tutaj zwraca uwagę głównie na napisy o charakterze zaleceń moralnych. Drugi z przytoczonych tutaj napisów wskazuje ponadto na ważną w protestantyzmie powściągliwość wobec obrazów i figur religijnych.

Drogi Simonidesa i Masníka rozchodzą się w 1677 roku. O końcu emigracji dowiadujemy się ze wspomnień Tobiáša Masníka, będących integralną częścią omawianego tekstu. Masník w 1682 roku otrzymuje wiadomość, iż węgierski poseł osobiście przybył z Królestwa Węgierskiego, aby zaprosić go do „sładkej otčiny”. A Ján Simonides miał objąć funkcję nadwornego kaznodziei w Królestwie (Svätý Ján).

* * *

O tym, kim był Simonides dowiadujemy się także od Masníka, który wpisał się do jego pamiętnika. Rozpoczął cytatem z filozoficznego utworu Cicerona *Laelius de amicitia* (*Laelius o przyjaźni*): „Wiernego

³⁸ „Straverunt alii nobis, nos posteritati
omnibus at Christus stravit ad astra viam”.

³⁹ „Effigiem Christi, dum transis, semper honora.
Non hanc, quam cernis, sed Christum semper adora”.

przyjaciela poznaje się w nieszczęściu (*Amicus certus in re incerta cernitur*). W przekładzie oczywiście słowa tracą swoją brzmieniową dominantę w postaci powtarzającej sylaby „cer”. W dalszym ciągu Masník komentuje ów cytat, a następnie przechodzi do szerszych zagadnień ich wspólnego losu. Oto fragmenty tekstu Masníka, w którym mówi on o swojej działalności w 3 osobie:

„Ten przyjaciel Ján Simonides, wierny i pomocny w nieszczęściu, czyli w niepewnym szczęściu ziemskim, pozostaje niezmienny także wtedy, kiedy jest na wolności.

Podobnie jak jego towarzysz Tobiáš Masník, pochodził z rodziny protestanckiej. Kształcili go ci sami preszowscy nauczyciele. Dla prawdy Ewangelii był uwięziony, męczony, wywieziony, sprzedany, itd. Po odłączeniu się od współwięźniów żaden śmiertelnik nie był sędzią i świadkiem tak wielu nieszczęść. Wtedy naprawdę jeden drugiemu służył swoją pomocą i wsparciem. Ale to nieszczęście było tak długotrwałe i zróżnicowane, że trudno to przekazać. Dzięki jednak boskiemu miłosierdziu i ludzkiemu współczuciu dobrotliwie, łaskawie i skutecznie złagodzone. Przyjacielu i bracie najmiłszy, polecając dalej tej łaskawości Ciebie, Twój los i siebie samego Twojej najgłębszej miłości, łaskawości i pamięci, dedykuję szczerze »zostań z Bogiem« Tobiáš Masník, kiedyś ilawski diakon, teraz wygnaniec, towarzysz w niezwykłych, dziwnych losach”⁴⁰.

Chociaż został wykupiony z galer i był wolny, musiał zachować dużą czujność i nie mógł ujawnić swojej prawdziwej tożsamości w obawie przed ponownym uwięzieniem. Potwierdza to poniższy, przywołany przez Simonidesa dokument:

⁴⁰ „Hic amicus J. S. certus et praesens in re incerta seu fortunarum terrenarum dubia cernitur etiam in liberiori aura constitutus s immutatus.

Convenit cum suo adiuncto Tob. Masnicio eodem genere, quipped ex familia sacerdotali ortus; sub iisdem praeceptoribus Eperiesini institutus; ob veritatem evangelii incarceratus, affictus, abductus, venditus etc. Numero, cum nemomortalium separatis a conceptivis arbiter et testis calamitatum multorum adfuerit, unus uniunus ope et praesentia recreates saepe. Et casu tam scilicet multiplici et vario, ut dici vix quaerat, tamen divina miseratione et hominum piacompsione benigniter, clementer et potenter temperato. Eidem porro gratiae, Te amice et frater probatissime, Tuamque sortem et seipsum ulteriori favori, candor et memoriae Tuae commendams, T. M., q. D. Illaviensis, iam exul fatorum admirandorum socius, candidum adscribit Vale”.

„Najmils! Odchodzi z tego sławnego i wiernego miasta Neapolu, zdrowy i niepodejrzany o epidemię, z miłości naszego Pana Boga, jego najświętszej Matki, poczętej bez grzechu pierworodnego, z miasta św. Januariusza i jego pozostałych świętych obrońców, Giovanni Szipser z Niemiec, dwudziestoosmioletni, solidnej postawy, kasztanowych włosów, do Rzymu itd. Gdziekolwiek przyjdzie, można się z nim spotykać, negocjować i pozwolić mu na wolne i bezpieczne wejście. Także w kwestii wiarygodności itd. W Neapolu w Trybunale św. Wawrzyńca 23 Sierpnia 1675 roku”⁴¹.

Na dokumencie, który potwierdzał stan jego zdrowia i możliwość poruszania się po całych Włoszech, widniał jako Giovanni Szipser z Niemiec, zatem obywatel Spiszu, gdzie się urodził. Strach czasem paraliżował jego pamięć, kiedy więc ponownie musi podać swoje nazwisko w ewidencji, nie pamięta go: „dlatego, że byłem bardzo przestraszony (znowu się baliśmy tam, gdzie nie było już żadnego niebezpieczeństwa)”.

Także w Niemczech nie do końca ujawnia się ich tożsamość. Przedstawiani są jako „Zwei ungarische Exulanten, als H. Tob. Masn i Joh. Simon” czyli dwaj węgierscy wygnańcy, jako p. Tobiáš Masník i Johan Simonides, pisani jednak skrótowo. Podróż zawsze odgrywa większą lub mniejszą rolę w formowaniu się tożsamości autora. Simonides czuje się przede wszystkim częścią podmiotu zbiorowego, rzadko postrzega siebie jako podmiot indywidualny, który zadaje sobie pytanie: kim jest, jaka jest jego tożsamość?

* * *

Itineraria wiążą się u Simonidesa nie tylko z potrzebą konfrontacji własnej wiedzy i wrażeń, ale też z potrzebą dokumentacji epoki dla

⁴¹ „Gratissimi!

Parte de questa inclita, č fidelissima citta di Napoli, sana č libera d'ogoni suspetto, di mal' contagion per gratia di nro signore Iddio, della sua Matre santicissima, cocetta senza peccatto originale, di san Gennaro čde altri santi suoi Protettori, Giouanni Szipser de Germania d'anni 28.st. giusta capelli castagni, Romam etc.Percio douunque capitara, si potra conesso conuersare, č contraltare, dandoli libera, č segura prattica. Et in fede etc.

Datum Neapoli in TribunaliS. Laurentii die 23. Mensi Aug. Anno 1675”.

innych. Nabiera to szczególnego wymiaru w wydaniu książkowym Minárika, bowiem dołączono do omawianych wspomnień rysunki z późniejszego rękopisu Simonidesa *Galeria omnium sanctorum, canetis christianae virtutis sibi devinctorum* (*Galeria wszystkich Bogu oddanych, spętanych wzajemnie łańcuchami chrześcijańskiej cnoty*) z XVIII wieku⁴². Rysunki – jako integralna część dzienników mogą stanowić ich podsumowanie.

Niektóre z tych rysunków wychodzą poza wydarzenia opisane w tekście, ale zawsze świadczą o brutalnym traktowaniu mieszkańców i duchownych innego wyznania⁴³. Odrębnym zagadnieniem jest los niesłusznie obwinionych duchownych protestanckich, który inicjuje tablica ze sceną z nadzwyczajnego posiedzenia bratysławskiego sądu, obradującego w 1764 roku⁴⁴: Zamieszczone w przypisach podpisy pod rysunkami zawierają więcej informacji, niż mógł dać statyczny przecież rysunek. Pozostałe rysunki są bez numeracji

⁴² Rękopis znajduje się w bibliotece Széchényiego w Budapeszcie, Quart. Lat. 1181.

⁴³ Tabl. I. Cesarscy żołnierze wylamują siekierami preszowską ewangelicką bazylikę i kolegium; Tabl. II. Cesarscy żołnierze przemocą zajmują preszburską bazylikę; Tabl. III. Cesarscy żołnierze wchodzą w nocy po drabinach, aby zdobyć ewangelicki kościół w Bańskiej-Bystrzycy; Tabl. IV. Najemnicy grafa Nádasdyego burzą ewangelicki kościół w miejscowości Nowe Mesto nad Wagiem; Tabl. V. Wojska cesarskie mordują mieszkańców Senicy, bez względu na wiek i płeć, nawet dwoje ludzi powiesili w bramach domów; Tabl. VI. Wojska cesarskie zamęczyły i spaliły duchownego z Komarna; Tabl. VII. Cesarscy żołnierze ćwiartują przy zamku ciało organisty Michała Novaka; Tabl. VIII. Cesarscy żołnierze palą na rozkaz grafa Nádasdyego bibliotekę Štefana Pilárika; Tabl. IX. Cesarscy żołnierze generała Rabbatha chwytają duchownych, którzy się stawili na rozkaz do Sobotišt'a (udało im się złapać tylko Juraja Lániego).

⁴⁴ Tabl. X. Po nadzwyczajnym preszburskim sądzie wielu skazanych musi opuścić swoją ojczyznę; Tabl. XI. Po skazaniu staną się więźniami i zostaną rozmieszczeni w różnych więzieniach; Tabl. XII. Więźniowie z Leopoldowa muszą wykonywać różne prace, między innymi wywozić na taczkach nieczystości; Tabl. XIII. Więźnia z Leopoldowa magistra Tomasza Stellera biją na przemian czterej i trzech żołnierze i wymierzą mu powyżej sześciuset razów w obecności jezuita Mikuláša Kellia; Tabl. XIV. Żołnierze obcinają więźniom brody. Kradną ich odzienie i dokonują rewizji, aby znaleźć ukryte pieniądze; Tabl. XV. Żołnierze pozostawiają sześciu wyczerpanych więźniów w miejscowości Chieti (Włochy) ale Gregora Illyésa, który spadł na wpół martwy z osła pozbawiają odzienia i pozostawiają nagiego na drodze; Tabl. XVI. Więźniowie, którzy dostali się na galery muszą wykonywać ciężkie prace na brzegu morza i na galerach; Tabl. XVII. Walka cesarskich i węgierskich żołnierzy.

i prawdopodobnie stanowią cykl przełomowych wydarzeń z życia skazańców⁴⁵.

Simonides i Masník odbyli niezwykle długą podróż. Jozef Minárik podaje tę odległość w liczbach: powyżej 10 000 kilometrów, z tego powyżej 6000 kilometrów pieszo, pozostałą drogę przebywają konno, łodzią lub na wozie. Masník odbył dodatkowo jeszcze cztery kilometry⁴⁶.

* * *

Powyższe rozważania to tylko prolegomena do dalszych badań, wymagających studium teologii, historii kościoła i geografii historycznej.

Simonides, którego dzienniki dotąd nie doczekały się wnikliwej interpretacji, jest jednym z autorów tworzącym na emigracji – obok Tobiáša Masníka, Juraja Laniego, Štefana Pilárika i omawianego przeze mnie w tomie *Słowiańskie diaspory* Petra Benického. Mimo dużej erudycji, dbałości o artyzm nie dokonuje Simonides konfrontacji z istniejącymi już wcześniej relacjami podróżników, czy historyków, co jest charakterystyczne dla tego typu prozy w baroku⁴⁷. Powołując się na dokumenty epoki, listy, zapiski, autentyczne nazwiska i licząc się z wymogami diariusza, a więc ścisłym datowaniem i podziałem czasu narracji według występujących w nim zdarzeń, daje odbiorcy poczucie autentyczności. Nie jest zaślepiony wartościami własnej konfesji, lecz interesują go odmienności. Chociaż najczęściej posługuje się podmiotem zbiorowym, to – paradoksalnie – ofiaruje odbiorcy przede wszystkim swoje doświadczenie indywidualne.

⁴⁵ Smutna scena z Leopoldowskiego więzienia, bicie więźniów i kobiety, która okazała im miłosierdzie; Przemarsz leopoldowskich więźniów na neapolskie galery ze skutymi rękami i nogami; Nieoczekiwane uwolnienie Simonidesa i Masníka z więzienia w Capracotie; Łaskawe przyjęcie Simonidesa i Masníka w domu neapolskiego kupca Juraja Weltza; Symboliczne wyjaśnienie tytułu rękopisu Simonidesa – obraz galery.

⁴⁶ J. Minárik, *Edičá poznámka*, w: *Váznenie, vyslobodenie a putovanie Jána Simonidesa a jeho druha Tobiáša Masníka*, op. cit., s. 9.

⁴⁷ Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1976, s. 139.

Summary

INCARCERATIO, LIBERATIO ET PEREGRINATIO IN THE WRITINGS OF SLOVAK RELIGIOUS EMIGRANTS IN THE 17TH CENTURY.

The issues addressed in the title of the work have been exemplified with Jan Simonides's travelogue *Incarceratio, liberatio et peregrination*. The text is an exemplar of the dramatic experience of Slovak Protestants in 1674-1675, following by their liberation and forced emigration lasting till 1682. Unfortunately, the original text by Simionides from 1676 has been not maintained. It was edited down by Josef Minarik from eighteenth-century copies as *Imprisonment, liberation and peregrination of Jan Simonides and his comrade Tobias Masnik*.

Referring to the epoch documents, letters, notes and authentic surnames and taking into account the chronicle requirements – strict dating and narrative time division according to the sequence of events, Simonides gives a recipient a sense of authenticity. He is not blind to his own confession but he is interested in dissimilarities. Although he most often uses a collective subject, paradoxically, he gives a recipient his individual experience.

MICHAŁ STEFAŃSKI
INSTYTUT SŁAWISTYKI PAN, WARSZAWA

PIEŚNI DRUTÓW, ZGIELKU I ZGODY.
OSWAJANIE TECHNIKI W ZBIORZE *NOVÉ ZPĚVY*
STANISLAVA KOSTKI NEUMANNA

*Grecy znali tylko bieg konia. Można odcyfrować jazdę
truchtem i stępa w ich metryce poetyckiej. Moją ambicją jest
sprostać galopowi oranżowego konia: elektryczności. Nie jest
się dziś tylko człowiekiem. Jestem także telefonem, kinem,
teleskopem, maszyną rotacyjną, plakatem, radiotelegrafem.
Świat jest dynamiczną pomarańczą, którą pożeramy.
Współcześni nam poeci tylko się nią zachwycają. Oto dwie
filozofie życia: czynna i kontemplacyjna. Oto różnica.*

Anatol Stern, *O poetach Nowej Sztuki*¹.

Zgodnie z klasycznym podziałem Heideggera możemy mówić o dwóch sposobach przedstawiania techniki. Pierwszy jest czysto instrumentalny (technika stanowi zaledwie środek do celu), drugi – antropologiczny (technika to czyn człowieka). Naturalnie, oba te sposoby przedstawiania techniki w istocie „współprzynależą” do siebie, ponieważ samo ustanawianie celów i dostarczanie środków koniecznych do ich realizacji leży w kompetencjach człowieka². Dzisiaj już pewnie nikt

¹ A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wybór H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 68-69.

² Zob. M. Heidegger, *Technika i zwrot*, tłum. J. Mizera, Kraków 2002, s. 8.

by temu nie zaprzeczył: z zasady nie używamy narzędzi bez określonej potrzeby. Jest jednak prawdą i to, że cele, którym te narzędzia służą, wyznaczamy sami.

W literaturze początku XX wieku podział na instrumentalne i antropologiczne postrzeganie techniki, co ciekawe, rysował się jeszcze bardzo wyraźnie. Wśród sporej części artystów panowało wtedy przeświadczenie, że rozwój techniczny niebezpiecznie dominuje nad rozwojem ludzkiego ducha. Podobnie jak w XIX stuleciu, także w owym czasie często uważano, że ludzie utracili władzę nad techniką – że maszyny usamodzielniały się, tj. działają coraz sprawniej, prawie bez zarzutu, ale na ogół wbrew pierwotnym intencjom tych, którzy je stworzyli³. Robert Musil (*notabene* dyplomowany inżynier) interesująco pisał na ten temat w szkicu *Człowiek matematyczny* z 1913 roku:

Wszystko, co biega wokół nas, pędzi lub stoi, jest zależne od matematyki nie tylko dlatego, że bez niej jest niewytłumaczalne, lecz także dzięki niej faktycznie powstało i na niej się opiera w swojej tak, a nie inaczej określonej egzystencji. Pionierzy matematyki mieli bowiem o pewnych podstawach nader użyteczne wyobrażenia, z których wynikały następnie wnioski, sposoby dokonywania obliczeń i rezultaty, tymi z kolei zawładnęli fizycy w celu uzyskania nowych rezultatów, na koniec zaś pojawili się technicy, biorąc niekiedy już tylko same rezultaty, dodali do nich nowe obliczenia i w ten sposób powstały maszyny. I raptem, kiedy wszystko istniało już w najlepsze, matematycy – ci, którzy ślęczą gdzieś w samym środku – doszli do wniosku, że w podstawach całej sprawy jest coś, czego w żaden sposób nie można dopasować do reszty; sprawdzili na samym dole i okazało się, że istotnie cały gmach wisi w powietrzu. Ale maszyny pracowały! Należy wobec tego przyjąć, że cały nasz byt to sen i mara; zawdzięczamy go właściwie tylko pomyłce, bez której w ogóle by nie powstał⁴.

Ta w sumie tragiczna wizja była szczególnie bliska niemieckim ekspresjonistom, którzy w instrumentalnym przedstawianiu techniki nie

³ Por. A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2, tłum. J. Ruszczykówna, posłowie J. Starzyński, Warszawa 1974, s. 274-275.

⁴ R. Musil, *Człowiek matematyczny i inne eseje*, tłum. J.St. Buras, wybór H. Orłowski, wstęp Z. Świątłowski, Warszawa 1995, s. 25-26.

mieli sobie równych⁵. Przekonani o samowystarczalności maszyn, jak również o tym, że powstanie wielu urządzeń mechanicznych było jedynie wynikiem ludzkiego błędu, ekspresjoniści odnosili się z lękiem prawie do wszystkich dobrodziejstw współczesnej cywilizacji. To właśnie dlatego ich opisy maszyn bywały niekiedy makabryczne. Przykładem choćby piekielne narzędzie tortur z *Kolonii karnej* (1914) Franza Kafki. Sugestywne obrazy obcych, diabolicznych urządzeń pojawiały się jednak już w poezji Georga Heyma. Nieprzypadkowo też scenierię *Metro-polis* (1927) Fritza Langa tworzyły głównie mechaniczne monstra.

Inny stosunek do techniki mieli, jak wiadomo, futuryści. Stronnikom Marinettiego przypisuje się zazwyczaj fascynację nowoczesną techniką; autorzy niektórych opracowań piszą nawet o typowo futurystycznym kulcie maszyny i cywilizacji. Helena Zaworska, do której spostrzeżeń wciąż bardzo chętnie nawiązują badacze polskiej awangardy poetyckiej, sądziła, że futurystyczny kult techniki był kultem nieledwie fetyszystycznym: „stwarzającym mit techniki jako zjawiska godnego najwyższego podziwu”⁶. Bodaj najsurowiej obszedł się jednak z teorią futuryzmu Tadeusz Peiper, i to już w 1923 roku. W tekście skromnie zatytułowanym *Futuryzm* Peiper powiadał bowiem, że i warczący motor jest dla Marinettiego bóstwem: „Jest to jakiś egipski Apis, jakaś boska bestia, niezależna do człowieka, szafująca beczkami łask i dlatego właśnie zniewalająca do bałwochwalczej adoracji”⁷.

Ale czy rzeczywiście chodziło tu tylko o adorację? Czy futuryzm naprawdę głosił, że maszyny to bóstwa, które trzeba wielbić i o których można wyrażać się wyłącznie z zachwytem?

⁵ Z cytowaną wcześniej wypowiedzią Musila współgra kwestia Inżyniera z pierwszego aktu *Gazu* (1918) Georga Kaisera. Oto jak postać z Kaiserowskiego dramatu wyjaśnia powody nieuchronnie zbliżającej się katastrofy: „Zgadza się – i nie zgadza! Osiągnęliśmy pułap. Zgadza się – i nie zgadza! Tu nie pomogą żadne doświadczenia. Zgadza się – i nie zgadza! Rachunek usamodzielniał się i zwraca się przeciwko nam. Zgadza się – i nie zgadza!” (Cyt. za: G. Kaiser, *Gaz. Dramat w pięciu aktach*, tłum. B. Surowska, „Literatura na Świecie” 1983, nr 10, s. 84).

⁶ H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922*, Warszawa 1963, s. 98.

⁷ T. Peiper, *Futuryzm*, [w:] *idem, Tędy. Nowe usta*, oprac. T. Podoska, przedmowa S. Jaworski, Kraków 1972, s. 151.

Znany teoretyk sztuki Boris Grojs stwierdził w studium *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988), że celem poczynań awangardystów była nie tyle gloryfikacja techniki, ile zneutralizowanie skutków gwałtownej technicyzacji życia początków XX wieku⁸. Uwaga ta dotyczyła wprawdzie awangardy rosyjskiej, przede wszystkim suprematyzmu i Chlebnikowskiej koncepcji języka „zaumnego”, myślę jednak, że można ją odnieść także do działalności zdeklarowanych futurystów. „Klarowny sens mechaniki przyciąga nas bezspornie” – pisali włoscy sympatycy futuryzmu Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi i Vinicio Paladini⁹. To jednak wcale nie oznaczało, że artyści ci zamierzają bić pokłony przed każdą fabryką czy każdą lokomotywą, którą ujrzą na dworcu w Mediolanie (choć sam jej widok na pewno cieszyłby ich oczy). Helena Zaworska słusznie zwróciła uwagę, że najzagorzalsi futuryści, w gruncie rzeczy, nie interesowali się maszyną jako taką, pociągały ich raczej konkretne formy XX-wiecznej cywilizacji, konkretne sposoby realizacji nowoczesnego ideału życia¹⁰. Pośród futurystycznych ikon nowoczesności próżno stąd szukać koparek, dźwigów albo maszyn wiertniczych. Były nimi rozpędzony samochód wyścigowy i wysoko szybujący nad ziemią aeroplan. Problem tylko w tym, że w 1909 roku, kiedy ukazał się pierwszy manifest Marinettiego, przedmioty te na ogół budziły jeszcze grozę¹¹. Należało je dopiero ujarzmić, obłaskawić, nadać im ludzki wymiar. Przypuszczam, że futuryści od początku mieli tego świadomość. Ich właściwe zamiary dobitnie wyraził zresztą Bruno Jasiński w swym bilansie dokonań futuryzmu w Polsce:

⁸ Zob. Б. Гройс, *Gesamtkunstwerk Сталин*, [w:] *idem, Искусство уюта*, Москва 2003, s. 33-39. Diagnozę Grojsa mają potwierdzać następujące słowa Malewicza: „Cała twórczość, zarówno natury, jak malarza i w ogóle człowieka tworzącego – ma za cel zbudować narzędzie p o k o n a n i a naszego nieskończonego ruchu, dopiero zaś przez przedstawienie znaków naszej twórczości p o s u w a m y s i ę i o d d a l a m y w ruchu od dnia wczorajszego”. (Cyt. za: K. Malewicz, *O nowych systemach w sztuce*, tłum. A. Pomorski, [w:] *idem, Wiersze i teksty*, wybór i oprac. A. Pomorski, Warszawa 2004, s. 109; wyróżnienia – M.S.).

⁹ Cyt. za: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 341.

¹⁰ H. Zaworska, *op. cit.*, s. 95.

¹¹ *Ibidem*, s. 98.

Gigantyczny i szybki rozrost form techniki i przemysłu jest niewątpliwie najbardziej istotną podstawą i kręgosłupem momentu współczesnego. Wytworzył on nową etykę, nową estetykę i nową realność. Wprowadzenie maszyny w życie człowieka jako elementu nieodzownego, dopełniającego, musiało pociągnąć za sobą przebudowanie gruntowne jego psychiki, wytworzenie własnych równoważników podobnie jak wprowadzenie do organizmu żywego – obcego ciała zmusza organizm do wydzielania specjalnych przeciwciał, które zmieniają dopiero antygeny w ciała zdolne do przyswajania lub możliwe do wydalenia. Jeżeli organizm ludzki czy społeczny energii tej w dostatecznej ilości nie wytworzy, następuje intoksykacja, zakażenie ciałem obcym.

Wytworzyć te przeciwciała psychiczne, inaczej, stworzyć formy, które by podporządkowały człowiekowi maszynę – oto najbliższe zadanie sztuki współczesnej¹².

Z reguły futuryści wypełniali to zadanie za pomocą metod najprostszych, mianowicie – upodabniali maszyny do rzeczy i zjawisk znanych odbiorcy z doświadczenia. Najchętniej przypisywali im cechy zwierzęce, często także ludzkie, w każdym razie nieustannie je ożywiali. Ogół tych zabiegów Peiper określił kiedyś mianem „vivifikacji”, zaznaczając, że są to rozwiązania „stare i bądź co bądź, poznawczo biorąc, pierwotne”¹³. Całkiem zresztą zasadnie. Futuryści tym się jednak

¹² B. Jasiński, *Futuryzm polski (bilans)*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, op. cit., s. 50-51.

¹³ T. Peiper, op. cit., s. 60. Tu jedna uwaga: sądzę, że Zaworska myliła się, sugerując, iż futurystyczne opisy niektórych dzieł techniki były wzorowane na opisach istot bajecznych (zob. eadem, op. cit., s. 98 i 102). To oczywiście, że w chwili narodzin futuryzmu obrazy nowoczesnych miast i rozpędzonych samochodów stanowiły jeszcze wizję przyszłości. Porównania maszyn do ptaków i węży, które często spotykamy w pismach futurystów, miały jednak na celu wskazanie odpowiedników danych urządzeń w świecie przyrody, a nie w świecie fantazji. Nie jest zresztą wykluczone, że służyły one po trosze temu, by wokół nowoczesnej techniki wytworzyć aurę doskonałości, jaka – wedle powszechnych przekonań – cechowała naturę. Można tak wnioskować m.in. z niewielkiego fragmentu cytowanego wcześniej tekstu Malewicz: „Kiedy natura przez ciąg swoich doskonałości doszła w swej osobie do organizmu człowieka jako narzędzia doskonałego, przy jego pomocy zaczęła budować nowy świat, dzisiejszy organizm żelazny, który ma wielką tożsamość ze światem mięsa i kości. Możemy [właśnie dlatego – M.S.] porównać aeroplan do ptaka, który mnoży się w wielu odmianach żelaznych ptaków i ważek; pociągi są podobieństwem żmij i jak żmije dzielą się na odmiany” (K. Malewicz, op. cit., s. 110-111). O tym, że zasada organiczności (czy nawet – „rzutowania organów”) obowiązywała już w myśli technicznej XIX wieku, łatwo się przekonać, czytając tekst Ernsta Kappa *Maszyna parowa a droga żelazna*, [w:] *Kultura techniki. Studia i szkice*, tłum. I. i S. Sellmer, wybór i wprowadzenie E. Schütz, Poznań 2001, s. 123-132.

różnili od swoich poprzedników, że podnieśli animizację do rangi zasady twórczej. A niekiedy też posługiwali się nią naprawdę efektywnie. Dość przypomnieć rozżarzone ślepie zegarów, spółkujące agregaty prądotwórcze i oszalałe tramwaje, które Jasiołski uwiecznił w *Nogach Izoldy Morgan* (1923). Albo śmiałe „vivifikacje”, które Marinetti stosował wcześniej w *Manifestie futuryzmu*: wszystkie te „nienasycone dworce”, „mosty podobne do gimnastyków-olbrzymów”, „awanturnicze statki wężące za horyzontem” i pociągi „galopujące po szynach, jak stalowe konie okiełzane rurami”¹⁴.

W zbiorze *Nové zpěvy* (1918) Stanislava Kostki Neumanna mamy już do czynienia ze strategią bardziej wyszukaną¹⁵. Oczywiście, także w tej książce dałoby się odnaleźć cały szereg animizacji znanych z prac włoskich, polskich czy rosyjskich futurystów¹⁶, ale samo ożywienie materii stanowi w wierszach Neumanna zaledwie warunek wstępny. Oswajanie techniki (a zarazem – oswajanie się z techniką) ma u niego charakter procesualny: przebiega od stanu podejrzliwości, a może nawet wrogości wobec urządzeń mechanicznych, aż do pełnej akceptacji ważniejszych dokonań i przemian cywilizacyjnych początków XX stulecia.

Tom *Nové zpěvy* otwiera cykl *Zpěvy drátů* – osiem obszernych utworów opisujących żywot przewodów telefonicznych i linii wysokiego napięcia. Wybór tematu może się zdawać mało oryginalny, zważywszy, jak często sprawy elektrotechniki przewijały się w twórczości innych

¹⁴ Cyt. za: F.T. Marinetti, *Manifest futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 143.

¹⁵ Korzystam z edycji: S.K. Neumann, *Spisy*, sv. 8: *Básně III (1911–1925)*, ed. M. Chlěbcová, Praha 1974 (cytaty z poszczególnych wierszy lokalizuję w tekście głównym). Uwzględniam jednak wyłącznie te utwory, które znalazły się w pierwszym wydaniu tomu *Nové zpěvy*. Wszystkie późniejsze edycje, począwszy od drugiego wydania z 1936 roku, były przez samego Neumanna rozszerzane, co wyraźnie osłabiało znaczenie części motywów eksponowanych w latach dziesiątych XX wieku. Niestety, z czasem zmieniła się nie tylko wymowa całego zbioru, książka traciła również pod względem artystycznym.

¹⁶ Pomijam tu sprawę silnych inspiracji futurystycznych w publicystyce Neumanna i całej tzw. przedwojennej awangardy. Szerzej pisałem na ten temat w artykule „*Almanach na rok 1914*”, czyli *kłopoty z czeskim futuryzmem*, „Bohemistyka” 2010, nr 2, s. 93-107.

awangardystów¹⁷. U Neumanna przewody są jednak nie tylko bohaterem, lecz i właściwym podmiotem wierszy: to one mówią, śpiewają i niezwykle sumiennie rejestrują wydarzenia, których są świadkami¹⁸. Tak brzmi początek ich pierwszej pieśni:

My, dráty telegrafní, telefonní a elektrické,
abychom neměly dlouhou chvíli, zpíváme si
zmrazeným hlasem, lhostejny ke všemu, co jest lidské,
tu mezi domy a paláci, tu mezi poli a lesy,

mezi a nad nimi, podle silnic a tratí
bzúčíme monotónně, neznajíce touhy ni chtíče,
studené, kovové, neschopny nenáviděti, milovati,
napjaty mezi kandelábry, sloupy a tyče (s. 11).

¹⁷ Sporym zainteresowaniem poetów awangardy cieszyły się zwłaszcza sieci elektroenergetyczne, uważane powszechnie za symbol uniwersalizmu nowoczesnej cywilizacji. Niebywale optymistyczną wizję elektryfikacji zaprezentował stąd choćby Majakowski w finale słynnego *Misterium-buffo* (1918). Na charakterystyczne przedstawienie „grających drutów” można natrafić w wierszu Juliana Przybosa *O elektryfikacji* pochodzącym z tomu *Oburącz* (1926):

„Zwoje obfitych linii wiążąc od stacji do stacji
podsadzi kolana chłopów trud elektryfikacji.

Przygarście zbratane z ziemią, czynne odruchem jednakim
podlecą w górę i spadną na kable upięte, jak ptaki.

Karki, skrzywione nad skibą, pod wyrost strzelistych słupów
porwie i wyprostuje symfonia grających drutów.

Niebo zaroi się pieśnią sieci rozwitych i ludzi
rozkrzyżowanych w lazurze w wysokiej radości i żmudzie.

Jak wzrokiem sięgnąć, w okolu widnokręgowej przestrzeni
wytrysną miedzią od środka: średnice, cięciwy, promienie,

pasma, struny podniebne, nuty powietrzne, fanfary,
głoszone twardymi usty metalu, iskry i żaru”.

(Cyt. za: J. Przybós, *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 30).

¹⁸ W poezji polskiej jedynym chyba przykładem takiej liryki roli jest *Pieśń słupów telegraficznych*, drobny utwór Stanisława Miłaszewskiego ze zbioru *Gest wewnętrzny* (1911).

Najbardziej uderza w tych pierwszych strofach kompletna obojętność podmiotu. Druty są tu nie tylko zimne, ale wręcz oziębłe. Nie tyle wyniosłe, ile zupełnie pozbawione uczuć. Ich całkowita niezdolność do wyrażania emocji sprawia, że śpiewają jak gdyby od niechcienia, jedynie dla zabicia nudy. Straszliwą monotonię ich egzystencji dodatkowo wzmacnia jeszcze użyty w pieśni wiersz sylabotoniczny, ściślej – wywołana nim jednostajność rytmu¹⁹. W konsekwencji cały ten obraz wydaje się dosyć posepny.

Skrajną nieczułość przewodów elektrycznych Neumann podkreśla także w dalszych partiach cyklu. W pieśni I (zamiast tytułów utwory z cyklu *Zpěvy drátů* mają jedynie numery porządkowe – to także sygnał, że ich bohaterowie nie posiadają cech indywidualnych) druty przemierzają kolejne kilometry „se slepou objektivností” (s. 12), ewentualnie – trwają zawieszony wysoko nad realnym światem: „nad životem, jenž se nás nedotýká” (s. 11). W pieśni II zdobywają nowe przestrzenie „lhostejny k tomu, co děje se kolem” (s. 14). W pieśni III obserwują tory kolejowe: „lhostejny k jejich nevědomosti” (s. 17). W pieśni IV z tą samą obojętnością przypatrują się także zmaganiom ludzi:

ať kdo chce co chce však o tom praví,
nám lhostejny jsou lidské mravy,
my rozpínáme jen ramena (s. 20).

Rzecz jasna, charakterystyka przewodów jest dalej sukcesywnie uzupełniana. Neumann uwydatnia przede wszystkim ich ogromny potencjał. Druty bez większych przeszkód docierają tam:

(...) kudy nadlidská
touha a žízeň si rází cestu (s. 14).

Wiadomo też, że pracują bez chwili wytchnienia właśnie po to, by scalać najdalsze krańce świata. Zmierzają: „k tropickým pralesům, k džunglím, za ledů polárních svitem” (s. 12); ciągną aż „k posledním výspám civilizace” (s. 19); coś gna je dalej: „Transvaalem vzhůru!

¹⁹ Por. С. Шерлаимова, *Станислав Костка Нейман*, Москва 1959, s. 67.

K Nilu! Podle Konga! Ugandskou tratí!” (s. 19). Zresztą sam świat, jak się zdaje, nie ma dla nich tajemnic. Nie mogą się przed nimi ukryć żadne ziemskie sekrety:

Slyšíme všechno, víme všechno a všechno známe,
kams napravo, vlevo, nahoru, dolů všechno poznamenáváme,
intimnost občana, aféry světa, proměny země –
a vše, co se děje, co se má státi a stane (s. 23).

Podczas lektury cytowanych wyżej fragmentów łatwo jest ulec wrażeniu, że konstrukcja cyklu *Zpěvy drátů* opiera się na konfrontacji chłodu nieomyślnej materii oraz dzikiej wrzawy otaczającego ją życia²⁰. Ciekawe jednak, że Neumannowskie druty uświadamiają sobie głównie własne ograniczenia. Już w pieśni I otwarcie mówią o własnym wyizolowaniu; o tym, że śpiewają: „do větru, který neslyší, a do světla, jež jest hluché” (s. 11). Doskonale wiedzą, że żyjąc w osamotnieniu, za ledwie wegetują: „docela pohříženy do snění, jež sněním není” (s. 11). Kiedy napotykają drogi lub ciągnące się kilometrami trakty kolejowe, pragną zacieśnić z nimi więzi, ale w pierwszym rzędzie odnotowują: „jich paralelní ztročení” (s. 17). Widzą bowiem, że i pociągi: „nemají citu” (s. 17), i że również cierpią z tego powodu. Z zazdrością obserwują natomiast samochód, twór ewidentnie antropomorficzny, który pojawia się niespodzianie na oświetlonej szosie:

(...) hranatý, pouštěje větry
a požiraje kilometry,
hned jako by se jásal, hned jak by se zlobil (s. 16).

Sytuacja zmienia się krańcowo dopiero w pieśni VI, będącej apostrofą do elektryczności, tajemnej mocy władającej materią. Od razu widać to także w warstwie wersyfikacyjnej utworu: miejsce wiersza sylabotonicznego, który przeważał w poprzednich częściach cyklu, zajmuje tutaj wiersz wolny. W planie treści sama ekspozycja utworu niczego jeszcze nie zapowiada. Wiązki przewodów zdają się najpierw przy-

²⁰ Por. E. Strohsová, *Zrození moderny*, Praha 1963, s. 102.

pisywać wyłącznie sobie ujarzmienie ogromnej siły wyładowań elektrycznych. Dają do zrozumienia, że to jedynie z ich woli elektryczność utraciła ostatecznie atrybuty bestii: „řvoucí šelmy”, „nevěstky žívlů” i „vražedné vrhatelky oštěpů ohnivých i neviditelných” (s. 24). Zupełnie nowe informacje przynosi jednak druga strofa Neumannowskiej pieśni; dokładniej taki jej fragment:

Byla jsi, sílo, svobodný pták, neznámý bůh,
jak dívka cudná a divoká jsi se rodila z venkovských rodičů,
tančila kolem glóbu, bouřilas nepoznána –
až v maličkých šprýmech poznal tě člověk
a rozkázal, abychom jaly tě sítěmi svými,
abychom vedly tě linkami souběžnými a křižujícími se,
a uloživše ti počet a míru,
k výkonům přesným tě zapřáhly na povel inženýrů (s. 24).

Ten jeden rozkaz człowieka, czy raczej – jeden kontakt z człowiekiem, odmienia druty na dobre. Ich życie nie tylko przestaje być nagle jałowe, ale też w służbie człowiekowi przewody odnajdują wreszcie głęboki sens własnej egzystencji. Zaczynają odczuwać z człowiekiem bliskość nieomal fizyczną. W końcu także własną pracę porównują do pracy ludzkiego organizmu:

Jsme nervový systém, hra svalů, vladař a uhlokop;
ze dvou stran sbíhající se, aby povstala jiskra,
ze všech stran táhneme, aby tryskal
života paroxysmus (s. 25).

Rodzaj obrazowania, którym Neumann posłużył się w pieśniach VII i VIII, wydaje się już tylko konsekwencją powyższej przemiany. W obu utworach wyraźnie dominuje najpierw metaforyka roślinna. Słupy podtrzymujące wiązki przewodów to nie konstrukcje wsporcze, lecz: „Kvetoucí stonky” (s. 26). Ceramiczne izolatory energetyczne przytwierdzone do szczytów słupów przypominają: „bíle kvetoucí ramena” (s. 26). Ostatecznie jednak i w obu ostatnich wierszach cyklu przewody nabierają cech czysto ludzkich. Nie są już obojętne, lecz: „přívětivé

se usmívající²¹; nadal są niestrudzone, ale i: „pevně se držíce za ruce” (s. 26). Ich sieć – na wzór ludzkiego organizmu – tworzy nawet „drátěné tělo”, szczególny układ „železných nervů”, który nawet z wymarłej metropolii potrafi uczynić miejsce tętniące rozgwarem i życiem: „jedinou bytost ohromnou, matku kontrastů a paradoxů” (s. 27).

Na temat dwóch kolejnych części tomu *Nové zpěvy* – cyklów *Zpěvy z lomozu* i *Zpěvy z ticha* – znawcy twórczości Neumanna wypowiadają się zwykle zdawkowo. Przede wszystkim podkreśla się fakt, że motywy cywilizacyjne stopniowo ustępują w obu cyklach tradycyjnym motywom przyrody²¹. Zgodnie z sugestią Zdzisława Niedzieli w końcu również dochodzą w nich do głosu (wcześniej jakoby ukryte) „wrażliwość społeczna poety i dar obserwacji zmieniających się realiów epoki²². W rzeczywistości nie chodzi tutaj wcale o znaczące przesunięcie tematyczne, idzie raczej o próbę zrównania w prawach dwóch na pozór przeciwstawnych porządków – cywilizacji i natury²³. To dlatego w obu wspomnianych częściach książki dokonuje się polowna wymiana niektórych rekwizytów poetyckich, a zamiast o pracy maszyn, coraz częściej jest w nich mowa o pracy ludzi. Łączność techniki ze światem natury, którą Neumann ledwie sygnalizuje w końcowych partiach pieśni drutów, staje się w związku z tym jeszcze wyraźniejsza. Chwilami zdaje się wręcz ewidentna.

²¹ *Ibidem*, s. 98; także: Š. Vlašín, *Od civilizační poezie k poezii proletářské. K Neumannovu básnickému vývoji v letech 1913-1923*, „Česká literatura” 1975, č. 5, s. 403.

²² Z. Niedziela, *Futurystyczny epizod twórczości S.K. Neumanna*, [w:] *Literatury słowiańskie w okresie awangardowego przełomu*, red. Z. Niedziela, Wrocław 1979, s. 139.

²³ Za likwidacją dystansu między naturą i antynaturą opowiadał się także Karel Čapek. W jego artykule *Několik poznámek k moderní literatuře*, ogłoszonym jesienią 1913 roku, czytamy m.in.: „Moderní umělec musí zvyšovat svou senzibilitu pro věci světa, znovu se pro ně vzrušití a nově se k nim obrátit; tak získá nový pohled na věci a nové zjevení světa a pocítí nové senzace, jež nepochybně jsou příkřejší, věcnější a vůbec povahově jiné než třeba ty, které přijímal Werther z přírody. Neboť civilizační činnosti vskutku změnily a přestavěly skutečný svět; vynalézavost, civilní energie, ovládnání světa a hromadný život konstituují skutečnost stejně velkou a překypující, jako jsou květiny, hvězdy, ženy a příroda” (Cyt. za: K. Čapek, *Spisy XVII: O umění a kultuře I*, ed. E. Macek, M. Pohorský, Praha 1984, s. 334-335).

W cyklu *Zpěvy z lomozu* (złożonym z dziesięciu utworów) najciekawiej prezentują się pod tym względem trzy wiersze: *Cirkus*, *Chvála rotačky* i *Stavba vodovodu*.

Pierwszy z wymienionych tekstów wydaje się dosyć przewrotny. Można oczywiście widzieć w tym wierszu jedynie aprobatę specyficznej egzotyki cyrkowego widowiska²⁴. Zwróćmy jednak uwagę, że tytułowy cyrk, jak i sam korowód cyrkowców, są przez Neumanna przedstawiane jako zjawiska przyrodnicze; mają postać hybryd – tworów na poły ludzkich, na poły zwierzęcych, które przyciągają tłumy widzów nie tylko swym egzotykiem, ale także (a być może głównie) dzikością i gwałtownością:

Tu špalírem diváků, z laciného kraje diváků,
všelikých lidí počestných a všelijakých všiváků,
jak travestie širého života a tropické pohody,
jak triumf zchudlého krále přírody,
poklusem klučinů kluzkem kobrtající po dláždění
s koni a mezky, zebami, velbloudy, slony,
černí a žlutí a hnědí lidé, mišenci, znetvoření,
s turbany, s žokejů čapkami, s opicí na bujném pony
ženou se za město,
evropská karavana cizokrajných ukázek,
světem se motající pestrý provázek
(...)
A karavana hysterická,
profesionální harlekynáda půl zvířecí, půl lidská,
s bílými vyceněnými zuby, s hatmatilkou cizí,
na tlustých retech smyslů nese svou,
řehtají koně a sloni řvou (s. 93-94).

To dopiero zapowiedź asocjacji pomiędzy cyrkiem a dzikim światem zwierzęcym (czy szerzej – światem organicznym). Spójrzmy teraz na fragment opisu cyrkowych namiotów i panującej w nich atmosfery:

Tajemné, krásné a mocné jako chrám
za městem stany již stojí;

²⁴ Zob. Z. Niedziela, *op. cit.*, s. 139.

také by mohlo to býti ohromné zvíře
 šedivé, nemotorné, však vzacné, že hrdina sám
 pro žízeň svou je dojí.
 Milují tyto stany,
 že jako ženy v posledním měsíci jsou obtěžkány.
 Pro lidi z činžáků, z baráků skrývají skvostný svět
 v maštalích, klecích, šatnách, skladištích,
 šelmy a pestré věci a hubené krasavice
 a koní, och, koní dvacet, třicet, čtyřicet;
 (...)
 a vzduch je tu zápachu krásného, divokého pln (s. 94-95).

Równie dzikie są też odgłosy odbywającego się w namiocie widowiska. W Neumannowskim cyrku bardzo rzadko slychać gwar czy muzykę, za to bez przerwy rozlegają się w nim krzyki, ryki, grzmoty, trzaski, jęki i trzaśnięcia bicza. Z wewnątrz dobiega przede wszystkim: „chocholů bílý smích”, „velbloudů poklus”, „šašků plesk a bum”, „lvů řev” oraz „skřek” (s. 95). Wszechwładny tumult i jazgot (cecha charakterystyczna większości wierszy z cyklu *Zpěvy z lomozu*) także w publiczności wyzwalają w końcu zwierzęce instynkty:

Cval koní a práskání bíče
 probouzí pudy a chtíče,
 dychtivě vibruje chřípí, číhají smysly,
 svět celý letí myslí (s. 95).

Gdzie tutaj technika? W samym widowisku rola techniki rzeczywiście wydaje się znikoma. Z jej osiągnięć nie korzystają ani treserzy, ani klauni, ani akrobaci. Już w ekspozycji utworu Neumann daje jednak jasno do zrozumienia, że bez udziału urządzeń mechanicznych – tj. bez rezultatów pracy maszyn drukarskich – sukces cyrkowego przedstawienia byłby poważnie zagrożony. Niewykluczone, że występy cyrkowców odbywałyby się przy świecącej pustkami widowni:

Milují jeho plakáty,
 že vybuchují jako granáty,

že usmívají se jako holky našminkované:
tolik jim obdivují se malé a velké děti,
přešťastné, mohou-li jen rukou je přejížděti
(...).

Milují jeho plakáty,
že jako lupeny padnou k nám, zaváty
z dalekých, cizokrajných stromů,
a lidi vyhánějí z domu.

A lidi přivolají v jeden den
k nádraží, před nímž nakupen
dav mlsný očekáváním plane (s. 93).

Po wierszu *Cirkus* Neumann zapewne celowo umieścił w tomie utwór *Chvála rotačky*, hymn sławiący pracę drukarskiej maszyny rotacyjnej. Owo okazałego rozmiarów urządzenie, jego wydajność i szybkość, podziwiał w swoim czasie wielu awangardystów; Neumann nie był wyjątkiem (dowodem przywołane w motcie słowa Sterna). W pierwszych dekadach XX wieku maszyna ta mogła zresztą wzbudzać ciekawość we wszystkich kręgach artystycznych, bo też nie bez powodu nadawano jej rangę jednego z głównych symboli cywilizacji masowej. Jak błyskotliwie zauważył Neil Postman, wynalazek druku położył jedynie kres sekretom alchemików²⁵. Dopiero wprowadzenie maszyn rotacyjnych – drukujących nie tylko szybko, ale i dwustronnie – sprawiło, że drukowane media stały się zjawiskiem naprawdę masowym, zdolnym oddziaływać na szerokie rzesze odbiorców²⁶.

²⁵ N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1995, s. 79.

²⁶ Potęgę wynalazku „rotacji” obrazowo przedstawił w *Tunelu* (1913) Bernhard Kellermann: „Gmachy dzienników były całą noc oświetlone. Maszyny rotacyjne pracowały z największą szybkością. »Herald«, »Sun«, »World«, »Journal«, »Telegraph«, cała wychodząca w Nowym Jorku prasa angielska, niemiecka, francuska, włoska, hiszpańska, żydowska, rosyjska podniosła nakłady i o świcie miliony gazet zasypały miasto. W pędzących windach, na ruchomych chodnikach i schodach kolei nadziemnej, na peronach kolei podziemnej, gdzie jak co rano rozgrywała się walka o miejsce w zapchanych wagonach, na setkach statków-promów, w tysiącach tramwajów począwszy od Battery aż w górę do Dwóchsetnej ulicy staczano istne bitwy o mokre jeszcze gazety. Na wszystkich ulicach wytryskiwały fontanny dodatków nadzwyczajnych ponad zbitymi gromadami ludzi z wyciągniętymi

Nic więc dziwnego, że i czeski poeta skupia się nie tyle na działaniu ogromnej maszyny drukarskiej, ile na jej możliwościach reprodukcyjnych. Wiersz rozpoczyna od opisu wyglądu urządzenia i od razu wskazuje jego analogię w świecie zwierzęcym (przypuszczam, że jasną dla każdego, kto miał okazję widzieć maszynę rotacyjną):

Důstojný slone,
v pralese zdiva zavřený jako ve vězení,
a přece na svém a jediné možném místě!
(...)
Zatímco příroda přestala rodit živočišné tvé předky,
nádherné rody, velebné nad pomyšlení,
z nového věku a lidského mozku se rodiš,
obludo mechanická,
obludo krásná, moudrá, stále se zdokonalující
a jedna ze stera podobných tobě i nepodobných
z nesčetné rodiny dobývající světa (s. 97).

Kolejne etapy procesu reprodukcji, jakkolwiek oddane dość wrotnie, również przybierają tutaj postać czynności fizjologicznych:

Válci svých čelistí nedrtíš nic,
bílou však tasemnici,
jež prochází složitou útrobou tvou jak školami děcko,
člankuješ přesně a pozorně,
jako bys vysílala ty, neposunutelná,
výbojné kroky své napřed, v neznámé dálky.
A ony se rozbíhají po stech, tisících, paprskovitě na všechny strany,
a tak to ty jsi, která složená ležíš
na stole dubovém

rękami?” (B. Kellermann, *Tunel*, tłum. J. Bohuszewicz, Warszawa 1955, s. 60). Nie ma wątpliwości, że Neumann dobrze znał powieść Kellermanna, chodziło bowiem o absolutny bestseller, rzecz przełożoną na ponad dwadzieścia języków, wielokrotnie wznawianą i chętnie przywoływaną przez niektórych artystów. Czeski przekład książki ukazał się po raz pierwszy już w 1913 roku, bodaj najwcześniej w Europie, a jeszcze w 1925 roku Karel Teige cytował jej niewielki fragment w tekście *Konstruktivismus a likvidace „umění”* – to chyba najlepiej świadczy o popularności powieści Kellermanna w Czechach.

v hospodě U borovice za mnoha černými lesy,
kam přijdu snad zítra, snad pozítří, abych tě otevřel,
a jako předtím pryskyřici, vdechoval nyní
zahořklou vůni tvé stáje (s. 97-98).

To, že donošný loskot drukující maszyny rotacyjnej raz przypomina w utworze Neumanna śpiew słowika, raz muzykę „kovových svalů” (s. 98), innym znów razem łomotanie serca, „jež shrnuje v kvapném svém rytmu tlukoty tisíců srdcí” (s. 98), w pewnym sensie wynika już z nakreślonej uprzednio charakterystyki urządzenia: skoro maszyna funkcjonuje tu niczym żywy organizm, to i wydobywające się z niej odgłosy, siłą rzeczy, muszą kojarzyć się z głosami przyrody. Więzy „rotacji” ze światem organicznym zostają w ten sposób umocnione; jej biologizm znajduje wreszcie potwierdzenie. W końcu nawet cykliczność pracy maszyny zdaje się u Neumanna dokładnym odwzorowaniem porządku natury:

Jak příroda na jaře
horlivě, spravedlivě
ke světlu pudíš všecko, co ke světlu chce,
instinkty dobré i zlé vysíláš, aby se množily,
života rytmem je rytmus tvých válců a pák.
(...)
Jsi pilný a demokratický pekař levného chleba,
jejž denně tisícům rozdáváš v krajících stejných.
Jsi mlýn na umělé hnojivo, bez něhož nezůstává jediné pole (s. 99).

Wiersz *Stavba vodovodu*, o którym wspomniałem wcześniej, wprowadza już nieco inną perspektywę. Tu po raz pierwszy – a jednocześnie jedyny – dochodzi w tomie *Nové zpěvy* do bezpośredniej konfrontacji techniki ze światem przyrody, zaś cała sytuacja zostaje przedstawiona w konwencji boju widzianego oczami obrońców odwiecznego ładu natury. Opis budowy wodociągu rozpoczyna nagła agresja urządzeń mechanicznych: na dziewiczym terenie pojawia się koparka „s vypráhlým věčně hrdlem”, „s rukama černýma a s hlasem staré běhny” (s. 112). Wkrótce po niej „do dědin zbojnic-

ky” wkraczają robotnicy: „až na nůž ukrutní ve vzteku”, „všechno znásilňující” i „ničeho nešetřící” (s. 112-113). Neumann określa ich wprawdzie mianem uczestników „války velebné, inženýrské a plodné” (s. 113), bardziej jednak przypominają oni hałasrę najemników: to tłumy żołdaków przybyłe „odkudsi z podivných dále”, „jazyky všemi mluvící”, przywykłe wyłącznie do znojnjej pracy „ve vřavě, řinkotu, řehotu” (s. 112-113).

Właśnie ta wrzawa i ten szcęk narzędzi wydają się w wierszu kluczowe. Najważniejsza bitwa pomiędzy naturą i cywilizacją rozgrywa się tak naprawdę w warstwie brzmieniowej *Stavby vodovodu*. Początek natarcia techniki obwieszcza dziki wrzask koparki; jej praca zakłóca leśną ciszę: „rachoty, ranami, ropoty, ryky a rázy” (s. 112). Potem do dzieła przystępują najmici-robotnicy:

Železa kobrtavá rapsódie
jak blasfémie
řinčela s nimi
(...).

Kladiva, špičáky, páky poskakovaly,
cval koní okutých s jiskrami pod kopyty,
kovy a kameny kovovou kaskádou tepaly,
černými zrcadly zelené pohlcující kmity.
Sekyry bily a pily skřípěly,
hltavě hlodající na patách lesů,
řetězy úpěly
v rytmické úděry děsu (s. 113)

Efekty pracy obcych maszyn i ludzi szybko stają się widoczne, a może przede wszystkim słyszalne:

Umřelo ticho po kilometrech v našem údolí,
řev dynamitu slýchali lidé na poli.
(...)

U vrchu prohlodaného nová vyrostla stráň
z kamene holého, plného hran a hrotů,

z kamene bledého jak mrtvá, studená skrář,
a navršenou svou hmotu
ve žlebu bujném jak přízrak přísně přimila,
jako by ani z domácí půdy nebyla (s. 113-116).

Zasadniczą rolę odgrywa w tych wyimkach postać instrumentacji głoskowej. Budowie instalacji wodnej stale towarzyszą grzmoty, huki i trzaski, krótko mówiąc – takie zestawienia dźwięków, „które brzmią dla ucha bardzo dysonansowo, obco i cierpko”, jak wyraził się wielki propagator sztuki hałasu Luigi Russolo²⁷. Odgłosy pracy budowniczych oddają szeregi aliteracyjne, które w danym kontekście jednoznacznie kojarzą się z hurkotaniem, stukotem i terkotaniem urządzeń mechanicznych: powtórzenia spółgłoski „r” („rachoty, ranami, ropoty, ryky a rázy”), „ř” („ve vřavě, řinkotu, řehotu”), „k” („kovy a kameny kovovou kaskádou tepaly”), „h” („z kamene holého, plného hran a hrotů”) oraz trudniejszej artykulacyjnie zbitki spółgłoskowej „př” („jak přízrak přísně přimila”). Natura, która z początku sprawia wrażenie niewzruszonej, odpowiada na ten dźwiękowy zamach ciągiem wyrazów onomatopiecznych – szumem, szelestem i poszeptywaniem – a więc za pomocą tradycyjnych środków fonicznych kreującą nastrojowość przyrody:

Však lesů ševely širé šelestily šerem,
šuměly, šepotaly poznámky ironické,
a koruny se rozpínaly uvolněným směrem
nad dílo zpupnosti lidské (s. 116).

Bój obu światów ostatecznie nie trwa jednak długo. Ponieważ budowa wodociągu wymaga wykorzystania zasobów natury, w sukurs maszynom i robotnikom rusza w końcu „les mrtvého dřeva” (s. 114). W leśnej głuszy nie rozlega się już wtedy: „Železa kobrtavá rapsódie”, lecz: „Železa, dřeva a kamene symfonie krutá” (s. 114). Technika i przyroda (która mimo ogromu poniesionych strat dość szybko się odraza) zaczynają tym samym współdziałać. Ich współlistnienie okazuje się nie tylko możliwe, ale także korzystne dla mieszkańców położonego

²⁷ Cyt. za: Ch. Baumgarth, *op. cit.*, s. 288.

w oddali miasta. W ostatniej strofie *Stavby vodovodu* przyznają to nawet ci obrońcy natury, którzy wobec miasta zachowują dużą rezerwę:

Jen tu a tam drobné stavby a ploché ventily
 cos o minulém zápasu ještě pravily
 a prostě vypravuji dosud –:
 že Města marnivý osud
 tu pod naše lesy a lada
 černého zaklel hada
 a jeho útroby posílá vodu
 smutnému rodu
 svých zajatců... (s. 117).

W cyklu *Zpěvy z ticha*, znacznie obszerniejszym od obu poprzednich części książki (liczącym aż osiemnaście wierszy), w końcu udaje się Neumannowi pogodzić technikę ze światem natury – tym razem nieodwołalnie. Cel ten osiąga w dużej mierze dzięki jawnej intertekstualności wielu pomieszczonych w cyklu utworów. O ile bowiem wcześniej – zwłaszcza w pieśniach drutów – niektóre obrazy i zabiegi artystyczne czeskiego poety mogły istotnie zaskakiwać publiczność literacką przełomu lat dziesiątych i dwudziestych XX wieku, o tyle w partiach zamykających tom *Nové zpěvy* obficie czerpie on z repertuaru tematów i rozwiązań formalnych, do których odbiorcy są wówczas przyzwyczajeni. Które, mówiąc najogólniej, na pewno łatwiej jest wszystkim zaakceptować. Umyślnie sięga więc tutaj po motywy typowe dla modernistycznego sposobu odczuwania rzeczywistości: kreśli apoteozy przyrody (jak w wierszu *Panychida*, poświęconym pamięci Jaroslava Vrchlickiego) i opisy przelotnych stanów duszy (utwory *Deště v květnu* i *Den*). W tekst własny parokrotnie wplata parafrazy pieśni ludowych, co na przykładzie wiersza *Křídlovka* pokazała niegdyś Eva Strohsová²⁸. Stosuje liczne stylizacje wersyfikacyjne (stale powtarzające się sekwencje daktyłów i trochejów, paralelizmy kompozycyjne); w paru przypadkach posługuje się też tradycyjnym układem stroficznym (np. część wstępna i końcowa wiersza *Chvála selky* zapisane regularną tercyną).

²⁸ E. Strohsová, *op. cit.*, s. 108-109.

Specyfika cyklu *Zpěvy z ticha* polega jednak przede wszystkim na tym, że stanowi on jak gdyby lustrzane odbicie obu wcześniejszych części zbioru. Jeśli uprzednio dzieła cywilizacji technicznej usilnie kopiowały naturę, dążąc do zjednoczenia ze światem ludzi, roślin i zwierząt, to teraz natura upodabnia się do obiektów techniki, sukcesywnie przejmując ich cechy, ewentualnie – szuka w technice wsparcia.

Dobrze to widać w utworze *Chvála selky*, opisującym (zgodnie, że bardzo tendencyjnie) życie prostej chłopki: okres jej panieństwa, potem małżeństwo, czas prac polowych i lata starości. Wrodzony urok głównej postaci wydaje się całkiem niepodważalny: ma „ňadra malá, pevná, vzdorná”, jej ciało jest jak „březová haluz”, oczarowuje samym tylko „pohledem orlice, pohledem holubice” (s. 43). Ale tak naprawdę pięknieje ona dopiero wtedy, gdy – niczym użyteczny mechanizm – zaczyna wreszcie pełnić określone obowiązki. Nieprzypadkowo cała konstrukcja postaci chłopki opiera się na gradacji. Neumann rozpoczyna jej opis apostrofą:

Jsi krásná? Nevím.
Jsi mladá, silná a ztepilá (s. 42).

Później, gdy bohaterka wiersza zostaje żoną i matką, powiada:

Jsi krásná? Zdá se mi, věru;
snědého hospodáře jsi žena,
v kolébce plavou máš dceru (s. 43).

W końcu prawdziwie piękną czyni chłopkę codzienna praca, tj. zestaw powtarzalnych i na ogół mechanicznie wykonywanych czynności:

Ale ta práce, och, práce tvoje!
Chod různotvárný sladkého stroje!
To štěstí pro tvé tělo i mysl,
to požehnání dvorce!
Jak voní ti krásně a horce
prudká a ožehlá ramena
a symbolický kyvu jich smysl

co vše tu znamená!
(...)

A nad polem staneš-li, nad lučinou
s nástrojem prostým v ruce,
jak hroudy jsi nejkrásnější květen
a svítíš tu prudce.
(...)

Jsi krásná? Ano.
Jsi stále silná, pevná, ztepilá.
Všechno ti bylo dáno,
vše v sobě jsi spojila (s. 44-45).

Podobných zespoleň světa natury i techniky (czasem nawet przemysłu) oczywiście mamy w cyklu *Zpěvy z ticha* więcej. Na przykład w wierszu *Dub* zwykła obróbka drewna okazuje się procesem metalurgicznym: pień ogromnego drzewa wykuwają „pěsti vedra a mrazu, větru a lijáků”, a stolarski hebel „odskakuje od něho jak od zvonoviny” (s. 49). W utworze *Ledy v dubnu* pozostałe gdzieniegdzie resztki zlodowaciałego śniegu to „nad hrobem starci, kteří musejí odejít”, a jednocześnie:

To skvrny jsou olejné pod strojem,
jenž požirá hodiny práce (s. 56).

Największe nagromadzenie frapujących metafor zawiera bez wątpienia tekst *Skřivan*, utwór na pierwszy rzut oka konwencjonalny, spisany czterowierszem o stałym układzie rymowym, w którym śpiew skowronka wywołuje wyłącznie skojarzenia techniczne, sam zaś akt twórczy jawi się jako zjawisko mistyczne, a zarazem fizykochemiczne:

Mezi nebem a zemí, mezi nebem a zemí
bode, pilko pracující tak časně,
abys vyřezala stříbrnými zoubky
otvor do vzduchu pro moje nové básně!

Drátky kovové, tenké, lesklé
z melodie tvé horlivosti řítí se na mě,
spoutávají mne a žhavými drápky
prsa chytají mi, hlavu i rámě

Celé tělo mi hoří v studené jitřní lázni.
Kůži svlékáš mi, abych lehčí se mohl vznést,
abych vyplynul ze dna jako korálek plynu,
abych letěl vzhůru, k tobě, nad tebe, v štěstí (s. 60).

Jak niemal w całym cyklu *Zpěvy z ticha*, tak i w cytowanym fragmencie wiersza *Skřivan* metafory Neumanna opierają się przede wszystkim na dynamizujących referencjach: element statyczny (skowronek jako punkt) zostaje tutaj powiązany z ruchem (śpiew ptaka jest lub może być powodem unoszenia się, wypłynięcia, wzlotu). Trudno więc nie zgadzać się z Evą Strohsovą, iż czeski poeta niekiedy już za pomocą metafory „objevuje ve světě ticha stejnou dynamiku jako ve světě civilizačního lomozu”, a w efekcie: „sjednocuje oba v jediné dějiště života”²⁹. W niektórych partiach ostatniego cyklu książki Neumann zaznacza jednak powinowactwo obu tych światów także w sposób mniej zakamuflowany. W wierszu *Zpěv zimní* pisze m.in.:

Hlad, touha a láska, vítr a luční květy
tak jako nádraží, pošta, dráty a tam dole ta silnice,
jak silné věci nás pojí se vším a se všemi (s. 51).

Utwór *Radost* otwiera obrazem lotu ptaka:

Myslím, že létám,
že mávám ve vzduchu velkými bílými křídly (s. 83);

kończy natomiast aluzją do podniebnych wyczynów pilotów francuskich (może tu chodzić o Rolanda Garrosa i jego słynny przelot nad Morzem Śródziemnym w 1913 roku):

²⁹ *Ibidem*, s. 126.

Vari mi z cesty!
 Jak francouzský pilot dnes létám,
 jak povětroň řítím se pitomou atmosférou! (s. 84).

Niezwykle interesująco wygląda pod tym względem także tekst finalny zbioru Neumanna, wspomniana już wcześniej *Křídlovka*. Utwór ten składa się z ciągu symultanicznych obrazów wykorzystujących tradycyjną symbolikę koła (a więc pełni, harmonii, jedności) i ściśle z nią powiązaną symbolikę ruchu obrotowego (ciągłości, odnawialności, „naturalnego” biegu świata). Wiersz rozpoczyna się i kończy opisem wirujących mgieł, które z wolna przysłaniają rustykalny pejzaż. „Vlhké” pasma mgły „táhnou” tutaj „z lesů a lad”, jednocześnie „namotávají se v klubko” i dopiero w ten kłęb lub kłębek (czeskie „klubko” mieści w sobie oba znaczenia) „zamoťávají (...) domy, ploty a stromy” (s. 85), a także inne elementy przedstawianego krajobrazu. Wszystko to nieprzypadkowo kojarzy się z procesem nawijania przędzy. Obraz wirujących obłoków pary wodnej antycypuje w wierszu pojawienie się tytułowej maszyny przędzalniczej:

Uprostřed tohoto klubka, nad dědinou, na kopci vyhoupla se,
 šátkem zamávala a rozběhla se
 vráz:
 sanice, úplněk, vodopád v lese, útok kavalérie,
 srdce, které na poplach bije,
 sráz (s. 85).

Jak widać, obecność przędzarki (ściślej – przędzarki skrzydełkowej) zostaje w wierszu zasygnalizowana za pomocą jednego zaledwie czasownika („rozběhla se”). Ponieważ maszyny tej nie wyróżnia wygląd, a i odgłosy jej pracy („sanice”, „vodopád v lese”, „útok kavalérie”, wreszcie i „srdce, které na poplach bije”) w niczym nie przypominają hałasu innych urządzeń mechanicznych, momentalnie stapia się ona z zastanym krajobrazem. Rytm pracy przędzarki staje się natychmiast częścią natury. Maszyna i mgliste obłoki zdają się „pracować” razem, wykonują te same okrężne ruchy, motywują się nawzajem, prędko tworzą stały, zamknięty układ:

Klubko křídlovkou naplnilo se,
ve stromech se chvěla, chvěla se v rose.

Srdce se v nich chvělo, srdce se chvělo všude,
znělo, vřelo, pělo, nadouvalo se, plakalo,
srdce stalo se ohniskem klubka, klubko se zdálo že hude,
že se náhle rozpomnělo na vše, co je zklamalo,
ale přece bylo to jen srdce člověka.

A ten člověk, srdce, křídlovka, ohnisko, klubko –
(...)
tedy zpívali,
podzimní večer, mlhy a chlad,
ticho, vlhko, vůně táhnoucí z lesů a lad
také zpívaly,
v srdce člověka jako do not se dívající,
v srdci člověka sebe a touhu svou zřice (s. 86).

Przypuszczam, że cel operacji metonimicznych, których poeta dokonuje w cytowanym wyżej fragmencie, jest dla każdego odbiorcy jasny. Skojarzenie wrzeciona z sercem, a serca z człowiekiem, w którym odnajdują się i „křídlovka”, i „klubko”, i „večer, mlhy a chlad”, sprawia, że tekst *Křídlovki* – zwłaszcza gdy czyta się go w izolacji, tj. jako w pełni samodzielny utwór – można traktować jako parabolę ludzkiego losu. W końcu sam motyw przędzenia (podobnie jak tkania) od dawien dawna utożsamia się z ideą czasu. A na dowód symbolicznej relacji między przędzeniem a przeznaczeniem wystarczy przywołać obraz trzech Mojr utrwalony w sztuce hellenistycznej.

W kontekście pozostałych wierszy z tomu *Nové zpěvy* utwór kończący książkę Neumanna należy jednak interpretować inaczej: jako wyraz zachwyty nad światem, w którym zjawiska naturalne oraz owoce pracy techników i konstruktorów funkcjonują na tych samych prawach. Jako akt afirmacji świata, w którym sfera techniki i świat natury łączą się wreszcie w jedną, harmonijną całość. To ogólne przesłanie tomiku Neumanna dosyć dobrze uchwycił kiedyś Karel Čapek:

„Vidím” a „miluji”: to zhruba vše, co Neumann říká o sobě; nepraví „trápím se”, „trpím”, „vzdoruji”, „věřím” nebo jakkoliv „cítím se”. Nenalézá sebe sama v těch nesčíslných odstínech citu a reflexe, ve kterých básníci lyrikové zapisují svou osobní historii. Jeho osobní historie, to jest dub, říčka, cirkus, krídlovka, skřivánek; všechny věci, které viděl a miloval. Žítí, to jest žítí uprostřed toho všeho. Žítí tak hluboce a zmocněně, to jest prožívat tyto věci a děje na světě s láskou a radostí³⁰.

Istnieć naprawdę to istnieć pośród wszystkich rzeczy – powtórzę za Čapkem, który poniekąd wyprzedza tutaj Heideggerowską koncepcję „bycia-w-świecie”. Poezje Neumanna ze zbioru *Nové zpěvy* przynoszą być może niełatwą, ale na pewno bardzo skuteczną receptę na ujarzmienie techniki. Jest nią afirmacja samego życia.

Summary

SONGS OF THE WIRES, THE BUSTLE, AND THE CONSENT. TAMING THE TECHNOLOGY IN STANISLAV KOSTKA NEUMANN'S COLLECTION OF POETRY *NOVÉ ZPĚVY*

Literary scholars generally attribute a fascination with technology to the avant-garde poets, sometimes even writing about the typical avant-garde cult of the machine and civilisation. The example of Neumann's poetry, however, shows that the purpose of these avant-garde activities need not have been a glorification of technology. Rather, they were interested in the subjugation of technology, because in the early 20th century it still aroused widespread terror. In Neumann's famous book *Nové zpěvy*, this process of taming technology takes on an extremely sophisticated form: it proceeds from a state of suspicion about machines on to full acceptance of the major civilisational changes at the turn of 20th century. The detailed analyses carried out in this article show that the Czech author's poems are never an expression of delight about technology alone, but an expression of delight at a world in which the sphere of technology and the natural world are one, harmonious whole. This means that the affirmation of technology is not possible without the prior affirmation of life itself.

³⁰ K. Čapek, *Tedy jsem*, [w:] *idem, op. cit.*, s. 526.

MIŁOSZ BUKWALT
UNIwersytet Wrocławski, Wrocław

*O MIASTO NIERZECZYWISTE... INFERNALNE PRZESTRZENIE
PROZY MIODRAGA BULATOVICIA (I)*

„Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekuiste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia.
(...) Starsze ode mnie twory nie istnieją (...),
Ty, który wchodzisz żegnaj się z nadzieją.”¹

Dante Alighieri, *Boska Komedia*

„Toć powiem,
Że piekło nie ma określonych granic
w jakowymś miejscu stałym;
tam jest piekło, gdzie my jesteśmy...”²

Mefistofeles do Fausta
Ch. Marlowe, *Tragiczne dzieje doktora Faustusa*

Inferno, kluczowy motyw twórczości prozatorskiej Miodraga Bulatowicia, od stuleci zaprzęta wyobraźnię artystów, filozofów i teologów wszystkich kręgów kulturowych i konfesyjnych³. Wyobrażenia pod-

¹ D. Alighieri, *Boska Komedia. Piekło*. P.III, w. 1-3 oraz 7,8. Przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1990, s. 34.

² Ch. Marlowe, *Tragiczne dzieje doktora Faustusa*. Przeł. i posłowiem opatrzył J. Kydryński, Kraków 1982, s. 25.

³ Por. W. Kubacki, *Piekło w perspektywie historycznej (I)*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 4, s. 56.

ziemnego świata, jego topografia, stałe atrybuty, jak również szczegółowe przedstawienia mieszkańców, kształtują się pod wpływem mitów, utworów religijnych, literackich i malarskich przedstawień, wyobrażeń utrwalonych w kulturze ludowej oraz rozważań teologicznych⁴. Teksty artystyczne, ikonografia, przekazy ustne, a także rozprawy i traktaty religijne, ukazują zwykle zaświaty jako miejsce potępienia i kary, obszar, który wzbudza strach i przywodzi na myśl ciemność, chaos, niszczącą moc ognia oraz cierpienia fizyczne.

Ważne źródło inspiracji dla „piekielnej wyobraźni” serbskiego twórcy stanowią ukazane w dziełach Hezjoda, Homera i Wergiliusza obrazy zaświatów. Klasyczne grecko-rzymskie zaświaty znajdują się poza granicami ludzkiej ekumeny – w morskich głębinach, w mrocznych podziemiach i otchłaniach, na szczytach górskich lub we wnętrzach wulkanów⁵. Widok przestrzeni pozbawionej światła i wyznaczników kierunkowych rodzi u bohaterów przekraczających *porta infernum* uczucie grozy i bezwyjściowości. Elementy piekielnej aury: odgłosy żywiołów oraz jęki i zawodzenia potępionych wzmagają jedynie lęk przed nierozpoznanym „dolnym” światem. W starożytnych wyobrażeniach piekło to także obszar szczególnej aktywności bóstw podziemnych, strażników, sędziów, przewoźników, chtonicznego zwierzyńca, jak również ograniczone wysokimi murami, ścianami czy płotami, miejsce tortur. Antyczna kraina zmarłych reprezentuje zatem typ przestrzeni zamkniętej, całkowicie obcej doświadczeniu zbiorowości ludzkiej.

Na fundamencie grecko-rzymskich, hebrajskich, a także gnostyckich wizji infernalnych kształtują się, zapładniające imaginację Bulatowicia, chrześcijańskie wyobrażenia zaświatów jako krainy, w której, według przekazu św. Mateusza, „(...) płonie ogień wieczny” i da się słyszeć „płacz i zgrzytanie zębów” istot potępionych⁶. Szatan, niepodzielny

⁴ Jak zauważa A. K. Turner „(...) krajobraz piekła jest największym zbiorowym przedsięwzięciem konstrukcyjnym w historii wyobraźni, którego głównymi architektami byli: Homer, Wergiliusz, Platon, Augustyn, Dante, Bosch, Michał Anioł, Milton, Goethe i Blake i wielu innych”. Por. Tejże, *Historia piekła*. Przeł. J. Jarniewicz, Gdańsk 2004, s. 7.

⁵ Por. *Piekło w perspektywie historycznej (I)*, op. cit., s. 56.

⁶ Por. *Ewangelia według św. Mateusza* 8, 12-13 i 41-42, [W:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Pod red. naukową O. A. Jankowskiego, Poznań 1980, s. 1132.

władca podziemnego świata, ucieleśnia wrogie i nieprzyjazne człowiekowi doświadczenia: epidemie, klęski żywiołowe czy katastrofy dziejowe⁷. Nieczysty personifikuje zło, jest jego epifanią i aktywnym sprawcą w biegu historii. Cieleśna, „powszechna a złowroga” obecność diabła w dziejach pozwala zatem człowiekowi rozwiązać zagadkę pochodzenia zła (odwieczne pytanie *unde malum?*), grzechu oraz śmierci⁸. Demon ucłowieczony, jednoczesny przeciwnik i sojusznik Boga, jawi się także jako siła karząca, czyhający na ludzkie dusze wyrafinowany kusiciel, „siewca niewiary i zwątpienia” a także sprawca obłędu⁹. Na przestrzeni stuleci diabeł, polimorficzny byt o wielu twarzach, postaciach i imionach staje się niewyczerpanym „źródłem literatury pięknej” oraz dzieł malarskich¹⁰. Elitarny klub twórców miłośników osiowej figury podziemnego świata tworzą m.in. Dante Alighieri, Christopher Marlowe, John Milton, Joost van den Vondel, Johann Wolfgang Goethe, Anatol France, Michał Lermontow, Fiodor Dostojewski, Alain René Lesage, Michał Bułhakow, a także Miodrag Bulatović, pisarz, który swym debiutanckim tomem *Diabły nadchodzą*, ku oburzeniu jugosłowiańskiej krytyki socrealistycznej, obwieścił inwazję przyobleczonych w ludzką skórę demonów szaleństwa, wojny, zbrodni czy cielesnego rozpasań¹¹.

⁷ Zob. A. Di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowroziej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*. Przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 11 i 12. Na ten temat zob. także G. Minois, *Diabeł*. Przeł. E. Burska. Posłowie napisał ks. K. Gózdź, Warszawa 2001, s. 8 oraz M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*. Przeł. J. Illg, Kraków 1999, s. 78.

⁸ *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu...*, op. cit., s. 12.

⁹ Tamże, s. 15.

¹⁰ W ocenie Maksimiliana Rudwina „(...) diabeł nigdy nie opuszczał świata literatury. (...) Był on wiecznym źródłem patosu i poezji, wieczną siłą napędową zainteresowań, inspiracji i osiągnięć. Chociaż tematyka literatury może się ciągle zmieniać, ten Demon był obecny na każdym etapie literackiej ewolucji. Wszystkie szkoły literackie w różnych okresach i językach, nastawiły się (...) na przedstawianie i interpretowanie Diabła. (...) Można powiedzieć obrazowo, że Diabeł zdominował większość gatunków literackich aż do dzisiejszego dnia. (...) Bez diabła po prostu nie byłoby literatury”. [W:] Tegoż, *Diabeł w legendzie i literaturze*, op. cit., s. 301 i 304.

¹¹ Zob. na ten temat A. Ilić, *Stworzyć noc. Posłowie do dzieł zebranych Miodraga Bulatovicia*. Przeł. Danuta Cirić-Straszyńska, „Literatura na Świecie” 1986, nr 1, s. 253 i 254.

W chrześcijańskich przedstawieniach piekła ważne miejsce zajmuje destrukcyjny żywioł ognia, który unicestwia to, co grzeszne i zepsute¹². Cierpienia skazańców w płomieniach piekielnych stanowią temat średniowiecznego malarstwa tablicowego obszaru flamandzkiego i włoskiego. W niepokojącej wizji Hansa Memlinga (prawe skrzydło tryptyku ołtarzowego *Sąd Ostateczny*) diabły o odrażającym wyglądzie spychają, za pomocą budzących grozę narzędzi (haki, widły, ostre maczugi i włócznie), dusze potępionych w ziejącą ogniem infernalną otchłań. Temat sprawiedliwego sądu nad rodzajem ludzkim, niebiańskiej nagrody i wiecznego potępienia podejmuje także inny flamandzki malarz, Rogier van der Weyden. Dolną, tzw. ziemską część tego dzieła wypełniają sylwetki istot skazanych na trwanie w podziemnych czeluściach. Stłoczone i poskręcane ciała (co stanowi wyraz cierpienia i trwogi), wyczekują na wypełnienie losu u wrót płonących bram podziemnego świata. Nie mniejszy lęk budzi wizja sądu Chrystusa nad rodzajem ludzkim przedstawiona przez Jana van Eycka, w której piekło ukazane zostaje jako kłębowisko ciał porywanych przez węże i różnego typu monstra. Rzesze nieszczęśników obejmuje „czule” śmierć o skrzydłach nietoperza. W otchłaniach zaś płonie wieczny, oczyszczający i trawiący wszystko *ignis infernalis*. Udręki skazańców stają się także naczelnym tematem tryptyku *Sąd Ostateczny* autorstwa Fra Angelico. W wydzielonych kręgach piekła (wyraźny wpływ Dantego) zastępy demonów wymierzają zasłużoną karę sprawcom grzechów kardynalnych. Kominy jako miejsca przejścia, buchające parą i spowite ognistymi jezorami kotły stanowią nie-

¹² Por. Hasło *Ogień*, [W:] P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław, 1988, s. 371. Warto w tym miejscu przypomnieć, iż obraz płonącej czeluści stanowi ważny motyw sztuki iluminatorskiej wieków średnich. Znakomite miniatury braci Limbourg z rękopisu księcia Jana de Berry ukazują zaświaty jako nieustannie gorący, podsycany bowiem przez demony powietrzem z miechów, ruszt. W centrum piekielnego paleniska monstrualne cielsko władcy dolnego świata pochłania dusze grzeszników. Widok potępionych nieszczęśników strącanych przez demony w płonącą paszczę potwora Lewiatana odnajdujemy także na kartach *Calendrier de Bergers* oraz *Godzinek Catheriny de Cleves*. Na ten temat zob. *Piekło*, [W:] G. Berti, *Zaświaty*. Przeł. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2001, s. 20-27 oraz *Wizje piekła*, [W:] L. Ward i W. Steeds, *Demony. Wizje zła w sztuce*. Przeł. E. Romkowska, Warszawa 2008, s. 129-172.

odzwone elementy wyposażenia tej budzącej grozę piekielnej przestrzeni.

Zgoła odmienny charakter posiada natomiast obraz zaświatów obecny w twórczości Hieronima Boscha. W *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* czy też *Sądzie Ostatecznym* flamandzki malarz kreuje bowiem, pozbawiony cech religijnych, fantastyczny obraz piekła na ziemi, piekła jako istotnego „składnika ludzkiego losu”¹³. *Inferno* Boscha odzwierciedla rzeczywistość ogarniętych wojenną pożogą europejskich miast, przypomina izbę tortur (powszechna i dobrze rozwinięta praktyka penalna wieków średnich), a także karczmę, miejsce występku, rozpusty oraz przestrzeń aktywności sił nieczystych¹⁴. Prócz elementów wizyjnych, parodystycznych, groteskowych, błazeńskich czy skatologicznych w wymienionych dziełach Boscha dostrzec można tradycyjne motywy infernalne w postaci diabelskich narzędzi, wyrafinowanych mąk (pieczenie i nadziewanie na rożen, pożeranie skazańców), piekielnych instrumentów, a także znanych figur przestrzennych dolnego świata, takich jak mosty, twierdze, drzwi wiodące do otchłani, kotły oraz paleniska. Ogień w postaci krwawoczerwonej łuny, strzelających w niebo gejzerów oraz diabelskich palenisk stanowi ważny element wyposażenia obrazów piekła zrodzonych w niepokojących wizjach artysty z s’Hertogenbosch¹⁵.

Obecna w infernalnych przedstawieniach twórców niderlandzkich i włoskich symbolika ignitatywna inspirowana Miodrąga Bulatowicia, oryginalnego „malarza płomieni”. Należy podkreślić, iż w prozie autora *Tyranii* ogień jawi się jako gwałtowna i niszcząca siła, która przeobraża w popiół materialne formy przesiąkniętego złem materialnego świata. Serbski twórca to wizjoner, „poeta stosu i czciciel ognia”¹⁶.

¹³ Por. G. Minois, *Historia piekła*, op. cit., s. 125.

¹⁴ Zob. Hieronim Bosch. *Wielka Kolekcja Sławnych Malarzy*. Oprac. zbiorowe, Poznań 2007.

¹⁵ A.K. Turner, *Historia piekła*, op. cit., s. 127.

¹⁶ Jak podkreśla Gaston Bachelard „(...) wśród wszystkich obrazów, obrazy płomienia – naiwne czy najbardziej wyrafinowane, spokojne czy rozszalałe noszą znamiona poezji. Ktokolwiek marzy o płomieniu jest poetą potencjalnym. Każde marzenie przy płomieniu cechuje zachwyty. Ktokolwiek marzy o płomieniu, wpada w stan marzenia pierwotnego”. [W:] Tegoż, *Płomień świecy*. Przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 8.

Swą pochodnię pisarz rozpala podczas wyobrazeniowych wędrówek po ziemskim piekłach Boscha, Brueglów Starszego i Piekelnego oraz w czeluściach Fra Angelico, van Eycka, van der Weydena, Boutsy czy Memlinga. W twórczości Bulatovicia wszechobecny pożar wzniecają zwykle demony wojny o ludzkich obliczach (*Vuk i zvono*, *Heroj na margarcu*, *Rat je bio bolji*). Pragnienie podpalenia nowej ojczyzny to *idée fixe* emigrantów, dzieci infernalnej metropolii, politycznych banitów i rewanzystów (*Ljudi sa četiri prsta*). Także obłęd, który pod różnymi postaciami dotyka bohaterów prozy Bulatovicia, określić można jako stan wrzenia umysłu, z typowymi dlań urojeniami i nagłymi olśnieniami. Niszczący aspekt ognia uzmysławia również wrogi człowiekowi pierwiastek solarny, który czarnogóską krainę, przestrzeń akcji wielu utworów pisarza, zamienia w spękaną i rodzącą ciernie ziemię jałową (*Crveni petao leti prema nebu*).

Koncepcja przestrzenna Bulatoviciowskiego piekła kształtuje się natomiast pod wpływem infernalnej architektury Dantego Alighieri¹⁷. Przypomnijmy, iż naczelny motyw *Boskiej komedii* stanowi wędrówka po otchłani o ściśle określonej topografii. *Poeta peregrinus* w towarzystwie Wergiliusza, nieocenionego druha i przewodnika, odbywa podróż po ułożonych koncentrycznie kręgach piekieł. Zwraca uwagę doskonała organizacja podziemnego królestwa. Każde bowiem wykroczenie przeciwko Bogu i bliźniemu zostaje tu umieszczone niejako w odrębnej celi¹⁸. W ten sposób *inferno* Mistrza z Florencji zyskuje, jak słusznie zauważa Olof Lagercrantz, cechy „(...) zakładu karnego, w którym przebywają potępieni”¹⁹. Skala i rozmiar występku wyznacza zarazem miejsce grzesznika w piekielnej czeluści. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż obfitujący w elementy grozy szczegółowy opis wędrówki przez zamkniętą przestrzeń spotęgowanego cierpienia nie służy tutaj celom moralnym czy katechetycznym. Dantemu obca jest bowiem kaznodziejska praktyka straszenia grzeszników piekielnym ogniem.

¹⁷ Zdaniem Waclawa Kubackiego autor *Boskiej Komedii* to doskonały „architekt” i „geometra”, który „(...) wymierzył, wyrysował i wyśpiewał swe piekło”, [W:] Tegoż, *Historia piekła (I)*, op. cit., s. 61.

¹⁸ Por. O. Lagercrantz, *Od piekiel do raj. Dante i Boska Komedia*. Przeł. A. M. Linke, Warszawa 1970, s. 22.

¹⁹ Tamże, s. 39.

Utwór florentyńczyka to przede wszystkim opowieść o nawiedzonym przez głód, wojny, epidemie oraz klęski żywiołowe, a także nękanym nieuchronnym przecuciem kresu, świecie Europy Zachodniej schyłku wieków średnich. Ma zatem rację Waław Kubacki pisząc, iż „(...) piekło pod potężnym piórem Dantego przemieniło się z abstrakcyjnego miejsca wiekiustych odpłat we współczesną arenę wydarzeń”²⁰.

Bulatović, niewątpliwy spadkobierca idei Dantego, w odróżnieniu od swego mistrza nie odbywa jednak katabazy. Wyobraźniowo przetworzone antyczne obrazy Tartaru, *horrenda* z dzieł średniowiecznych malarzy flamandzkich oraz włoskich, jak również dantejskie wizje rodem z dolnego świata umożliwiają bowiem serbskiemu twórcy nakreślenie własnej mapy dwudziestowiecznego piekła na ziemi. Z sumeryjskiej opowieści o Gilgameszu przejmując Bulatović silne przekonanie o marności, znikomości i głęboko tragicznej naturze ludzkiego bytu, zaś z Homera, Hezjoda i Wergiliusza elementy niezbędne do wyposażenia prywatnego *infernnum*. Niderlandzcy mistrzowie dostarczają mu monstrów, ognia i narzędzi kary, zaś architekt Dante, a być może także zręczny topograf piekła John Milton, pozwalają wyodrębnić i nazwać obszary, na których diabeł nieustannie przychodzi po swoje trofea. Bulatović miesza zatem kulturową smołę, wciąga w nozdrza ostrą woń siarki i nieustannie podsycy ogień pod piekielnym kotłem. Oczyma nabiegłymi krwią obserwuje świat, w którym wzniecił pożar i zasiał ziarno niezgody. Autor *Gullo Gullo*, podobnie jak kilka wieków wcześniej Dante, pragnie wykrzyczeć całe plugastwo i ohydę współczesności. Ziemskie piekło serbskiego twórcy to pamflet, symbol, polityczna, socjalna, psychologiczna oraz moralna metafora²¹. *Inferno* tkwi w nas, przekonuje twórca, w otchłaniach nieświadomego, w koszmarach sennych, w irracjonalnych lękach, w rozdwojeniu jaźni, w udrękach wyobraźni. Piekło codzienności to także efekt złych intencji, żądzy władzy i posiadania, nietolerancji, antyludzkich idei oraz spetryfikowanych syste-

²⁰ *Historia piekła (I)*, op. cit. s. 65.

²¹ Na temat metaforycznych i symbolicznych przedstawień piekła w literaturze współczesnej zob. W. Kubacki, *Piekło w perspektywie historycznej (II)*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 8, s. 53.

mów społecznych²². Piekło Bulatowicia spełnia się zatem *hic et nunc*, w przestrzeni relacji interpersonalnych. Źródło chaosu stanowią zwykle złe uczynki, których ostrze wymierzone jest w drugiego człowieka, jak też podejmowane przez ofiary przemocy akty zemsty. Artystyczne przesłanie Bulatowicia zdaje się zatem potwierdzać Sartre'owską tezę, że twórcami piekła są „inni”; ludzie, istoty tworzące nasze otoczenie społeczne²³. Należy podkreślić, iż wszelkie człowiecze udręki *psyche* i *soma* (ich katalog jest tu zaiste imponujący) zyskują w prozie Bulatowicia niezbędną oprawę w postaci scenerii obfitującej w infernalne symbole i znaki. Pisarz, niczym współczesny Dante, nieoceniony przewodnik po ziemskim piekle, prowadzi swych wiernych czytelników przez kolejne kręgi wielkomięjskiego piekła oraz czarnogórskiej prowincji.

Przestrzeń infernalnej metropolii tworzą mroczne gospody, labirynty ulic, ciemne podwórka, cmentarze, domy schadzek, dworce kolejowe, tunele metra, wysypiska śmieci oraz położone na przedmieściach polityczne katownie – obszar aktywności rewanżystów i spragnionych ludzkiej krwi wampirów. Czarnogóra zaś, ojczyzna pisarza, kolebka dziecięcego strachu i młodzieńczej niedoli, jawi się jako jałowa i obca ziemia, przestrzeń przemocy, gwałtu, wojny oraz wszechogarniającego pożaru. W czarnogórskim piekle wszystko bowiem rozgrywa się według starannie przemyślanego scenariusza zniszczenia. Każdy akt zła wyzwala tu donośny diabelski chichot. Śmiałków, którzy odważyli się przekroczyć granice obcego świata, pisarz przestrzega zaś niezmiennie słowami Dantego: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*.

W niniejszym artykule podjęto próbę opisu obecnych w prozie Bulatowicia znaczących (symbolicznych i metaforycznych) składników nieludzkiej przestrzeni miejskiej. W toku analizy zwrócono uwagę na cechy konstrukcyjne miejskiego piekła, jego stałe atrybuty oraz mieszkańców, „ludzi najniższej rangi”, wśród których prym wiodą

²² Zob. G. Minois, *Piekło*, op. cit., s. 202.

²³ Bohater dramatu Jeana Paula Sartre'a *Przy drzwiach zamkniętych* stwierdza: „(...) A więc to jest właśnie piekło. Nigdy bym nie uwierzył [...] Pamiętacie: siarka, stos, palenisko[...] Co to za żarty! Żadnych palenisk nam nie trzeba. Piekło to są inni”. [W:] Tegoż, *Dramaty*. Tłum. J. Kott, Warszawa 1957, s. 176.

psychiczni odmieńcy oraz polityczni i ekonomiczni banici o właściwościach demonicznych. W toku analizy zbadano elementy statyczne wielkomiejskiego piekła (gospoda podejrzanego autoramentu jako odwzorowanie obszaru zaświatowego), zwrócono uwagę na mentalny obraz miasta ukształtowany w umyśle pogrążonej w obłądnie istoty ludzkiej (przestrzeń urbanistyczna jako infernalny labirynt i pułapka, miejsce osaczenia), a także ukazano wizerunek zachodnioeuropejskiej metropolii jako terenu działań o charakterze przestępczym. Zasadnicze rozważania poprzedza refleksja na temat „piekielnych”, malarskich i literackich inspiracji, obecnych w prozie Miodraga Bulatovicia. W artykule wykorzystano aparat pojęciowy z zakresu demonologii, infernologii, psychopatologii, antropologii kultury oraz historii sztuki.

Według definicji Hermana Meyera kategoria przestrzeni stanowi „(...) specyficzny element strukturalny, który wraz z innymi spokrewnionymi z nią elementami, takimi jak czas, perspektywa narracyjna, postać oraz porządek akcji, ucieleśnia treść intencjonalną oraz określa strukturę dzieła”²⁴. W zależności od typu paradygmatu kulturowego (mitologiczny, religijny, symboliczny, estetyczny czy też ideologiczny) przestrzeń utworu literackiego doświadczana bywa jako obszar oswojony lub skrajnie obcy, uporządkowany lub chaotyczny, codzienny lub święty, wartościowany pod względem duchowym, moralnym, estetycznym i światopoglądowym lub tej waloryzacji całkowicie pozbawiony²⁵. Istotną rolę w kształtowaniu przestrzeni świata przedstawionego utworów fabularnych odgrywają wyobrażenia wektorów kierunkowych (opozycja góra-dół, horyzontalny-wertykalny, prawy-lewy), przestrzeni domostwa, miejsc przyjemnych i niebezpiecznych, drogi, labiryntu, a także podziemia. Wymienione powyżej „uniwersalia przestrzenne”

²⁴H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*. Przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 273.

²⁵Por. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [W:] *Przestrzeń i literatura*. Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 12. Zdaniem Michała Głowińskiego nazywanie i wartościowanie przestrzeni stanowi efekt konkretnych operacji językowych. Przestrzeń wyposażona w sensy naddane, przestaje być „(...) tylko przestrzenią i [staje się] także religią, ideologią, aksjologią. A może być wszystkim, co wchodzi w obręb ludzkiego uniwersum” – konkluduje badacz. [W:] Tegoż *Przestrzenne tematy i wariacje*, [W:] *Przestrzeń i literatura*, op. cit., s. 80.

stanowią, w ocenie Janusza Sławińskiego, „(...) wariacje kilku elementarnych tematów, żyjących w najdłuższej historii – w czasie antropologicznym”²⁶.

Świat debiutanckich opowiadań Miodraga Bulatovicia (zbiór *Đavoli dolaze*) kształtuje się właśnie pod wpływem archetypowych wykładników przestrzeni. Wyposażona w sensory naddane przestrzeń wspomnianych utworów posiada charakter wyraźnie symboliczny. Pisarz w sposób świadomy redukuje bowiem do niezbędnego minimum obecność informacji lokalizujących w postaci nazw własnych, elementów szaty miejskiej czy detali topograficznych²⁷. Świat empirycznie sprawdzalny ustępuje tu miejsca rzeczywistości symbolicznej, która przywodzi na myśl sytuację chaosu moralnego, lęku, cierpienia fizycznego czy nawet zagrożenia ludzkiego bytu²⁸. Podstawową cechą ukazanej w utworach przestrzeni stanowi labilność oraz całkowity brak kategorii porządkujących świat ludzkiej zbiorowości²⁹. Niezróżnicowanie, mrok, beczasowość, brak danych kierunkowych oraz miejsc mediacji pozwalają definiować obszar wczesnych utworów Bulatovicia jako miejsce obce, to jest takie, w którym „(...) zdjęty lękiem człowiek (...) traci możliwość orientacji, czyli odniesienia siebie do przestrzeni i jej części”³⁰.

Wzmiankowany powyżej typ przestrzeni symbolicznej o cechach infernalnych (pisarska fascynacja otchłanią, podziemiem, piekłem ziemskim) obserwujemy w tetralogii *Tyrania*, *Robactwo*, *Kochankowie* i *Zatrzymaj się, Dunaju*, której bohaterami pisarz czyni hochsztaplerów sztuki, niespełnionych artystów i ich wątpliwej urody „muzy”,

²⁶ Zob. *Przestrzeń w literaturze*, op. cit., s. 13.

²⁷ Należy w tym miejscu podkreślić, że ukazany w utworze widok gospody stanowi syntezę elementów realistycznych i wyobraźniowych. Na ukształtowanie realistycznego obrazu miejsca spotkań cyganerii artystycznej w istotny sposób wpływa estetyka brzydoty. W ponurych wnętrzach lokalu odnajdujemy bowiem tradycyjny szynkwias, zdezelowane sprzęty, a także „osłonięte płachtami”, wionące „wilgocią i czarną cuchnącą zgnilizną”, wyposażone jedynie w kran i ceber pomieszczenie pełniące funkcję toalety.

²⁸ Według Hermana Meyera „(...) przestrzeń najobficiej promieniuje swoją siłą symboliczną, tam gdzie ziemską rzeczywistość zostaje potraktowana jako nosicielka pewnych idei (...)”. [W:] Tegoż, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna*, op. cit., s. 259.

²⁹ Tamże, s. 266.

³⁰ Por. W. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 46.

czy też po prostu szaleńców cierpiących z powodu urojonego poczucia omnipotencji, psychotycznych halucynacji lub zaburzeń osobowości o cechach narcystycznych. Przypomnijmy, iż w tradycji chrześcijańskiej obłąd czy też opętanie stanowią niezbyty dowód „zawłaszczenia” człowieka przez moce chtoniczne³¹. Siła nieczysta, w roli agresora występuje najczęściej diabeł, opanowuje ciało (jest to rodzaj brutalnego wtargnięcia)³² i umysł człowieka, powodując zaburzenia w kontakcie z innymi osobami. W symptomatyce opętania (w psychiatrii odpowiada mu jednostka chorobowa o nazwie obłąd schizoidalny) zwraca uwagę pobudliwość motoryczna i werbalna, przemawianie głosem istoty zaświatowej, a także uczucie, iż jest się rządzonym czy też prowadzonym przez jakąś tajemniczą siłę³³. Bulatoviciowscy opętani, diably przyobleczone w ludzką skórą, poprzez pustosłowne tyrady, przesadne manifestowanie swej wielkości czy też misje posłannicze usiłują wzbudzić powszechny szacunek, zyskać przewagę nad motłochem, a w skrajnych przypadkach ocalić świat przed nieistniejącym zagrożeniem. Upadek uzurpatorów jest wynikiem publicznego obnażenia ich twórczej nijakości, ujawnienia oszustwa, kompromitującego zgonu, jak również całkowitego pograżenia się w obłądzie³⁴. Skupiskiem i przestrzenią działania istot owładniętych przez złego: mistyfikatora Milana, obłąkanego grafomana Branka, spragnionego sławy Fotija czy też plagiatora Ananija, który na sposób diabelski powłóczy „uschniętą” nogą, staje się mrocz-

³¹ Na temat opętania rozumianego jako swoista inwazja bytów nieczystych zob. A. Di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu*, op. cit., s. 288 oraz R. Porter, *Szaleństwo. Rys historyczny*. Przeł. J. Karłowski, Poznań 2003, s. 30 i 33.

³² Por. *Diabeł wcielony*, [W:] R. Muchembled. *Dzieje diabła od XII do XX wieku*. Przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 2009, s. 87-92.

³³ Zob. *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu*, op. cit., s. 288.

³⁴ Zagadnienia te omówiłem szczegółowo w artykułach: *Groteskowy obraz świata w opowiadaniu «Tyrania» Miodraga Bulatovicia*, „Slavica Wratislaviensia” CXXXI, Wrocław 2004, s. 65-76; *Motyw szaleństwa w opowiadaniu «Zatrzymaj się, Dunaju»*, „Slavica Wratislaviensia” CXXXIX, Wrocław 2006, s. 79-86; *Mistyfikacja ze śmiercią w tle. Problematyka tanatologiczna w opowiadaniu «Robactwo» Miodraga Bulatovicia*, „Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna–Antropologia kultury–Humanistyka”, Wrocław 2007, t.XI, s. 423-429 oraz *Oblicza narcyzmu w opowiadaniu «Kochankowie» Miodraga Bulatovicia*, „Slavica Wratislaviensia” CXLIII, Wrocław 2007, s. 143-150.

na, wielkowiejska knajpa (Bulatoviciowskie diabły unikają promieni słonecznych) o cechach infernalnych³⁵.

W symbolicznym przedstawieniu lokalu dostrzec można nawiązania do obecnych w literaturze antycznej wyobrażeń podziemnego świata. Uwagę zwraca przede wszystkim jego podobieństwo do piekielnej architektoniki. Analogie występują już na poziomie kształtowania punktów granicznych między światem ludzkim a obszarem zaświatowym. W *Odysei* Homera funkcję wrót wiodących do „Erebu otchłani” pełni skalisty otwór, zaś w Wergiliuszowej *Eneidzie* wejście do piekieł przypomina „(...) czeluść przepastną jaskini. (...) Chropawą, krytą bagnem i knieją dokoła”. Podstawowym znakiem rozpoznawczym dolnego świata staje się tu odór, co „(...) od ciemnych jam głębi zionie (...) i w niebo unosząc się, kłębi”³⁶. Podobny motyw odnajdziemy w debiutanckich utworach Miodraga Bulatovicia. W obrazie mrocznej gospody zwraca bowiem uwagę brak miejsca mediacji w postaci drzwi, które – jak słusznie zauważa Georg Simmel – pełnią rolę „(...) przegubu między przestrzenią człowieka a wszystkim, co znajduje się na zewnątrz, znoszą rozdział między wnętrzem i zewnętrżnością”³⁷. Miast tradycyjnego obszaru wymiany pojawia się natomiast, według świadectwa narratora opowiadania *Zatrzymaj się, Dunaju*, „(...) najzwyklejsza dziura, przez którą ludzie wpadają niczym w malignę, niczym w otchłań sztolni”. Z ciemnego otworu wydobywa się zaś odrażający „smród”³⁸. Bulatović otwiera piekło, czeluścią miast tradycyjnym otworem drzwio-

³⁵ W kulturach tradycyjnych gospoda jako miejsce schadzki, weselości, nadużywania jadła i spirytualiów, jawnego naruszania norm moralnych („obraza boska i zgorszenie”) postrzegana była jako obszar niepodzielnego władztwa diabła. Zob. Hasło *Karczma*, [W:] J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965, s. 162 i 163. Jak zauważa Bohdan Baranowski, w odniesieniu do karczm i gospód stosowano zwykle określenia o zabarwieniu pejoratywnym, takie jak: Rozkosz, Uciecha, Utrata, Piekło, Piekielko, Sodoma, Rzym, Zawada, czy Wilcza Jama. [W:] Tegoż, *Ludzie gościńca w XVII-XVIII wieku*, Łódź 1986, s. 13.

³⁶ Zob. Homer, *Odyseja*, P. XI. Przełożył L. Siemieński, Warszawa 1990, s. 162 oraz Publiusz Wergiliusz Maro *Eneida*, Ks. VI. Przeł. T. Karyłowski. Oprac. S. Stabryła, Wrocław-Warszawa 1980, w. 237-241, s. 163.

³⁷ Por. G. Simmel, *Most i drzwi*, [W:] zbiorze esejów pod tym samym tytułem. Przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 251.

³⁸ Por. M. Bulatović, *Zaustavi se, Dunave*, [W:] *Đavoli dolaze. Sabrana dela Miodraga Bulatovića*. Urednici: P. Džadzić, M. Komnenić, V. Krnjević, Đ. Lazović, M. Pavić, B. Popović, M. Savić, M. Stojiljković, S. Velmar Janković, Beograd 1986, t. 1, s. 186 [tłum. autora].

wym i naznacza je nieznośnym odorem, który jak przekonuje Robert Muchembled, „(...) przywołuje jednocześnie obraz diabła, chorób, (...) rozkoszy cielesnych i poczucia winy wynikającego ze zbyt intensywnego oddawania się im”³⁹. Należy nadmienić, iż w opowiadaniu *Tyrania* tradycyjne drzwi wejściowe zastępuje z kolei jakaś piekielna obrotowa machina, która „(...) wyrzuca ze swych skrzydeł ludzi jak pociski i zostawia ich samych w dymie”⁴⁰. Do infernalnej gospody można zatem wejść, lecz nie sposób jej opuścić. Z tej knajpy po prostu „nie ma wyjścia”, zauważa jeden z bohaterów. Poczucie izolacji wzmaga także widok brudnych, pokrytych lepką mazią, „ślepych” szyb okiennych, które nie przepuszczają światła słonecznego. Podstawowa cecha okna, przezroczystość, a także funkcja – utrzymywanie jednokierunkowej łączności między światem wewnętrznym a przestrzenią zewnętrzną zostają w tym wypadku zanegowane⁴¹.

Istotny element konstrukcyjny Bulatowiciowskiego piekła stanowią również niebotycznych rozmiarów, „zakorzenione w ciemnościach” mury, które, jak czytamy w *Prologu* do utworu *Tyrania*, „(...) Stały proste, umocnione, niektóre na oko pochyłe. (...) Wyrosły tak, że ich paków nie można było dojrzeć. O ich zręby łamały się oczy i myśli ludzkie jak szable. (...) Rosły szybko jak gorączka. Jak w lędźwiach strach, mierząc nad obłoki. (...) Były nieprzejrzane i nieuniknione, bo krążyli wśród nich rozmaici ludzie snując opowieści, tkając swoje losy”⁴². Ukazany powyżej obraz murów jako niemożliwej do pokonania granicy dolnego świata w sposób otwarty nawiązuje do budowy Hezjodowego piekła. W *Teogonii* bowiem przestrzeń infernalna, „dom mocnego Hadesa [i]

³⁹ *Dzieje diabła*, op. cit., s. 132. Na ten temat zob. także Z. Libera, *Wstęp do nosologii*, Wrocław 1996, s. 70.

⁴⁰ Por. M. Bulatović, *Tyrania*. Przeł. D. Cirić-Straszyńska, Warszawa 1983, s. 81. W opisie knajpy zawartym w opowiadaniu *Kochankowie* uwagę zwraca jednocześnie występowanie elementów symbolicznych i realistycznych, gdyż według relacji narratora „(...) ta kawiarnia była nieduża i przypominała norę. (...) W kawiarni było ciemno i gdyby nie okienka, człowiek byłby gotów pomyśleć, że trafił do jakiej groty (...). Ściany miała nazbyt wysokie i nieoświetlone – właściwie się ich nie widziało; wyglądały jak warowne mury, jak grożące runięciem barykady” [W:] M. Bulatović, *Największa tajemnica świata i inne opowiadania*. Przeł. A. Dukanović, Warszawa 1977, s. 19.

⁴¹ *Most i drzwi*, op. cit., s. 253.

⁴² *Tyrania*, op. cit., s. 7 i 8.

groźnej Persefony”, przedstawiona zostaje jako zamknięta ze wszystkich stron (wyjście uniemożliwiają „miedziane odzwierze”, płoty oraz wysokie mury) „(...) otchłań, (...), ciemna nieskończenie”⁴³.

Bulatoviciowskie piekło reprezentuje typ przestrzeni niezróżnicowanej. W ujęciu symbolicznym lokal wyposażony zostaje bowiem w nieodzowne atrybuty infernalne w postaci kłębiastego dymu i mgły, które, jak zauważa Piotr Kowalski, „(...) znoszą możliwość określania kierunków, skazując znajdującego się w nich człowieka na błędzenie. Efektem zanurzenia się w dymie i mgle musi być cierpienie polegające na zmaceniu umysłu, na pogrążeniu się w szaleństwie”⁴⁴. Obecność wspomnianych powyżej znaków piekielnych staje się dla stłoczonych w gospodzie postaci źródłem lęku i dezorientacji przestrzennej. Także obfitość sieci pajęczej w sposób metaforyczny wyraża sytuację uwięzienia bohaterów w chaotycznej przestrzeni gospody. Atmosferę grozy wzmacnia dodatkowo widok wilgoci i pleśni, zjawisk towarzyszących przecież tanatycznym procesom rozkładu i gnicia, co potwierdza cytat: „(...) Wszystko było spleśniałe w tej jaskini: spojrzenia i oczy cieni ze szczydłami i medalami, ich oddechy mozolnie wrastające w pajęczynę, mowa, szepty, ściany były zapleśniałe i mgławce tej zapadającej właśnie nocy. (...) Pleśń pokrywała pochylone mury, jak mech pokrywa pnie drzew jesienią lub wiosną”⁴⁵. Noc wszechwładna, nieodłączny element piekielnej scenerii (*vide* Hezjod, Homer, Wergiliusz, Dante) spowija szczególnie obszar piekielnej knajpy. Noc to nieodłączne tło Bulatovi-

⁴³ W ocenie Jurija Lotmana ściany, mury i twierdze reprezentują typ wroziej i groźnej dla człowieka siły. Zob. Tegoż, *Problem przestrzeni artystycznej*. Przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 226. Hezjod (Hesiodus), *Teogonia*. Przeł. K. Kaszewski, Warszawa 1904, w. 731-733, s. 20.

⁴⁴ Należy zauważyć, iż sytuacja izolacji i „bezwyjściowości”, w której znaleźli się bohaterowie debiutanckich opowiadań Bulatovicia, nasuwa skojarzenia z doświadczeniami postaci z utworów Franza Kafki. W powieści *Zamek* geometra K. usiłuje wszakże dotrzeć do położonego na wzniesieniu „rzekomego zamku”. Bohater Kafki, podobnie jak zamknięte w mrocznej przestrzeni gospody postaci z opowiadania *Tyrania*, przemierza „złe drogi”, z których żadna nie doprowadzi go do upragnionego celu. Ulice miasta, jak zauważa narrator powieści, nie oddalają K. od zamku, ani go doń „nie przybliżają”. Zob. F. Kafka, *Zamek*, Warszawa 1986, s. 16. Por. Hasło *Dym*, [W:] P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata...*, op. cit., s. 105-107. Na temat funkcji murów w opowiadaniu *Tyrania* zob. E. Borkowska, *Panoptica, mury, piekła*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 2, s. 146-148.

⁴⁵ *Tyrania*, op. cit., s. 14-15.

ciowskiego misterium grozy⁴⁶. W ciemnościach i dymie poruszają się potępieńcy, dziwaczne i odrażające istoty rodem z obrazów Boscha i Breugla Starszego. Groteskowe figury opowiadania *Tyrania* wyróżnia bowiem deformacja cielesna, atrofia lub hipertrofia elementów anatomicznych, a także występowanie cech zwierzęcych. Uzyskany dzięki licznym zniekształceniom efekt potworności umożliwia pisarzowi wyrażenie brutalnej prawdy o piekle ludzkiej egzystencji, w którym doświadczenia choroby, kalectwa, cierpienia psychicznego, starości, śmierci i rozkładu ciała zajmują miejsce uprzywilejowane⁴⁷. Bulatowiciowskie *inferno* wypełniają zatem antropo-teriomorficzne hybrydy. W „kosmatym mroku” dostrzec można bowiem dziesiątki głów do złudzenia przypominających „schwywane w sieć pajęczą muchy, którym podpadały skrzydła”, po zasnutej dymem sali krąży bezładnie „człowiek przypominający jaszczurkę”, inne zaś postaci „(...) poruszają się jak stonogi, pełzają naprzód i w tył jak raki”⁴⁸. Prócz bytów mieszanych na uwagę zasługują także istoty fizycznie zredukowane – pozbawione ust, policzków, nosa, głowy, w ich miejsce zaś obdarzone szczodrą wszelkiego typu brodawkami i guzami. Wśród „ludzkich” mieszkańców piekielnej gospody wskazać należy natomiast osobliwą parę małżeńską, w której żona dominuje wzrostem i masą ciała nad swym pokracznym mężem, geriatryczne sylwetki weteranów wojennych, a także karzełka Sandora odznaczającego się „drobną naroślą głowy ledwo się trzymającej na skręconej szyi” oraz „sieczką rybich zębów”. Korowód potępieńców zamykają owładnięci maniacką ideą stworzenia wielkiego dzieła pseudoartyści i ich weneryczne kochanki Bosa i Ewa (ta ostatnia stanowi wszakże znane z *Księgi Genesis* diabelskie medium) o ciałach pomarszczonych, „zwiędłych i zużytych”.

⁴⁶ Jak zauważa Dobrila Bratić „(...) noć nestašno menja čovekov (dnevni) doživljaj sveta. Mrak zaista poseduje čarobnu moć izobličavanja stvari i bića, koje na dnevnoj svetlosti dobijaju siguran oblik i jedinstveno značenje”. [W:] Tegož, *Gluvo doba. Predstave o noći u narodnoj religiji Srba*, Beograd 1993, s. 65.

⁴⁷ Według Ewy Borkowskiej „(...) marionetkowy świat *Tyranii* to laboratoryjne *panopticum* istot przeżartych złem i cierpieniem – klęską człowieczą. To ludzkie zoo, w którym pisarz zgromadził najprzedziwniejsze okazy-monstra, skupiające w sobie wyolbrzymiony i skarykaturowany ekstrakt człowieczego zła i niedoli”. [W:] Tejże, *Panoptica, mury, piekła...*, op. cit., s. 148.

⁴⁸ *Tyrania*, op. cit., s. 31 i 32.

Przeziąknięty cierpieniem fizycznym i duchowym (stan ten podkreślają wprowadzone do tekstu cytaty z *Księgi Hioba*) infernalny świat wczesnych utworów Bulatovicia ulega dekompozycji i nagłemu oczyszczeniu pod wpływem aktywnych żywiołów ignitacyjnych i akwaticznych. Rozpad elementów konstrukcyjnych infernalnej gospody dokonuje się w atmosferze niesamowitości i ogólnego chaosu towarzyszącego demystyfikacji malarza Milana, „nadczołowieka”, hochszataplera i opętanego w jednej osobie, co potwierdza cytat: „(...) Nagle za szybą zagrzmiało, połała się woda. Ściany się pochylały. Popłynęła, zafalowała pajęczyna z ludzkimi głosami. Gospoda odwróciła się na opak. Nad tryskającą po obu stronach szyb wodą wystrzelił ogień. Potem wszystko pokrył popiół”⁴⁹. Infernalny świat gospody, zamknięty obszar bólu i szaleństwa, traci zatem nieoczekiwanie status przestrzeni znaczącej. Pod wpływem niszczącego płomienia (jego zarzewie pochodzi najpewniej z diabelskich palenisk Boscha) ten wyobrazeniowy twór zamienia w zgliszcza i zyskuje ostatecznie amorficzną postać. Dla Bulatovicia jednak „garść świeżego popiołu” nosi w sobie niezmiennie potencję ognia i powab przerażenia⁵⁰. Rozpasana wyobraźnia pisarza powołuje zatem do życia nowe światy. Tym razem jednak Bulatoviciowskie diabły w ludzkiej skórze opuszczają przestrzeń infernalnej knajpy i pod osłoną nocy przenikają do „krwioobiegu” miasta. Współczesna metropolia staje się sceną i milczącym świadkiem ich szaleńczych działań.

Ukazany w utworze *Zatrzymaj się, Dunaju*, ostatnim z cyklu poświęconego cyganerii artystycznej Belgradu, obraz miasta stanowi konstrukt psychiczny dotkniętego obłędem podmiotu postrzegającego. Ten wyposażony w treści symboliczne twór mentalny kształtuje się przede wszystkim pod wpływem psychotycznych iluzji, omamów i urojeń⁵¹.

⁴⁹ Tamże, s. 114.

⁵⁰ Zob. B. Miljković, *Pochwała ognia*, [W:] Tegoż, *Wybór poezji*. Przeł. J. Salamon. Wstępem i przypisami opatrzyła M. Dąbrowska-Partyka, Łódź 1986, s. 111.

⁵¹ Według Aleksandry Achtelik „(...) tekst literacki może wytwarzać wyimaginowaną przestrzeń, która w mniejszym lub większym stopniu naśladuje jakiś bliżej nieokreślony prawdopodobny obszar. Może też modelować przestrzeń ludzkiej psychiki. Narracja toczy się wówczas w obszarze mentalnym umownego podmiotu (...)”. Tejże, *Wokół labiryntu i zwierciadła – Wenecja w polskiej literaturze XIX i XX wieku*, [W:] *Przestrzeń w języku*

Protagonista utworu, grafoman Branko, reprezentuje wspomniane już wyżej „czarcie” grono pseudoartystów, wśród których prym wiodą narcystyczne indywidua, psychotycy, istoty nękane kompleksem niższości oraz hochsztaplerzy sztuki. W świadomości psychotyka spowita otuliną mroku metropolia, przestrzeń jego dziwacznej i budzącej niepokój otoczenia ekspresji, podlega osobliwym rytmom kurczenia się i zamykania. Zniekształcony sposób percepcji sprawia, że miasto przeobraża się w układ labiryntowy, klaustrofobiczne i budzące grozę miejsce, z którego obłąkany bezskutecznie usiłuje znaleźć wyjście⁵². Labirynt bowiem, jak dowodzi Michał Głowiński, reprezentuje typ specyficznie zaprojektowanej i opatrzonej negatywnym znakiem wartościującym przestrzeni, w której „(...) bohater (...) błądzi wśród płątaniny dróg i (...) przeżywa swe osaczenie”⁵³. W opowiadaniu Bulatowicia miasto-labirynt, twór rozszczepionej jaźni bohatera, staje się obszarem wyobcowania (obłąkany nie nawiązuje kontaktów interpersonalnych), a także piekielnym miejscem, które więzi i osacza (poczucie znikomości, „obsesja zamknięcia”)⁵⁴.

W aurze nocy, grozy i tajemniczości rozgrywa się zatem osobisty dramat odmieńca. W sieci anonimowych ulic i pośród wysokich, rozrywających pułap nieba wieżowców postać obłąkanego jawi się jako byt zredukowany pod względem fizycznym, gdyż według świadectwa narratora: „[Branko] był tak mały, że przypominał czarny punkt rysujący się na tle jakiegoś wielopiętrowego budynku, od którego zaczynała się noc pełna okien i dachów”⁵⁵. W planie symbolicznym zalegająca nad miastem ciemność (podstawowa cecha zaświatów opisywana przez autorów antycznych oraz Dantego) odzwierciedla właśnie stan zamętu, który zawładnął umysłem bohatera. Obłąd tożsamy jest bowiem

i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki. Pod red. J. Adamowskiego, Lublin 2005, s. 42.

⁵² Por. Hasło *Labirynt*, [W:] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 220.

⁵³ Por. M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [W:] Tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 135.

⁵⁴ Tamże, s. 171.

⁵⁵ *Zaustavi se, Dunave*, op. cit., s. 186.

z doświadczeniem dezorientacji i całkowitego pograżenia w mroku⁵⁶. Rzucane przez latarnie uliczne pasma światła umożliwiają jednak opis fizjognomii tajemniczej postaci. Wygląd zewnętrzny szaleńca potwierdza jego przynależność do sfery chtonicznej. Zarośnięty, przyodziany w łachmany Branko przywodzi bowiem na myśl figurę „brodatego diabła”⁵⁷. Przyrównanie bohatera do istoty zaświatowej bliskie jest omówionej już powyżej chrześcijańskiej demonologicznej koncepcji szaleństwa, w myśl której człowiek dotknięty obłędem pozostaje we władzy siły nieczystej⁵⁸. Wrażenie związku z obszarem zaświatowym podkreśla dodatkowo widok płynącej z ciała odmienia posoki. Upływ krwi, jak przekonuje Piotr Kowalski, „przynosi ze sobą skazę śmierci [i] czyni człowieka nieczystym”⁵⁹.

Zaburzenia psychotyczne w sposób istotny zmieniają obraz cielesnej ekspresji człowieka. Obłąkany, by rzec słowami Michela Foucaulta, podlega bowiem „determinizmowi somatycznemu”⁶⁰. Ciało szaleńca przemawia własnym, niezrozumiałym dla otoczenia językiem. Opętany żyje w świecie niechcianych i narzuconych mu gestów, dziwacznych grymasów i chaotycznych ruchów. Omawiane zmiany patologiczne dotyczą obszaru fizycznej aktywności bohatera badanego utworu. W nietypowych zachowaniach Branka uwagę zwraca charakterystyczne dla psychoz pobudzenie motoryczne. W oczach psychotyka wielkomięjski labirynt, spowity szczelną zasłoną mgły oraz gęstą siecią pajęczyny,

⁵⁶ W utworze *Provincia człowieka. Zapiski 1942-1972* Elias Canetti definiuje obłęd jako stan całkowitego zamroczenia umysłu. Pisarz stwierdza: „(...) pełnia i nieskończoność obłędu wykluczają ucieczkę: żadnych drzwi, zamknięcia na siedem spustów; na próżno rozglądamy się w poszukiwaniu czegoś płynnego, w czym można by się zanurzyć, co uniosłoby nas ze sobą, ale po co, skoro drzwi są zatrzaśnięte; wszystko niby granit, wszystko tonie w ciemnościach i ten twardy mrok w sposób naturalny pochłania człowieka”. [W:] *Galernicy wrażliwości*. Wybór, opracowanie redakcja M. Janion i S. Rosiek. Przeł. H. Orłowski, Gdańsk 1981, s. 37.

⁵⁷ Por. *Zaustavi se, Dunave*, op. cit., s. 187.

⁵⁸ Zob. J. Dębiec, *Opętanie. Próba psychologicznego ujęcia problemu*, Kraków 2000, s. 42 i 43 oraz W. A. Brodniak, *Choroba psychiczna w świadomości społecznej*, Warszawa 2000, s. 60.

⁵⁹ Por. Hasło *Krew*, [W:] P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata*, op. cit., s. 251.

⁶⁰ Zob. na ten temat M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 467

przeobraża się w pułapkę, przestrzeń dezorientacji, lęku i zagubienia. Ilustruje to fragment: „Z rękoma wyciągniętymi przed siebie [Branko] przebiegł na drugą stronę ulicy. (...) Na moment zatrzymał się na jej rogu i spoglądał w pustkę. Nabrzmiałe wodą niebo zaczęło obniżać swój pułap. (...) Szedł ulicą wylękniony. (...) Nie odczuwał ciężaru własnego ciała. Nie wiedział także, gdzie się znajduje. (...) Ziemia kołysała mu się pod nogami. Docierały doń niespokojne odgłosy miasta – klaksony i łoskot przejeżdżających samochodów, pobrzękiwanie tramwajów. (...) Powykręcana nitka ulicy wydała mu się pusta i sucha. Poza nią nie było nic prócz krwawej mgły i pajęczyny”⁶¹. Szaleńcza ucieczka przed koszmarnymi tworem własnego umysłu kończy się zwykle upadkiem w miejscach publicznych. Niekontrolowane reakcje obłąkanego określane w psychopatologii jako „czynności impulsywne” w sposób istotny naruszają porządek przestrzeni urbanistycznej⁶². Ulice miasta stają się zatem idealną sceną psychotycznego performance’u.

Repertuar psychotycznych reakcji bohatera uzupełniają urojenia o treści prześladowczej, sprowadzające się do fałszywego sądu na temat zagrożenia życia, stałej inwigilacji czy tajemniczego spisku⁶³. Pośród płynącej ludzkiej masy Branko wypatruje błękitnych uniformów stróżów prawa. Ich urojona wszechobecność wzmaga w psychicznym odmieńcu poczucie osaczenia. Szaleniec, niczym wylęknione zwierzę, czmycha na widok wyobrażonych sylwetek milicjantów. W labiryncie piekielnej metropolii znajduje dla siebie „kryjówki” w cuchnących odpadkami śmietnikach. Ostatecznym azylem staje się dlań nieczyste miejsce, do którego „trzewia miasta” wyrzuciły z siebie brud i wy-

⁶¹ *Zaustavi se, Dunave*, op. cit., s. 188 i 189.

⁶² Według Marcina Czerwińskiego „(...) przestrzeń ogólnomiejska stwarza szczególne okoliczności psychologiczne. Warunkiem bezkonfliktowego obcowania z ludźmi jest swoboda własna uzyskana w granicach swoistej powściągliwości ze względu na innych”, [W:] Tegoż, *Życie po miejsku*, Warszawa 1975, s. 21.

⁶³ W podobnym duchu rozumuje Tadeusz Sławek, który zauważa, iż podstawowym warunkiem istnienia „miasta udanego, gotowego i skończonego”, przestrzeni przepływu i bezkolizyjności jest „(...) zespolenie celów indywidualnych z kolektywnymi”. Zob. Tegoż, *Miasto. Próba zrozumienia*, [W:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Pod red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 42 i 51. Por. M. Jarosz, *Psychopatologia i syndromologia ogólna*, [W:] *Psychiatria*. Pod red. A. Bilikiewicza, Warszawa 1998, s. 61 i 62.

dzieliny. Przestrzeń nieczysta i miazmatyczna stanowi dla obłąkanego „schronienie i znakomity punkt obserwacyjny”⁶⁴.

Wzmoczonej aktywności ruchowej towarzyszy także zniekształcony odbiór świata w sferze wizualnej. W obłądzie bowiem, jak zauważa Antoni Kępiński, obserwujemy przejście człowieka do innego, pełnego „(...) wizji, urojeń, koszmarów, zmienionych proporcji i barw” wymiaru istnienia⁶⁵. Wyraźny przejaw odmienionej percepcji rzeczywistości miejskiej stanowią w przypadku protagonisty badanego utworu iluzje zmysłowe. W odczuciu Branka pogrążone w mroku miasto kurczy się nieustannie. Zaborcza noc pochłania obłoki, dachy domostw, wdziera się w korony drzew, zawężając w istotny sposób przestrzeń egzystencji szaleńca. Szyny tramwajowe skręcają się, tworząc węzeł oplatający szczelnie jego szyję i korpus. Spływające z rynien na czerwono zabarwione potoki wody (czyż nie przypominają one krwawej poświaty unoszącej się nad ziemskim piekłem Boscha?) przeobrażają się natomiast w nieokiełznany żywioł, który zalewa domy i ulice labiryntowego miasta. W umyśle psychotyka kształtuje się zatem niepokojąca wizja apokaliptycznej zagłady metropolii i jej mieszkańców. Należy podkreślić, iż tego rodzaju obrazy zniszczenia towarzyszą zespołom urojeniowym o treści katastroficznej⁶⁶. W szaleńczej gonitwie myśli przesuwały się natomiast i piętrzą obrazy pozbawione wewnętrznej logiki i spójności. W świadomości bohatera to, co zapamiętane łączy się zatem z tym, co aktualnie percypowane. Nakładanie się na siebie różnorodnych impresji miejskich, należących dodatkowo do odmiennych porządków temporalnych, na gruncie psychopatologii określa się mianem inkoherencji psychicznej⁶⁷.

Zniekształcony obraz przestrzeni urbanistycznej kształtuje się także pod wpływem omamów wzrokowych, tj. „(...) spostrzeżeń i sygna-

⁶⁴ *Zaustavi se, Dunave*, op. cit., s. 187.

⁶⁵ A. Kępiński, *Schizofrenia*, Kraków 1992, s. 46.

⁶⁶ W ocenie Antoniego Kępińskiego „(...) w urojeniach katastroficznych świat otaczający ulega zagładzie. [W:] Tegoż, *Autoportret człowieka. Myśli, aforyzmy*. Wybór i wstęp Z. Ryn, Kraków 1993, s. 242.

⁶⁷ Por. Hasło *Inkoherencja*, [W:] *Encyklopedyczny słownik psychiatrii*. Pod red. L. Korzeniowskiego i S. Puzyńskiego, Warszawa 1972, s. 131.

łów nie mających żadnego uzasadnienia w zewnętrznych bodźcach”⁶⁸. Osoba obłąkana projektuje wówczas wyobrażenia dotyczące osób czy przedmiotów i rzutuje je w przestrzeń społeczną. Wyimaginowane, by rzecz słowami Antoniego Kepińskiego, „twory świata wewnętrznego” uznawane są przez szaleńca za prawdziwe⁶⁹. Pod wpływem dręczących omamów obszar miasta-pułapki wypełnia się bytami chthonicznymi. W ramach misji o cechach posłanniczych, oczyszczania przestrzeni miejskiej z istot zaświatowych, szaleniec zadaje śmierć przypadkowo napotkanej osobie. Pragnienie niszczenia kolejnych, rzekomo zagrażających obiektów staje się, w opisywanym przypadku, nienasycone i narasta lawinowo. Pod wpływem omamów cele kolejnych ataków przybierają jednak dziwną, bo utkaną z piany i cienia, postać. Obłąd daje o sobie znać ze zdwojoną siłą. Mrok miasta i mrok umysłu jednym zdają się mówić głosem. Szemrząca wstęga rzeki staje się zaś niemyym świadkiem nieodwracalnej ludzkiej klęski.

Jako sceneria chaosu i nieodróżnicowania oraz swoista osłona dla działań kryminalnych realizowanych w przestrzeni współczesnej zachodnioeuropejskiej metropolii noc występuje także w późnych utworach Miodraga Bulatovicia. Napisana w oparciu o niemieckie i austriackie materiały prasowe oraz szczere wyznania bałkańskich i wschodnioeuropejskich gastarbeiterów powieść *Ludzie o czterech palcach* stanowi bowiem typ „kroniki podziemnego świata”. Przestrzeń przedstawiona omawianego utworu przywodzi na myśl otchłań infernalną. Zainspirowany wizją dantejskiego piekła, jego „spiralną topografią”⁷⁰, serbski twórca przeprowadza swoich bohaterów: „nieszczęśników”, „sieroty” oraz „zbiegów” przez kolejne kręgi wielkomiejskiej bądź peryferyjnej kloaki. W piekielnej przestrzeni współczesnego miasta zorganizowane w grupy przestępcze środowisko emigranckie realizuje plan niszczenia wszystkiego, co jest własnością autochtonów. Szaleńcze projekty, uwzględniające nawet „podpalenie” otaczającego świata, to reakcja

⁶⁸ Por. Hasło *Zaburzenia psychiczne*, [W:] *Encyklopedia psychologii*. Pod red. W. Szewczuka, Warszawa 1998, s. 1057.

⁶⁹ *Schizofrenia*, op. cit., s. 57.

⁷⁰ L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych schodów*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 257.

na fakt marginalizacji i pozbawienia praw w nowej ojczyźnie. Tak częste w przypadku bohaterów prozy Bulatowicia marzenie o wzniesieniu wielkiego pożaru (ogień jest wszakże nieodłącznym atrybutem istot demonicznych) wynika zatem z pragnienia wzięcia odwetu na wrogim i przesiąkniętym złem świecie. Naznaczona okrucieństwem aktywność kryminalna ludzi podziemia oznacza więc w praktyce zerwanie wszelkich interakcji z otoczeniem. Emigrancka metoda przetrwania polega na przyjęciu postawy „od świata” – gotowość do wycofania się lub ucieczki, nagła zmiana miejsca, przemieszczanie się z jednego miasta do drugiego oraz „przeciw światu” – wyrządzanie szkody innym osobom.

Działając w warunkach ekstremalnych (mobilizacja władz, sytuacja nieodróżnicowania), emigranci odznaczają się typową dla zwierząt zdolnością odczytywania bodźców wizualnych, audialnych oraz olfaktorycznych⁷¹. W powieści Bulatowicia nocna aktywność sprawców przyrównana zostaje do zachowań „sowy” – ptaka, który w wielu kręgach kulturowych uznawany jest przecież za wcielenie zła, zwiastuna śmierci, nieszczęścia, złego losu i osamotnienia⁷². Rytm biologiczny przestępczej egzystencji związany jest z aktywnością nocną, trwaniem w przestrzeni spowitej mrokiem metropolii. Noc, tradycyjnie kojarzona z sytuacją „utruty pewności”, zagubienia w świecie form, kształtów i kierunków, a także pograżenia w chaosie śmierci, dla emigrantów jednak, w sposób paradoksalny, stanowi rodzaj bezpiecznej otuliny⁷³. Niczym wspomniane wieszczce ptaki bez trudu pokonują oni przestrzenie zachodnioeuropejskich miast. Ich nadejście zapowiada zwykle zakłócenie porządku, przemoc, a nawet zbrodnię. Przyrównani również do „szakali”, zwierząt symbolizujących „spustoszenie [i] upadek”⁷⁴, bałkańscy uchodźcy nieustannie wietrzą nową „padlinę”.

Jako miejsce czynów przestępczych emigranci obierają strefy liminalne miasta: dworce kolejowe, przydrożne zajazdy, sklepy, stacje benzynowe, prywatne wille, a nawet nekropolie, na których emigranckie

⁷¹ W. Pisula, *Psychologia zachowań eksploracyjnych zwierząt*, Gdańsk 2003, s. 29, 33, 37.

⁷² J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*. Przeł. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 2003, s. 257-259.

⁷³ Por. Hasło *Noc*, [W:] P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata...*, op. cit., s. 351.

⁷⁴ *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, op. cit., s. 263 i 264.

ciało wchodzi w kontakt z nieczystością ludzkich zwłok. Trup bowiem to „(...) gnijące ciało, pozbawione życia, (...) przejściowe kłębowisko, dwuznaczny element między tym, co zwierzęce a tym, co nieorganiczne, (...) trup to fundamentalne zanieczyszczenie”⁷⁵. Okradanie zmarłych, a także tworzących kondukt żałobników, czynność typowa dla hien cmentarnych, narusza powagę ceremonii pogrzebowych oraz uwłacza godności osoby zmarłej. Zakończeniu każdej akcji towarzyszy ten sam przestępczy rytuał podziału łupów w miejscach odludnych – zaułkach, bramach, podwórkach kamienic, barach podejrzanego autoramentu, a także związanych z nieczystością wydalania wielkomiejskich szaletach. Tu zręczne złodziejskie ręce selekcionują i dzielą według określonych uprzednio zasad łup, tę prawdziwie „diabelską mierzwę”.

W historię emigranckiego życia na obczyźnie wpisane jest także doświadczenie kary, a w skrajnych przypadkach, fizycznej eliminacji. Złamanie kodeksu świata przestępczego napotyka bowiem na zdecydowaną reakcję ze strony mocodawców, w tym wypadku rewanżystów politycznych. Na podmiejskim „płaskowyżu”, a więc w samym centrum Bulatoviciowskiego piekła, nieposłuszne ciało poddane zostaje wyrafinowanym torturom. Wybór miejsca uwięzienia – „podłużne pomieszczenie, wypełnione ciepłym smrodem i wyziewami świń” uświadamia, iż w rozumieniu oprawców emigrant niewolnik stanowi jedynie odpad, potencjalny pokarm dla zwierząt, które w wielu kulturach, np. żydowskiej czy islamskiej, postrzegane są jako symbol „chciwości, żarłoczności, pożądania, zmysłowości i nieczystości”⁷⁶.

Jak już powiedziano, główną metodą ukarania ciała staje się przemoc fizyczna. Tortury definiowane jako „(...) zadanie jakiejś osobie ostrego (fizycznego lub psychicznego) bólu lub cierpienia”⁷⁷ to forma odwetu, który oprawca, z własnej woli lub na czyjeś polecenie, bierze na osobie łamiącej prawa podziemnego świata. W omawianym utworze w roli kata występuje na wskroś fantastyczna figura Draculi o twarzy pokrytej „zielonymi miękkimi krostami” i budzącej lęk wśród ofiar „drewnianej

⁷⁵ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski, Kraków 2007, s.103.

⁷⁶ Por. *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, op. cit., s. 269.

⁷⁷ L. Lyons, *Historia kar cielesnych*. Przeł. M. Kittel, Warszawa 2010, s. 164.

ręce ze smyczkiem przymocowanym do dłoni”. Przywołaną przez Bulatovicia demoniczną sylwetkę oprawcy kojarzyć należy z historyczną postacią hospodara wołoskiego Włada II „Palownika”, który ze względu na swoje krwawe czyny wobec wrogów zewnętrznych i własnych poddanych jeszcze za życia, a na pewno po swojej nagłej śmierci uznany został za wampira, a więc „(...) ducha zmarłej lub jej trupa, ożywionego przez własnego ducha lub demona, który powraca, żeby zakłócać spokój żywym, pozbawiając ich krwi lub jakiegoś podstawowego organu w celu zwiększenia własnej witalności”⁷⁸.

Do rozwiązania pozostaje jeszcze problem ukrycia ciał przedwcześnie zgasłych na mękach. Wybór oprawców pada na śmietnisko Gross-Lappen, ten „posepny wrzód na ciele miasta”. Tu „słowiańska hołota zamyka i otwiera nowe rachunki”, tu także nieznośnie „cuchną (...) emigranckie bebechy”⁷⁹. Skoncentrowane w tym „teatralnym miejscu” odory i miazmaty intensywnych procesów gnilnych „konkretyzują zagrożenie”, przywodząc na myśl doświadczenie śmierci i rozkładu⁸⁰. Porzucone na wielkomijskim śmietniku, a miejscem porzucenia czy ukrycia ciała bywają także kanały i rzeczne odmęty, emigranckie zwłoki stanowią antropologiczną kategorię trupa oszpeconego i znieważonego, któremu odmówiono prawa do godnego pochówku. Zmarły anonimowy, wpisany w przestrzeń „cuchnących emanacji” piekielnej metropolii, staje się w utworze Bulatovicia miejskim odpadem przeznaczonym do utylizacji.

W stworzonym przez Bulatovicia obrazie współczesnego miasta zwraca uwagę zabieg groteskowego zniekształcenia oraz symbolizacji, metaforyzacji i metonimizacji elementów poznawczo-identyfikacyjnych. Daleka od realistycznej literacka prezentacja obszaru miejskiego stanowi sumę osobistych lęków, urazów i pełnych grozy pisarskich fantazji. W debiutanckim zbiorze opowiadań *Diabły nadchodzą* przestrzeń urbanistyczna, swoiste odzwierciedlenie piekła, jawi się zatem

⁷⁸ E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Przeł. kilka osób, Kraków 2004, s. 35.

⁷⁹ M. Bulatović, *Ludzie o czterech palcach*. Przeł. D. J. Ćirlić, Warszawa 1983, s. 45.

⁸⁰ G. Vigarello, *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*. Przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1996, s. 156 i 157.

jako twór wyobraźniowy, konstrukt kulturowy i emanacja ducha⁸¹. Belgrad, podkreślmy to z całą mocą, miejsce akcji wczesnych utworów pisarza, stanowi tu przykład swobodnej, bo nieobarczonej wymogami topograficznej dokładności, interpretacji prawdziwie istniejącej przestrzeni. Dbalność o ukazanie znaków rozpoznawczych (element porządkujący przestrzeń miejską oraz istotny czynnik uwiarygodniający) wyróżnia natomiast utwory napisane w ostatnim okresie twórczości pisarza. W późnej powieści *Ludzie o czterech palcach* przestrzeń miejska zaopatrzona zostaje, w odróżnieniu od tekstów debiutanckich, w nazwy ulic, dzielnic, parków, knajp, dworców kolejowych, cmentarzy czy numerację budynków. Zachodnioeuropejskie metropolie, choć bogate w semantyczne i estetyczne elementy szaty miejskiej, miast uporządkowanej, odwzorowują jednak chaotyczną przestrzeń zaświatów, stając się obszarem kryminalnych działań (kradzieże, porwania, handel żywym towarem, morderstwa na zlecenie) „emigranckiej hołoty” rodem zza „żelaznej kurtyny”. Dodajmy jeszcze, iż Bulatovićowska opowieść o współczesnej metropolii rozumianej jako przestrzeń walki, anonimowej śmierci, zagubienia oraz fizycznego i duchowego cierpienia koresponduje z wykreowanymi przez Dostojewskiego (Petersburg), Bielego (także miasto nad Newą), Joyce’a (Dublin), Dickensa (Londyn), Austera (Nowy York) obrazami urbanistycznego *infernium*.

Summary

OH, THE UNREAL CITY... THE INFERNAL SPACE IN THE PROSE WORKS BY MIODRAG BULATOVIĆ

This article is an attempt to describe the meaningful, symbolic, metaphorical and metonymical elements of inhuman urban space present in the prose works by Bulatović. The detailed analysis includes the discussion of structural features of the urban hell, the presentation of its permanent attributes and inhabitants – “the people of the lowest rank” who are led by the mentally ill misfits and political and economic immigrants from the Balkans and the Central and Eastern Europe. The study includes the examination of the static elements of

⁸¹ Por. E. Rewers, Zob. *Wstęp* do tomu *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, op. cit., s. 7.

the big-city *infernium* (a tavern with people of dubious repute as the reflection of the otherworldly space). It also draws the attention to the mental picture of the city created in the mind of a mad person (the urban space as a perceptive creation, an infernal labyrinth, a trap, and a place of assault). It also presents the space of the West European metropolis as the area of criminal activities of the immigrant rabble, revanchists, and political vampires (the acts of the characters in the liminal space of the city: railway stations, underground stations and tunnels, bars, cemeteries). The basic discussion is preceded with the reflection on the infernal inspirations, derived from painting and literature, in the prose works by Miodrag Bulatović (referring to the cultural context, interdisciplinary perspective). The article makes use of the conceptual apparatus in the scope of demonology, infernology, psychopathology, the anthropology of culture, and the history of art.

MAGDALENA PYTLAK
UNIwersytet Jagielloński, Kraków

EMIGRACJE WYOBRAŻONE. PODMIOT NOMADYCZNY W ПИСМА ДО ГАУСТИИ GEORGIEGO GOSPODINOWA

Niniejszy artykuł jest próbą odczytania cyklu *Писма и фотографии* (*Listy i fotografie*)¹ bułgarskiego pisarza Georgiego Gospodinowa jako całościowego projektu, którego głównym zamysłem jest „odzyskanie” podróży, nadanie jej na nowo niecodziennego charakteru, poprzez „gubienie się” w przestrzeniach wyznaczanych przez różne zakątki obcych krajów. Zanim przejdę do samego tekstu Gospodinowa, zatrzymam się na chwilę przy pojęciach, wokół których organizuję tekst – podróż i podmiot nomadyczny.

Pisząc o twórczości Bruce’a Chatwina, Jerzy Jarniewicz stwierdził, że „podróże i opowieści to sztuki bliźniacze”². Według badacza ich powinowactwo opiera się na swego rodzaju zależności – odwiedzane miejsca posiadają temat, ale to opowieść posiada siłę sprawczą, która nadaje miejscom tożsamość. „Dlatego też odwiedzać różne miejsca na ziemi to poznawać lub snuć o nich opowieści, one to bowiem wyznaczają tych miejsc najważniejsze współrzędne”. Trudno nie zgodzić się z powyższym, tym bardziej, że podróż jest jednym z najstarszych tematów literackich (dla naszego kręgu kulturowego początek tej drogi wyznacza, rzecz jasna, *Odyseja*). W czasach ekspansji wielkich mo-

¹ Cykl jest największą częścią zbioru *Писма до Гаустин*.

² J. Jarniewicz, *Wędrowki po opowieściach*, „Tygodnik Powszechny” 18.08.2010 (artykuł dostępny na: <http://tygodnik.onet.pl/43,0,51287,artykul.html>).

carstw podróz zyskała nowy wymiar. Europejczyk z jednej strony zyskał możliwość odkrywania nowych dalekich lądów, z drugiej zyskał nowe, „dalekie” tematy. Czasy kolonialne bezsprzecznie przyniosły rozkwit literatury nazwanej podróźniczą. Jest to temat bardzo szeroki i od kilkunastu lat dogłębnie badany. Z perspektywy niniejszej analizy dyskurs kolonialny jest ważny głównie z jednego powodu – zaczął romantyzować podróz i podróźowanie.

Czasy ponowoczesne ponownie zmieniły status podróży. Rozpoczęta w czasach imperialno-kolonialnych globalizacja dała początek procesowi nazywanemu przez socjologię „kurczeniem się świata”³. Przemieszczanie stało się szybkie, łatwe i dostępne. Dla mieszkańców szeroko rozumianego świata zachodniego jedynymi ograniczeniami wydają się dziś ograniczenia finansowe. Dzięki nowym technologiom komunikacyjnym niemożność faktycznego przemieszczania się nie oznacza niemożności zobaczenia wybranego miejsca na Ziemi (a coraz częściej we Wszechświecie). Telewizja, internet, fotografia cyfrowa umożliwiają „docieranie” w najbardziej odległe miejsca, zdobywanie wiedzy na ich temat, a nawet ich doświadczenie. Dlatego przewartościowaniu musiały ulec także pojęcia definiujące osobę podróźującą/ przemieszczającą się. Wędrowiec, turysta, migrant, nomada, pielgrzym i tułacz to postaci zredefiniowane. Zaczęę od tych ostatnich, ponieważ wydają się być pojęciami, które uległy największej dezaktualizacji. Pielgrzym, nazwanego przez Zygmunta Baumana przodkiem turysty⁴, od innych podróźników odróżnia celowość przemieszczania się. Pielgrzymuje się zawsze dokądś. Pielgrzym podejmuje trud podróży, aby dotrzeć do miejsca kultu. Podróż jest swego rodzaju ofiarą, ale sama w sobie nie stanowi wartości. Tułacz nie posiada własnego domu, schronienia, żyje w drodze. Zgodnie z legendą⁵, przemieszcza się z musu, za karę,

³ Zob. P. Sztompka, *Socjologia zmian społecznych*, Kraków 2005, s. 93–95.

⁴ Z. Bauman, *O turystach i włóczęgach, czyli o bohaterach i ofiarach nowoczesności* [w:] idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 145.

⁵ Mam tu na myśli popularną figurę Żyda Wiecznego Tułacza (Ahaswerusa). Wg legendy, to on popędzał Chrystusa podczas drogi krzyżowej i miał usłyszeć: „Idę, idę, ale ty poczekaś aż do mego powrotu” (zob. *Legenda o Ahaswerze. Antologia tekstów*, wstęp, wybór, opracowanie W. Piotrowski, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2008).

żyje w ciągłym oczekiwaniu. W tym przypadku liczy się sam proces podróży oraz jego ciągłość. Migrant z kolei ma ustalony i cel, i miejsce przeznaczenia. Jego figura została jednak zawłaszczona przez kontekst polityczno-ekonomiczny. Wędrowiec wydaje się najszerzym z powyższych pojęć, najmniej ograniczającym. Zygmunt Bauman wykorzystał figurę wędrowca do ukazania kondycji człowieka w czasach nowoczesnych. Jest to jednak wizja bardzo pesymistyczna. Człowiek nowoczesny jest w ciągłym ruchu, a sama nowoczesność to niemożność trwania w bezruchu.

Być nowoczesnym to tyle, co być bez ustanku „na chodzie”. Ruch nie jest bynajmniej sprawą wyboru, jak nie jest nią nowoczesność sama. Jest się w ruchu, bowiem bytuje się w świecie rozdartym między urodą wizji i szpetotą rzeczywistości [...]. Mieszkańcy takiego świata są wędrowcami z musu – choć wyruszają w drogę po to, by osiąść. Za tym rogiem jest, powinna być, musi być urocza ulica, na której można się będzie osiedlić; lecz za każdym rogiem pojawia się nowy róg, a wraz z nim nowe rozczarowanie i nowa, nie zniweczona jeszcze nadzieja⁶.

Jest więc w pewien sposób wędrowiec podobny do tułacza. Różnica polega na tym, że tułacz nie posiada domu, a wędrowiec go ma, choć, jeśli dom uznajemy za synonim bezpieczeństwa i stabilizacji, jest on pozorny. Podróżnikami czasów ponowoczesnych (czy też hipernowoczesnych) są turysta i nomada. Turysta, w ujęciu Baumana, to człowiek, dla którego, odwrotnie niż w przypadku wędrowca, podróżowanie jest „lekkie”⁷. Turysta wyrasta z ponowoczesności, nie należy do żadnego z odwiedzanych miejsc, jest mistrzem uników. Jego podróż składa się z oddzielnych epizodów, widokówek z różnych miejsc. „Świat turysty składa się z widoków, nie kształtów. To nie tyle właściwości oglądanych rzeczy, ile wędrujące zainteresowania turysty, jego wiecznie ruchliwa uwaga, zmienne punkty widzenia, nadają światu formę – zawsze zresztą równie ulotną i tymczasową jak owo spojrzenie, które powołało ją do życia” – pisze socjolog⁸. Jest jeszcze jeden element, który określa tu-

⁶ Z. Bauman, *O parweniuszu i pariasie, czyli o bohaterach i ofiarach nowoczesności* [w:] *Ponowoczesność...*, op. cit., s. 114.

⁷ Idem, *O turystach i włóczęgach*, op. cit., s. 143–149.

⁸ *Ibidem*, s. 146.

rystę – specyficzny rodzaj beztroski czy wręcz brak poczucia odpowiedzialności: „Lepienie świata turystyczną metodą jest dziecinnie łatwe – ale też i konsekwencji dla świata pozbawione”⁹. Jest wreszcie nomada – podróżnik, którego droga nie ma końcowego celu, ale i dla którego przemieszczanie nie jest celem samym w sobie. Nomada nie jest bezdomny. Utożsamia się z miejscem, w którym przebywa, eksploatuje je i opuszcza (ale nie porzuca). Nomada w pewnym sensie wszędzie jest „u siebie”. Wyróżnia go specyficzny rodzaj poszanowania dla ziemi, na której osiadł (ale której nie posiadał). Dla mnie metafora nomady osadza się także na swobodnym przekraczaniu szeroko rozumianych granic oraz pewnej cykliczności, związanej pierwotnie z cyklem natury i porami roku. Współczesny nomadyzm jest więc także figurą romantyczną.

Ciekawe ujęcie tożsamości przemieszczającego się zaproponowała Roisi Braidotti¹⁰. Badaczka, wykorzystująca pojęcie podmiotu nomadycznego do opisanego form ucieleśnienia oraz różnic seksualnych we współczesnym feminizmie, słusznie zauważyła, że z rozróżnieniem podmiotów przemieszczających się korespondują gatunki literackie. Wprawdzie Braidotti mówi o trzech figurach: migrancie, banicie i nomadzie, jednak jej uwagi można rozszerzyć na inne figuracje. Według filozofki:

migrant [...] jest schwytywany w stan bycia pomiędzy, dlatego też jego oryginalna narracja destabilizuje teraźniejszość. Literatura migranta dotyczy zawieszonych, a często niemożliwej teraźniejszości; pełno w niej tęsknoty, nostalgii i niedostępnych horyzontów. W tej literaturze przeszłość działa jak brzemień; dźwiga ona skostniałą definicję języka, w którym odnotowuje się uporczywe powracanie przeszłości w teraźniejszości¹¹.

Uwiązanie migranta bliskie jest uwiązaniu tułacza. Braidotti przypisuje migrantowi angielski czas teraźniejszy dokonany (*present perfect*), który, według mnie, doskonale określa także narrację tułacza. Wszystko, co dzieje się teraz jest zdeterminowane; dzieje się dlatego,

⁹ Ibidem.

¹⁰ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienia i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009.

¹¹ Ibidem, s. 52.

że wcześniej zdarzyło się coś innego. Wiele podobieństw widzę tu także w Baumanowskim wędrowcu. Tyle, że jego terażniejszość destabilizuje przyszłość, wizja tego, co znajduje się za kolejnym rogiem. Jego czasem gramatycznym byłby *future perfect* – czas przyszły uprzedni – z charakterystycznym „wtedy będzie tak...”. Turysta jest zawsze „tu” i „teraz”; najbardziej odpowiada mu czas terażniejszy prosty (*present simple*). Jeśli przyjmujemy, że tożsamość nomadyczną wyróżniają powtórzenia, cykliczne ruchy, rytmiczne przemieszczenia¹², to jej czasem gramatycznym jest czas terażniejszy ciągły (*present continues*). Opowieść nomady nie należy jednak do wielkich narracji powieściowych. Jego historia to ciągły proces, dziejąc się. Taka w moim odczuciu jest twórczość Georgiego Gospodinowa wraz z jej wciąż na nowo zapisywanym tematem – pisaniem. W tym miejscu zajmę się jedynie jej wycinkiem, który z kolei w ciekawy sposób łączy tę nomadyczną podmiotowość z jej pierwotnym żywiołem – podróżowaniem.

W roku 1995 w Bułgarii ukazała się *Българска христоматия* – literacka mistyfikacja autorstwa grupy młodych twórców¹³. W tomie pojawił się między innymi wiersz Gospodinowa, nad którym widniało motto podpisane: „Gaustyn z Arles, XII wiek”. Mimo, że cały tomik był jawną postmodernistyczną zabawą, postać tajemniczego myśliciela wprowadziła w zakłopotanie wiele osób ze świata nauki¹⁴. Gospodinowska mistyfikacja wyszła na jaw, kiedy Gaustyn powrócił w innych utworach autora (w tomie opowiadań *И дъгуи усмопуи*¹⁵) – już nie jako myśliciel z Arles, ale jako człowiek o wielu imionach oraz ogrodnik. Gaustynowi poświęcona zostaje wreszcie książka poetycka *Писма до Гаустин* (*Listy do Gaustyna*)¹⁶. Tu tytułowy bohater swobodnie przemieszcza się między utworami – jest uczniem VI b (*Hey Jude, 7'09''*),

¹² R. Braidotti, op. cit., s. 50.

¹³ Jej autorzy to: Bojko Penczew, Georgi Gospodinow, Plamen Dojnow i Jordan Ewtimow.

¹⁴ Oficjalnie przyznało się do tego kilka osób, m. in. profesor Albena Chranowa w liście otwartym, napisanym z okazji wydania *Listów do Gaustyna* w Rumunii (zob. eadem, *Моят живот с Гаустин*. Tekst dostępny na: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=99&WorkID=6862&Level=1>).

¹⁵ Książka ukazuje się w 2001 roku.

¹⁶ *Писма до Гаустин* wydane są w roku 2003.

ogrodnikiem (*Чай от рози; Какво става с градината пред къщи, когато душата си отива*), autorem kazań (*Налъми и кораби*).

Książka składa się z czterech części: *Любовният заек (Milosny zajac)*, *Перипетия (Perypetie)*, *Ритуалът (Rytual)* i *Писма и фотографии (Listy i fotografije)*. Pierwsze trzy części to wiersze. *Listy i fotografije* wyróżniają się przede wszystkim formą – większość tekstów (*Fotografije*) to miniatury prozatorskie, podobnie jak – zamykający nie tylko cykl, ale i cały tomik – *Portugalski album*. Autorem listów/ fotografii jest jedna osoba, G. (Г.)¹⁷. Ponadto, wszystkie składające się na cykl utwory (a jest ich dziewięć) opowiadają – pośrednio lub bezpośrednio – o podróżowaniu. Wrażenie swoistej jedności wzmagają odniesienia intertekstualne między poszczególnymi utworami¹⁸. Całość tworzy swego rodzaju dziennik z podróży. Nie chodzi tu jednak o konkretną podróż, nawet nie o proces przemieszczania się, ale o bycie w innym, obcym miejscu. Jak słusznie zauważyła Caren Kaplan, czasy ponowoczesne przyniosły pewne zagrożenie romantyzowania obrazu nomadycznej podróży¹⁹. Gospodinow – pisarz, ale i literaturoznawca – wyraźnie sobie z tego zagrożenia zdawał sprawę. Dlatego podjął, zgodnie z poetyką palimpsestu, pewną grę. Grę tożsamości nomady i jego relacji z odwiedzanymi miejscami.

Warto w tym miejscu zaznaczyć za Mariją Lipiskową²⁰, że *Listy do Gaustyna* są w równym stopniu odpowiedzią na pocztówki Derridy²¹, co listy Jaworowa²². Autor odwołuje się zarówno do rodzimej tradycji, jak i do poststrukturalistycznych eksperymentów, ale poza oczywistą

¹⁷ Inicjał to jeden z elementów zabawy z czytelnikiem. G. może być skrótem od imienia lub nazwiska samego autora, może także oznaczać Gaustyna. W oryginalnym cyrylickim zapisie Г. jest identyczne z grecką literą *gamma*.

¹⁸ Intertekstualność wychodzi poza ramy cyklu. Gospodinow podejmuje dialog z innymi utworami – swoimi (choćby tymi, w których pojawia się Gaustyn) i cudzymi, o czym piszę dalej.

¹⁹ C. Kaplan, *Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse*, „Cultural Critique” 6, 1987, s. 187-198.

²⁰ М. Липискова, *Поценски картички*, Електронно списание „LiterNet”, 23.12.2004, № 12 (61).

²¹ J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion 1980.

²² П.К. Яворов, *Писма. Автобиографични материали* [w:] *Събрани съчинения*, t. 5., Sofia 1979.

zabawą z formą, poza meta-korespondencją, bułgarski pisarz wziął na warsztat podróżowanie. Gospodinow sięgnął po isticie kolonialne narzędzia (listy, fotografie), nie jest to jednak projekt kolonizacyjny. Autor listów nie zawłaszcza terytorium, na którym się znalazł, nie odkrywa nowych lądów; on je doskonale zna. Niczym nomada, który przemieszcza się w miejsca znane i sprawdzone, podmiot liryczny/ narrator/ autor listów Gospodinowa wie dokąd zmierza. Są to miejsca określone i dostępne, jak Sarajewo i Lizbona. Podmiot mówiący próbuje im jednak nadać nowy status, próbuje je odczarować z powszedniości.

Podmiot porusza się po miejscach pospolitych, takich, które współczesna humanistyka nazywa „nie-miejscami”²³. Koncepcja „nie-miejsca” wyrosła na gruncie badań społecznych nad po-ponowoczesnością (hipernowoczesnością). Dotychczas antropologia zajmowała się wspólnotą „tu” i „teraz”, czyli w określonej czasoprzestrzeni. Czasy po-ponowoczesne zmusiły ją do zajęcia się problemem jednostki w sytuacji nadmiaru przestrzeni. A zatem powracamy tu do wspomnianego już procesu kurczenia się świata, rozumianego jako ograniczanie miejsc niedostępnych. „Nie-miejsca” to przestrzenie wspólne, anonimowe, które z jednej strony zapełnione są ludźmi, z drugiej jednak nie tworzą ani tożsamości, ani relacji. Mowa tu o dworcach, lotniskach, supermarketach, pokojach hotelowych, czyli miejscach wpisanych w życie ofiar ponowoczesności – turystów. Podmiot Gospodinowa nie jest jednak Baumanowskim turystą. Należy do hipernowoczesności; próbuje odzyskać i miejsca, i podróż. Odrzuca rolę turysty na rzecz nomady. Narrator/ bohater cyklu *Listy i fotografie* jest podmiotem nomadycznym.

Cykl otwiera *Fotografia I*. Początek tej części i całego cyklu brzmi następująco²⁴:

Гаустине, като откликвам на молбата ти да преразкажа тази фотография, бързам да те предупредя, че в нея няма никакво знамение освен нирваната на един бавен следобед в Сараево и лентяйстването на троицата, които ще ти

²³ W.J. Burszta, *Samotność w świecie nadmiaru. Przedmowa do polskiego wydania* [w:] M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. XI–XIII.

²⁴ Wszystkie teksty z cyklu cytuję za wydaniem: *Писма и фотографии* [w:] *Балади и разпади*, Sofia 2007, s. 203–230.

изредя по-долу, събрани по една случайност там в края на някакъв октомври. Тук седим отвън на кафенето встрани от чаршията, на малка квадратна маса с мушама, нарисувана в източна геометрия.

Gaustynie, w odpowiedzi na twoją prośbę, aby opisać tę fotografię, muszę cię uprzedzić, że nie przedstawia ona niczego, poza nirwaną pewnego powolnego popołudnia w Sarajewie i lenistwa trójki ludzi, których wymienię dalej, a którzy zebrali się tam przypadkiem pod koniec pewnego października. Siedzimy tu przed knajpką niedaleko targowiska, przy małym kwadratowym stole z ceratą we wschodnio-geometryczne wzory.

Odzierając Gospodinowowską narrację z nomadycznej podmiotowości, otrzymalibyśmy informację, że osoba mówiąca wraz z dwójką innych ludzi znajduje się w Sarajewie, w knajpce nieopodal targu. Z kolejnych fragmentów tekstu moglibyśmy wyłuskać informację, że miejsce jest dość gwarne. Towarzysze G. to aktorka i poeta. G. ujawnia częściowo swoją tożsamość – także jest poetą (*Сега ще ти представя, Гаустине, тримата от фотографията. Двама поети и една актриса [...] аз, също преобличал се като фаталния чирпански поет*). Jeśli połączymy to z „październikowym popołudniem” i przypadkowym spotkaniem, rysuje nam się obraz „nie-miejsca” właśnie: grupka obcych sobie ludzi w tętniącym życiem miejscu. Ale podmiot nomadyczny Gospodinowa nadaje swej opowieści nowy, romantyczny wymiar. Bohaterem staje się przestrzeń. Nie jest to jednak przestrzeń-miejsce z fotografii (*knajpka niedaleko targowiska*). Jest to swego rodzaju projekcja, przestrzeń wyobrażona – Orient.

Намирам Ориента по своему геометричен, и това е геометрия на лабиринта, на облото, имайки предвид линии на витите баклави, витите коридори на тукашната баница, завъртените чалми на целувките от яйчен белтък. Витиевата геометрия на сарая и сарайлията. Греховен лабиринт, отдето би те извело пението от джамиите по пладне (то не е излязло на фотографията), но за нас и тази благочестива ариадена нишка е само част от шербетите на следобеда, омаломощена музика за християнското ни ухо.

Uważam, że Orient jest na swój sposób geometryczny i jest to geometria labiryntu, krągłości, mam na myśli zawijane bakławy, zawijane korytarze tutejszej banicy, zakręcone turbany pocałunków białka. Zawila geometria rogu i rogala. Grzeszny

labirynt, z którego może cię wyciągnąć popołudniowe nawoływanie z meczetów (ono nie wyszło na zdjęciu), ale dla nas ta bogobojna/ pobożna nić Ariadny jest tylko częścią słodkości popołudnia, obezwładniającą muzyką dla naszych chrześcijańskich uszu.

Dla mieszkańca Bałkanów, szczególnie zaś dla autora piszącego w języku kraju, który bezpośrednio graniczy z Turcją (co więcej, przez pięć wieków był pod jej wpływem politycznym i kulturowym) Orient nie jest miejscem bardzo odległym, intrygującym. Zawijaną banicę można kupić na każdym rogu w Sofii, bakławę w każdej cukierni, a popołudniowe nawoływanie imama jest jednym z elementów życia wielu bułgarskich miast i miasteczek. Nadawanie Orientowi orientalnego charakteru jest więc oczywistym zabiegiem literackim, poza. Dla podmiotu podróż do Sarajewa wydaje się być podróżą w nieznane. „Wyobcowany” ze świata, do którego w rzeczywistości należy, „wycięty” z kontekstu, może zachwycać się *labiryntami wypieków* czy też pisać o dobiegającym z meczetu głosie jako *obezwładniającej muzyce dla jego chrześcijańskiego ucha* (!).

Impresję z *Fotografii I* podmiot kontynuuje w kolejnym utworze – wierszu *Баклавите на деня*.

Да вкусим Ориента // О // Ориента // орнаменти // и геометрия // на кръглото // на кръгове // към сладкото на ада // със свита от мухи // вергилиеподобни // пропадане // из лабиринтите на баклавите // по сладките спирали на захарните пръчки // по лепкавите сфери на карамелените ябълки // надолу // из витите галерии на баници бюреци (...)

Posmakujmy Orientu // O // Orientu // ornamentów // i geometrii // kręgów // ku słodocy piekła // ze świtą much // jak Wergiliusz // przepadanie // w labiryntach bakławy // w słodkich spiralach cukrowych lizaków // w lepkich sferach karmelizowanych jabłek // w dół // przez zawijane korytarze banic bureków (...)

Orient zamienia się w *Listach do Gaustyna* w mityczny (ale nie mistyczny) labirynt. Odzyskany i przetworzony zostaje wykorzystany do czysto literackiej zabawy. Przestrzeń Orientu staje się labiryntem – przestrzenią zagadki, ale i gry.

(...) аз бих останал доста дълго тук // на дъното на тази маса // бих пушил на провала // мечтаейки чибук // следобеда бих коткал // бих мъркал като котка // с внимание // бих слушал на пчелите // пияни от боза // следобедната сводка (...)

(...) zostałbym dość długo tutaj // na dnie tego stołu // paliłbym do upadłego // marząc o fajce // po południu bym się tulił // mruczałbym jak kot // z uwagą // słuchałbym pszczół // upitych bożą // popołudniową kusicielką (...)

W kolejnych utworach (*Fotografia II* i *Jesień światowa*) podmiot przemierza Sarajewo niczym arenę historii. Tym razem G. dzieli się z Gaustynem spostrzeżeniami z próby odnalezienia sławnego mostu, na którym Gawriło Princip dokonał zamachu na arcyksięcia Franciszka Ferdynanda. G. rezygnuje jednak z podstawowego atrybutu turysty – mapy – i postanawia na własną rękę odnaleźć most. Każdy, kto choć odrobinę zna Sarajewo wie, że obiekt ten znajduje się w centrum miasta. Oczywiście, rozpoznanie mostu (z perspektywy współczesnej architektury urbanistycznej przypominającego raczej kładkę) może nastręczyć pewnych trudności, ale stwierdzenie narratora, że *pod sam koniec dnia ktoś się zmiłował i wskazał mu most* znów wydaje się być mocno przesadzone. Romantyczny projekt trwa. Zaraz potem następuje opis – istny portret wyobcowania.

И ето ме тук. Минавам предпазливо по отсрещния тротоар, спирам се, прекалено нехайно паля цигара, а под якето стискам заредена „Смяна” [...]. На историческото място точно под голямото петно от изкъртената плоча един старец продава чадъри.

I oto jestem tu. Idę na wszelki wypadek przeciwległym chodnikiem, zatrzymuję się, wyjątkowo niechlujnie odpalam papierosa, a pod kurtką ściskam naładowaną „Smienę” [...]. W tym historycznym miejscu dokładnie pod śladem po zerwanej tablicy jakiś staruszek sprzedaje parasole.

Podmiot z premedytacją stawia się w pozycji obcego/ wyobcowanego, sięgając po przerysowane wręcz elementy – samotny spacer po mieście, deszcz, niedbale odpalony papieros, chowany pod kurtką stary aparat fotograficzny. Wyobcowanie jest jednak konieczne w proce-

sie powtórnego nadawania podróży jej dawnego, niecodziennego czy wręcz romantycznego charakteru. Podmiot po raz kolejny odczarowuje „nie-miejsce”, jakim jest zatłoczony most (*Przejeżdża masa samochodów*) w centrum miasta, poprzez nadanie mu indywidualnego charakteru. Z jednej strony G. przywołuje historię (kolejną ofiarę ponowoczesności²⁵), z drugiej strony ukazuje ją przez pryzmat własnych skojarzeń i odczuć. Stojąc na moście decyduje się nacisnąć spust migawki. Moment ten nakłada się z początkiem burzy – zrywa się wiatr, niebo przecinają błyskawice, ludzie zaczynają się rozbiegać. Dzięki literaturze historia zatacza koło:

Стоях под една стреха, на същото място и изпитвах историческо чувство за вина. Спомних си всички убоги учебници по история, където се казваше, че надвисналите тъмни облаци над Европа само чакали искрата на онзи сараевски изстрел.

Stałem pod jakimś daszkiem, w tym samym miejscu i miałem historyczne poczucie winy. Przypomniały mi się wszystkie nędzne podręczniki do historii, w których mówiono o tym, że ciemne chmury jakie nadciągnęły nad Europę tylko czekały na iskrę tego sarajewskiego strzału.

Podmiot nadaje tej chwili niezwykle charakter wprowadzając element zbiegu okoliczności: pojawienia się podmiotu w odpowiednim miejscu i czasie.

Narrator powtarza swoistą strategię wyobcowania, ponownie nie tyle z miejsca, ile z kontekstu, w *Fotografii IV*. Tym razem podmiot dystansuje się do Bałkanów. Warto na marginesie zauważyć, że „wyobcowanie” jest możliwe wyłącznie w przypadku osoby żyjącej w konkretnym kraju. Metafora wyobcowania, podobnie jak metafora uchodźstwa, pojawiła się w świecie etnocentrycznym.

Już pierwsze słowa sygnalizują wagę przestrzeni – narrator mówi o *geografii zdjęcia*, by w kolejnym zdaniu podać niemalże dokładne współrzędne miejsca, o którym pisze: *5 godzin od Solunia, trzy od Ko-*

²⁵ Wydarzenia historyczne spowszedniały w tym samym stopniu, co przemieszczanie się. Poprzez nadmiar, przeładowanie informacyjne historia straciła na wartości (zob. M. Augé, op. cit., s. 52–53).

zani i godzinę od Floriny. Pogranicze albańsko-grecko-macedońskie. Wioska w samym środku Bałkanów. G. znów nie zdradza się z celem czy przyczyną pobytu. Po raz kolejny decyduje się odwołać do sytuacji „zagubienia”. *Późnym wieczorem ulokowano nas w dawnym gimnazjum w pewnej wyludniającej się wiosce. Surowo wybielone wapnem ściany i wysokie sufity. Następnego ranka wychodzimy na zewnątrz, jest sierpień, więc słońce już przypieka, a my z radością odkrywamy, że wieś żyje*. Ku zdziwieniu podmiotu ludzie mówią tu zrozumiałym, swojskim językiem (*нашненски*), jakąś tajemniczą ogólnobałkańską mieszanką. Podmiot czuje się niczym filologiczny Kolumb. Wszystko wokół wydaje się go zadziwiać. G. wciąga czytelnika w tę dziwną grę, ale już po chwili zdradza się ze swoim oszustwem, ze swoją pozą. Przyczyną zdrady jest kobieta.

Знам, че вече тръпнеш да научиш нещо за жената на снимката. Хубава е, нали, и не прилича да е тукашна. Габриела, около 35-годишна, играла на Бродуей, балерина и австрийка в едно. Минала по тези места преди 3 години, харесало ѝ, зарязала всичко и останала. Сама, ако не бром онова страховито куче, което виждаш в долния ляв ъгъл.

Wiem, że już się nie możesz doczekać żeby dowiedzieć się czegoś o kobiecie ze zdjęcia. Ładna, prawda, i nie wygląda na tutejszą. Gabriela, około 35-letnia, grała na Broadwayu, balerina i Austriaczka w jednym. Przemierzała te okolice trzy lata temu, spodobało jej się, rzuciła wszystko i została. Sama, nie licząc tego wspaniałego psa, którego widzisz w lewym dolnym rogu.

Nieco dziwnym zbiegiem okoliczności zdaje się spotkanie z austriacką baleriną w samym środku „nikąd”. Wydaje się, że był jakiś powód tej destynacji, coś musiało pokierować podmiotem i towarzyszami jego wyprawy (raz zdradza się pierwszą osobą liczby mnogiej). Wydaje się mało prawdopodobnym, że podróżnicy nieprzypadkowo znaleźli się w tym konkretnym miejscu, *това забутано селце в най-забутаната част на Балканите*, w tym konkretnym momencie. Ale podmiot jest konsekwentny. Projekt „odzyskiwania podróży” trwa: *jakby ta zapomniana wioska w najbardziej zapomnianej części Bałkanów znajdowała się w centrum świata [...]*. *Są momenty, kiedy czujesz, że centrum świata jest czymś lekkim i ruchomym [...]*.

Przeciwagę dla romantycznej wizji stanowi quasi komentarz do tekstu – wiersz *Кучето на Габриела (Pies Gabrieli)*.

Баща му е сръбска овчарка // майка му – албанска хрътка // Единият му дядо – българска каракачанка // Другият по майчина линия идва от Солун // Мелезът на Балканите – смее се Габриела // (тя е австрийка с майка унгарка) – // не се бои от гърмежи // добро е за лов // ближе ръцете на всички // не се сърди ако му викаш // само понякога само понякога // (много рядко обаче) // се хвърля и хапе хапе...

Jego ojciec to serbski owczarek // jego matka – chart albański // Jeden z dziadków – bułgarski karakaczan // drugi ze strony matki pochodzi z Solunia // Mieszaniec bałkański – śmieje się Gabriela // (jest Austriaczką z matki Węgierki) – // nie boi się huku // nadaje na polowanie // liże po rękach każdego // nie zezłości się jak niego krzykniesz // tylko czasem tylko czasem // (jednak bardzo rzadko) // rzuca się i gryzie gryzie...

G. po raz kolejny niby puszcza do czytelnika oko, jednak jest w tym geście coś poważnego, a właściwie smutnego. Zaduma nad skomplikowaną historią Bałkanów.

Fotografia III na pierwszy rzut oka jest różna od pozostałych utworów cyklu. W pewien sposób nie pasuje do reszty. Narracja dotyczy tego, co, jak się dowiadujemy, od dłuższego czasu chodzi po głowie podmiotowi, a mianowicie faktu liczenia długości ludzkiego życia w latach. G. dzieli się z Gaustynem przemyśleniami na ten temat: licząc w latach otrzymujemy niezbyt imponujący wynik około siedemdziesięciu, osiemdziesięciu lat. Jeśli jednak zaczęlibyśmy odmierzać życie w dniach albo godzinach wynik nabrałby innego znaczenia, stałby się bardziej optymistyczny. Tytułowa fotografia tylko pozornie nic nie przedstawia. W rzeczywistości, jak wyjaśnia narrator, jest ilustracją ciemności nocy po tym, jak zabrakło prądu. Podmiot jednak dobrze zna adresata swego listu i zdaje sobie sprawę z tego, że podobne przemyślenia mogą co najwyżej wywołać śmiech Gaustyna. Dlatego jego wywód kończy zapowiedź załączonego wiersza, który ma stanowić rodzaj komentarza do listu. Sygnalizując ścisły związek dwóch utworów, autor daje nam niejako prawo do ich wspólnego odczytywania. Wiersz *Числа (Liczby)* opisuje moment, gdy zgasło światło.

Тази вечер внезапно спря токът, // повъртяхме се малко, попсувахме, нямахме свещи, // и тогава тя каза: //хайде, получавам // клаустрофобия от тъмното, макар че думата // беше друга, но каза хайде, // и аз се страхувах, хайде // да излезем навън, докато дойде. // И излязохме.

Dziś wieczorem nieoczekiwanie wyłączyli prąd, // chwilę się pokręciliśmy, poprzekliнали, nie mieliśmy świeczek, // i wtedy powiedziała: // chodź, dostaję // klaustrofobii w tych ciemnościach, mimo że słowo // było inne, ale powiedziała chodź, // ja też się bałem, chodź // wyjdźmy na zewnątrz, dopóki nie włączą. // I wyszliśmy.

Przerwa w dostawie prądu stała się pretekstem do ponownego odkrycia piękna przestrzeni – (wszech)świata.

Над тъмните покриви зрееха // звезди като дини (аз), // като в *Bumie* (тя). // Мълчахме, протегнали шии // като пилци към Квачката с пилците, като мечета // към Голямата мечка, като изпаднали от небето... // Тогава тя каза: ставам на трийсет (знаех), // а толкова рядко // гледам звезди...

Znad ciemnych dachów wyglądały // gwiazdy jak arbuzy (ja), // jak w *Księdze Rodzaju* (ona). // Zamilkliśmy, wyciągając szyje // jak kurczęta w stronę Kury z kurczętami, jak niedźwiadki // w stronę Wielkiej Niedźwiedzicy, jakbyśmy spadli z nieba... // Wtedy powiedziała: zbliżam się do trzydziestki (wiedziałem), // a tak rzadko // patrzę na gwiazdy...

Zaskoczenie G. i jego partnerki tym razem wydaje się być spontaniczne i prawdziwe. Epizodyczność nie odbiera jednak zdarzeniu racji uczestnictwa w projekcie. Wręcz przeciwnie – wszak żaden z tekstów cyklu nie znalazł się w nim przypadkowo. Mimo iż ta część *Listów do Gaustyna* nie odnosi się bezpośrednio do aktu faktycznego, fizycznego przemieszczania się, ujawnia nomadyczną naturę podmiotu. Dochodzi do przekroczenia pewnej granicy, do oderwania się od przyziemności, ale jednocześnie do odkrycia zapomnianej (bo należącej do czasu przeszłego – dzieciństwa) aktywności – patrzenia w niebo pełne gwiazd. Podmiot „odzyskuje” tę czynność, która tak jak podróżowanie, wydarzenia historyczne i wiele innych rzeczy uległa degradacji w czasach hipernowoczesnych. *Kiedy włączą światło, powiedziałem jej, // zgasimy lampy* – postanawia G.

Strategia „wyobcowania”, świadomego zagubienia podczas podróży osiąga swą kulminację w ostatnim utworze cyklu. Już sam tytuł, *Португалски албум (Portugalski album)*, w zestawieniu z *fotografiami* i wierszami, jest niejako zapowiedzią większej formy. I faktycznie utwór ten jest najobszerniejszy. Od reszty odróżnia go także cel podróży – tym razem podmiot wyrusza poza Bałkany. Snuta opowieść, mimo iż odwołuje się do wielkich narracji²⁶, sama do nich nie należy. Narracja Gospodinowa jest pocięta, fragmentaryczna, ponowoczesna. Nie ma w sobie jednak nic z epizodyczności, charakteryzującej doświadczenia Baumanowskiego turysty. Wszystko, o czym pisze podmiot jest przemyślane i celowe. Mimo ponowoczesnej formy, narracja pełna jest romantycznej tęsknoty, którą w przewrotny sposób podkreśla właśnie forma wypowiedzi. Doświadczenie wydaje się rozgrywać tu nie tyle w samej opowieści, ile w przemilczeniach. Każde ze zdań kończących poszczególne fragmenty podejmuje ważną, niemal egzystencjalną myśl, a następująca po nich pauza (graficzne rozdzielanie) niejako zachęca czytelnika do zatrzymania się nad nią, do zastanowienia²⁷.

Podmiot zdradza swą tożsamość już w pierwszym fragmencie. Nie tylko zaznacza do jakich czasów należy; zaznacza też swoją literacką, „gatunkową” przynależność.

Днес прекосих континента.

Ето едно невъзможно изречение за преди сто години. Това прекосяване би било друг жанр, друго пътуване, влакове или автомобил, нощувки, убиващи времето разговори. Преди сто години би било дълъг разказ, пътепис, повест. Преди двеста – приключенски роман.

А сега само едно изречение.

Днес прекосих континента.

²⁶ Warto zaznaczyć, że *Album* rozpoczyna się cytatem z *Dzienników* portugalskiego pisarza Miguela Torgi, szesnastotomowego dzieła życia pisarza. Cytat kończy zdanie: *Piszę te słowa i jutro wyruszam do Europy*. Sparafrazowane zdanie rozpoczyna utwór Gospodinowa: *Przepisuję te słowa i jutro wyruszam do Portugalii*.

²⁷ Pośród tych zdań są na przykład te dotyczące państwowości czy narodu: *Mówią, że narody, których historia ułożyła się tragicznie z największym zaangażowaniem obchodzą święta; Ogromna nostalgia każdego upadłego imperium, ale też takie: Nie jesteśmy w stanie przywołać w swym umyśle obrazu zapachu, chyba że do nas dolatuje w tym momencie. Taka ulotność pamięci*.

Dziś przemierzyłem kontynent.

Oto jedno niemożliwe do wypowiedzenia sto lat temu zdanie. To przemierzenie byłoby innego rodzaju, inna podróż, pociągi albo samochód, noclegi, zabijające czas rozmowy. Sto lat temu byłoby to długie opowiadanie, dziennik podróży, nowela. Dwieście lat temu – powieść przygodowa.

A teraz tylko jedno zdanie.

Dziś przemierzyłem kontynent.

Dalej następuje gra formy z treścią. Gospodinow neguje dotychczasowy związek: daleka podróż – wielka narracja. W formie należącej do polskiej, jak chce socjologia, hipernowoczesności, ujmuje przemysłenia rodem z czasów wielkich zamorskich wypraw. *A tak naprawdę, Portugalia jest początkiem czy końcem Europy?*

Дали континента тръгва оттам, или там свършва - на брега на Атлантика, където се изправя на нокти, на скали, с някакъв древен ужас, че земята е дотук и оттук нататък няма твърд, небитие и безкрайна вода е, над която Дух Божи я се носи, я не.

Czy kontynent zaczyna się tam czy tam się kończy – na brzegu Atlantyku, gdzie staje na palcach, na skalach, z jakimś starożytnym przerażeniem, że tu kończy się ziemia i dalej nie ma lądu, jest niebyt i nieskończona woda, nad którą Duch Boży może się unosi, a może nie.

Wprawdzie narrator w bezpośredni sposób nawiązuje do klasycznej formy przewodnika, ale natychmiast modyfikuje strategię, sięgając po nieklasyczne ujęcie – przewodnik po miejscach, w których się nie było „geografię tego, co ominięte”. Aby jednak ułożyć taki przewodnik, trzeba posiadać rzeczywiste informacje. Powracamy tu do obrazu współczesnego nomady, który doskonale wie dokąd zmierza, jest doskonale przygotowany do „zagubienia się” w obcym kraju. Podmiot nomadyczny zanim podejmie trud faktycznej podróży/ przekroczenia granic odpowiednio dużo czasu poświęca bibliotekom, archiwom, filmom, aby potem, niby mimochodem rzucać rozmaite uwagi na temat miejsc, ludzi, historii. Narrator u Gospodinowa otwarcie się do tego przyznaje. Co więcej, traktuje swą podróż jako powrót do miejsc, które zna. Sposobem na „bycie”, na „pra”-wizytę w tych miejscach jest szeroko rozumiana lektura. Podmiot definiuje miejsca poprzez znane teksty

kultury (m. in. *Dzienniki* Miguela Torgi, *Lisbon Story* Wima Wendersa, muzykę zespołu Madredeus). Swą podróż nazywa sentymentalną.

W *Portugalskim albumie* podmiot całkowicie odsłania taktykę „gubienia się”. Postanowiłem zagubić się w Lizbonie – pisze. Po takim wyznaniu każda kolejna rzecz, zdarzenie muszą mieć w sobie coś niezwykłego, romantycznego. I tak właśnie jest.

Краят на май е. Атлантическото слънце е подпалило въпреки ранния час белите плочки на улиците. [...] Стари оранжеви трамвайчета дрънчат по старите улички, скърцат на завоите и ударят камбанки при внезапните си спирки. Никъде не съм чувал толкова радостни трамваи. [...] Прошумяваме из местните улици с простирано отвън пране, ронещи се розови къщи с червени кермидени покриви, сергии с риба и зеленчуци, кафенета по тротоарите.

Jest koniec maja. Atlantyckie słońce mimo wczesnej godziny przypiekło białe płytki na ulicach. [...] Stare pomarańczowe małe tramwaje dźwięczą wśród starych ulic, skrzypią na zakrętach i dzwonią dzwonekami podczas nieoczekiwanych postojów. Nigdzie nie słyszałem tak radosnych tramwajów. [...] Przemierzamy z hałasem miejscowe ulice z rozwieszonym na zewnątrz praniem, sypiące się różowe domy z czerwonymi ceramicznymi dachami, stragany z rybami i warzywami, kafejki na chodnikach.

Każdy z opisów dotyczy zwykłych rzeczy, prozaicznej rzeczywistości, ale sposób mówienia o nich nadaje im nową jakość. Wszystko należy jakby do innego świata. Świata, który rządzi się swoimi prawami. Świata podróży. Tylko tu może zadziwiać, że słońce tak wcześnie rozświetla czerwone dachy, tu tramwaje mogą wygrywać radosną melodię, a na uwagę zasługują kramy owocowo-warzywne, czy kawiarnie na chodnikach²⁸. Podmiot nomadyczny, podróżnik czasów „skurzonego świata” programowo niemal zachwyca się wszystkim, co widzi. Opisuje rzeczywistość, czerpiąc z tradycji wielkich podróżniczych narracji, w oczywisty sposób je przełamując. Język wielkich odkryć zostaje u Gospodinowa zderzony z miejscem – jedną z najczęściej odwiedzanych stolic europejskich. Narrator próbuje, poprzez swą opowieść, wyrwać Lizbonę z językowe-

²⁸ I nie chodzi tu tylko o obrazy Sofii, które oczywiście przywodzi na myśl ten opis (stare pomarańczowe tramwaje, czerwone dachówki, stragany z owocami, kawiarniane stoliki), ale o język, o sposób mówienia (ilość epitetów itp.).

go obrazu zamkniętego w przewodnikach. Odrzuca atrybut turysty. Jako źródło wiedzy wskazuje inne subiektywne historie, należące do świata sztuki (Torga, Wenders²⁹). Sam, poprzez pierwszoosobową narrację, tworzy opowieść całkowicie zsubiektywizowaną. Daleki jest od formy reportażowej, od podawania suchych faktów, bo narzędziem, które może przywrócić niegdysiejszy porządek jest język. Dlatego *Portugalski album*, podobnie jak zamieszczone w tomie *Fotografie*, jest tworem czysto literackim. Do żadnego z utworów nie został załączony choćby kawałek wizualnej reprezentacji miejsc i wydarzeń. Opowiedziane na nowo zaczynają nowe, paralelne życie. Jest w tym akcie oczywista tęsknota za pierwotną mocą słowa, mocą tworzenia, za odnowieniem przymierza między opowieścią a podróżą, o której mowa była na wstępie; „odwiedzać różne miejsca na ziemi to poznawać lub snuć o nich opowieści, one to bowiem wyznaczają tych miejsc najważniejsze współrzędne”.

Z Lizbony narrator jedzie do Coimbrы, gdzie ostatecznie zrzuca założoną maskę. Dowiadujemy się, że jego pobyt w Portugalii jest nieprzypadkowy – przyjechał na seminarium poświęcone literaturze, które odbywa się właśnie na Uniwersytecie w Coimbrze. Wspomina, że wśród znamienitych gości są m. in. Harold Bloom, José Saramago i John Ashbery. Mimo tych okoliczności, podmiot nie rezygnuje z kontynuacji zaplanowanego projektu. Przeciwnie – premedytacja, z jaką działa osiąga swe granice, zbliżając się wręcz do kiczu.

Сега бързам да вляза в Ботаническата градина на Universidade de Coimbra. По залез-слънце, малко преди да я затворят. [...] Масов цъфтеж, нали е май, причудливи форми, цветове и презморски мириси. Това остава от някогашните империи. „И неусетно пада вечерта.” Пазачите на градината тръгват из алеите и дискретно подрънкват с ключовете. [...] Тръгвам с тях и за пръв път не ми е криво, че съм сам. Нещо повече, усещам се безпричинно щастлив. Тяхното съществуване ми е достатъчно. Градината в Коимбра, преди да я затворят.

Teraz spieszę się aby wejść do Ogrodu Botanicznego Universidade de Coimbra. Po zachodzie słońca, niedługo przed zamknięciem. [...] Masowe kwitnienie, przecież jest maj, precudne formy, kolory i zamorskie zapachy. Tyle pozostaje po dawnych

²⁹ Co ciekawe, obaj, podobnie jak Gospodinow, mówią o Lizbonie z zewnątrz: bohater filmu Wendersa, jak on sam jest z Niemiec, Miguel Torga właściwie całe życie związany był z Coimbrą.

imperiach. „I nagle wieczór.” Strażnicy ogrodu ruszają wzdłuż alejek dyskretnie podzwaniając kluczami. [...] Ruszam z nimi i po raz pierwszy nie czuję się źle, że jestem sam. Nawet więcej, bez powodu czuję się szczęśliwy. Ich istnienie mi wystarczy. Ogród w Coimbrze przed zamknięciem.

Tak kończy się pierwszy z fragmentów opisujących pobyt w jednym z najstarszych ośrodków akademickich świata. Ale już kolejny rozpoczyna autorefleksja: *Czytam ponownie to, co napisałem powyżej i stwierdzam, że jestem strasznie sentymentalny.* Zaraz potem narrator dodaje, że nie martwi go to specjalnie, nie w miejscu, z którego pisze – z ojczyzny jednego z najbardziej sentymentalnych gatunków muzycznych, *fado*. Po raz kolejny podmiot daje nam do zrozumienia, że uczestniczymy w grze. Zgodnie ze wspomnianą już poetyką palimpsestu, na sentymentalny widoczek G. nakłada na przykład mapę miejsc odpowiednich do czytania poezji w Coimbrze, tak, jak wcześniej w Lizbonie, w trakcie romantycznej narracji, proponuje stworzenie przewodnika po zapachach miasta.

Album, a zarazem cały cykl *Listy i fotografie*, kończy rodzaj pożegnania, podsumowania spisanego już na pokładzie samolotu.

Поглеждам за последен път от самолета и предпочитам да я запомня така. Загърбена от Европа и загърбила Европа. Принадлежаща повече на океана, отколкото на континента. Премрежила очи през Атлантика натам, където още се мерзелят миражите от изгубените земи. Малко оранжева, малко мургава със зелени очи, малко сантиментална...

Po raz ostatni spoglądam z samolotu i tak ją wolę zapamiętać. Odwróconą plecami do Europy i odwróconą plecami Europę. Należącą bardziej do oceanu, niż do kontynentu. Z oczami przymrużonymi nad Atlantykiem tam, gdzie wciąż mającą miraże utraconych ziem. Trochę pomarańczową, trochę śniadą o zielonych oczach, trochę sentymentalną...

Ostatnie zdanie jest niedokończone. Projekt Gospodinowa pozostaje projektem otwartym.

Temat podróży i podróżowania pojawiał się już we wcześniejszych utworach bułgarskiego pisarza³⁰. *Listy i fotografie* znajdują swe bezpo-

³⁰ Pojawia się w tomie wierszy *Черешата на един народ* (1996), w kilku opowiadaniach z tomu *И дъгу историю* (2001) oraz w wierszach z trzech pierwszych części *Писма до Гаустин*.

średnie rozwinięcie w kolejnym tomiku: *Неделите на света (Niedziele świata)*. Ciągłość odkrywania/ podróżowania zawiera się więc nie tylko w czasie gramatycznym (narracja Gospodinowa zgodnie z uwagami zawartymi na początku niniejszego tekstu jest w całości napisana w czasie teraźniejszym, z wykorzystaniem aspektu niedokonanego czasownika), ale również w kontynuacji samego tematu. Co ważne, podmiot nomadyczny nie jest uzależniony od przemieszczania się (jak np. Baumanowski włóczęga), jest to jego świadomy wybór. Jego nastawienie czy wręcz poza, podkreślająca wyobcowanie przywodzi na myśl sytuację emigranta. Emigrowanie G.(ospodinowa) jest jednak terenem w pełni fikcyjnym, „reterytorializacją, która ma za sobą kilka deterytorializacji dokonywanych po to, aby ustanowić teorię umiejscowienia opartą na przygodności, historii i zmianie”³¹.

Summary

IMAGINED EMIGRATIONS. A NOMADIC SUBJECT IN ПИСМА ДО ГАУСТИИ BY GEORGI GOSPODINOV

This article is an attempt to read the cycle *Писма и фотографии (Letters and photographs)* of bulgarian writer Georgi Gospodinov (part of *Писма до Гаустин*) as the overall project, whose main idea is to „recover” the travel, to give it a new unusual dimension, by „losing way” in spaces designated by various sites of the foreign countries. Nomad, in opposite to Bauman’s tourist or vagabond, is a traveler, for whom moving is not a goal in itself. Nomad is not homeless. He identifies with the place in which he resides, he explore it and leaves it (but not abandon). He has specific kind of respect for the land on which he settled (but not possessed). The metaphor of the nomad means free crossing of the broadly defined boundaries and a certain periodicity, originally associated with the cycle of nature and the seasons. The analyze of Gospodinov’s *Писма и фотографии* shows that subject in *Писма до Гаустин* can be recognized as a nomadic.

³¹ C. Kaplan, op. cit., cyt. za: R. Braidotti, op. cit., s. 17.

DAMIAN KUBIK
UNIwersytet Jagielloński, Kraków

**PREDRAG MATVEJEVIĆ: JUGOSŁOWIANIN
NA EMIGRACJI, CZYLI MIĘDZY AZYLEM I EGZYLEM**

*Nie byłem, prawdę mówiąc, obywatelem żadnego kraju,
bo kondycja moja była kondycją emigranta.
Zarzucono mi ją nawet, ale jestem z niej bardzo dumny.
Uważam, że każdy szanujący się artysta musi,
i to pod wieloma względami, być emigrantem¹.*

Pod koniec lipca 2010 roku w wielu mediach w Europie zrobiło się głośno o Predragu Matvejeviciu – chorwackim pisarzu, eseiście, intelektualistcie, człowieku kultury. Za sprawą orzeczenia Sądu Najwyższego w Zagrzebiu, który utrzymał w mocy wyrok z 2004 roku, skazujący go na karę pięciu miesięcy więzienia w zawieszeniu na dwa lata za wezwanie do srogiego osądzenia znamienitych serbskich i chorwackich intelektualistów, wśród nich Dobricy Ćosicia, Momo Kapora czy Ivana Aralicy jako moralnie odpowiedzialnych za zbrodnie w czasie wojny w Bośni

¹ Słowa Witolda Gombrowicza z wywiadu dla „Times Literary Supplement”, cyt. za: K. Głaz, *Gombrowicz w Vence i inne wspomnienia*, Kraków 1989, s. 72.

i Hercegowinie², Matvejević przypomniał o swoim nonkonformizmie, niezgodzie na fałsz i wieloletniej walce o prawo do wolności myśli i poszanowania prawdy. Ten wieczny emigrant, *uciekinię z krainy kłamstwa* po raz kolejny pokazał, że w życiu człowieka świadomego i zaangażowanego w sprawy swojej ojczyzny liczy się coś więcej niż uparte i ciągłe trwanie w jednym miejscu i przywiązanie do określonego środowiska. Stając się w swoim kraju już kilka lat wcześniej *wrogiem publicznym numer jeden*, skupiał na sobie uwagę nieprzychylnie nastawionej wobec niego części chorwackiej inteligencji, która wykorzystywała każdą okazję do nowych, coraz bardziej zdecydowanych ataków. Wyrok zagrzebskiego sądu wywołał ogromną burzę wśród wielu środowisk na zachodzie Europy, gdzie zaangażowanie i twórczość chorwackiego pisarza są niezwykle cenione i szanowane. W obronie Matvejevicia wystąpiło wiele wybitnych osobistości europejskiej kultury, jak Umberto Eco, Claudio Magris, Salman Rushdie, Michaël Foessel czy Bernard-Henri Lévy, którzy wystosowali nawet na łamach francuskiego *Le Monde* apel wzywający do cofnięcia tego skandalicznego wyroku³. Włoska ambasada w Zagrzebiu natomiast zaproponowała mu azyl na terenie swojej placówki.

Historia pewnej emigracji

Historia Matvejevicia-emigranta zaczęła się w roku 1991 w czasie serbskiej agresji, kiedy to zdecydował się opuścić Zagrzeb i udać na Zachód. Jak sam przyznaje, z Chorwacji nikt go nie wyrzucił („Uvijek sam govorio: mene niko nije otjerao iz Hrvatske. Mogao sam ostat i imati neki miran položaj gdje me, vjerujem, ne bi dirali”⁴), a na

² Chodzi tu oczywiście o głośny tekst Predraga Matvejevicia o prowokacyjnym tytule *Naši talibani*, który ukazał się 10 listopada 2001 roku w chorwackiej gazecie „Jutarnji list”. Polskiemu czytelnikowi warto w tym miejscu polecić artykuł, który opisuje całe zamieszanie wokół tego tekstu, por. M. Czerwiński, *Matvejević i talibowie*, „Tygodnik Powszechny”, 4 I 2006, s. 15.

³ W Chorwacji do cofnięcia, a nawet do ostrego sprzeciwu wobec takiego wyroku wzywał pisarz Miljenko Jergović.

⁴ *Predrag Matvejević, apatrid. Nama se dogodilo nemoguće* (wywiad z Predragiem Matvejeviciem), „Bosanskohercegovački Dani. Nezavisni News Magazin”, 15 jun. 2001, br. 210 [brak paginacji].

opuszczenie ojczyzny zdecydował się sam, choć z pewnością miały na to wpływ kontrowersje, jakie wywoływał swoim nieprzejednanym stosunkiem do spraw politycznych (zdecydowanie sprzeciwiał się m.in. nacjonalistycznej propagandzie i roszczeniom terytorialnym względem Bośni i Hercegowiny⁵). W wywiadzie prasowym po wielu latach przyznaje:

Napisao sam nekoliko vrlo oštarih tekstova, objavio ih ili u inozemstvu ili pak u opozicijskoj štampi u zemlji. (...) Prilikom jednog od prvih povrataka u Zagreb, netko je napisao na poštanskom pretincu u mojoj kući: *Crveni konj*. (...) Zatim je na istom mjestu osvanuo natpis *Jugoslavenska svinja*, a poslije toga, *nepoznat netko*, kako bi rekao Krleža, ispalio je usred bijela dana tri revolverska hica u moje ime na poštanskom sandučiću. Još se mogu vidjeti tragovi. Ne može se perom protiv metaka, rekao sam svojim najbližima i tad odlučio odseliti⁶.

„Uciekł“ i następnie osiedlił się we Francji, a ostatecznie we Włoszech. W Paryżu na Trzecim Uniwersytecie Paryskim (*Nouvelle Sorbonne*) wykłada literatury słowiańskiej w latach 1991 – 1994, potem przenosi się do Rzymu, gdzie w latach 1994 – 2007 pracuje jako profesor serbskiej i chorwackiej literatury i języka na Uniwersytecie *La Sapienza*. Matvejević niczym mityczny Odyseusz na wiele lat opuszcza swoją Itakę – Jugosławię, kraj, który już nie istnieje. Wyjazd był więc dla niego przede wszystkim ucieczką z powstałej na jego gruzach Chorwacji. Tym samym, jak sam przyznaje w jednym ze swoich najważniejszych dzieł, zatytułowanym *Między azylem i egzylem*, powtarza gest swojego ojca, który w latach dwudziestych opuścił Rosję. Niektóre losy powtarzają się same – konkluduje Matvejević⁷.

Ta krótka biograficzna notka, jakich zapewne wiele pod jego licznymi tekstami, ukazującymi się w czasopismach europejskich, mimo że może imponować pod względem bogactwa doświadczeń naukowych,

⁵ Por. M. Czerwiński, op.cit., s.15.

⁶ Predrag Matvejević, razg. S. Tomašević, „Obzor” (dodatek do „Večernjeg lista“), broj 235, travanj 2008, s. 6-9.

⁷ P. Matvejević, *Between exile and asylum: an eastern epistolary*, trans. by R. S. Valentino, Budapest - New York 2004, s. 204. (Korzystam tu z przekładu angielskiego: wszystkie cytaty w tłumaczeniu własnym autora artykułu).

nie ukazuje jednak wielu trudności, problemów i osobistych tragedii⁸. Tak mówi o tym czasie Matvejević w jednym z wywiadów:

Prijatelji su mi u Parizu, čekajući da dobijem stalno mjesto, davali povremene poslove i ugovore na dva-tri mjeseca. Bile su to dosta tjeskobne stvari. Šta poslije? Doktorat na Sorboni sam odbranio još 1967. godine, ali sam sada morao mnoge stvari ispočetka uraditi. Onda su se javili prijatelji iz Italije, tamo je već izašao *Mediterranski brevijar*, počeli su prvi prijevodi i tih dvadesetak prijevoda mi je pomoglo da počnem normalan život, da se smjestim, da pomognem djeci. Italijani su me pozvali da dođem, da će mi priznati cijeli radni staž. Kad čovjek dođe u šezdesete godine, to postane važno. Otišao sam u Rim. Tamo sam našao jedan izuzetno pozitivan dijalog sa njihovom ljevicom koja je doživljavala evoluciju na neki način kao i ja, to su praktički bili moji drugovi. I sad sam sa njima⁹.

Jednak nie tylko aktualne wydarzenia, mające miejsce w nowej rzeczywistości po rozpadzie Jugosławii zadecydowały o opuszczeniu przez Matvejevicia Chorwacji. Czynników, które złożyły się na ostateczną decyzję chorwackiego eseisty, należy szukać nieco wcześniej, w ostatniej schyłkowej fazie istnienia federacyjnej Jugosławii, kiedy to Matvejević dał się poznać nie tylko jako zaciekły krytyk ówczesnej władzy, ale przede wszystkim jako człowiek wyznający własne, zdecydowane poglądy polityczne i społeczne¹⁰, znajdujący się poza głównym nurtem oficjalnej polityki w Jugosławii. Tak wspomina te ostatnie lata federacyjnego państwa:

⁸ Co prawda Matvejević uważa, że pisarzowi trudniej opuścić własny kraj niż innym, gdyż wiąże go z nim język (Por. P. Matvejević, *Jugoslavenstvo danas: šta je ostalo danas od jugoslavenstva? Pitanja kulture*, izd. reprint, Beograd 2003, s. 228), ale akurat w tej kwestii chorwacki pisarz nie odczuł żadnych trudności. Władza bowiem biegle językiem francuskim, włoskim, a także rosyjskim i w tych trzech językach pisze swoje teksty, zachowując przy tym wysoki poziom artystyczny.

⁹ Predrag Matvejević, *apatrid*, op.cit. [brak paginacji].

¹⁰ Warto przypomnieć, że Matvejević jako bodaj jedyny z pisarzy jugosłowiańskich poparł Danila Kiša w głośniejszej dyskusji, która rozgorzała wokół jego książki *Grobowiec dla Borysa Dawidowicza*. To kolejna płaszczyzna, na której Matvejević pokazał swoje nieprzejednanie i bezkompromisowość. Więcej na temat przyczyn i przebiegu tego sporu, zob. D. Cirić-Straszyńska, *Zderzenie czołowe* [w:] D. Kiš, *Grobowiec dla Borysa Dawidowicza*, Wołowiec 2003, s. 169-183.

Ja koji sam kritikovao prošlu vlast, koji sam važio na kraju bivše Jugoslavije kao neki disident, koji sam izbačen iz Partije, kojeg su napadali po zagrebačkim časopisima možda više nego ikog drugog u tom vremenu, koji je u tzv. „Bijeloj knjizi” dobio najveći prostor, gledam sada taj period kao svjetliji nego što je ovaj u kojem su došle tako mračne ličnosti na površinu, kao što je Milošević, kao što je Tuđman također¹¹.

Matvejević zatem swoją aktywnością i zaangażowaniem w bieżące sprawy chylącego się ku rozpadowi państwa zwrócił na siebie uwagę wielu zaciekłych, nacjonalistycznie zorientowanych działaczy i pisarzy, którym obraz Matvejevicia, człowieka niemieszczącego się w ciasnych schematach nacjonalistycznych ideologii, patrzącego na rzeczywistość kulturową Jugosławii w szerszej, śródziemnomorskiej perspektywie, nie pasował czy wręcz psuł ogólny wizerunek elity intelektualnej, w której jeśli ktoś nie był z NAMI znaczyło, że był przeciw NAM. Ta złożona sytuacja, będąca wynikiem wielu nieprzychylnych dla chorwackiego eseisty zdarzeń i czynników, w nowej rzeczywistości na początku lat dziewięćdziesiątych zamieniła się we frontalny, brutalny – w dosłownym sensie – atak na Matvejevicia. Od tego momentu Matvejević-wewnętrzny emigrant, *outsider* i obcy we własnym państwie, staje się także emigrantem zewnętrznym.

Matvejeviciowska kategoria zaangażowania

Wydaje się oczywistością fakt, że na emigrację, o której tu mowa, a więc emigrację z powodów polityczno-ideologicznych decydują się jednostki zaangażowane w bieżącą w danym kraju czy środowisku debatę na tematy aktualne i ważne, jednostki, których poglądy, wystąpienia i teksty stoją w opozycji do ogólnie panującej, często jedynej możliwej, ideologii. Marija Mitrović w tekście poświęconym Matvejeviciowi i jego związkom z Ivo Andrićem, zaznaczyła:

U misli i delanja onih koji su u danom momentu napustili svoj nekadašnji dom i domovinu uvuče se oštar rez koji razdvaja ono prijašnje od ovog sadašnjeg. A ako

¹¹ Predrag Matvejević, *apatrid*, op.cit. [brak paginacji].

se taj odlazak zbio u času mukotrpnog i krvavog stvaranja obrisa nove domovine i istodobnog urušavanja jednog geopolitičkog prostora koji je do toga trenutka važio kao domovina, onda je taj rez još oštrije i bolnije¹².

Predrag Matvejević jest właśnie osobowością, wobec której można zastosować jego własne wytyczne związane z tzw. sartre'owską kategorią zaangażowania (*ideja angažmana*). Chorwacki pisarz wzywa za Jeanem Paulem Sartre'm do zaangażowania: „Treba se založiti potpuno, djelom i djelovanjem, *kao odlučna volja*, a ne više samo *kao odurna pasivnost*“¹³. Sartre'a, podobnie jak innych egzystencjalistów, natchnął zwłaszcza Martin Heidegger, który zalecił, by wzięli pod uwagę jego kluczowe pojęcia, przede wszystkim jednak *Entschlossenheit* (zdecydowanie, decyzja o włączeniu się), warunek *autentycznej egzystencji*¹⁴. Według Matvejevicia, dla Sartre'a *być zaangażowanym* oznacza:

Pisac je angažiran kad nastoji steći najpotpuniju i najbistriju svijest da je uključen (embarqué), tj. kada za sebe i za druge prevodi angažman iz neposredne spontanosti u promišljenost. Pisac je prvenstveno posrednik, a njegov angažman posredovanje¹⁵.

Kategoria głoszonego przez Matvejevicia włączenia się w sprawy bieżące łączy się z dynamiką, potrzebą ciągłej obserwacji zmieniającego się świata, gotowością do nieprzerwanego stawiania czoła nowym wyzwaniom i problemom:

Ako angažman shvatimo kao potrebu da se *mijenja svijet*, valja, dakle imati na umu, kao što je Brecht lucidno napomenuo, da će odmah zatim trebati *mijenjati izmijenjeni svijet*. (...) Prihvatiti samo ono angažiranje koje je odgovaralo bivšem iskustvu, tj. stvarnosti svijeta koja je za nama, očito vodi u konformizam. Mjera *angažmana* je, prema tome, njegova mogućnost stvaralačke aktualizacije¹⁶.

¹² M. Mitrović, *Mostovi* [w:] *Predrag Matvejević. Književnost-Kultura-Angažman*, przyred. S. Roić i N. Ivić, Zagreb 2003, s.67.

¹³ P. Matvejević, *Prema novom kulturnom stvaralaštvu*, II prošireno izd., Zagreb 1977, s. 107.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Cyt. za: tamże, s. 107, 108.

¹⁶ Tamże, s. 116–117.

Zaangażowanie zatem stoi w bezpośredniej opozycji wobec konformizmu, a więc sytuacji, w której obraz minionej rzeczywistości staje się zadowalającym modelem życia i pracy. Matvejević, któremu sprawy społeczno-polityczne były i są wyjątkowo bliskie, nie zgadza się na półśrodki i półcele. Być może w tym także tkwi powód, dla którego tak wiele środowisk go nie akceptuje, a nawet zwalcza, gdyż Matvejević wciąż uparcie stawia rzeczywistości i ludziom, którzy ją tworzą (w tym także sobie) nowe, coraz wyższe wymagania i wyzwania. To niekończące się doskonalenie, dążenie do stanu idealnego może jest pewnego rodzaju naiwnością (dostrzega to zresztą sam Matvejević), ale z drugiej strony jest koniecznością przeciwstawiania się wszystkim tym i wszystkiemu temu, co jest przeciwne zdobyczom europejskiej cywilizacji.

Z Matvejevićowską kategorią zaangażowania wiąże się dokonane przez niego w książce *Jugoslavenstvo danas* rozróżnienie dwóch postaw pisarskich wobec rzeczywistości¹⁷. Pierwsza z nich, którą określa mianem *između izdaje i neprijateljstva* oznacza sprzeciwianie się lub oskarżanie przez intelektualistę swojego środowiska, co naraża go tym samym na groźbę, że zostanie okrzyknięty zdrajcą bądź nieprzyjacielem. Tak pojęta krytyka automatycznie zawęża pole działania i deprecjonuje swoje podstawy. Druga z wyróżnionych postaw krytycznych *između šutnje i pohvale* nie jest łatwiejszym rozwiązaniem. Pochwała dominującej, przynależnej władzy ideologii nie wymaga w tym przypadku wielu słów. Milczenie może być wymowne, co Matvejević ilustruje odwołaniem do milczenia Andrića i Krležy za czasów faszystowskiej okupacji. Taka postawa nie spełnia dziś jednak swej roli, gdyż niepostrzeżenie przechodzi w konformizm.

Warto w tym miejscu przypomnieć za Radem Kalanjem, że archetypicznym wydarzeniem, które stało się konstytutywnym elementem definicji zaangażowanego intelektualisty jest tzw. sprawa Alfreda Dreyfusa¹⁸, oskarżonego o zdradę, a potem prześladowanego i dyskryminowanego za żydowskie pochodzenie, w obronie którego stanęło wielu pisarzy i intelektualistów francuskich, w tym przede wszystkim

¹⁷ Por. P. Matvejević, *Jugoslavenstvo danas...*, op.cit., s. 236.

¹⁸ Por. R. Kalanj, *Tri dimenzije Matvejevićeve djela i djelovanja* [w:] *Predrag Matvejević*, op.cit., s. 20.

Emil Zola. To niezmiernie ważne wydarzenie w politycznej historii Francji końca XIX wieku przyczyniło się do poważnego kryzysu w kraju, inicjując dyskusję nad wieloma istotnymi problemami wewnętrznymi. Wydaje się, że właśnie ten prawzorzec intelektualisty, który idee głoszone w swoich tekstach realizuje również w przestrzeni publicznej, nie zważając na konsekwencje z tym związane, stał się w jakiś sposób produktywny w kręgu europejskiej inteligencji w następnym stuleciu. *Z czasem intelektualista uniwersalny zwalnia miejsce intelektualistcie specyficznemu*, który angażuje się *na przekór czy pomimo* wszystko i wbrew wszystkim¹⁹. On to właśnie swoimi wystąpieniami, zaangażowaniem poczuwa się w jakimś stopniu do współodpowiedzialności za powstawanie stereotypów i przesądów społecznych. Jego powołaniem staje się wobec tego walka o przemianę, nowe otwarcie, odnowę w sferze symbolicznej swojego narodu²⁰. Matvejević jest tu chyba najbardziej jaskrawym przykładem.

Tożsamość kosmopolity

Emigracja Matvejevicia zbiega się w czasie z upadkiem Jugosławii. Idea, w którą wierzył całe życie i o którą walczył z wielką pokorą spowodowała, że nie mógł dłużej pozostać na Bałkanach. Będąc Jugosłowianinem, musiał wyjechać z kraju, którego już nie było (i gdzie za nim nie tęskniono) na Zachód Europy, gdzie paradoksalnie nadal mógł się nim czuć. Matvejević, nie mogąc dokładnie określić swej przyna-

¹⁹ Por. tamże.

²⁰ Nawiązuję w tym miejscu do bardzo istotnej kwestii w Matvejeviciowskim postrzeganiu kultury, której jednym z najważniejszych wyznaczników jest według niego funkcja krytyczna: „Ta se funkcija temelji na bitnom odnosu koji karakterizira sva društva, odnosu između ideja i praktičnog djelovanja. A budućići da je politika najznačajniji oblik praktičnog djelovanja u društvu, odatle proizlazi da je odnos između kulture i politike jedna od nezaobilaznih, ponekad ključnih dimenzija uloge intelektualaca. (...) Kritičku funkciju kulture Matvejević poima kao otpor političkim formulama koje »zarobljavaju um« i »drvenim jezikom« dekulturniraju život zajednice. Misaoni i stvaralački potencijal kulture za njega je kriterij prosuđivanja i vrednovanja političke pragmatike.” (Tamże, s. 18–19). Ten niezmiernie interesujący problem, mimo że powiązany z tematyką niniejszego artykułu, wykracza jednak poza jego ramy.

leżności narodowej, zwykł się określać Jugosłowianinem lub kosmopolitą. Jak jednak jeszcze można określić Matvejevicia? Komentatorzy interpretujący jego bogatą twórczość i działalność na polu kultury stają przed trudnym problemem. Przyjrzyjmy się jednej z wielu, jednak bardzo reprezentatywnej opinii na temat chorwackiego pisarza:

Još ga je prije tri ili četiri godine bilo lako definirati. Jugoslavenski građanin hrvatske nacionalnosti, rođen u Mostaru u Hercegovini, od oca Rusoukrajinca, odgojen u francuskoj kulturi, blizak Italiji: istodobno čvrsto ukorijenjen i kozmopolit. Danas Jugoslavije više nema. Srbi su zaratili s Hrvatskom i osvojili veliki dio Bosne i Hercegovine. Hrvati su razorili Mostar. Matvejević bijaše u srcu jednako Bosanac kao i Hrvat ili Jugoslaven ali sve to, što se prije lagano mirilo, ne ide više zajedno²¹.

Itaką Matvejevicia, skąd wyrusza w podróż, jest Mostar, który charakteryzuje wielokulturowość i wieloetniczność. Niejednorodność jest według niego szansą na przełamanie sztucznych narodowych granic, wyjściem z bałkańskiego zacofania²², otwarciem na człowieka i kulturę, potwierdzeniem prawdziwego charakteru nie tylko rodzinnego miasta, ale i całego regionu. W swych wspomnieniach z dzieciństwa opisuje kolegów ze szkoły, wśród których byli Šanticiowie, Šimiciovie, Đikiciovie, Danonowie. Traktował ich nie jako reprezentantów odrębnych nacji, ale swoich przyjaciół, dostrzegając ich odmienność nie w obcych nazwiskach i narodowości, ale w charakterze i osobowości²³. Oto lekcja, jaką Matvejević wyniósł ze swojej Itaki i wyruszył z nią na poszukiwanie swojego azylu.

Matvejević zdaje sobie zapewne sprawę, że istotą bytu jest pochodzący od Heideggera wyznacznik *zamieszkania*. Od razu pojawia się jednak wątpliwość, czy chodzi tu jedynie o zamieszkanie rozumiane jako przynależność państwowa, czy też raczej zamieszkanie będące przynależnością do pewnej kultury. Znając bowiem Matvejeviciowskie

²¹ R. Bréchon, *Predrag Matvejević: građanin jedne nenalazive Evrope* [w:] *Predrag Matvejević...*, op.cit., s. 48.

²² Por. Š. Z. Serdarević, *Predrag Matvejević. Velikan iz Mostarske Cernice. Revolucionar istine i intelektualac svjetskog formata*, „Most. Časopis za obrazovanje, nauku i kulturu”, br. 192, 2005, s. 19.

²³ Por. P. Matvejević, *Mostar – rušenje mostova* [w:] http://digilander.libero.it/zivoslav/gli_altri/mostar_mostovi.htm [12 listopada 2008].

rozdzielenie na dwie tożsamości: tożsamość istnienia (*identitet bića*) i tożsamość działania (*identitet činjenja*), gdzie pierwszy typ – żywiony mitami krwi, rasy i terytorium – bierze górę nad drugim, który te fantasmagorie transponuje we wspólnotowy projekt, wskazać należy na charakterystyczne dla tego eseisty przeświadczenie, że horyzontem istnienia jest tożsamość, będąca efektem przynależności – zamieszkania właśnie – w określonej kulturze, którą dla Matvejevicia jest cywilizacja śródziemnomorska. Przekonujące stają się słowa:

Alternative između „ukorijenjenosti“ u biće nacije nacionalnosti (Barresov enracinement) i osjećaja „bez-zavičajnosti“ (Heimatlosigkeit, što je po Hajdegeru dio „svjetske sudbine“) izazivaju sporove, ne samo u Evropi. Žudnja za zavičajem i okrepak koju pruža „rodna gruda“ ne jamče uvijek intelektualni i stvaralački probitak²⁴.

Swoistą ironią losu jest fakt, że Matvejević najpierw sam pisał listy otwarte w obronie emigrantów, więźniów politycznych i dysydentów, po czym sam nim został. Bezpośrednio przed jego opuszczeniem Chorwacji, a także już na emigracji pisarstwo Matvejevicia zyskało pewne głębsze kulturowo-cywilizacyjne ramy: odszedł od twórczości, która bezpośrednio dotyczyła spraw polityczno-społecznych na rzecz twórczości ukazującej tożsamościową alternatywę. Nie oznacza to jednak, że odwrócił się czy też całkowicie porzucił idee, o które we wcześniejszej twórczości zaciekle walczył, o czym świadczą, przywoływane chociażby na początku tego artykułu, teksty publicystyczne.

O co właściwie walczy Matvejević całe życie? Gdzie tkwi przyczyna, która sprawia, że mówiąc o nim, niepostrzeżenie wchodzi się na kwestie uchodźstwa, emigracji, stanu *między azylem i egzylem*? Imperatywem Matvejevicia jest prawda, jawność czy też otwartość, a także, a może przede wszystkim – jak sugeruje Taras Kermauner – prawo do pluralizmu: „Autor (...) se bori za pravo na razliku, na razlikovanje, na različitosti mišljenja, što je temelj civilnih društava”²⁵. To zdaniem słoweńskiego intelektualisty ściąga na niego złowrogie spojrzenia wszyst-

²⁴ P. Matvejević, *Mit nacije i sablasti nacionalizma. Nacionalna kultura i mondijalizacija*, „Rukovet: časopis za književnost, umetnost i kulturu”, br. 1-3, 2006, s. 34.

²⁵ T. Kermauner, *Recenzija Matvejevićevih „Otvorenih pisama”*, prev. I. Cesar [w:] P. Matvejević, *Otvorena pisma. Moralne vježbe*, Zagreb 1985, s. 190.

kich tych, którzy chcą widzieć świat w biało-czarnej optyce, gdzie MY jesteśmy *dobrzy*, a ONI są *źli*. Jak czytamy dalej w tekście wspomnianego Kermaunera:

Upravo zbog toga autor se često izlaže unakrsnoj vatri, predbacivanjima da je isto vreme nacionalist i unitarist, zapadnjak i istočnjak, ulizica vlasti i disident. No, takva je sudbina ljudi koji preuzimaju na sebe ulogu socijalnog, moralnog, političkog kritičara. Matvejević preuzima tu ulogu mirno, sa sviješću o unutarnjoj etičkoj nuždi, čak o poslanstvu. To ga posebno čini dragocjenim²⁶.

Matvejević walczy o prawdę – za tę walkę i za tę prawdę płaci w swoim rodzinnym kraju ogromną cenę. Michel Foucault sformułował swego czasu ideę *troski o prawdę*, która, będąc prawdą *spoza gry* stała się wyznacznikiem europejskiej lewicy. Jest to prawda, która nigdy nie jest dana, która nie jest możliwa do uchwycenia, dzięki czemu inspiruje krytyczną teorię i buntowniczą praktykę społeczną²⁷. Matvejević jako człowiek lewicy walczy o to, czego jeszcze nie ma, o coś, o co trzeba się głośno upominać, nie zważając na możliwe reakcje i konsekwencje ze strony tych, którzy próbują takie głosy za wszelką cenę uciszyć. Polityka jest dla niego sprawą kultury. Wszystko, co dzieje się na polu polityki powinno opierać się na uniwersalnych standardach, więcej nawet: budować pewne kulturowo uzasadnione jakości. W tej kwestii Matvejević bliski jest innemu słoweńskiemu pisarzowi, eseiście i intelektualistcie, Dragowi Jančarowi. Przyjrzyjmy się tej jakże wymownej opinii:

Polityka rozumiana w kategoriach zagadnienia kulturowego oznacza możliwość funkcjonowania systemu wartości i sensu. A sensem istnienia społeczeństwa jest nie jego upolitycznienie, lecz kultura i twórczość. Polityka jest po to, by służyć, nie zaś po to, by w świadomości każdej jednostki odciskać znamię swej zaborczej natury²⁸.

²⁶ Tamże, s. 191.

²⁷ A. Ostolski, *Lewica po stronie prawdy* [w:] S. Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, wstęp J. Kutyla, Warszawa 2009, s. 170–171.

²⁸ D. Jančar, *Eseje*, tłum. J. Pomorska, wybór i wstęp K. Czyżewski, Sejny 1999, s. 192–193.

Działania Matvejevicia, jego publicystyka i eseistyka są właśnie próbą zmazania tego znamienia, przywrócenia człowiekowi jego podmiotowości w rzeczywistości, którą determinują polityczne deklaracje i ideologiczne postawy; to odwrót od antropologii, w której dominuje *homo politicus* i poszukiwanie świata, gdzie swój azyl znajduje *homo culturalis*.

Losem emigranta, człowieka zawieszonoego między azylem i egzylem jest dojmująca samotność. Matvejević, jak sam przyznaje, stracił mnóstwo przyjaciół, najpierw wśród Serbów, którzy opowiedzieli się za polityką swoich *narodowych liderów*, później wśród Chorwatów, którzy byli zde gustowani jego kosmopolityzmem. Stracił też oczywiście przyjaciół z Bośni. Jaki jest tego powód? Matvejević zna odpowiedź na to pytanie, jednak jest ona gorzka: „Kochałem Jugosławię, która zginęła”²⁹.

Między azylem a egzylem

Na łamach *Między azylem a egzylem* Matvejević opowiada o losach wielu emigrantów ze wschodniej Europy³⁰. Wśród nich był pewien Kozak, który pewnego razu zawędrował pod jego rodzinny dom, prosząc o herbatę. Ojciec pisarza przygotował ją w samowarze, a wędrowiec dziwił się, że tu wszyscy piją kawę, podczas gdy on nigdy nie miał do tego okazji. Pragnął wrócić do Rosji, oczekując każdego dnia na wieści, które zmieniłyby bieg wydarzeń i umożliwiły mu powrót do utęsknionego kraju. Miał nadzieję, że przed ukończeniem siedemdziesiątego roku życia będzie mu dane tam powrócić. Jak relacjonuje Matvejević, umarł w wieku dziewięćdziesięciu lat w przeddzień rozpadu Związku Radzieckiego, nie doczekawszy upragnionego powrotu. Wielu takich ludzi spotykał w czasie swoich licznych podróży po świecie, co więcej,

²⁹ P. Matvejević, *Between exile and asylum*, op.cit., s. 204.

³⁰ Książka powstała podczas wędrówek po Rosji, gdzie Matvejević spotkał się z problemem emigracji, uchodźstwa: „Wybrałem się w krótką podróż do Rosji i zobaczyłem tam to, czego nie chciałem zobaczyć. (...) Katastrofa daje o sobie znać nawet silniej niż mogłem sobie wyobrazić, nie tylko na politycznej i socjalnej płaszczyźnie, ale także na moralnej i duchowej”. Tamże, s. 195.

sam siebie zalicza do tego rodzaju emigrantów. Dominującym wrażeniem, jakie zostawiali na nim ci wszyscy uciekinierzy i dysydenci było przejmujące odczucie wykluczenia, samotności. Państwo, z którego wyjechali nie istnieje, a jeśli dane im było powrócić, wracali *de facto* nie do swojej, lecz już zupełnie innej ojczyzny. Charakterystycznym stanem każdego emigranta jest zatem stan zawieszenia między *nami* i *nimi*, między *powrotem* i *tutaj*. Spostrzeżenia Matvejevicia na temat emigracji odznaczają się właśnie takim rozdzieleniem, jak w następującym fragmencie:

Każda emigracja jest wypadkową konieczności lub nieszczęścia, nieprzewidywanych następstw historycznej niesprawiedliwości. Emigranci są rozszczepieni między życiem „przedtem” i życiem „potem”, między wyłączeniem i nostalgią. Ta eschatologia jest sprowokowana przez zewnętrzne przeszkody i wewnętrzne podziały³¹.

Adam Zagajewski stwierdził kiedyś w jednym ze swoich esejów³², że emigranci to ludzie szczęśliwi. Pojawia się jednak pytanie: na czym miałyby to szczęście polegać? Czy chodzi tu o napięcie między nostalgią, sentymentalnym rozpamiętywaniem czasów dzieciństwa i młodości a tęsknotą czy też dążeniem do tego, co stracił na przykład Immanuel Kant, który nigdy nie opuścił swojego miasta? Odpowiedzi z pewnością byłoby tyle, ilu jest emigrantów. „Nisam sreto sretne emigrante. Suresetao sam one koji su bili sretni što mogu emigrirati. To je jedan od paradoksa emigracije, književne i svake druge”³³ – zauważa Matvejević, akcentując tym samym sam moment wyłączenia, który oddziałuje na człowieka swoją oczyszczającą mocą. Widzi zatem emigrantów – a tym samym i siebie – przez pryzmat tego, co zmusiło ich do ucieczki, wyjazdu czy opuszczenia rodzinnego kraju. Wydaje się, że to, co emigrant zabiera ze sobą z ojczyzny, *bagaż* – jak mówi Matvejević – staje się balastem, odczuwalnym znakiem rozbicia, podziałów, które doprowadziły do emigracji: „Los tych, którzy emigrowali zależy między inny-

³¹ Tamże, s. 196.

³² Chodzi tu o tekst o Emilu Cioranie – rumuńskim emigrancie i jego prozie w brulionie, zob. A. Zagajewski, *Gramatyka francuska*, „Zeszyty Literackie”, nr 1, 2006, s. 35–49.

³³ P. Matvejević, *Jugoslavenstvo danas...*, op.cit., s. 236.

mi od bagażu, jaki zabierają ze sobą na tratwę rozbitka³⁴. Sam będąc jednym z wielu jugosłowiańskich emigrantów, z którymi dzielił los, miał okazję poznać ich poglądy, ale i problemy, które były również jego własnym udziałem. Za najtrudniejszą rzecz uznaje próbę dostosowania się świeżo upieczonemu emigranta do kraju, w którym zamierza osiąść i w którym już istnieje jakaś grupa emigrantów z jego rodzinnych stron. Taki emigrant spotyka się najczęściej z niezrozumieniem ze strony otoczenia, ale doświadcza także konsekwencji wewnętrznych podziałów. Wywołane niezadowoleniem i próżnością wzajemne animozje i konflikty – które Matvejević określa krótko jako *beznačajni i sitničavi*³⁵ – rozbijają środowisko emigracyjne, polaryzując postawy wobec spraw istotnych, dotyczących opuszczonej ojczyzny, sprowadzając spory do kategorii partykularnych rozgrywek. Tymczasem ci skonfliktowani ze sobą emigranci lub ich grupy nie mogą bez siebie istnieć, gdyż to właśnie w zróżnicowaniu ich poglądów, w ich dyskursywnej ekspresji leży istota emigracji.

Charakterystykę emigrantów Matvejević opiera właśnie na binarności. Emigranci w tym opisie ostro rozgraniczają rzeczywistość, w której przyszło im żyć. Siebie samych określają jako *mi*, a mieszkańcy ich nowego kraju zyskują etykietkę *oni*. Ta szeroka opozycja rodzi oczywiście kolejną: *naši i njihovi* – co Matvejević uznaje za wyraz „poniżenia jakiego doświadczają w nowym otoczeniu”³⁶. Również czas podlega takim podziałom na to, co było przed emigracją (*onda*, które związane jest z bliskimi, swoimi) oraz na to, co jest po przyjeździe do nowego kraju (*sada*, które implikuje obcość). W przestrzeni zaś Matvejević widzi rozgraniczenie na *tamo i ovdje, u nas i u njih, kući i u svijetu*³⁷.

Wśród wielu wspomnianych przez Matvejevicia emigrantów z obszaru byłej Jugosławii znajduje się liczne grono jego znajomych, przyjaciół oraz ludzi, których szanuje, ale i tych, z którymi toczył dyskusje. Co łączy Dubravkę Ugrešić, Slavenkę Drakulić, Danila Kiša, Dragana

³⁴ Tenże, *Between exile and asylum*, op.cit., s. 196.

³⁵ P. Matvejević, *Jugoslavenstvo danas...*, op.cit., s. 237.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

Velikicia czy Dževada Karahasana, żeby wymienić tylko te najbardziej znane osobistości? Jak znaleźć płaszczyznę, na której zestawienie tych tak różniących się pisarzy będzie możliwe i owocne? Matvejević zdaje się sugerować, że to właśnie kondycja jugosłowiańskiej emigracji, wśród której znaleźli się ci autorzy – czy to przymusowo czy dobrowolnie – ukazuje „los naszej byłej ojczyzny”³⁸. Ich wszystkich, również samego Matvejevicia, naznacza wewnętrzne pęknięcie (*mi i oni, onda i sada, tamo i ovdje*), które jednak musi w końcu zostać zabliznione. Doświadczenia z tym związane są zapisane w ich twórczości.

Ku Śródziemnomorzu, czyli homo mediterraneus

Po opuszczeniu Chorwacji przez Matvejevicia, wyraźna w jego aktywności staje się *perspektywa włoska*. Jako obywatel włoski udziela się politycznie i społecznie. Startował w wyborach do Parlamentu Europejskiego, był też doradcą Rady Europy do spraw Śródziemnomorza, gorąco popiera ideę unii śródziemnomorskiej, jest także członkiem wielu organizacji, stowarzyszeń kulturalnych i społecznych³⁹.

Powtarzając wspomnianą sugestię Zagajewskiego, należałoby zapytać, czy Matvejević-emigrant jest szczęśliwy? Bo czyż nie jest tak, że cały czas będąc w obrębie swojego ukochanego Śródziemnomorza, nie jest jednak trochę obcym, czy nawet barbarzyńcą? Warto w tym miejscu przypomnieć, że nawet Owidiusz będąc na wygnaniu w Tomi na terenie dzisiejszej Rumunii, która wówczas była rzymską kolonią, pisał: „Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli” (Tu jestem barbarzyńcą, którego nikt nie zrozumie⁴⁰). Skoro jednak przyporządkowanie narodowe okazuje się zbyt ciasne, użyć należy określenia, które jest

³⁸ Tamże, s. 236.

³⁹ Predrag Matvejević jest wiceprzewodniczącym międzynarodowego stowarzyszenia pisarzy PEN Club z siedzibą w Londynie, współtwórcą i przewodniczącym rady naukowej *Fondazione Laboratorio Mediterraneo* w Neapolu, a także jednym z założycieli *Asocijacija Sarajevo* w Paryżu i Rzymie.

⁴⁰ Szerzej na ten temat por. K. Modzelewski, *Barbarzyńska Europa*, Warszawa 2004.

i jemu bardzo bliskie, a mianowicie *człowiek Śródziemnomorza*⁴¹. Kategoria ta wynika z przeciwstawienia dokonanego przez Matvejevicia *człowieka Południa i ludzi z Północy*⁴². Nie oznacza to jednak, że ci ostatni nie mogą stać się ludźmi Śródziemnomorza, gdyż tożsamość tę się zdobywa, a nie dziedziczy. Matvejević zaznacza, że śródziemnomorskie brzegi tworzą gdzieś *proscenium tragedii antycznej*⁴³. Zasadne wydaje się więc, używając antycznego sztafażu, określić chorwackiego pisarza w ten sposób: „On je vječna Antigona suprostavljena vječnom Kreontu”⁴⁴. Jak sam Matvejević przypomina w swojej książce *Jugoslavenstvo danas*, w europejskiej tradycji do dziś zakorzeniony jest oświeceniowy stosunek do swojego narodu i do innych. Definiując tę specyficzną relację, powołuje się na Monteskiusza: „Ako bih znao da je nešto korisno mojoj domovini, a da to šteti Evropi, ili pak da je korisno Evropi, a da šteti ljudskom rodu, ja bih na to gledao kao na zločin... Ja sam nužno čovjek, Francuz sam slučajno”⁴⁵. Tę uniwersalistyczną formułę, odwołującą się do dorobku europejskiego humanizmu, wedle którego człowiek stoi w centrum jako najważniejsze dobro i wartość bez trudu przypisać można także samemu Matvejeviciowi. Bowiem ideologia państwowa, która w imię wyższych narodowych celów łamie podstawowe prawa człowieka czy też prawa jednostki, traci swój mandat, stając się zwykłą zbrodnią.

Matvejević dostrzega zagrożenia, jakie niesie ze sobą stan uchodźstwa. Mówi o dysydentach, którzy odreagowują na sobie, ale którzy paradoksalnie nic nie mogą bez siebie nawzajem zrobić. Niektórzy poddają się, znajdując schronienie w subkulturze i życiu, które ona im oferuje. Ich działanie staje się podporządkowane nowej, zmienionej sytuacji, ich myślenie i sądy cierpią na tym, a dzieło zawsze ukazuje ślady tego stanu.

⁴¹ P. Matvejević, *Brewiarz śródziemnomorski*, przeł. D. Cirić-Straszyńska, wstęp C. Magris, Sejny 2003, s. 107.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 76.

⁴⁴ R. Bréchon, op.cit., s. 50.

⁴⁵ Ch. L. Montesquieu, *Mes Pensées*, cyt. za: P. Matvejević, *Jugoslavenstvo danas...*, op.cit., s. 21.

Znamienne wydaje się także spostrzeżenie Matvejevicia, że człowiek, który uciekł ze swojego kraju w jakimś sensie czuje się odpowiedzialny za niego i tu właśnie rodzi się w emigrancie pewna dążność – prawdziwa bądź wymaginowana – do przyjęcia na siebie obowiązku decydowania o przeznaczeniu swojego narodu. Problem tkwi jednak w tym, że w kraju, z którego wyjechał, jego propozycje były nie do przyjęcia, natomiast w kraju, w którym się osiedlił są całkowicie niezrozumiałe⁴⁶. Matvejević nie traci łączności z ojczyzną⁴⁷: często odwiedza Zagrzeb, Mostar, w czasie wojny w latach dziewięćdziesiątych przedostawał się nawet do oblężonego Sarajewa⁴⁸. Więcej: ciągle poczuwa się do obowiązku wyjaśniania historii, przywracania swojemu narodowi utraconej wartości i honoru: „(...) vraćao je dignitet i povijest zemlji koja ga je lakoumno prokockavala i selektivno manipulirala”⁴⁹. Pomimo wielu oskarżeń, nagonek czy nawet swoistej stygmatyzacji w życiu publicznym nie tylko Chorwacji, Predrag Matvejević zachował trzeźwe i rozsądne podejście do spraw dotyczących jego ojczyzny, realizując swoją koncepcję zaangażowania również z perspektywy oddalenia, wychodźstwa. Cytowana Melita Richter słusznie zauważa:

Njegove knjige, članci, eseji, bezbrojni javni nastupi, predavanja, saopćenja, debate u televizijskim studijima, njegov svestran i neumoran rad koji je objašnjiv samo životnim posvajanjem saznanja da je kreativna kultura *borba protiv sudbine*, da je slobodan čovjek onaj koji se suprotavlja sudbini, vraćali su narodima bošnjačkom, hrvatskom, srpskom, slovenskom, crnogorskom, makedonskom, njihovo lice neokrvavljeno, vraćali su im njihove pisce neposvojive, njihovu višeslojnu kulturu; vraćali su dignitet pripadnosti jednom čitavom geopolitičkom prostoru koji

⁴⁶ Por. P. Matvejević, *Between exile and asylum*, op.cit., s. 196.

⁴⁷ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na interesujący problem stosunku Matvejevicia do państwa, z którego wyjechał i w którym doznał i doznaje tyle upokorzeń. Pomimo faktu, że przedkłada on tożsamość kulturową nad tożsamość narodową, jego pojęcie ojczyzny i przywiązanie do niej różni się zasadniczo od ujęcia rodzinnego kraju prezentowanego przez innego emigranta, Borę Ćosića w książce *Podróż na Alaskę*. Matvejević, podróżując do Chorwacji czy Bośni nie napisze, jak Ćosić: „Wyruszamy na Alaskę naszego dawniejszego życia całkowicie wolni, zwykli turyści na drodze swego istnienia, pielgrzymi do krainy tego, co przeżyliśmy kiedyś.” (Por. B. Ćosić, *Podróż na Alaskę*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, Wołowiec 2008, s. 7.)

⁴⁸ Por. P. Matvejević, *Between exile and asylum*, op.cit., s. 204.

⁴⁹ M. Richter, *Više nego sociolog* [w:] *Predrag Matvejević*, op.cit., s. 103.

se uruřavao slikama ratnih strahota řto su bujicama preplavljivale stranu řtampu i televizijske ekrane u svijetu⁵⁰.

Biorąc pod uwagę to jego rozdwojenie, można określić jego poło-
żenie jako zawieszenie *między azylem a egzylem*⁵¹. Przywołane sformu-
łowanie wydaje się kłaść nacisk na stan pomiędzy włączeniem
a wyłączeniem. Brak zakorzenienia traktować należy jako koniecz-
ność poszukiwania swojego miejsca. Takie miejsce Matvejević znalazł
w ostatnich latach w Rzymie. Perspektywa włoska w jego życiu każe
stwierdzić, że znajduje się obecnie bliżej azylu niż egzylu.

* * *

Mówiąc o amatorach starożytności, Zbigniew Herbert dostrzegał, że
Grecja i Rzym były dla nich *czymś w rodzaju wysp szczęśliwych, gdzie
pod słońcem rozumu kwitły cnoty, harmonia i równowaga*⁵². Trudno się
oprzec wrażeniu, że to wędrowanie ku Śródziemnomorzu jest w pewnej
mierze poszukiwaniem azylu, schronienia:

Nad Morzem Śródziemnym powstały pierwsze azyle dla tych, których duch wypły-
nął na pełne morze, którzy stracili kompas⁵³.

Matvejević nigdy nie stracił swojego kompasu, którego igła natural-
nie – jakby pomna na jego życie i podziw dla śródziemnomorskości –
wskazywała Południe. Ten kompas sprawiał, że gdy naszych przodków
pytano o uniwersalne wartości, myśl ich kierowała się ku starożytności,
ku Grecji i Rzymowi. Ten kompas pozwalał, by duch wypłynął na pełne
morze i potem szczęśliwie wracał do swego portu. Podróż nad Morze
Śródziemne była wędrówką do źródeł rzeczy najważniejszych: prawdy,
jasności i rozumu, a zatem do tych wartości, za którymi zawsze tęsknił
i o które zawsze uparcie walczył. Podążając w kierunku wyznaczanym

⁵⁰ Tamże, s. 103.

⁵¹ Por. R. Picchio, *Između azila i egzila* [w:] *Predrag Matvejević...*, op.cit., s. 78–85.

⁵² Z. Herbert, *Dotknąć rzeczywistości* [w:] tegoż, *Mistrz z Delfi*, oprac. B. Toruńczyk,
Warszawa 2008, s. 158.

⁵³ P. Matvejević, *Brewiarz śródziemnomorski*, s. 18.

przez wewnętrzny kompas, Matvejević odzyskuje nie tylko źródło, ale także pewną część swego istnienia. Właśnie dzięki temu kompasowi spaja, poprzez zatarcie opozycji *mi* i *oni*, *onda* i *sada*, *tamo* i *ovdje*, swoją rozbitą, według postmodernistycznych koncepcji, świadomość i tożsamość. W tym sensie Matvejević ukazuje modelowe ujęcie emigranta, który może i umie wyzwolić się z krępujących go więzów, partykularyzmów oraz sprawić, że ów emigracyjny *bagaż* nie będzie balastem, ale fundamentem nowego, katartycznego spojrzenia. Sama etykieta jest jednak pozorną tożsamością. By uczynić z niej swój wybór, z pełną świadomością, należy przyjąć odpowiedni punkt widzenia, w którym pochodzenie, język, historia nie są aż tak istotne. Biogram Matvejevicia pokazuje, że człowiek, będąc wygnańcem ze świata, w którym rządzą *łobuzy od historii*, znajduje schronienie w świecie kultury, znajduje w nim swój azyl.

Summary

PREDRAG MATVEJEVIĆ: YUGOSLAV IN EXILE, OR *BETWEEN EXILE AND ASYLUM*

The article attempts to outline the problem of exile in essays of Predrag Matvejević, a remarkable Croatian intellectualist, defining himself as Yugoslav. Starting with a short presentation of his nonconformist views on political and social issues and review of constantly returning charges against the essayist, the article focuses on tracking main features of his writing about political emigration. The paper discusses the condition of writer in exile and the consequences of being between exile and asylum. The conclusion is statement that only cultural identity offers asylum.

SPIS TREŚCI

ARTYKUŁY

Aleksander Naumow, Słowiańskie drukarstwo renesansowe w <i>slawnym mieście weneckim</i>	3
Barbara Suchoń-Chmiel, <i>Incarceratio, liberatio et peregrinatio</i> w twórczości słowackich emigrantów religijnych XVII wieku	25
Michał Stefański, Pieśń drutów, zgiełku i zgody. Oswajanie techniki w zbiorze <i>Nové zpěvy</i> Stanisława Kostki Neumanna	55
Miłosz Bukwałt, <i>O miasto nierzeczywiste...</i> Infernalne przestrzenie prozy Midraga Bilatovicia (I)	81
Magdalena Pytlak, Emigracje wyobrażone. Podmiot nomadyczny w <i>Писма до Гаустин</i> Georgiego Gospodinowa	107
Damian Kubik, Predrag Matvejević: Jugosłowianin na emigracji, czyli <i>między azylem i egzylem</i>	127

CONTENTS

ARTICLES

Aleksander Naumow, Cyrillic/Slavonic Renaissance Book Printing in „Famous Venice Town”	3
Barbara Suchoń-Chmiel, <i>Incarceratio, liberatio et peregrinatio</i> in the writings of Slovak religious emigrants in the 17 th century	25
Michał Stefański, Songs of the wires, the bustle, and the consent. Taming the technology in Stanislav Kostka Neumann’s collection of poetry <i>Nové zpěvy</i>	55
Miłosz Bukwalt, <i>Oh, the unreal city...</i> The infernal space in the prose works by Miodrag Bulatović	81
Magdalena Pytlak, Imagined emigrations. A nomadic subject in <i>Писма до Гаясму</i> by Georgi Gospodinov	107
Damian Kubik, Predrag Matvejević: Yugoslav in exile, or <i>between exile and asylum</i>	127

WARUNKI PRENUMERATY

Roczna prenumerata może być rozpoczęta w dowolnym momencie.

Warunkiem otrzymania czasopisma jest przesłanie do PAN
Warszawskiej Drukarni Naukowej zamówienia.

Zamówienie musi zawierać dokładne dane (w przypadku instytucji również
nazwisko osoby wraz z telefonem kontaktowym), adres zamawiającego,
nr NIP i numer zeszytu, od którego chcecie Państwo rozpocząć prenumeratę.

Z pierwszym zamówionym numerem otrzymujecie Państwo fakturę,
którą należy opłacić.

Opłata za roczną prenumeratę wynosi 44,00 zł (w tym 5% VAT)

Pismo można zaprenumerować w:

– POLSKIEJ AKADEMII NAUK WARSZAWSKIEJ DRUKARNI NAUKOWEJ
ul. Śniadeckich 8, 00-656 Warszawa
tel./fax 22 628-87-77
e-mail: dystrybucja@wdnpan.pl
www.wdnpan.pl

– odpowiednią kwotę należy wpłacić na rachunek PAN WDN:
Bank Zachodni WBK S.A. 94 1090 1883 0000 0001 0588 2816

Zapraszamy do odwiedzenia naszego sklepu internetowego
z pełną ofertą PAN WDN:
[www.publikacje-naukowe.pl](http://www publikacje-naukowe.pl)

Informacje dla autorów

- Do druku są przyjmowane teksty w językach konferencyjnych oraz we wszystkich językach słowiańskich.
- Objętość artykułu nie powinna przekraczać 15 stron (27 000 znaków ze spacjami, układ strony standardowy, interlinia 1,5, czcionka Times New Roman 12 pkt), natomiast recenzji 5 stron (9000 znaków ze spacjami).
- Do artykułu należy dołączyć krótkie streszczenie w języku polskim i angielskim (ok. 500–700 znaków) oraz słowa kluczowe tekstu (po polsku i angielsku).
- Prace należy dostarczyć w postaci wydruku komputerowego wraz z wersją elektroniczną w formacie DOC lub RTF.
- Autorów przysyłających swe prace po raz pierwszy prosimy o dokładne podawanie imion, nazwisk, tytułów naukowych, reprezentowanych przez nich ośrodków naukowych oraz adresów kontaktowych.
- W przypadku zastosowania w artykule nietypowych czcionek prosimy o wykorzystanie opcji osadzania czcionek oraz załączenie do wysłanego tekstu wydruku plików tych znaków.

Information for the authors

- We accept for print texts in the conference languages as well as in all Slavic tongues.
- The volume of an article should not exceed 15 pages (27 000 characters with spaces, Times New Roman 12; 1,5), of a review – 5 pages (9000 characters with spaces).
- Each article should be accompanied by a short resume in a language it's written and English 500–700 characters), key words (in both languages).
- Texts should be delivered in print together with their electronic version in DOC or RTF format.
- Authors who send their articles for the first time are requested to provide detailed information about their names, surnames, scientific degrees and titles, name of the represented scientific institutions as well as their contact details.
- In a case of applying a non-standard fonts in article the Authors are requested to use an option of embedding True Type fonts and enclosing the printout of the fonts file to the document.