Dejan Ajdačić

ErotoSlavia

O miłości i erotyce w literaturach słowiańskich

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

ErotoSlavia

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Dejan Ajdačić

ErotoSlavia

O miłości i erotyce w literaturach słowiańskich

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2019

Dejan Ajdačić – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Słowiańskiej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT
Bogdan Trocha

TŁUMACZENIA NA JĘZYK POLSKI
Milan Pupezin, Miłosz Waligórski, Ewelina Chacia, Tomasz Kwoka

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciątkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ
Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/kuco

© Copyright by Dejan Ajdačić, Łódź 2019
© Copyright for Polish translation by Authors, Łódź 2019
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08558.18.0.M

Ark. wyd. 18,5; ark. druk. 18,125

ISBN 978-83-8142-370-0
e-ISBN 978-83-8142-371-7

https://doi.org/10.18778/8142-370-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wstęp (*Bogdan Trocha*) 7

Rodzaje miłości w renesansowej poezji Dubrownika 11

Sonet Petrarki *Benedetto sia l' giorno…* w interpretacji dubrownickich petrarkistów 55

Wiła kochanka w literaturze serbskiego romantyzmu 61

Tragedia rozdartej miłości – *Maksim Crnojević* Lazy Kosticia 77

Polki i zakochani rosyjscy oficerowie w dwóch polskich powieściach (Józef I. Kraszewski i Stefan Żeromski) 87

Belgradzki nadrealizm i miłość 93

Organopoetyka zmysłowego ciała w dziełach belgradzkich nadrealistów (do 1932 roku) 155

Infantylizm i miłość w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza 167

Powstrzymywanie się od miłości i lubieżności w prozie Szewczuka i Domontowicza 171

Erotyka w prozie Novaka Kilibardy 179

Trzeci i uwodzenie w *Śmiesznych miłościach* Milana Kundery 199

Ironia i miłość 203

Kobiety Wschodu w poszukiwaniu dobrobytu Zachodu (Jurij Andruchowycz, Wołodymir Jeszkiliew i Jewgenia Kononenko) 207

Polski pantoflarz i rozpustna Wiera (Tomasz Jastrun) 217

Zalew erotyzmu w słowiańskich literaturach końca XX wieku 221

Niezwykłe przemiany ciała w prozie erotycznej współczesnych pisarzy słowiańskich (Winniczuk, Aćin, Jastrun, Goralik i Kuzniecow) 225

Ciało erotyczne i codzienność w twórczości współczesnych pisarzy słowiańskich 235

Miłość przyszłości w słowiańskiej futurofantastyce 247
Modyfikatory ciała erotycznego w słowiańskiej fantastyce futurystycznej..... 269

Bibliografia 275

O tekstach..... 285

WSTĘP

Książki profesora Dejana Ajdačicia obejmują tak szerokie spektrum zagadnień, że Czytelnik za każdym razem zmuszany jest do odkrywania nowego aspektu badanej przez tego znanego slawistę wymiaru naszej kulturowej rzeczywistości. Dotyczy to zarówno kwestii zagadnień etnolingwistycznych, folklorystycznych, historycznoliterackich, jak i związanych ze słowiańską fantastyką – zawartą w tekstach tradycyjnych i w literaturze popularnej. To szerokie pole badawcze, w jakim Autor czuje się niezwykle swobodnie, w tym konkretnym wypadku nie jest jednak obciążeniem dla Czytelnika. Zawarta w tej publikacji wiedza nie przytłacza rozległą erudycją, lecz została tak skomponowana, że wprowadza odbiorcę w pozornie oczywisty świat literackich figur słowiańskiej erotyki.

Autor przyjmuje bardzo rozległą perspektywę, w jakiej zamierza opisywać fenomen erotyki w literaturze, kulturze i językach słowiańskich. Jednak zastosowana metoda, oparta na świadomej krytyce tematycznej wspieranej przez dokładne analizy literaturoznawcze i językoznawcze, czyni lekturę tej książki ciekawą przygodą intelektualną dla każdego uważnego Czytelnika.

Struktura całej pracy jest precyzyjnie ułożona. Autor rozpoczyna prezentację erotyki w literaturach słowiańskich od analizy ważnego fenomenu obecnego we francuskiej i włoskiej literaturze, związanego z twórczością trubadurów i tuwerów. Ten rewolucyjny dla kultury europejskiej moment wprowadził arystotelesowskie, wieloaspektowe pojmowanie tajemnicy miłości, ale przede wszystkim poszerzył model opisywanej miłości o całą głębię, jaką wnosi w ludzkie doświadczenie miłość *eros*. W tym przypadku punktem odniesienia dla prezentacji rodzajów miłości obecnej w utworach renesansowych twórców z Dubrownika jest liryka Petrarki. Niezwykle istotne jest to, że Autor szczegółowo wprowadza struktury badanego tekstu w szerokie konteksty kulturowe, dzięki czemu nie tylko udaje się wydobyć istotne koneksje i importy kulturowe, ale przede wszystkim odkryć skomplikowaną naturę omawianego uczucia. Prezentacja specyficznego paradygmatu miłości, jaki przejmuje od Platona i rozwija Arystoteles, zostaje przez poetów renesansu wnikliwie oddana w lirycznym tworzywie, a także – na co wskazują analizy z prezentowanej książki – pogłębiona i ubogacona w to, co liryka ma w sobie najbardziej wartościowego. Istotne jest także to, że tworząc niejako bazę pojęciową dla dalszych analiz erotyki, Autor precyzyjnie wskazał źródła i mechanizmy, jakie towarzyszyły wprowadzaniu przez poetów dubrownickich lirycznych figur obrazujących dramatyzm miłosnych doznań tworzonych przez Petrarkę. Właśnie ta skomplikowana, by nie rzec dramatyczna natura erosa,

została bardzo dobrze wyeksplikowana w pracy prof. Ajdačicia. Możemy śledzić w niej zarówno tragiczne figury miłości rozdartej, jak i infantylnej, tej najbardziej lubieżnej, ale też wysoce subtelnej. Autorowi udaje się połączyć wnikliwe analizy literackie ze szczegółowym opisem ewolucji figur miłości w badanych tekstach. Dobór tekstów pozwala na odtworzenie kulturowego paradygmatu miłości, w którym znajduje się miłość duchowa, idealizująca i miłość tragiczna. Najistotniejsze jest jednak to, że Autor precyzyjnie stara się intendować i omawiać te teksty, w których pojawiają się wszelkie literackie odmiany erotyzmu. Począwszy od pożądania *stricte* idealnego, poprzez uwikłanie w figury demoniczne czy rozmaite gry związane z uwodzeniem, aż po wkraczanie w graniczne doświadczenia nadrealne erotyzmu. Wieloaspektowości samej natury miłości towarzyszy taki dobór tekstów literackich, które przynoszą ciekawe opisy ról, jakie miłość nam wyznacza w sytuacjach, kiedy jesteśmy nią dotknięci. Ponadto prezentowane teksty ukazują z jednej strony literackie strategie, jakie wobec tego fenomenu przyjmowali twórcy, natomiast z drugiej – kulturowe uwarunkowania naszego stosunku do miłości, a przede wszystkim do tego, w jaki sposób zmieniający się świat kultury duchowej i materialnej komplikuje bądź redukuje ludzkie doświadczenie drugiego człowieka w horyzoncie miłości erotycznej.

Bardzo ciekawe są te partie książki, w których można zauważyć figury erotyki osadzone w specyficznym, romantycznym modelu miłości tragicznej, co widać w odniesieniu do serbskiego romantyka Lazy Kosticia. Autor nie ucieka od tekstów, które w trudnych czasach walki o niepodległość, często prowadzonej pomiędzy słowiańskimi narodami, ukazują biblijny fenomen miłości, silniejszej od prawa, zakazów i nakazów. Miłość, która pojawia się pomiędzy wrogami, zmienia nie tylko postrzeganie drugiego, ale także samego siebie, szczególnie jeżeli jest się oficerem zaborczej armii. Taka miłość, łamiąca zakazy, ukazuje swoje irracjonalne oblicze i otwiera nowe artystyczne możliwości, co Autorowi udało się przedstawić na przykładzie belgradzkiego nadrealizmu oraz wpisanego w jego twórczość specyficznego modelu posługiwania się figurą erosa.

Niezwykle istotne jest oddanie kulturowego uwarunkowania doświadczenia erotycznego, które Autor wskazał w tekstach osadzonych we współczesnych realiach ekonomicznych, jakich doświadczają kobiety niektórych krajów słowiańskich poszukujące dobrobytu na Zachodzie. To jedne z najciekawszych analiz, jeżeli przyjmiemy za Platonem, że miłość jest zawsze pędem za tym, czego nam brakuje. Ekonomiczne uwarunkowania ubóstwa prowadzą do przewartościowania samego siebie i – niestety – do wypaczenia tego, czym jest miłość *eros*, kiedy sprowadza się ją do lubieżności, jakiej nadaje się wymiar przedmiotowy. Ważnym aspektem tej książki jest połączenie dwóch istotnych elementów miłości *eros*: samego pożądania oraz cielesnej podmiotowości pożądania i spełnienia. Autor łączy to zarówno poprzez ciekawe analizy na materiale literackim zredukowanym do wybranego aspektu erotyki, jak i poprzez zestawianie tych elementów w jednym, szerszym ujęciu. Gry z cielesnością nie są w tym przypadku redukowane

do modelu znanego z stanowisk nadrealistycznych, ponieważ Autor wprowadza znacznie bardziej współczesne koncepcje posthumanistyczne i transhumanistyczne obecne w literaturze fantastycznonaukowej. Dzięki temu udaje mu się stworzyć model, w którym można odnaleźć najważniejsze komponenty miłości *eros*, jakie powstały w kulturze Zachodu. Niezwykle ważne w tej książce jest nie tylko wskazanie na punkty wspólne, w jakich literatury słowiańskie jako literatury kultury zachodniej oddają figury miłości *eros*, lecz także ukazanie ich odrębności językowej i kulturowej, dzięki której obrazy te nie są kulturowymi kalkami, ale indywidualnymi literackimi, kulturowymi projektami.

Autor bardzo precyzyjnie przestrzega obranej strategii badawczej. Wprowadza analizowany fenomen erotyki w szeroki kontekst, nie rezygnując przy tym z w miarę dokładnego przedstawienia najważniejszych elementów znaczeniowych składających się przyjęty punkt odniesienia. Dzięki temu zabiegowi analizowane teksty pozostają czytelnie osadzone w ich naturalnym środowisku, a prowadzone przez Autora wykładnie są czytelne oraz tak skonstruowane, że odbiorca może w miarę swobodnie śledzić zarówno tok myślenia Autora, jak i odkrywać mechanizmy, jakie – pozostając w tle kulturowym – miały wpływ na opisywane zjawiska.

Połączenie szerokiej perspektywy narodowej z głębokim tłem historycznym pozwoliło Autorowi na zarysowanie pewnego modelu miłości *eros*, z położeniem dużego nacisku na współczesne uwarunkowania przemian tego rodzaju miłości, a nawet na futurologiczne projekty z nią związane. Niezwykle ważnym walorem książki jest, z jednej strony, jej aletheiczny wymiar, przypominający Czytelnikowi doby ponowoczesnej, kiedy umarły wielkie narracje, kulturowy namysł nad tajemnicą miłości *eros*, w którym to, co filozoficzne, przenika się z tym, co literackie, a to, co teologiczne – z tym, co ludowe. Temu wielkiemu paradygmatowi form wydarzania się miłości w ludzkim bytowaniu Autor poświęcił także drugi istotny aspekt – to znaczy postaw, jakie wobec niej przyjmuje, począwszy od fascynacji jej mocą i tajemnicą, poprzez idealizacje, infantylizacje, podboje, ale i ucieczki od niej. Tak jak sama miłość jest zagadką, tak formy jej literackiego obrazowania są z całą pewnością w tym konkretnym wypadku próbą przejścia przez labirynt form i ukazania tego, co najistotniejsze w miłości. Całość z pewnością tworzy dla polskiego Czytelnika, niekoniecznie zainteresowanego literaturami słowiańskimi, bardzo ciekawy projekt badawczy w perspektywie antropologicznej, komparatystycznej i filologicznej.

Bogdan Trocha

RODZAJE MIŁOŚCI W RENESANSOWEJ POEZJI DUBROWNIKA

U schyłku średniowiecza we włoskich dworach i miastach rozpoczęła swój rozkwit kultura, w której obudzona zmysłowość, nowe doświadczenia i zainteresowania przeplatały się z chrześcijańską wizją świata. Po wielowiekowej tradycji objaśniania życia z ambony, po olśnieniach i egzegezach mających miejsce w celach i skryptoriach, świecka perspektywa przyrody i ludzkiego losu zyskały na ważności. Odkrycie oraz przyznanie człowiekowi emocjonalnej i duchowej indywidualności w świecie doczesnego bytu zapoczątkowało i tworzyło potrzebę mówienia o sobie i innych. Ta mowa została ukształtowana w traktatach, wyznaniach, wierszach i opowiadaniach, a także w pisanych formach komunikacji, które naśladowały formy ustne. Przez całą epokę renesansu udoskonalano kulturę zachowania, rozbudowywano werbalne lub gestualne sposoby dobrego zachowania. W ramach wznoszenia się coraz bliżej ideału, zalecanego przez wyższe warstwy społeczeństwa, ważne miejsce zajęła potrzeba artykulacji rozmowy, poszerzenia jej tematów oraz wyćwiczenia giętkości tropów i umiejętności mówienia na dworze. W rozmowach wybitne miejsce zajmowały dwie pasje – miłość i wiara. Wyzwolona zmysłowość nie wyrażała się wyłącznie w nieskrępowanym pożądaniu, frywolnej zabawie uwodzenia oraz salonowej pogawędce, lecz przez pisanie o niej starano się dotrzeć do korzeni miłości w szerokim spektrum ujęć – od psychologicznego po ontologiczne.

Poezja stanowiła wyrafinowaną zabawę, w której poeta sławi kobietę i stara się w ten sposób uzyskać jej przychylność. Poezja taka nie była pomyślana jako opis wewnętrznych przeżyć lub rzeczywistych wydarzeń, lecz tworzyła wyobrażony świat i ukazywała stosunek zakochanego do jego damy. W renesansie ideał poetycki nie polegał na innowacji, lecz na imitacji. Poeci naśladowali wzór Francesco Petrarki i jego następców, a podobnymi środkami poetyckimi ukształtowali też podobny stosunek kochanka do ukochanej. Wzorując się przeważnie na włoskich petrarkistach, poeci renesansu pisali o miłości w sposób zdecydowanie pseudokonfesyjny.

Kobieta opisana w utworach nie jest tożsama z rzeczywistą kobietą. Owa bowiem rzeczywista kobieta wiodła życie w czterech ścianach rodzicielskiego lub mężowskiego domu albo nawet klasztoru, skąd rzadko ją dopuszczano do dworskich i szlacheckich uczt. Miłość, ślub i seks były najczęściej odseparowane. Wzniosłe uczucia były przeznaczone dla kobiety idealnej, natomiast trzeźwość i kalkulacje należały do życia rodzinnego, a zaspokojenie żądzy wymagało kobiet

niższego statusu – służących i prostytutek. W ten sposób w jednym mężczyźnie przeplatali się: poeta czystej miłości, ojciec rodziny i rozpustnik.

Miłość w koncepcji poetyki petrarkistów jest zarówno namiętna, jak i powściągliwa, pełna sprzeczności i napięcia. Jej interpretacja nastręcza trudności z powodu różnych, odległych koncepcji nadmiaru w wypowiedziach o pięknie, szczęściu i cierpieniu w miłości. Badacze, którzy analizując uczucia w poezji renesansowej, mierzyli je miarą rzeczywistości, musieli odnieść wrażenie, że ten nadmiar zauroczenia nieistniejącą miłością zanieczyszcza poezję, tak samo jak miłość cierpi wskutek niedopasowanej poezji. Ta rozbieżność służyła interpretatorom jako dowód skromnych zdolności nieudolnych poetów. Przesada pozbawia tę poezję i jej wypowiedzi wiarygodności, co jest sprzeczne z samym założeniem takiej poezji, ale mimo to nie można jej odmówić prawdziwości i wrażliwości w opisie właśnie tej pełnej przesady miłości. Svetozar Petrović podkreśla:

> Autoironiczny ton to bardzo charakterystyczna cecha wybitnej części petrarkistowskiej poezji: na istotną część naszych nieporozumień z nią naprowadza nas nasze przyzwyczajenie, aby traktować ją śmiertelnie poważnie, a więc umyka nam jej autoironiczny ton i stylistyczny przesyt, a nadmiar uczuć zauważamy tam, gdzie mielibyśmy zauważyć, iż petrarkistowski poeta, choć jest bardzo poważnie zakochany, jednocześnie rozbawiony swoją rolą kochanka [Petrović 1968].

Ironiczni poeci i pisarze najczęściej budują widoczny dystans pomiędzy opisywanym bohaterem o niewątpliwej (lub wątpliwej) szczerości a pozycją, w której mógłby być pokazany w ironicznym świetle. Ten dystans istnieje również w ironicznych wyznaniach, ale w przypadku poezji petrarkistowskiej takiej ironii nie ma, więc ironia podważa znaczenia wewnątrz samego tekstu i zawartego w nim świata. Ironia tej poezji staje się niedwuznaczna dopiero poza kanconierami, na przykład w ramach komedii. W kanconierze zaś nie sposób odróżnić śmiertelnej powagi poety od autoironii. Doświadcza on miłości poważnie, a swoje wiersze okrasza uśmiechem zalotnika zachwyconego odkryciem pięknego i wyolbrzymionego obrazu swojej miłości. Z pełnym szacunkiem do tradycji, z której wyrósł, poeta tym bardziej kreśli swoje utwory z uśmiechem, ponieważ znalazł bardziej przesadny obraz niż jego poprzednik. Konfesyjny i ufny ton poety wiedzionego uczuciami naprowadza na odbiór wierszy jako przekazu o prawdziwej „historii miłości". Wiersze miłosne wydają się odbiciem prawdziwej miłości, przy czym nie ma wskaźników świadczących o złożoności stosunku pomiędzy tym, co napisane a uczuciami. Uczuciowość to tylko gra, zaś poezja to gra z modną uczuciowością, a tylko częściowo odbicie prawdziwych uczuć.

W niektórych swoich wierszach petrarkiści otwierają nas na możliwość interpretacji miłości, którą opisują jako część jednej bardziej obszernej miłosnej historii. Natomiast o wiele bardziej, niż wiersze o pierwszym spotkaniu, walce o względy ukochanej, rozmaitych utratach bądź nagrodach, a nawet rezygnacji

z miłości, w poezji renesansu dominują utwory opisujące rozkosze i cierpienia podmiotu lirycznego, z którym utożsamia się poeta. Uczucia petrarkistowskiego zalotnika manifestują się przede wszystkim umyślnymi lub mimowolnymi objawami wewnętrznych stanów, a nie wydarzeniami w relacji kochanka do jego ukochanej.

Każda typologia (w tym przypadku typologia miłości) opiera się na jednoczesnym istnieniu zasady jednoczenia i rozdzielania, na funkcjonalnym pokrewieństwie i przeciwstawieniu elementów, które stanowią określone zjawisko bądź stosunek. Typologia różni się od spojrzenia historyczno-kauzalnego pod tym względem, iż bierze pod uwagę związki historyczne, aby przyjrzeć się zmianom wewnątrz poszczególnych typów. Podejście typologiczne pozwala analizować zjawiska, wysuwając na pierwszy plan to, co jest ponadczasowe. Takie podejście nie wyklucza możliwości uwzględnienia związków przyczynowo-skutkowych.

Miłość poety-petrarkisty tylko częściowo można śledzić jako historię relacji kochanka i ukochanej. Na początku podmiot liryczny pochłonięty jest deklarowaniem swojej miłości do ukochanej, aby następnie czuć się coraz bardziej godnym jej miłości, cierpieć, a nawet rozpaczać z powodu nieodwzajemnionych uczuć i tylko rzadko doczekać się spełnienia swoich życzeń. Wiele zbiorów poetyckich renesansowych twórców cechuje niezaprzeczalna obecność rozwojowości ich miłości. Kanconiery zazwyczaj kończą się pobożnymi wierszami – poeta rezygnuje z miłości i zwraca się ku właściwej ścieżce, czyli Bogu, ale te pojedyncze utwory nie są w sposób bezpośredni połączone z jądrem twórczości poetów. Dla tłumaczenia tej poezji bardziej istotne niż rozwojowość miłości jest zrozumienie intensywności przeplatania się konfliktu różnych koncepcji miłości, w czym wyróżnia się renesansowa poetyka, dla której rozwojowość jest raczej iluzoryczna. Miłość nie wiąże się z jedną kobietą, lecz odnosi się do wielu kobiet. Metoda typologiczna jest istotna w badaniach dotyczących miłości petrarkistowskiej.

Jądro napięcia w miłości, o której piszą poeci renesansowi, powstaje jako wynik transformacji kultury zakazującej myślenia o kobiecie – w kulturę opętaną miłością. Podstawowy emocjonalny konflikt tej miłości znajduje największy wyraz w ukrytym – a rzadziej w widocznym – rozdarciu pomiędzy hedonizmem a ascetyzmem. Pożądanie jeszcze nie jest całkowicie dozwolone, ale również zakazy nie są już wszechmocne. Jeszcze zakazane, ale już unowocześnione uczucie doprowadziło do osadzania miłości w sferze, która jest tylko częściowo rzeczywista. Sławienie własnej miłości odbywało się w ramach fantazmatu, którego zawiłość nie pozwalała na spełnienie owej miłości, ale wszystkie postawione przed nią przeszkody przypisywano powściągliwości kobiety. Poezja, która sławi kobietę, uwodząc ją swoim uniesieniem jednocześnie namiętnie i powściągliwie, rozprzestrzeniała się pośród nagiej zmysłowości, udawanego zauroczenia i pogardy, rozbawionej kurtuazji i ukrytego niepokoju.

W Dubrowniku

Renesans pojawił się z pewnym opóźnieniem w mieście na wybrzeżu Adriatyku, w którym zaowocował poezją w języku pospolitym i w duchu petrarkistowskiej tradycji. André Vaillant twierdzi, że pierwsi dubrowniccy poeci „petrarkizują w gwarze ludowych śpiewaków". Miroslav Pantić nie zgadza się z tym twierdzeniem:

> Poeci humaniści z końca XV wieku nie są wynikiem prostej ewolucji z poezji ludowej, ich skłonność do języka pospolitego stanowi umyślną, świadomą decyzję pod wpływem włoskiej literackiej mody [Pantić 1978].

Powiedzenie czegoś więcej na temat charakteru tego przeplatania wymagałoby znajomości również wierszy starszych niż te, które zachowały się do dziś na piśmie, ich związków z ludową poezją liryczną, a także ich transformacji w kontakcie z miastem, kiedy stały się już one wierszami miejsko-lutnicko-półludowymi.

Pierwsi dubrowniccy petrarkiści, Džore Držić i Šiško Menčetić, pisali swoje utwory pod koniec XV i na początku XVI wieku. W tym duchu w ciągu XVI wieku weszli na scenę znakomici dubrowniccy poeci: Marin Držić, Nikola Nalješković, Savko Bobaljević, Miho Bunić Babulinov, Maroje Mažibradić, a także Dinko Ranjina i Dominko Zlatarić, których poetyka skłaniała się już ku manieryzmowi. Ich utwory zachowały się w rękopiśmiennych kopiach, które powstały dzięki wielowiekowej pracy kopistów i wielbicieli poezji. W Dubrowniku w dobie renesansu nie istniała drukarnia i w związku z tym swoje wiersze miłosne w języku pospolitym drukowali tylko Marin Držić (w 1551 roku w Wenecji) i Dinko Ranjina (w 1563 roku w Florencji), a we włoskim – Ranjina, Bobaljević i Miho Monaldi. Wówczas w Dubrowniku powstawały też inne kanconiery, które nie przetrwały do dziś wskutek zaginięcia lub zniszczenia w pokutniczym szale przez samych autorów.

Kobieta opisywana w utworach dubrownickich petrarkistów miała cechy zbliżone do kobiety włoskiej poezji. Z codzienną rzeczywistością dubrowniczanek poezja ta miała niewiele wspólnego. Podobnie jak po przeciwnej stronie Adriatyku, miłość, życie rodzinne i rozkosze cielesne najczęściej pozostawały wyraźnie odseparowane. Dokumenty dubrownickiego archiwum świadczą o rozwiązłym życiu niektórych poetów, którzy w swoich wierszach piszą o licznych udrękach nieodwzajemnionej miłości. Ta poezja nie mówi o rzeczywistym świecie i nie zawiera w sobie jego licznych rysów, z wyjątkiem poszczególnych ukrytych lub odsłoniętych detali prawdziwej miłości. Tak na przykład w 1535 roku poeta Nikola Nalješković zaręczył się z Lukrecją Zuzorić, ale ich ślub nigdy się nie odbył z powodu bankructwa narzeczonego, wskutek czego dziewczyna wstąpiła do zakonu. O swojej „ciężkiej niedoli" poeta wspomina w liście do Vlaha Vodopicia. Dinko Ranjina wymienia „niecną Livię Latynkę", która przyniosła mu męki miłosne. W wierszu Antuna Sasina *Ku chwale i sławie zacnych miejskich*

panien oraz w utworze *Imiona* Maroja Mažibradicia wylicza się dubrowniczanki i chwali ich urodę. Liczne akrostychy, zwłaszcza u Šiško Menčeticia, składają się z kobiecych imion i prawdopodobnie w licznych przypadkach poeci odwoływali się w ten sposób do rzeczywistych miłości. Jedyną kobietą, jaka w renesansowym Dubrowniku okryła się sławą, była Cvijeta Zuzorić, żona włoskiego kupca i szlachcica Bartolomea Pescioniego. Cvijeta przedarła do kręgu intelektualistów, a niektórzy z nich dedykowali jej swoje wiersze (Miho Bunić Babulinov, Dominko Zlatarić). W *Dialogach* Gučeticia owa piękność odpowiada na pytania zadawane jej przez żonę Gučeticia, Marę Gundulić.

W tekście *Trubadurzy i najstarsi chorwaccy lirycy*, zawartym w pierwszym opublikowanym zbiorze poezji Šiško Menčeticia i Džore Držicia, jego autor, Vatroslav Jagić, postrzega relację między kochankiem i jego wybranką poprzez kolejne stopnie miłości trubadurskiej: jest on najpierw wstydliwym kochankiem; następnie tym, który błaga o miłość; później jest kochankiem, któremu dama „małymi znakami i podarunkami daje znać o wzajemności uczuć" i w końcu – przyjacielem [Jagić 1869: 213]. Na podstawie określonych przez Jagicia czterech stopni można wnioskować, że zarówno kochankowie, jak i ich uczuciowy związek przechodzą przemianę. Natomiast jeśli stopnie miłości zależą od jej spełnienia, to do wspomnianych czterech stopni można dodać kolejne, co zresztą daje się łatwo zaobserwować w trubadurskich miłościach Menčeticia i Džore Držicia, do których Jagić wprowadza niewspomniane wśród owych czterech stopni *boleść miłosną* i *nieuniknioną skruchę*. Typologia ciągu rozwojowego nie jest też w stanie wyjaśnić tego, że na jednym stopniu miłości pojawiają się elementy innych.

Historycy literatury, pisząc o petrarkistowskiej poezji Dubrownika, czasami źle interpretowali autentyczność tematu utworów. „Nie powinniśmy w nich szukać ani prawdy, ani żadnej analizy uczuć" – twierdził Petar Kreković, który w secentyzmie widział słabość nieutalentowanych poetów [Kreković 1908: 249]. Jeśli traktujemy prawdę jako jedyne kryterium wartości, to podchodzimy do poezji petrarkistowskiej z niedopasowanym do niej kluczem. Tej poezji, wyróżniającej się ukrytą dwuznacznością ironii, wymyślonymi historiami miłosnymi, pseudokonfesyjnością, naśladowaniem petrarkistowskich wzorców (w tym nierzadko poetów mniej wartościowych), w żaden sposób nie powinno się interpretować jako poezji konfesyjnej. Aczkolwiek nie oznacza to, że nie można stworzyć istotnej analizy na temat zawartej w niej uczuciowości. Prezentowana tu analiza ma ujawnić poetyckie oświadczenia, transformacje i wzloty renesansowego człowieka w odkrywaniu miłości.

Miłość – zbliżanie się do doskonałości

Przez cały okres średniowiecza filozofia, jako część teologii, znajdowała się pod wpływem platonizmu, aczkolwiek – o dziwo – samego Platona znała niedostatecznie. Wówczas znane było tylko jego dzieło *Timajos,* które przełożył

i wytłumaczył Chalcydiusz, podczas gdy *Fajdros* i *Uczta*, w których Platon przedstawia swoją koncepcję miłości i piękna, zdobyły sławę dopiero na początku renesansu.

Według Platona idea piękna to ontologicznie samodzielny, pozaczasowy i pozaprzestrzenny byt odseparowany od świata rzeczy. Platon w poetycko-mitologicznych rozmyślaniach o miłości przedstawia demona Erosa jako pośrednika pomiędzy pojęciem piękna a człowiekiem. Jego erotologia wraz ze swoimi rozległymi fundamentami była powszechnie akceptowana, ale również na skutek istniejących niedopowiedzeń stworzyła przestrzeń dla nowych rozwiązań. Inni filozofowie rozbudowywali później struktury systemów przejściowych i form pośrednich – od idei do świata rzeczy. Plotyn zrobił to w najdalej sięgający sposób, postulując drabinę: Jednia – umysł – idee – rzeczy materialne – materia. Idea schodzi do materii, materia zaś wznosi się do idei. Prapiękno stanowi źródło piękna w duszy. Część swojego piękna dusza przekazuje ciału, jej widocznej manifestacji. Widzeniem i doświadczaniem piękna dusza człowieka kieruje się ku Jedni. Wczesnochrześcijański autor Pseudo-Dionizy Areopagita ową mistyczną myśl Plotyna wprowadził do chrześcijaństwa. Pseudo-Dionizy zastąpił neoplatońską Jednię – Bogiem, a pod nim umieścił hierarchię istot pośrednich, które opisał w swoim kanonicznym dziele *Hierarchia niebiańska* (*De coelesti hirarchia*, VI wiek). Bóg w swoim oddalaniu się od człowieka stawał się coraz bardziej perfekcyjny, niezgłębiony, abstrakcyjny, a jego dzieła przejęli boscy słudzy. Dążenie do Boga równało się dążeniu do doskonałości, którą on zawiera, przez poznanie boskości jako szczebli doskonałości. W *Biesiadzie* Dantego owo poznanie zależało od doskonałości tych, którzy poznają:

> W darach przyrody i rozumu ujawnia się boska natura, a więc to naturalne, iż ludzka dusza jednoczy się z nimi na poziomie ducha, tym szybciej, im one okażą się bardziej doskonałe; a to ujawnienie się doskonałości zależy od tego, jak mocno poznanie duszy jest czyste i niepohamowane. Właśnie to zjednoczenie my znamy jako miłość [Dante 1976: 323].

Według Dantego pragnienie jest skutkiem tęsknoty za nieobecną doskonałością. Człowiek wznosi się do tego, co boskie, niebiańskie i w sobie odkrywa miłość Boga. Od pojęcia Boga uzależniona jest też natura wyrazu boskiej miłości.

Neoplatonista Marsilio Ficino, który często odwoływał się do Pseudo-Dionizego Areopagity, podobny jest do Plotyna w koncepcji swojej drabiny: Bóg – anielskie umysły – dusza – materia. Dla Ficino Bóg i miłość to doskonałość. Pisał: „Miłość to pragnienie zwiększenia własnej doskonałości. Zbiór wszelkiej doskonałości zawarty jest w zebranej mocy Boga" [Ficino 1544: 53]. Ficino nazywa miłość pragnieniem piękna, a zatem ważne jest również to, że piękno określa konceptem doskonałości:

> Jedna doskonałość jest wewnętrzna, inna zewnętrzna. Tę wewnętrzną nazywamy dobrem, zewnętrzną zaś pięknem. A to, co we wszystkim jest dobre i piękne nazywamy błogosławionym, jako doskonałym we wszystkich aspektach [Ficino 1544: 84].

Ówczesna koncepcja miłości jako dążenia do Boga, czyli dążenia do doskonałego, nadała miłości znaczenie udoskonalenia bądź wznoszenia się do doskonałości.

Kobietę, jej urodę i cnotę w późnośredniowiecznej oraz renesansowej poezji wzniesiono na poziom anioła – boskiej istoty o ludzkiej postaci, pełniącej rolę pośrednika pomiędzy światem ludzi a Bogiem. U Bonawentury ludzie i aniołowie są obywatelami tego samego miasta, pozostającymi w jednakowym stosunku do Boga. Tomasz z Akwinu widział zaś połączenie tego, co anielskie i tego, co ludzkie w ich wyższej i niższej pozycji w hierarchii. Dante pisał:

> Ludzka forma, naznaczona Bożą wolą, znana jest wszystkim Inteligencjom, a zwłaszcza Inteligencjom napędzającym, które to stanowią jej przyczynę, tak samo jak najdoskonalsza forma, która je określa, będąc ich wzorem… Aczkolwiek jak mówię: KAŻDY INTELEKT SPOGLĄDA NA NIĄ Z WYSOKOŚCI, mam na myśli tylko to, że jest ona stworzona jako intencjonalny wzór ludzkiego bytu, który istnieje w Boskiej myśli, a więc we wszystkich niższych myślach, a zwłaszcza w myślach aniołów, którzy poruszając niebo, stają się inicjatorami ziemskich wydarzeń [Dante 1976: 333].

> Bóg okazuje szczególną łaskę niewieście.
> To oczywiste, że jej forma, a tak naprawdę jej dusza, która porusza jej ciało, będąc jego przyczyną, obdarzona jest szczególną łaską Boga. Ten jej wygląd służy jako dowód na to, iż dostaje ona więcej od Boga niż dane jest naszej ludzkiej naturze (która to, jak powyżej napisałem, jest u niej doskonała) i dlatego jest ona sama całą doskonała [Dante 1976: 334].

Piękno to dar od Boga. Jehuda Abrawanel pisał, że „cielesna uroda jest cieniem i obrazem duchowej", „odblaskiem duchowego w świecie cielesnym". Piękno kobiety stanowi odbicie jej niecielesnego, duchowego piękna w jej cielesnej figurze, które swoją doskonałością prowadzi mniej doskonałych do Boga. W ten sposób renesansowi autorzy traktatów o miłości, wśród których znajdziemy też dubrowniczanina Nikolę Gučeticia, nie oddzielali miłości i piękna. Wedle nich miłość to pragnienie piękna i przyjemność z niego. Dante pisał: „Jako że na cielesnym obliczu panny, o której Wam mówię, widnieją wielkie urody, każdy odczuwa ochotę, by na nie spoglądać".

Pierwsi poeci mówiący o „anielskiej" figurze, obliczu, urodzie kobiety to zwolennicy *dolce stil novo* – Guido Guinizelli, Lapo Gianni i Cino da Pistoia. W ich poetyce spotykają się zarówno absolutna pewność jej niebiańskiego

pochodzenia, jak i relatywizujące określenia „wydaje się", „podobna jest", „wygląda". Dante w *Życiu nowym* i *Komedii* obdarzył Beatrice niedwuznacznymi cechami anioła. Wznosząc ją do raju, zrobił z niej świetlaną istotę, która przestaje być kojarzona ze swoją cielesną, kobiecą figurą. Jego przemyślana, subtelna wizja nieziemsko-niebiańskiego kobiecego bytu nasycona jest pierwiastkiem duchowym, boskim.

Późniejsza poezja nie zachowała tego stopnia nasycenia, ponieważ podkopała subtelność Dantego w wymiarze metafizyczno-teologicznym, wprowadzając cechy rzeczywistej kobiety w jej anielską postać. Stawiając na jednym poziomie kobietę i anioła, poezja ta wzniosła kobietę na wymiar duchowy, a anioła sprowadziła do wymiaru cielesnego. Kobieta-anioł stała się metaforą, która podniosła znaczenie kobiety, a jednocześnie zaburzyła wielowarstwowość platońsko-chrześcijańskiego widzenia świata, redukując jego złożone hierarchie do trzech poziomów: człowiek – piękna kobieta-anioł – Bóg. W nowej wizji świata kobieta stała się pośrednikiem na drodze do Boga, a miłość jako emocja – siłą, z pomocą której człowiek zbliża się do boskości. Teologiczna intencja samodoskonalenia w nowej, uproszczonej wersji neoplatonizmu i platonizmu może być zachowana, o ile kobieta pozostaje obiektem kontemplacji w dążeniu do Boga. Marsilio Ficino, florentyński filozof z XV wieku, nazwał taki stosunek do kobiety „niebiańską miłością".

Pochodzenie anielskiej kobiety jest boskie. Zgodnie z teologiczną doktryną, według której Bóg nie tworzy pojedynczych bytów, poeci przypisują tworzenie nadziemskiego piękna Istocie (Przyrodzie – Naturze) bądź aniołom. Stare wierzenia astrologiczne, mówiące o tym, że gwiazdy decydują o naszym losie, zostały wchłonięte i rozwinięte przez chrześcijaństwo we własnym systemie nauk. W koncepcji boskiej przestrzeni jako nieba powiązano chóry anielskie z koncentrycznymi kołami planet i gwiazd, które obracają się tym wolniej, im są bliżej Boga.

Oprócz piękna niebiańskie jest również pochodzenie miłości. W średniowieczu, a nawet w renesansie astrologia chrześcijańska była doceniana jako nauka o poruszaniu się niebios. One składają się z aniołów, którzy wpływają na ziemskie zdarzenia. W dziele *Biesiada* Dante pisze, że Wenus i niewidoczne inteligencje chóru Tronów z trzeciego nieba kierują miłością. Petrarka mówi o swojej ucieczce od okrutnego światła trzeciego nieba (Petr. 142, 3). Petar Kreković, odnosząc się do Džore Držicia, stwierdza: „Trzecie niebo, o którym wspomina w wyrażeniu »trzecie gwiazdy«, wskazuje na to, jak dobrze poznał on petrarkistowską poezję" [Kreković 1908: 257]. Josip Torbarina jeszcze bardziej precyzyjnie nawiązuje do nurtu poetyckiego, w którym narodził się ten motyw:

> Według poetów należących do grupy *dolce stil novo* trzecie niebo, *il terzo ciel*, było domeną miłości, opisaną w canzonie Dantego *Voi che'ntendendo il terzo ciel movete*, którą poeta otwiera „drugi dialog" *Biesiady* oraz w trzecim kręgu *Raju*, w którym stołuje Wenus. Džore Držić trzy razy w swoich utworach wspomina o „trzecich gwiazdach" i „trzecim niebie" miłości (Dž 4, 23; 5, 19; 83, 3) [Torbarina 1982: 227].

Należałoby też wspomnieć o lepiej ukrytych motywach trzeciego nieba, występujących w poezji renesansu. Kiedy Džore Držić mówi o Gwieździe Porannej (*Danica*), dotyczy to z pewnością Wenus i aniołów kierujących miłością:

Aby nie widzieć już twarzy ukochanej,
w której świeci blask gwiazdy porannej (Dž 13, 18).

O, panno urodziwa, ukaż swoją twarz,
W której światło gwiazdy porannej masz (Dž 40, 5).

U Šiško Menčeticia:

Jak dwie krople, z Wenus są siostrami,
od swego urodzenia godna uczty z aniołami (Š 157, 13).

U Ranjiny:

Błogosławiony ów kajdan, co wiąże mój los
siłą nadziemską z trzecich niebios (R 174, 3).

Poetyka petrarkizmu zakłada doktrynę teologiczno-astrologiczną, gdzie wcielone w gwiazdy anioły decydują o nadaniu piękna niewieście:

Jak Bóg wszechmogący ten świat chciał uchwalić,
dał tobie niczym kwiat na nim się pojawić.
Dla ciebie gwiazdy dzień i noc uczyniły zjazd,
aby zrobić oblicze twe jasnym jak u gwiazd.
Jeszcze istotę tą i ową na zgodę namówiły,
by ku większej chwale urodę twą zdobiły (Š 292, 1).

Ranjina podkreśla, iż Bóg zebrał najpiękniejsze gwiazdy na uczcie, aby piękno powstało w duchu przyjaźni i radości:

Jak Pan się za jejże urodę stworzyć zabrał,
gwiazdy najpiękniejsze w jedno on zebrał,
ku radości wielkiej na wiecznej wysokości
nikt ucztą cudowniejszą nie pocieszył gości (R 3, 5).

Aniołowie zgodnie z boskim pomysłem tworzą urodę panny. Należy podkreślić, że poezja ta wyraża poglądy swojej epoki o Bogu jako czołowym inicjatorze, którego nie cechuje surowość opisana w starych księgach, lecz podejmuje się on procesu tworzenia w konsultacji z wyższymi istotami, co doprowadza do mieszania się powagi doktryny i naiwnego tłumaczenia tego, czyją funkcją jest gloryfikacja piękna panny, o której pisze poeta. Odstępując od teologicznej subtelności

skomplikowanych przemyśleń filozoficznych, poeci zdobywali przestrzeń coraz swobodniejszego wyrazu, w którym nawet sam Bóg może być twórcą wybitnej urody. Nawet Džore Držić – który pod koniec życia był księdzem, a przyjaźnił się i często rozmawiał z Đorđe Dragišiciem, autorem traktatu *O naturze anioła* – pisał:

A tę urodę stworzył dla niej Bóg (Dž 3, 28).

Bóg daruje świat uniesieniem, gdy napełnia go pięknem.
Łaską obfitą obdarzył Bóg świat pod nami,
gdy ciebie stworzył, korono nad gwiazdami.
I tak ci dał na imię, nazwawszy ciebie łaską,
i piękna całego ozdobił ciebie blaskiem (Dž 6, 1).

Kochanek-poeta Džore Držicia wychwala pannę jako „koronę nad gwiazdami", podkreślając zarówno jej pierwszeństwo w hierarchii niebiańskiej, jak i swoją chwałę.

W kontekście neoplatońskiego religijnego motywu miłość przejawia się w boskiej obfitości, która przekazuje piękno istotom pod sobą. Stosunek do tego, co piękne zawiera ambiwalentne przenikanie się tego, co duchowe i zmysłowo-uprzedmiotowione, ponieważ piękno stanowi dzieło duchowego twórcy, dopóki twórca tworzy dzieło w postaci zmysłowej. Twórca zdobywa sławę urodą swojego dzieła, a zauroczony przez nie poeta wychwala je swoimi wierszami, sławiąc w ten sposób jego doskonałość. Między pożądaniem i pochwałą poeta ukrywa to, co erotyczne, a ujawnia estetyczne. Na styku miłosnej pochwały oraz religijnego konceptu *łaski, mocy*; boskiej chwały po jednej stronie, a okazaniem podziwu i wdzięczności zauroczonego, zakochanego poety po drugiej – powstaje język, w którym przeplatają się dwa różne kody: szarmancko-miłosny i pochwalno-religijny. Obydwa poetyzują piękno jako eksterioryzację głównej zasady. Jest to możliwe, ponieważ łaska i pragnienie same w sobie stanowią jądro relacji miłości:

Ja nie wiem, mój Boże, obraz tak miły
stworzyć kto może, prócz twojej siły (Dž 82, 49).

Džore Držić zwraca się bezpośrednio do Boga, zadając mu pytanie, na które sam już zna odpowiedź: on sam nie wie, kto inny mógłby stworzyć piękno, które mu się ukazuje. Wersety wiersza stanowią afirmację jednocześnie kobiecej urody i boskiej wszechmocy. Poprzez swoją kreację Bóg zamierza ujawnić swoje moce, tworząc na ziemi drugi raj. Początek wiersza Menčeticia jest tłumaczeniem 247. sonetu Petrarki, w którym Menčetić, jeszcze silniej niż Petrarka, oświetla swoją pochwałą kobiece zalety:

piękno ujrzy wraz Pan korony, co zrobił,
aby niebios od gwiazd jej urokiem ozdobił (Š 11, 9).

Koncept raju jako utopijnego środowiska piękna wspiera rozbudowana hiperboliczność w opisie kobiety. Rajskie piękno stanowi źródło pragnienia, które jest poniekąd wyrażone w koncepcie literackim. Widząc ukochaną, umierający zdaje sobie sprawę, czego można się spodziewać w raju i dlatego pragnie tam jak najszybciej dotrzeć. Šiško Menčetić zamierza skrócić swoje życie, wiedząc, że podobna uroda czeka już na niego na niebie. Aby ów wyszukany pomysł okazał się udany, poeta musi niejako wykrzywić pewne aspekty rzeczywistości, a więc raj znany nam jako koncept chrześcijański ukazać z dodatkową nutą hedonizmu. Ponadto sama myśl o samobójstwie, którą chrześcijańska doktryna uznaje za grzech, świadczy o pewnym oddalaniu się od tradycyjnie chrześcijańskiego światopoglądu. Dubrownicki poeta oczywiście nie zamierza odebrać sobie życia, ale sama potrzeba wykorzystania przesady w swojej pochwale ma świadczyć o niemożliwości życia bez ukochanej. Metafora raju stała się tutaj ozdobą:

jeśli na niebie jest piękniejsza od słońca,
od razu ja siebie doprowadzę do końca (Š 53, 1).

Pojęcie kobiety jako anioła wprowadziło do poezji motywy pochodzące z uczonych kręgów, ale dostosowane do pospolitego poczucia wspaniałości i cnoty. Stworzywszy postać kobiety znajdującej się również w raju, w przestrzeni anielskiej, poeci *dolce stil novo*, tacy jak Cino da Pistoia, Lapo, a również Petrarca i jego naśladowcy, byli „świadomi" swojej ingerencji w ustaloną hierarchię niebios, gdy do kręgu istniejących postaci anielskich dołączyli nową rajską istotę. To zmitologizowane, nieziemskie oblicze kobiety w poezji renesansowej Dubrownika pojawia się w postaci wiły – nimfy z południowosłowiańskich legend. W poezji Šiško Menčeticia tym – przez częste użycie desemantyzowanym – imieniem określana jest nowa, boska istota kobiety:

Stańmy, serce, spoglądać na wiłę ową,
poza umysłem rzecz uroczą i nową (Š 95, 1).

Co to za istota, co to pierw nie była – zastanawia się Nalješković, aby potem, jak w madrygale Petrarki, dojść do wniosku, że to może nowa wiła:

Co to za istota, co to pierw nie była,
a lądowała ze szczytu teraz nowa wiła (N 7, 4).

Specyfika boskiego świata jako przestrzeni duchowych wartości zawiera również określenia przestrzenno-zmysłowe, które kojarzą się z wyższymi światami. Wzdłuż osi niebo-ziemia wykształca się jedna nowa, przede wszystkim nadzmysłowa, kategoria. Stosunek łaski i pragnienia przekształca się w dynamiczną i obrazową scenę schodzenia wiły z niebios. U Džory Držicia ów motyw nasycony jest pochwałą i wznoszeniem kobiecej urody jako jedynego nadziemskiego piękna na ziemi:

Nie istnieje na ziemi rzecz tak ozdobna,
która do ciebie niebiańskiej byłaby podobna (Dž 2, 1).

Josip Torbarina pokazał, że ten dwuwiersz stanowi tłumaczenie 192. sonetu Petrarki. U Nikoli Nalješkovicia ów motyw powtarza się wielokrotnie:

A to jest wizerunek twój, obraz piękności,
co przyszedł świat podbić, z rajskich wysokości (N 176, 5).

Za co mnie urzekłaś, królowo wszelkich wił,
swoją ty urodą, niebiańskich dziełem sił (N 16, 11).

Korona wszelkich wił tutaj mnie spętała,
co z niebios spod słońca na ziemię przyleciała (N 17, 17).

Kobieta w towarzystwie stanowi centrum uwagi – aniołowie podziwiają jej urodę, zbierają się wokół niej, a nawet jej zazdroszczą. W wierszu Džory Držicia panna, która przyszła z niebios, śpiewa w kole z innymi pannami i aniołami. Poeta-kochanek mówi, że jej głos nie jest ziemski, jako że na niebie ma swój anielski wzór (Dž 9, 11), a Zlatarić: *Słowo błogie, wprawdzie głos od aniołów z niebios* (Z 2, 11). Ranjina w swoich wierszach ukazuje, że słowo jego panny-anioła jest na tyle mocne, iż zdoła zatrzymać sfery niebiańskie (R 322, 5). Poeta poszerza anielskie moce jej głosu o motyw Orfeusza, który śpiewem zatrzymuje żywe istoty i rzeki. Ale, przeciwnie do Orfeusza, głos niewiasty zatrzymuje nie tylko istoty rajskie i piekielne, lecz sam wszechświat. W wierszach Džory Držicia głos przylatuje z góry: *Słodkie słowo powie, jak strumień z nieba*.

W świecie chrześcijańskim sztywni moralizatorzy myśleli, że piękno nie może współistnieć z dobrem, dopóki ich przeciwnicy uważali, że piękno i dobro to dwie nierozłączne właściwości Boga. Poeci petrarkiści, najczęściej chwaląc kobietę, w której byli „zakochani", podkreślali współmierność jej *dobrote* i *lipote* (cnoty i urody). Rymujące się słowa poeci Dubrownika często stosowali w ustalonym połączeniu, podkreślając ich współzależność:

Tak jak urodą Bóg z niebios ją ozdobił
najwyższą jej cnotą, dobro również zrobił (M 3, 21).

Nie tylko urodę Bóg ci dał ozdobę,
Ty każdą cnotę posiadasz w sobie (N 80, 7).

Renesansowa reewaluacja ludzkich doświadczeń przywróciła antyczny ideał kalokagatii, czyli przenikania się piękna i dobra, ale nie zaakceptowała go w całości. Chociaż ideał ów zdominował średniowieczne potępienie piękna, nawet w neoplatonizmie czaił się stosunek lekceważenia i pogardy do kobiet. Jednak

w nurcie przedstawiania wiły jako anioła kobieta musiała oczywiście wznosić się nad innymi swoją cnotą. Menčetić pisze: *Z poczciwością piękno jedną drogę budują*, a Zlatarić, który często mówi o poczciwości wiły, na końcu swojego dziesiątego utworu wychodzi naprzeciw powszechnego myślenia, że cnota i uroda istnieją w nieustannym stanie walki. Chwaląc cnotę kobiety, o której pisze, twierdzi on, że jej wzrok potępia niskie pragnienia i sprowadza na drogę cnoty, na którą kochanek wkracza po oczyszczeniu się od niewłaściwych myśli:

Twoje spojrzenie zbawi każdego żalu,
a sprowadza na drogę godną pochwały.
Przed nią kończą się myśli o prostocie,
a życzenia odwrócą się ku chwale i cnocie (Z 79, 7).

Rozumowi, łasce i cnocie poeci renesansowi często dodają atrybut anielski, niebiański, aczkolwiek rozum i poczciwość można spotkać i bez niebiańskich atrybutów wtedy, kiedy wspomina się o nich w kontekście jakiejś życiowej sytuacji. Tak Nalješković pociesza ukochaną, mówiąc jej o rozumie, mającym wyprowadzić ją z kłopotu, który ją spotkał. Poeta odstępuje od idealnej, zdystansowanej panny, ponieważ życie przeważyło nad rajskimi, wyszukanymi, lecz fikcyjnymi wzlotami ducha.

Neoplatońsko-chrześcijańska rola kobiety-anioła jako pośrednika do wyższych światów bywa czasami zagubiona lub zapomniana w licznych literackich konceptach (*concetto*). Wielkiej liczbie wierszy opisujących wspaniałe cnoty wybranki można przeciwstawić względnie małą liczbę utworów o samej miłości poety i ukochanej. Na podstawie wierszy pierwszych dubrownickich poetów nie można stwierdzić, czy znali oni dialogi słynnego ateńskiego filozofa. Vatroslav Jagić uważa, że Ranjina, który podziwiał Šiško Menčeticia, czcił i lubił dzieła Platona oraz starą poezję klasyczną, i podkreśla, że Ranjina przypisał Menčeticiowi i Držiciowi swoje ideały, do czego na podstawie ich poezji nie miał podstaw [Jagić 1869: 205].

W *Fajdrosie* Platona Sokrates poucza o demonie Erosie, wspominając o dwóch wersach jednego z homerydów: *Jego doprawdy śmiertelni zwą Erosem, a przez żądzę piór, bogowie Pterosem*. Ideę Platona, że dusza od miłości dostaje skrzydeł, wzbogaca u Petrarki średniowieczne pojęcie miłości, które również zaakceptowali neoplatoniści (*lecz moja dusza, od miłości pierzasta…* – Petr. 180).

W nurcie poezji dubrownickiej tacy poeci, jak Zlatarić i Ranjina reprezentują podejście do fenomenologii miłości zarówno bardziej złożone, jak i dokładne. W ich utworach miłość stanowi siłę, która wznosi człowieka i, za pośrednictwem bardziej doskonałej istoty, doprowadza go bliżej doskonałości uosobionej przez Boga. Ranjina pisze:

Miłość jak chce zbliżyć go do sławy,
na niebo z ziemi wzniesie go i stawi (R 242, 7).

Dominko Zlatarić, który znał się na filozofii, ujawnia w wierszach wpływy swojej lektury. W 51. wierszu pożycza on idee Platona o świetle, otrzymywaniu skrzydeł i wznoszeniu się, przy czym człowiek wznosi się do Boga, a nie do Idei piękna, jak u Platona:

Nie przez Boga gwiazda światło otrzymała
ani ty urodę, abyś ją chowała.
Jak gwiazdy noc nam wiecznie robią jasną,
swoim pięknem wskaż nam drogę własną,
jak tylko ujrzymy twoje cnoty bożyszcze,
poznamy w nim i Jego oblicze
i już do Niego na skrzydłach myśl nam lata,
by dotrzeć, gdzie tron jest Twórcy wszechświata (Z 51, 9).

Podmiot liryczny ostrzega damę, aby nie była pozbawiona litości, zachęcając ją do wznoszenia się przez miłość, zgodnie z filozofią neoplatońską. W innym wierszu Zlatarić pisze:

Chociaż nie chciałem nic innego od świata,
oglądając twe piękno, myśl mi ucieka
do niebios, gdzie ma wznosi się uciecha
coraz więcej, jak z rajskiego progu
urodę dostrzega i pokłoni się Bogu (Z 84, 11).

Słowo *dostrzega* sugeruje subtelne naśladowanie Platona i Marsilia Ficina. Ficino twierdził, że kochanek zaledwie wyczuwa, podąża za przeczuciem, jakby szedł za tropem zapachu. XVI-wieczny filozof Jehuda Abrawanel mówił o celowości i przeczuciu w relacji człowieka do Boga.

Bóg nie pragnie swojego zjednoczenia z innymi istotami, tak jak tego pragną zakochani, ale pragnie zjednoczenia tych istot z ich boskością, aby ich doskonałość przez takie zjednoczenie utrzymała swoją czystość i uniknęła zanieczyszczeń dzięki działaniu ich Twórcy [Garin 1958: 145].

Miłość jako wznoszenie, udoskonalenie, pokazana jest tutaj w kontekście historii idei oraz historii emocji w przełomowych momentach kształtowania się nowożytnego, świeckiego stosunku do kobiety, ale tę miłość można obserwować także z punktu widzenia psychologii miłości, jako jeden z typów relacji kochanka i ukochanej, który niekoniecznie przynależy tylko do epoki wczesnego renesansu. Odnotowanie i pochwała zalet ukochanej osoby to według Stendhala pierwsza faza tak zwanej krystalizacji. Krytyczne obserwacje Ortegi y Gasseta zaprzeczają tezom Stendhala odnoszącym się do miłości – chodzi tu o zauroczenie jako stan obsesyjnej uwagi, w którym zakochany doświadcza iluzji wzbogacenia się poprzez odkrywanie cudownych właściwości ukochanej osoby.

Aczkolwiek nie mam zamiaru traktować petrarkistowskiej poezji jako świadectwa autentycznych uczuć, to jednak trzeba mieć na uwadze, że mimo charakterystycznego wczucia się w fantazmatyczną miłość, oferuje ona niezastąpione wglądy właśnie w taką miłość i rozjaśnia ją lepiej, niż utwory ukrywające swoje fantazmatyczne pochodzenie. Oprócz oferowania kontekstu dla tłumaczenia niektórych zagubionych i zapomnianych znaczeń, należy pamiętać o tym, że poezja ta pełni również rolę zalotnej pochwały dam. Pochwały anielskiej lub rajskiej urody i cnót obrazują zarówno podziw zakochanego wyrażany dla zalet swej damy, jak i sposób pochlebnego zbliżenia się do osoby, której łaski zalotnik się spodziewa.

Miłość – dolegliwość

Istotny zbiór motywów dubrownickiej renesansowej poezji miłosnej wiąże się z pojęciem miłości jako niezaspokojonego uczucia. Niespełniona lub przerwana miłość posiada charakterystyki nienagrodzonej służby, okrucieństwa wiły, która rani swojego kochanka lub miłości jako dolegliwości czy grzechu. Pochodzenie renesansowego rozumienia miłości jako zaburzonego stanu zdrowia należy szukać w przeplataniu się moralizatorskich zastrzeżeń Kościoła, traktatów medycznych, psychologicznych i fizjologicznych teorii o podziale osobowości oraz rozmyślań na temat chorej natury miłości.

Uczucie *acedia*, nazywane również demonem południowym z powodu częstego poczucia obojętności, które południowe słońce wywoływało u pustelników, rozpowszechniło się w Europie ze średniowiecznych klasztorów. W dziele *Stanze* Włoch Giorgio Agamben owo uczucie braku woli do działań, desperacji i zniechęcenia tłumaczy z perspektywy średniowiecznych i renesansowych tekstów, odwołując się do opisu tej plagi w dziele *De institutis coenobiorum* Jana Kasjana. Giorgio mówi o sześciu córkach acedii, z którymi spotykamy się też u Tomasza z Akwinu. Według Agambena w ich skład wchodzą:

> *malitia*: dwuznaczna i nieujarzmiona nienawiść-miłość do dobrego, *rancor*: opór złego sumienia wobec tych, którzy zachęcają do dobrego, *pussillanimitas*: „małoduszność" i wątpliwość, która pociąga za sobą lęk przed trudnościami i wyzwaniami życia duchowego, *desperatio*: mroczne i wymyślone przekonanie o nieodwracalnym przeznaczeniu i zgubie oraz pełne zadowolenia pogrążanie się we własnym upadku, jakby nawet boska łaska nie mogła ocalić, *torpor*: tępe i ospałe zdumienie, które paraliżuje wszystkie próby wyleczenia, i na końcu *evagatiomentis*: ucieczka duszy od siebie oraz niespokojne podążanie od jednej fantazji do drugiej [Agamben 1982: 7].

Ta dolegliwość niesie w sobie ducha zwątpienia i rozczarowania w rozumieniu sensowności istnienia. Stanowisko i postępowanie, które wynika z acedii, pokrywa się z zachowaniami cierpiących kochanków-poetów, często dręczonych

ambiwalentnymi uczuciami miłości i nienawiści, zamykaniem się w sobie, brakiem gotowości, by uczestniczyć w realnym życiu, delektowaniem się własnym upadkiem, a także fantazjowaniem o spełnieniu marzeń.

Melancholijną obsesję i miłość często uważano za stany spokrewnione. Agamben kieruje nas na medyczne źródła mówiące o koncepcji miłości jako dolegliwości:

> Ale związek miłości i melancholii już dawno temu znalazł swoją podstawę teoretyczną w tradycji medycznej, która przez długi czas uważała miłość i melancholię za dolegliwości spokrewnione, o ile nie identyczne. Ta tradycja dochodzi do pełnego wyrazu już w dziele *Viaticum* arabskiego lekarza Haly Abbasa, które w tłumaczeniu Konstantego Afrykańczyka wywarło ogromny wpływ na średniowieczną medycynę. U Haly Abbasa miłość pojawia się pod nazwami *amorhereos* oraz *amoheroycus* i razem z melancholią zaliczone są jako choroby umysłowe do bliskich rubryk, a czasami, jak w *Speculum doctrinale* Wincentego z Beauvais, nawet do tej samej rubryki [Agamben 1982: 21].

Wykładowca z Montpellier w 1285 roku przedstawia miłość jako dolegliwość:

> Powodem takiej miłości jest zaburzenie w zdolności oceny spowodowane przez jedną postać i oblicze, które silnie zapisało się w pamięci. Gdy ktoś zakocha się w kobiecie, zauroczony jest jej twarzą, figurą i zachowaniem, dlatego że wierzy i myśli, iż jest ona najładniejsza, najdostojniejsza, najbardziej wyjątkowa i zaopatrzona we wszystkie wspaniałe cechy ciała i ducha, i dlatego jej namiętnie pożąda, bez cierpliwości i umiaru, przekonany, że zadowolenie tej żądzy przyniesie mu błogość i szczęście. Tak zmieniony, nieustannie widzi przed sobą jej oblicze i porzuca swoje codzienne czynności; nawet jeśliby mu ktoś życzliwy spróbował coś doradzić, on ledwo potrafi go zrozumieć. I skoro skazany jest na nieprzerwaną medytację, jego dolegliwość możemy traktować jako melancholijną chorobę duszy. Często się ją nazywa *hereos*, ponieważ szlachta i burżuazja, skutkiem nadmiernego korzystania z życiowych przyjemności, od czasu do czasu wpadały w podobne miłości, i tak jak szczęście stanowi doskonałość miłości, tak *hereos* również jest doskonałą miłością. Zdolność trafnej oceny jest najwyższą wśród rozsądnych cnot i ona kieruje cnotą wyobraźni, a owa kieruje pasjami. Pasje zaś kierują gniewem, a gniew cnotą, która panuje nad mięśniami. Z tego powodu całe ciało porusza się wtedy bez jakiegokolwiek racjonalnego porządku i dniami, i nocami biegnie ulicami, nie przejmując się ciepłem i zimnem ani jakimkolwiek niebezpieczeństwem. Symptomami tej choroby są zaniedbanie snu, żywienia i picia, co powoduje osłabienie całego ciała prócz oczu. Ich rozmyślania są jednocześnie skryte, głębokie i towarzyszą im bolesne westchnienia. Gdy usłyszą pieśni o miłosnej rozłące, od razu się rozpłaczą i zasmucą, a przy piosenkach o odwzajemnionej miłości śmieją się i śpiewają. Ich puls jest nierówny i nieuporządkowany, na chwilę staje się szybszy, a szczególnie zyskuje na sile, gdy ktoś wspomina o ich ukochanej albo ona mija ich na ulicy [Agamben 1982: 132].

Porady dotyczące leczenia miłosnych dolegliwości szły krok w krok z ówczesną medycyną, ale czasami miały również literackie pochodzenie. Tekst Owidiusza *Lekarstwa na miłość* cieszył się dużą popularnością. Przetłumaczył go Petar Hektorović z Hvaru i zatytułował: *Słowo Owidiusza o leku miłosnym*. Oczywista popularność tego tematu ujawniała się w ówczesnych wariacjach (na przykład *Lekarstwo na miłość* Eneasza Sylwiusza Piccolominiego). W ówczesnych traktatach o miłości polecano różne sposoby na wyleczenie się z niej. Ficino polecał puszczanie krwi, picie wina i wiele innych.

Związek pomiędzy miłością a melancholią istnieje w ówczesnej, wywodzącej się z antyku, wiedzy o ludzkim ciele i jego fizjologii. Są cztery rodzaje cielesnych płynów – humorów: żółć, krew, śluz i czarna żółć. W każdym człowieku dominuje jeden z płynów, a zatem decyduje on o sposobie jego zachowania, doświadczania i czucia. Typologia fizjologiczna pozostaje w bezpośrednim związku z typologią psychologiczną, w której dominacja jednego z czterech humorów manifestuje się powstaniem jednego z czterech typów temperamentu: choleryk, sangwinik, flegmatyk i melancholik. Marsilio Ficino w swoim pojęciu miłości zachował koncept płynów cielesnych, przy czym typowi melancholijnemu przypisał największe zalety. Moc religijnej i filozoficznej kontemplacji Saturna jest wyższa w stosunku do Jowiszowej kontemplacji racjonalnej; najwyższa pod względem wartości miłość pochodzi od melancholii. Melancholia wiąże się z czarną żółcią, która jest sucha i zimna. Odpowiada jej żywioł ziemi, a wśród symbolów astrologicznych – planeta Saturn. Ta ciecz powoduje chorobę:

> Ciało suszy się i blednie: stąd zakochani stają się melancholikami, ponieważ czarna żółć pomnaża się poprzez suchą krew, ciężką i czarną. Ciecz ta swoimi oparami napełnia głowę, suszy mózg i nocą dręczy duszę strasznymi i czarnymi obrazami… Starzy lekarze mawiali, że miłość pochodzi od czarnej żółci (humoru melancholijnego) i szaleństwa. Lekarz Rafis polecał leczyć ją seksem, postem, pijaństwem i ćwiczeniem [Ficino 1544: 136].

W renesansowej poezji dubrowniczan miłość jako dolegliwość nazywano różnymi odmianami słowa *bolest* (boleść, dolegliwość, choroba): *boljezan*, *bolizan*, które do poezji wprowadzili Džore Držić i Šiško Menčetić. U późniejszych poetów można spotkać inne warianty, na przykład *boles*(*t*). Istnieje pewne przesunięcie akcentu w znaczeniu tego słowa pomiędzy tą a odpowiadającą jej włoską wersją. U Włochów *duol*, *dolor*, *dolore*, *doglia* bardziej niż *bolizan*, *boljezan* dotyczą bólu. *Bolizan*, *boljezan*, choć same oznaczają ból, to bardziej kojarzą się z chorobą, schorzeniem, boleścią. W dubrownickiej poezji częste jest powiązanie dolegliwości z miłością: *boljezan – ljuvezan* (boleść – miłość). Pozycjonowaniem tych dwóch wyrazów w środku albo na końcu dwóch sąsiednich wersetów poeci podkreślali i tłumaczyli ich związek. W wierszu Šiško Menčeticia ten rym poszerzono o grę słów:

I tak umrę z miłej dolegliwości,
o ile leku nie znajdę dla chorej miłości (Š 18, 47).

Miła dolegliwość i *chora miłość* mają szersze znaczenie, niż zakłada *concetto* o nieuniknionej śmierci poety w przypadku, gdy nie znajdzie on lekarstwa dla swojej chorej miłości. Nasuwa się pytanie, czy miłość jako uczucie jest z samej swojej natury dolegliwością, a zatem każdy, kto kocha, jest w jakiś sposób chory, czy też wiąże się ona z dolegliwością tylko wtedy, kiedy bierze się pod uwagę specyficzne cechy osób, o których można powiedzieć, że jest im przeznaczone doświadczanie miłości jako boleści. Poeci i pisarze traktatów zgadzali się w tym, że nieodwzajemniona miłość męczy człowieka i prowadzi go do zguby. Dama nie okazuje litości, a kochanek-poeta obawia się ujawnienia swoich uczuć i ukrywa swoją miłość. Džore Držić zastanawia się, czy w ogóle da się ukryć tę miłosną dolegliwość:

kto jeszcze zdoła ukryć tę boleść
w sercu schowaną, bez głosu, oblicza,
taką głęboką jest raną, co życie odlicza (Dž 52, 8).

Bladość twarzy poety odzwierciedla jego miłość. Powstaje ona wskutek nieustannie powtarzających się mąk. Choroba wypija życiowe soki dopóty, dopóki nie opuszczą twarzy kolory życia. Petrarkiści opisują swoją bladość, idąc w ślady samego Petrarki. Dubrowniczanie oprócz słów *bliditi, blid* (bladnąć, blady) używają metaforycznego wyrazu *venuti* (więdnąć). Stan poety porównują do kwiatu, który więdnie na mrozie lub pod wpływem szronu. Kiedy wiła jest daleko, poeci więdną i bledną w swoich pragnieniach, a kiedy ukochana jest obok, płochliwość i niepokój objawiają się na ich twarzy kolorem chwilowej bezradności. Zakochani łkają, wydając niezliczone płomienne westchnienia. Marin Držić wzdycha, aby wyjawić swój bolesny stan *jedynie tej, wśród wił najbardziej uroczej*. Nieustanne wzburzenie opisywane jest słowami: *miłosny, gorliwy i piekielny niepokój*. Sonet Petrarki *Pace non trovo, et non o da far guerra* poprzez zastosowane w nim antytezy przekazuje petrarkistom sposoby opisywania niepokoju. Stjepan Kastropil odkrył w Dubrowniku anonimowy przekład tego utworu z XVI wieku: *Pokoju ja nie mam, ani wojny się spodziewam*. O nieuniknionych niepokojach miłosnych opowiada Dinko Ranjina w wierszu *Mówi, że wiecznie wątpliwie stoją*, bowiem nieodwzajemniona miłość nie znajduje spokoju wskutek miłosnej boleści, a odwzajemniona – wskutek wiecznej wątpliwości. W innym wierszu Ranjina zastanawia się:

O śmierci, racz mi rzec,
czy z tobą choć pokój mam mieć? (R 207, 11)

Częste metafory niepokoju i pasji – *płomień i ogień* – używane są niemal nadmiernie. Antytezy Petrarki: mróz – płomień, lód – ogień, często pożyczali dubrowniccy petrarkiści, aby podkreślić nieproporcjonalność płomiennych uczuć

zakochanego do oziębłości damy, zimna jej usposobienia i ognia jej spojrzenia. Tę antytezę poeci stosują również jako odbicie ich zaburzonego stanu fizjologicznego – w ich ciele naprzemiennie występują ciepło i chłód. Kiedy jest ciepło, oni sami czują chłód i na odwrót. Antytezę lodu i ognia szczególnie przyswoili poeci manieryzmu. U Zlataricia lód symbolizuje jego lęk, zaś ogień – jego pasję. Prekursorem bogatych, wielokrotnie antytetycznych literackich konceptów (*concetto*) spotykanych u Dživo Bunicia był Dinko Ranjina. Wiła nie wierzy kochankowi, że w nim płonie ogień miłości, gdyż jego dłoń jest zimna jak lód, na co on odpowiada, że właśnie to stanowi dowód jego miłosnego ognia:

Każdy, kto jest miłości ciężarem przygnębiony,
w sercu swym płonie, choć od zewnątrz oziębiony.
Góry szczyt widziałem cały śniegiem przykryty,
pod którym w jej jądrze żar płonie ukryty.
Do tego, wiesz, do kamienia jam jest podobien,
w mrozy ogarniony, ale serce me to ogień (R 333, 9).

W ten sposób Ranjina porównuje zakochanego do wulkanu.

Podobnie jak Petrarce, dubrownickim poetom miłość zabiera sen i spokój. Boją się nadejścia nocy, ponieważ dobrze znają męki, jakie ona przynosi. Dla poety bywa ona taką gehenną, że jest o krok od przebicia się mieczem (Š 43, 1). Zlatarić w znanym utworze *Nienawiść nocy* rozwija motyw bezsenności jako lęku przed nocą, do której się zwraca, wkomponowując swój strach w poetyzowaną wojnę światła i ciemności:

Myśli ciężkie mam nad głową, z nimi nocą bój wciąż toczę,
czy dożyję zaranie nowe, czy w świt spokojnie wkroczę,
czy mnie sen słodki spotka? Precz z tobą, ciemna nocy,
precz, odrazo złowroga, precz, bandycka ty pomocy (Z 34, 9).

Poeta przywołuje świt, który zniesie ciemność przynoszącą mu cierpienie. Obsesja na punkcie ukochanej jest tak silna, że kochanek nie może spać, a jeśli nawet uśnie, to śni mu się obiekt jego miłości. Dolegliwość trapi petrarkistowskiego kochanka cały dzień i całą noc, we śnie i na jawie, przez lata i wieki, aż do śmierci – i trwa jako nieustający jęk spowodowany niemożliwą do spełnienia miłością.

Motyw płaczu i jęku pojawia się w tłumaczeniach włoskiej poezji. Torbarina zauważył, że pierwszy werset utworu Menčeticia: *Cały dzień ja płaczę, a jak noc ujrzę*, stanowi tłumaczenie sonetu Petrarki: *Tutto 'l dì piango, e poi la notte, quando* (Petr. 216) [Torbarina 1931: 107]. Antonio Rico, naśladując sonet Petrarki *Occhi piangete* (Petr. 84), napisał strambotto *Piangete occhi dolenti e 'l cor con voi*, które przetłumaczył nieznany autor z Dubrownika: *Me oczy, płaczcie, i serce razem z wami* (SPH II-2 828, 1). Już Jagić spostrzegł związek pomiędzy sonetem

Petrarki *Occhi piangete accompagnate il core* i wierszem Menčeticia *Oczy me, płaczcie, bowiem wasza to zasługa* [Jagić 1869: 228]. Pierwsze dwa wersety Menčeticia odpowiadają tym u Petrarki, podczas gdy trzeci i czwarty u Menčeticia odpowiadają piątemu i szóstemu u Petrarki (Š 6, 1) [Torbarina 1931: 106].

Kochanek-poeta w obecności damy drętwieje, traci siłę i nie jest w stanie wymówić ani słowa:

Wymaga to miejsca, chwili i odwagi, by powiedzieć,
jakie ciemne żale chciałbym ci spowiedzieć,
ale za nic to wszystko, bo jak stanę przed tobą,
wykraczam poza siebie i nie panuję nad sobą.
Od twego wzroku, pani, uśmiech mój ucieka,
strach i wstyd dogoni, bez słów jam kaleka (Z 6, 7).

Zlatarić następnie żałuje swojej słabości. W maskeracie Čubranovicia *Jeđupka* (Cyganka) tytułowa Cyganka wyjawia pewnej damie (szóstej z kolei) utajoną miłość zakochanego, który umiera z miłości do niej, ale traci moc mówienia, gdy znajdzie się w jej obecności. W delikatnie ironizujących fragmentach wersów *Jeđupki* można dostrzec późniejsze parodiowe przeróbki dotyczące miłości tajemnego amanta.

Zakochany, nieszczęśliwy z powodu nieodwzajemnionych uczuć, ostro krytykuje swoją niemiłą wybrankę. Aby zrozumieć jej niełaskę, która nie może wynikać z niewierności kochanka czy braku jego uwagi, poeta, operując przesadą, dochodzi do okrucieństwa owej damy. Zakochany u Nalješkovicia ukazuje kobietę jako krwiożerczego kata, zachęcając ją do nabycia ostrego noża, którym skróci jego cierpienia.

Nie będąc w stanie wyrazić swoich spętanych uczuć, kochankowie uciekają od siebie i innych w samotność. Menčetić tłumaczy niemożliwość ucieczki od niefortunnej miłości naturą samej miłości. Jest ona wszechmocna i bezlitosna: *uciec od miłości nie zdołasz wiek swój cały* (Š 91).

Stan, w którym zakochanego dręczą ciężkie męki, jakkolwiek z psychologicznego punktu widzenia fantazmatyczne, a z poetyckiego przesadzone i wymyślone, staje się bezsensowny. Kochanek-poeta czuje się rozdarty pomiędzy sprzecznymi uczuciami i zaczyna obwiniać samą miłość za swój los. W przeciwieństwie do sonetu Petrarki *Błogosławiony niechaj ów dzień będzie*, petrarkiści czasem piszą utwory, w których przeklinają swoją miłość jako zbiór cierpień i dolegliwości miłosnych. Dolegliwość miłosna to najgorsze ze wszystkich schorzeń:

Me oczy nie widziały gorszej boleści
od gorzkiej strzały mojej miłości (Š 346, 5).

Każde nieszczęście ma swe boleści,
najgorszą, zaiste, kto pragnie miłości (Š 308, 10).

Miłość – przyjemność

Koncepcja miłości jako przyjemności za powód i cel relacji miłosnych uznaje rozkosz. Średniowieczny chrześcijański moralizm na fundamentach mizoginistycznego dziedzictwa i tłumienia doczesnych przyjemności na rzecz wiary utrzymywał i poszerzał przepaść pomiędzy tym, co duchowe a tym, co cielesne, nadając temu pierwszemu atrybuty najwyższej wartości, a drugiemu – największej pogardy. Skoro Kościół na przestrzeni wieków potępiał miłość cielesną, to opinie na jej temat stopiły się z koncepcją zmysłowości jako grzechu, nieczystości i niesławy. Kiedy zaś pojawili się wolno myślący obrońcy hedonizmu, przeciwstawiali się Kościołowi i jego bezpodstawnemu rygorowi wobec ciała. Ich stanowisko zyskało na sile, gdy klasztory okazały się ośrodkami grzechu i rozpusty – wtedy walka o ciało i miłość stała się walką przeciw hipokryzji Kościoła. W ikonograficznym układzie, który to, co erotyczne, wiązał z piekłem, doszło do zmiany znaczeń i pospolitego mniemania, w którym piekielną cielesność można oswoić żywotnością karnawałowo-groteskowego podejścia. Wyzwolona erotyka częściowo utrzymała język wymyślonej piekielności, aby osłabiać i wyśmiewać język Kościoła. Ta polemiczna intencja, skierowana na ideologiczne stosowanie archetypu grzechu, podkreślała piekielne, diabelskie cechy rozkoszy, nawet w okresach, gdy przeciwstawienie ducha i ciała nie było tak napięte. W okresie renesansu taki sposób walki o prawo do hedonizmu ukształtował się wokół niższych form literackich – fraszek, maskerat oraz parodii kościelnych kazań.

Miłość zawsze podlegała moralizmowi, ale zdolnie unikała represji. Mimo swojej ponadosobowości, realizuje się ona i ujawnia poprzez indywidualne doświadczenia i osobiste samoeksponowanie. Wraz z rozwojem wczesnorenesansowej kultury oraz świadomości własnej godności jednostki utrata nieomylnego autorytetu przez Kościół stała się coraz bardziej widoczna. Częściowe wyzwolenie się od jego wszechogarniających imperatywów pozwoliło na ukształtowanie się otwartości na inne sposoby dyskusji o miłości. Skłonności do przyjemności nie wolno *a priori* wiązać ze złem. Wraz ze słabnięciem wpływów anatem i kazań wyłoniły się cechy psychologiczne charakteru osoby zakochanej jako podstawa do analizy bardzo konkretnej miłości i jej oceny (jako godnej pochwały albo szkodliwej). Miłość jako model emocjonalnego zachowania, który podlega projekcjom społecznych ideałów, ujawnia całe spektrum swoich obliczy w zależności od treści, którą jej się przypisuje. Ludzie dający się ponieść swoim wadom, a jednocześnie nimi zaślepieni, pragną osiągnąć miłość, wnosząc do niej swoje dobre i złe cechy. Tak powstaje galeria ludzi, którzy za pośrednictwem miłości dochodzą do jakiegoś niemiłosnego celu, ale też cały szereg zakochanych, którzy potrafią iść okrężną drogą do spełnienia swoich uczuć. Rozpustnicy, nieudacznicy, skąpcy, hipokryci docierają albo nie docierają do miłosnej uciechy, do miłości albo relacji, która jest do niej tylko podobna. Odkrycie indywidualności jako

sposobu rozróżnienia ludzi pokazuje również indywidualność w sferze Amora. W *Dekameronie* Bocaccia oraz w szeregu nowel stworzonych według jego wzoru miłość znajduje się w centrum, ale skupienie się na miłości jako centralnym motywie stanowi tylko sposób, by pokazać ludziom ich haniebność, sprawiedliwość, uczucia bądź życzenia. Wyzwolony dyskurs o erotyce zapewnia uwolnienie dyskursu o charakterach, ale też na odwrót – przez porzucenie skostniałych typów psychologicznych otwiera się przestrzeń dla swobodniejszego opisu tłumionej zmysłowości.

Trzecie podejście do miłości – jako przyjemności – wynika z samego pożądania i uciechy. Jako uśpiony albo obudzony, lecz wciąż pozaczasowy element ludzkiej natury przyjemności te objawiają się najczęściej w szatach, jakie zakłada im żywotność określonego czasu. W świetle zmysłowych przyjemności świat zostaje zredukowany do ciała w doświadczaniu radości. I sama mowa dotycząca ciała świadczy o żywotności, przepychu i wyrafinowanej przesadzie. Wiersze wyrażające wyzwoloną zmysłowość zachęcają do kochania lub opisują rozkosze miłości. Wysoka poezja miłosna nie zgadzała się na jednostronność pospolitych fraszek. Łączyła ona w sobie złożone myśli i uczucia, ale bez zamiaru, aby zupełnie zamknąć się na hedonizm, który dominował we fraszkach. Proporcjonalność moralizmu i hedonizmu, czystości i żądzy, zależała przede wszystkim od ówczesnej mody oraz indywidualności poety.

W zmysłowo powściągliwej miłości Petrarki nie ma opisów uciech, które pojawiają się w dubrownickiej poezji – najczęściej u Menčeticia i Ranjiny. Dubrowniccy poeci wzorowali się w tym na neapolitańskim kręgu petrarkistów – Caritea i Tebaldea oraz ich włoskich następcach. Hedonistyczne podejście do miłości odzwierciedla też ponowne zainteresowanie dziełami Anakreonta i Owidiusza. Z tego powodu Neigebauer nazywa ten nurt XVI-wiecznej poezji neoanakreontyzmem: „posługując się techniką Petrarki, Cariteo i Tebaldeo stworzyli nowe wzorce frywolnej i dosyć trywialnej liryki miłosnej, czyli neoanakreontyzmu" [Neigebauer 1974: 361]. Reakcję na ten typ poezji stanowi bunt Pietro Bemba i jego powrót do zmysłowej powściągliwości petrarkizmu. Oprócz wpływów włoskiej poezji na opisy miłości-przyjemności ważnym czynnikiem była również poezja ludowa. Kreković pisał: „najbardziej sympatyczny rys menčeticizmu to jego bliskość do poezji ludowej, która zbliża go również do prawdziwej chorwackiej ludowej pieśni" [Kreković 1908: 401]. W niektórych wierszach elementy dubrownickiej poezji renesansowej wykazują podobieństwa z liryką ludową, tak zwanymi „miłosnymi wierszami kobiecymi". Poeta ludowy czasami bez zahamowań mówi o pożądaniu i uciesze miłosnej, jak na przykład w wierszu *O, ty dziewczyno złośliwa* z *Gór* Zoranicia albo w szeregu pieśni o charakterze toastowym lub obrzędowym – od ich pierwszych pisemnych wzmianek do dzisiaj.

Co więcej, klasyczni poeci apelowali o ważność miłości, ponieważ życie jest zbyt krótkie. Śmierć jako żywioł losu, którego przeznaczeniem jest kres wszystkiego, przypomina nam o tym, że dla miłości nie ma wiele czasu. Zetknięcie meta-

fizyki i psychologii mówi nam o tym, że nie ma żadnej możliwości przywrócenia tego, co stracone. Ten stary motyw *carpe diem* rzadko pojawia się w poezji Džore Držicia. W patetyczne świadectwo nieustanności upływania czasu wpleciony jest motyw zmiany dnia w noc:

> każdy koniec jest bliski, jak czas go pociągnie,
> dnie tak długie nie są, że noc ich nie dogoni (Dž 23, 5).

Kochanek-poeta w młodości cierpiał z powodu wyjałowionych nadziei o spełnionej miłości, ale – jako że wszystko ma swój koniec – i dla miłości może być zbyt późno. Wygłasza on najpierw ogólne prawdy o przemijaniu, a następnie błaga swoją wiłę o miłość, spodziewając się jej łaski. Podmiot liryczny utworu *Kanconiera* Džore Držicia pozostaje wierny swojej wile, lecz u późniejszych poetów natrafiamy na ostrzeżenie, że wraz z przemijaniem czasu bez miłości sama miłość dobiegnie końca. Jedna wariacja o nieustannym upływie czasu, jako ostrzeżenie o ubiegającej młodości, powtórzona jest w wierszu Menčeticia w formie porady: „Ciesz się, póki możesz", „Ciesz się, abyś później nie żałował":

> Przede mną nie ukrywaj twych wielkich radości,
> pozwól mi cieszyć się z własnej młodości;
> tych lat młodych nie da się odłożyć
> a żale na starość racz przełożyć (Š 186, 15).

Nieznany poeta oraz Marin Držić, Dinko Ranjina i Miho Bunić, ostrzegając przed żałowaniem na starość, zachęcają oziębłą wobec nich wiłę do korzystania z uciech młodości.

Wolne już od potępienia wybucha zauroczenie przyjemnością i wreszcie wychodzi na światło dzienne świat pożądania. Poeta wymaga pocałunków, przytuleń, głaskań. Kochanek Šiško Menčeticia chciałby stać się studnią, w której jego wiła myje twarz, a także kwiatem, który ona umieszcza we włosach lub na piersiach. Lubieżny Dinko Ranjina chciałby przekształcić się w myszkę, aby z *istną uciechą* wypuścić duszę między nogami kobiety.

Uroda niewiasty w poezji dubrownickiego renesansu opisywana jest przede wszystkim poprzez piękno jej twarzy. Kolory twarzy przedstawiane są w metaforycznym języku kwiatów (najczęściej występują: biała lilia – symbol niepokalaności, dziewictwa – oraz róża). Biały i rumiany to kolory dziewczęcej twarzy także w ludowej poezji lirycznej. Włosy są złociste, zaś oczy, drogą porównań i metafor, to słońca lub gwiazdy. Wstydliwe spojrzenie poetyckiego opisu rzadko schodzi do szyi, a bardzo wyjątkowo do piersi. Układanie opisywanych elementów w ciąg może nas naprowadzić na pytanie, czy ich kolejność ma wpływ na ocenę ich wartości, a zatem czy nadaje elementom jednakową albo stopniowo rosnącą wartość. Jeśli tak, to stopniowy ciąg nadałby piersiom większą wartość niż opisowi twarzy. Na piersiach zakotwicza się ochota spojrzenia, a erotyczne napięcie samej mowy

osiąga szczyt. Mówienie o piersiach, świadczące o pozwoleniu na ich przedstawienie i opisywanie, to oznaka szczególnej śmiałości.

W poezji petrarkistowskiej opisuje się miłosne podniety różnych typów pragnień i ich zaspokojenia. Najczęściej poeta opisuje samo spotkanie – ekscytację wywołaną przez spojrzenie lub głos ukochanej, a rzadziej spotyka się bardziej jednoznaczne miłosne zamiary. Złożone uczucia uniesienia i pasji trudno oddać słowami – nie tylko w postaci wypowiedzianych słów, lecz również ogólnie, w języku poezji. Niepokój, słodycz, przypływ wewnętrznych sił i zniknięcie tych doznań – jako składniki fenomenologii uciechy przeniesionej do poezji przedstawiają wewnętrzne stany za pomocą zewnętrznych, zmysłowych obrazów, najczęściej figur. Mimo częstego powtarzania się figur pasji (na przykład metafora ognia), specyfika danej tradycji poetyckiej odzwierciedla jej sposób stosowania tej figury, połączenie zmysłowego wyzwania i poetyckiego pogłosu, czasami nawet jej fizjologicznej teorii. Metafora słodyczy – przyjemność czerpana ze spojrzenia lub głosu ukochanej – w opisach porównana jest do słodkości, na przykład smaku miodu. Śmierć stanowi jedną z najbardziej wieloznacznych metafor w petrarkiźmie – jest związana z chorobą, niemocą i wyczerpaniem, ale również z miłością i uciechą. W kontekście psychologicznym oznacza ona samozapomnienie w miłości, podczas gdy w sensie erotycznym, który nie objawia się jako cielesna zmysłowość, lecz jako namiętność spojrzenia, objawia się jako zniknięcie, bezwładność w rozkoszy. Śmierć miesza się z powabem w następujących wersetach Džore Držicia:

> Tu me życie ujrzy końca, wkroczę na szlak śmierci
> przez wzrok twój pełen słońca, który mnie tu nęci (Dž 40, 9).

Płomień jako starą metaforę pasji można znaleźć w opisie doświadczenia spojrzenia damy i jej głosu:

> już słyszę jak płoną miłości płomieniem
> niebiosa wysokie i ziemia z kamieniem (Š 442, 3).

Moc przekształcającej świat wyobraźni kochanka, zauroczonego głosem ukochanej, w sposób orfeuszowski obejmuje świat wewnętrzny, który, jak się wydaje poecie, cały płonie w ogniu miłości.

Przypisywanie głosowi damy atrybutów raju przywołuje motywy bliskości Boga i kobiety, miłości do damy-anioła i damy-kobiety. W połączeniu *rajska słodycz* akcent położony jest na słodyczy, przyjemności. Przez to zdesakralizowane pojęcie przyjemności jest jednakowo rajsko ozdobione. Ozdobna metafora rajskiego piękna i błogosławieństwa zawiera dwuznaczną relację ziemskości i fikcyjnej nieziemskości – utopijna projekcja nieosiągalnego stanu rajskiego jako świętego stanowi tylko odbicie ziemskiej wizji całokształtu nieziemskiego istnienia,

ukrywając jednocześnie swoje ziemskie pochodzenie. Rajskie charakterystyki tego, co ziemskie zapowiadają też wyższą formę istnienia, opierając się nie tylko na pozorach tego, co sakralne, lecz także odkrywając w nim związek z ziemskim, niezaburzający fikcyjności nadziemskiego. W takiej poezji dogmatyczne znaczenie atrybutów wiary zmienia się i one odzwierciedlają też niepojęte miłosierdzie miłości jako miłości wznoszenia.

Gdyby jej uroda swoje miłe wargi otworzyła,
toby mnie, jak Bóg, życiem wiecznym obdarzyła (Š 248, 75).

Boska jest więc ta ludzka uciecha, która przekracza poczucie przynależności do danej przelotnej chwili.

Jeden z najsłynniejszych sonetów Petrarki, w którym poeta ogłasza błogosławioną każdą chwilę, począwszy od tej, w której spotkał swoją damę, w strambotcie Šiško Menčeticia *Błogosławione niech będą czas i chwila, gdy mnie sławna blaskiem olśniła…* ma hedonistyczny finał:

Błogosławiona piękność twa, i młode lata twoje,
póki ich jako jedyny ja na uciechę mam za swoje (Š 262, 15).

Hedonistyczną transformację powściągliwego sonetu znajdujemy też u Marina Držicia, u którego błogosławiony jest ten, komu *dobra cześć* pozwala na rozkosze miłosne na trawie (MD 4).

Poezja o miłości jako przyjemności mówi o pożądaniu i zadowoleniu, o oczekiwaniach wobec miłości i ich spełnieniu. Petrarkistowski Eros ukazuje się uzbrojony w platońską dualność obfitości i niedostatku, aspekty Porosa i Penii, jak też nieumiarkowanie w życzeniach – ból wywołany pozbawieniem spełnienia oraz przyjemność wydają się równie nieumiarkowane.

W opisie przyjemności motyw pocałunku pojawia się w różnych wariacjach, choć najczęściej słyszymy o *celov od usti* (pocałunku ust). Jeszcze w poezji rzymskiej był rozpowszechniony motyw liczenia pocałunków, których nie da się policzyć, symbolizujący pożądanie, którego nie da się ugasić. Šiško Menčetić i Dinko Ranjina piszą:

I pragnąłem choć jednego całusa jej warg,
ale piękniej za jeden sto swoich sprzedałem;
nie znając ich ilości, lichy robię targ,
ale chociaż przez całus o liczbach nie myślałem (Š 459, 169).

Będąc wreszcie połączeni, me słodkie oblicze,
namiętnych sto całusów tyś mnie oddała
i jak twój rozum swoje, a ja swoje policzę,
lepiej będzie, gdybyś o jej liczbie zapomniała,

im czas nie dał dłuższego wieku na świecie,
bo z pragnienia ktoś nam je pozazdrości,
lepiej daj je mnie, mój kwiecie,
bo cieszy się z nich ten, kto nie zna ich ilości (R 43, 1).

W wierszu *Bój całusów* Marin Burešić mówi o pocałunkach wile, z którą się całuje.

Słodkość pocałunku Šiško Menčetić maluje metaforami miodu, raju i płomienia. Dinko Ranjina zaś w swoich utworach ma nieco swobodniejsze podejście do ich opisu, stosując rozbudowane obrazy literackie, porównania i metafory. U Menčeticia czerwień koralu znajduje zastosowanie w statycznych opisach ust, a Ranjina je dynamizuje – czerwony kolor koralów staje się kolorem krwi miłosnego kąska wiły:

Urodziwa wiło, przez ciebie na świecie
całe życie me radosne jest, piękne i miłe;
całuj, lecz koralów racz nie kąsać, kwiecie,
żeby twe słodkie wargi hańby nie nosiły (R 44, 1).

Kochanek ostrzega wiłę, aby w swojej namiętności była bardziej delikatna.

W typowych, przeważnie krótkich utworach prosząca, uwodzicielska lub karcąca wypowiedź o uczuciach i oczekiwaniach wobec miłości rzadko zostaje rozbudowana do poziomu fabuły lirycznej, składającej się z zapowiedzi albo treściwego opisu spełnienia lub niespełnienia wstydliwych życzeń. Nieliczne, bardziej rozbudowane z punktu widzenia narracji wiersze, które składają się z ciągu epizodów jednej historii miłosnej, choć złożone z sytuacji przedstawionych w krótkich wierszach, wydają się bardziej realne – bowiem pokazują wydarzenia w wyraźnie realnej przestrzeni, obecność innych bohaterów; są bardziej swobodne i mniej powściągliwe co do zmysłowości. Kochanek w 455. wierszu Menčeticia ujawnia zamiłowanie do piersi wiły. Odkrywa on piersi swojej śpiącej damy:

Widzę tu kwiat malwy, gdzie na róży się otwiera,
czemu śniegu ani ściany nie widziałem tak białej.
I mnie już płomień słodki miłości się opiera (Š 455, 354).

Następnie zwraca się do czytelnika:

Dlatego nie osądzaj, czytelniku, słowa tego,
jeśli tu dla miłości jam stworzył coś nowego (Š 455, 357).

Poeta urywa bieg narracji, aby zwrócić się do swojego wymyślonego współrozmówcy, o którym zakłada, że o wiele lepiej od niego zna tradycję poetycką (i odejście od niej) oraz że jest w stanie oprzeć się erotycznym i poetyckim unie-

sieniom, w przeciwieństwie do poety. Jego uzasadnienie odnosi się do frywolnego motywu, a także do figury literackiej *kwiat malwy na róży…* Kochanek-poeta opisuje swoje pieszczoty, świadomy tego, że jego działania i wiersze przekraczają granice swobody. Podmiot liryczny sądzi, że inni mogliby potraktować jako nierozsądne i bezrozumne jego pragnienie przeniknięcia do *miejsc ukrytych*:

I chciałem narobić to, o czym wstyd powiedzieć,
co hańbą jest mówić, a jeszcze większą wiedzieć (Š 455, 367).

Dziękuje Bogu, który uniemożliwił mu to, co jest sromotne, wypowiedzieć, a jeszcze bardziej czynić. Obudzona wiła przyznaje się do miłości i sama zauważa obsesję kochanka na punkcie jej piersi, więc mówi mu:

Jak już masz ochotę na dziewczęce piersi moje,
niech cię cieszą one, a ty liczko daj mi swoje (Š 455, 555).

Šiško Menčetić napisał również inne wiersze narracyjne, których głównymi tematami były przeszkody w miłości, osiąganie miłości, miłosne uciechy, pożegnanie i późniejszy żal. W tych utworach inne postacie oraz ich udział we wzlotach i upadkach miłosnych są tylko ogólnie nakreślone, na przykład sługa poety jako pomocnik czy zazdrośnicy i „opiekunowie" damy jako wrogowie.

Poeta i jego ukochana prowadzą rozmowy, w których przeplatają się tłumaczenia, przyznania się do miłości, śluby oraz żale. W nich zawsze zwycięża miłość i wszystkie wiersze kończą się opisami uciechy oraz późniejszego pożegnania. Pożądanie i uciecha mają tu najswobodniejszy rys, który jednak nie jest w stanie powiedzieć o wszystkim. Cenzura poety jest tutaj dwuznaczna: mówiąc o uciechach miłosnych, nie zamierza on opisywać wszystkiego, ale w tym wstrzymywaniu się zapowiada właśnie to, czego nie chce opisać:

Na mnie nie ma miejsca na twarzy czy szyi,
co nie przyjęło całusa od jej piękności.
Za swą uciechę nie proszę wybaczenia.
By powiedzieć wszystko, brak mi śmiałości (Š 248, 61).

I nie mogę się tobie, czytelniku, spowiedzieć,
nie miej, mój dobry, do mnie ty zazdrości;
nie zazdrość mi tego, lepiej ci nie wiedzieć,
bowiem byś rozpaczał – tylem miał radości! (Š 459, 230)

Po wszystkich uciechach przychodzi świt, który zwiastuje nowy dzień. Kochankowi, któremu jedna noc nie może wystarczyć, świt wydaje się wrogiem. Schorzały miłością kochanek Zlataricia przeklina noc, a hedonista Menčeticia przeklina świt. W utworach Ranjiny poeta czasami rozwija swobodniejsze

motywy mówiące o miłości-przyjemności. Przyroda jako ambient nieskrępowanej cielesności staje się coraz bardziej popularna na skutek wpływu sielanek dramatycznych na poezję miłosną. Uciecha jako spontaniczna manifestacja pragnienia zmysłowej przyjemności odpowiada przyrodzie jako przestrzeni, która na planie symbolicznym oznacza brak ograniczeń społecznych wobec ludzkiej natury.

Miłość – służba

Miłość jako relacja podwładnego, który kocha i przełożonego, który jest kochany opiera się na różnicy w gotowości obu stron na oferowanie lub przyjęcie dowodów miłości. Język miłości wchłania oraz adaptuje stosunek pana i podwładnego, sługi lub niewolnika jako własny metaforyczny kod, przy czym zastępuje społeczny przymus jako podstawę tych relacji siłą miłości.

Motywy miłości-służby pojawiają się już w poezji antycznej, natomiast w okresie średniowiecza przechodzą transformację pod wpływem feudalnego ustroju i jego hierarchiczności w relacjach między ludźmi oraz nowych zasad okazywania szacunku i podwładności wobec przedstawicieli wyższej warstwy społecznej i traktowania niższej. Estetyzacja konceptu służby mogła się ukorzenić w okresie wielkich zmian społecznych późnego feudalizmu, kiedy pewien odsetek populacji męskiej oswobodził się z obowiązku wobec seniora czy lenna, przez co miał swobodę rzeczywistego lub wyobrażonego składania hołdu innym ideałom i ustrojom. Prawo pierworództwa (primogenitury), pozbawiając dziedzictwa wszystkich niepierworodnych synów, wyzwoliło ich od przywiązania do jednego miejsca i umożliwiło im poznanie świata oraz znalezienie służby z własnej woli. Masowe wydarzenia, takie jak krucjaty, naprowadziły niektórych rycerzy i mieszczan na duchowe przewartościowania, które przewyższały zainteresowania kultury ludowej, a jednocześnie znajdowały się poza silną presją kultury Kościoła czy dworu. Swobodniejsze życie częściowo stworzyło miejsce dla bardziej swobodnego dyskursu na do tej pory tłumione, aczkolwiek dręczące, tematy. W poezji to właśnie trubadurzy najsilniej wyrazili nowy sentyment w postaci pochwał kobiecości, ślubowania służby damie i kultu maryjnego. Vatroslav Jagić zaobserwował wpływ poezji prowansalskiej na twórczość dubrownickich poetów renesansowych w postaci czterech etapów dworskiej miłości, obecnych w ich kanconierach. Torbarina twierdził, że podział Jagicia jest sztuczny i podkreślał u niego brak przykładów pośredniego czy bezpośredniego wpływu [Torbarina 1931: 122]. Jednak wpływ prowansalskiej poezji na poezję włoską pozostaje poza wszelką wątpliwością, mimo że wpływ trubadurów jest tylko pośredni.

Rozwój kultury dworskiej wiąże się z wyrafinowaniem dworskości i zasad wytwornej pogawędki – zmienia sens służby i panowania. Koncept miłości-służby rozwija się jako sposób wytwornej, pochlebnej komunikacji, prowadzonej zwłaszcza

przez wyższe warstwy wykształconego społeczeństwa. Kochanek podkreśla własny wybór i bezwarunkowość swojej służby, chociaż jest ona przeciwna naturze miłości, wymagającej odwzajemnienia uczuć. Wyrzeczenie się tego wymogu jest albo cechą zalotnika, który daje wszystko, nie oczekując niczego – świadomy, że jego oferta stanowi dla ukochanej okazały i ponętny podarunek – albo stanowi tylko etap samowystarczalnego istnienia zakochanego, który jest zaślepiony urodą wybranki i własną miłością. Kochanek daje, lecz po długim okresie wysunie żądanie wynagrodzenia trudów, nagrody i odwzajemnienia. Chęć udziału w takich relacjach jest tylko iluzoryczna, bowiem pochodzi ona najpierw ze słabości do wybranki, aby później, gdy zalotnik już zapomni o bezwarunkowej słabości i słabej bezwarunkowości, skonfrontować go z bezużytecznością owej służby i daremnością jego miłości. Pozbawiony miłości kochanek zacznie sądzić, że jedynym wyjściem z kłopotu jest zerwanie z uczuciem, które go tak upokorzyło. Ukryta ambiwalencja oczekiwania i braku oczekiwania przekształci się w jawny lęk przed tym, czy miłość w ogóle doczeka się spełnienia. Zakochany, bojąc się, że jego miłość nie będzie odwzajemniona, odrzuci tę jednostronną miłość, na którą się na początku zgodził. Jednak skoro jego miłość nie zostanie odwzajemniona, będąc w rzeczywistości jednostronną, zacznie lamentować i postanowi tę miłość wymusić. Ta niezadowolona i niezadowalająca miłość powoła się na sprawiedliwość, która wymaga zadośćuczynienia. Niespełniony kochanek przypomni sobie całe swoje poświęcenie i oceni je jako godne rekompensaty. Miłość-służba wyrzeka się ślepej bezwarunkowości i domaga się odwzajemnienia – uczucie poety jako samowystarczalne już nie wystarcza i wymaga takiego samego uczucia damy. W tle konceptu nieodwzajemnionej miłości rozpoznajemy koncept miłości jako uciechy.

Na początku renesansu na koncept miłości-służby wpłynęły traktaty, które doradzały czytelnikom na temat pożądanego wyglądu i zachowania szanowanego, dystyngowanego człowieka (*gentil uomo*) oraz kobiet (na przykład *O piękności kobiet* Agniolo Firenzuoli). Andrea Cappellano w XIII wieku i młody Alberti w XIV wieku pisali o tym, że umiarkowaniem, dyskrecją i podarunkami można zachować oraz żywić miłość [Lorenzetti 1917: 53–54]. Najwybitniejsze traktaty tego rodzaju to bez wątpienia *Dworzanin* Baldassare'a Castiglione oraz *Nowy dworzanin* Maria Equicoli [Lorenzetti 1917: 31–56]. Idealny dworzanin to człowiek edukowany, doskonale władający bronią, wyrafinowanych manier, a w miłości delikatny, nienamiętny, lecz uparty. On powinien towarzyszyć swojej pani w drodze do kościoła i innych miejsc, przechodzić pod jej oknami, uśmiechać się i odpowiednio ubierać. Przyjaciel jego damy jest jego przyjacielem, a jej wróg – jego wrogiem. Gorliwość w wyrażaniu emocji nie jest mile widziana, bowiem mogłaby obrazić jego damę. Idealny kochanek chroni honor swojej wybranki. W traktatach znajdujemy nawet polecenia dotyczące idealnej długości listów oraz wzory, według których należy je pisać. Pomyślny wybór podarunku i sposób jego wręczenia dają kochankowi możliwość wyrażenia swoich względów. Cielesnych przyjemności się nie wspomina, albo nawet odradza. W licznych traktatach

o zachowaniu dworzanina i dworskiej miłości renesansowi pisarze dzielą miłość na racjonalną i zmysłową, dając pierwszeństwo tej pierwszej. Próba dostosowania do tego podziału niedwuznacznie zmysłowych wyrazów miłości doprowadza do spekulacyjnie-moralizatorskich porad, trudnych do realizacji w praktyce wskutek ich patetycznej powagi. Tak na przykład Pietro Bembo godzi się na pocałunek z miłości racjonalnej, ale nie godzi się na ten ze zmysłowej. Historia świadczy o tym, że ludzie owych czasów zachowywali się o wiele bardziej zmysłowo, niż owe traktaty pozwalały, a zatem koncept miłości jako służby nie stanowi wiarygodnego obrazu ówczesnych relacji mężczyzn i kobiet, odzwierciedla tylko modne poglądy uczonych, rozpustnych i leniwych warstw społecznych o „wyrażaniu" swojego stosunku do kobiet. Postawa zakochanego, oscylująca między wyrafinowanym zalotnikiem a wstrzemięźliwym kochankiem, który cierpi z powodu brakującej, niewystarczającej nagrody dla swojej służby (nawet, gdy jest mu ona wypłacona), swoją pokorą i przywiązaniem odzwierciedla oczekiwanie nienasyconego pragnienia. Huizinga pisał o późnośredniowiecznej miłości, ale jego koncept stylizacji miłości można zastosować również w renesansie:

> Sama siła pasji naprowadzała późnośredniowieczne społeczeństwo, by swoje życie miłosne wyobrażało jako piękną grę na szlachetnych zasadach [Huizinga 1974: 144].

Miłość-służba pojawia się też w dubrownickiej poezji, w której kobieta bywa czasem wyobrażana jako pani, a kochanek jako jej sługa lub niewolnik. Koncept miłości-służby, w której ukochana się wznosi, a kochanek się samoupokarza, ma podobny mechanizm wartościowania jak w miłości, w której kobieta jest postrzegana jako anioł, lecz różni się od niej bardziej ziemskimi, światowymi metaforami. W miłości-służbie brakuje złożonych struktur hierarchicznych, które (choćby domyślnie) obejmowałyby organizację niebios. Mowa zakochanego nie odwołuje się dodatkowo do metafizycznych założeń miłości, tylko zatrzymuje się na poziomie uwarunkowań psychologicznych.

Poeta oferuje swoją służbę i prosi, aby pani pozwoliła mu służyć. On błaga wiłę, aby go nie karciła za to, że chce być jej sługą oraz ślubuje jej swoją usłużność i pokorę – będzie do jej dyspozycji o każdej porze, jego służba będzie wieczna, będzie służył z całej siły, zapominając o sobie, dniem i nocą, nie prosząc o złoto ani o pieniądze, gotów nawet zabić, jeśli będzie to dla wiły znak lojalności. Po długoterminowej służbie kochanek-poeta podlicza lata miłosnego rygoru, podobnie jak Petrarka, który pisze o rocznicach swojej wierności Laurze (zakochał się w niej w 1327 roku). Šiško Menčetić robi tak samo:

> To już rok piąty mija, od kiedy jam jej sługa (Š 415, 5).

> Wiedz zatem, Pani, o ile nie rachujesz,
> już tyle lat minęło, a ty mną panujesz (Š 438, 3).

Motyw rocznic pojawia się też u Džore Držicia (Dž 65, 41). Kochankowie nie rezygnują ze służby; mówią natomiast, że będą służyć do końca życia. Chcąc jeszcze bardziej podkreślić swoją pokorę i niemoc oparcia się swoim miłosnym kajdanom, ukazują nam się jako niewolnicy:

Służbę swą jam polubił, jak isty niewolnik,
i zamierzam służyć ci całą dobę, cały wiek (Š 259, 30).

no mówcie, bo wolność swą jej z woli darowałem,
żem już nie swój, a jej niewolnikiem się stałem (Š 2, 33).

ja iście chętny dałem się jej smyczą
wziąć w słodką istność niewolniczą (N 16, 25).

Koncept miłości-służby już u podłoża opiera się na nierównoważności pozycji wybranki i zakochanego. Wiła jest bezlitosna, zarozumiała i oziębła. Ona lekceważy miłosną służbę poety i świadomie lub nieświadomie nie zwraca uwagi na jego lojalność, bowiem jest zuchwała i okrutna. Kochanek-poeta cierpi, ponieważ jego całodobowe usługi nie spotykają się z żadną reakcją. W fabularyzacji miłosnych uczuć (mimo autoironiczności wynikającej z przenikania się uwodzicielskiego i wstydliwego podejścia do kobiety, aby sprzymierzyć sprzeczne zamiary, których rozbieżność czasami staje się jeszcze bardziej oczywista w poetyckiej przesadzie) logika rozwoju psychologicznego doświadczenia miłości naprowadza na możliwe, a nawet prawdopodobne rozwiązanie: kochankowi jego służba zaczyna się wydawać bezsensowna. Nawet to, co kiedyś wystarczało mu do szczęścia – ujrzenie czy usłyszenie damy – teraz zaczyna być niewystarczające. Poeci piszą o bezcelowości swojej służby:

Całą noc i dzień służą ci oczy me nikczemne,
na co staranie, na co jęk, wszystko to daremne (N 43, 9).

na pewno już szepczą, że na darmo ja ci służę,
że za nic oddałem się jej pięknie i urodzie (Š 48, 10).

Błagam ja daremnie i jęk mój jest bez siły,
służbo, też daremnaś dla mej kochanej wiły.
Na darmo śpiewam za cię wszystkie me pochwały,
za nic letnie noce jak zimowe mi mijały.
Wiele lat marnych na całą moją służbę (Z 28, 9).

Zamiast mówić o nagrodzie za okazaną lojalność, której zabrakło, poeci wolą opisywać męki i cierpienia, które ich dopadły; przypominają one swoimi charakterystykami znane motywy miłości-dolegliwości: płacz, jęk, smutek, niepokój

i inne. Związek miłości-służby z miłością-dolegliwością ujawnia się, gdy ukryte pragnienia poety, ustępujące czasami miejsca otwartym żądaniom, zostają niespełnione, kiedy jednostronna miłość nie jest samowystarczalna, lecz wymaga w zamian za poświęcenie – miłosnego poświęcenia damy. Kochanek-poeta zaczyna oskarżać damę i użalać się nad sobą. Jako że potępienie wybranki nie jest w stanie odwieść go od miłości, pokonuje go dolegliwość. Zamiast nagrody i wynagrodzenia swych trudów, czy chociaż oddania sprawiedliwości, dostaje on mękę, *jęczenie i wieczysty niepokój* (Š 71, 1):

Nie męcz, duszo, tymi
smutkami, jękami niemiłymi
wiernego swego sługi (R 34, 31).

Nieodwzajemniona miłość jako niewynagrodzona służba prowadzi niezadowolonego i zdesperowanego kochanka w stronę śmierci. Zalotnik pragnie końca swoich mąk:

Wierne me służenie bez nagrody jest już nieraz,
aż ochoczo i niecierpliwie śmierci pragnę teraz (N 25, 13).

Mimo że najczęściej nie jest intymnie doświadczana, miłość petrarkistowska – prawdopodobnie dlatego, że jest wymyślona – pokazuje i wyraża różne doświadczenia nieodwzajemnionej miłości. Ona nie wynika ze złudzenia tego, który kocha, tylko z winy tej, która jest kochana. Czasami wybranki nie charakteryzuje lekceważenie służby poety czy brak poczucia sprawiedliwości, lecz za jej zachowanie odpowiada mieszanka ciemnych psychologicznych pobudek, które sprawiają, że ukochana wiła nabiera cech osoby okrutnej, znajdującej uciechę w utrzymywaniu władzy nad poetą. Ukochana Menčeticia jest przekonana, że zyskuje sławę dzięki miłosnym cierpieniom poety:

uciec zapomnieniu moja wiła chce dzięki
mojemu cierpieniu i miłosnej mej udręki (Š 45, 7).

Poezja demaskuje żądzę władzy, która używa miłości jako środka do celu. Ukazuje mechanizm wykorzystywania obcego pożądania w szerokim spektrum, począwszy od próżności po patologiczne ujarzmienie uczuć i bezduszność. Cnoty nagradza się złem – a zatem im większa lojalność, tym większa pogarda damy:

Im większą wierność jam Pani okazał,
to za jej nadmierność twój chłód ją zmazał (R 57, 5).

Petrarkistowska poezja, pełna empatii do psychologicznej dynamiki nieodwzajemnionej miłości, przedstawia w sposób estetyczny, choć mało ekscytujący,

bardzo ekscytujące związki. Jednak jej odkrycia, dotyczące dwoistości wymuszenia uwodzicielskiego i wymuszenia poprzez użalanie się, nie są spójne, a z punktu widzenia liryki konfesyjnej – nawet niezbyt przekonujące.

W 286. wierszu Ranjina pisze, że *dobry i wierny sługa*, służąc swemu panu z miłością, dostaje za to nagrodę. Jednak póki co z kochankiem u Zlataricia jest wręcz na odwrót – za swoją służbę zostaje nagrodzony złem:

Czy ja spłaconym złem za zaszczyt służby jej,
za długi czas służenia miłości niemiłej,
której to dar z wolności mej zrobiłem,
nic więcej niż okrzyk chyba zasłużyłem (Z 73, 1).

Poeta współczuje wszystkim, którzy mają kogoś innego nad sobą. Służba, która w miłości nie może być stanem wiecznie niezmiennym, naturalnie przekształca się w związek na wyższym poziomie albo dochodzi do jego zniekształcenia, wskutek którego staje się on placem boju dwóch woli o władzę nad tą drugą stroną i nad jej uczuciami.

Nie wolno jednak zapominać o ironicznym i autoironicznym aspekcie poezji petrarkistów. Żalenie się poety na to, że poświęcając wszystko damie, nie ma już własnych pragnień, jest tak samo przesadzone, jak opis okrucieństwa wybranki i własnego cierpienia.

Miłość – polowanie

Ten rodzaj miłości, który relację mężczyzny i kobiety przedstawia jako stosunek myśliwego do jego zdobyczy, skupia się na aspektach tego związku, w których wyłania się koncept dominacji ukazany w dynamicznych motywach podboju. Miłość taka obejmuje pożądanie polującego oraz strach i trwogę tego, na kogo się poluje. W systemie porównawczo-metaforycznym przeznaczonym do opisu miłości jako polowania pojawiają się *košuta* (łania) i *jelenčac* (jeleń), postacie z mitologii klasycznej i poezji rzymskiej. (Przedstawienie damy, w obecności której lew i jednorożec, jako symbole męskości, stoją zaczarowani i spokojni, sławi siłę jej cnoty).

Odradzają się klasyczne mity o bogini-pannie Dianie oraz jej nimfach, najczęściej według *Metamorfoz* Owidiusza i *Genealogii bogów* Bocaccia. Dla myśliwego dziewictwo i nagość kobiety stanowi pokusę zakazanego miłosnego doświadczenia. Naruszenie zakazu podpatrywania Diany w kąpieli, popełnione przez Akteona, nimfy karzą śmiercią. We wczesnym dziele Boccacia *Łowy Diany*, za pośrednictwem Diany i Wenus pisarz alegorycznie mówi o dziewictwie i miłości. Konflikt pomiędzy zmysłowością a niewinnością w *Komedii o florenckich nimfach* Bocaccia przedstawiony jest w historii miłości pasterza Ameta do Mensoli, jednej z nimf Diany, która po opieraniu się i ucieczce, z pomocą Wenus i Amora

ustępuje jego miłości. Dianę opisano jako bezlitosną obrończynię niewinności, która za złamanie przysięgi wymierza najsurowszą karę. Konflikt miłości i cnoty w otoczeniu gajów i ogrodów, przy udziale postaci mitologicznych, był jednym z najbardziej rozpowszechnionych tematów w literaturze renesansowej, a zwłaszcza w sielankach. W literaturze dubrownickiej nimfy opisane są jako „wiły" Diany: wiła z eklogi Džore Držicia o Ljubmirze i Radmiu oraz wiła z *Trzeciej komedii* Nalješkovicia. W sielance *Historia o Dianie* Mavra Vetranovicia wiła Diany podczas polowania na niedźwiedzia padła ofiarą pułapki Kupidyna, który zagłuszył błagania jej przyjaciółek, aby samemu nie zostać więźniem. Konflikt niewinności i miłości miałby fatalne konsekwencje, gdyby bogowie z Merkurym na czele nie wzięli Kupidyna pod opiekę i w ten sposób uratowali świat oraz ludzkość przed bezpłodnością. W końcu zarówno Diana, jak i Kupidyn – czystość i miłość – obstają przy swoim i odnosimy wrażenie, że będą się spotykać i ścierać w przyszłości. Również Marin Držić, wielki komediopisarz, stworzył sielankę, w której owe dwa światy toczą walkę. W *Plakirze* (*czyli Grižuli*) oprócz miłości pasterskich istnieje alegoryczna fabuła: Kupidyn porwał wiłę Diany, zaś ona jego syna – Plakira. Wszystko kończy się przymierzem: trzeba *pokój zawrzeć między przeczystą Dianą a ogniem miłości*, albo, jak powiedział to niealegorycznie sam autor: *odtąd czystość i miłość nigdy jedna bez drugiej* (MD: 654). Przymierze tego, co zmysłowe i tego, co niewinne ma dodatkowo trafne i pouczające znaczenie w kontekście wystawienia wspomnianego dramatu – morał historii przekazano młodym zaręczonym w domu Vlaha Sorkočevicia, na którego weselu *Plakir* miał swoją premierę. Frano Čale w swoim komentarzu cytuje zdanie z zapisków Giovanniego Pontana *O miłości małżeńskiej*: „Tu w jednym łóżku łączą się czystość i pożądanie". Mathieu Castellani w swoich analizach poezji barokowej i Norbert Jonard w eseju o mitologii zawartej w *Canzoniere* Petrarki zauważają aspekty psychologiczne wprowadzania postaci z klasycznej mitologii, oferując również tłumaczenia motywów związanych z Dianą.

Kiedy w miłości-polowaniu ścigający spotyka swoją ofiarę, na mocy prawa silniejszego żąda on miłości. Paradoksalnie, mężczyzna-myśliwy w tej chwili staje się zdobyczą. Nowy myśliwy, kobieta, nie ma litości, a kochanek obawia się, że nadszedł jego koniec – śmierć.

Koncept miłości jako polowania jest bardziej wyrazisty w porównaniu z innymi konceptami miłości zdefiniowanymi na planie metaforyczno-porównawczym. Sam fakt, że kobietę często nazywano „wiłą" wprowadza do poezji dubrownickich petrarkistów element antycznej wyobraźni, która mówi o nimfach jako czystych, ale surowych łowczyniach. Porównywanie kochanka do rannego zwierzęcia ukazuje go jako ofiarę miłości. Petrarka stosuje porównania z rannym jeleniem. Džore Držić pisze:

> O niedolo cicha, jak mnie mocno jej się chciało,
> a teraz jam jak jeleń w polu ranny strzałą (Dž 17, 14).

Jego wiła poluje na jelenie:

Do jeleni strzela, w gęstej dąbrowie
oni się też czają, chcąc miłości owej (Dž 34, 5).

Kochanek-poeta Držić opisuje siebie również jako ptaka, któremu sokół złamał skrzydło (Dž 59, 23), łanię, którą zabił lew (Dž 60, 5), jelenia, którego trafiły strzały oraz łabędzia zranionego przez myśliwych:

Jak łabędź biały, myśliwemu, co go męczy,
śpiew swój wspaniały przed śmiercią raz wyjęczy (Dž 70, 27).

Śpiew łabędzia przed śmiercią pojawia się i w *Canzoniere* Petrarki. W 60. wierszu Džore utożsamia się z ranną łanią. Poeta wiłę, która sprawia mu ból, też nieco niefortunnie nazywa łanią:

Obyś wiedziała, wiło, cicha moja łanio,
że twoje milczenia tak surowo zranią (Dž 59, 9).

Alogiczność ta, choć wydaje się niestosowna przez połączenie delikatnego zwierzęcia, którym jest łania oraz ran, które zadaje, może zyskać trochę logiki ze względu na to, że wiła nie jest świadoma mąk, jakie zadaje kochankowi.

U Džore Držicia, Šiško Menčeticia i Zlataricia dla pokazania okrucieństwa wiły została ona porównana do *twardego, górskiego lwa* (Š 185, 15; Dž 58, 1):

Dlaczego ja się staram, jak me oczy płaczą,
nie da się zmiękczyć serca jej twardego?
Kiedy niedole jej me wszystkie znaczą
tyle, co lwu płacz ofiar jego (Z 50, 1).

W metaforyce oswajania i zranienia logiczne jest przedstawienie wybranki jako lwa, który nie przejmuje się uczuciami tego, kogo zabija. Do tego, z powodu lekceważącego traktowania cierpień kochanków, dama jest również nazywana kamienną. Oprócz objawów desperacji, petrarkistowskiej rezygnacji z wymuszania nieokazanych mu, lecz upragnionych względów fikcyjnie ukochanej kobiety, poeta wyraża żal nad sobą samym, który upewnia go o bezsensie oczekiwań, a jednocześnie o niechcianym, lecz rzeczywistym fakcie – wybranka nigdy się nie zlituje.

W 423. wierszu Menčeticia wiła upolowała ptaka – złapała go, położyła na kolanach i ozdobiła go wianuszkiem bardziej białym *niż biały śnieg* oraz okazała mu miłość. Alegoria tej sceny jest jasna: ból, którego doznaje ptak, prowadzi od litości do miłości – tak samo ból kochanka-poety, który padnie ofiarą łowów miłosnych, będzie wynagrodzony.

Jest tu metaforycznie ukazana ambiwalentna rozbieżność pomiędzy żądzą miłości a bólem, który zadaje przeczysta wiła. Ścigany kochanek ukrywa się przed tą, która zadaje mu obrażenia, ale nie potrafi jej uciec. Šiško Menčetić opisuje jelenia, który ucieka przed psami gończymi i, licząc na zbawienie, dobiega do człowieka, który strzela do niego z łuku. Josip Torbarina twierdzi, że dubrownicki poeta, pisząc te utwory, naśladował trubadura Rigauta de Berbezilha, którego wiersz *Atressi con'olifanz* Menčetić przeczytał w zbiorze *Novelino* [Torbarina 1931: 123].

Jeleń, gdy od śmierci ucieka, w swym biegu nie ustaje,
lecz podbiega do człowieka, bo bezpieczny się wydaje;
ale nim tylko pomyśli, że od psów tu się ukryje,
myśliwy puszcza strzałę, aż serce mu przebije (Š 68, 3).

Poeta utożsamia się z jeleniem, podczas gdy psy symbolizują jego pożądanie. On się ukrywa ze strachu i sądzi, że nareszcie jest bezpieczny, lecz:

Chciałbym tak, jak śmierć me życie dociera
do kresu i pazurem, swym kłem go rozdziera,
do miłości, do ciebie, aby być tak kochany,
mniemam swobodę, lecz siedzę tu z goryczą
przez wizerunek piękny, jaki me oczy życzą,
jakkolwiek odwrócisz ku mnie, tę urodę twą
zabijasz, jak myśliwy zabija zdobycz swą (Š 68, 7).

Aby zapobiec wątpliwościom i potwierdzić, że to on jest jeleniem, a wiła myśliwym, poeta mówi, że wybranka zabija go *jak myśliwy zdobycz swą*. Poeta, gdy widzi twarz swojej damy, drętwieje i bywa rozszarpywany, a te zjawiska są ściśle związane z wyrażaniem doświadczenia miłości jako dolegliwości. Kochanek ucieka od swojego pragnienia i w ten sposób wpada w pułapkę, która na końcu sprawia mu uciechę. Daremność ucieczki od pożądania, zamiast zmniejszyć pragnienie, potęguje je:

Zając, co od charta ucieka, nim się schroni
odwraca głowę, aż pies go nie dogoni.
Ja też tak uciekając, oglądam się za siebie,
a z chęci umierając, upoluję ciebie (Š 66, 1).

Pasja pomieszana z tym, co nieosiągalne pojawia się w mitach o nienamacalnym boskim zwierzęciu, które jest przedstawione jako wyzwanie opatrzone zakazem. Zarówno Menčetić, jak i Džore Držić pisali wiersze, w których wpletli motyw białej łani z naszyjnikiem, na którym widnieje napis: *Mnie nie dotkniesz*. Punktem wyjścia dla obu był 190. wiersz Petrarki. Co ciekawe, Džore Držić, po-

dobnie jak Petrarka, utożsamia się z myśliwym, podczas gdy wiła gra rolę *cichej łani*. Menčetić zaś utożsamia się z jeleniem, fantazjując o tym, że w ten sposób wiła-łowczyni na pewno chciałaby go ochronić:

> Gdybym był jednym z jeleni, sam Augusto, co polował
> i potem im gardła dumne złotym wieńcem koronował,
> wokół złota napis mówi: „Nie dotykaj, jestem Cezarowy",
> nigdy bym na nie łukiem, póki żyję, szedł na łowy! (Š 156, 13)

Poeci mogą oddać swoje miłosne uczucia i „przeżycia", nawiązując do polowania. Porównania, alegorie i metafory ze zwierzętami i myśliwymi mają jednak ograniczony zasięg poetyckiego oddziaływania. „Myśliwskie" porównania często wydają się ozdobne, ale czasem nie są nawet adekwatne w kontekście innych wersetów wiersza ani ich poetyckiej treści.

Strzały, które są często porównywane ze spojrzeniami i wywołują pożar w sercu, pochodzą z przerobionej przez poetów późnośredniowiecznej teorii o fizjologicznych aspektach miłości. „Światło oczu" pochodzi z zestawienia koncepcji o ognistym pierwiastku *pneumie* i psycho-fizjologicznych aspektach działania *spiritów* (duchów). Sonet Cavalcantiego *Pegli occhi fere un spirito sottile* stanowi „ścisły opis pneumatycznego mechanizmu" miłości. Także u Dantego duchy, jako promień światła z oczu damy, wchodzą przez oczy kochanka i przenikają do jego serca. Petrarka i tak rzadko wspomina o duchach, ale zachowuje cechy *dolce stil novo* w opisie skutków spojrzenia ukochanej kobiety. Petrarkiści jeszcze bardziej oddalili się od źródła konceptów literackich (*concetto*), kiedy utożsamili spojrzenie ze strzałami. Spojrzenie jest jednocześnie i promieniem światła, i złotą strzałą.

Amor, jego złote strzały i rany, które zadaje, w pewien mityczno-metaforyczny sposób odzwierciadlają koncept miłości jako polowania. Uczucie miłości jeszcze w greckiej mitologii znajduje wyraz w istocie, która panuje nad człowiekiem jako władca miłości. Podwójność jego boskości w postaci zarówno metafizycznych cech twórczych, jak i mocy niszczenia obecna jest w pojawieniu się Amora w europejskiej tradycji – w *Teogonii* Hezjoda, o czym pisze Anica Savić Rebac w swojej *Erotologii przedplatońskiej*. Negatywne moce Amora były często podkreślane w moralizatorskim potępianiu miłości jako ślepej siły, która rozrywa cieszące się szacunkiem instytucje społeczne, takie jak małżeństwo (z rozsądku), rodzina, więzi przyjacielskie bez względu na wiek, pozycja w społeczeństwie, pochodzenie czy wygląd. Już rzymscy poeci pisali o dziecięcym wieku i nagości Kupidyna (Amora), które w sposób ikonograficzny potwierdzały jego lekkomyślność, wieczystą młodość i bezinteresowną, czystą samowystarczalność. Późnośredniowieczna mitograficzna ikonografia, jak twierdzi Erwin Panofsky, uczyniła z Amora potwora z opaską na oczach, pazurami, sznurem przebitych strzałami serc, symbolizującym okrucieństwo miłości. Renesans nieco złagodził to przedstawienie w ten sposób, że spotykamy czasami okrutnego, a czasami

„miłego" Kupidyna. Kupidyn dzięki swojej broni ujarzmia poetę. Ślepy Kupidyn (Miłość) to dominujący sposób przedstawiania miłości już od początku renesansu, spotykany też w jednym miejscu u Petrarki (Petr. 151) – pisze on o tym, że Amor nie jest ślepy. Dinko Ranjina przetłumaczył *Elegię* Propercjusza jako *Eleđija od ljubavi* (R 213), która traktuje o ślepocie i nagości miłości. W poezji dubrownickiej Kupidyn jest ślepy. Dinko Ranjina tłumaczy, dlaczego tak jest:

Kto by powiedział, na pewno nie błądzi,
iż Miłość bez oczu ten świat przechodzi.
Ja wam, kto nie wie, wszystko pokażę,
a jak ktoś inny nie wie, tłum mu przekaże:
patrząc tak z Miłością, na kochanej mej oczy,
błyszczące jak słońce, gdy ze wschodu wkroczy.
To jej spojrzenie pełne rajskiego uroku
mnie serca pozbawiło, a Miłości wzroku (R 325, 1).

Neoplatoniści wiedzieli, że w antyku Kupidyn nie był pozbawiony wzroku, a ich koncepcja miłości wznoszącej do tego, co boskie nie pozwalała na tę ślepotę. Dubrowniccy poeci nie zważali jednak ani na poglądy neoplatonistów, ani na wyrzeczenie się tej cechy przez Petrarkę. Oni kierowali się moralizowaną mitografią. Antyczne bóstwo wiązało się u nich w wielu przypadkach z nieszczęśliwą i bolesną miłością.

Strzały Kupidyna przynosiły nieszczęsną miłość. Podczas gdy u Owidiusza istniały dwa rodzaje strzał: złote i ołowiane, to z czasem liczba i różnorodność strzał wzrastała. U poetów dubrownickich atrybuty przypisywane strzałom to: *mocna, niebiańska, kochana, zatruta, ołowiana, pierzasta, gorzka, ognista, perłowa* i *złota*. Często spotykane ogniste i zatrute strzały, przynoszące nieszczęśliwą miłość, są doskonale zintegrowane w rozbudowane koncepcje miłości jako dolegliwości, nienagrodzonej służby i polowania, a także moralistyczne potępienia Kupidyna, który swoimi działaniami przynosi światu zło.

Amor Petrarki to subtelne przedstawienie alegoryczne. W poezji dubrownickiej jest on zredukowany do poziomu myśliwego – ślepego żywiołu, który narzuca się człowiekowi i go ujarzmia.

Zakończenie

Postrzeganie miłości w petrarkistowskiej poezji nie stanowi jednolitego konceptu, lecz zbiór kilku różnych koncepcji o odmiennych typach uczuć i relacji między zalotnikiem a wybranką, w której jest on zakochany.

Podstawowa relacja, do której odwołuje się największa liczba utworów, to związek kobiety – wzniosłej i oziębłej istoty – i mężczyzny, który pełni rolę zaklinowanego w pożądaniu niespełnionego kochanka. Nadmiar niespełnienia powo-

duje, że mężczyzna jest rozdarty pomiędzy nadzieją a beznadzieją, pragnieniem a niemocą, oziębłością damy a własnym pożądaniem, miłością a śmiercią. Objawy miłości jako dolegliwości – bladość, płacz, jęk, bezsenność, niepokój, pragnienie śmierci – wskazują na postać melancholijnego kochanka, który upada, wyczerpuje się, ale nie rezygnuje ze swojego życzenia, prowadzącego go ku upadkowi. Wręcz przeciwnie, jego chęć nawet się potęguje. Petrarka pisze:

> O, pragnę ja mocno
> tego, czego nie ma i nigdy nie będzie,
> żyję z pragnienia, które traci nadzieję (Petr. 73, 76).

A Nikola Nalješković:

> Nikt temu nie zaprzeczy, perło z korony ma,
> iż każdy pragnie rzeczy, której nie ma (N 177, 1).

Agamben w eseju *Zgubiony obiekt* zaczyna od obserwacji Freuda na temat melancholii i przedstawia swoje przemyślenia:

> Jeśli chcielibyśmy zachować analogię ze smutkiem, należałoby wtedy powiedzieć, że melancholia oferuje paradoks posępnego zamiaru, która poprzedza i zwiastuje utratę obiektu. Wydaje się, że psychoanaliza doszła do wniosków bardzo podobnych do tych, do których doszła psychologiczna intuicyjność Ojców Kościoła, którzy interpretowali acedię jako wyrzekanie się czegoś, co nie jest stracone, a jej najgorsze, desperację, jako antycypację niespełnienia i cierpienia. I tak samo, jak rezygnacja niechętnego nie pochodzi od pewnego braku, lecz od wzmocnionego pragnienia, które swój obiekt czyni bardziej nieosiągalnym w desperackiej próbie ocalenia go przed zniknięciem oraz potrzeby, żeby mieć go blisko, chociażby w postaci nieobecności. Można powiedzieć, że wycofanie się melancholijnego *libido* nie ma innego celu, niż zapewnienie jednego chociaż przywłaszczenia w sytuacji, w której, w rzeczywistości, żadne przywłaszczenie nie jest możliwe. Z tego punktu widzenia melancholia byłaby nie tyle regresywną reakcją na utratę obiektu miłości, co fantazmatyczną zdolnością, aby jeden obiekt, którego nie można posiadać, ukazać jako zgubiony. Jeśli się *libido* zachowuje JAKBY doszło do utraty, aczkolwiek, w rzeczywistości, NIC nie jest utracone, to dlatego że próbuje ono stworzyć symulację, w ramach której to, co nie mogło być stracone, ponieważ nigdy nie było posiadane, pojawia się jako stracone, a to, co nie mogło być posiadane, dlatego że może nigdy nie było realne, może być przywłaszczone jako zgubiony obiekt [Agamben 1982: 25].

Koncept Agambena o wyobrażonej utracie obiektu, z którym nigdy nie nawiązano wzajemnego stosunku, koresponduje z psychologicznym mechanizmem „boleści miłosnej". Specyficzne cechy pożądania jako fantazmatycznej potrzeby tworzą wewnętrzną blokadę stosunku do kobiety jako obiektu miłości, którego nie wolno posiadać oraz hedonistyczną chęć, by mimo wszystko go mieć. Otwarty

i nierozstrzygnięty konflikt pomiędzy żądzą a zakazem w renesansie jest ukazywany w polemice dotyczącej wyższości kontemplacyjnego lub aktywnego życia. Europejski duch, zwłaszcza jeśli patrzymy na to z punktu widzenia późniejszych epok, uznał pierwszeństwo życia aktywnego, ale w czasie ich pierwszego, lecz decydującego zderzenia przeplatanie się chrześcijańskiego i niechrześcijańskiego rozumienia cnoty odcisnęło ślad także na rozważaniach o miłości. Aczkolwiek miłość, zgodnie z naturą, stanowi formę aktywnego życia, mogła ona również mieć tryb kontemplacyjny. Pomiędzy miłością n i e b i a ń s k ą i p r o s t ą (Ficino) a r a c j o n a l n ą i z m y s ł o w ą (Bembo) jako bardziej wartościową wybierano niebiańską, racjonalną, czyli tę, która przyznawała pierwszeństwo kontemplacyjnemu doświadczeniu. Poeci uczestniczą w życiu codziennym, dworskim lub mieszczańskim, ale w doświadczeniu świata, który opisują w wierszach, nie ma jeszcze zupełnej dominacji aktywnego trybu życia – ich opis miłości zawiera elementy kontemplacyjnego doświadczenia. Dzięki kontemplacyjności miłość jest postrzegana jako udoskonalenie, wznoszenie się ludzkiej istoty na poziom kobiety-anioła, ale gdy tylko ta miłość spotka się z wymaganiami życia aktywnego, jak na przykład potrzebą spełnienia miłości, owa kontemplacyjna miłość koniecznie się wycofuje. Jako że poczucie aktywnego życia nie pozwala poetom wyrzec się swoich miłości, to w relacji lirycznego podmiotu do przedmiotu idą na kompromis – miłość jest osiągalna, ale nieosiągnięta, a ta jej cecha w rzeczywistości nie jest skutkiem zewnętrznych lub wewnętrznych zakazów, lecz innego stosunku do niej. Tak powstała postać melancholika, który gdzieś poza sobą umieścił ideał, którego nie jest w stanie osiągnąć. Kiedy na osobę, w której jest zakochany, projektuje on ideały i doskonałość, uruchamia całą swoją emocjonalną energię ku sublimacji żądzy tego, co pełne, zupełne, absolutne. Ale z emocji nie można zrobić inwestycji, tak aby niczego później od tej inwestycji nie oczekiwać. Kochanek-poeta tworzy kobietę-anioła i w miłość do niej wprowadza koncept relacji dwóch osób oraz oczekiwania od tej drugiej strony – kobiety. Mieszają się dwa poziomy: wyobrażony i rzeczywisty. Postać fantazmatycznego ideału staje się postacią osoby, która mogłaby nawet być realna, lecz oczekując od niej realności, kochanek-poeta nie zrzeka się jej idealności. W przepaści pomiędzy projekcją tego, co upragnione oraz samego pragnienia, poeta przypisuje ukochanej atrybuty tego, co idealne, jednak nie mogą one się utrzymać. Paradoksalnie, obok cnót wybrankę charakteryzują cechy zupełnie przeciwne doskonałości – wyniosłość i oziębłość. Stworzywszy fikcyjną, wyidealizowaną kobietę, poeta przypisuje jej wady, które swoją obecnością podważają jego ideał, którego nie da się osiągnąć. Miłość wydaje się nieosiągnięta, ale w istocie jest ona nieosiągalna. Kochanek jest prześladowany przez niemożliwość miłości, niedoskonałość doskonałego i nieidealność idealnego. Konflikt idealizacji i realności w doświadczeniu niezadowolonego kochanka ujawnia się i sprawia mu ból z powodu niezrealizowanych pragnień, ale jest również owocem mówienia o cierpieniu, które tworzy przepaść pomiędzy ideałem a tym, co uniemożliwia jego osiągnięcie. Poezja nie wypływa

z życia jako świadectwo o rzeczywistości, lecz poprzez empatię tworzy fikcyjne życie, które posiada konsystencję życia możliwego. Pragnienie absolutu, które okazuje się niemożliwe do realizacji i nie do ukojenia, zastępuje pragnienie samozapomnienia i nieistnienia. Melancholik ciągle wznawia koło skonfliktowanych pragnień, w którym to, co idealne i to, co realne okazuje się tylko pretekstem, a istotne jest tylko natężenie skargi i pochwały. Wszystko wywodzi się z jego pragnienia, które nie może się spełnić. Melancholik zapomina o tym, że na planie rzeczywistości mógłby osiągnąć to, co rzeczywiste, tak samo jak nie dostrzega, że na planie idealnym mogłoby istnieć to, co idealne.

Uczucia kochanka manifestują się bardzo skrajnie: kiedy myśli o tym, co idealne – jest wniebowzięty; gdy pragnie samozapomnienia – dąży do martwoty; kiedy ogarnia go niemoc – jego patologiczny stan również dochodzi do gwałtownego wyrazu: płacze, jęczy, jest niepocieszony. Dokonawszy odkrycia, że nie znajduje się w idealnym świecie, poeta późnego średniowiecza i renesansu „wciela się" w pseudokonfesyjny podmiot liryczny poprzez nowo oswobodzone osobiste uczucia. Nie może myśleć i czuć o innym – inny to tylko pretekst. Wystarczy mu również myślenie o sobie – o sobie w absolutnym oddaniu. Ów inny, choć pozornie w centrum „obsesyjnej uwagi" (Ortega y Gasset), jest jedynie pretekstem do emocjonalnego samoobudzenia, zdobycia własnego doświadczenia miłości. Julia Kristeva nazywa smutek melancholika narcystyczną raną. Jego euforyczne, fantazmatycznie zauroczone pragnienie ukrywa tylko swoje hedonistyczne lub melancholijne pochodzenie. Uczucia manifestują się w pełnej oczywistości tego, co fizjologiczne. Możliwość ostentacyjnego pokazywania swojej cielesności, wyolbrzymiania swoich emocji jest rezultatem przyzwolenia na to, aby się tym emocjom poddać.

Miłość-udoskonalenie i miłość-dolegliwość to dwa oblicza tej samej miłości. Ta pierwsza znajduje przyjemność w idealizowaniu ukochanej osoby, nagradza wytrwałość w poddaniu się wzniosłej istocie, natomiast ta druga przynosi rozpacz z powodu niespełnienia. Bezradność melancholika, pokora sługi i wzdychanie rannego kochanka to różne metafory na określenie tej samej miłosnej niemocy. Idealizacja ukochanej i udręki zalotnika pochodzą z tego samego jądra uczuć „wzorowego" kochanka, który pasywnie pożąda kobiety, której nie może posiadać. Jest tak dlatego, że ona nie istnieje w rzeczywistości, tylko na niebie – jako koncept doskonałego piękna i cnoty. Mimo że stworzył ją sam poeta, ma on do niej dwojaki stosunek: postrzega ją jako kobietę-anioła oraz jako kobietę rzeczywistą.

Będąc rzeczywistym kochankiem, pragnie on bliskości swojej damy, pożąda jej całusów i rozkoszy w jej objęciach, ale skoro jego wiła nie jest tylko rzeczywista, lecz także wyobrażona, jego życzenie nie może być spełnione. W ten sposób pożądanie to jednocześnie chęć zmysłowej przyjemności i chęć tego, co idealne; stanowi zabronioną i zablokowaną, ciągle rosnącą potrzebę. W jednej ze strategii projektowania żądzy na bardziej rzeczywistą kobietę zostają zanegowane

anielskie cechy wybranki, podczas gdy w drugiej – uczucia skierowane ku bożej ulubienicy jako manifestacji idealnego dodatkowo się krystalizują. Kobieta-anioł zawiera w sobie dwoistość światów, które się w niej zderzają: duchowość, która nie jest tylko duchowa, lecz także cielesna oraz cielesność, która jest jednocześnie i cielesna, i duchowa. Jeśli w anielskości podkreślamy to, co prowadzi do pierwiastka duchowego, to dominuje tu koncepcja miłości zgodna z platońskim konceptem doskonałości oraz wznoszącej człowieka miłości; natomiast gdy podkreślamy cielesność, to anielskość pełni tylko funkcję dekoracyjną, podobnie jak sama koncepcja chrześcijańsko-platońska. Doskonałość kobiety w takim przypadku nie jest tak naprawdę doskonała, bowiem jej stosunek do kochanka uwarunkowany jest przez realnie możliwe mechanizmy psychologiczne. Ona sama albo przedtem ukrywała swoją miłość, a teraz ją ujawnia i jej się poddaje, albo jest „okrutnicą", która ma niewiele wspólnego z doskonałością. W ten sposób zbiegają się iluzoryczne paradoksy tej poezji. Ona tylko rozcieńcza idealność kobiety, którą wychwala. Ona idealizuje damę, ale mówi też o jej wadach. Nawet w tej części kanconier albo w poszczególnych wierszach, w których myśl poety nie zgadza się z zasadami platońskiej lub neoplatońskiej doktryny, posługuje się on figurami, które w nich powstały. Sprowadzenie anielskich, rajskich cech kobiety do funkcji ozdobnej najczęściej spotykamy w opisach urody wiły i jej doświadczania przez poetę, co odzwierciedla jego zaabsorbowanie wyglądem zewnętrznym wybranki, którego wyjątkowość jest podkreślana również jej duchowymi atrybutami. Jednak ozdobna funkcja atrybutów raju okazuje się lekko niestosowna, gdyż pojawiają się one równocześnie z opisami udręk powodowanych okrucieństwem i wyniosłością kobiety – piękno stanowi zatem maskę dla najgorszego zła:

> Masz szczęście, że ozdobił twarz twoją raj,
> ale w sercu masz piekła, okrucieństwo znaj (R 271, 5).

Miłość-udoskonalenie to „pole, na którym rozkwita cała estetyczna i moralna doskonałość" – uwzniośla ona człowieka i przynosi poprawę wszystkich jego cech, a kobieta, jako anielska istota, pełni tu rolę przewodnika. Z drugiej strony, w miłości jako dolegliwości kobieta jest bezlitosna i oziębła, a swego zalotnika prowadzi do upadku. Mimo że to, co niebiańskie, boskie i błogosławione wyklucza, jako sprzeczne, dolegliwość, śmierć i przekleństwo, to właśnie one w poezji petrarkistowskiej często się przeplatają. Poeci w swoich utworach stopili w jedno dwie grupy motywów: pochwałę niesamowitej urody i cnót kobiety oraz wyrażenie siły swoich uczuć. Jednak w swojej grze, w której tylko do pewnego stopnia dało się połączyć zauroczenie ze ślepotą jednostronnej miłości, zapomnieli o tym, że taka miłość może stracić cechy rzeczywistego lub możliwego przeżycia.

Drugi rodzaj ornamentacyjnej funkcji w tej poezji wiąże się z hedonizmem. Rajsko-anielskie piękno traci swoją więź z chrześcijańskim niebem, jeśli wybranka zstępuje z raju na łąkę, na której z kochankiem cieszy się rozkoszą.

A obdarowany jej względem doznaje radości,
piękno jej rajskie, ozdoby niebiańskie,
na łące doznaje słodyczy miłości (M 4, 19–21).

Hedonistyczne uczucie, dostosowane do chrześcijańsko-platońskiej koncepcji miłości, łączy stosunek do realnej i zmysłowo atrakcyjnej kobiety oraz pośredni stosunek do Boga. Pośrednictwo kobiety, która prowadzi zakochanego ku przestrzeni rajskiego życia, można tu interpretować w kontekście ukrytego lub jawnego hedonizmu jako zamaskowane sedno miłości-wznoszenia albo jako atrybut miłości-przyjemności.

W połączeniu utopijno-rajskich i realistyczno-dręczących cech miłości, albo w pokrywaniu się charakterystyk miłości duchowej i cielesnej, często natrafiamy na przesadę w przeplataniu się miłości jako wznoszenia ku temu, co doskonałe i niemożności spełnienia pragnień melancholika; współistnienie zahamowań wywołanych przez poczucie grzechu i pragnień uciechy – a takie połączenie konceptów przestaje być przekonujące. Platońsko-neoplatońska podstawa dla pochwał skierowanych do wybranki zostaje pozbawiona fundamentów, bowiem ukazuje się jako ozdoba nawet sprzecznych w odniesieniu do niej konceptów, mówiących o relacji kochanka i jego damy. Zamiast funkcjonalnego połączenia różnych koncepcji otwiera się przepaść, która je rozdziela i wytwarza z nich stosunkowo samodzielne kompleksy wykluczające się nawzajem. Przenikanie się tak przeciwstawnych koncepcji sprawia problem tłumaczom tej poezji, ponieważ jednoczesne istnienie rozbieżnych wypowiedzi zarówno o ukochanej damie, jak i o uczuciach podmiotu lirycznego doprowadza do radykalnego odrzucenia iluzji rzeczywistości. W poetyce pseudokonfesyjnej nie ma już wiarygodności, która ukazywałaby doświadczenie, o którym mowa w wierszu (niezależnie od jego przesady i złożoności) jako możliwe. Poezja, odbiegając od rzeczywistości, poddaje się własnej grze, w której rzeczywistość może być zniekształcona przez nieodpowiednie utożsamienie się z przesadną pasją lub niekontrolowane stosowanie hiperbol, antytez i metafor. Funkcjonalny związek niepowiązanych, a nawet sprzecznych konceptów miłości zostaje naruszony, zaś owa przepaść między elementami objawia się w braku ich wzajemnego uwarunkowania; w ich znaczeniowej nietrafności, niewiarygodności, niespójności; w zabawie, która sama w sobie jest celem i w której znaczenie nie jest ważne – przy czym jeszcze nie osiągnięto poetyckiej swobody manieryzmu, w którym właśnie ta zabawa stanowi niedwuznaczną zaletę, jeszcze wzbogacającą znaczenia. Rewers miłości-dolegliwości objawia się jako pragnienie uciechy – lekiem dla zbolałego kochanka są piersi wiły, jej kolano, całus, twarz lub dowód miłości, który jako jedyny może go uratować od zbliżającej się śmierci. Kochanek-poeta, pozornie pogodzony z własnym losem, w rzeczywistości spodziewa się, że jego damą pokieruje litość albo lęk. Wciągając wybrankę w fantazmatyczne koło upadku bez wyjścia, poeta stara się pokazać nierealną rzeczywistość jako realną i mówi ukochanej, że sumienie będzie jej ciążyć na tyle, na

ile on był jej wierny. Chociaż uwarunkowanie upadkiem oraz przymus spełnienia żądzy są fabularyzowane w ramach psychologicznie możliwej relacji między kochankami, to petrarkistowska poezja bardziej skłania się ku wyolbrzymieniu zalotnie-poetyckiego konceptu niż prawdziwej psychologii. Nieznośnie udręczony swoją bezwarunkową lojalnością i wymagający dowodu miłości kochanek-poeta prowadzi jakby grę, w której nie szuka zbawienia od śmierci, lecz poświęca swoje życie „okrutnicy", jeśli będzie z jego śmierci miała uciechę.

Poezja petrarkizmu poprzez swoją nadmiarowość wydaje się sztuczna. Czytelnik, którego konfesyjny wydźwięk tej poezji początkowo prowadził do stwierdzenia, że mowa tu o autentycznych uczuciach, ostatecznie dochodził do wniosku, że takie nie są. Jeśli tę poezję oceniamy według ścisłych mimetycznych miar, sprawia ona wrażenie nieautentycznej i niewiarygodnej – dlatego często jest uważana za słabą. Ale nie wolno jej mierzyć miarą prawdziwości, autentyczności, bowiem nie opisuje ona rzeczywistej miłości ani rzeczywistej kobiety. Źle jest również pójść w drugą skrajność, czyli dojść do przekonania, że renesansowe wiersze o miłości nie zawierają żadnej prawdy. Prawdziwość doświadczenia petrarkistowskiego podmiotu pochodzi z utożsamienia się poety z doznaniami kochanka, który poprzez wyniesienie kobiety do boskiego ideału odrzucił ograniczoność i zastąpił miarę człowieka – bezmiarem fikcyjnych nadziei, skazanych na niespełnienie. Ta poezja miłosna łączy ograniczoność i bezmiar, oczarowuje swoją tajemniczością, lecz rozczarowuje „rozkrokiem" pomiędzy budowaniem a podkopywaniem pewnej rzeczywistości; deklaracją miłości a jej zaprzeczeniem; przesadą, powagą i grą.

SONET PETRARKI *BENEDETTO SIA 'L GIORNO…* W INTERPRETACJI DUBROWNICKICH PETRARKISTÓW

W różnych epokach historii literatury stosunek do zapożyczania elementów wcześniejszych twórców nie był jednakowy. Przez to przy badaniu wpływów i więzi intertekstualnych należy brać pod uwagę specyficzny sposób, w jaki twórcy poszczególnych epok odnoszą się do swoich wzorców. Naśladowanie wielkich poetów – Wergiliusza, Homera i Horacego, a w poezji pisanej w języku pospolitym Francesca Petrarki – nie tylko uchodziło za dozwolone, lecz było wręcz cenione i pożądane. We Włoszech, ale i poza nimi, takie posługiwanie się motywami i figurami typowymi dla miłosnej poezji Petrarki doprowadziło do pojawienia się szeregu naśladowców, których nazwano petrarkistami.

W przypadku poezji pisanej pod wpływem Petrarki w innych językach niż włoski spotykamy się z cechami wynikającymi z transformacji środków i form poetyckich charakterystycznych dla języka ojczystego poety oraz dodawania lub tworzenia specyficznych form i sformułowań, które można traktować jako cechy odrębnej petrarkowskiej tradycji. Trudno jest analizować taką poezję metodą filologiczną, polegającą na porównaniu tekstów oryginalnych i ich tłumaczeń, zwłaszcza poezję dubrownickich petrarkistów – poeci tego okresu nie tyle przekładają wiersze, co zapożyczają ich poszczególne elementy. Skutek tego zjawiska będzie widoczny w tłumaczeniach i pokłosiu słynnego sonetu Petrarki *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno* w poezji dubrownickich poetów renesansowych – zarówno nieznanego poety, Šiško Menčeticia, Džore Držicia, Marina Držicia, Nikoli Nalješkovicia, Dinko Ranjiny, jak i poetów barokowych – Dživo Bunicia i Ignjata Đurđevicia. Pierwsze wpływy Petrarki sięgają drugiej połowy XV wieku. W dziełach historyków literatury najwięcej uwagi poświęcono interpretacji Šiško Menčeticia.

„Skłonność do petrarkizmu w literaturach europejskich przed romantyzmem z reguły i prawie bez wyjątku oznaczała skłonność do sonetu" – pisze Svetozar Petrović w opracowaniu *Problem sonetu w starszej literaturze chorwackiej* i dalej wyjaśnia, dlaczego sonet nie jest bardziej rozpowszechniony w poezji Dubrownika i Dalmacji, które były pod mocnym wpływem petrarkizmu. Ani jeden sonet Petrarki nie został przełożony ani sparafrazowany w formie sonetu.

Jeden z najbardziej sławnych wierszy Petrarki opowiada o błogosławionym dniu pierwszego spotkania z ukochaną – to sonet *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno*, którego incipit we współczesnym polskim przekładzie Jalu Kurka brzmi:

„Błogosławiony niechaj ów dzień będzie". W złożonej konstrukcji *Sonetów do Laury* (*Canzoniere*), z których większość jest zadedykowana tytułowej Laurze, wiersze przeplatają się, wzajemnie rozjaśniają i uzupełniają. W trzecim sonecie zbioru (*Era il giorno ch'al sol si scoloraro*) dowiadujemy się, że poeta po raz pierwszy ujrzał ukochaną w dzień śmierci Chrystusa, żałobny Wielki Piątek, co dla niego ma również znaczenie symboliczne. Ten sam dzień pojawia się też w 61. sonecie, gdy podmiot błogosławi dzień, w którym został spętany oczami ukochanej.

W nieukrytych aluzjach do sonetu Petrarki o błogosławionym dniu w poezji chorwackich petrarkistów brakuje podobnego poświęcenia ukochanej kobiecie, gdyż ich wiersze nie opowiadają o wyjątkowym i niepowtarzalnym urzeczeniu miłością. Poeci dubrowniccy nie znajdują zachęty do opisu błogosławionego dnia we własnym doświadczeniu, lecz w sonecie, który naśladują. Podobnie jak inni europejscy petrarkiści, poeci dubrowniccy obficie powtarzają przymiotnik *błogosławiony*, nawiązując do bardzo szerokiego spektrum realiów. W stosunku do Petrarki ich *błogosławieństwo* nabiera bardziej ziemskich konotacji, podobnie jak *dzień*, *czas*, *miejsce* i *chwila*. Dubrowniccy petrarkiści w wierszach, które odzwierciedlają sonet *Benedetto sia…* również stosują figury i obrazy poetyckie zapożyczone od wcześniejszych petrarkistów.

Josip Torbarina, autor książki *Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic*, która do dziś jest dziełem podstawowym w badaniach więzi intertekstualnych, odwołuje się do wierszy nieznanego autora, włączonych do zbioru *Stari pisci hrvatski* (*Starzy pisarze chorwaccy*) w pierwszym wydaniu, którego redaktorem był Vatroslav Jagić, ale pominiętych w drugim wydaniu pod redakcją Milana Rešetara.

Podczas gdy Petrarka każdą strofę rozpoczyna epitetem *błogosławiony/błogosławiona* (*benedetto* w czterowierszach, *benedetta* w trójwierszach), uzupełniając je wymienianiem stopniowo coraz większych określeń czasowych, co nadaje wierszowi uroczysty rytm, anonimowy poeta w dwóch wersetach po trzy razy powtarza epitet *błogosławiony*, nawiązując do przedstawienia miłości jako cierpienia: *Błogosławiony płacz i łzy ronione przez ciebie / Błogosławiony ból, błogosławiony niepokój* (SPH II-1, 518). Przyłożone wersety wskazują na to, że nieznany poeta doprowadził poprzez redukcję do skondensowanej repetycji słowa *błogosławiony*, pomijając samą chwilę spotkania, przez co podkreślił koncept miłości jako cierpienia. U Petrarki istnieje harmonijny kontrast pomiędzy błogosławioną chwilą i uczuciami (Petrarka oksymoronicznie mówi: *primo dolce affanno*), a zatem u nieznanego poety miłość ukazana jest jako bolączka – *błogosławiony ból*.

Najwięcej zainteresowania badaczy dubrownickich wersji sonetu Petrarki wzbudziło strambotto jednego z pierwszych poetów Dubrownika, szlachcica Šiško Menčeticia (SPH II-2, 262). Chorwacki komparatysta Frano Čale pisze:

> Menčetić się do ukochanej zwraca w drugiej osobie, przez co jego przemowa nabiera afektywności, póki Petrarka tego nie robi (i może przez to jego sonet utrzymuje intonację zgraną, harmonijną, klasyczną) [Čale 1971: 121].

Ten wiersz zaczyna się od dwuwiersza: *Błogosławiona niech będzie godzina, / W którejm cię ujrzał, panno urodziwa* (Š, 34).

W *Historii chorwackiej literatury renesansu* (1983) historyk literatury Marin Franičević podkreśla, że tłumaczenie Menčeticia nie jest dosłowne i wyjaśnia jego podejście:

> I już w pierwszym wersecie zamiast dnia, miesiąca i roku pojawia się nasz renesansowy „czas i chwila" [tu: w polskim tłumaczeniu A. Mandaliana zastąpione „godziną"], z którymi się, od Vidulicia po Zlataricia, spotkamy w wielu miejscach [Franičević 1983: 90].

W tych wersetach Menčetić podąża za podstawową myślą Petrarki, ujmując ją w inne słowa, natomiast w późniejszych wersetach tego wiersza odstępuje od koncepcji Petrarki. W ujęciu Menčeticia wyraźna jest tendencja petrarkistów, aby formę sonetu zastąpić prostszą formą poetycką, zachowując przy tym powtórzenia słów, które wyrażają podstawową ideę wiersza – każda z czterech strof Petrarki zaczyna się słowem *błogosławiony/błogosławiona*, podobnie każdy z dwuwierszy Menčeticia rozpoczyna się tym samym słowem w kombinacji ze sformułowaniami: *godzina, czas i chwila, mgnienia, niemoc, udręka, czczych pragnień otchłań, pęta, uroda* (Š, 34). Osiem dwuwierszy zawierających osiem poetyckich sformułowań już formalnie tworzy inną strukturę w porównaniu z sonetem Petrarki.

W swoim wierszu włoski poeta wprowadza dwa stopniowalne porządki określeń czasu: pierwszy, w którym określenia stają się coraz dłuższe – *czas, miejsce, chwila, miesiąc i rok cały*, oraz drugi, w którym występują określenia coraz krótsze – *la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto* (sezon, czas, godzina, moment). U Menčeticia w oryginalnym tekście występuje nawet *noc*, ale brakuje podobnego stopniowalnego przedłużenia i skrócenia określeń czasu obecnych u Petrarki.

W drugim dwuwierszu Menčetić wskazuje na czas: *Czas wszystek, chwila każda, każda doba, w której powolny ci, szedłem za tobą* (Š, 34). W tłumaczeniu czwartego wersetu Marin Franičević zwraca uwagę na to, że u Petrarki nie ma wyrażenia: *szedłem za tobą* i interpretuje go jako „nowe lutnickie brzmienie". Poeta, zamiast miesięcy i dni, wspomina *niemoc, czczych pragnień otchłań* i *miłość, która oczom sen odjęła* [Franičević 1983: 90].

Menčetić dokonuje największego odstępstwa od wiersza Petrarki, wprowadzając pragnienia rozkoszy miłości:

> Błogosławiona niech będzie udręka,
> cierpienia, w których mię dreszcz żądzy nękał,
> czczych pragnień otchłań, w której się nurzałem,
> i łzy, przez które do ciebie wołałem.
> Błogosławione niech te pęta będą,
> w których o twoje starałem się względy (Š, 34).

Błogosławieństwo, przedstawione jako zadowolenie pożądania, stanowi ostateczną puentę wiersza: *i młodość wszystka, i uroda cała / którymiś rada mnie obdarowała* (Š, 34). Ów opis miłości stanowczo wyklucza Menčeticia z włoskiej tradycji sonetu. Franičević podkreśla: *rada obdarowała* i dodaje, że: „w ten sposób Menčetić w całości zmienia nie tylko intonację, lecz także sens wiersza Petrarki". Frano Čale pisze:

> Koniecznie należy wspomnieć o bardzo udanym zakończeniu wiersza, na ostatnie dwa urzekające wersety, które delikatną i wyrafinowaną zmysłowością nakreślają hedonistyczny rys petrarkizmowi Menčeticia [Čale 1971: 121].

Przypadek wiersza Menčeticia mówi o oddalaniu się petrarkistowskiej poezji od ducha wierszy Petrarki. Do „wzoru" poezji petrarkistów zaliczają się nie tylko znaczenia typowe dla Petrarki, ale również te, które są mu wyraziście obce. Tak jak Petrarka, dubrownicki poeta cierpienia miłosne nazywa *błogosławionymi*, natomiast w ostatnim dwuwierszu owe cierpienia stanowią całkowicie inne błogosławieństwo.

W zbiorze Džore Držicia, drugiego w historii literatury dubrownickiej znanego inicjatora poezji w języku pospolitym, 61. sonet (*Benedetto sia…*) nie manifestuje się w postaci własnej interpretacji wiersza. Natomiast poeta wykorzystuje rozpoznawalny i słynny epitet Petrarki – *błogosławiony*, popularny i wszechobecny w tradycji petrarkistów. Dla Džore Držicia błogosławione są: służba ukochanej, los, który połączył dwóch kochanków (*los ten, gwiazd pięknych dzieło*), męki i *westchnienia gorzkie*. Zalotnik jest również błogosławiony, gdyż został obdarzony *miłością ponad wszystko* przez swoją pannę. „Bardziej wstydliwy" niż Menčetić poeta zastanawia się: *czy ktoś jest bardziej na świecie nagrodzony / czy bardziej ode mnie błogosławiony*.

Oprócz wersetów dotyczących rzeczy błogosławionych związanych z lubą, w 58. utworze *Kanconiera* Džore Držicia rozpoznawalne są elementy sonetu Petrarki przy antypetrarkistowskim użyciu atrybutu „przeklęty" zamiast „błogosławiony" – przeklęte są *brzemię i krok pierwszy*; *strzała twojego wzroku, co raniła me serce*. Zgodnie z pojmowaniem fizjologii miłości w tej epoce, oczy wiążą się ze strzałami i sercem. Przeklęcie chwili, a następnie oczu pojawia się w wersach nieznanego autora (SPH II-2, 735, 3), Nikoli Nalješkovicia (N 35, 40) oraz Horacija Mažibradicia (HM, 19).

Wśród poetów dubrownickich jeszcze większym zwolennikiem nurtu hedonistycznego w doświadczeniu miłości jest Marin Držić. Rozkosz nie jest bowiem konceptem oddalonym od miłości. W czwartym wierszu, w duchu pastoralnym, Marin Držić *błogosławi* zimną wodę, którą ukochana myje twarz, różę, która ją ozdabia, trawę i kwiaty, po których kroczy oraz zielony dąb, który daje jej cień, dochodząc do puenty: *A obdarowany jej względem doznaje radości / piękno jej rajskie, ozdoby niebiańskie / na łące doznaje słodyczy miłości* (MD 4, 19–21). Podobna

myśl pojawia się i w piątym wierszu poety: *Błogosławiony najbardziej ze wszystkich to ten, kto obdarzony jest miłości pięknem* (MD 5, 25–27), a bliskość pojęć rozkoszy w pięknie i błogosławieństwa spotyka się też w pastoralnym dramacie o temacie mitologicznym *Wenus i Adonis*, gdzie Marin Držić *błogosławionym* nazywa *wieczysty raj, kwiat, ziemię i trawę zieloną – błogosławione jest i spojrzenie, które spoczywa na twojej urodzie* (Dž, 143).

Natomiast w pierwszej części 85. wiersza Nikoli Nalješkovicia inaczej rozwijane są motywy błogosławieństwa. U Nalješkovicia epitet ten łączy się wyłącznie z cierpieniem – dziesięć utraconych lat, niezliczone łzy, noce bez snu. Jednak mimo wszystkich mąk zalotnik jest błogosławiony, będąc pominiętym przez śmierć, którą przywoływał, uratowany ostatecznie litością ukochanej. Długotrwałe męki spowodowane nieodwzajemnioną miłością i ostateczne zaspokojenie tutaj się przeplatają i – jak w podobnych rozwiązaniach – błogosławieństwo staje się zasłużoną nagrodą za cierpliwość oraz przeżyte miłosne dolegliwości.

W wierszu Dominika Zlataricia *Jak tylko miejsce przypomnę i czas* przeplątają się dwa sonety Petrarki: *Benedetto sia 'l giorno…* oraz *Quando me vene inanzi il tempo e 'l loco*. Błogosławieństwo pojawia się tylko w jednym wersecie: *o, miejsce najbardziej błogosławione na świecie*. W swoim 53. wierszu Zlatarić pisze, że błogosławieństwo należy się *temu, kto unosi się na skrzydłach pragnienia* (Z 53, 8). Nie ma tutaj wyliczeń, jakie występują w wierszu Petrarki. Zlatarić stosuje ustalone połączenia (*błogosławiony czas, błogosławiona chwila*) jeszcze tylko w jednym wierszu (Z 85, 73).

Dinko Ranjina powraca do zabiegu poetyckiego wyliczania z sonetu Petrarki. Zdaniem Josipa Torbarina 10. wiersz Ranjiny stanowi tłumaczenie utworu Bernarda Cappella, ucznia Pietra Bemba. Uznany komparatysta pisze, że „według przepisu Bemba, Cappello mieszając dwa sonety Petrarki: trzynasty (*Quando fra l'altre donne ad ora ad ora*) i sześćdziesiąty pierwszy (*Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno*), złożył swój »nowy« sonet *Sará sempre da me donna lodato*, który Ranjina wiernie przetłumaczył". Wiersz 174. Ranjiny to zdecydowanie najbardziej rozbudowany utwór z motywem błogosławienia, zawierający rozległy katalog rzeczy błogosławionych, w którym przeplątają się różne, czasami nawet sprzeczne sobie doświadczenia miłości. Marin Franičević podkreśla widoczny wpływ wiersza Menčeticia na pewne połączenia w wersetach Ranjiny. Już w pierwszym wersecie „zabrzmiał pogłos interpretacji Menčeticia". Jako osobisty wkład Ranjiny autor wskazuje na *błogosławioną mękę niepokoju, studzące wątpienia* i *głuchą śmierć*.

Zarówno w literaturze włoskiej, jak i w innych literaturach o rozwiniętej tradycji petrarkizmu wpływ Petrarki oraz jego naśladowców nie kończy się na renesansie, natomiast utrzymuje się w poezji barokowej. Motyw gloryfikacji błogosławionej chwili pierwszego spotkania został odzwierciedlony także w twórczości barokowych poetów Dubrownika. Dživo Bunić „przypomina" o 61. sonecie Petrarki własnym incipitem: *Błogosławiony dzień, doba i chwila, gdy spętałaś*

mnie / swoją władzą wszechmożna Miłości. Jeśli dla Petrarki błogosławionymi są łuk, strzały i rany, to Bunić, piszący w stylu manieryzmu, dodaje następne:

> Błogosławione twoje strzały, łuk, chart błogosławiony twój,
> Błogosławione twoje moce, udręka i ból mój (Bunić 21, 3–4).

W czwartym i ostatnim dwuwierszu, w którym występuje motyw błogosławieństwa, w wierszu Bunicia jako jedyna błogosławiona jest *ma słodka Pani*. W trzeciej eklodze Ignjat Đurđević wyznaje: *Błogosławionaś ty, o słodka miłości / od serca podarowana pięknemu życiu*, aby następnie błogosławić *bóle i łzy*, jakie *przelał rzekami*.

* * *

Słynny sonet Petrarki o błogosławionym dniu spotkania z ukochaną pojawia się zarówno w poezji renesansowej, jak i barokowej. W poezji dubrownickich petrarkistów nie ma tłumaczenia tego sonetu, ale typowe dla Petrarki „błogosławienie" pojawia się w szeregu poetyckich imitacji, które pojawiły się w Dubrowniku dzięki naśladowaniu Petrarki oraz jego włoskich następców. Dotyczy to przede wszystkim częściowych aluzji, w których samo słowo „błogosławiony" nawiązuje do konceptów miłości w poezji Petrarki i petrarkistów nie tylko we Włoszech, lecz także w tradycji języka powszechnego, którym posługiwali się i w którym pisali poeci w Dubrowniku.

WIŁA KOCHANKA W LITERATURZE SERBSKIEGO ROMANTYZMU

Wiły to mitologiczne istoty w folklorze Słowian Południowych, które w postaci (najczęściej) pięknych dziewcząt bytują nad wodami, w górach, jaskiniach i chmurach. Podobnie jak samodiwy Bułgarów i Macedończyków, rosyjskie rusałki lub polskie boginki, uwodzą one młodzieńców [Đorđević 1953; SD 1: 369–371; Ajdačić 2001].

Atrybuty wił z wierzeń ludowych i ludowej literatury, podobnie jak magiczne obrzędy ich obłaskawiania, na początku XIX wieku już w pewnej mierze zanikły wśród ludu, a proces degradacji i demitologizacji ich postaci postępował w tradycji ustnej, kiedy nowe życie w kulturze serbskiej dało im zainteresowanie poetów romantycznych. Do już istniejącej, do pewnego stopnia opróżnionej, mitologicznej „skorupy" można było wkomponować cechy nadprzyrodzonej młodej kobiety, która w wyobraźni nowych czasów wyrażałaby i spełniała potrzeby kultury odłączonej już od ludowego dziedzictwa, ale też kultury, która w duchu romantyzmu pragnęła zachować widoczny związek z tradycją narodową. W ten sposób otworzyła się przestrzeń, by wiły przyjęły nowe cechy i nowe znaczenia. W złożonym budowaniu i rozbudowywaniu odnowionej postaci wiły serbscy romantycy dodawali i usuwali pojedyncze cechy, dostosowując je również do konkretnych struktur poematu lub opowiadania.

Dlaczego to właśnie wiły, a nie jakieś inne demony, zyskały uprzywilejowaną pozycję w historii literatury tego okresu? W mityczno-poetyckim świecie serbskiego romantyzmu musiały – prawdopodobnie – spełniać określoną potrzebę swoich czasów w mitycznym przedstawieniu losu narodu. Panteon epicki tworzyli władcy i możni średniowiecznego państwa. Serbscy artyści zrównoważyli męski świat bohaterów, włączając żeńskie paradygmaty i żeńskie istoty. Wprowadzając wiły do literatury i sztuki, aktywowali oni w pierwszej połowie XIX wieku archetypiczne cechy wbudowane w postaci potężnych i atrakcyjnych piękności z wierzeń ludowych. Jeżeli punktem wyjścia będą dla nas cztery żeńskie archetypy: matka, hetera, amazonka i kobieta-pośredniczka [Ulanov 1990: 16 i n.] lub matka, kochanka, dziewica-wojowniczka, doradczyni, to wiły, które do człowieka odnoszą się wrogo, byłyby niepokornymi i mściwymi dziewicami-wojowniczkami. Takie są wiły uciekające od bohaterów, którzy podstępem lub siłą je uwięzili [Milošević-Đorđević 1971: 51–75; Ajdačić 2001] lub wiły kaleczące bohaterów, którzy mącą ich źródło lub przerwą ich taniec. Takie motywy serbscy romantycy czasami tylko przejmowali, ale ich nie rozbudowywali o nowe elementy.

Dla poetów nie były wyzwaniem również ballady, w których wiły pozbywają się bezpłodnej małżonki, wykorzystując swoją erotyczną atrakcyjność. Romantycy najwyraźniej nie chcieli łączyć wił z ogniskiem domowym, zostawiając im pełną wolność i nieskrępowanie. Wiły jako doradczynie nie istniały w folklorze, ale poeci nadali im rolę patronek ludu i patronek ludowej poezji. Takie wiły przez swój patriotyzm były bliskie wiłom wojowniczkom.

Wiły w roli kochanek żyją w ludowych legendach z kawalerami i żonatymi mężczyznami [Đorđević 1953: 72–74].

Dopóki wiły pragną oddawać się wolnej miłości, dopóty, podobnie jak greckie nereidy, odnoszą się do małżeństwa z odrazą, zapewne dlatego, że małżeństwo pozbawia je swobody i narzuca im określone obowiązki [Đorđević 1953: 75].

Te nieludzkie istoty przypominające dziewczęta według tradycji ustnej wolą ludzi młodych i wywołują ich miłosne pragnienia [Vinogradova 2000: 214–215]. Wykorzystując zasygnalizowane zaledwie, ale nie wypowiedziane wprost erotyczne napięcie, stwarza się w literaturze pisanej możliwość dobudowania – opierając się na wyobrażeniu tych istot w tradycji ustnej – psychologicznego wymiaru relacji człowieka i kobiety-demona. W tradycji literatury pisanej, w poezji dubrownickiej, dziewczęta i kobiety są nazywane wiłami. Chociaż związek pomiędzy poezją dubrownicką a literaturą serbską nie zawsze miał tę samą intensywność, bezsporna jest jej obecność i wpływ na poetów wieku XVIII. Wiła jako atrakcyjna kobieta weszła do poezji serbskich romantyków poprzez remitologizację wyobrażeń ludowych, które zostały nadbudowane poprzez dołączanie elementów z innych mitologii (antycznej lub chrześcijańskiej) albo dodawanie nowych i wymyślonych wyobrażeń.

W literaturze XIX wieku wiły, w odniesieniu do swoich pierwowzorów z folkloru, otrzymują nowe cechy i role. Romantycy dają im również nowe, bardziej znaczące miejsce w mitologii narodowej. Przekształcona postać wiły w niewielkim tylko stopniu opiera się na tradycji ustnej, a jej nowe cechy są wyznaczone przez dzieła literatury pisanej i innych sztuk. Chociaż zachowano zewnętrzny wygląd wił, psychologiczna motywacja ich postępowania uległa znaczącym zmianom. Przede wszystkim wiły – patronki ludu u serbskich romantyków – zostały stereotypowo uproszczone i bardzo często wyidealizowane jako ofiarne, uczuciowe i opiekuńcze stworzenia, które pojawiają się w sytuacjach, w jakich nigdy się nie pojawiały w folklorze. W serbskim romantyzmie wiły są nie tylko najczęściej występującymi demonami, ale również istotami nadprzyrodzonymi, których wyobrażenie pod względem figuratywnym i motywacyjnym jest najbardziej odległe od tradycji. Niektóre spośród charakterystycznych cech wyglądu wiły, jej czynów i mocy pojawiają się w różnych formach odbiegających od wyobrażeń folkloru. Poetami, którzy najchętniej wykorzystywali w swoich utworach motywy i tematy związane z wiłami, byli Sima Milutinović, Jovan Subotić, Laza Kostić i Jovan Jovanović Zmaj. Często okazywali oni większą swobodę w badaniu nowych możliwości oraz zdobywaniu nowych koncepcyjnych i motywacyjnych przestrzeni. Ci,

którzy wykorzystywali motyw wił, przejmowali tylko pewne elementy tradycji. Owi serbscy romantycy wielokrotnie wracali do postaci wiły – atrakcyjnej piękności, lub wiły – kochanki. W ich poetyckich koncepcjach wspólne było dążenie do innowacyjnego poszerzania ram tematycznych na podstawie przekształconych motywów i schematów folkloru.

Spełniona miłość

W utworze *Nenad* Sima Milutinović ukazuje wiłę niedaleko źródła, z dzieckiem, które nosi kołczan ze strzałami (Grlica 1835: 127–129). Deretić pisze, że Milutinović miesza elementy poważne z żartobliwymi, antyczne z folklorem, alegoryczne i mitologiczne [Deretić 1979: 124]. W mitologii antycznej skrzydlaty chłopczyk, który strzałami z łuku wywołuje miłość, to Eros, Kupidyn lub Amor. Później tej postaci przypisywano alegoryczne atrybuty, którymi oznaczano ślepą, szczęśliwą lub okrutną miłość. Podobny alegoryzm przewija się przez poemat *Nenad*. Po sielankowym obrazie otoczenia i figlarnym opisie urody dotąd niewidzianej, liryczny bohater mówi o swoim miłosnym podkradaniu się do śpiącej wiły. Kiedy skryty kochanek całuje wiłę pomiędzy jędrnymi piersiami i pomiędzy oczami, „ostrą" strzałą trafia go (anonimowe) dzieciątko. Aluzja do chłopca-boga miłości nadaje również wile cech bogini miłości – Afrodyty lub Wenus, czy też, zgodnie z oczekiwanym paralelizmem, cech alegorii miłości. Wiła została przedstawiona jako bogini miłości. Kiedy zraniony strzałą bohater wydaje z siebie jęk, wiła wzywa go, by wrócił:

Vrat' se amo, mlado zanešeno,
Vjera moja, minuće ti rana!
Drugdi lijek ne možeš joj naći
Već da opet na istome mjestu:
Na lađahnu izvorčiću ljubve[1].

W wierszu Milutinovicia można wyczuć dalekie echa poezji petrarkistowskiej, a zatem opiewania miłości jako ran od strzał Amora. Erotyczne doznanie pożądania i bolesnego zaspokojenia wypiera końcowy wers, którym liryczny bohater-poeta wyrzeka się miłości: „Vjere ljubvi ne imadem više" (Wiary w miłość już więcej nie miałem). Ten utwór Milutinovicia Dušica Potić interpretuje jako konflikt pomiędzy miłosnym pragnieniem wywołanym urodą i moralnością. Zderzenie ze zmysłowością stanowi dla Milutinovicia także konfrontację z tragiczną krótkotrwałością ludzkiej egzystencji. Uroda staje się symbolem negatywnej

[1] „Wracaj tutaj, młody zapłoniony, / Wierz mi, rana twoja się zagoi! / Innego leku na nią nie znajdziesz / niż ponownie na tym samym miejscu: / na chłodniutkim źródełku miłości". Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady pochodzą od tłumacza.

zasady egzystencjalnej, a etyka – świadomym poszukiwaniem schronienia dla sensu [Potić 1985: 34]. Same wersy nie dają podstaw dla takiej sprzeczności, a nie jest również jasne, na czym miałoby polegać „poszukiwanie schronienia dla sensu". Autorka dodaje nieco dalej:

> Uwodzicielska wiła symbolizuje wszystko, co emocjonalne, irracjonalne, fatalne, jednym słowem, wszystko to, co wymyka się kontroli woli. Wiła nie jest żadnym metafizycznym złem, siłą, która przybywa spoza człowieka, lecz jest jego własną słabością [Potić 1985: 34].

Takie ujęcie można zaakceptować przy założeniu, że wiła oznacza wewnętrzne moce człowieka, ale należy wziąć pod uwagę również fakt, że wiła uosabia miłość, jak i to, iż ostatnim wersem poeta podziela postawę swojego lirycznego bohatera wobec tego uczucia. W wierszu, oprócz pobocznych atrybutów w kreowaniu postaci wiły („bela iz planine vila"[2]) i umieszczenia akcji w pobliżu źródła, nie ma elementów folklorystycznych, które wskazywałyby na inspiracje pochodzące z tradycji ustnej.

Pogański duch poematu *Istidar* Vladan Nedić w książce o Simie Milutinoviciu wyjaśnił wykorzystaniem przez poetę motywów z obrzędowego utworu należącego do cyklu *kraljičke pesme* (pol. pieśni królewskie)[3], opublikowanego w 1815 roku w śpiewniku Vuka [Nedić 1959: 158–159]. Za wiele szerszym, wielorakim bazowaniem na liryce ludowej przez Sarajliję opowiada się Hatidža Krnjević w tekście *Beleške uz liriku Sime Milutinovića Sarajlije* [Krnjević 1993: 95–103]. Autorka przytacza pieśni ludowe o spotkaniu bohatera i wiły, a wśród nich także drugą kolędę Milutinovicia ze zbioru *Pjevanije crnogorske i hercegovačke* (*Pieśni czarnogórskie i hercegowińskie*), wówczas jedynego opublikowanego wariantu o spotkaniu Bana Sekuli i wiły oraz zamiarze bohatera, by schwytaną wiłę podarować wujowi. Słowa Milutinovicia do wersów w pierwszym wydaniu zbioru *Pjevanije*:

> Wiły są Serbskimi Ideałami, Modelami współgrania serca i duszy, wyższego i niższego, i do samego Wszechmogącego stopniowo dopełniające pojęcia człowieka, podnoszące jego ważność, a występność półboga mu odbierające, albo Aniołów uosobieniami

wskazują, pomimo relatywizowania, które następuje („Mlogo sam se zanio, ma u svoje – !"[4]), na symboliczne znaczenie, jakie kolędy miały na początku zbio-

---

[2] Pol. „biała z gór wiła".

[3] *Kraljičke pesme* (pol. pieśni królewskie) – obrzędowe pieśni wykonywane przez panny na wydaniu przy okazji różnych świąt, choć przede wszystkim na Zesłanie Ducha Świętego (serb. *Duhovi*).

[4] Pol. „Wielce się uniosłem, w swoje – !".

ru *Pjevanije*. Takie symboliczne obrazy wił poeta z pewnością wprowadzał również do swoich oryginalnych utworów. Główny bohater poematu *Istidar*, Radiša, książę wił, zjeżdża do swojego dworu nieopodal sabatu wił, wzywa wiły i ogłasza śmierć mroku oraz odrodzenie:

Oj višnjo, višnjice!
Digni gore grane,
ispod tebe vile
divno kolo vode.
Pred njima Radiša
bičem rosu trese,
do dve vile vodi,
a trećoj besedi:
Poď za mene vilo![5]

Twórcza transformacja sceny w odniesieniu do wzorca z pieśni obrzędowej polega na wprowadzeniu rozbudowanego szeregu – śnieg, szron i rosa pozostają w bezpośredniej bliskości promienia słonecznego, o czym wspomina opis z pieśni na Wniebowstąpienie[6], stopionej z elementami pochodzącymi z obrzędowej miniatury [Krnjević 1993: 100]. Motyw wiśni, który został przejęty z kręgu pieśni weselnych i ich symboliki płodności, jest realizowany w ludowej pieśni poprzez przeplatanie cyklu kalendarzowego oraz cyklu życia. Milutinović aktywował istniejący już splot symbolicznych znaczeń i dodatkowo go ugruntował, wprowadzając istoty nadprzyrodzone. Biorąc pod uwagę, że poemat jest poświęcony weselu przyjaciela poety, Isidora Stojanovicia, jej przesłanie można zrozumieć jako wyrażanie dobrych życzeń i błogosławieństwa.

Jovan Subotić przedstawiał wiły jako nierzeczywiste kobiety, ale na różne sposoby: raz jako demoniczną kochankę, która chce zaczarować młodzieńca, a innym razem jako pozaziemską istotę, której miłość jest dobra. Te, wzajemnie się wykluczające, wyobrażenia miłości pomiędzy wiłami i ludźmi odwołują się do różnych, również nawzajem się wykluczających, segmentów tradycji, których różnice Subotić dodatkowo rozwija, wzmacniając i wymyślając niektóre spośród cech wił. Jego transformacje tekstów folklorystycznych obejmują ideę, postać wił, rozwój fabuły, funkcję elementów fantastycznych.

Poemat Suboticia *Ivanjska noć* (*Noc świętojańska*) zawiera elementy pochodzące z tradycji ludowej, ale zostały one przejęte z różnorodnych gatunków, co odkrywa pragnienie autora, by dopasować jak najwięcej motywów związanych

---

[5] Pol. „Oj wiśnio, wisienko! / Wznieś do góry gałąź, / pod tobą wiły / cudne koło tańczą. / Przed nimi Radiša / biczem rosę strząsa, / do dwóch wił podchodzi, / a do trzeciej rzecze: / Pójdźże za mnie, wiło!".

[6] *Spasovske pesme* – pieśni obrzędowe wykonywane na święto Wniebowstąpienia.

z wiłą z twórczości ludowej, nie dbając przy tym zbytnio o harmonijne połączenie niepokrewnych motywów w spójną całość. *Ivanjska noć* Jovana Suboticia jest podzielona na dwie części, na dwa poematy. W pierwszej bohater śpi pod jesionem w blasku księżyca. To drzewo w tradycji ludowej wiąże się z wiłami, ale o wile się nie wspomina, więc pozostaje tylko to skojarzenie. Kwiaty z jesionu się osypują, spadają na bohatera i budzą go ze snu. Motyw kwiatu, który budzi chłopca lub dziewczynę w ludowych pieśniach lirycznych najczęściej przerywa sen o ukochanej lub ukochanym. Bohater tego poematu śni o dziewoi o wąskiej talii i białej cerze, stojącej nad potokiem. Jej piersi drżą (delikatna erotyzacja – niczym w rajskim ogrodzie: *Ljubiš li me dušo moja, / Kao pčela rosno cveće*[7]). On się lęka wstać, by nie zepsuć obrazu, w który wątpi, czy jest rzeczywisty, czy to tylko sen. Dziewczyna wstaje i wyplata dla niego wieniec, a kiedy księżyc gaśnie, ona obiecuje mu, że przyjdzie ponownie.

Druga część poematu rozgrywa się w dzień św. Jana. Zgodnie z wierzeniami ludowymi, w ciągu najkrótszej nocy roku wydarzają się cuda, a granica między światem ludzi a światem demonów zanika. Bohater, który ani za dnia, ani w nocy nie spuszcza z oczu jesionu, doczekuje się wietrzyku, opadłego kwiatu i snu, który go przenosi do rajskiego ogrodu. Wiła przybywa z chmur z dwójką dzieci – chłopczykiem i dziewczynką, i odkrywa przed nim tajemnicę styku dwóch światów, ludzkiego i wił, ziemskiego i niebiańskiego, śmiertelnego i nieśmiertelnego. Subotić, wiedząc, że wiły w tradycji ludowej to często istoty niszczycielskie, poprzez słowa, które wiła kieruje do swojego ukochanego, tłumaczy naturę miłości wiły:

Da jedanput samo svaka,
Kad postati želi mati,
Dar ljubavi može dati.
Koga drugi put zagrli,
Iz kostiju srč mu vadi,
Iz prsiju srce kida,
A iz nedra dušu čupa[8]

Subotić zachowuje ludowe wierzenie o okrutnej wile, która wyrywa serce (w ludowych pieśniach czynią to trzy wiły/czarownice), ale również humanizuje świat wił, odchodząc od wierzenia, że wiły rodzą się z rosy i wiąże rodzenie z miłością wobec człowieka (nieunikniony związek z ludzkością). Wiła mówi też o tym, że miłość wiły jest ognista i że spaliłaby ukochanego, czym tłumaczy się

---

[7] Pol. „Czy mnie kochasz, ukochana, / Tak jak pszczoła kwiaty w rosie?".

[8] Pol. „Że raz jeden tylko każda, / Kiedy matką zechce zostać, / Dar miłości może złożyć. / Kogo drugi raz przytuli, / Z kości szpik mu wyciągnie, / Z piersi serce wyrwie, / a z zanadrza duszę skradnie".

powód, dla którego bohater zaznawał miłości we śnie. Bohater wyrzekłby się bogactwa i władzy, a wiła swojej mocy, chwały i samej nieśmiertelności – byle tylko mogli kontynuować swoją miłość, ale to nie jest możliwe. Granica pomiędzy istotami śmiertelnymi i nieśmiertelnymi nie pozwala na ich wspólne życie. Kiedy młodzieniec chce się zabić, wiła wyjawia mu, że kiedyś się spotkają, by być razem w wieczności: *Al to mesto nije zemlja, / Ni vilinsko carstvo tajno*[9]. Wiła z chmur, w połowie drogi między ziemią i obłokami, jest rozdarta pomiędzy swoim (niebiańskim) i dolnym (ludzkim) światem. Raz po raz opada ku ziemi i ponownie serce ciągnie ją w chmury.

Mnog puta na pol puta
Među zemljom i oblakom
Jednim krilom spuštala se,
Drugim sam se podizala[10].

Chcąc uwypuklić rozdarcie wiły pomiędzy wyższymi prawami a jej uczuciami, Subotić przesadza i kreuje obrazy, które z trudem można sobie wyobrazić. Oprócz wplatania elementów platońskiej teorii miłości (pragnienie i dusza) wizja wił Suboticia na płaszczyźnie koncepcji wiele dopisuje do tradycji ludowej.

Opierając się na pieśniach o cudownym pochodzeniu wił, Subotić przypisuje wile obietnicę daną człowiekowi, że dziewczynkę zatrzyma przy sobie, a chłopca zostawi ojcu. Otrzymuje on skrzydełka i może odlecieć, by zobaczyć się z matką i siostrą. Wiła wyjawia mu, że będzie się zjawiać, ale że zobaczy ją tylko wtedy, kiedy z niego spadnie „tajemna siła ziemi", a kiedy gwiazdy przyjmą szczęśliwy układ, na złotych skrzydłach odniesie go do swojego świata.

W duchu tradycji ludowej pozostaje genealogiczne podkreślanie nadprzyrodzonego pochodzenia dziecka, Relji Krilaticia. W poemacie ta informacja znajduje się, podobnie jak w pieśniach ludowych, na końcu, ale w kontekście remitologizacji, z lirycznymi akcentami opisywania miłości, jej funkcja jest raczej dekoracyjna. W drugiej części *Avtobiografiji* Jovan Subotić w końcowych słowach na temat poematu *Ivanjska noć* pisze o znaczeniu czarodziejskiego bohatera serbskiej pieśni, Relji Krilaticia: „wielcy ludzie mają zatem dwie natury w sobie, ziemską po ojcu i nadprzyrodzoną po matce!" [Subotić 1901–1910, t. 2: 17].

Wśród utworów Lazy Kosticia są również takie, w których fenomenologia miłości wyrażona jest motywem wiły w roli kochanki – w miłosnej fantasmagorii nocnego pragnienia spojrzenie kobiety zostało ukazane jako miejsce zabawy wił

---

[9] Pol. „Lecz to miejsce to nie ziemia, / ani też wił królestwo tajemne".

[10] Pol. „Wiele razy na pół drogi / Między ziemią a obłokiem / Jednym skrzydłem opadałam, / Drugim w górę wzlatywałam".

(Kostić: 133). Wiersz *Ne gledaj me…* (*Nie patrz na mnie…*) (Kostić: 138) oparty jest na petrarkistowskim koncepcie spojrzenia, którego ekscytacja dociera do serca.

Pa rasklope vile bele
knjigu belu srca čista,
sve od lista pa do lista,
belu knjigu vile bele[11].

Książka i jej karty stanowią otwartą historię miłosnych spojrzeń, które zapisują się w sercu poety-kochanka. Archetypiczny obraz miłości jako ognia poeta dostosowuje do ram swojego wiersza i łączy spojrzenie kobiety, które się żarzy, ze swoimi rozpalonymi linijkami wypisanymi na kartach własnego serca.

W czasach, kiedy romantyzm już dawno przestał być wiodącym kierunkiem literackim, powstało dzieło, które w romantyczny sposób wykorzystuje motywy zaczerpnięte z folkloru i rozwija opowieść o miłości młodzieńca i wiły. W dramacie Dragutina Ilicia *Ženidba Miloša Obilića* (*Ożenek Miłosza Obilicia*) obecne jest nawiązanie do dwóch pieśni ludowych: pieśni o bohaterze, który śpiewa w gaju wił i którego gardło przestrzela wiła oraz pieśni o porwaniu wiły poprzez kradzież jej welonu. Poeta włączył do tradycji ludowej jeszcze trzy miłości, które nie są w niej obecne – Relja jest zakochany w wile i śpiewa pieśń, w której wyraża swoje uczucia. Wiła najpierw jest okrutna, ale później sama również zakochuje się w Relji. Poprzez takie rozwinięcie i uzupełnienie pieśni ludowej otrzymano trzy nieistniejące w niej poprzednio konflikty, które wymagają swojego psychologiczno-motywacyjnego rozbudowania: strach Relji przed wiłą zderza się z jego pragnieniem jej; okrucieństwo wiły, które stanowi element jej natury, staje naprzeciw uczuć wobec młodzieńca, które ona odkrywa; stan zakochania Marka niechybnie musi zniszczyć jego relację z pobratymem, a ta jego namiętność z punktu widzenia wiły zostaje przedstawiona jako problem, jak uniknąć niechcianej miłości tyrana i spełnić upragnioną miłość z Relją. Wiła brata się z Markiem i dramat kończy się szczęśliwie przygotowaniami do wesela. Jako owoc późnego romantyzmu, sztuka ta, pomimo szczęśliwego zakończenia, pokazała możliwości, jakie daje zgłębianie sprzeczności i psychologicznego napięcia wywołanego przez zetknięcie się tego i tamtego świata. O wyzwaniu, jakie stanowi dramaturgia dla ekspresji muzycznej, jak również o popularności tematu wił, świadczy fakt, że Petar Konjović swoją pierwszą operę, zatytułowaną *Vilin veo* (*Welon wiły*), napisał na początku XX wieku, na motywach dramatu Dragutina Ilicia. Choć dramat został zapomniany, operę do dziś przytacza się w historii muzyki jako młodzieńcze dzieło jednego z największych serbskich kompozytorów.

---

[11] Pol. „I rozwarły wiły białe / białą księgę serduszka czystego / i od pierwszej kartki do ostatniej / białą księgę wiły bielą".

Niespełniona miłość

Wiła jako demoniczna kochanka w libretcie w dramacie Jovana Suboticia *Ratovid i Ilka* (Letopis, 1838) pragnie zniszczyć związek dwojga zakochanych. Historia muzyki odnotowuje, że to dzieło jest pierwszym serbskim librettem z oznaczeniem partii solowych, duetów, arii i recytatywów [Đurić-Klajn 1956: 7–12]. Badając tekst tej nigdy nie wystawionej opery, Sava Damjanov napisał: „pełniejszy i bardziej udany przykład dramatu fantastycznego w literaturze serbskiego preromantyzmu nie istnieje" [Damjanov 1988: 241]. W konfrontacji demonicznych czarów królowej wił i jej pomocnic oraz uczuć, miłość młodej kobiety staje się silniejsza i zwycięża. Królowa została ikonograficznie rozkosznie przedstawiona – trzyma kłębek i magiczną różdżkę, a u jej tronu dwie służki przędą złote runo. Ona bawi się z papugą, a za nią znajduje się jeleń zaprzężony w węże, którego postać została przejęta z pieśni ludowej. Dziewczynie pomaga starzec w bieli, który daje jej wskazówkę: musi w nocy na cmentarzu z krwistego ognia zerwać czarodziejski kwiat. Kiedy ona chce zerwać kwiat, zgodnie z radą starca, straszą ją zwierzęta – koty miauczą, świnie chrumkają, psy szczekają, wilki wyją, wrony kraczą. Te istoty obrazują dźwiękowo i wizualnie świat zaalarmowanych sił nadprzyrodzonych, chroniących zło – znikają, kiedy dziewczyna zrywa kwiat, który nie jest zwyczajny, lecz czarodziejski, ponieważ rozsiewa światło. Równoczesne pojawienie się światła księżyca i śpiewu słowika stanowi jasne potwierdzenie zwycięstwa miłości i sił dobra. Kwiat w romantyzmie europejskim – najwyraźniej u Novalisa, ale także u innych poetów – stanowił symbol największej urody i najszlachetniejszych uczuć. Królowa wił stanowi uosobienie złej urody, która posiada moc przyciągania, woli poddania sobie innych. Postaci tej sztuki, włączając również te drugoplanowe, są sobie przeciwstawione zarówno poprzez wygląd, jak i czyny. Szereg narracyjnych i nienarracyjnych, wypowiedzianych i pozostających w domyśle antytez został wyprowadzony w duchu bajki, a więc i postaci, mitologiczne atrybuty oraz mityczna przestrzeń budują świat, który przypomina bajkę.

Proza Lazy Kosticia *Vilino čedo* (*Dziecię wiły*) została opublikowana w piśmie *Javor* w 1862 roku, a jako osobna pozycja była kilkakrotnie przedrukowywana na początku XX wieku. Ten wczesny tekst poety Hatidža Krnjević określa jako alegoryczny i romantycznie dyfuzyjny [Krnjević 1993: 114].

Vilino čedo należy interpretować w świetle poetyckiego parafrazowania mitu kosowskiego, przede wszystkim pieśni *Kosovka devojka* (*Kosowska dziewczyna*) z drugiego tomu serbskich pieśni ludowych Vuka Karadžicia. W pieśni ludowej nieznana i anonimowa dziewczyna spotyka trzech młodzieńców po komunii w cerkwi Samodrež. Miloš i Ivan Kosančić, jeśli nie zginą, wezmą ją dla Milana, również sam Milan Toplica mówi w końcu, że weźmie ją na oblubienicę. Po bitwie ranny bohater przekazuje dziewczynie, że cała trójka zginęła tam, gdzie bojowe kopie są „najwyższe" i „najgęstsze". Proza *Vilino čedo*, ogółem biorąc,

czerpie zaledwie ogólną sytuację z pieśni, natomiast odstępuje od jej fabuły. W duchu pieśni Kostić przejmuje i narratywizuje, bez większych odstępstw, tylko scenę z kosowską dziewczyną z dzbanem czerwonego wina na pobojowisku. Wszystko to, co poprzedzało tę scenę, zostało w mniejszym lub większym stopniu zmienione. Kostić nie tylko zatrzymał się na dłużej przy obietnicy złożonej przy wyjściu z cerkwi w drodze na pole walki, ale zwielokrotnił siłę miłości dziewczyny i Milana, wprowadzając ich do cerkwi i dając im również niebiańskie błogosławieństwo. Ivan Kosančić znikł, a Miloš pozostał jako postać, której Milan mówi o swojej miłości. Tragiczne zakończenie pieśni ślepej śpiewaczki z Grgurevaca o zielonej jodle, która usycha, zostało pominięte, ponieważ kosowska dziewczyna odlatuje do raju.

Kostić ukazał wiłę jako patronkę narodu i zakochaną istotę. Już podtytuł *Bajka o dziewczynie kosowskiej* wskazuje na decydującą bitwę i otwiera kwestię gatunkowej przynależności tekstu. W prozie *Vilino čedo* występują cudowne istoty, ale nie są one skonfrontowane w stylu bajki. Wyraźnie naszkicowane tematy chrześcijańskie też nie są właściwe dla poetyki bajki, tak samo jak przenikanie się chrześcijańskiego i pogańskiego światopoglądu w symbolicznym związku cerkwi Graczanicy i domu wiły. Główny bohater, narzeczony kosowskiej dziewczyny, ginie w bitwie. Tekst kończy się odejściem Milana Toplicy i dziewczyny kosowskiej do raju oraz zapowiedzią zemsty Serbów za porażkę na Kosowie. *Vilino čedo* nie posiada ani struktury, ani motywów typowych dla bajki, ale Kostić nazwał ją bajką ze względu na szczęśliwe zakończenie, które stanowi spotkanie głównych bohaterów w raju i zapowiedź wyzwolenia narodu.

Na początku tekstu wiła jest kojarzona z Vrušką (*Frušką gorą*) i w ten sposób serce serbskości zostaje ulokowane w Wojwodinie. Serbska wiła z Vruški pływa w morzu namiętności i snów, po czym przylatuje na dwór Lazara, gdzie zakochuje się w Milanie Toplicy. Księżyc, w narracji Kosticia emblematyczno-alegorycznie utożsamiany z sułtanem i turecką armią, która wdziera się na serbskie ziemie, jest zazdrosny i mści się na Serbii za to, że wiła go nie kocha. W ten sposób momenty zwrotne w historii są motywowane miłością i zazdrosną nienawiścią istot wyższych. Chrystianizacja prozy opiera się na mocno rozwiniętym i symbolicznie zaakcentowanym akcie komunii, do której poeta dodał wspólną modlitwę oraz przysięgę dziewczyny i Milana Toplicy w cerkwi. W motywie odejścia Milana i dziewczyny kosowskiej do raju Laza Kostić rozwinął chrześcijańską koncepcję z pieśni o wyborze przez Lazara cesarstwa niebieskiego. Pisarz splata w ten sposób koncepcję miłości wiły i człowieka z obrazem ofiary ziemskiego szczęścia dokonanej przez Lazara Hrebeljanovicia.

Połączenie elementów chrześcijańskich i pogańskich wyraża się także w innych motywach. Swoje dziecię wiła owinęła w liście lilii i zostawiła na studni ze żmijami, na wietrze, ale ponieważ ta studnia znajduje się w pobliżu monasteru, „dziewczyna" dorosła w klasztorze, otoczona opowieściami wił o serbskiej chwale i pobożnością starca Ilariona. „Dziecię wiły" jest uduchowione wiarą chrześcijań-

ską. Kiedy wiła z ukrycia widzi dziecię i Milana, w gniewie zazdrości utożsamia się z archaniołem Michałem, który wymachuje ognistym mieczem. Ten gniew wykorzystują wrogie hurije, uosabiające demoniczne wsparcie dla Turków, a zazdrosna wiła podczas bitwy wymachuje mocno skrzydłami: *Da silno planuše ta plaovita krila, i razveje turski jad po srpskim junacima*[12]. W ten sposób wiła przynosi nieszczęście i śmierć Serbom, którzy bronią swojego kraju.

Miłość, wysublimowana erotyka i zazdrość zajmują centralne miejsce w tej historii. Największych transformacji w porównaniu z treścią pieśni ludowej Kostić dokonał w interpretacji porażki na Kosowie. Kostić zmienił związki motywacyjne i zmitologizował realną sytuację z pieśni, wprowadzając do opowiadania matkę Wiłę i jej zazdrość o własne dziecko. Miłosne uczucia zostały wprowadzone do opowiadania poprzez motyw namiętności i ludzkich snów, których wiła z siebie nie „strząsnęła". Wszystkie segmenty mitu kosowskiego wraz z kolejnymi zmianami otrzymują inne, przeniesione znaczenie w świetle miłości wiły i jej dziecięcia do Milana Toplicy. Wiła skrywa swoje uczucia, ale również dziecię (dziewczyna kosowska) rumieni się ze wstydu i nie przyznaje, że widziała postać Milana w piersiach, w sercu wiły. Zachowując wysublimowane uczucia dla dziewczyny, pewne elementy bardziej namiętnego stosunku miłosnego Kostić wprowadza do obrazu fatalnego pocałunku. Na remitotwórczym poziomie wiłę, zachwyconą kosowskimi kwiatami, zaskakują trzy hurije z dżenetu (tur. raj) – miłość, namiętność i zazdrość. Dziecię wiły – dziewczyna kosowska – podczas komunii wojów Lazara przeniosła w siebie obraz Milana z piersi matki. Wzajemne oddanie dziewczyny i młodzieńca ukazane zostało poprzez scenę w cerkwi, w której przed ikoną Chrystusa dziecię wiły i Milan przysięgają sobie wierność. W tym momencie widzi ich wiła. Niespełniona miłość Księżyca, a potem zazdrość wiły, staje się źródłem serbskiego nieszczęścia. Wiła swoimi skrzydłami rozwiewa wiatr, który niesie turecką wściekłość. Po porażce, na pobojowisku, dziecię wiły upada i „archanioł" zabiera je do raju.

Styl narracji z często zadawanymi pytaniami o przebieg akcji lub o jej postaci (*valjda, je li, što*?[13]) serbscy romantycy przejęli z prozy sentymentalno-przygodowej. W powieściach poprzedników pytania podkreślały niepewność opisywanych wydarzeń, stanowiły krótkie pauzy w celu wzmożenia napięcia. W tekście Kosticia, który tematyzuje wydarzenia z serbskiej historii splecione w nowy sposób, serbski upadek wyjaśnia się niesprzyjaniem Serbom sił wyższych.

Pomiędzy historią a mitologią wielopłaszczyznowo przeplatają się okrojone motywy pieśni ludowej oraz rozwinięte poetyckie obrazy i koncepcje. Wielowarstwowa alegoria i inne figury zachęcają do interpretacji, ale również stanowią

---

[12] Pol. „Załopotały silnie te straszliwe skrzydła i rozwiały turecką nędzę po serbskich bohaterach".

[13] Pol. „chyba? czyżby? co?".

kłopot dla interpretatora. *Vilino čedo* można by rozłożyć na pojedyncze linie fabularne i koncepcyjne, otworzyć dla pojedynczych „kluczy", ale jednak konieczny jest również całościowy ogląd tekstu, momentów nakładania się, rezygnowania z jednych i wprowadzania innych (domyślnych lub wyrażonych wprost) znaczeń. Rewizja historii i indywidualnego losu także w tym tekście konfrontowana jest z osobistą i kolektywną namiętnością. Poeta w tej prozie poprzeplatanych motywów, linii narracyjnych i symboli chwilami zaniedbywał niektóre spośród wprowadzonych znaczeń w celu rozwijania innych, którym w tym momencie dawał pierwszeństwo. W tym, stosunkowo krótkim, ale bogatym w symbole utworze, krzyżują się historyczne fakty o wyniku bitwy kosowskiej, alegoryczna opowieść o miłości i zazdrości oraz marzenie współczesnych Kosticiowi o wyzwoleniu Serbów, które poeta ukazał poprzez symbol nadchodzącego świtu.

Utwór Zmaja *Luđani Stojan i oblakinja vila* (*Szalony Stojan i wiła z chmur*) przedstawia wiłę, która postrzelona w zabawie przez młodzieńca, upada ze złamanym skrzydłem, ale zakochując się w Stojanie, mówi:

Oj davori, luđani Stojane
Što ne slomi obadva mi krila
S jednim krilom ni momom ni vilom[14].

Dwoistość i niestabilność tożsamości wiły jest spowodowana okaleczeniem, utratą jednego skrzydła. Kalectwo ukazuje się też jako psychologiczne rozdwojenie, niemożność pełnego oddania się młodzieńcowi, w którym wiła się zakochała i przed którym odkrywa dwoistość swojego stanu.

Miłość destrukcyjna

Laza Kostić w utworze *U-ju-ju-ju-ju* z weselnym okrzykiem, który powtarza się na końcu co drugiej strofy (Kostić: 122) pokazuje chłopców ze swatami, zuchami-mieczami i dziewczętami-strzelbami. Młodzieńcy umierają, ale wiły ich całują, przy czym śmierć i erotyzm się przenikają. W jednym z wczesnych utworów, zatytułowanym *Puška* (*Strzelba*), Kostić ukazuje broń z bagnetem miłości, za pomocą którego odzyska swoją odebraną „dumę", a następnie tę strzelbę przekaże swojemu rodowi, serbskiej wile (Kostić: 91).

Opowiadanie *Jagoda* (*Truskawka*) o dwóch młodzieńcach i ich miłości do dziewczyny, opublikowane w „Vile" w 1866 roku (s. 369–371, 400–402, 415–420), Radmilo Lazarević określił jako „szkic z życia ludu". Ta gatunkowa deklaracja odnosi się do wiejskiego otoczenia, nieokreślonego czasu wiary w wiły i cza-

[14] Pol. „Ach, zaczekaj, szalony Stojanie / Czemuś mi obu skrzydeł nie złamał / Z jednym skrzydłem ani człowiekiem, ani wiłą być nie mogę".

rownice oraz przestrzegania ludowych obyczajów, kultury i wartości moralnych. Motyw wiły pojawia się najpierw w momencie, kiedy Marko doświadcza mocy wiły Jagody. Wiła pojawia się tu jako uosobienie idealnej urody, którą przypisuje się prawdziwej dziewczynie; pięknie się wznosi, otrzymując atrybuty wyższego świata (w słynnej pieśni ze zbioru Vuka uroda Milicy z długimi rzęsami skrycie wiąże się z mocami wiły). Dziewczyna ślubuje Markowi, że będzie jego ukochaną, ale od tej nocy, w której Markowi śnią się wiły, znika jego wesołość, a w zamian obejmuje go „głęboki mrok". Opisując zmiany w wyglądzie i zachowaniu zakochanego chłopca, Lazarević wymienia cechy, które można zrozumieć zarówno jako element realnego opisu, jaki i symboliczne połączenie ze światem sił nieczystych. Twarz młodzieńca jest pobladła, a jego myśli odlatują ku „wąwozom i cienistym miejscom" (s. 401). W opisie świata uczuć bohatera ziemska uroda zostaje zastąpiona idealnym pięknem istot demonicznych. Rozwijając aluzję do fantastyki snów, pisarz pozostaje jednak w kręgu realności rzeczywistych wydarzeń, pokazując wewnętrzne obsesje młodzieńca, dla którego ziemska miłość jest niewystarczająca. Narrator niedwuznacznie zwraca uwagę na powolny upadek młodzieńca i jego brak świadomości tego faktu. Celem dalszego wyzwalania opisywanej rzeczywistości z kajdan codzienności oraz pragnąc umożliwić swoim bohaterom wyrażanie uczuć, Lazarević, opierając się na chronotopie nocy, który wiąże się z światem demonów, konfrontuje Marka i dziewczynę. Przy tym wykorzystuje fantastykę cudowności, nie pozwalając czytelnikowi być pewnym, że w oknie Marka faktycznie pojawia się Jagoda, ponieważ Markowi tylko wydaje się, że to ona – mówi, że jej nie kocha. Marko myśli o pięknej pannie z gór, która zjawiła się przed nim tamtej nocy i drży mu serce. Prędko, niemal mimowolnie, otwiera okno i tabun kurzu wpada mu w oczy… Oprócz szybkich kroków słychać zdławiony chichot. Po tym wydarzeniu Marko postanawia zemścić się na Jagodzie i miłować wiłę. Decyzja zostaje potwierdzona również we śnie, kiedy wiły zasłania czarna chmura, a następnie czarownica, która pyta go: „Mów, czy chcesz, żebym się mściła" (*Kazuj, hoćeš da se svetim*). Marko się zgadza i potem śnią mu się koszmary, w których na zmianę pojawiają się wiły i czarownice.

Niepewność i strach dziewczyny po zaręczynach z Milkiem powoduje sen Jagody, w którym pojawia się Marko i wręcza jej dar. Nie ma w nim zapowiedzi tego, że w rozwiązaniu akcji siły demoniczne będą miały swoją rolę, ale tego dowiadujemy się w dalszym ciągu opowieści. Oddalając się o jeszcze jeden krok od rzeczywistości, pisarz dociera do granicy drugiego świata i fantastyki cudowności. Marko płaci czarownicy-wróżce za pomoc w dokonaniu zemsty. Ona mu mówi: „Jesteś martwy, to twój cień". Dzień przed ślubem Jagody i Milka, w pobliżu miejsca, w którym się on odbędzie, opisywane jest przybycie jeźdźca na koniu, a w duchu ówczesnej maniery pozostawiania czytelnikowi domysłów, kto to może być, „wzmacnia się" napięcie niewypowiedzianej, ale oczywistej obecności Marka jako mściciela. By kontrast był jeszcze większy, podkreśla się idylliczny chronotop cerkwi z pozłacanym krzyżem i przybycie weselników. Pisarz kładzie

też akcent na zmęczonych, niewesołych twarzach panny młodej i pana młodego, nieodpowiednich do tego uroczystego momentu. Weselników przy drzwiach wita tajemniczy jeździec, a narrator zwraca uwagę czytelnika na bladą twarz panny młodej i jej zmęczone spojrzenie, zapowiadając, że spotkanie z tajemniczym człowiekiem przyniesie coś złego. Śmiertelnie blada Jagoda upada i z jej głowy cieknie krew: *Onog kobnog lica nesta – samo se još čujaše kršenje gore i bahat konjski… To je bio Marko!…* (Ta fatalna twarz zniknęła – tylko jeszcze słychać łomot w górach i końską hardość… To był Marko!…). Pisarz zrezygnował z tragicznego losu w zakończeniu, które już napisał i pokazuje bohaterkę, która przeżyła straszliwe spotkanie. Jednak moralizatorsko kończy akcję, potępiając wszystkich bohaterów – smutną Jagodę przy oknie, Milka, którego gryzie sumienie i Marka, którego prześladują wiły i czarownice po niemej i tęsknej dolinie – za lekkomyślną niewierność, za złamanie przysięgi, za zemstę. Wiły jako demoniczne kochanki pojawiają się w snach i fantasmagoriach Marka. Przedstawione jako sen o idealnej kobiecie, one uwodzą bohatera, któremu nic nie stało na drodze do szczęścia. Można by przypuszczać – choć z trudem da się to udowodnić w samym tekście – że wątpliwości Marka, a co za tym idzie, również ucieczka na tamtą stronę, wywołane są jego niepewnością co do wierności dziewczyny, w której był zakochany. Fantastyka w tym szkicu z życia ludu jest związana z tą częścią opowieści, w której opisuje się czary wiedźmy.

W serbskiej literaturze romantycznej erotyczny stosunek wił do ludzi nie jest niszczący. Rzadkie są przykłady literackie z tego okresu, które w tym względzie opierają się na ludowych wierzeniach i balladach. Niemniej jednak one istnieją. Pseudoepicka pieśń Suboticia *Vrdnička kula* (*Wieża w Vrdniku*) kończy się krótkim dodatkiem, który nie ma bezpośredniego związku z opowiadaniem o fatalnym przebraniu się brata podczas zaręczyn siostry. Związek głównej opowieści i epilogu następuje tylko poprzez miejsce opisywanych wydarzeń i jego „obecny" wygląd:

I sad stoji kod Vrdnika kula.
Jer u njoj se sakupljaju vile
U ponoći, kad jasenak cveta,
Pa s' kupaju u bistrom potoku,
Češljaju se sprama mesečine,
I igraju dok se ne umore.
Ako li se nezvan gost pojavi
Među sebe u kolo ga uzmu,
S njim igraju dok mu duša traje[15]

[15] Pol. „I dziś stoi w Vrdniku wieża, / Bo w niej wiły się gromadzą / O północy, gdy jesionek kwitnie / I się kąpią w bystrym potoku, / Czeszą się w blasku księżyca / i tańcują aż się nie zmęczą. / Jeśli gość nieproszony się pojawi, / między siebie do kręgu go biorą / i z nim tańczą, dopóki mu ducha starczy".

Subotić wiedzę o zgromadzeniach wił wokół jesionu mógł przejąć ze źródeł pisanych – opisu nocy w wigilię Spasovdana w Sremie pióra Vuka [Karadžić 1972: 177]. Według późniejszych zapisów, które zebrał i zinterpretował Veselin Čajkanović w pracy *Inkubacija pod jasenkom* [Čajkanović 1994: 408–415], wiłom zostawia się poczęstunek w postaci jedzenia, by wyleczyć chorych na choroby wił. Ten najważniejszy element Subotić w niezbyt istotny sposób modyfikuje – w epilogu jest mowa o tym, że wiły przybyszom, którym sprzyjają, zostawiają balsamy i przyszłość. Ale on wprowadził motyw czesania się na Księżycu, typowy dla wschodniosłowiańskich rusałek, zapewne znanych poecie z literatury rosyjskiej. Subotić znał rosyjską literaturę, publikował w redagowanych przez siebie czasopismach teksty na temat rosyjskiej literatury, więc ten wpływ na poziomie (mikro)motywów bez trudu można wyjaśnić. Szaleńczy taniec jest tak samo charakterystyczny dla rusałek, jak i dla wił.

W zawiązaniu i rozwiązaniu akcji poematu *Putnici* (*Wędrowcy*) Pavla Popovića Šapčanina wiły odgrywają fatalną rolę, która została zaczerpnięta z elementów folklorystycznych (almanach „Slavjanka", 1847). Wiersz rozpoczyna pożegnanie matki z synami, którzy wyruszają z ubogiej okolicy, aby zdobyć bogactwo. Kiedy mają przejść w pobliżu skały z pałacem, młody Radivoj ostrzega brata, by nie uległ czarom wił i ich pieśni, by niczego nie myślał i niczego nie odpowiadał. Ostrzeżenia brata okazują się uzasadnione, ponieważ jego słowa się urzeczywistniają i pojawiają się stada wił. Ich czarodziejska natura potwierdza się w ich atrakcyjnym wyglądzie, w który zostały powplatane lekko erotyzowane obrazy:

Čarolija silom baju,
Udesile grla bajna,
Plena pesme izvijaju
Krasne vile zlatokose.
Od oblaka ruvo nose,
I od zvezda' pas imaju,
Grudi nage, noge bose,
Putnicima vak' pevaju[16] („Slavjanka": 106)

Poeta przytacza dwie pieśni wił, które w odróżnieniu od narracyjnej części poematu, napisanej ośmiozgłoskowcem, mają wersyfikację czterozgłoskową, poprzez którą Popović sugeruje językowo-stylistyczną odrębność pieśni wił. Podczas gdy pierwszą pieśnią wiły uwodzą nieostrożnego brata, druga jest śpiewana, kiedy wiły grzebią młodzieńca pod czereśnią. Pomiędzy dwiema pieśniami ukazane jest uniesienie Radomira i wstydliwe podkreślanie pełni cielesnego

[16] Pol. „Czarodziejską siłą mamią, / Ułożyły głosy piękne, / Pieśń zdobyczną tak śpiewają, / Piękne wiły złotowłose. / Co z obłoków suknię noszą, / A z gwiazd pasy na kibici, / Piersi nagie, nogi bose, / Tak śpiewają dla wędrowców".

zaspokojenia (*Prsi, vrele grudve snega, / Zvezde oči, kosa zlato, / Sve je njemu, sve je dato, / U njegovoj sve je vlasti*[17]). Brat spędza trzy noce z wiłami, a czwartego dnia o świcie wynoszą go martwego z pałacu. W ich pieśni *Oj putniče, samrtniče* (*Oj wędrowcze, umierający*) wyjawia się, że zabity brat to nie jedyna ofiara, ponieważ liczne groby świadczą o tym, że z ich miłości, niczym niewolnicy, umarło wielu innych młodzieńców. Wiły-kochanki nie są tu bezpośrednio „oskarżone" jako złe z natury. One dziwią się, że dusze chłopców są złe, słabe i nie mogą znieść rozkoszy. Uwodzenie przez wiły rzadziej występuje w folklorze bałkańsko-słowiańskim, a częściej dotyczy rusałek. Ewentualny wpływ literatur wschodniosłowiańskich mógłby potwierdzić także sposób uwodzenia nieszczęsnego brata. Ze smutku ginie również drugi brat, a poemat kończy strofa w rozszerzonym metrycznie dwunastozgłoskowym wersie – ukazuje ona młodego poetę, który stojąc przy grobie obrośniętym nagietkami, *sne večnosti sneva* (sny wieczności śni). Swoisty dydaktyzm poematu przypomina dydaktyzm legend demonologicznych, chociaż sam sposób prowadzenia narracji, ze zmianami głosu poety-narratora, brata, który wypowiada przestrogę i pieśni wił, wnosi zmiany perspektywy.

* * *

Serbscy romantycy spośród różnych istot z wierzeń ludowych wybrali wiły, które swoimi cechami w największym stopniu odpowiadały ich mitopoetyckim wizjom i koncepcjom. Te piękne i atrakcyjne panny, które żyją w dzikiej przestrzeni i które same są niepokorne i wolne, w pierwszej kolejności uosabiały patronki narodu serbskiego, by później w literaturze serbskiego romantyzmu przyjąć rolę patronek narodowej poezji, ale też istot, które uwodzą młodych ludzi. Równoległy rozwój tych nadprzyrodzonych postaci w literaturze serbskiego romantyzmu, obok uosobienia dążeń narodowych, zmierzał w ten sposób w kierunku personalizacji. Miłosna inicjatywa w tekstach serbskich romantyków zazwyczaj jest po stronie wił. One się zakochują lub prześladuje je potrzeba zdobywania mężczyzn z wykorzystaniem swoich mocy. Są atrakcyjne i trudno im się oprzeć. Nawet w tych dziełach literackich serbskich romantyków, w których miłość wiły i człowieka się spełnia, jest coś złowrogiego i niebezpiecznego. Chociaż poeci wykorzystują motywy folkloru, ciekawe jest, że bardzo rzadko sięgają po fabuły ballad, w których rezultat miłości człowieka i wiły jest fatalny i kończy się śmiercią. Poeta romantyk wychodzi od sprzeczności dwóch światów, ale przepaść pomiędzy nimi czyni głębszą, wnosząc dodatkowe elementy, czasem chrześcijańskiego lub antycznego i mitologicznego pochodzenia.

---

[17] Pol. „Piersi, gorące kule śniegu, / Gwiazdy oczy, włosy złoto, / Wszystko dlań jest, wszystko dane, / Wszystko w jego posiadaniu".

TRAGEDIA ROZDARTEJ MIŁOŚCI – *MAKSIM CRNOJEVIĆ* LAZY KOSTICIA

Już Arystoteles zauważył, że w tragediach bolesna fabuła rozgrywa się pośród najbliższych lub przyjaciół[1]. W pojmowaniu życia jako fatalnego istnienia wyznaczonego przez los lub charakter postaci, tragedia sprawia, że oczywiste staje się pewne pesymistyczne postrzeganie świata, w którym każde indywidualne nieszczęście nabiera również wiarygodności doświadczenia uniwersalnego. Aby twórca „żałosnego teatru" mógł tematowi zdrady (lub jakiemukolwiek innemu tematowi tragicznemu) nadać ten ogólnoludzki rys, musi zbudować przekonujące postaci, które swoim zepsuciem lub ślepotą nie będą reprezentować nędzy niegodnej podniosłości tragizmu. Musi on w jednej opowieści o zdradzie jako moralnie problematycznym występku znaleźć jakiś ogólnoludzki problem.

Serbscy dramatopisarze z pierwszej połowy XIX wieku nie mieli bardziej znaczących poprzedników w literaturze narodowej, w związku z czym sami wyznaczali drogi, wedle których łączyli prawidła gatunków dramatycznych z tematami z życia ludu. Ich sztuki powstawały w czasie, kiedy na sile przybierało poczucie tożsamości narodowej mieszczaństwa, które oczekiwało od poety, że będzie przewodnikiem w wyrażaniu ducha narodu. Stąd nie dziwi, że tematy dla swoich tragedii pierwsi serbscy dramatopisarze czerpali przede wszystkim z pieśni ludowych. Ciekawe jest jednak, że nie były to ballady, pieśni z prawdziwą tragiczną esencją grzechu i zdrady, lecz pieśni bohaterskie o tragedii kosowskiej i królewiczu Marku. Ówczesny pisarz, Jovan Subotić, próbował to nawet teoretycznie uzasadnić w odkryciach niektórych nowych nauczycieli dramaturgii: „Odrzuca się tę starą doktrynę, że bohaterem tragedii tylko taki człowiek być może, który nie jest zbyt czysty od grzechu lub grzesznej wady"[2].

Od patetycznych przedstawień o wzniosłym bohaterstwie i ofierze w pewnym stopniu odeszli Stefan Lazarević i Sterija, podejmując tematy walki średniowiecznych możnych o władzę, a Sterija również edypowską opowieść opartą

---

[1] „Kiedy do takich bolesnych czynności dojdzie pomiędzy swoimi lub przyjaciółmi, na przykład: jeśli brat zabije brata albo syn ojca, lub matka syna, albo syn matkę, lub to zamierza lub jakiś inny upadek szykuje – to jest materiał, którego poeta powinien poszukiwać" [Arystoteles 1989, par. 23].

[2] Јован Суботић: *Живот доктора Јована Суботића*, za: Vinaver 1963: 257.

na niehistorycznej pieśni ludowej *Nahod Simeun* oraz tragedię o nieszczęsnym braterskim konflikcie w *Hajdukach*. Pierwszą historyczną pieśnią ludową, która udanie pod względem artystycznym weszła do serbskiej tragedii, była *Ženidba Maksima Crnojevicia* Starca Miliji, śpiewaka Vuka. Dramat Jovana Steriji Popovicia na ten temat pozostał nieukończony w postaci rekopiśmiennego szkicu[3], zaś pierwszym dokończonym utworem dramatycznym była młodzieńcza tragedia Lazy Kosticia *Maksim Crnojević*. Należy przy tym podkreślić, że Kostić nie mógł wiedzieć o próbie Steriji. Jego wybór tego tematu do dziś tłumaczy się skłonnością pisarza do tej opowieści o tragicznej predystynacji piękna do zniszczenia oraz dramatyzmu pieśni, która przez swoją rozbudowaną strukturę stanowi wdzięczny materiał do dramatyzacji – ale pomija się przyczynę, która ma nie mniejsze znaczenie. Laza Kostić, zorientowany na wzorce europejskiej literatury, po dokonaniu przekładu *Hamleta* szukał odpowiedniego tematu dla pierwszego oryginalnego dramatu narodowego i niewątpliwie uważnie obserwował, które pieśni ludowe Europa jego czasów szczególnie ceniła. Po sławie, jakiej doczekała się *Hasanaginica* z *Podróży po Dalmacji* Fortisa (1774), poezję ze zbiorów Vuka zaczęto bardzo cenić i intensywnie tłumaczyć, zwłaszcza tę dotyczącą mitologicznych pradziejów oraz utwory o największym epickim bohaterze serbskim, królewiczu Marku. Wśród pojedynczych utworów jedną z najbardziej znanych pieśni była właśnie *Ženidba Maksima Crnojevicia* (*Ożenek Maksima Crnojevicia*), która pojawiła się w niemieckim wydaniu w 1822 roku. Niemiecka hrabianka Talvj (Therese Albertine Luise von Jakob Robinson) przetłumaczyła tę pieśń w tomie *Volkslieder der Serben* już w 1825 roku. Sam Goethe kilkakrotnie wracał do niej, o czym świadczą listy do Talvj. Johann Severin Vater do przedmowy Grimma do gramatyki Vuka dołącza omówienie i analizę pieśni *Die Hochzeit des Maxim Crnojewits*. Pierwszych francuskich przekładów dokonali Claude Fouriel i Élisa Voïart. Fouriel pieśni o ożenku Maksima poświęcił całą lekcję szóstą z cyklu wykładów o greckiej i serbskiej poezji ludowej. Georgije Magarašević, znający dobrze recepcję serbskiej poezji ludowej w pierwszej połowie XIX wieku, w 1827 roku w artykule *Народне српске песме* (*Ludowe pieśni serbskie*) poinformował czytelników, że we francuskim czasopiśmie „Quotidien" z 29 czerwca 1826 roku opublikowano artykuł na temat serbskiej poezji ludowej, przepisany z czasopisma „Catholique", w którym znajduje się również analiza pieśni *Ženidba Maksima Crnojevicia*. Adam Mickiewicz w swoich słynnych wykładach *O serbskiej poezji ludowej* na paryskim College de France jeden cały wykład poświęcił pieśni o Maksimie. Danilo Živaljević informował, że Biondelli jako pierwszy we Włoszech, w 1941 roku, podał pieśń w obszernych

[3] O rękopisie wspomina Jovan Skerlić w 1911 roku [Skerlič 1911: 931–932]. Plan przedstawienia Steriji opublikował Vaso Milinčević („Književna istorija" 1974, t. 7, nr 26, s. 327–333).

fragmentach w „Sulla raccolta di canzoni serbiche"[4]. Przytaczając świadectwa o obecności w Europie najdłuższej pieśni ze zbiorów Vuka, wypada dodać, że obok walorów estetycznych wywoływała ona również zainteresowanie także w obrębie ówczesnych dyskusji natury teoretycznej. Najpierw niemieccy badacze dostrzegli jej podobieństwa tematyczno-motywacyjne z Nibelungami, a porównanie z niemieckim poematem narzuciło im się również przy rozważaniu homeryckiego pytania o powstaniu eposów[5]. Dla Lazy Kosticia – przy

---

[4] O Fourielu i recepcji pieśni we Francji najobszerniej pisał Miodrag Ibrovac [Ibrovac 1966: 527–552]. Georgije Magarašević we francuskim czasopiśmie „Quotidien" 29 czerwca 1826 roku opublikował artykuł o serbskich pieśniach ludowych, przepisany z pisma „Catholique", w którym znalazła się analiza pieśni *Женидба Максима Црнојевића* [Magarašević 1827]. Vojislav Jovanović wspomniał w pracy doktorskiej spostrzeżenia de Ekstina na temat utworu i podał ich fragment, ale nie omówienie Magaraševicia [Yovanovitch 1910: 178]. Miodrag Ibrovac cytuje barona Ferdinanda d'Ecksteina: „Przechodząc do pieśni epickich, autor przedstawia tylko jedną, najdłuższą – *Ożenek Maksima Crnojevicia*, kompozycję, jak mówi, »która się wyróżnia ogromną tragiczną siłą swojej koncepcji, głębią bolesnych emocji, które zwycięża«. W niej znajduje on więcej niż jedno podobieństwo z Nibelungami, z wyjątkowymi obrazami porażki i masakry Burgundów zaproszonych na wesele Atylii, a z drugiej strony epizody zupełnie w duchu i stylu Homera" [Ibrovac 1966: 290]. Adam Mickiewicz na wykładach w paryskiej Sorbonie również wspominał o tej pieśni. Na temat wykładów Mickiewicza najpełniejsze są prace: Georgijević 1936; Živanović 1941: 121–122; Živanović 1974: 49–67. W przetłumaczonych fragmentach w piśmie „Подунавка, Бачкој вила" (1843), w opracowaniu w tomie *Словенка* (1860) nie podano wykładu o Maksimie [Živaljević 1892: 107–108]. Już w XIX wieku zauważono, że Laza Kostić w niektórych elementach swojej tragedii naśladował Szekspira. Laza Kostić tak bardzo się nim zajmował, tłumaczył *Ryszarda III*, *Romea i Julię*, że nawet nazywano go Szekspirem (Јован Скерлић: *Омладина и њена књижевност*, поглавље *Позориште и Шекспир*). W całych scenach, motywach i dialogach można śledzić, jak Kostić wzoruje się i konkuruje z opracowaniem motywów słynnego tragika: Maksim, podobnie jak Romeo, zabił brata swojej ukochanej, oszpecony Maksim jako Ryszard, filozofujący Maksim jako Hamlet, aktorzy Maksima i gęślarz Hamleta. Podobnie jak Szekspir, Kostić stosował wymiennie prozę i poezję (Vinaver, Milinčević, Frajnd). Miodrag Radović mówi, że Szekspira Kostić „przejął" za pośrednictwem Niemców: Schillerra, Schlegela, Tiecka, Mommsena [Radović 1983: 112].

[5] Nibelungowie to drugie wielkie literackie wyzwanie Kosticia. Niemcy, na przykładzie Nibelungów dotarli do pytania, w jakim stopniu można ich porównać z eposami Homera. Serbska poezja ludowa, jako żywa poezja ludu, stanowiła dla nich możliwy dowód dla potwierdzenia ich tez. W tych teoretycznych rozważaniach wykorzystywali oni pieśni o królewiczu Marku i o Kosowie, ponieważ uważali, że to w nich zaczęło się łączenie krótszych pieśni epickich w większe całości. To, że *Ženidba Maksima Crnojevicia* była tak długa, stanowiło możliwy dowód, że wśród ludu mogą powstać również obszerne utwory. Laza Kostić, chociaż młody, na pewno miał jakiś wgląd w te rozważania,

wszystkich znaczeniach, które odkrył w wersach Miliji, dostrzeżonych przez niego możliwościach rozwijania tematu – bez wątpienia w wyborze płaszczyzny fabularnej dramatu istotny był naukowy osąd europejskiej opinii publicznej jego czasów, który tę pieśń znał i cenił. Kostić pragnął uczynić tę pieśń jeszcze bardziej europejską, cywilizowaną, co jest widoczne w naśladowaniu geniuszy dramatu, których podziwiał – monologi Maksima są hamletowsko złożone, dialogi miłosne mają swoje źródło w *Romeo i Julii*, a czarnogórska zdrada nosi cechy Schillerowskiego „interesu narodowego".

Z drugiej strony, Kostić chciał w *Maksimie Crnojeviciu* podkreślić element narodowy. W poszukiwaniu źródłowo serbskich walorów w pieśni o upadku Crnojevicia z trudem jednak można znaleźć wartości, które byłyby godne romantycznej gloryfikacji. Nie ma w niej bezgranicznego heroizmu, niepowtarzalnego piękna i moralnej czystości, dziewiczej nieśmiałości i ofiarności, które gloryfikowali zagorzali przedstawiciele Zjednoczonej Młodzieży Serbskiej w swoich przesadnych pochwałach ideału serbstwa. Kostić wyszedł od wersów śpiewaka o wyjątkowej wyobraźni w ożywianiu psychologii sytuacji konfliktowych, ale wersów, w których nie ma szczodrości, wielkoduszności i wybaczenia, więc „wrzucił" braterstwo jako relację, która zawiera najwięcej wartości – relację, która oznacza gotowość do porzucenia osobistych potrzeb na rzecz innych. Tę specyficznie „narodową" relację chciał podnieść do rangi ogólnoludzkiego wymiaru etycznego i osiągnąć szczyt tak, jak angielski dramatopisarz, którego podziwiał. Kostić pragnął przepleść ze sobą to, co uniwersalne i to, co narodowe.

W pieśni Starca Miliji Czarnogórcy, by dotrzymać słowa Iva Crnojevicia, że jego syn będzie najpiękniejszy wśród weselników, oszukują Wenecjan, podmieniając oszpeconego chorobą Maksima jego pobratymem, któremu obiecują dary weselne jako nagrodę za udział w tym oszustwie. Tragiczne rozwinięcie rozpoczyna się na polu przed dworem Crnojevicia, kiedy panna młoda nie chce przekazać złotej koszuli utkanej dla wybranka innemu[6], ale żąda by podarunek prze-

---

a także znał sam tekst epicki. Vinaver pisze: „Nibelungów Laza znał i badał. Podobieństwo niektórych ich tematów go zachwyciło. Zresztą, pewne podobieństwo tematyczne pomiędzy pieśnią ludową *Ženidba Maksima Crnojevicia* i *Pieśnią o Nibelungach* stanowiło środek ciężkości nie tylko tych niemieckich teoretyków, którzy zajmowali się serbską poezją ludową, ale również tych, którzy serbską poezję ludową uważali za współczesny klucz do zrozumienia starszej epiki" [Vinaver 1963: 331].

[6] „Każdy może odżałować to, co stanowi rezultat szczególnego poświęcenia. Trudno wyrzec się czegoś, o czym wiesz, ile potu, nieprzespanych nocy i w końcu, co najważniejsze, uczuć poświęciłeś. Panna może się wyrzec i prezentów, które dali jej bracia oraz darów złozonych przez jej rodziców oraz podarku, który przygotował jej ukochany stryj. Ale dziewczyna nie może przeboleć koszuli, w którą przez trzy lata, codziennie, z poświęceniem, wplatała swoje panieńskie marzenia, sny, pragnienia i nadzieje" [Ljubinković 1987: 90–91] (przyp. tłum.).

kazać Maksimowi. Katoliczka grozi, że oszpeci swoją twarz i zaklina Maksima: *О Максиме, немала те мајка!* (*O Maksimie, żeby matka cię straciła!*). Wenecjanki nie boli odkrycie, że została oszukana, ani to, że Maksim jest brzydki, ale siła rozpaczy i emocji utkanych w jeden przedmiot. Maksima, *mścicielskie nasienie*, rozbójnika, któremu nie trzeba wiele, by zapłonął i sięgnął po miecz, klątwa doprowadza do wściekłości. Slobodan Jovanović konflikt w pieśni Miliji opisał jako *kłótnię o podarki weselne* [Leskovac 1960: 136].

Prostą historię i psychologicznie umotywowane relacje w pieśni Miliji Kostić dociążył, włączając do niej równoległe akcje i zmieniając stosunki między bohaterami. O motywach tych zmian pisano dość dużo, więc nie jest konieczne, by raz jeszcze mówić o tym, co w dramacie zostało błędnie podane lub niedopowiedziane, ale należy wskazać zapowiedziane, a niewykorzystane przestrzenie w motywacji bohaterów i opowieści w ramach obrazu świata Lazy w samej tragedii.

Laza Kostić pragnął, by w jego dramacie miłość pełniła większą rolę, więc w części wstępnej, poprzez dialog Anđeliji i jej siostry Filety, przedstawił Wenecjankę i Maksima jako kochanków, którzy doświadczyli krótkich chwil namiętności i tęsknią za ponownym spotkaniem. W ten sposób reakcję Maksima na jego zmieniony wygląd pisarz przeorientował w kierunku strachu przed porównaniem przez Anđeliję niegdysiejszej urody z oszpeconą twarzą – bohater zastanawia się, czy ukochana będzie go takiego nadal kochać:

Ха! Ко то збори о миловању?
Је л' вредан Максим њене милости?
Је л' вредан месец зрака сунчева?
Је л' вредна поноћ пратње зорине?
Је л' вредна шкољка ситна бисера?
Је л' вредна мача црна корица?
Је л' вредно ово срце преврело
да носи у свом мраку пламеном
анђеоски онај девојачки лик?[7]

W metaforycznie zaostrzonych pytaniach o godność z góry znana jest odpowiedź, że księżyc nie jest godzien słońca ani północ świtu, podobnie jak muszla – perły. Maksim z lękiem konfrontuje swój oszpecony wygląd z urodą Anđeliji, ale przy tych porównaniach zderzają się ze sobą także płomienna miłość z poczuciem niższej wartości, bez widoków na to, że owo zderzenie może się dla Maksima dobrze skończyć. On uwielbia Anđeliję, ale nie robi tego, co byłoby zgodne

[7] „Ha, kto to mówi o miłości / Czy wart Maksim jej litości? / Czy wart księżyc słonecznego promienia? / A czy północ warta zorzy towarzystwa? / Czyż warta jest muszla drobnej perły? / A czarna pochwa czyż warta jest miecza? / Czy zasługuje to serce gorące, / by nosić w swym płomiennym mroku / ów anielski obraz panny?" (przyp. tłum.).

z jego miłością; obawiając się, nie odkrywa przed nią swojej tożsamości, a kiedy dostrzega, że Miloš się w niej zakochuje, znowu nie robi nic, by pobratymowi wyjawić tajemnicę swojego serca.

W dramacie tragedia zaczyna się wraz z konfliktem dwóch miłości – miłości do pobratyma i do ukochanej kobiety. Bohaterowie tragedii są zatem zmuszeni, by dokonać wyboru, by coś poświęcić i coś zdradzić. Maksim jest rozdarty pomiędzy braterstwem i miłością, chociaż – jak słusznie zauważył Franjo Marković – zapomniał, że pobratymowi, który go zastąpił, grozi śmiertelne niebezpieczeństwo zemsty Filety [Leskovac 1960: 126]. Obok bohaterów Jakšicia z dramatu *Jelisaveta*, którzy dokonują wyboru pomiędzy kobietą a narodem, jest on jedną z pierwszych postaci w serbskiej twórczości dramatycznej, którą decydujący wybór pomiędzy dwiema miłościami (lub pragnieniem i miłością niespełnioną z powodu nowych okoliczności) włącza do romantycznego panteonu ofiar niedozwolonej miłości. Miłość nie jest tu tylko melodramatyczną ozdobą głównego wątku, ale samym ośrodkiem tragedii. O skłonności pisarzy tej epoki do konfrontowania wysokich wartości świadczy również powieść Bogoboja Atanackovicia *Dva idola* (*Dwa idole*), w którym opisywany jest konflikt uczuć i obowiązku.

Miłość Maksima jest sekretem i musi nim być: nie może on swojego pobratyma obrażać miłością do kobiety, a później, kiedy zaczyna go dręczyć uczucie Miloša i Anđeliji, musi zachować milczenie, ponieważ do tego zobowiązuje go patetyczne ślubowanie – na miecz, na krzyż i błogosławieństwo matki. Ale bardziej niż honor, który go powstrzymuje, rozdzierają go wątpliwości, czy Anđelija i pobratym mogą go nadal kochać. Jego świat wewnętrzny jest rozerwany. Chciałby poświęcić swoje uczucie do ukochanej, jest gotów się jej wyrzec, ale się waha. Już samym ukrywaniem prawdy Maksim złożył ofiarę, ale nie wyzwolił się z napięcia – wręcz przeciwnie, uruchomił potężne mechanizmy skonfliktowanych sił, by podstępnie gniewem i winą rozdarły jego duszę. Wspomnienia chwil miłosnej rozkoszy oraz zrodzonej wówczas nadziei poddają się niełasce i złowrogiemu niezdecydowaniu, poczuciu niegodności i fałszywej wielkoduszności, z którą oddaje Anđeliję Milošowi. Maksim plącze się we własnym wypieraniu najgłębszych pragnień. Marta Frajnd mówi o rozdarciu pomiędzy osobowością i maską [Frajnd 1982], a Vaso Milinčević pisze o rozdarciu osobowości Maksima: „Ten schizofreniczny symptom nabiera znaczenia estetycznego, w pewien sposób prezentuje się jako walka ducha i materii" [Milinčević 1967: 9]. Romantycy chętnie pokazywali te stany graniczne. Maksim jest z jednej strony uduchowionym i szlachetnym, natchnionym po hamletowsku, niezdecydowanym marzycielem, ale równocześnie rozdartym nieszczęśnikiem, który nie widzi siebie w świecie, po którym się porusza. Wiadomo, że Jovan Andrejević Joles miał wpływ na młodego Kosticia, zatem na główną postać tragedii można rzucić światło fragmentu rozważań Jolesa na temat negatywnego patosu:

> Cierpiący podmiot rozdwaja się i my teraz w jednym podmiocie widzimy jak gdyby dwa: podmiot ma w sobie, poza tym wspomnianym dopiero wrogiem, jeszcze jednego, który stara się nie pozwolić rozpoznać tego prawa absolutnego, więc chce, by przy swoim zniszczeniu duch się zamroczył, a tym drugim wrogiem jest – jego własna natura, uczuciowość. Ta wewnętrzna walka z samym sobą i przeciwko sobie [Leskovac 1960].

Maksim, jako „cierpiący podmiot", właśnie się „rozdwaja" – na poziomie świadomości czuje się spełniony, utulony, chociaż nie do końca, a wszystko to opiera się na wyobrażeniu własnej wzniosłości, ale podświadomie ma poczucie straty, pragnie tego, czego się wyrzekł, wydaje mu się, jakby ktoś inny go tego pozbawił. W bezruchu, do którego sam się zmusza, wypierając swoje pragnienia, szuka zakazanych i okrężnych dróg do powstrzymania Miloša, by zrealizować swoje pragnienia. Jednak nie może się do tego przyznać przed samym sobą, poza chwilami skrajnej szczerości: *jep ja се бојим, Јуда ми је брат* (bo ja się boję, Judasz jest mym bratem). Zazdrość prowadzi na drogę zdrady, na której bez trudu znajdzie się powód do waśni. Rozdarcie pomiędzy uczuciem ograbienia i okazywaniem oddania temu, kogo się zdradzi, przybiera na sile. Ambiwalentne uczucie wobec tego, któremu zazdrości, wzmaga się, a niemoc wyrażenia siebie tonie w sile tego, któremu zazdrości, ponieważ wodzą go na pokuszenie słodycz i ból utraconego szczęścia. W złowrogo skonstruowanej scenie cudzej idylli, do której prawo miał tylko on, stykają się bezsilność, poświęcona potęga i zemsta „przyszłej" mocy nad obecnie utraconym uczuciem. Rozdarcie wzmaga pożądanie upragnionego i zazdrość wobec posiadacza, którego miejsce chce się zająć. Te uczucia, tak wzmożone, muszą być jeszcze lepiej ukryte – miłością właśnie. Samotność, w której Maksim tkwi, staje się coraz większa, wzmagając równocześnie pragnienie, którego nie zdusił, które w nieugaszonym żarze jeszcze bardziej się rozpala. Wraz z pogłębianiem się przepaści pomiędzy możliwym a upragnionym, zdradza on swoje uczucia i czyniąc to, otwiera przestrzeń do zdrady pobratyma, ponieważ Maksim nie może ujarzmić sił w nim przeciwstawionych. Postać Miloša jako wspomnienie tego, czym sam kiedyś był, stanowi rozdzierające lustro przeszłości Maksima, tym bardziej, że również kobieta, którą kochał, nie dostrzega, że miłuje jakiegoś innego Maksima. Rozdarcie pomiędzy ślubowaniem i pragnieniami, uczuciami wobec pobratyma i Anđeliji, wielkodusznością dawania i pustką wyrzeczenia, działaniem i pasywnością, wprowadza go w niszczące obszary zamroczonego ducha, szaleństwa. W ten sposób w bohaterze Kosticia zrealizowany został dramatyczny ideał „rozdwojenia cierpiącego podmiotu" Jolesa.

Psychologiczna motywacja czynów bohatera zaledwie częściowo została rozwinięta za sprawą zmienionego toku fabularnego Kosticia i przeformułowanej koncepcji konfliktu wokół koszuli. Poprzez rozbudowanie pieśni dramat postaci Maksima został umotywowany na pewnym wyższym poziomie cywilizacyjnym i psychologicznym, ale Kosticiowi nie udało się doprowadzić swojej

dramatycznej wizji do końca. Nie wykorzystał on potencjału zmienionej historii, nie wytrwał w pogłębianiu koncepcji, która mu się narzucała. Dramat Kosticia spłacił dług wobec pragnienia, by opiewać święty hymn ku czci pobratymstwa. Akcja zostaje rozwiązana „wodewilowo", z wybaczeniem i odkryciem, że śmierć Miloša jest wynikiem braterskiego nieporozumienia. Nieszczęście to skutek przypadku, omyłki. Takie budowanie tragedii nie przestrzega praw prawdopodobieństwa i konieczności, wieloznaczność ludzkich pokus nie wynika z zapowiedzianej niekonsekwencji ludzkiego wyrzeczenia, ale z podle ugruntowanej wielości wymuszonego. Laza Kostić chciał ułożyć tragedię z postaciami rzuconymi w kłębowisko przypadków, lecz ani nie podniósł przypadku do rangi nieuniknionego losu, ani też „papierowe" postaci nie nabrały pełni życia – dramaturg nie dopracował ani postaci, ani losu. Zamiast doprowadzić do tego, że tragedia będzie rezultatem możliwej i przekonującej konieczności, rozwiązanie dramatu wynika z niewystarczająco dostosowanych do pieśni tez i zbyt patetycznego zakończenia, w którym zwycięża zgoda.

Idealnie serbskie nieskończone bohaterstwo w niebohaterskich czasach mogło być tylko przedmiotem starych pieśni i wspomnień, w związku z czym jako wartości najwyższej rangi zaczęły się wyłaniać również inne cnoty, zaś ani moralna czystość i piękno, ani nieśmiałość dziewcząt nie muszą stanowić tylko serbskiego ideału. W braterstwie krwi Kostić znalazł ten ideał, którego poszukiwał[8] (sam miał jedenastu pobratymów). Vinaver pisze, że w dramacie braterstwo krwi dla Kosticia to:

> Fakt nad faktami, emocja nad emocjami… świętość nad świętościami… niemal kosmiczne uczucie, które w swojej pełnej i prawdziwej czystości istnieje jakoby tylko wśród Serbów i dostrzega, że braterstwa krwi nie wyczuwa się z wersów, tylko z zamiaru pisarza. Pisarz osobiście nie wierzy, że braterstwo krwi to najgłębsze uczucie, które wypiera wszystkie inne. Pisarz przyjmuje je jedynie jako warunek wstępny fabuły. Wychodzi od niego nieprzekonany, nas także nie przekonując dostatecznie.

W pieśni ludowej swatowie nie są szczególnie zindywidualizowani i uczestniczą w oszustwie swojego władcy. W dramacie Kosticia Czarnogórcy to po-

---

[8] Alberto Fortis rozważa braterstwo krwi jako specyficzną relację moralną i opisuje, jak się je zawiera w kościele [Fortis 1984: 39]. Talvj cytuje Fortisa i wspomina o spostrzeżeniach Toksarisa na temat braterstwa krwi Scytów [Talvj 1825: 283]. Vuk Karadžić również podaje informacje o braterstwie krwi. Adam Mickiewicz w swoich wykładach na temat pieśni o Maksimie mówi o braterstwie krwi jako o starym słowiańskim obyczaju, który zachował się wśród Serbów, Bułgarów, a jest również spotykany u Albańczyków [Mickjevič 1955: 97]. Mirjana Drndarski pisze o wzmiankach na temat braterstwa krwi jako serbskim obyczaju w tekstach Dalmatyńczyków i Włochów – Lovricia, Carrary, Ljubicia, Tomasse'a, Dall'Ongara [Drndarski 1989: 180–181].

dzielone i skłócone plemię. Cała opozycja gromadzi się wokół Nadana, podłego buntownika, który sprawnie podsyca niezadowolenie, pragnienie chwały i chełpliwość potencjalnych zdrajców. Skłonni do zdrady są również Wenecjanie, więc oczywiste jest, że autor dramatu, kładąc nacisk na powszechnej niewierności, poprzez naciągany i nierozwinięty paralelizm, pragnął przedstawić zdradę jako rozpowszechnione zjawisko. Młody Kostić jest przepełniony pesymizmem – tym pełnym goryczy pesymizmem, bliskim Steriji, ale klasycystyczne „umiarkowanie" Steriji zostało zastąpione romantycznym idealizmem i jeszcze większym rozdarciem w recepcji świata. Wobec upadku norm moralnych zapomnieniu ulegają liczne związki krwi, serca i społeczeństwa – nie ma nic świętego, łamane są porozumienia, zapomina się o przysięgach, zdradza się miłość, rodzinę, braterstwo krwi, współplemieńców. Wszędzie tylko brak czci. Główny bohater znajduje się na skraju szaleństwa, niezdolny zrozumieć siebie i świat dookoła, ale przy całej tej bezsilności – ma świadomość moralnego upadku, jaki go otacza. W *Maksimie Crnojeviciu* dominuje skrajnie pesymistyczna wizja świata. Ludzie za swoimi maskami i kłamstwami skrywają jakiś swój interes. I kiedy nie wiadomo, czego się chce, i kiedy z wyrachowaniem dąży się do niskiego celu, wszystko jest skazane na nieuniknioną, nieodwracalną porażkę. Prawdziwe wartości na świecie nie muszą przetrwać, bo ludzie nie są do nich skorzy. Ideały – jako pragnienie, by świat był piękny i wzniosły – to jedynie ruiny nad banalnością nagiego pożądania i interesu. Im burzliwiej Kostić rozwijał podniosłość idealizmu, tym pesymizm, który chciał mu przeciwstawić, stawał się mroczniejszy. Złudzenie, że istnieje cokolwiek szlachetnego, musi zostać rozbite. W świecie musi zostać potwierdzony brak istnienia jakiegokolwiek dążenia poza egoizmem, przy czym walka pomiędzy nim i jakąś lepszą rzeczywistością jest złudna – za twarzą Judasza jest albo szaleństwo, albo maska.

Niemożność przetrwania normalnym lub uczciwym w nienormalnym świecie, jako przymus, by zaakceptować szaleństwo świata z moralnym relatywizmem lub uznać jako karę własnej nierównowagi, w dramacie Kosticia nie dokonuje się na równi w sferze społecznej i w sferze indywidualnej. Na niechybność zdrady i dwulicowości oraz odstąpienia od surowych wymogów cnoty i konsekwencji przystaje się, niczym na element życia społecznego. Nihilizm rozczarowanego idealisty znalazł metaforę nieporządku w masce, poprzez którą się akceptuje bezzasadność moralnego imperatywu, przy czym skrytość i fałszywe oblicze maski w odbiorze przeobrażonego świata równocześnie wyraża cierpienie z powodu moralnego upadku i upajanie się bolesnym odkryciem, że to przeobrażenie było konieczne. Teatr ze swoją iluzorycznością stanowi właśnie ostateczny wymiar odrzucenia świata w jego akceptowaniu, ale także akceptowania świata pozbawionego idealizmu. Jednak w świecie uczuć i osobistych relacji, według Kosticia, nie ma miejsca na udawanie. Miłość rozumiana jako najwyższa wartość, jako obietnica zbawienia i przestrzeń autentyczności, nie pozwala na kłamstwo czy zdradę. Miłość, której nie okazuje się od razu, w pokusie zachowania tajemniczości, a bez właściwej możliwości ukrycia,

okazuje się o wiele bardziej uległa wobec zewnętrznych nacisków – oszustwo poprzez zamianę panów młodych staje się wzorcem zdrady wewnętrznej, przywiązanie do przysięgi przerasta w rozdarcie spowodowane licznymi zakazami wyrażania uczuć, a narzucone wyrzeczenie zderza się z niemożnością samozapomnienia. Maksima, skrępowanego zobowiązaniami, kusi niemoralne odrzucenie tego, co go powstrzymuje. W kręgu wewnętrznej rozterki bohater jest obciążony konfliktem dwóch wykluczających się nawzajem miłości. Dotyka go niemoc, by w rozdarciu uczuciami wybrać świętość i ofiarę. Dwie skrajności w nim – zdrada i wierność – zastępując się nawzajem, ostatecznie stają się jednym.

POLKI I ZAKOCHANI ROSYJSCY OFICEROWIE W DWÓCH POLSKICH POWIEŚCIACH (JÓZEF I. KRASZEWSKI I STEFAN ŻEROMSKI)

Wspólne życie zniewolonego narodu i narodu najeźdźców od zawsze opiera się na pryncypiach nierównoprawności. Niektórzy żądni władzy przedstawiciele pokonanego narodu okazują lojalność władzom i w zamian bywają nagradzani przywilejami. Nierówne prawa obywatelskie wywołują w patriotach urazę oraz silne psychologiczne mechanizmy obrony przed poczuciem niższej wartości. Pragnienie, by zachować godność również w niesprzyjających okolicznościach, prowadzi do jednoczenia się członków wspólnoty etnowyznaniowej w celu przeciwstawienia się niegodnym „okupantom". Patriotyczne zwieranie szeregów odbywa się równolegle z punktowaniem wad okupantów i próbami wywołania u nich dyskomfortu oraz poczucia, że są niepożądani.

Po rozbiorze Polski na trzy części pod koniec XVIII wieku, wschodnie terytoria niegdysiejszego państwa zostały włączone do Rosji. Bunty zbrojne Polaków przeciwko carskim władzom były dławione, przynosząc tysiące ofiar i późniejsze represje. Każde złamane powstanie dodatkowo rozdrażniało carskich namiestników i prowadziło do dalszego pogorszenia sytuacji Polaków w granicach ówczesnej Rosji. Niepowodzenia tych buntów przynosiły Polakom z jednej strony nową nienawiść i ból, a z drugiej – rozczarowania i pretekst do rewizji sposobów przeciwstawiania się Rosjanom.

Rosyjskie władze nie zgadzały się na istnienie polskich szkół i prowyzwoleńczych książek, sankcjonowały zakres użycia języka polskiego oraz kontrolowały działalność polskich organizacji, by instytucjonalnie ograniczać ewentualne manifestacje polskiej niepodległości. W sytuacji, w której upowszechniano stosowanie języka rosyjskiego, Polacy nie mieli możliwości, by w życiu publicznym zafunkcjonować jako wzór dla Rosjan. W książkach, które otrzymywały zgodę cenzora na publikację, realiści musieli pokazywać Polaków i Rosjan bez opisywania prawdziwego napięcia pomiędzy członkami obu narodów. Polski odbiorca chciał czytać literaturę, w której jego współobywatele byli potężniejsi i lepsi od Rosjan. Była to zrozumiała potrzeba, by chociaż w życiu bohaterów literackich wznieść wartość Polaków ponad Rosjan. Literatura tylko fikcyjnie mogła przedstawić wzajemne relacje, a zatem opisać również Polki, które swoimi cnotami przyciągają choćby zakochanych osobników, gotowych do emocjonalnego przyjęcia innego punktu widzenia niż ten, z którym przyjechali do Polski, a nawet przyjąć polską perspektywę.

Józef Ignacy Kraszewski w młodości został skazany na wygnanie z powodu antyrosyjskiej działalności – posiadania pistoletu i kontaktów z J. Lelewelem, ale nie został wysłany na odbycie kary dzięki interwencjom i powołaniu się na chorobę. Młody Kraszewski złagodził swoje stanowisko i publikował teksty w cenionym wówczas polskim czasopiśmie w Sankt Petersburgu, dzięki czemu zyskał literacką sławę. Z powodu udziału w powstaniu jego brat i zięć zostali ukarani wygnaniem z Polski. Zięć zmarł na Sybirze, a córka zginęła w wypadku wozu podczas powrotu do kraju. Sam Józef Kraszewski wspierał wygnańców, pisał teksty publicystyczne i literackie na temat sytuacji w Polsce w czasie powstania i po nim.

Kraszewski opublikował książkę *Moskal* w Lipsku w 1865 roku, pod pseudonimem Bolesławita. Pseudonim został wymyślony, ale powstał w duchu słowiańskich dwukomponentowych imion, z możliwym skojarzeniem również z polskim królem Bolesławem Chrobrym. Utwór, wydany poza zasięgiem rosyjskiej cenzury zaledwie rok po krwawo zdławionym powstaniu lat 1863–1864, opowiada o tym powstaniu. Warto dodać, że po każdym buncie carskie władze zaostrzały swoje rządy i wprowadzały dodatkowe represje. Kraszewski napisał wiele dzieł, które tworzą cykl poświęcony powstaniu. Pseudonimem „Bolesławita" podpisane są dwadzieścia cztery utwory publicystyczne i prozatorskie. Do tekstów literackich, które noszą wspólny tytuł *Obrazek narysowany z natury*, graficznie uzupełniony rysunkiem krzyża, na którym znajduje się wieniec z cierni, należą utwory pisane w trakcie trwania samego powstania: *Dziecię starego miasta*, *Szpieg*, *Para czerwona*, ponadto dzieła napisane w okresie 1864–1865: *Moskal*, *My i oni*, *Żyd*, a także utwory powstałe w latach 1865–1870: *Na wschodzie*, *Dziadunio*, *Zagadki*. O tych utworach pisali polscy historycy literatury: L. Kwaśnicki, S. Hertel, S. Burkot, B. Osmulska-Piskorska, W. Danek, M. Woźniakiewicz-Dziadosz. Dostrzegli oni wyraźną obecność elementów patriotyczno-propagandowych, zwłaszcza we fragmentach publicystyki, w których potępia się Rosję, jak również czynników propagandowo-agitacyjnych. Sam Kraszewski zresztą podkreślał, że dzieła te pisał przede wszystkim mając na uwadze cele propagandowe. Badacze interpretowali te aspekty w ramach działalności Kraszewskiego nakierowanej na potępienie rosyjskich czynów w krajach europejskich. Uszczerbek na wartościach literackich na rzecz zaangażowania politycznego zauważyła Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, dostrzegając, że idee dominują nad postaciami literackimi, że schematy fabularne są zbanalizowane, a system wartości i obecność jednoznacznych ideologicznych poglądów autora ulegają uproszczeniu. W tych rozważaniach istotna będzie również jej ocena dotycząca cech gatunkowych samej narracji:

> Losy bohaterów, zdominowane przez historię i zarazem ujęte w ciąg sekwencji właściwych romansowi, realizują się w ramach tego samego układu zdarzeniowego, gdyż perypetie miłosne wynikają z uwikłań politycznych [Woźniakiewicz-Dziadosz 1997: 83].

Józef Kraszewski w powieści *Moskal* rozwija opowieść o dwóch polsko-rosyjskich miłościach. W pierwszej kolejności zostaje przedstawiony Aleksander Naumow – Sasza, uległy swojej ukochanej Michalinie. Wybranka porównuje go z niewytresowanym psem, którego należy wyszkolić:

> Obchodziła się z nim prawie tak jak z wziętym na wychowanie pieskiem, którego się oducza nieprzyzwoitości, a uczy służyć, przynosić i warować.

Sasza i Michalina są zmuszeni opuścić Warszawę i wyprowadzają się do Odessy. Po ich przedwczesnej śmierci powieść śledzi losy ich syna Stanisława, ochrzczonego w prawosławiu jako Światosław. Po latach dorastania, którym narrator nie poświęca szczególnej uwagi, młodzieniec zakochuje się w córce generała, rosyjskiej uwodzicielce bez serca, która sprytnie zabawia się oczarowanymi mężczyznami, ale jest bezgranicznie samolubna:

> W głębi tego charakteru był chłód córki północy zepsutej, rozdziwaczonej, dla której instynkt egoizmu był prawem najwyższem i jedynem.

Młodzieńcowi kapryśna i egoistyczna rosyjska piękność Natalia Aleksejewna nie przynosi szczęścia. Dopiero Polka pokazuje mu, czym jest prawdziwa miłość. Pisarz zmieniając role genderowo-narodowe, chciał pokazać różnice w narodowym charakterze i osobiste skłonności, które przezwyciężają uprzedzenia na tle narodowościowym.

Moskalami Kraszewskiego są Rosjanin ożeniony z Polką i jego syn, zrusyfikowany w wojsku pół Polak, pół Rosjanin. Ta mieszana tożsamość jest ważna w konfrontowaniu Rosjan i Polaków. Mogłoby się wydawać, że mieszane pochodzenie po rodzicach daje człowiekowi prawo do równoprawności i równowagi, ale ta równowaga zostaje zachwiana, kiedy okoliczności polityczne zmuszają bohatera, by wybrał stronę ojca lub matki. Ponieważ wybór dokonuje się na płaszczyźnie napiętych pod względem wartości etnicznych stereotypów, wybór pół Polaka zachodzi na poziomie wartości etycznych, a nie siły, przy czym okazuje się, że jest to również wybór po kobiecej linii. Takie rozwiązanie ma również znaczenie genetycznego zwycięstwa, przywrócenia niemal już straconego polskiego syna na łono polskiego narodu. By zwrot akcji był jeszcze bardziej patetyczny, pisarz postarał się, by go utrudnić – bohatera wychował w imperialnych szkołach wojskowych i związał go namiętną miłością z rosyjską pięknością. W ten sposób zwrot akcji oznacza podwójne zwycięstwo polskich kobiet – jako zwycięstwo matek i zwycięstwo kochanek. Bolesne po przegranej, lecz skomponowane zachęcająco i pod względem literackim proste dla utożsamiania Polaków z dobrem, a Rosjan ze złem, dzieła Bolesławity odgrywały ważną rolę w umacnianiu zaostrzonych stereotypów Polaków i Rosjan po powstaniu. Miały one trwały wpływ także później.

W czasach Polski sowiecko-socjalistycznej dzieł Bolesławity nie łączono z postacią Kraszewskiego. Władzy nie była potrzebna antyrosyjska propaganda, którą te dzieła głoszą.

* * *

Stefan Żeromski w powieści *Uroda życia* (1912) opowiada o życiu i miłościach młodego rosyjskiego artylerzysty Piotra Rozluckiego. Jego imperialne przekonania pisarz uzasadnia błyskotliwymi odpowiedziami na egzaminie końcowym. W drodze do Polski, w przedziale pociągu z zainteresowaniem przygląda się młodej Polce, którą dopiero dużo później pozna i pokocha. Po przybyciu Piotra do Polski, w rozmowach z polonofilsko nastawionymi krewnymi, jego postawa wywołuje rezerwę i niezgodę. W dalszych kontaktach z Polakami i Polkami – uczniami, których tajne zebrania ukradkiem śledzi – jego przekonania zaczynają ulegać zmianie. Piotr poznaje córkę generała, pod którego dowództwem służy – Tatianę Iwanownę Polenow-Czernowratską, piękność, w której wszyscy się kochają.

Poglądy Rosjan, którzy lekceważą i nienawidzą Polaków, wygłasza córka generała Polenowa, która szybko zostaje kochanką Piotra. Tatiana uwodzicielsko wyznaje, że pragnie małej, ślicznej dziewczynki o czarnych oczach, a także ich związku. Jednak Tania jest dziewczyną o zmiennej naturze.

> Mówiła mu nieraz, że w nocy częstokroć bardzo długo płacze, jeśli minął bezpłodny dzień, w którego ciągu go nie widziała. Nie mogła wytłumaczyć, czego płacze, gdyż nie był kobietą, a więc nie był w stanie jej zrozumieć. Była nieraz skryta, podejrzliwa, nie wiedzieć o kogo zazdrosna [...]. Sztuczny chłód rozpryskiwał się nagle, bezsilne ręce stawały się łagodnymi podwójnie, oczy po tysiąckroć przypadały do oczu. Uczucie szczęścia, ufności, dziwnie subtelnej wiary przeistaczało się w obojgu przy najlżejszej zmianie zewnętrznych zdarzeń w szarpaninę tęsknoty tak natarczywej, że godziny pod jej wpływem stawały się wieloletnimi okresami, a całe dnie były ponure, najeżone kamieniami nieszczęść, pełne niepokoju i upadku.

Podróż z Tanią do Paryża nie przynosi im nowej bliskości, lecz jeszcze więcej napięć i zazdrości. Tatiana posiada niezwykłą urodę, ale jest samolubna i zimna, z łatwością wprost z czułości wpada w mroczny nastrój, jest nieobecna i rozzłoszczona. Przez jej postać Żeromski fikcyjnie projektował swoją wizję Rosji. Jej charakter jest zły, a niezrównoważenie prowadzi ją do tragicznego końca. Idąc za myślą o Tatianie jako symbolu Rosji, jej autodestrukcyjny koniec stanowi fantazmatyczną projekcję Żeromskiego, że Rosja zniszczy sama siebie. Kiedy Piotr staje w obronie Polki i zostaje ranny w walce, ona rzuca się w ramiona innego mężczyzny, Roszowa, a następnie zabija z rewolweru siebie i dziecko.

Ale Żeromski chciał też czegoś więcej – przez powieść pragnął przeprowadzić paralelę pomiędzy dwiema miłościami Piotra: miłością do Rosjanki i miłością do Polki. Pisarz chciał te dwie bohaterki również połączyć losem, więc ułożył to tak, by ostateczne rozstanie Piotra z Tatianą zaczęło się w momencie, kiedy on staje w obronie Polki. Piotr porównuje urodę swojej narzeczonej Tatiany i nieznajomej. To porównanie, wbrew jego uczuciom, działa na korzyść Polki:

> Nie była to olśniewająca i oślepiająca piękność Tatiany, lecz wdzięk nieustannie i coraz usilniej w miarę obserwacji promieniujący, uroda na poły ukryta, nie krzykliwa, lecz i nie gasnąca nigdy. Młoda panna ubrana była w najprostsze letnie suknie, w zwykły słomkowy kapelusz, a przecie była w nich najzupełniej wykwintna. Ruchy jej były naturalne, lecz powstrzymane w sobie, otamowane wewnętrzną świadomością piękna.

Tak jak przez postać Tatiany Polenowej przedstawiona jest Rosja, podobnie poprzez postać Małgorzaty ukazana jest Polska. Piotrowi dziewczyna jako współpasażerka najpierw spodobała się w drodze do Polski. Po licznych namiętnościach, kłótniach, rozstaniach i powrotach z Rosjanką, obronił Polkę przed napastnikami, nie znając ani jej imienia, ani miejsca jej zamieszkania. Z tego powodu Piotr został ukarany i pozbawiony awansu w wojsku, ale nie było mu z tego powodu przykro. Tatiana popełniła samobójstwo m.in. dlatego, że nie zaakceptowała czynu Piotra, tego, że stanął w obronie tej kobiety, czym pisarz również połączył losy obu bohaterek. Po śmierci Tatiany przed Piotrem otwiera się droga do nowego życia. Od polskiego adwokata bohater dowiaduje się, jak nazywa się panienka, którą obronił i powtarza je w sobie:

> Małgorzata Ościeniówna, w Zatoce, przez Siedlce, Mordy, Łosice, pod Drohiczynem.

Piotr Razlucki przybył do Polski jako oficer z mocno ugruntowanymi poglądami na temat Polaków, ale jego zdanie o nich się zmienia. Należy mieć na uwadze, że pisarz kilkakrotnie w powieści podkreśla polską linię w jego genealogii. Przy pierwszym spotkaniu z Małgorzatą młody carski oficer rozmyśla o tym, że jego towarzyszka podróży w pociągu na pewno nie chciałaby nawet z nim rozmawiać. Narrator wyjawia myśli bohatera, że mógłby zbić ten argument, ponieważ jego matka jest Polką, a ojciec, chociaż Rosjanin, został rozstrzelany jako uczestnik powstania styczniowego przeciw rosyjskim władzom.

> Ale nie zechciałaby przecie rozmawiać z nim, z „Moskalem"! A mógłby ją zdziwić oświadczeniem, że jest z pochodzenia niejako – Polakiem, że miał matkę Polkę, choć unitkę, więc prawosławną, a ojca nawet buntownika, rozstrzelanego za polski bunt.

W noweli *Echa leśne*, opublikowanej w 1905 roku – tekście, który stanowi prolog powieści *Uroda życia* – opisywana jest dezercja ojca Piotra, Jana Razluckiego i jego ostatnie, niespełnione życzenie, by jego syn był wychowywany jako Polak.

* * *

Powieści *Moskal* Kraszewskiego i *Uroda życia* Żeromskiego łączy wiele podobieństw. Zarówno w pierwszym, jak i drugim dziele głównym bohaterem jest rosyjski oficer, polskiego pochodzenia po matce, który zakochuje się i żeni z Polką. Bezsprzecznie, obaj pisarze wiodącą ideę – że Polacy nie mogą i nie wolno im się wyrzec swojego narodu – wbudowali w fabułę, motywację postaci, dialogi oraz przesłanie dzieł. Rusyfikacja bohaterów jest tymczasowa, stanowi owoc zbiegu okoliczności, a prawdziwy los przywraca ich na łono polskiej tożsamości narodowej. Co prawda, nie dzieje się to od razu. Naśladując powieści sentymentalno-patetyczne, pisarze najpierw wiązali swoich bohaterów z rosyjskimi pięknościami, ale doprowadzali te związki, obciążone straszliwymi wadami Rosjanek, do rozpadu, by prawdziwe szczęście pół Polacy, pół Rosjanie znaleźli dopiero w ramionach Polek. Porównania owych dwóch miłości są częste i zawsze tendencyjne, bardziej lub mniej subtelne, co odbiera powieściom psychologiczną i estetyczną wiarygodność.

Niewątpliwie polskiemu czytelnikowi ten rodzaj propagandowej trywialności był potrzebny i pisarze, wyczuwając oczekiwania domyślnego odbiorcy, patriotycznie zabarwili również sąd wszechwiedzącego narratora. Liczne są i u Kraszewskiego, i u Żeromskiego porównania obu panien oparte na stereotypach. Z punktu widzenia badań etnostereotypów te powieści stanowią wdzięczne źródło.

Koncepcja obu dzieł jest jasna i pouczająca: Polacy wracają do chwilowo opuszczonej polskości i znajdują w niej prawdziwe życiowe, etyczne wartości – w przeciwieństwie do szorstkich, niezrównoważonych, chorych i agresywnych Rosjanek. A rosyjscy oficerowie swoje szczęście znajdują dopiero u boku Polek.

BELGRADZKI NADREALIZM I MIŁOŚĆ

Warunki życiowe, w jakich funkcjonuje pisarz, mogą znajdować odzwierciedlenie w wykreowanym przez niego świecie przedstawionym, ale mogą też być od tego świata bardzo odległe. Do rozbieżności między rzeczywistością a jej obrazem w dziele literackim dochodzi m.in. wtedy, kiedy autor nie jest zainteresowany opisywaniem świata, w którym żyje. Na przykład w przededniu Rewolucji Francuskiej, czyli w okresie gwałtownego narastania nastrojów republikańskich, głównym tematem najpopularniejszych powieści nie były bynajmniej stosunki ludu i arystokracji, lecz cierpienie kochanków i zamężnych kobiet, które nieszczęśliwie ulokowały swoje uczucia. Romantycy z kolei skupili swoją uwagę na egzotyce orientu, eksponowaniu tzw. zbędnych ludzi i przeklętych buntowników, natomiast zdawali się ignorować otaczającą ich codzienność. W okresie burzliwych zmian w obrębie warstw społecznych w czasie rewolucji przemysłowej pod koniec XIX wieku artyści nierzadko lubowali się w przedstawianiu zmęczonych życiem, znudzonych oryginałów, którzy rozrywki szukali w wymyślnych uciechach, kwietyzmie albo w makabresce. Sztuce XIX wieku ton nadawał dysonans między żądzami i pokusami osamotnionych bohaterów a kwestiami ogólnoludzkimi. W obliczu egzystencjalnego lęku i poczucia absurdu istnienia człowiek modernizmu miał wrażenie uwięzienia w zaklętym kręgu, z którego nie ma wyjścia. Dominującym stanem była zaś wszechogarniająca gorycz, będąca „zasadą determinacji, motorem działania i pojmowania. […] W wahaniach między wstrętem do świata a litością dla siebie samego tylko ona jest czymś trwałym i stałym" [Cioran 2015: 174].

W książce *Zarys rozkładu* Cioran wyznawał:

> Tak odkrywamy w sobie Dzikusa i Dekadenta, te dwie współdziałające i sprzeczne zarazem osobowości poddane tej samej pokusie przechodzenia: jednego od nicości w kierunku świata, drugiego od świata w stronę nicości. To potrzeba podwójnego wstrząsu na skalę metafizyczną [Cioran 2015: 160].

Ów „podwójny wstrząs" dotyka jednostkę marginalną, z jednej strony niezdolną do niesienia ciężaru kolejnych ograniczeń, z drugiej zaś gotową i zdeterminowaną, żeby radykalnie się odmienić oraz wskazać sobie i innym nową drogę. Postawa Dzikusa i postawa Dekadenta to dwie radykalne odpowiedzi na kryzys wartości, z którym musiała się zmierzyć cywilizacja przełomu XIX i XX wieku. Artyści występowali przeciwko ogólnie przyjętemu porządkowi, szukając wyjścia w pierwotnych siłach życia i śmierci.

Modernistyczne doświadczenie świata zaowocowało również zmianą stosunku do miłości. Nihilista zadawał sobie pytanie, czy miłość można przeciwstawić metafizycznej pustce, uznać ją za antidotum na ból istnienia. Zmęczony życiem dekadent wciąż umieszczał miłość na piedestale uczuć, chociaż miał świadomość jej destrukcyjnej mocy, która popycha człowieka w ramiona śmierci. Dekadenci zatem nie wyrzekali się miłości, lecz nie wierzyli w jej niewinność. Widzieli ją raczej jako stan między pożądaniem a nicością, między pragnieniem destrukcji a strachem przed nią. Dlatego, wypowiadając się o niej, popadali często w skrajności, oscylowali między odrzuceniem a przedstawianiem jej jako mrzonki.

Bardziej radykalny wydaje się Rimbaudowski gest samozaprzeczenia. Jego słowa: „Ja to ktoś inny" przeniesione w sferę miłości mogą brzmieć: „Moje uczucia to uczucia kogoś innego", co sugeruje próbę przekroczenia granic rzeczywistości. Zerwanie kontaktu z samym sobą prowadzi do deprecjacji miłości i zmiany jej statusu – odtąd to związek marionetek albo maszyn.

Wraz ze zmianą stosunku człowieka do życia, śmierci i samego siebie przeobrażeniu ulega także interpretacja tego, co pożądane, a co zabronione. Kościół przez wieki odgrywał rolę arbitra w tym względzie, powstawały spisy czynów niemoralnych, przepisy, jak żyć uczciwie itp. Z czasem jednak wpływ Kościoła osłabł, a wówczas kontrolę nad ludzkim ciałem i życiem seksualnym przejęły instytucje świeckie. Na przykład według Michela Foucaulta pod płaszczykiem medycyny pozytywistycznej „rysuje się świat perwersji" [Foucault 1995: 42], w którym ci, co nie mieszczą się w normie, są zamykani w zakładach karnych, zakładach wychowawczych i klinikach.

Napięcie między moralnością mieszczanina a buntownika przyczyniło się do subwersji w sferze erotyki. To, co wcześniej stanowiło margines i wyjątek, stało się probierzem wolności i samoakceptacji. Swobodniejszy stosunek do przedstawiania miłości poskutkował nagromadzeniem perwersji, mającej na celu zaszokowanie odbiorcy. W kręgu mody literackiej pojawił się motyw gorącej krwi. Twórcy naturalistycznych scen seksu uzasadniali je tezami o „krwi i otoczeniu", elementach dziedzicznych i złych warunkach socjalnych, które prowadzą do odchyleń. W poezji ten wątek jest kontynuacją infernalnej, skatologicznej i demonologicznej tradycji kultury europejskiej. Przekraczający granice gatunków literackich temat wyuzdanej miłości, aczkolwiek pozbawiony nacechowania antyklerykalnego, miał charakter prowokacji i buntu przeciw tradycyjnym wyobrażeniom religijnym. Na początku XX wieku prorocy nowego ładu na zgliszczach starej sztuki w bardzo efektowny, by nie rzec efekciarski sposób, przekonywali, że brzydota – tak jak rozumieli ją Rimbaud i Lautréamont – musi znaleźć nowoczesne środki wyrazu. Ciało było wypaczone, odrażające i odarte z tajemnicy piękna.

Poszukujący piękna Dekadent pragnie dotknąć nicości, dlatego tęskni za kobietą, która równocześnie go zauroczy i przerazi, zagwarantuje mu uniesienia miłosne, ale i wstręt czy bluźnierstwo. Dzikus natomiast ucieka od nicości

w witalistyczny popęd, w zmysłowość pierwotną. Są i tacy, co piszą o miłości, opierając się na tradycyjnym związku piękna i wzniosłości, a ich dzieła mimo swojej staroświeckości nadal znajdują czytelników. Taką twórczość prezentują ci, którzy niezupełnie stracili wiarę w ideał miłości szlachetnej, zwolennicy powrotu do sprawdzonych interpretacji, ale i cyniczni przeciwnicy naiwnej wrażliwości i budowniczowie nowych wartości. W niniejszym studium zostanie przeprowadzona analiza obrazu miłości na podstawie tekstów literackich i polemicznych z końca lat dwudziestych i z początku lat trzydziestych XX wieku, których autorami są belgradzcy nadrealiści, wyróżniający się gwałtownymi zmianami oglądu człowieka i świata. Historia literatury dowodzi, że relacja między bieżącą rzeczywistością a przedstawieniem przekształca się stosunkowo wolno. Dlatego szybka zmiana stanowiska awangardowej grupy pisarzy belgradzkich świadczy o zestawianiu ze sobą przeciwstawnych idei w ich twórczości.

Sen i mrzonka

W literaturze europejskiej tradycyjnym ideałem miłości „wysokiej" była miłość wzniosła. Człowiek uwznioślał swoje uczucia, potrzebę kochania i bycia kochanym, sytuując je na piedestale uczuciowości i poświęcenia dla drugiej osoby. Kobieta jako obiekt miłości miała cechy istoty spoza rzeczywistości, kogoś, kto przebywa poza doczesnością w idealnej przestrzeni piękna i cnoty. Bojaźń przed zmysłowością nie brała się ze strachu ani z odrzucenia ciała, lecz z magicznej funkcji ślubów czystości, które w cudowny sposób potęgowały atrakcyjność i urok wybranki serca. Mimetyczne opisy kobiety jako istoty nieosiągalnej, czystej i wzniosłej, zarówno w renesansie, jak i obecnie służy wyrażaniu piękna i jasności.

W poezji modernizmu archetyp półbogini oraz ideał miłości uduchowionej ustępują miejsca miłości instynktownej, cielesnej i bezpośredniej. Obok ujętych w sposób parnasistowski zmysłowych uniesień i rozczarowań wyraźnie zróżnicowana pod względem treści i poetyki serbska poezja XX wieku tworzy przekonujące portrety nie tylko kobiet demonicznych, lecz także utraconych martwych kochanek, jak choćby u Lazy Kosticia w wierszu *Santa Maria Della Salute*, albo u Vladislava Petkovicia Disa w wierszu *Może śpi*, które – nawiasem mówiąc – dantejskimi wizjami anielskiej Beatrycze wpisują się w model uczuciowości późnoromantycznej.

Marko Ristić, czołowy przedstawiciel i główny ideolog serbskiego nadrealizmu, interesował się wprawdzie twórczością André Bretona jeszcze przed publikacją pierwszego manifestu surrealizmu, niemniej jednak jego młodzieńcze utwory nie noszą cech dadaizmu. Jest w nich odczuwalny wpływ rodzimej literatury, ale Ristić, buńczuczny awangardzista, ostro krytykował poprzedników i nie przyznawał się do żadnych z nimi związków. Dopiero kiedy pod koniec życia redagował antologię swoich juweniliów, przyznał, że ta negacja wynikała

z jego młodzieńczego radykalizmu, miała charakter krótkowzroczny i życzeniowy. Wiersze z jego debiutanckiego tomu *Ze szczęścia i ze snu* (1925) bliższe są późnoromantycznemu symbolizmowi Kosticia i Disa, w którym obecny jest archetyp kobiety uduchowionej, niż symbolizmowi Dučicia i Rakicia. W swoich wczesnych wierszach Marko Ristić pozostawał pod silnym wpływem Miloša Crnjanskiego i ekspresjonizmu, o czym pisali A. Petrov, R. Vučković i inni. Kobietę idealną, bohaterkę tych wierszy, ogarniają sumatraistyczne nastroje: rozdelikacenie, łagodność, beztroska, przeanielenie ciała przez światłość.

Ipak ćeš u bezbrojnoj svetlosti proći
Natopljena sva njom i u sumraku čak
(Ristić KP: 67)

[W światłości nurza się twój każdy krok,
Nawet gdy noc, głuchość i mrok]

Ekspresywną mistykę jasności spotykamy w tekstach wielu pisarzy chorwackich i serbskich. Antun Branko Šimić, „poeta ciała", w tekście *O muzyce form* (1918) przekonywał: „Biała dłoń kobiety, zaświeciwszy w nocy, swoim milczącym krzykiem budzi duszę, która padła bez życia". Wątek zmartwychwstania, zwłaszcza w tradycji chrześcijańskiej, związany jest ze świętością i jej inkarnacją w życiu człowieka. Mitologizacja motywów, w których dochodzi do styku świata boskiego i ludzkiego, stanowi wyróżnik ekspresjonistycznej twórczości takich autorów, jak Josip Sibe Miličić, Dimitrij Mitrinović, Ranko Mladenović i inni. W wierszu Pavla Stefanovicia podmiot liryczny wyciąga do gwiazd ręce „niewinne i białe", pragnące kobiety i snów. Marko Ristić także sięga po motyw rąk, ujmując go w duchu poezji swoich poprzedników:

Ruka je tvoj izvor tog razlivenog sjaja
Tvoja je ruka jaka do zvezda
I blagoslovom prožeta ti je krv
(Ristić KP: 113)

[Twoja ręka to źródło blasku,
Twoja ręka sięga nieba,
W niej jest błogosławieństwo krwi]

Wyrażony domyślnie lub bezpośrednio lot wychwalanego bytu ku gwiazdom i królestwu niebiańskiemu został wyprowadzony z opozycji światła i mroku, wysokości i niskości. Światło jako symbol mistycznej ewokacji doskonałości kształtuje postać ukochanej, która rozświetla ciemności istnienia. Stosunek do rzeczywistości nie pokrywa się jednak z występującymi u Nietzschego czy Bergsona teoriami rojeń, które przesłaniają witalistyczne wartości życia. Światło ma wyjątkowe znacze-

nie nawet w poezji starszej o kilka lat, gdzie miłość postrzegana jest już z innej, bardziej przyziemnej perspektywy, a wyrażenia figuratywne nabierają nowych sensów. Na postać swojej „bogini" Ristić rzuca odrobinę cienia, na zasadzie oksymoronu („jasna noc") budując jej wizerunek kobiety wszechmocnej i wszechobecnej:

Bila si vedra i čista kao zora
A ipak je u tebi bilo odjeka noći
Odjeka svetle noći sna
I zanosnoga zaborava
(Ristić KP: 119)

[Byłaś pogodna i czysta jak zorza
A jednak w tobie było echo nocy
Echo jasnej nocy snów
I wspaniałego zapomnienia]

Atrybuty nocy związane są z oddawaniem się namiętnościom, wskutek czego erotyka zaciera wymiar indywidualny człowieka. Noc w takim przypadku nie jest miejscem, z którego chce się uciec, lecz wszechogarniającą masą, wyrażoną oksymoronem „jasna ciemność" i zachęcającą, by się w niej zanurzyć. Doświadczenie erotyczne i transcendentalne staje się czymś widzialnym również we śnie. Podobna relacja ze snem pojawia się także w innych wierszach Risticia:

Bila si ta zora u ponoć, ta crvena velika noć
Taj slap od isključivog sna između lažnih vizija
(Ristić KP: 120)

[Tyś jest zorza o północy, czerwona wielka noc
Kaskada snów wśród wilgotnych mar]

Podmiot liryczny traktuje kobietę i sen łącznie jako ucieleśnienie pełni bytu. Nadzwyczajna moc takiej koniunkcji przeciwstawnych sił zostaje wyrażona przez obraz jasności rozświetlającej ciemność nocy. W wierszu Risticia sen przynależy do sfery euforii, która swoją autentycznością przewyższa rzeczywistość, czyli sferę fałszywych rojeń.

Decydując się na taką interpretację – jedną z wielu, albowiem marzenie senne można rozumieć na wiele sposobów (na przykład jako przystanek na drodze do wyższej prawdy; pułapkę, która wchłania rzeczywistość; koszmar o tak dużej sile rażenia, że nie sposób wydostać się z niego na jawę; wróżebny głos zapowiadający jakieś wydarzenie; głos demaskujący prawdę podświadomości i inne) – wybiera definicję snu jako potwierdzenia wyższej prawdy. Dzięki takiemu ujęciu przedstawiona pod postacią snu figura kobiety wyśnionej sytuuje się po stronie prawdy, a tym samym zostaje wyniesiona na najwyższy piedestał miłości.

Świetliste atrybuty zmarłej kochanki idealnej jako zmitologizowane wizje chrześcijańskiego raju, znane z romantycznych wierszy Jovana Jovanovicia Zmaja, Lazy Kosticia czy Vladislava Petkovicia Disa, w poezji modernizmu zastąpione są nowymi przedstawieniami uroków życia po śmierci. W wierszach Marka Risticia życie pozagrobowe zestawione z życiem na ziemi zostaje przedstawione w opozycji jawy i snu. Metafizyczne implikacje wczesnej twórczości poety tracą wagę, a puste ramy wyczerpanej metaforyki ustępują miejsca nowym znaczeniom. Małgorzata Baranowska mówi o śnie w kontekście poszukiwania idealnej przestrzeni w zrujnowanym świecie. Bogini, nad-kobieta, rządzi miłością, obdarzając poetę swoim snem, istniejącym na równych prawach z rzeczywistością, a nawet ją wypierającym. W wierszach Risticia sen objawia się jako przestrzeń szczęścia, idealna sfera, w której spełniły się marzenia.

Rasklopi mi svoje kraljevstvo sna
Da mi jutra života preobraze laž
Koliko noć već tone sva
U zanos jedan jedini
U zanos jedan robovanja njenom snu
Probuđena, a ipak uvodiš u valove sna
(Ristić KP)

[Rozłóż przede mną królestwo snu
By poranek życia rozjaśnił zmyślenie
Noc nurza się już
W uniesieniu
W uniesieniu, co więzieniem snu
Nie śpisz, lecz spieniasz fale snu]

Podmiot podporządkowuje się anonimowej kobiecie i rzeczywistości jej snów, a „królestwo" i „niewola" sugerują, że jego oddanie jest bezgraniczne. Przedstawiono je w metaforycznych obrazach, które wyobrażają żywiołową moc wody, biorącej w posiadanie człowieka dzięki sile, pięknu i nieskończoności. Sen jako idealna forma uzewnętrzniania się bytu to przeciwieństwo jawy, będącej synonimem codzienności, świata zakłamania, „fałszu, fałszywych wizji". Występujący w wielu wierszach zabieg konsekwentnego łączenia sprzeczności tworzy symboliczny system kontrastowych cech przestrzeni, uczuć, stanów świadomości, prawdziwości, światła itd. O kształcie szczęścia i prawdy, o sferze uroczystej obecności bóstwa decydują: radość, sen, pożądana miłość, chmura, namiętność, światła nocy i przeczucie – natomiast o nieszczęściu: smutek, jawa, rozczarowanie miłosne, ziemia, kłamstwo, mrok za dnia. Do szeregu nacechowanych antytez łatwo dodać nowe pary przeciwieństw. Na podstawie ideału nadrealnego ucieleśnienia prawdy Marko Ristić z jednej strony eksponuje autentyczność miłości, z drugiej zaś – paradoksalnie ją ukrywa, pomijając fantazmatyczno-utopijną naturę miłości ze snów.

Kobieta jest nieodgadniona, „nie przeniknie jej żadne spojrzenie, jej oczy to dolina spokoju". Jej moc polega na łagodności, dobru i milczeniu. Kobieta jest panią życia i śmierci.

Ti koja znaš gde su život i smrt
Ti pred čijim je likom sva zemlja skromnost […]
Ti koja si iznad života mog i smrti
Zovem te sudbinom svojom a ti si tako nejaka
Slabošću svojom upravljaš igrom
Koja nam srca lomi
(Ristić KP: 71)

[Ty, która wiesz, gdzie są życie i śmierć
Ty, u której stóp ziemia leży skromnie […]
Ty, która jesteś nad życiem i śmiercią,
Wołam cię swoim losem, o, niemocna
Słabością swoją wyznaczasz zasady gry,
Co łamie nam serca]

Albo:

Vodi me u ljubav i slabošću daj mi hrane
Ti koja znaš gde su život i smrt
(Ristić KP: 72)

[Wprowadź w miłość i słabością mnie nakarm
Ty, która wiesz, co życie, co śmierć]

Samonegacja podmiotu jest całkowita. Poddaje się on mocy kobiety rządzącej nie tylko nim, ale w ogóle istnieniem. Jego słabość można rozumieć na kilka sposobów, albowiem wieloznaczność wierszy dotyczy zarówno delikatności jako zasady kobiecości, której ulega dojrzały mężczyzna, jak i samego stosunku podmiotu lirycznego do obiektu miłości: podporządkowanie się wszechmogącej kobiecie przypomina stosunek dziecka do Wielkiej Matki. Podmiot jest zatem podporządkowany, ale na własne życzenie, pragnie rozpłynąć się w krainie szczęśliwości. Miłość spełnia wszystkie oczekiwania, podmiot nie musi już nawet samodzielnie orientować się w świecie, który go otacza, relatywizacji ulegają takie kategorie, jak ruch i bezruch. Przestrzeń spełnienia to świat, który jednocześnie zmienia się i nie zmienia, osiągając samowystarczalność, odrywa się od rzeczywistości:

I stajem, i lutam i volim u ljubavi
Izgubio sam putokaz i spalio mostove sna
(Ristić KP: 69)

[Staję, wędruję, kocham – w miłości
Zgubiłem drogowskaz, spaliłem mosty snów]

Podczas trwania snu nie grozi mu niebezpieczeństwo ze strony jawy, niemniej jednak pojawia się wątpliwość, czy miłość doznana we śnie jest prawdą. Pokusa zakwestionowania tej prawdy bierze się z dwuznacznej potrzeby podmiotu lirycznego, żeby przestrzeń snu ostatecznie zamknąć w granicach świata samowystarczalnego albo – przeciwnie – po prostu ją opuścić. W ten sposób wzmocnieniu ulega emocjonalne i ekspresywne znaczenie wyznaczników przestrzeni snu w tekście poetyckim. Lśniące bielą w poezji serbskiej lat dwudziestych – jak pisał Miloš Crnjanski w słynnym wierszu *Sumatra* – „ośnieżone szczyty dalekiego Uralu" nie wyrażają tu spokoju, lecz pragnienie nieuchwytnego piękna:

Nenadano i mutno obvio me je nemir
Polja, polja u snegu i sneg po tragu njenom
(Ristić KP: 69)

[Niespodziewanie ogarnął mnie mętny niepokój
Pola, pola w śniegu i śnieg w jej śladach]

Reci mi koji je put
Ka dolinama mira?
Reci mi da li su jezera
Utešna i duboka i kada ne blista tajna?
(Ristić KP: 105)

[Powiedz mi, którędy droga
Do dolin spokoju?
Powiedz mi, czy jeziora są tam
Głębokie i czy dają pociechę,
I kiedy gaśnie tajemnica]

Istota, którą kochanek darzy uczuciem, wywołuje w nim niepewność w sytuacji, kiedy nie następuje spodziewane oczarowanie. Potrzebuje on pewności i spełnienia, więc w przypadku ich nieobecności przyzywa je, łaknąc szczęścia i urzeczywistnienia się snu o prawdziwym życiu. Brak możliwości nieustannego trwania stanu uniesienia znajduje wyraz w strachu przed utratą spokoju i miłości czy strachu przed poznaniem innego oblicza tego, kogo się kocha – bez maski podniosłości i wyjątkowości. Uczucie zawodu wynikające z podejrzenia, że kobieta dotychczas brana za boginię okaże się zwykłym człowiekiem, budzi jeszcze silniejszą chęć negacji wieloznaczności zastanej sytuacji i potwierdzenia nieco-

dzienności doświadczeń. Boska wybranka, która panuje nad życiem, śmiercią i nad całym losem, wywołuje pragnienie bezkrytycznego posłuszeństwa.

Svud pružam ruke: zanos je smrtan i beo
U slast! U šume! U zvezde!
Usliši me srcem što voli
(Ristić KP: 70)

[Gdzie ręką sięgnąć: zachwyt śmiertelny, biały
W namiętność! W las!
Usłysz mnie kochającym sercem]

Ale istnienie zwiewnej bogini, która nagle – wskutek uświadomienia sobie implikacji ulotności zachwytu – traci swój wymiar pozaświatowy, podawany jest w wątpliwość w chwili, kiedy w miłość i tęsknotę za miłością wdziera się „mętny głos serca" i krwi, kiedy podmiot liryczny wbrew swojej woli musi strącić miłość z fantazmatycznego tronu. Powołując się na słowa Rastko Petrovicia: „Nie tylko duchowość na przeszkodzie stoi mej przygodzie znojnej", Radomir Konstantinović sugeruje, że u Risticia – inaczej niż u Rastka – „duchowość przenika wszystko, co cielesne, zmysłowe, pierwotne i instynktowne, każdy »sylogizm krwiobiegu«" [Konstantinović 1983: ks. 7: 229]. Taka duchowość rozsadza rzeczywistość. Ristić, przywołując model poezji Apollinaire'a, z którego czerpał w młodości, przyznaje, że „trochę nonszalancki, melancholijny liryzm był raczej wrażeniem", a nie treścią doświadczenia. Dlatego wiersze z tego czasu były skazane na zniknięcie za „miękkimi, lekkimi upojnymi mgłami, w których beztrosko i trochę smutno wibrowała sama poezja". Dodajmy, że były skazane na grę z rzeczywistością, w którą do końca nie wierzyły. Poezja traktująca o prawdzie miłości, ale w pewnym stopniu też podająca w wątpliwość jej autentyczność, jest pozornym hymnem. Świadomość fałszu i tymczasowości uczucia nie może być impulsem do pochwał, ale nie prowadzi też bezpośrednio do rozpaczy i bluźnierstw – kryje się w niej potencjalne zadowolenie z przebytej drogi. Dlatego radość i smutek ulegają przemieszaniu. Bogini poezji Marka Risticia pilnuje tej tajemnicy rozdarcia i tęsknoty za scaleniem, dotyka szczęścia i bólu. To życiowe rozpoznanie dokonało się jednak w „lekkich upojnych mgłach", na wysokościach dzieła sztuki, ale pozostaje pytanie, kto ulegnie wzniosłej jedności smutku i radości, ledwie dostrzegalnie unoszącej się w sferze abstrakcji. Za lirycznością i mądrością kryją się bowiem bóle młodego wieku, kiedy człowiek pragnie pogodzić wszystkie przeciwieństwa. W poezji krzyżują się radość i smutek, sen i jawa, miłość wyśniona i miłość ułudna. Kwestionując swoją autonomiczność, podmiot liryczny Risticia część wewnętrznych sprzeczności przekaże delikatnej bogini, której postać dzięki temu stanie się narcystycznym zwierciadłem jego uczuciowości. Znika dominująca dotychczas opozycja pierwiastków kobiecego i męskiego, a napięcie miłosne

zmienia kształt. Pod powierzchnią wiersza miłosnego kryje się także stanowisko wobec doświadczenia życia na jawie. Tajemnica ofiarowania się drugiemu człowiekowi zaczyna polegać na poszukiwaniu siebie w tym człowieku. W obrazie bogini zbiegają się wyobrażenia idealnego piękna i jego uniwersalnej wartości. Kobieta staje się ucieleśnieniem ducha, poezji i marzeń. Silna i nieprzenikniona, prawdziwa, choć poza rzeczywistością, prowadzi dusze do ogrodów cudownej szczęśliwości. Fantazmat miłości zostaje przeniesiony do sfery duchowej, co pozbawia ją wymiaru cielesnego. Zasada zaspokojenia sprowadza się do poziomu hipotezy. Bogini jest kobietą nieuchwytną, troskliwą matką i niebiańską dziewicą. Kiedy w wierszu dochodzi do zmieszania się różnych warstw, uwidacznia się dysharmonia motywów oraz niebezpośrednia ironia, wynikająca z tej dysharmonii. Dzieje się tak wskutek ambiwalencji postaw podmiotu lirycznego i dwojakiego sposobu przedstawiania kobiety. Radomir Konstantinović tego typu rozdźwięk w poezji Risticia opisuje jako

> [...] dwoistość sądu i nostalgii, dwoistość nostalgika, który sam jest sobie sędzią, oraz sędziego, którego nostalgia cały czas wodzi na pokuszenie, dwoistość instynktu romantycznego, marzycielstwa jak u Czechowa (i u Wertera), poszukującego współrozmówców w chmurach i ptakach, a także bezwzględnego sędziego, który w żaden sposób nie da się rozmiękczyć [Konstantinović 1983, ks. 7: 229]

Ukryta ironia ma początek w wewnętrznych sprzecznościach podmiotu lirycznego wierszy Risticia. Jego rozdarcie jest źródłem późniejszego przewartościowania stosunku do miłości. O zmianie świadczą także pewne przesunięcia w obrębie znaczenia symboli poetyckich.

Dwoista natura marzeń, która buduje dla siebie świat ponad rzeczywistością i przezwyciężając jej ograniczenia, przeciwstawia się jawie, mimo że jest z nią związana, chciałaby ją zanegować. Sny, będące zaprzeczeniem realności, są wystawione na niebezpieczeństwo – jako emanacja irracjonalności mogą bowiem rozproszyć się w sferze domysłu, nieoczywistości i niewyrażalności własnej ontologii. Rzeczywistość demaskuje taki stan rzeczy, oniryczny świat sprowadzając na ziemię i dowodząc swojej nad nią wyższości. Dopiero kiedy ustali się granice między tymi dwiema domenami i realności przyzna się palmę pierwszeństwa, a snom prawo do istnienia w swoistym porządku, w funkcji majaka, odbicia tego, co prawdziwe – dopiero wtedy można wznieść zamek marzeń sennych, po którym snuć się będą fantaści bez obaw, że fundamenty ich świata runą i zostaną zrównane z banałem codzienności. Dopóki te dwie sfery nie są rozdzielone, rzeczywistość odbiera rację bytu snom i niszczy ich gmachy jak kruche kulisy.

Sen jako tęsknota za ideałem wiąże się z eterycznymi przestrzeniami w najwcześniejszej poezji miłosnej Marka Risticia. W późniejszych wierszach podmiot liryczny odkrywa, że miłość to nie tylko cudowna bezcielesna namiętność, stan

drżenia w ekstatycznym uniesieniu między strachem a błogością, lecz przede wszystkim zew ciała i krwi. Wskutek odejścia od koncepcji miłości podniosłej dochodzi do stopniowego zaniku obrazów poetyckich przedstawiających sen jako przebłysk w ciemności, jako symboliczną wizję, w którym główną rolę pełni wyjątkowa, niepowtarzalna uroda kochanki. W późniejszych fazach twórczości Risticia występują sny, ujawniające w konwencji koszmaru czy groteski sferę dotychczas nieuświadomioną i stłamszone pragnienia. Metafory snu i cielesności rejestrują wewnętrzne pęknięcie podmiotu doznającego miłość jako siłę duchową i zmysłową, czasem też jednak ewokują pytanie wolne od ciężaru rozczarowania:

Drvo, drvo vetra, bez korenja i bez lišća
Kroz čije grane teče moja krv, zar sam to ja sam?
(Ristić KP: 167)

[Drzewo, drzewo wiatru, bez korzeni i bez liści
Przez gałęzie płynie moja krew, czy to ja?]

Drzewo bez korzeni i bez liści jest wyrazem braku zakorzenienia, ogołocenia i odarcia bytu z pełni istnienia. Konkretność takiego drzewa dematerializuje metafora dopełniaczowa („wiatr"), dzięki temu określenia cech drzewa nabierają posesywnego charakteru – część wersu dotycząca braku korzeni i liści odnosi się zarówno do wiatru, jak i do drzewa pozbawionego korzeni oraz możliwości wydawania potomstwa. Metafora „drzewo wiatru" scala w jedno kształt i bezkształt, ruch i bezruch, zewnętrzność i wewnętrzność, życie i śmierć. Egzystencjalne tło tej sceny poetyckiej i jej ludzki sens konstytuuje się dzięki fizjologicznej metaforze – cielesność ogołoconych gałęzi wiąże się z krwią, natomiast niewidzialność wiatru uwypukla iluzoryczny kształt, który wiatr jest w stanie stworzyć raczej w wierszu niż w rzeczywistości. Z pytania „krew, czy to ja?" wyłania się rozczarowanie świadomością, że natura „ja" nie jest duchowa, lecz fizyczna. Zadawanie sobie pytanie, na które odpowiedź jest jasna, sugeruje, że podmiot nie jest gotowy tę odpowiedź zaakceptować albo chce ją powtarzać po to, żeby przekonać samego siebie do czegoś, w co jeszcze niedawno nie wierzył. W wierszach problematyzujących konfrontację z cielesnością zderzają się sprzeczne uczucia zgody i z trudem ukrywanego zawodu. We wzniosłej repetycji słowa „tylko" w krótkich metrycznie swobodnych wersach naprzemiennie występują samooskarżenie i oskarżenie nicości wyobrażonej pod postacią krwi.

Samo govor
Samo krv
Samo što mi šapće
Što urla ta krv
(Ristić KP: 151)

[Tylko mowa
Tylko krew
Tylko to mi szepcze
To wrzeszczy ta krew]

Po wizji miłości jako spełnienia piękna duchowego w pozaziemskich przestrzeniach wolności następuje zmiana: to, co kiedyś śnione, znika albo staje się śladem iluzji nieistniejącego szczęścia. Anonimowa przestrzeń miłości zostaje ograniczona do rzeczywistości ciała, którego jedyną zaakcentowaną cechą jest krew, będąca symbolem funkcjonującym w intuicyjnej, aczkolwiek nierozwiniętej antytezie duch–ciało. Nieobecność innych płynów kojarzących się z erotyką – potu, spermy, śliny i innych wydzielin – potwierdza tę ufundowaną na przeciwieństwach intencję mowy o ciele miłości. W wierszach *Oszpecony człowiek* czy *Operetka Đorđa Jovanovicia* metafizyczna podstawa bytu została oznaczona słowem „tajemnica":

Tromije otiče moja krv od svake zaspale tišine
Nikada nisam bio tajna
Čovek, čovek samo
(PoeN: 136)

[Ociężalej płynie moja krew od sennej ciszy
Nigdy nie byłem tajemnicą
Tylko człowiekiem, człowiekiem]

Negowanie istnienia tajemnicy poza materialistycznie rozumianym ludzkim ciałem oznacza przyznanie się do wiary w inną, podniosłą miłość. Podmiot, dzieląc się poczuciem zawodu i rozczarowania, jednocześnie akceptuje nową prawdę i godzi się na wszechwładzę praw krwi. Doznanie porażki jeszcze nie pozwala rozwinąć się przeczuciu, dokąd gniew zaprowadzi poetę, niemniej jednak zbiera się już w nim energia, która pozwoli mu później prowokacyjnie puścić wahadło erotyki w odwrotnym kierunku. Potrzebie rekapitulacji i obnażenia prawdy towarzyszy chęć zanurzenia się w czymś nowym. Życie sprowadzone do fizjologii, do krwiobiegu i innych funkcji biologicznych, nie wróży spełnienia, a raczej rozczarowanie ślepą siłą instynktu. Ristić i Jovanović zwracają uwagę na „zapomniany" aspekt egzystencji, w świetle którego życie wydaje się prostsze i pozbawione nieoczywistości. Podział na sen i jawę powinien zostać zamazany, ponieważ jawa sprawia, że marzycielskie wizje idealnej miłości stają się bezzasadne. Osłabienie opozycji snu i jawy, ducha i ciała, nie może nastąpić, dopóki sen, czyli projekcja pożądania, nie zostanie zaakceptowany jako podświadomość obejmująca zarówno rzeczywistość, jak i marzenia. Dlatego w miłosnej narracji zaczyna dominować mowa krwi, od szeptu do wrzasku, od tonu łagodnego, tajemniczego, po hałas i zdecydowanie.

Przemiany podmiotu lirycznego – od marzyciela do mocno stąpającego po ziemi realisty – można zaobserwować nie tylko w poezji Risticia, lecz także u innych poetów należących do kręgu nadrealistów, u których motyw krwi odgrywa kluczową rolę. We wczesnych tekstach Aleksandra Vučo, w przeciwieństwie do Marka Risticia, nieobecna jest konsekwentnie zarysowywana mitologia przestrzeni sentymentalnej, dlatego również afirmatywny stosunek do rzeczywistości nie jest podszyty nieoczekiwanym rozczarowaniem. Ironia Vučo jest bardziej jednoznaczna. Wspominając cielesność człowieka, poeta nie kryje delikatnego uśmiechu. W powieści *Korzeń wzroku*, mówiąc o potrzebie sensu, zadaje pytanie:

> Czy przez wzgląd na zdrowie, na purpurową krew, na to ogromne, silne i bezcelowe ciało, które do mnie należy niby najpiękniejsze i do niczego nieprzydatne zwierzę? (Vučo KV: 88).

Zdystansowany wobec swojego ciała traktuje je jak pancerz, na rzecz którego nie warto podejmować żadnego wysiłku. Wspomina jego bezcelowość, co jednak nie prowadzi do obniżenia wartości ciała, a jedynie do ironicznej konstatacji i zgody na to, że ciało jest „najpiękniejszym i do niczego nieprzydatnym zwierzęciem".

W wierszach Marka Risticia rozziew między odpowiedziami, które nie pokrywają się z rzeczywistością, a postulatem rzeczywistości widoczny jest przede wszystkim w zauważalnym napięciu między podjętymi kwestiami a ich wyjaśnieniem. Na poziomie emocjonalnym w takim dialogu wewnętrznym dochodzi do konfrontacji wcześniejszych fantazmatów i ich bezwolnego doświadczania przez osobę o rozdartej tożsamości. Nie są to już pragnienia pełni, lecz chorobliwe wspomnienia nadziei, że uda się posiąść tak naprawdę nie tyle nieosiągalny, co nieistniejący skarb. Natomiast powrót do porównań fantazmatycznych oczekiwań i rzeczywistości wzmacnia tylko zaistniałe rozbieżności między przeciwnymi punktami widzenia. Fakt, że dawna perspektywa nie sprawdziła się, zmusza podmiot do przewartościowania swojej postawy i wymyślenia przeszłości na nowo zgodnie z kryteriami, które aktualnie uznaje za obowiązujące. Ten powrót wzmacnia więź przeszłości i teraźniejszości. Poeta, wypowiadając się na temat tych konfliktów, sięga po symbole znane z poezji sentymentalnej, ale nadaje im cechy negatywne. Przestrzenie szczęśliwości stają się fałszywe, łączą się z obrazami bezsensu i bezcelowości, z metaforyką rozpadu i zaniku. Różne sposoby wyrażania niezgody, włącznie z chwytem podwojonej świadomości, prowadzą do nakładania się na siebie dwóch optyk: lirycznego głosu wyrażającego cierpienie i głosu postrzegającego siebie jako obiekt. Podmiot jest zmuszony do przewartościowania dotychczasowej postawy i odpowiedzi na pytanie, czy istnieje niedająca się pogodzić sprzeczność między snem a jawą, czy też w jakiejś części dusza ma jednak cielesną osnowę. Podejrzenie, że źródło miłosnego zachwytu i towarzyszącej mu tęsknoty za ideałem znajduje się w ludzkim ciele, zostaje sformułowane w postaci pytania:

Ima li u toj krvi i dimu
Trag našeg najdubljeg zanosa?
(Ristić KP: 81)

[Czy w tej krwi i w tym dymie
Jest ślad najgłębszego zachwytu?]

Niegdysiejsza łagodna ironiczność, która powściągała tkliwy sentymentalizm, nawet w najśmielszych oczekiwaniach poety nie mogłaby zostać wyparta przez tezę, że duchowość ma swój początek w świecie zmysłów. Wraz z transformacją, jakiej uległa ta opozycja, zniknęła ironiczność, lecz nie wynikająca z niej dwoistość. Dualizm pierwiastków duchowego i zmysłowego przeniósł się z fantazmatu o dominacji czynników niematerialnych na doświadczenie prawdziwej ludzkiej natury. Dym, ta stara biblijna metafora przemijania, krótkotrwałości i nieuchwytności bytu oraz iluzoryczności poszukiwań namacalnych dowodów na istnienie, w przenośni ma również znaczenie czegoś, co dusi. Dym połączony z krwią wyobraża doświadczenie cielesności i tymczasowości ludzkiego losu. Pojawiający się w poezji Marka Risticia obraz upadku zostaje z czasem zastąpiony fikcyjnym gniewem sentymentalnego idealisty, którego usunięto z raju. Takiego typu wahania wyraża symbol ognia:

Venac tog grčevitog raja do bola sažete sreće
Sve šume i svi životi što u tom plamenu mru
Došli su sa planina i iz sredine zemlje
Ne znam da li mojom krvlju da sad ovde sagore
(Ristić KP: 141)

[Wieniec rajskiego skurczu w ból zwarte szczęście
Wszystkie lasy i losy, co w tym płomieniu giną,
Przyszły z gór i ze środka ziemi
Nie wiem, czy moją krwią teraz tutaj spłoną]

Nienowe figury poetyckie splotu ognia i krwi mówią o burzliwej namiętności, ale też o „zwartym szczęściu" i zatracaniu się w doświadczeniu erotycznym. Proces przeobrażenia miłości w relację cielesną poprzez metaforę ognia wnosi też wydźwięk wyczerpującego dzikiego hedonizmu, natomiast słowa: „Nie wiem, czy moją krwią teraz tutaj spłoną", odnoszące się do pożądania, nie świadczą tylko o zanikaniu namiętności, lecz także całego świata, który kochanek wniósł dzięki jednostkowemu i ponadjednostkowemu doświadczeniu. Wątpliwości, co jest w nim, a co poza nim, eksponują się jako wahanie między zgodą i niezgodą na nową przestrzeń szczęścia. Motyw wszechwładzy pożądania realizuje się na drodze nawiązań do wcześniejszych wizji i poetyckich symboli miłości. Podmiot zadaje sobie pytanie, czy we krwi nosi ślad „najgłębszego zachwytu". Nie

wie, czy w płomieniu krwi zniknie rozdarcie między rozkoszą w „rajskim skurczu" a „w bólu zwartym szczęściem" i czy ów płomień unicestwi również jego samego.

Poeta przedstawia życie sprowadzone do poziomu cielesności pozbawionej perspektywy marzeń sennych i wzlatywania ponad rzeczywistość. Ristić mówi o samotności: „Sam samcit u tom ozidanom domu" (Ristić KP: 177) [Sam jak palec w murach domu] – lub o pustce, do której nikt nie zagląda: „Pust, pustoš, gde su varoši moga srca u koje se već godinama niko ne useljava" (Ristić KP: 193) [Pustynia, pustka, gdzie są miasta mojego serca, do których latami nikt się nie wprowadza].

W niegdyś zamieszkałej, a teraz opustoszałej przestrzeni, w „mieście serca", teraz nie ma nikogo ani niczego, nawet pragnień, które mogłyby zwabić tu ludzi. W metaforze „murów domu" zawarta jest myśl o zamknięciu i samotności. Samotnik wie, że nie warto czekać, ponieważ jest oczywiste, że nikt się nie pojawi. Ogrodzona murem pustka wyobraża nieobecność innych osób, więc i brak możliwości realizacji jakiejkolwiek relacji między ludźmi. Taka pusta przestrzeń unaocznia pustkę wewnętrzną, która dręczy podmiot liryczny, oraz nieumiejętność jej pokonania. Metaforyka opuszczonych i ogrodzonych murem przestrzeni świadczy o niemożności wiązania się z drugim człowiekiem i potwierdza bezsilność oraz zamknięcie w sobie. Między iluzorycznością dymu i krwi, w nieubłagalnym losie człowieka skazanego na samotność znajdują wyraz dwie postaci nicości, dwa obrazy świata w stanie rozpadu. Rozbudowanej poetyce nadrealistycznej bliższy jest oczywiście zabieg dezintegracji świata niż jego kafkowska przemiana, niemniej jednak skłonność do tej formy wyrażania nicości objawia się również w wierszach, który nie są utrzymane w poetyce nadrealizmu. Odkrywanie absolutnej pustki wszechwładzy krwi ewokuje wrażenie przemijania i śmierci:

Moja je reč zanemela u odjecima mesa
Moja je reč teška u odjecima smrti
(Ristić KP)

[Moje słowo oniemiało w echu mięsa
Moje słowo ociężało w echu śmierci]

Słowa są zbędne, ponieważ przekaz, który zawierają, nie może dotrzeć do drugiego człowieka. To, co wypowiedziane, przepada w próbach tyle rozpaczliwych, co nadaremnych. Przez użycie słowa „mięso" ludzkie istnienie zostaje sprowadzone do wymiaru fizjologicznego, natomiast figura „echo mięsa" sugeruje, że owa cielesność ulega pomnożeniu, przy czym samo ciało nabiera charakteru czegoś martwego, choćby skał, od których odbija się echo i wśród nich niknie na zawsze. Niecielesne słowo wpada w sidła ciała. W drugim wersie słowo zostaje dodatkowo obarczone śmiercią, obecną bezpośrednio w skojarzeniu z odbijającym się echem i niebezpośrednio w wyczuwalnej groźbie zniknięcia. Anaforyczne

powtórki przeprowadzono po to, aby między mięsem a śmiercią powstała korespondencja znaczeń – cielesność ma się kojarzyć z niepokojącym końcem.

W nicości życia, nad którym góruje śmierć, trudno znaleźć równowagę między mową a obojętnością milczenia, między akceptacją a odrzuceniem świata. W takiej sytuacji jako jedyne wyjście jawi się ucieczka w półśmierć, w świat „pomiędzy" (*Zasnąć jak kamień* – Đ. Jovanović, PoeN: 137). Nadal jedynie w przedsionku bezsensu przeszłość wtapia się w ponadczasową przestrzeń nicości, w której każde wspomnienie istnieje jako udręka niepamięci, ponieważ wyznanie nie jest w stanie zniszczyć wyobrażenia śmierci. Podmiot rozpaczy nie chce uznać śmierci, lecz z drugiej strony – jest pozbawiony wiary w życie. Zmiana doświadczania przeszłości – od rozdzierającego konfliktu potrzeb i niemożliwości ucieczki od tego, co było, do negowania przeszłości – daje się przeprowadzić tylko wtedy, jeśli zostaną podjęte poszukiwania przyczyn upadku i stwierdzi się istnienie winy oraz grzechu. Niegdysiejszej bogini poeta przypisuje cechy negatywne. Strach, lęki i obawy wynikają ze zła, które kobieta nosi w sobie, albo z iluzji, której uległ człowiek. Udręka podmiotu znajduje eliptyczny wyraz w pytaniu:

Stopljen – jesi li slepa?
Smrvljen – jesi li zla?
Skamenjen – jesi li gola?
(Ristić KP: 197)

[Stopiony – czy jesteś ślepa?
Zdruzgotany – czy jesteś zła?
Skamieniały – czy jesteś goła?]

Powtarzające się na początku każdego wersu zbitki spółgłosek wzmacniają efekt, jakim jest ewokacja siły zniszczenia. Podmiot liryczny nie czeka na odpowiedź. Prześladowany przez nieszczęścia, których *spiritus movens* jest ona, grzesznica, na przemian wprowadzając pytania i odpowiedzi, kieruje uwagę to na siebie, to znów na nią.

Mimo że w poezji konfesyjnej nie można utożsamiać podmiotu lirycznego z samym poetą jako twórcą i człowiekiem, powstaje między nimi nierozerwalna więź, w której wzajemnie na siebie oddziałują zmiany świadomości poetyckiej. Rozczarowanie miłością może znaleźć odzwierciedlenie w poetyckim przywołaniu dawnych nadziei i iluzji, przy czym gorycz podmiotu nie musi mieć źródła w konkretnej osobie, lecz w kobiecie jako takiej. W centrum poezji miłosnej zazwyczaj znajduje się wyidealizowana bogini. Nie inaczej jest u Risticia, który dążąc do deziluzji, interpretuje sny w celu zajrzenia pod podszewkę archetypu, wyobrażającego ideał. Podmiot wymierza sobie karę za błędy, jakich się dopuścił, zaś atrybuty kochanki, wcześniej opiewane i wychwalane, strąca z piedestału.

Nosila je u svom otrovnom jezgru tu neopisanu laž
Kojom te pokriva zanos neprežaljenih snova
(Ristić KP: 142)

[Nosiła w trującym wnętrzu to nieopisane kłamstwo
Którym przykrywa cię magma nieodżałowanych snów]

„Magma nieodżałowanych snów" to bolesne doznanie wiecznego powracania niespełnionych marzeń. Dusza, która dążąc do wzniosłości, nie przestaje śnić, w strachu przed wyjściem ze stanu upojenia odkrywa, że sny to czcze rojenia i kłamstwo. Oburzenie zostaje skierowane w stronę „trującego wnętrza" i bałamutnego świata, w którym istnieją sny. Wahanie między oddaniem a stanem wyczekiwania w stosunku do kobiety-bogini w momencie, kiedy spada woalka z jej twarzy i okazuje się, że jest ona jednak tylko wytworem wyobraźni, przejawia się w rozdwojeniu samego podmiotu. To rozdwojenie widać w następujących wersach:

Videh bezumnog vrača na pragu svoga smisla
Rukom zaklanjajući oči od svirepe svetlosti jave
Gledaše netremice mene
Videh tad da sam sam
(PoeN: 183)

[Widziałem bezmyślnego maga u początku sensów
Ręką zasłaniał oczy przed okrutnym światłem jawy
Patrzył na mnie jak zaczarowany
Widziałem, że jestem sam]

Światło, które jako „rozlany blask, nieskończona jasność, święta noc snu" była atrybutem sentymentalnego, utopijnego marzenia, tutaj staje się przymiotem jawy, ale poeta, chcąc uwypuklić metamorfozę znaczenia symbolicznego, dodaje jeszcze przydawkę „svirep" (okrutne światło). Przedmiot pragnień jest podwójnie niebezpieczny – czar rozświetlonej ciemności prysł, ponieważ jasność snów nie należy już do świata, w którym człowiek czuje się spełniony, lecz stanowi część domeny złudzeń. Nie jest to jasność wyższej przestrzeni, tyko światłość dnia. Stwierdzeniu, że nie istnieje wyższa rzeczywistość, towarzyszy rezygnacja z niegdysiejszych wyobrażeń i przymusowa akceptacja zwykłej codzienności. Mowa tu o promieniu „okrutnego światła", czyli jasności przypisana zostaje zła wola, której światło pozbawione wymiaru metaforycznego nie może przecież posiadać. Symbolikę spełnienia i szczęścia wypiera przerażająca rzeczywistość. Podział na świat snów i świat jawy prowadzi do sformułowania oskarżenia przeciwko temu, kto jest odpowiedzialny za wprowadzenie podmiotu w sferę snów.

Bez wątpienia ironicznie zostaje określone światło w następujących wersach:

Da je voliš
I da to nije dosta što si ja
I što si oči upropastio od sunca i od ljupkosti
Tuđe
Kada te na asfaltu čeka gađenje
Jednog nerođenog i bez milosti sudije
(Ristić KP: 192)

[Kochasz ją
I nie wystarczy, że jesteś sobą
I że oczy zmarnowałeś na słońce i cudzy
Wdzięk
Kiedy na asfalcie czeka cię wstręt
Bezwzględnego sędziego, co się nie narodził]

Jedną z cech konstrukcyjnych poezji Risticia jest stosowanie opozycji. Raz są one ukryte (jak w powyższym przypadku „wtedy" i „teraz"), to znów zaakcentowane, dosłowne albo figuratywne. Te opozycje odzwierciedlają strukturę myślenia skłonnego do ujmowania wartości na zasadzie przeciwieństw. Słowa: „oczy zmarnowałeś na słońce i cudzy / Wdzięk" i „na asfalcie czeka cię wstręt" bazują na zwielokrotnionej opozycji wzniosłego i banalnego, spodziewanego i zaskakującego. „Ja" zostaje rozdwojone. „Ja to ktoś inny", pisał Rimbaud, ale tutaj ktoś inny – „bezmyślny mag", „bezwzględny sędzia", „obserwator" – jest też „we mnie". Podczas analizy własnej tożsamości rozdwojony podmiot, który na chwilę odnalazł rdzeń swojej osobowości, konfrontuje swoją świadomość z błędami, wypaczeniami, pragnieniami itp. Rozdarciu podmiotu towarzyszy zamiana konfesyjnej pierwszej osoby na inne, apelatywne środki wyrazu. Poeta zwraca się do podmiotu lirycznego, demaskując jego rozdwojenie:

Pre no što budeš znao gde ćeš naći njenu ljubav
Došao, zamro dovde, još jednim korakom svoj gledalac
Zaslepljen uvek sobom, ozaren belom dugom
(Ristić KP: 156)

[Zanim się dowiesz, gdzie znajdziesz jej miłość
Doszedłeś, zamarłeś tu, jeszcze krok, ty obserwator
Zaślepiony sobą, olśniony białą tęczą]

Widz, obserwator samego siebie bez pomocy metafory światła jako snu i jawy wyraźnie oraz jednoznacznie formułuje wcześniej przeczuwaną prawdę: „zaślepienie sobą". Ma świadomość własnego narcyzmu i tego, że w swoją wizję miłości i wizji kobiety wbudował odbicie swojego wyidealizowanego ja. Wyobra-

żenie niespełnionej miłości prowadzi go do przekonania o byciu przeznaczonym do szczęścia, ale to wielkie i ślepe oczekiwanie szybko zostaje rozproszone przez rzeczywistość, która swoim „okrutnym światłem" daje jasno do zrozumienia, że tego typu nadzieje są nieuzasadnione.

Jasność oświetla najpierw to, co się śni, a potem samego śniącego i wizje śnionego. „Gde prestaje ona, a gde počinje san? O razatkana haljina od iluzorne svetlosti, svud izgubljene obale, svud nebo STVARNOG spušteno na duh" (Ristić BM: 90) [Gdzie kończy się ona, a gdzie zaczyna się sen? Rozetkana suknia, iluzoryczna poświata, dokoła zagubiony brzeg, dokoła nieba RZECZYWISTOŚCI obniżony duch]. Metaforyczne wyrażenia iluzoryczności snów i miłości („drzewo wiatru", „dym i krew") określają uczucie rozczarowania za pomocą symboli charakterystycznych dla przestrzeni poezji Risticia. Cielesność, którą suknia wabi kształt kobiecego ciała, przez rozwinięcie motywu „rozetkanej", czyli nieistniejącej sukni, staje się śladem minionego. Światło – już nie jako „okrutne światło", tylko jako światło iluzoryczne – pasuje do podwójnej dematerializacji: suknia zarysowuje się tylko dzięki światłu, które załamuje się na jej nieistniejących krawędziach. Motyw zdematerializowanego ciała, irrealnego i nieobecnego, występuje także w tekście Risticia pt. *Za wschodem i krwiobiegiem miłości*:

> Czy i ty jesteś wiecznie rozczarowującym złudzeniem wschodniej prawdy? Czy i ty jesteś przezroczystym różanym cieniem, na który na próżno pada… Czy i ty jesteś tylko nierealnym cieniem, który na próżno będę przeklinał i na próżno całował? (Ristić KP: 196)

W tym fragmencie pisarz, wykazując się pomysłowością i wytrwałością poszukiwań różnorakich, lecz zawsze ze sobą pokrewnych, sformułowanych w konwencji pytań na temat dematerializacji ciała i deziluzji miłości, przedstawia kobietę pod postacią cienia, pozbawiając ją dodatkowo ziemskiego charakteru poprzez użycie atrybutów „nierealny", „przezroczysty", „różany". Oszustwo zostało zdemaskowane, welon rajskiego złudzenia unaocznił bezpodstawność nadziei. Świadomość mrzonki sprawiła, że rzeczy istnieją połowicznie, jednocześnie są i nie są, funkcjonują jedynie w zarysie jako blade odbicie pożądanego blasku, podczas gdy w rzeczywistości żadnego blasku nie ma. Swoją iluzorycznością cienie budzą wspomnienia fizycznego ciała i pełnego życia, których nie da się już w żaden sposób przywrócić.

Obrazy rzeczywistości rządzonej przez trzeźwy racjonalizm pojawiają również w utrzymanych w konwencji realistycznej powieściach Risticia i Vučo. Powstały one w okresie przed nadrealizmem, są więc naznaczone skrajnymi uczuciami zawodu i ekscytacji, a w warstwie stylistycznej wykazują dużą różnorodność. Oscylując między tradycyjną narracją a mało przejrzystym metaforycznym zagęszczeniem o proweniencji symbolistycznej czy ekspresjonistycznej, ci dwaj pisarze chętnie sięgają po osiągnięcia dyskursów literackich i paraliterackich.

Określając gatunkową specyfikę powieści Risticia pt. *Bez miary*, Jovan Delić mówi o braku koherentności różnych typów tekstów, które weszły w jej skład (efekt szumu, zwroty poetyckie w prozie, kompozycja wersowa, zwroty eksplikatywne itp.) [Delić 1980: 64–68]. W mozaikową konstrukcję dzieła zostały włączone epizody z podróży bohatera (antybohatera), naznaczone Bretonowską niechęcią do literatury narracyjnej wiarygodności. Pisząc antypowieść, Ristić mógł tylko zarejestrować luźno powiązane ze sobą zjawiska, które nie tworzą – ani tematycznie, ani literacko – spójnej całości, lecz są niejako konkordancją scen miłosnych czy erotycznych: jedna sprowadza się do dialogu złożonego z cytatów wziętych ze wspomnień żony Masocha, druga w kontraście przedstawia banalność życia i wzniosłość miłości, trzecia to portret wyemancypowanej dziewczyny, która opowiada o tym, że nie jest już dziewicą. W jednym z takich fragmentów Marko Ristić przedstawia bohatera, który z pasją poznaje tajemnice erotyki, ale przesyt nie pozwala mu zaznać radości:

> Teraz było z nim już tylko echo, które ciągnęło się z tyłu jak absurdalny ślad. Pochód kłamstw i przyzwyczajeń. Jeśli wcześniej z radością wskakiwał w dorożki i całym sercem podziwiał galop koni, podczas gdy dziewczyna wprowadzała go w tajniki erotycznych spazmów, odkrywając za niego nieznane świty nieprzytomnej rozkoszy, egzaltacje skłębionych komunii, to teraz wsiadał do tych samych fiakrów bez tęsknoty za jej towarzystwem, przesycony, bez nadziei, że znów dozna dawnych porywów, zdziwień i rozpłomienionego żaru. Więc jednak tylko polowanie na utracone porywy! Ale nie potrwa to długo. Tamte dni blisko nieba, obłoki, które oddychały miłością, kiedy podnosił wzrok do nieba. Więc lepiej nich nie śni na zboczach rozpaczy o przesycie pragnień nad obnażonymi biodrami zapomnianej towarzyszki… (Ristić BM: 88).

Znane z poezji symbole podniebnych wysokości umieszczone są w tej prozie w zupełnie innym kontekście. Opozycja tajemnicy i nasycenia odnosi się do młodzieńczego, niedoświadczonego głodu erotyki i przyzwyczajenia, do atrakcyjności nieznanego terytorium i rutynowej nudy. Wpisywanie w metaforyczny system innego kodu denotacyjnego prowadzi do zastąpienia duchowości cielesnością, w związku z czym nasuwa się pytanie, czy metafora duchowości nie jest przypadkiem zawoalowanym wyobrażeniem zmysłowego. Sam tekst w zasadzie sugeruje związek światła i nieba z erotycznym wzmożeniem, które wygasło: świty rozkoszy, dni w bliskości nieba, płomienne porywy. Wskutek działania pamięci – pamięć jako powtórzenie (Kierkegaard) – pojawia się atrybut jasności, motyw poszukiwania dawnych iluminacji, natomiast erotyka nabiera cech świata podziemnego i ciemnego.

> Kamienne korytarze, kopalnia, gęste korzenie przeciwstawione są powierzchowności, codzienności, nie oznaczają jednak nieokiełznanych sił nieznanego, a ewentualnie doświadczenie zagubienia w labiryncie. Dlaczego nie poszedł na to spotkanie,

> byłaby to okazja do przygodnej miłości: w hotelu na skrzypiącym łóżku, na krótkiej wycieczce, pokątne pieszczoty w bramie. Ona tak długo na niego czekała, uczesana tego dnia u najlepszego fryzjera, ubrana pilną ręką pokojówki, a potem wróciła sama późno w nocy, rozczarowana podobnie jak on, który nie chciał przyjść. Ale jakie spotkanie jest im dziś pisane w tych korytarzach wilgoci, jakie prawdziwe spotkanie, które uniosłoby ich losy? Uniknąć tego świata i trafić jutro na tę samą huśtawkę po drugiej stronie, nie, nawet tutaj, poza wszystkim, wyjść z pola, gdzie na próżno wzięły się za bary chęć zapomnienia i uporczywy ciężar istnienia, wyjść z pola i zejść do głębokich kopalni między to wszystko, co jest i w słońcu, i w ciemności jedynym ludzkim zmaganiem, zejść do piwnic uniwersalnego, uciec od tych małych demonów, które na jawie latają wokół jego głowy, schować się między gęste korzenie uniwersalnego zmroku, a potem tam, na tej drodze do zaniku, znów spotkać tę postać, która nie umie kochać, a która prześladuje go w sercu, mijając go w kamiennych korytarzach… czym jest ten zgryźliwy żart, co znaczy to wzniosłe szyderstwo, ten symbol przeznaczenia, to bezsensowne oszustwo? (Ristić BM: 93).

Nasycenie nie potwierdza tajemnych i namiętnych uczuć pełnych oczekiwań pierwszego doświadczenia. Powtórzenie nie może wzbogacić przeszłości. Może być ona co najwyżej przypomnieniem niegdysiejszego pragnienia – dodajmy, że niespełnionego – i pogłębieniem przepaści między pragnieniem a rzeczywistością, doznanym zawodem. Nadzieja jest w dwójnasób nieuzasadniona, podwójnie fałszywa. Kiedyś była skierowana ku przyszłości, a teraz chce zapomnieć o „uporczywym ciężarze doświadczenia" i wrócić do przeszłości, która przecież wyglądała tego, co dopiero nadejdzie. Po odkryciu iluzji niewinnej namiętności kształtuje się nowy stosunek oczekiwań i zawodu – wyrażona aluzyjnie erotyka nie bez kozery okazuje się czymś, co wcześniej było ukrywane (utracona światłość). W tekście *Złoty podział iluzji*, który już w tytule zawiera ironiczną pochwałę doskonałości iluzji, Vučo pisze: „Jej ramiona to chłodne nici porażki. Nad urwiskami, nad zdruzgotanymi nadziejami jeziorne nici Miłości" (N: 112).

Stosunek do snu jako projekcji doskonałości coraz częściej nabierał cech krytyki marzycielstwa, niemniej jednak równolegle do tego procesu, czyli deprecjonowania snu, uwypukliła się ranga innych aspektów tego zjawiska. Wraz przyswojeniem przez Vučo rewelacji Freuda, który traktował sny jako emanację podświadomości i treści ukrytych, nadrealiści przyjęli optykę psychologii głębi, a jej osiągnięcia zaszczepili na gruncie swojej poetyki. Aleksandar Vučo zastanawia się: „Gdybym tak mógł się dowiedzieć, skąd przychodzą sny" (Vučo KV: 115), a potem w duchu psychoanalizy kontynuuje swoje rozważania: „[…] skąd to symboliczne tłumaczenie pragnień". Marko Ristić jest bardziej jednoznaczny: „O, śnie, ty moja prawdo, matowy głosie serca" (Ristić KP: 133).

W wierszach z wcześniejszego okresu sen był krystaliczny i czysty, tutaj z kolei staje się matowy, zamglony, niewyraźny. To głos instynktu w fazie, zanim zajmie się nim literatura, zanim wysławi go hymn czy oda. W wersie: „I nie wiem, co było snem, a co pragnieniem" granica snu i pragnienia pozostaje jeszcze niejasna.

Aureola snu nie jest umieszczona w sferze doskonałości, ale w sferze materialnego istnienia pragnienia, będącego snem-krwią, snem-sercem.

Chociaż w pracach Aleksandra Vučo również pojawia się rozczarowanie, to w jego wcześniejszych dziełach nie ma upadku spowodowanego deziluzją jak u Marka Risticia, ponieważ Vučo doświadczył go, zanim zaczął opisywać sny. Sen, ów pośrednik między światami, łączy rzeczywistość oraz sferę wyobraźni i pragnień, zadając człowiekowi ból. „San je oprljio snove i ubio svu volju" [Sen zbrukał sny i zabił wolę] (Vučo: *Jeśli sobie przypomnę albo zasady*, s. 52). Zamiast układać dytyramby, powściągliwy Vučo analizuje dynamikę idealizacji i jej upadek w przeciwieństwie do twierdz realnego świata. Na początku powieści *Korzeń wzroku*, zwracając uwagę na opozycję sfery marzeń i rzeczywistości, brawurowo wplata w nią pojęcie wolności.

> Otwórzcie szeroko wszystkie drzwi, bo mnie czekanie osłabiło nad ranem. To długie czekanie, które mnie męczy i wycieńcza wśród ciemnych ścian albo jeszcze bardziej na polach, na szerokich przestrzeniach wolności, kiedy nikt mnie już nie pilnuje, nikt nie trzyma mocno, żebym został; a tak przykuty do łóżka, gdzie mam spać, albo rozczarowany wolnością czuję, że to nie jest to wielkie, ogromne, to prawdziwe, na co za długo czekałem, o czym śniłem na nieznośnej jawie.

Kiedy po zamknięciu w ciasnocie człowiek ośmieli się wyjść z przestrzeni, która go ogranicza, odkrywa swoje przywiązanie do wolnych szerokich przestrzeni. Podmiot Vučo nie stroni od uskrzydlonej wolności, ale stwierdza, że nie jest ona szczytem jego marzeń. Wolność jako obiekt tęsknoty w momencie, kiedy przestaje być pokusą, doprowadza do rozczarowania „wolnością, która nie daje" ucieczki ponad nieznośną jawę, ani nie osłabia jej władzy. Potencjalnie otwarty los, los potencjalnie rozdarty przez to „wielkie" urzeczywistnienie czegoś autentycznego ulega zamknięciu. Odkrywając wolność i zniewolenie wolnością, dochodzimy do skrajnej sytuacji egzystencjalnej, w której osobisty wybór nie ma już decydującego znaczenia, ponieważ każdy człowiek i tak dzieli los, w którym absolutne spełnienie jest niemożliwe.

Vučo poprzez rozwiniętą metaforę lotu strzały przywołuje pewien tradycjonalny motyw sztuki europejskiej, mianowicie motyw strzały Amora, przy czym zmieniając wykonawcę czynności, prezentuje świeży punkt widzenia również na fenomenologię miłości, którą podejmowała także stara mitologia. Miłość nie może osiągnąć spełnienia, ponieważ przebite serce, wcześniej wyrażające uległość namiętnościom, tutaj zostaje umieszczone na grocie strzały, którą rozporządza kochanek. Jego intencja wyklucza osiągnięcie celu:

> Przepełniony miłością napiąłem łuk, na samym początku nie miałem wątpliwości, wierzyłem, że za grotem strzały pójdzie serce i zabarwi cel, śledziłem ją wzrokiem, tę tajemną podróż. Rozpięty między dwoma pragnieniami jest mój sen, w otchłań patrzę z krawędzi, lecz nie skoczę, bo już mnie strącono – w obłęd kłamstwa i żałości (Vučo KV: 32).

O ile kaprys Amora był siłą panującą nad uczuciami, a strzała, metafora fal miłości, ironicznym przeobrażeniem strzały w strzałę kochanka, to na pierwszy plan wysunął się motyw przepaści „między dwoma pragnieniami", między pragnieniem a możliwością, wyobrażeniem a rzeczywistością. Jako bóg swoich uczuć człowiek jest panem własnego snu, ale tylko dopóki łuk jest napięty, gdyż w momencie wypuszczenia strzały jego moc słabnie i pozostaje mu tylko spojrzenie w otchłań, ewentualnie zaspokojenie tylko niewielkiej części pragnień.

Sen jako poetyzowana forma wyobrażonego lepszego świata jest niemożliwy, dlatego w rezygnacji z ucieczki od świata w sen rozbieżność między fantazmatyczną wolą a porzuconą rzeczywistością zmienia się w rozbieżność pragnienia wprowadzenia w życie tego, co możliwe i zaakceptowania niedoskonałej rzeczywistości. W realnym świecie miłość przedstawiona jest jako doświadczenie połowiczne, jako relacja, która umyka człowiekowi, jako relacja zredukowana przez ludzkie ograniczenia. Miłość to brak możliwości zaistnienia miłości albo brak odwzajemnienia. Człowiek jest samotny, a kiedy próbuje wyzwolić się z tego stanu, nie udaje mu się to. Aleksandar Vučo, nawiązując do Bretona, pisze:

> Kochałem pół pewnej dziewczyny w oknie, pół dziewczyny z kwiatem we włosach, patrzącą na blade paznokcie na palcach. Kochałem pół innej dziewczyny pod namiotem biednego cyrku, dziewczynę o okrągłych nieruchomych oczach, dziewczynę do pasa, bo jak tylko skończyło się przedstawienie, uciekła pod rękę z olbrzymim bokserem i nigdy do niej nie podszedłem… (Vučo KV: 90).

Tonem konfesyjnym podmiot wyznaje, że spełnienie jest niemożliwe. Sytuacja powtarza się, liczba adorowanych dziewcząt zwielokrotnia się, a on wciąż ma świadomość, że kochał połowicznie. Obraz tej połowiczności, ukonkretnionej w postaci dziewczyny w oknie czy dziewczyny do pasa niedostępności został dopełniony utożsamieniem ich ruchów – dziewczyny wykonują takie same mechaniczne gesty, jak lalki. Wywołują w ten sposób niechęć, są odpychające, jednak z drugiej strony wynika to z nieśmiałości samego podmiotu, stanowi alibi, żeby przezwyciężyć swoją słabość. W czasach, kiedy miłosne niespełnienie nie wynikało już raczej ze strachu przed grzechem, odkrycie niemożności jej pełnego zaistnienia, nie biorąc pod uwagę ograniczeń i presji społecznej, wiązało się zarówno z analizą psychologiczną strachu, jak i lęku spowodowanego nieśmiałością wobec przedstawicielki płci przeciwnej, obiektu miłości. W książce *Korzeń wzroku* Vučo przedstawia rozkład pragnień:

> […] stopniowo zaczęła opadać z sił, szyja straciła sprężystość, głowa opadła w tył. Tłumaczyłem sobie tę słabość jako zgodę i jej bezbrzeżną miłość. Nieprzytomnie zacząłem ją rozbierać, zrywając z niej w zapamiętaniu każdą rzecz. Kiedy już była całkiem naga, wziąłem ją na ręce i ruszyłem przez pokój. Przechodząc przed lustrem, spojrzałem w nie i zobaczyłem siebie, przepołowionego jej ciałem, nigdy wcześniej nie widziałem się w takiej sytuacji, poczułem nagle, jak znika całe moje pragnienie.

> Wszystko, o czym marzyłem, prysło, zepsuło się w jednej chwili. Z wyrachowaniem zacząłem myśleć o najzwyklejszych sprawach, których w innych okolicznościach na pewno nie zaszczyciłbym swoją uwagą. Każdy mój ruch, każdy krok, miejsce, gdzie miałem postawić stopę, mój umysł rejestrował z oziębłością kostki lodu wrzuconej do wrzącej wody. Zacząłem jak automat obliczać odległości, choćby od łóżka, cały czas mówiąc do siebie półgłosem: „Jeszcze tylko dwa–trzy kroki". Jakaś ogromna siła zmuszała mnie do tego, żeby czym prędzej położył ją na łóżko i przykrył ją niebieskim kocem, który spadł na podłogę. Bez przerwy szeptałem: „Jeśli otworzy oczy, już nigdy nie będzie mi wolno w nie spojrzeć". Wszystko wydawało się takie ciężkie, materialnie ciężkie… (Vučo KV: 65).

Namiętność zostaje zdławiona wskutek konfrontacji z własnym wizerunkiem. Odbicie w lustrze jest aktem samopoznania, który prowadzi do uświadomienia sobie własnego rozdwojenia, rozpadu osobowości. Mówiąc językiem Lacana, znika fikcyjna integralność osobowości, chociaż w doświadczeniu zaspokojenia erotycznego możliwe jest także lustrzane wzmocnienie pożądania. Odbicie doskonałego ciała dziewczyny i własnego ciała tworzy splot, którego kulminacją jest lęk unieważniający pożądanie, które towarzyszyło bohaterowi jeszcze przed chwilą. Utrata spontaniczności zachowania uniemożliwia urzeczywistnienie pragnień, prowadzi do ich odrzucenia, ale też do autosugestii, że takowe nigdy nie miały miejsca. Zamknięciu w sobie towarzyszy wrażenie braku kontroli sytuacji, w której się znajduje, co z kolei skutkuje zamianą instynktownych pragnień „racjonalnymi" gestami i myślami. Górę bierze tęsknota za nieobecnością, młodzieniec odmawia sobie prawa patrzenia na dziewczynę, przykrywa ją, nie chce, nie może widzieć jej oczu, ponieważ oznaczałoby to konfrontację z drugim lustrem, podwójnym lustrem jego absencji. Sen był metaforą utopijnej projekcji pragnień, ale ostatecznie zdjęcie marzycielskiej łuski z oczu i sprowadzenie na ziemię erotycznego wymiaru egzystencji nie pozostaje bez konsekwencji. Pozostaje ślad fantazmatycznej integralności zaspokojenia, mimo że w tym procesie zdążyło ono zmienić swój kształt.

Przeciw drobnomieszczaństwu

Pisarze, opisując ludzi pełnych wad, którzy żyją w niedoskonałym świecie, mogą to robić krytycznie, czyli w nadziei, że przedstawiona bezpośrednio lub aluzyjnie demaskacja zła przyczyni się do zmiany świata na lepsze – albo nihilistycznie, czyli w przekonaniu, że w ludzkim życiu nie mogą zajść żadne zmiany. Podobnie jak większość pisarzy awangardzistów, również belgradzcy nadrealiści wyrażali swój krytyczny stosunek do rzeczywistości. W tekstach literackich o charakterze pamfletowym piętnowali amoralność i hipokryzję społeczeństwa, w którym przyszło im żyć. U podstaw dyskursu leżały, oczywiście, kwestie moralne, niemniej jednak w praktyce, w realizacji idei politycznych, zderzały się też

tradycje o proweniencji marksistowskiej i anarchistycznej. W tekstach o charakterze literackim zaangażowanie moralne wahało się na planie poetyki między naśladowaniem rzeczywistości a odejściem od *mimesis*, przy czym naśladowanie polegało na możliwości zakwestionowania w jednoznacznych słowach albo przez postawę bohaterów jakiejś tezy, podczas gdy środki niemimetyczne dążyły do zakwestionowania referencyjnej mocy sztuki. W tekstach pisarzy belgradzkich nierzadko obecny jest bardziej „nadrealistyczny gust niż aktywny nadrealizm" – rzeczywistość taka, jaka jest, narzuca się i próbuje zdominować postulowaną nad-rzeczywistość. Ironia świata na opak i antybohaterowie, będący ucieleśnieniem skrajnej demoralizacji lub niszczycielskiego buntu przeciw istniejącemu porządkowi, stanowią w prozie nadrealistów modele tekstów mimetycznych.

Chociaż miłość jest sprawą indywidualną i konstytuuje się między pojedynczymi ludźmi, ograniczają i określają ją także kanony społeczne, które dopuszczają pewne scenariusze, a pewnych nie tolerują. Różne formy uzależnienia w miłości mogą być czymś pożądanym (wszakże istnieje coś, co nazywamy słodyczą zniewolenia), mogą też świadczyć o patologii (kochankowie miotają się w sidłach sprzeczności, kochają i nienawidzą zarazem), ale metaforyczna opozycja wolność – zniewolenie najczęściej odnosi się do konfliktu wolności osobistej i opresywnej postawy społeczeństwa. Miłość wyzwala człowieka i jako siła, która zakłóca spokój dotychczasowego życia stanowi odwieczny temat literacki. Już u Hezjoda Amor to istota, która rozwija działalność anarchiczną. Don Juan i Faust to lubieżnicy, którzy swoim zachowaniem zwracają uwagę na skostnienie społeczeństwa. Ich pomysł na wyzwolenie miłości z więzów konwencji polega na prowokacji, naruszaniu świętości i rozciąganiu granic idei grzechu. Miłość ewokuje tęsknotę za wolnością, demaskuje zepsuty aparat moralny społeczeństwa, ale również zwraca się ku sobie, odkrywając wpisane w siebie ograniczenia.

Czy wolność, której poszukuje miłość, jest wolnością wyższego rzędu, prowadzącą do likwidacji barier wynikających ze zniewolenia, czy też wolność miłości polega na wezwaniu do wiecznej zmiany, do wiecznego przewartościowywania wszystkiego, co jest powtarzalne? Stroniąc od frywolnego erotyzmu, awangarda kontynuowała tradycję czarnej literatury w duchu de Sade'a i brała na warsztat motywy niszczącej miłości. Belgradzcy pisarze nie mieli śmiałości albo potrzeby, żeby wyuzdaną erotykę pokazywać w pełnym świetle. Nie skupiają się na historiach opisujących fizyczną stronę namiętności, nie zajmują się drobiazgowym referowaniem orgii. Zagadnienie wolności seksualnej to zagadnienie natury akademickiej. Ich stanowisko jest jasne: wolność seksualna jest potrzebna i konieczna. Wolność seksualna przedstawiana jest jako możliwość sięgnięcia po zabronione, należy jednak pamiętać, że ów zakaz ma dwa oblicza: jedno surowe, ale bardziej imaginacyjne, a drugie ukryte, hipokratyczne i prawdopodobne. Nie ma takiego zakazu, który przeszkodziłby człowiekowi w buncie przeciwko niemu, zwłaszcza jeśli ów zakaz funkcjonuje w społeczeństwie, które z jednej strony chełpi się mieszczańskim ładem, z drugiej zaś w praktyce łamie wszelkie przyjęte zasady

moralne. Jednak jeśli różnica między zakazanym a zabronionym jest o wiele większa w planie symbolicznym, to w literaturze jest potencjalnie bardziej znacząca niż różnice w życiu społecznym. Wzniosły heroizm buntownika jest czystszy od aktu łamania tego, co zabronione, ponieważ sam zakaz – w odróżnieniu od tego, co zabronione, a więc i nieczyste – ma charakter ideału. Wyzwolenie drogą profanacji zawiera skazę polegającą na przejmowaniu języka tych, którzy pragmatyzowali różnicę pożądanego i niepożądanego jako czystego i nieczystego. Za pomocą prostej zmiany w wartościowaniu pożądanego i niepożądanego zostaje potępiona hipokryzja, ale też zachowany mechanizm dwulicowego oceniania, co może doprowadzić do nieporozumienia przy okazji wyjaśniania stanowisk, w których ta zmiana nie jest przeprowadzona radykalnie. Ponieważ niektóre fragmenty tekstów belgradzkich nadrealistów w okresie przed-nadrealistycznym włączają właśnie graniczne stanowisko między potępieniem a akceptacją wartościowania społecznego, należy wskazać na fakt, że ci pisarze stosują słowa, którymi moralnie potępiają się jako kurwy, wulgarne kobiety lekkich obyczajów. W tekście *Próba symulacji mieszczańskiego optymizmu*, który powstał po Bretonowskim i Eluardowskim odkryciu symulacji, Vane Bor w książce *Niepokalane poczęcie* przedstawia refleksje pewnego dwudziestodwulatka na temat podziału kobiet na porządne i nieporządne, rodzinne i dające zaspokojenie. „Jestem gość! Znam kobiety, rozpustne i rodzinne, do Any mogę wrócić, kiedy chcę, a ze Smilją rzeczy mają się świetnie". Symulacja Vane Bora z niebezpośrednio wyrażoną ironią prezentuje drobnomieszczańskie stanowisko wobec kobiety, będącej gwarantem zaspokojenia dwojakich potrzeb mężczyzny. Jednoznaczna jawność tego dwojakiego stosunku wynika właśnie z ironicznego demaskowania hipokryzji.

Do walki o wyzwolenie erotyki zaprzęgnięto tylko kilka fragmentów, w których pokazane zostały wyemancypowane jednostki, zwolennicy „nowej moralności", za którą opowiadają się również belgradzcy nadrealiści. W powieści *Bez miary* Marko Ristić z lekkim zawstydzeniem opisuje frywolne zachowanie pewnej dziewczyny:

> One przychodzą, Vanja jest wyższa niż była, wulgarna i gra rolę „dziewczyny wyemancypowanej". Podśmiechuje się z niego, tłumacząc, dlaczego pofarbowała się na czarno, a włosy ma twarde, kładą się pasmami. Jedną prostacką uwagą daje do zrozumienia, że nie jest już dziewicą (Ristić BM: 100).

W pogardliwej postawie dziewczyny nie ma buntu ani wyzwolenia, a co najwyżej wyzywające poniżenie. W świecie spolaryzowanych wartości, w którym wartość dziewczyny równa się jej dziewictwu, ona dokonała wyboru i z grupy kobiet porządnych przeszła do grupy kobiet niecieszących się powszechnym szacunkiem, z tym że jej wolność została opisana nie jako akt erotyczny, lecz społeczny. Sam narrator zachowuje obiektywny dystans wobec jej postawy, dlatego nie można mówić o jego szacunku wobec pozycji moralnej subwersji.

W (pseudo)konfesyjnym tekście Jovanovicia podmiot liryczny zwraca się do kobiet: „zatrzymaj swoich kochanków, wiosłuj przed knajpami" (PoeN: 131). Chociaż biografia pisarza nie jest niezbędnym elementem przy interpretacji jego dzieła, literacka wartość tekstu rośnie, o ile doświadczenie czy charakter autora w niedopracowany dotychczas literacko sposób dookreślają jego znaczenie. Według wspomnień Đorđa Kostića, Đorđe Jovanović był młodzieńcem, w którego reakcjach naprzemiennie występowały wstydliwość i gwałtowność, co świadczy o jego nieuregulowanym stosunku do kobiet. Pełne urazy odrzucanie dziewczyny otoczonej przez kochanków (autentycznych albo wykreowanych przez zazdrość), oczywiście, nie przedstawia Jovanovicia jako zwolennika amoralności. Wypowiedź, najpierw dosłowna, a później metaforyczna, łączy knajpę jako miejsce spotkań „niższego" świata z wiosłowaniem, tworząc przenośnię o polu asocjacyjnym związanym nie tylko z niewolnictwem, fizyczną monotonną pracą, lecz także – w odczytaniu żargonowym – z nieumiarkowanym oddawaniem się kochankom.

W zmianach zakresu tematycznego prozy realistycznej i przede wszystkim naturalistycznej przedstawianie domów publicznych oraz prostytutek oznaczało poszerzenie repertuaru bohaterów o ludzi z marginesu społecznego i nędzę, jaką ze sobą niosą. W XIX wieku ukryte moralizatorstwo stopniowo traciło prawo do piętnowania jednostek wykluczonych, coraz częściej podejmowano też kwestię winy za zły los ludzi poniżonych. Belgradzcy nadrealiści nie ukrywali faktu odwiedzania domów publicznych – było to śmiałe zachowanie, jeżeli zważymy zasady mieszczańskiej dwulicowości, natomiast w swoich tekstach odmalowywali detale z ulicy, pokoju itp., jak na przykład u Đorđe Jovanovicia: „[…] na łóżku w burdelu czekam na kurwę, która w podwórku nalewa do miski wodę" (PoeN: 139).

W dziełach Aleksandra Vuča motyw ten pojawia się pod koniec lat dwudziestych, ale też w powieści autobiograficznej pt. *Złudy itd.*, którą napisał w dojrzałym wieku, a w której zreferowane zostały blaski i cienie jego wizyty w domu publicznym w Zemunie. W okresie przed-nadrealistycznym o prostytutkach wspomina w powieści *Korzeń wzroku*. Z niezwykłą dbałością o szczegóły opisuje spacer po wąskiej malowniczej ulicy niedaleko portu, w której spotyka dziewczynki, roznegliżowane panie i stare kobiety o pomarszczonych piersiach:

> Pijane kłóciły się szorstko albo głośno śpiewały arie z *Carmen*. Przed drzwiami, gdzie zebrało się dużo ludzi, stała rozczochrana, jakby strzelił w nią piorun, ogromna dziewczyna o czarnych nabrzmiałych piersiach i wniebogłosy darła się w twarz stopionemu tłumowi: „Patrzcie, drogie gołąbki, patrzę na tych młodych chłopców, jak ich zaspokoiłam i zadziwiłam!". Bijąc się w piersi pełne ozdób dwóch małych pomocników, którzy w strachu czmychnęli z jej pokoju, czerwoni jak raki, ze spuszczoną głową, uciekli przez tłum. Zaczęła strasznie boleć mnie głowa… (Vučo KV: 44).

Aleksandar Vučo pozornie obiektywnie opisuje jedno wydarzenie, w którym uczestniczył, ze szczegółami sięgającymi głęboko w życie emocjonalne uczestników tej scenki rodzajowej.

W splocie współczucia, próżnej przyjemności i poniżania Vučo pokazał swój ambiwalentny stosunek nie tylko do konkretnych bohaterów, lecz także do nich jako do przedstawicieli różnych typów postaci. Wzruszający jest opis kobiety, która „w pokojach bladych od smutku" z rękoma złożonymi do modlitwy myśli o marynarzach, którzy ofiarowywali jej swoje serca.

Dopiero w poetycko-prozatorskich fragmentach później powstałego i opublikowanego dzieła *Jeśli sobie przypomnę albo zasady* pojawia się niedwuznaczne kwestionowanie amoralności społecznej w stosunku do potajemnie kochanych, ale odrzuconych kobiet. Pisarz bezpośrednio dzieli się swoją decyzją o związku z dziewczyną poniżoną i potępioną przez społeczeństwo. W porównaniu z *Korzeniem wzroku* widoczna jest zmiana również w sposobie budowania tekstu i w stosunku do ludzi poniżonych. Zauważyć można wpływ Aragona i wyrażonego przez niego w *Wieśniaku paryskim* sądu, że największe pragnienia i szacunek budzi właśnie to, co marginalne i powszechnie uznane za niegodne.

> Wybrałem rękę poniżonej dziewczyny. Zdrowa ręko łóżka, ręko ulicy! Zostałaś stworzona, żeby przykryć bez wstydu tę cześć nagiego ciała, która w różowej siatce palców będzie najdoskonalej pokryta. Wszystko jedno, czy obcego, czy swojego ciała.
>
> Tą samą ręką przykryj mi duszę. Przykryj mi duszę tym wstrętnym, wzgardzonym kwiatem.
>
> Przeniosę nad tymi czasami swoją szczerą niemoralność. Niech mnie grubiańska czystość świata osądzi i niech nigdy nie zrozumie, co chcę powiedzieć (Vučo Ako: 45).

W sztucznie przeciwstawionych sobie wartościach narzucone autorytatywnie społeczne normy są uformowane poprzez wielokrotne nawarstwienie spolaryzowanych par.

Zasadom społecznym, czyli czystym, moralnym, uładzonym i duchowym, przeciwstawiono zasady osobiste, brudne, chaotyczne, niemoralne i cielesne. Tak wykluczające się wzajemnie wartościowanie można albo w pełni zaakceptować, albo odrzucić. Podmiot pozornie godzi się na deprecjonujące określenie społeczeństwa, w którym wybór zniesławionej dziewczyny oznacza się jako niemoralny, ale w rzeczy samej nadaje mu rangę wyższej moralności. Chociaż cieszy się złą sławą, w istocie nie jest niemoralny – jego niemoralność to skutek szyderczej postawy społeczeństwa, które samo trzeba by osądzić. Jest więc jednocześnie źródłem buntu i jego usprawiedliwieniem. Upokorzona dziewczyna nie ma wstydu, lecz nie jest to powód do potępienia; jej bezwstydność w porównaniu z drobnomieszczańską dwulicowością, która narzuca różnicowanie dozwolonej i niedozwolonej zmysłowości, przedstawiona jest bowiem jako czystość. Redefinicji

wartości towarzyszy stawianie znaku równości między hipokryzją a wstydem, a drobnomieszczański system ocen zostaje zanegowany przez gloryfikację tego, co napiętnowane, *ergo*: wartościowe jest to, co neguje nie-wartościowe. Już samym aktem odkrywania wzniosłość „buntownika" określa przestrzeń intymnego ustronia, która poetyzowana sama stanowi też manifest szczerej niemoralności. Ręka jako symbol zakazanego losu pojawia się jako ręka znieważonej dziewczyny, żeby w metaforycznym zagęszczeniu stała się ręką łóżka i ulicy. „Ręko łóżka, ręko ulicy" to wyraz potrzeby ciepła, ale i rezultat bycia rzuconym w świat – łączą się w nim i wstręt, i piękno, delikatność i prostactwo. Ręka to też „wstrętny, wzgardzony kwiat", Baudelaire'owski kwiat z ogrodu zła, lecz również różowa siatka palców, która pokryje, pochwyci, ocali ciało.

W jeszcze innym fragmencie książki *Jeśli sobie przypomnę albo zasady* Vučo pisze o prostytucji, podkreślając przy tym opozycję: jawne – tajne. W ewidentnie paradoksalny sposób wprowadza napięcie między jawnym, które pragnie być tajne, a tajnym, które pragnie być jawne. W odróżnieniu od poprzedniego fragmentu, który opiera się na fałszywym fundamencie społecznie praktykowanego potępiania zakazu jako czegoś odpychającego, tutaj potępienie należy raczej do domeny zasady rozgraniczenia tego, co dozwolone i tego, co niedozwolone:

> Tajemnica: kobieta lekkich obyczajów w domu publicznym [dosł. „javna žena u javnoj kući", czyli „jawna" kobieta w „jawnym" domu – przyp. tłum.]. W nocy rozlepili afisze na murach, pod którymi przechodziło najwięcej ludzi. Łokciowymi literami było napisane wszystko, co tym ludziom będzie wolno robić. Wprowadzono też zakaz zrywania tych plakatów i mówienia o nich głośno. Dwóch mężczyzn szepcze, dławiąc krzyk głębokością tajemnicy, którą kryją. Tak jest, gdy schodzą lawiny w ogromne przepaście, skąd docierają tylko niejasne szumy (Vučo Ako: 50).

Plakaty mają przedstawić płatną miłość jako domenę tajemnicy i zakazu, które da się opisać i które mogą stać się dozwolone. Przestrzeń zakazu otwiera się na dwa sposoby: jako z autorytarnego punktu widzenia wykoncypowane tworzenie „niedozwolonego", co ironicznie przedstawił Brecht w jednej ze swoich wczesnych sztuk, oraz jako odejście od idei występku i towarzyszącej mu kary. Częściowe odejście od zakazu mówienia o sprawach zabronionych zmniejsza pokusy nieustępliwych kochanków, aby szukać samopotwierdzenia w zdobywaniu wolności, ale u ludzi ustatkowanych i strachliwych budzi chęć bezpiecznego sprawdzenia atrakcyjności tego, co niegdyś było tajemnicą. Na poły wyzwolona narracja w sferze spraw wciąż niewolnych pogłębia – drogą wyimaginowanej rozwiązłości – przestwór pożądania. W napięciu między tym, co językowe, a tym, co erotyczne, Vučo pokazał pewien absurdalny zwrot, który nie odnosi się tylko do poniżonej miłości, ale ogólnie – do przestrzeni zakazu. To, co wiadome i jawne, w istocie staje się nieznane, musi zostać okryte milczeniem. Tego, co wszyscy mogą zobaczyć, nie wolno wypowiedzieć. Potrzeba wysłowienia tajemnicy

i niemożność dokonania tego widoczne są w rozmowie dwóch ludzi i jej metaforycznej transpozycji, w której wyróżnia się dysproporcja między przedstawionym a niewypowiedzianym. Ta potrzeba wysłowienia może być postrzegana jako chęć odkrycia wypartych treści, co jest przedstawione pod postacią ciemnych i niebezpiecznych głębin. Ta chęć może sugerować także bezmiar sfery erotycznej. Nieokiełznane pragnienie i potok słów, które je namiętnie tworzy czy mu towarzyszy, w języku mogą być jedynie dalekim echem swojej uprzedniej żywiołowości. Mimo to obecny metafizyczny aspekt erotyki nie przesłania przeczucia Vučo, że erotyczne zaspokojenie przestanie być obiektem represji i jako pornografia stanie się środkiem represji.

Interesujący jest fragment o domu publicznym u Risto Ratkovicia. Znajduje w nim odzwierciedlenie przeciwstawny stosunek do przyjemności i „pragnienia dotyku", które są zarówno pożądane, jak i odrzucane:

> Salon był pełen dziewczyn, spośród których część była już półnaga. Kiedy wszedłem do środka, rozbiegły się po kątach, zaczęli wchodzić goście. Każdemu z nich po wejściu kazałem usiąść w fotelu, a wiedziałem, że jak tylko ktoś w nim usiądzie, zaraz znika, przenosi się do kurnika. W końcu przestraszyłem się zemsty, która mogłaby nadejść, więc sięgnąłem po rewolwer… W tym momencie ogromne fale ciemności zaczęły napływać z ulicy przez okna… Ciemność stawała się coraz gęstsza, tłustsza, robaczywa. Kiedy usłyszałem, że na niebie gromy kwiczą jak czarne świnie, skierowałem rewolwer na pianino, wszystko roztrzaskało się w drobny mak (PoeN: 84).

Podmiot fantasmagorycznego doświadczenia w domu publicznym jako narrator najpierw opisuje samo pomieszczenie, przy czym nie czuć w tym zapowiedzi późniejszego odejścia od rzeczywistości. Salon z półnagimi dziewczynami może wszakże okazać się miejscem zwykłego przeplatania się życia i nudy oczekiwania. Psychologiczne napięcie pojawia się w obrazie strachu dziewczyn, których on chce być uprzywilejowanym panem, chociaż nie jest jednoznaczne, dlaczego jego osoba wywołuje u nich strach. Kiedy jego agresywna moc wyrzucania gości z lokalu przekracza sferę niemożliwego – fantazmatycznie podświadomy pan rozkoszy sadza ich w fotelu, skąd po chwili przenoszą się do kurnika – tekst nabiera nowego fantastycznego wymiaru.

To, czego on pragnie tylko dla siebie, w przypadku innych określone jest jako banalne, zwierzęce. Dziewczyny uciekają od niego – najwyraźniej ma w sobie coś, co demaskuje jego ukrytą agresywność, która skutkuje przymusem i strachem przed rewolwerem. Lęk przed zemstą okazuje się uzasadniony – świadczy o tym szereg nieszczęść, które osiągają punkt szczytowy w scenie zniszczenia salonu, w którym on się znajduje. Przestrzeń staje się apokaliptyczną domeną upadku. Nie ma już kobiet ani innych osób, a są jedynie siły siejące zniszczenie: fale, ciemność, robactwo, gromy. Aby wrócić do rzeczywistości, wyzwolić się od przytłaczających wizji i nie ponosić winy, on, strzelając, wyładowuje agresję. Pianino nie jest instrumentem, z którego wydobywa się cicha muzyka towarzysząca

i lekka przyjemność, lecz raczej piekielnym symbolem przestrzeni, której dźwięki przypominają kwiczenie czarnych świń – symboli tego, co zwierzęce, regresywne i piekielne.

Różne formy zaangażowania w nadrealizm – w działaniu i w tekstach – wiążą się z zasadniczą polaryzacją świata, zarówno na planie poetyckim, jak i społecznym. One, co zrozumiałe, wprowadziły życie emocjonalne jednostki w kontekst zasad etycznych życia społecznego. Jako przedstawiciele nowej moralności nadrealiści potępiają hipokryzję społeczeństwa mieszczańskiego, w którym miłość jest albo fałszywie sentymentalizowana, albo wyrachowana. Odwrotnie niż (drobno)mieszczanie, który nie tolerują prostytucji, nadrealiści podkreślają powagę płatnej miłości jako dowód zdobytej wolności, chełpiąc się anarchistycznie przewrotem dokonanym na polu mieszczańskich wartości. W mitologii nadrealizmu grzesznicy stają się świętymi, a grzech – pałacem świętości.

Nadrealiści z przesadną pewnością siebie pisali nieraz obraźliwie o miłości (współ)obywateli i zwracając się do reprezentantów swojej klasy, ogłaszali się jedynymi wtajemniczonymi w tajniki prawdziwej miłości. Z rozgoryczeniem, pogardą i zarozumiałością proroków naiwnie wierzyli, że ich głos wstrząśnie sercami zaślepionych ludzi, którzy zdejmą łuski z oczu, odrzucą fałsz i odkryją najgłębsze pokłady niczym niespętanych uczuć. Nadrealiści z kręgu belgradzkiego, potępiając zwykłą miłość, postępowali według wzoru paryskiego, naśladowali „szaloną miłość" Bretona, skrajnie różną od przewidywalnej miłości drobnomieszczan. Francuscy nadrealiści jako libertyni gardzili i potępiali małoduszność żon, nazywając je nierządnicami, które są „dobrymi" matkami, „dobrymi" siostrami, „dobrymi" żonami, „pasożytami wszystkich uczuć i każdej miłości" (Gradina: 10–11, 150). Nadrealistyczne wyzwalanie jednostki z ograniczeń społecznych i moralnych brało się nie tylko z cynicznego kwestionowania drobnomieszczańskich zasad i zakazów, lecz także z rozwoju własnej mitologii miłości. Zarzucając mieszczańskiej miłości brak miłości i brak autentyczności, nadrealiści dążyli do jawnego i pełnego poddania się zmysłowości. Cielesna rozkosz została wyniesiona na tron najwyższej wartości, co jednocześnie nie przeczyło tajemnicy miłości, nieprzewidywalności i siły związku jako emanacji przeznaczenia. Pojawiła się nowa metamorfoza wzniosłości – nadrealiści wierzyli w zwycięstwo wzniosłej miłości nad mrocznym życiem. André Breton, jak wspomina Marko Ristić, mówił: „Miłość… która rwie mu serce, pozbawiając je monotonnego bicia godzin w ziemskim więzieniu" (Ristić BM: 213). Opozycja miłość – ziemskie więzienie (życie) nie zawsze jest tak wyrazista i zaakcentowana. „Wierzę, że nigdy nie stracę nadziei na miłość, podtrzymuje ją moja nieograniczona wiara w jej cudowną i absolutnie niepowtarzalną moc przeobrażania i uszlachetniania życia". Miłość jako wzniosły sposób istnienia swoją mocą czyni życie spełnionym i równocześnie otwartym na pokusy, uświadamia monotonię życia bez miłości, ale w antytezę miłości i nie-miłości w różnych czasach wpisują się różne treści wzniosłego i banalnego. W powieści Marko Risticia *Bez miary* znajduje się fragment, w którym zostały

przedstawione puste słowa przywódcy i jego poddanych; pisarz nazywa go małpą, a jego wyznawców również małpami – wymieniają się oni niedokończonymi, pourywanymi zdaniami na temat giełdy, codzienności w domu, plotek… Po tej „rozmowie", pozbawionej dialogicznego charakteru dialogu (każdy element wypowiedzi jest samowystarczalny, nieciekawy dla innych i nieprzydatny), pojawia się kontrastowo poetyzowany tekst odmalowujący miłość jako wzniosłość, cud, przestrzeń ekstazy i wizji:

> I wtedy! „Rodzą się ptaki na polowaniu na ptaki". Jak błyskawica to okultystyczne zdanie nasunęło się jego duchowi, zanim zrozumiał, z jakiego cudu powstało, cudu, który – zapowiedziany przez to zdanie – on stworzył. Widział przed sobą zamglone oczy, widział przez kałużę tych rozmów wokół niego, w jednej chwili pojął, że tam zaczyna się droga, droga obiecana, wiodąca w niezawodny bezkres. Nagle zniknęło miasto wokół niego, bo bez cienia wątpliwości wiedział, co znaczy ten głos. Gdzie się dzieje ów bajeczny łów, czy wyżły poniosą – bardzo ostrożnie – gniazda, w których dopiero co wylęgły się pisklęta? Ci ludzie wokół niego przynieśli ze sobą tę wysłanniczkę miłości, nie wiedząc, że jest ona wysłanniczką wszystkich tych ekstaz i wizji, które jej słowa tak sumiennie obracają w proch (Ristić BM: 88).

Janusowe oblicze słów odsłania dwie twarze teleologii istnienia – „okultystyczne zdanie" *versus* „kałuża" mowy stanowi sens zrozumiały tylko dla wtajemniczonych albo nie ma żadnego sensu. Znaczenie „objawienia" w mitologii nadrealizmu naświetlił Branko Aleksić. Objawienie miłości w tekście Risticia zostało uwydatnione poprzez wielokrotne pomnażanie opozycji wzniosłości i banalności. Miastu, małpie i kałuży, grzęzawisku i ciasnocie przeciwstawiono wolność bezkresu, wysłanniczkę miłości, ekstazy i wizji. Relacja opozycyjnych, ale nie wykluczających się światów, została przedstawiona za pomocą metafory drogi, przy czym nadzieje z nią związane tylko pośrednio mówią o intuicyjnej miłości, rozumianej jako wyjście z szarości życia i porzucenie nieznośnej codzienności. „Niezawodny bezkres" w odróżnieniu od bezkresu zawodnego, złudnego i niebezpiecznego sugeruje, że miłość należy albo do przestrzeni istniejącej ponad wątpliwość, albo do przestrzeni, w którym pewna jest egzystencja kochanka. Wymiar miłosnej ułudy występującej w poszczególnych wierszach Risticia tutaj zostaje spłaszczony, ponieważ język miłości, miłość sama w sobie oraz poetyzowana mowa pisarza o miłości okazują się hieratyzowaniem i wywyższaniem banału i ciasnoty. Różne cechy miłości wysuwają się na pierwszy plan w zależności od charakteru związku, któremu przeciwstawia się prawdziwą miłość. Zawsze wolna, określa się jako miłość przeciwna ograniczającemu surogatowi miłości drobnomieszczańskiej. Naprzeciwko hipokryzji stoi bezwarunkowa szczerość; naprzeciwko wyrachowanej wstrzemięźliwości – samowystarczalna dzikość; naprzeciwko zakazów – absolutna wolność; naprzeciwko powtarzalności – gotowość do zmian, nieoczekiwana różnorodność; naprzeciwko ograniczonym pragnieniom – bezkresna witalność.

Belgradzcy nadrealiści, w odróżnieniu od Francuzów, w tekstach opublikowanych pod koniec lat dwudziestych i na początku lat trzydziestych XX wieku nie zostawili śladu własnych badań seksualnych. W działalności Biura Badań Nadrealistycznych i w rozprawie o seksualności ze stycznia 1928 roku, którą ogłoszono w czasopiśmie „La Révolution surréaliste" dużo uwagi poświęcono tworzeniu i klasyfikowaniu póz oraz technik seksualnych, walce o nową moralność, w której nic nie będzie. Na pytania o stanowisko wobec onanizmu, pederastii, zoofilii, prostytucji, sodomii i seksu grupowego surrealiści odpowiedzieli bardzo liberalnie, podtrzymując swój wizerunek królów rozpusty. W książce *Le Nouveau Désordre amoureux* Alain Finkielkraut i Pascal Bruckner stawiają tezę, że surrealiści poddali się dwudziestowiecznej „pedagogice pragnień" i „totalitaryzmowi przyjemności". Wskazują też na jedno z ważnych źródeł zmiany stosunku do zasady przyjemności, która nastąpiła po Freudzie: „[...] przemilczanie może być figurą ukrywania czegoś, co należy zdemaskować, zatem być współczesnym znaczy dużo mówić". Pisarze belgradzcy ani w tekstach literackich, ani zaangażowanych społecznie nie okazali takiego zainteresowania wszystkimi aspektami miłości wyzwolonej. Przypuszczalnie na przeszkodzie stanęły raczej warunki, w których przyszło im żyć, czyli bałkański patriarchat, niż czynniki innej natury. Nie dewaluując szczerości ich wysiłków na rzecz wyzwolenia Erosa, trzeba przyznać, że objawił się on jako bóg, do którego należy podchodzić z większą odwagą, a mniejszą wstydliwością, nie chowając się za techniką pisania automatycznego, prowadzącego do tego, że w natłoku i nawarstwieniu różnych wątków i obiektów da się przemycić najwyżej jakiś niekompletny szczegół ze sfery obscenów. Można by analitycznie zbadać taki stosunek nadrealistów belgradzkich w kontekście narratywnej nieobecności motywu, na którym im – przynajmniej na poziomie deklaracji – zależało, lecz którego nie mogli rozwinąć z powodu nałożonej na siebie autocenzury. Swobodne wypowiadanie się na temat wolnej miłości było bowiem wówczas zakazane. Bunt przeciwko drobnomieszczańskiemu rozumieniu miłości w kręgu francuskich surrealistów przewidywał wyraziste występowanie w obronie wyzwolonej moralności seksualnej, problematyzowanie słuszności norm podziału na normalne i nienormalne, dozwolone i patologiczne. W tekstach serbskich pisarzy, którzy są bardziej powściągliwi i mniej radykalni, walka o zabronione, gorszące i chore odbywa się częściej na poziomie programowo-teoretycznym niż w praktyce literackiej. W gatunkach prozatorskich oraz w poezji, a także – o dziwo – w tekstach automatycznych rzadko pojawiają się, choćby tylko mgliście jako zapowiedź, tematy tabu. Normalne przedstawianie seksualności byłoby znakiem psychologicznie bezsprzecznej samorealizacji potrzeb seksualnych i fikcjonalności normalnej seksualności, co w tekstach belgradzkich nadrealistów występuje tylko sporadycznie. To iluzja surrealistów, że tekst automatyczny jest w stanie wydobyć treści ukryte w podświadomości, na które świadomość nie ma wpływu. Kwestią otwartą pozostaje stosunek świadomości i podświadomości. Tekst automatyczny to ostry cenzor. Pisarz chowa się za nim jak za parawanem, ukrywając

swoje blokady wewnętrzne pod techniką pisania, która teoretycznie służy tylko nieświadomości. Dziecięca seksualność wraz z pracami Freuda weszła nie tylko do psychoanalitycznej psychologii, lecz także do literatury w postaci śladów idei psychoanalitycznych. Davičo wprowadził ten motyw do tekstów metodą pisma automatycznego, będącego sposobem na wyrażenie treści podświadomych, niezwłocznie jednak go porzucił, sięgając po logikę podświadomości, wymieniania różnych spraw: „Gdzie dziecięce wędrówki po seksach, niewinne, nie dociera do nas już cichy szum". Đorđe Jovanović pisze: „[...] jej paznokcie okna w małych pokojach i w każdej widzę siebie jak na seksie trzymam jedno płaczące dziecko". „Seksy", narządy płciowe, istoty erogenne (?) są przedstawione z atrybutami „latający", „purpurowy", „magnetyczny", wiążą się z niebem:

> (Zmysły) rozcięte leżą bez magnetycznych seksów oszalałe w płytach gwiazd, latające krasnoludki seksy albo za wodę przez ryby latających seksów. Ile razy nosiliście w ustach historie z purpurowymi seksami szaleństwa. Rzędy wędkarzy mają dobry połów w ręce, wielką rybę, którą do dzisiaj nosili między nogami (PoeN: 57).

Jovanović mówi: „[...] zapominam was jak obmierzłość seksu". Wyrwane fragmenty połowicznych zdań jednoznacznie świadczą o tym, że seksualność jest wszędzie ledwie muśnięta. Wiążąc się z niebem albo z wodą, z uwznioślenieniem albo zanurzeniem w fizjologii, seksualność przemawia językiem powierzchownie korzystającym z metafor, które raczej ukrywają niż odkrywają sens cielesności. Jeśli nadrealiści nawet w fikcyjnych ujęciach wyzwolonej podświadomości nie wyrazili pełnej wolności erotycznej, którą można by przynajmniej wyczuć jako obecność tego, co wyparte, to w jakich tekstach należy szukać ich apelów o wyzwolenie pragnień i zrzucenie łańcuchów, założonych przez społeczeństwo, wszelkie kanony i normy zachowań? Wolność jest dla nich uwolnieniem z moralnych pęt, co zbliża ich do nietzscheańskiej idei przeciwstawiania się i deptania małej moralności, będącej wymysłem ludzi słabych. Dekadencki duch tapla się w grzechu, chociaż niekoniecznie w samym jego centrum, przekonany, że w ten sposób zdobywa nowe przestrzenie. To, co jest zabronione, to wyzwanie, które zachęca buntowników do zerwania wiążących ich zakazów. Trzeba być niemoralnym i dążyć do negowania istniejącego porządku. Wolność manifestuje się jako przyjemność, ale nie w wyniku grzeszenia czy profanacji, lecz raczej przez świadomość samego czynu. „Wolność? Docieranie do zakazanych krajów?".

Chcąc przekroczyć granice społeczeństwa mieszczańskiego, nadrealiści dość cynicznie i krytycznie odnosili się do jego dwulicowości zarówno na planie emocji, jak i seksualności. Ta dwulicowość, dławiąc pożądanie, gwarantuje spokój społeczny. W tekstach o naturze analitycznej i polemicznej belgradzcy nadrealiści próbują odsłonić przestrzeń wolności, zapewniającą miłosne spełnienie. W almanachu *Niemożliwe* w ramach ankiety „Otchłań dialektyki" zadają pytanie, czy z powodu istniejącego związku innego mężczyzny z kobietą nale-

ży zrezygnować z miłości do niej: „Czy wierzy pan/pani, że »zastany związek« mężczyzny i kobiety to prawo nabyte, które przez sumienie zabroni panu/pani wyznać MIŁOŚĆ?" (N: 44). Pierwsze odpowiedzi są krótkie i zwięzłe: „Nie" (O. Davičo); „Nie, nigdy tak nie było" (V. Živadinović Bor), „Nie wierzę, że istnieje związek, który uniemożliwiłby mi działanie w tak śmiesznej sytuacji" (Đ. Kostić), „Myślę, że chodzi tu o świntuszenie, czyli o coś, na co mam zawsze ochotę" (Đ. Jovanović). Marko Ristić odpowiedział obszerniej:

> Jak mogłoby moje SUMIENIE stanąć na przeszkodzie czemuś tak niemoralnemu jak „prawo nabyte" i uniemożliwić mi spełnienie wymagań MIŁOŚCI?! Nie sumienie mogłoby stanąć mi na drodze, a coś innego: względy, nieśmiałość, rachunek itd. Albo po prostu, jeślibym się wycofał, oznaczałoby to, że nie chodzi tu o miłość. Bo sumienie naprawdę nie może popaść w sprzeczność z miłością, która jest przecież w swojej istocie bezwarunkowo moralna (N: 44).

Później Ristić „księżom, cnotliwym mieszczanom, wiernym żonom, prawnikom i sędziom tego i tamtego świata" odmawia prawa do immoralizmu w duchu André Gide'a, powtarzając, że wobec siebie stosuje on swoją moralność. Dušan Matić na to samo pytanie odpowiada:

> Żaden „zastany związek", nawet jeśli chodzi o ludzi mi najbliższych, nie może przeszkodzić w tym, że przerwie się rozwój lub zakończy się wszystko to, czemu ostatecznie podporządkowane jest moje życie: idei miłości na przykład (N: 45).

W książce *Jeśli sobie przypomnę albo zasady* Aleksandra Vučo znajduje się następujący fragment:

> Ubrany we wstyd poprosił mnie, żebym powiedział tej dziewczynie, jak umiera z miłości i jaki byłby szczęśliwy, gdyby mógł jej ofiarować swoje życie. Kochając wszystkie miłości, stałem przed nią, kiedy drzwi przypadkowo się zamknęły, stawiając nas w sytuacji sam na sam w zamkniętej przestrzeni zamkniętego pokoju. Pocałowaliśmy się bez słowa.
> Powiedziałem mu, że zrobiłem wszystko, co w mojej mocy (Vučo Ako: 50).

We francuskim czasopiśmie „La Révolution surréaliste" (Rewolucja nadrealistyczna) w 1929 roku ogłoszono ankietę o miłości, w której spośród pisarzy serbskich uczestniczył jedynie Marko Ristić, notabene piszący w swoim dzienniku, że ankietę otrzymał w dniu trzeciej rocznicy ślubu z Ševą. W ankiecie zadano cztery pytania. Jedno z nich brzmi: „Czy zgodziłby się Pan/Pani, żeby nie popełniając grzechu wobec miłości, ofiarować coś w sytuacji wyższej konieczności, czego dotychczas z powodzeniem Pan/Pani bronił?" (*Nadrealiści o miłości*, Gradina: 149). Pytanie, czy przekonania są ważniejsze od miłości, czy też miłość od przekonań, nabiera prawdziwego znaczenia, kiedy przewaga jednego ideału nad

drugim prowadzi do pokusy imperatywnego wykluczenia tego drugiego w chwili, kiedy oba nie mogą istnieć równolegle. Frik radzi: „Zdradzić swoje przekonania – raczej nie. Mądrzejszym posunięciem wydaje mi się ich ukrywanie". Tego typu wyrafinowanie raczej nie jest długotrwałe, co zresztą nie stanowi dużego kłopotu, jeśli miłość jest chwilowa. Jeśli jednak chodzi o poważniejszy związek, dylemat należy poważnie rozpatrzyć. Problem nietrudno rozwiązać, jeśli unikniemy go poprzez dodanie fałszywego epitetu albo poprzez przekonywanie, albo poprzez uczucia: naprzeciwko prawdziwej miłości jest pozorna miłość, którą, oczywiście, trzeba odrzucić; naprzeciwko odpowiedniej osoby – błędna; naprzeciwko przekonaniu – fałszywe przekonanie, i czarodziejską różdżką „to jest wartościowe, a to bezwartościowe" człowiek już wybrał to właściwe wielkie spełnienie, a uniknął tego wszystkiego, co prowadzi do porażki. Ale i ten, kto najwięcej grzeszy, jest przekonany, że ma rację. Swoją fałszywą miłość albo fałszywe przekonanie traktuje jako prawdziwe i poświęca to drugie. Z jego punktu widzenia on w żadnym razie nie popełnił błędu, a jego odczuwanie wartości jest ostatnią instancją osądzania. W poszukiwaniu prawdy należy znaleźć mniej relatywne rozwiązanie, które nie sprowadza się tylko do etykietowania: właściwe – fałszywe. Ristić mówi: „[…] przejście od pojęcia Miłości do samego Kochania, co jest osobistym doświadczeniem, rzuca człowieka w sferę ponadosobistą. A spełnienie jednego człowieka nie jest niczym innym, jak właśnie takim przejściem, wskutek którego życie, nabierając wymiaru nieskończoności, staje się nieskończonością". Dujardin myśli, że miłość związana jest z odkrywaniem, rozpoznawaniem prawdy o przeznaczeniu, w ten sposób określając ją i jako poznanie, i jako akt: „Nadzieja, którą można wiązać z miłością, to w zasadzie to: czy w czyimś ciele albo duszy rozpoznamy prawdę, której szukamy. Jeśli tak jest, wówczas poświęcić swoją miłość znaczy poświęcić jedyną część siebie, która cokolwiek znaczy". W podobnym duchu mówi Marko Ristić, dla którego miłość to

> […] ucieleśnienie prawdy, MOJEJ prawdy w czyjejś duszy i ciele, wtedy już nie podejmuje się kwestii poświęcenia siebie. Jeśli kiedyś nadarzyła mi się okazja, żeby dobrowolnie ponieść tę ofiarę albo żeby jej nie ponieść, to tylko dlatego, że nie kochałem w wystarczająco zdecydowany sposób. W świetle miłości człowiek wystawia sobie najbardziej obiektywne świadectwo i pokazuje się w prawdziwym świetle. W rzeczy samej nie może popełnić grzechu wobec miłości bez popełniania go względem siebie, względem najwyższego ucieleśnienia siebie samego… „zdradzić swoje przekonania, żeby jej się spodobało" stanowi kalkulację, którą darzę pogardą.

Ristić nie pragnie kobiety, którą przekupiłby negacją swoich przekonań, ale stopień rozwoju i wzajemności uczucia jest tu niski – nie mamy do czynienia nawet ze stanem zakochania, a co dopiero z miłością, raczej z zainteresowaniem, „podobaniem się". Już samo wspomnienie kalkulacji mówi o pierwszeństwie, które się daje przekonaniom. Ristić wierzy, że miłość i przekonania nie mogą wchodzić

w konflikt. Jego wyjaśnienie jest dwojakie: miłość to przekraczanie, rozumiane jako przejście ze sfery osobistej do ponadosobistej, i miłość to odkrywanie, ucieleśnienie prawdy, MOJEJ prawdy w czyjejś duszy. Miłość jako odkrywanie, które chroni przekonania, jest trochę bardziej zaakcentowana. O tym, że miłość jako przejście jest prezentowana namiętnie, świadczą dobitnie słowa André Thiriona:

> [...] człowiek jest wolny jedynie, kiedy kocha, i dopiero wtedy określona pewność staje się przekonaniem i nabiera znaczenia. Dopiero kobiety, które spotkamy, uczynią z nas mężczyzn, a będę tym, kim zostanę dzięki kobiecie, którą kocham i która mnie kocha.

André Thirion wyrzeka się narcyzmu, a samorealizacji miłości szuka we wzajemności i w metamorfozach oddania. Wolność i miłość będą po 1930 roku rozpatrywane w nowym kluczu, czyli nie tylko z punktu widzenia jednostki, lecz także z perspektywy człowieka umieszczonego w kontekście procesu społecznego.

W ankietach („Ankieta o pragnieniu", odpowiedź Vane Bora; ankieta „Otchłań dialektyki", pytania o miłości i rodzinie), w tekstach teoretycznych (*Pod miłością*, *Psychoanaliza woli*, *Przypadek Milana Nerandžića* Vane Bora, w książce Kočy Popovicia i Marka Risticia *Szkic do fenomenologii irracjonalności*, w artykule *Psychoanaliza i marksizm* Kočy Popovicia) miłość pojawia się w ramach ogólnych kategorii, czyli moralności i pragnienia.

Psychoanaliza – wówczas stosunkowo nowy kierunek w psychologii, zajmujący się strukturą i dynamiką wewnętrznego rozwoju człowieka – już w latach dwudziestych XX wieku przyciągnęła uwagę Dušana Maticia. W czasopiśmie „Putevi" (Drogi) napisał tekst pt. *O psychoanalizie Freuda*, mający jednak funkcję zaledwie informacyjną, pozbawiony krytycyzmu. Vane Bor, pod koniec lat dwudziestych XX wieku student prawa, był bardziej zainteresowany kwestiami teorii Freuda. O tej dyscyplinie nadrealiści zaczęli myśleć intensywniej, szukając wyjaśnień dotyczących pożądania i społeczeństwa, bezprecedensowo dociekając związków między psychoanalizą a marksizmem. Milenko Karan porównał różne stanowiska nadrealistów i partii komunistycznej wobec psychoanalizy. Poprzez zwrócenie uwagi na brak orientacji ideologów partyjnych w tej problematyce Karan tłumaczył, że polityczno-pragmatycznej wizji świata socjalistów bliższa była optymistyczna psychologia jednostki Adlera niż nauka Freuda, postrzegająca człowieka z pozycji pesymistycznych. Sami nadrealiści rozróżniali psychoanalizę i freudyzm, temu drugiemu zarzucając zaniedbywanie czy niewłaściwe tłumaczenie kwestii procesów społecznych [Karan 1989: 104, 136]. Hugo Klajn, największy z jugosłowiańskich znawców psychoanalizy, pod koniec lat trzydziestych XX wieku przyglądając się tematowi z pozycji lewicowych, podjął próbę przerzucenia mostu między wymiarem społecznym a indywidualnym w psychoanalizie. W Europie wysiłki zmierzające go przybliżenia sobie lub koneksji psychoanalizy i marksizmu datują się od lat dwudziestych XX wieku. W pisarstwie

twórców belgradzkich nie pozostały żadne ślady znajomości tych faktów. Dopiero w 1934 roku, kiedy pojawił się przekład na serbo-chorwacki książki Wilhelma Reicha *Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse* (Dialektyczny mechanizm i psychoanaliza, 1929), Koča Popović w prowadzonym przez Krležę czasopiśmie „Danas" opublikował pod tym samym tytułem tekst krytyczny o tej książce. Nadrealiści serbscy podchodzą do tej kwestii bez uprzedniej praktyki psychoanalitycznej, ale z odwagą i gotowością, żeby wiedzę książkową zastosować na sobie i wnioski ze swoich analiz intelektualnych w całości przetransponować na płaszczyznę społeczną. Pisarze, badający własne pragnienia oraz ich ograniczenia, dochodzą do wniosków podobnych do tych, które wypracowali współcześni im myśliciele i praktycy psychoanalizy, np. Reich czy Fromm, bądź co bądź, o wiele bardziej wtajemniczeni w temat i zaangażowani w poszukiwanie mostu między dwoma systemami myślenia. Rozważania o pragnieniu i jego transformacjach to największe osiągnięcie ich tekstów. Vane Bor pisze:

> Rangi pragnienia nie można określić na podstawie żadnego kryterium poza nim samym… Moje obowiązki i moje powołanie mogą być tylko wyrazem moich pragnień, takich, jakie powstają spontanicznie w pełnym świetle świadomości, w świetle poznania natury wydarzeń stanowiących o dniu dzisiejszym. Kiedy dochodzi do tego poznania, moje pragnienia stają się jedynym kryterium poprawności i moralności moich działań (NDIO 3, 22).

Istnieje mechanizm społeczny ograniczania pragnień. Nieproduktywna klasa rządząca – uważa Vučo – podporządkowuje wolność pragnień za pośrednictwem brudnego systemu: „[…] w jednej ręce tama, która blokuje instynkt seksualny, którego rwący potok mógłby rozbudzić abulię przytłumionych pragnień i coraz większych i szybszych swobód, których te pragnienia żądają; druga ręka natomiast wykorzystuje i sprawnie przekształca jego dynamikę w martwotę". Vučo demaskuję ideologię pracy przez swoje doświadczenia:

> Wbrew prawie całkowitemu, cielesnemu i duchowemu, obumarciu, w które wtrąciły mnie godziny mojej pracy, poprowadzony zostałem drogą naiwnej myśli, w którą w tej chwili pragnę wierzyć, a mianowicie, że praca, którą na co dzień wykonuję, stanowi dla mnie nieocenioną wartość (NDIO 3).

Demaskowanie ideologii pracy jako oszustwa w swoim radykalizmie jest konieczne, ale prowadzi także do absurdu. Teza Vučo jest bezsporna, ale jej pamfletowy charakter i niedopowiedzenie implikują podejrzliwość nie tylko wobec niedającej się subiektywnie ocenić wartości pracy, lecz w jej wartość w ogóle. Krytyka wymierzona jest w mechanizm zmiany wartości, ale anarchistyczne rzucanie anatemy na to, co jest tylko jednym z możliwych obiektów zmiany, nie rozwiązuje problemu w całej jego złożoności. Za jeszcze większą przemoc Vučo uznaje skuteczną operację wypierania do podświadomości miłosnej namiętności;

proces ten skutkuje powstaniem fałszywego systemu idealnej miłości duchowej. Vučo nazywa to „fałszywym sensem miłości", a Vane Bor „zafałszowanym pragnieniem" – uwznioślone pragnienie, uszlachetnione pragnienie to sfałszowane pragnienie, które przemycone zostaje pod tymi nazwami; są to elementy sztucznie stworzonego sumienia (w większości – batem), są to elementy psychicznej instancji, której specjalistyczne określenie brzmi „nad-ja"… Wszystko, co opiera się na opozycji ducha i materii, samo w sobie jest błędne. Wszystkie pragnienia są materialne. Hipokryzja ludzkości, a zwłaszcza tych, którzy decydują o kształcie ludzkości, systematycznie pracuje nad rozkładem pojęcia pragnienia. Wypaczone pragnienie nie istnieje w stosunku do siebie, lecz w stosunku do świata zewnętrznego: jest ono energią zmienioną w ambicję. Vane Bor w artykule *Psychoanaliza woli* pisze: „Pod presją tego idealnego Ja człowiek dąży do utożsamienia się z nim oraz nabiera chęci stać się tym, kim chciałby być". Tutaj wyraźnie widać mechanizm procesu, wypieranie pragnienia, sublimowanie jego energii w energię woli. Pięćdziesiąt lat po przygodzie z nadrealizmem Bor w tekście *Lustprinzip i motyw pragnienia* przedstawia nieznaną dotychczas teorię o lokalnych tendencjach (z 1931 roku), w której skupia się na drobnych pragnieniach, stających na drodze do urzeczywistnienia pragnień istotnych.

Mimo że Bor i Vučo dostrzegli autorytarne mechanizmy społeczne, wypaczenie i tłamszenie pragnień, nie wskazali drogi do realizacji wolnych pragnień ani nie zaproponowali zmian umożliwiających zaistnienie nowej moralności. Dokonali tego natomiast Koča Popović i Marko Ristić w książce *Szkic do fenomenologii irracjonalności*, w której operują dynamicznym modelem moralności, wprowadzanym w życie przez szereg „przekrojów". Kodyfikacja, której nośnikiem jest myśl reakcjonistyczna, jest próbą uznania jednego przekroju moralności za ostateczny. Temu zamiarowi przeciwstawiono moralność aktywną i praktyczną, która unieważnia moralność normatywną, występującą przeciwko niszczeniu własnego systemu poprzez przypisanie moralności praktycznej cech zła. Pisarze angażują się w desystematyzację moralności, uznając, że współczesna moralność jest bezwzględnie relatywna. Współczesna moralność musi wziąć pod uwagę zarówno możliwość swojej chwilowej stabilizacji, jak i możliwość swojej rewolucyjnej systematyzacji. Ta systematyzacja może mieć rację bytu jedynie, jeśli będzie subwersywna i jeśli będzie mieć świadomość swojej relatywności. Dzięki desystematyzacji można uniknąć systemu normatywnego, co otwiera możliwość nieustannego wyzwalania pragnień. Ristić i Popović uważają, że „ultraświadomość", która obejmuje świadomość i podświadomość oraz stosunek między nimi, musi być stanem świadomości, który ów proces doprowadzi do skutku.

Między Reichem i Frommem z jednej, a Vučo, Risticiem, Popoviciem i Borem z drugiej strony istnieją podobieństwa i różnice w stanowiskach, które wynikają z ich wykształcenia i zaangażowania. Belgradzcy nadrealiści oraz twórcy im współcześni krytykują wywłaszczoną pracę i ideologię pracy, narzucaną przez klasy panujące, a także zwracają uwagę na fakt, że rodzina jest podstawowym

nośnikiem i projektorem złych, represywnych zasad moralnych dotyczących miłości i seksualności. Oczywiście, skojarzenia pisarzy belgradzkich, stopień ich refleksji i jej głębia nie dadzą się raczej porównać z analizami Fromma. Nadrealiści uważali, że pragnienie to zjawisko materialne, co ma znaczenie w historii idei marksistowskich na Bałkanach, ponieważ według obowiązującego wówczas ortodoksyjnego sowieckiego materializmu dialektycznego pragnienia seksualnego nie uznawało się za potrzebę materialną. Poza tym ich stanowiska zakładają, że psychoanaliza jest nie tylko dyscypliną psychologii indywidualnej, ale można ją stosować również w odniesieniu do procesów społecznych, co Freud i analitycy z jego kręgu odrzucali jako radykalnie oraz nieodpowiednie poszerzanie sfery oddziaływania samej psychoanalizy. Zarówno Reich, jak i nadrealiści dopatrywali się rozwiązania w uświadomieniu pragnienia oraz w przekonaniu o możliwości jego realizacji. U Reicha dominuje postulat praktyki, prawdziwego życia, konkretnej akcji pomocowej dla zagrożonych w postaci wykładów, doradztwa itp. Serbscy nadrealiści podchodzili do tej kwestii przede wszystkim od strony teoretycznej, widząc konieczność zmian na planie społecznym, pozostawali jednak wierni wymiarowi indywidualnemu. Ich rewolucyjność polega na wezwaniu do powszechnej desystematyzacji moralności, ale zasięg ich działań nie wykraczał poza klasę, z której pochodzą. Dopiero później, wiążąc się ściśle z komunizmem, nadrealiści poszerzyli obszar swoich autentycznych zainteresowań o pozostałe warstwy społeczne, nie uniknęli jednak przy tym błędów i omyłek typowych dla ruchu, do którego przystąpili, ani nie wzbogacili idei swojej młodości. Teoretyczny charakter tekstów nadrealistów do roku 1932 bierze się z rozważań filozoficznych oraz etycznych na temat pragnień i moralności, niemniej ogólność tych dywagacji rzutuje na jakość ich pomysłów, które – jak pisze Vera Trenković – sprowadzają się do postulatów doskonalenia świadomości. Ich słowa można traktować jako szkic programu ulepszania bytu moralnego człowieka. Mimo że wzywają do rewolucji i przewrotu, powołują się głównie na emocje: introspekcję, świadomość konieczności zmiany, konkretne działanie zmierzające do samodoskonalenia. Postawione przez nich wymagania, czyli uświadomienie i wyzwolenie pragnień, są ponadczasowe.

Jako literaci, nadrealiści wprowadzili nowe chwyty pisarskie, które jednak nie gwarantowały wysokiej jakości artystycznej. Ponadto nie byli obrońcami literatury, a raczej jej niszczycielami. W przekonaniu, że występują przeciwko mieszczanom, w istocie byli „psotliwymi pieszczochami" (*nestašne maze*) społeczeństwa, od którego nie mogli się odciąć. Tutaj biorą początek sprzeczności w ich stanowisku wobec miłości. Mimo buntu, deklarowanego i akcentowanego w tekstach teoretycznych, w tekstach literackich pozostają wstydliwymi referentami spraw zakazanych bez wchodzenia w pikanterię dzikiej miłości. Nadrealizm belgradzki nie wydał powieści w rodzaju *Nadji* Bretona, który uwieczniłby taką miłość. Niewielka jest nawet liczba fragmentów opisujących popędliwość, swobodę szalonej miłości, brak przyczynowości jej zaistnienia, czyli tzw. akauzalność („przypadek

obiektywny") i niewytłumaczalną relację między kochankami. Dług zaciągnięty u źródeł tego mitu spłacili później – po wygaśnięciu ruchu – Aleksandar Vučo, Oskar Davičo i Dušan Matić.

Miłość i ciało w stanie rozkładu

W oczach człowieka początku XX wieku świat tracił racjonalną bazę i fundamenty postawione w duchu optymizmu. Wyczuwając nadejście powszechnego rozpadu, zdjęty strachem i zafascynowany otchłanią człowiek zmierzał do reinterpretacji sensu życia i nowego rozumienia ciemnych mechanizmów istnienia. W ten sposób sztuka stanęła przed wyborem: postarać się o powstanie nowego porządku albo zająć się „rozkopywaniem" świata, który tracił sens. Odrzucanie tradycji manifestowano nie tylko poprzez negowanie osiągnięć przeszłości, lecz także poprzez odchodzenie od tradycyjnych technik twórczych. W poezji nowoczesnej dekompozycja świata przedstawionego oraz sposobów jego prezentacji poprzez odejście od tradycyjnego podmiotu lirycznego, a także tradycyjnego stosunku formy i znaczenia, zaciągając dług u Rimbauda, wprowadza do literatury irrealny chaos, depersonalizację, wers wolny i różne formy alogiczności. W prozie zostaje poddana w wątpliwość wiarygodność narratora, a teksty prowadzone przez narrację klasyczną ustępują miejsca poetyce fragmentu, elementom lirycznym, dramatycznym, a nawet paraliterackim. Bunt przeciwko wzorom estetycznym i – za ich pośrednictwem – poznawczym i moralnym wiedzie w stronę redefinicji wartości lub ich całkowitego kwestionowania, wskutek czego następuje ustalanie nowych kanonów w kontekście nowej sztuki. Według Petera Sloterdijka dogmatyka innowacji, dominacja interpretatora, hermeneutyczny moralizm i estetyczne wyzyskiwanie psychozy jako ważnego elementu estetyki modernistycznej wyznaczają główne cechy charakteryzujące twórczość nadrealistów.

Novum u nadrealistów, w przeciwieństwie do nowinek wprowadzonych przez dadaistów, operujących techniką pisania pozarozumowego, było poddanie się „akomunikatywnej radykalności jako obietnicy moralności" modelu psychoanalitycznych interpretacji zaburzeń psychicznych jako dojścia do głębinowej prawdy ukrytej w podświadomości. Zapis automatyczny (*Écriture automatique*), prowokowanie i symulowanie stanów zaburzenia psychicznego, czyli różne sposoby aktywowania podświadomości stały się swoistą metodą twórczą, mającą także wymiar psychologiczny, a mianowicie zmierzającą do samopoznania treści wypartych i ujęcia ich w formę artystyczną. Właśnie to rozdwojenie estetycznie nieukształtowanego materiału i jego estetycznych przeobrażeń, które nadrealiści bez większego powodzenia próbowali pogodzić, z punktu widzenia sztuki manifestuje się jako umniejszanie rangi zasad estetycznych, natomiast z perspektywy psychologicznej – jako przejaskrawione estetyzowanie podświadomości. Zarówno w założeniach teoretycznych, jak i w praktycznych realizacjach, koncept

nadrealistów, mówiący o bezpośrednim transferze nieocenzurowanych myśli do tekstu, był skażony błędem zrównywania w prawach kilku wymiarów: świadomego i konstruktywnego, podświadomego i dekonstruowanego. Bunt przeciwko Literaturze jest buntem przeciwko konstrukcji tekstu tradycyjnego. André Breton radzi, jak w zapisie automatycznym wyeliminować wpływ świadomości.

> Zacznij szybko pisać bez ustalonego tematu, tak szybko, aby nic nie zachować w pamięci i nie dopuścić do siebie pokusy odczytania tego, coś dotąd napisał. Pierwsze zdanie przyjdzie łatwo, prawdą jest bowiem, że w każdej sekundzie jest jakieś zdanie obce naszej myśli świadomej, domagające się ujawnienia. Dość trudno powiedzieć coś bliższego na temat następnego zdania [Breton 1973: 81].

Ów nadrealistyczny wynalazek przynajmniej częściowo zawdzięczamy naukowym zainteresowaniom zjawiskami automatyzmu Pierre'a Janeta i Theodore'a Flournoya (wykładów Janeta na Sorbonie słuchali Rastko Petrović i Dušan Matić). W zapisie automatycznym, przedstawianym w postaci ubranej na czarno dziewczyny, która siedzi i pisze, nie śledząc logiki zapisu, widzieli oni odzwierciedlenie podświadomości. Taki rodzaj automatyzmu nierzadko może być jednak skutkiem działania wyobrażeń o podświadomości, a nie jej wiernym odbiciem, szczególnie jeśli wyobrażenia te są zwieńczone aureolą kwestionowania świadomości. W zapisie automatycznym nie istnieje świadomość całości, często naruszane są składniowe i semantyczne zasady języka, zdania nie łączą się ze sobą, a przestrzeń działań twórczych sprowadzona zostaje do przypadkowych zestawień słów, które jednak nie są dadaistycznymi połączeniami typu *šešir – nokšir* (dosł. kapelusz – nocnik), tylko wielogłosowymi i wieloznacznymi kombinacjami, szukającymi naddanego znaczenia, „odmłodzenia, odświeżenia i uniewinnienia" sensów (Davičo: 277, 322). Słowa zmuszane do ciągłych spotkań nadwerężają się i tworzą także złe połączenia. Przy tym funkcjonalna łączliwość słów w ramach zdania oddziela się od ich bezpośredniego związku z innymi słowami. Kiedy nadrealistyczne „pragnienie" połączeń elementów, które pozornie nie dają się połączyć, popada w przesadę, stając się celem samym w sobie, często efektem nie jest żaden naddany sens, tylko utrata związku między sensem i treścią. Słabnie ich zakotwiczenie w zdaniach, które jako takie zostają zachowane tylko formalnie, a czasem nawet znikają, więc w tekście automatycznym tylko wybranym połączeniom udaje się szczęśliwie przełamać amorficzną bezsensowność pozostałych słów. W nie-porządku świata przedstawionego można jednak spotkać fragmenty nadrealistycznej mitologii, wyrastającej z manierystycznego powtarzania lub przeplatania się określonych cech i obiektów. W tekstach automatycznych nieraz można doszukać się logiki, będącej pozornym odzwierciedleniem podświadomości, w istocie jednak ufundowanej na pracy świadomości. To dlatego w takich przypadkach zamiast chaotycznego porządku podświadomości w figurach dyslokacji i kondensacji występują ich uładzone surogaty. Tekst nadrealistyczny jako

pole działania umiarkowanej zamiany, przestawiania par: góra – dół, zewnątrz – wewnątrz, psyche – soma, patos – banał, żywe – martwe, ziemskie – niebiańskie, ludzkie – zwierzęce, staje się, w zależności od sposobu, w jaki atrybuty i przedmioty są rozdzielone i przeciwstawione, tekstem wyposażonym w różne figury: od oksymoronu przez alogiczne metafory aż po metonimię i paradoks.

W nowoczesnej literaturze przesadnemu nasycaniu świata przedstawionego, poprzez zastosowanie obiektów niespójnych przestrzennie i skojarzeniowo, towarzyszy nagłe wzmocnienie ich obrazowości. W nadrealistycznych, a zwłaszcza automatycznych tekstach obrazowe aspekty słów są bardzo wzmocnione. Aragon, surrealista, ale i odstępca od surrealizmu, był wobec własnej przeszłości krytyczny:

> Nałóg zwany nadrealizmem to nic innego, jak silna dawka narkotyku – obrazy albo, mówiąc precyzyjniej, niekontrolowane wywoływanie obrazów dla nich samych lub dla zaskakujących zaburzeń i zmian, które one za sobą pociągają w sferze wyobraźni: ponieważ każdy obraz zawsze zmusza nas do nowego spojrzenia na świat [Bertolino 1969: 610].

Typowe dla nadrealizmu przesadne nasycanie obrazami ma swoje korzenie w dadaistycznym otwarciu języka na gromadzenie obiektów w fikcjonalnym świecie przedstawionym. Przy okazji badania stanowiska Aragona Nikola Bertolino wyjaśnia estetyczne możliwości i mechanizm działania obrazów:

> Tutaj obrazu nadużywa się w dosłownym sensie tego słowa, ponieważ nie dochodzi do transformacji, której słowo mogłoby ulec w innych okolicznościach duchowych, z drugiej strony nie dochodzi też do poetyckiej transformacji, do której zdolne są przedmioty jako takie, gdyż słowo – bez względu na brak logiki w stosunkach między nimi – ocala ich tożsamość [Bertolino 1969: 610].

Duża liczba niepowiązanych obrazów, które nie uległy poetyckiej transformacji, zrywa nić wrażenia wizualnego, ponieważ obrazy zestawione obok siebie są samowystarczalne również w izolacji. Obiekty i ich charakterystyka wizualna ustawione poza właściwym kontekstem nie należą do wspólnego kontekstu, łączącego je w rzeczywistości fikcjonalnego amimetyzmu; dekonstrukcja jako destrukcja stanowi przedakcję w tworzeniu „nowego" świata. Takie deformacje bliskie są dziecięcym wycinankom (kolażom), nic więc dziwnego, że we wstępie do książki dla dzieci Vučo pt. *Sukcesy drużyny Pięciu Kogucików* (*Podvizi družine Pet petlića*, 1933) Dušan Matić wprowadził wyśmienitą frazę „klej-obrazek" (*lepak-slika*). O nabożnym stosunku belgradzkich nadrealistów do kolażu świadczą wycinane i naklejane tzw. wypisz-wymalowanki (dosł. *slike-prilike*), ogłaszane w ich publikacjach czy pracach zbiorowych, jak również wspomnienia – np. Marko Ristić mówi o wrażeniu, jakie zrobiły na nim kolaże Maksa Ernsta. Duch sztuki nadrealistycznej ma swoje korzenie w kolażu dadaistycznym. Zrozumienie tego

zjawiska jest więc ważnym kluczem do zrozumienia nadrealizmu jako takiego. Radomir Konstantinović pisze:

> […] klej kolażu zawsze źle klei, zawsze zostaje jakieś pęknięcie, przez które jakby „przecieka" wspomnienie świata, co użyczył kolażowi swoich elementów. Porządek tego świata został naruszony, ponieważ elementy połączono w niepojęty sposób, co nie znaczy, że nie pamiętają one świata: kolaż istnieje bowiem na granicy między pamięcią świata a zapomnieniem tego świata; w każdym elemencie kolażu na drodze rozpaczliwego konfliktu (takiego, który nigdy się nie skończy) spotykają się zjawiska istniejące i nieistniejące; kolaż nie ma swojej stałej domeny – nieustannie wymyka się istniejącej rzeczywistości, której stara się nadać nowy kształt. Kolaż to beznadziejna próba ucieczki od wspomnień. Kolaż to gra na granicy niepamięci, która nigdy tej granicy jednak nie przekracza. Kolaż to bunt wyobraźni przeciwko światu, spotkanie tęsknoty za naturalnością i świata wychodzącego naprzeciw, sen o boskiej mocy, sen o świecie niestworzonym, a będącym snem, który się śni z otwartymi oczami. To bunt przeciwko światu, ale bezradny bunt lub bunt infantylnie zależny od świata, infantylnie, pasożytniczo skazany na bycie niczym więcej jak błędem w otaczającej nas rzeczywistości… [Konstantinović 1983, ks. 5: 401].

Według Konstantinovicia ten bunt przeciwko światu tylko pozornie jest niepoważny, niewinny, beztroski i pogodny. „Duch (kolażu) jest ŚWIADOMY swojej infantylnej podległości". „Bunt" musi uśmiechać się do siebie i do świata w krzywym zwierciadle. Ogarnięty jest ideą wyznaczenia nowych granic bytu, co jest celem samym w sobie, nie liczą się dla niego jednak dysproporcje, które powinny doprowadzić do buntu, podobnie jak nie jest jasny kierunek zmian w świecie, które miałby zainicjować. Chociaż na granicy między pamięcią świata a zapomnieniem tego świata kolaż jest zamknięty w sobie. Nadrealistyczne podejście do techniki wspominania-łączenia nie jest do końca oparte na pustej infantylności, którą ona umożliwia w ujęciu dadaistycznym; obarcza ona połączenia podświadomością i wyobrażeniem o podświadomości. Tak ukształtowane fragmenty mitologii nadrealistycznej wyrażają także stany i dążenia związane z miłością i erotyką. Jeżeli w tekst figuratywny można wpisać cały kod figuratywny, który niekoniecznie musi wynikać z cech obiektu (słowa), wówczas również interpretację w takich przypadkach należy poddać denotacji kodowej. Przypadkowe spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola, które pojawia się u Comte de Lautréamonta, Breton interpretuje jako scenę zbliżenia mężczyzny i kobiety w łóżku. W tym kontekście znacznie poszerza się przestrzeń erotyki, jakby możliwe było wyjaśnienie wszystkiego za pomocą kodu erotyki, pojawia się więc pytanie: czy większym błędem jest odejście od tego kodu czy jego nadużycie? Nie należałoby zatem zachować zbytniej zachowawczości, jeżeli śledzi się duch nadrealistycznej skłonności do swobodnego manifestowania zmysłowości, ale bardziej niż ów duch zobowiązujący wydaje się jednak sens słów. Dlatego figuratywne połączenia obiektów pozornie niełączliwych, „klej-obrazki", kolaże

nadrealistyczne będą postrzegane jako wyobrażenia ciała i miłości dopiero, jeśli same zasugerują takie odczytanie. Jeżeli ludzkie ciało, niedojrzałe płciowo, ale już atrakcyjne, wyposażyć w atrybut roślinny, skojarzenia zaprowadzą odbiorcę do analogii, która połączy obraz ludzkiego ciała ze sferą wegetatywną. W swoim tekście automatycznym pt. *Anatomia* Davičo sięgnął po rozwlekłą metaforę i stworzył kilka infantylnie podporządkowanych połączeń: skleił palce z dojrzałymi owocami – kalafiora i bakłażana z mniej popularnymi w tradycji literacko-poetyckiej, jabłkiem i pomarańczą:

dodirom dvaju prsta smekšanih u patlidžan
prsti su joj od kalemljenih jabuka

[dotyk dwóch palców mięknie w bakłażanie
jej palce są ze szlachetnych jabłek]

W łączeniu w jedno palców i owoców scalają się także zmysłowe wyobrażenia o nich. Metafora tego typu, nie aż tak ornamentowana, stosowana jest w starszej literaturze, zwłaszcza we frywolnej poezji barokowej, gdzie służyła wyrażaniu w intuicyjny, niedopowiedziany sposób soczystości erotyki.

Groteskę jako osobny rodzaj kolażowych połączeń tego, co niespoiste, w prezencji i aktywności rzeczy (obiektu) albo w niedającym się połączyć stosunku rzeczy w kontekście jej istnienia, określa emotywne wartościowanie stworzonego świata przez jego akceptację albo odrzucenie. Ponieważ emocjonalnym skrajnościom w stosunku do nieforemnej rzeczy-świata towarzyszą różne, lecz zawsze mocne wyrazy odczuć: śmiech, gorycz, ironia, cynizm – krytycy literaccy mówią o ambiwalencji, którą wywołuje groteska. Groteska najczęściej sytuowana jest między strasznym a śmiesznym. Świat groteski nie jest piękny, przeciwnie: jest brzydki, ale jego brzydota nie jest w stu procentach odpychająca, ponieważ bywa zabawna. Na śmiech jako cechę charakterystyczną groteski wskazywał Michaił Bachtin, natomiast według Kaisera straszność może być przedmiotem analizy zarówno receptywnych, jak i poetycko-kreatywnych aspektów groteski. To, co w realnym świecie wydaje się niemożliwe, w świecie groteski staje się możliwe – dlatego należy zwrócić uwagę na elementy fantastyczne w grotesce.

Groteska zaciera granice między przestrzenną niezależnością a samodzielnością różnorodności. Granice ciała, rzeczy i kreacji są bardzo cienkie, i prowadzą do wymieszania przedmiotów z innymi przedmiotami. Tylko na pozór jest paradoksem, że „odpostaciowienie" [Konstantinović 1983, ks. 8: 430] normalnego świata uzyskuje się poprzez wzmocnienie postaci łączących się rzeczy. Groteskowa negacja świata realnego nie jest negacją, wskutek której ten świat ulega zniweczeniu, lecz negacją zmierzającą do rozbicia jego części, które same w sobie nie stanowią spójnej całości. Negacja tożsamości świata dokonuje się za

pomocą negacji tożsamości jego przedmiotów. Bachtin postrzega obiekt groteskowy w perspektywie jego istnienia w czasie:

> Negacja i likwidacja to przede wszystkim przestrzenne przemieszczenie i przebudowa przedmiotu. Niebyt przedmiotu to jego odwrotna twarz, jego opaczność. I ta opaczność, ów „dół" nabierają zabarwienia czasowego: są odczuwane jako przeszłość, nie-teraźniejszość, jako coś nieprawdziwego [*nenastoящее*]. Zniweczony przedmiot pozostaje jak gdyby w świecie, ale istnieje już w nowej formie bytu czasoprzestrzennego; staje się niejako odwrotną stroną nowego przedmiotu, który zjawił się na jego miejsce [Bachtin 1975: 554].

Nowy przedmiot pamięta uprzednią obecność starego przedmiotu. Miejsce człowieka (podmiotu) w tym świecie jest zagrożone – nowy świat jest wrogi, nieoswojony, a co jeszcze gorsze: sprowadza człowieka do roli obiektu. W zależności od sposobu przeprowadzenia tego procesu groteska dzieli się na groteskę śmiechu i groteskę grozy. Jakkolwiek podmiotowość człowieka zostaje potwierdzona i to bez względu na stopień zniekształcenia, jego życie w kontekście świata groteskowego jest pogodne. W przeciwnym razie, jeśli podmiotowość ulega rozproszeniu i rozpada się tożsamość przedmiotu, a człowiek zostaje sprowadzony do roli obiektu, wówczas jego świat staje się przerażający.

Groteskowe NIEMOŻLIWE Z MOŻLIWEGO to negacja porządku tego świata. Cassel mówi, że jest ona „estetycznym umożliwianiem rzeczy ontologicznie niemożliwych" [Novaković 1982: 187], Đorđević nazywa ją „duchowym buntem przeciw logicznej iluzji rzeczy" [Đorđević 1982], a Thomson uważa, że groteska „osłabia uznane normy lub je zniekształca i świadomie zwodzi »horyzonty oczekiwań«" [Novaković 1982: 189]. Groteska to deprecjonowanie – potwierdzanie świata poprzez wywracanie porządku na drugą stronę. To dlatego Bachtin twierdzi, że jest ona rewersem (opacznością) świata.

Obecność groteski w świecie miłości wiąże się przede wszystkim z erotyką. Zacieranie granic między istotami albo wewnątrz istot, między wnętrzem a zewnętrzem skutkuje zanikiem granic między ciałem i przestrzenią – erotyzacji ulegają przedmioty albo przedmioty przenikają do świata erotyki. Rzucając światło na opaczną stronę erotyki, groteska skupia się na fizjologii i cielesności. Nadrealistyczne wypieranie ducha materią, a sentymentu – popędem u pisarzy belgradzkich w tekstach miłosnych nie nabiera charakteru alegorycznego. W tych tekstach nie występują piekielne ani czarodziejskie ogrody czy demoniczni kochankowie, za to są w nich bezosobowe elementy rzeczy i istot żywych. Mimo że w swoich analizach teoretycznych nadrealiści podejmowali temat humoru, u nich groteska święciła największe tryumfy dopiero po wygaśnięciu tego ruchu, w sferze erotyki natomiast nigdy nie była nastawiona na komizm czy satyrę. Świat nadrealistów skupiał się na straszności – był to świat, w którym brakowało piękna i dobra, a człowiek to tylko jedno ze stworzeń skazanych na upadek. Groteskowe

jest ludzkie ciało, wyposażone w części nieludzkich obiektów: roślin, zwierząt, przedmiotów. Nadrealiści skojarzeniowo znajdują w samym ciele strukturalny i funkcjonalny powód, żeby wybrany element został do niego dodany. Zacieranie granic między ciałami skutkuje erotyzacją przedmiotów albo przeciwnie – materializacją erotyki. Wyposażanie człowieka w atrybuty, dzięki którym uzyskuje on bezosobowy charakter i postać istoty śmiesznej lub groźnej, w belgradzkim nadrealizmie nie wiąże się w znacznym stopniu z erotyzmem i erotycznym przedstawieniem ciała ludzkiego.

Zmiana dziewczynki w kobietę w pewnym fragmencie zestawiona jest z nabrzmiewaniem grzybów: „[…] czy obrodzi w grzyby jak w piersi dziewczynka" (PoeN). Bujna roślinność pojawia się w kontekście genitaliów w wizji porodu: „Mówiła o porodach, a z jej pochwy wypływały jakieś oślizgłe kable, na końcu których były rośliny z wyrostkami jak w kalafiorze" (PoeN).

Groteskowe sklejanie części ciała człowieka i zwierzęcia podkreśla związek człowieka z gatunkami, które go poprzedzają oraz wskazuje na jego zwierzęcość, prostotę i krwiożerczość. W tekstach serbskich nadrealistów nie ma alegoryczno-groteskowych potworów, ponętnych istot, sprawiających też wrażenie infernalne, tak samo jak humorystycznych metamorfoz znanych z Apulejusza czy Bułhakowa.

W tekście *Nistądnizowąd* (*Snebapaurebra*) Đorđa Jovanovicia na pierwszym planie występuje fantastyka i groteskowa przemiana psa w dziewczynę:

> Uczestniczę w wiwisekcji pewnego psa. Nieopisana cisza. Nie słychać nawet dźwięku instrumentów… Tymczasem pies stał się znacznie większy. Jego klatka piersiowa jest otwarta, grdyka przecięta, a w nią wetknięta rura, która łączy go z miechami. Ręka pewnej kobiety wprawia je w ruch. Jej druga ręka obojętnie zbiera pianę z jego pyska i wyciera go o swoją suknię, a dokładnie o miejsce, które przykrywa biodro. Ręce profesora (który jest postacią abstrakcyjną, jej obecność ma charakter fenomenu czysto logicznego, w żadnym razie nie zmysłowego, poza chwilą, kiedy gmera w klatce piersiowej zwierzęcia) nagle znajdują dwie kobiece piersi. Pies stopniowo zaczyna przekształcać się w jedną całkiem dobrze znaną dziewczynę, która jak zwykle siedzi, a w zasadzie leży na swoim zwyczajowym miejscu na łóżku w moim pokoju. Zdziwienie miesza się z jeszcze większą niezręcznością (NDIO 3, 38).

Teksty literackie mogą być poddawane różnorakim głębinowym psychoanalizom treści dzieła literackiego, stosunku zaburzeń w psychologii pisarza do rzeczywistości, którą on ukształtował albo denotatywno-konotatywnych procesów samego czytania. Tego typu analizy bywają jednostronne – nie tylko dlatego, że tekstu nie da się sprowadzić do jednego segmentu, lecz także ze względu na metodologiczną ograniczoność poszczególnych kluczy psychologicznych. Ale kiedy w samym teście wyraźnie widać związek z psychopatologią, należy określić intencje i działanie akcentowania psychologii. W tekście Jovanovicia widoczne jest uruchomienie psychoanalitycznej optyki podświadomości jako treści snu.

Erotyczne pragnienia są w nim po wielekroć zahamowane – maskowane – np. przez zamianę ciała kobiety na ciało psa, skóry na wnętrzności, które kłócą są z medycznym alibi pozwolenia na operację i blokowaniem pragnienia pod postacią lekarza jako autorytetu, który pozwala na to, co jest zakazane. W kontekście teorii Melanii Klein skupienie się na piersiach odgrywa kluczową rolę w interpretacji tego snu – to niezaspokojona potrzeba z wczesnego dzieciństwa – podczas gdy rozprawy innych psychoanalityków wymieniają też inne rodzaje interpretacji. Przeplatanie się elementów zwierzęcych i ludzkich jako wyraz wypierania pragnienia potwierdza również sam tok opowiadania. Narrator to przede wszystkim obserwator, a przemiana dziewczyny w psa sugeruje, że to on jest tym, który śni, później natomiast zdepersonalizowana postać narratora zmienia sposób wypowiedzi. Kontynuacja jest transparentna: problemy z dziewczynami zapowiedziane za pomocą przemiany przedstawione są jednoznacznie. On jest jedynym mężczyzną wśród dziewczyn, których

> [...] w ostatnim czasie jakby mimochodem zapragnął... W długich interwałach naprzemiennie na jedno okamgnienie stają się one kobietami, które dotychczas były mi bardzo bliskie, ale nagle – nagle, bo ich powrót do anonimowości dzieje się bez zapowiedzi, natychmiast, wręcz prostacko – w coraz mniej przyjemnej ciszy czuję się skrajnie wyczerpany (NDIO 3, 38).

Wspomnienia Đorđa Kosticia poświadczają wstydliwość Jovanovicia wobec dziewczyn, co potwierdza psychologiczną wiarygodność tego fragmentu jako dokumentu o życiu poety.

W rapsodii Risticia pt. *Turpituda*, powstałej już po zaniku zorganizowanego ruchu pisarzy belgradzkich, Turpituda to „pies i wilczyca, i kobieta", Borelowska wizja likantropicznego buntu. Stając się rodzicem i patronką ziemi i ludzi, staje się ona wszystkim – „zemstą i miłością, cierpliwością i niecierpliwością, powojem kłamstw i stalową szyną prawdy". Jednoczy się w niej kosmos dobra i zła. Turpituda to kochanka i matka nowego człowieka, który gotów jest się jej oprzeć: „[...] z jej ciała powstał człowiek o zaciśniętych pięściach i pewną w nich nienawiścią". Ristić swoją łagodną boginię mglistych, irrealnych niebiańskich obietnic zamienił ostatecznie na kobietę, która czerpie siłę z elementów ziemskiego i ludzkiego. Jej wilcza natura i energia są metaforą determinacji jej popędu, ale też instynktownego odczuwania sprawiedliwości. Nie odmawiając jej ani swobody erotycznej, ani rozpasania, ani matczynej opiekuńczości czy współczucia, Ristić wyposaża Turpitudę w cechy wszechmocnej bogini, która daje siłę życiową, a więc i siłę marksistowskiego imperatywu sprzeciwu społecznego. *Turpituda* – nie tylko dzięki repertuarowi zachowań, ale też dzięki ostatecznej syntezie różnych ról społecznych i poetyckich – jest zwieńczeniem dążeń nadrealistów z początku lat trzydziestych XX wieku. Chociaż, powołując ją do życia, poeta zapłacił frycowe za socjalizowanie nadrealizmu, może być ona wiarygodnym, a także rzadkim przykładem otwartych dróg, które nadrealiści porzucili.

W wierszu *Nemenikuće* Aleksandra Vučo obraz konia jako archetypicznego symbolu namiętności i siły został wizualnie wzmocniony – konie są przedstawione w ognistym kolorze, a ich kopyta kojarzą się z paznokciami kobiety. W przepych i dzikość, jak u Dalego, wchodzi metaforyczna materializacja czasu pod postacią aksamitu:

Dorati i alati konji gizdave i plamene dlake
Provode svileno vreme
Pod kopitama što drhte i cakle glačani nokti žena
(Vučo PiP: 95)

[Gniadosze i kasztanki strojne o szlachetnym włosiu
Pędzą aksamitny czas
Pod kopytami, co drżą i lśnią – gładkie paznokcie kobiet]

Dzikość została przedstawiona w odniesieniu do paraleli między zmysłową drapieżnością kopyt i paznokci.

W *Tekście autonomicznym* Đorđa Kostića czytamy:

[…] okamenjeno niče po ivicama rasuto zbunjenim dlakama, po mokrim i radosnih, razjapljenih i napetim, raskrvavljenim i zgrčenih, kopitama strasti kojom su oplođeni pašnjaci oivičeni bez dodira (PoeN: 75).

[[…] skamieniałe kiełkuje wzdłuż krawędzi bezładnych włosów, wzdłuż mokrych i radosnych, rozdziawionych i napiętych, rozkrwawionych i skurczonych kopyt namiętności, które zapłodniły pastwiska, ogrodzone bez dotknięcia].

W serbskim oryginale w niespójne całości składniowe wstawiono pary przymiotników, które nieprawidłowością form przypadkowych zacierają jasność znaczeniową. Formy dopełniaczowe wyrażają cechy wewnętrzne – *radosnih, razjapljenih, zgrčenih* – nie zgadzają się z przyimkiem „po" i naruszają płynność użycia miejscownika – *mokrim, napetim, raskrvavljenim* – czyli słów, które wyobrażają cechy zewnętrzne i odnoszą się do włosów i kopyt. W tym wymieszaniu stapiają się cechy wewnętrzne i zewnętrzne jako atrybuty zjawisk erotycznych. Włosy i kopyta oraz pastwiska w takim ujęciu jawią się jako miejsca, w którym koncentruje się myśl. Zmysłowość pojawia się jako metaforyczny splot kopyta namiętności. O ile w ogóle można znaleźć sens w przeciwstawnym stosunku zapłodnionych pastwisk i ogradzania bez dotyku, polegałby on na podziale przestrzeni na wewnętrzne jądro namiętności, które nie zna żadnych ścieżek wyjścia na zewnątrz.

W tekstach, które są najbliższe ideałowi tekstu automatycznego, „spotkania słów" często tworzą stopioną masę rzeczy i istot żywych, ze zwierzętami albo częściami zwierząt włącznie, aczkolwiek rzadko kiedy mają one związek z miłością:

> [...] ikrama zida očima crva pod mozgom plamena. Do ove svesti korenja sprudova ljubavi u raspadnutim kostima u snokrakom polipu pluća prostora, izmožden semenjem ponoćnih očiju ispod ljuštura oklopnika, čelo od stakla kroz čiju smrt prolaze patrljci gusenica i putokaza (PoeN).
>
> [ikrą murów oczami robactwa pod mózgiem płomienia. Do tej świadomości korzenia mielizn miłości w rozłożonych kościach w sennoramiennym polipie płuc przestrzeni, sterany nasieniem północnych oczu pod skorupą pancerników, czoło ze szkła przez czyjąś śmieć przechodzą resztki gąsienic i drogowskazów]

W słowach jak w mule nikną granice między przedmiotami – martwymi i żywymi, świadomymi i nieświadomymi, materialnymi i niematerialnymi. Đorđe Kostić w tekście *O ziemskim kręgu*, który został opublikowany w almanachu *Niemożliwe*, opisał przypływ pragnienia poprzez metaforę żyjątek, które „w nas" wchodzą:

> Nekazano koliko ste puta saznali da izlaze iz pojedinačnih reka neminovne zveri, da ulaze u vas da vas siluju nestašnim mirisima savršeno seksualnim, da pijani ležete u granju dečijeg kvasca, po mulju svoje krvi i bubrite puni (N: 56).
>
> [Nie powiedziano, ile razy widzieliście, jak wychodzą z poszczególnych rzek nieuchronne bestie, żeby wejść w was i was przygwałcać figlarnymi zapachami doskonale seksualnymi, żebyście pijani leżeli w gałęziach dziecięcych drożdży w mule swojej krwi i pęcznieli]

W synestetycznie rozbudowanym opisie w przypływie podniet erotycznych splatają się elementy animalne i fluidyczne, nieraz zamieniając się rolami. Poprzez nadawanie krwi cech mułu wzmocnione zostaje wrażenie lepkiej bezwarunkowości fizjologicznej obecności i zmysłowego doznawania namiętności, którym pijaństwo dodaje charakteru upojnego istnienia.

W odróżnieniu od doskonałości i piękna istoty uwznioślonej, banał pojawia się przez groteskowe wyolbrzymianie cech zewnętrznych ciała – gruczołów, włosów, skóry – i przez przedstawianie ludzkich wydzielin jako niepotrzebnych odpadków, które wywołują wstręt lub obojętność. Miłość takiego ciała odarto z wymiarów społecznych, psychologicznych i duchowych, sprowadzając ją do fizjologii, która jest miarą i granicą istnienia, oraz do materii będącej ostatecznym dowodem na mdłą nijakość erotyki i przyczyną nihilistycznego odrzucania zmysłowości jako cielesności.

Fantastycznie przekształcone ciało często ma cechy groteski. W książce o Rabelais'm Michaił Bachtin mówi o groteskowym, gargantuicznym ciele, któremu towarzyszą śmiech i pochwała fizjologii. Bachtin wymienia ogólne cechy ciała groteskowego, które odnoszą się nie tylko do groteski nastawionej na komizm:

> Tak więc, logika artystyczna obrazu groteskowego ignoruje zamkniętą, gładką i głuchą płaszczyznę (powierzchnię) ciała i zaznacza tylko jego wypukłości, odrostki, zalążki i otwory, czyli to tylko, co przekracza granice ciała i to, co wprowadza w jego głąb [Bachtin 1975: 438].

Dodaje także:

> Wszak wszystkie te wypukłości i odrośle odznaczają się tym, że właśnie w nich przełamują się granice pomiędzy dwoma ciałami oraz między ciałem i światem; tu zachodzi wzajemna wymiana i orientacja. Dlatego też podstawowe wydarzenia w życiu groteskowego ciała, główne akty cielesnego dramatu – jedzenie, picie, defekacje (i inne wydzielania: pocenie się, smarkanie, kichanie), spółkowanie, brzemienność, poród, wzrost, starość, choroby, śmierć, rozszarpanie, rozwałkowanie, pożarcie przez inne ciało – wszystko to dokonuje się na granicy ciała i świata lub na granicy starego i nowego ciała; w każdym z tych zdarzeń dramatu cielesnego początek i koniec życia są z sobą nierozerwalnie splecione [Bachtin 1975: 438].

> [...] tendencja do zatarcia granicy między ciałem a rzeczą, ciałem a światem [Bachtin 1975: 483].

Ciało rozpadu i zła nie ma zapładniających wgłębień oraz twórczych wyrostków. Zagłębienia i wyrostki ciała groteskowego, które rozpada się i gnije, wywołują wstręt. Tekst automatyczny częściowo zmienia intencję mitologii nadrealistycznego zanurzania się w podświadomych destrukcyjnych namiętnościach i chtonicznych tajemnicach wyboistego ciała, a to za pomocą wyrażonej *implicite* fantastyki przypadkowych spotkań słów. Takie ciało pokazane jest jako miejsce, przez które nie można przejść. Doły w nim to miejsca nadmiaru:

> Njeno je telo bilo lepo, crveno i mekano kao puž golać, purpurna pruga oko nogu značila je ulaz. Gazio sam već po mesu toplom, bos do pojasa, po vlazi tanke džigerice, pipao sam njena tuberkulozna pluća i uspravio se sasvim pod svodovima dojki (PoeN: 48).

> [Jej ciało było piękne, czerwone i miękkie jak nagi ślimak, purpurowa linia wokół nóg oznaczała wejście. Chodziłem już po tym ciepłym miejscu, bosy do pasa, po wilgoci delikatnych jelit, macałem jej gruźlicze płuca, stanąłem wyprostowany pod łukami piersi].

To ciało jest jak labirynt i dżungla, przez które wędrowiec próbuje przejść, nogami grzęznąc w błocie z mięsa i krwi. Aby wzmocnić efekt rozkładu, płuca przedstawiono jako siedlisko choroby: są ciepłe, chore i wilgotne.

Wyobrażenie wnętrzności istoty cielesnej koresponduje z obrazem przestrzeni wewnętrznych w postaci motywów podziemnych i podwodnych światów (kopalnia, doły, korale, mielizny). Pascaline Mourier wskazała na sięgających po te motywy prekursorów nadrealistów [Mourier-Casile 1986: 236–287].

Barwa tych wnętrzności jest albo ciemna, albo czerwona – to kolor mroku, świata na wpół martwego: korali i trawy, których śliskość pasuje do wilgoci organów ciała ludzkiego i czerwoności krwi. Sugestywną wizję świata morskiego dna wyrzuconego na brzeg dał niemiecko-francuski malarz Max Ernst, malując postaci dziewczyn w oplotach korali i wodorostów.

Wnętrze przyrody nieożywionej (podziemnej i podwodnej) oraz wnętrze świata żywego, psychologicznego zostały przedstawione przy użyciu zbliżonych środków figuratywnych w ich skojarzeniowych znaczeniach. Dzięki ich naprzemiennemu występowaniu w tym obrazie przestrzeni pod powierzchnią granica między żywym a nieżywym, materialnym a niematerialnym nabiera dwuznaczności; z kolei figuratywny system pomaga urzeczywistnić się dyslokacji podświadomości, podziemia i świata wodnego, czyli przestrzeniom równocześnie bezosobowym i „uosobionym". W przypadkach, kiedy są one poddane pozornej deerotyzacji, i tak nie zanika zmysłowość erotyki, ale kiedy obrazy wiążą się bezpośrednio z erotyką, nie chodzi o cały wachlarz uczuć od pragnienia do zaspokojenia, lecz raczej o wybrany element doświadczenia albo potrzeby. W wierszach Aleksandra Vučo ręce zanurzają się w wodzie, znajdując tam jednak jelita:

Na prstima tvojim gipkim nižu se pantljike creva
Čija kožica rumena i nežna ko nozdrve lovačkih pasa
(Vučo PiP: 9b)

[Twoje zwinne palce okręcone wstążeczkami jelit –
Ich skórka delikatna i rumiana jak chrapy psów myśliwskich]

Podmiot liryczny w wierszu Đorđa Jovanovicia widzi przy sobie „wyboiste" ciało kobiety, wyraźnie nacechowane grzechem seksualności, jednak realność jej istnienia przeniesiona jest w sferę onirycznej fantastyki. Sen, który dopiero nadejdzie, sprawia, że kobieta jest obecna chwilowo i w nadchodzącym śnie.

Zaspaću
Kraj mene je njeno telo pokriveno bezbrojnim ranama i u svakoj od njih pare se neki mali ljudi njeni su nokti okna malih soba i u svakoj vidim sebe da na seksu držim jedno rasplakano dete
(PoeN: 140).

[Zasnę
Przy mnie jej ciało w zatrzęsieniu ran, a w każdej w nich parzą się mali ludzie, jej paznokcie to okna małych pokoi, a w każdym widzę siebie, jak na płci trzymam płaczące dziecko]

Dwa razy świat realny przeobraża się jako jeden świat w drugim, kobiece ciało otwiera się, aby w jego wnętrzu pojawiła się powiększona przestrzeń realności

z obrazem zaspokojenia erotycznego. Syfilityczne rany jako miejsce wejścia w ciało pojawiają się jako ostrzeżenie albo kara, podczas gdy oceniane neutralnie paznokcie-okna polegają na metaforyce otworu w domu, będącego granicą światów – jest to motyw, którego wariację spotkać można już w przed-nadrealistycznym tomie Aleksandra Vučo *Dach nad oknem*.

Wyniszczony świat z nowymi regulacjami, ale bez prawa, o cechach narzuconych i zagubionych, z dezintegrowanymi istotami, wypaczonymi i martwymi ciałami, które są tylko bladym odbiciem tego, czym były kiedyś – znajdują się na śmietnikach, w zagraconych przestrzeniach ziemskiego piekła. Chociaż w zasadzie są to motywy infernalne, pozbawiono je religijnej treści związanej z groźbą kary. W wierszach Baudelaire'a *Padlina* i *Pośmiertne żale* obraz rozkładu kobiecego ciała jest nadal przypomnieniem nieuchronności upadku piękna pod naporem nieubłaganej śmierci oraz makabryczną figurą koła śmierci. W projekcjach radykalnie nihilistycznych, do których można zaliczyć również fragmenty tekstów nadrealistów belgradzkich, sceny rozpadu stają się celem samym w sobie. Elementy żywe i martwe zostały zmącone, lecz nie po to, aby świadczyły o czymś, co było, ale żeby śmietnik był jeszcze bogatszy i bardziej absurdalny.

Powieszone, przykute, porozcinane formy ściekają, wydzielając swoje lepkie płyny, które dążą do połączenia się z ziemią i do przemiany w kamień. Panuje tu dezintegracja, rozpad, bezruch i cisza nicości. Ale spokój nie trwa długo. Na planie pojawiają się robaki, toczące ciało. Świat z wiersza *Nemenikuće* zostanie zdławiony przez „całe to plazmowe bogactwo, które wskutek utraty cech osobowych czy, ściśle rzecz biorąc, wskutek odpostaciowionej bezosobowości zostaje pochłonięte tak jak pochłaniają się istoty" [Konstantinović 1983]. Zwierzęta występują w groteskowych postaciach pająka, robaka, węża, mrówek. Męce przemijania towarzyszy wstręt wobec ciała, które trafi na brzydką ucztę:

Kao na dnu mora vide se groze iz kojih se kriju tečnosti strasti:
To su gliste napojene žvalom i mastilom crknutog ježa
Repovi nemani morske što luče otrovnu spermu
To su balavi vlaknavi mravi ceđeni kroz levak zore
I sisaljke puževa što cepte u nekom kandilu trave
Zalepe za moja usta.

[Jak na dnie morza widać straszności w których kryją się soki namiętności:
To są glisty napojone śluzem i płynami zdechłego jeża
Ogony potworów morskich wydzielają trującą spermę
To są włókniste wydzieliny mrówki przesączone przez lejek jutrzenki
I przyssawki ślimaków co drżą w trybularzu trawy
Lepią się do moich ust]

Erotyka jest w zupełności nieludzka – przedstawiona jest za pośrednictwem mieszanki wydzielin: śluzu, spermy, smarków, które zostały tak nagromadzone,

aby zwielokrotnić efekt abominacji. Nie tylko sperma jest trująca, ale i mrówki są śluzowate i włókniste. Oślizgły płyn klei się do ust, wywołując uczucie obrzydliwości i idiosynkrazji.

Zamiast ekspresjonistycznych wyobrażeń wojny ogarniętej destrukcją i absurdem, cywilizacji broni, pól walki, monstrualnych maszyn, które niszczą człowieka, destrukcja u nadrealistów to ślepe, dzikie rwanie mięsa, rozrywanie ciał rękoma i zębami, gryzienie i ssanie krwi. Reprezentacja zgubnej potrzeby mordowania u nadrealistów nie jest kojarzona z powrotem do okresu na poły ludzkiej, na poły zwierzęcej dzikości i czasu krwawych obrzędów. W ich tekstach najczęściej nie ma tła czasoprzestrzennego, a opisane okrucieństwa wydają się ponadczasowe i umieszczone w kontekście psychopatologicznych dewiacji oraz szaleństwa. Nadrealiści skupiali się na badaniu nienormalnych stanów świadomości i zachowania. Pisarze, którzy później uformują belgradzki krąg nadrealistów, jeszcze w 1924 roku jeden numer czasopisma „Svedočanstva" wypełnili przyczynkami ze szpitala psychiatrycznego. Francuscy nadrealiści poddawali analizie ciemne strony ludzkiej psychiki i interesowali się alternatywnymi ujęciami zjawisk okultystycznych. Czytali teksty Alfreda Maury'ego, d'Hervé de St Denis i Freuda o snach, Pierre'a Janeta i Theodore'a Flournoya o automatyzmie, Emila Kraepelina, Josepha Babinskiego i Freuda o zaburzeniach psychicznych. Breton w 1930 roku napisał: „Chwała, mówiliśmy Aragon i ja, histerii i orszakowi kobiet, młodych i nagich, które się czołgają po dachach" [Breton 1973: 146]. W teorii twórczości i w samych dziełach nie zapisali się oni tylko na zapisie automatycznym, ale przyjęli też radykalniejszą technikę paranoicznego delirium Dalego, która odkrywała głębię nieświadomości oraz mroczne, ukryte sfery duszy. W książce *Szkice do fenomenologii irracjonalnego* Koča Popović i Marko Ristić na przykładzie tekstów francuskich śledzą analizy związków twórczości nadrealistycznej i szaleństwa, rozwijając je o wątek „symulacji delirium paranoicznego", będącego dobrowolnym wyjściem poza normy. Po osiągnięciu stanu delirium wola traci nad nim kontrolę, a procesy psychiczne, stany i czyny oraz ich ślady to produkty nieświadomości. Te próby zakładają, że istnieje więź miedzy normalnością i nienormalnością. Za nienormalne uznaje się te destrukcyjne siły w człowieku, których obecności on nie jest nawet świadomy. Pisarz nadrealistyczny, pokonując przeszkody świadomości i świadomych obrazów o dobru, umożliwia konfrontację z wypartymi treściami wnętrza, ale przedstawiając swoje „ukryte" istnienie, odkrywa też to, co ludzkie i ukryte. To podniosła publiczna spowiedź kogoś, kto przywdziewa aureolę arcykapłana religii wyzwolonej podświadomości. Ponieważ mowa nieświadomości pozostaje pod mniejszym czy większym wpływem świadomości i rozumienia przez nią sfery nieświadomości, lektury nadrealistów, książki psychiatryczne, pozycje o sadyzmie, książki i obrazy osadzone w tradycji demonologii mogą posłużyć jako dobry drogowskaz przy badaniu źródeł ich wyobrażeń o nieświadomości i destrukcji.

Świadectwa Wandy von Sacher-Masoch, analizy Richarda von Krafft-Ebinga, dzieła przeklętych poetów romantycznych i Markiza de Sade'a, „nadrealisty w sadyzmie" (Breton) – to namacalne dowody śmiałych poszukiwań swobody seksualnej i czarnej erotyki, które stanowiły punkt wyjścia nadrealistycznego poszerzania granic możliwości erotycznych. Przesadne oddawanie pochwał de Sade'owi świadczy o uznaniu go za symbol pożądanej wolności, natomiast brak precyzji sądów na temat jego dzieł należy zrzucić na karb zauroczenia jego admiratorów. Marko Ristić napisał:

> Ponieważ ten genialny, znienawidzony i powszechnie oczerniany moralista, mszcząc się, swoim dziełem i bezprecedensowym wolnomyślicielstwem wytknął hipokryzję i zakłamanie wszystkich norm moralnych i pobożnych zasad etyki chrześcijańskiej, społeczną niesprawiedliwość i ludzkie zepsucie. Wychodząc z założenia, że namiętność jest nie do okiełznania, a popęd nie do zakwestionowania i nie do uproszczenia, ów rozpaczliwy gwałtowny preromantyk swoim aktywnym i przenikliwym pesymizmem stworzył najśmielszą myśl nagiej prawdy o człowieku i jego przed tą prawdą odpowiedzialności.

Ristić mówi o nagiej prawdzie, wierząc, że przez obnażenie ludzie mogą (i muszą) do niej dotrzeć, ponieważ niepokojący fakt, że „po drugiej stronie miłości" porywy są mniej piękne niż je sobie wyobrażają dwulicowi moraliści, nie może nadrealisty powstrzymać od odkrywania jej ukrytej treści. Orszak niepokojących istot i przerażających wydarzeń, które świadczą o destruktywności człowieka, mimo że odpychający i straszny, jest prawdziwy, a prawda, obok wolności, postawiona jest na piedestale ludzkich wartości. Nadrealiści, przekonani, że czarna literatura mówi samą prawdę o człowieku i destrukcyjnym erotyzmie, poza de Sade'm pilnie studiowali Swifta, Fouriera, Grabbego, Borela, Baudelaire'a, Rimbauda i – paradoksalnie – wprowadzili ich do literatury wysokiej. André Pieyre de Mandiargues twierdził, że Eros to czarny bóg, Breton krzyczał: „[...] zmysłowa miłości, uwielbiam, nigdy nie przestałem uwielbiać twojego trującego cienia, twojego cienia śmierci". Destruktywność kochanków, chęć zniszczenia innego ciała jako przyjęta – *explicite* lub *implicite* – psychologia erotyzmu wychodzą z teorii o wrodzonej agresji człowieka. Ścisłe łączenie agresji z podświadomością pozbawia ją pozytywnych konotacji i prowadzi do rozbieżności wyobrażeń na temat wolnej miłości, ponieważ nadrealiści pragną zachować twórczą siłę podświadomości, podczas gdy w tym wypadku miłość sprowadza się do destrukcji. Rozwój teorii psychoanalitycznej pozwolił zwrócić uwagę na fakt, że radykalizm w negatywnej ocenie podświadomości nie jest uzasadniony, co przyznał po latach sam Breton, skłaniając się do teorii Junga. Destruktywność jest ślepą siłą bezwzględną wobec mąk ofiar – destruktywny człowiek, nie znajdując sposobu, jak zmierzyć się z brakiem sensu własnego istnienia, uczucie ontologicznego upośledzenia jako wezwanie nicości przenosi na drugiego i z zimną przyjemnością zemsty i gorliwą

wściekłością dzikości wywołuje ból i jęki, pokazując sobie i innemu, że istnieje. Własną nicość on dotka za pośrednictwem ofiary, która swoim porwaniem albo poddaniem się świadczy o życiu. Burzyciel jest wobec ofiary w pozycji dwuznacznej. Ma przewagę, ale z podrygów mocy nieszczęśnika, którego torturuje, czerpie siłę, jest uzależniony od jego istnienia. Walter Benjamin pisał:

> Destruktywny charakter zna jedynie jedno hasło: czynić przestrzeń. I jeden rodzaj działania: usuwanie. Jego potrzeba świeżego powietrza i otwartej przestrzeni jest silniejsza niż jakakolwiek nienawiść. Destruktywny charakter jest młody i radosny. Bowiem niszczenie odmładza, gdyż ściera ślady naszego własnego wieku; raduje, gdyż wszystko, co usunięte oznacza dla niszczyciela kompletną redukcję, w rzeczy samej wykorzenienie jego własnej kondycji [Benjamin 1984].

Wolność człowieka destruktywnego to wypaczona wolność. Ona go już w zasadzie nie interesuje, ponieważ jest on wolny od uczucia przestępstwa i zachłannie pragnie „usuwania" także nowych ofiar – znajdzie się przecież ktoś, komu jest to potrzebne. Benjamin, ironicznie przychylny charakterowi destruktywnemu, obdarza go zaletami: młodość, pogoda ducha, gotowość do pracy i duża wiarygodność.

W tekstach pisarzy belgradzkich zasięg połączenia destruktywności i erotyzmu jest różny, chociaż, niestety, najczęściej danina złożona poetyce zapisu automatycznego bywa zbyt duża. W obliczu braku opowieści nadrealiści pod postacią przypadkowych spotkań słów przedstawiają nie zawsze udane fragmenty rzeczywistości, w której bez sensu mieszają się poziomy normalności i szaleństwa. Patologia występuje bez żadnej motywacji, bez przyczyn charakterologicznych czy losowych. Papierowe figury ludzkie to ofiary i kaci, którzy nie zdradzają ani strachu, ani brutalności. Wyjątek stanowi tekst *Sprzedany los* Kočy Popovicia, gdzie kochankowie wyniszczają się wzajemnie swoją ciemną namiętnością. Ich destrukcja piramidalnie rośnie, przechodząc w totalną likwidację ludzkości. *Anatomia* Davičo rozbłyska na chwilę opisem zniszczenia, ale później przepada w artystowskim manieryzmie tekstu automatycznego. Davičo przerobił *Anatomię* na zbiór wierszy *Flora*, w której osiągnął siłę i znaczenie, które w *Anatomii* były tylko mgliście wyczuwalne.

Literatura przedstawiająca zniszczenie nie może ulegać erozji bólu i szaleństwa, nie może ulec lękom przed napływem zła, ani zaniemówić w obliczu zgrozy i następującej po niej ciszy. Georges Bataille, współtowarzysz i heretyk nadrealistycznej ortodoksji, w swoich pracach teoretycznych badał związki erotyzmu i agresji, zaspokojenia i bólu, namiętności i śmierci, agresji i języka agresji. „Gwałtownik jest wtajemniczony w milczenie… Jeśli rządzi nim namiętność, jedyne prawdziwe zaspokojenie znajduje w obłudnym milczeniu" [Bataille 1980: 213].

W literackim wyobrażeniu milczenie gwałtownika zostaje uszanowane, akt niszczenia opisują najczęściej ofiara albo obserwator. Literatura czarnego

erotyzmu powinna uchwycić i wyrazić napięcie między katem a ofiarą – nieme pragnienie przerażającego i strach, zapomnienie destrukcyjnej rozkoszy i bezradność, zgrozę rozpadu i nicość śmierci. Czytelnicy to niemi współuczestnicy erupcji zniszczenia – czaszki pękają, krew się pieni, bóg okrucieństwa pochylił się nad twarzami i ciałami ofiar, słychać szczękanie zębów i ostatnie tchnienia. Na granicy życia i śmierci doświadczenie graniczności wzmacnia brutalność. Zanurzenie w mięsie zmienia się w przeszukanie go, zapomniane zagłębienie się we wnętrze tego, co przestaje być życiem. Uwaga okrucieństwa skupia się na głowie. Ta centralna pozycja prowadzi do dewaluacji i pozbawienia jej pierwszoplanowej roli jako symbolu ducha. Głowa zostaje poddana animizacji, sprowadzona jest w zasadzie do czegoś przeciwnego duchowości, jest ślepa i pożądliwa. Połykając ludzkie mięso, staje się ona nienasyconym otworem. Niszczenie innego to także ograniczanie samego siebie. Mieć innego w sobie oznacza kanibalską przewagę nad jego życiem. W pewnym wierszu z tomu *Nemenikuće* łykanie nie stanowi sceny jakiegoś stosunku psychopatologicznego, lecz jeden z obrazów w galerii okropieństw. W przyspieszonej projekcji scen straszności i ohydy nie ma czasu na poszczególne obrazy – stapiają się w jeden osobliwy obraz:

Gutajte, trzajte mrvite
U času kada su zubi oštri kristalni zubi zanosnog antropomana
Od jednog do drugog kuka parali puteve smele
(Vučo PiP)

[Łykajcie, rwijcie, kruszcie
W chwili kiedy zęby to ostre kryształowe zęby zapalonego antropomana
Między jednym a drugim biodrem pruli śmiałe drogi]

Agresja tutaj ma ledwie ukryty wymiar erotyczny.

Koča Popović ma delikatny stosunek do oczu jako motywu literackiego w tekście *Sprzedany los*. Czynności fizjologiczne poddane są dramatyzacji – w namiętnym uniesieniu oczy pragną wydostać się z osłaniającego je pancerza, wyzwolić się z oczodołów, z jaskiń, które je więżą, chcą wyskoczyć z ciała, lecz gdy tylko kurcz ustępuje, zakrwawione gałki wracają na swoje miejsca, piszcząc; potem oczy wychodzą z orbit i wiszą nagie i bezradne; kciuki przymuszają je do poddania się losowi niewolników, wpychają je z powrotem, siatkówki niektórych z nich rwą się, mimo że tym powrotom sprzyja płyn.

Poranione oczy szerzą się po twarzy, „po czole i policzkach, aby wyzdrowieć na słońcu. Jeden wierzchołek już dosięgnął ust i wrzyna się w wargę tak, że kilka dni później już nie wiadomo, gdzie zaczyna się warga, a gdzie kończy się oko; broczy i jedno, i drugie" (Popović, *Sprzedany*: 2).

Pisarz odmalowuje twarz, którą oszpeciły namiętność i przesada. Oczy są niepotrzebne, roznamiętnieni kochankowie nie potrzebują wzroku. Żądza

pragnie być ślepa i pragnie oślepiać. W ten sposób kochankowie rzucają się na siebie, aby zniszczyć swoje oczy:

> W dniu, kiedy znów się spotkali, w krańcowej rozpaczy, ogarnięci jednak jakąś bezsensowną nadzieją, runęli na siebie z myślą, że w ten sposób odnajdą odkupienie, a razem z nim siebie nawzajem. Podniosła ręce, uderzenie było imponujące, kułaki jej pięści trafiły w jego oczodoły, wyrywały się zwierzęco nawet wtedy, kiedy on już bezpowrotnie łykał swoje własne oczy. Trwali potem w zaślepieniu, on nad wyraz ślepy zachował w głowie jej udręczone piersi (Popović, *Sprzedany*: 2).

Ślepota to nie tylko brak możliwości widzenia, lecz także zanurzenie się w piersiach. To zanurzenie się męskiej głowy w kobiecych piersiach ma absolutnie erotyczny wymiar, ale i wymiar metaforycznej fantastyki zbieżny z genitalizacją głowy na obrazie Magritte'a. Na końcu *Sprzedanego losu* płód zostaje zabity w głębi ciała, w intymnej przestrzeni matki i ojca, staruszka, ale – jak powiedziałby Benjamin – „młodych i pogodnych ślepców". Oko nienarodzonego martwego dziecka sztywno i nieubłaganie jak sędzia zostaje, żeby patrzeć:

> Oko więźnia – to martwe obecne oko – w trakcie dostojnego obrzędu nie pokrywa się ani na chwilę, nienawidząc za doskonałość sceny bliskości samą materię swojego znużonego mózgu, zmiażdżonego, wykorzenionego przez przerośnięty członek powykrzywianego starca (Popović, *Sprzedany*: 2).

Ojciec we wnętrzu kobiety zabija swoje poczęte dziecko – kompleks Edypa zostaje tu przenicowany: dziecko jest ofiarą, a ojciec zabójcą. Zamiast porządku natury – przedłużania gatunku poprzez przynoszenie na świat potomstwa – powstaje chaos żądzy. Dziecko to zdrajca, który chciał urodzić się w cudzym brzuchu, a przez podkreślenie, że to żądza powykrzywianego starca, który niewiele już chce od życia, zostaje dodatkowo zaakcentowane zaślepienie. Porównując mdłości w egzystencjalizmie i nadrealizmie, Michel Carrouges pisze:

> Podczas gdy mdłości egzystencjalistyczne to przede wszystkim zawroty głowy wywołane pustką, która otwiera się nieoczekiwanie przed człowiekiem, mdłości nadrealistów (pochodzą) z pewnego rodzaju strasznej fascynacji.

W *Anatomii* Davičo pojawia się groteskowe połykanie w kontekście podobnie odwróconego edypowskiego motywu jedzenia dziecka:

> Twoje dziecko będzie nam bagażem, ale ono zniknie szybko. Pierwszego dnia zjemy jego nogi i wypijemy twoje wielbłądzie mleko… Opowiadała mi o porodach, a z jej pochwy wypływały jej oślizgłe kable… My jedliśmy ten smak nerek […]. Jadłem, mimo że były brudne – lecz kiedy tampon rozpuścił się z brudu, wejście otwarło się, a ona zbladła: Zjadłeś mi dopiero co urodzone trojaczki, macicę i jelita.

Rodzenie i dzieciobójstwo są ze sobą w niezwykły sposób powiązane, dzięki lekkości wyrazu pozbawionej przemocy zabijanie przedstawione jest jako preludium wystawnej, lecz nieczystej uczty.

Kobieta wzmacnia swoim zdziwieniem mało wiarygodne przedstawianie rzeczywistości: „Zjadłeś mi dopiero co urodzone…". Przesada świadczy o pożądliwości i apetycie człowieka, którego głód jest nienasycony – po trojaczkach zjada on macicę i jelita. Element obrzydzenia niedwuznacznie związany jest z efektem nienaturalnego postępowania, które nie ma – jako ofiarowanie – nawet swojego tajnego celu, lecz tylko odzwierciedla zaślepienie agresji jako niezaspokojonego głodu, ale agresji, w opisie której domyślnie obecne są także czarny humor, straszność i śmieszność. Mimo że w niektórych kulturach można wskazać na dawne, zwłaszcza głęboko wyparte podstawy rytualne tego motywu, jego pochodzenie w tekście Davičo nie jest w żadnym razie etnograficzne. W odróżnieniu od *Sprzedanego losu* Popovicia w tych fragmentach krąg szczelnie zamyka się absurdem.

Rozkoszowanie się bólem – masochistyczny biegun zachowania seksualnego – znalazło jeszcze mniej miejsca w tekstach belgradzkich nadrealistów. Pokoje i domy tortur jako fantastyczne przestrzenie sadystyczno-masochistycznego zaspokojenia nie znajdują się też – wbrew obecności elementów z powieści gotyckiej – w powieści *Bez miary* Risticia. W rozdziale *Dialog wywołany spowiedzią Wandy* uwaga koncentruje się jednak na brudnym prekursorze masochizmu Sacher-Masochu i jego perwersjach. Poza wyimkami z dzienników Wandy pisarz dodaje swoje, najczęściej liryczne albo pamfletowe, komentarze. „Wolność? Przedzieranie się do zakazanych krajów? Zdobywanie możliwych i niemożliwych ukrytych ech, wstydliwych korytarzy, niewypowiedzianych i zepsutych obrazów życia" (Ristić BM: 80). Davičo odmalowuje doświadczenie uderzeń we fragmencie tekstu: „[…] bicz, który powoli wyłania się spod tasiemki, która żyła, bicz, który kreśli linie w powietrzu, całe drogi, które pokonał, zostawiając na ich delikatnej i miękkiej, szklistej masie siniaki swojej miłości, bicz giętki, rozdrgany i lśniący" (PoeN: 61). Sugestywnie i zmysłowo rozwinięty został opis ciosów biczem, przy czym pewna rozkoszna masochistyczna przyjemność służy pochwale bicza – „giętkiego, rozedrganego i lśniącego"; obecna jest również w opisie siniaków („delikatna i miękka, szklista masa").

Możliwość przedstawienia w sposób estetyzowany destruktywnych namiętności cielesnych prowadzi pisarzy albo do wiarygodnego legitymizowania ich zaburzonej – w odniesieniu do normalnego zachowania – motywacji psychologicznej, albo do fikcjonalizacji, budującej własny system, w którym doświadczenie erotyki zostaje ostatecznie przekroczone. Jako przeciwnicy literatury mimetyczno-psychologicznej konsekwentni nadrealiści z założenia sprzeciwiali się mimetyzmowi, ale pisarzom serbskim daleko było do eksponowania erotyczno-patologicznych bohaterów de Sade'a i monotonnych mechanicznych scen destrukcji, które wyszły spod jego pióra. Estetyzując anomalie psychiczne, sięgnęli po chwyt liryzacji prozy i manierystyczną grę zjawisk materialnych i niematerialnych.

We fragmencie Risticia została opisana groźba w postaci noża, pająka i nagiej dziewczyny:

> Na podłodze pośrodku pokoju leży jeden z tych naostrzonych noży, w kącie poddasza czeka pająk i naga dziewczyna – nie umiałbym opisać ani jednej linii jej ciała – która nazywa się Nieporozumienie (Ristić BM).

Czas się zatrzymał w napiętym bezruchu. Nagie ciało dziewczyny samym swoim istnieniem jest zmysłowe jako możliwe wyzwanie erotyczne, lecz jego zmysłowość jest po wielokroć ograniczona. Już samo imię dziewczyny wyraża niewłaściwe zrozumienie, co dodatkowo uniezwykla przestrzeń opisaną w pierwszej części zdania. Kształt jej ciała zanika, ponieważ nie da się go opisać, co jeszcze raz potwierdza skłonność Risticia do zmiany rzeczywistości w iluzję. Zamiast konkretności rzeczy zostaje zaakcentowana idea nagiej niematerialności, nieopisywalności ciała. Fantasmagoryczność pokoju ustanawia się w splocie konkretu i abstrakcji wyglądu ciała, które nie jest już ciałem jednej dziewczyny, tylko alegoryczną formą erotycznego wyzwania, któremu jako Nieporozumieniu grożą poetyckie alegorie przemocy (naostrzony nóż) i skrępowania (pająk). Kobiece ciało jako archetypiczny obraz przyjemności, mimo że jest iluzją, narażone jest na groźbę równie archetypicznie przedstawionych dwóch rodzajów przemocy.

U Davičo nie istnieje alegoryczna intencja, tylko metaforyczność tekstu automatycznego: „[…] bo dusza ich skóry cierpi przez szpony i kwieciste jamy bardziej niż może wytrzymać ich skrzydło od pajęczyny i serce od zatwardziałej gorączki" (PoeN: 61). Obok psychicznie ontologizowanej niematerialności zmysłowości – w splocie metaforycznym materialnego i niematerialnego – „dusza skóry" jest miejscem i zarazem sposobem cierpienia; podkreślona jest przewaga szponów i kwiecistych jam nad zdematerializowanymi metaforami skrzydeł i serca. Logicznie uporządkowana autentyczność metafor polega na różnych typach połączeń skojarzeniowych.

Na zakończenie rozdziału o rozłożonym ciele raz jeszcze wrócimy do Marka Risticia. Na obu końcach poetyckiego łuku jego twórczości znajduje się sen, ale przekształcenia tego snu całkowicie zmieniły i śniącego, i śnione. Sny nie dotyczą już sfery niedostępnej, lecz dostępnej i zakazanej, z niewypowiedzianych, pokracznych obrazów; wyrastają nie z duszy, lecz z ciała, nie tracąc mocy, trwają, aby rządzić i wprowadzać swój – teraz ciemny – ład:

> Sen który zalewa wszystkie brzegi. Sen skurczony, nadpsuty, przeziębiony, zżerający samego siebie, próżny i usłużny, i skrajnie osobisty, który wdepnął w żywy piasek swojej strasznej samotniczej perwersji, sen patologii i zimnego potu, ale sen! Ale sen nad oprawionymi krystalizacjami lodowatej erotycznej scholastyki, gorący, lekko zsiadły, zdjęty martwotą, ale pod nim topnieją ustalone bariery, te kry (Ristić BM: 177).

Serbscy nadrealiści, konfrontując się ze światem, który się rozpada, poprzez groteskę i wyobrażenia destrukcji zapowiadali także jego upadek – ale nie w apokaliptycznym końcu, lecz w chaosie, który już go ogarnął i dawno już podkopuje kanony moralne i duchowe, teraz natomiast zżera już samych ludzi, zwierzęta i przedmioty. Zatracanie się ludzkich cech oraz ich rozpływanie się w całym różnorodnym żywym i nieżywym świecie urzeczywistnia się w splocie metaforycznych głębi podziemia i rzeczywistości, i fantasmagorii podświadomości. Miłość rozłożonego ciała przestaje być miłością, przechodzi do obszaru destruktywnego erotyzmu, tracąc sens również jako możliwy stosunek i jako motyw literacki. Aby krąg się zamknął, do rozpadu świata należy dodać również rozpad tekstu – ale też awangardowe forsowanie estetycznego niszczenia istniejącej tradycji i przedstawianie świata jako nicości miało swój pierwowzór poza estetyką.

Zamiast wniosków

W wiecznym napięciu między językiem a erotyką stosy miłością nasączonego papieru wieszczyły i aplikowały „wieczne" modele. Ze wstydem i bez wstydu pokolenia artystów opisywały swoje bóstwa i swoje anatemy. Ristić i Vučo – pisarze, którzy do nadrealizmu dotarli z osobliwego połączenia neoromantyzmu i ekspresjonizmu – w swojej mowie miłości zachowali (nadbudowali albo zanegowali) więź miłości i snu, miłości i realności, które odziedziczyli z tradycji literackiej. Młodzi nadrealiści już na początku kariery literackiej zdradzali gust dadaistyczno-nadrealistyczny. Imperatyw wolności i miłości wpływał na zmiany w sposobie przedstawiania miłości jako siły subwersywnej. Skłonni do wstydliwych anatem i klątw, decydujący się na niezbyt mocne wystąpienia, serbscy nadrealiści nie opisali porywczej i wolnej miłości. Dzikus-dekadent, którego w sobie hodowali, zazwyczaj nie był dość wyzwolony. Dopiero pod koniec istnienia ruchu, stosunkowo późno i krótko, belgradzcy pisarze tworzyli w duchu poetyki i mitologii nadrealizmu. Miłość ustępowała wówczas miejsca sile destrukcji, która prowadziła do rozbicia świata.

Rzeki płyną, ludzie się rodzą i umierają, papier żółknie, a miłość wciąż na nowo kusi pisarzy.

ORGANOPOETYKA ZMYSŁOWEGO CIAŁA W DZIEŁACH BELGRADZKICH NADREALISTÓW (DO 1932 ROKU)

Awangarda, odrzucając sztukę minionych epok, kwestionowała propagowane przez nią wartości, a więc również wyobrażenia na temat ciała, które pożąda i jest pożądane. Ale nawet najbardziej radykalna postawa nie była w stanie zanegować istnienia zmysłowego ciała, lecz jedynie podać w wątpliwość jego wizerunek w kulturze i sztuce. W niniejszym studium zostały poddane analizie te teksty i prace plastyczne serbskich nadrealistów, w których pojawia się ciało zmysłowe i organy ciała erotycznego. Za punkt wyjścia obrano tekst *Belgradzki nadrealizm i miłość* [Ajdačić 2013: 188–266] oraz ustalenia zawarte w inspirującej rozprawie Rosjanki Olgi Bureniny, która, badając zaburzenia pracy ręki w dziełach pisarzy rosyjskich modernizmu i awangardy, zastosowała termin „organopoetyka" [Burenina 2005]. Z jej rozważań wynika, że reprezentacje części ciała w tekstach poszczególnych autorów czy całych frakcji literackich naznaczone są indywidualną (lub grupową) poetyką, można więc uznać, że mówienie o poetyce organów w ramach określonej formacji stylistyczno-poetyckiej ma swoje uzasadnienie i legitymację. Można założyć, że w takim układzie również obraz ciała erotycznego i zmysłowego będzie nosił pewne osobliwe cechy poetyki nadrealistów, uwarunkowane sposobem konstrukcji i dekonstrukcji ciała w tekście.

Dadaiści. Rozkład sensu, zależności przyczynowo-skutkowych, stawianie pod znakiem zapytania świadomości i zwalnianie miejsca nieświadomości w procesie twórczym, włączanie przypadku jako zasady formotwórczej także u serbskich dadaistów doprowadziło do zmian w sposobach reprezentacji ciała. Dragan Aleksić w 1921 roku w tekście *Dadaizm* opublikowanym w czasopiśmie „Zenit" napisał: „Od podstaw niszczymy, niech wybuchnie język i zostanie wielkie DADA" (nr 3, s. 6). Dadaistyczna „wolnoamerykanka" (serb. *kakotedragošć*), łączenie wyrazów wyjętych z dadaistycznego *šešira-nokšira* (dosł. kapelusza-nocnika) ogarniało wszystkie sfery życia. Rozkład na czynniki pierwsze dyskursu erotycznego poprzednich epok nie polegał na tworzeniu nowego dyskursu erotycznego, lecz na zjawisku dotąd niemożliwych połączeń realiów erotycznych i nieerotycznych. Te nieoczekiwane połączenia deerotyzują realia, ale mogą także erotyzować sfery nieerotyczne. W wierszu Dragana Aleksicia *Krozolit oax* do szeregu niezwykłych połączeń słownych włączone zostaje również powtarzanie pewnych liter i głosek: „sabina ruta gerwazja skecz / pozycja: nagość wzrost: oboje obao oboe" (Todorović: 48), a w tekście pod tytułem *Laboratorium* kombinacja elementów prowadzi

do ostatniego wersu, w którym główna rola przypada dźwiękowi „ž": „Kobietę świeżą jak siano / przy akumulatorze / pożądliwie zażega żar żelaza / żwawego konwertera" (Todorović: 56). W obu przykładach zachodzi natychmiastowe skojarzenie z erotyką, mimo że ciało nie zostaje wspomniane ani w jednym, ani w drugim przypadku – zamiast tego mamy nagość i kobietę. W wierszu Branka Ve Poljanskiego „Między nogami przeszłości kwitły organy cieni / czarnych habitów" (Todorović: 78) łączą się elementy cielesne, abstrakcyjne i przedmiotowe. W krótkim tekście o erotyce w twórczości awangardzistów zauważono: „Zadziwianie, które pojawia się zgodnie z naturą podwójnego języka erotyki, w awangardzie jest dodatkowo wzbogacone metaforami dalekich skojarzeń" [Ajdačić 1995: 12].

Obok podnoszenia absurdu do poziomu sensownych połączeń językowych dadaiści w pewnych sytuacjach celowo odchodzili od przypadkowości, aby świadomie – w duchu absurdu – stworzyć związki burzące wysokie wartości społeczne. Na przykład kalanie chrześcijańskich świętości, Boga i Bogurodzicy nie jest owocem gier słownych, a świadomej profanacji, polegającej na łączeniu postaci dziewicy ze słynną tancerką w antyeuropejskim wierszu zenitysty Lubomira Micicia pt. *Aeroplan bez silnika*: „Czyż nie niepokalana dziewico Mata Hari". Skłonność do bluźnierstwa jest jeszcze bardziej wyraźna w wierszach Branka Ve Poljanskiego, np. w *Lassie na szyi Matki Boskiej*: „Matka Boska / właśnie weszła do City-Bar / Jojojoooj / gdybyście wiedzieli / ile znów będzie nowonarodzonych / Chrystusów / z kiłą wrodzoną" (Todorović: 68) czy Dragana Aleksicia w wierszu *Zdarzenie 1918*: „Ja jąłem prosić Matkę Marię / Ja mimo strachu namiętny rozpruwacz / Ja białą pierś ugryzłem // Boże, trudno to pomyśleć / jaka słodka ta gryzetka" (Todorović: 58). Niełatwo mówić o organopoetyce dadaistów, ponieważ nie dysponujemy dostateczną liczbą przykładów, a te, które są dostępne, pozbawione są konsekwencji.

Niezwykły tekst *Iksion* Solomona Moni de Buli zawiera alegorię o ludzkiej naturze jako latającej maszynie, którą wprawiają w ruch głodne żarłoczne orły, czemu towarzyszy rysunek tej wyobrażonej maszyny. Wyjaśniając zasady działania owej maszyny latającej, autor podkreśla, że sterowanie człowiekiem jest możliwe drogą kontroli jego popędów seksualnych i głodu. Moni de Buli, którego nadrealiści nigdy nie dopuścili do swojego kręgu, mimo że znał osobiście francuskich surrealistów, w szkicu scenariusza do filmu *Doktor Hipnison, czyli Technika Życia* zestawia ze sobą obrazy w ramach kuglarsko-cyrkowego wyobrażenia iluzji przestrzeni kosmicznej. W oczach Hipnisona pojawia się namalowany namiot, a na jego czole znaki zapytania. Obecność publiczności zostaje poddana fikcjonalizacji, autor pisze: „Neuroza dookoła. Kto jest w namiocie?" – pojawia się głowa Hipnisona. Przejście do nowej przestrzeni oznaczone jest słowem SEN, ujętym w ramy. Hipnison „samą wyobraźnią wchodzi do namiotu". W namiocie znajduje się naga kobieta, pozbawiona jakichkolwiek znaków szczególnych, wyposażona wyłącznie w cechy typowe, reprezentująca wszystkie kobiety:

> Kobieta, która tutaj (oczywiście sama) leżała (oczywiście naga), nie miała żadnej cechy fizycznej: ponieważ powstała ona jako fotografia – na tej samej płycie i w tej samej pozycji – wszystkich kobiet na świecie, toteż zachowały się tylko cechy ogólne (ogólny wzór kobiety) (Todorović: 191).

Fakt, że kobieta „leżała oczywiście sama", „oczywiście naga", „w tej samej pozycji wszystkich kobiet na świecie", dzięki niedopowiedzeniu pozwala, aby czytelnik sam skonkretyzował ten obraz, a więc i wyobrażenie kobiecej zmysłowości.

W tekście Dragana Aleksicia pt. *Piszczałka idzie ulicą i pan Tipka* mamy do czynienia z „pękniętą" opowieścią o związku damy i pana Tipki. Przesiąknięty erotyką krótki tekst Branka Ve Poljanskiego „300 000 uderzeń na sekundę" o kochanku Rakirze, który wzywa kochankę Martirę do swojego łóżka, oczekując, że ona zadusi go w przypływie namiętności: „Płonę. Chodź! Męczę się. Umieram! Chodź Martira! Twoja miłość mnie przemienia w / Krwawy hieroglif […] Jesteśmy magami. Chodź! Roztrzaskamy łeb żelaznej żmii. Umrzyjmy od 300 000 uderzeń na sekundę po łbie" (Todorović: 175).

Po zerwaniu z Aleksiciem, w wymierzonym przeciwko dadaizmowi ostrym tekście Ljubormia Micicia dadaizm utożsamiony zostaje z onanią, przy czym warto zauważyć, że ów tekst nie jest przykładem dadaistycznej fikcji, lecz kalumnią rzuconą na niegdyś bliskich współpracowników. *77 samobójców: bardzo szybka powieść miłosna* Branka Ve Poljanskiego o opętanym zniszczeniem świata Nikiforze Mortonie kończy się *Wierszem o nowym Babilonie w lufie karabinu na dnie kosmosu*, w którym Ardjena, opętana przez diabła kobieta, została przedstawiona w następujący sposób: „Jej ciało było ognistym wężem. Pragnąłem jej jak głodny szakal Ale w jej marzeniach był tylko Samochód! Była monstrum głupoty" (Todorović: 217–218]. We wspomnianym tekście *300 000 uderzeń na sekundę* Ve Poljanski seksualność połączył z żelazną żmiją. W tekstach dadaistycznych występują sceny nagości ciała, a zmysłowe ciało i jego części pojawiają się w ujęciach figuratywnych.

We francuskiej literaturze awangardowej więź między dadaizmem a surrealizmem była wyrazistsza niż u serbskich nadrealistów. Mimo że Marko Ristić i twórcy o podobnych jak on poglądach śledzili działania Bretona i jego manifesty, ani w tekstach programowych, ani w tekstach literackich nie mieliby na czym się oprzeć, nawet jeśli między nimi istniałby jakiś związek. Pewien stopień pokrewieństwa między nadrealistycznym tekstem automatycznym a poetyką tekstów dadaistycznych można uznać za pokłosie ogólnych założeń awangardowych, podczas gdy różnice między nimi wynikają z nadrealistycznego dążenia do tego, aby tekst automatyczny dawał wyraz treściom nieświadomym: szaleństwu, ekstazie, „paranoicznemu delirium", snom.

Belgradzcy nadrealiści przedstawiają ciało zmysłowe, które już uległo rozkładowi albo znacznej deformacji. Wygląd zniekształconego ciała, o mniejszej czy większej liczbie organów, interesuje nas o tyle, o ile wiąże się ono z Erosem,

o ile zmiany w nim zachodzące dotyczą dekompozycji zmysłów, wzmacniania sensualności. Poprzednikiem belgradzkich nadrealistów, autorem, którego utwory pojawiały się w publikacjach z okresu przed nadrealizmem był Rastko Petrović. Rzeczywiście, charakterystyczny dla niego witalizm, motywy narodzin czy popędu znane z tomu *Objawienie* współbrzmią z tekstami nadrealistów. Mimo początkowej bliskości nadrealiści przeciwstawiali się ekspresjonistom, potępiając ich stanowisko [Vučković 1979: 285, 288–289]. Po II wojnie światowej Marko Ristić w eseju o trzech nieżyjących poetach w tym kontekście umieścił jeszcze polityczne potępienie Miloša Crnjanskiego.

Chociaż miłość znajdowała się w centrum zainteresowań serbskich nadrealistów, co z łatwością można potwierdzić, powołując się na frekwencję użycia słowa „miłość" w ich tekstach, temat miłości cielesnej nie został w ich dziele odpowiednio rozwinięty. Paradoksalnie, na jej temat więcej niż w tekstach literackich nadrealiści belgradzcy pisali w artykułach teoretycznych i ankietach. W rozprawach teoretycznych nadrealiści serbscy, inspirując się pracami twórców francuskich (co znajduje odbicie w tekstach programowych i wspomnieniowych oraz w studiach porównawczych Hanify Kapidžić Osmanagić, Branka Aleksicia i Jeleny Novaković), przedstawiali się jako ambasadorowie wolnej miłości i nieskrępowanych namiętności, jako ludzie wyzwoleni spod jarzma konwencji społecznych, którzy mogą swobodnie wykpiwać drobnomieszczańską małostkowość, hipokryzję, pruderię i wyrachowanie.

Historycznoliterackie badania nad miłością u nadrealistów belgradzkich (patrz s. 93–153) tutaj zostały ograniczone do ciała zmysłowego, przedstawionego z punktu widzenia organopoetyki, przy czym uwzględniono w nich poszczególne dzieła intermedialne Aleksandra Vučo, Vane Živadinovicia Bora i Radojicy Živanović Noego.

Krew, jako metafora cielesności, przeciwstawiona jest duchowości w wierszach Marka Risticia, gdzie podmiot liryczny dochodzi do wniosku, że miłość nie jest drogą prowadzącą do idealnej kochanki (por. s. 101–103) – długi zaciągnięte u późnoromantycznych symbolistów, Lazy Kosticia i Vladislava Petkovicia Disa. W wierszach Risticia z tomu *Od sreće i od sna* podmiot liryczny zadaje sobie pytanie, czy to możliwie, że jest on tylko krwią, czyli samym ciałem. W powieści *Bez miary* Marka Risticia demon, który sam siebie nazywa także diabłem, mówi: „Czy znasz inkuby, które we śnie przychodzą do ciężkich i cnotliwych kobiet, aby w przypływie krwi i namiętności niezmordowaną czułością wycisnąć z nich duszę" (Ristić BM: 165). W ankiecie pod tytułem „Otchłań dialektyki" z almanachu *Niemożliwe* pytanie 28 brzmiało: „Jakie uczucie wywołuje w Panu/Pani fakt, że Pana/Pani KRWIOBIEGU czy trawienia nie da się zatrzymać?" – i dotyczyło nieuniknionej zależności człowieka od własnego ciała. Marko Ristić odpowiedział: „Absolutnie obojętne", Đorđe Kostić: „Uczucie osamotnienia. Niepostrzeżenie przybliża mnie to do samobójstwa", Duško Matić „Nie martwi mnie raczej ta chmura krwi, ten kształt człowieka", a Aleksandar Vučo:

> Mam uczucie, że zależę od swojego ciała, które jest poza moją wolą, przeciwko niej, może jakby to wszystko działo się wskutek bezcelowej eflorescencji, rosło, napinało się, aby zaraz znów znienacka i wbrew mojej woli stanąć, przestać rosnąć, zatrzymać się w granicach wypełnionej skóry… (N: 35).

W tekstach, w których nadrealiści przedstawiają rozkład ciała, jego rozpad i przemianę w masę mięsa i wydzielin, krew czasem się pojawia, zawsze jednak poza kontekstem ciała erotycznego.

Oczy. We wspomnianej ankiecie w almanachu *Niemożliwe* (1930) pytanie numer 19 brzmiało: „a) Który ZMYSŁ najbardziej Pan/Pani lubi?; b) Czy był(a)by Pan/Pani w stanie wymyślić nowy zmysł?". Jako ulubiony zmysł Aleksander Vučo wymienił wzrok, a Vane Bor udzielił obszernej odpowiedzi, pisząc m.in., że „patrzenie (jest) jedną z największych tajemnic" (N: 23). Oczy, niebezpośrednio, pojawiają się także w tytule powieści *Korzeń wzroku* Aleksandra Vučo. Erotyzacja występuje też w radykalnych wypowiedziach surrealistów francuskich, w rysunkach typu *Cadavre exquis*, na których widoczne są latające oczy i wyposażone w nie drzewo. Oczy są bohaterami obrazu Živanovića „Drzewo oczu", w którym mamy do czynienia z deformacją twarzy i pomniejszeniem ciała (NDIO 3).

Tekstowi *Skorupiaki na piersiach* Aleksandra Vučo w almanachu *Niemożliwe* towarzyszy kilka ilustracji w technice kolażu. Radovan Vučković w książce o prozie serbskiej awangardy pisze, że ten tekst to:

> […] swego rodzaju nadrealistyczny film-bajka z dziwacznymi postaciami w niezwykłej scenerii, w której zgodnie z naturą bezładnych snów stworzono mimo wszystko logiczną akcję fantastycznego typu [Vučković 2011: 214].

W tej „scenerii" oczy pojawiają się w następującym fragmencie: „Te roztrzęsione delikatne niespokojne ręce po dotknięciu oczu są w stanie wiele wyjaśnić" (N: 68). Są to ręce, które dotykają narządu wzroku, dzięki czemu zyskują dodatkową spostrzegawczość i, co jeszcze ważniejsze, możliwość przekazywania innym tego, co zrozumiały.

W fantastycznej wizji zwiększona liczba oczu może sugerować, że wielooki człowiek może lepiej widzieć. Nie bierze ona początku w biblijnej metaforze wszechwidzącego oka Boga, lecz w zdesakralizowanej idei fantazmatycznego pragnienia wyposażenia ciała w więcej umiejętności. Na niektórych rysunkach w publikacjach nadrealistów także można odnaleźć motyw oczu, na przykład na rysunku Đorđe Kosticia, gdzie pary oczu i maski rozrzucono przed popiersiem siedzącym na rybie z filiżanką i kwiatami zamiast głowy (N: 32).

Radojica Živanović Noe na rysunku *Złota żądza śpi* przedstawił dwie postaci z zasłoniętymi oczami – pierwszemu z nich oczy zakrywa półprzezroczysta woalka, a na większej, łysej głowie, która nie przynależy do żadnego ciała i znajduje się na ciemnej bryle podobnej do postumentu, oczy przesłonięte są

czernią. Za nimi widoczna jest jajowata spłaszczona forma, która kojarzy się z twarzą bez nosa, uszu, ust i włosów – umieszczono na niej dwa kolażowo przylepione oczy (N: 87).

Oczy zajmują bardzo ważne miejsce w prozie *Sprzedany los* Kočy Popovicia, gdzie spotkanie erotyczne w poszukiwaniu utraconej namiętności wiąże się z żądzą, która dosłownie oślepia: „[…] kułaki jej pięści trafiły w jego oczodoły, wyrywały się zwierzęco nawet wtedy, kiedy on już bezpowrotnie łykał swoje własne oczy" (por. s. 148–150).

Ręce. Malarze nadrealistyczni używali motywów wydłużonych i zniekształconych rąk, ale w tekstach nadrealistów belgradzkich są one w takiej postaci nieobecne. Wspomniane wcześniej „roztrzęsione delikatne niespokojne ręce" ze *Skorupiaków na piersiach* Vučo ewokują aurę miłosnego podniecenia, ale też świadczą o pełnej łaskawości uwadze i poświęceniu.

W powieści Risticia pt. *Bez miary* naprzemiennie występują parodystycznie przedstawione doświadczenia bohatera, pasaże realistyczne, fragmenty oniryczne, proza eseistyczna i proza liryczna oraz fragmenty tekstu automatycznego. Radovan Vučković twierdzi, że w historii literatury serbskiej to dzieło stanowi „ostatni etap ewolucji od rimbaudowskiego do lautréamontowskiego modelu sztuki", ale bez „mocy czarnego humoru" Lautréamonta i „prawdziwej emanacji poezji wielkiego poety francuskiego" [Vučković 2011: 204]. W urywku tekstu o miłosnym pragnieniu, jakie odczuwa górnik wobec kobiety, kochającej innego, Marko Ristić konfrontuje ze sobą męską siłę i kobiecą bezradność, czarniawe ręce i gryzące spojrzenie, czarniawe ręce górnika i ciało pożądanej kobiety:

> Jej ramię, och, jakby tak tylko mogli!… Jej ramię zhańbione i piersi nietknięte, gołe… Uciekłem z czarnej kopalni… Czy zniesławią cię moje czarne ręce i moje spojrzenie, co gryzie Twoje bezradne ciało, mimo że kochasz innego, czy po ścianach studni rysujesz krwawe ślady dłonią – z tej studni ani Ty, ani nikt inny nie będzie mógł wyjść (Ristić BM: 138, 29).

Kobiece nogi. Powszechna erotyzacja, której początki sięgają secesji, w XX wieku przeniosła się do kultury masowej i związała się z filmem oraz fotografią jako nowymi mediami, które awangarda chętnie włączyła do repertuaru własnych działań artystycznych. Seksapil uformował się za pomocą zdjęć, które producenci pożądanych fantazji zwielokrotniali, powołując się na popyt i poszerzając swoją ofertę. Takie zdjęcia, po które chętnie sięgał przemysł filmowy, w latach dwudziestych XX przedstawiały odsłonięte kobiece nogi. Refleksy kultury masowej pojawiają się również u nadrealistów belgradzkich. Na obrazie Živanović Noego przedstawiono mężczyznę, który na ulicy przytula kobietę w otoczeniu odsłoniętych kobiecych nóg. Te ogromne nogi wyglądają jak gołe nogi kukły wielkości kobiety. Marcel Duchamp jako obiekt artystyczny do sztuki awangardowej wprowadził lalkę. Jest ona obecna również na obrazach i kolażach nadreali-

stycznych, a idea nagiego ciała, którego nie można rozdzielać i scalać, pełny wyraz przybiera w postaci lalki Hansa Bellmera, wyobrażającej dziewczynę w okresie dojrzewania w niecodziennych pozach i niezwykłej kompozycji elementów wewnętrznych i zewnętrznych.

Do scenariusza filmu *Skorupiaki na piersiach* Aleksandra Vučo, który to film nigdy nie został nakręcony, dołączono kolaż nagiego powykręcanego ciała kobiety. W tym tekście autor pisze:

> Na progu jakiegoś pokoju, w miejscu, gdzie zostawia się buty, stoją dwie kobiece nogi, odcięte w kolanach. Ubrane są w cienkie skarpety i lśniące lakierki. Człowiek podchodzi do nich z ogromną przyjemnością i delikatnie ich dotyka. Potem zdejmuje swoje buty i skarpety, które zostawia na tym samym progu, bierze nogi na ręce i bosy, niezmiennie radosny wchodzi do przestronnego laboratorium chemicznego (N: 68).

Mężczyzna później rzuca nogi na otomanę, a narracja odchodzi o motywu dziewczęcych nóg, uwaga koncentruje się na akwarium. Wprowadzone wątki kobiecych nóg sugerowały pewną możliwość rozwoju tego motywu, ale pisarz z tego zrezygnował. Z punktu widzenia psychoanalizy motyw ten można by potraktować jako fetyszyzm, natomiast w kluczu awangardowej fantastyki mógłby być interpretowany jako fuzja elementów żywych i martwych, kompletnych i wybrakowanych, męskich i kobiecych.

Piersi. Aleksandar Vučo w powieści *Korzeń wzroku* przedstawił jedną realistyczną scenę sprzed portowego domu publicznego:

> […] ogromna dziewczyna o czarnych nabrzmiałych piersiach wniebogłosy krzyczała w stronę stropionej masy: „Patrzcie, drogie gołębie, patrzcie na te pisklaki, jak ich zaspokoiłam i wprawiłam w zakłopotanie!". Bijąc się w piersi pełne ozdób, dwaj mali uczniacy, którzy w strachu czmychnęli z jej pokoju, ze zwieszonymi głowami czerwoni jak raki przemknęli przez tłum (Vučo KV: 44).

W fantasmagorycznym tekście *Nistądnizowąd* (*Snebapaurebra*) Đorđa Jovanovića na pierwszy plan wysuwa się fantastyka i groteskowa przemiana psa w dziewczynę. Autor opisuje wiwisekcję psa, w trakcie której ręce profesora „nagle trafiają na dwie kobiece piersi. Pies stopniowo zaczyna przekształcać się w pewną znaną dziewczynę, która tak jak często do tej pory siedzi, a w zasadzie leży na swoim stałym miejscu na łóżku w moim pokoju" (NDIO 3: 38) Tekst ten jako pozorny zapis snu przedstawia ukryte części nieświadomości. W odróżnieniu od miejskich narracji o kobietach upadłych w literaturze realistycznej, tutaj oczywiście częstotliwość użycia nazw organów ciała jest większa, co znacznie wzmacnia prowokacyjny charakter tekstu, mimo że z drugiej strony jego zasięg jest mocno zawężony, co wynika z faktu, że jest on poza motywacją psychologiczną, ufundowaną na moralnym stanowisku podmiotu. Piersi pojawiają się też

we fragmentach powieści *Bez miary*: „Wiatrem niesiona nagość, całowana wszędzie, po piersiach, po brzuchu, po jasnych polach i wonnych cieniach" (Ristić BM: 156), „Jej ramię zhańbione i piersi nietknięte, gołe… Uciekłem z czarnej kopalni…" (Ristić BM: 138, 29).

Seksy. Rastko Petrović w tekście *Rozbudzona świadomość: Juda*, który w dużym stopniu przedstawia jego poglądy na życie i sztukę, w wielu miejscach zwrócił uwagę na inspirującą rolę popędu seksualnego:

> To wszystko mówię, bo chciałbym pokazać, jak dostojne jest to codzienne spotkanie seksów, i jak ważne, chyba najważniejsze w życiu, i równocześnie straszne swoją regularnością i odruchowością, dlatego wspaniałe.

Belgradzcy nadrealiści nie nazywali narządów płciowych wulgaryzmami, lecz w ich tekstach pojawiło się sformułowanie „seksy" (*seksovi*), czyli zapożyczenie, któremu nadano liczbę mnogą. Takie rozwiązanie świadczy o świadomej kontroli tych procesów twórczych, które w mniemaniu nadrealistów miały być idealnym wyrazem nieświadomości. Największa liczba niecenzuralnych słów pojawia się u belgradzkich nadrealistów w tak zwanych tekstach automatycznych. Jednak sama technika tworzenia tych tekstów, tak jak ją interpretowali nadrealiści, wskazuje na fragmentaryczność kontrolowaną przez świadomość. Oskar Davičo, wprowadzając w swoim tekście automatycznym dziecięcą seksualność („Gdzie dziecięce wędrówki po seksach, niewinne, nie dociera do nas już cichy szum"), zaraz ją porzuca. Niezwykły jest – utrzymany bardziej w logice wizualnej – fragment tekstu automatycznego autorstwa Đorđa Jovanovića: „jej paznokcie to okna małych pokoi, a w każdym widzę siebie, jak na płci trzymam płaczące dziecko" (PoeN: 140). Rozpustny pedofilski fantazmat został tutaj przykryty logiką toku podświadomego snu. Obraz paznokci jako okna z płaczącym dzieckiem jest fantasmagoryczny. W tekście automatycznym Đorđa Jovanovića „seksom" przypisuje się różne atrybuty: „latający", „purpurowy", „magnetyczny" – odnoszą się one do nieba:

> (Zmysły) rozcięte leżą bez magnetycznych seksów oszalałe w płytach gwiazd, latające krasnoludki seksy albo za wodę przez ryby latających seksów. Ile razy nosiliście w ustach historie z purpurowymi seksami szaleństwa. Rzędy wędkarzy mają dobry połów w ręce, wielką rybę, którą do dzisiaj nosili między nogami (PoeN: 57).

Seksualność istnieje „powierzchownie korzystając z metafor, które raczej chowają niż odkrywają sens cielesności" (por. s. 126). Na wspólnym rysunku z 1932 roku, który współtworzył Dali, widnieje penis.

Skłonności homoseksualne. Kiedy belgradzcy nadrealiści piszą o miłości cielesnej, jako mężczyźni mają najczęściej na względzie pożądanie kobiety. Surrealiści francuscy w Biurze Poszukiwań Surrealistycznych klasyfikowali pozy i tech-

niki seksualne bez najmniejszego skrępowania. W scenariuszu Vučo namiętnie tulą się dwie kobiety, zachowując się „wyjątkowo perwersyjnie":

> Pokój w linie. Pośrodku dotykają się dwa stoły z dwoma czarnymi ptakami pod szklanymi dzwonami. Na jednym dużym łóżku, którego wcześniej nie było w pokoju, leży Rahmila. Obok niej tak samo piękna dziewczyna, tylko trochę pełniejsza, trochę starsza, bardziej wyuzdana. Namiętnie się całują, ściskają, przywierają do siebie, zachowując się wyjątkowo perwersyjnie. Na dworze szaleje straszna burza (N:70).

Później następuje opis tego, jak rozrzucone po ulicy kartki papieru zmieniają się w coraz większe ptaki, a z czarnej dziury kanału wyrasta wąska drabina, która przebija okno.

> W tej chwili wyłania się z kanału ręka w gumowej rękawicy. Wspina się po tej drabinie, skacze z jednej belki na drugą zdecydowanymi szybkimi susami pasikonika. Rahmila i jej przyjaciółka stoją teraz pośrodku pokoju, przy stole, wciąż mocno do siebie przywierają. Pieszczą się wprawnymi gestami, gwałtownie i bezwstydnie dotykają się rękoma. Dziewczyna uklękła i wpiła głowę w brzuch Rahmili. Ręka w rękawicy skacze prosto z okna na łóżko, gdzie w tej samej chwili niknie (N: 71).

Owa wprowadzona na moment i zaraz zamknięta lesbijska scena daje wyobrażenie o stosunkach, które w tamtych czasach nie były powszechnie akceptowane. Jej prowokacyjny charakter łagodzi jednak dominujący tu ton podświadomej cudowności.

W ciele. U nadrealistów belgradzkich zmysłowość pojawia się jako coś obmierzłego, przypominającego nieczystości, coś, co jest obrzydliwe i ma dziury:

> Jej ciało było piękne, czerwone i miękkie jak nagi ślimak, purpurowa linia wokół nóg oznaczała wejście. Chodziłem już po tym ciepłym miejscu, bosy do pasa, po wilgoci delikatnych jelit, macałem jej gruźlicze płuca, stanąłem wyprostowany pod łukami piersi (PoeN: 48).

W almanachu *Niemożliwe* Vane Bor ogłosił rysunek pt. *Pejzaż* – widok na górną część ud i otwarty brzuch kobiety, który po bokach podtrzymują wąskie biodra. Zamiast narządów ciała ludzkiego jest tu pejzaż (N: 93). Koča Popović w tekście *Sprzedany los* (N: 62–65) w dramatyczny i pełen napięcia sposób przedstawił wnętrzności oraz cielesność kobiety podczas aktu płciowego, opisane z perspektywy płodu w macicy, który stopniowo obumiera.

Rozkład i budowa ciała. W almanachu *Niemożliwe* w tekstach z humorystycznej części o podtytule *Budzik* (*Budilnik*) autorzy, poszukując komizmu, zbliżyli się do nonsensu. Spotkania cielesności i nie-cielesności są jednak w ich wystąpieniach sporadyczne. Nie sposób wskazać tu jakiejkolwiek tendencji. Powrót

do dadaizmu w wierszu Aleksandra Vučo *Pas cnoty* polega na rozkładzie sensu, na kształtowaniu znaczenia w oparciu o bezsens i absurd. W tym tekście więcej jest jednak kontrolowanych gier słownych niż w tekstach dadaistycznych. Po fazie dadaistycznej dezintegracji nadrealiści zaczęli budować wizję zmysłowego ciała w uścisku sił nieświadomości. Nie znaczyło to powrotu do racjonalności, lecz zwrot ku wyobrażeniom na temat nieświadomości. Koncepcja ludzkiej zmysłowości zdominowanej przez nieświadomość nie przyniosła przekonujących realizacji w dziełach serbskich nadrealistów, dlatego wrócili oni do rozpadu świata.

Ciało, które się rozpada, rozłożone ciało przynależy nie do sfery Erosa, lecz Tanatosa. Te dwie siły zestawił ze sobą późny Freud, przedstawiając je jako wieczne siły, między którymi znajduje się człowiek. Do niszczycielskiego makabrycznego Erosa nadrealiści nie doszli jednak śladem Freuda, lecz drogą naśladowania nieświadomości, która w ich przekonaniu jest źródłem groteski, brudu i demoniczności. Rozkładające się ciało to na wpół żywa, na wpół martwa masa mięsa, krwi i resztek, co jest oczywistym zaprzeczeniem tez zawartych w tekstach programowych, gdzie żądzę poddawano hieratyzmowi. O ile teksty o charakterze moralizatorskim, pełne filozoficznych argumentów i nie zawsze poprawnie rozumianej psychoanalizy przynajmniej pozornie działają na rzecz wyzwolenia pragnień, o tyle teksty literackie o rozpadającym się ciele nie mówią o zwierzęcości, tylko o świecie pozbawionym świadomości i samoświadomości.

W pracy na temat miłości w nadrealizmie serbskim pisałem o splocie wyobrażeń wnętrza ciała z przestrzeniami podziemnymi i podwodnymi, wskutek czego „granica między żywym a nieżywym, materialnym a niematerialnym nabiera dwuznaczności" (por. s. 144). Dalekie od zmysłowości są wizerunki ciała obecne w tomie *Nemenikuće* Aleksandra Vučo, w którym przedstawiono mieszaninę ohydnych zwierząt z podziemia, atramentu, trującej spermy, zajadów i wydzielin klejących się do ust podmiotu. Świat tej poezji, jak napisał Radomir Konstantinović, dusi się przez „[...] całe to plazmowe bogactwo, które wskutek utraty cech osobowych czy, ściśle rzecz biorąc, wskutek odpostaciowionej bezosobowości zostaje pochłonięte" [Konstantinović 1983: 430].

* * *

Nurty awangardowe zajmowały się badaniem granic sensowności i absurdu. Najbardziej radykalni byli w tym dadaiści, ale ich stosunek do świata przedstawionego mógł opierać się tylko na destrukcji, dlatego zmysłowość w ich tekstach pojawia się jedynie w kontekście bluźnierstwa albo nieoczekiwanych figuratywnych więzi realiów erotycznych i nieerotycznych. Nadrealiści belgradzcy nie odwoływali się do doświadczeń serbskich dadaistów, a wyczuwalne pokrewieństwo między tymi ruchami wynika z szerszych awangardowych konotacji.

Nadrealiści w pewnym sensie odnowili związek twórcy i jego tekstu z czytelnikiem, także w sferze ludzkiej zmysłowości. Oczywiście, środowisko belgradzkie było bardziej zamknięte niż środowisko paryskie, co tłumaczy duży stopień nieśmiałości i mały stopień rozwiązłości w manifestacjach poglądów i stanowisk literackich autorów belgradzkich. Na polu teorii Ristić, Bor, Popović i inni przedstawiciele nurtu czuli się swobodniej, podczas gdy ich teksty literackie – jakkolwiek zamaskowane emanacjami nieświadomości i podświadomości – wykazują daleko posuniętą ostrożność. Serbscy nadrealiści wykonali kilka interesujących kolaży, ale nie stworzyli żadnego znacznego i wpływowego nadrealistycznego dzieła plastycznego, z jakich znani są wielcy artyści XX wieku: René Magritte, Maks Ernst, Giorgio de Chirico, Paul Klee, Francis Picabia, Salvadore Dali, Hans Bellmer. Żaden z nich nie zbliżył się do niepokojących i odkrywczych wizji erotyzmu, które zaprezentował Bellmer w serii rzeźbiarskich instalacji pt. *Lalka.* Również w literaturze pisarze belgradzcy nie wznieśli się do poziomu, jaki prezentowali choćby André Pieyre de Mandiargues czy André Breton.

Oczywiście, w XXI wieku – po rewolucji seksualnej w latach sześćdziesiątych XX wieku, w dobie wszechobecności erotyki w środkach masowego przekazu oraz powszechnej dostępności produktów przemysłu porno – trudno zrozumieć miejsce i właściwie ocenić teksty dyskursu erotycznego minionych epok. W oczach współczesnych czytelników język nadrealistów piszących o ciele może wydawać się niedorozwinięty, a narracje niedopowiedziane. Mimo że programowe teksty nadrealistów pretendują do prowokacji, gwałtownie atakując drobnomieszczańską moralność, teksty fikcyjne oraz te, które wyrażają podświadome treści psychiczne, wypadają jeszcze mniej przekonująco. Jednak dzieła nadrealistów belgradzkich należałoby ocenić z perspektywy ich epoki. Modernistyczne powieści psychologiczne Svetolika Ratkovicia i Bory Stankovicia otworzyły w literaturze serbskiej temat miłości cielesnej, a także sprowokowały wysyp wielu dotąd zabronionych w literaturze tematów. Witalizm Rastka Petovicia i niektóre fragmenty z dzieła dadaistów rozszerzyły ten repertuar. Aleksandar Vučo, Koča Popović, Đorđe Jovanović oraz inni nadrealiści dokonali dość znaczących zmian w zakresie wizerunku ciała w literaturze serbskiej, które warto dalej badać w ramach historii kultury serbskiej, stroniąc od spojrzenia człowieka współczesnego i podejmując próbę przeniknięcia mentalności i atmosfery lat dwudziestych i początku lat trzydziestych XX wieku.

INFANTYLIZM I MIŁOŚĆ W *FERDYDURKE* WITOLDA GOMBROWICZA

Bohaterowie powieści *Ferdydurke* poruszają się w świecie, w którym ich wypróżniona subiektywność sprowadzona zostaje do skorupy. Witoldowi Gombrowiczowi bliska jest myśl, że ludzkie porywy nie są swobodne, ale zmanipulowane, że miłosne pragnienia nie stanowią owocu tęsknoty, która dąży do zaspokojenia, lecz rezultat wplątywania się osób trzecich w intymny świat jednostki. Gombrowicz szyderczo podaje w wątpliwość źródłową i samowystarczalną naturę miłości i doprowadza czytelnika do myśli, że dla udanego związku dwóch istot potrzebne jest coś jeszcze poza samą miłością, która, jego zdaniem, nie stanowi bezpośredniej relacji wynikającej ze wzajemnego zainteresowania, ale jest stosunkiem, do którego musi się wmieszać ktoś trzeci.

W powieści *Ferdydurke* polskiego pisarza tym trzecim jest Józio – organizator miłosnego spotkania o północy pensjonarki z profesorem i współczesnym chłopcem. Jego rola pośrednika rozświetla napięte przeciwieństwo zakochanych bohaterów – młodych i starych, a dokładniej bardziej i mniej doświadczonych. Z ironiczną dwuznacznością zostaje zadane pytanie, co jest cenniejsze:

> Czyż nie jest prawdą, że wszelka istota dojrzalsza i wyższa, i starsza jest uzależniona na tysiąc rozmaitych sposobów od istot na niższym stopniu rozwojowym, i czyż owa zależność nie przenika nas na wskroś aż w samo sedno, tak dalece, iż wolno powiedzieć: starszy przez młodszego jest stwarzany? [...] Czyż nie jesteśmy śmiertelnie zakochani w młodości? Czyż nie musimy w każdej chwili ubiegać się o łaskę istot niższych, dostrajać się do nich, poddawać się bądź to ich przemocy, bądź czarowi – i czyż ten gwałt bolesny, dokonany na naszej osobie przez półciemną niższość nie jest najpłodniejszym z gwałtów? (Gombrowicz: 81).

Gombrowicz w powieści, podobnie jak na wielu stronach swojego obszernego *Dziennika*, daje przewagę tym niedojrzałym. W *Ferdydurke* autor pisze: „Wieczna młodość to nasz element".

Aby świat, w którym niedojrzali mają przewagę nad dojrzałymi, mógł funkcjonować, jedni i drudzy muszą zaakceptować taki pogląd na świat, zgodnie z którym niedojrzałość stanowi wyższą wartość. Ale relacje przeciwstawionych grup muszą się w jakiś sposób również twórczo dopełniać tak, że niedojrzałości będzie potrzebna dojrzałość, a dojrzałości – niedojrzałość. Niedojrzali są w energicznym ruchu, przesiąknięci intensywną aktywnością, mniej myślą o mechanizmach tego dopełnienia. Na młodości ciąży obawa przed brakiem doświadczenia.

U dojrzałych pożądanie miłości wypływa ze wspomnień. Wspomnienie minionego zaspokojenia wywołuje nadzieję, że ono się powtórzy, a co za tym idzie, z jednej strony powoduje radość wynikającą z tego przypuszczenia, a z drugiej strony ból z powodu aktualnego stanu niezaspokojenia. Przypuszczenie i pustka zachęcają swoim przeczuciem do działania. Co jednak mogą pamiętać niewinni? Oni nie mają poczucia minionego zaspokojenia, mają jedynie skonstruowaną jego wizję. Strach powstrzymuje niedojrzałych przed możliwością spełnienia, ale zachęcająca atrakcyjność zdobywania czegoś nowego i przezwyciężania tego lęku nęci ich, by zbudowali swój los.

W powieści zablokowane jest przejście z niedojrzałości w dojrzałość w domu Młodziaków, jak również w szkole. Przezwyciężanie lęku jest niepożądane. Odpycha się go i zaprzecza mu, ale tym samym on nie znika. To wyczekiwanie, z powodu którego się drży, nie może być oczekiwaniem. Nieznane i nigdy nie doświadczone musi być niby znane. To, co osobiste, ukrywa się za bezosobowością swobodnego, „doświadczonego" zachowania:

> Zaczepił dziewczynę na ulicy, a teraz oto czynił jej dodatkową propozycję – jakże obcesową, nowoczesną! „Chcesz ze mną, to i ja chcę" – rzeczowo, pozytywnie, zwięźle proponował… Zobaczył ją na ulicy, poczuł pociąg płciowy… i zagadał (Gombrowicz: 157).

Wszystko w tym wymyślonym świecie jest proste: zachęta, propozycja i zaproszenie – wszystko już wiadomo. Chłopak sprytnie zmienił swoją inicjatywę w jej. Zaczął aktywnie, ale słowami „zgadzam się" wycofał się na pozycję, w której to jego się pożąda i prosi. On się zgadza. Przemyślał to wszystko, co mu zaproponowała i wyjdzie jej naprzeciw. Jego pierwszy krok zostaje w ten sposób zakamuflowany, a drzwi jego miłosnej gotowości są otwarte na oścież. Zrobił wszystko, co do niego należało. Nie może być niespodzianek, nieznanego, nieprzygotowania. Chłopak, który by nie przyszedł na miłosne spotkanie pod okno pensjonarki, został wrzucony w ciąg wymuszonych zdarzeń. Niedojrzali, pełni wyobrażeń „jak powinno być", zachowują się nieoczekiwanie również dla siebie samych:

> I pensjonarka, podniecona wyrazem cynizmu, oczami i ustami w świetle księżycowym, w oknie, wychyliła się niespodziewanie do połowy i dłonią, w której nie było wcale żartu, rozwichrzała mu włosy.
>
> – Chodź! – szepnęła.
>
> Kopyrda nie okazał zdziwienia. Nie wolno mu było dziwić się ani jej, ani sobie. Najmniejsza wątpliwość mogłaby zaprzepaścić wszystko. Musiał postępować, jakby rzeczywistość, którą wytwarzali między sobą, była czymś codziennym i zwyczajnym. O, mistrz! Tak też postępował. Wylazł na okno i zeskoczył na podłogę tak właśnie, jakby co nocy właził do jakiejś wczoraj poznanej pensjonarki. W pokoju roześmiał się cicho, na wszelki wypadek. Ona jednak wzięła go za włosy, odchyliła mu głowę i wgryzła się ustami w jego usta! (Gombrowicz: 171).

Uczucia bohaterów Gombrowicza są zdeformowane, stanowią karykaturę doświadczenia, ponieważ prawdziwego doświadczenia oni nie posiadają, a chcą się pokazać jako doświadczeni. Niewinność i naiwność nie zostały pokonane drogą naturalnego rozwoju, ale przez wplątanie się trzeciej osoby, Józia, który *deus ex machina* łączy niedojrzałych, obarczonych swoją niewinnością i naiwnością, które pragną zostawić za sobą.

Z drugiej strony, dojrzali również, choć posiadają doświadczenie, o którym marzą młodzi, nie są zadowoleni. Co powoduje ich kluczową przewagę nad niedojrzałymi? To, że nie są niewinni?

> Nie może być nic straszniejszego niż wracać do spraw, z których się wyrosło, do tych dawnych, młodzieńczych, niedojrzałych, od dawna już zepchniętych w kąt i załatwionych… jak na przykład problem niewinności (Gombrowicz: 35).

Dorosłych i na pozór dojrzałych przeraża niewinność. Zostawili ją za sobą, dni niedojrzałości minęły już dawno, ale, gdzieżby, niedojrzałość ich nie zostawiła. Narzuca im się jako wieczny problem. Próbują ją umniejszyć jako rzecz „już dawno rzuconą w kąt", ale panika w ich głosie wynika ze strachu oszukanych i rozczarowanych, którzy boją się swoich złudzeń. Lęk i oczekiwanie doświadczenia obiecywały bajeczne światy, ale kiedy już je zdobyli, one okazały się o wiele mniej urocze. Stracili urok niewinności, stając się dojrzałymi. By nieszczęście było większe, doświadczenie nie zabiło całej ich niewinności, ale zniszczyło całe napięcie dziewiczego oczekiwania. W ten sposób są równocześnie dojrzali i niedojrzali, ale ani nie dojrzali, ani też nie niedojrzali do końca. Pragnienie przywraca ich w stan niewinności, ale niewinni mogą być tylko pęknięci, bez natchnienia. Rady, by żyć dniem dzisiejszym to próba zapomnienia. Dojrzałość-starość pożąda młodości. Ona została „odrzucona" i „poniżona". Próbuje zatrzymać to, co przemija. Nie mając młodości, starzy przesadnie podkreślają wolność, nowoczesność. Ale dojrzali i nowocześni nie chcą wiedzieć, że żadne wyzwolenie nie może powstrzymać bólu spowodowanego umykającym czasem. Życie tu i teraz – niczym życie w wiecznej młodości, *carpe diem*, faustowskie „Zatrzymaj się!" – są nieosiągalne. Ideał „tu i teraz pełnią życia" deformuje się w groteskowe pragnienia, by być z niedojrzałymi, którzy w tym momencie należą do życia chwilą. Pragnąc wejść w związek z pensjonarką, dojrzali zdradzają się swoją chłopięcością:

> Prokurator: Wprawdzie występuję w todze, lecz jestem właściwie chłopcem do posługi. Jestem karny. Robię, co mi każą. Nie mam własnego zdania. […] Jakiś podoficer o wyjątkowo zmysłowej i lirycznej duszy pisał co następuje: […] Nie wierz mej metryce, to szczegół czysto zewnętrzny, żona i dzieci to dodatek tylko, jam nie żaden rycerz, lecz chłopak wojskowy, z chłopięcą, wierną, ślepą duszą (Gombrowicz: 155).

Oni nie skrywają swojego pragnienia miłości pensjonarki. Są niezdolni dojść do swojej i jej infantylnej miłości. W relacji z niedojrzałymi dojrzali usiłują pogłębić wzajemną przepaść, wzmagając u nich poczucie niewinności. Pedagodzy celowo uwypuklają to rozdwojenie. Dojrzali nie wykorzystują zalet swojego doświadczenia, ponieważ mają świadomość, że ono właściwie nie istnieje, lecz pragną napięcia oczekiwań młodych. Swoją wiedzę, rzecz jasna, ukrywają. W zdobywaniu niedojrzałych wykorzystują swoją funkcję społeczną, swoją drugą, ukrytą pod maską twarz. Pimko wykorzystuje pokorę i uległość swojej uczennicy. Zastąpienie komponentu erotycznego nieerotycznym dokonuje się przy pomocy autorytetu. Pod osłoną pozycji nauczyciela, z nadzieją na zaspokojenie, Pimko chce przyprowadzić pensjonarkę do swojego pokoju. Pisze do niej, że chce uzupełnić braki w jej wiedzy:

> Zwracam uwagę, że wzywam legalnie, formalnie, oficjalnie i kulturalnie, jako profesor i wychowawca, a w razie oporu napiszę list do dyrektorki z wnioskiem o usunięcie ze szkoły.
>
> Zaznaczam, że nie mogę dłużej znieść luki, a jako profesor mam prawo nie znosić […]. Wytrawny Pimko nie spodziewał się, że przecie zlęknie się jego pogróżek – nie na to liczył, a na to, że ulegać pod groźbą staremu jest uroczo (Gombrowicz: 156, 158).

Miłość nie spełnia się nikomu: ani profesorowi Pimko, ani Józiowi, ani Kopyrdzie, ani pensjonarce. Fundamentalna opozycja dojrzałych i niedojrzałych została zachowana. Gombrowicz jest pesymistyczny, jeśli chodzi o możliwość jej rozwikłania.

POWSTRZYMYWANIE SIĘ OD MIŁOŚCI I LUBIEŻNOŚCI W PROZIE SZEWCZUKA I DOMONTOWICZA

Powściągliwość wobec miłości i lubieżność stanowią skrajności, które wzajemnie się wykluczają. Niechęć do związków miłosnych lub skłonność do ich mnożenia są uwarunkowane osobistym doświadczeniem oraz przekonaniami, wpływem społecznym. W kulturach chrześcijańskich ukształtował się strach przed grzesznym ciałem, który z jednej strony prowadzi do skrępowania, lecz z drugiej – również do pragnienia wyzwolenia się z ograniczeń narzucanych przez wyznanie. Ci, którzy powstrzymują się od miłości fizycznej i zalecają jej unikanie, widzą w niej niski i nieczysty element ludzkiej natury, podczas gdy ci, którzy opowiadają się za cielesnymi uciechami, bronią oddawania się pełni życia. Chociaż asceza i lubieżność znajdują się na przeciwnych biegunach stosunku do miłości, czasami również się stykają, co świadczy o bogactwie i nieprzewidywalności ludzkiej natury. Te sprzeczne podejścia do miłości fizycznej stykają się w ramach chrześcijańsko-ascetycznego światopoglądu z jednej strony i w ramach nowej, niereligijnej epoki – z drugiej.

Podstawę dla niniejszych rozważań stanowią dwa dzieła prozatorskie pisarzy Walerija Szewczuka i Wiktora Domontowicza.

Współczesny pisarz, Szewczuk, jako historyk i znawca starej ukraińskiej duchowości i kultury, w swoich licznych dziełach pokazywał ludzi z minionych epok. Z takiego podejścia wyłania się nie tylko zainteresowanie pisarza dawno minionymi wiekami, lecz także jego przekonanie, że opowieści o przeszłości mogą być bliskie również dla współczesnego czytelnika. Powieść *Bes ploti* rozgrywa się w czasach wędrownych mnichów i ich mizoginistycznych kazań o wadach słabszej płci, którą z trudem trzeba nauczać chrześcijańskich cnót. Bez żadnego doświadczenia z kobietami, główny bohater, wędrowny mnich Kliment, zgadza się wygnać z rozpustnej dziewczyny demona pożądliwości.

Wczuwając się w psychologię ludzi minionych czasów, autor wdaje się w swoistą psychoarcheologię. Lubieżność, jako nadmierne pożądanie i nieskrępowane oddawanie się jego mocy, stanowi odstępstwo od typowego ludzkiego umiaru. W chrześcijańskiej interpretacji świata lubieżność nie musi być karą tylko za grzech popełniony w sferze miłości. Nieobchodzenie świąt lub nieprzestrzeganie zasad, a nawet drobne zaniedbanie w wypełnianiu obowiązków religijnych pozwalają siłom diabelskim wedrzeć się do ludzkiej duszy i ciała. Człowieka, którym zawładnęła siła nieczysta, nie można uleczyć, dopóki demona, jako istoty

spersonalizowanej, z niego się nie wypędzi – nie ma znaczenia, czy to wypędzanie odbywa się przy użyciu fizycznych lub psychicznych tortur, czy też osiąga się je mocami chrześcijańskich świętości. Z dzisiejszego punktu widzenia takie poglądy wydają się naiwne, nieuzasadnione i nieprzekonujące. Aby opowieść o lubieżności i oczyszczeniu mogła się wydawać wiarygodna i możliwa, dla współczesnego człowieka mogłoby być bliskie powiązanie opętania przez demona lubieżności z jakimiś relacjami w rodzinie, grzechem, który się dziedziczy lub pierwszymi traumatycznymi doświadczeniami erotycznymi. Pozostając przy biało-czarnym widzeniu choroby i zdrowia, a taki punkt wyjścia przyjmuje Szewczuk, stajemy twarzą w twarz z pytaniem, jakie znaczenie ma to ponowne rozważanie ludzkiego umiaru i jego braku w czasach, w których erotyczne i pornograficzne sygnały zalewają nas ze wszystkich stron; w czasach, w których Don Juana nie oczekuje już od dawna potępienie w piekle. W tym świetle możemy postrzegać pisarza jako zwolennika tradycyjnych wartości moralnych, które on fikcjonalnie prezentuje w pewnej skrajnie zaostrzonej formie. I oczywiście, przy tym poszukuje i odnajduje głęboki psychologiczny związek pomiędzy grzechem lubieżności, wypędzaniem demona i bohaterami, którzy w tym obrzędzie biorą udział. Przystępując do obrzędu wypędzenia demona z dziewczyny, mnich nawet nie podejrzewa, że w jej opętaniu odkryje i swoją winę. Wypędzanie rozumie się jako usuwanie wściekłości lubieżności, ale również jako przetrwanie tej siły na świecie, która nie znika, ale przenosi się do innych ofiar.

Nierównowaga cielesnej niewinności i lubieżności się równoważy, ponieważ mnich wypędza demona, którego, jak się okazuje, sam przywołał w przeszłości, kiedy nie odwzajemnił miłości matce dziewczyny. Grzech odrzuconej miłości powoduje miłosne niezaspokojenie dziewczyny, ale grzesznik leczy „owoc" wypartej i dlatego niepohamowanej lubieżności w taki sposób, że przywraca dziewczynie normalność, a poprzez wymianę pożądania odrzuca swój mnisi celibat i sam zostaje kochankiem pierwszej chętnej dziewczyny, poznając słodycz oraz gorycz miłości fizycznej. Tak oto dziewczyna, z której został wypędzony demon, może wrócić do swojego środowiska, gdyż przez wypędzenie demona okazuje się, że wina nie leżała w jej grzechach, ale istoty, która się w niej osiedliła, zaś mnich, który z trudem oparł się pokusie pożądliwości, wypędzając *besa ploti*, odchodzi ze wsi i grzeszy z kobietą.

Jaki jest sens tej historii dla współczesnego człowieka, którego pogląd na świat jest zupełnie inny od poglądów jej bohaterów? My nie wierzymy w siły, w które bohaterowie wierzą absolutnie, my nie przeprowadzamy aktów egzorcyzmów, dalekie są nam rytuały, w które wierzą zarówno mnich, jak i wieśniacy, dalekie są nam także potępienie, wizje, motywacje, które kształtują postepowanie bohaterów. Możemy zrozumieć konfrontację niewinności i lubieżności jako odwieczną historię o pokuszeniu i grzechu. Możemy zrozumieć wątpliwości i obawy jednostki, jej poczucie własnej niedoskonałości, jak również obraz pospólstwa, które oczekuje jej porażki. Bliska może być dla nas opowieść o zderzeniu

skrajności, przesady w życiu, ale również ożywione opowiadanie o dawno minionych czasach, w którym możemy poznać pewien, niezbyt dobrze nam znany świat i pewne niezwykłe przeżycie.

Mnich Kliment przyjmuje prośbę matki, by wypędzić z jej córki demona lubieżności, ale sam wątpi, czy dobrze postąpił. Jego niepokój wynika z braku wiary we własne możliwości, lęku przed niepowodzeniem na poziomie świadomości oraz niepokojących przesłań w podświadomości. On nigdy nie wypędzał demona lubieżności, a nowość zadania, którego się podjął, prowadzi go do przeanalizowania własnej misji w życiu. Na ścieżce życia Kliment był daleki od pokus; umocnił się w wierze, że jest bliski aniołom przez swój brak cielesności. To, o czym wierzył, że stanowi jego siłę, okazuje się także źródłem jego słabości. Mnich zastanawia się, czy będzie miał dość sił, by wygnać demona z dziewczyny. Jego wątpliwości, że nie dorósł do zadania, którego się podjął, wzmagają sny, w których pojawiają się diabły i kobiety o kamiennych twarzach w czółnach na czarnej, smolistej wodzie, z której wyłaniają się głowy diabelskich karłów z rogami.

Przełomowy moment przejścia niepohamowanego pożądania na mnicha pisarz opisuje jako przejście *besa ploti* z opętanej na wypędzającego nieczyste siły. Dzieje się to w momencie, w którym mnich Kliment wypowiada słowa, że przyjmuje grzech i on fizycznie przechodzi, a dziewczyna i mnich od razu czują zmianę, do której doszło. Psychologiczny stosunek pisarz przedstawia jako wydarzenie fantastyczne, które zachodzi zgodnie z ówczesnymi wyobrażeniami. W ten sposób do swojej realistycznej opowieści włącza on fantastykę, świat cudownej „materializacji" miłosnego niezaspokojenia w duchu późnego średniowiecza. Historia miałaby psychologiczną wiarygodność i bez tego przejścia *besa ploti*, ale w ten sposób zachowuje ona motywację na płaszczyźnie realno-psychologicznej i pewnej wyższej płaszczyźnie cudowności.

* * *

Powieść *Doktor Serafikus* napisał ukraiński naukowiec i prozaik Wiktor Petrow pod swoim artystycznym pseudonimem Wiktor Domontowicz, w Berlinie w 1947 roku. Bohater, od którego imienia powieść została zatytułowana, to wycofany dziwak – Komaha, Doktor Serafikus, filolog, który w Kijowie żyje dla nauki i unika ludzi.

Jedynymi istotami bliskimi Doktorowi Serafikusowi są dziewczynka Ircja i artysta Korwin, z którym czasem się spotyka. Serafikus jest ascetą, który życie poświęcił pracy, swojemu dusznemu gabinetowi wypełnionemu książkami i czasopismami. Nie dostrzega on ludzi w ogóle, więc kiedy do jego pokoju wpada nieoczekiwanie młoda, wesoła i ładna Taisja, która zaprasza go pewnego słonecznego dnia na spacer, źle to znosi. Po histerycznej odmowie, w obawie przed trzęsieniem ziemi w jego uporządkowanym życiu, świat Serafikusa jednak ulega

zmianie, ponieważ on sam na swój dziwny sposób zakochuje się w Taisji. Unika jakiegokolwiek z nią spotkania, ale cierpi z zazdrości z powodu młodzieńców, którzy odwiedzali ją w pokoju:

> Nie zamieniłby swojej samotności na rozmowy z kobietą. Zabawiać kobietę rozmową to trudny i niewesoły obowiązek. Z tych rozmów pozostaje tylko poczucie niedostosowania, nudy i na darmo straconego czasu.

Niebezpieczeństwo najmniejszej zmiany wyłania się również w unikaniu przez Serafikusa spotkań w kawiarni z Korwinem i jego przyjaciółką Wer. Przyjaciel jednak uparcie nalega i poznaje go ze swoją kochanką, która uwiedzie także Serafikusa.

Jak zauważyła Wira Agejewa w swoim eseju o nowoczesnej bohaterce w prozie Domontowicza, pisarz często pokazywał kobiety wyemancypowane, analizując również paradoksalność ich nowoczesnej i swobodnej pozycji. Historyczka literatury podkreśla, że bliską krewną Domontowicza była Aleksandra Kołłątaj (z domu Domontowicz), jedna z najbardziej aktywnych działaczek na rzecz równouprawnienia kobiet w pierwszej połowie XX wieku.

Pisarz z psychologiczną głębią ukazał świat wypaczonych namiętności i lęków.

Wer Elsner, kobieta, której małżeństwo się rozpadło, w miłosnym trójkącie pomiędzy dwoma mężczyznami grozi obu, że przestanie ich kochać. To uwodzicielka, która bada granice swoich mocy i sprawnie kontroluje swoją grę wycofywania się i ulegania, utrzymując w sile pożądanie oraz uwagę swoich kochanków. Zarówno Korwin, jak i Serafikus są zmuszeni się jej podporządkować, ponieważ grozi, że ich zostawi. Wykorzystuje ich słabość i swoją obojętność, dzięki której może się zachowywać chłodno i wyrachowanie. Najwyraźniej nie niepokoi jej lęk przed jakimkolwiek rozstaniem. To przekonanie uwodzicielki wzmaga potwierdzenie jej coraz większej władzy nad mężczyznami, którzy zgadzają się na jej kaprysy. Potwierdzona i nowo zdobyta moc przynosi jej satysfakcję, a jej uczucie formułuje wyobrażenie tej mocy. To ją proszą o miłość – o miłość, w której nieustannie obecne jest poniżenie. Agejewa pisze, że Wer eksperymentuje ze swoimi równoległymi romansami i że bardziej jej zależy na ulotności niż na stałości, raczej na ekscytacji, a nie zaspokojeniu.

W grze odbierania i odebranej miłości mocne światło pada zwłaszcza na przeżycia Doktora Serafikusa. On, podobnie jak Wer, jest człowiekiem skrajności. Jego ascetyzm i unikanie kobiet we współczesnym świecie stanowi wyjątek, który nie może pozostać niezauważony. Właśnie ta skrajność wyzywa uwodzicielkę. Serafikus ochronił się swoimi zasadami i jego odmowa, by choćby spotkać się z kobietą, wzmaga pragnienie Wer, by go zdobyć.

Serafikus jest do szaleństwa przekonany o misji nauki i swoim wkładzie w ludzką wiedzę, pojętą w najwyższych metafizycznych kategoriach. W nowych czasach, w społeczeństwie bez wiary, miejscem koncentracji wszystkich racjonal-

nych i irracjonalnych mocy jednego człowieka mogą stać się różne funkcje społeczne. Model tego wkładu jest zawsze taki sam – samoograniczanie introwertyka wobec autorytetu jednej duchowej czynności (tu nauki), która żąda całkowitego odrzucenia innych. Poprzez takie wyrzeczenie stwarza się grunt dla niewrażliwości na świat uczuć i zapewnia usprawiedliwienie dla unikania stosunków emocjonalnych. Stawiając jako wiodącą zasadę coś, co jest cenione również w społeczeństwie, człowiek skłonny do ślepego poświęcenia zaczyna odnosić do świata, przestrzegając swoich zautomatyzowanych zasad. Nie wątpi w swoje poglądy, ale je akceptuje jako bezsporne i niepodważalne. Nie zadaje pytania, czy pragnie coś zrobić, czy też nie – wolność w jego decydowaniu nie istnieje, ponieważ dla niego istnieją tylko rozkazy i zakazy.

Duchowość bohatera została podkreślona również jego pseudonimem – Serafikus – wyprowadzonym od słowa „serafin", które oznacza najwyższy zastęp anielski w chrześcijańskiej teologii. Nie ma wskazówek, które by nam pokazały naukowca jako wiernego – do kościoła nie chodzi, a nie okazuje też oznak jakiejś osobistej religijności. Pisarz pozbawił go tej ochrony większego autorytetu i przynależności do wspólnoty, która mogłaby mu dać wsparcie i bezpieczeństwo. Serafikus jest całkowicie sam na świecie, w którym nie chroni go żaden bóg. Z chrześcijaństwa przejmuje on jedynie późnoplatonistyczno-chrześcijańskie potępienie ciała. Bezcielesność serafinów, przeniesiona na wycofanego bohatera, ma w kontekście powieści ironiczny wydźwięk. Jego duchowość nie jest pełna, ale niekonsekwentna i powierzchowna, powstała z braku gotowości do zaakceptowania całości bytu uczuciowego, duchowego i cielesnego. Światopogląd tego człowieka, poświęconego naukowym drobnostkom, bez wątpienia wyznaczony jest również jego strachem przed życiem i cierpieniem, które mu grożą. Zaślepiony obawami Doktor obcesowo i w sposób uproszczony znajduje dowody na cierpienie w niedoskonałym świecie i dodatkowo ugruntowuje swoje stanowisko, że należy unikać świata. Oczywiście, pokusy oraz cierpienia w rzeczywistości istnieją, ale jemu wydają się one jeszcze bardziej niebezpieczne i większe, im bardziej ich unika. Serafikus jest niedojrzały, ponieważ nigdy nie pragnął dojrzeć, przekonany, że już znajduje się na szczycie świata duchowego, który dla innych jest niedostępny. Unikając przez całe swoje życie kobiet, stał się z pozoru niewrażliwy, a w rzeczywistości – jest przewrażliwiony wówczas, kiedy nie może kontrolować swoich uczuć. Przekonany, że oddaje całego siebie, innych siebie pozbawia, a poprzez sprzeczne uniki i tęsknoty odkrywa swoją niekompletność. Nie przyznaje przed sobą tej połowiczności, a nawet rozdarcia, ale to także stanowi źródło jego cierpień, które tym bardziej prowadzą go ku osamotnieniu.

Odrzucanie rzeczywistości bliskiej innym ludziom pojawia się w pierwszej kolejności w stosunku do jednej zupełnie niegroźnej i pogodnej dziewczyny. Taisja pewnego słonecznego dnia wpada bez zapowiedzi do jego mieszkania z propozycją wycieczki. Ponieważ Serafikus obraźliwie wręcz jej odmawia, nawet jej nie przychodzi do głowy, że między nią a dziwakiem nawiązała się jakakolwiek

relacja emocjonalna. Serafikus w żaden sposób nie okazuje swojego zainteresowania dla niej, wręcz na odwrót. Niewyrażona, głęboko ukryta miłość, której towarzyszy strach przed miłością, nie może uzyskać potwierdzenia o wzajemności i umacnia z jednej strony realną niewrażliwość, a z drugiej fantasmatyczną naturę skrytego uczucia, które jeszcze bardziej oddala się od rzeczywistości. Strach przed zmianą i niewrażliwość na uczucia wzajemnie się podtrzymują oraz wzmacniają w rozdwojonej osobowości Serafikusa.

Paradoksalnie – niewtajemniczenie i niewspółmierne pragnienie w przypadku Doktora Serafikusa się stykają. Bohater odkrywa, że asceta i kobieciarz się stykają:

> Jestem Don Juanem. (Don Juan chciał mieć wszystkie kobiety tego świata. To pragnienie go spaliło. Może i mnie ono spali – to pragnienie, by mieć wszystko).

Wstrzemięźliwość stanowi skupienie się na unikaniu cielesności i emocjonalności. Pozostaje w związku z rozwiązłością: wszystko albo nic; nic, ale mógłbym wszystko. Nawróceni lubieżnicy stają się świętymi, a świętych kuszą lubieżne sceny i pragnienia. Skrajności się stykają. W świecie bardzo zamkniętym i zawężonym wszystko się radykalizuje i dociera do faktycznie nieistniejących granic. Duński filozof Kierkegaard pisał o Don Juanie, ale nie jako o niemiłosiernym uwodzicielu, jak w dziełach poprzedników, lecz jako o uwodzicielu, który lęka się uwodzenia. Fantazmat o donjuanizmie wstrzemięźliwego w miłości bohatera daje się wyjaśnić jako fantazmatyczne zaspokojenie niespełnionych marzeń.

Pisarz nie odkrywa zbyt wiele informacji o przeszłości Serafikusa i nie stara się nam uwidocznić, jak doszło do ukształtowania jego dziwacznego spojrzenia na świat. W największej mierze opowiada o jego codzienności. Chociaż podkreśla się, że bohater jest fizycznie potężny, niczym niedźwiedź – ale w okularach bliższy jest raczej swoim przodkom ze wsi pod względem siły i wyglądu, aniżeli swoim uczonym kolegom – nie odkrywamy również w tej dysharmonii przyczyny miłosnej wstrzemięźliwości Serafikusa i jego niewinnego życia.

W rozważaniach psychologicznych cech głównego bohatera rzuca się w oczy fakt, że nie spotyka się on nawet z kolegami, z którymi może mógłby dzielić choćby część zainteresowań naukowych. Samotnik z własnej woli, unika zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Są tu jednak dwa wyjątki: dziewczynka i przyjaciel Korwin. Jeżeli w rozmowach z dziewczynką można wyczuć u Serafikusa potrzebę ciepła i bezpośredniego zaufania, bez zagrożenia, ponieważ on zawsze przez wzgląd na doświadczenie i wiek jest ponad dziecko, to jego relacja z bliskim mu Korwinem z punktu widzenia motywacji psychologicznej jest o wiele ciekawsza.

Wyrzekł się miłości, ale nie wykasował wszelkich jej wyobrażeń. Istnieje miłość, która jest akceptowalna, ale ona nie jest z tego świata. Samowyrzeczenie wynika z oszukiwania siebie samego co do wystarczalności uczuć natury duchowej. Serafikus upraszcza idee miłości platonicznej: zaplątany już w sieci zakochania, mówi o niskich pobudkach młodych ludzi („Oni dają przewagę swoim niskim

pobudkom. Zachowują się z kobietą brutalnie i bezwstydnie"), ale sam również im ulega i oczywiście zapomina o swoich słowach. Nie tylko nie miał okazji, by je rozpoznać, ponieważ unikał jakichkolwiek kontaktów z kobietami, lecz także kiedy znajduje się w takiej sytuacji, wpada w labirynt oszukiwania siebie. Tak po pierwszym spotkaniu z Wer czeka na nią, by przeprosić za swoją bezwstydność („pozwoliłem sobie na dwuznaczną rozmowę"), a nie by wyjawić jej swoje zainteresowanie. Serafikus sądzi, że wystarczy, że miłość istnieje, jednak odkrywa, że jemu nie wystarcza samo uczucie do Wer, że chce być przy niej i z nią.

Kiedy Wer podczas ich zapoznania się w kawiarni pyta go, dlaczego nie jest żonaty, Komaha-Serafikus odpowiada: „Niemożliwe jest być świętym i mieć żonę". Dalej mówi o swojej „seraficzności" również Georgesowi Diamelowi, któremu, jego zdaniem, nie udało się nakreślić świętego dzisiejszych czasów. Serafikus twierdzi, że jest współczesnym świętym: „Przekonałem się o swojej seraficznej doskonałości, o sobie. Kiedy człowiek czuje się niepełnym, szuka sobie kobiety, jednej, dwóch, trzech".

Również powieść *Auto da fe* Eliasa Canettiego zajmuje się zwrotami psychologicznymi w emocjonalnym związku naukowca – tam sinologa – i jego najpierw służącej, a później agresywnej i prostej żony (w której uosobiony został również prymitywizm faszyzmu).

Przyczyny rezerwy Serafikusa wobec kobiet pisarz wskazuje na wiele sposobów: przez jego czyny i słowa, słowa jego przyjaciela i Wer oraz komentarze samego narratora. W stosunku do Serafikusa pisarz odnosi się również z elementami karykatury i ironii. Chociaż w postać zostały wmontowane niezrozumiałe skrajności, czyny na pozór nielogiczne, główny bohater to przekonująco „obroniona" postać. Jest niedojrzały, niepełny, kategoryczny w stosunku do ciała, które może kochać, skoro potępienie takiego ciała już dawno straciło związek z chrześcijańską opozycją: dusza – ciało. Domontowicz w *Serafikusie* ukazuje paradoksy fałszywej niewinności w czasach współczesnych, unikanie relacji emocjonalnych ze strachu przed skrzywdzeniem w miłości. Agejewa dobitnie podkreśla, że ascetyzm i umartwianie się Serafikusa są komiczne w swoim niezaadresowaniu w pustce, w świecie bez wielkiego celu i bez żadnego boga… Zagadnienie bezgrzeszności i bezcielesności (Serafikus chciałby być bezcielesnym aniołem) nie ma sensu – „niemożliwe jest być aniołem, jeśli nie ma Boga, któremu byłaby potrzebna jego służba" [Agejeva 2006: 242].

Pisarz w rozwiązaniu swojego dzieła potwierdza, że człowiek nie może się uratować przed samym sobą i swoimi uczuciami, i że z pewnością będzie cierpiał, jeśli za główną zasadę swojego stosunku do miłości przyjmie ucieczkę.

EROTYKA W PROZIE NOVAKA KILIBARDY

Relacje kobiet i mężczyzn w tradycyjnej kulturze Czarnogórców były uregulowane zasadami patriarchalnej moralności, które pod względem językowym zostały zwięźle sformułowane przysłowiami, zaleceniami, błogosławieństwami i klątwami, a w obszerniejszy sposób zaprezentowane w ludowej poezji i prozie. Wzory cnót i przykłady niegodnych wad opisywali również uczeni podróżnicy po czarnogórskich urwiskach i dolinach – autorzy dzienników podróży, etnografowie i folkloryści. Relacje pomiędzy kobietami i mężczyznami najwszechstronniej zostały opisane w dziełach Marka Milanova, Stjepana Mitrova i innych twórców, którzy z talentem opowiadali o losach i życiowych zasadach swoich bohaterów, a także wciągali czytelnika do przeżywania ich dylematów, słabości i cierpień.

W ogromie postaci z Banjani, kamienistego i pozbawionego wody obszaru pomiędzy Hercegowiną a Czarnogórą, Novak Kilibarda przedstawił również szereg dziewcząt i kobiet, które nie opierają się napływowi pożądania, ale również takich, które do końca bronią swojego honoru. Wśród bohaterów jego prozy są kłamliwi kobieciarze i zazdrośni rogacze, kochankowie zwaśnionych wyznań, szczęściarze i nieszczęśliwcy, których los wyznacza zew ciała i krwi. W opowiadaniach i powieściach pisarz, z poczuciem zachodzących zmian patriarchalnej moralności w szerokiej perspektywie czasowej, tkając literacką materię, podaje również obszerny materiał na temat historii pewnej mentalności i etnosu. Proza Kilibardy przedstawia przekonująco pod względem artystycznym ukazane zderzenia honoru i hańby, historyczną kanwę upadku patriarchalnej moralności w procesach modernizacji społeczeństwa.

Największą uwagę narratorów Kilibardy, ludowych gawędziarzy, przyciągają związki pozamałżeńskie, a małżeńska erotyka pojawia się dopiero wtedy, kiedy zostaje czymś naruszona, kiedy na przykład mąż nie może sprostać swoim małżeńskim obowiązkom lub kiedy zdrada któregoś z małżonków rozbija rodzinę. O fizycznej miłości zaczyna się mówić, kiedy pożądanie przekracza zwyczajowe granice i swoim nieumiarkowaniem lub siłą wywołuje szok, zdziwienie lub zachwyt.

Dobór słów, za pomocą których gawędziarze Kilibardy nazywają czynności erotyczne lub organy płciowe, opiera się na lokalnym ludowym dialekcie – ale dialekcie, który jest dodatkowo wzbogacony, udziwniony talentem narratora-gawędziarza. Narrator, nawet kiedy tworzy warianty tych samych wyrażeń, dostosowuje je do konkretnej sytuacji. Obok bezpośrednich nazw zwykle bezwstydnego opowiadacza, w opisie erotyki o wiele częściej pojawiają się metaforyczne i inne

figuratywne nazwy, za pomocą których pośrednio opisuje się czynność erotyczną lub przedmiot. Poprzez taki pośredni przekaz krystalizuje się dodatkowa wartość estetyczna w prezentowaniu ludzkich motywów i czynów. W kształtowaniu znaczeń i stosunku, jaki wobec bohaterów przyjmuje narrator, używa się barwnych przymiotników, wyraziście odzwierciedlających również stosunek narratora – np. *milokuraste apice, konzul suvoguzi* i inne.

Potępienie oddawania się wezwaniu krwi bez hamulców odkrywają już nazwy kobiet: *ćapikura, milokura, ožmikura, šklapikura, javrikura* (jawna kochanka). W narracji Kilibardy obecnych jest dużo nazw dla kobiet, które łatwo ulegają mężczyznom: *kuroždere, angiruše, mlinoguze, đevojčine, kurve, oćke, davalice* (Z opowiadania: 197), *proćepače, provojgore, jaslače, milokuraste apice, ženske* […] *naredne za valjalište, žene žešće krvi* (Sve: 41).

Mężczyzn, których napastują, kobiety nazywają: *polapan na ženske, pastuvčina, ždrijebac, jebač, picmajstor, slatokopičas, muški mešter*. Wyraźnie widać, że bogactwo w nazywaniu kobiet skłonnych do cielesnych uciech jest o wiele większe. Męska potencja wiąże się z końmi poprzez nazywanie mężczyzn łasych na kobiety: *pastuvčina, ždrijebac* lub *jarčevina* (*prazovit*). Ciekawe jest również to, że w nazywaniu kobiet i mężczyzn skłonnych do cielesnych uciech istnieje asymetryczność – narratorzy Kilibardy mówią o *kurwach* (*kurve*), ale nie o *kurwiarzach* (*kurvari*), wymieniają *jebaków* (*jebači*), ale nie *jebaczki* (*jebačice*), mówią o *mistrzach* (*majstori*) i *mocarzach* (*mešteri*), ale nie o ich kobiecych odpowiednikach. Większa liczba nazw dotyczy rozpustnych kobiet i bogatsza jest metaforyka w ich określaniu, co można wyjaśnić męskim spojrzeniem na świat.

W opisie atrakcyjnego ciała kobiecego narratorzy Kilibardy czasem używają wyrażenia, za pomocą którego podkreśla się prowokacyjność kobiety względem mężczyzny. Do schematycznie sformułowanego wyrażenia, zaczynającego się słowami: *łóżko pełne tej…* (*pun krevet one…*), dodaje się jakąś cechę kobiecości, której mężczyźni nie potrafią się oprzeć. Tych wyrażeń nie używa się dla bezpośredniego opisu kobiety w łóżku, ale swoją dosadność zawdzięczają paremiologicznej poetyce i sposobowi wyrażania. Za ich pomocą nie wyraża się pochwał urody uczciwych kobiet, lecz tych, które mają niepohamowany apetyt na mężczyzn: wdów, herod bab – *pełne łóżko tej miękkości* (*pun krevet one mekote*) (CH: 148); Jovanki, która witała i żegnała wszystkich kolejarzy wzdłuż torów – *pełne łóżko tego piękna* (*pun krevet one ljepote*) (Sve: 146); lubieżnych kobiet w okolicy wiejskiej spółdzielni – *pełne łóżko tego ognia dla tego, kto może mężnie sprostać* (*pun krevet one vatre za onoga ko more muški da upire*) (Suđenice: 163); Dubrowczanki Stevana Cucy – *pełne łóżko tej kobiecej łagodności* (*pun krevet one ženske pitomine*) (CH: 368). Formę schematu ma także opis kobiecych piersi, które często porównywane są do dwóch poduszek z pierza lub jabłek.

W opisie kobiecej urody pojawiają się również porównania z bohaterką pieśni ludowej *Hajka Atlagića i Jovan bećar* (Karadžić III: 19). *Mówią ludzie, że była jak ta Hajkuna Bećir agi i Hajka Atlagicia, z której, jak mówi pieśń, Jovan Bećar przez trzy*

dni i trzy noce nie schodził (*Vele ljudi da je bila po mljeri Hajkune Bećir-agine i Hajke Atlagića s koje se, kako pljesma kaže nije skidao Jovan Bećar za tri dana i tri noći*) (Umihanę Čengicia porównuje z Hajkuną, CH: 232). Ze ślicznotką, która kawalera innej wiary wyzywa, kto będzie w łóżku odpoczywał, a kto figlował, gawędziarze porównują Adelę (CH: 209), podczas gdy Mile jest porównywany z kawalerem Jovanem w opowiadaniu *Ne zna mu se strva* (*Nie wiadomo, gdzie jego trup*) (Suđenice: 173). W obu aluzjach przejęty został motyw erotycznej miłości kochanków odmiennego wyznania, z tym, że w porównaniu Adeli z Hajką we wstępnym fragmencie opowiadania włączony zostaje podniosły ton, podczas gdy w zakończeniu opowiadania o zaginięciu kochanka *Mile jebacza* charakterystyczny jest ton obniżony, ironicznie pochwalny. Z Hajką, jako dziewczyną, której uroda była słynna, porównuje się również Umihanę, powtórnie wydaną pannę młodą, ale jednak wybrankę młodego Ljubovicia (CH: 232) i córkę serbskiego dowódcy (Nebeski: 24).

Obsceniczny język Kilibardy w prozie obejmuje ludowe nazwy narządów płciowych. Gawędziarze mówią o nich naturalnie, bez wstydu, a również bez przesady w celowo wypowiadanych wulgarnościach. Proporcjonalnie mniejsza jest liczba nazw dla żeńskiego narządu płciowego (*vrsnica, ženska prslina, kurčevo veselje, zlatka, vranica, ženski žrvnjevi* – CH: 9) w stosunku do określeń męskiego (*kurelj, muški ponat, muški pijez, poljumača, vrsnik, ćotek iz gaća* (Brojači: 13), *priporac muški, ponat muški* (Snovi: 33), *naoštrena belećija* (Vražji: 60), *slačac* (Rusi: 32), *alat,* (*odapne*) *oružje/pušku* (Suđenice: 147), *ćustek* (CH: 357), *kačamalj* (CH), *muška mustra* (Suđenice). *Kiedy się kąpią po przybyciu do Równej ziemi, gawędziarz pokazuje nagich mężczyzn i ich kłosy niczym kukurydza, kiedy przyniesie dobry plon* (*Kada se kupaju po dolasku u Ravnu zemlju kazivač prikazuje gole muškarce i njihove oklasine kao mertin kad dobro rodi* – Vražji: 11).

Metonimiczne zastępstwo stanowi *vrsnik, vrsnica,* podczas gdy metaforyczne są określenia *đevenica među noge* (*kobasica,* CH), *onaj klin* (Vražji: 109), *kurelj* to kołkowaty element radła (Snovi: 242). W powieści *Crnogorska hronika* (*Czarnogórska kronika*) mężczyzn, których kobiety kochają, nazywa się *kurati*. Kiedy w Czarnogórze po tureckich pogromach Numan paszy Ćuprilicia potrzebne było odrodzenie rodu i ludu, z błogosławieństwem władyki Danila kobiety zachodziły w ciążę *sa kuratim nemrčipuškama* – tymi, którzy uniknęli udziału w wojnie (CH: 148 i n.). Usprawiedliwiające znaczenie mają wyrażenia *muškovina, muška snaga*.

Ideał zniewalającego mężczyzny w opowieściach gawędziarzy Kilibardy na pierwszy plan wysuwa urodę, urok i wesołość (*pitoma Perka nijesurazminjavale ženske* [...]. *Perkovo osmijano lice bljeckalo je s pljačne tumrevine kao što bljecka mljesec nad nebu kad se pregone oblaci!*[1] (Snovi: 7). W powieści *Crnogorska*

[1] Pol. „łagodnego Perka nie omijały kobiety [...]. Uśmiechnięta twarz Perka przebłyskiwała z mroku targu tak jak przebłyskuje księżyc na niebie, kiedy rozejdą się chmury" (przyp. tłum).

hronika wyróżnia się urodę władyki Rade i Stevana Cucy, jego siostrzeńca. Przystojni mężczyźni są porównywani z epickim bohaterem Grujicą Novakoviciem, jak mówi pieśń ludowa – *który jest piękniejszy aniżeli dziewczyna* (Karadžić III: 2, 14). Szczególnej atrakcyjności niektórych „samców" nie uważa się za ich zaletę, lecz wadę kobiet, które rzucają im się w objęcia. W ten sposób narratorzy potępiają ciekawskie kobiety, które badają „broń" Jakupa Buljukbaszy, żołnierzy okupantów itp.

Czasowniki, którymi opisuje się akt płciowy sprowadzają się do opisywania czynności, określania pozycji mężczyzny i kobiety; czasowniki, którymi opisuje się zaspokojenie i inne są więc pod względem semantycznym różnorodne: *culja onu lepotu* (Vražji: 8), *provencavaju* (Vražji: 18), *pa onu stvar u šake* (Vražji: 17), *uime one stvari čeznule žene* (Sve: 41), *opasao* (Glavari: 75), *bengiraju* (Rusi: 52), *ugojgolila mu, blanja, tiješti; uvrzao joj travu* (Suđenice: 17), *trava na uvojke* (Suđenice: 13), *pogriješila s najbližijem rođakom* (Suđenice: 125), *kapuniti* (Suđenice), *uvatili terđaj i s jednom dušom dijaju* (Snovi: 20), *dao forcu guzovima* (Snovi: 34), *abatio me* (Snovi: 33), *čaplaisati na ženu, leći na leđa, jaraniti* (Snovi: 9), *stakao badnjake* (CH: 371), *oprčiti, obrađivati, izdovatati, nije šteđela… vrsnicu* (Snovi: 44), *muški gađao među noge, prčevina, skukotresijo* (CH: 372), *puštala Stevana duboko* (CH: 373), *noću seirijo* (Brojači: 15), *zajašao pop onu vranicu* (Glavari: 154), *naišćalio se one mekote* (Glavari: 155), *poravnjaj se š njome na meke dušeke* (CH: 186), *pritisnuo tuđu ženu* (Nebeski: 27), *primaći se ženi, pritucati* (CH), *ovrežgoliti* (Suđenice), *površuje Tijanu* (Iz priče: 197). Erotyczne spełnienie opisuje się słowami *prsak* (CH), *slačak u guzicu* (Suđenice). *Žes(t)* – napięcie erotyczne, *rastljeniti* (CH) – deflorować. O kobiecie, która zaszła w ciążę, *popila trun* (Snovi) albo *zapanuti š đetetom* (Snovi).

Poetyka ustnej narracji opiera się na kalkach gatunkowych i strukturalnych. Schematyczne i często używane wyrażenia narratorów w prozie Kilibardy pojawiają się także w opisach scen erotycznych. Wskazano już na wariantywne wyrażenie w opisach atrakcyjnej kobiety o swobodnym zachowaniu: *pun krevet one mekote* (itp.). Opisując stosunek miłosny, narratorzy wariantowo używają zwrotu: *dići tabane u… tavane* (*podnieść pięty… do sufitu*), w którym jest obecne dźwiękowe i rytmiczne pokrewieństwo słów *tabani* i *tavani*. W tym zwrocie zawsze podnoszone są tylko kobiece pięty. Wyrażenie jest zarówno obrazowe, jak i figuratywne, a narratorzy dostosowują je do okoliczności, w których odbywa się akt miłosny. Pojawia się w opowiadaniach (*z piętami do strychu s tabanima u gornje tavane*, Rusi: 52) i wielokrotnie w powieści *Crnogorska hronika*. Zbieg wdowie z Trebješicy przy źródle na zielonej trawie *podniósł pięty do jasnego nieba* (*digne tabane u vedra nebesa*) (CH: 305). Stevan Cuca wszystkim dworskim ślicznotkom *podnosił miękkie pięty do złotych królewskich sufitów* (*dizao meke tabane u carske zlatne tavane*) (CH: 372). Dodając przymiotnik „carski", „złoty", narrator dopełnia nastrój sceny, ale równocześnie poprzez uschematyzowaną logikę wyrażenie wiąże ze wszystkimi innymi opisami. *Poleciały jej pięty do samego sufitu* –

opisywana jest Adela z nieoczekiwanym młodym kochankiem (CH: 212), *Jaglika wycelowała piętami w sufit* (CH: 412), *wycelowała piętami w sufit* (CH: 411). Dla oddawania się rozpuście używa się wyrażenia: *razvezala stidnu maramu*, *razvila stidnu maramu* (Vražji: 61; Glavari: 16)

Narratorzy Kilibardy w pokazywaniu miłosnej wytrzymałości również używają wyrażenia – kalki: w opowiadaniu Vemija uwodziciel *nie złazi z niej bardziej niż dziecko z czereśni* (Vražji: 61), *nie złazi z niej* (Glavari: 154), *i przez całą noc z niej nie złaził bardziej niż dziecko złazi z dojrzałej czereśni!* (Suđenice: 171).

Narratorzy mówiący o erotycznych przygodach w opowiadaniach Novaka Kilibardy zwykle mają otwarty i niezbyt powściągliwy stosunek do świata erotyki. Pewne różnice można zauważyć pomiędzy pojedynczymi gawędziarzami, ale są one nie dość wyraziste, by można było wskazać na istotne różnice od opowiadania do opowiadania, od gawędziarza do gawędziarza. Można by zatem ogólnie mówić o stosunku Kilibardy do erotyki w jego prozie. Jego narratorzy, najczęściej mężczyźni, przedstawiają stosunki seksualne jako element ciekawych losów, najczęściej śmiesznych lub tragicznych. Osobliwe charaktery bohaterów i ich przeżycia związane ze sferą bliskości fizycznej sprawiają, że ciekawsze staje się pytanie: skąd tak duże zainteresowanie gawędziarzy i słuchaczy właśnie takimi bohaterami, w których nieszczęsnym życiu ważne miejsce zajęło erotyczne pożądanie? Jest wiele tragicznych opowieści o losie bohatera, w który wplecione jest erotyczne fatum lub fatum niespełnienia pragnienia.

Erotyczne opowieści gawędziarz najczęściej przedstawia jako swoje bezpośrednie doświadczenie lub przekazuje je jako opowieść, którą słyszał, nie mówiąc przy tym, od kogo. Opowiadania swoją objętością pozwalają na pomijanie danych o poprzednich opowiadaczach, więc tylko w drodze wyjątku pojawia się informacja, że gawędziarz przekazuje jakąś starszą historię lub część jakiejś dawniejszej rozmowy o tym, o czym opowiada, jak w przypadku opowiadania o Jakupie Buljukbaszy. O pieśni Jakupa, która przyciągała również uczciwe kobiety i w ten sposób doprowadziła do jego śmierci, gawędziarz mówi, że rozmawiał ze Šćepanem (Brojači: 13). O grzechu pięknej Vidy z rannym mężczyzną pisany ślad pozostawił mnich na podstawie spowiedzi jej męża-zabójcy. Gawędziarz dalej mówi: *Mój zmarły ojciec czytał ten zapis w książce z Dobrilovców i mi dopowiedział to, co ja teraz tobie opowiadam* (Brojači: 9). W powieści *Crnogorska hronika*, która swoją obszernością i wszechstronnymi wiadomościami daleko przekracza ramy opowiadań, nieważne jak długich, narrator wprowadził kilku rozmówców, którzy anonimowemu, głównemu gawędziarzowi służą jako źródło wiedzy. Jeśli chodzi o erotyczne przygody w powieści, profesor Trivko Zupljak opowiadał o stosunku Serbów i muzułmanów do kobiet (CH: 205 i n.), jak również o miłosnych przygodach bratanka Njegoša, Stevana Cucy (CH: 370, 374). O miłości samego władyki Rade i damy dwory w Petersburgu opowiadali Šćepan, nieżyjący Sarić i Pule, przy czym Pule okazał się wtajemniczonym znawcą miłosnych spraw na rozkosznych europejskich dworach (CH: 249).

Gawędziarze zwykle opowiadają ze swobodą, nie powstrzymując się przed wymawianiem ludowych nazw narządów płciowych. Nie istnieją dla nich jakieś szczególne przeszkody w mówieniu o sytuacjach erotycznych, ale ich opowieści nie są szkaradne i wulgarne. W opowiadaniu *Gizda* o magicznym przywracaniu męskości narrator jednak wyraża swoją powściągliwość: *ale o tym wstyd mówić przy ognisku, ale powiem i niech idzie w diabły* (Vražji). Czasami gawędziarz się waha, czy opowiedzieć historię o erotycznej treści, ale moc opowiadania przezwycięża jego wstyd, zaś pragnienie, by innym przekazać opowieść jest silniejsze od oporów.

Pochwały męskości lub kobiecości przedstawiają gawędziarzy jako ludzi, którzy potrafią również czuć i dać się ponieść urodzie i atrakcyjności. Na podstawie wypowiedzi gawędziarzy w powieści *Crnogorska hronika* kierowanych do słuchaczy można wywnioskować, że są oni płci męskiej. Bardziej swobodne opowiadania o cielesnych uciechach pośrednio świadczą o tym, że również wszyscy uczestnicy są płci męskiej, zważywszy na to, że ton opowiadań byłby prawdopodobnie nieco bardziej powściągliwy, gdyby obecne były także kobiety. Opowiadania o zdradach, erotycznych oszustwach, rozpuście najczęściej są wyrażone w formie anegdot.

Rozpustnice. Stosunki między kobietami i mężczyznami w XX wieku ulegały zmianom w Czarnogórze, podobnie jak w innych rejonach dotąd pielęgnowanego patriarchalizmu, w bardzo szybkim tempie. Wielokrotnie zwiększona ruchliwość ludzi doprowadziła do mieszania się kultur i wdzierania się nowych wyobrażeń na temat relacji między płciami. Stare zasady moralne, opisane w książce *Primjeri čojstva i junaštva* Marka Milanova czy pozycji *Crna Gora* Aleksandra Rovinskiego, a także w zapisach etnografów z pierwszej połowy wieku ulegały wyparciu i ustępowały miejsca o wiele swobodniejszym zachowaniom. Zwłaszcza w życiu kobiet zanikła poprzednia seksualna moralność, która surowymi karami chroniła niewinność dziewcząt i wierność małżonek. Zamiast bohaterskiej wstydliwości, o której pisze Gerhard Gezeman w swojej książce *Heroische Lebensformen*, pojawiło się poczucie nieskrępowanej cielesności [Gezeman 1943]. Pośrednio i wprost burzyło ono również kult bohaterskiego rodu i pochodzenia. Gdy tylko wybór męża przez ojca, dokonany przede wszystkim przez wzgląd na autorytet jego rodu, stracił istotne znaczenie i siłę bezdyskusyjnego obowiązku, dziewczęta zaczęły wybierać chłopców zgodnie z własnymi motywami, czasem kierując się urodą, bogactwem lub wezwaniem rozgrzanej krwi. Kobietę w patriarchalnej wspólnocie Czarnogórców chroniła jej rodzina. Rodzina i jej szacowni członkowie zapewniali dziewczynie małżeństwo, a w przypadku poniżenia kobiety w cudzej rodzinie, mogli ją ochronić nawet zabraniem jej z powrotem do domu. Przez przejście od społeczeństwa patriarchalno-plemiennego do obywatelskiego kobieta zyskała wolność, ale równocześnie straciła ochronę, którą zapewniały jej wspólnota i tradycja. Wszystkie te zmiany nie zachodziły stopniowo, lecz falami i burzliwie. W prozie Novaka Kilibardy przedstawione zostały losy grzesznic i ogierów, jak też losy ich

uczciwych ofiar w zderzeniu starej i nowej moralności. Różnorodność losów pisarz okrasił różnymi okolicznościami i cechami charakteru bohaterów i bohaterek. Wcześniej sprawcami gwałtów, których ofiarami padały kobiety i dziewczęta, byli Turcy, a w nowszych czasach spotyka je krzywda ze strony gwałtownych mocarzy – popów, żandarmów, dziwkarzy z polecenia policji. *I nie umiały powiedzieć, że nie dają żandarmom, myśląc, że to żołnierze* (Glavari: 150). Swój los z nieskrępowanego niczym pragnienia wybrały *ćapikure i mlinoguze, kurve*.

Gawędziarze Kilibardy niedwuznacznie potępiają kobiety, które z niepohamowania oddały się rozpuście, ale także im współczują, opisując losy i nieszczęśliwy zbieg okoliczności, z powodu których się jej oddały. Nieatrakcyjna Vemija pilnowała swojej cnoty do czasu, kiedy wydano za mąż jej młodszą siostrę i pominięto zwyczajową kolejność (Vražji). Wesoła Kosara prostytuuje się w obozie Klosie. Podobnie jak w opowiadaniu o nieszczęsnej Vemiji, gawędziarz przeciwstawia poprzednie i późniejsze czasy, podkreślając moment moralnego upadku. O upadku Kosary dobitnie mówi komentarz: *dość miała umierania dookoła, więc się skurwiła w Klosie*. Najpierw z więźniami (*brat go przekonywał, że to nie było kurwienie, tylko pomoc towarzyszom z partii w trudnej misji*), a potem z włoskim lekarzem Fanghim (Glavari: 14–15). Kiedy pewnej nocy została znaleziona martwa, gawędziarz opisuje: *Krew z niej wyciekła i Kosara przybrała wygląd, niech mi Bóg wybaczy, niczym Święta Bogurodzica z ikony!* Przyrównywanie nieszczęśnicy do Matki Bożej nie jest opatrzone wcześniej wyrażonym lub przygotowanym podtekstem religijnym. Dlatego też gawędziarz „prosi" o wybaczenie, bo wie, że to grzech porównać rozpustnicę i Matkę Bożą, ale tą wypowiedzią gawędziarz w istocie wyraża swoją sympatię dla niegdyś pogodnej i czystej, a później upadłej istoty, której twarz w momencie gwałtownej śmierci zachowała niegdysiejszą niewinność i dobroć.

O wyrachowanym miłosnym zainteresowaniu kobietami lub dziewczętami w celu uzyskania korzyści materialnych mówi opowiadanie *Tomana*. Uwodziciel rozkochuje w sobie bogatą pannę na wydaniu, bierze bogactwo, ale ją zostawia, kiedy *napuchła jak chleb od drożdży* (Vražji: 126).

Obok wykorzystania intymności dla bogactwa czy posagu, w prozie Kilibardy pojawiają się też uwodziciele, których celem jest rozbicie rodziny. O podłej gotowości do wykorzystania każdej sfery życia dla politycznej zemsty, świadczy również uwodzenie żon politycznych przeciwników, najwyraziściej przedstawione w spowiedzi pewnego pokrzywdzonego. W epizodzie opowiadania *Suložnici* komunistyczny dziwkarz uwodzi żony działaczy Kominformu (Suložnici, Glavari: 73–74). Jovan Jordamlić, brat oficera zabitego podczas próby ucieczki za granicę, nie potępia swojej żony Ljubicy, która w czasie jego niewoli zaszła w ciążę:

> Diabeł jeden wie, ile bab i dziewczyn podłożył na ogień! Żeńskie dziecko nie jest tak winne, jak ci się wydaje. Nie jest winne, ale grzeszne się urodziło! Powiedz babie każdego dnia jedno dobre słowo i potem możesz z nią robić, co

> chcesz! Jeszcze jak się trafi jakiś kombinator, przystojny, siedem razy może spragnioną babę przez wodę przeprowadzić. Mówię ci, ani moja Ljubica, aniż te inne, co je obleciał ten ogier z Primorja nie są winne, ale Bóg jest winien, że je takimi stworzył! (74–75).

Nieszczęsny Jovan nie uogólnia swojego doświadczenia, ale z kolektywnej wiedzy, którą przyswoił, czerpie wyjaśnienie czynu Ljubicy: *Bóg je takimi stworzył!* Biblijną intonacją potwierdza on, że tak jest od początku świata i zdejmuje osobistą winę z kobiety, która go zostawiła.

Wojna od najdawniejszych czasów wprowadzała do relacji między płciami ogromnie zaburzenia. Okupacja to czas słabnącej moralności, czas, w którym cudzy mężczyźni zdobywają „miejscowe" kobiety, czy one tego chcą czy nie:

> Dopóki trwała szwabska okupacja, sporo się żeńskich biedulek skurwiło – niektóre z nieszczęścia, a niektóre z własnej chęci. Niektóre się spiknęły z szwabskimi żandarmami, inne z urzędnikami, a jedna Jokna Damjanowa z Graczicia pocieszała się też ze szwabskimi patrolami, które szukały komuchów i z komuchami, którzy przed nimi uciekali! (Suđenice: 29).

W opowiadaniu *Sorella* ze zbioru *Crnogorci i Đaponezi* przedstawiony został burdel w czasach włoskiej okupacji. Ze swadą gawędziarz mówi o jakieś Milicy, która *Usłyszała gdzieś, że Anglicy jeszcze łagodniej mówią, niż Włosi* i chce się osobiście przekonać o zaletach nowych żołnierzy.

Gawędziarz opowiada, jak ogromną liczbę kobiet wyściskali *włoscy chłopcy* (Rusi: 55). Seks dodaje urody, zwłaszcza kobietom – również powykręcaną i kulawą Milušę napastują włoscy pięknisie: *I jakbyś widział cuda i dziwy: wydawało się, że Bóg skądś dosypuje na nią urodę więcej, niż jej miała wcześniej!!* – mówi się o Kosarze, kiedy *w obozie rozłożyła chustę wstydu* (Glavari: 16).

Cierpiętnice. Miłosne niespełnienie pojawia się w opowiadaniach Kilibardy o niedopasowanych parach, o małżeństwach, w których jest obecna dysproporcja pod względem urody i cnoty małżonków. W zależności od stosunku do postaci, o których jest mowa, dysharmonia ta prowadzi narratora do komicznego lub tragicznego tonu. Przedstawiane są rozmaite losy kobiet wydanych za niegodnych ich mężów. W taki sposób ironia losu związuje pracowitą i dorodną Peikę z drobnym, niemęskim mężem Albańczykiem (Rusi), tępego i rozpieszczonego Rudana i Anetę (*dumna i wyniosła kobieta, przebłyskuje w niej jakby jakaś wewnętrzna łagodność* – zob. *Prvljenac iznenada*, w: Suđenice: 42), rozpustnika Jovana oraz dostojną i piękną Obreniję (Suđenice), trzydzieści lat starszego Vidaka i atrakcyjną Pavę (Suđenice: 171). Gawędziarze nie potępiają zdrady popełnionej przez żonę, której jej słaby lub postarzały mąż nie może zaspokoić.

Gawędziarze lekko współczują kobietom, które nie znalazły szczęścia, na jakie za swoje zalety zasługiwały. Narrator nie potępia Pavy, o której twierdzi, że *mówiło się, że miała tylu kochanków, ilu gości na noclegu* (Suđenice: 172). Jego

współtowarzysz w opowiadaniu usprawiedliwia niewierność Peiki, której mąż Albańczyk odciął język i przedziurawił uszy: *Gdyby Peika miała męski ciężar w domu, co by przystajał jej kobiecości, nie musiałaby szukać pora w cudzym polu* (Rusi: 76). Chociaż poetycko-narracyjne możliwości wyrażania ocen moralnych pisarza są bardziej ograniczone niż w opowiadaniu narratora wszechwiedzącego, również komentującego opowieść (ponieważ w fabule pisarz oddał swój głos gawędziarzowi, który wprowadza obok akcji także swoje sądy o cnotach i grzechach bohaterów), Kilibarda poprzez sam wybór gawędziarza bierze górę nad patriarchalną ograniczonością i mechanicznym stosowaniem patriarchalnej moralności. Niebezpośrednio, lecz jednoznacznie wyraża on swój pogląd na grzech i krzywdę. Nierównoprawność pary przedstawia jako fatum, które prowadzi do zdrady.

Nieszczęsne kobiety spotyka los, na który nie zasłużyły, zwłaszcza, gdy ich cnota jest niepodważalna. Przepiękną i dobrą Obreniję, która w opowiadaniu *Nema mu strva* nieszczęśliwie zostaje nieródką, zostawia mąż z powodu rozpustnych *ćapikura* (Suđenice).

Kilibarda mówi o cierpieniach opuszczonych kobiet: brzydka Vemija, aż do momentu, w którym nie zostanie głęboko zraniona zamążpójściem młodszej siostry bez kolejki, zachowuje swoje dziewictwo, a kiedy zachodzi w ciążę, dopiero po pełnym udręki przesłuchaniu przed wiejską bandą podnosi na siebie rękę (Vražji: 59). Opuszczenie ciężarnej dziewczyny potępia się jako grzech. W jednym z epizodów o niezwykle urodzajnym roku Jovan robi dziecko swojej pięknej siostrze Spaseniji: *Prawda, że Jovan uczynił zło i bluźnierstwo, kiedy w tej samej rodzinie dziecko zrobił, ale większy grzech dla niego, że opuścił tak poniżoną dziewczynę* (Snovi: 158).

Cierpienie zdrajców i grzech. W erotycznych epizodach opowiadań Kilibardy przedstawieni są bohaterowie, których los wyznaczyło ich silne pożądanie. Gawędziarze Kilibardy nie opowiadają o wzorowych małżonkach ani o swoich grzechach. Patriarchalnie moralni, opowiadają o namiętnych ludziach i lubieżnych związkach, których los łamie zasady ustalonego porządku. Jednakże ich patriarchalna moralność nie jest sztywna. Gawędziarz w opowiadaniu *Nebeski sužanj* nie pochwala zabójstwa z zazdrości i niewierności: *Bóg mi świadkiem, gdybym miał zastrzelić każdego mężczyznę, który ściskał cudzą babę, nie zostałby jeden oddział ludzi w całej Czarnogórze…* (Nebeski: 27). Mówi się z dezaprobatą o zazdrosnej kobiecie, która zabiła siebie i dzieci, kiedy zobaczyła męża z inną, ale nie potępia się tej, która odcięła swojemu niewiernemu mężowi narząd. Zdradę uważa się za grzech, ale taki, który się mierzy różnymi miarami. Gawędziarze zawsze potępiają kurewstwo kobiet, podczas gdy o mężczyznach miękko mówią: *lepki na kobiety* (*polapan na žene*, *slatkopičas*). Pojawiają się sytuacje, w których zdradę nawet aprobują. Tak na przykład bohater, któremu męskość i małżeństwo uratowała czarownica, przywróciwszy mu męską siłę nocną magią, chwali swoją późniejszą męskość: *Dajbóg, żeby każdemu tak działał, jak na mojej i na cudzej* (Vražji: 110).

Gawędziarze czasem stawiają stosunek fizyczny przed duchowym i uczuciowym, więc zainteresowanie drugiej płci ukazuje się i interpretuje jako erotyczne zaspokojenie. W powieści *Crnogorska hronika* podkreśla się wygląd, męskość Stevana Cucy oraz jego przywiązanie do Dobrowczanki: *Możesz sobie wyobrazić, co to była za uciecha dla chuja, skoro Stevan wolał z nią być w prostej chałupie niż z najpiękniejszymi królewnami na carskich poduszkach*. Tę samą piękność jej mąż, rosyjski konsul, kochał w sposób, który gawędziarz ironicznie tonuje: *Jeremija patrzył na tę dajkę, jak na ikonę na ścianie i przyciskał ją ile tylko mógł*. Ironiczny kontekst stanowi również zdradzanie tajemnic zdobytych w łóżku samemu dubrownickiemu księciu: *Księcia Danila zabił zazdrosny mąż, który złapał go na zdradzie. Ech, tacy już są ci Sertoviciowie – nie potrafią się powstrzymać, dopóki nie skończą sześćdziesięciu lat* (Vražji: 8). Także Helebardowie z powieści *Crnogorska hronika* są po męsku natrętni, ale kobiety ich kochają (CH: 447, 454).

Kobiety innej wiary. Różnice w stosunku do kobiet wśród muzułmanów i prawosławnych wynikają z szeregu fundamentalnych różnic ich kultur. Podczas gdy muzułmanom wyznanie zezwala na posiadanie większej liczby żon, przy czym mają one bardzo ograniczoną możliwość widywania innych mężczyzn, chrześcijanie, którzy żyją w małżeństwie z tylko jedną kobietą, mogą te inne poznać na różnych wesołych i smutnych zgromadzeniach. Te oraz inne odmienności nie byłyby ważne, gdyby społeczności chrześcijańska i muzułmańska żyły oddzielnie. Jednak ponieważ obie były na siebie skazane, różnice stały się składowym elementem etnicznych i wyznaniowych konfliktów. W prozie Kilibardy muzułmanów nazywa się Turkami, a ich żony – bulami.

Supremacja nad drugim wyznaniem jest przedstawiona jako erotyczna przewaga, jako większa atrakcyjność seksualna dla członków przeciwnej płci obcej wiary lub jako przemoc w gwałtach i porwaniach. W ludowych opowiadaniach erotycznych oraz w dowcipach zabarwionych etnicznie często wstyd przynosi się płci przeciwnej innego wyznania, a unika się własnego wstydu z powodu przebiegłości i oszustwa. Muzułmanie wypowiadają się z szyderstwem o chrześcijańskich kobietach, a chrześcijanie chwalą się, jak to bule rzucają się im w ramiona, zapominając o wierze. W pieśniach epickich pokusę miłosną wywołuje rozsławiona daleko uroda, ale dziewczęta innej wiary nie oddają się bohaterom, dopóki nie przyjmą ich wyznania. Kontakty miłosne wyznawców różnych religii są w epice możliwe w przypadku zdrady uczynionej przez żonę (jak np. w pieśniach *Nevjera ljube Gruičine*, *Banović Strahinja*). Erotyczne zachcianki Turków wobec chrześcijańskich kobiet i dziewcząt w pieśniach bohaterskich udaremnia się zabójstwem napastnika. Tak na przykład bega i jego kompanów wybijają hajducy przebrani za dziewczęta. Silne napięcie na tle etnicznym opatrzone jest w epice wyższą moralnością, więc w tych pieśniach, z zasady, nie zezwala się na erotyczną przewagę kobiet. Turcy płacą śmiercią za swoje próby, a chrześcijańscy bohaterowie najpierw chrzczą muzułmanki, a później żenią się i żyją z nimi. W romansach spotkanie kochanków odmiennego wyznania jest już możliwe. Dziewczyna Haj-

kuna zaczepia kawalera Jovana pytaniem, kto będzie wypoczywał, a kto figlował, kiedy się spotkają. Chrześcijański śpiewak na końcu pieśni podkreśla przewagę swojego narodu i wyznania przez pochwałę ognistej miłości Wlacha w wiadomości wysłanej przez Hajkunę matce.

Przytoczone typy przedstawiania stosunków erotycznych w tradycji ustnej powinny pomóc dostrzec ich przejmowanie lub przekształcanie w twórczości Kilibardy. Fakt, że jego twórczość opiera się na twórczości ludowej potwierdza też stosowanie elementów różnych gatunków folkloru przy opisywaniu erotyki. Kilibarda wykorzystuje odpowiednie motywy i strategie narracyjne pieśni epickiej, ballady, ludowego żartobliwego opowiadania, ale ich ramy gatunkowe rozszerza opowieściami z życia i nowelami.

Gawędziarze Kilibardy w opowiadaniach o erotycznych stosunkach Turków z chrześcijankami, chrześcijanami i bulami z zasady potępiają kobiety swojego wyznania, które rzuciły się w ramiona kochankowi innej wiary, ale potępienie zdrajczyni jest łagodniejsze, niż by tego można było oczekiwać. Mianowicie, w patriarchalnej kulturze, która się rozpada, wciąż zachowana jest męska władza nad kobietą. Gawędziarz chrześcijanin chwali mężczyzn, którzy oczarowują i biorą za żony kobiety innego wyznania. Podczas gdy cudzołóstwo lub ucieczka muzułmanki odbierane są jako sukces, bo zdobywane są sławne piękności, to chrześcijańskie kobiety, które wybiorą muzułmanina, według gawędziarzy mają jakąś wadę, są nieludzkie lub nie potrafią oprzeć się słabościom swojej płci. Przemoc Turków wobec Czarnogórek przedstawia się i potępia tak samo, jak wyrządzanie krzywdy tureckim kobietom lub zabójstwo pięknej buli po akcie miłosnym.

We wstępie opowiadania *Sve je to nakva sudbina* narrator mówi, że nikt z mężczyzn się nie sturczył:

> Jedna, co się za nas wydała, uciekła nam za Turkiem, ale wiadomo, że braterstwo nie idzie po krwi kobiety. A ona też, nie obawiaj się, nie poszła się kłaniać innej wierze, tylko ją Mujo po męsku dziabał między nogami, to poleciała za tym obrzezańcem z wielką głową (Sve: 5).

W pewnym opowiadaniu mówi się o tym, jak kobieta, chociaż miała dziecko, uciekła z muzułmaninem, Mustafą. Narrator potępia fakt opuszczenia dziecka:

> Nie zostawiłaby ani dobrego męża, ani syna jedynaka, gdyby Mustafie nie wisiał między nogami złoty obrzezaniec! Inni dopowiadali, że ten sam Władyka Rade powiedział, że baba zmieni i sto wyznań, żeby robić to, czego jej serce pożąda! (Suđenice: 108).

Przywoływanie myśli Njegoša z *Górskiego wieńca* na temat Róży Kasanowej służy gawędziarzowi jako potwierdzona głęboka prawda, jako niepodważalny dowód kobiecej przewrotności, którą można wytłumaczyć – moralnie niedopuszczalny zresztą – czyn. W epizodzie o Ahmecie z Bileći opowiada się o chrześcijańskich

kobietach, którym było przyjemnie gzić się w jego wełniarni: że *się pojawiło tureckich potomków tu i tam w Banjanach, nie jest winna wiara, a ciekawskie baby* (CH: 207).

Pojedyncze „wycieczki" kobiet nie niepokoją społeczności, ale kiedy grzechy się zwielokrotniają, ona reaguje, by ochronić swoje wartości moralne. Mężczyźni muszą siłą ochronić honor swoich żon, które mami pieśń Turka Jakupa buljukbaszy. Chwaląc łagodny głos, tamburę i słowa *o kobietach i różach, o szerbecie i kurabiach, o Istambule i Mostarze*, z ukrytą aluzją do pochwały islamu Mustaj-kadiji z *Górskiego wieńca* Njegoša (898–933), narrator z drwiną poszerza krąg kobiet, które go odwiedzają:

> Najpierw łatwodajki skrzyżowały ślady pod wieżą Jakupa, a potem, Bóg mi świadkiem, pasterka zawracała bydło na Vignjišta, i drwalowa też szła po kukurydzę na Vignjišta, a tkaczka na Vignjištu szukała szydła, które w zeszłym roku zgubiła! (Brojači: 13).

Kilibarda stopniuje uwypukloną koncepcję, że wszystkie kobiety przychodziły do wieży z powodu męskiej siły Jakupa – również te, które szukały czegoś, czego nie można znaleźć – a potem w ironiczny sposób, ale tylko po części, podaje ją w wątpliwość. Pisarz wprowadza do swoich opowiadań stałego oponenta, który przy tej okazji dopuszcza możliwość, że niektóre kobiety może jednak zachęciła sama pieśń:

> Powiadał świętej pamięci Šćepan Sarić, że nie dałby sobie ręki uciąć, że każda akurat kobita, której szukano na Vignjištu, leciała specjalnie pod ciężar Jakupa, ale, mówił Šćepan, pieśń buljukbaszy tak nęciła młódki, że nie mogły się opanować, kiedy ją słyszały, jak w czworo brzęczy z kamiennej wieży! Żeby stracić Jakupa, który więcej bluźnierstwa naczynił niż wszyscy Turcy [...] od Kosowa aż do dziś.

Czarnogórcy i Hercegowcy wzywają górskiego potwora Vuka Aleksicia. Wyjaśniając okropności i plugastwa, sam książę, przy ironicznym podkreślaniu pisarza, dodaje: *Lecą, chłopie, na Vignjišta młode i stare, zamężne i panny, a i kalekie by tam pognały jak na kapustę z omastą!* (Brojači: 14). Głową płaci za swoją miłosną natarczywość poborca haraczu Murat Borčak, który żąda, żeby lud przygotował mu dziewczyny i żony.

Narrator powieści Kilibardy, oprócz szeregu opowiadań o miłościach innowierców, próbuje wyjaśnić różnice pomiędzy kobietami swojego i muzułmańskiego wyznania. Przy jednej z takich okazji wyjątkowość buli widzi on w ich rzadkich kontaktach z obcymi ludźmi i mężczyznami spoza domu. Wyrażona po ludowemu etnopsychologiczna interpretacja wyprowadzona jest ze stosunku do przestrzeni i ukrywania kobiet w miastach: *Możliwe, że one są lepsze od naszych bab, bo bula nie lata tu i tam, tylko całymi dniami siedzi w haremie i podlewa kwiaty w ogrodzie* (CH: 231). Zamknięcie, które jest kształtowane przestrzenią i przykrywaniem odzieżą, jak wyjaśnia narrator, kumuluje czyste

pragnienie męskiej siły. W opowiadaniu o cudzołóstwie Peiki z Albańczykiem narrator mówi także o różnicy pomiędzy muzułmanami i chrześcijanami: *Tak to u nas baba może zmieniać korzeń i nikt na nią przez to krzywo nie spojrzy. Jej sklep – jej handel* (Rusi: 52).

Wyzwania bliskiej, a tak odmiennej społeczności, które dodatkowo się „podgrzewa" opowieściami o wyjątkowej urodzie, stanowią podstawę romansów i opowiadań o związkach kochanków innego wyznania.

Rozważania o erotycznych zwyczajach innych środowisk i kultur stanowi temat opowiadań i rozmów. Konfrontacja z innością nie przejawia się tylko w podkreślaniu cech Innego, ale poprzez identyfikację odmienności i inności dochodzi także do autoidentyfikacji. Odmienność w relacjach kobiet i mężczyzn wywołuje zainteresowanie męskich słuchaczy.

> Turek się umyje zanim weźmie bulę na miękkie poduszki i podmyje jak wyciągnie obrzezanka. Jak może wiesz, Turcy nie trzymają po jednej tylko babie, jak my, nienormalni Serbowie, ale może nawet siedem, jeśli jest w stanie je zaspokajać (Rusi: 29).

Narrator lekceważy społeczny warunek bogactwa, które umożliwia człowiekowi utrzymywanie większej liczby żon i sprowadza pewne zjawisko, które w rzeczywistości ma wiele aspektów, do prostego obrazu. W ten sposób wykreowany zostaje etnostereotyp, a z niego wyprowadzane są wyobrażenia o wielożeństwie muzułmanów. Zarówno dla ludzi z Zachodu, dla których Turcja była odległa, jak i dla Czarnogórców i Hercegowińczyków, którzy żyli z Turkami i obok nich, harem stanowił instytucję wywołującą duże zainteresowanie.

Przy różnych okazjach narratorzy Kilibardy mówią o haremie, przedstawiając dużą liczbę kobiet zgromadzonych w jednym miejscu – często za pomocą magicznych cyfr 77 oddają na przykład przesycenie namiętnością i oczekiwaniami. Sułtańskie haremy w powieści *Crnogorska hronika* są zbytkowne i bajeczne. Egzotyka egipskich kobiet wiąże się z flaubertowsko zjawiskowym obrazem orientalnej rozpusty na początku powieści *Crnogorska hronika*. Niewykluczone, że obrazy z *Salammbô* mogły mieć wpływ na Kilibardę, ale warto zauważyć, że w jego opisie jest wyraźnie utkana ironia, która wynika z zachwytu Hercegowińczyków dla nieznanego świata.

Kobiety z haremu w dalekim Stambule są wesołe, kiedy Dubrowczanka uzdrawia sułatana, a ich radość opisywana jest z wyraźną przesadą i elementami komizmu:

> Kiedy z cesarskiego dworu dobiegła wieść, że cesarz ozdrowiał, jednym głosem zaśpiewały wszystkie cesarskie bule, ile ich było w haremie! Ja, wydaje mi się, powiedziałem ci, że było ich dokładnie – trzysta! Od tureckiego zmroku do ich świtu Stambuł się trząsł od pieśni cesarskich buli w haremie (Snovi: 163).

Pisarz niektóre spośród epizodycznych opowiadań przeniósł z nowel do powieści. Tak na przykład radość cesarza i kobiet opisuje się również na kartach *Czarnogórskiej kroniki*: *cesarz ogłosił wezyrom, że mu chwost stwardniał niczym kopyść, wezyrowie wystrzelili z murów siedemdziesiąt siedem armat, a w haremie zagrzmiała pieśń z trzystu kobiecych gardeł niczym z jednego!* (CH: 357)

Obok takiego humorystycznego spojrzenia narrator zagłębia się w psychologii miłości w haremie – obfitość namiętności jako możliwość, ale również psychologia pragnienia i pozbawiania bez złości (CH: 394 i n., 413). Harem Ali-paszy, który włada Hercegowiną, jest o wiele bardziej realistyczny nie tylko z powodu mniejszej, realnej liczby jego kobiet w stosunku do sułtana, lecz także z braku możliwości mitycznego wyolbrzymiania tego, co jest „znane". Większa obecność prawdziwego życia w haremie odzwierciedla się też w bardziej realistycznym opisywaniu uczuć kobiet z haremu, przedstawianiu ich przeżyć i psychologicznego mierzenia się ze starzeniem i zaniedbaniem. Opisując życie rodzinne Ali-paszy, narrator mówi, że po przyprowadzeniu najmłodszej żony – dziewczęcia, które zachwyciło paszę – stara żona złowrogo się cieszy, że *zapomni o jeszcze jednej, tak jak o niej zapomniał*, myśląc o tym, że pasza będzie teraz zajęty najnowszą żoną w swoim haremie.

Tym, co wyróżnia chrześcijan jest również inny stopień pokrewieństwa, dozwolony lub zakazany jako kazirodczy u muzułmanów i chrześcijan: *Tylko nie słyszałem, żeby Turek żenił się z rodzoną matką i siostrą, którą mu matka urodziła* (CH: 205 i n., 219).

Narrator opowiada, że profesor Trivko Zupljak, uprzywilejowany i uczony krzewiciel wiedzy, wiedział wiele z *głębokich książek* i tureckiego kodeksu o bulach. Dziewczęta, przekazuje gawędziarz, bardzo młodo wychodzą za mąż i mają obowiązek zakrywać swoje ciało. Porównując ubiór muzułmanek z rozrzutnym odzieniem chrześcijanek, wygłasza swoją ocenę:

> No, trzeba przyznać Turkom, że mieli litość dla paskudniejszych bab i dziewczyn, skoro im takie ubranie nakazali, ale zgrzeszyli wobec ślicznotek (CH: 206).
> Właśnie dlatego są bulami i przez to, że nie puszczają włosów nigdzie poza głową i brwiami. One ci golą złotko między nogami częściej niż miastowe pany brodę (206).

Narrator przekazuje słowa swojego uczonego rozmówcy, Petra, o tym, że wszystkie różnice pomiędzy wyznaniami w stosunku do kobiet są wymyślone tylko po to, żeby tę różnicę stworzyć. W tym krótkim, nienarracyjnym epizodzie podkreśla się odmienności islamu i wspomina o tym, że bulom zabrania się oglądać oczy obcego człowieka:

> Co do tego, że na ciebie spojrzała, to stoi w ich prawie, że taki sam grzech popełniła, jakbyś jej nogi podniósł na swoje ramiona (206), i nieco dalej: Żeby bula dopuściła naszego człowieka do siebie, jeżeli ten schwytał jej spojrzenie przez feredżę – na to jej wiara pozwala.

Powtórzone podkreślanie służy narratorowi do przygotowania narracyjnej transpozycji i konkretyzacji wypowiedzi w opowiadaniu o Vladzie i zachwycającej Adeli. Podczas żniw chłopak-gość spotyka bulę, która oddaje mu się na stole. Narrator rozwija psychologię, że bula nie może się oprzeć tylko wtedy, kiedy zobaczy oczy mężczyzny (CH: 208).

Chociaż pomiędzy wyznaniem chrześcijańskim i muzułmańskim jest obecna widoczna lub zawoalowana niechęć, w niektórych trudnych sytuacjach, chociaż religia im tego zabrania, chrześcijanie zwracają się do hodżów, a Turcy do wróżek i czarownic innego wyznania lub chrześcijańskich świętości. Napięcie pomiędzy oboma wyznaniami odzwierciedla się również w omówionym pragnieniu erotycznego podporządkowania sobie kochanka innej wiary lub doprowadzenia do jego konwersji na swoje wyznanie. Elementy tych dwóch narracyjnych motywów przeplatają się w opowiadaniach ludowych na temat popów. O mnichu Apetije z Kosijereva Kilibarda w opowieściach swoich dwóch gawędziarzy opowiedział dwukrotnie: najpierw w opowiadaniu *Nebeski sužanj*, a następnie w krótkim rozdziale *Kako je kosijerevski kaluđer izvidao nevljestu od nejebice* (*Jak mnich z Kosjereva wyleczył kobietę z niewydymania*) w powieści *Crnogorska hronika*. W opowiadaniu *kobieta to synowa Turka z Čepelicy*, a w powieści jest nią *młoda bula bega Isovicia w Bileći*. W opowiadaniu Apetije prowadzi bulę do lasu, a Turkowi rozkazuje stać na szczycie pagórka na straży, żeby nikt nie przerwał magii (Nebeski: 31). W powieści zostało przedstawione natomiast nieco inne rozwiązanie przestrzenne:

> Beg został przed monasterem kosierowskim, bo wiara mu nie zezwalała, by właził tam, gdzie kadzidło dymi. Mnich Apatije wprowadził bulę do dolnej piwnicy, tam, gdzie się nie pali kadzidło i krzyża nie widać i robił jej znachorskie zabiegi aż do świtu! (CH: 254).

Widoczny jest zamiar pisarza, by podkreślić symbolikę poświęconego kadzidłem pomieszczenia w tym epizodzie. Mnich Apatije uzdrawia *naczętą i niedorobioną* niewiastę, przerażoną młodą bulę, zaspokoiwszy jej dopiero przebudzoną i niezaspokojoną namiętność w skryty i tajemniczy sposób, jaki się spotyka w żartobliwych opowiadaniach o erotycznym triumfie nad kobietami innego wyznania: *On był cały spocony i blady jak papier, a bula zdrowa i wesoła* (CH: 253). Opowiadanie o leczeniu muzułmańskiej kobiety przez mnicha w opowiadaniu *Nebeski sužanj* jest powiązane również z nowym opowiadaniem, któremu posłużyło jako asocjacyjnie wywołane opowiadanie i opowiadanie, które modyfikuje podobny wzór narracyjny. Jednakże opowiadanie o skrytym związku mnicha i chorej kobiety innej wiary tylko na początku przypomina wstęp znanego opowiadania, natomiast w rozwinięciu nie zawiera żadnego oszustwa, lecz prawdziwą miłość. W ten sposób w formie ballady opowiada się o odwzajemnionej miłości młodej Igbali Salih-agi i Jovana (Nebeski: 33).

Gwałty. Tragiczne doświadczenie siłowego uprowadzania kobiet i gwałtów poświadcza cała historia tureckiej niewoli, a zwłaszcza okres długotrwałego upadku Imperium Osmańskiego. Chociaż te poniżające momenty niewoli i triumfu zuchwałych ciemiężców były wypierane, nie znikły całkowicie z pamięci narodowej i plemiennej, chociażby w opowiadaniach o opuszczaniu stron rodzinnych po zabójstwie tureckiego oprawcy.

Dedaga, mszcząc się za śmierć Smail-agi Čengicia, sprowadził kanalie i zakały na panny, żony i dziewczęta (Sve: 146 i n.). To samo wydarzenie zostało podane w formie dramatycznej, z tym że wydarzenia poprzedzające najazd Dedagi ukazane są z perspektywy Turków, a nie mieszkańców Drobnjaka, jak w opowiadaniu. Straszne nieszczęście spotkało kobiety, które zostały zgwałcone przez kanalie i łotrów z zamiarem zatrucia czarnogórskiej krwi (Brojači: 140, 145, 147).

Na tyrana i darmozjada, który w Banjanach zbierał haracz i napadał na kobiety, zastawili pułapkę – przebiegła Mara, udając, że Murat jest miły jej sercu oraz jej mąż, który czekał z nożem w zasadzce (Rusi: 31–32): *mogli Rade i Milica z pieśni się nauczyć, jak łasego na baby Turka zwabić i zatłuc*.

Potęga pożądania została ukazana poprzez niemożność oparcia się wezwaniu natury. Narratorzy Kilibardy z wyraźnym zadowoleniem opowiadają o tych stanach życiowej dekadencji w bajecznie bogatym Egipcie, gdzie kobiety chętnie i łatwo się oddają, gdzie ich kształty są bujne i podatne (CH: 9, 24 i n.).

Początek tytułowego opowiadania ze zbioru *Sny i synowie* w pierwszej części ma formę szeregu opowieści o zdradach i zazdrosnej żonie, która obawia się niewierności swojego męża. Narrator wylicza wszystko, co mogło niepokoić nieszczęsną kobietę w jej przesadnej zazdrości. Wśród anegdotycznych wydarzeń i wypadków, które mają miejsce na różnych drogach z lub do Banjan, wyróżnia się mały krąg opowiadań związany z młynem w Zaslapie:

> Nie tylko panna, ale i zamężna kobieta, a i rozwódka czy wdowa, niech przez jedną noc poczeka na rzekę, by wytrysnęła z kamiennej szczeliny – nie będzie umiała męskiej ręki z siebie zrzucić! Ta niemoc ogarnia babę dokładnie w tym momencie, w którym zaszumi strumień wody z kamiennego otworu, w tej chwili, gdy zakręci się koło młyńskie, kiedy uderzą drągi wałka i kiedy z kieratu tryśnie woda! Zanim chluśnie Zaslapnica, wszystko cichnie, jakby niczego żywego nie było! Nawet koń nie chrapnie, kogut nie załopocze skrzydłami, chociaż ma wolne od piania, i prądy wiatru ustają, że nawet liście osiki nie drżą! Co tam mówić, wtedy nawet spadająca gwiazda nie poleci, nawet jeżeli postanowiła spłynąć z nieba! (Snovi: 15).

Pisarz nie otacza zaslapskiej rzeki z młynem pastoralno-wiejską codziennością, ale wprowadza niewytłumaczalne siły i przemieszcza tę czasoprzestrzeń w świat erotyki. Mistrz bezgranicznej przesady, która nie przekracza granicy nieprawdopodobieństwa, tylko wzmaga pełnię kreślonego obrazu – Kilibarda do opisu ciszy, która zapada zanim rzeka chluśnie, włącza też niebo.

Erotyczne dziwo, które bałamuci wszystko, kiedy rusza woda w Zaslapie, pojawia się również w opowiadaniu *Sny i synowie*: *nie możesz sobie wyobrazić, co wyprawiali ci chłopcy i dziewczęta, kiedy rzeka zaslapska leżała i po trzy czoła na darmo* (Snovi: 12); *znowu huknęło jak z małej strzelby, że babę Mijajla Dukova z Okrajka wymiętosił Damjan Šećkov w Zaslapie na workach pszenicy, kiedy trysnęła woda z kamiennej szczeliny* (Snovi: 17) oraz w powieści *Czarnogórska kronika* (CH: 398).

Kilkoma scenami pisarz „przedstawił" w powieści fragmenty miłosnego życia Njegoša. W epizodzie powieści o bliźnie narrator proponuje kilka różnych wyjaśnień jej powstania w fikcyjnych rozmowach z bardziej wykształconymi rozmówcami. Z parodystycznym przekręcaniem motywów z poezji ludowej Kilibardy, Šćepan Sarić mówił o bliźnie Njegoša jako skutku pojedynku władyki na *głębokim rosyjskim morzu z czarnym Arabem*. Tę parodystycznie przesuniętą wersję (w stosunku do epickich pojedynków oraz żywotów władyki Rade) narrator konfrontuje z lirycznie zabarwionym opowiadaniem profesora Trivka Zupljaka. Jeśli mowa o upodobaniach rozmówców gawędziarzy, wówczas możemy sobie przypomnieć, że profesor Zupljak już w opowiadaniu *Osioł Jezusa w Budwie* mówił o Njegošu, a w powieści mówi o pozycji kobiet u Turków, o młodzieńczej miłości Njegoša, ale też o jego związku z jakąś damą z dworu. Narrator akceptuje i przekazuje opowieść Zupljaka o powstaniu blizny Njegoša w wyniku przerwanego miłosnego uścisku dwóch młodych istot. Poetyzując czyste i nieskrępowane pragnienie szesnastoletniego Rade i panny w cetyńskim młynie, narrator mówi, jak to po pojawieniu się młynarza młoda kobieta, by uchronić honor przed plotkami, uderzyła i zraniła Rade (*Crnogorska hronika*). O powstaniu tego epizodu Kilibarda daje świadectwo w rozmowie o swojej twórczości prozatorskiej. Ponieważ takie świadectwo stanowi rzadkie zjawisko w historii literatury, można również z pozycji teoretycznej przyjrzeć się sposobowi łączenia różnej wiedzy życiowej i literacko-historycznej, która implikowała powstanie tego opowiadania [Kilibarda 1998: 393–396]. Kilibarda stwierdza, że w dziele *Njegošu knjiga duboke odanosti* Isidora Sekulić *insynuuje, że Njegoš mógł blizny nabawić się w jakichś młodzieńczych przygodach* [Kilibarda 1998: 395]. Nasz pisarz, folklorysta i historyk literatury znał również miłosne wersy z *Górskiego wieńca* (o Fatimie i śnie Vuka Mandušića) oraz jego poematy *Noć skuplja vijeka*, które świadczą o mocnym poczuciu kobiecego piękna i miłości u poety. Opierając się na wszystkich wymienionych faktach, niektórych szczegółach z korespondencji i dokumentów historycznych, narrator Kilibardy, wsparty wyobraźnią pisarza, opisuje miłosne figle Negoša na rosyjskim dworze i z satysfakcją podkreśla, że jego dama była *najpiękniejsza spośród wszystkich dam dworu*. Chociaż odkrywa, że *dworskie kurwy* zdradzają to, czego się dowiedziały od swoich kochanków, on nie nazywa kochanki Njegoša kurwą. Nie tylko jest ona pięknością – jest najpiękniejszą, ulubienicą cara. Narrator w ten sposób podkreśla, że Njegoš radził sobie również z kobietami, które „rządziły" najpotężniejszymi władcami, więc pośrednio sam z tego powodu zasługuje na pochwałę. Stwierdza, że Rade *był mądry bystry, najpierw ją po*

męsku obrobił, a potem z nią rozmawiał. W kolejnym opowiadaniu władyce Rade dama dworu podarowuje bogaty strój (CH: 249). Konstruując jedną z erotycznych anegdot, narrator mówi: *po męsku jej uszył*, by za moment powiedzieć, jak to ona *nauczyła krawców*, jak mają uszyć bajeczny strój dla Rade. W tym przykładzie widać, jak narrator dokonał figuratywnej zmiany znaczenia, łącząc erotyczną przewagę Czarnogórca oraz czasownik, którego znaczenie spaja w jedno miłosny związek i darowywanie ubrania.

Obok uwodzenia mężczyzn i kobiet różnych wyznań z cywilizowanych i dzikich okolic, Kilibarda przedstawił również erotyczne aspekty spotkania kultury mieszczan i górali należących do tego samego wyznania. Kiedy cała Trebjesa pod naciskiem Turków przenosi się w strome góry, spokojne i eleganckie Trebjeszanki, jak wyjaśnia narrator, oczarowują dzikich Uskoczan, ale również ich szorstkie kobiety odkrywają zalety miękkich Trebjeszan (CH: 306).

Katoliczki. Ścigając ustaszów, by zemścić się za zbrodnie nad Serbami, jednego Tole kobieta popryskała wrzącą wodą z okna.

> Tole najpierw dopuścił się nierządu, a potem jej wylał na głowę tamten garnek wrzącego masła. No i do lata był martwy: jak mógł zrobić to drugie, skoro robił z nią to pierwsze! (Sve: 26)

Dubrowczanki, jako kobiety wprawne w swoich dziwkarskich umiejętnościach, Kilibarda opisuje z pozycji narratora wieśniaka, który z jednej strony je podziwia, ale z drugiej lęka się ich zdolności. Opowieść o tym, jak to dubrownicka prostytutka uzdrawia tureckiego cara, któremu męskie narzędzie zaniemogło, Kilibarda najpierw włączył do zbioru *Snovi i sinovi* (163; *wstyd, zmiękł interes, podniosła męski egzemplarz, siła przyszła do brzucha, męska duma*), ale powrócił do tego epizodu również w powieści *Crnogorska hronika* (356). Tam opisuje, jak to Limowi, który wrócił z Ameryki z ogromnymi pieniędzmi, w ciągu jednej nocy dubrownickie prostytutki wyciągnęły wszystkie oszczędności (CH: 363). Austriacy zaplanowali, że Stevana Cucę wprowadzą katoliczce do łóżka i potem przejmą serbskie monastery na przymorzu (CH: 368, 380). Żona rosyjskiego konsula, dubrowczanka, przekazuje tajemnice łóżkowe księciu, ale zakochuje się w Stevanie Cucy (CH: 371).

W folklorze dużo się mówi o nachalności osób duchownych w stosunku do kobiet. Interpretacje tego zjawiska są różne – jedne wychodzą ze społecznej pozycji popów, sytych i szanowanych, dających sobie prawo do napastowania cudzych żon, a inne opierają się na antykościelnym stosunku do popów w kulturze ludowej. W folklorze narodów słowiańskich bardzo rozpowszechnione są opowiadania, w których ukazuje się popów agresorów. Kiedy już udaje im się dopiąć swego, w opowiadaniach nagłaśnia się głupotę kobiet, a kiedy ich samych dotknie kpina lub wyzwiska, podkreśla się krytyczny głos wobec popów oraz ich łakomstwo i nienasycenie. Lubieżnych popów, mnichów i przeorów spotyka się

również w prozie Novaka Kilibardy – najczęściej w krótkich epizodycznych opowiadaniach, włączonych w szersze fabuły. Są one pokrewne ludowym opowiadaniom erotycznym pod względem wymowy i tematyki. Pop Vukoman nie schodził z *jednego babochłopa Obrena Šljuki* (Brojači: 64). Iguman wzywał ją na sekretne spotkanie, naśladując dudka, ale zapomniał, że minęła pora, kiedy one tu przebywają; mąż ich zobaczył i pogonił (CH: 254). Mnich z Kosjerova *uleczył niewiastę z niejebaczki*, kiedy jej mąż zbyt długo nie wracał do domu (CH: 252).

Umiejętność Kilibardy do opisywania ludzkich cech swoich bohaterów, zarówno właściwości ich charakterów i temperamentów, jak również poczucia przynależności do rodu i wyznania, łączy się w obrazach życia erotycznego ze zrozumieniem dla kipieli miłosnych namiętności. Moralność jego narratorów wyznacza ideał ocalenia rodziny i jej honoru, nawet za cenę poświęcenia jednostki w życiu erotycznym, ale ramy ich znajomości życia są szersze i szanują istnienie erotycznych wykroczeń. Soczystym i estetycznie wyszlifowanym ludowym językiem mężczyzn, którzy nie są bezgrzeszni, narratorzy Novaka Kilibardy nie potępiają zbytnio cudzołóstwa popełnionego przez bohaterów erotycznie ograniczonych, ale są bardzo surowi w stosunku do kalania honoru niewinnych oraz rozpusty jako stylu życia.

Wersy Kilibardy mówiące o erotycznych pragnieniach i stosunkach są wkomponowane bez wulgarności, ale równocześnie bez umniejszania roli cielesnych porywów w plątaniu osobistych losów. Przedstawiając wydarzenia od czasów tureckich do niemal naszej współczesności, pisarz ma na uwadze zmianę warunków historycznych i moralności, które cechowały każdą epokę, zostawiając ślad erotycznej potencjalności i prawdopodobieństwa. Ten fakt w kreowaniu przez niego miłosnych wyzwań nie tylko nie przesłania, ale raczej dopełnia obraz wzajemnego przyciągania i wiecznego napięcia między mężczyznami i kobietami. Z tego powodu poświęcenie uwagi przez narratora minionym czasom również dziś nie traci na swojej atrakcyjności – wyłania się poprzez zespolenie wyobrażenia jego satysfakcji i pokus z satysfakcją tekstu.

Opisując szczęśliwe i nieszczęśliwe miłości, Novak Kilibarda przedstawił szereg postaci i ich losów. Jego narratorzy są wyrozumiali oraz pełni współczucia dla kobiet, które doznają krzywdy – nawet dla tych nieszczęśnic, które na złą drogę sprowadziły niesprzyjające okoliczności lub natura. Chociaż ich opowieści są w swojej wymowie wyraźnie męskie, nigdy nie usprawiedliwiają męskiej nieludzkości. Można nawet powiedzieć, że narratorzy w psychologicznej i moralnej ocenie bohaterów swoich opowiadań są bardziej przychylni postaciom kobiecym. Obok indywidualnie psychologicznych czynników w przedstawianiu życia erotycznego, w twórczości Kilibardy relacje kobiet i mężczyzn w dużym stopniu są wyznaczone przez stereotypy etnicznego oraz religijnego przeciwieństwa. Wyłania się stąd rzeczywisty podział bałkańskich narodów i wyznań, ale też fakt pogłębiania tych podziałów przez sferę erotyki.

TRZECI I UWODZENIE W *ŚMIESZNYCH MIŁOŚCIACH* MILANA KUNDERY

Czeski prozaik, Milan Kundera, wiele stron swoich opowiadań i powieści poświęcił miłości. Opisując uczucia bohaterów lub śledząc wydarzenia w komentarzach wszechwiedzącego narratora, oświetla on miłosne pragnienia sekretnymi porywami, jak również skrytymi myślami postaci. Zachwyty i rozczarowania, słodkie i pełne udręki doznania, różne przeobrażenia pragnień i drogi do zaspokojenia pokazują miłość jako scenę, na której zmieniają się emocjonalne bogactwo i ubóstwo. Opromieniwszy miłość humorem i ironią, pisarz wyjątkowo przenikliwie widzi sprzeczność pomiędzy wypowiedzianymi i przemilczanymi słowami, skrytymi pragnieniami a rzeczywistymi czynami. W takich warunkach z drwiną przygląda się on przepaści pomiędzy wewnętrznym światem bohatera a jego zachowaniem. Dlatego zupełnie zrozumiałe jest, że dla ironicznego Kundery motywacyjny bodziec stanowiły nie tylko pełne napięcia i teatralności podboje, lecz także podejmowane przez bohatera niezdarne próby zwrócenia uwagi osoby, która mu się podoba. Pojawiają się tu też rozważania pisarza na temat roli pomocnika i pośrednika w miłosnych relacjach oraz myśli o różnicy pomiędzy ludźmi w sytuacjach, które się schematycznie powtarzają.

Uwodzenie kobiet to dla Kundery wdzięczny temat – jest to widoczne w wielkiej liczbie uwodzicieli i kobieciarzy, w różnym wieku i o różnych zawodach, występujących w jego dziełach. Przyjrzymy się tu uważnie zbiorowi *Śmieszne miłości*, doktorowi Havelowi z opowiadań *Sympozjum* i *Doktor Havel dziesięć lat później* oraz młodemu małżonkowi i uwodzicielowi Marcinowi, pojawiającemu się w opowiadaniu *Złote jabłko wiecznej tęsknoty*. W tych opowiadaniach jedna spośród linii fabularnych wyprowadzona jest z odmiennego doświadczenia w podejściu do kobiet – naprzeciw znawcy znajduje się młody, bardzo niepewny mężczyzna, który usiłuje naśladować starszego uwodziciela. Z oczywistego skonfrontowania pewności siebie i niepewności wyrasta nierównoprawny stosunek idola i wielbiciela, doświadczonego i początkującego, nauczyciela i ucznia, znawcy i ignoranta. Doktora Havela pisarz nazywa znanym i cenionym mistrzem, a jego wielbiciela – niezdarnym czeladnikiem. Kiedy młodzieniec, postępując zgodnie ze wskazówkami swojego doradcy w sprawach miłosnych, odrzuca dziewczynę, w której jest zakochany, a osiąga szybki sukces w sprawach erotycznych z wiele starszą kobietą, pisarz komentuje:

> Był sobą zachwycony, zachwycony szybkością swojego sukcesu, zachwycony doktorem Havelem, którego geniusz był tu z nim i przenikał go, był dumny z nagiego ciała

> kobiety, która leżała połączona z nim w miłości. Pragnął być mistrzem, chciał być wirtuozem, pokazać zmysłowość i ogień (Kundera: 180).

Zagłębiając się w motywację postaci, Kundera odkrywa szacunek i zazdrość, ale również wdzięczność dla znawcy, który zgodził się doradzić swojemu niewprawionemu przyjacielowi. W opowiadaniu *Sympozjum* rolę podporządkowanego i niepewnego kochanka pełni stażysta Flajšman. Niezdarny i zaślepiony, w rozmowach na nocnym dyżurze nie spełnia swoich pragnień, ale wpada w pułapki kolegów, którzy z nudów robią sobie z niego żarty. Pisarz ukazuje takie oddawanie inicjatywy w najbardziej osobistych kwestiach smaku i uczuć jako brak pewności oraz poszukiwanie oparcia w opinii innych. Wybór wzorca przy ocenianiu wartości kobiet i sposobu ich zdobywania jest uwarunkowany przekonaniem o chwale uwodziciela, którą jego niedoświadczony hołdownik pragnie w pełni przyjąć i – o ile to możliwe – samemu zastosować. Z ufnością, jaką darzy swojego idola, zaślepiony wielbiciel nie jest w stanie dostrzec nawet tych rzeczy, które są wycelowane przeciwko jego interesom.

W dwóch opowiadaniach o doktorze Havelu bardziej doświadczeni mężczyźni pogrywają z przekonaniami i wyobrażeniami stażystów (*Sympozjum*) lub młodego redaktora (*Doktor Havel dziesięć lat później*). Humor oparty na wyśmiewaniu postaci przyjmuje też elementy komizmu sytuacyjnego, ponieważ niepewni mężczyźni stają się zabawkami w kombinacjach doktora obrzydzającego im dziewczyny, które im się podobają, ale których uroku nie są pewni, a sprawiającego, że zachwycają ich kobiety, które dotąd traktowali obojętnie. Erotyczna reputacja Havela sprawia, że niezdary stają się jeszcze mniej pewne siebie i ślepo naśladują podrzucone im pomysły, pokazując, jak niewiele jest szczerości w ich postawie wobec kobiet i miłości.

Kundera pisze o wpływie innych osób na kształt miłosnych popędów z jeszcze jednej perspektywy. Kieruje on uwagę na kobiece sądy na temat mężczyzn i pokazuje, jak bardzo są one uzależnione od oceny innych kobiet. W ten sposób w opowiadaniach o doktorze Havelu kobiety, pierwotnie wobec niego obojętne, zmieniają opinię o jego atrakcyjności w zależności od okoliczności, w jakich go spotykają. Postarzały doktor Havel leczy się w sanatorium i kobiety z pewnym urokiem w ogóle nie dostrzegają oznak zainteresowania, jakie on im okazuje. Ale po wizycie jego młodej i pięknej żony, przy tym znanej aktorki, stosunek tych kobiet do doktora ulega całkowitej zmianie. Okazuje się, że nawet wiek nie stanowi przeszkody dla atrakcyjności mężczyzny, zaś piękna i pociągająca kobieta podnosi wartość mężczyzny, w którego jest otoczeniu. W ten sposób chłodna wcześniej masażystka zaczyna okazywać doktorowi duże zainteresowanie:

> Z tego wszystkiego Havel wyciągnął prosty wniosek, że krótka wizyta jego żony całkowicie odmieniła jego postać w oczach tej ładnej, umięśnionej dziewczyny, że nagle stał się atrakcyjny, magiczny, a nawet coś więcej od tego – jego ciało stało się

> dla niej, bez wątpienia, okazją, by się przybliżyć do znanej aktorki, by zrównać się ze sławną kobietą, za którą wszyscy się oglądają… wydawało mu się, że ciało młodej masażystki znajduje się na wielkiej dłoni jego żony (Kundera: 178).

W bezliku sekretnych mechanizmów, które kierują ludzkimi czynami, niektórzy ludzie wątpią w swoje osądy, czy osoba, która im się podoba, zasługuje na to, by być obiektem pożądania. Niektórzy natomiast nie czują się wystarczająco pewnie, by samemu podejść do wybranki, więc szukają partnera, z którym wspólnymi siłami się odważą. Dwoje sprzymierza się w celu zwiększenia swojej pewności w ocenie pożądanego obiektu. Łączenie sił dla nawiązania kontaktu z atrakcyjną osobą nie daje jednak prawdziwej siły, lecz iluzję, że podwajaniem podmiotu pragnącego wzmacnia się gotowość do zdobycia pożądanego obiektu. Można powiedzieć, że człowiek, który w ten sposób chce umocnić swoją pozycję, cierpi na kompleks niższości. Oddaje on wartościującą ocenę innemu, a jeszcze komuś innemu oferuje, by pokazał jego zalety, co osłabia wolę, pozostawia złe wrażenie i zwiększa poczucie niepewności. Dokonuje się przeniesienie z atrakcyjnego obiektu na parę, z którą się dzieli tę ekscytację. Proza Kundery dodaje jeszcze jedną formę uwodzicielskiego podwojenia – ładniejsza dziewczyna sądzi, że jej uroda mocniej zabłyśnie obok nieszczególnie atrakcyjnej koleżanki, a brzydka jest przekonana, że będzie wyglądać mniej pociągająco w towarzystwie przyjaciółki, która zwraca na siebie uwagę.

Kundera opisał również nierównoprawne partnerstwo mężczyzn podczas „polowania" na kobiety, w którym doświadczona osoba kształtuje poglądy swojego niedoświadczonego towarzysza, gotowego do przyjęcia zdania wtajemniczonego znawcy. Obaj przyjaciele w takim podejściu akceptują też relację mistrza i „ucznia" – naśladowcy, który go podziwia. Przewodnikiem w uwodzeniu w opowiadaniu *Złote jabłko wiecznej tęsknoty* jest kolega bohatera-narratora podczas przygody z pielęgniarkami z miejscowości B. Wyruszają oni samochodem na wcześniej zaplanowaną przygodę. Wielki uwodziciel, by przekonać zdobytą dziewczynę, że na pewno przyjedzie, zostawia jej cenną książkę, pożyczoną od swojego przyjaciela. Kiedy przyjaciele przyjeżdżają na miejsce i potwierdzają raz jeszcze spotkanie po godzinach pracy w ich szpitalu, uwodziciel wdaje się w serię romansów i nowych „znajomości", by na końcu ruszyć w drogę powrotną bez żadnych namacalnych bliższych kontaktów.

Bohater Kundery stanowi niecodzienne połączenie uwodziciela i człowieka, który się od miłości powstrzymuje. Duch uwodziciela zmusza go do poznawania i zdobywania kobiet, ale kiedy te zgadzają się z nim spotkać, dając do zrozumienia, że podczas niego dojdzie do intymnego kontaktu, on kontynuuje pościg za kolejnymi kobietami. Duch niewinności wiąże się u niego z wiernością kobiecie. Kundera tak ironicznie ukazał jego oddanie żonie: dla bohatera ważniejsze jest być z żoną niż spędzić wieczór ze zdobytymi już, atrakcyjnymi dziewczynami.

Pisarz najpierw naprowadza czytelnika tak, by w bohaterze opowiadania zobaczył sprawnego uwodziciela, który nie tylko nie omija dziewczyn i kobiet, ale kontaktuje się z nimi, tworząc jakąś swoją listę, by przy każdej okazji móc kontynuować z powodzeniem rozpoczęte przygody. Oprócz tego młody człowiek napastliwie zachęca również swojego przyjaciela do uwodzenia kobiet, sprawdza jego sukcesy i motywuje go do aktywności. Kiedy następnie pisarz ukazuje, jak zwiększa się liczba kobiet zdobytych przez bohatera tylko podczas jednej wycieczki, podaje w wątpliwość jego rozsądek, najwyraźniej słabszy od jego zachłanności uwodziciela. Ale dopiero kiedy pod koniec dnia wielki uwodziciel nalega, by nie iść na umówione spotkanie, tylko wrócić do domu, Kundera włącza ostrą ironię – kobieciarz okazuje się podporządkowanym żonie mężem. Narrator ukazuje tego bohatera jako klowna i sentymentalnego *posvećenika*, który, ścigany przez złote jabłko wiecznej tęsknoty, odczuwa potrzebę jedynie poznawania nowych kobiet. Tęsknota, którą Kundera w tytule opowiadania nazywa wieczną, nieustannie się rozpala, ale nie znajduje ukojenia. Uogólniając doświadczenie tej postaci, pisarz stwierdza: „Zakładając, że chodzi o polowanie, o którym z góry wiadomo, że zakończy się niepowodzeniem, można każdego dnia polować na nieograniczoną liczbę kobiet". Dla takiego człowieka istotne jest samo polowanie, a nie zdobycz; ważna jest tęsknota, a nie zaspokojenie; nieodparte uwodzenie, a nie erotyczne spełnienie.

IRONIA I MIŁOŚĆ

Ironia polega na możliwości ogarnięcia rozszczepionego świata, pokazania tego, co nie jest całością w swojej podzielonej pełni, rozsadzonym całokształcie. W każdej ironii, nawet tej najłagodniejszej, są obecne jakieś szyderstwo i negacja, wynikające z wyższości ludzkiej wiedzy, ale wszechwidzące oko ironii jest również zaniepokojone rozszczepieniem świata. Jest w niej utajony pesymizm – istnienie odbiera się jako niemożność człowieka do zestrojenia ze sobą pragnień i rzeczywistości; ironia ukazuje oblicza i podobieństwa miłości.

Ironiczny narrator poprzez swoją dominującą znajomość intymnych uczuć, otoczonych wstydliwością lub lubieżnością, odkrywa przed czytelnikiem sentymentalne i erotyczne marzenia, wspomnienia i oczekiwania – niczym maskę, za którą znajduje się miłość o ciemniejszym obliczu. I nie ma radości w tym demaskowaniu, lecz zadumie towarzyszy uśmiech współdziałania w pragnieniu bohatera, by świat był zachwycający i piękny. Nieodwzajemnione miłości przywołują ironiczną perspektywę natchnienia zakochanego i braku ekscytacji istoty, którą kocha. Śmieszne i bolesne jest marzenie kochanka, pragnącego zniknąć w ukochanym w świetle swoich zbłąkanych oczekiwań na to, że jego miłość zostanie odwzajemniona. Jego oddanie i poświęcenie są wypaczane – aż do podporządkowania. A jeśli tego, który rządzi, sytuacja zmusi, by – może nawet bez wyraźnej chęci – był niehonorowy, ma powody, by ze swojej przewagi wyciągnąć również jakieś korzyści; pojawiają się oszustwa i dwulicowość. Uwielbienie i oczekiwanie na łaskę stawia miłosnego niewolnika w coraz bardziej niegodnych i poniżających sytuacjach, w zaślepionym zachwycie skierowanym na wyidealizowanego i wywyższanego miłosnego pana. Ironia odkrywa i obnaża zarówno jednego, jak i drugiego, pokazując wyrwę pomiędzy nimi i ich skrajnymi pragnieniami, zaburzeniami i obawami. Demaskowanie zdradzonej i zbłądzonej, ślepej i natchnionej miłości burzy mit o szczerości i wzajemności jako jej przyrodzonych właściwościach. Ze skrajnie podejrzliwego, ironicznego punktu widzenia związek miłosny już na samym początku jest nierównoprawny, gdyż nierówne oraz w różny sposób ukierunkowane chęci i postawy kochanków z góry doprowadzają do tego, by ich miłość stanowiła przestrzeń niezgody i niezrozumienia, które można skojarzyć z utopijną przestrzenią miłosnego szczęścia. W ten sposób miłość stanowi zaledwie jedną z relacji, w których rozłam natchnienia i złudzeń rozrywa człowieka pomiędzy oczekiwaniami a niespełnieniem – taki stosunek, w którym napięcie pomiędzy marzeniami i omyłkami jest największe, bo najbardziej osobiste. Ironia maluje taką miłość również w tym, co dąży do kruchego zespolenia, do tworzenia także w tym niszczącym; maluje skrzydła Erosa i jego kajdany.

W przewadze pisarza i czytelnika nad infantylnymi bohaterami, którzy zdobycie doświadczenia mają jeszcze przed sobą, również istnieje ironiczna przestrzeń dla opowiadania o oczekiwaniu miłości. Pierwsze miłosne złudzenia i wypaczone interpretacje erotyki przywołują dwuznaczność ironiczności, która obejmuje też całkowicie nieukształtowane pożądanie drugiej płci.

Oczekiwania społeczeństwa, nadmierne wymagania wobec jednostki, jak ma kochać, sprowadzają miłość do gry towarzyskiej, która wyklucza osobisty wybór, ponieważ miłość posługuje się ustalonymi zasadami. Ona się spełnia i nawiązuje z ponadindywidualnego, czy to moralizatorskiego, czy też merkantylnego albo hedonistycznego, nakazu. Ale uczuć nie można się wyprzeć lub ich narzucić, a więc również zasady, które tego próbują, niczym konstrukcja bez fundamentów, zostają nadwątlone i zburzone. Z buntowniczym pragnieniem, by miłość żyła wbrew zaleceniom lub zakazom, pojawiają się tragedia lub ironia. Wedle hedonistycznej redukcji – nakazu czerpania przyjemności – miłość jest przyjemną i niezbyt zobowiązującą grą. O miłości się trajkocze, podczas gdy wesoła karuzela z uwodzicielami, uwodzicielkami i uwiedzionymi się kręci. „Tak robią wszyscy". Pełna wdzięku, modna zgraja często jest przedstawiona w maskach – ludzie są przywiązani do siebie i swojej miłości tak samo, jak do swojej tymczasowej twarzy. Również samo uwodzenie, z dwuznacznością zapowiedzi i pragnienia, okazuje się karnawałem. Zarówno ci, którzy by cały świat zalali miłością wedle własnego uznania, jak i ci, którzy by ją z niego wygnali lub zaprzęgli do jakiegoś innego wozu, okazują silną potrzebę porządku. Ironia, która zna i zamęt, i namiętności, taką potrzebę przedstawia jako nazbyt poważne lub całkowicie figlarne zabawy w narzucanie miłosnych oczekiwań.

Przez wieki w europejskiej tradycji kultury wysokiej miłość rozumiana była jako uszlachetniające i podniosłe uczucie. Za sprawą ironicznej detronizacji takiej miłości neguje się jej wyjątkowość i sprowadza się ją do czegoś zupełnie prostego, a nawet banalnego. Ironia automatyzmu miłości usuwa różnice w indywidualnym odbiorze miłości fizycznej. Nie ma duszy, psychiki, subiektywności. Kochankowie mają cechy mechanicznych marionetek.

Redukcja sentymentalności do jakiejś chemicznej cieczy, hormonu, wynalezionej „substancji" miłości, zaś samej miłości do pijaństwa (jako nałogu lub słodkiego odurzenia), zdejmuje z nieopisanej miłości welon emocjonalnej tajemnicy. Podkreślaniem biologicznej erotyki miłość sprowadza się do fizyczności. Pęd ku rozkładaniu i analityce ukierunkowuje się na anatomiczne wnikanie w ludzki organizm, przy czym pozytywistyczne doświadczenia medyczne o konstrukcji ciała ulegają metaforycznym zmianom znaczenia w taki sposób, że układy ciała erotycznego stają się układami erotycznej maszyny zbudowanej z rurek i mechanizmów, zbiorników, regulatorów i kolb. Mechanizm został złożony, by się połączyć i dopasować do drugiego ciała. Maszyny pracują: pchnięcie, rytm, prędkość… konieczne smarowanie, przyjemne podniesienie ciśnienia. Dynamika jest prosta, utrzymywanie łatwe, program skończony, doskonały i wieczny. W mówieniu

o mechanice miłosnego ciała ironiczny podtekst jest wielostronny. Odnosi się do emocjonalnej uczuciowości, podniosłej naukowości, ale zawiera też ironiczną autorezerwę wobec nieopisywalności zaspokojenia. Ponadto jest w niej jakaś naiwna wesołość dotycząca układu, który doskonale działa i przynosi rozkosz.

Niczym pryzmat, w którym załamuje się wielorakość i dochodzi do rozszczepienia światła, ironia nie może mieć tylko jednego ogniska wizji miłości. Miłość nie jest wyjątkowa, ponieważ istnieją typy ironicznego ustawienia – ironia podchodzi do miłości jako do zjawiska społecznego, całkowicie osobistego i biologicznego, a w każdej z nich znajduje jej „karykaturę", wielokrotnie konfrontując ze sobą nakazy społeczeństwa, natury i indywidualizmu.

Ironiczne maskowanie i demaskowanie ukazuje świat jako bardziej złożony lub prosty, a miłość jako bardziej różnorodną lub mechaniczną niż się zwykle wydaje. Również nieredukowalność tego, co osobiste i nieuchwytność tego, co fizjologiczne, a także interesy projektantów miłości, odkrywają miłosne marionetki, których naczelnym celem jest zjednoczenie. Obiektu spełnienia pragnienia (lub wypaczonego pragnienia) nie da się obwarować zasadami, namiętności nie da się uformować, a jednak ludzie potrafią ją opanować i ukształtować, przy czym sama miłość jest też wstrzymywana przez swoją mechaniczną naturę. Inny typ ironii ukazuje niemożność spełnienia miłości, złudzenia i kłamstwa „kochanków", dzielące ich różnice i niedopasowania, z powodu których nie mogą być razem. Obnażająca ironia oraz ironia różnorodności nie pojawiają się koniecznie razem, ale też się nawzajem nie wykluczają. Dla ich wszechwidzącego oka miłość bywa zarówno doskonałą prostotą, jak i przeszkodą dla uniesień i ostatecznego spełnienia.

KOBIETY WSCHODU W POSZUKIWANIU DOBROBYTU ZACHODU (JURIJ ANDRUCHOWYCZ, WOŁODYMIR JESZKILIEW I JEWGENIA KONONENKO)

Otwarcie granic pomiędzy kapitalistycznymi i socjalistycznymi krajami po upadku muru berlińskiego wywołało lawinę emocji po obu stronach wówczas jeszcze rozdzielonej przestrzeni europejskiej. Przezwyciężenie trudności w odwiedzaniu „drugiego świata" i uproszczenie procedur związanych z uzyskaniem wiz sprawiły, że możliwe stały się podróże dotąd trudne nawet do wyobrażenia. Porównanie niegdysiejszej oficjalnej antypropagandy i odwiedzonego osobiście już nie wrogiego bloku wywoływało burzliwe emocje. Niewyczerpane zainteresowanie, uwolnione od strachu przed przesłuchaniami i kontrolami, zachęcało ludzi do podróżowania, fotografowania, poznawania się, dotykania zjawiska cudzej przeszłości, a następnie opowiadania o tym, co się widziało i niekończącego się porównywania życia tu i tam. Wówczas nawet dla najbardziej zagorzałych obrońców systemu sowieckiego oczywista stała się przepaść pomiędzy biednym Wschodem a bogatym Zachodem. Ludzie ze Wschodu Europy byli oczarowani bogactwem, które otacza zwykłych ludzi na Zachodzie. Kiedy kapitaliści pokazali, że wcale nie zamierzają obsypać swoim dobrobytem nędznych robotników z niegdysiejszego systemu socjalistycznego, ale przeciwnie – jest im na rękę zachowanie istniejącej różnicy, pojawiły się pierwsze rozczarowania. Dla ludzi ze Wschodu, „głodnych" luksusu i pieniędzy, możliwość łatwego dostania się na Zachód stała się pokusą, by zmienić swój los i znaleźć szczęśliwsze miejsce w niedostępnym do niedawna świecie. Co prawda, różnica w wyborze dostępnego towaru w sklepach i supermarketach ciągle się zmniejszała, ale wyższe zarobki w lepszym świcie stały się możliwym do spełnienia snem śmiałych marzycieli.

Młodzi i wykształceni specjaliści wysokich technologii jako pierwsi zaproponowali swoje usługi na Zachodzie i otrzymali tam solidne pieniądze. Mile widziani byli również pracownicy do najbrudniejszej roboty, dla których pojawiła się okazja, by w nowym środowisku poradzić sobie lepiej niż w starym otoczeniu, gdzie byli zbyteczni. Trudno było zapobiec pojawieniu się dilerów narkotyków, prostytutek, oszustów, włamywaczy – ale, jak to się mówi, nie ma dobra bez zła.

Model sukcesu dla większości ludzi dotąd stanowiło i pozostało to samo – podnieść się ze społecznego dna na wysokie pozycje powszechnie szanowanych członków elity. W dawnych bajkach Kopciuszki zostawały księżniczkami, ale

w rzeczywistości marzenia rodem z bajek się nie spełniały, a piękne dziewczyny zostawały co najwyżej służącymi kochankami. Teraz jednak „władcy snów" – menadżerowie top-modelek, aktorek, gwiazd filmowych i telewizyjnych, redaktorzy czasopism dla kobiet i mężczyzn, dyrektorzy agencji mody – odmalowują przemianę biednej dziewczyny w bogatą i zabezpieczoną, przekonując wszystkich, że taki los jest nie tylko możliwy, ale zależy przede wszystkim od własnej determinacji. Odwieczne wyobrażenie „koła fortuny", na którym nieszczęśliwy człowiek przywiązany do steru wznosi się do góry, a król upada w dół, dziś straciło swoje niegdysiejsze pojemne znaczenie odwrócenia losu i całkowicie koncentruje się na materialnym aspekcie wzlotu lub upadku. Dla ubogich piękności zmiana wiąże się obecnie z mocą potężnej urody zewnętrznej. Te, które nie mają upragnionych pieniędzy, mają nadzieję, że będą mogły przekuć w złoto swoją urodę i w ten sposób zabezpieczyć przyszłość.

Ułatwione przekraczanie granic wykorzystały również piękne i młode uwodzicielki. Pokusie zdobycia starej bogatej Europy uległo wiele młodych kobiet ze Wschodu, uwierzywszy, że ich urok i atrakcyjne ciała będą mogły zapewnić im godne, pewne, a najbardziej ambitnym nawet majętne życie. Najstarsza profesja świata, dobrowolna lub przymusowa, z łatwością znalazła nowy, ogromny europejski rynek. Temat odcinania się od niegdysiejszego życia i poszukiwania szczęścia przykuł uwagę pisarzy ze Wschodu i Zachodu.

Jurij Andruchowycz, ukraiński pisarz i publicysta, żałuje, że upadłe młode kobiety, czyjeś siostry i córki, zostawiły swoje domy i znalazły się tam, gdzie się je letnio i w pośpiechu kocha. Prezentując sceny z życia współobywatelek, pisarz nakreśla ich przeszłość na Ukrainie oraz teraźniejszość na obcej ziemi. Uważa on, że ich uroda na Zachodzie zostanie upokorzona, płodność wykorzystana, a może nawet zniszczona. Pisarz wyraźnie zajmuje pozycję moralisty, ale nie gani grzesznic i nie poucza ich, by wróciły na drogę zbawienia. Światopogląd Andruchowycza się waha, a ambiwalencja wzrasta wraz z wprowadzeniem ironicznej dwuznaczności. Kiedy wyśmiewa on głupie i nieutalentowane prostytutki, czytelnik nie ma pewności, co jest autorowi bliższe: szyderczy śmiech czy moralne kazanie. Czy pisarz żałuje, że jego bohaterki nie żyją tak, jak by chciały, lub też niemiłosiernie je krytykuje w celu wpłynięcia na jakąś, jeszcze czystą, ale słabą duszę, której być może w przyszłości grozi niebezpieczeństwo? Czy potępia istnienie wyboru tylko uczciwego i ubogiego albo bogatego i mniej uczciwego życia, czy też przeszkadza mu sam wybór?

Odpowiedzi, których udziela Andruchowycz, są dwuznaczne. A dokładniej – wątpliwości autora prowadzą nas do ciekawych rozważań, w czym tkwi niebezpieczeństwo dla kobiet, które wyruszyły na poszukiwanie „skarbu". On widzi zagrożenie i przestrzega dzisiejsze grzesznice przed zejściem na manowce. Ljudmila Popović w związku z powieścią Andruchowycza *Perwersja* mówi o nowej powieści rycerskiej. Samego Andruchowycza znany lwowski artysta przedstawił mitologicznie w zbroi średniowiecznego rycerza z przepięknym, błyszczącym

hełmem. Nie wiemy, o czym myśli namalowany Andruchowycz, ale gdyby myślał o poszukiwaniu szczęścia na Zachodzie przez dzisiejsze Magdaleny, być może niezwykła postać z obrazu bohatersko wybrałaby humanitarne zadanie wyzwolenia ukraińskich kobiet z obcych rąk.

W powieści *Dwanaście kręgów* Jurija Andruchowycza przedstawione zostały dwie łatwe dziewczyny, które mają nakręcić spot reklamowy z wyraźnymi erotyczno-lesbijskimi elementami, ale najwyraźniej jako striptizerki zostały zaproszone, by zabawiać gości w górach. Chociaż jedna z nich jest blondynką, a druga ma włosy ufarbowane na brązowo, pisarz stwierdza, że są one jednakowe:

> Jest to ten rodzaj identyczności jak ta, która uniemożliwia odróżnienie od siebie wszystkich na świecie gwiazd pop, dziwek, modelek, uczennic starszych klas, dziewczyn z zawodówek, słowem, wszystkich *nam współczesnych*, bo ową identyczność stworzyła dla nich wszystkich telewizja, okładki pism i *nasz radziecki styl życia* (Andruchowycz 2005: 45).

W ciekawy sposób są tu skonfrontowane „nasze" i pornoluksusowe rówieśnice ze świata. Jeżeli niemożliwe jest rozróżnienie wpływu telewizji, okładek na Wschodzie i Zachodzie, Północy i Południu, to „sowiecki sposób życia" faktycznie jest połączony z wyraźnie określoną przestrzenią i czasem Związku Radzieckiego. Ten „radziecki sposób życia" uważa się za jedno ze źródeł pojawienia się „gwiazd pop, dziwek, modelek, uczennic szkół średnich". Co prawda, źródłem pragnienia, by uciec z własnego kraju, jest nie tyle styl życia, ile bieda, która stanowi skutek zniszczonego i niszczącego systemu. Oksana Kis w tekście *Modele konstruowania tożsamości genderowej we współczesnej Ukrainie* wskazuje jako jeden z modeli kobiecości lalkę Barbie:

> Barbie jest bardzo podobna do postaci lalki noszącej to właśnie imię, ale w rzeczywistości stanowi zunifikowaną postać kobiety, której styl życia przypomina narcystyczne istnienie ładnej i drogiej lalki. Ona szuka dla siebie odpowiedniego otoczenia i atrybutów, by na końcu osiągnąć swój cel – znaleźć swojego właściciela-mężczyznę [Kis 2003].

Autorka komentuje również erotyczne cechy kobiety-lalki, konieczne do spełnienia swoich pragnień.

Uroda i odwaga nie tylko aktorek, piosenkarek i modelek, ale też zwykłych piękności, jak uczą dzisiejsi „władcy snów", stanowi pierwszy krok do sukcesu. Ci czarodzieje iluzji na rozdrożach życia nie pokazują – rozumie się – tych nieszczęśnic, które czekając na księcia-milionera, „oślepły i nigdy nikogo nie widziały". Na okładkach błyszczących czasopism nie umieszcza się nieudacznic, które przeszły obok „księcia", nie wiedząc nawet, że go „omijają", jak również tych, które już niczego nie szukają. Kiedy ludzie w ciemnych okularach uwodzicielsko opowiadają o kobietach, którym udało się znaleźć majętnego, bajecznie atrakcyjnego

bogacza, skrywają oni ich zaprzepaszczone szczęście. Zachwyca mistrzostwo agentów i agencji w masowym zachęcaniu do upiększania swojego wyglądu celem spełnienia marzeń. Dążenie do zmiany swojego położenia szczególnie boleśnie przejawiają osoby w ubogich krajach, a dokładniej – w krajach, w których ludzie sądzą, że pozostaną biedni. Właśnie dlatego niektóre kobiety ze Wschodu zdecydowały się szukać szczęścia na Zachodzie, przekonane, że znalezienie go będzie proste.

Andruchowycz wybrał dwie proste huculskie dziewczyny z prowincji, Lilę i Marlenę, puste i niedostatecznie ukształtowane osobowości, które swoją pustotę wypełniają cudzymi marzeniami o wymagającej drodze ku słodszemu życiu. Kotki numer jeden i numer dwa, laski, rozmawiają o swoich sukcesach za granicą, ukrywając prawdę. Swego czasu Lila rzeczywiście pojechała do Czech, gdzie obiecano jej posadę tancerki w – jak określili to werbownicy – *głównym variété miasta Pragi*. Jednak nie udało jej się przekroczyć słowacko-czeskiej granicy i przez więcej niż pół roku zasuwała jako tzw. zmywająca (*sto baksów miesięcznie i każdy cię może przelecieć*) w jakimś *pieprzonym pogostinstwie* koło Liptowskiego Mikułasza (Andruchowycz 2005: 129). Marlena chwali się, że w Polsce pracowała w walutowym barze z szanowanymi i dobrze sytuowanymi gośćmi, na co Lila złośliwie jej odpowiada, że od Rusłana wie, że pracowała po dworcach kolejowych. Podnoszenie swojego statusu w kłamliwych opowieściach obu bohaterek stanowi próbę, by nie mówić o prostytucji, a niespełnione życie na Zachodzie przynajmniej w opowieści przedstawić w lepszym świetle. Rozmówczynie, skrywając rzeczywistość, starają się pokazać jako kobiety, które zdobyły świat, używają drogich kosmetyków i znają się na luksusowych firmach odzieżowych. Ale Andruchowycz sprawnie przeplatając spazmatycznie kreowaną maskę z wyrażeniami prymitywnych i niewykształconych osób sprawia, że ich postacie są śmieszne. Okazuje się, że podziwiają one swoją przyjaciółkę, która w Wenecji jest babcią klozetową. W krótkim eseju z podróży: *Oksana, Ich Liebe Dich* pisarz w pociągu z Warszawy do Berlina poznaje współpasażera biznesmena, który zatrudnia cztery Polki, dwie Białorusinki i dwie Ukrainki do swojego pornoportalu[1].

Andruchowycz ukazuje kobiety poszukujące bogactwa Zachodu z realistycznymi szczegółami i ironicznym zabarwieniem ich słodkawo-nędznego życia. W podobnym świecie marzeń o majętnym życiu, w tych samych latach dziewięćdziesiątych XX wieku swój los próbują odmienić dwie kobiety o nieco bardziej złożonej konstrukcji wewnętrznej, bohaterki powieści *Pafos* Wołodymira Jeszkiliewa. Gypsy i Andżela ze Stanisławowa są bardziej zindywidualizowane niż gwiazdy-striptizerki Andruchowycza. W ten sposób pisarz dał im możliwość ujawnienia nie tylko różowego obrazu niby-spełnionych marzeń, lecz także wątpliwości, poczucia niezadowolenia i niepewności, czasem rozpaczy. Nie stanowią

[1] https://zn.ua/CULTURE/oksana_ich_liebe_dich.html [dostęp: 16.04.2004].

one jedynie karykaturalnego szkicu ukrywania nieudanego życiowego kroku, ale obraz bolesnych pokus innego życia. Młodsza uciekła od narzeczonego, a starsza od męża i nie całkiem małej córki. Jeszkiliew nadał swojej bohaterce Olji Vergun pseudonim Gypsy, czym skojarzeniowo złączył ją z Cyganami i ich skłonnością do niepokornego, wędrownego życia. Ona sama mówi, że skończyła „cygańskie studia" – filologię, z którą nie ma „żadnej perspektywy na normalne życie". Również pseudonim siostry Oli – Pepsi – dobitnie łączy się ze znanym napojem i reklamowymi obrazami euforycznej zabawy oraz beztroskiej radości młodzieży. Porównując pseudonimy sióstr, Pepsi wyraża skłonność do błyszczącego, mniej ryzykownego, ale też bardziej pozerskiego stylu życia. Starsza koleżanka Oli podczas ucieczki także ma symboliczne imię: Angela Twardowski, którą z angielska nazywają Andżelą – oczywiście związane z aniołem. Nazwisko „Twardowski" w Polsce i zachodniej Ukrainie wiąże się z postacią mitycznego maga, który sprzedał duszę diabłu i próbuje nie dotrzymać swojej części umowy.

Chociaż kobiety wspólnie wyruszyły ku przygodzie, mieszkają razem i mają podobne reakcje, a nawet używają tych samych słów, pisarz ukazał różnice pomiędzy nimi. Gypsy poznajemy po raz pierwszy z zarzutów, jakie jej siostra, Pepsi, kieruje pod adresem byłego kochanka i „syna profesora", Korwata. Już w drwiącym nazywaniu go „synkiem tatusia" ujawnia się jej brak szacunku, ale też pragnienie, by – pozornie zachowując dystans – wypowiedzieć słowa, których nikt nigdy mu nie powiedział. Ona go potępia, że zaniedbywał jej siostrę, że egoistycznie wykorzystywał jej uczucia, że nie powstrzymał jej odejścia, a kiedy już go opuściła, nie napisał do niej ani jednego listu. Nie ukrywa swojego stosunku wobec niegdysiejszego kochanka siostry i częstuje go wyzwiskami: „zasrany intelektualista, świnia, zdrajca, niedojda", „byłoby lepiej, gdyby Gypsy miała jakiegoś brudnego bandytę", poniża jego kolegów alkoholików. Pisarz nie przedstawia nam ani jednego słowa Korwata na swoją obronę. On tylko:

> zagubiony, przypomina sobie ostatnie dni przed odejściem Gypsy, klątw i obietnic, maratonów nocnych dyskusji, niewyczerpanych rozmów o szczegółach przyszłego ślubu.

Korwat uczciwie przyznaje przed sobą: „Jestem nieudacznikiem". Przyjmuje ocenę Oli, gdyż brak szacunku do siebie i resztki czystego sumienia zapewne nie dają mu siły do zaprzeczenia temu, co zostało powiedziane.

W następnej sytuacji, kiedy poznajemy relację Korwata i Gypsy podczas ich rozmowy daleko od Ukrainy, Jeszkiliew daje bohaterce możliwość wylania swojej złości na Korwata, ale autor pozostawia go ponownie niemym. Chociaż, być może, bohater myślał coś w swojej obronie, nie starał się nawet sprzeciwić, a co dopiero obalić to, co usłyszał. W innych sytuacjach pisarz przyjmuje odmienną postawę wobec Korwata. Wydaje się, że autor nie odkrywa myśli Korwata, ponieważ pokazuje brak zainteresowania swojego bohatera niegdysiejszą kochanką,

nawet wtedy, gdy wysyła go w podróż, by ją niby odzyskać. Gypsy potępia byłego chłopaka za to, że nigdy jej nie kochał. Jego słabe próby przekonania jej, że tak nie było, Gypsy odrzuca, a on przesuwa linię obrony, twierdząc, że byli tylko przyjaciółmi.

O tym, że Korwat ma jakieś wewnętrzne życie, świadczą fragmenty powieści, które opisują go po przyjeździe do Izraela. Na uniwersytecie, w myślach ocenia on erotyczne warunki studentek i marzy o intymnych relacjach z nimi. Korwat jest kobieciarzem, ale postawa studentek wobec profesora, którego nazywają „Pączkiem" i którego celowo drażnią, świadczy o tym, że studentki rozumieją jego pragnienia, jednak z lekceważeniem z nim pogrywają. Pod względem tematów i stylu narracji pisarz przedstawia swojego bohatera jako intelektualistę zajętego własnymi ideami, które nie mają znaczenia w codziennym życiu. Jego skłonność do alkoholu i narkotyków, wymyślonych światów w literaturze, potwierdzają dystans Korwata do rozwiązywania realnych problemów i wyjaśniają jego podkreśloną pasywność w stosunku do Gypsy i ich wspólnego życia.

Korwat nie zaproponował Gypsy ani małżeństwa, ani wspólnego życia, czym zdradził jej długo przemilczane oczekiwania. Wydaje się, że dziewczyna uciekła od braku miłości i niepewnej przyszłości z człowiekiem, który nie poświęcał jej wystarczającej uwagi. Arik Korwat, zadowolony z siebie w swoich światach równoległych, w rzeczywistości ledwie dostrzega Gypsy. Ona zaś nie chce znosić jego ignorowania jej. Podróż Gypsy to ucieczka z rozpaczy. A dla desperata nie jest ważne, dokąd zmierza, tylko jak szybko oddala się od źródła bólu. Na tym polega ryzyko każdej nieprzygotowanej ucieczki, które może skierować życie w niechcianym, niebezpiecznym kierunku. Ostra zmiana życiowego celu doprowadza dwie ukraińskie kobiety do Izraela, a tam, w obcym świecie, zostają im odebrane paszporty, zaś one same dostają się do współczesnej niewoli. Uczciwość ich pracy na pierwszy rzut oka wzbudza wątpliwości, ale one mówią, że opiekują się dziećmi. Autor nie potępia swoich bohaterek ani ich nie chwali, nie ocenia pod względem moralnym pracy, którą wykonują. Pozwala im, by same wskazały przyczyny, dla których opuściły swoje poprzednie życie. W Jerozolimie Gypsy tłumaczy Andżeli, że jej ucieczka była wynikiem braku perspektyw i pyta ją o przyczyny jej odejścia z poprzedniego życia.

Andżela w Stanisławowie miała bardziej uporządkowane życie: rodzinę – męża i dorosłą córkę, dobrobyt i pewne życie. To pokazuje, że motywacja jej ucieczki musiała być inna, ponieważ nie miała powodów, by być niezadowolona z pozycji społecznej. Wyjaśnienie swojego odejścia Andżela wyjawia w liście do męża Wadima. Przyznaje w nim: „miałam wszystko", „wszystko straciłam, właściwie popełniłam samobójstwo". Te słowa odzwierciedlają głębokie poczucie straty, ale straty z winy samej kobiety. Co zmusiło Andżelę do zwrotu w życiu? Nie podaje ona żadnego konkretnego powodu „samobójstwa", autodestrukcji – niszczenia wszystkich niegdysiejszych relacji, swojej przestrzeni i stylu życia. Co mogło popchnąć kobietę do tego czynu?

W swoim uporządkowanym życiu Andżela była niezadowolona, o czym pisze: „jestem dawcą", podkreślając fakt, że w emocjonalnym sensie była osobą, która daje, a nie dostaje. Krytykuje niewystarczającą obecność Wadima, który zbyt wiele uwagi poświęcał pracy. Wadim nie rozumie listu, w którym Andżela niby się kaja, ale też precyzuje przyczyny ucieczki. Potrzebuje pomocy, by zrozumieć list żony, która go opuściła, która m.in. pisze: „nadal cię kocham". Niektóre fragmenty jej wypowiedzi w istocie są sprzeczne. Ale słowami: „wyrzekłam się merkantylnych zainteresowań" tłumaczy, że nie dąży do bogactwa i dopuszcza możliwość, że nigdy go nie potrzebowała. Nie jest jednak jasne, co znaczą słowa: „oczyścić duszę z jakiegokolwiek uzależnienia", skoro Andżela w nowym życiowym kontekście jest bardziej zależna niż kiedykolwiek. Można to wyjaśnić ślepotą osoby, która nie widzi sprzeczności w swojej wypowiedzi, ale też nie potrafi przyznać się do wielkiego błędu.

Możliwe są również inne sposoby postrzegania czynów kobiety – żony i matki. Wciąż jest młoda, a jej biologiczna misja już została wykonana, więc może czuć się niepotrzebna. Można się też zastanawiać, jaką była matką i gdzie są jej uczucia wobec córki, ale dla Andżeli w życiowej zmianie pozytywne uczucia są niezbyt ważne. Jej życie się załamało, ale ona nie wyjaśnia w liście przyczyn odejścia. Dlatego jej słowa nie stanowią pewnej podstawy do zrozumienia jej zachowania. Należy się przyjrzeć, jak bohaterka podejmuje decyzje. Sposób dokonywania wyboru przez Andżelę jest dziwny: sugeruje ona, by przypadkowy wybór słów podczas kartkowania Biblii zdecydował o ich losie. Opieranie się na przypadku przy rozwiązywaniu problemów na życiowym rozdrożu przez dwie „dojrzałe" kobiety świadczy o pragnieniu bohaterek, by uciec od swojego życia.

Jeszkiliew prezentuje „wyzwolenie" niezadowolonych kobiet, ich pustkę i upór we własnym burzeniu świata. Ucieczka od nieszczęścia jest jeszcze większym nieszczęściem, ale samodzielnie wybranym i tylko swoim własnym. Zabezpieczone społecznie kobiety znalazły się w sytuacji braku ochrony i szybko trafiły do nowych opiekunów, a dokładniej – zostały zmuszone, by się im poddać.

Przeciwieństwo zakorzenienia – wolność – w przypadku opowiadania o Gypsy i Angeli jest sztuczne. Kobiety uciekają od zła, ale trafiają jeszcze gorzej. Nie są wielbicielkami przygód, włóczęgami gotowymi do zmian. Kobiety są niezadowolone, ale okłamują się, że ich wybór jest wolny. W istocie uwalniają się od starego życia, lecz nie znajdują wolności w nowym.

W zbiorze opowiadań Jewgenii Kononenko *Dziwki też wychodzą za mąż* opisano losy kobiet o różnych pozycjach społecznych, które poddały się pokusie wykorzystania swoich kobiecych wdzięków, by uzyskać namacalne, materialne korzyści od mężczyzn na Zachodzie. Zachowanie prostych nieszczęśliwych kobiet ze Wschodu i naukowczyń z instytutu podczas służbowej podróży w Holandii lub Francji nie różni się znacząco. Autorka wskazuje, że stopień wykształcenia ubogich kobiet nie ma większego znaczenia w dążeniu do uzyskania korzyści z miłosnych relacji z „bogaczami". Chociaż Kononenko inaczej konstruuje spojrzenie

na świat prostytutek, które każdego wieczora zarabiają w łóżku z nieznajomymi oraz kobiet, które chwilowo przebywają za granicą i szukają przygód z adoratorami i kochankami, to podobne jest ich pragnienie, by wykorzystać swoje kobiece kształty i w odniesieniu do swojej przeszłości inaczej wykorzystać swoje ciało. Gdy porównujemy zachowanie „w domu" i „w Europie" z punktu widzenia moralności, widzimy rzucającą się w oczy sprzeczność pomiędzy samoograniczaniem się „kiedyś tam" z rozpustą „tu teraz". Ale takiej opozycji czasowo-przestrzennej odpowiada również przeciwstawienie ubóstwa bogactwu. Ujmując to zmitologizowano-patetycznymi słowami: upadek kobiet ze Wschodu na Zachodzie ma swoją wartość pieniężną. Właśnie wyższa cena urody na Zachodzie stanowi haczyk dla dobrowolnej przemiany kobiet w rozpustnice. Jewgenia Kononenko zręcznie dobrała nazwę bohaterek w tytule swojej książki – dziwki. Tym słowem bardziej określa się cechy aniżeli społeczną pozycję, podkreśla się gotowość do sprzedania się za pieniądze. Ale autorka pokazuje, z jakiego powodu ten psychologiczny brak mógł się tak rozprzestrzenić.

Pisarka nie potępia dziwek, ona poprzez ich losy pokazuje zmiany w społeczeństwie. Te zmiany nie mogłyby zajść tak szybko i gwałtownie bez wsparcia, jakie temu pragnieniu ze Wschodu dał popyt z Zachodu. Kononenko opisuje, jak kobiety były popychane na drogę dziwek przez ich koleżanki, kolegów, a nawet bliskich mężczyzn. W opowiadaniu *Dziwki też wychodzą za mąż* Ema Karłowna drażni dziewczyny:

> Biedne jesteście, biedne dziewczyny! Gdybyście tylko widziały, jak żyją Niemcy! Jakie tam są jogurty! I najważniejsze, są dwa razy tańsze niż tutaj! A jakie p-a-r-ó-w-k-i! Nie to gówno, które kupujecie, gdy tylko dostajecie pensję na Svjatoszyńskim rynku! To jest smak Europy! (Kononenko 2005)

Koleżanki rozmawiają o znajomych, które wyszły za mąż gdzieś na Zachodzie i zastanawiają się, dlaczego i one nie miałyby wyjechać za szczęściem. Życie tam zostało przedstawione jako bajka.

Tak bardzo podkreśla się różnicę w jakości i dostępności wszystkiego, nawet parówek, że prawdopodobnie ta codzienność także wzmaga pragnienie bycia w tym magicznym świecie, który nęci, by go zdobyć, potwierdzając równocześnie kompleks niższości. Chociaż poczucie niedowartościowania i kompleksy kształtują się na poziomie dochodów, to w końcu rozprzestrzeniają się i obejmują całą duszę oraz uczucia. W ten sposób na polu walki ideologii porażka nieefektywnej ekonomii systemu komunistycznego zmienia się w poczucie niezasłużonej porażki osobistej. Wiele osób niewymownie boleśnie przeżywa skutki klęski systemu, w którym się urodzili i próbuje zmienić swój los przez osobiste „zbawienie" i zwycięstwo – wyjazd na Zachód. Okazję, by uciec ze swojego kraju – mniej upragnionego, a wydaje się, że nawet już nie całkiem swojego – wykorzystują wymagające dziewczyny Wschodu na wymagającym Zachodzie. Wschód i Zachód znalazły

się, koniec końców, w tym samym świecie – świecie nieograniczonego handlu na rynku ludzkich wartości. Zwycięstwo zachodniej ekonomii dało początkową przewagę bogatym Europejczykom, ale też pokazało, czego komu brakuje. Pęknięcia w moralności pojawiły się równocześnie na Wschodzie i na Zachodzie, po zniknięciu trwającego niemal pół wieku podziału. W świecie, który otworzył się po długim okresie zamknięcia, mnóstwo ludzi ze Wschodu uległo czarowi pokus i wyzwań z Zachodu. Ciekawe, że odpowiedź na to wyzwanie jest zabarwiona płciowo. Więcej kobiet, zwłaszcza młodych, wyruszyło w poszukiwaniu ramion lepszych mężczyzn z Zachodu. Wydawało im się, że znajdą tam to, czego pragną.

W opowiadaniu *Nie ma raju na całej Ziemi* ukazano jeszcze jeden aspekt atrakcyjności wymiany doświadczeń mieszkańców niegdyś rozdzielonych światów, którzy otrzymali okazję odkrywania się na nowo. Słowami bohaterki Heleny autorka pisze: „Atrakcyjne stały się nowe wymiary cudzego życia"; podkreśla: „dziewczyny zobaczyły świat, zdobyły doświadczenie". Wyzwanie, jakie przynosi nieznane, w istocie było bardzo silne po otwarciu granic i pojawieniu się możliwości odwiedzenia niedostępnych dotąd krajów. W opowiadaniach Kononenko wyłania się już późniejszy rozwój zorganizowanego systemu zaspokajania zapotrzebowania Zachodu na młode dziewczęta ze Wschodu – pojawiają się firmy, które zarabiają na tym popycie. Autorka opisuje też świat na granicy lub po tamtej stronie prawa, a także bohaterki, które nie przekraczają granicy niedozwolonego. Przedstawia świat spełniania snów, można powiedzieć – osobistych marzeń o lepszym życiu. Czy ich spełnienie zawsze przynosi szczęście, to już inna kwestia. Na to pytanie dopiero należy poszukać odpowiedzi.

POLSKI PANTOFLARZ I ROZPUSTNA WIERA (TOMASZ JASTRUN)

W polskiej literaturze istnieje wiele dzieł, które w narodowym duchu ukazują pełne udręki relacje buntowniczych Polaków i ich niepożądanych panów Rosjan, ale można znaleźć również takie teksty, które te stosunki ukazują z bardziej codziennej i wesołej strony. Tak oto pewne opowiadanie Tomasza Jastruna ze zbioru *Gorący lód. 29 poważnych i niepoważnych opowiadań o miłości niemiłości* z humorem prezentuje dyrektora domu kultury w prowincjonalnej miejscowości M., który wyjazd swojej żony do Warszawy wykorzystuje do pierwszej małżeńskiej zdrady. Strachliwy pantoflarz udaje prawdziwego mężczyznę, co sprawia, że jego przygoda staje się dodatkowo śmieszna. Zaprasza w gości urzędniczkę z instytucji, którą zarządza, piękną i zaniedbywaną przez męża Rosjankę. Nacechowując ironicznie swoich bohaterów w opowiadaniu *Karminowe majteczki*, pisarz stosuje szereg opozycji: ona jest z metropolii – on z prowincji; ona jest Rosjanką – on Polakiem; ona to urzędniczka – on jej szef; ona jest artystką – on biurokratą; ona zmysłowa – on erotycznie strachliwy; ona otwarta – on zablokowany; ona niedbała – on uporządkowany. W takim mnóstwie opozycji każda cecha ma swojej miejsce w przedstawianiu bohaterów przez Jastruna.

Ciekawe byłoby przyjrzenie się, jak w tym tekście funkcjonują polskie wyobrażenia o Rosjankach i zobaczyć, czy cechy przedstawionej bohaterki mają jakąś płciową wyjątkowość w stosunku do ugruntowanych wyobrażeń na temat Rosjan wśród Polaków. Chociaż uwaga w tym szkicu jest skierowana na autorskie profilowanie etnicznych stereotypów wśród licznych możliwych opozycji, nie chciałbym tej konfrontacji nadawać większego znaczenia, niż ono dosłownie lub skojarzeniowo bytuje w tekście. Ale sam Jastrun, pogrywając etnostereotypami, w niektórych momentach aktywuje cechy bohatera w związku z tożsamością etniczną, oczekując oczywiście, że zostaną one ożywione również w czytelniczej konkretyzacji, więc – z drugiej strony – byłoby błędem lekceważenie lub umniejszanie ich znaczenia. Kiedy Jastrun na początku opowiadania prezentuje Wierę, podkreśla on erotyczność jej rosyjskiego zmiękczania polskiej wymowy. Poprzez to pisarz w kontekście erotycznych wydarzeń, o których będzie opowiadał, dobitnie podkreśla pewną atrakcyjność Wiery, która później zostanie dodatkowo aktywowana i uzasadniona.

Jest ona piękna, atrakcyjna, dojrzała, nosi erotyczną bieliznę, rysuje i uczy rysunku innych. Jej gotowość do zdrady jest psychologicznie usprawiedliwiona faktem, że mąż – mechanik samochodowy – ją zaniedbuje. Wyzywająca poza Wiery

zachęca dyrektora do rozpoczęcia rozmowy, która będzie skutkowała śmiałym zaproszeniem kobiety do swojego domu, ponieważ panuje tam luźna atmosfera, potrzebna do wykonania portretu.

Dom Antoniego jest błyszczący i doskonale czysty. Fizyczną czystość, która wynika z chorej pedanterii jego niepracującej żony, można powiązać ze sterylnością ich życia erotycznego. Pisarz odkrywa przed czytelnikiem pewien rodzaj odrazy, z którą ona traktuje seks, na który zgadza się tylko dlatego, że inni też to robią. Najwyraźniej seks w takim spojrzeniu na świat stanowi coś brudnego, coś, co narusza porządek czystego świata. Opisywany jest również stosunek żony Antoniego do Rosjanki przed wspomnianym wydarzeniem – jej uprzedzenie, że tamta jest nieczysta:

> Rosjanka nie lubiła jej, miała wrażenie, że żona szefa ją obwąchuje, nie dowierzając, że ktoś ze wschodu może być czysty (Jastrun: 165).

Fizycznej czystości odpowiada w ten sposób moralna czystość ucieleśniona w higienicznym seksie, albo, jeszcze lepiej, jego braku. W opozycji czyste – nieczyste, która została wkomponowana jako główna opozycja opowiadania, Wierę łączy się z nieczystym – nie tylko dlatego, że tak ją odbiera żona Antoniego, ale że on sam w ten sposób odbiera wyzywającą kobietę jako obiekt swojego pożądania. W nawarstwianiu opozycji z bohaterem polskiej prowincji wiąże się puryzm, a z przybyszką z rosyjskiej metropolii – moralna nieczystość jako rozwiązłość, ale także zanieczyszczanie otoczenia. By w czytelniku umocnić obraz oparty na stosowaniu stereotypu, pisarz ukazuje Wierę w toalecie:

> Poszła na chwilę do toalety, lustrując chorobliwie czyste i wypieszczone mieszkanie. Łazienka była śnieżnobiała, lśniła, jakby wylizała ją armia kotów. Wtedy ogarnęła ją nieprzeparta żądza, aby to wszystko zbrukać, tak szybko i gwałtownie, jak to jest możliwe (Jastrun: 168).

W opisie pragnień Wiery pojawia się impuls brudzenia, gwałtownego psucia, które w kontekście polsko-rosyjskich relacji wpasowuje się w długą i niewesołą historię, do której się tutaj, oczywiście, nie nawiązuje, ale sam stereotyp „robi" swoje, przekazując wkomponowane w niego znaczenie. Również w opisie pocałunku, przy którym Jastrun się zatrzymuje, ślad nieśmiałości mężczyzny i lekkiej perwersji Wiery wyłania się z tego samego wyobrażenia o innej mentalności.

Antoni po zaproszeniu Wiery do domu zaplanował uważne zniszczenie wszystkich śladów cudzołóstwa. Z humorem opisywane są środki, których Antoni użył, by wyczyścić wszystkie plamy i pozostałości obecności kochanki. Ale jego plan burzy zniknięcie czerwonych majtek koloru karminowego, który podkreśla ekstrawagancję i lubieżność gościa. Oczywiście, ponieważ pisarz prowadzi opowieść w humorystycznym tonie, Antoni i Wiera nie mogą znaleźć jej zgubionych

majtek, jednak żona znajduje je od razu. Naruszony porządek zostaje ogłoszony głośnym okrzykiem zdradzonej pedantki. Opozycja czystego i brudnego przenosi się tu z planu rzeczywistości na plan moralnego potępienia, lecz w oczach pisarza moralna ocena nie jest jednoznaczna, gdyż jego wcześniejszy obraz sterylnej czystości pary małżeńskiej i obumarłej namiętności także otworzył przestrzeń dla zdrady.

Opisując myśli Antoniego, pisarz pokazuje jego ulgę, ponieważ żona zapowiedziała, że pieska zabierze ze sobą, bo, jak sądzi, nie mógłby na oczach Tuptusia zdradzić żony. Później myśli o tym, że spadnie grad wielkości jaj, przez co żona wróci do domu wcześniej. A następnie Jastrun ponownie zabawia się z etnostereotypem Rosjan jako niebezpieczeństwa strasznej choroby. Antoni, generalnie boidudek, niepokoi się, że Wiera może go zarazić AIDS: *AIDS!!! Ta choroba przecież szaleje w Rosji!* Ale ten strach jest chwilowy i pragnienie, by Rosjanka przyszła, przezwycięża go. Lęki, wyrzuty sumienia i skrucha nie trzymają Antoniego zbyt długo.

Pisarz następnie powraca do humorystycznego wzmagania się wcześniejszej obawy Antoniego dotyczącej AIDS. Wiera, biorąc blok rysunkowy, ze śmiechem rozluźnia atmosferę, podczas gdy nieodważny cudzołożnik przypomina sobie o żonie i o AIDS. Kiedy żona wraca do domu, od razu zauważa dziwny stan męża i pyta, co mu jest, a on jej odpowiada, że boli go głowa, zaś w duchu czuje strach, zastanawiając się, czy to nie pierwsze symptomy AIDS. Lęk sekretnego kochanka, że się zaraził, jest tak przesadzony, że staje się śmieszny, zwłaszcza w kontekście pospiesznej namiętności. Gra opozycjami, którą sprawnie prowadzi narrator, odgrywa się tu w konfrontacji zdrowia i choroby.

Spotkania polskich mężczyzn i rosyjskich kobiet w tym opowiadaniu, a w innych tekstach także związki Rosjan z Polkami, poddają się jakimś dodatkowym obserwacjom dotyczącym przedstawicieli obu narodów. Chociaż w miłosnych związkach mogą się pojawiać również stereotypowe cechy ich uczestników, owe cechy ulegają jednak przekształceniom i zmianom, zmieniając kształt ustalonych wyobrażeń o innym narodzie. Stereotypowe cechy są tu albo jeszcze bardziej uwypuklone, albo zmiękczone, co już zależy od tendencyjności pisarza i narracyjnej strategii jego konkretnego tekstu.

ZALEW EROTYZMU W SŁOWIAŃSKICH LITERATURACH KOŃCA XX WIEKU

Wraz z zanikiem zakazów natury ideologicznej, które w krajach słowiańskich ograniczały publiczne debaty o seksie i stosunkach płciowych, w okresie postsocjalistycznym wzrosło zainteresowanie erotyką i pornografią, także w obrębie samej literatury. Wyzwolenie tej długo tłamszonej potrzeby wzmogło zapotrzebowanie wśród czytelników, które szybko dostrzegli wydawcy zainteresowani zwiększaniem zysków z coraz bardziej poszukiwanych publikacji o charakterze erotycznym. W taki oto sposób w krajach słowiańskich pojawiły się całe serie lub pojedyncze dzieła, starsze i nowsze, literatury erotycznej lub pornograficznej o różnym poziomie artystycznym. Wydawane były antologie prozy i poezji, fantastyki erotycznej, hetero- i homoerotyki, zarówno z obrębu literatury światowej, jak i rodzimej. Ponownego wydania doczekały się niegdyś kontrowersyjne książki, autorskie dzieła literackie, kulturoznawcze badania życia seksualnego i analizy erotycznych aspektów folkloru. Powszechna erotyzacja społeczeństwa została wywołana obecnością pochodzących z kultury zachodniej prowokacyjnych wzorców dotyczących zachowania i wyglądu zewnętrznego. Wszechobecne obnażone ciała, które wzmagają pożądanie, wkroczyły do filmów, mody, reklam, przemysłu rozrywkowego, przemysłu pornograficznego – podniecają i rozbudzają naszą naturę podglądacza i ekshibicjonistyczną wyobraźnię erotyczną, wzmacniają imperatyw ciągłego utrzymywania sprawności seksualnej i narcystycznie pielęgnowanej ponętności swego ciała, włączanie homoerotyki i walki o prawa mniejszości seksualnych do sfery publicznej, szerzenie się zjawisk pedofilii i sadomasochizmu.

Jeśli porównamy dzieła pisarzy pochodzących z obu stron „żelaznej kurtyny" (*Pornografia* Witolda Gombrowicza, *Lolita* Vladimira Nabokova) lub autorów, którzy przynajmniej część swego życia spędzili w krajach komunistycznych, a drugą na emigracji (Bohumil Hrabal, *Obsługiwałem angielskiego króla*; Wasilij Aksionow), zobaczymy, że ideologicznie ukierunkowana cenzura w bloku wschodnim znacznie bardziej zapobiegała swobodnemu wyrażaniu treści erotycznych.

Na szczególną uwagę zasługują pisarze, w których dziełach miłość fizyczna odgrywała wielkie znaczenie, którzy doświadczenia erotyczne przekazywali za pomocą różnych gatunków literackich, w tym także rozważań eseistycznych. Chodzi m.in. o chorwackiego pisarza Milko Valenta, serbskich Jovicę Aćina, Savę Damjanova i Ljubicę Arsić, rosyjskiego Wiktora Jerofiejewa czy polskiego Tomasza Jastruna.

Rezultatem zbliżenia publicystyki i literatury jest to, że coraz częściej autorami dzieł poświęconych erotyce byli pisarze, którzy do literatury weszli z prasy codziennej lub periodycznej.

Motywy i tematy erotyczne pojawiają się w dziełach stylistycznie zróżnicowanych i o różnej wartości artystycznej. W czasach dominacji ideologii komunistycznej poezja podlegała o wiele mniejszym naciskom cenzury i dzięki temu obecność w niej erotyki była częstsza oraz bardziej otwarta, pojawiała się nawet w tytułach tomików wierszy. Znani twórcy poezji erotycznej to na przykład Milko Valent, Milan Komnenić, Ivan Lučuk, Ivo Svetina, Dmitrij Prigow, Tomasz Jastrun i wielu innych.

We współczesnym dramacie słowiańskim niektórzy z autorów także starają się w swoich sztukach wyeksponować elementy erotyczne. Jako przykład można podać utwory: Chorwata Milko Valenta *Goła Europa* (*Gola Evropa*), *Burdel dzikich jabłek* (*Bordel divljih jabuka*), *Ground Zero Aleksandra*; Serbów Nebojši Romčevicia *Statek miłości* (*Brod ljubavi*) i Mileny Marković *Szyny* (*Šine*); Polaków Pawła Jurka *Pokolenie porno*, Pawła Sali *Gang Bang* i Marka Modzelewskiego *Dotyk*. Do grona znanych słowiańskich prozaików, u których motyw erotyki i seksu nabrał szczególnego znaczenia dopiero w dziełach późniejszych, należą Milorad Pavić, Wiktor Jerofiejew, Walerij Szewczuk, Ewgen Gucało i Władimir Zarew.

Z punktu widzenia ideologii *gender* warte odnotowania jest zwiększenie liczby książek napisanych przez kobiety, które poprzez swoje bohaterki wyrażają kobiece spojrzenie na sprawy seksu. Do tej grupy należą na przykład: ukraińskie pisarki Oksana Zabużko z książką *Badania terenowe nad ukraińskim seksem*, Sofija Andruchowycz *Siomga*, Irena Karpa *Perłowe porno*, *50 minut trawy*, Marija Matios *Koktel* i Jewgenia Kononenko *Nawet kurwy wychodzą za mąż* (*I kurve se udaju*); polska Manuela Gretkowska *Polka*, *My zdies' emigranty*, *Tarot paryski*, a także serbskie Ljubica Arsić *Bardziej tygrysia niż tygrys* (*Tigrastija od tigra*), *Kochasz mnie, kotku?* (*Maco, da li me voliš*), Isidora Bjelica *Dorćol-Manhattan* (*Dorćol-Menhetn*), *Nieprzyzwoite listy do mężczyzn* (*Nepristojna pisma muškarcima*), Jasmina Mihajlović *Miłość bez tajemnic* (*Ljubav bez tajni*), *Paryski pocałunek* (*Pariski poljubac*) oraz rosyjskie Linor Goralik *Nie* (*Net*) i Natalija Medwedewa *Mój ukochany*.

Mnogość tekstów o zabarwieniu erotycznym lub pornograficznym we współczesnych literaturach narodów słowiańskich wymaga przedstawienia krótkiego przeglądu tematyczno-gatunkowego.

Badanie różnicy między rozpustą a przyzwoitością stanowi podstawę powieści, które opisują przekraczanie granic jako sposób na życie kochanków o upodobaniach sadystycznych i masochistycznych, a także przykłady zoofilii lub pedofilii.

Seks w świecie złoczyńców jawi się jako nieodzowny element hedonistycznego życia kryminalistów, narkomanów, osób działających w porno-biznesie. Pisarze w swej narracji mogą zajmować zarówno moralną postawę potępienia, jak i wartościowo neutralną pozycję opisywania bez zajmowania określonego stanowiska. Miodrag Bulatović w powieści *Gullo, Gullo* przedstawia zwyrodnienia

istniejące w podziemiu emigracyjnym w Niemczech. Anatolij Dnistrowij w powieści *Chuligani* (*Huligani*) pisze zaś o grupie przestępczej działającej w Tarnopolu w ostatnich latach Związku Radzieckiego. Bułgarski pisarz Władimir Zarew za pomocą opisu losów różnych osób przedstawia moralny upadek towarzyszący ostatnim dniom epoki komunizmu (*Rozpad* (*Raspad*)).

Seks w literaturze przygodowej jest dopełnieniem szybkiego i pełnego niebezpieczeństw życia szpiegów, agentów specjalnych działających na misjach w różnych zakątkach świata. Na przykład Isidora Bjelica w tekstach *Miłość w Tunezji* (*Ljubav u Tunisu*) i *Miłość w Emiratach* (*Ljubav u Emiratima*) przedstawia obsceniczne przestępstwa w Afryce. Rosjanin Sasza Sokołow w utworze *Palisandria* połączył kilka gatunków literackich, a jednym z najważniejszych motywów obecnych w książce jest właśnie seks.

Bardziej tolerancyjny lub przychylny stosunek do stosunków homoseksualnych wśród społeczeństw słowiańskich pojawia się na przykład w utworach Oksany Zabużko *Dziewczyny* (*Devojke*), Vladimira Sorokina *Błękitne sadło* (*Plavo salo*), Marka Modzelewskiego *Dotyk*, u Milka Valenta i wielu innych pisarzy.

Pokusy i występki życia intymnego, ukazane na tle opozycji grzechu i pragnienia, to przykłady trójkątów miłosnych lub związków równoległych opisywanych w dziełach Anatolija Andrejewa, Ljubicy Arsić, Natalii Kononenko, Bogdana Żołdaka, Gorana Tribusona, Simy Mraovića, Milka Valenta (*Clown*, *Gorzkie desery* (*Gorki deserti*)), Antona Morgowskiego, Wiktora Jerofiejewa, Eduarda Limonowa (*Perwersja* (*Perversija*)) czy Jovicy Aćina (*Kto chce kochać, musi umrzeć* (*Ko hoće da voli, mora da umre*), *Zniszczyć po mojej śmierci* (*Uništiti posle moje smrti*), *Mały słownik erotyczny języka serbskiego i inne opowiadania* (*Mali erotski rečnik srpskog jezika i druge priče*)).

Fantastyka i fantasmagoria związków seksualnych pojawia się jako element świata w literaturze fantasy (Oksana Pankejewa, Aleksandar Zorič), społecznych projekcji prawdopodobnej przyszłości w fantastyce futurystycznej (Stanisław Lem, Linor Goralik i Sergiej Kuzniecow, Mersi Šeli) lub w fantasmagoriach (Jurij Winnniczuk *Malwa Landa* (*Maljva Landa*)).

Odczytywane za pomocą klucza erotycznego postaci historyczne i literackie dość często otrzymują wyraźnie intertekstualne powiązania. Tak jest na przykład w opowiadaniu o Roksolanie autorstwa Winniczuka lub w dziele anonimowego autora *Wyznania kijowskiego erotomana* (*Ispovest kijevljanina erotomana*), w którym Lolita z dzieła Nabokova obecna jest we wprost niezliczonych aluzjach literackich.

Parodystyczna i humorystyczna literatura erotyczna wyraża reakcje pisarzy, skłonnych do parodiowania bogactwa tekstów zawierających motywy erotyczne.

W tekstach naukowych literaturoznawców trudno zauważyć prawdziwy zalew literatury erotycznej i pornograficznej. Chociaż analiza dzieł o różnych poziomach literackich jest zadaniem niełatwym, to przed krytykami i badaczami literatury otwiera szerokie możliwości interpretacji.

NIEZWYKŁE PRZEMIANY CIAŁA W PROZIE EROTYCZNEJ WSPÓŁCZESNYCH PISARZY SŁOWIAŃSKICH (WINNICZUK, AĆIN, JASTRUN, GORALIK I KUZNIECOW)

Fantastyka erotyczna i erotyka fantastyczna w malarstwie, począwszy od obrazów Hieronima Boscha, Francisco de Goyi, Hansa Baldunga Griena i Heinricha Füssliego, a skończywszy na twórczości Salvadora Dali, Hansa Ernsta i René Magritte'a, przedstawia nieoczekiwane spojrzenia na pragnienia erotyczne, przyjemności i obawy. Znacznie mniej jest natomiast wielkich dzieł literackich zawierających niezwykłe opisy miłości fizycznej, co może prowadzić do wniosku, że związki fantastyki z erotyką bliższe są malarstwu niż pisarstwu. Fantazmatyczny obraz najpierw wprawia w zakłopotanie, ale zaraz potem oczarowuje odkrywaniem ukrytych związków rzeczywistości i w nieprawdopodobny sposób przetworzonej realności. W fantastyce malarskiej, biorąc pod uwagę ramy czasowe, obraz jest dziełem skończonym i niezmiennym, a więc wizualnie wyrażone erotyczne metafory pozostawione zostały wolnym skojarzeniom oglądających, bez dodatkowych komentarzy autora. Metafory o zabarwieniu seksualnym w prozatorskiej fantastyce erotycznej funkcjonują w inny, literacki sposób, ponieważ metaforyczna warstwa znaczeniowa kształtuje się w czasie narracji. W związku z tym, w pierwszym rzędzie należałoby poddać analizie sposób, w jaki funkcjonuje metafora jako środek wyrażania znaczenia przenośnego w wielowarstwowo zorganizowanej strukturze tekstu.

Metafory, które w tekście literackim opisującym bohatera i jego świat wielokrotnie się przeplatają, tworzą system metaforyczno-symboliczny i jako element tego systemu wnikają w motywacyjno-narracyjne struktury tekstu. Taka rozciągnięto-nadbudowana metafora w systemie metaforyczno-symbolicznym odgrywa rolę formotwórczą w fantazmatycznym tworzeniu świata erotycznego oraz siatki skojarzeniowej powiązanej z ideą tekstu w świecie przedstawionym. W sposób mniej systematyczny, pod względem znaczenia całego tekstu, metafory mogą obejmować po kilka odrębnych pól metaforycznych, które formują nieprawdopodobne przedstawienia różnych aspektów erotyzmu. Najsłabsze są połączenia metafory i narracji w przypadku nominacji metaforycznych. Określenia metaforyczne narządów oraz czynności seksualnych mogą być wykorzystane zarówno w tekście mimetyczno-realistycznym, jak i imaginacyjnym. W tekście realistycznym tych określeń używa się w znaczeniu powszechnie znanym

lub w kontekście satyrycznym, natomiast w tekście z gatunku fantasy metafora może zostać rozszerzona za pomocą erotyzacji także na inne elementy rzeczywistości. Podczas gdy malarska fantastyka erotyczna jest w maksymalnym stopniu zagęszczona w połączeniu chronotopowych obrazów i przedstawień istot, to fantastyka literacka częściej dzieli się na metaforyzację istot, chronotopów lub jednostek. Pisarz dokonuje wyboru spośród różnych stylistycznie zabarwionych figur i używa ich jako głównych lub pobocznych środków w swej narracji.

(1) Erotyczna proza fantastyczna, która opisuje kontakty seksualne istot niespokrewnionych, ludzi i nieludzi, na poziomie fantastyki wkomponowuje metaforyczną antynomię ludzkiego wobec nieludzkiego. To, co nieludzkie, w sposób metaforyczny ulega narratywizacji poprzez metaforyczno-symboliczny system czegoś demonicznego, pochodzącego z tamtego świata, pozagrobowego, zwierzęco-ludzkiego, maszynowego, pozbawionego życia, uprzedmiotowionego itp. Nieludzkie cechy istot lub otoczenia mogą być wyrażone poprzez nieludzkie lub nadludzkie zdolności ciała, przemienione ciała ludzkie z zamienionymi, dodanymi lub pozbawionymi swych funkcji częściami i narządami.

(2) Fantazmatyczne skoncentrowanie się na nieziemskich możliwościach lub niebezpiecznych sytuacjach, w jakich znajdują się ciała opanowane przez pożądanie seksualne, pozwala analizować dziwne przestrzenno-czasowe otoczenia (chronotopy), które sprzyjają lub uniemożliwiają zaspokajanie tych pragnień. Chronotopy pełnią role formotwórcze także w mistycznych opisach erotycznych lub rozerotyzowanych rytuałów, których celem jest spotęgowanie pożądania lub kuszenie rozkoszą.

(3) Erotyczna fantastyka innej personalizacji oparta jest na rozdzielaniu podmiotu na czynniki fizyczne i psychiczne, przekształcaniu obrazów świata wewnętrznego i zewnętrznego w seksie. Taki rodzaj fantastyki zajmuje się zmiennością i złożonością ludzkiej tożsamości wobec jej cielesności, poprzez metaforyczno-symboliczny system rozdzielania osobowości analizuje podmiotowość samego ciała w stosunku do osoby, do której ono należy. Do fantastyki erotycznej zajmującej się tożsamościami należą również teksty, które wynikają z mistycznego stopienia się kochanków lub oparte są na motywach hermafrodytyzmu jako pierwotnej genderowej niepodzielności.

W niniejszym tekście będzie mowa o przedstawieniach ciała erotycznego w prozie fantastycznej kilku słowiańskich autorów, którzy swoje utwory opublikowali na początku XXI wieku. Zajmując się literaturą fantasy pozbawioną ufoludków czy istot pochodzenia mitologicznego, przeanalizujemy przedstawianą w niezwykły sposób seksualność człowieka. Wybrane dzieła nie należą do gatunku literatury o charakterze trywialnym, lecz są przykładami prozy o wysokiej jakości artystycznej. Analizowane wyimaginowane obrazy pochodzą z powieści *Malwa Landa* (*Maljva Landa*) (2003) ukraińskiego pisarza Jurija Winniczuka, powieści *Dziennik wygnanej duszy* (*Dnevnik izgane duše*) (2005) serbskiego pisarza Jovicy Aćina, fantastyczno-futurystycznej powieści o rozkwicie pornografii

w wersji *hard* w XXI wieku *Nie* (*Net*) (2004) rosyjskich pisarzy Linor Goralik i Sergeja Kuzniecowa oraz opowiadania *Urodziny* z tomu *Gorący lód*: *29 poważnych i niepoważnych opowiadań o miłości niemiłości* (2002) Tomasza Jastruna.

Ludzkie-nieludzkie. Atrakcyjne ciało jako przynęta do zniszczenia, zabójstwa lub okaleczenia partnera pojawia się w obrazach literackich demonicznego erotyzmu. W wierzeniach narodów słowiańskich istnieją nieczyste istoty, takie jak wiły, południce i rusałki, które wabią młodzieńców, aby ich potem zabić. Ich ponętne ciała są pułapką, która na osoby nieostrożne sprowadza pewną śmierć. W legendach o złych mocach elementy erotyki nie pojawiają się *explicite*, ale są jedynie zapowiedziami erotycznych pokus.

Ukraiński pisarz Jurij Winniczuk, redaktor antologii prozy fantastycznej, autor gotyckiego gatunku literatury fantasy i literatury erotycznej, połączył elementy prozy fantazmatycznej i przygodowej z wyraźnie podkreślonymi elementami seksualnymi. W powieści *Malwa Landa* autor tworzy kilka sytuacji, w których ponętne, choć demoniczne, kochanki uwodzą głównego bohatera Bumbliakewycza. W tych właśnie scenach w sposób mistrzowski Winniczuk bawi się konwencją fantastyki przemiany i demaskowania prawdziwej natury diabolicznej kochanki. Kiedy na początku swojej tułaczki, Bumbliakewycz opuszcza komnatę w pałacu księżniczki, na tarasie wita go pół-dziewczyna o wyjątkowo uwodzicielskim zachowaniu i spragniona pieszczot. Aby przekonać Bumbliakewycza, że jest martwa, w pewnym momencie przemienia się w odrażający korpus, który pozostawia śmierdzący ślad na ręce gościa (Vinničuk: 129). Po tej przemianie dziewczyna traci atrakcyjny wygląd, a śluz między nogami, który wcześniej był zapowiedzią seksualnych rozkoszy, teraz zmienia się w obrzydliwą, cuchnącą materię, potwierdzającą demoniczną naturę dziewczyny. Po chwilowej przemianie w ponętną istotę, której celem było przyciągnięcie ofiary, dziewczyna jednak pokazuje swoją prawdziwą naturę. Takim infantylnym zachowaniem dziewczyny Winniczuk motywuje i „usprawiedliwia" jej zbyt wczesne odkrycie swej natury – jej chęć przekonania bohatera o tym, że naprawdę jest martwa, staje się silniejsza od pragnienia, aby go zabić. W dalszej części utworu Bumbliakewycz otrzymuje potwierdzenie, że taka iluzja prowadzi ludzi na pewną śmierć.

Winniczuk przedstawia także inne sytuacje erotyczne, które zmieniają się w koszmary zagrażające życiu głównego bohatera. W trakcie rejsu statkiem po Morzu Barszczowym Bumbliakewycz zaczyna w kajucie uprawiać seks ze swoją towarzyszką Fruzją. W pewnym momencie traci ona swoje ludzkie ciało (Vinničuk: 184) – język rozpada się na dwie części i przemienia w srebrno-różowy rybi ogon, zaś z pozbawionego oka oczodołu wyłania się ryba, która, niczym koń, rży i kłapie zębami. W końcu jej ciało, które ogarnęły spazmy, przemienia się w rośliny wodne. Fruzja, niestety, zjadła wcześniej mięso umierającej rusałki, która na łożu śmierci śpiewała pieśni. Bumbliakewycz na szczęście go nie jadł i dzięki temu uratował się od fatalnego przeobrażenia i groteskowo opisanej śmierci.

Po miłosnych uniesieniach z młodą Olunią Bumbliakewycza nieodparcie pociąga także tułów z głową Malwiny (Vinničuk: 401). Pożądanie głównego bohatera jest silniejsze niż jego ostrożność wobec wyraźnego niebezpieczeństwa i strachu przed nieboszczykiem:

> Poczuł jak jej ciało powoli się nagrzewa, jakby wypełniający ją życiodajny płomień oświetlał ją od środka, jak podnoszą się jej piersi, nabrzmiewają brodawki, jak jej biodra zamykają się nad nim i zaczynają coraz bardziej kołysać, zmuszając do poddania się ich ruchom, do stania się ich niewolnikiem, bezwładnego upadku do najgłębszej przepaści i wynurzenia się wraz z nimi na powierzchnię. Poczuł jak jego ciało płonie i jeszcze bardziej pragnie jej ciała… Jednak, mimo tego wszystkiego, jej ręce trudno było nazwać rękami żywego człowieka, a wszystko co robiła, robiła będąc w nieprzyzwoitym stanie somnambulizmu, z kamiennym wyrazem twarzy, bez wydawania jakiegokolwiek głosu, niczym mechaniczna lalka, zaprogramowana właśnie na takie, a nie inne, ruchy. Kontury jej ust nie zmieniały się, chociaż w przypływie uczuć on ciągle je całował. Po prostu nie reagowały na niego, zupełnie jakby całował lalkę. Jedynie dolna część ciała, można by tak powiedzieć, była żywa, chociaż nie do końca, ponieważ sam nie był pewien, czy kołysze nim ta kobieta czy po prostu sprężyna łóżka.
>
> – Proszę pani, pani milczy, a ja czuję strach, tak jakby pani była martwa. Pani nie jest martwa, prawda, że nie? Ja w to nie wierzę (Vinničuk: 402–403).

> Poderwał się, ale jej nogi mocno go trzymały: dopiero teraz zauważył, że to nie są żarty i całkiem możliwe, że jego życie znalazło się w niebezpieczeństwie.
>
> – Puść mnie! Puść!
>
> Na nic jednak zdały się szarpanie i wykręcanie, pieszczoty nieboszczki w ogóle nie słabły. Jednocześnie poczuł, że jej ciało delikatnie się oziębia, a chłód przenika i do niego. Co najdziwniejsze, nawet to miejsce, które jeszcze przed chwilą niemal płonęło, zaczęło się oziębiać i kurczyć pod wpływem zimna. To była chwila, a jemu z trudem udało się stamtąd wyciągnąć członka. Musiał szybko coś wymyślić, zanim nie pojawi się ten fatalny moment, kiedy wszystkie jego wysiłki okażą się daremne.
>
> Kobieta ponownie zamknęła oczy, jakby dawała znak, że nic ją już nie obchodzi, że nic ją nie podnieca, że odeszła już do zupełnie innego świata… I dopiero teraz mógł do niej podejść, jakby do ślimaka schowanego w swoim domku… jej już tu nie było, pozostało tylko lodowate ciało i on, jego więzień.
>
> Pragnął wbić pięść w jej obojętną twarz, palcami ścisnąć jej krtań, rozszarpać piersi, ale zrozumiał, że to nic nie warte, bo martwi nie czują bólu. Mógł szarpać, gryźć, drapać, a ona i tak go nie wypuści. Nawet wtedy, gdy jej mięso zgnije i odpadnie od kości, on ciągle będzie znajdował się w jej śmiertelnych objęciach.
>
> Chłód coraz bardziej i bardziej opanowywał martwe ciało. Serce pana Zimmermanna coraz bardziej drętwiało z rozpaczy, chłód przenikał w niego wszystkimi porami, krępował członki, mroził duszę. Zapewne tak właśnie skazany widzi zbliżającą się Panią Śmierć.
>
> Nie mógł krzyczeć. Gdyby ktoś zobaczył go w tak niedwuznacznej sytuacji, wybuchłby wielki skandal. A niech wybuchnie skandal – to jednak lepsze niż śmierć (Vinničuk: 404).

Ciepły i ciągle jeszcze żywy tułów tylko na wysokości miednicy zaczyna się wyziębiać i stanowi śmiertelne niebezpieczeństwo dla bohatera. Nieopatrzna namiętność doprowadziła go na skraj śmierci. Udaje mu się jednak w końcu wyzwolić z uścisku kochanki-wampirzycy. W oniryczno-fantazmatycznym obrazie świata przedstawionym przez Winniczuka demoniczne aspekty erotyzmu to cechy kobiet, opisane jako połączenie gotyckich motywów grozy i literatury erotycznej. Ale tam, gdzie pisarze będący inspiracją dla Winniczuka zatrzymywali się, on kontynuuje i nadbudowuje tradycję. W jego przepełnionych diabolicznym erotyzmem opowiadaniach widoczne są także elementy humorystyczne i groteskowe, tak nietypowe dla lekkiej prozy erotycznej.

Na początku powieści *Malwa Landa* Jurija Winniczuka główny bohater jest wstydliwym mężczyzną, który dopiero w oniryczno-nierzeczywistym świecie wielkiego wysypiska staje się obiektem pożądania nienasyconych kochanek. Jego rolą staje się zaspokajanie ich pragnień. W wyglądzie większości partnerek Bumbliakewycza istnieje nieharmonijne połączenie jakiejś fizycznej wady lub po prostu brzydoty z czarującą urodą jakiejś innej części ciała. W taki oto sposób pisarz porównuje rolę urody jako erotycznego wyzwania z brakiem urody jako przeszkodą. Najpierw prześladują go trzy karłowate siostry, trzy pożądliwe szkielety pokryte skórą z przepięknej urody włosami. Następnie Bumbliakewycz kocha się z Lutecią o przepięknym ciele i peruce na głowie, która przykrywa twarz mężczyzny. Jako kolejna nocne igraszki zapewnia mu Adolfina, cudownej urody odrąbana i pozbawiona korpusu głowa. W końcu zaczyna uprawiać seks z przepiękną Maljvą Landą, która okazuje się samym tylko tułowiem. Ciało Bumbliakewycza zawsze doświadcza fizycznej rozkoszy, ale Winniczuk oprócz tej przyjemności opisuje też psychiczne cierpienia bohatera.

Kiedy proza fantastyczna oddziela się od mimetycznego obrazowania, łańcuchy, którymi wizja narracyjna powiązana jest z rzeczywistością, stają się mocniejsze, ponieważ czytelnika w trakcie całego czasu narracji, czasu wyznaczanego fabułą, należy utwierdzać w przekonaniu o możliwym istnieniu fikcjonalnej cudownej rzeczywistości. Doświadczenie wiąże czytelnika z czymś znanym i modeluje jego oczekiwania bliskie rzeczywistości, ale Winniczuk potrafi znaleźć równowagę między naszą rzeczywistością a rzeczywistością po tamtej stronie.

W opowiadaniu *Urodziny* z tomu *Gorący lód* polskiego poety, eseisty i prozaika Tomasza Jastruna samotna wdowa spogląda na ogromny akt zdobiący jedną ze ścian w jej domu, na którym namalowany został jej zmarły mąż. Był on alpinistą, który nigdy nie wrócił z górskiej ekspedycji. Kiedy wdowa zaczyna pieścić swoje miejsca intymne, wydaje się jej, że także organ męża zaczyna się zmieniać. Pisarz pokazuje samotność głównej bohaterki poprzez jej podejrzenia, że taka zmiana to tylko przywidzenie. Jej wątpliwości nie tylko nie znikają, ale dodatkowo otrzymują potwierdzenie. Dlatego też, wbrew wstydliwości i lękliwej naturze, pragnie podzielić się z kimś swoim zdziwieniem. Kobietę intryguje także trudne do wytłumaczenia podobieństwo dziewczyny z obrazu, która patrzy na mężczyznę, do

jej wyglądu w dzieciństwie. Dręczy ją myśl, w jaki sposób artysta zdobył jej dziecięcą fotografię. Aby to wyjaśnić, wyszukuje telefon malarza i zaprasza go do siebie. Zaskoczony zaproszeniem malarz, a jednocześnie jej dawny przyjaciel, obiecuje przyjechać. Rozmawiając o pojawiających się na obrazie zmianach, w trakcie odwiedzin u pięknej i ciągle jeszcze młodej, ale osamotnionej kobiety, w sposób lekko ironiczny artysta zaczyna przyglądać się aktowi. Sam przedmiot rozmowy sprawia, że atmosfera staje się coraz bardziej erotycznie napięta, choć ostatecznie gospodyni i jej gość nie decydują się na zbliżenie. Motyw ożywiania nieżywotnego przedmiotu przedstawionego na obrazie w opowiadaniu Jastruna jest pretekstem do przedstawienia czytelnikowi uczuciowego i skrępowanego erotycznego świata głównej bohaterki, a także do pokazania jej potrzeby zerwania z seksualną abstynencją.

Personalizacja narządów płciowych jest zabiegiem stosowanym w celu ich pozornego wyodrębnienia i usamodzielnienia od ciała, do którego należą, przy jednoczesnym przydzieleniu im cech niezależnych, odrębnych istot ze swoimi rysami psychologicznymi, pragnieniami i samą nazwą. Dzięki personalizacji narządy płciowe oddzielane są od osoby i jej ciała, co z kolei powoduje, że ta konkretna osoba, ale też inni, odnoszą się do takich spersonalizowanych organów jak do odrębnych istot. Najprostsza forma personalizacji członków to nadawanie im imion własnych. Takie nazywanie wywołane jest poczuciem niezależności narządów od ciała, ale uzyskuje dodatkowe potwierdzenie za pomocą środków językowych – tym samym daje możliwość dalszego rozwijania historii o związkach między nimi. W literaturze personalizacja narządów płciowych wykorzystywana jest w opisach erotycznej gry kochanków poprzez wprowadzenie nowej postaci do sytuacji pożądania i zaspokajania, ale także poprzez rozpatrywanie rzeczywistej różnicy między nieerotyczną i erotyczną osobowością człowieka.

Jurij Winniczuk pokazuje Bumbliakewycza i Fruzję w chwili miłosnego uniesienia, która dla obojga jest symbolem utraty niewinności. Kochanka mówi:

> Do Księcia Ciemności! Poznałam go! Mój księciu! Przybyłam, aby pokłonić się przed tobą i paść do twych stóp, oczekując twego błogosławieństwa, o Doskonałości! O, księciu moich snów i marzeń! Władco moich mrocznych i zatęchłych piwnic, które strzegą zaczarowanego skarbu! Przyjacielu moich włochatych wnętrzności! Wniknij w moją bezgrzeszność, wejdź we mnie, jak nóż w chleb, pokrój mnie na plasterki, posiekaj mnie drobniutko i skonsumuj na swoją chwałę (Vinničuk: 122).

W krótkiej powieści *Dziennik wygnanej duszy* Jovicy Aćina oddzielenie kobiety od jej narządu płciowego, który stał się samodzielną, odrębną istotą, pokazana jest za pomocą różnic w ramach zachowań społecznych oraz sposobu zaspokajania podstawowych potrzeb, które dzieli „to coś jej". Przedstawienie ciała, które doświadcza erotycznego zaspokojenia, w powieści Aćina w niecodzienny sposób zostało podkreślone poprzez przeniesienie rozmowy o fizjologii przyjemności na

poziom psychologii innej osoby, która nie rozumie w pełni natury pożądania i zaspokajania, ale która jest chętna, aby pomóc Evicy w zaspokajaniu jej zachcianek.

Życie erotyczne w powieści Aćina zostało przedstawione w formie wpisów do pamiętnika Evy, trzydziestoletniej kobiety, nauczycielki gimnazjalnej, która – wedle przypisu redaktora – zginęła w wypadku samochodowym w marcu 1999 roku. Bohaterka, która uwielbia filozofię i matematykę, ma psa Đokę. Kiedyś mieszkała razem z nieżyjącym już Adamem, a potem z kobieciarzem Markiem. Eva w sposób bezpośredni opisuje swoje życie seksualne, w tym nawet wspomnienie gwałtu, swoje marzenia, związki, samozadowalanie itp. W przedmowie do książki Aćin pisze, że pierwsza, wydawana w czasopiśmie wersja powieści zatytułowana była *Dziennik waginy* (*Dnevnik vagine*). I rzeczywiście, w pamiętniku opisywane są przygody jej „siostry", „bliźniaczki", która jest dla Evy najbliższą „osobą". Personalizacja Evicy – waginy przeprowadzona została konsekwentnie, łącznie z przedstawianiem jej rozważań i jej punktu widzenia. Kobieta Eva nie wie wszystkiego o Evicy, ale zadaje sobie pytanie o to, jak wyglądają łączące ich wzajemnie stosunki. Interesuje ją, która z nich jest mądrzejsza, bardziej grzeszna, bardziej pożądana – ona czy jej (wagina) Evica. W swej powieści Aćin bez przerwy zmusza czytelnika do co najmniej dwuwarstwowego czytania – traktowania Evicy jako kobiecego narządu płciowego i Evicy jako osoby, niezależnego bytu. Jej metaforyzacja oparta jest więc na niedosłownym kształtowaniu waginy jako osoby. Efektem takiego podejścia są także możliwości analizowania autonomii, woli, uczuć, moralności człowieka i jego narządów, które są ucieleśnieniem pożądania i życia seksualnego.

W swej powieści Aćin personalizuje także fallusa – przykład znajdujemy w notatkach wędkarza pochodzących z teczki „Zdrajca", którą Eva dostaje od swego przyjaciela:

> Nigdy cię nie ma jak jesteś naprawdę potrzebny, jesteś mniejszy niż ziarnko maku. A kiedy chciałbym zasnąć, ty się podnosisz i zaczynasz twardo czuwać. Wyprężasz się, bracie, zbyt mocno się naprężasz, mało nie pękniesz. Wykręcony w jedną stronę. A tak naprawdę, w tym samym czasie jesteś i szpiczastogłowy, i tępogłowy. Głupi jesteś, jakby ci ktoś gołą dupą usiadł na twarzy. A w jednym momencie krew ci uderzy do głowy i momentalnie tracisz cały rozum (Aćin: 40).

Opowieści o ulubionym piesku Đoka również można odczytywać jako spersonalizowany opis męskiego narządu, ponieważ w żargonie języka serbskiego tak właśnie nazywa się penis. Đoka się łasi, pociera i, kręcąc zadkiem, obwąchuje Evicę, lgnie do niej, wypręża, skacze i liże, „chłepcze jej łzy, coraz szybciej, jakby próbował dotrzymać kroku jej pojękiwaniom, zaczyna, można by rzec, i sam pojękiwać" (Aćin: 56–58).

Ciało uprzedmiotowione. Każdy akt miłosny jest niepowtarzalny i jedyny w swoim rodzaju, nawet gdy kochankowie powtarzają te same czynności i wypowiadają te same słowa. Rosyjscy autorzy, Goralik i Kuzniecow, w swej

fantastyczno-futurystycznej projekcji przyszłości przewidują, że postęp technologiczny w połowie XXI wieku umożliwi stworzenie powtarzalnego i możliwego do multiplikacji zapisu stosunku seksualnego, który przemysł pornograficzny będzie mógł zaoferować swoim klientom. Tak istotna zmiana przedstawień o akcie miłosnym została ukazana poprzez psychologiczną perspektywę aktorów i społeczne projekcje burzliwego rozwoju przemysłu porno. Wychodząc od danych o błyskawicznych zmianach w technice rejestracji i jej reprodukcji, autorzy opisują istnienie powtarzalnego zapisu stosunków seksualnych i środków reprodukcji, które zapewniają widzom doświadczanie tych samych przeżyć co osoby, które uczestniczyły w nagraniach. Ponieważ technika przyszłości zapanowała nad produkcją przemysłową w warunkach masowej konsumpcji takich produkcji pornograficznych, trwa walka między twórcami sadystycznych obrazów a strażnikami pilnującymi porządku i przestrzegania prawa.

Pogoń za inną, metaforyczną narracją o seksie i narządach płciowych opiera się na innym ich nazywaniu i eksterytorializacji wewnętrznych przeżyć za pomocą siatki skojarzeń z przedmiotami lub zjawiskami świata zewnętrznego. Figury retoryczne przez stulecia używane w mowie nacechowanej erotyzmem, w bliskiej przyszłości mogą zostać ostatecznie i na wielu płaszczyznach wyrugowane z pierwotnej intymności ludzkich przeżyć, właśnie tych, które przynależą zarówno do świata wewnętrznego, jak i do jego uzewnętrznień okazywanych na ciele tworzącym granicę między światem wewnętrznym i zewnętrznym. Niektóre z figur stylistycznych dotyczących cielesności teraz mogą zostać w realny sposób uprzedmiotowione, urzeczywistnione jako zabiegi na ludzkim ciele. Dzisiaj, wedle opinii zwolenników transhumanizmu, powstałe w wyniku naturalnej ewolucji ciało człowieka zostało prześcignięte i jest uznawane za formę przestarzałą. Aby pożądane nowe ciało przyszłości oddaliło się od ciała człowieka stworzonego przez naturę, a także aby zyskało nowe funkcje i możliwości, na ciele „przestarzałego" człowieka należy dokonać zmian, naukowo-biologicznych zabiegów, które przewyższą ludzkie zdolności otrzymane od natury.

Inżynieria genetyczna, bio- i nanotechnologie, rozwój cybertechnologii oferują człowiekowi, przy pomocy technicznych środków pomocniczych, możliwość realnych rozszerzeń zdolności. Konsekwencją tego będzie sytuacja, w której wczorajsze metafory staną się możliwe do realizacji w świecie rzeczywistym. Jeśli więc kiedyś metafory były – za pośrednictwem języka – środkiem wyrażania pragnienia siły, a w stanie niemocy próbą przeżycia rzeczywistości, to dzisiaj również w dziedzinie życia miłosno-erotycznego metafory nie muszą już być koniecznie wyrazem chęci posiadania mocy artykułowanej tylko w języku, ponieważ obecnie metafory same stają się rzeczywistością. Jeśli kiedyś, w trakcie aktu miłosnego, kobietę nazywano tygrysicą w znaczeniu namiętnej kochanki, to w projekcji przyszłości i poprzez zabiegi genetyczne będzie możliwe dodawanie takich cech i zachowań zwierzęcych. Jeśli dawniej „człowiek maszyna" był metaforą dotyczącą człowieka w pełni sił fizycznych, którymi mógł dysponować wedle

własnego uznania, przyszłe seksualne protezy i mechaniczno-cyfrowe lub mechaniczno-hormonalne implanty przestaną być już metaforami – będą mieć znaczenie realnych przedmiotów. Fantazje o eliksirze dodającym sił seksualnych lub o afrodyzjakach, które umożliwiają ponadludzką potencję osobom starszym, po wynalezieniu viagry stały się zbyteczne. Nie do pomyślenia niegdyś zmiana płci także stała się możliwa. Bardzo prawdopodobne jest i to, że wkrótce chirurdzy plastyczni będą w stanie zaspokoić najdziwniejsze kaprysy rozwiązłych klientów i pomnażać liczbę ich narządów płciowych. Dążenie do pozbawienia metafory jej asocjatywności realizuje się poprzez likwidację dziedzictwa imaginacyjnego, w którym ona przez wieki była kształtowana oraz przez zmiany metafor poprzednich epok w rzeczywistość. Takie zabiegi urzeczywistniania dawnych metafor życia seksualnego zaczęły kształtować również prawdziwe ciała w realnym życiu. Niespełnienie, które wynika z przekonania, że gdzieś indziej jest lepiej, że komuś innemu jest lepiej, że z innymi jest lepiej, wskazuje na nierozwiązane problemy egzystencjalne, których rozwiązania poszukuje się w fizycznym i realnym świecie. Autorzy rosyjscy pokazują morficzne ciała ludzi ze zwierzęcymi narządami, które nadają wyraz ekshibicjonistycznej niepowtarzalności w służbie prowokacji seksualnych:

> i ta oto dziewczyna-szpula – śwista łuskami, drga rozszczepionym językiem – można by do niej podejść, właśnie teraz mam ochotę na coś nowego, może, tym razem nawet nie na sierść, może właśnie na tę ciepłą i suchą skórę węża (Kuznjecov, Goralik: 11).

> Język rozdziela fałdy skóry i dotyka łechtaczki, która jęczy z podniecenia, w biodra wbijają się ostre końce skrzeli – aaaahh, wsunąć palce w jego włosy, rozkołysane pod wodą, niczym wodne rośliny, zacisnąć pięść, rozedrzeć paznokciem twarde czoło, zawyć z rozkoszy – gorące fale płyną po plecach, gorące fale płyną po ciele (Kuznjecov, Goralik: 14).

> O Boże, ona ma dwa rzędy piersi wzdłuż brzucha, po trzy piersi w każdym – i trzy, rzecz jasna, dekolty. I żadnego stanika (Kuznjecov, Goralik: 117).

W powieści Kuzniecowa i Goralik *Nie* ciało traci swoją kompletność, zgodnie z wolą swoich właścicieli ulega transformacji w jakieś inne ciało. Skoncentrowanie się na określonych organach w wyglądzie samobudującego się postczłowieka doprowadza do tego, że naturalne ciało rozczłonkowano na części o niejednakowej wartości. Punkt widzenia osoby pragnącej się przemienić opiera się na prawie i wolności do zmiany wyglądu, która może iść w stronę prób, odważnych badań, wywierania wrażenia na innych. Ale sprowokowane poszukiwanie własnej tożsamości jako urzeczywistnionej metafory nie jest poszukiwaniem osobistym, lecz manipulacją indywidualnymi tożsamościami, której dopuszczają się grupy władzy dla własnej korzyści oraz przy użyciu sztuki manipulacji wartościami i ideałami.

* * *

Fantastyka erotyczna autorstwa współczesnych słowiańskich prozaików Aćina, Winniczuka, Jastruna, Kuzniecowa i Goralik przedstawia różne typy literatury fantasy. Fantastyka futurystyczna kryminalno-erotycznej powieści rosyjskich autorów została zbudowana na skrzyżowaniu kilku projekcji. Aby zwiększyć swoją atrakcyjność erotyczną, ludzie przyszłości będą modyfikować swoje ciało, a opętani seksem zainteresują się także istniejącymi zapisami sadystycznych doznań seksualnych, stanowiącymi też punkt sporny między ich twórcami a strażnikami pilnującymi przestrzegania prawa. Metaforyczno-symboliczny system jest efektem przemiany dwóch antynomii: nieludzkie – ludzkie w związek ludzkie – postludzkie. Antynomie zwierzęco – ludzkie i sadystyczno-nieludzkie – ludzkie w tekście powieści są wyrazem poszukiwań form oddalających się od człowieka minionych epok i przemiany jego podejścia do takiego archaicznie pojmowanego seksu. Poprzez urzeczywistnienie dawnych metafor niestandardowego seksu w rzeczywistym świecie pojawiają się urealnione metafory upragnionego seksu.

Powieść Aćina w formie fikcyjnego pamiętnika z dodatkami i ramowym wstępem oraz posłowiem redaktora oparta jest na rozciągnięto-nadbudowanej metaforze o odrębności ciała erotycznego i ludzkiej osoby. W fikcyjnym czasie pisania notatek w pamiętniku pisarz używa czasu teraźniejszego, który u czytelników wywołuje wrażenie, że opisywane wydarzenia i przeżycia dotyczą zdarzeń współczesnych lub ponadczasowych. Poprzez zapiski nauczycielki gimnazjum Evy i jej Evicy, Aćin analizuje tożsamość ciała erotycznego poza czasem.

Przygodowo-gotycka powieść erotyczna w fantazmatyczno-onirycznych ramach, z parodystycznie zabarwionymi elementami wychowawczo-erotycznej powieści, w dziele Jurija Winniczuka łączy wiele gatunków opartych na nieprawdopodobnym założeniu, że świat odrzuconych rzeczy, umiejętności i sztuk jest nie tylko o wiele bogatszy od świata realnego, lecz także swoim mieszkańcom zapewnia dłuższe życie. Doświadczenia głównego bohatera podczas spotkań z niezwykłymi lub nieprawdopodobnymi kochankami uczą czytelnika, że różnorodność jest ponętna, a brak uprzedzeń wobec pozornie odpychających istot dostarcza wiele przyjemności.

Opowiadanie Tomasza Jastruna oparte jest na motywie ożywiania martwego obrazu męskiego członka. Literacko nadbudowana metafora – symbol ożywionego obrazu penisa – przywraca życie nieobecnemu, martwemu wzorowi. Ten obraz jest jednak zaledwie impulsem dla opisywania świadomych i podświadomych pragnień erotycznych głównej bohaterki.

Różnego rodzaju metaforyczno-symboliczne systemy, nad którymi nadbudowywane są znaczenia, potwierdzają, że metaforyka Erosa i jej literacka analiza proponują ponadczasowe wypowiedzi o ludzkiej seksualności.

CIAŁO EROTYCZNE I CODZIENNOŚĆ W TWÓRCZOŚCI WSPÓŁCZESNYCH PISARZY SŁOWIAŃSKICH

W wielogłosie publicznego dyskursu o seksie i erotyce literatura przypisuje sobie wartość nieprzemijającego dzieła artystycznego. Chociaż taka nieco nadęta, wywyższona pozycja nie zawsze jest usprawiedliwiona, dzieła literackie poświęcone miłości wyrażają przekonania, obsesje, przyzwyczajenia, zakazy i obawy swej epoki związane z miłością fizyczną, pozostawiając pisemne świadectwa o przyzwyczajeniach, moralności i niemoralności, wstydzie i rozpuście, zachowując dla przyszłych pokoleń charakterystyczne dla swego czasu wypowiedzi o pożądaniu, ekstazie i zaspokajaniu. Dzieła literackie, które swoją treścią zbytnio nie oddalają się od współczesności, wyrażają przekonania swojej epoki, a czasem kształtują także popularne lub rewolucyjne wzorce zachowań, przykłady miłosnej etykiety, a nawet wartości moralnych. Dlatego też ponadczasowe książki mistrzów literatury i bezwartościowe dzieła pisarzy pozbawionych talentu mogą być źródłem wiedzy dla historii uczuciowości, analizy dziejów wzorów piękna i cnoty oraz psychofizjologicznych obrazów wykorzystywanych w badaniach krytyków literackich, historyków kultury i badaczy historii idei.

W narracjach współczesnych pisarzy słowiańskich dotyczących związków intymnych brak wyraźnych cech narodowych, poza nielicznymi tekstami, takimi jak na przykład powieść *Przyjęcie* (*Furšet*) Marii Matios, gdzie bez przerwy przeplata się tradycja ze współczesnością. W podobny sposób pojawiają się one w erotycznych burleskach Savy Damjanova, które zostały oparte na motywach zapożyczonych z opowiadań ludowych. Obecnie w różnych częściach świata w jednakowy sposób jesteśmy świadkami erotyzacji życia publicznego, przymusowego podglądactwa wywołanego otaczającymi obrazami nagich ciał, wzmacniania społecznego uznania dla osób handlujących swoim ciałem, pobudzania potrzeby ciągłej sprawności i potencji, juwenalizacji przedstawień o idealnym partnerze, wzmacniania społecznego wpływu kobiecych opinii o świecie i przenikania opinii homoerotycznych, zanikania sentymentalnego sposobu uwodzenia na rzecz bezpośrednich propozycji związków opartych na seksie, a także – z pomocą antykoncepcji – oddzielania seksu od czynu płodzenia dzieci. Zmiany, które jeszcze niedawno traktowane były jako zaburzenia, zgodnie z „nowym chaosem miłosnym" zyskują znaczenie nowego porządku seksualnego. Pisarze z różnych stron świata są reprezentantami identycznej erotycznej globalizacji świata. Ich seksualnie aktywni bohaterowie to najczęściej mieszkańcy miast, turyści lub

globtroterzy. Obecność cech narodowych we współczesnej prozie erotycznej należałoby zatem oceniać wyłącznie poprzez porównanie dzieł autorów słowiańskich i niesłowiańskich.

W związku z powyższym nasza uwaga zostanie skierowana na prozę erotyczną o wyższej wartości artystycznej. Do tej grupy można zaliczyć powieść *Clown* (1988) chorwackiego pisarza Milka Valenta, powieść *Mango* (2008) i tom opowiadań *Bardziej tygrysia od tygrysa* (*Tigrastija od tigra*) (2003) serbskiej pisarki Ljubicy Arsić, opowiadanie *Dziewczyny* (*Devojke*) Ukrainki Oksany Zabużko, powieść *Trzydziesta miłość Mariny* (*Trideseta ljubav Marine*) (1984) rosyjskiego pisarza Vladimira Sorokina oraz tom opowiadań *Gorący lód: 29 poważnych i niepoważnych opowiadań o miłości niemiłości* (2002) Tomasza Jastruna. Inny klucz doboru dzieł i analiza lekkiej, literacko słabszej, choć gatunkowo mocniejszej prozy skutkowałby obrazem znacznie uproszczonym, opartym na gatunkowych stereotypach.

W niniejszym opracowaniu przedstawienia ciała erotycznego zostaną podzielone według różnego stopnia znajomości lub nieznajomości ciała oraz zainteresowania narratora i jego bohaterów różnymi obiektami miłosnymi. Wiele czynników wpływa na typ fokalizacji w narracjach o wydarzeniu lub doświadczeniu erotycznym: bliskość między narratorem a kochankami oraz jego stosunek do nich, płciowa i wiekowa orientacja autora i bohaterów (które nie muszą się ze sobą pokrywać), stopień zainteresowania szczegółami w opisach fizjonomii, anatomii i psychologii miłości, realistyczne lub fantastyczne przedstawianie rzeczywistości.

Ciało nieznane. Narracja o dojrzewaniu seksualnym koncentruje się najczęściej wokół realistycznie ukazanego i kierowanego ciekawością odkrywania intymnych części ciała. Opisy historii opowiadających o odkrywaniu seksualnych tajemnic ciała i pierwszych pełnych pożądania dotykach skoncentrowane są wokół przeżyć bohaterów, najczęściej przechodzących okres dojrzewania. W obrazach przyglądania się „cudom" między nogami to narrator wybiera punkt widzenia. Narracja rzadko znajduje się w punkcie widzenia osoby, której ciało jest opisywane. Czasem narracja prowadzona jest z pozycji wszystkowiedzącego narratora. Kiedy zaś narrator przekazuje swój „głos" niedoświadczonej osobie – osobie, która bada swoje ciało – to poprzez fikcjonalizowanie naiwnego, niespodziewanie spontanicznego, a czasem infantylnego nazywania obiektów seksualnych nazwami obiektów nieseksualnych, za pomocą języka pisarz bawi się odkrywaniem nowych światów. Robi to jakby równolegle ze zdobywaniem doświadczenia seksualnego przez swego bohatera. Ten znany motyw we współczesnej literaturze nie wprowadza niczego nowego – oczywiście poza zjawiskami współczesnego życia w opisie poznawania tajemnic ciała erotycznego.

Sorokin w powieści *Trzydziesta miłość Mariny* przedstawia rozwiązłe życie seksualne trzydziestoletniej kobiety, historię jej wczesnego seksualnego dojrzewania, homoseksualne związki i stosunki z mężczyznami. Pisarz tworzy mozaikę

pokazującą etap wchodzenia w dorosłość, w której dziewczynka od swoich zbyt gadatliwych koleżanek dowiaduje się wiele o naturze stosunków męsko-damskich i otrzymuje odpowiedzi na intrygujące ją pytania o to, skąd się biorą dzieci. Pisarz w ironiczny sposób wiąże młode lata dziewczynek z nietypowo rozwiniętym zainteresowaniem kwestiami seksu, a poprzez naśladowanie niewyrobionego jeszcze dziecięcego języka dziewczynki Nady, poprzez seplenienie i niewymawianie wszystkich głosek, odkrywa Marinie nowe słowa i nową wiedzę o „patyczkach" i „dziurkach":

> Razem z mamą, która ją co rano odprowadzała do przedszkola, jeździły przepełnionym autobusem. Marina uważnie obserwowała współpasażerów wokół siebie – śmiesznych i zmęczono-milczących, pięknych i niezauważalnych. Tam, pod sukienkami i spodniami podnosiły się patyczki, otwierały się dziureczki, opadały ubrania, patyczki wchodziły do dziureczek; a potem cięli brzuchy strasznymi nożami i wyciągali dzieci w pieluszkach z piersiami w ustach, kładli je do przygotowanych już wózków, a wózki ze skrzypieniem rozwozili po podwórkach i ulicach.
>
> Nie mogła w to uwierzyć.

Poprzez rozmowy o seksie dzieci oswajają świat dorosłych, choć z punktu widzenia tych ostatnich robią coś niestosownego, przekraczają normy odpowiednie do ich wieku. Dlatego też odkrywaniu przez nich tajemnic towarzyszy konspiracyjna tajemniczość. Z niezwykłą ciekawością mocno pobudzona Marina ukradkiem podgląda akt miłosny swojej matki z kochankiem w czasie nieobecności ojca i zastanawia się nad późniejszymi komentarzami sąsiada. W przedszkolu zaś chłopczyk namawia ją do ściągnięcia majteczek i wspólnego dotykania miejsc intymnych. Z kolei koleżanki wtajemniczają ją w przyjemności onanizmu. Mozaikę dojrzewania Mariny dopełniają jej rozerotyzowane sny. Autor powieści, poprzez swoją narrację, przygotowuje czytelnika do pokazania bardzo swobodnego stosunku Mariny do swego ciała.

W opowiadaniu serbskiej pisarki Ljubicy Arsić *Oto bajka, w której żyli syn i matka* (*Ovo je bajka u kojoj su živeli sin i majka*) autorka opisuje chłopca zafascynowanego „nowo odkrytą" częścią ciała:

> Czy tu zjawił się jego niespodziewany gość, ten kręcący się niespokojnie ślimaczek, który umie się wyprężyć jak wygłodniały krogulec, wdychając wymyśloną parę kobiecej krainy ciemności, w której Ali Baba głęboko pod ziemią ukrył swój skarb, za którym tęsknią chłopcy, ale proszę mi wierzyć, również ci starsi (Arsić, *Tigrastija*: 55).

Męski narząd płciowy określany jest nazwami dwóch zwierząt, które zostały wybrane przez autorkę na zasadzie kontrastu, stawiając naprzeciwko siebie ich pasywny i aktywny seksualnie wygląd – kręcący się niespokojnie ślimak wobec wyprężonego krogulca. Poprzez wprowadzenie baśniowego bohatera Ali Baby do ukazania zainteresowania mężczyzn światem kobiet, Arsić w sposób

metaforyczny „przywołuje" także odważnego złodziejaszka, który zna tajemnicze wejście do jaskini ze skarbem. Ale autorka nie do końca kieruje się w stronę tej znanej baśni, ponieważ w ten sposób inicjacja chłopca mogłaby być uzależniona od posiadania jakichś szczególnych umiejętności. Wprost przeciwnie – pisarka pragnie przyłączyć go do grona starszych, to znaczy dojrzałych mężczyzn, których interesują tajemnice tego świata.

W innym opowiadaniu Ljubicy Arsić dziewczynka, dopiero odkrywająca zmysłowość swego ciała, na wyjeździe wakacyjnym przygląda się w lusterku swoim kobiecym przymiotom.

> To, co zobaczyła wcale jej się nie spodobało, zupełnie. Zbyt dobrze ukryte i zasłonięte, pofałdowane, możliwe do zobaczenia dopiero po rozgarnięciu rudawych włosków, a pod spodem jakieś rodzynki, jakiś ślimaczek, którego ogon jest jednocześnie główką, wyrzucony z muszli, która go chroniła, wystawił do lusterka swój jęzorek. Wszystko jakby do wnętrza, każda część sobie (Arsić, *Tigrastija*: 108)

Pewne rozczarowanie wyglądem wstydliwie zakrywanych części ciała na granicy jego zewnętrzności i wewnętrzności nie zmniejsza jednak jej rozbudzonej seksualności. Wkrótce dziewczynka poznaje młodego księdza. Z powodu miłosnego aktu dokonanego w cerkwi na wyspie ksiądz popełnia samobójstwo, a stary chrześcijański motyw zrozumienia grzechu zostaje powiązany z ponadczasowym motywem odkrywania własnej seksualności.

Nieznajomość ciała może stanowić podstawowy wątek opowiadań erotycznych o mężczyznach, którzy wykorzystują seksualne niedoświadczenie dziewcząt. Takiego typu opowiadania, z ukrycie lub jawnie wyrażaną ironią wobec ofiar, pokazują sytuacje, w których mężczyzna określa genitalia nazwami niemającymi związku z seksem, doprowadzając w ten sposób dziewczynę do czynności, których na pewno by odmówiła, gdyby były one nazwane ich prawdziwym imieniem. Dopiero co dojrzałe dziewczęta, niemające zbyt dużej wiedzy w temacie, obawiają się kontaktu seksualnego. Z drugiej jednak strony wstydzą się przyznać do swej niewiedzy, tym samym stając się łatwym łupem do wykorzystania. W różnego typu zakończeniach opowiadań o niedoświadczonych dziewczynach narrator może zakpić z niestosownych komplementów skierowanych do dziewczyny w obecności osób orientujących się w zamiarach mężczyzn lub ze zbyt późnego odkrycia nieszczerości mężczyzn [Ajdačić 2000]. W opowiadaniu Tomasza Jastruna stary kobieciarz, fryzjer, wykorzysta nocne odwiedziny szesnastoletniej Wioli, aby „pogładziła łysego po głowie i wytrzepała lwa". Narratorem opowiadań o tym oszustwie jest sama dziewczynka, która na własnej skórze doświadczyła zepsucia mężczyzn, potwierdzając tym samym obraz swego nieuczciwego ojca, którzy zdradzał matkę. W taki oto sposób moralna rozwiązłość świata łączy świat dorosłych i tych dopiero dojrzewających. Jastrun wymieszał motyw napuszonej pewności siebie współczesnej dziewczyny z jej nieobeznaniem.

Ciało pożądane. Kultura tworzy wzory pięknego i pożądanego ciała, jego gestów i zachowań, które informują innych o atrakcyjności, samopoczuciu i gotowości osoby do zbliżenia fizycznego. Wymiana informacji o zainteresowaniu partnerów nie musi być symetryczna. Przekaz o atrakcyjności może być także fałszywy, jeśli osoba o ponętnym ciele lub tylko jej ciało nie mają ochoty na fizyczne zbliżenie. Ciało jako obiekt seksualnego zainteresowania może być dla kogoś pociągające lub obojętne, jako anatomiczno-fizjologiczny podmiot czynu intymnego z całej siły może pragnąć miłości, ale może być też odpychające. Literacka analiza różnych sytuacji, w jakich może się znaleźć ciało erotyczne, w wielkim zakresie jest uzależniona od gatunkowych ram tekstów, które w różny sposób przedstawiają ciała bohaterów literackich. W lekkich powieściach erotycznych ciała są stereotypowo niezłomne, elastyczne, zniewalająco pożądliwe i bogate w płyny rozkoszy. W utworach przygodowo-detektywistycznych pełno jest wyzywająco pięknych kobiet, które wskakują w objęcia niebezpiecznych podrywaczy. W powieściach sentymentalno-miłosnych pożądany wygląd kobiety nie jest wystarczający dla zapewnienia szczęścia, ponieważ aby ich ciała mogły się wreszcie połączyć, ona i jej partner muszą pokonać jakąś (społeczną) przeszkodę. W erotyce z elementami horroru lub fantastyki ciała są pożądane, ale i niebezpieczne. Autorzy mniej doświadczeni w tworzeniu wąskich gatunkowo wzorców czasem szkicują kontakty płciowe osób, których ciała nie są pociągające i pożądane.

W kulturach europejskich opartych na chrześcijańskim rozumieniu współżycia małżeńskiego jako życia z jednym partnerem stworzone zostały liczne fantazmaty o poligamii wśród muzułmanów. W okresie romantyzmu, na podstawie powieści podróżniczych, w których zaczytywali się ówcześni wykształceni czytelnicy, i jako efekt połączenia orientalnej egzotyki z obsesją erotyczną, ukształtował się obraz rozwiązłego Wschodu. Te fantazmatyczne obrazy z czasem uległy modyfikacjom, a w nowszych czasach uzyskały formę ruchu turystycznego. W opowiadaniu Ljubicy Arsić przewodnik po istambulskim haremie przytacza wymiary basenu, w którym kąpały się żony sułtana, a narratorka opisuje ich niezaspokojone żądze za pomocą metafory „ogniste ptaki", „rozżarzone", źródła gorących wód, „z których już dawno nikt nie czerpał" (Arsić, *Sendviči sa lososom*, w: *Tigrastija*: 87).

Obrazów pożądanego ciała wiele jest w prozie, która opisuje miłość, ponieważ samo pragnienie stanowi początek dalej rozwijanej treści książki i przywoływanych przeżyć. Oksana Zabużko w opowiadaniu *Dziewczyny* opisuje cienkie nóżki Lenki i jej wiotką talię oczyma zakochanej w niej dziewczyny. W opowiadaniu o pierwszym doświadczeniu seksualnym wyróżniającej się uczennicy Darki, którą w tajemnice miłości lesbijskiej wprowadza Lenka, ich pierwsze spotkanie opisano tak:

> Kiedy Lenka, nie spuszczając z Darki tego hipnotyzującego spojrzenia jej czarnych jak węgiel oczu – jej źrenice rozszerzyły się ile tylko mogły – zrzuciła ramiączka, delikatny, o perłowym połysku różowy czubek piersi przebił się z miseczki obok

> wyciągniętego języka. W tym samym czasie palce Lenki, przebierając po guziczkach, jakby z prośbą o pozwolenie, zaczęły uważnie rozpinać bluzkę Darki, a ona ujrzała oprócz Lenki także swoje, tylko ciemniejsze, bardziej czerwone, niczym pestki wiśni. Nagle cała jej krew spłynęła do głowy i jej wzrok całkiem się zmącił. Lenka lekko się nachyliła nad jej piersiami i Darka poczuła jej wilgotne, spragnione usta i ciarki przepływające po jej kręgosłupie i swoje coraz szybsze oddechy. Nagle wszystko się rozfalowało, albo to ona sama, Darka, wypłynęła, ruszyła gdzieś w nieznane, w coś zamglone i wrzące, coś zakazane i zniewalająco pociągające, w porównaniu z czym całe jej dotychczasowe pragnienie mocy, jej dominacja w klasie, na zawodach, miejsce kapitana w szkolnych drużynach – wszystko to wydało jej się śmieszne i pożałowania godne.

Opowiadanie ukraińskiej autorki zatopione jest we wspomnieniach o dawnej młodości, które pojawiają się przy okazji rocznicy matury i powrotu dawno przeżytej niewierności, w połączeniu z etyczną analizą powodów dawnej zemsty.

Poza opisem samych kontaktów fizycznych pragnienie pociągającego ciała może być fantazmatyczne. Oczami Mariny Sorokin przedstawia ciało partnera i partnerki. Fascynacja ciałem i cielesnością widoczna jest także poza miłosnymi spotkaniami, kiedy bohaterka proste, zupełnie pozbawione erotyzmu sytuacje przemienia w przesiąknięte seksem – na przykład podczas wizyty w sklepie zaczyna fantazjować na temat ciała grubej kasjerki.

Ciało w ruchu. W prozie erotycznej opisywane są ciała w ruchu – czasem za pomocą różnorodnych środków literackich przedstawiane są obrazy zbliżania i oddalania, wkładania i wyciągania, głaskania i przytulania, podnoszenia i opuszczania. Dynamikę czynu seksualnego można dodatkowo przyspieszyć za pomocą przysłówków i przymiotników, a także rytmem narracji lub fikcjonalizowanym imitowaniem mowy i oddechów kochanków, które oddaje tempo ich ruchów.

W narracji, gdzie miłość fizyczna metaforycznie przekształca się w coś innego, sfera seksu przenoszona jest na różnego typu zjawiska świata pozaludzkiego – zwierzęta, rośliny, maszyny, albo ludzkie rzemiosło, działalność, tworzenie lub zużywanie itp. Za pośrednictwem obiektów i zjawisk aseksualnych metaforycznie mówi się o seksie w ramach siatki znaczeń powiązanych, które tworzą „erotyczne kontinuum" [Borisov 1991: 52–54]. Erotyczne, asocjacyjne związki obejmują metaforyczne pola nieerotycznych zjawisk, które „narzucają" swoje siatki semantyczne. Pisarz, wybierając lub pomijając możliwe skojarzenia z wybranymi zjawiskami, częściowo z góry już decyduje i kontroluje tworzenie znaczeń erotycznych, również w przyszłym ożywianiu znaczeń przenośnych przez czytelnika. W zależności od stylu narracji określone znaczenia przenośne natychmiast są realizowane przez jednoznaczne nazywanie narządów płciowych, bez związków z innymi nazwami metaforycznymi, w innych zaś okolicznościach szerzy się sieć rozerotyzowanych znaczeń.

Milko Valent w powieści *Clown* tworzy wokół metafory tanga argentyńskiego całą scenę erotyczną na dwóch planach: na planie opisu ruchów fizycznych porównywanych do tanga i na planie wyobrażonym. Rosnące podniecenie ciała w ruchu realizuje się poprzez kontrapunktowe przeplatanie pozbawionej sensu gadaniny kochanki Borisa Klouna, za pomocą opisu rozmaitych przeżyć bohatera i ciągłego powtarzania zwrotu „mic-mic" jako efektownej onomatopei oznaczającej ruch:

> … mic-mic… szalejesz… a muzyka… tańczycie już trzeci taniec… a każde tak zwane tango jest coraz bardziej wilgotne, bardziej śliskie… coraz więcej jest mic-mic … a ona gada gada […] a ja kocham tanieccc… ciebie już wszystko boli… on jest coraz twardszy, coraz bardziej mic-micowy… a ona gada gada wszystkie żagle muzyki… tak, ona jest ze wsi, ale wie czym jest taniec, życie i te rzeczy… gada… o dzieciach… posmutniała… na pewno tęsknią za nią… a tobie coraz bardziej się napręża… ona porządna kobieta… gada gada coraz bardziej mic-micowa… cieplejsza… gada jaka jest zawsze porządna… nigdy nawet mrówki nie zabiła… już lepiej, żeby po mnie łaziły, tak mówi… ty jesteś już na skraju rozumu… a na skraju jest najpiękniejsze mic-mic… na wszystko o czym mówi ty odpowiadasz tak, tak, tak… tak, tak… już prawie dziesiąta… trzeba skorzystać… ona ledwo trzyma się na nogach… coraz bardziej są rozchylone… to już nie taniec… prawie stoicie w miejscu… gada gada… już niczego nie da się zrozumieć… romantyka… księżyc, winnice, mąż, uczciwość, dzieci, mrówki… wszystko idzie do diabła… wszystko do mic-mic… już po tańcu (Valent, *Clown*: 31).

Valent metaforę tańca wykorzystał jako ramę dla opisu ruchu. O ile seks przedstawiony jest metaforycznie jako zajmowanie się jakąś dziedziną sztuki, to instynktowny poryw pragnienia przekłada się na ponadosobowe twórcze formowanie piękna. W ten sposób seks otrzymuje nieco przesunięty sens. Przy tym wszystkim pożądanie rozumiane jest jako akt tworzenia, a nie jako prosta potrzeba fizjologiczna, natomiast napięcie między pożądaniem i zaspokojeniem zamienia zaspokojenie z samym tworzeniem lub „obserwowaniem" tego tworzenia. Sztuka, dar i zaspokojenie w takiej konceptualizacji zbliżają seks i sztukę. Jeśli podniecenie i zaspokojenie zostaną przedstawione jako muzyka, to ciało staje się instrumentem, na którym się ją wykonuje, a kochankowie – mniej lub bardziej utalentowanymi artystami.

Saksofon jako instrument o wydłużonej formie wywołuje skojarzenia z męskim członkiem, a jako dodatkowy element wiążący w opowiadaniu Ljubicy Arsić pojawia się także dźwięk. Ljubica Arsić w powieści *Mango* opisuje obraz z filmu pornograficznego, który na ekranie telewizora, popijając wódkę, ogląda jej bohaterka. W tym filmie naga Pamela dba o zapewnienie permanentnej erekcji jej partnera, „blond chłopca":

> Jej paluszki o cienkich i kruchych stawach ściskają ten żylasty przedmiot w odpowiednim miejscu, a mały paluszek uniesiony jest jakby grał na saksofonie (Arsić, *Mango*: 145).

Filmy pornograficzne jako powszechnie dostępne produkty wyzwolonej seksualności pokazują stosunki seksualne widziane oczami narratorki. Bohaterka jej opowiadania przeżywa scenę z filmu z Pamelą i jej chłopcem jako grę na saksofonie.

W tekście *List do dziewczyny Marysi* (*Pismo djevojci Maci*) główny bohater powieści Valenta pisze do swojej dawnej kochanki, wspominając dni pełne seksu, i chwali należący do Macy „młody, ale pełen inwencji tyłeczek, bez wątpienia muzycznie uzdolniony":

> Ty zdolna Maco, która kilkoma wspaniałymi finałowymi figurami wywołałaś *veneris*, lepiej powiedzieć zwabiłaś, ejakulacyjny aplauz mojej milionowej spermiastej publiczności, która frenetycznie klaskała i poszturchiwała się w szaleńczym wyścigu ku ciepłemu środkowi Twojej wielkiej sali koncertowej, aby jak najszybciej dotrzeć do miejsca najbardziej intensywnych gratulacji (Valent, *Clown*: 90).

Wytrysk nasienia opisano w sposób udziwniony i skarnawalizowany, jak wyścig wewnątrz kobiecego ciała. Fikcjonalizacja wnętrza ciała – jako sali koncertowej – oparta jest na przesadzie Rable'a, na przemianie małego w ogromne. Taki zabieg autorowi listu i pisarzowi, który pamięta dni wypełnione rozkosznymi doświadczeniami, dzięki zabawie erotycznymi skojarzeniami daje możliwość przedłużenia tego obrazu na pośpiech wywołany chęcią intensywnych gratulacji.

Ciało niechciane, obojętne, chłodne erotycznie ciało w nowych formach także pojawia się we współczesnej literaturze. Dzisiaj o wiele mniejsze są frustracje seksualne wywołane pożądaniem niedostępnych partnerów, osób nieosiągalnych lub niezdobytych, ponieważ seks przestał być zdobywaniem czegoś zakazanego. Z tego też powodu ludzie coraz rzadziej wstydzą się okazywania swoich pragnień, ale także zbyt łatwego przyjmowania propozycji seksualnych. Powodem dodatkowej erotyzacji są również przemysł piękna i rozrywki, który narzuca ludziom, aby byli jak najbliżsi wzorcom seksualności, aby narcystycznie inwestowali w swoje ciało. Zbyt wielkie wyobrażone i realne inwestycje w erotykę u niektórych osób wywołują nieumiarkowane oczekiwania od siebie i partnera. W związku z tym, oprócz narcystycznych wysiłków skierowanych na siebie, mogą pojawiać się też obawa i strach przed niespełnieniem. Wskazane jest zatem ciągłe udowadnianie własnej atrakcyjności, bycie ciągle w związku, ciągle gotowym na zaspokajanie partnera. Obraz imperatywu sukcesów erotycznych tworzy rewers próżności, frustracji i niespełnienia. Zamiast zadowolonego i zaspokojonego ciała pojawia się ciało niedostatecznie zainteresowane lub niezaspokojone.

W opowiadaniu *Kanapki z łososiem* Ljubica Arsić na kilku poziomach buduje antytezy ciała pożądanego i niechcianego, pokazując parę małżeńską w czasie kryzysu, kiedy na wyjeździe turystycznym do Istambułu bez sukcesów próbują przywrócić sens zagrożonemu pożyciu seksualnemu. Poprzez cały ciąg zdarzeń i sytuacji autorka tworzy opozycje między pożądanymi wschodnimi ciałami, któ-

re „przypadkowo" się pojawiają przed nimi i ich własnymi ciałami, które nie wywołują już u nich samych zainteresowania erotycznego.

Erotycznie atrakcyjne ciało jest obietnicą wielu przyjemności, ale pragnienie oparte na ciele wyobrażonym skazane jest na niezaspokojenie z powodu różnic między życiem realnym a ograniczeniami rzeczywistości. Upragnione ciało okazuje się dalekie i niedostępne. W prozie erotycznej Ljubicy Arsić narracja prowadzona z kobiecego punktu widzenia opowiada o bohaterkach, które znajdują zainteresowanych, bardzo męskich partnerów. Wdowa z opowiadania *Tango bez miłych słówek* (*Tango bez nežnih reči*) Ljubicy Arsić wybiera na kochanka znajomego swojej przyjaciółki, który wbrew ich fantazjom jest ociężałym i niepewnym mężczyzną. W takiej sytuacji ciała są niczym zardzewiałe maszyny i nieatrakcyjne przedmioty.

W przeciwieństwie do ekstatycznej wizji tanga jako metafory miłosnego zbliżenia w powieści Milka Valenta, w opowiadaniu *Tango* Ljubica Arsić słowami narratorki pozbawionymi delikatnych określeń rozmyśla o tańcu jako nieprzetańczonym lub odłożonym seksie. Idea (miłosnego) tanga, zamieszczona już w samym tytule opowiadania, powinna wprowadzić czytelnika w opis pełnej bólu i porażką zakończonej miłości.

Granica perwersji. Granice dozwolonych czynności w seksie ulegały i wciąż jeszcze ulegają zmianom. Teksty Markiza de Sade i Masocha dały psychologii i patologii seksualnej nazwy sadyzmu i masochizmu. Już sam ten fakt pokazuje wagę tekstów literackich w kształtowaniu opinii wobec normalnego i nienormalnego zachowania seksualnego. W analizowanych tekstach autorów słowiańskich przedstawione są różne oceny dotyczące przekraczania granic dozwolonego. Milko Valent w imieniu swego bohatera stwierdza, że perwersje w ogóle nie istnieją. Spośród licznych potwierdzeń takiego liberalnego podejścia obecnego w jego prozie można przytoczyć, na przykład, opis długiego i pełnego brutalności samozaspokajania Borisa Klouna, pacjenta kliniki psychiatrycznej, który niczym Edyp fantazjuje o miłości z własną, rzekomo rozwiązłą, matką (Valent, *Clown*: 80–84). Valent w swoich tekstach, tak jak Markiz de Sade, niczym nieskrępowany seks sytuuje w oddalonej od spojrzeń zwykłych ludzi przestrzeni. Jego literackie formy opierają się na pomysłach antypsychiatrii Ronalda Leinga, zgodnie z którą chorzy psychicznie są wrażliwsi na naciski, które społeczeństwo wywiera na ludzi. Bohaterowie Valenta znajdują się w schronisku, a nie w domu wariatów jako uwięzieni. I to, tak jak rzekoma przedmowa psychiatry, wskazuje na obecność antypsychiatrycznego nastawienia wobec otoczenia, w którym znajdują się jego bohaterowie. Należałoby mieć na uwadze, że swobodne podejście do seksu prezentowała także zbuntowana generacja hippisów z hasłami typu: *make love not war*.

Tomasz Jastrun w opowiadaniu *Intruz* pokazuje zmiany zachodzące w kontaktach seksualnych małżeństwa od chwili, w której małżonka w prezencie od swojej przyjaciółki otrzymuje wibrator. Kobieta całkowicie poświęca się swoim potrzebom, zaniedbując męża i córkę. Pisarz opisuje jej obsesję na punkcie maszyny, która zaspokaja potrzeby jej ciała.

Sorokin opisuje kazirodczy stosunek ojca i Mariny, po którym mężczyznę znajdują martwego. Być może jako przykład perwersji mógł być potraktowany opis ostatniej, trzydziestej miłości Mariny, bohaterki książki Sorokina. Swój najsilniejszy orgazm przeżywa, słuchając hymnu o niezłomnym związku narodów sowieckich, Leninie i drodze do komunizmu. Marina przyłącza się do kolumny wielomilionowego chóru i zlewa się z nimi wszystkimi.

* * *

Miłosne uniesienia i drżące ciała są ponadczasowym motywem obecnym w literaturze. Nieustanne powracanie pisarzy do ludzkiej seksualności wynika z ogromnego znaczenia miłości fizycznej dla artystów jako ludzi. Ale pisarze, jako mistrzowie słowa, mają też inne, dodatkowe motywy – nie tylko chcą, lecz także wiedzą, jak przekazać innym swoje doświadczenia. Oprócz tego najlepiej znają pisane i niepisane zakazy, które dotyczą publicznego wypowiadania się o seksie – i swoimi tekstami próbują pokonać te przeszkody. Po trzecie, należy wymienić być może najbardziej złożoną kwestię, jaką są opisy pragnień, przyjemności lub wymykania się im, które znajdują się w przestrzeni niewypowiedzianych wewnętrznych doznań. Wielu pisarzy już sprawdziło się w opisach tego niemożliwego do wypowiedzenia, ale pokusa ciągle pozostała – zawsze pozostaje coś, co nie zostało jeszcze wyrażone. W tym opanowywaniu niemożliwego do opisania ciało stanowi granicę naszej wyjątkowości i osobistej wyłączności w stosunku do świata i innych ludzi, ale jest to granica, która w miłości potrafi sama zniknąć. Ta ponadczasowa cecha ciała zawsze jednak otrzymuje oznaki współczesności, wyjątkowości w stosunku do innych okresów. Przedstawienia ciała są określone kulturą swego czasu, a więc dla nas i nam współczesnych to jest nasze, współczesne ciało. To, że jest ono podobne do przedstawień ciała w poprzednich pokoleniach, nie może przesłonić faktu, że kultura każdego, a więc i naszej epoki, jest wyjątkowa.

Literacka erotyka pisarzy słowiańskich charakteryzuje się osobistymi cechami autorskich spojrzeń na wieczne ludzkie motywy seksualności. W analizowanych tekstach można zauważyć pewne osobiste akcenty. W prozie Ljubicy Arsić opisane zostały medialno-erotyczne zabiegi wzmacniające namiętności współczesnego człowieka. Serbska autorka przedstawia to, w jaki sposób w życiowych losach bohaterek neurotycznie obecne są informacje o społecznej wadze seksu, zmuszając je do pogoni za partnerami i ciągłym zaspokajaniem swych potrzeb. Pokazano, że choć taka pogoń zaspokaja społeczną potrzebę opowiadania o kochankach, to nie zawsze przynosi zaspokojenie, ale często powoduje ból, niespełnienie, jest źródłem przemocy. Nietypowa powieść Sorokina i opowiadanie Oksany Zabużko śledzą miłość lesbijską w psychologicznie skoncentrowanej idei o dominacji nad innymi. Ciało jest tutaj instrumentem jednostki, a siła ciała mierzy się siłą ideologii. Różne przykłady twórczości prozatorskiej Tomasza Jastruna

świetnie przedstawiają w szerokim spektrum erotyczny świat miasta i prowincji – czasu, który niedawno przeminął i czasu, który teraz przemija, małżeńskich i pozamałżeńskich związków, stosunków hetero- i homoseksualnych. Powieść Milka Valenta w odważny sposób pokazuje cielesne namiętności, przeniesione do świata wyizolowanych, psychicznie chorych osób; do świata, który odróżnia się od codzienności. To tam jest możliwe, bez ponoszenia konsekwencji, oddawanie się skłonnościom seksualnym ciała, zaspokajanie „naturalnych potrzeb wpychania erekcyjnego kawałka mięsa w inny kawałek mięsa".

Nowa wrażliwość i bezwstydna sensualność, pogoń za partnerami, są czynnikami kształtującymi współczesną erotykę, którą w literacko dosadny sposób przedstawiają analizowane teksty słowiańskich autorów. Ich utwory są „odpowiedziami" także na inne – różne od przywołanych – pytania.

MIŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI W SŁOWIAŃSKIEJ FUTUROFANTASTYCE

Pisarze, którzy przywoływali stan zakochania, związki miłosne i cierpienia ludzi minionych czasów, łączyli bliskie im uczucia z osobistego doświadczenia z odnoszeniem się do niegdysiejszych przekonań i poglądów, pragnień i lęków. Nie mieli potrzeby wymyślać czegoś zupełnie nieznanego. W układaniu obrazu ludzkich relacji i postępowania ich fantazja opierała się zarówno na doświadczeniu, jak i na wspomnieniach oraz zapisach minionych lat w taki sposób, że osobiste stanowiska przeplatały się z rzeczywistymi lub wymyślonymi uczuciami ludzi z przeszłości.

Kiedy mowa o autorach, którzy prezentują świat przyszłości, sprawa jest o wiele bardziej złożona. Nie mogą oni być pewni, że świat, który zbudują w fantazji, naprawdę będzie taki, jakim go opisali. Nawet gdy projektują w przyszłość dotychczasową wiedzę i stanowiska na temat miłości, muszą skrywać brak przekonania w realność tego wymyślonego świata, ponieważ wiedzą, że tak naprawdę on jeszcze nie istnieje. Symulują przekonanie o rzeczywistym istnieniu przyszłego świata i chcą przekonać czytelników, że świat będzie wyglądał dokładnie tak, jak go opisali. W ten sposób pisarze udają pewność co do ukazywania uczuć ludzi, którzy dopiero będą „żyć". Przy tym, oczywiście, część swoich wizji opierają na doświadczeniu i tym, co w ludzkiej naturze uznają za niezmienną istotę człowieczeństwa.

Z tego powodu niezmiernie ważne jest pytanie, co jest wieczne i nieprzemijające w emocjonalnych związkach ludzi, a co przemijające i zmienne w fantastycznych projekcjach przyszłości. W dziełach futurofantastycznych na to pytanie proponowane są różne odpowiedzi, w zależności od tego, czy na pierwszym planie stawia się ducha czy ciało, rozum czy uczuciowość, świadomość czy podświadomość, istniejące czy jakieś inne zmysły, naturę ludzką czy sztuczną nadbudowę tej natury. Narracyjna budowa sytuacji, w których podkreślane lub konfrontowane są ze sobą różne części ludzkiej psychiki, przy zaostrzonym wartościowaniu postępowania bohaterów i przez nich uosabianych ludzkich zdolności lub niedostatków, jest charakterystyczna dla dzieł z wyznaczoną tezą lub tekstów literatury gatunkowej. W prozie o potencjalnej formie miłości w przyszłości spotykają się dwa nurty literatury: z jednej strony tzw. niskiej, popularnej, trywialnej, sprofilowanej gatunkowo, zaś z drugiej – powieść fantastycznonaukowa. W historii literatur słowiańskich te dwa gatunki rzadko się stykały. Stąd też, w nielicznych przykładach ich zetknięcia się można raczej mówić o osobiście zabarwionych

poszukiwaniach, które nie opierają się na już istniejących (pod)gatunkowych schematach. Pisarze, którzy swoją fantazję skierowali na życie miłosne przyszłych ludzi, starali się przedstawić swoje wizje jako namacalną rzeczywistość, która zawiera czasem osobiste lub społeczne projekcje.

Czy ludzie przyszłości będą kochać tak samo, jak kochamy my? Sądząc po zmianach w poglądach na świat współczesnego człowieka, ma swoje podstawy przypuszczenie, że niektóre z tych zmian będą kontynuowane i wpłyną na miłość przyszłych pokoleń. Ale nieprzejrzystość przyszłości prowadzi ludzi zainteresowanych zajrzeniem do świata, którego jeszcze nie ma, by oparli się na fantazji i w ten sposób budowali swoje wizje miłości i przyszłości.

Pisarze fantastyki w ukazywaniu stosunków miłosnych przyszłości skłonni są pokazywać nowych ludzi albo nowe okoliczności, w jakich znajdą się jednostki. Nowe czynniki tożsamości, inny niż obecnie stan człowieka – mogą wynikać ze zmiany biologicznej organizacji ciała ludzkiego i sposobu jego fizycznego reagowania na miłość oraz bodźce erotyczne. Nowością w miłości w przyszłości może być wynik zarówno rozszerzenia, jak i zawężenia reakcji psychicznych człowieka w warunkach ziemskich lub pozaziemskich, zdobywania lub utraty pewnych umiejętności we wzajemnym obcowaniu. Zmiany miejsca jednostki w środowisku społecznym, rozwijanie lub wypieranie osobistych skłonności emocjonalnych lub erotycznych pod wpływem dominującej ideologii lub władców interesują pisarzy skłonnych do socjologicznego postrzegania człowieka we wspólnocie przyszłości. Punkt, z którego pisarz obserwuje założone zmiany względem miłości, wyznacza w najdrobniejszych szczegółach typy wzajemnych relacji, stosunek osobistych pragnień i wymagań społecznych, wzorce urody i atrakcyjności, modele uczuć, nowe nawyki, typy wywoływania pożądania oraz sposoby jego zaspokajania i inne. Miłość przyszłości może przynieść zmiany w wyglądzie kochanków, a być może również w ich anatomii, fizjologii miłości przy pomocy różnego rodzaju stymulatorów, zmiany w psychicznym odbiorze poprzez nowe zdolności mentalne, zmiany tożsamości w deindywidualizacji i wpływie społeczeństwa na zmianę stosunku do miłości.

Wizje przyszłej miłości, stworzone przez autorów słowiańskiej fantastyki naukowej – Lema, Beljajeva, Zamiatina, braci Strugackich, Anderson, Wojnowicza, Goralik i Kuzniecowa, Sniegowa, Łukjanienka, Wasiliewa, Zinowjewa, Melkoniana, Minkowa, Dilowa, Stefanovicia, Ćuricicia, Bakicia, Belana – podczas problematyzowania różnych aspektów ich analizy zostaną pogrupowane pod względem tematyczno-motywacyjnym.

Zmiana anatomii i fizjologii człowieka

Miłość w wyimaginowanym świecie przyszłości pisarze przedstawiają również w świetle przypuszczalnych zmian w wyglądzie i funkcjonowaniu ludzkiego ciała. Rozwój biotechnologii, chirurgii plastycznej, farmakologii, inżynierii gene-

tycznej mogły doprowadzić do zmiany biologicznych podstaw seksu. W dziełach futurofantastyki wstępowanie w życie miłosne odbywa się przy pomocy stymulatorów, narkotyków, hormonów, bioprądów, fal. Poprzez ich użycie, z reguły w kontrolowany sposób, wzmaga się podniety i fizjologiczne reakcje, przy czym relatywizuje się stosunek elementów naturalnych i sztucznych w ludzkich zmysłach i uczuciach. Podkreślanie przestarzałości naturalnego człowieka oraz braku perspektyw rozwoju poprzez naturalną ewolucję, przy opowiadaniu się za zmianą ludzkiej natury i jej wzmocnieniem sztucznymi dodatkami, ukształtowali założyciele i zwolennicy transhumanizmu. Przed systematycznym ukształtowaniem tej ideologii w sferze życia miłosnego, w fantastyce pojawiają się pewne przedstawienia potencjalnych stosunków ludzi przyszłości.

W opowiadaniu Slobodana Ćuricicia *Pierś snu* opisywana jest epoka, w której kochankowie przy pomocy seksmaszyny i narkotyków pobudzają i wzmagają swoje przeżycia. W przeciwieństwie do tego zwyczajowego i upowszechnionego sposobu uprawiania miłości, ognistowłosa piękność Kasandra proponuje swojemu partnerowi akt miłosny bez pomocy sztucznych symulatorów. Jej mężczyzna, Klon, wstydzi się swojej erekcji jako cechy atawistycznej, która czyni go podobnym do człowieka z minionych czasów. Boi się on aktu miłosnego z nagą Kasandrą, bez ubrania, z zapachami, które wydzielają ciała, i odmawia jej propozycjom jako czemuś dawno już prześcignionemu. Z drugiej strony jej ciało go pociąga i w końcu dają się porwać tej, dla ich czasów nietypowej, miłości. Pokrótce przytoczona fabuła wskazuje, że oczywista jest opozycja: sztuczne – prawdziwe, którą autor umieścił w centrum tego opowiadania.

W powieści *2048* rosyjskiego prozaika, który podpisuje się pseudonimem Mar(c)y Shelley, wspomina się o istnieniu seksu przy pomocy maszyn jako typowym sposobie uprawiania miłości, w celu zlekceważenia rozmówcy wykazującego skłonność do głupich dziewcząt, które namawia na „seks bez elektroniki".

> No tak, no tak. To dlatego fruwasz w chmurach po każdej nocy spędzonej na spoconych zapasach z przypadkową blondynką. Uf, ale jesteś oryginalny! Ciągle kręcić tamte algorytmy opisane tysiąc lat temu w Kama Sutrze. Chociaż nie, przeoczyłem! – po wszystkich tych epidemiach większość mężczyzn przeszła na filtrowany neuroseks z kompfetkami i krewetkami. Dlatego od razu otwarło się przed tobą szerokie pole do popisu naturalisty: obrócić kolejną przestraszoną głupolkę w prawdziwym, barbarzyńskim seksie bez elektroniki (Andreev/Shelley).

Zmiana ludzkiego ciała stanowiła przez długi czas niewyobrażalny i prowokacyjny temat, który burzy wszelkie tabu. Linor Goralik i Sergiej Kuzniecow napisali wspólnie powieść *Nie* o świecie przemysłu pornograficznego w latach sześćdziesiątych XXI wieku. W świecie przyszłości, jaki prezentują Goralik i Kuzniecow, jednostka ma wielokrotnie większe możliwości wyboru partnera seksualnego i typu relacji, jaki z nim nawiązuje. Możliwości wyboru się poszerzają, ponieważ

jednostka najpierw może wybrać swój wygląd zewnętrzny – każdy może zmienić siebie, „morfować" się, ukształtowywać – odrzucając jeden, a wybierając inny wygląd. Nowo wybrana postać stanowi ucieleśnienie najgłębszych pragnień, urzeczywistnienie fantazji i marzeń. Poszukiwania wyjątkowości i odmienności pobudzają nowe oferty fantazji, które mogą przerodzić się w rzeczywistość. Jako że powieść opisuje przemysł pornograficzny przyszłych czasów, ludzie, którzy zmieniają swoją postać, przede wszystkim modyfikują swoje cechy erotyczne, oddając się swoim fantazjom oraz fantazjom swoich czasów. Zmienieni pod względem biomorfologicznym ludzie dodają do swych ciał zwierzęce organy, cechy, zmieniają wielkość narządów. Przeobrażają naturalne, poprzez ewolucję powoli ukształtowane ciało na zmienione ludzką wolą, nowe ciało. Wygląd ustabilizowany naturą całego gatunku staje się nieciekawy i ustępuje miejsca modnemu, sztucznemu i zindywidualizowanemu wyborowi.

Niezmienionych ludzi nazywa się naturalami, a zmienionych – morfami. Ciągle podsycana potrzeba odmienności, czegoś innego i jeszcze niewypróbowanego, prowadzi jednostki do drążenia w głębinach swoich ukrytych skłonności, by w warstwach poza zwyczajową uprzejmością i dobrym wychowaniem poszukiwali czegoś ekscentrycznego, brudnego, zakazanego i śmiałego. Powiększenie organów lub pomnażanie ich liczby wzmaga seksualną atrakcyjność i przyciąga więcej partnerów. Takie przeobrażenia stanowią krok naprzód w stosunku do już istniejących operacji plastycznych, poprzez które usuwane są braki lub „pompowane" są piersi, pośladki czy usta. Dodawanie organów zwierzęcych stanowi jednak o wiele bardziej śmiałe przekształcanie wyglądu ludzkiego, które na pierwszy rzut oka przypomina dawne mityczne wizje na temat miłości istot ludzkich i półzwierzęcych. W odróżnieniu od istot z wierzeń politeistycznych – centaurów, rusałek, wilkołaków i innych – powstałych z zabobonów, morfowane istoty są nowo utworzonymi mieszańcami, którzy pod powierzchnią łudzącej Inności skrywają ludzką potrzebę odmienności. Niezadowolenie z własnego wyglądu zewnętrznego i poszukiwania nowej postaci wywołują niepowstrzymany „głód" jeszcze bardziej wyzywającego i erotycznego ciała. Poza zmianą wyglądu ciało można przeobrazić do pożądanego wieku, przez co wyznaczane są ramy możliwości przyszłego przemysłu wyglądu ludzkiego w służbie miłości.

W powieści Goralik i Kuzniecowa opisywany jest chłopiec-morf z podwójnym członkiem wywiniętym na kształt rogu; chwali się służącą o wąskiej talii i ogromnych morfowanych pośladkach. Na festiwalu porno w Jerozolimie tytuł osobowości roku zdobywa Helga Braunschwaitz z trzema dekoltami i dodatkowymi dwoma rzędami piersi po trzy sztuki. Pięćdziesiąt morfów zostało przekształconych na jej podobieństwo i są oni zmieniani co roku, zgodnie z wyglądem nowej osobowości roku. Jedna z głównych bohaterek powieści, aktorka porno, kocha człowieko-bobra. Landa Gol pojawia się jako panda z kośćmi na uszach. Inspektorka, która ściga sadystyczny pedofilski przemysł na czarnym rynku, sama poddaje się zmianie wyglądu na nieletnią.

Dla pisarzy sama możliwość przeobrażenia ciała i odbioru swojego oraz cudzego ciała nie stanowiła jedynego źródła zainteresowania w kreśleniu potencjalnej przyszłości. Interesował ich również stosunek wyglądu zewnętrznego i przeżyć wewnętrznych, ukazany poprzez doznania, wątpliwości, lęki i pragnienia bohaterów tej mozaikowej powieści. Jedna z głównych bohaterek powieści *Nie,* Whoopie, odkrywa swoją skłonność do uformowanych na podobieństwo zwierząt kochanków. Podczas gdy kiedyś nieludzkie elementy w wyglądzie człowieka wywoływały przerażające skojarzenia ze światem groteskowych potworów, w tym dziele ludzie sami wybierają taki wygląd w pragnieniu, by drastycznie przemienieni dzięki dodanym organom seksualnym przyciągać uwagę innych.

Rozszerzenie możliwości fizjologicznych opiera się również na sztucznym wpływie chemicznych, biochemicznych, elektromagnetycznych preparatów, podniet lub surogatów w celu wzmożenia odczuć podczas miłości fizycznej. Poprzez motywy erotyczne pisarze przedstawiają trwałe podwyższenie erotycznej wrażliwości gatunku ludzkiego – poprzez inżynierię genetyczną albo chwilowe wywoływanie silnych odczuć przy pomocy różnych wspomagaczy. Idee transhumanizmu w połączeniu z osiągnięciami współczesnej medycyny sprawiają, że możliwe stają się niektóre z założeń autorów literatury fantastycznonaukowej.

W opowiadaniu *Tragedia noworoczna* bułgarskiego pisarza Liubena Dilowa żona oczekuje na przybycie swojego męża Iwana na Tytan, a kiedy zamiast męskiego ciała przez pomyłkę podczas teletransportu kwantowego dociera żeńskie, nieszczęśliwa żona zaczyna panikować i wzywa przyjaciela rodziny. Ten dość słabo ukrywa, że podobają mu się kształty przybyłego ciała, a kiedy ledwo się powstrzymując, by nie parsknąć śmiechem, pojmuje, jak doszło do połączenia głowy jego przyjaciela i ciała dziewczyny, próbuje ich uspokoić. W burleskowej sytuacji zmiany płci problematyzowane są podwójność i nieokreśloność tożsamości, jak również kryzys w stosunkach małżeńskich. W tragikomicznym tonie zmieniają się wybuchowe oskarżenia, zazdrosna wściekłość, podejrzenia, przeprosiny i pokusy. Namiętności dodatkowo się rozniecają, kiedy w drzwiach pojawia się turysta – nieznajomy w ogromnym skafandrze. Jest to młodzieniec, który szuka swojej dopiero co poślubionej żony. Przyjaciel, który opowiada czytelnikom tę historię, mówi:

> Pokazałem palcem przez ramię i nietaktyczny gość rzucił się do drzwi pokoju gościnnego. W sekundę opadł przed Iwanem na kolana i zdjął z niego kołdrę.
>
> – To ona, to ona! – zaskowytał.
>
> I namiętnie zaczął całować kolana i nogi mojego kumpla. To znaczy, nie mojego kumpla, oczywiście, tylko tej jego połowy, którą przez pomyłkę dostał podczas teletransportu. Iwon i Iwan byli tak zszokowani, że nawet się nie poruszyli. Ledwo mi się udało odepchnąć tę ludzką bryłę. Popchnąwszy go w stronę krzesła, na którym do niedawna siedziałem, zacząłem go pouczać.
>
> – Proszę się zachowywać kulturalnie! Gdzie się pan znajduje! (Dilov)

W powieści fantastycznonaukowej Sergieja Łukjanienki *Genom* przedstawiono czasy dalekiej przyszłości, w której ludzie spotykają się w kosmosie z członkami innych gwiezdnych cywilizacji. Autor przewiduje, że genetyka osiągnęła metody genetycznego przeobrażania ludzi, więc rodzice przed poczęciem mogą określić przyszłą specjalizację swojego dziecka. Tę specjalizację osiąga się po tzw. metamorfozie, przez którą człowiek otrzymuje pewne nadludzkie cechy, ale także pewnych elementów człowieczeństwa może być całkowicie pozbawiony. Pilotom i wywiadowcom odbiera się poprzez genetyczne modelowanie zdolność kochania. Głównym bohaterem jest pilot statków kosmicznych, Aleks, człowiek ofiarny i odpowiedzialny, ale przez swą specjalizację pozbawiony możliwości do odwzajemniania miłości. Zamiast uczucia stapiania się z osobą, którą kocha, on stapianie odczuwa w kontakcie ze statkiem. Analizę miejsca i roli miłości w takim genetycznie przeobrażonym świecie pisarz przeprowadza, zderzając takiego bohatera z dziewczyną Kim, która się w nim zakochuje, a jednocześnie jest wyspecjalizowana jako wojowniczka i hetera. Aleks wie, że nie jest zdolny odpowiedzieć na oczekiwania dziewczyny, ale ona mówi mu, że nauczy go kochać. Janet, członek załogi Aleksa, mówi: „Ty jesteś potworem większym niż ja, ja z natury nienawidzę Obcych, a ty nie możesz kochać". Kiedy chwilowo odblokowuje specjalizację, Aleks zaczyna czuć, ale jego uczucia kierują się ku Jenny.

Autor szczególnie bada, do skrajności rozdwojoną, fizyczną i duchową postać Edgara, który nie ma ciała, ale tylko pozornie istniejącą cyberskorupę, która może się zmieniać, podczas gdy jego wyjątkowy umysł jest uwięziony w krysztale, czyli komputerze. W takich warunkach silne przywiązanie dziewczyny Kim do Edgara oraz jego związek z nią nie mają – i mieć nie mogą – wszystkich elementów miłości w jej powszechnym rozumieniu. Bez możliwości ucieleśnienia Edgara zupełnie inaczej wyrażane są ich wzajemne uczucia, nawet zazdrość. Chociaż Edgar nie żyje w tym samym świecie z Aleksem i Kim, jest jednak zazdrosny o człowieka, w którym Kim się zakochała. Nie może powstrzymać uczucia w świecie, w którym cieleśnie jest nieobecny.

Miłość z lalkami do zaspokajania seksualnego

Umniejszanie znaczenia indywidualności ludzkiej i wzajemności pomiędzy kochankami prowadzi do zmniejszenia uwagi poświęconej partnerowi oraz zwiększenia samowystarczalności, a co za tym idzie, do zmechanizowania w końcowym efekcie stosunku miłosnego, w którym kochankiem zamiast istoty ludzkiej może być człekokształtna lalka. Kiedyś wykonywano nieruchome lalki naturalnej wielkości, ale dziś przemysł pornograficzny stworzył również lalki, które mogą pobudzać swoich partnerów. Pojawienie się doskonalszych lalek miłości przewidział polski pisarz Stanisław Lem.

Lem w powieści *Pokój na ziemi* opowiada o wyścigu zbrojeń, który został przeniesiony na Księżyc, a przy tym także o kompanii Cinadronix, wyspecjalizowanej w „dystantykach". To przedsiębiorstwo zaczęło produkować również s-dolls do zaspokajania seksualnego. Lem opowiada, że pierwsze lalki nie zostały dobrze przyjęte, ponieważ były zbyt mądre i drogie. Kiedy zaczęto wykonywać formy dla wyzywających piękności, które zdalnie ożywiały prawdziwe kobiety, rzecz stała się bardzo poszukiwana i popularna. Lem dalej przytacza mnóstwo paradoksalnych przypadków, w których prawnicy z trudem mogą wyznaczyć granicę wierności i zdrady w relacjach par, które używały seksualnych lalek.

W książce *Biblioteka XXI wieku*, którą tworzą recenzje niby napisanych książek, Lem opublikował też opowiadanie *Seksplozja*. Erotyzacja życia codziennego została tu ukazana przez wizytę w pewnym zapuszczonym pomieszczeniu piwnicznym, pełnym przedmiotów z okresu silnie zseksualizowanego życia. Lalki, automaty, urządzenia do podniecania produkowały potężne i wielkie przedsiębiorstwa, które osiągały wielkie zyski w przemyśle środków erotycznych. Powszechna erotyzacja opiera się wszak na idei, że jest możliwe zarabianie na ludzkim opętaniu seksem, więc wynajduje się wentyle do aktywowania niezużytej ludzkiej energii. Oczekiwanie na coraz to nowsze pokusy doprowadza do coraz to nowszych przyjemności. Naświetla się związek biznesu, fizjologii i psychologii, wskazuje się na nadużycia zainteresowania erotyzmem, które poprzez rozbudzanie zbiorowej wyobraźni i popytu przynosi wzrost zysku.

Zmiana miejsca miłości w wartościach społecznych

Biologiczna podstawa seksu w dużym stopniu wyznacza jego ważność we wszystkich społeczeństwach. Choć miłość fizyczna stanowi osobistą relację, zazwyczaj dwojga ludzi, do podstawy, którą czyni popęd i jej indywidualnego wcielenia, wbudowywane są schematy zachowania oraz sądy kształtujące ponadjednostkowe systemy kultur i ideologii. Zmiana stanowiska wobec seksu w ramach danej kultury wpływa też na zmianę odpowiednich poglądów jednostek – a więc zwiększenie lub zmniejszenie zainteresowania miłością fizyczną w jakimś społeczeństwie i okresie historycznym jest związane co najwyżej ze zmianami dominujących poglądów na stosunki międzyludzkie. Te poglądy zawierają również wartościowanie moralne seksu jako grzesznego, wstydliwego stosunku, który należy ukrywać lub jako przyjemności, poprzez którą potwierdza się radość życia.

W dziełach fantastycznonaukowych, które dobitnie ukazują społeczne aspekty przyszłego świata, projektowane są zmiany w postawach społecznych na temat miłości; w wartościach, które modelują stosunki pomiędzy kochankami lub zakochanymi. Wskazywane są wzory, normy i zakazy, które według koncepcji twórców fantastyki będą obowiązywać w miłości i stosunkach seksualnych w przyszłości. Postawy bohaterów wobec seksu w dziełach futurofantastyki naśladują

wzorce ze współczesności pisarza, kiedy autor, jako więzień swoich czasów, nawet nie rozważa możliwości przyszłych kochanków. Jeżeli jednak pisarz opisuje „nowe" stanowiska i modele zachowań seksualnych, często są one doprowadzane do skrajnej doskonałości lub wypaczenia.

Pesymistyczna wizja ograniczania miłości w antyutopiach opiera się na dławieniu wolności osobistych w społeczeństwach totalitarnych i fikcjonalnie doprowadza je do ostateczności. Prześladowani bohaterowie drogą buntu w dziełach antyutopijnych walczą o indywidualność, która przekracza wyznaczone przez władze reguły.

Kontrola i ograniczanie

Seksualna energia pożądania może zostać przekierowana na cele, które nie są związane z miłością i seksem.

> Najwyżsi manipulatorzy ograniczając związki miłosne, liczą na wyobcowanie i izolację jednostek, na porzucenie osobistych zajęć, w które wkładane są ogromne psychiczne i emocjonalne energie pragnienia i zaspokojenia, które wzajemnie się wywołują i wznawiają. Poza osłabianiem tej siły wpływa się również na jej przekierowanie na rzecz społecznie użytecznego i kolektywistycznego zaangażowania [Ajdačić 2009: 101].

Dyrygowane zmniejszanie zainteresowania ludzi seksem docelowo przekierowuje energię w pożądanym kierunku, ale takie przekierowanie przykrywa się lub uzasadnia osobistą i społeczną użytecznością, wynikającą z porządku w relacjach intymnych. Motyw jawnego dławienia seksualności w słowiańskiej fantastyce naukowej pojawia się rzadziej niż motyw erotyzacji społeczeństwa. Pojawia się on w pierwszej połowie XX wieku jako odbicie lęków przed powszechną kontrolą, a co za tym idzie – kontrolą życia intymnego.

Docelowe stępianie pożądania seksualnego mieszkańców Państwa Jedynego w powieści *My* Jewgienija Zamiatina nie jest całkowite. Związki miłosne są stałe, ale systematycznie się je organizuje – jednostka ma dwóch partnerów, którzy w bonach dostają swój, z góry wyznaczony, czas na seks. Mechaniczna organizacja namiętności daje mieszkańcom poczucie bezpieczeństwa i cykliczności zaspokajania potrzeb popędu i emocji, zaś istnienie „miłosnego trójkąta" zaspokaja założoną potrzebę posiadania różnych partnerów. Partnerów można wybierać i zostawiać, zatem nie istnieje narzucanie niechcianych związków, ale surowo wyznaczony czasowy rozkład spotkań wedle tarczy godzinowej dyscyplinuje potencjalne wylewy namiętności i przesadne, niekontrolowane przywiązanie do któregoś z kochanków. Ponieważ budynki są z przezroczystego szkła, przybycie partnera jest widoczne dla wszystkich. To wystawienie się na widok publiczny główny bohater i narrator chwali: „My zawsze żyjemy na widoku, cią-

gle obmywani światłem. My nie mamy gdzie się schować jeden przed drugim" (bel. 4). Mieszkańcy tego pod każdym względem uporządkowanego państwa mają prawo, by podczas spotkania miłosnego, w czasie pobytu partnera, opuścić rolety. Opuszczaniem rolet ujawnia się ukrywanie aktu miłosnego: „w jasnym, na przestrzał oświetlonym rzędzie domów – tu i tam widniały szaroniebieskawe nieprzezroczyste komórki opuszczonych rolet – komórki rytmicznego taylorzowanego szczęścia" (bel. 8) Tak samo zakochana kobieta, spragniona bliskości, powie swojemu partnerowi:

> Tak bardzo chciałabym przyjść do pana, żebyśmy opuścili rolety. Właśnie dziś, w tej chwili… – I bojaźliwie skierowała na mnie okrągłe, modrokryształowe oczy.
>
> Jest śmieszna. Co mogłem jej powiedzieć? Była u mnie zaledwie wczoraj i wie tak samo jak ja, że nasz najbliższy dzień seksualny – pojutrze (bel. 2).

Przez użycie rolet ukryty zostaje sam akt miłosny, ale też spotkanie kochanków. Główny bohater, D-503, nazywa Państwo Jedyne szklanym rajem, ale w późniejszej sytuacji, przesiąknięty oporem wobec wcześniej chwalonego porządku, mieszkania, z których korzystają, postrzega jako szklane klatki. Doznanie przestrzeni w powieści Zamiatina zależy od stanu psychicznego bohatera oraz od jego pokory lub wątpliwości co do ustroju, w którym żyje [Ajdačić 1999: 97]. Opuszczając rolety, główny bohater skrywa brak stosunku seksualnego z kobietą, którą kocha, a która nie przyszła na spotkanie.

Darko Suvin swoją uwagę kieruje na bunt w zachowaniu bohaterki, która w perspektywie historycznej zastępuje w micie chrześcijańskim miejsce Szatana, pokuszenia [Suvin 2007: 36–39]. W zakończeniu powieści Zamiatin pesymistycznie nie daje szansy osobistemu buntowi przeciwko władzy. Dzieło Zamiatina z krytyczną oceną społeczeństwa totalnej kontroli nie było dostępne czytelnikom w Związku Radzieckim. Również ten antyutopijny model ograniczania miłości ze strony władzy nie rozwijał się w literaturach epoki sowieckiej, ale odzwierciedlił się w klasycznym dziele literatury zachodniej, w *Roku 1984* Orwella.

Przykrywanie potrzeb seksualnych i pragnień w Związku Radzieckim wyśmiał w swojej satyrycznej powieści *Moskwa 2042* Władymir Wojnowicz. Jako nowo przybyły gość z przeszłości, pisarz Karcew pyta swoją towarzyszkę, Iskrinę, czy wykonując zadanie zaspokojenia jego zwiększonych potrzeb w łóżku, może odczuwać przyjemność, na co ona mu odpowiada: „A zadowolenie z tego odczuwam tak, jak przy każdej pracy społecznej" (*Moskwa 2042*). Kobiety świadczą usługi seksualne za słoiczek mydła. Na prawo od drzwi „Pałacu miłości" napisano: „Państwowy eksperymentalny dom publiczny im. N. K. Krupskiej, laureat orderu Lenina". W nazwie domu publicznego pisarz parodiuje i wyśmiewa styl sowieckich nazw instytucji. Wojnowicz wskazuje na związek dwóch typów deintymizacji aktu miłosnego: stworzenie człowieka komunistycznego podczas

stosunku, który nadzorują specjaliści i *peep show*, podkreślający pokrewieństwo komunizmu i kapitalizmu w manipulacji ludźmi, przy czym narzuca się podobieństwo w stosunku do seksu w dwóch skonfliktowanych systemach.

Erotyzacja

W społeczeństwach, w których zwiększone jest znaczenie seksu, wzorce indywidualnego zachowania są zerotyzowane, z większą swobodą używa się leksyki erotycznej, roznegliżowane i pociągające ciała albo ich obrazy częściej spotyka się przestrzeni publicznej, w rozmowach nie unika się skojarzeń erotycznych. Takie otoczenie pobudza do okazywania pożądania i zaspokajania bez względu na wiek.

W historii Europy wymieniały się okresy rozpusty i moralistycznego purytanizmu, ale chrześcijaństwo od średniowiecza wyznaczało ramy poglądów na miłość, z ograniczeniem publicznego wypowiadania się na temat seksu, który uważany jest za grzech. Na początku XX wieku Siegmund Freud i jego spadkobiercy odkryli strategie oraz przekierowywanie pożądania seksualnego, jednak ich odkrycia pozostały w wąskim kręgu bogatych i wykształconych. Powszechna erotyzacja szerokich mas zaczęła się w połowie wieku wejściem erotyki do filmu, zwiększeniem zysków z erotyzacji społeczeństwa, pojawieniem się rewolucji seksualnej i młodzieżowych popkultur, które jej przewodziły. Dalej zdejmowanie tabu z wypowiedzi na temat seksu w dyskursie publicznym, erotyzacja w reklamach i przemyśle rozrywkowym, rozkwit przemysłu pornograficznego i coraz swobodniejsza dystrybucja jej produktów, rozprzestrzenianie się par swingerskich, ciągłe obniżanie granic wiekowych dla wprowadzania elementów erotycznych aż do wieku dziecięcego i proporcjonalny wzrost pedofilii, opowiadanie się po stronie praw mniejszości seksualnych, brak ostrego potępienia sadyzmu i podnoszenie progu tolerancji dla przemocy w seksie – gruntownie zmieniły miejsce seksu i erotyki w postrzeganiu świata przez człowieka końca XX wieku w odniesieniu do myślenia z czasów Freuda.

Współczesne społeczeństwo, obok potężnych mediów, które masowo kształtują psychikę ludzi, dzięki odkryciom w dziedzinie fizjologii i genetyki posiada również praktyczne możliwości intensyfikacji doznań seksualnych poprzez hormony, inżynierię genetyczną, farmako- i neurostymulatory. Poprzez rozwój kontroli poczęć i metodę sztucznego zapłodnienia został już poluzowany tradycyjny związek pomiędzy naturalnym aktem płciowym a rodzicielstwem. Radykalne zabiegi mogłyby jeszcze bardziej rozerwać związek pomiędzy zapłodnieniem i seksem, przez co erotyka i zaspokojenie erotyczne byłyby zupełnie oddzielone od przedłużenia gatunku.

Zmiany w postrzeganiu seksu oraz erotyczne czynniki kultury wynikły z gruntownego wyzwolenia się człowieka Zachodu z wcześniejszych więzów chrześcijańskiego moralizmu, ale te zmiany zaczęły kształtować system nowego

modelu wartości, który już nie uwalnia człowieka, ale mu się narzuca. Zamiast manipulacji ograniczania pojawiła się manipulacja pobudzania i wywoływania głodu erotycznego. W swoich dziełach fantastycznonaukowych pisarze angloamerykańscy w różny sposób reagowali na erotyzację życia codziennego. Jedni jakby jej nie zauważali, drudzy krytycznie bądź satyrycznie zwracali uwagę na negatywne aspekty radykalizacji takich zmian, zaś jeszcze inni je wykorzystali, włączając erotykę do fikcjonalnych wizji przyszłości.

W wizji erotyzacji społeczeństwa przyszłości w dziełach pisarzy słowiańskich wprowadzenie wolnej miłości jest związane z materialną obfitością. Bogactwo kształtuje kulturę rozkoszowania się, dla której naturalne są szeroka i łatwo dostępna oferta rozmaitych przyjemności, jak również kuszenie nowymi przyjemnościami, które pociągają mieszkańców wspólnot obfitości, by spróbowali czegoś, czego jeszcze nie zaznali. W zależności od stopnia zainteresowania pisarza funkcjonowaniem całego łańcucha popytu, produkcji i podaży, można zdemaskować związek erotycznych pokus i przyjemności z tymi, którzy z erotyzacji społeczeństwa wyciągają jakieś zyski. W analizie twórczości autorów słowiańskich wgląd w ten związek należy obserwować w stosunku do upadku komunizmu jako punktu przełomowego, w którym społeczeństwa na Wschodzie wyparły się byłej ideologii i cenzury. W dziełach napisanych przed latami dziewięćdziesiątymi, w przedstawianiu przemysłu lalek do seksu Stanisław Lem naświetla związek produkcji wielonarodowych przedsiębiorstw i kupców w społeczeństwie konsumpcyjnym. W powieści *Kongres futurologiczny* Lem na początku szkicuje śmieszno-satyryczną kreską atmosferę kongresu w kostarykańskim hotelu „Hilton" z półnagim sekretarkami Wydawców Wyzwolonej Literatury i orkiestrą, która nie ubrana zapowiada kongres ich związku. W fantastyce poszczególnych autorów z byłej Jugosławii również bardziej swobodnie naświetla się erotyzację potencjalnej przyszłości.

W literaturach słowiańskich pod cenzurą sowiecką mniej obecne są motywy erotyzacji społeczeństwa. Potępienie hedonizmu w fantastyce sowieckiej, ogólnie mówiąc, pojawia się w formie satyrycznej krytyki kapitalistycznego, konsumpcyjnego społeczeństwa, ale w tym oczernianiu erotyka nie odgrywała ważniejszej roli. Brak potępienia rzekomej rozpusty kapitalistycznych społeczeństw Zachodu w fantastyce naukowej prawdopodobnie można wyjaśnić (auto)cenzuralną oceną, że szkody wynikające z otwartych opisów miłości fizycznej byłyby większe od korzyści krytyki ideologicznego przeciwnika. Kurtyny, która zasłaniała stosunki intymne, nie wolno było podnieść w fikcjonalnych dziełach sowieckich autorów literatury fantastycznej.

Społeczeństwo obfitości opisali bracia Strugaccy w powieści *Drapieżność naszego wieku*, przy nieśmiałym sugerowaniu również erotycznych swobód społeczeństwa, do którego z tajną misją przybywa detektyw Iwan Żylin. Jeden z rozmówców Iwana streszcza także filozofię tego bogatego społeczeństwa pogrążonego w grzechu. Po krótkiej rozmowie z Doktorem, który propaguje neooptymizm,

Iwan komentuje sobie: „Neooptymizm… Neohedonizm i neokretynizm… Neokapitalizm…". Ale właśnie unikanie bardziej swobodnych opisów rozpustnej młodzieży, jaką reprezentuje Woozie, córka gospodyni Iwana, umożliwiło braciom Strugackim dostrzeżenie i literackie przedstawienie w wysublimowany sposób jednego wymiaru erotycznie rozbudzonych społeczeństw. Obsesja jednostek na punkcie rozmaitych zabaw pokazuje stosunek do życia jako do gry aktorskiej. Ludzie „grają" zerotyzowane role i równocześnie są aktorami i publicznością na erotycznej scenie. Czytelnik nie towarzyszy Woozie w jej imprezach, ale ona gra rozpustną dziewczynę, której nic nie jest obce. Potwierdza to teatralność w jej zachowaniu, pyszałkowata rozwiązłość i zdziwienie przy spotkaniu z Iwanem jako człowiekiem, który nie lubi się „zabawić".

Po upadku komunizmu wcześniej komunistyczny dysydent, Aleksandr Zinowjew, w swojej wizji zerotyzowanego społeczeństwa dodaje element wzbogacania się zachodnich koncernów i elit kosztem biednego świata. W powieści *Nie* Sergieja Kuzniecowa i Linor Goralik przedstawiono też szczegóły potencjalnych związków przemysłu pornograficznego, rynku, gwiazd i konsumentów, a nawet służb, które walczą przeciwko produktom zakazanym przez prawo. W tej powieści demaskowane są mechanizmy rządzące w społeczeństwie konsumpcyjnym, produkcja, reklama i konsumpcja porno-bionicznych „filmów". Popularny pisarz rosyjski Wiktor Pielewin w powieści *Generation „P" w* opisie czasów współczesnych łączy w łańcuch reklamę, seks, bogactwo nowobogackich i ludzi reklamy. Wykorzystywanie innowacji w przemyśle seksualnym można użyć także jako środka kontroli poza sferą erotyczną. W ten sposób jeden z bohaterów *2048* Mar(c)y Shelley mówi o tym, że szef firmy daje swoim pracownikom jako nagrodę orgazmotron, ale okazuje się, że jest to tylko przykrywka dla wbudowanego „chipa wierności", przy pomocy którego zapewnia sobie dostęp do wiedzy, czy go oszukują w pracy.

Jeden z wyników, ale również założeń zwiększenia znaczenia erotyki i seksu w społecznym modelowaniu stosunków międzyludzkich stanowi dezindywidualizacja miłości. Przy erotyzacji zniesieniu podlegają cechy indywidualne jednostek, zaniedbuje się ich charakterystyczne właściwości i zastępuje je typowymi. Te z kolei w zerotyzowanej rzeczywistości oferują wzorce zachowania seksualnego w realnym świecie. W społeczeństwie, które pobudza zerotyzowane postrzeganie świata, nie ma przestępcy Don Juana, nie ma nawet uwodzicieli i uwodzicielek, ponieważ zmiana partnerów jest czymś pożądanym. Zmniejszanie wyjątkowości i indywidualizmu kochanków sprawia, że możliwe jest też realne istnienie równocześnie wielu związków. Zdrady się już nie potępia, a zamiast przestarzałych opowieści o wierności i niewierności mówi się o stałości i niestałości, pasywności i aktywności.

Pisarze literatury fantastycznej rozważali także przyszły status małżeństwa. Wedle ich wizji ten rodzaj sformalizowanego związku kobiety i mężczyzny zyska w przyszłości nowe cechy albo zniknie jako przestarzała instytucja z przeszłości. W dramacie *Milion lat później* Dragutina Ilicia dalecy potomkowie ludzi, dłu-

gowieczni przedstawiciele Ducho-świata, umawiają związek małżeński na czas określony, po którym muszą oddać swoją małżonkę komuś innemu. Zoran umówił małżeństwo ze Svetlaną na 500 lat („To był najkrótszy okres, jakiego żądała ona; a i ja nie chciałem krótszego, bo mam nadzieję, że w tak krótkim czasie nie zniechęcimy się do siebie nawzajem").

We wczesnej powieści futurystycznej A. Bogdanowa *Czerwona gwiazda* (1908) małżeństwo w ogóle nie istnieje. Również w powieści Zamiatina *My* nie istnieją małżeństwa, podobnie jak w chyba najbardziej znanej sowieckiej powieści fantastycznonaukowej *Mgławica Andromedy* I. Jefremowa (1967). W powieściach autorów słowiańskich nie ma usankcjonowanej prawnie poligamii, jak to ma miejsce w niektórych zachodnich powieściach, albo małżeństw grupowych. Aby zwiększyć wydajność małżeństwa, w powieści S. Sniegowa *Ludzie jak bogowie* (1966) maszyna wydaje zakochanym zezwolenie na przydatność w związku małżeńskim.

Książka Zinowjewa *Globalne ludowisko* przedstawia pod względem technicznym postępowe, ale skrajnie rozwarstwione społeczeństwo przyszłości. Pod względem gatunkowym bliska dziełom antyutopijnym, nie ma napiętej akcji, w której zbuntowana jednostka próbuje stawić opór ukształtowanemu na jeden wzór modelom totalitarnego społeczeństwa. W dziele, w którym przeplatają się formy eseistyczne i narracyjne, głównemu bohaterowi nadarza się okazja wstąpienia do kręgu uprzywilejowanych. Poznając mechanizmy wykorzystywania i wyznaczania warunków ludziom, bohater nazwany inicjałem A_1 dokonuje rewizji zasad, na których spoczywa ustrój jego społeczeństwa. W stanowisku głównego bohatera bez trudu można rozpoznać moralistyczne poglądy samego Zinowjewa na fikcyjnie zaostrzone kierunki rozwoju współczesnego świata. Ideologiczne ukierunkowanie autora jest bardziej niż jasne. Ono, co zrozumiałe, w jego ostatnich dziełach socjologicznych i literackich oscyluje wokół rozważań o świecie po upadku muru berlińskiego oraz wprowadzenia nowych stosunków w Europie. Książka *Globalne ludowisko* stanowi satyryczną ocenę zachodniego społeczeństwa, jego technicznej i finansowej wszechmocy, w oparciu o którą Zachód eksploatuje ludzi z innych zakątków świata, a swoje społeczeństwo osadza na fundamencie odwróconej hierarchii wartości, czego rosyjski pisarz nie akceptuje. W przedmowie do książki (datowanej na 1996 rok) autor pisze, że widział dużo książek i filmów o przyszłości ludzkości, ale zwykle zaniedbuje się w nich społeczny aspekt przyszłego społeczeństwa i wzajemne relacje jego członków. Pod względem gatunkowym Zinowjew swoją książkę określa jako historię socjologiczno-futurologiczną.

Kreśląc przyszłe życie zachodoidów, Zinowjew przedstawia także ich przesycenie wypaczonym seksem. W kilku rozdziałach tego eseistyczno-narracyjnego dzieła bardziej szczegółowo uzasadnia się życie miłosne społeczeństwa przyszłości. W słynnym antyutopijnym dziele George'a Orwella, *Rok 1984*, zostało wprowadzone pojęcie nowomowy, przyjęte również w rozważaniach o zepsuciu i nad-

używaniu języka w społeczeństwach totalitarnych. Przez wprowadzenie nowych słów lub zmianę ich znaczenia dąży się do ukrycia istotnego związku pomiędzy znaczonym i znaczącym, aby upiększyć to, co jest ideologicznie pożądane, a w rzeczywistości brzydkie, zaś odbierać urodę temu, co w społeczeństwie jest niepożądane, a pociąga ludzi. W ukazywaniu seksualizacji codzienności w fikcyjnej przyszłości Zinowjew przemianowuje pojęcia: zamiast *rozwiązłość* mówi się *kultura seksualna*, zamiast *prostytucji* jest *seksbiznes*, zamiast *burdelu – sekskompania*. Istnieją również o wiele obszerniejsze pojęcia, jak *sekskoncern* lub *seksimperium*. Obserwując zmiany sądu wartościującego, które dokonują się w wymienionych słowach, można dostrzec zatracanie się negatywnego stosunku, ponieważ znaczenia są neutralizowane lub przewartościowywane w kierunku pozytywnym. Słowami *biznes*, *kompania* – sugeruje się służbowość, zaufanie, solidność, systematyczność itp. Dalszy cel stanowi zniszczenie spontaniczności, a następnie zerwanie związku miłości i namiętności, przenoszenie namiętności i miłości fizycznej w domenę sfery prawno-służbowej. Bohater podpisuje w czasie studiów umowę o stosunkach seksualnych, która ma 500 punktów. Aureolą pożądanego i potrzebnego przykrywa się długoterminowy cel nadużycia seksu w dyscyplinowaniu ludzi.

Seksualizacja życia obejmuje zarówno osoby dojrzałe płciowo, jak i dzieci w systemie edukacji. Edukacja pobudza fizjologiczną potrzebę, ale jej nie zaspokaja, ponieważ w edukacji seksualnej nie ma praktyki, jest tylko symulacja z użyciem lalek. Jednak edukacja jest kontynuowana po szkole, na kursach dla dorosłych. Uczęszczanie na nie nie jest kwestią swobodnego wyboru, ale podlega kontroli, ponieważ ludzie, którzy oceniają, czy komuś należy umożliwić dalszy rozwój kariery, biorą pod uwagę to, jaki był jego stosunek do kursów z edukacji seksualnej. W ten sposób, symulując niewtajemniczenie, sztucznie wydłużając model szkolny, dorośli ludzie są poniżani i szerzy się potrzeby seksualne. A z drugiej strony, dorastanie i dojrzewanie jest sztucznie przyspieszane.

W porównaniu z czasami chrześcijańskiej powściągliwości i przesadnego potępienia cielesności dokonano całkowitego zwrotu. Nowymi słowami na oznaczanie nałogów przykrywa się niemoralność i zmarnotrawienie starych wartości moralnych. Zseksualizowana nowomowa odzwierciedla zmianę, która zaszła – to, co było zakazane, teraz stało się pożądane. Zboczenie, przestępstwo, niegdyś karane potępieniem i izolacją, zostało wniesione do obowiązującej normy. W tym świecie nie ma rozkoszowania się występkami, jak podczas orgii bohaterów de Sade'a, lecz stanowią one raczej źródło nudy i obciążenie.

Gdy czytamy fragmenty książki Zinowjewa o seksualnych nawykach i wizjach czasów, które nadejdą, nasuwają się skojarzenia wybiegające i wstecz, i naprzód. Czy pisarz w swoich analitycznych esejach istotnie przeczuwa kierunek manipulacji ludzkimi potrzebami teraźniejszości i czy może rozpoznać ich końcowy rezultat? Zinowjew w obrazie takiej przyszłości opiera się na już istniejącej obecności czasopism pornograficznych, filmów, gwiazd, rozmów, na wzmożonej obecności zdjęć nagich, wilgotnych i budzących pożądanie ciał, częstych wypo-

wiedziach o miłości fizycznej w skrajnie zerotyzowanym świecie rozrywki po rewolucji seksualnej. Uzupełnia on jeszcze pewne niezrealizowane możliwości. Nie można powiedzieć, że obraz życia miłosnego i seksualnego jest tu jakimś tradycjonalistycznym wylewaniem żalów za czasami, które minęły. Jego socjologicznie ugruntowana wizja stanowi zradykalizowany obraz wypaczenia współczesnego społeczeństwa i krytykę kierunku zmian w stosunkach między płciami. Wyolbrzymianie w tej futurystycznej projekcji zapowiada, że na świecie zaspokojeni seksualnie będą tylko najbogatsi i biedni.

Zamiast wykorzystywać ogromną uwagę i fizjologiczną energię, wyczerpuje się ją właśnie przez system, zaś łączenie jej z awansem społecznym włącza ludzkie popędy w przewidywalne i podlegające kontroli mechanizmy wykorzystywania ludzi. Pesymizm autora można zauważyć również w braku możliwości zmiany stanu rzeczy. Faktem jest, że zindywidualizowanie bohaterów w *Globalnym ludowisku* jest niewystarczające, że postaci są schematyczne. Jest to zrozumiałe, kiedy ma się na uwadze eseistyczno-socjologiczno-polemiczny styl książki. Takie stanowisko powstrzymuje autora, by zbadać przeżycia. Możliwości nawet dla indywidualnego buntu są ograniczone i uwarunkowane pozycją w społeczeństwie. Obraz jednego, skrajnie zseksualizowanego, ale bezwstydnego, nieczułego, wyrachowanego społeczeństwa bez namiętności może stanowić obraz społeczeństwa samotników, jakie nadejdzie po nas.

Zinowjew przewiduje upadek rodziny, pojawienie się drastycznego spadku zainteresowania „zachodoidów" rozpieszczonymi zachodnimi kobietami i sprowadzanie słabo wykształconych, niezbyt wymagających kobiet z nierozwiniętego Wschodu. Według wizji Aleksandra Zinowjewa z dzieła *Globalne ludowisko*, w przyszłości będą rządzić kobiety, zaś większość przeciętnych mężczyzn będzie seksualnie wygłodzona i nad wyraz pobudzona. Zaprzestanie potępiania par homoseksualnych i tolerancja dla wszystkich rodzajów skłonności seksualnych w dziele Zinowjewa skutkuje drastycznym spadkiem liczby par heteroseksualnych, które stają się coraz mniej liczne. Zapowiada się zaburzenia w płciach i zmianę seksualnych przyzwyczajeń i wizji.

W powieści serbskiego prozaika Iliji Bakicia *Życie prenatalne*, której akcja toczy się podczas wojny, wskutek umowy lekarza wojennego i prostytutki pobiera się spermę od ciężko rannych.

Erotyzacji współczesnego społeczeństwa, fikcyjnie projektowanej w społeczeństwach przyszłości, jak powiedziano, towarzyszą: zmniejszenie indywidualnej wyjątkowości człowieka na rzecz pożądanej typowości, zastępowanie stałych związków wielokrotnymi i mniej zobowiązującymi stosunkami przy wzmożeniu uczucia osamotnienia, duch odgrywanego hedonizmu, akceptacja zboczeń oraz wywyższanie cielesności nad duchowością i emocjonalnością.

Stanisław Lem w rozdziale poświęconym erotyce i seksowi w swojej książce *Fantastyka i futurologia* przeanalizował wzmożone wykorzystanie seksualności w możliwym świecie przyszłości.

Idąc dalej, dochodzimy do strefy, w której cielesność partnera, zwykle już wyzwolona od duchowości, zaczyna poddawać się dalszej segmentacji: ciało nie stanowi już całości somatycznej, tylko jego cechy płciowe odgrywają wyłącznie główną rolę. Przy wystarczająco dużym nacisku taka koncentracja uwagi na genitalnych aspektach partnera otrzymuje charakter patologii w postaci fetyszystycznego zboczenia (Lem 1970: 245).

Diagnoza Lema, jak się okazuje, była nie tylko prawdziwa w swoim czasie, lecz także dalekosiężna, jako przewidywanie możliwego rozwoju zarówno jednostki, jak i kultury. Z taką patologicznie zorientowaną genitalizacją stosunków intymnych sławny polski pisarz i futurolog się nie zgadzał, ale jego szerokie spostrzeżenie można zrozumieć również jako przestrogę przed tym, dokąd prowadzi wyzwolenie się z duchowości. W narracji Kuzniecowa i Goralnik naświetlane są fetyszystyczne skłonności bohaterów i dodatkowa genitalizacja ciała.

Zwielokrotniona tożsamość i miłość

Kwestia przyszłości ludzkiej tożsamości ulega zaostrzeniu wraz z rozwojem technologii, który prowadzi do potencjalnego połączenia wyglądu naturalnego i cech człowieka oraz sztucznych elementów, które nie stanowią owocu ewolucji ludzkiej wyobraźni. Ogromny postęp w dziedzinie tworzenia sztucznych wspomagaczy i sztucznej inteligencji sprawia, że kwestia granicy pomiędzy człowiekiem i robotem staje się nie tylko tematem literatury fantastycznonaukowej, ale też poważnych rozważań etycznych i naukowych. Zagadnienie cyberistot, androidów, półrobotów oczywiście dotyka także kwestii miłości i miłosnych relacji.

Zanim nastąpił rozwój techniki komputerowej i zbudowanych przy ich użyciu światów wirtualnych, motyw zwielokrotniania człowieka oraz jego ukochanej stworzył w antyutopijnej powieści *Dziennik Uta* chorwacki pisarz Branko Belan. Przeczuwając nadejście cyberery i epoki klonowania – choć bez szczegółów i wyjaśnienia mechanizmu powielania – Belan otwiera kwestię słabnięcia tożsamości zarówno oryginalnej istoty, jak i sobowtóra, a także problem ich rozróżniania. Ut, na wzór którego został wykonany sobowtór, dowiaduje się, że ukochana kochała się z nim w czasie, kiedy jej bez powodzenia szukał i wpada na pomysł, że w rzeczywistości kochała się z jego sobowtórem. Z jednej strony sobowtór jest identyczny z Utem, ale z drugiej również się od niego różni, choćby samym tym, że on ani nie wiedział, ani też nie czuł tego, czego tamten w powielonym obliczu doznawał. Równocześnie bliskość w postrzeganiu świata i uczuciach sobowtóra nie pozwala na ich rozdwojenie i samodzielność. Niezwykłe rozwijanie motywu powielania ludzi chorwacki pisarz umiejscowił w sytuacji buntu przeciwko surowo kontrolowanemu światu.

W powieści *Labirynt odbić* Sergiej Łukjanienko przedstawia miłość w wirtualnym świecie Deeptown. Chociaż pisarz wskazuje, że większość ludzi pojawia

się w wirtualnym świecie ze zmienioną tożsamością i bardziej pociągającym wyglądem w stosunku do rzeczywistości pozawirtualnej, w relacji głównego bohatera i bohaterki Viki to odchylenie nie istnieje, choć oni o tym nie wiedzą. Na początku Vika to dziewczyna, którą Leonid narysował na swoim komputerze, nie znając takiej osoby w rzeczywistości. Dlatego, kiedy poznał dziewczynę ze swojego ekranu w wirtualnym domu publicznym, gdzie się udał nie po to, by rozkoszować się płatną miłością, tylko by się schować przed prześladowcami, nadał jej imię Vika. Motyw wielokrotności tożsamości wirtualnej w powieści jednak się pojawia, ponieważ okazuje się, że oprócz Viki Leonida pociąga Madame, doświadczona i dojrzała kobieta, właścicielka domu publicznego. Kiedy odkrywa, że w istocie jest to jedna realna osoba, wirtualny dualizm uznaje on za złożoność dziewczyny, która mu się podoba. Wspólne przezwyciężanie kłopotów jeszcze bardziej zbliża do siebie Leonida i Vikę, którzy oboje ukrywają fakt, iż posiadają wyjątkowo rzadką zdolność nieulegania programowi hipnotycznemu, dzięki której mogą wyjść z wirtualnych głębin Deeptown wówczas, gdy sami tego zapragną, a nie wtedy, kiedy wyciągnie ich z góry ustawiony zegar. Łukjanienko, ukrywając, że tę zdolność posiada również Vika, wskazuje na jej strach przed tym, że jako kochanka pozostanie w ramionach ukochanego, podczas gdy on opuści już wirtualny świat w owych chwilach bliskości. Tożsamość rzeczywistego i wirtualnego świata potwierdza się na samym końcu powieści, kiedy bohaterowie pojawiają się na lotnisku w Sankt-Petersburgu i poznają się nawzajem. Do tego momentu bohaterowie nie mogli być przekonani o autentyczności tożsamości swojego partnera, ponieważ posługiwali się tylko postacią wirtualną, odmienną od ich rzeczywistego wyglądu.

Zoran Stefanović w opowiadaniu *Osiem obrazów wysokiej gęstości* z cyklu „Wspomnienia z innego życia" opowiada w imieniu demonicznego gościa wirtualnego świata „Second Life" o jego relacjach z dwiema ludzkimi partnerkami – Damą i Dziewczyną. Elementy taneczne i erotyczne w relacji z dwiema kobietami stanowią tylko parawan dla wykorzystywania seksualnej, rozumianej po reichowsku, orgonitowej energii śmiertelników – wszystko to dla przetrwania jednostek ludzkich, które znalazły ostatnie schronienie w wirtualnym multiuniwersum.

W świecie stworzonym przez cyfrowe impulsy nawet najdoskonalej naszkicowani ludzie istnieją w rzeczywistości wirtualnej i tej, z której się nimi zarządza. Problem realności tego świata rozprzestrzenia się na wszystkie aspekty tożsamości. Tradycyjne rozdzielenie ciała i duszy w pierwszej kolejności pojawia się tu w rzeczywistości, na co wskazują pisarze literatury fantastycznej. W powieści *Gorący start* Władimira Wasiliewa zbawca wirtualnego świata przed chorym władcą i jego zbawczyni Tiri, uciekając przed pościgiem, zakochują się w sobie. Kiedy staje się konieczne, by zmienili swój wygląd zewnętrzny, Tiri nie zgadza się na przyjęcie postaci niepociągającej grubaski, więc dostaje wygląd atrakcyjnej blondynki. Dopiero to wywołuje nieporozumienia między kochankami, ponieważ

ona zaczyna oskarżać bohatera, że tymczasowa blondynka bardziej mu się podoba niż ona sama. W powieści *Genom* Sergiej Łukjanienko rozważa temat miłości realnej i wirtualnej osoby w epizodzie o relacjach Edgara, chłopaka o fantastycznym umyśle, który nie ma ciała, a „żyje" w kryształowym komputerze dziewczyny Kim. Nie posiadając ciała, Edgar nie może fizycznie czuć ani okazywać miłości, choć jego uczucia są bardzo silne.

Podczas gdy kiedyś lalki erotyczne były nieżywymi, mechanicznymi przedmiotami, producenci z przemysłu pornograficznego zapowiadają, że lalki przyszłości będą miały wbudowane cybernetologiczne dodatki, które imitują ruchy i bodźce stosunku seksualnego z realnym partnerem oraz że programy będą pozwalać, by lalki reagowały na zachowanie prawdziwego „kochanka". Pisarze futurofantastyki w niektórych tekstach przewidują, jak mogłoby to wyglądać. I tak, Sergiej Łukjanienko w powieści *Genom* zaledwie mimochodem wspomina o wirtualnych kochankach, za pomocą których na Ziemi dzieci są przygotowywane do seksu. Pilot statku kosmicznego, Aleks, podczas rekonwalescencji w szpitalu używał wirtualnego imitatora seksu, ale ze względu na jego ograniczenia szybko mu się znudził. Spośród sprzętów do rozrywki związanej z seksem opisywany jest również „Seksualny kalejdoskop", który znajduje się na statku kosmicznym i którego Aleks używa podczas podróży dla rozrywki. To urządzenie wirtualnie kreuje sytuacje erotyczne z możliwością określenia ramowych skłonności i zabaw nieinteresujących samego użytkownika. Kiedy wyłączy partnerów i sytuacje, które go nie pociągają, użytkownik może oddać się temu, co go podnieca i zaspokaja.

Bion stanowi zapis doznania seksualnego, które można reprodukować i które, jak piszą Kuzniecow i Goralnik w powieści *Nie*, daje innym okazję przeżycia „spaceru po kimś innym", „cudzych uczuć we własnej skórze". Ponieważ akcja powieści toczy się w środowisku reżyserów, aktorów, producentów, operatorów, konsumentów i organów ścigających twarde nagrania porno, w tekście dobitnie problematyzowane są kwestie fantazji i rzeczywistości, granice dozwolonego i niedozwolonego w nagraniach – pedofilii i sadyzmu. Coś, co było niepowtarzalne, osobiste i czego nie można było dzielić z innymi, wraz z wynalazkiem bionu staje się powtarzalne, a inni ludzie mogą odbierać nie tylko obraz z dźwiękami, lecz także osobiście doznać przeniesionych przeżyć „aktorów". Krytyk Andrej Astwacaturow w czasopiśmie „Novoe literaturnoe obozrenie" pisze:

> Przemysł bioniczny stawia sobie za cel odciągnięcie człowieka od realności jego własnego „ja", od przeżywania bieżącego momentu, projektując wewnątrz jego świadomości nie tylko ideologiczne, ale również emocjonalne stereotypy. Nie ma nic prostszego, niż sterować człowiekiem, który żyje w przewidywalnych ramach cudzych, na chwilę pożyczonych uczuciach.

Tak jak dziś nagrania wideo oraz nagrania muzyki można obrabiać, podobnie autorzy prozy przewidują, że biony również będzie można modyfikować,

upiększać, łączyć, miksować. Miksowanie bionów jest złożone, ponieważ z trudem nakłada się na siebie przeżycia; nie jest pewne, które z nich będzie silniejsze i pokryje to drugie. Bioniczne „nagranie" umożliwia też, by mężczyzna „patrzył" poprzez kobiecy bion. Brutalna walka o przetrwanie na rynku, który jest głodny nowości, nowych doświadczeń, zmusza producenta, by zaproponował gwieździe pornonagrań Whoopie Nakamura, aby dla kariery zaszła w ciążę i nagrywała w tym stanie.

W powieści wspomina się, że w 2052 roku w Izraelu doszło do całkowitej legalizacji przemysłu chili porno (bi-hi) i niesłychanego popytu na takie nagrania. W futurystycznej wizji potencjalnej przyszłości nagrywa się coraz bardziej brutalne zapisy i zaciera się granica pomiędzy normalnością i nienormalnością. Tak, na przykład, reżyser chce nagrać nazistowskie tortury Żydówki, które przeradzają się w rozkosz płynącą z zerotyzowanej przemocy. Problem sadyzmu, który zamyka zabójstwo ofiary, to jedno z podstawowych wyzwań grupy bohaterów – tych, którzy ścigają i tych, którzy tworzą takie nagrania *snuff*. W medycznej scenerii odcinają kobiecie piersi piłą spalinową. Aby uniknąć prześladowań i wyroku za zabójstwo, autorzy ukrywają krwawe ślady, ale produkcja sadystycznych pornobionów wymyka się spod kontroli, ponieważ istnieje popyt na takie nagrania.

Miłość z istotami z innych światów

W fantastyce słowiańskiej jest wielu autorów, którzy, uważając, że rozumne istoty pozaziemskie będą przypominały ludzi, opisywali miłość człowieka z Ziemi i kobiety z innych światów, która jest podobna do miłości Ziemian. Aelita w zatytułowanej od jej imienia powieści Aleksieja Tołstoja jest drobną Marsjanką o popielatych włosach, która kocha konstruktora i pilota z Kraju Losu. W *Mgławicy Andromedy* Jefremowa namiętny Afrykanin Mwen Mas zakochuje się w czerwonoskórej piękności z Epsylon Tukana. Max Camerer braci Strugacki zakochuje się w Radzie w powieści *Zamieszkana wyspa*. W opowieściach o spotkaniach ludzi z nieczłekokształtnymi istotami z innych światów; w dziełach, w których przedstawiana jest emocjonalna i cielesna bliskość ludzi i istot o odmiennej strukturze anatomiczno-fizjologicznej – mogą się również mieścić idee autorów o możliwości uprawiania seksu z istotami pozaziemskimi. W rozdziale książki o fantastyce i futurologii Stanisław Lem poświęcił uwagę podjęciu tego tematu przez kilku autorów amerykańskich, wyjawiając na światło dzienne ich literacki brak kunsztu i nieznajomość biologii.

Wyobrażenia seksualnych związków ludzi ze stworzeniami z innych światów są złożone ze względu na fakt, że muszą one zakładać, w jaki sposób dochodziłoby do dopasowania się różnych ciał i organów, mechanizmów podniecenia seksualnego i zaspokojenia, a także dać odpowiedzi, czy związek seksu i rozmnażania byłby podobny do ludzkiego doświadczenia. Istotom pozaziemskim

o nieludzkim wyglądzie można przypisać mniejsze lub większe zainteresowanie seksem w stosunku do ludzi, co można połączyć z ich wyższym lub niższym stopniem rozwoju, inteligencji. W krzyżowaniu się opozycji: wzbudzający pożądanie – mniej atrakcyjny, ziemski – nieziemski (ludzki – nieludzki), naturalny – nienaturalny możliwe są różne nawarstwienia, w zależności od tego, czy rozwój traktuje się jako ograniczanie, czy też rozwijanie naturalnego pragnienia seksu. W ten sposób bardziej rozwinięte rasy mogą, w zależności od postrzegania autora, być bardziej seksualne lub oziębłe. Ważny dodatkowy element mogą stanowić cechy obieżyświata, przygody, które w modelach kulturowych zawsze łączone są z aktywnym stosunkiem wobec seksu i zdobywania kobiet innych.

Laura Anderson we wspomnianej już powieści *Dzieci wieczności* opowiada o kobiecie z Ziemi, Aolli, która przybywa na planetę Dorn. Zakochuje się w niej Usz-sz-sz o ogromnych, niemal dwudziestopięciometrowych skrzydłach, które zmieniają barwę. Podczas lotu przez kanion Dornu zmienia jej mentalny kod, przywiązując ją do siebie na zawsze.

> Usz-sz-sz wykonał krąg nad Kanionem, zwiększając wysokość i Aolla w ten sposób nawet nie zrozumiała, co się stało. Ostatnim, co widziała, było zbliżanie się Usz-sz-sz do niej z wielką prędkością, co sprawiło, że poczuła strach. Wielkie Coś wdarło się do jej mózgu, zdejmując bloki. Aolla, straciwszy kontrolę nad skrzydłami, zaczęła spadać w dół i próbowała się temu oprzeć, ale było to doskonale bezużyteczne. Potężna istota złapała ją, mocno przycisnęła do siebie i w tej samej chwili zawładnęły nią jakieś nieludzkie uczucia. Wszystko zakręciło się kilka razy i wydało się jej, że widzi rozgwieżdżone niebo. Objęło ją jakieś potwornie silne uczucie, dla którego nie ma nazwy, przeniknęło ją i Aolla krzyknęła. To uczucie zawierało w sobie ból, osłodę, radość, żal, lęk – niemal wszystkie uczucia naraz.

Aolla poprzez operację zostaje uwolniona z uzależnienia od zakochanego obcego i jego wstępowania w relacje, co do których ludzie uważają, że powinni być wolni.

W opowiadaniu *Mortilia* Bułgara Agopa Melkonjana czytelnicy poznają odizolowanego w tropikalnej willi pilota statków kosmicznych Alfreda Meduhowa, który los świata w listach-pogróżkach wiąże z sobą samym. Alfred po jednej z misji został odsunięty od lotów, zaś przełomowy moment w jego życiu stanowi dziwny pocałunek pozaziemskiego potwora. Dociera do niego, że jego córka Mortilia żyje życiem matki Alfreda i że to odwrócenie życia i śmierci jest związane z fatalnym pocałunkiem. Dociera do niego, że musi zabić Mortilię.

Jednym z rozpowszechnionych aspektów innej miłości, która łączy się z miłością w przyszłości, jest miłość wielopłciowa. W tych ramach akcentowany jest inny cel seksu lub też jego wieloznaczny charakter. W zbiorze *Gwiezdne dzienniki Iona Cichego* polskiego pisarza Stanisława Lema sławny pilot kosmiczny napotyka rasę, u której miłość jest pięciopłciowa.

W fantastyce Siergieja Sniegowa, w drugiej części powieści *Ludzie jak bogowie* (*W Perseuszu*), idea o wielopłciowej miłości została wyłożona jako koncepcja potencjalnego udoskonalenia, którą rozważa pozaziemska rasa galaktów.

> Konstruktorzy galaktów rozważają teraz o dogłębnym pomnażaniu płci u istot żywych. Dwupłciowość jest już elementarna, szorstkie przeciwstawianie mężczyzny i kobiety – prymitywizm, jakiego nie można uzasadnić ani względami moralnymi, ani konstruktywnymi. Wyliczenia wskazują, że dopiero sześciopłciowość gwarantuje doskonałość. Schemat jest następujący: jeden prawdziwy mężczyzna i jedna prawdziwa kobieta, ale również – lewoskonstruowana kobieta i prawoskonstruowana kobieta oraz tacy prawo i lewoskonstruowani mężczyźni.

W imieniu ludzi jedna para w uścisku ironicznie odnosi się do takiej koncepcji. Im wystarcza dwupłciowość, co z radością potwierdzają. Sami galakci zostają przedstawieni jako rasa, która skłonna jest wykonywać z mechanizmów stworzenia i udoskonalać te istoty. Pisarz nie rozwija idei galaktów, zostawiając ją zaledwie naszkicowaną, zatem czytelnik nie może poznać szczegółowej argumentacji o doskonałości potencjalnych sześciopłciowych stworzeń, jak również tego, jak wyobrażają sobie oni ich wzajemne relacje. W ten sposób nie jest jasne, co się kryje za przestrzennie zorientowanymi nazwami „lewy", „prosty" i „prawy".

* * *

W świecie, w którym żyli i żyją pisarze słowiańskiej futurofantastyki już zostały rozrzucone zarodki przyszłych zmian. Poprawność ich wizji dotyczących sposobu życia, potrzeb i uczuć będą mogli potwierdzić lub im zaprzeczyć dopiero ludzie przyszłości. Ale fantastyka łechce naszą chęć do podejrzewania tego, co się wydarzy. Byłoby dobrze, gdyby czytelników doprowadziła do myśli: czy ludzie mogą w istniejących dziś zarodkach potencjalnej przyszłości rozpoznać to, co jest dobre i to, co człowieka nie prowadzi do postępu i spełnienia? Wychodząc od faktu, że ludzie i natura ich miłości nie są niezmienne, możemy się zastanowić: czy chcemy, by miłość w przyszłości była inna; kto mógłby stanowić wzorzec kochanków w jakichś innych okolicznościach? Wyzwania, jakie niosą ze sobą rozważania o przyszłości, oferuje nam właśnie fantastyka.

W zaprezentowanym tekście rozważano dzieła niektórych polskich, rosyjskich, serbskich, chorwackich i bułgarskich autorów fantastyki naukowej poruszające temat miłości w przyszłości. Zgodnie z wizjami tych autorów, miłość będzie odgrywać ważniejszą rolę w życiu ludzi przyszłości. Erotyczne doświadczenia ludzi poszerzą się kosztem anatomicznych lub fizjologicznych zmian, stosowania narkotycznych lub farmakologicznych preparatów do wzmacniania odczuć, używania cyber- i wirtualnych kochanków. Jeśli tego chcemy lub jeśli lękamy się jakiejś wizji przyszłości, wciąż możemy wpływać na drogi jej realizacji.

MODYFIKATORY CIAŁA EROTYCZNEGO W SŁOWIAŃSKIEJ FANTASTYCE FUTURYSTYCZNEJ

„Obraz ciała jest kompletny, ale samo ciało już nie" – napisał Walerij Podoroga [Podoroga 1995]. Ta uwaga dotyczy oczywiście także przedstawień o przyszłym wyglądzie i funkcjonowaniu ludzkiego ciała, obecnych w dziełach słowiańskiej fantastyki futurystycznej. W tym tekście nie będą jednak analizowane konkretne elementy tej całości – racjonalno-prognostyczny, fantazmatyczny albo emotywno-irracjonalny czynnik obecny w twórczości poszczególnych autorów, podobnie jak poszczególne ich dzieła. Uwaga zostanie skierowana na ciała stworzone w oparciu o materialistyczno-racjonalne poglądy na świat, ciała jako maszyny, których seksualne aktywności mogą zostać włączone, zmienione, wzmocnione, zahamowane lub zatrzymane poza ich naturalnymi reakcjami. To są ciała, w przypadku których wspomagacze mogą wpływać na ich seksualne reakcje; fizjologiczne ludzkie maszyny z mechanizmami, którymi można sterować. Wiedzę o ciele jako seksualnej maszynie podległej wpływom aparatów, preparatów, konwertorów, pobudzaczy, wibratorów, neuropobudzaczy, neurostymulatorów, moderatorów, modyfikatorów i wielu innych różnie nazywanych wspomagaczy „medycyna" oraz przemysł pornograficzny mogą zastosować, wykorzystując badania nad hormonami, genami i substancjami farmakologicznymi, które pobudzają lub osłabiają reakcje seksualne ciała zgodnie z pożądanym, wcześniej przepisanym programem. W fantastyczno-futurystycznych opowiadaniach poświęconych ciału bohatera, trzymając się ogólnej myśli Podorogi, może zostać przedstawiony ostateczny cel tego programu, a fikcjonalny obraz ciała tu również będzie znacznie pełniejszy niż samo ciało.

Racjonalne podejście do zmian stosunków między ludźmi i ludzkiej biologii już teraz wywołało znaczne przeobrażenia w ich życiu seksualnym. Seks przestał być jedyną metodą na przedłużenie gatunku, ponieważ sztuczne zapłodnienie umożliwia poczęcie bez konieczności fizycznego zbliżenia przyszłych rodziców. Seks nie jest już także osią społecznej organizacji asymetrycznych stosunków małżeńskich, z różnymi rolami płciowymi w społeczeństwie, przez co zlikwidowano część jego społecznych funkcji i sprowadzono go do poziomu osobistego zaspokajania. W taki oto sposób seks jako popęd i wytworzona przez kulturę potrzeba wiązania się z wybraną osobą stają się wiekowo i płciowo zneutralizowane. Jednak wbrew oczekiwaniom, że z tych właśnie powodów jego rola we współczesnym społeczeństwie ulegnie marginalizacji,

zainteresowanie seksem rośnie. Dlatego rozmyślania o teraźniejszości i przyszłości ludzkiej cielesności bezpośrednio związane są także z wydarzeniami, których świadkami jesteśmy teraz.

Destymulatory, modyfikatory fizjologii popędu i pragnienia wykorzystują kontrolowany mechanizm przekierowywania energii fizjologicznych. Osłabianie pragnienia, zmniejszanie lub nawet likwidacja zaspokojenia przedstawia cel zmiany reakcji fizycznych w sytuacji, kiedy pożądane jest zredukowanie popędu seksualnego i sprowadzenie seksu do czynności nieciekawej, a nawet męczącej. Jeśli istnieje społeczne rozwarstwienie w użyciu destymulatorów związanych z czynnościami seksualnymi, to grupa, która kieruje społeczeństwem, dokonuje dystrybucji pragnień i zaspokojeń, kierując się wyłącznie własnymi interesami. Również w słowiańskiej fantastyce futurystycznej powstałej w pierwszej połowie XX wieku grupy rządzące aż w nadmiarze zapewniały sobie seksualne zaspokojenie, podczas gdy w wyniku różnego rodzaju zabiegów tych przyjemności pozbawiona była większość mieszkańców. Kręgi władzy wykorzystywały energię libido do manipulacji społeczeństwem.

Przewidując szybki rozwój przemysłu akcesoriów erotycznych i całkowitą erotyzację społeczeństwa, Stanisław Lem w książce *Doskonała próżnia,* w formie krytyki fikcyjnej księgi *Seksplozja* wymyślonego Simona Merila pisał o kraju rozerotyzowanego społeczeństwa, który nastąpił w wyniku wybuchu „związku chemicznego znanego pod tajemniczą nazwą »antyseks«".

Destymulatory zmniejszające agresywność przedstawiają szczególny typ oddziaływania na naturę ludzką, który z życiem płciowym jest związany w sposób pośredni. Kosmonauta El Breg, bohater powieści Stanisława Lema *Powrót z gwiazd*, z powodu wolniejszego upływu czasu w okresie lotu o prędkości zbliżonej do prędkości światła przybywa na Ziemię sto lat po swoim wylocie i spotyka ludzi, którzy zostali zbetryzowani, czyli na stałe pozbawieni chęci do agresji. Głównym powodem wynalezienia i powszechnego zastosowania betryzacji była chęć, aby ludzie przestali się zabijać. Początkowo betryzacja napotkała na wielkie protesty, tym bardziej, że dotyczyła wielu dziedzin życia, w których wywoływała wielkie zmiany. Swoim działaniem objęła także sfery stosunków intymnych. Powrót El Brega na Ziemię, obecnie zamieszkiwaną przez ludzi całkowicie pozbawionych agresji, doprowadza pilota do sytuacji, w których spotyka się z kobietami, które z jednej strony się go boją, ale z drugiej czują do niego słabość. Znajdując się w objęciach aktorki (realistki) Aen Aenis, El Breg odnosi wrażenie, że ktoś z ich dwojga jest nieprawdziwy. Eri, młoda i czarująca kobieta, początkowo zgadza się na zbliżenie, ale wyłącznie ze strachu. Lem, za punkt wyjścia przyjmując emocjonalne doznania głównego bohatera, pokazał spotkanie nowych ludzi i „dzikusów" z przeszłości.

Stymulatory, czyli modyfikatory potęgujące podniecenie wykorzystują biohormonalne, farmakologiczne, nano- i neuroaktywne środki w celu poszerzania siły popędu seksualnego. Finalnym celem takiej ingerencji w naturalne pro-

cesy jest – oparty na idei całkowitej erotyzacji – projekt wykorzystywania całego potencjału ciała dla ekstatycznego podniecenia oraz aktywizacji wszystkich części ciała w celu zwiększonej i wydłużonej ekstazy. Wykorzystanie modyfikatorów jako wspomagaczy zmienia reakcje organizmu i czyni ciało osoby, która posiada modyfikator, zupełnie innym zarówno w odniesieniu do pozostałych ludzi, jak i jego przodków. Sytuacja, w której wyłącznie członkowie jednej, uprzywilejowanej grupy społecznej mają dostęp do takich modyfikatorów, powoduje, że jest to grupa uprzywilejowana i wyróżniająca się spośród społeczeństwa właśnie pod względem realizacji prawa do zaspokojenia seksualnego.

Konfrontacja wspomaganego i naturalnego seksu jest głównym tematem opowiadania serbskiego prozaika Ćurčića *Pierś snu* (*Dojka sna*), w której opisano dziki seks bez maszyn. Serbski pisarz snuje przypuszczenia, że naukowcy i technolodzy przyszłości zapanują nad fizjonomią ludzkiego ciała i jako normę będą mu narzucać kontrolowany seks. Naturalny seks zaś będzie uznawany za wyraz dzikości, na który nikt się nie będzie chciał zdecydować. Zdaniem autora wprowadzanie kontrolowanych stosunków płciowych mężczyzn i kobiet będzie mieć swoje konsekwencje także w kontekście technicznym i społeczno-psychologicznym.

Stymulatory doprowadzające do wycieńczenia. W przydziałach seksu modyfikowanego i niemodyfikowanego, w których większość wystawiona jest na działanie wzmagających podniecenie stymulatorów, a panująca mniejszość unika działania stymulatora seksualnego, przy pomocy manipulacji siłami fizjologicznymi ta mniejszość przekierowuje uwagę większości z problemów struktury społeczeństwa na osobiste zainteresowanie seksem.

Nasza codzienność pokazuje, że rządzący przy pomocy kontrolowanych mediów przeprowadzają proces erotyzacji naszego społeczeństwa. Wyraźnie widać to w promowanych wzorcach: z jednej strony, opierając się na zmianach kulturowych, wspiera się obniżanie wieku rozpoczęcia aktywności seksualnej, przy jednoczesnym jego wydłużaniu za pomocą środków farmakologicznych. Wcześniejsze ograniczenia dotyczące partnerów seksualnych znikają, a możliwości nieskrępowanego seksu się powiększają. Dotyczy to zarówno wszystkich kategorii wiekowych ludzi, jak i nieżywych lalek, coraz łatwiej osiągalnych partnerów o pożądanych cechach, popularnego dzielenia się seksualnymi zwyczajami i umiejętnościami, promowania ideału ciągłej gotowości do aktywności seksualnej. Zwiększanie aktywności seksualnej zabiera wolny czas, zmniejsza wagę pracy i duchowości. W związku z tym raczej nie wydaje się niemożliwe przypuszczenie, aby ktoś z wszechmocnego kręgu rządzących procesami społecznymi i przekonany o niewystarczającym jeszcze stopniu erotyzacji, mógł u specjalistów zajmujących się badaniem ludzkiej fizjologii zamówić środek wywołujący powszechną lubieżność. Polski prozaik Maciej Parowski w powieści *Twarzą ku ziemi* przedstawił społeczeństwo, w którym w sposób sztuczny doprowadza się do wybuchu aktywności seksualnej.

Obecna u ludzi potrzeba seksualnego zaspokojenia w ten sposób staje się możliwym przedmiotem świadomej lub nieświadomej manipulacji, która jej naturalne, biologiczne cechy narusza się zgodnie z nowymi, odgórnie narzuconymi regułami.

Zwiększanie tolerancji wobec przemocy przesuwa granicę dozwolonej i obustronnie akceptowalnej, a w pewnych sytuacjach nawet pożądanej przemocy, prowadząc do zupełnie nowego typu seksualnej moralności. Tym samym, wraz z likwidacją ograniczeń dotyczących wieku lub płci, obszar zabronionych czynności w sferze kontaktów seksualnych pozostał dość wąski. Ale fantastyka również i tu dokonuje radykalnych rewizji, przedstawiając krwawe biczowanie, sadyzm i masochizm w królestwie, gdzie wszystko jest dozwolone. Kiedy mowa o zewnętrznym wpływie na procesy fizjologiczne, za pomocą modyfikatorów w sposób sztuczny można zwiększyć tolerancję na ból, to jest poszerzyć przestrzeń dozwolonego dla agresora. Można przypuszczać, że oprócz stymulatorów i destymulatorów, modyfikatorów, które kierują reakcjami seksualnymi, mogą istnieć także stymulatory i destymulatory agresji. Fantastyka futurystyczna może też zaproponować społeczne uzasadnienie takich zmian.

Kontrola nad śmiercią w fikcjonalnym futurystycznym sadyzmie panów przemocy przeobraża w małych bogów, którzy na siebie przyjmują szerokie, boskie uprawnienia, w historii cywilizacji nigdy nie przypisywane zwykłej osobie. Badania granicznych stanów brutalnego zachowania kochanka i pokus, które się przy takim zachowaniu pojawiają, zbliżają go do iluzji o panowaniu nad życiem i śmiercią, czym on, choć wyłącznie pozornie, zyskuje cechy istoty metafizycznej, zdolnej do ingerencji w najwyższe stosunki między ciałem a duchem.

Goralik i Kuzniecow w powieści *Nie* (*Net*) opisują cyfrowe zapisy przepełnione przemocą, którym coraz trudniej można się opierać, ponieważ istnieje wielki popyt na tego typu obrazy. W ich powieści fikcja jest projektowana na nieodległą przyszłość, w której zwiększeniu ulega tolerancja wobec przemocy w seksie. Ich literackie analizy ekshibicjonizmu i sadystycznego seksu ukazują możliwy związek multimedialnego przemysłu porno z zachowaniem, które się dzisiaj ocenia jako nienormalne i sadystyczne, ale które, zgodnie z opinią autorów, za kilka dziesięcioleci będzie podlegać znacznie łagodniejszej ocenie.

Człowiek może w sposób swobodny, zgodnie ze swoją wolą, bez zagrożenia karą, być uczestnikiem lub współuczestnikiem brutalnego seksu, który może doprowadzić do uszkodzenia lub zabójstwa partnera. Natomiast skrajnie podejrzany wydaje się dobrowolny udział ofiary w takim zajściu. Stymulatory przemocy lub modyfikatory granic bólu mogą zostać włączone bez wiedzy człowieka, a ofiary mogą się zabezpieczyć za pomocą manipulacji. Kwestia wolności w sposób oczywisty dotyczy nowego agresora-kochanka, ale także zmiany norm w tej sferze. Kwestia pozwolenia lub zakazu dotyczącego sadyzmu w seksie wirtualnym nie są zbyt odległe od zjawiska rzeczywistej przemocy. Nowe ciało erotyczne wskazuje na makabryczne, wypierane pragnienia dręczenia i niszczenia, które w sferze przedstawień erotycznych przebijają się do kultury dnia dzisiejszego.

* * *

Narratorzy fantastyczno-futurystycznych przedstawień seksu z modyfikatorami w sposób bezpośredni lub pośredni ukazują konfrontację naturalnego i udoskonalonego człowieka. Nawet gdy w opowiadaniu brak dawnego, nieudoskonalonego człowieka, jest on obecny w doświadczeniu czytelnika. Zmiany, które przynoszą nowe ciało erotyczne i zmodyfikowany seks, wyostrzają kwestie granic poszerzonej wolności osobistej, pokus w tworzeniu nowej etyki i nowej cielesności człowieka.

Panowanie nad mechanizmami fizjologicznymi aktywnego seksualnie ciała obejmuje zewnętrzny program pobudzania lub tłumienia, jakościowej zmiany impulsów cielesnych. Niezależnie od tego, czy modyfikatory są pochodzenia mechanicznego, hormonalnego, elektronicznego, farmakologicznego, neuronowego lub jakiegokolwiek innego, zbliżają one człowieka do półrobota, a jego zmodyfikowanego partnera – do lalki służącej wyłącznie do zaspokajania potrzeb. Upodobnianie się człowieka do maszyny i maszyny do człowieka jest oczywiście zamierzonym efektem działalności człowieka, który te maszyny buduje zgodnie z własnymi, wyobrażonymi potrzebami. Czy on pragnie szybszego zaspokojenia, czy ona marzy o wolniejszym lub szybszym osiągnięciu ekstazy lub jakiegokolwiek innego uniesienia, a być może wiecznie trwającego orgazmu?

Kierunek, w którym już teraz zmierza przemysł pornograficzny w połączeniu z rozwojem jednostek badawczych i zapotrzebowaniem społecznym władzy, wyznaczy dalsze perspektywy urzeczywistniania projekcji pisarzy fantasy. Ale futurystycznie ukierunkowana fantastyka i futurologia, która jest oparta na badaniach psychologicznych i biotechnologicznych, może wskazać możliwe drogi przyszłej zmodyfikowanej seksualności.

BIBLIOGRAFIA

W wykazie uwzględniono nazwiska autorów słowiańskich i tytuły tekstów (w języku polskim i w języku oryginału) będące przedmiotem analizy. Nie podano tytułów wierszy, a jedynie oznaczenie – *wersy*.

Źródła

Literatura bułgarska

Dilov, Ljuben: *Novogodišna tragedija* <https://chitanka.info/text/26150-novogodishna-tragedija> [dostęp: 19.08.2008].

Melkonjan, Agop: *Mortilija*, [w:] *Spomen za sveta*, Sofija 1980.

Minkov, Svetoslav: *Damata s rentgenovite oči*, Prožektor 1934.

Zarev, Vladimir: *Razruha*, Sofija 2003.

Literatura chorwacka

Belan, Branko: *Utov dnevnik*, Beograd 1982.

Bunić – Bunić-Vučić, Ivan: *Djela Dživa Bunića-Vučića* / Priredio Milan Ratković, Zagreb 1971 (Stari pisci hrvatski, knj. 35).

Dž – Držić, Džore (*wersy*): *Pjesni ljuvene* / Priredio Josip Hamm, Zagreb 1965.

H – Hektorović, Petar (*wersy*): *Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića*, Zagreb 1874 (Stari pisci hrvatski, knj. 6).

HM – (Horacije Mažibradić) *Zbornik stihova XVII stoljeća* / Priredio Rafo Bogišić, Zagreb 1967.

M – Monaldi, Miho (*wersy*): *Stari pisci hrvatski*, Zagreb.

MD – Držić, Marin (*wersy*): *Djela* / Priredio Frano Čale, Zagreb 1979.

N – Nalješković, Nikola (*wersy*): *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića* / Skupili Vatroslav Jagić i Đuro Daničić, Zagreb 1873 (Stari pisci hrvatski, knj. 5).

R – Ranjina, Nikša (*wersy*): *Stari pisci hrvatski*, Zagreb.

Ranjina, Dinko (*wersy*): *Pjesni razlike Dinka Rańine, vlastelina dubrovačkoga* / Matija Valjavec, Zagreb 1891 (Stari pisci hrvatski, knj. 18).

SPH – Stari pisci hrvatski (seria).

Š – Menčetić, Šiško (*wersy*): *Pjesme Šiška Menčetića Vlahovića i Gjore Držića* / Skupio Vatroslav Jagić, Zagreb 1870 (Stari pisci hrvatski, knj. 2).

Valent, Milko:

Bordel divljih jabuka, „Quorum" 2002, nr 4 [Zagreb].

Clown, Rijeka 1988.

Gola Evropa, „Dubrovnik" 2002, nr 3 [Dubrovnik].

Ground Zero Aleksandra, „Dubrovnik" 2004, nr 2–3 [Dubrovnik].

Z – Zlatarić, Dinko (*wersy*): *Djela Dominka Zlatarića*, Zagreb 1899 (Stari pisci hrvatski, knj. 21).

Literatura czeska

Hrabal, Bohumil: *Obsluhoval jsem anglického krále*, 1971. *Obsługiwałem angielskiego króla* / Przeł. Maciej Prażak, Lublin 1988.
Kundera, Milan: *Směšné lásky*, 1970. *Śmieszne miłości* / Przeł. Emilia Witwicka, Warszawa 2001.

Literatura polska

Gombrowicz, Witold: *Ferdydurke*, Warszawa 1938.
Gretkowska, Manuela:
Polka, Warszawa 2001.
My zdies' emigranty, Warszawa 1991.
Tarot paryski, Kraków 1993.
Jastrun, Tomasz: *Gorący lód*: *29 poważnych i niepoważnych opowiadań o miłości niemiłości*, Warszawa 2003.
Jurek, Paweł: *Pokolenie porno*, 2001 <http://encyklopediateatru.pl/ksiazka/557/pokolenie-porno/strona/1> [dostęp: 12.10.2012].
Kraszewski, Józef Ignacy:
Bolesławita B.: *Moskal. Obrazek współczesny narysowany z natury*, 1864.
Lem, Stanisław:
Dzienniki gwiazdowe, Kraków 1957.
Fantastyka i futurologia, Kraków 1970.
Kongres futurologiczny, [w:] *Bezsenność*, Kraków 1971.
Pokój na ziemi, Kraków 1987.
Powrót z gwiazd, Warszawa 1961.
Seksplozja, [w:] *Doskonała próżnia*, Warszawa 1971.
Modzelewski, Marek: *Dotyk*, Warszawa 2000.
Parowski, Maciej: *Twarzą ku ziemi*, Warszawa 1981.
Sala, Paweł: *Gang Bang*, Kraków 2005.
Żeromski, Stefan:
Uroda życia, Kraków 1912.
Echa leśne, „Echa Kieleckie" 1906, nr 1, s. 5–6.

Literatura rosyjska

Anderson, Lora: *Deti večnosti*, 1999 <http://lib.ru/RUFANT/ANDERSEN/deti.txt_with-big-pictures.html>, <http://loraandersen.com/ch1.html> [dostęp: 19.08.2008].
Andreev, Aleksej (Mersi Šelli/Marcy Shelley): *2048* (powieść).
Beljaev, Aleksandr: *Vlastelin mira*, Leningrad 1926.
Kuznjecov, Sergej; Goralik, Linor: *Net*, Sankt Petersburg 2004.
Medvedeva, Natalija: *Moj ljubimyj*, Moskva 2003.
Nabokov, Vladimir: *Lolita*, New York 1967.
Sniegow, Siergiej: *Ljudi kak bogi*, 1966–1977, t. 2: *Wtorżenije w Piersej*, 1968.

Sorokin, Vladimir: *Tridcataja ljubov Mariny*, Moskva 1995.
Strugacki, Boris Arkadij: *Obytamyj ostrov*, Leningrad 1969.

Literatura serbska

Aćin, Jovica: *Dnevnik izgnane duše*, Beograd 2005.
Aleksić, Dragan:
(*wersy*), [w:] *Antologija srpskog dadaizma* / Priredio Predrag Todorović, Beograd 2014.
Piszczałka idzie ulicą i pan Tipka (*Pištaljka ide ulicom i gospod Tipka*), [w:] *Antologija srpskog dadaizma* / Priredio Predrag Todorović, Beograd 2014.
Arsić, Ljubica:
Sendviči sa lososom, [w:] *Tigrastija od tigra*, Beograd 2003.
Maco, da li me voliš, Beograd 2005.
Mango, Beograd 2008.
Tigrastija od tigra, Beograd 2003.
Bakić, Ilija: *Prenatalni život*, Beograd 1997.
Bjelica, Isidora:
Dorćol-Menhetn, Beograd 2000.
Nepristojna pisma muškarcima, Beograd 2001.
Bulatović, Miodrag: *Gullo, Gullo: roman*, Beograd 1983.
Ćurčić, Slobodan: *Dojka sna*, [w:] Slobodan Ćurčić: *Šume, kiše, grad i zvezde*, Beograd 1988.
de Buli, Moni:
Doktor Hipnison, czyli Technika Życia (*Doktor Hipnison*), [w:] *Antologija srpskog dadaizma* / Priredio Predrag Todorović, Beograd 2014.
Iksion, [w:] *Antologija srpskog dadaizma* / Priredio Predrag Todorović, Beograd 2014.
Davičo – Davičo, Oskar: *Poezija, otpori i neotpori* (Sabrana dela, 5), Beograd 1969.
Gradina – *Градина: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, Ниш 1982.
Grlica – *Грлица. календар црногорски* / Уред. Димитрије Милаковић, Цетиње; год. 1 (1835) – год. 5 (1839).
Karadžić III – Караџић, Вук Стефановић: *Српске народне пјесме: књига трећа, у којој су пјесме јуначке средњијех времена*, Београд 1972.
Kilibarda, Novak:
Brojači – *Brojači ajvana*, Beograd 1991.
CH – *Crnogorska hronika*, Beograd 1995.
Crnogorci – *Crnogorci i Đaponezi*, Beograd 1981.
Glavari – *Glavari i pisari*, Beograd 1989.
Iz priče – *Iz priče u priču*, Beograd 1984.
Nebeski – *Nebeski sužnji*, Beograd 1981.
Rusi – *Rusi i tejatori*, Nikšić 1989.
Snovi – *Snovi i sinovi*, Beograd 1993.
Suđenice – *Suđenice*, Beograd 1997.
Suložnici – *Suložnici: roman bola*, Nikšić 1995.

Sve – *Sve je to nakva sudbina*, Beograd 1985.
Vražji – *Vražji vrti*, Beograd 1978.
Z opowiadania – *Из приче у причу*, Никшић 1984.
Kostić, Laza: *Čedo vilino: bajka o Kosovki devojki*, Beograd 1910.
(*wersy*): *Pesme*, Novi Sad 1909.
Maksim Crnojević: tragedija u pet radnja, Novi Sad 1866.
Marković, Milena: *Šine*, [w:] *Tri drame*, Beograd 2006.
Mihajlović, Jasmina:
Ljubav bez tajni, Beograd 2007.
Pariski poljubac, Beograd 2007.
N – *Немогуће = L'impossible*, Београд 1930.
NDIO – *Nadrealizam danas i ovde*, t. 1–3, Beograd 1931–1932.
PoeN – *Poezija nadrealizma u Beogradu 1924–1933* / Priredio Branko Aleksić, Beograd 1980.
Poljanski, Branko Ve (*wersy*), [w:] *Antologija srpskog dadaizma* / Priredio Predrag Todorović, Beograd 2014.
Popović Odlomci – Popović, Koča: *Odlomci ulice*, „Književna reč", nr 238–240, s. 5.
Popović Prodana – Popović, Koča: *Prodana sudbina*, „Književna reč", nr 238–240, s. 2.
Ristić – Ristić, Marko: *Nadrealiza*m, „Svedočanstva" 1924, t. 1, nr 1, s. 13–15.
Ristić BM – Ristić, Marko: *Bez mere*, Beograd 1928.
Ristić KP – Ristić, Marko, *Knjiga poezije*, Beograd 1984 (Ristić, Marko: *Od sreće i od sna*, 1925).
Ristić T – Ristić, Marko: *Turpituda*, Zagreb 1972.
Ristić, Popović – Ristić, Marko; Popović, Koča: *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Beograd 1931.
Romčević, Nebojša: *Brod ljubavi*, Beograd 2006.
Subotić, Jovan: *Život dra Jovana Subotića (avtobiografija)*, Novi Sad 2009.
Todorović – *Antologija srpskog dadaizma* / Uredio Predrag Todorović, Beograd 2014.
Vučo Ako – Vučo, Aleksandar: *Ako se još setim ili Načela*, Beograd 1929.
Vučo KnP – Vučo, Aleksandar: *Krov nad prozorom*, Beograd 1926.
Vučo KV – Vučo, Aleksandar: *Koren vida*, Beograd 1928.
Vučo PiP – Vučo, Aleksandar: *Pesme i poeme*, Beograd 1980 (SKZ, knj. 485)
Zmaj, Jovan Jovanović: *Sabrana dela Jovana Jovanovića Zmaja*, 2015.

Literatura ukraińska

Andruhovič, Jurij:
Andruchowycz, Jurij: *Dwanaście kręgów* / Przeł. Katarzyna Kotyńska, Wołowiec 2005.
Perversija, Ivanofrankivsk 1997.
Andruhovič, Sofija: *S'omga*, Kyjiv 2007.
Ješkiljev, Volodymyr: *Pafos*, Lviv 2002.
Karpa, Irena:
Perlamutrove Porno (*Supermarket samotnosti*), Kyjiv 2005.
50 minuta trave, Harkiv 2004.
Kononenko, Jevgenia: *Poviji tež vyhodjat zamiž. Zbirka novel*, Lviv 2005.
Matios, Marija: *Furšet*, Lviv 2002.

Vinničuk, Jurij: *Mal'va Landa*, Lviv 2003.
Zabužko, Oksana: *Poljovi doslidžennja ukrajinskogo seksu*, Kyjiv 1996. *Badania terenowe nad ukraińskim seksem* / Przeł. Katarzyna Kotyńska, Warszawa 2003.

Literatura włoska
Petr. – Petrarca, Francesco: *Il Canzoniere* / A cura di Giancarlo Contini, Torino 1964.

Literatura

Agamben 1982 – Giorgio Agamben: *Stanze*, Torino.
Agejeva 2006 – Віра Агеєва: *Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*, Київ.
Ajdačić 1995 – Дејан Ајдачић: *Књижевна авангарда и еротизам*, „Књижевна речи", т. 23, с. 454–455.
Ajdačić 1999 – Дејан Ајдачић: *Тајно и јавно у топографији словенских антиутопија*, [w:] *Антиутопије у словенским књижевностима*, Београд, с. 91–111.
Ajdačić 2000 – Дејан Ајдачић: *Новак Килибарда. Научник и књижевник*, Бар.
Ajdačić 2001 – Dejan Ajdačić: *O vilama u narodnim baladama*, „Studia Mithologica Slavica", t. 4, s. 207–224.
Ajdačić 2009 – Дејан Ајдачић: *Љубав будућности у делима словенске фантастике*, [w:] *Футурославија: студије о словенској научној фантастици*, Београд (2 прош. изд.).
Ajdačić 2012 – Дејан Ајдачић: *Сан и демони у словенској фантастици*, [w:] *Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць*, Київ, с. 462–477.
Ajdačić 2013 – Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд, с. 167–179.
Aleksić 1983 – Branko Aleksić: *Otkrivenje u nadrealizmu*, Beograd.
Andruhovič 1994 – Юрій Андрухович: *Кохання і смерть по-лицарськи – визволення панни*, „Сучасність", т. 1.
Arystoteles 1989 – Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1989.
Bachtin 1975 – Michaił *Bachtin: Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu* / Przeł. Anna i Andrzej Goreniowie, Kraków.
Bataille 1980 – Žorž Bataj: *Erotizam* / Prevod Ivan Čolović, Beograd.
Bataille 2009 – George Bataille: *Łzy Erosa* / Wprow. Joseph Marie Lo Duca, przekł. i posł. Tomasz Swoboda, Gdańsk.
Benayoun 1978 – Robert Benayoun: *Érotique du surréalisme*, Paris.
Benjamin 1984 – Walter Benjamin: *Destruktivni karakter*, „Delo", t. 30, nr 7, s. 1–3.
Bartolino 1969 – Никола Бартолино: *Надреализам и поетска реч*, „Књижевна историја", год. 1, бр. 3, с. 597–630.
Borisov 1991 – Сергей Борисов: *Смехоэротический континуум народного творчества*, [w:] *Русский фольклор: проблемы изучения и преподавания. Часть 3*, Тамбов, с. 52–54.
Breton 1973 – *Surrealizm. Antologia* / Wybór i przekł. Adam Ważyk, Warszawa.
Brikner, Finkilkraut 1989 – Paskal Brikner, Alen Finkilkraut: *Novi ljubavni nered*, Beograd.

Burenina 2005 – Ольга Буренина: *Органопоэтика: анатомические аномалии в литературе и культуре 1900–1930-х годов*, [w:] *Тело русской культуре*, Москва.
Cioran 2015 – Émile M. Cioran: *Zarys rozkładu* / Przeł. Magdalena Kowalska, Warszawa.
Čajkanović 1994 – Веселин Чајкановић: *Инкубација под јасенком*, [w:] *Студије из српске религије и фолклора (1925–1942)*, Београд, с. 408–415.
Čale 1971 – Frano Čale: *Petrarca i petrarkizam*, Zagreb.
Damjanov 1988 – Сава Дамјанов: *Корени модерне српске фантастике*, Нови Сад.
Dante 1976 – Dante Alighieri: *Djela*, knj. 1, Zagreb.
Delić 1980 – Јован Делић: *Српски надреализам и роман*, Београд.
Delić 2011 – Лидија Делић: *Песма Старца Милије и драма Лазе Костића о женидби Максима Црнојевића: две концепције трагичног*, [w:] *Лаза Костић* / Уред. Љубодраг Симовић, Београд, с. 191–208.
Deretić 1969 – Јован Деретић: *Композиција Горског вијенца*, Београд.
Deretić 1979 – Јован Деретић: *Алманаси Вукового доба*, Београд.
Deretić 1988 – Јован Деретић: *Историја српске књижевности*, Београд.
Drndarski 1989 – Mirjana Drndarski: *Nikola Tomazeo i naša narodna poezija*, Beograd.
Đorđević 1953 – Тихомир Ђорђевић: *Вила и вештица у нашем народном веровању и предању; Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*, Београд.
Đorđević 1982 – Mira Đorđević: *Groteskno kao poetska kategorija*, „Umjetnost riječi", t. 26, nr 1–2, s. 123–131.
Đurić-Klajn 1956 – Стана Ђурић-Клајн: *Музика и музичари*, Београд.
Epštein 2006 – Михаил Эпштейн: *Философия тела*, Санкт-Петербург.
Ficino 1544 – Marsilio Ficino: *Sopra lo amore o var Convito di Platone, per Neri Dortelata*, Firenze.
Flašar 1988 – Мирон Флашар: *Студије о Стерији*, Београд (Српска књижевна задруга. коло 81, књ. 537).
Fortis 1984 – Alberto Fortis: *Put po Dalmaciji* / Priredio Josip Bratulić, Zagreb.
Foucault 1995 / 2000[2] – Michel Foucault: *Historia seksualności* / Przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski, wstęp Tadeusz Komendant, Warszawa.
Frajnd 1982 – Марта Фрајнд: *Драме Лазе Костића*, [w:] *Књижевно дело Лазе Костића*, Београд, с. 9–24.
Frajnd 1996 – Марта Фрајнд: *Историја у драми – драма у историји: огледи о српској историјској драми*, Нови Сад–Београд (Библиотека Драмске уметности).
Franičević 1983 – Marin Franičević: *Povijesti hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb.
Garin 1958 – Eugenio Garin: *Platonismo e filosofia dell' amore*, [w:] *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari.
Gauthier 1971 – Xaviere Gauthier: *Surréalisme et sexualité*, Paris.
Georgijević 1936 – Крешимир Георгијевић: *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности*, Београд.
Gezeman 1943 – Gerhard Gesemann: *Heroische Lebensformen: zur Literatur und Wesenkunde der balkanischen Patriachalitat*, Berlin.
Glasenapp 2003 – Małgorzata Glasenapp: *Femina astralis – kobiecość w powieściach fantastycznonaukowych Stanisława Lema*, [w:] *Stanisław Lem – pisarz myśliciel człowiek*, Kraków, s. 256–275.

Golubović (red.) 1996 – *Српска авангарда у периодици: зборник радова* / Уред. Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Нови Сад–Београд.

Gornij – Евгений Горный: *Онтология виртуальной личности* <http://www.netslova.ru/gorny/selected/ovl.html> [dostęp: 10.10.2004].

Gundorova 2005 – Тамара Гундорова: *Післячорнобильска бібліотека, Український постмодерн*, Київ.

Heim 1993 – Michael Heim: *The Erotic Ontology of Cyberspace*, [w:] *The Metaphysics of Virtual Reality*, New York, s. 82–108 <http://project.cyberpunk.ru/idb/erotic_ontology_of_cyberspace.html> [dostęp: 10.10.2004.

Huizinga 1974 – Јохан Хојзинга: *Јесен средњега века*, Нови Сад.

Ibrovac 1966 – Miodrag Ibrovac: *Claude Fauriel et la fortune européene des poésies populaires grecque et serbe : étude d'histoire romantique*, Paris.

Jagić 1869 – Vatroslav Jagić: *Trubaduri i najstariji hrvatski lirici*, „Rad JAZU", t. 9, s. 202–233.

Janion 1990 – Maria Janion: *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa.

Kajzer 2004 – Волфганг Кајзер: *Гротескно у сликарству и песништву*, Нови Сад.

Kapidžić-Osmanagić 1966 – Hanifa Kapidžić-Osmanagić: *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo.

Karadžić 1972 – Вук Стефановић Караџић: *Етнографски списи*, Београд.

Karan 1989 – Milenko Karan: *Psihoanaliza i nadrealizam*, Nikšić.

Kilibarda 1998 – Новак Килибарда: *Усмена књижевност пред читаоцем*, Цетиње.

Kis 2003 – Оксана Кісь: *Моделі конструювання ґендерної ідентичності жінки в сучасній України*, Львів.

Klimczuk 2008 – Wojciech Klimczuk: *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków.

Konstantinović 1983 – Radomir Konstantinović: *Biće i jezik*, knj. 5, 7, 8, Beograd–Novi Sad.

Kreković 1908 – Petar Kreković: *Najstarija hrvatska lirika*, „Nastavni vjesnik", t. 16, nr 4, s. 241–259; nr 5, s. 329–339; nr 6, s. 401–411; nr 7, s. 481–489.

Krnjević 1993 – Хатиџа Крњевић: *Белешке уз лирику Симе Милутиновића Сарајлије*, [w:] *Сима Милутиновић Сарајлија. Књижевно дело и културно-историјска улога*, Београд, с. 81–114.

Lanin 1993 – Борис Ланин: *Русская литературная антиутопия*, Москва.

Leskovac 1960 – *Лаза Костић* / Приредио Младен Лесковац, Београд (Српска књижевна задруга. коло 53, књ. 359).

Lorenzetti 1917 – Paolo Lorenzetti: *La belezza e l'amore nei trattati del Cinquecento*, Pisa.

Ljubinković 1987 – Ненад Љубинковић: *Губитници Старца Милије*, „Расковник", т. 13, св. 49, с. 73–94.

Ljubinković 1993 – Ненад Љубинковић: *Три коледке – први кључ за читање и тумачење будимске и лајпцишке Пјеваније Симе Милутиновића*, [w:] *Сима Милутиновић Сарајлија. Књижевно дело и културно-историјска улога*, Београд, с. 175–199.

Magarašević 1827 – Георгије Магарашевић: *Народне сербске песме*, „Српски летопис", т. 3 (1), с. 86–89.

Maletić 1884 – Ђорђе Малетић: *Грађа за историју Српског народног позоришта у Београду*, Београд.

Marković 1960 – Фрањо Марковић: *Лаза Костић*, Београд.
Mickjevič 1955 – Адам Мицкјевич: *О српској народној поезији* / Превео Стојан Суботин, Цетиње.
Milinčević 1958 – Васо Милинчевић: *Историјске драме Јована Стерије Поповића*, „Књижевност и језик", год. 5, бр. 1/2, с. 44–51.
Milinčević 1967 – Васо Милинчевић: *Личност у романтизму*, „Књижевност и језик", год. 15, бр. 1/2, с. 1–14.
Milošević-Đorđević 1971 – Нада Милошевић-Ђорђевић: *Заједничка тематско--сижејна основа српско-хрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Београд.
Mourier-Casile 1986 – Pascaline Mourier-Casile: *De la chimère à la merveille*, Lausanne.
Nedić 1959 – Владан Недић: *Сима Милутиновић Сарајлија*, Београд.
Nejgebauer 1978 – Aleksandar Nejgebauer: *O prirodi petrarkizma i njegovoj kulturno-asimilativnoj prirodi*, [w:] *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama. Radovi međunarodnog simpozija. Dubrovnik, 6–9 XI 1974*, Zagreb.
Nestorović 2011 – Зорица Несторовић: *Класик Стерија: есеји*, Београд.
Novaković 1982 – *Darko Novaković*: *Suvremena teorija grotesknog*: *rezultati i perspektive*, „Umjetnost riječi", t. 26, nr 3–4.
Novaković 1996 – Јелена Новаковић: *На рубу халуцинација. Поетика српског и француског надреализма*, Београд.
O ljubavi 1982 – *Надреалисти о љубави*, „Градина", т. 10–11.
Osmólska-Piskorska 1963 – Bożena Osmólska-Piskorska: *Powstanie styczniowe w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Toruń.
Palumbo (ed.) 1986 – *Sexuality and Fantastic Literature* / Ed. Donald Palumbo (Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, 18).
Panofski 1975 – Ervin Panofski: *Ikonološke studije. Humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, Beograd.
Pantić 1978 – Мирослав Пантић: *Из књижевне прошлости*, Београд.
Petrov 1968 – Александар Петров: *Надреалистичка периодика*, „Књижевна историја", т. 5, 6.
Petrović 1968 – Svetozar Petrović: *Problem soneta u staroj hrvatskoj književnosti*, „Rad JAZU", t. 350.
Podoroga 1995 – Валерий Подорога: *Введение в философскую антропологию*, Москва.
Popović 1961 – Миодраг Поповић: *Ђура Јакшић*, Београд.
Popović 1985 – Миодраг Поповић: *Историја српске књижевности. Романтизам*, Београд.
Popović 1992 – Тања Поповић: *Последње Сарајлијино дело*, Београд.
Popović 2007 – Људмила Поповић: *Перверзије Јурија Андруховича као нови виштешки роман у савременој украјинској књижевности*, [w:] *Фокусна перспектива украјинске књижевности*, Београд, с. 217–242.
Potić 1985 – Душица Потић: *Лирика Симе Милутиновића Сарајлије*, „Књижевна историја", т. 18, 69–70, с. 25–58.
Radović 1983 – Miodrag Radović: *Laza Kostić i svetska književnost*, Beograd.

Romčević 2004 – Небојша Ромчевић: *Ране комедија Јована Стерије Поповића*, Нови Сад.

Saviić Rebac 1984 – Аница Савић Ребац: *Предплатонска еротологија*, Нови Сад.

SD – *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*: В 5 тт. (Под ред. Н.И. Толстого), Москва 1996–2012.

Skerlič 1906 – Јован Скерлић: *Омладина и њена књижевност (1848–1871): изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Београд.

Skerlič 1911 – Јован Скерлић: *„Женидба Максима Црнојевића" у српској књижевности*, „Српски књижевни гласник", књ. 27 (12), с. 931–932.

Sterija 2006 – Јован Поповић Стерија: *Дела*, Београд.

Subotić 1901–1910 – Јован Суботић: *Живот и дело Дра Јована Суботића (аутобиографија)*, Нови Сад.

Suvin 2007 – Darko Suvin: *Šta preostaje od Zamjatinova Mi nakon smene Levijatana: mora li kolektivizam biti protiv naroda?*, [w:] *Словенска научна фантастика* / Уред. Дејан Ајдачић, Бојан Јовић, Београд, с. 29–68.

Talvj 1825 – Therese Albertine Luise von Jacob: *Volkslieder der Serben*, Halle.

Taran 2001 – Людмила Таран: *Ґендерні проблеми і засоби масової інформації*, [w:] *Ґендер і культура* / Упор. Віра Агеєва, С. Оксамитна, Київ, с. 151–160.

Tešić 1982 – Гојко Тешић: *Библиографија радова о међуратној српској књижевности*, „Књижевна историја", т. 15 (57–58), с. 229–334.

Todić 2002 – Миланка Тодић: *Немогуће. Уметност надреализма*, Београд.

Torbarina 1931 – Josip Torbarina: *Italian influence on the poets of the Ragusan Republic*, London.

Torbarina 1982 – Josip Torbarina: *Dante u hrvatskoj renesansnoj književnosti*, „Forum", t. 21, nr 1–3, s. 222–255.

Trenković 1970 – Вера Тренковић: *Надреализам од морала жеље до морала политичке акције*, „Књижевне новине", т. 376, с. 7.

Trenković 1975 – Вера Тренковић: *Од модернизма ка надреализму (Одломак из студије „Надреализам у српској међуратној књижевности")*, „Књижевна историја", т. 7 (27), с. 445–471.

Tulčinskij 2006 – Григорий Тульчинский: *Тело свободы*, Санкт-Петербург, с. 196–424.

Ulanov 1990 – Ann Belford Ulanov: *Arhetipovi ženskog*, „Delo", t. 36, nr 2, s. 14–30.

Vinaver 1963 – Stanislav Vinaver: *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Novi Sad.

Vinogradova 2000 – Людмила Виноградова: *Сексуальные связи человека с демоническими существами*, [w:] *Секс и эротика в русской традиционной культуре* / Ред. Татьяна Борисовна Щепанская, Наталья Львовна Пушкарева, Москва 1996, с. 207–224 = Ljudmila Vinogradova: *Seksualne veze čoveka s seksualnim bićima*, [w:] *Erotsko u folkloru Slovena. Zbornik radova* / Priredio Dejan Ajdačić, Beograd, s. 94–112.

Volk 1995 – Петар Волк: *Писци националног театра*, Београд.

Vučković 1979 – Radovan Vučković: *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo.

Vučković 2011 – Радован Вучковић: *Проза српске авангарде*, Београд.

Woźniakiewicz-Dziadosz 1997 – Maria Woźniakiewicz-Dziadosz: *Kraszewskiego wizje przeszłości i przyszłości*, Lublin.

Yovanovitch 1910 – Voyslav M. Yovanovitch: *„La Guzla“ de Prosper Mérimée*, Grenoble.

Živaljević 1892 – Данило Живаљевић: *Први приказ српских народних песама у Италији*, „Јавор”, т. 19, с. 107–108.

Živanović 1941 – Ђорђе Живановић: *Срби и пољска књижевност*, Београд.

Živanović 1974 – Ђорђе Живановић: *Неке мисли Адама Мицкјевича о нашој народној поезији и њихов одјек код нас*, „Научни састанак слависта у Вукове дане”, т. 4, св. 1, с. 49–67

Živković 1980 – Драгиша Живковић: *Стерија и немачка комедија просвећености*, „Научни састанак слависта у Вукове дане”, т. 10, с. 271–277.

O TEKSTACH

W książce zamieszczono tłumaczenia na język polski tekstów publikowanych wcześniej w języku serbskim. Tłumaczenia z języka serbskiego: Milan Pupezin (1, 2), Miłosz Waligórski (6, 7), Ewelina Chacia (3–5, 8–14), Tomasz Kwoka (15–19).

1. Rodzaje miłości w renesansowej poezji Dubrownika
   - *Типови љубави у ренесансној поезији Дубровника*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 79–136.
   - *Типи кохання в поезії Дубровника доби Ренесансу*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 101–170.

2. Sonet Petrarki *Benedetto sia l' giorno…* w interpretacji dubrownickich petrarkistów
   - http://kapija.narod.ru/Authors/Ajdacic/ajdi_benedetto.htm [dostęp: 10.07.2001].
   - *Петраркин сонет „Benedetto sia l' giorno…" у препевима дубровачких петраркиста*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, s. 137–144.
   - *Сонет Петрарки «Benedetto sia l' giorno…» у переспівах дубровницьких петраркістів*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, s. 171–180.

3. Wiła kochanka w literaturze serbskiego romantyzmu
   - *Вила љубавница у књижевности српског романтизма*, „Studia Mithologica Slavica" 2002, t. 5, s. 191–204.
   - *Вила љубавница у књижевности српског романтизма*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 145–166.
   - *Віла-коханка в літературі сербського романтизму*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 181–207.

4. Tragedia rozdartej miłości – *Maksim Crnojević* Lazy Kosticia
   - *Трагедија разапете љубави – „Максим Црнојевић" Лазе Костића*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 167–179.

– *Трагедія про розп'яте кохання – «Максим Црноєвич» Лази Костича,* [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах,* Київ 2015, с. 208–223.

5. Polki i zakochani rosyjscy oficerowie w dwóch polskich powieściach (Józef I. Kraszewski i Stefan Żeromski)
   – *Пољакиње и заљубљени руски официри у два пољска романа (Крашевски и Жеромски),* [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима,* Београд 2013, с. 180–187.
   – *Закохані російські офіцери у двох польських романах (Ю. Крашевський і С. Жеромський),* [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах,* Київ 2015, с. 224–232.
   – *Пољакиње и заљубљени руски официри у два пољска романа (Крашевски и Жеромски),* [w:] Дејан Ајдачић: *Полонистички мозаик,* Київ 2016, с. 106–113.

6. Belgradzki nadrealizm i miłość
   – *Београдски надреализам и љубав,* [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима,* Београд 2013, с. 188–266.
   – *Белградський сюрреалізм і кохання,* [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах,* Київ 2015, с. 233–327.

7. Organopoetyka zmysłowego ciała w dziełach belgradzkich nadrealistów (do 1932 roku)
   – *Органопоетика чулног тела у делима београдских надреалиста (до 1932),* [w:] *Авангарда: од даде до надреализма* / Уред. Бојан Јовић, Јелена Новаковић, Предраг Тодоровић, Београд 2015, с. 159–171.

8. Infantylizm i miłość w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza
   – *Infantilizam i ljubav u Gombrovičevom „Ferdidurkeu",* „Delo" 1986, t. 32, nr 9–10, s. 187–191.
   – *Инфантилизам и љубав у Фердидуркеу Витолда Гомбровича,* [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима,* Београд 2013, с. 267–271.
   – *Інфантилізм і кохання у «Фердидурке» Вітольда Гомбровича,* [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах,* Київ 2015, с. 328–333.

9. Powstrzymywanie się od miłości i lubieżności w prozie Szewczuka i Domontowicza
   – *Уздржавање од љубави и разблудност у прози Валерија Шевчука и В. Домонтовича,* „Славистика" 2004, т. 8, с. 375–381.

– *Утримання від кохання та розпуста у прозі Валерія Шевчука та В. Домонтовича*, [w:] *Славістичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі* / Уред. Деян Айдачич, Київ 2010, с. 272–281.
– *Уздржавање од љубави и разблудност у прози Шевчука и Домонтовича*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 272–280.
– *Утримання від кохання й сластолюбства у прозі Шевчука і Домонтовича*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 334–345.

10. Erotyka w prozie Novaka Kilibardy
– *Еротика*, [w:] *Новак Килибарда. Научник и књижевник*, Бар 2000, с. 166–190.
– *Еротско у прози Новака Килибарде*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 281–306.
– *Еротичне в прозі Новака Килибарди*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 346–378.

11. Trzeci i uwodzenie w *Śmiesznych miłościach* Milana Kundery
– *Трећи и завођење у Кундериним „Смешним љубавима"*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 307–311.
– *Третій і зваблювання у «Смішному коханні» Кундери*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 379–384.

12. Ironia i miłość
– *Иронија и љубав*, „Књижевна реч", 10 јануар 1989, бр. 335, с. 10.
– *Иронија и љубав*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 312–315.
– *Іронія і кохання*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 385–389.

13. Kobiety Wschodu w poszukiwaniu dobrobytu Zachodu (Jurij Andruchowycz, Wołodymir Jeszkiliew i Jewgenia Kononenko)
– *Жінки сходу в пошуках благополуччя заходу (Ю. Андрухович, Н. Кононенко)*, [w:] *Літературознавчі студії*, Київ 2008, вип. 21, частина 1, с. 3–7.
– *Жінки сходу в пошуках благополуччя заходу (Ю. Андрухович, В. Єшкілев та Н. Кононенко)*, [w:] *Славістичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі* / Уред. Деян Айдачич, Київ 2010, с. 285–295.
– *Жене Истока у потрази за благостањем Запада*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 316–327.

– *Жінки Сходу в погоні за достатком Заходу (Юрій Андрухович, Володимир Єшкілєв і Євгенія Кононенко)*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 390–404.

14. Polski pantoflarz i rozpustna Wiera (Tomasz Jastrun)
– *Стереотип росіянки в еротічний прозі Томаша Яструна*, „Київські полоністичні студії" 2013, т. 22, с. 228–230.
– *Пољски папучић и распусна Вјера (Томаш Јаструн)*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 328–331.
– *Польський підкаблучник і розпусна Вєра (Томаш Яструн)*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 405–409.
– *Пољски папучић и распусна Вјера (Томаш Јаструн)*, [w:] Дејан Ајдачић: *Полонистички мозаик*, Київ 2016, с. 123–126.

15. Zalew erotyzmu w słowiańskich literaturach końca XX wieku
– *Поплава еротизације у словенским књижевностима крајем 20. века*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 332–335.
– *«Повінь» еротизації в слов'янських літературах кінця XX століття*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 410–414.

16. Niezwykłe przemiany ciała w prozie erotycznej współczesnych pisarzy słowiańskich (Winniczuk, Aćin, Jastrun, Goralik i Kuzniecow)
– *Fantastička preobraženja tela u erotskoj prozi savremenih slovenskih autora (Viničuk, Jastrun, Aćin, Goralik i Kuznjecov)*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, t. 9: *Ciało*, Wrocław 2011, s. 161–169.
– *Фантастичка преображења тела у еротској прози савремених словенских аутора*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 336–349.
– *Фантастичні видозміни тіла в еротичній прозі сучасних слов'янських авторів (Винничук, Ачин, Яструн, Горалік і Кузнєцов)*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 415–430.

17. Ciało erotyczne i codzienność w twórczości współczesnych pisarzy słowiańskich
– *Еротско тело и свакодневица у прози савремених словенских аутора*, [w:] *Zbornik u čast Pera Jakobsena* / Priredili Dejan Ajdačić, Persida Lazarević Di Đakomo, Beograd 2010, s. 533–544.
– *Еротско тело и свакодневица у прози савремених словенских аутора*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 350–363.

– *Еротичне тіло і буденність у прозі сучасних слов'янських авторів*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 431–447.

18. Miłość przyszłości w słowiańskiej futurofantastyce
– *Љубав будућности у делима словенске фантастике*, [w:] *Футурославија. Студије о словенској научној фантастици* / Уред. Дејан Ајдачић, Београд 2009, с. 103–138.
– *Кохання майбутнього у творах слов'янських фантастів*, [w:] Деян Айдачич: *Футурославія Літературознавчі огляди про футурофантастику*, Київ 2010, с. 14–45.
– *Zmienne erotycznego ciała w słowiańskiej futurofantastyce*, [w:] *Ciało w futurofantastyce słowiańskiej* / Red. Dejan Ajdačić, Wacław Walecki, Kraków 2013, s. 97–119.
– *Љубав будућности у делима словенске фантастике*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 364–396.
– *Кохання майбутнього у творах слов'янської фантастики*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 448–487.

19. Modyfikatory ciała erotycznego w słowiańskiej fantastyce futurystycznej
– *Модификатори еротског тела у словенској футурофантастици*, [w:] *Тело у словенској футурофантастици* / Уред. Дејан Ајдачић, Београд 2011, с. 125–131.
– *Модификатори еротског тела у словенској футурофантастици*, [w:] Дејан Ајдачић: *Еротославија. Преображења Ероса у словенским књижевностима*, Београд 2013, с. 397–403.
– *Модифікатори еротичного тіла у слов'янській футурофантастиці*, [w:] Деян Айдачич: *Еротославія: Перетворення Ероса у слов'янських літературах*, Київ 2015, с. 488–495.