

JOANNA CZAPLIŃSKA
Instytut Sławistyki
Uniwersytet Opolski

MY – KOBIETA, PISARKA. METAFORA KOBIECEGO LOSU W UTWORZE *KNÍŽKA S ČERVENÝM OBALEM* ALEXANDRY BERKOVEJ

Słowa kluczowe: Alexandra Berková, *Knížka s červeným obalem*, czeska literatura XX wieku, czeska literatura kobieca, écriture féminine, intertekstualność

Keywords: Alexandra Berková, *Knížka s červeným obalem*, Czech literature of the 20th century, Czech literature written by women, écriture féminine, intertextuality

Wprowadzenie

Późny debiut urodzonej w 1949 roku Alexandry Berkovej *Knížka s červeným obalem* (1986, Książka z czerwoną okładką) należy do niemałej grupy utworów, które jeszcze przed wydaniem (dzięki inicjatywie Mirka Kovaříka jego części były bowiem czytane w klubach¹) i bezpośrednio po nim spotkały się z żywą reakcją czytelników i krytyki, jednak wraz z upływem czasu stają się znane jedynie wąskiemu gronu badaczy literatury. Co więcej, tekst ten nie doczekał się bardziej wnikliwej analizy z wyjątkiem dwóch opracowań czeskich badaczy, do których będą się odnosić w swoich rozważaniach. Gdzie upatrywać przyczyn takiego braku rezonansu utworu, który na gruncie akademickim jest niemal jednomyślnie uznawany za tekst ważny i ciekawy? Niniejsze rozważania będą próbą odpowiedzi na to pytanie poprzez reinterpretację dotychczasowych stanowisk badaczy.

Knížka s červeným obalem składa się z 19 krótkich epizodów opatrzonych tytułami oraz mottami, składających się na chronologiczną opowieść o losie kobiet – od ich narodzin do wieku dojrzałego. Rozpoczyna się opowiadaniem *Miniromán* (Minipowieść), w którym narratorka opowiada o spotkaniu swoich rodziców, własnym poczęciu i przyjściu na świat. W tym też epizodzie zyskuje ona imię – Dita. Jednak w kolejnych epizodach nie zawsze bohaterka, czasami

¹ Martin Pilař, *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století* (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2008), 123.

zarazem narratorka, je nosi: w epizodzie drugim, toczącym się w szkole podstawowej, jest to Bohunka, w następnych przybiera imię Jana, w wielu pozostaje bezimienna. Jednak bez względu na imię głównej postaci każdy z epizodów jest zapisem kolejnego etapu dojrzewania – pierwszego, jeszcze dziecięcego miłosnego zawodu (*Milostná* – Miłosna), pierwszej menstruacji (*Nazdar Ančo* – Cześć, Ančo), przekonania nastolatki, że nigdy nie odnajdzie miłości swego życia (*Velké šubyduby* – Wielkie szubyduby), wyjazdu na studia (*Začátky* – Początki), kłopotów i kryzysów w związkach z mężczyznami (*Pavučina, Ráno, Jeden z podvečerů* – Pajęczyna, Rano, Jeden z wieczorów), doświadczeń macierzyństwa (*Tedy o lásce* – Czyli o miłości) czy też przeżyć uniwersalnych, związanych z rytuałami (*Veselka, Funus* – Wesele, Pogrzeb). Ostatni epizod, zatytułowany *Pohádka o šťastném konci* (Bajka o szczęśliwym zakończeniu), jest zapisem zmagani bohaterki związanych z próbą opublikowania pierwszej powieści.

To krótkie streszczenie głównych wątków poszczególnych epizodów ukazuje, że dominującym tematem książki są związki uczuciowe bohaterki/bohatek, adekwatne do etapu życia, na którym się znajduje/znajdują. Do takiego odczytania treści książki zachęca zresztą sam tytuł – *Knížka s červeným obalem* odsyła do czeskiego określenia „červená knihovna” (czerwona biblioteczka), używanego w odniesieniu do romansów, skonwencjonalizowanych lektur dla kobiet i o kobietach, zwłaszcza ich perypetii miłosnych. Czy jednak na pewno jest to trop, którym należy iść w interpretacji? Podobne pytanie dotyczy przynależności gatunkowej tego utworu. Przez czeskich badaczy jest określany jako „luźny cykl opowiadań” – takie stwierdzenie pada zarówno w haśle w *Slovníku českých spisovatelů*², w interpretacji Milana Suchomela³, jak i monografii Martina Pilařa *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století*⁴. Nie jest moją intencją całkowite odrzucenie tych konstatacji, jednak pragnę wskazać inne możliwe zaszeregowanie tego utworu, które ma niebagatelne znaczenie dla jego interpretacji i umiejscowienia w sieci dzieł literatury światowej.

Intertekstualne nawiązania

Kluczem interpretacyjnym są dla mnie pochodzące z ostatniego epizodu słowa bohaterki, nazwanej w nim Holčičką (Dziewczynką): „[...] psala o všem, o čem četla”⁵, wręcz narzucające interpretatorowi poszukiwanie w utworze związków

² Vladimír Macura, „Alexandra Berková”, in *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, díl 1 (Praha: Nakladatelství Brána, 1999), 38.

³ Milan Suchomel, „Alexandra Berková: Knížka s červeným obalem”, in *Český pamas. Vrcholy literatury 1970–1990* (Praha: Galaxie, 1993), 337.

⁴ Martin Pilař, op. cit., 121.

⁵ Alexandra Berková, *Knížka s červeným obalem* (Brno: Petrov, 2003), 113 („Pisała o wszystkim, o czym czytała” – wszystkie tłumaczenia w artykule, o ile nie zaznaczono inaczej, Joanna Czaplińska).

intertekstualnych. Dostrzega to zresztą Suchomel, pisząc „Nic z toho není ze života, všechno je ze slov, z literatury, z intertextuality”⁶, jednak poza dwoma przykładami – nawiązaniu do *Tchórze* Josefa Škvoreckiego i czeskiego elementarza nie poświęcił tej kwestii więcej uwagi. Niesłusznie, gdyż *Knížka...* jest prze-sycona nawiązaniem do innych tekstów na tylu płaszczyznach, iż każda z nich wymaga odrębnego omówienia.

Rozpocznę od intertekstualności, która, zgodnie z koncepcją transtekstualności Gérarda Genette’a⁷, odsyła bezpośrednio (w formie cytatu) bądź pośrednio (jako plagiat lub aluzja) do tekstu wcześniejszego⁸. Dostrzec ją można już w drugim epizodzie, *Milostná*, w którym bohaterka – uczennica jednej z pierwszych klas szkoły podstawowej – na próżno usiłuje zainteresować sobą kolegę z klasy. Bohunka, nad wiek wyrosnięta prymuska, nie jest jednak przez kolegów ani lubiana, ani zauważana. Gdy jej zaloty wobec Homolki nie odnoszą skutku, mści się zjadając go: „Sklonila jsem se k němu, vzala ho za krk a ukousla jsem mu hlavu. A snědla jsem ho, Homolku, snědla, protože mě neměl rád”⁹. Motyw zjadania człowieka przez przerośniętą istotę, w którą zamienił się ociosany przez ojca pieńek drewna, znany jest w literaturze czeskiej z ludowej bajki *Otesánek*, spisanej przez Karla Jaromíra Erbena, a wprowadzonej na scenę światową w ekranizacji Jana Švankmajera w filmie w polskim tłumaczeniu znanym jako *Otik*. W szóstym epizodzie, *Velké šubyduby*, którego akcja toczy się podczas potańcówki w internacie szkoły średniej, oprócz emocjonalnych rozterek pozwoli upijającej się bohaterki („[...] aby se podíval, jak jsem tu sama a nešťastná a ani nebudu slavná, ani se nedostanu na vysokou, ani se nezamiluju, už nikdy se nezamiluju a jsem strašně stará”¹⁰), pojawia się bezpośrednie odniesienie do pretekstu: „a myslím na toho kluka, co ho potkám v Praze, sakra, kde jsem tohleto četla?”¹¹, którym są *Tchórze* Josefa Škvoreckiego, gdzie odpowiedni pasaż brzmi: „[...] myslel jsem na všechny ty obvyklé věci, na které jsem vždycky

⁶ Milan Suchomel, op. cit., 340 („Nic z tego nie jest z życia, wszystko jest ze słów, z literatury, z intertekstualności”).

⁷ Zdecydowałam się na zastosowanie tej właśnie koncepcji intertekstualności gdyż, spośród wielu innych propozycji teoretyków literatury, w przypadku utworu Berkovej Genette oferuje najbardziej adekwatne określenia relacji intertekstualnych.

⁸ Cf. Gérard Genette, „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”, in ed. Henryk Markiewicz, *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992) vol. 4, p. 2, 318.

⁹ A. Berková, op. cit., 15 („Pochyliłam się nad nim, chwyciłam go za gardło i odgryzłam mu głowę. I zjadłam go, Homolkę, zjadłam go, bo mnie nie lubił!”).

¹⁰ Ibidem, 34 („[...] żeby spojrzeć, jaka tu jestem samotna i nieszczęśliwa, i ani nie będę sławna, ani się nie dostanę na studia, ani się nie zakocham, już nigdy się nie zakocham i jestem strasznie stara”).

¹¹ Ibidem, 36 („i myślę o tym chłopaku, którego spotkam w Pradze, do diabła, gdzie to czytałam?”).

myslel, na holky a na jazz a na tu neznámou holku, kterou potkám v Praze”¹². W tym samym epizodzie występuje też nawiązanie do poematu *Máj* Karla Hynka Máchy, który, ze względu na tradycyjne konotacje z nieszczęśliwą miłością, koresponduje z emocjami bohaterki: „[...] visím na plotě v bledém přisvitu lunny bledý přisvit bledý student [...]”¹³.

W epizodzie *Středa* odnajdziemy kolejne nawiązanie do klasyki, w słowach „[...] bude se jí zdát podivný sen: její muž zabije jejího otce, pojedou vlakem, tohle má nějaký význam [...]”¹⁴, które odsyłają nie tylko do *Króla Edypa* Sofoklesa, ale także (jazda pociągiem) do samego kompleksu Edypa i psychoanalizy Zygmunta Freuda.

Odwołania intertekstualne w poszczególnych epizodach wydają się być wyrwane z kontekstu, nie wnoszą w lekturę dodanych znaczeń poza samym faktem odsyłania do klasycznych tekstów literatury czeskiej i światowej, co można uznać za erudycyjny popis autorki, swoistą grę prowadzoną z czytelnikiem, który został wezwany na pojedynek w odczytaniu. Zwrócił na to uwagę również Jiří Trávniček w recenzji utworu: „Vše je u ní rozmetáno do podoby jakéhosi prvotního (ještě nerozčleněného) zmatku. Proto nás po chvíli napadají otázky: Není to samoúčelné? Nejde o umělou rafinovanost?”¹⁵. Taka interpretacja stawia też pytanie o samą istotę intertekstualności, którą Michał Głowiński rozumie w następujący sposób:

O intertekstualności, podkreślmy, mówić można tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym się ono dokonuje, czy też – sięgam po terminologię Zivy Ben-Porat – gdy dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów, jednak czynnikiem przewodnim jest tekst odwołujący się, aktywizacja zaś tekstu będącego przedmiotem nawiązania – zjawiskiem wtórnym¹⁶.

Jeśli odwołania do pojedynczych tekstów nie tworzą żadnego logicznego klucza, nie dokonują owej semantycznej aktywizacji, należy sięgnąć w tekst głębiej, by spróbować odkryć zamysł twórczy autorki.

¹² Josef Škvorecký, „Zbabělci”, in idem, *Prima sezóna / Zbabělci / Konec nylonového věku* (Praha: Odeon, 1991), 614 („myślałem o wszystkich tych zwyczajnych sprawach, o których zawsze myślałem, o dziewczynach, o jazzie i o tej nieznannej dziewczynie, którą spotkam w Pradze”).

¹³ A. Berková, op. cit., 36 („[...] wiszę na płocie w bladej poświacie księżycy blada poświata bledy student [...]”).

¹⁴ Ibidem, 64 („[...] będzie jej się śnił dziwny sen: jej muž zabije jej ojca, pojedą pociągiem, to musi mieć jakieś znaczenie [...]”).

¹⁵ Jiří Trávniček, „Jamování s povídkami a folkem”, in *Brněnský večerník*, no. 203 (1986): 3 („Wszystko jest u niej rozrzucone do formy jakiegoś pierwotnego [jeszcze niepodzielonego] chaosu. Dlatego po chwili nachodzą nas pytania: Czy to nie jest cel sam w sobie? Czy nie chodzi o sztuczne wyrafinowanie?”).

¹⁶ Michał Głowiński, „O intertekstualności”, in idem, *Prace wybrane*, t. V (Kraków: Universitas [cop. 2000]), 13–14.

***Knížka s červeným obalem* jako tekst drugiego stopnia**

Ze względu na skomplikowaną strukturę poddawanego analizie utworu, która implikuje równie skomplikowaną linię mojej interpretacji, pozwolę sobie na postawienie tezy, iż *Knížka s červeným obalem* jest kobiecą odpowiedzią przede wszystkim na modernistyczne powieści pisane przez mężczyzn.

Na odwołanie do modernizmu wskazywać może tytuł, podsuwający skojarzenie inne niż wcześniej podane. *Knížka s červeným obalem* odsyłać może bowiem nie tylko do romansów dla kobiet, ale też do „żółtej książeczki”, powieści, która zafascynowała i zainspirowała Dorianą Greya w utworze Oscara Wilde’a. W czeskim tłumaczeniu powieści Wilde’a opis wyglądu owej powieści brzmi: „[...] kniha v žluté papírové vazbě s trochu potrhanou obálkou”¹⁷. Mimo iż w *Portrecie Doriany Greya* nie pada tytuł owej książki, powszechnie wiadomo, że chodzi o *Na wspanak* francuskiego pisarza Jorisa-Karla Huysmansa, książkę uznaną za „biblię dekadentyzmu”, która stanowiła, według Juliana Rogozińskiego:

[...] znakomite źródło wiedzy o ludziach i umysłach *fin de siècle’u*. Pod tym względem *Na wspanak* stanowi tak zwaną pozycję kluczową, nie tylko wyjaśniającą charakter symbolizmu u jego adherentów, lecz również późniejszy rozwój form i treści literackich. Pamiętajmy, że za czasów Mallarmégo, Huysmansa i hrabiego Roberta dekadenci oznaczali pisarzy, których obecnie zwiemy awangardowymi¹⁸.

W słowach bohaterki Berkovej „Holčička byla posedlá představou, že musí něco sdělit lidstvu, toužila napsat knihu s červeným obalem”¹⁹ można przeto doszukać się pragnienia stworzenia „biblii kobiecego dekadentyzmu” stanowiącej żeńską trawestację (za trawestacją taką można uznać już sam tytuł, nawiązujący do opisu wyglądu książki Huysmansa) kluczowych utworów, które ukształtowały powieść współczesną. Takie odczytanie jest uprawomocnione przez umieszczanie kobiecych bohaterek w rolach, które w pretekstach odgrywane były przez mężczyzn. Spróbujmy je więc prześledzić, ponownie powołując się na Genette’a, który ukuł określenie „tekst drugiego stopnia” dla tekstu derywowanego z wcześniej istniejącego. Co istotne dla moich rozważań, francuski badacz twierdzi, iż:

Derywacja ta może być natury opisowej i intelektualnej, kiedy metatekst (powiedzmy taka a taka strona *Poetyki* Arystotelesa) „mówi” o tekście (*Król Edyp*). Może ona być jednak innej natury, takiej mianowicie, iż tekst B w żaden sposób nie wypowiada się na temat tekstu A, natomiast

¹⁷ Oscar Wilde, *Obraz Doriany Greye*, tłum. Jiří Zdeněk Novák (Frýdek-Místek Alpuress, 2005): 143 („książka w żółtej papierowej obwolucie z trochę podartą okładką”).

¹⁸ Julian Rogoziński, „Wstęp”, in Joris-Karl Huysmans, *Na wspanak*, trans. Julian Rogoziński (Kraków: Zielona Sowa, 2003), 17.

¹⁹ A. Berková, op. cit., 113 („Dziewczynka była opętana myślą, że musi coś przekazać ludzkości, pragnęła napisać książkę z czerwoną okładką”).

jako taki nie mógłby zaistnieć bez niego i staje się jego derywatem w rezultacie zabiegów zwanych tu raz jeszcze w sposób prowizoryczny transformacją, by w konsekwencji ewokować go bardziej lub mniej jawnie – niekoniecznie jednak wymieniając go lub cytując²⁰.

Spróbujmy więc przyrzeć się utworowi Berkovej jako tekstowi drugiego stopnia i pokazać, w jaki sposób autorka pracowała z – by trzymać się terminologii Genette'a – hipotekstami na poziomie poszczególnych epizodów.

Została już poruszona kwestia intertekstualnego odniesienia do *Tchórzy* Škvoreckiego, na relacje hipertekstualne zwrócił zaś uwagę Suchomel twierdząc, iż:

Prostupnost hlasů a zkušenosť přesáhla k prostupnosti textů, autorka překryla svou vyprávěčku s Daným, vyprávěčem ze Škvoreckého Zbabečů, překlenula vzdálenost od padesátých let po leta osmdesátá²¹.

Myśli bezimiennej bohaterki epizodu, podobnie jak myśli Danny'ego Smiřického, obracają się wokół niespełnionej miłości, marzeń o „zrobieniu wielkich rzeczy” i wokół muzyki, wprawdzie nie jazzu, lecz bardziej współczesnej – piosenek Beatlesów, puszcanych na szkolnej potańcówce, o czym świadczy wplatanie w tekst narracji pojedynczych wersów utworów zapisywanych fonetycznie („šřlavzřůjėjėjé”²², „sáđžnpeprlanlyhádklabběéénd”²³). O nawiązywaniu do powieści Škvoreckiego świadczyć też może narracja epizodu – pierwszoosobowa, z niewieloma dialogami, prowadzonymi w *obecnej češtině* oraz angielskie brzmienie imienia jednej z postaci – Ajrýn. Dla przypomnienia dodam, że Irena to również kluczowa postać *Tchórzy* – wielka, niespełniona miłość Danny'ego. W epizodzie tym można jednak znaleźć także odwołanie wręcz trzeciego stopnia – gdy bohaterka stwierdza, że „ostrřhám se jako Jane Seberg”²⁴ odsyła nie tylko do postaci aktorki, ale też do filmu *Witaj, smutku*, w którym Seberg zagrała główną rolę. Przypomnienie tego filmu ten, nakręconego na podstawie naówczas (1954 r.) skandalizującej i uznawanej za przejaw radykalnych przemian obyczajowych w społeczeństwie francuskim powieści Françoise Sagan podkreśla dominujące znaczenie roli kobiety w utworze Berkovej.

Jako tekst drugiego stopnia można również potraktować epizod *O malé bílé cedulce*, przepełniony cytatami z tablic informacyjnych, spośród których kluczowe znaczenie ma „Mladí uvolněte místo staršimu”²⁵. Dla bezimiennej bohaterki

²⁰ G. Genette, op. cit., 323.

²¹ M. Suchomel, op. cit., 339 („Przenikanie głosów i doświadczeń przerosła w przenikalność tekstów, autorka utożsamiła swoją narratorkę z narratorem z *Tchórzy* Škvoreckiego, przerzuciła pomost od lat pięćdziesiątych do osiemdziesiątych”).

²² A. Berková, op. cit., 33.

²³ Ibidem, 35.

²⁴ Ibidem, 36 („zetnę się jak Jane Seberg”).

²⁵ Ibidem, 53 („Młodzi, ustąpcie miejsca starszym”).

napis ten jest bodźcem do rozpoczęcia w tramwaju śledztwa, kto jest młodszy i kto komu powinien ustąpić miejsca. Obiektem jej zainteresowania staje się dziewczyna, której wiek bohaterka próbuje ustalić, co prowadzi do licznych *qui pro quo*, w wyniku których bohaterka zostaje uznana za policjantkę. Epizod ten można uznać za satyrę na społeczeństwo totalitarne, ślepo wypełniające wszystkie nakazy („Pak jsem nelámala větve, nedotýkala se ani drátů na zem spadlých a chránila socialistický majetek, majetek nás všech. Potom jsem udržovala čistotu, uvolnila bezpečnostní pás a nevykláněla se z oken”²⁶), ale też czytelne nawiązanie do postaci Josefa Švejka, którego strategia przetrwania polegała właśnie na posłusznym wypełnianiu wszystkich rozkazów, bez względu na ładunek absurdu w nich zawarty.

Epizod zatytułowany *Pentameron* samym tytułem jawnie odsyła do *Dekameronu* Giovanniego Boccaccia – podobnie jak w dziele włoskiego pisarza występują tu „opowiadacze historii” reprezentujący przedstawicieli różnych płci, jednak ich anegdoty, mimo iż również, jak w renesansowym hipotekście, osnute są wokół doświadczeń miłosnych, nie posiadają zwartej kompozycyjnie noweli, co przecież dla opowieści *Dekameronu* jest najbardziej charakterystyczne. Poszczególne historie, opowiedane przez kolejne postaci, nakładają się na siebie, ostatnie zdanie mówcy staje się zarazem pierwszym zdaniem mówcy kolejnej opowieści, co *a priori* implikuje brak *pointy*, wieńczącej historię. Różnica pomiędzy nowelami Boccaccia a historiami Berkovej prowadzić może do konkluzji, iż – zgodnie ze spostrzeżeniami nie tylko badaczy literatury, ale przede wszystkim psychologów – mężczyznę charakteryzuje syntetyzowanie myśli, w *Dekameronie* odzwierciedlone przez spuentowanie nowel – kobietę zaś analiza, która w tekście przyjmuje postać rozdrabniania wypowiedzi, poszukiwania wspólnych motywów w opowieściach poszczególnych bohaterów.

Epizod *Středa* można powiązać z *Ulissesem* Jamesa Joyce’a: rozpoczyna się przebudzeniem bezimiennego bohatera, jego porannymi ablucjami, wyjściem do pracy i odwiedzinami kilku osób, w tym prostytutki. W utworze Berkovej postacią istotniejszą jest jednak żona bohatera, która wykonuje równie nieistotne czynności – pozostając po wyjściu męża w domu, po obudzeniu córki znajduje się w stanie pół jawy, pół snu, a jej rojenia przywodzą na myśl monolog Molly. Po wyjściu na miasto pojawia się w kilku miejscach „typowych” dla kobiety – sklep, zakład fryzjerski, by wrócić do domu i poświęcić się rodzinie, czyli posprzątać i ugotować. Tak jak z Leopolda Blooma Joyce uczynił *everymana*, tak Berková z bohaterki tego epizodu uczyniła *everywoman* – kobietę, której dni są do siebie podobne jak dwie krople wody, a pozorne zmiany, które

²⁶ Ibidem, 52 („Potem nie łamałam gałęzi, nie dotykałam linii wysokiego napięcia, które spadły na ziemię, i chroniłam socjalistyczny majątek, majątek nas wszystkich. Potem utrzymywałam czystość, zesłałam z pasa bezpieczeństwa i nie wychylałam się z oken”).

pojawiają się w jej życiu, są jedynie wypełnianiem pustki: „Ona se vrátí. Uvaří kávu, vytočí číslo, sende si, řekne, no ahoj Danuš, tak jak se máš? Anebo: zrovna ti jdu z města a cestou jsem viděla, no strašně krásný a docela levný, tak ti to honem jdu říct”²⁷.

Bezpośrednią kontynuacją tego epizodu na poziomie „tekstu drugiego stopnia” jest epizod kolejny, *Carpe Diem*, którego bohater – pan profesor – rozpoczyna dzień od odwiedzenia muszli koncertowej w uzdrowisku, po czym wędruje po mieście, zatrzymując się na dłużej w piwiarni. Tam odnajduje go córka, która za wszelką cenę chce go odprowadzić do domu, gdzie czeka na niego żona. Epizod ten ponownie uznać można za transformację (w terminologii zaproponowanej przez Genette’a) *Ulissesa* Joyce’a, w której miejsce postaci Stefana Dedalusa (przez wielu badaczy uznawanej za „adoptowanego” syna Leopolda Blooma) zajmuje córka profesora, przejawiająca ambicje literackie, co autorka podkreśla poprzez ukazywanie procesu pisania, cytując fragmenty tekstu bohaterki: „Už léta odpočívá v zemi, ale jak často na ni vzpomíná a v duchu se jí omlouvá, že nechápala těžký úděl ženy! (škrť) Jak často si na ni vzpomene, když nyní chápe těžký úděl ženy!”²⁸. O odwoływaniu się do *Ulissesa* świadczyć też mogą neologizmy, tak chętnie w tej powieści używane przez autora, a najczęściej stanowiące *composita*, które u Berkovej wprawdzie przybierają formę dość uproszczoną („nakouslatrhlavypživlasloupla”²⁹, „ukouslavypživla nehet”³⁰), jednak ich obecność przemawia za tym, by to właśnie tekst Joyce’a stał się kluczowy dla interpretatora, tym bardziej iż w tekście czeskiej autorki owe *composita* są tworzone z czasowników, u Joyce’a natomiast w przeważającej liczbie przypadków z rzeczowników. Pomijając fakt, iż czasownik w narracji tradycyjnie kojarzony jest z dynamiką i rozwojem akcji, rzeczownik zaś ze statycznym opisem, istotniejsze się wydaje, że Berková starała się upodobnić swój tekst do tekstu Joyce’a, a zarazem się od niego zdystansować poprzez użycie innych kategorii gramatycznych. W epizodzie tym znajdziemy także uszczypliwą aluzję do postaci Bohumila Hrabala – profesor chętnie prześiaduje w knajpach nad kuflem piwa w towarzystwie zwykłych ludzi, czerpiąc z nich energię:

Zrzavý v montérkách má teda dojem, že profesor drobet přehání, protože voni, teda zrzavý v montérkách, ten s bradou a pošťák, sou docela vobyčejní lidi. Ale to je právě ono! Jemu,

²⁷ Ibidem, 68 („Ona wróci. Zrobi kawę, wykręci numer, usiądzie, powie, no część, Danusiu, co u ciebie? Albo: wracam właśnie z miasta i po drodze widziałam, no bardzo ładne i całkiem tanie, więc od razu ci mówię”).

²⁸ Ibidem, 74 („Juž od lat odpoczywa w ziemi, ale jak często o niej wspomina i w duchu przeprasza, że nie rozumiała ciężkiego losu kobiety! [skreślenie] Jak często o niej wspomina, skoro teraz rozumie ciężki los kobiety!”).

²⁹ Ibidem, 74 („nadgryzłasarpnęławypłułaobrała”).

³⁰ Ibidem, 80 („odgryzławypłuła paznokiec”).

panu profesorovi, je právě tahle lidská přirozenost blížká, zrovna na tohle (pravou dlaň si položil na sako) zrovna na tohle on rezonuje!³¹

Zacieśniająca się pętla intertekstualnych i hipertekstualnych nawiązań, którą przedstawiłam, nadal nie jest odpowiedzią na pytanie o zamysł twórczy Berkovej, relacje międzytekstowe w poszczególnych epizodach należy więc przenieść na strukturę całego tekstu.

Narracja w rozpoczynającym *Książkę...* epizodzie, *Miniromán*, jest stylizowana na opowieść dziecka, które pragnie przekazać jakąś historię, lecz nie potrafi jeszcze budować dramaturgii, opowiada więc chronologicznie o kolejnych zdarzeniach, co autorka osiągnęła dzięki rozpoczynającym każdy akapit spójnikom, które ową linearność mają podkreślić: „A za týden máma řekla [...] A za měsíc řekla máma [...] A potom vytočila číslo”³², a także budowaniem zdań prostych lub złożonych równorzędnie: „A máma řekla, za takovouhle pomoc ti pěkně děkuji, a Zdena řekla, jsi víc sobec než blázen, a šla pryč”³³. Język w poszczególnych epizodach dojrzeva wraz z ich bohaterkami, przesuwa się w stronę narracji nieciągłej, rozbitej, fragmentarycznej, podobnie jak fragmentaryczne są epizody w kolejnych etapów życia protagonistek. Autorka niejednokrotnie eksperymentuje z formami wypowiedzi – co dostrzega Pilař:

Texty v druhé části souboru jsou z hlediska základních žánrových vlastností povídky podstatně více experimentální. Vyprávěč v nich místy úplně odstupuje do pozadí a hlavní část textu tvoří dialogy a monology prudce rytmizované způsobem, který připomíná techniky filmového střihu. Útržkovité scény jsou většinou založeny na drobné, avšak velmi detailně popsané akční epizodě, jež působí z vizuálního hlediska sugestivně³⁴.

Dopiero w ostatnim epizodzie, którego bohaterka decyduje się zostać pisarką, narracja ponownie staje się epicka, powraca do tradycyjnej formy wypowiedzi.

³¹ Ibidem, 73 („Rudy w kombinezonie ma wrażenie, że profesor odrobinę przesadza, bo oni, czyli rudy w kombinezonie, ten z brodą i listonosz, są zupełnie zwyczajnymi ludźmi. Ale to jest właśnie to! Jemu, panu profesorowi, jest bliska właśnie ta ludzka naturalność, właśnie na to (położył prawą dłoń na marynarce), właśnie na to on rezonuje!”).

³² Ibidem, 6 („I za týden máma powiedziała [...] I za měsíc máma powiedziała [...] I potom vytočila číslo”).

³³ Ibidem, 7 („A máma powiedziała za takouhle pomoc pěkně ti děkuju, a Zdena powiedziała, jsi víc sobec než blázen, a šla pryč”).

³⁴ M. Pilař, op. cit., 122 („Texty v druhé části souboru jsou pod względem podstawových vyznačnickův gatunkových opovídaní bardziej eksperymentalne. Miejscami narrator odsuwa się w nich na drugi plan, a główną część tekstu tworzą dialogi i monologi dynamicznie rytmizowane w sposób, który przypomina techniki montażu filmowego. Fragmentaryczne sceny w większości bazują na drobnym, ale bardzo szczegółowo opisanym epizodzie, który z wizualnego punktu widzenia jest bardzo sugestywny”).

Nie można też nie dostrzec, iż motywem, który przewija się przez epizody przedstawiające protagonistki w dojrzałym wieku, jest narastająca chęć czy wręcz potrzeba pisania. Zarówno przemiany języka narracji, jak i decyzja o zostaniu pisarką przywodzą na myśl *Portret artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce'a, powieść, która jest zapisem dojrzewania nie tylko twórcy, ale przede wszystkim jego języka. Jak dostrzega Egon Naganowski:

Styl *Portretu* jest kolejno i z różnymi nawrotami dziecięco-prymitywny [...], impresjonistyczny [...], realistyczno-tradycyjny [...], realistyczno-naturalistyczny [...], barokowo-kaznodziejski i modlitewny [...], modernistyczny, w typie „fin-de-siècle rhetoric”, jak określa go Friedman [...] scholastyczno-teoretyzujący, wzorowany na Tomaszu z Akwinu [...], ekspresjonistyczny, inwokacyjny itd.³⁵

Do wykorzystywanych przez Berkową stylów można dodać jeszcze te, które stanowią zdobycze XX-wiecznej powieści, jak na przykład opisy z epizodu *Pavučina*, odwołujące się do eksperymentów narracyjnych *nouveau roman*:

Koutkem oka ho vidím za hnědým pahrbkem svého ramene, tím koutkem vidím i na housku s máslem: čelisti chňap a pracují: rezavý knír se pomalu houπά ze strany na stranu se houπά rezavý knír se pomalu pohupuje [...]³⁶.

Punkt widzenia narratorki – spojrzenie kątem oka sponad ramienia – pozwala na dostrzeżenie kilku planów na raz (wzniesienie własnego ramienia, nadchodzącego człowieka i ust żujących bułkę), co jest jednym z wyznaczników tej odmiany powieściowej: zastanowienie się, jak można opisać świat z nietypowej perspektywy.

Również wspomnianą już fragmentaryczność utworu Berkovej odnieść można do powieści Joyce'a – ponownie powołam się na Naganowskiego:

Zgodnie z tematem i sztafżem książki jej konstrukcja jest konstrukcją labiryntu [...] – fabularne wątki gmatwiają się, rozgałęziają i urywają, by potem nagle znów wypłynąć i kontynuować swój kręty bieg³⁷.

Za wątki takie u Berkovej uznać można dojrzewanie do decyzji zostania pisarką, ale także konflikty miłosne, które „wędrują” z epizodu do epizodu wraz ze zmianą punktu widzenia – wątek kłótni kochanków w epizodzie *Ráno*, w którym kobieta zarzuca mężczyźnie, iż nie chce z nią zostać, jest kontynuowany w epizodzie kolejnym, *Středa*, w którym bohater odwiedza kochankę traktowaną przez niego instrumentalnie.

³⁵ Egon Naganowski, *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a* (Poznań: Rebis, 1997), 72.

³⁶ A. Berková, op. cit., 44 („Kątem oka go widzę za pagórkem swojego ramienia, tym kątem widzę też bułkę z máslem: szczęki mlask i pracują: rudy wąs powoli się kołysze z jednej strony na drugą, kołysze się powoli rudy wąs się powoli kołysze”).

³⁷ E. Naganowski, op. cit., 72.

Nie tylko jednak z tym dziełem Joyce’a można łączyć utwór Berkovej – mistrzowska zabawa językiem, którą autorka demonstruje w tekstach, wprowadzenie postaci *everywoman* i bezpośrednie odwołania do *Ulissesa* w niektórych epizodach, czy wreszcie kończące utwór słowa narratorki „A tak se stalo, že knížka s červeným obalem nebyla nikdy dopsána”³⁸, odsyłające do *work in progress* nakazują zwrócić uwagę także na kolejną powieść irlandzkiego pisarza – na *Finneganów tren*, utwór, który sam Joyce oznaczył jako *Work in progress* właśnie. Konotacje te każą ponownie zwrócić uwagę na przyporządkowanie gatunkowe utworu Berkovej. Mimo że wspomniani we wstępie badacze jednoznacznie określają go jako cykl opowiadań, należy się zastanowić, czy jednak nie mamy do czynienia z powieścią, chociaż ten trop zanegował Pilař (mimo iż w jego rozważaniach dostrzegalna jest chęć skłonienia się ku temu, iż utwór jest *Bildungsromanem*), stwierdzając, że „Povídky jsou však podstatně uzavřenější než románová kapitola a jejich schopnost existovat samostatně byla v průběhu 80. let mnohokrát dokázána při četných veřejných čteních v klubech”³⁹. Na określenie utworu jako powieści wskazywałyby istnienie spójnej fabuły, jaką jest dorastanie, a także bohaterka/bohaterki żeńskie. Pewien zamęt wprowadzać mogą różne imiona postaci w poszczególnych epizodach, ale czyż nie może to być ponownie ukłon w stronę Joyce’a, który wprawdzie nadał swojemu bohaterowi imię – Finn – jednak, jak twierdzi Umberto Eco, „[...] symboliczny bohater książki nie jest jedną osobą – jest ich wiele”⁴⁰. Dita z *Knížky...* oraz jej wszystkie wcielenia są symbolem kobiety *en gros*, zbiorowego podmiotu, legitymującego się tożsamością doświadczeń. Analogie pomiędzy powieścią Joyce’a a Berkovej staną się jeszcze bardziej widoczne, gdy powrócę do rozważań Eco o *Finnegans Wake*: „[...] żadna z wymienionych postaci nie jest samą sobą, ale nieustannie staje się kimś innym, jakby była archetypem całej serii następujących po sobie powrotów”⁴¹. Berková wpisała się tym samym w jeden z postulatów pisarstwa kobiecego, jakim jest werbalizacja uniwersalnych kobiecych doświadczeń, czyli, słowami Héléne Cixous, „kobieta powinna pisać kobietę”⁴².

W tym miejscu pozwolę sobie na dygresję, nie całkiem jednak odbiegającą od głównego tematu mojego wywodu. Mimo iż, jak wspomniałam wyżej, tekst Berkovej jest kobietą odpowiedzią na teksty męskie, Jan Matonoħa nie

³⁸ A. Berková, op. cit., 118 („I tak się stało, że książka z czerwoną okładką nigdy nie została skończona”).

³⁹ M. Pilař, op. cit., 123 („Opowiadania są jednak zdecydowanie bardziej zwarte niż rozdział powieści i ich zdolność do samodzielnego istnienia była wielokrotnie potwierdzona w latach 80. podczas licznych publicznych prezentacji w klubach”).

⁴⁰ Umberto Eco, *Poetyki Joyce’a* (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998), 130.

⁴¹ Ibidem, 131.

⁴² Héléne Cixous, „Śmiech meduzy”, tłum. Anna Nasiliwska, in *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie*, ed. Anna Nasiliwska (Warszawa: Instytut Badań Literackich 2001), 170.

uwzględnił książki Berkovej w swojej monografii poświęconej „pisanu kobiece-mu”, usprawiedliwiając to faktem, że pomimo tematyzowania kobiecego doświadczenia autorka posługuje się stylem morfologicznie tożsamym z tym, który atakuje:

Je možné se domnívat, že právě tuto obtíží trpí texty autorek, jako jsou ku příkladu Zuzana Brabcová, Alexandra Berková, Iva Pekárková, Lenka Procházková, Eva Hauserová ad. Podstatný problém jejich textů tkví v tom, že přes svou proklamovanou nekonformnost a radikální přehodnocování tradičních představ o obrazu, roli a podstatě žen jsou zcela paradoxně nereflaktované konformní s velkými příběhy, které tvoří strukturální část právě té diskurzivní formace, z níž se jejich promluva snaží vymanit. Jejich řeč je nesena diskurzem, který má dlouhou tradici, diskurzem ohrožení, oběti, krivdy, obrany, boje, narovnání, zrovnoprávnění, osvobození, diskurzem poplatným velkým příběhům o emancipaci subjektu⁴³.

Trudno nie zgodzić się z Matonohą, jednak w jednej kwestii podejmę z nim polemikę, gdyż w wypowiedzi badaczka daje się odczuć pewien zarzut, że kobieta-pisarka, a zwłaszcza kobieta-pisarka w XX wieku, powinna uprawiać *écriture féminine*, a wymienione przez niego autorki nie usiłują tego robić – mimo podejmowania problematyki kobiecej pozostają w sferze pisarstwa męskiego. Należy wszak sobie zadać pytanie, czy Berková świadomie nie chciała nawiązać dialogu z pisaniem męskim, nie próbując nawet odwoływać się do swych kobiecych poprzedniczek? Jak twierdzi Cixous „w kobiecie zawsze ujawnia się moc twórcza kogoś innego, szczególnie innej kobiety”⁴⁴, czeska pisarka zaś wręcz ostentacyjnie chyli czoła przed pisarzami-mężczyznami, a zwłaszcza autorem, który zmienił obraz współczesnej literatury. Berková jakby chciała pokazać, iż można te teksty „przepisać”, a zarazem kłaść nacisk na element kobiecy, nie odżegnując się od inspiracji literaturą „męską”, o czym świadczy fakt, iż motta, którymi opatrzone są poszczególne rozdziały, pochodzą wyłącznie z tekstów kultury stworzonych przez mężczyzn (między innymi Woody’ego Allena, Kurta Vonneguta jr., Barucha Spinozy, Williama Saroyana, Alberta Camusa) – brak obecności kobiet jest w tym zestawieniu wręcz symptomatyczny.

⁴³ Jan Matonoha, *Psaní vně logocentrismu (diskurz, gender, text)* (Praha: Academia, 2009), 108 („Možna przypuszczać, że właśnie na tę przypadłość cierpią teksty autorek takich jak na przykład Zuzana Brabcová, Alexandra Berková, Iva Pekárková, Lenka Procházková, Eva Hauserová i inne. Zasadniczy problem ich tekstów tkwi w tym, że mimo swojego proklamowanego nonkonformizmu i radykalnego przewartościowania tradycyjnych wyobrażeń o obrazie, roli i istocie kobiety, w sposób paradoksalnie bezrefleksyjny stają się konformistyczne z wielkimi narracjami, tworzącymi strukturalną część dokładnie tej formacji dyskursu, z której ich narracja pragnie się uwolnić. Ich mowa jest niesiona przez dyskurs o długiej tradycji, dyskurs zagrożenia, ofiary, krzywdy, obrony, walki, wyrównania, równouprawnienia, wyzwolenia, przez dyskurs pod wpływem wielkich narracji o emancypacji podmiotu”).

⁴⁴ H. Cixous, op. cit., 174.

Zakończenie

Konkluzja moich, prawdopodobnie dość arbitralnych, rozważań, prowadzi w stronę stwierdzenia, iż w swojej debiutanckiej powieści Berková pragnęła zaprezentować zmetaforyzowany los – swój i szeregu innych kobiet – miotających się pomiędzy typowo kobiecymi rolami – córki, kochanki, matki, babki – a potrzebą wydania na świat czegoś więcej poza potomkiem, potrzebą stworzenia dziecka intelektu, a nie ciała. Jako środek do tego autorce posłużyły dzieła pisarzy modernistycznych, zwłaszcza Jamesa Joyce’a, na których pisarka dokonała transformacji, by zaakcentować element kobiecy, konsekwentnie narratorką bądź protagonistką czyniąc kobiety w rolach, które mężczy autorzy przypisywali postaciom męskim. Tworząc wielopoziomowe relacje intertekstualne autorka, kolokwialnie rzecz ujmując, wzięła się za bary z tuzami literatury, by udowodnić, że kobieta również może pisać, by opisać siebie.

WE – A WOMAN, A WRITER. THE METAPHOR OF A WOMAN’S FATE IN *KNÍŽKA S ČERVENÝM OBALEM* BY ALEXANDRA BERKOVÁ

Summary

The article is an attempt to re-interpret *Knížka s červeným obalem* by Alexandra Berková, which is shown as a text having very strong connotations with the works of European literature. The author of the article indicates many intertextual references, which can be found in the Berková’s text both on the intertextual as well as hypertextual level (according to Gérard Genette’s typology), relate to the output of writers such as James Joyce, primarily, but also Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký, or Giovanni Boccaccio. Despite previous classification of *Knížka s červeným obalem* as a short stories cycle, the author proves that the text is a novel which reflects the scheme of a *Bildungsroman* and a metaphorical picture of women’s experiences, women who live through each stage of their lives and at the same time search for the possibility of expressing themselves in the text of culture. The article also discusses the issue of *écriture féminine* and the question whether Berková’s text can be classified as “women’s writing”.