



TEKSTY ZEBRANE (CZ. 1)

## SPIS TREŚCI

---

### ARTYKUŁY

- **Magdalena Nowicka** *Jugosławia śpiewa! Kilka słów o jugosłowiańskich festiwalach muzyki popularnej* str. 3
- **Agnieszka Szafrąńska** *Bośnia jako metafora i postulat Europy Środkowej – o prozie Dževada Karahasana* str. 5
- **Olga Ziółkowska** *Christo Botew* str. 12
- **Tomasz Ewertowski** *Wędrowki Miloša Crnjanskiego- podwójny obraz tożsamości narodu serbskiego* str. 14
- **Sandra Kaczmarek** *Pejo Totew Kraczołow* str. 27
- **Jakub Muńko** *Wasył Iwanow Kunczew-Lewski* str. 29
- **Łukasz Fleischerowicz** *Język serbskiej subkultury hip-hopowców jako język konstatacji społecznej* str. 31

### NIE TYLKO SŁAWISTYKA

- **Paulina Hempowicz** *Nowy Jork w kinie* str. 37

### TŁUMACZENIA

- **Zdravka Evtimova** *Krew z kreta*, tłumaczyła Barbara Brych str. 51
- **Georgi Szejtanow** *Księżna*, tłumaczył Patryk Borowiak str. 53

### TŁUMACZENIA NA JĘZYKI SŁOWIAŃSKIE

- Walt Whitman w tłumaczeniu chorwackich poetów, wybrał Bartosz Konic str. 57

Zdjęcie na okładce Krsto Hegedušić *Karneval*, 1935.

Magdalena Nowicka

## **Jugosławia śpiewa!**

### **Kilka słów o jugosłowiańskich festiwalach muzyki popularnej.**

Niegdyś, w czasach gdy nie było telewizji muzycznych i Internetu, a przepływ informacji dodatkowo hamowała zawieszona nad Europą żelazna kurtyna, festiwale muzyczne były prawdziwym świętem. Przed nielicznymi wówczas telewizorami zbierali się sąsiedzi i krewni, aby wykorzystać jedną z niewielu okazji posłuchania zagranicznych piosenek i podpatrzenia trendów panujących w modzie. Dla muzyków natomiast występy na festiwalach były jednym z ważniejszych i często decydujących momentów w ich karierze. Tam bowiem rodziły się gwiazdy i przeboje. Również Jugosławia obchodziła swoje muzyczne święta. Świętowano w każdej republice pod hasłem braterstwa, jedności i równości wszystkich narodów, jednocześnie starając się zachować właściwy dla swojego regionu charakter. Niektórym festiwalom udało się zdobyć międzynarodowy status i gościć na swej scenie gwiazdy z całego świata. Na innych występowali najwięksi jugosłowiańscy idole, co roku podbijając serca swoich rodaków nowymi przebojami.

Historia jugosłowiańskich festiwali muzycznych zaczyna się w styczniu 1954 roku. W sali koncertowej „Istra” w Zagrzebiu zorganizowano wówczas konkurs na najlepszą melodię taneczną minionego roku, który zwyciężył Ljubo Kuntarić ze swoją kompozycją „Ta tvoja ruka mala”. Tego samego roku powołano do życia stowarzyszenie skupiające kompozytorów muzyki popularnej i tym samym rozpoczęła się złota doba piosenki jugosłowiańskiej. Powstał Zagrzebski Festiwal, który pozwolił zaistnieć wielu znakomitym wykonawcom i kompozytorom. Stali się oni później ikonami jugosłowiańskiej piosenki, zdobywając uznanie również na scenach światowych festiwali. Sam przegląd szybko stał się prestiżową imprezą ukazującą trendy na krajowej scenie muzycznej. Był także wzorem dla kolejnych, powstających na początku lat 60. festiwali. W Zagrzebiu bowiem wyraźnie dominowali chorwaccy artyści, a festiwal niekiedy okazywał się często niedostępny dla muzyków z pozostałych jugosłowiańskich republik. Z czasem powstała więc potrzeba stworzenia kolejnego muzycznego przeglądu, który miałby w pełni oddawać różnorodność kulturową Jugosławii.

W 1958 roku, w Opatii w kultowej obecnie kryształowej sali „Kvarner”, odbył się pierwszy koncert nowego festiwalu. Od tego czasu, każdego roku w lutym, w nadmorskim chorwackim miasteczku, spotykała się cała „śmietanka” krajowej muzyki popularnej. Ta, niewątpliwie jedna z ważniejszych imprez muzycznych lat 60. i 70., miała jak najbardziej jugosłowiański charakter. Obowiązkowo bowiem występowali twórcy z Belgradu, Lublany, Titogradu, Skopje, Nowego Sadu i Prisztiny. Warty odnotowania jest fakt, że festiwal w Opatii był pierwszym festiwalem transmitowanym przez kamery telewizyjne. Dzięki temu cała Jugosławia na żywo mogła śledzić zmagania muzyków. W latach 1973-76 wybierano w Opatii również reprezentantów Jugosławii na Konkurs Piosenki Eurowizji.

Kolejnym wielkim świętem muzycznym w Jugosławii był festiwal w Splicie, pierwotnie Festiwal Melodii Adriatyku. W 1960 roku Đeki Srbljanović, podczas rewii mody, zorganizował koncert na basenie Pošta. Dwa lata później miał miejsce pierwszy koncert już właściwego festiwalu, odbywającego się po dzień dzisiejszy. Z czasem Splitski Festiwal, za sprawą dyrektora artystycznego festiwalu, dyrektora artystycznego Jugotonu oraz Norriego Parramour, stał się międzynarodowym wydarzeniem muzycznym. Pomysł umiędzynarodowienia festiwalu spodobał się szefowi brytyjskiej wytwórni EMI, a dzięki jej licznym kontaktom, już w 1967 roku wystąpili artyści z Hiszpanii, Wielkiej Brytanii, Rumunii, Bułgarii i NRD oraz Polski. Wówczas nasza rodaczka, Hanna Kunicka zdobyła nagrodę krytyki muzycznej. W 1970 roku, z okazji 10-lecia festiwalu, wystąpili artyści z 18 państw, cztery lata później jednak był on po raz ostatni imprezą międzynarodową. Mimo tego, w drugiej połowie lat 70., festiwal przeżywał czasy swojej największej świetności. Stało się tak za sprawą kompozytora Zdenka Runjicia, który wraz z tekściarzem Jakšą Fiamengo oraz wspianym pieśniarzem Oliverem Dragojevićem, systematycznie podbijał serca publiczności, stając się tym samym symbolem festiwalu w Splicie. Wprawdzie hymnem przeglądu była piosenka Teresy Kessoviji

„Nima Splita do Splita”, jednak przez kilkadziesiąt lat szlagierem i znakiem firmowym festiwalu był „Galeb” Olivera. Warto wspomnieć, że od 1981 roku, jeden festiwalowy wieczór został poświęcony Ticie oraz rewolucji. Podczas koncertu „Ustana i more” artyści wykonywali piosenki o braterstwie i jedności narodów jugosłowiańskich.

Na początku lat 60. powstał w Belgradzie festiwal „Beogradsko proleće”. Szybko zyskał prestiż i dorównując poziomem festiwalowi w Splicie, gromadził na swej scenie najbardziej znanych kompozytorów i piosenkarzy tamtych czasów. W 1984 roku, Belgrad doczekał się drugiego festiwalu – „Mesam-Medjunarodni Sajam Muzike”. Pierwszy wieczór festiwalu poświęcony był muzyce pop, drugi muzyce rockowej. Na „Mesamie” po raz pierwszy zaczęto wręczać nagrody muzyczne w różnych kategoriach, podsumowujące dokonania minionego roku. Z czasem jednak, ta jedna z bardziej ekskluzywnych imprez muzycznych, stawała się nazbyt komercyjna, a jej rangę obniżały coraz częstsze występy artystów muzyki „narodnej”.

Po Zagrzebiu, Opatii, Splicie i Belgradzie przyszedł czas na Sarajewo. W 1967 roku powstał festiwal „Vaš šlager sezone”. Artyści z Bośni i Hercegowiny sądzili, że podczas festiwalowych zmagania, nie mają równych szans z muzykami z pozostałych jugosłowiańskich republik. Po pierwsze, ich muzyka miała trochę inny charakter, pod drugie uważali, że Zagrzeb czy Opatia faworyzuje Chorwatów, a Belgrad Serbów. Początki były niezwykle trudne. Władza nie miała specjalnego pomysłu na Sarajewo, podczas gdy Lublana miała być centrum muzyki poważnej, Zagrzeb był odpowiedzialny za muzykę popularną, a Belgrad narodową. Sarajewo borykało się również z problemami technicznymi. Kiedy 6. kwietnia 1967 roku odbywał się pierwszy festiwal „Vaš šlager sezone”, sarajewska telewizja w zasadzie nie istniała. Przebieg koncertów został nagrany przez filmowe kamery, następnie materiał został zmontowany w zagrzebskim studiu i wyemitowany kilka dni później.

W Jugosławii, obok tych największych, odbywało się także wiele pomniejszych festiwali. Często na ich scenach stawiali swoje pierwsze kroki przyszłe gwiazdy piosenki jugosłowiańskiej. Przykładem jest Młodzieżowy Festiwal w Suboticy- „Omladina’ XY”. Pierwszy koncert odbył się już w 1961 roku i początkowo nikt nie zwracał na niego większej uwagi. Szybko jednak okazało się, że scena w Subotici jest kuźnią młodych talentów i swoim poziomem czy pomysłowością nie odbiega od największych festiwali w stolicach republik jugosłowiańskich. W Sarajewie, od 1964 roku odbywał się „Ilidža Festiwal”, międzynarodowy festiwal muzyki folkowej, podczas którego występowały takie gwiazdy, jak Esmā Redžepova czy Safet Isović. Z czasem powstawało coraz więcej festiwali rockowych, jak chociażby „Boom Festiwal” w Zagrzebiu. Ponadto, na jugosłowiańskiej scenie muzycznej było też miejsce dla muzyki mniej komercyjnej, o czym może świadczyć międzynarodowy, odbywający się od 1981 roku, Skopje Jazz Festiwal.

Wiele festiwali nie przetrwało rozpadu Jugosławii. Kilka z nich próbowało się ponownie odrodzić, jednak z reguły nie udało im się powrócić do czasów dawnej świetności. Inne, niemal bez draśnięcia przeszły okres wielkich zmian na Bałkanach i w nowych ojczyznach w dalszym ciągu zapraszają na swą scenę największe gwiazdy muzyki popularnej.

Agnieszka Szafrńska

## **Bośnia jako metafora i postulat Europy Środkowej - o prozie Dževada Karahasana**

Granice Europy Środkowej można definiować w oparciu o kryterium geograficzno-historyczne. Czyni tak na przykład Antoni Podraza w swoim artykule *Europa Środkowa. Zakres przestrzenny i historia regionu*, w którym to przedstawia dzieje „formowania tego, co można określić mianem regionu Europy Środkowej”<sup>1</sup>. Choć badacz ten dystansuje się od perspektywy politologicznej oglądu rzeczy, jego końcowe wnioski zbiegają się z ustaleniami politologów, którzy do Europy Środkowej zaliczają następujące państwa: Niemcy, Austrię, Szwajcarię, Liechtenstein, Polskę, Czechy, Słowację, Węgry, Słowenię i Chorwację<sup>2</sup>. Takie ujęcie tematu pozostaje w konflikcie ze stwierdzeniem innej części uczonych, że „Europa Środkowa nie jest regionem, którego granice można wytyczyć na mapie”<sup>3</sup>. Niniejszą perspektywę spojrzenia wspierają refleksje intelektualistów, które granice Europy Środkowej sytuują w obrębie przestrzeni ideowej<sup>4</sup>. Składają się one na trzy sposoby rozumienia Europy Środkowej. Jak wyjaśnia Bogusław Zieliński, są nimi pojmowanie Europy Środkowej jako Arkadii, czyli obszaru, który konstytuują wybrane elementy kultury ponadnarodowej i wartości uniwersalne. Także charakterystyczna dla tego sposobu myślenia o Europie jest „egzystencjalna i mityczna więź wewnętrzna, pełniąca funkcję integracyjną, która nie została jednak zbudowana na fundamencie klasycznego dziedzictwa”. Inne sposoby definiowania Europy Środkowej wiążą się z określaniem jej jako „Atlantydy zatopionej w komunistycznym potopie” (taki obraz Europy można odnaleźć na przykład w twórczości Vaclava Havla, György Konrada, Czesława Miłosza, Adama Michnika) lub jako zmitologizowanego Jeruzalem, czyli przestrzeni nostalgicznej związanej z obszarem monarchii austro-węgierskiej w czasie rozkładu jej struktur (nośnikiem takiej idei są utwory Brunona Schulza, Franza

<sup>1</sup> A. Podraza, *Europa Środkowa. Zakres przestrzenny i historia regionu*, Prace Komisji Środkowoeuropejskiej PAU, t. I, 1993, s. 25.

<sup>2</sup> Josef Kroutvor powiada bowiem, że „Europa Środkowa jest pojęciem zdecydowanie geopolitycznym, zależnym od kontekstu polityki ogólnoeuropejskiej. Jest tworem hybrydycznym zmieniającym się na przestrzeni dziejów wraz z sytuacją w jakiej znajdują się mocarstwa” - J. Kroutvor, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, przeł. J. Stachowski, Izabelin 1998.

<sup>3</sup> T.G. Ash, *Czy Europa Środkowa istnieje?*, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 17, s. 32.

<sup>4</sup> Danilo Kiš, używając słów Mihajlo Panticia, uważa Europę Środkową za (nad)polityczną i (geo)poetycką wizję niemożliwej jedności wciąż uwypuklanych jedności i różnic (M. Pantić, *Wariacje na temat: „Danilo Kiš i Europa Środkowa”*, [w:] B. Zieliński, *Europa Środkowa, czyli Arkadia, Atlantyda, Jeruzalem*, [w:] *Narodowy i ponadnarodowy model kultury. Europa Środkowa i Półwysep Bałkański*, pod. Red. B. Zielińskiego, Poznań 2002, s. 77). Natomiast Milan Kundera powiada, że tym, co wyznacza i podkreśla środkowoeuropejską całość [...] [są] wspólne zasadnicze sytuacje, coraz to inaczej grupujące te narody w wyobrażeniowych i zmiennych granicach, wewnątrz których trwa ta sama pamięć, to samo doświadczenie, ta sama wspólna tradycja (M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5, s. 10). Czesław Miłosz stwierdza zaś, że „Europa Środkowa jest aktem wiary, projektem, a nawet [...] utopią” (R. Zenderowski, *Europa Środkowa jako ucieczka przed Wschodem, czy „pomost” między Wschodem i Zachodem?*, [w:] *Europa Środkowa: wspólnota czy zbiorowość*, pod red. R. Zenderowskiego, Warszawa 2004, s. 37). Można nawet posunąć się do podsumowującego stwierdzenia, że sytuowanie Europy Środkowej w granicach ideowych jest wspólną cechą współczesnych słowiańskich pisarzy podejmujących tematy środkowoeuropejskie.

Kafki, Danila Kiša)<sup>5</sup>. Jeszcze inaczej rzecz przedstawia się w prozie bośniackiego eseisty Dževada Karahasana, który Europę Środkową rozważa z punktu widzenia zarówno geograficzno-historycznego (uprzednio przyjąwszy, że obszar ten można jednak wytyczyć na mapie) jak i kulturowego pogranicza<sup>6</sup>. Perspektywa spojrzenia na Europę Środkową z obszaru jej strefy przygranicznej wnosi do wciąż kształtującego się pojmowania tegoż rejonu myśl nową i cenną, którą można by - wpisując w poczet podanych sposobów myślenia o Europie Środkowej - nazwać wołaniem o nowy Babilon.

Do zrozumienia proponowanej idei Europy Środkowej czytelnik eseistyki Dževada Karahasana nie dochodzi bezpośrednio. Punktem wyjścia jest mniejsza przestrzeń kulturowa. Autor obserwuje świat przez pryzmat miasta Sarajewa, stolicy Bośni. Nie jest to jednak zwykłe miasto ujęte wyłącznie w granicach geograficznych, lecz „od chwili swego założenia stało się metaforą świata, miastem, w którym różne oblicza świata skupiły się w jednym punkcie, tak jak w pryzmacie skupiają się rozproszone promienie światła<sup>7</sup>”. Zatem Karahasan myśli o Sarajewie jak o *axis mundi*. Nazywa je mikrokosmosem, który zawarł w sobie sprawy wszechświata. Takie stanowisko wobec pojęcia miasta sprawia, że nie można go charakteryzować za pomocą wielkości fizycznych służących do pomiaru i oceny zewnętrznej. Staje się ono, żeby użyć słów Karahasana, miastem wewnętrznym, „w rozumieniu przypisywanym temu słowu przez wtajemniczonych; wszystko, co może istnieć w świecie, istnieje w Sarajewie, pomniejszone, sprowadzone do swej istoty, do swego jądra, ale mimo to istnieje, gdyż Sarajewo jest ośrodkiem świata (to zaś, co zewnętrzne, zawsze i w pełni zawiera się w tym, co wewnętrzne, a więc w środku, twierdzą ezoterycy)”<sup>8</sup>.

Sarajewo wyróżnia szczególne „zagęszczenie granic” powstałych na styku rozmaitych opozycji. Tu ogniskuje się to, co wewnętrzne (uniwersalne), czego konkretyzacją jest dzielnica handlowa miasta - Čaršija, gdzie ludzie rozmaitych wyznań i narodowości są złączeni przez pracę i powszechne zasady ludzkiego współżycia oraz to, co zewnętrzne (odrębne), czego realizacją są poszczególne mahale<sup>9</sup>: żydowskie Bjelavy, muzułmański Vratnik, chorwacki i włoski Latinluk, serbski i grecki Tašlihan. To, co wewnętrzne jednocześnie dystansuje się wobec tego co, zewnętrzne przez swoją semantyczną otwartość, zdolność pochłaniania wszystkiego, co na zewnątrz, które to pozostaje na wpływy zamknięte. Natomiast na styku poszczególnych dzielnic rodzi się kolejna opozycja, która w refleksji kulturoznawczej i socjologicznej<sup>10</sup> sprowadza się do przeciwstawienia kategorii swój-obcy. I ona spełnia swoją rolę, gdyż jak mówi Karahasan:

<sup>5</sup> B. Zieliński, *Europa Środkowa, czyli Arkadia, Atlantyda, Jeruzalem*, [w:] *Narodowy i ponadnarodowy model kultury. Europa Środkowa i Półwysep Bałkański*, pod. Red. B. Zielińskiego, Poznań 2002, s. 44-45.

<sup>6</sup> Według Samuela P. Huntingtona granica Europy Środkowej pokrywa się z dawną kulturową linią graniczną między Wschodem a Zachodem. Powołując się na refleksje Michaela Howarda, wyjaśnia on, że Europa Środkowa obejmuje „ziemie, które należały niegdyś do kręgu zachodniego chrześcijaństwa, a więc dawne obszary Cesarstwa Habsburgów, Austrii, Węgry, Czechosłowację, wraz z Polską i wschodnimi marchiami Niemiec” (cyt. za S.P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1997, s. 233). Nie wspomina on o Bośni. Można ją sytuować przy takim ujęciu rzeczy na pograniczu ze względu na położenie geograficzne, jak i kulturalne wpływy zarówno Wschodu i Zachodu.

<sup>7</sup> D. Karahasan, *Sarajewska sevdalinka*, przeł. D. Cirić-Straszyńska i J. Pomorska, Sejny 1995, s. 15.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 16. Sarajewo jest obrazowane jako Golgota, mistyczny środek świata.

Vide: M. Dąbrowski, *Swój/ obcy/ inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin

<sup>10</sup> Vide: M. Dąbrowski, *Swój/ obcy/ inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin

## ARTYKUŁY

---

„Inny jest potrzebny jako dowód własnej tożsamości, ponieważ własna odrębność potwierdza się i wyraża w stosunku do odrębności

Innego"<sup>11</sup>.

Szczególne odczucie granicy jako przestrzeni „wzajemnego komentowania i przeciwstawiania tego, co otwarte, i tego, co zamknięte, co zewnętrzne i co wewnętrzne”, wyróżnia rejon jej występowania, sytuując go (choć jeszcze nie dookreślając nazwą) w opozycji do Zachodu, któremu to przypisuje się myślenie dialektyczne. Ono zaś charakteryzowane jest jako skrajnie racjonalistyczny sposób poznania tworzący z dwóch wartości jednolitą jakość, czy też jako system, w którym drugi człowiek stanowi jedynie zwierciadło, to jest potwierdzenie własnej tożsamości<sup>12</sup>. Na zasadzie uproszczonej konkluzji z przeciwstawienia sarajewskiego sposobu postrzegania zachodniemu typowi myślenia mogłoby wynikać, że Sarajewo zostaje wpisane we wschodni model kulturowy. Byłoby to jednak daleko idące uproszczenie, na co wskazuje sposób definiowania miasta przy pomocy wybranych kategorii właściwych kulturze antycznej, które to stanowią wspólne dziedzictwo europejskie. Aleksander Mikołajczak wskazuje na cztery podstawowe kwantyfikacje europejskich archetypów, którymi są: transcendencja dla *sacrum*, świat materialny dla prawdy, osoba ludzka dla piękna i wspólnota społeczna dla dobra<sup>13</sup>. Wszystkie z nich można odnaleźć w świecie przedstawionym w prozie Dżewada Karahasana. Obszarem dla transcendencji *sacrum* jest sama **Bośnia**. Stamtąd emanuje ono na Europę i objawia się jako cud agresywności i produktywności. Jednak przede wszystkim przejawia się jako cud graniczności, który jest jedną z możliwych interpretacji ogólnie pojmowanego cudu Europy. A.W. Mikołajczak stwierdza też, że „myśl Hellenów zrodziła także inny fenomen europejskiej tradycji, jakim jest poznanie naukowe [...] Najistotniejsze [...] okazało się w tym względzie klasyczne pojęcie prawdy (*aletheia*, *veritas*) jako zgodności poznania umysłowego z poznawaną rzeczywistością"<sup>14</sup>. Wykorzystanie tej idei widać w refleksji Karahasana, według którego poznawać świat można tylko wtedy, gdy obserwuje się go z granicy na styku samego siebie i poznawanego obiektu, gdzie - używając słów pisarza - „spotyka się tworzywo, autor i forma przeczuwana przez autora w tworzywie; dzieło jako symfoniczna suma głosów wyemitowanych przez autora i tworzywo; autor, który jednocześnie należy do swojego materiału i dystansuje się od niego, a więc poznaje na granicy. Granica to bardzo dokładna metafora obiektywności

---

2001; Swoje i cudze w literaturach i kulturach słowiańskich, t. III, pod red. B. Zielińskiego, Poznań 2005.

<sup>11</sup> D. Karahasana, *op. cit.*, s. 18.

<sup>12</sup> W ten sposób D. Karahasana przypisuje preferowanej przez siebie przestrzeni pojęcie „serca” rozumianego w duchu antycznym tj. jako uczuciowość, wola i czyny, które „indywidualizują oraz dzielą ludzi i bogów, podczas gdy „umysły” (rozum) łączą i poniekąd ujednostajniają i jednych i drugich” (A. Krokiewicz, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 130). Jak powiada autor *Sarajewskiej sewdalinki*, w Europę „trzeba wierzyć, trzeba [ją] poczuć” (D. Karahasana, *op. cit.*, s. 119).

<sup>13</sup> A.W. Mikołajczak, *Antyczne dziedzictwo Europy Środkowej i Wschodniej*, [w:] *Narodowy i ponadnarodowy...*, s. 21.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

## ARTYKUŁY

---

sztuki nie będącej obiektywnością obojętną, lecz **prawdziwą** [podkr. moje] i neutralną<sup>15</sup>. Wspomniana koncepcja grecka wprowadziła nowy sposób badania rzeczywistości za pomocą obserwacji i logiki - i taką też metodę zaleca Karahasan przekonany, że obserwacja cudu graniczności może pozwolić człowiekowi na domyślenie się „logiki przypadku, który zdecydował uczynić z Europy cud”<sup>16</sup>. Poznając tę logikę, można ją powtórnie zastosować i niejako wskrzesić utracony czar Europy. Zastanawianie się nad cudem graniczności nie tylko pozwala poznać prawdę, ale i dostrzec jej piękno. Bowiem według myśli greckiej piękno tworzy nie tylko ład i odpowiednie proporcje, ale także ograniczenie, a „rzeczy ograniczone podobają się dlatego, że są dla umysłu uchwytne”<sup>17</sup>. Dlatego Karahasan postuluje, aby „odnowić formy, granice podstawowych pojęć”<sup>18</sup>, przy czym pojmuje je również według idei starożytnych wywodzących się z filozofii Arystotelesa, który rozumiał formę pojęciowo, „nie jako układ części, lecz jako istotę rzeczy”<sup>19</sup>. Karahasan przyrównując Bośnię do **pięknego** fascynującego kwiatu zamkniętego w szklanej kuli, a więc ujętego w kształt doskonały, przestrzega, że należy go chronić przed tzw. barbarzyńcami, którym obca jest zasada platońskiej triady<sup>20</sup>. Aksjologia dobra w ujęciu starożytnych jest kreatywna zarówno w odniesieniu do jednostki, jak i wspólnoty. Karahasan ujmuje dobro jako wynik polifonii kulturowej. Dopiero owa wielogłosowość tworzy szczególnego rodzaju napięcie, a ono ze swej natury, jak mówi bośniacki pisarz, „jest rzeczą **dobrą**, płodną”<sup>21</sup>. Owe wielogłosowości przypisywana jest także funkcja starożytnego chóru, który stał na straży moralności, „miara tego, co ludzkie i świadek wielkiego grzechu tych, którzy, chcieli tę miarę przekroczyć”<sup>22</sup>.

A zatem do jakiej części Europy przynależy Bośnia, skoro zawiera ona w sobie w równym stopniu właściwości kulturowego Wschodu, jak i Zachodu? W takim ujęciu alternatywą staje się wpisanie jej w obszar Europy Środkowej rozumianej, posługując się terminologią Radosława Zenderowskiego, jako „pomost”, to znaczy „węższy lub szerszy obszar transgraniczny, występujący po wschodniej i zachodniej

---

<sup>15</sup> D. Karahasan, *op. cit.*, s. 111. W ten sposób Karahasan postuluje przywrócenie pojęciu sztuki jej klasycznej definicji. Bowiem w ujęciu Arystotelesa „zdolność wytwarzania, wiedza niezbędna do wytwarzania i jego wytwór - to wszystko jest ze sobą związane i sens wyrazu >szuka< łatwo przenosił się z jednego na drugie”, por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, Warszawa 1988-1991 s. 140.

<sup>16</sup> D. Karahasan, *op. cit.*, s. 114.

<sup>17</sup> Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 152.

<sup>18</sup> D. Karahasan, *op. cit.*, s. 119.

<sup>19</sup> Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 151.

<sup>20</sup> D. Karahasan mówi wprost kim są barbarzyńcy. Obszar *barbaricum* według autora zasiedlają Serbowie. W sensie metaforycznym barbarzyńcą jest też każdy, posługując się słowami Leszka Kołakowskiego, „fanatyk innej tradycji” (por. L. Kołakowski, *Szukanie barbarzyńcy. Złudzenia uniwersalizmu kulturalnego*, [w:] Tenże, *Cywilizacja na lawie oskarżonych*, Warszawa 1990, s. 21).

<sup>21</sup> D. Karahasan, *op. cit.*, s. 119.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 114.



## ARTYKUŁY

---

stronie wielkiej granicy cywilizacyjnej<sup>23</sup>". Jej zewnętrznym znakiem w tekście jest hotel „Europa”, od którego zaczyna się **austriacka** [podkr. moje] część miasta. Karahasan mówi, że „>Europa< jest pierwszym środkowoeuropejskim hotelem w tej części świata i najczystszą częścią Mitteleuropy w Sarajewie [...] U nawykłych żyć tak jak w hotelu >Europa< żyje to, co orientalne i to, co środkowoeuropejskie<sup>24</sup>". Wynika to z faktu, że przebywają w nim ludzie, których łączy jedna postawa życiowa, charakteryzująca się tolerancją, otwartością na wpływy i poszanowaniem dla odmienności, wynikającymi z dystansu i humoru względem własnej osoby oraz autoironii. Tą właściwością Sarajewa, która je nierozzerwalnie wiąże z pojęciem Europy Środkowej jest przede wszystkim podobne zagęszczenie granic: „Czy trzeba przypominać, że sieć kulturowych granic w Europie jest najgęstsza w jej części środkowej, w pasie łączącym Morze Śródziemne i Półwysep Skandynawski?<sup>25</sup>". Jednak należy powtórzyć i podkreślić, że to nie jest obszar zsumowanych odrębności kulturowych, ale specyficzna jakość wytworzona na ich bazie. To ona decyduje o kategorii, którą można nazwać Europą Środkową.

Dževad Karahasan przytacza historię pojęcia granicy. Mówi, że człowiek XX wieku jest świadkiem jej ewolucji. Rozpoczynają ją i zamykają dwa fakty historyczne mające miejsce w 1914 i 1995 roku<sup>26</sup>. Są one wynikiem triumfu myślenia, które bośniacki pisarz nazywa mechanicznym i które jest właściwością ludzi z zasadami zamiast charakteru. Sprawilo one, że Bośnia jak i Europa Środkowa rozpadły się, gdyż „granica przestała być miejscem napięcia i stała się powodem konfliktu<sup>27</sup>", a mozaika wspólnot kulturowych zaczęła funkcjonować jako zbiór państw. Granica przestała być pojęciem wewnętrznym decydującym o tożsamości człowieka w obliczu innego, obcego, tego, co odrębne a stała się pojęciem zewnętrznym, nad którym czuwa aparat państwowy.

Jednak to nie znaczy, że Europa Środkowa, tak jak i Bośnia są bytami wykreowanymi. Karahasan podkreśla fakt, że współcześni intelektualiści na nowo próbują określić, czym jest ogólnie pojmowana

---

<sup>23</sup> Roman Zenderowski wskazuje na dwa sposoby funkcjonowania pojęcia Europy Środkowej. W sensie negatywnym stanowi je definicja Europy Środkowej jako antynomii dla kulturowego Wschodu. Natomiast w sensie pozytywnym obszar ten stanowi pomost łączący tradycję Wschodu i Zachodu. Zob. R. Zenderowski, *Europa Środkowa jako ucieczka przed Wschodem, czy „pomost” między Wschodem i Zachodem?*, [w:] *Europa Środkowa: wspólnota czy zbiorowość*, pod red. R. Zenderowskiego, Warszawa 2004, s. 39-46.

Idea Bośni jako pomostu łączącego kulturę Wschodu i Zachodu pojawiła się wcześniej. Swój szczególny wyraz znalazła w twórczości Iva Andrić, a zwłaszcza w jego powieści *Most na Drinie*. Dževad Karahasan czyni z tej koncepcji ponadto pewien model dla funkcjonowania Europy. Istotne zadanie miałyby on spełniać zwłaszcza w odniesieniu do jej pasma środkowego, w którym - jak powiada pisarz - zauważalna jest największa różnorodność kulturowa.

<sup>24</sup> D. Karahasan, *op. cit.*, s. 82.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>26</sup> W roku 1914 miał miejsce zamach na arcyksięcia austriackiego Ferdynanda, którego dokonał jeden z członków tajnej organizacji serbskiej „Młoda Bośnia” - Gavrilo Princip. Fakt ten uznaje się za początek I wojny światowej. Natomiast 21 listopada 1995 roku pod naciskiem USA podjęto rozmowy pokojowe, które doprowadziły do zawarcia porozumienia w Dayton (USA), na mocy którego utworzono Unię składającą się z Federacji Chorwacko-Muzułmańskiej i Republiki Serbskiej.

<sup>27</sup> D. Karahasan, *op. cit.*, s. 116.

## ARTYKUŁY

---

Europa. Bośniacki pisarz przyłącza się do tej tendencji postulując, aby zawsze pamiętać, że fenomenem Europy, którą tu rozważa się jest natura granicy jej przypisana, „granicy, gdzie spotykają się dwie struktury kulturowe, to, co kształtuje, co konkretyzuje nasze przeżywanie świata i nasz stosunek do niego”<sup>28</sup>. Wierzy bowiem, że jeśli ów cud zagęszczenia granic i korzyści kulturowych, jakie z takiego stanu rzeczy wynikały był przypadkiem, to miał swoją logikę, którą można na nowo zastosować. Odnowić struktury Europy to znaczy przywrócić jej pojęciom granice wewnętrzne, których właściwością jest twórcze napięcie, pojawiające się na ich styku zamiast konfliktu, jaki obserwuje się współcześnie. Jednak myślenie o twórczej granicy wymaga określonej postawy mieszkańców Europy i ich wiary. Od pisarza zaś oczekuje się specjalnego warsztatu słowa. W tej materii Dževad Karahasan zbliża się do postawy innych twórców środkowoeuropejskich, postulujących bliższe związanie literatury z rzeczywistością.<sup>29</sup>

Punkt obserwacyjny, z którego Dževad Karahasan patrzy na świat jest związany z pograniczem środkowoeuropejskim i orientalnym. Bośnia staje się dla niego punktem wyjścia do rozważań nad kształtem ogólnie pojmowanej Europy, ale także pisarz często zawęża jej definicję do obszaru zwanego Europą Środkową. Refleksje Karahasana różnią się od rozważań innych autorów podejmujących tematy środkowoeuropejskie. W jego eseistyce Europa Środkowa nie jest kreowana na wzór myślenia o tym obszarze kulturowym jako o Arkadii ze względu na fakt odwoływania się do wspólnego dziedzictwa antycznego. Nie egzemplifikuje też sposobu rozumienia Europy Środkowej jako Atlantydy. Można jednak mówić o pewnych elementach tego myślenia, na przykład w odwołaniach Karahasana do pojmowania Bośni i Europy Środkowej jako niegdysiejszej ostoi tolerancji i twórczego łączenia odrębności w opozycji do otaczającego ją *barbaricum* (tu czytaj: świata zachodniego i Serbii). Temat środkowoeuropejski w prozie Karahasana nie jest też kreślony na wzór figury utraconego Jeruzalem.<sup>30</sup> Refleksje bośniackiego pisarza ze względu na obszar, z którym związany jest autor (pogranicze a nie centrum) w sposób szczególny naznaczone są filozofią granicy, rozumianej jako konstruktywne napięcie, które powinno być właściwe kulturze środkowoeuropejskiej. Chociaż Karahasan stawia diagnozę, że idea Europy Środkowej nie jest już

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>29</sup> Platon (za Sokratesem) postuluje „użyteczność sztuki”, pojmując ją jako środek moralnego pouczenia. Ujmuje sprawę społecznie, twierdząc, że sztuka powinna mieć doniosłą rolę w kreowaniu doskonałego państwa i trwałych, dobrych warunków dla rozwoju wspólnoty. Karahasan, mówiąc o zadaniach sztuki, ujmuje rzecz podobnie. Zbliża się do myśli greckiego filozofa także w postulacie bliższego związania literatury z rzeczywistością. Zarówno u starożytnego filozofa, jak i współczesnego pisarza można odnaleźć myśl, że „sztuka, aby spełniać właściwe swe zadanie, musi stosować się do praw rządzących światem, musi wnikać w boski plan kosmosu; jeśli kształtuje rzeczy, to powinna to robić zgodnie z nim, z prawami świata” (Tatarkiewicz, *op. cit.*, s.126).

<sup>30</sup> Dževad Karahasan, tak jak Danilo Kiš i Bruno Schulz, ocenia historię z pozycji obywatela państwa, które przegrało w walce z barbarzyńcą, lecz bośniacki autor nie tylko tęskni za tym, co minęło, ale także wierzy w odnowienie dawnych struktur, dzięki określonej ludzkiej postawie. Ponadto w twórczości D. Karahasana dialog w obrębie tradycji judeo-chrześcijańskiej, który widoczny jest w twórczości Kiša i Schulza zostaje zastąpiony konfrontacją idei tych, którzy uważają się za potomków dawnych patarenów (Bośniaków) i przedstawicieli myśli prawosławnej (Serbów). Zatem dialog pojawia się w obrębie dwóch światopoglądów - religijnej tradycji ludowej Bośni i oficjalno-państwowej, czyli serbskiej okresu Średniowiecza.

**ARTYKUŁY**

---

obecna, gdyż historia odebrała europejskiemu pojęciu granicy kulturowej jej płodną siłę, to jednak nie jest ona utracona bezpowrotnie. Może ją przywrócić ludzka postawa i myśl elit, charakteryzująca się otwartością na wpływy i tolerancją. Choć tego, co środkowoeuropejskie nie ma już realnie, zewnętrznie, można o nim śnić i myśleć: „Tak jak wszystkie pojęcia szerokiego sensu, tak jak samo pojęcie sensu, pojęcie Europy trzeba stale na nowo ograniczać, określać, definiować. Jest rzeczą naturalną, że prawdziwi intelektualiści rejestrują fakt, iż zakres sensu pewnego pojęcia stał się nieograniczony i że czują potrzebę ponownego zastanowienia się nad nim, czyli określenia go i ograniczenia, wyznaczenia jego granic, czyli nadania kształtu, innymi słowy - ukonkretnienia i nadania mu rzeczywistej treści<sup>31</sup>”. W tak widzianym projekcie należałoby pamiętać o granicy jako rzeczy „dobrej, płodnej, europejskiej”<sup>32</sup>. Dževad Karahasan nie rozumie zatem pojęcia kultury Europy Środkowej jako cywilizacyjnego wyznacznika Arkadii, Atlantydy, czy też utraconego Jeruzalem. Stanowi ona raczej dla niego wołanie o nowy Babilon (Nowe Jeruzalem), integrujące utopijne myślenie kilku obszarów tradycji.

---

<sup>31</sup> D. Karahasan, *op. cit.*, s. 108.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 119.



Olga Ziółkowska (filologia bułgarska)

### Christo Botew

Nie można mówić o odzyskaniu państwowości Bułgarii nie wspominając o bułgarskim narodowym bohaterze, uważanym za wieszcz narodu i wybitnego twórcę literatury, jakim jest Christo Botew.

Christo Botew urodził się 6 stycznia 1848 roku w miasteczku Kałofer położonym u stóp Starej Płaniny. Od wczesnych lat dziecinnych wychowywany był w poczuciu odpowiedzialności społecznej, stąd też w niedługim czasie stał się bojownikiem o wolność i równość społeczną.

W Odessie, dokąd śladem wielu młodych Bułgarów w roku 1863 wyjechał na naukę, Botew zetknął się z dziełami Hercena, Czernyszewskiego, Dobrolubowa, Pisariewa i stał się wrogiem caratu. Wówczas powstały jego pierwsze próby poetyckie.

W 1865 roku zostaje wyrzucony z Odeskiego Gimnazjum i po tym czasie związał się ściślej z rosyjskim rewolucyjnym środowiskiem.

Przygotowywał się do przyszłej rewolucyjnej działalności, jako nauczyciel wiejski w Besarabii a kiedy w roku 1867 powrócił do Kałofer, aby zastąpić ojca w szkole, otwarcie nawoływał do chwycenia za oręż przeciwko Turkom, co uniemożliwiło mu dalszy pobyt w Bułgarii. Z powodu wygłoszonej przez niego płomiennej mowy z okazji święta 11 maja na cześć słowiańskich nauczycieli braci Cyryla i Metodego, został zmuszony do opuszczenia Kałofer i udał się do Rumunii.

Od schyłku lat 60-tych wychodźstwo w Rumunii odgrywało przewodnią rolę w bułgarskim życiu umysłowym i kulturalnym. W Braili Botew pracował przy tworzeniu bułgarskiej gazety „Dunajska zorza” („Dunawska zora”). Popadł w środowisko bułgarskiej rewolucyjnej emigracji zbliżając się do Hadzi Dymitra i Stefana Karadży. Na wychodźstwie w Bukareszcie i Braili żył w skrajnej nędzy w środowisku najbiedniejszych, bezdomnych emigrantów. Przez pewien czas mieszkał z przywódcą ruchu narodowego w kraju i „apostosem wolności” Wasilem Leskim. Latem 1868 roku wchodzi w szeregi czety jednak z rozlicznych przyczyn rozpadła się ona i nie przekroczyła Dunaju.

W 1870 roku od nowa jąwszy się pracy nauczycielskiej, w położonym nad granicą rosyjską miasteczku Izmaile, obracał się w kręgu rewolucjonistów rosyjskich. Rok później został aresztowany za działalność przeciwko państwu tureckiemu i został umieszczony w więzieniu w Fokszan i po wyjściu na wolność znów osiadł w Bukareszcie.

Tam w 1871 rozpoczął wydawać swoją pierwszą gazetę „Słowo bułgarskich emigrantów”, której nadał motto: „prawda jest święta, wolność droga”.

Niedługo cieszył się jednak wolnością, bowiem tego samego roku znów przebywał w więzieniu w Fokszan na skutek obrony Leskiego i Karawelowa.

Po zwolnieniu rozpoczął pracę jako drukarz właśnie u boku Lubena Karawelowa i publikował swe teksty w czasopiśmie „Wolność”, które niebawem zmieniło nazwę na „Niepodległość”.

W 1873 roku Botew uczestniczył w spotkaniach Bułgarskiego Centralnego Komitetu Rewolucyjnego a po wykryciu tajnej organizacji w kraju i ciosie jakim było powieszenie Wasila Leskiego, stanął na czele BRCK i w 1874 rozpoczął publikację czasopisma „Sztandar” („Zname”). Opowiadał się za międzynarodową solidarnością i głosił rewolucję światową i braterstwo ludów.

Po wybuchu powstania w Bośni i Hercegowinie w 1875 roku wzywał Bułgarów do walki a kiedy wybuchło powstanie kwietniowe z 1876 roku uformował oddział powstańczy, aby pośpieszyć do kraju na pomoc walczącym. Na tydzień przed wyruszeniem oddziały ukazał się jedyny numer ostatniej gazety Botewa „Nowa Bułgaria”, w którym poeta nie wiedząc, że powstanie chyli się ku upadkowi, przekonywał o potrzebie ofiar i głosił wiarę w zwycięstwo. W końcu maja 1876 roku powstańcy pod wodzą Botewa opanowali kursujący po Dunaju statek austriacki i przeprawili się na brzeg bułgarski. Czeta Botewa wyruszyła w stronę Bałkanu mijając po drodze około dziesięciu wsi. Jednak mimo wcześniejszych oczekiwań o wiele mniejsza liczba Bułgarów przyłączyła się do czetników. Zanim zostali rozproszeni, w dniu 2 czerwca Botew poległ u podnóża szczytu „Wola”

## ARTYKULY

---

w Starej Płaninie.

Botew wznosił na wyżyny poezję bułgarską. Zaangażowany w sprawy wyzwolenia kraju poeta niewiele miał czasu na twórczość literacką, publikował swe wiersze przeważnie na łamach prasy. Ocalała tylko niewielka spuścizna poetycka Botewa obejmująca dwadzieścia kilka utworów. Przypuszcza się, że napisał ich więcej, ale zaginęły w burzliwych czasach.

Debiutem poetyckim twórcy jest wiersz „Do matki” opublikowany przez Petka Raczewa Sławejkova w piśmie „Gajda” („Kobza”). Drugim znanym jego wierszem jest „Na pożegnanie” zawierający ideowy testament poety.

Przepojona patriotyzmem poezja Botewa, w której elementy realistyczne i rewolucyjno-romantyczne splatają się z obrazami pieśni ludowej, ma wielką siłę oddziaływania. Niedokończony poemat „Hajducy” z 1871 roku inspirowała ludowa poezja hajducka, a w kreacji hajduka jawił się ówczesny bohater walczący o wolność.

Liryka osobista zajmuje niewiele miejsca w twórczości Botewa. W czasach niewoli miłość - zdaniem poety – była uczuciem niegodnym, podporządkował ją więc miłości do ojczyzny jak w np. w wierszu „Do mej pierwszej miłości”. Wiele utworów, jak np. „Moja modlitwa” ma refleksyjny charakter i są to pierwsze w literaturze bułgarskiej poezje filozoficzne.

W twórczości poetyckiej Botewa najwyżej oceniana jest liryka patriotyczna, w której poeta uwiecznił ideowych i bezkompromisowych przywódców ludowych. Do najpiękniejszych utworów należy „Hadzi Dymitr” – poetycki pomnik, jaki poeta wystawił poległemu w walce koledze rewolucjoniście oraz również należący do liryki inwokacyjnej wiersz „Powieszenie Wasila Leskiego”.

Jednak najwięcej miejsca w spuściznie Botewa zajmuje jego publicystyka polityczna, świadcząca o nieugiętości jej autora i zwiastująca kres wielowiekowej niewoli.

Tomasz Ewertowski (filologia serbska)

## Wędrowki Miloša Crnjanskiego- podwójny obraz tożsamości narodu serbskiego<sup>1</sup>

### 1. Uwagi wstępne

Celem niniejszej pracy jest interpretacja powieści Miloša Crnjanskiego *Wędrowki*<sup>2</sup> ze szczególnym uwzględnieniem kategorii takich jak pamięć, zapominanie, tożsamość, zbiorowość. Punktem wyjścia dla naszych rozważań są słowa Bogusława Zielińskiego:

Powieść Crnjanskiego stanowiła w chwili jej powstania właściwie pierwszą w literaturze serbskiej poważną próbę **demitologizacji serbskich mitów narodowych**. Charakterystyczny dla serbskiej tradycji mit kosowski i kult serbskiej walki orężnej jest w powieści zastąpiony demitologizacją serbskich wędrowek (*seoba*) oraz wynikającym zeń przekonaniem o bezsensie śmierci w cudzej służbie na dalekich polach walki<sup>3</sup>

Głównym przedmiotem naszego zainteresowania będzie właśnie problem owej demitologizacji, a konkretnie pytanie, jakie konsekwencje dla obrazu serbskiej tożsamości narodowej ma „zapomnienie o Kosowie”. Szczegółowa analiza tego zagadnienia nastąpi w części piątej. By stworzyć tło konieczne dla rozważań nad tym aspektem powieści Crnjanskiego w kolejnych częściach zostaną następujące kwestie:

- znaczenie przeszłości dla tożsamości jednostki i społeczeństwa, różnorakie kształty jakie może przybierać stosunek zbiorowości do jej historii;
- rola mitu kosowskiego w serbskiej kulturze narodowej;

Ustalenia i kategorie wprowadzone przy rozważaniu tych zagadnień pozwolą uchwycić najistotniejsze dla tematu pracy cechy *Wędrowek*.

### 2. Zbiorowość a przeszłość

Dla naszych rozważań szczególnie istotna jest koncepcja roli zapominania dla tożsamości, rozwijana przez Franka Ankersmita. Zasadnicza idea przedstawia się tu następująco:

Nasz stosunek do zbiorowej przeszłości może czasem od nas **wymagać wyparcia się części przeszłości**, to znaczy oddzielenia części naszej historycznej przeszłości od naszego zbiorowego Ja" i od naszej zbiorowej tożsamości. W takich sytuacjach znajdujemy

<sup>1</sup> Tytuł stanowi nawiązania do tekstu Franka Ankersmita Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest (tłum. J. Benedyktowicz, [w:] F. Ankersmit, Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii, red. E. Domańska, Kraków 2004), kluczowego dla interpretacji przedstawionej w tej pracy.

<sup>2</sup> M. Crnjanski, *Wędrowki*, tłum. G. Łatuszyński, Łódź 1982. Cytaty, które w tekście głównym zamyka liczba w kwadratowym nawiasie pochodzą z tej pozycji, liczba zaś oznacza numer strony. *Wędrowki* to pierwszy tom cyklu *Seobe*, zamierzonego na sześć powieści, pisarz opublikował jeszcze tylko tom drugi (*Druga knjiga seoba*). Przedmiotem naszego zainteresowania będzie wyłącznie tom pierwszy.

<sup>3</sup> B. Zieliński, *Serbska powieść historyczna*, Poznań 1997, s. 223. Wszystkie podkreślenia w tekście niniejszej pracy oraz cytatach pochodzą od jej autora.

## ARTYKUŁY

---

się na quasi-Kantowskiej pozycji, gdyż musimy pamiętać lub nosić w pamięci to, co jest zapomniane. W takich przypadkach paradoksalnie stajemy się czymś, czym już nie jesteśmy, gdyż **naszą tożsamość określa wyparcie się tożsamości poprzedniej**<sup>4</sup>.

Według Ankersmita zbiorowość w niektórych wypadkach swą tożsamość określa właśnie przez „odcięcie się” od tych wybranych aspektów przeszłości. Z taką sytuacją spotykamy się właśnie w *Wędrówkach* Crnjanskiego, gdzie „wyparty” zostaje mit kosowski.

Rozważając fundamentalne dla swojej koncepcji pojęcia zapomniania Ankersmit wyróżnia jego cztery typy<sup>5</sup>:

- zapominanie o codziennych, zwyczajnych zdarzeniach,
- nieświadome zapominanie o kluczowych wydarzeniach z przeszłości
- świadome usuwanie pewnych aspektów tego, co minione (tu paradoksalnie by zapomnieć, należy o danym wydarzeniu wciąż pamiętać),
- zapomnienie „o świecie poprzednim i pozbycie się poprzedniej tożsamości”<sup>6</sup> warunkujące uzyskanie nowej tożsamości.

Z trzecim i czwartym rodzajem zapomniania łączy się pojęcie traumy, wydarzenia, które w tak drastyczny sposób przekracza kategorie poznawcze, że nie może być dopuszczone do świadomości. Jednakże holenderski teoretyk podkreśla, iż czwarty typ zapomniania wiąże się z większą drastycznością traumatycznego doświadczenia - „nowa tożsamość jest w głównej mierze ustanowiona przez **traumę utraty poprzedniej tożsamości** - to właśnie stanowi jej główną treść”. Prezentowana w *Wędrówkach* pesymistyczna koncepcja serbskiego losu, podkreślająca właśnie życiową i aksjologiczną pustkę oraz poczucie beznadziejności, łączy się z tym, że dawna heroiczna tożsamość, oparta na micie kosowskim, zostaje odrzucona. Traumatyczna utrata funduje nową, opartą na zapomnieniu tożsamość. Ten proces przejścia opisuje kategoria wzniosłości - „intensywna historyzacja czy narratywizacja towarzysząca wzniosłemu zdarzeniu historycznemu może całkowicie rozwiązać historyczną tożsamość poprzedniego okresu i zastąpić ją nową”<sup>7</sup>. Z takim zjawiskiem mamy też do czynienia w *Wędrówkach*.

### 3. Problematyka mitu kosowskiego

Rozegrana 15 czerwca 1389 roku (według nowego kalendarza 28 czerwca<sup>8</sup>) bitwa na Kosowym Polu w świadomości narodowej Serbów funkcjonuje jako bez mała najważniejsze wydarzenie w dziejach narodu:

---

<sup>4</sup> F. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie...*, s. 322.

<sup>5</sup> Tamże, s. 328-330.

<sup>6</sup> Tamże, s. 330.

<sup>7</sup> Tamże, s. 361.

<sup>8</sup> Data dzienna jest w tym kontekście o tyle ważna, że bitwa rozegrała się w dzień św. Wita (Vidov dan) a w jej rocznicę wielokrotnie miały miejsce wydarzenia znaczące dla historii Serbii. W Vidov dan na przykład dokonano zamachu na arcyksięcia Ferdynanda, czy uchwalono konstytucję I Jugosławii. Odnośnie tego tematu zob. A. Stankiewicz, *Funkcja mitu kosowskiego wśród pokolenia Młodej Bośni* (w: *Mity narodowe w literaturach słowiańskich*, red. M. Bobrownicka, Kraków 1992); D. Djordjevic, *The Role of St. Vitus' Day in Modern Serbian*, [w:] *Kosovo*, ed. W. Dorich, (cyt. za [www.rastko.org.yu](http://www.rastko.org.yu)).



## ARTYKULY

---

„Kosowo stało się w świadomości narodowej historyczną i dziejową cezurą. Historia narodowa została podzielona **na epokę przed- i pokosowską**”<sup>9</sup>. Jak pisze Miloš Luković „Podczas gdy cały świat dzieli istnienia na czas przed naszą erą i czas naszej ery, Serbowie mierzą czas do Kosowa i od Kosowa”<sup>10</sup>. W kulturze serbskiej szczególną rolę odgrywa zmitologizowana wersja wydarzeń - „mit kosowski (...) należy do głównych elementów serbskiej świadomości narodowej”<sup>11</sup>. W tej części przedstawione zostanie w jaki sposób historyczne wydarzenia zostało przekształcone w mityczną narrację oraz jaki obraz tożsamości to wytworzyło.

### 3.1. Historia

Historycznie bitwa kosowska to tylko jeden z etapów tureckiej ekspansji na Bałkany, wcale nie najważniejszy. Zwraca się uwagę na rolę ogólnej sytuacji politycznej, wcześniejszy rozpad carstwa serbskiego i skłócenie państw bałkańskich<sup>12</sup>.

W bitwie z 1389 roku starły się sprzymierzone wojska chrześcijan pod wodzą księcia Lazara Hrebeljanovicia z wojskami tureckimi dowodzonymi przez sułtana Murada I. Podczas bitwy zginęli Lazar i Murad (zabity przez „serbskiego junaka”, jego śmierć różne źródła lokują w różnych momentach bitwy<sup>13</sup>). Skomplikowana jest kwestia oceny rezultatu, najwcześniejsze XIV-wieczne przekazy są niejednoznaczne, głoszą nawet zwycięstwo chrześcijan. Jednak najstarsze teksty serbskie (zwykle cerkiewne) obwieszczają porażkę Serbów<sup>14</sup>. Według oceny Škrivanića rezultat starcia należy ocenić jako taktyczne zwycięstwo Turków (gdyż zmusili przeciwników do wycofania), ale brak sukcesu strategicznego<sup>15</sup>.

### 3.2. Mit

Mit kosowski stanowi niezwykle przekształcenie faktu historycznego. W jednym z artykułów Łotman i Uspieński: „ponieważ dobór faktów, które należy zapamiętać, za każdym razem dokonuje się na podstawie określonych norm semiotycznych danej kultury, należy się wystrzegać utożsamiania wydarzeń życiowych i dowolnego tekstu”<sup>16</sup>. Trudno o lepszą ilustrację tej tezy niż dzieje bitwy kosowskiej w serbskiej kulturze.

<sup>9</sup> B. Zieliński, *Serbska...*, s. 36.

<sup>10</sup> M. Luković, *Kryzys kosowski oczyma Serbów*, Beograd 1999., s. 67.

<sup>11</sup> B. Zieliński, *Kosowo w serbskiej kulturze i tradycji*[w:] *Język, literatura i kultura Słowian*, red. B. Zieliński, Poznań 2001, s. 26.

<sup>12</sup> Przykładowo Turcy Osmańscy po raz pierwszy pojawili się w Europie, gdy w 1352 bizantyjski władca „Jan VI skorzystał z pomocy tureckiej w walce z Janem V Paleologiem wspomaganym przez Serbów i Bułgarów” (M. Salamon, *Bizancjum i Bułgaria wobec ekspansji tureckiej w dobie bitwy na Kosowym Polu*, [w:] *600-lecie bitwy na Kosowym Polu*, red. K. Baczkowski, Kraków 1992, s. 30).

<sup>13</sup> Zob. np. dwie główne wersje opisu śmierci w źródłach tureckich (*Narodno jedrenska versija* oraz *Suhovničko-dvorska versija*) wyróżnione przez A. Oleśnickiego (A. Oleśnicki, *Turski izvori o kosovskom boju*, Skopje 1935, s. 17).

<sup>14</sup> Zob. *Srednjovekovni srpski spisi o Kosovu*, Beograd 1993 (cyt. za: [www.rastko.org.yu](http://www.rastko.org.yu)); *Dar slova. Ze starej literatury serbskiej*, red. A. Naumow, Łódź 1983, s. 125-128-15.

<sup>15</sup> G. Škrivanić, *Kosovska...*, s. 87.

<sup>16</sup> J. Łotman, B. Uspieński, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, tłum. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977s. 181.

## ARTYKUŁY

---

Pewne aspekty wydarzenia zostały całkowicie oderwane od swego historycznego podłoża i przetransformowane w mityczną narrację, fundamentalną dla serbskiej tożsamości narodowej. Bitwa kosowska funkcjonuje tam jako traumatyczna klęska, która przesądziła nie tylko o politycznym upadku narodu, ale wyznaczyła również jego los **na płaszczyźnie metafizycznej**. Serbowie, którzy poświęcają się podejmując z góry przegraną walką za chrześcijaństwo i ojczyznę, otrzymują status **narodu wybranego**.

Legenda, funkcjonująca przez wieki w folklorze (na którym działacze serbskiego odrodzenia narodowego z Vukiem Karadżiciem oparli model kultury narodowej), wytworzyła tzw. „triadę świętości, męstwa i zdrady”<sup>17</sup> (Lazar, Miloš Obilić, Vuk Branković). Książę Lazar w noc poprzedzającą bitwę miał widzenie, w którym wybrał „carstwo niebiańskie” dla swego narodu zamiast potęgi materialnej. Władca („co **jak potulny baranek** zabity został przez przekłętą Amurata”<sup>18</sup>) dzięki męczeńskiej śmierci sakralizuje swój naród. Miloš Obilić, zabójca sułtana, jest wcieleniem wszelkich rycerskich cnót i symbolem niezłomnej walki przeciw Turkom. Jego przeciwieństwo to oczerniony w legendzie Branković (historycznie zięć Lazara, władca południowych obszarów Kosowego Pola, w bitwie dowodzący prawym skrzydłem, długoletni przeciwnik Turków), który stał się modelowym przykładem zdrajcy. Bogusław Zieliński tak ujmuje rolę Brankovicia: „zdrada, po pierwsze, zdejmuje piętno winy i hańby ze zbiorowości (...) Po drugie, zdrada racjonalizuje, wyjaśnia klęskę (...) Po trzecie, zdrada zawiera w sobie przesłanie, pozwalające w przyszłości jej zapobiec”<sup>19</sup>.

Ta zmytyzowana historia bitwy na Kosowym Polu wyraża fundamentalne dla serbskiej tożsamości idee, co następująco podsumowuje Barbara Czapik:

Mit kosowski (wraz ze swymi centralnymi bohaterami) pełnił w rozwoju kultury funkcję drogowskazu zbudowanego na podstawie doświadczeń historycznych, społecznej praktyki i wspólnej wyobraźni utrwalającej egzystencję narodu i wskazującej kierunek jego rozwoju.<sup>20</sup>

Mit jest także swoistym, wciąż aktualnym, kodem kultury narodowej Serbów. Jak pisze Zieliński: „Czasoprzestrzeń kosowskiego mitu ma dużą moc kreacyjną i przejawia się po dzień dzisiejszy wielością i intensywnością mitologizacji w poezji, prozie i dramacie”<sup>21</sup>.

### 3.3. „Tożsamość kosowska”<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> B. Zieliński, *Serbska...*, s. 156.

<sup>18</sup> *Dar słowa...*, s. 143.

<sup>19</sup> B. Zieliński, *Serbska...*, s. 162.

<sup>20</sup> B. Czapik, *Słowo mitycznego i historycznego czynu w „Górskim wieńcu” Njegosa. Z problemów ideowo-estetycznego kształtowania kulturowej i narodowej świadomości*, [w:] *W kręgu literatury popularnej. Slavica*. Red. I. Opacki, Katowice 1990, s. 61.

<sup>21</sup> B. Zieliński, *Kosowo...* s. 32

<sup>22</sup> Oczywiście model przedstawiony w tym fragmencie jest to daleko idącym uogólnieniem, jedynie szczątkowo uwzględniające różne etapy wielowiekowej ewolucji mitu, nie możliwym było także uniknięcie pewnej arbitralności przy doborze poszczególnych postaw i wartości.

## ARTYKUŁY

---

Model serbskiej tożsamości wyznaczanej przez mit kosowski koncentruje się wokół kilku postaw i wartości, które zostaną przedstawione poniżej.

- **Prawosławny chrześcijanin** - Bitwa kosowska była bitwą w obronie chrześcijaństwa, toczoną przeciwko muzułmanom. Serbowie, nawiązując do starcia z 1389, określają się jako ci, którzy ocalili Europę przed Islamem, a swojej porażce nadają cechy męczeńskiej ofiary (zob. niżej).

- **Bohaterski wojownik** - Częściowa sprzeczność między ideałem chrześcijańskiej ofiary a ideałem wojownika wiąże się z różną wymową postaci Lazara i Obilicia. Dorota Gill następująco opisuje skutki położenia nacisku na drugiego z bohaterów: „w centrum mitu znajdzie się zasada «zemsty i rewanzu» («za Kosovo») jako «czynów usprawiedliwionych») w imię (zgodnej z etyką chrześcijańską) obrony”<sup>23</sup>. Postać Miloša, wzorzec bohatera, jest nośnikiem idei „zemsty sprawiedliwości”. Ideałem staje się wojownik ginący za wiarę.

- **Męczennik** - Według mitu kosowskiego Serbowie, jako prześladowani przez Turków męczennicy, niejako powtarzają ofiarę Chrystusa. Jest to idea charakterystyczna dla literatury staroserbskiej i w ogóle dla kultury chrześcijańskiej

Męka Chrystusa zamyka pewien święty czas, który dla człowieka religijnego staje się praczasem i mitycznym wzorcem. Natomiast akt męczeństwa przez *imitatio Christi* jest „uobecnianiem” tego świętego czasu i mistycznym zjednoczeniem człowieka z Chrystusem.<sup>24</sup>

Dzięki śmierci w imię wiary Serbowie stają się męczennikami i zyskują status narodu wybranego. Jednocześnie warto dostrzec psychologiczny wymiar bycia ofiarą, na co zwraca uwagę Maria Dąbrowska-Partyka: „sytuacja ofiary zwalnia od odpowiedzialności, pozwalając cały ciężar indywidualnej czy społecznej winy przerzucić na innego”<sup>25</sup>.

- **Dostojna śmierć** - Nikołaj Velimirović szczególną rolę Kosowa widzi właśnie w dobrowolnym przyjęciu męczeńskiej śmierci: „Neither did Lazar's army hold prayers for salvation from death. On the contrary, it confessed its sins and took Communion in preparation for death. An entire people as one Christian martyr, obedient to the thoughtful will of the Almighty, accepted the bitterness of death, and that not as bitterness but as a life-giving force”<sup>26</sup>. Pojęcie dostojnej śmierci, blisko związane z ideą ofiary, staje się jednym z kluczowych wyznaczników kosowskiej tożsamości.

---

<sup>23</sup> D. Gill, *Prawosławie, naród, historia*, Kraków 2005, s. 119-120.

<sup>24</sup> I. Lis, *Śmierć w literaturze staroserbskiej (XII-XIV wiek)*, Poznań 2003, s. 58.

<sup>25</sup> M. Dąbrowska-Partyka, *Klęska, zwycięzcy i ofiary* [w:] tejsze, *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*, Kraków 2004, .s. 117.

<sup>26</sup> N. Velimirovic, *Kosovo 1389*, [w:] *Kosovo*, ed. W. Dorich.

## ARTYKUŁY

---

- **Zdradzony** - Można dostrzec, iż pojawia się konflikt między tożsamościami bohaterskiego wojownika oraz ofiary. Jak wskazywano już wyżej, w funkcji rozwiązania tej sprzeczności występuje motyw zdrady. Porażka nie jest wynikiem słabości wojownika ale niegodziwości zdrajcy.

**Mesjanistyczne posłannictwo narodu serbskiego** - Według Andrzeja Walickiego jednym z podstawowych elementów mesjanizmu jest „oczekiwanie na wielką regenerację życia mającą nastąpić dzięki jakimś szczególnie wyróżnionym czynnikiem procesu historycznego<sup>27</sup>”. Postawę tę charakteryzują m.in. świadomość utopijna, aktywizm, apoteoza czynu, historiozoficzność<sup>28</sup>. W świetle przesłania mitu kosowskiego rolę „odnowicieli świata” mają spełniać Serbowie, którzy przez swe ofiary zyskują szczególny status narodu wybranego.

Rekonstruowana wyżej tożsamość, mimo że podkreślająca ciężki, pełen bólu los każdego Serba, jest jednak tożsamością chwalebna, obejmującą wielką przeszłość i zawierającą w sobie projekty przyszłej świetności. Destrukcyjną wizję można dostrzec w powieści Crnjanskiego.

#### 4. „Tożsamość wędrowców”

W proces przemian zobrazowany w *Wędrówkach* dobrze wprowadzają słowa Zarko Vidovicia: „Ako seobe menjaju identitet, onda je ta promena identiteta isto sto i smrt, nestanak<sup>29</sup>”. Powieść Crnjanskiego obrazuje tę przemianę, która oznacza śmierć starej tożsamości. Oczywiście nie wszystkie wyznaczniki naszkicowanej wyżej „tożsamości kosowskiej” zostały w powieści Crnjanskiego poddane procesowi zapomnienia (na przykład wciąż wysoką pozycję zachowuje prawosławie). Poniżej zostanie przedstawione, jak w *Wędrówkach* zobrazowano utratę wybranych elementów serbskiej identyfikacji i w jaki sposób trauma tej straty wpłynęła na formowanie nowej tożsamości.

**Bohaterski wojownik** - W dużej części powieść opisuje losy Pułku Sławońsko-Naddunajskiego podczas wojny austriacko francuskiej. Oddziały te odgrywały dużą rolę w prowadzonych walkach (np. ich udział przy forsowaniu Renu czy zdobywaniu miasta Zabern). Także jednostkowy bohater, Vuk Isakovic, to wojenny weteran, „jeden z najlepszych oficerów”[66]. Przedstawieni w powieści żołnierze mają jednak niewiele wspólnego z bohaterami Kosowego Pola.

Wojsko serbskie „odmalowane jest raczej w ciemnych barwach”. Wystarczy przywołać pierwszy w powieści fragment poświęcony Pułkowi:

---

<sup>27</sup> A. Walicki, *Polska myśl filozoficzna epoki międzypowstaniowej*, [w:] *Filozofia i myśl społeczna w latach 1831-1864*, Oprac. A. Walicki, s. 46. Szczegółową analizę myślenia mesjanistycznego można znaleźć w książce tego autora *Filozofia i mesjanizm* (Warszawa 1970). Zestawienie specyfiki mesjanizmu polskiego i serbskiego znajduje się w cytowanej pracy B. Zielińskiego *Serbska powieść historyczna*.

<sup>28</sup> A. Walicki, *Filozofia i mesjanizm*, Warszawa 1970, s. 17-29.

<sup>29</sup> Z. Vidović, *Istorijska svest u „Seobama” M. Crnjanskog*, [w:] *Milos Crnjanski. Teorijsko-estetički pristup knjizevnom delu*, red. M. Sutić, Beograd 1996, s. 166.

## ARTYKULY

---

Do Peczu weszli tak **rozczochrani, brudni, mokrzy i wściekli**, że się dzieci rozpląkały, a kobiety, które wybiegły przed domy, by ich zobaczyć, rozpierzchły się z krzykiem. Śpiewali głośno i kroczyli zmęczeni, głodni, tak szybko, że otoczeni oficerami przystrojonymi w srebro wydawali się być **sforą wygłodzonych psów**, prowadzonych na smyczach na polowanie [45].

Żołnierze serbscy nie są herosami, przeciwnie, często okazują się być złodziejami i gwałcicielami. Opisując wygląd i działania Serbów Crnjanski (który wysoko cenił twórczość jednego z prekursorów naturalizmu, Gustava Flauberta<sup>30</sup>), mimo iż jego powieść charakteryzują poetyckość i liryzm, korzysta z naturalistycznej poetyki, by dobitniej zobrazować oddzielenie od kosowskich ideałów. Jednocześnie warto dostrzec, w jak zupełnie pozbawiony szacunku sposób postrzega Pułk Sławońsko-Naddunajski austriacki głównodowodzący: „Karol Lotaryński wydzielił te pułki, ponieważ musiał, a dbał niewiele o sławońskie wojsko. **Źle ubrane cuchnęło** mu przede wszystkim, a oprócz tego uważał, że nie sposób nim było dowodzić”[158]. Baron Barenklau natomiast wysoko ceni serbskie oddziały, ale za ich okrucieństwo („Oni bili się strasznie. Oni **zarzynali**”[159]). Zamiast heroicznego rycerzy Crnjanski przedstawia wręcz naturalistyczny obraz prymitywnych, okrutnych, brudnych zabijaków. By dopełnić obrazu negacji ideału bohaterskiego wojownika należy jeszcze wspomnieć o bezsensie wojny, co zostanie poruszone niżej, w kontekście problemu męczeństwa.

Vuk także ma niewiele wspólnego z chwalebny obrazem Obilicia. Ważne są akcentowane przez Crnjanskiego cechy fizyczne - Isakovic jest **gruby, ociężały, postarzały**. Podobnie jak w wypadku zbiorowości, opisując w negatywny sposób fizyczność bohatera, pisarz obniża rangę postaci, likwidując jej łączność ze sferą idealnych wartości. Ponadto jedna z jego głównych motywacji to dążenie do uzyskania awansu. W pewnym stopniu można więc powiedzieć, że Vuk jest po prostu „karierowiczem”. Isakovic nie wierzy w to, o co walczy, a podczas wojny zachowuje się bezwolnie:

Doskonały skądinąd dowódca, Isakovic sfołgował w końcu, kiedy nie otrzymał nominacji na podpułkownika. Nie dokonał ani jednego nocnego ataku, nie wyróżnił nawet tych szanów, które były najbliżej, nie odniósł żadnych w ogóle sukcesów pod twierdzą. Jakby znudziła mu się wojaczka.[177]

W części czwartej pracy wskazano na antywojenne zabarwienie twórczości Crnjanskiego. Dochodzi ono do głosu także w omawianym aspekcie *Wędrówek*. Jest tu ono ściśle powiązane z destrukcją jednego z najważniejszych wyznaczników tożsamości kosowskiej - mitu wojownika. Bohater zostaje zapomniany. Nowa tożsamość, brudnego zabijaki ginącego z głodu i zimna w bezsensownej wojnie, tworzona jest przez traumę utraty dawnej chwalebnej kosowskiej identyfikacji.

**Męczennik** - Serbowie w powieści Crnjanskiego są ofiarami. Jest to naród pozbawiony ojczyzny i zmuszony do ciągłych wędrówek po obcym świecie. Dobrze ilustruje to los Isakovica:

Kręcił się i przedtem nad Renem; mało nie stracił życia w pojedynku przy ujściu Dunaju, następnie wysłano go do Włoch, mimo iż brat go ożenił, mimo że miał dzieci, mimo że nie chciał i nie zabiegał o tę podróż (...) Ciągle musiał jechać tam, gdzie nie chciał [55]

---

<sup>30</sup> G. Łatuszyński, *Wstęp*, [w:] M. Crnjanski, *Wędrówki*, s. 5.

## ARTYKUŁY

---

Podczas wojny cały pułk pada ofiarą złej strategii obcego, austriackiego generała, wykrwawia się w nie swojej wojnie.

Podczas natarć szli na czele wojsk, cofali się teraz ostatni, w osłonie i doszli wycieńczeni i chorzy do Schardingu nad Dunajem, gdzie dowiedzieli się, iż przezimować mają w Górnym Palatynacie, dowiedzieli się tam również, iż pomierało wielu ich kumów, wujów, stryjów, którzy walczyli w innych wojskach.[168]

Jednakże wszystkie te cierpienia nie mają nic wspólnego ani z chrześcijańską ideą męczeństwa ani w ogóle z ideą męczeństwa za jakąkolwiek wzniosłą ideę. Nową tożsamość projektowaną w *Wędrówkach* charakteryzuje właśnie poczucie absurdu ponoszonych ofiar. Dobitnie wyrażają to rozważania Isakovica:

Wszystko to przebiegało **tak bezsensownie**, iż Vukowi Isakovicovi wydawało się wciąż, że istnieją dwaj Vukowie Isakovice: jeden, co jeździ, konno, pokrzykuje, siecze szablą (...); i drugi, który spokojnie jak cień idzie obok niego, patrzy i milczy.[108]

Tak więc w ostatnich latach przeżył wszelkie udręki wędrówek i służby oraz **wszelkie rozczarowania** starszych od siebie w sprawach wojskowych i patriarchalnych. W tej zaś wojnie, począwszy od Peczu, coraz trudniej mu było iść w tłumie. Poniżony, jak mu się zdawało, rozmyślnie, przekroczył Ren patrząc na swoje czyny, jakby były dziełem kogoś innego, brnął między trupami przez płonąca ulicę, jak we śnie. I dopiero tu, w czasie dokuczliwego przymierza, pod Strasburgiem, ujrzał w końcu **tę okropną, zawrotną pustkę** przed sobą, poza którą nic już nie pozostało [187]

Dodatkowo należy dostrzec, że cierpienie nie tylko, nie służy żadnemu celowi, ale pozbawione jest również wymiaru „oczyszczającego”, na który wskazywała Maria Dąbrowska-Partyka. Często bowiem można je opisać za pomocą **kategorii winy i kary**. Nie sposób zatem mówić o wyzwoleniu z odpowiedzialności, a nawet wprost przeciwnie. Przykładowo Sekuła, pierwszy z Serbów, którego cierpienie zostaje w powieści ukazane, jest gwałtcielem. Później, podczas samej wojny, wielu Serbów ginie powieszonych za złodziejstwo. Dodatkowo, zwykle dotyczy to „kradzieży główki kapusty”. Okrucieństwo kary w stosunku do trywialności występku wprowadza element ironii, co tylko pogłębia przepaść między kosowskim kodem opisu rzeczywistości a kodem powieści. Nie ma żadnych przesłanek, by przedstawioną w *Wędrówkach* serbską tożsamość opisywać za pomocą idei męczeństwa. Trauma utraty statusu „narodu wybranego” skutkuje w *Wędrówkach* pesymistycznym obrazem Serbów-tułaczy bezcelowo ginących w cudzej wojnie.

**Śmierć** - Obraz śmierci w powieści ściśle wiąże się z „zapomnieniem” o idei męczeństwa. Nie ma mowy o akceptacji śmierci, przygotowywaniu się do godnego odejścia, a tym bardziej o „inkarnacji *homo religiosus*, kosmicznym «stawaniu się»<sup>31</sup> . Koniec egzystencji pozbawiony jest jakiegokolwiek dostojeństwa, stanowi efekt nieszczęśliwego zbiegu okoliczności. Pierwszy z Serbów, którzy giną nad Renem, to Arkadije. Zapatrzony się „na słoneczny szeroki widok po tamtej stronie wody” [166] wjechał w pole ostrzału Francuzów i próbując ratować swoje konie (materializm) zostaje trafiony kulą w brzuch. Jak pisze Crnjanski „Tak **bez jakichś specjalnych przygotowań** zaczął ginąć i umierać nad Renem pułk naddunajski, **nie wiedząc za co i dlaczego**” [166]. Moment końca egzystencji odarty zostaje z wszelkiego

---

<sup>31</sup> I. Lis, *Śmierć...*, s. 59.

## ARTYKUŁY

---

głębszego sensu. Przypadkowy układ wydarzeń w połączeniu z wręcz groteskową nieuwagą bohatera (żołnierz na froncie zapatrzył się na „słoneczny widok”) i przesadną w chwili zagrożenia życia troską o dobytek prowadzi do śmierci.

W tym kontekście należy zaakcentować także spotykany w powieści naturalistyczny sposób obrazowania zmarłych. W pewnym momencie Vuk napotyka na zwłoki trzech powieszonych żołnierzy. Warto zacytować tu kilka zdań z tego fragmentu

Bose stopy [wisielców] były zupełnie **sine, jakby przemarznięta i nabrzmiała**. (...) na twarze nie zarzucono żadnych szmat, więc oczy i nosy obsiadły im **drobne muszki** [194-195]

Jak bardzo różni się ten opis od wizji Velimirovicia:

Shaded with cross-shaped banners and the icons of their family saints (slava), singing and cheering, singing and playing musical instruments, with song and joy, the army rushed toward its execution. Does not that remind us of the first groups of Christians who in such a mood went under the sword or to the fire or before the beasts?<sup>32</sup>

Śmierć w utworze jest absurdalną konsekwencją jakichś mało ważnych przewin lub po prostu efektem przypadku. Dodatkowo naturalistyczny sposób jej opisu degraduje człowieka, odzierając go z wszelkich duchowych pierwiastków. Nowa tożsamość, obecna w *Wędrówkach*, wypiera z ludzkiej egzystencji pierwiastek chlubnej martyrologii jaka charakteryzowała mit kosowski.

**Mesjanistyczne posłannictwo narodu serbskiego** - Przez opozycyjne postacie dwóch braci przedstawiane są dwie drogi egzystencji narodu serbskiego:

Arandjel jest przedstawicielem mającej grupy serbskiej ludności w Austrii, ale przede wszystkim reprezentantem antymitologicznej opcji. Podważa mit wędrówek imperatywem pracy, bogacenia się i egzystencji, której zakorzenienie w przestrzeni zostaje przypięczone gromadzeniem nieruchomości. Vuk ucieleśnia mit wędrówek, Arandjel - życie osiadłe<sup>33</sup>

Jak zauważa Zieliński, **obaj ponoszą klęskę**: „Obaj bracia, każdy odmienną drogą, dochodzą do podobnej konkluzji o daremności wszelkich wysiłków i pustce dotychczasowego życia”<sup>34</sup>. Zarówno jedna jak i druga droga nie prowadzą więc ku jakiegokolwiek wyższemu celowi.

W powieści losem serbskiego narodu są nieustanne wędrówki i marna egzystencja w błotnistej krainie nad Dunajem. Nikt nie oczekuje po Serbach by byli tym „szczególnie wyróżnionym czynnikiem procesu historycznego”, który według definicji mesjanizmu Andrzeja Walickiego ma przynieść „oczekiwaną wielką regenerację życia”. Austriacki generał widzi w nich najgorsze oddziały swojej armii, mimo pozornie przyjaznego przyjęcia w Wirtembergii traktowani są protekcyjnie i oszukiwania podczas gry w karty. Sami Serbowie również nie spodziewają się po sobie zbyt wiele. Wyrazem całkowitej rezygnacji z mesjanistycznego posłannictwa są myśli Vuka: „Głupi ten kraj, głupi, pełen wody, bagnisty, równinny, znudził go był, i gdyby mógł, najchętniej wyjechałby dawno już, by nigdy nie wrócić” [130].

---

<sup>32</sup> N. Velimirović, *Kosovo 1389*

<sup>34</sup> Zieliński B., *Serbska...*, s. 220.

## ARTYKUŁY

---

W powieści można dostrzec dwa momenty, w których pojawiają się elementy myślenia mesjanistycznego. Jednym z nich są marzenia Vuka o Rosji. Jak zauważa Vidović, są one przykładem myślenia utopijnego<sup>35</sup>, a Walicki określa przecież mesjanizm jako typ świadomości utopijnej. Jednakże, po pierwsze nie ma tu mowy o jakimkolwiek chwalebnym posłannictwie Serbów, po drugie są to po prostu kompensacyjne pragnienia Vuka, który projektuje Rosję jako wymarzony kraj w opozycji do negatywnie ocenianej ziemi naddunajskiej. Ponadto klęska tych marzeń ukazana jest w drugim tomie cyklu.

Moment mesjanistyczny uobecnia się też w ostatnich zdaniach utworu:

Zasypiającemu po raz pierwszy znów w domu, drżało w ciele, jakby jakaś gwiazda, **ostatnie ziarno** niegdysiejszej młodości. Ono trzymało go zrozpaczonego, milczącego, oszalonego już z cierpienia i smutku, wśród tych mokradeł i wód, z których unosiły się opary nad ziemią, co ją pieszczotliwie nazywał Nową Serbią. Ziarno, które choć sam był stary, **zachowało w sobie moc kielkowanie i wyniesienia nad czasy i niebiosa nowych istnień**, które będą odbijać się w wodach, spływających i zbierających się tu, między Turcją i Niemcami, odbijać i unosić niczym mosty [280]

Obecna jest tu wiara w dalszą egzystencję narodu. Jednakże trudno z cytowanego fragmentu wysnuć wnioski, iż przyszłych Serbów czeka misja zbawienia świata lub chociaż Słowiańszczyzny. Wprost przeciwnie, przez wskazanie geopolitycznego układu (między Turcją i Niemcami) czy przez metaforę ziarna unoszącego się w wodzie Crnjanski sugeruje, że przyszłe pokolenia narodu wciąż będą bardziej przedmiotem niż podmiotem historii.

Ostateczną konsekwencją przedstawianego wyżej „zapominania” o kosowskiej tożsamości jest odrzucenie mesjanistycznej wiary w szczególną rolę narodu serbskiego w dziejach. Trauma tego odrzucenia skutkuje pesymistycznym obrazem bezcelowo wędrującej zbiorowości.

### 5. Podsumowanie

Powyższe rozważania pokazują w jaki sposób w powieści Crnjanskiego ukazany jest proces „bycia/stawania się tym, kim się już nie jest”. Demitologizacja łączy się z „wyparciem” kosowskiej tożsamości. Nowa tożsamość przedstawia przygnębiający obraz egzystencji Serbów. Wędrowcy nie mogą się odwoływać do chwalebnej kosowskiej mitologii, a wyznaczniki ich autoidentyfikacji są w dużej mierze negatywami wartości i postaw symbolizowanych przez Lazara i Obilicia. Zamiast męczeństwa za chrześcijaństwo mamy bezsensowną śmierć w cudzej wojnie, zamiast bohaterskiego wojownika spotykamy obdartego żołdaka. Tożsamość kosowska, choć podkreślała cierpienia na jakie skazano naród serbski, jednocześnie przewidywała dla niego świetlaną przyszłość. Fundowana na „zapomnieniu” wizja *Wędrówek* w bardzo pesymistyczny sposób obrazuje kondycję narodu. Słowo Serb znaczy tu tyle, co zagubiony, skazany na egzystencjalną klęskę wędrowiec. Jednakże sumatraistyczna wizji człowieka rozświetla ten pejzaż przez odwołanie do niewidzialnego świata ideału. Znakomicie pokazuje to fakt, iż tytułem pierwszego

---

<sup>35</sup> Tamże.



## ARTYKULY

---

i ostatniego rozdziału są słowa: „bezkresny krąg błękitu. A w nim gwiazda”. Sumatraistyczna perspektywa podkreśla bezsilność jednostki wobec świata, ale jednocześnie dostrzega wyższą, niebiańską rzeczywistość. Ana Radin wskazuje na charakterystyczny dualizm sumatraizmu („iz sumatraističke perspektive i sam se život vidi kao udvostručen”<sup>36</sup>) oraz akcentuje jego utopijność i idealizm - gdyż podstawową ideą jest tu **poszukiwanie sensu w wyższej rzeczywistości duchowej**.

Na zakończenie można również dodać, że interesującą byłaby także próba prześledzenia problemu tożsamości w *Wędrówkach* według sugestii obecnych w cytowanym już tekście Wierzbickiego. Badacz kładzie bowiem nacisk na „pokłady tradycji Serbów wojwodińskich”<sup>37</sup>. Taka interpretacja różniłaby się od powyższych rozważań m.in. większym akcentem położonym na postać Arandjela. Można by także spróbować feministycznej interpretacji, w której kluczem byłaby postać pani Dafiny. Ta wielość perspektyw pokazuje bogactwo powieści.

Wieloznaczności towarzyszy także aktualność utworu. Zagadnienie tożsamości to jeden z kluczowych problemów przełomu tysiącleci. Jak zauważa Zygmunt Bauman: „nader rozpowszechnioną cechą naszych współczesnych jest właśnie chroniczne zaognienie «problem tożsamości»”<sup>38</sup>. Czytany przez pryzmat zagadnienia tożsamości Crnjanski staje się dziś niezwykle interesującą propozycją artystyczną.

### Literatura

1. *600-lecie bitwy na Kosowym Polu*, red K. Baczkowski, Kraków 1992.
2. Ankersmit F., *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, tłum. J. Benedyktowicz, [w:] Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004, s. 321-365.
3. Czapiak B., *Słowo mitycznego i historycznego czynu w „Górskim wieńcu” Njegoša. Z problemów ideowo-estetycznego kształtowania kulturowej i narodowej świadomości* [w:] *W kręgu literatury popularnej. Slavica*, red. I. Opacki, Katowice 1990, s. 51-68.
4. Colović I., *Polityka symboli*, tłum. M. Petryńska, Kraków 2001.
5. Dąbrowska-Partyka M., *Kłęska, zwycięzcy i ofiary w: tejże, Literatura pogranicza, pogranicza literatury*, Kraków 2004, s. 109-118.
6. Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2003.

---

<sup>36</sup> A. Radin, *Sumatraizam...*, s. 192.

<sup>37</sup> J. Wierzbicki, *Melancholijna...*, s. 73.

<sup>38</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 52.

7. Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
8. Ćorović V., *Istorija srpskog naroda*, Beograd 1986 (cyt. za [www.rastko.org.yu](http://www.rastko.org.yu)).
9. *Dar słowa. Ze starej literatury serbskiej*, red. A. Naumow, Łódź 1983.
10. Djordjevic D., *The Role of St. Vitus' Day in Modern Serbian*, [w:] *Kosovo*, ed. W. Dorich, (cyt. za [www.rastko.org.yu](http://www.rastko.org.yu).)
11. Emmert T., *The Battle of Kosovo: Early Reports of Victory and Defeat*, w: *Kosovo: Legacy of a Medieval Battle*, eds. Wayne S. Vucinich and Thomas A. Emmert ("Minnesota Mediterranean and East European Monographs" v.1, 1991). (cyt. za: <http://www.deremilitari.org/resources/articles/emmert.htm> ).
13. Felczak W., Wasilewski T., *Historia Jugosławii*, Wrocław 1985.
14. Gill D., *Prawosławie, naród, historia*, Kraków 2005.
15. Oleśnicki A., *Turski izvori o kosovskom boju*, Skopje 1935.
16. Lis I., *Śmierć w literaturze staroserbskiej (XII-XIV wiek)*, Poznań 2003.
17. „Literatura na świecie” 9(113)/1980.
18. Luković M., *Kryzys kosowski oczyma Serbów*, Belgrad 1999.
19. Łotman J., Uspienski B., *O semiotycznym mechanizmie kultury*, tłum. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977, s. 177-201.
20. Njegoś P., *Górski wieniec*, Oprac. i tłum. H. Batowski, Wrocław 1958.
  21. Radin A., *Sumatraizam i mit*, „Zbornik Matice srpske za knjizevnost i jezik”, 1993, z. 2-3, s. 191-218.
  22. Ricoeur P., *Tożsamość osobowa*, [w:] Ricoeur P., *Filozofia osoby*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 33-44.
  23. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 71-140.
  24. Stankiewicz A., *Funkcja mitu kosowskiego wśród pokolenia Młodej Bośni*, [w:] *Mity narodowe w literaturach słowiańskich*, red. M. Bobrownicka, Kraków 1992, s. 113-121.
  25. Skrivanic G., *Kosovska bitka (15 juna 1389)*, Cetinje 1956.
  26. Velimirovic N., *Kosovo 1389*, [w:] *Kosovo*, ed. W. Dorich, (cyt. za [www.rastko.org.yu](http://www.rastko.org.yu))
  27. Walicki A., *Filozofia i mesjanizm*, Warszawa 1970.
  28. Walicki A., *Polska myśl filozoficzna epoki międzypowstaniowej*, [w:] *Filozofia i myśl społeczna w latach 1831-1864*, Oprac. A. Walicki.
  29. Vidović Z., *Istorijska svest u „Seobama” M. Crnjanskog*, [w:] *Milos Crnjanski. Teorijsko-estetički pristup knjizevnom delu*, red. M. Sutić, Beograd 1996, s. 165-175.
  30. Zieliński B., *Serbska powieść historyczna*, Poznań 1997.

31. Zieliński B., *Kosowo w serbskiej kulturze i tradycji* [w:] *Język, literatura i kultura Słowian*, red. Zieliński B., Poznań 2001, s. 15-48.

Sandra Kaczmarek (filologia bułgarska)

## PEJO TOTEW KRACZOŁOW

Pejo Jaworow, a właściwie Pejo Totew Kraczołow, urodził się dokładnie trzydzieści lat przed odzyskaniem państwowości przez Bułgarię, a mianowicie 1 stycznia 1878 roku w miejscowości Czirpan w południowej Bułgarii. Zmarł 16 października 1914 roku w Sofii śmiercią samobójczą, dożywając 36 lat.

Uznany został za jednego z najwybitniejszych twórców poezji bułgarskiej, oraz za prekursora symbolizmu w Bułgarii. Według opinii Zdzisława Kempfa „Twórczość Jaworowa jest znakomitą kartą w dziejach literatury światowej, a bodaj najświetniejszą w rodzimej literaturze bułgarskiej”.

Początkowo w jego dorobku pisarskim górowały nastroje socjalne, potem wręcz rewolucyjne.

Debiutował w 1895 roku w piśmie „Makedonski głas” rewolucyjnym wierszem „Napred”. Był redaktorem gazet o orientacji rewolucyjnej – „Delo”, „Prawo”, „Swoboda ili smyr”, „Awtonomija”, „Ilinden”. Jako aktywny członek Wewnętrznej Rewolucyjnej Organizacji Macedońskiej – WMRO wraz z Goce Delczew zorganizował oddziały mające na celu uwolnić Macedonię spod panowania tureckiego. W 1903 r. wygłosił przemówienie w kościele, piętnując władze sułtana jako krzywdziciela Macedonii. W 1904 roku napisał biografię „Goce Delczew”. Jego przeżycia z tego okresu znajdują wyraz w pamiętniku „Chajduszki kopnenija” z 1909 roku.

Od roku 1898 zaczął publikować swoje wiersze w czasopiśmie literackim „Misył”, a następnie stał się członkiem powstałej wokół tego pisma, modernistycznej grupy literackiej o tej samej nazwie, założonej przez dr Krystio Krystewa. Była to pierwsza w dziejach literatury bułgarskiej grupa literacka, która posiadała swój program, organ prasowy oraz przywódcę. Stanowiła ona pierwszą falę moderny w Bułgarii. Jej członkowie potocznie nazywani byli tzw. Czwórką Myśli. Poza Krystio Krystew, który był teoretykiem całego programu i Pejo Jaworowem w skład grupy wchodził Penczo Sławejkow i Petko Todorow. Postulaty grupy „Misył” wyrażały przede wszystkim podążanie z duchem epoki i europeizację literatury bułgarskiej, edukację estetyczną społeczeństwa, czyli wykształcenie odbiorcy, jak również wolność literacką, wyniesienie poety ponad przeciętnych ludzi i uznawanie go za geniusza, z wyższą świadomością społeczną.

W roku 1899 Penczo Sławejkow nadał tworzącemu wcześniej pod nazwiskiem Kraczołow poecie, pseudonim „Jaworow”.

W 1900 roku osiedlił się na stałe w Sofii, początkowo podjął pracę głównego bibliotekarza w Narodowej Bibliotece, a następnie w latach 1909- 1914 był kierownikiem literackim i dramaturgiem w Teatrze Narodowym w Sofii.

W latach 1905-1907 Pejo Jaworow wspólnie z Krystewem redagował czasopismo Misył, wydając w nim swoje wiersze, początkowo o tematyce socjalnej, rewolucyjnej i patriotycznej. Pierwsze utwory, które opublikował w 1898 roku to „Na edin pesimist” i „Syn na czużbina”, następnie ukazały się kolejne jego wiersze m.in. „Na niwata” (1896) i „Graduszka” (1900) opiewające niedolę chłopską, wiersz „Armenci” (1900) poruszający kwestię polityczno-socjalną, dalej „Zatoczenci” (1902) i cykl wierszy „Chajduszki pesni” (1903) opiewające przeżycia partyzanckie w Macedonii. W 1901 roku wydał swój pierwszy zbiór wierszy „Stichotworenija” a w 1904 roku ukazało się jego drugie wydanie.

Podczas pobytu w Anchialo nad Morzem Czarnym w 1899 roku, napisał balladę „Kaliopa”, uważaną za jeden z najpiękniejszych wierszy poety. Był to poemat miłosny stylizowany na wzór ludowo-baśniowy. Kaliopa to imię autentyczne, nosiła je pewna piękna Greczynka. Kobieta ta, choć miała męża i dzieci, miała potajemny romans z młodym człowiekiem. Jaworow zainspirowany życiem owej kobiety, napisał ten wiersz, gdy leżał chory w łóżku. Okna jego pokoju wychodziły właśnie na dom

## ARTYKUŁY

---

Kaliopy, więc pisarz śledził rozgrywane się w nim sceny. Balladę wydrukowano w czasopiśmie literackim Misył w 1900 roku i od razu okazała się wielkim sukcesem poety.

2 sierpnia 1903 roku wybuchło w Macedonii powstanie przeciw Imperium Osmańskiemu, przygotowane przez WMRO, nazwane Powstaniem Ilindeńskim. Było to jedno z najważniejszych wydarzeń w historii Macedonii i Tracji. Jaworow jako zapalony w tym okresie rewolucjonista czynnie uczestniczył w walkach. Ruch został jednak stłumiony przez Turcję. Klęska Powstania Ilindeńskiego głęboko wstrząsnęła psychiką Jaworowa, przeżywając ogromny zawód, wrócił do Sofii. Moment ten stanowił kluczowy zwrot w życiu poety. Uznać można, iż to wydarzenie otworzyło przed Jaworowem nowy kierunek twórczości, było swoistym „mostem dekadencji”, który wprowadził pisarza na nową drogę, wiodącą ku symbolizmowi. Pod wpływem nowych prądów literackich i przeżyć osobistych w jego poezji cichnie ton społeczno-obywatelski.

W 1904 roku do Genewy. Następnie odwiedził Francję, gdzie w roku 1906 zatrzymał się w Paryżu, a w 1907 roku przebywał w Nancy. W 1910 roku po raz trzeci wyjechał do Paryża. Wiersze z okresu jego pobytu we Francji zaowocował publikacją w rok 1907 zbioru „Bezsynicy”, który uznany jest za początek poezji symbolistycznej u Jaworowa, jak i ostatnim zbiorem poezji wydanym przez twórcę – „Podir senkite na obłacite” z 1910 roku. Zbiór „Bezsynicy” otwiera wiersz „Noszt” z 1901 roku – uznany za manifest pisarski poety, w drugim z wymienionych zbiorów umieszczony został cykl „Prozrenija”.

Jaworow stworzył także dramaty psychologiczno-społeczne, wpisujące się w nurt symbolistyczno-modernistyczny, a mianowicie „W polite na Witosza” z 1910 roku, oraz dramat „Kogato grym udari kak echoto zaglychwa” z 1912 roku.

Na dorobek pisarski Jaworowa w ostatnim etapie jego twórczości w zdecydowanie silniejszym stopniu oddziaływała poezja europejska. Początkowo czytał Puszkina, Lermontowa i Heine’go. Po pobycie w Paryżu i Nancy włączył się w literaturę dekadentów francuskich. Czytywał dzieła takich poetów francuskich jak G. Walch, Ch. Baudelaire, Em. Verhaeren, M. Maeterlinck czy P. Verlaine, sięgał również do Przybyszewski.

25 marca 1906 roku poznał pierwszą w jego życiu poważną miłość – szesnastoletnią Minę Todorową, siostrę Petko Todorowa, współtwórcy grupy „Misył”, która w 1910 roku umiera, prawdopodobnie na zapalenie płuc. Jaworow poświęcił jej szereg wierszy, zamieszczonych potem w zbiorze „Bezsynicy” m.in.: „Dwe hubawi occhi”, „Błagowesztenije” oraz „Szte bydesz w biało”.

W 1912 roku pisarz poślubił Łorę Karawelową, córkę generała Petra Karawelowa, głośnego polityka. Uważaną za jedną z najpiękniejszych kobiet w Sofii. Zainspirowany miłością do niej napisał wiersz „Na Łora”. Małżeństwo trwało zaledwie rok. Chorobliwie zazdrosna i pragnąca mieć poetę wyłącznie dla siebie kobieta, popełniła samobójstwo na oczach męża w listopadzie 1913 roku. Zrozpaczony Jaworow również próbował się zabić, jednak w rezultacie strzału w głowę stracił jedynie wzrok. Poeta po tym wydarzeniu nieustannie był atakowany i oskarżany o zabójstwo żony. Został postawiony przed sądem, jednak nie udowodniono mu winy. W rocznicę śmierci Łory pisarz drugi raz, tym razem skutecznie, targnął się na swoje życie, najpierw zażywając truciznę, a następnie strzelając do siebie z rewolweru.

Pejo Jaworow, choć był znakomitym literatem bułgarskim, nie zdobył europejskiego rozgłosu. Pisarz ten również niemal w ogóle nie jest znany Polakom, gdyż dzieła jego są bardzo słabo zbadane na gruncie polskim. Jednak nie ulega wątpliwości, że Pejo Jaworow wniósł do literatury bułgarskiej cenny dorobek pisarski. Bojan Penew w „Krótkim kursie literatury bułgarskiej” uznał zasługi poety, przyznając, że „Po Jaworowie nie możemy już powiedzieć, że język bułgarski jest nędzny, szorstki, bez życia. Nie trudno już po nim pisać wiersze”.

Jakub Muńko (filologia bułgarska)

### Wasył Iwanow Kunczew - Lewski

„Czas jest w nas i my jesteśmy w czasie, on obraca nas, my jego”

Słowa te doskonale obrazują jak moment dziejowy warunkuje postępowanie jednostki. Gwałtowne pogorszenie się sytuacji gospodarczej i stale obniżające się standardy życia powodowały radykalne postawy wśród społeczeństwa. W takim okresie dorastało pokolenie rewolucjonistów, którego najwybitniejszym przedstawicielem był Wasył Iwanow - Kunczew Lewski.

Wasył Lewski urodził się 6 lipca 1837r. w mieście Karłowo, w rodzinie Iwana Iwanowa Kunczewa i Giny Wasilewej Karaiwanowej. Miał czwórkę rodzeństwa: dwie siostry i dwóch braci. W 1859 trafił do zakonu, gdzie przybrał imię Ignacy, by rok później złożyć śluby diakona. Stąd pierwszy jego pseudonim, to właśnie Diakon Ignacy. W późniejszych latach działalności konspiracyjnej chętnie używał tego pseudonimu, oraz jego wariacji, np. Diakon Wasył. Pseudonim okazał się najtrwalszym śladem bytności Lewskiego w zakonie, który opuścił w 1861r., dla działalności patriotycznej. Porzuciwszy szaty diakona i karierę duchowną w rok później wstąpił do Legii Bułgarskiej w Belgradzie i od tego czasu był jej aktywnym działaczem. W 1869r. w czasie swej długiej podróży po Bułgarii tworzył w miastach i wsiach komitety rewolucyjne. Celem rewolucji ludowej, zdaniem Lewskiego, było dokonanie gruntownej zmiany obecnego państwowego systemu tyranii despotycznej w drodze powszechnej rewolucji oraz zastąpienie go przez republikę demokratyczną i rząd ludowy. Wszystkie jego późniejsze czyny podporządkowane były tej właśnie ideologii. Lewski działał przede wszystkim w kraju, jednak nawiązał także współpracę z Lubenem Karawelowem znajdującym się na emigracji. Należy jednak pamiętać, że pozyskanie emigracji bułgarskiej okupione zostało ogromnym wysiłkiem. Po wielu nieudanych próbach, dopiero w kwietniu 1870r. Karawelow i jego współpracownicy przyjęli koncepcję Lewskiego dotyczącą utworzenia krajowej organizacji rewolucyjnej, co zaowocowało powstaniem Bułgarskiego Centralnego Komitetu Rewolucyjnego. Po założeniu BCKR w Bukareszcie Lewski powrócił do Bułgarii, aby zorganizować w kraju ośrodek ruchu rewolucyjnego. Umieścił go w Łoweczcu i aby zachować zasadę centralizacji nadał mu nazwę I Oddział BCKR – Rząd Tymczasowy Bułgarii. W wyniku długiej i systematycznej działalności cała Bułgaria pokryta została siecią komitetów rewolucyjnych. Duży nacisk kładł Lewski na zorganizowanie kadr wojskowych, zdolnych do prowadzenia masowej wojny ludowej. Wszelkimi możliwymi sposobami zabiegał o uzyskanie broni, a w sytuacji gdy brakowało finansów nie stronił od napadów na kasy państwowe. Na ogólne żądanie, przede wszystkim emigracji Rumuńskiej, na dzień 29 IV 1872r. zwołana została konferencja rewolucyjna. Oprócz zmian statutowych tj. zniesienie jednego z dwóch dotychczasowych CKR, czy uznania walki zbrojnej jako jedynej drogi do wyzwolenia, powiększone zostały sfery wpływu Lewskiego. Otrzymał on szerokie pełnomocnictwa upoważniające go do kierowania wszystkimi komitetami krajowymi. A tych było coraz więcej. W wyniku stale rosnącej liczby powstańców, organizacja musiała zostać przebudowana poprzez powstanie okręgów rewolucyjnych obejmujących większą liczbę komitetów. Pomimo wielu zmian spisek został wykryty jesienią 1872r. Winę ponosił współpracownik Lewskiego - Dymitr Obszti, który z grupą swych zwolenników wyłamał się spod rozporządzeń komitetu. Na skutek jego lekkomyślności i gadulstwa aresztowano wielu działaczy rewolucyjnych. W niedługim czasie aresztowany został również sam Lewski. Schwytany w oberży pod Łowiczem, został skazany przez sąd doraźny na śmierć i powieszony 6 II 1873r. w Sofii. Choć zabrakło Lewskiego wielu rewolucjonistów działało dalej, a same komitety odegrały dużą rolę w przygotowaniu powstania kwietniowego. Choć ono samo upadło, sprokurowano wojnę Turcji z Rosją, w wyniku której Bułgaria przybliżyła się o krok do

## ARTYKUŁY

---

uzyskania upragnionej niepodległości. Choć Lewski umarł, jego dzieło było wciąż żywe, a aktywni działacze skrupulatnie je kontynuowali.

We wstępie powiedziałem, że Lewski określany był mianem najwybitniejszej jednostki swego pokolenia. Jednak nie ze względu na to, że założył pierwszy oddział BCKR, czy dlatego, że zginął nie zdradzając współtowarzyszy. Jako jedyny, w porównaniu ze swoimi współpracownikami, zrozumiał fakt, że naród bułgarski nie jest jeszcze odpowiednio przygotowany do rewolucji. Za pomocą swych publikacji, licznie ukazujących się w czasopiśmie, usiłował nakłonić Bułgarów do zrzucenia zwierzchnictwa tureckiego, a także powstania zbrojnego. Jako jeden z nielicznych wiedział, że organizacje rewolucji należy zacząć od propagandy buntu pomiędzy ludźmi, by przedstawić im jej idee i wyjaśnić czym właściwie jest powstanie. Nie głosił również niemożliwych do spełnienia obietnic oraz niemożliwego do spełnienia planu działania. Wręcz przeciwnie – rozumiał zwykłego człowieka, nie będącego w stanie do natychmiastowej mobilizacji sił. Po dziś dzień Wasyl Lewski uważany jest za „apostoła rewolucji”. W bułgarskiej historii jest on jedynym przykładem człowieka, który służył tylko i wyłącznie dla narodu.

”Jeśli wygram, wygram dla całego narodu, jeśli przegram – to tylko dla siebie”.

Łukasz Fleischerowicz

## **Język serbskiej subkultury hip-hopowców jako język konstatacji społecznej**

Początki muzyki hip-hopowej w Serbii silnie związane były z środowiskiem grafficiarzy i tancerzy break-dance'a. Pierwszą grupą grafficiarzy, jaka zorganizowała się na terenie Serbii, była belgradzka 90210, działająca przy szkole na Dedinju. Jej nazwa pochodzi od numeru mieszkalnego na Beverly Hills. Dziś w stolicy Serbii znajdują się trzy duże strefy sztuki grafficiarskiej: w pobliżu Sajamu (Międzynarodowych Targów), Hipodromu i na bloku 45 – na Nowym Belgradzie, które w slangu określa się enbidži (od skrótu - NBG) i jest to tzw. Meka BG-grafita (Mekka belgradzkiego graffiti). Pierwszą oficjalną grupą hip-hopową był zespół Sunshine, który założony została przez dwóch młodych chłopaków występujących pod pseudonimem Bane i Andrej, pod koniec lat 80-ych. W 1988 r. jeden z większych promotorów afroamerykańskiego rapu w byłej Jugosławii, Aleksandar Džankić (znany później pod pseudonimem M.C.) założył grupę Who Is The Best. To właśnie te dwa zespoły związane z NBG zaczęły nadawać ton i inspirować kolejne grupy. Spotykając się na boiskach do koszykówki, w pobliżu blokowisk, zaczęli rymować w rytm muzyki o swoich codziennych problemach, marzeniach, wyrażając swój pogląd na życie. Na zdjęciu z lewej strony graffiti przedstawiające tablicę do koszykówki. Literę 'o' w słowie 'koš' zastępuje piłka.

**Dok sam išao u OŠ  
Ja sam bacao na koš  
Kad sam bio loš,  
ja sam bacao još!  
Ama slušaj, da ti pričam ja sam majstor ovakvih radnji,  
svaki basket igraj tako kao da je zadnji.  
Uvek celog sebe daj, i mnogo ne laj, nego griži!  
Kad ne igram dugo onda sam u krizi.**

W 1992 r. popularny już w środowisku M.C., na częstotliwościach radia Politika zaczął prowadzić audycję pod znanym tytułem „Geto”. Środowisko twórców hip-hopu określano bowiem mianem undergroundu, ponieważ ich twórczość była wówczas niszowa, a także, jak już wspomnieliśmy silnie związana była z środowiskiem grafficiarzy. Określenie twórczości mianem undergroundu zakotwiczone było w nowoczesnym graffiti, które pojawiło się po raz pierwszy w Nowym Jorku, na stacjach tamtejszego metro. Na nieszczęście dla tych środowisk formę przekazu w postaci graffiti szybko przechwyciły lokalne gangi przestępcze w celu oznaczenia swojego terytorium. Ten aspekt graffiti przesądził, jak się wydaje, o podejściu służb publicznych do tego rodzaju działalności jako aktu wandalizmu.

W Europie Środkowo-Wschodniej graffiti, pojawiło się w II połowie lat 80-ych i miało najczęściej charakter antyreżimowy. W byłej Jugosławii ścienny bunt generacji dążącej do realizacji hasel wolności zaczął się od organizacji Skoja, kontynuowany następnie przez Otpor. Za pośrednictwem takiego sposobu komunikacji młodzi pragnęli dać wyraz swojemu niezadowoleniu wobec tego, co działo się w kraju, na swój sposób komentując zdarzenia i działania poszczególnych osób. Wyrażając swoje poglądy dotyczące otaczającej rzeczywistości politycznej i ekonomicznej, formułowali młodzieżowy protest przeciwko temu, co stało się udziałem społeczeństwa. W Serbii graffiti najsilniej oddziaływać zaczęło w czasach, gdy u steru władzy stał S. Milošević. Krytykowało ono zarówno źle prowadzoną przez niego politykę wewnętrzną, jak również skutki jego polityki zagranicznej. Oto przykłady:

**Maki je svaki.  
Ne slušaj narodnjake. Umri prirodnom smrću.  
Nekad je Srbija živela od svinja a sad svinje žive od Srbije.**



**Ne kradi, država mrži konkurenciju.**

W tym czasie graffiti o problematyce społecznej stało się więc niejako naturalnym elementem zjawisk społeczno-artystycznych, ponieważ był to okres, gdy status społeczny jednostek w państwie przestał być stabilny.

Hip-hopowy underground w Serbii trwał, mimo iż w 1995 r. powstał pierwszy album hip-hopowy wydany przez wytwórnę. Jego autorem był Gru, a tytuł krążka brzmiał „Da li imaš pravo?”. Największym hitem tego albumu okazał się utwór „Pravo u raj”, który też jako pierwszy w tym gatunku muzycznym doczekał się wideoklipu.

**GRU**

**17-ti maj crna povorka vijuga  
iznad Topčiderskog groblja  
nadvila se tuga  
još jedan mladi život ode  
surova je istina  
Još jedna majka u crnom  
se oprašta od sina  
kleći, pored kovčega  
suze kvaše joj lice  
U duši je bio dete željno života  
al' sve je to stalo zbog jednog idiota.**

Jego emisja została wkrótce zakazana dekretem komunistyczno-nacjonalistycznych władz. Mimo iż piosenka opowiadała o przypadkowej śmierci, w sposób oczywisty nawiązywała do polityki S. Miloševicia. Wbrew woli rządzących, spowodowało to tylko zwiększenie zainteresowania środowiskiem i muzyką wśród niezależnych wydawców, wkrótce potem grupa Robin Hood zdołała wydać album „Da li osećaš bes?”, a Rhythm Attack, „Direktno sa Ulice”. Do prawdziwego „boomu” hip-hopu w Serbii doszło jednak rok później, kiedy kolejne albumy wydały Sunshine, Who Is The Best i Gru, zadebiutowała też grupa C-YA z Zemunu, innej belgradzkiej dzielnicy. W 1998 r. ukazał się, przez wielu uważany za najlepszy w historii serbskiego hip-hopu, album tejże grupy - „C-YAz Back”, na którym pojawiły się takie hity, jak „Sam protiv svih”, tytułowy utwór „C-YAz Back”, czy „Jelena”.

**Ovo je lud svet  
i ludo vreme u kome živim  
ne znam da li da se divim  
ili krivim Boga  
I neko novo sranje  
čeka da ga ugledam  
čim otvorim oči  
Ja bežim svemu tome  
ali previše je toga  
Ja sam sam protiv svih  
ceo svet je protiv mene  
ali znam da jednog dana  
moraće da krene.**

C-YA

Piosenki na tej płycie, mające swój własny specyficzny dla grupy styl, mówić zaczęły głośno o ciężkiej sytuacji w Belgradzie. Do współczesnych gwiazd tej sceny muzycznej oprócz wspomnianych grup, z pewnością należy dodać Voodoo Popaya oraz Atheist Rap, najbardziej popularną grupę z Nowego Sadu, mieszającą rock punk i rap.

Serbski hip-hop powstawał w klimacie młodzieżowej rewolty „dzieciaków z blokowisk”, żyjących, w anonimowych „gettach” wielkich miast. Ich teksty, nie szczędzące wulgaryzmów, odzwierciedlają problemy ludzi ze średnich, ale zubożałych warstw społecznych.

**Rođeni u vreme malo para puno stida  
kada Srbija je bila Atlantida bre.**

Często przemawiają przez nie buntownicze hasła rewolucji, żądania zmian i poprawy sytuacji ekonomicznej oraz sprzeciw wobec starszych generacji, które młodzież obciąża odpowiedzialnością za aktualny stan państwa:

**Tata nije smeo božic i slavu da slavi  
smeo je da želi petokraku na glavi  
po naređenju vrhova spremao se za rat  
po naređenju svoje žene on slavi osmi mart  
i veruje, veruje, veruje sve što mu se kaže  
jer partija na vlasti nikada ne laže.**

Zanegowany zostaje cały system społeczny – komunizm - który nie martwi się o zabezpieczenie ludzkiego bytu, ale skazuje ludzi na śmierć na wojnie. W kierunku rządzących padają więc urągające słowa (‘jebite se svi’):

**Budale su sada na državnom vrhu  
I šanse za životom gube svaku svrhu  
I čemu da se smeješ I čemu da se nadaš  
kad ćeš sutra na ulici da stradaš  
Jebite se svi  
Jer to je sve što želimo mi.**

Cena poniesionych krzywd, jak się wydaje, jest zbyt wysoka, by było w niej miejsce na wybaczenie:

**I ne dam vam ja ruku da se iz govana vadite,  
na kraju svega zapaliću sveću,  
neka vam Bog oprostí, ja neću.**

Czasem też winny zostaje wskazany wymowniej, choć nie wprost (‘gazda’) - jest nim prezydent S. Milošević:

**Gazda kaže: “niko ne sme da vas bije”  
a ustvari on svoje namere krije  
hoće da proba da od mene napravi komunističkog roba.**

Jego nacjonalistyczny program zostaje poddany krytyce i ośmieszeniu:

**Četiri slova S, obrazi neke svoje,  
više različitih mišljenja ovo je moje:  
Samo Sex Srbina Spašava.**

Nonkonformizm i niezgoda na zastaną rzeczywistość przejawia się w zachowaniu - wyrażaniu własnych emocji i poglądów. Wielu z nich jest świadomych tego, jak kończyli ich przyjaciele, i co grozi także im:

**Dosta mi je tuge  
dosta mi je nesreće  
da nadrogirane drugove  
na ulici srećem  
I sranja se dešavaju  
dobri samo odlaze**

**a smradovima dobro je  
i ovde se snalaze.**

Choć młodzi nie czują się winni obecnej sytuacji w kraju, czują się za nią odpowiedzialni, gdyż ciąży na nich poczucie wstydu ('sram') i złości:

**A u kurac sve! Ne mogu da gledam klošare,  
i devojke su uglavnom kurve postale!  
Nema potrebe da žališ me,  
mene je već sram.**

Problemy egzystencjalne i brak perspektyw wywołują lęk ('opasnost'), rozterki i wyzwalają frustrację:

**Opasnost u mraku,  
vreba na svom koraku,  
bez neke nade i jasne vizije,  
gde je perspektiva mlade generacije?**

W naturalny więc sposób rodzą się pytania o sens istnienia i poszukiwanie własnej tożsamości:

**Ponekad više ne znam, ko sam  
uhvatim sebe kako zovem devet osam osam  
pravi čovek na pogrešnom mestu  
eto ko sam, eto što sam.**

Tę tożsamość odnajdują w pokoleniu rówieśników i pokoleniowej solidarności:

**Prva slova, prve knjige  
u školu kad sam krenuo  
tu kreću prve brige  
nikad nisam je voleo  
a drugove sam dobio  
za ceo život braću  
kada ostave me oni  
tada kraja prepoznaću  
zajedno kroz tugu  
zajedno kroz sreću  
prve tuče, prve ribe  
i problemi prvi kreću  
Ali nisam sam  
ima ko će da me prati  
kada ne znam šta da radim  
ima ko me uvek shvati.**

Tożsamość można też odnaleźć choćby w poczuciu współodpowiedzialności za kraj:

**Srbija je socijala ja se derem iz sveg glasa  
treba nam para, ma boli me kara  
ko je patriota bre  
to me ne zanima.**

Wypaczone przez nacjonalizm słowo „patriotyzm” kojarzy im się negatywnie, a polityka kojarzona jest z pryncypialnymi interesami. Serbia, cytując ich słowa, stała się wielkim wojennym bagnem:

**Hoćeš li me shvatiti,  
politika je sranje, Srbija je sranje.  
Srbija je smrad brate,  
pola života ratno stanje brate.**

Trudno się zatem dziwić, że hasła rewolucji przeplatają się często z poglądami pacyfistycznymi:

**Rata je brate dosta  
koliko košta Kosovo i Bosna?  
Pogledaj kroz prozor,**

**vidi šta nam osta!**  
**i anarchistycznymi:**  
**A ovo je uvod u novu pesmu**  
**teku sada rime k'o kad odvrneš česmu**  
**pesmu protiv murije i vlasti.**  
**Sad te stranke samo žele vlast**  
**kada su na vlasti one vade mast.**

Hip-hopowcy poszukują więc przestrzeni dal wyrażenia siebie. Oprócz śpiewania pomagają im w tym graffiti:

**Još jedan pokusaj da ritam**  
**prenesim na papir na zid**  
**da se sprave boje prave.**

Przykładem takiego graffiti mogą być zamieszczone obok. Z lewej: ludowa metafora Śmierci – kościotrup z kosą i w białej szacie z napisem ‘vlada’. Z prawej graffiti przedstawiające Lucyfera, które z właściwym sobie sarkazmem traktuje aktualną sytuację społeczną w Serbii. Napis ‘Welcome to Hell’ (‘Witamy w Piekłach’), można interpretować jako wyraz fatalnego położenia Serbów (świat bomb, ludzkiego cierpienia i biedy) ale też może kpić z utrwalanej w światowych mediach demonizacji narodu serbskiego.

Swoją niezależność, jak już wspomnieliśmy, młodzi odnajdują również w samej twórczości hip-hopowej, która jest według nich, jedyną autentyczną twórczością, nieskażoną komercją:

**Ja nisam član estradnih klanova**  
**ja nisam akter vaših prljavih planova**  
**ja sam fan svojih fanova**  
**ja sam aplauz njihovih dlanova**  
**i ne stavljam masku da me više cene.**

Fundamentem walki o lepsze jutro jest wspomniana już solidarność z sąsiadami z bloku i z kolegami z dzielnicy, z którymi spędza się wolny czas. Tylko codzienne, na nowo podejmowane wezwanie, by żyć i trwać może odmienić zły los:

**Idem samo pravo, gledam samo pravo**  
**mnogo tuge iza mene**  
**al' za to mi nije stalo**  
**I dalje idem pravo.**

Na twórczość serbskich hip-hopowców i graffiściarzy spojrzeć można zarówno jak na sztukę lub jak na medium. Odwołując się do zmysłu wzroku i słuchu, subkultura ta miesza dwa systemy komunikacji symbolicznej. Częstym zabiegiem, zarówno przy tworzeniu graffiti, jak i tekstów piosenek są zapożyczenia z języka angielskiego. Tego typu eksperymenty są właściwością graffiti słowiańskiego obszaru językowego. Język hip-hopowców jest także eksperymentalny na poziomie słotwórstwa. Ujawnia się to poprzez dużą liczbę zapożyczeń (‘drogirati se’, ‘keš’, ‘ribe’, ‘đoka’, ‘džonjt’, ‘OŠ’, ‘zezati se’, ‘karati’, ‘enbidži’) oraz w nazewnictwie zespołów (Sunshine, VIP, Wizard, Who Is The Best, Rythm Attack itd.).

Hip-hop jako gatunek muzyczny reprezentuje określone wartości i światopogląd, co przejawia na poziomie języka. Z cytowanych tekstów piosenek wynika, że ukazują one elementy obrazu świata, w którym funkcjonują członkowie subkultury. Można stwierdzić zasadniczo, że fan serbskiego hip-hopu koncentruje się na konstatacji systemu, jednak jego wpływ na rzeczywistość pozostaje ograniczony poprzez stosunek wycofania i pozostawanie w tzw. undergroundzie. Potwierdza to wykonywane przez nich graffiti, które krytykuje ustalony porządek społeczny, wyraża bunt przeciw utrwalonym formom wyrazu i w którym dochodzą do głosu ich potrzeby i emocje.

## **ARTYKUŁY**

---

Ujmując cały problem kogniwestycznie, środowisko hip-hopowców i grafficiarzy poprzez swój język i działanie obrazem kształtuje pewną konwencję, która odzwierciedla perspektywę „prototypowego” twórcy-obszawatora.

Paulina Hempowicz

## **Nowy Jork w kinie**

Nie wystarczy wiedzieć, że korzenie amerykańskiego kina tkwią w Nowym Jorku. Współczesne miasto zostało bowiem wyrzeźbione na wzór obrazu z taśmy filmowej. Nowy Jork narodził się w filmie. Amerykański architekt, filmowiec, autor *Celuloidowego Horyzontu: Nowy Jork i Kino*, James Sanders pisze w swojej książce: *Nowy Jork i kino zostały dla siebie stworzone. Podobnie jak Nowy Jork, kino reprezentuje, definiuje nawet, pojęcia takie, jak - romans, atrakcyjność, niebezpieczeństwo, przygoda*<sup>1</sup>. Tak naprawdę istnieją dwa Nowe Jorki. Prawdziwy i ten filmowy

Pierwszy to miasto z cegły i betonu, dom milionów ludzi. Drugi to mityczne i tajemnicze miejsce, tak przesiąknięte wspomnieniami, skojarzeniami tego pierwszego, że wydaje się równie prawdziwe. Jean Baudrillard, francuski filozof, powiedziałby zapewne, że drugi Nowy Jork jest symulacją tego pierwszego. Oba jednak równie silnie wpływają na siebie i kształtują się nawzajem. Wszelobocność Nowego Jorku w kinie sprawiła, że on sam stał się filmem, a przynajmniej zyskał wszystkie filmowe cechy - to fotogeniczne, dynamiczne miasto akcji, w którym wyobraźnia rządzi się własnymi prawami. Miasto snu zrodzone pod wpływem kina.

Z jednej strony Nowy Jork projektowany przez scenarzystów jest ulepszoną wersją ludzkich pragnień i wyobrażeń. W wielu filmach lat 30. filmowy Nowy Jork pełen był eleganckich, bogatych i pięknych mieszkańców. Każdy chodzący do kina dzieciak w Ameryce czuł, że w Nowym Jorku mieszkają ludzie mądrzejsi, zabawniejsi i bardziej przystojni niż gdziekolwiek indziej. To właśnie tam przechodnie na ulicach tańczą i śpiewają, to właśnie tam żyją najwięksi bohaterowie - Superman, Batman (choć jego Nowy Jork istnieje pod przybranym nazwiskiem), a później także i Spiderman. Najbardziej nadzwyczajne sytuacje wydają się nie tyle możliwe, co wielce prawdopodobne zarówno w filmowym, jak i realnym Nowym Jorku.

Z drugiej jednak strony Nowy Jork jawił się, jako stolica wszelkiego zła, korupcji i nieszczęść. Filmy o policjantach i złodziejach, gangach i agentach na długo zdominowały Nowy Jork. Z początku zasady były proste: dobrzy byli dobrzy, źli byli źli, a zbrodnia nie popłacała. Po II Wojnie Światowej wszystko rozmyło się w szarości. W nowojorskich czarnych kryminałach ciężko czasami odróżnić dobrych od złych. W Hollywoodzkich studiach scenografowie wychodzili z siebie, tworząc mroczne scenerie tych nastrojowych dreszczowców, obfitujących w schody pożarowe, puste wiadukty i spływające deszczem zaułki - *Muskieterzy z Big Alley* (1912), *Force of evil* (1948), *Nagie miasto* (1948).

Lata 70. także nie były najlepszym okresem dla Nowego Jorku. Napięcia międzyrasowe, wzrastająca liczba przestępstw, powolna destrukcja całych dzielnic. Sprawy wymykały się spod kontroli. Jednakże Nowy Jork nie był odosobnionym miastem, w którym źle się działo. Podobne sytuacje, a nawet o wiele gorsze, miały miejsce w całych Stanach. Jednakże to właśnie Nowy Jork często figurował jako metafora schyłku amerykańskiej cywilizacji. Aura autentyczności historii opowiadanych w filmach, które powstawały na ulicach Nowego Jorku, wprowadzała widownię w przekonanie, że to, co widzą nie jest metaforą, lecz rzeczywistością. To właśnie dzięki kinu w latach 70. Nowy Jork został utożsamiony z siedliskiem zła, miejską przemocą, zepsuciem społecznym i degradacją wszelkich wartości. Taka była bowiem moc sprawcza filmu. Kształtował on opinię publiczną.

---

<sup>1</sup> Przytaczam za Jonathanem Mandellem, z artykułu jego autorstwa pt. Nowy Jork i Kino ze strony internetowej: <http://www.gothamgazette.com/iotw/photo-essay-nyfilms/index.shtml>.

## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

Chodząc ulicami Manhattanu uczestniczy się w jakimś światowym spektaklu, jest się częścią widowiska, globalnego reality show, rejestrowanego przez ukryte kamery. To miasto ma niewątpliwie charakter filmowy. Zwłaszcza dla przyjezdnych, którzy znają je wyłącznie z mediów. I może dlatego, miejsce to wydaje się być znajomym.

Każdy ma swoją własną wizję Nowego Jorku, ukształtowaną poprzez telewizję, filmy, fotografie. Są miejsca bardziej przez media wyeksploatowane, stąd doskonale przez nas kojarzone. Mamy zakodowane, że Bronx czy dolne dzielnice Manhattanu są siedliskiem mafii, Harlem zamieszkują głównie czarnoskórzy bluesmani i jazzmani, a Central Park jest zachwycająco piękny, ale z drugiej strony potrafi być śmiertelnie niebezpieczny. Nie poddajemy tych sądów w wątpliwość, gdyż takimi schematami karmią nas od lat filmowcy. Wierzymy im. Patrzymy na Nowy Jork oczami reżyserów.

Magia kina otula to miasto, czyniąc go jeszcze bardziej intrygującym i pięknym. Film i Nowy Jork żyją w symbiozie. Miasto jest niczym podręcznik do historii kina amerykańskiego, a filmy, których akcja toczy się w Nowym Jorku, stanowią barwnie ilustrowany przewodnik po Bronxie, Staten Island, Queens, Brooklynie i przede wszystkim - Manhattanie. James Sanders zadaje zatem pytanie, czy miejsca takie jak Brooklyn Bridge, Chrysler Building czy WTC są tak niezwykłymi budowlami, że zainteresowały filmowców, czy stały się naprawdę słynne dzięki swej obecności w filmach wszelakich gatunków. Myślę, że na to pytanie można odpowiedzieć, przyjrzawszy się najpierw filmowej historii najświetniejszych zakątków stolicy świata.

### Empire State Building

Chyba żadne miejsce w Nowym Jorku nie jest tak powszechnie rozpoznawalne, ani też kojarzone z konkretnym filmem, jak Empire State Building. Kiedy RKO wypuściło *King Konga* w roku 1933, budynek miał zaledwie dwa lata, lecz już wtedy tworzył historię, będąc najwyższym budynkiem świata. 102 piętra, 87 wind, 2 poziomy obserwacyjne i specjalna iglica służąca do przycumowania sterowców.

King Kong znalazł sobie w Empire State Building godnego przeciwnika. Obaj byli wyjątkowi, nie pasowali do otaczającego ich świata. Dwie indywidualności, wybryki natury. Gdzież indziej mieliby się spotkać, jak nie w Nowym Jorku? Dla gigantycznej małpy spotkanie to jest końcem wędrówki, miejscem heroicznej i pięknej śmierci.



I

## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

Poza *King Kongiem* słynny drapacz chmur pojawia się oczywiście jeszcze wielokrotnie na srebrnym ekranie. Swoją obecnością podkreśla, że mamy do czynienia z najwspanialszym miastem na ziemi. Taras widokowy na 102. piętrze - zazwyczaj odtwarzany w hollywoodzkim studio - tradycyjnie już kojarzony jest z miejscem romantycznych spotkań filmowych kochanków. *To najbliższa niebu rzecz, jaką mamy tu, w Nowym Jorku* - mówi o nim Deborah Kerr w romansie wszechczasów.

Wystarczy tylko pomyśleć o tych wszystkich historiach miłosnych, w których Empire State Building odgrywa kluczową rolę - od roku 1939, kiedy to powstała oryginalna wersja, choć mniej znana *Niezapomnianego Romansu* z Charlesem Boyerem i Irene Dunne w rolach głównych. Późniejsze remakel powstały w 1957 z Carym Grantem i Deborah Kerr i roku 1994 z Annette Bening i Warrenem Beatty. Taras widokowy pojawił się także w musicalu *Na Przepustce* (1949), *The Moon is Blue* (1953) i oczywiście w *Bezsenności w Seattle* (1993). W tym ostatnim filmie jest miejscem spotkania Meg Ryan i Toma Hanksa, którzy w odróżnieniu od Granta i Kerr docierają na sam szczyt drapacza chmur.



W mniej romantycznych okolicznościach, charakterystyczna iglica Empire State Building zyskała nowe znaczenie w roku 1991 w filmie *Pinero*, który dokumentuje wzloty i upadki awangardowego portorykańskiego pisarza Miguela Pinero, uzależnionego od narkotyków. Kiedy tytułowy bohater, grany przez Benjamin Bratta, ogarnięty jest przez wyimaginowane demony, w swych narkotycznych wizjach iglica Empire State Building przypomina mu złowrogą igłę od strzykawki.

Budynek Empire State pojawił się także w większości filmów katastroficznych. Nowy Jork wielokrotnie był zatapiany - *Dzień zagłady* (1998), *A.I. Sztuczna Inteligencja*; zamrożony i przysypany śniegiem - *Pojutrze* (2004), atakowany przez kosmitów - *Dzień Niepodległości*. Filmowcy nie muszą niszczyć całego miasta, wystarczy, że kataklizm zrówna z powierzchnią ziemi Empire State Building, który symbolizuje siłę, potęgę Nowego Jorku, jak i całego narodu amerykańskiego.

## Chrysler Building

Ma w sobie coś magicznego, coś z bajki. W 1978 roku Sidney Lumet nakręcił Afro-Amerykańską wersję *Czarnoksiężnika z Krainy Oz*, z Dianą Ross w roli Dorotki i Michaellem Jacksonem w roli Stracha na wróble. Kiedy bohaterowie trafiają na żółtą ceglana ścieżkę, na



## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

---

horyzoncie pojawia się pięć budynków Chryslera, co jednoznacznie przywołuje w pamięci baśniowe grody, zamczyska.

Później, w roku 2002, w kolejnej nowojorskiej komedii romantycznej *Dwa Tygodnie Na Miłość*, Hugh Grant i Sandra Bullock okrążają helikopterem iglicę Chrysler Building i bohater Granta opowiada historię zacieklej rywalizacji pomiędzy architektami. Każdy chciał zaprojektować najwyższy budynek świata. Wyścig ten wygrał wówczas Empire State Building.

Budynek Chryslera swoją najważniejszą rolę odegrał w niskobudżetowym filmie *Q*, opowiadającym historię wielkiego mitycznego ptaszyska, które terroryzuje mieszkańców Nowego Jorku. Mało tego, ogromny potwór buduje swoje gniazdo nigdzie indziej, jak wokół iglicy Chrysler Building.

### World Trade Center

Ukończone w 1970 i 1977 roku dwie identyczne, 110cio piętrowe wieże WTC pobiły dotychczasowy rekord Empire State Building, okazując się najwyższymi budynkami świata. W czasie swojego niedługiego życia pojawiły się w filmie wielokrotnie. Tam pracował Cliff Robertson jako prezes handlowy, będąc w rzeczywistości agentem CIA w *Trzech Dniach Kondora* (1973). Tam także Jane Fonda stała na czele międzynarodowej firmy po tym, jak jej mąż został zamordowany w filmie *Rollover* (1982).

Najciekawsze filmowe epizody WTC pokazujące prawdziwe wnętrza i plenery dookoła budynków, pochodzą najczęściej z filmów fantasy czy sci-fi. Zarówno w *Godspell* (1973) jak i *Czarnoksiężniku z Oz* (1978) plac między wieżami stanowił miejsce, w którym odtańczono i odśpiewano musicalowe numery.

W roku 1976 Dino De Laurentiis wyprodukował remake historii o wielkiej człekokształtnej małpie sprzed czterdziestu trzech lat. Tym razem zamiast na szczyt Empire State Building, King Kong wspina się po wieży World Trade Center. W przeciwieństwie do produkcji RKO, Laurentiis postanowił kręcić w oryginalnych plenerach Nowego Jorku. Umieszczenie kulminacyjnych scen na WTC wywołało falę protestów. Pracownicy Empire State Building zorganizowali nawet pikietę na 102. piętrze budynku, który ich zdaniem miał wyłączność na King Konga.



## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

Na początku lat osiemdziesiątych John Carpenter zrealizował *Uciezkę z Nowego Jorku* i przedstawił Manhattan jako obóz koncentracyjny, wielkie, pilnie strzeżone więzienie, z którego Kurt Russell próbuje się wydostać, ratując po drodze prezydenta Stanów Zjednoczonych. Dach jednej z wież WTC stał się lądowiskiem dla samolotu uciekiniera.

Bliźniacze wieże stały się wizytówką miasta i tak bardzo utrwaliły w filmowych obrazach Nowego Jorku, że ich brak wydaje się być jedynie komputerowym trickiem, efektem specjalnym. Nawet dziś, sześć lat po tragedii 11. września

### Statua Wolności

Statua Wolności początkowo nosiła nazwę "Wolność Oświeca Świat". Na kompozycję pomnika ogromny wpływ wywarł bowiem obraz Delacroix "Wolność prowadząca ludzi". Amerykanie otrzymali go w darze od Francuzów w 1884 roku w setną rocznicę przyjęcia Deklaracji Niepodległości. Uroczyste otwarcie pomnika miało miejsce 28 października 1886 r.. Od tego dnia pasażerowie statków wpływających do portu w Nowym Jorku, witani byli przez statkę, symbolizującą wyzwolenie oraz dającą nadzieję na lepsze życie.

Pani Liberty zdaje się powtarzać słowa słynnego wiersza Emmy Lazarus:

*Dajcież mi waszych zmęczonych, waszych biedaków, wasze zgromadzone tłumy tęskniące, by odetchnąć wolnością.*<sup>2</sup>

Edison sfilmował tę amerykańską damę w roku 1886, zaledwie dziesięć lat po jej oficjalnym debiucie na nowojorskim nadbrzeżu i od tego czasu nie schodzi ona z ekranu. W 1942 pojawiła się w thrillerze Alfreda Hitchcocka *Sabotaż*. Reżyser umiejscowił sceny kulminacyjne filmu na jej koronie, ramieniu i latarni. Poza przedstawieniem jednej z najbardziej egzotycznych lokalizacji pojedynku pomiędzy amerykańskim bohaterem Bobem Cummings'em a sabotażystą Normanem Lloydem. Statua Wolności stała się symbolem pola bitwy zachodniej demokracji i państw osi, faszystów. Walki, która toczyła się w prawdziwym świecie. Patriotyczne role Statua odegrała także w musicalach, takich jak *Na przepustce* (1949) czy *Zabawna dziewczyna* (1968).

W drugiej części *Ojca Chrzestnego* - prequela części pierwszej, Vito Corleone pokazany został jako młody, niewinny chłopiec. Z nieśmiałością i nadzieją spogląda na Statuę Wolności, kiedy jego statek dobija do nowojorskiego portu. Podobne uczucia towarzyszą Kate Winslet w megaprodukcji Jamesa Camerona - *Titanic*, która po długiej i tragicznej podróży, dociera wreszcie do Nowego Jorku. Panna Liberty wita ją niemalże z otwartymi ramionami, zapowiadając lepsze życie, symbolizując metę, koniec tułaczki.



<sup>2</sup> Fragment wiersza Emmy Lazarus *Nowy Kolos*, tłumaczą ze strony: <http://www.factmonster.com/ipka/A0874962.html>

## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

---

*Superman* (1978) oferuje widzom jedną z najbardziej romantycznych randek, znanych ze srebrnego ekranu, kiedy tytułowy bohater zabiera ukochaną Lois Lane na nocny lot po Nowym Jorku, nie omijając oczywiście Statuy, znad której rozciąga się niesamowity widok miasta, które nigdy nie śpi.

W roku 1989 powstał sequel komedii sci-fi sprzed pięciu lat - *Pogromcy Duchów 2*. Tym razem ekipa od efektów specjalnych zafundowała widzom całkiem nowe doświadczenie. Otóż, pod wpływem mocy z zaświatów, nagle i niespodziewanie ogień z pochodni Statuy rozbłyska prawdziwym płomieniem, a ona sama ożywa i spaceruje ulicami Nowego Jorku. Wydarzenie to spotyka się z ogromnym entuzjazmem nowojorczyków, których już nic nie jest w stanie zadziwić.

Podobnie jak Empire State Building, Statua Wolności nieustannie staje się celem ataku w filmach katastroficznych - *Dzień zagłady* (1998), *Pojutrze* (2004) czy science fiction - *Planeta Mała* (1968). Zburzenie czy uszkodzenie statuy symbolizuje zamach na wolność wszystkich ludzi, na indywidualność i niezależność mieszkańców Nowego Jorku, Ameryki i całego świata.

### Central Park

Ogromny park o powierzchni większej niż księstwo Monaco, zaprojektowany w 1890 roku przez grupę Fredericka Law Olmsteda i Calverta Vauxa przyciągał filmowców od D.W. Griffitha po



VI



VI

Woody Allena. W czasach niemego kina Central Park był najczęściej fotografowany ze względu na wygodę filmowców. Niektórzy z nich, stosując niewielki kamuflaż, oszukiwali widzów, każąc im

## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

wierzyć, że oglądają egzotyczne plenery odległych krain. Tak między innymi uczynił D. W. Griffith, który przerobił i zorganizował okolice Fontanny Bethesda tak, że wyglądały jak włoska piazza służąca za plan filmu, którego akcja miała toczyć się we Florencji.

Później Central Park przestał być jedynie ładnym tłem. Zaczął odgrywać istotną rolę w kształtowaniu atmosfery w filmie. Stanowił swoisty azyl, tajemniczy, romantyczny ogród położony z dala od miejskiego szaleństwa, od głośnej i wiecznie pędzącej metropolii. To tu Jane Fonda i Rod Taylor przychodzą beztrudno popływać łódkami po jednym z jezior parku w *Niedzieli w Nowym Jorku* (1964), podobnie robią Barbara Streisand i Robert Redford dekadę później, w filmie *Tacy Byliśmy* (1973). Umierająca Ali MacGraw obserwuje swojego męża Ryana O'Neala jeżdżącego na łyżwach na Woolman Rink w *Love Story* (1970), a John Cusack i Kate Beckinsale przeżywają romantyczne chwile na tym samym lodowisku w trzydzieści lat później w filmie *Igraszki Losu* (2001). Hugh Jackman jako prawdziwy dżentelmen rusza w pogoń na swoim rumaku za złodziejem torebki Meg Ryan w *Kate i Leopold* (2001), a pokojówka Jennifer Lopez wraz ze swoim synem i politykiem Ralphem Fiennesem spacerują po parku we współczesnej, nowojorskiej wersji kopciuszka *Pokojówka na Manhattanie* (2002). Jenna Elfman i Edward Norton odbywają przyjacielską rozmowę na moście Bow Bridge otoczeni soczystą zielenią w filmie *Zakazany Owoc* (2000). Słowa Nortona zapadają w pamięć - *Ktokolwiek powiedział, że prawdziwi nowojorczyści myślą, że ludzie mieszkający poza Nowym Jorkiem muszą sobie w jakiś sposób kpić, miał rację*. Nowy Jork w filmie *Zakazany owoc* jest przepiękny i rzeczywiście brakuje argumentów, by tam nie mieszkać.

Ze wszystkich romantycznych momentów filmowych z udziałem Central Parku, niewiele jest równie magicznych, jak te pokazujące przejażdżki dorożkami. A jechali nimi już chyba wszyscy. Począwszy od Willa Smitha i Erica Thala w *Szóstym Stopniu Oddalenia* (1993) do Rocka Hudsona i



### VIII

Doris Day w *Telefonie Towarzyskim* (1959), od Freda Astaira i Cyd Charisse w filmie *Wszyscy na scenę* (1953), przez finałową scenę musicalu z roku 1949 *Dancing in The Dark* po Woody Allena i Mariel Hemingway w *Manhattanie* (1979).

Reżyserzy umiejscawiali sceny filmów w Central Parku także po to, by podkreślić beztrudność, wieczną, niczym nie zmaconą zabawę i wolność, jaką przede wszystkim ma reprezentować sobą

## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

Nowy Jork. Niezwykła otwierająca sekwencja scen pojawiła się w produkcji MGMu *Na Przepustce* (1949), gdzie Gene Kelly, Frank Sinatra i Jules Munshin -trzej marynarze, podczas 24-godzinnej nowojorskiej przepustki, udają się do parku na szaloną przejażdżkę rowerami. Natomiast w *Szczęśliwym Dniu* (1996) Michelle Pfeiffer i George Clooney pluskają się niczym małe dzieci w Fontannie Bethesda, a Edward Norton i Drew

Barrymore tańczą i śpiewają piosenkę Just You, Just Me w filmie *Allena - Wszyscy Mówią: Kocham Cię* (1996).



### IX

Chociaż większość filmowych epizodów Central Parku związana jest z jego urokiem, wdziękiem i malowniczymi krajobrazami, trzeba pamiętać, że może on być równie niebezpieczny, co piękny. George Peppard jest tu śledzony w *Śniadaniu u Tiffany^ego* (1961). Przerażeni Jack Lemmon i Sandy Dennis spędzają noc nad Rambles w filmie *Za Miastem* (1970). Warto też przypomnieć północną część parku, tak zwaną ziemię niczyją - ucieleśniającą wszelką zbrodnię i strach - jak w filmie *110. Ulica* (1972). Central Park jest także miejscem spotkania Dustina Hoffmana i hitlerowskiego zbrodniarza sir Lawrence^a Oliviera, przez którego Hoffman został uwikłany w morderczą intrygę w filmie *Maratończyk* (1976). W okolicach Fontanny Bethesda został też porwany syn Mela Gibsona w filmie *Okup* (1996), a w rezerwacie, podczas joggingu Jeffrey^a Jonesa dopada nagła i krwawa śmierć w *Adwokacie Diabła* (1997).

## Dom Towarowy Macy's

Największy sklep na świecie, zajmuje powierzchnię ponad 200 000 m<sup>2</sup>. Zanim jednak powstał, na początku XX wieku, w jego miejscu znajdował się teatr Koster And Bial's Music Hall, gdzie Thomas Edison prezentował swój vitascope, a także pokazywał wczesne filmy.

W roku 1905 Edwin S. Porter nakręcił ośmiominutowy film *Kleptomaniacs*<sup>3</sup>, używając nowopowstałego centrum handlowego jako tła dla swojej historii. Film opowiada o dwóch kobietach - bogatej i biednej - obu przyłapanych na kradzieży. Bogata zostaje uznana za ofiarę kleptomanii i puszczona wolno, biedna trafia do więzienia.

Czterdzieści lat później Macy's ponownie wraca na ekran, gdy w 1947 roku pojawia się w filmie George'a Seaton'a *Cud na 34. Ulicy*. Film pokazuje historię Świętego Mikołaja, który dostaje pracę w dziale zabawek. Nie tylko pokazane zostały prawdziwe wnętrza budynku, film utrwalił także coroczne wydarzenie jakim od wielu lat jest Macy's Thanksgiving Day Parade. Parada powróciła w remake'u *Cudu* w 1994, lecz Macy's nie zgodził się być kojarzonym z remake'm, więc nazwę sklepu zmieniono na CF Cole's.

Lata 50. i 60. to dla Macy's przede wszystkim role w *It should happen to You* (1954) George'a Cuckora z Judy Holiday w roli głównej, *Auntie Mame* (1958), gdzie Rosalind Russell jako tytułowa cioteczka próbuje sprzedawać wrotki w domu towarowym, *Romans z nieznanym* (1963) - historia Angie Rossini (Natalie Woods), sprzedawczyni z działu zwierzęcego, która podczas przelotnego romansu z muzykiem Rocky (Steve McQueen), zachodzi w ciążę i wreszcie *The Group* (1966) Sidney'a Lumeta, w którym bohaterka, grana przez Joannę Pettet, wspina się po szczeblach kariery jako kierowniczka Macy's, by przekonać się, że sukces w tak wielkiej korporacji niekoniecznie oznacza szczęście.

Później, w roku 1987, w filmie Woody Allena *Złote Czasy Radia*, Mały Joe dostaje w prezencie zestaw chemika, zakupiony w dziale zabawek w Macy's w roku 1940. Wszystko, co pochodzi z Macy's, co zostało tam zakupione, jest postrzegane jako rzecz niezwykła, trochę jakby z innego świata, dlatego zwyczajny zestaw młodego chemika ma dla chłopca ogromną wartość.

## Tiffany & CO

*Tam od razu się uspokajam, to takie ciche i dostojne miejsce. U Tiffany^ego nic ci nie grozi, nie ze strony tych uprzejmych sprzedawców w eleganckich garniturach i cudownego zapachu srebra i portfeli z wężowej skóry*<sup>4</sup>

Tak mówiła Audrey Hepburn jako Holly Golightly w adaptacji bestsellerowej noweli Trumana Capote *Śniadanie u Tiffany^ego* (1961). Nowojorski sklep jubilerski odgrywa ważną rolę w życiu bohaterki. To jedyne lekarstwo na czarne doły nękające Holly. Tiffany ma zatem dla panny Golightly symboliczne znaczenie. Tylko tam czuje się ona jak w domu. Bezpiecznie i dobrze.

Pod koniec lat 60. Tiffany pojawił się przelotnie z filmie Johna Schlesingera *Nocny Kowboj*. Bohater grany przez Johna Voighta spostrzega ogromną przepaść pomiędzy olśniewającym

---

<sup>3</sup> Takiego tytułu używa Richard Alleman w New York: The Movie lover's guide. The ultimate insider tour of movie New York, Braodway Books, NY, 2005, jednak na stronie internetowej [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl) pojawia się tytuł The Kleptomaniac. Książkę traktuję jako źródło bardziej wiarygodne.

<sup>4</sup> T.Capote, Śniadanie u Tiffany^ego, tłum. R. Śmietana, Kolekcja Gazety Wyborczej, str. 33.

## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

---

budynkiem sklepu z wystawami pełnymi diamentów, a bezdomnym leżącym w rynsztoku tuż pod taką wystawą. Swoją drogą jest to kolejna doskonała metafora Nowego Jorku. Miasto jest domem ludzi wszelkiego statusu. Od bogaczy robiących zakupy w najbardziej ekskluzywnych sklepach po bezdomnych i biedaków, którzy zawsze stoją po drugiej stronie drzwi.

W roku 1993 do Tiffany'ego trafiają Meg Ryan i jej narzeczony Bill Pullman w filmie *Bezszenność w Seattle*, by wybrać najlepszą chińską zastawę. W *Dziewczynie z Alabamy* (2002) ma miejsce piękna scena, kiedy Patrick Dempsey prowadzi swoją dziewczynę Reese Witherspoon do ciemnego pokoju, który okazuje się być działem brylantów u Tiffany'ego. Minutę później on klęka i oświadcza się. Ona mówi tak. Doskonale zaręczyny, idealne miejsce. Tiffany ucieleśniał wszystko, co dostatnie i stabilne, dobre i piękne.

Po drugiej stronie Piątej Alei, główny rywal Tiffany'ego - Harry Winston także niejednokrotnie pojawił się na ekranie. Edward Norton kupował tam pierścionek zaręczynowy swojej dziewczynie Drew Barrymore w filmie Allena *Wszyscy Mówią: Kocham Cię* (1996). Cztery lata później Jennifer Lopez wypożyczyła diamentową kolbę od Winstona w filmie *Pokojówka na Manhattanie*.

## Times Square

Serce świata. Jedno z najbardziej wymownych i rozpoznawalnych nowojorskich miejsc. Tutaj Siódma Aleja zbiega się z Broadwayem w blasku kolorowych neonów, billboardów, plakatów i ekranów telewizyjnych. Zmiany, jakie dokonały się w Nowym Jorku ostatnich dekad najbardziej widoczne są na Times Square. W latach 60. to miejsce odegrało ważną rolę w filmie Johna Schlesingera *Nocny kowboj* (1969).

Nieprzypadkowo właśnie tam błąka się główny bohater - Joe Buck. Nie potrafi się on zasymilować z miastem i jego mieszkańcami. Pozostaje outsiderem, a ekrany „patrzące” na niego, atakując go niemalże swoim przenikliwym spojrzeniem z każdego dachu, okna, rogu Times Square, potęgają jedynie uczucie wyobcowania.

W latach 80. słynne skrzyżowanie pojawiło się między innymi w filmach *Times Square* (1980) Alana Moyle'a i w *Tootsie* (1982) Sydney'a Pollacka. W tych filmach to miejsce przyjazne ludziom, a czasami nawet baśniowe królestwo, kolorowy Disneyland - jak u Moyle'a. Pierwsza lata XXI wieku przyniosły obrazy takie jak *Smoochy* Danny'ego De Vitto (2002) czy *Dziś 13, jutro 30* Gary'ego Winicka (2004), w których Times Square wraz ze swymi nastrojowymi światłami stanowi romantyczną scenerię dla zakochanych, lub daje poczucie ogromnych możliwości i sukcesu w zasięgu ręki dla młodych, szalonych ludzi, gotowych podbić świat.

Moim zdaniem swoją najciekawszą i najbardziej pamiętną rolę, Times Square odegrał w filmie *Vanilla Sky* Camerona Crowe (2001). Otwierająca film sekwencja, w której bohater grany przez Toma Cruisa biegnie po opustoszałym skwerze, robi niesamowite wrażenie. Wiadomym jest, że na Times Square o każdej porze dnia i nocy jest tłok, w filmie zaś widzimy plac, na którym nie ma ani jednego człowieka, ani jednego samochodu. Scena ta, mimo iż rozgrywa się w miejscu znanym i rozpoznawalnym, jest tak odrealniona, że aż magiczna, a przede wszystkim wielce niepokojąca.



### Dworzec Kolejowy Grand Central

W 1934 roku dworzec pojawił się w finałowej scenie *Napoleona na Broadwayu*<sup>5</sup> - komedii z Johnem Barrymore i Carole Lombard. Dziesięć lat później Grand Central zagrał epizod w produkcji MGMu *The Thin Man Goes Home*. Oba te filmy zrealizowano w hollywoodzkim studio.

W latach 50. kręcenie zdjęć w oryginalnym wnętrzu dworca było prawdziwym wydarzeniem. Kiedy Cary Grant musiał uciec z Nowego Jorku w filmie *Północ - Północny Zachód* (1959), reżyser - Alfred Hitchcock nakręcił całą sekwencję w nocy, w rzeczywistym budynku stacji. Podobnie zrobił John Frankenheimer w 1961 roku, kiedy kręcił otwierającą scenę w thrillerze *Sekundy*. Inne filmy tego gatunku, które wykorzystywały terminale w celu zbudowania dramatycznego napięcia, to *Stranger is Watching* (1982), w którym psychopata więzi matkę z dzieckiem w tajemniczej grocie na Grand Central. Aura niepokoju, niebezpieczeństwa i zagrożenia unosi się także w obrazach *Dom Przy Carroll Street* (1988) i *Szok dla Systemu* (1990), oba wykorzystujące prawdziwe wnętrza Grand Central.

### Coney Island

Kiedy w latach 90. XIX wieku pojawiły się filmy, Coney Island była już znana jako amerykańska stolica zabawy i fantazji. Nic dziwnego, że to magiczne i niebywale fotogeniczne miejsce przyciągało pierwszych filmowców. Edison i jego współpracownicy zrealizowali tu *Fale na Coney Island* w roku 1896, a także *Shooting The Chutes* - 29cioletni dokument szalonej przejażdżki po Coney Island. W 1903 roku Edison poruszył opinie publiczną prezentując swój film *The Electrocution Of An Elephant*, który pokazywał egzekucje słonicy Topsy, która pomagała przy budowie Lunaparku, lecz zabiła trzech mężczyzn.

Coney Island jako główna siedziba rozrywki i zabawy często stawała się scenografią komedii slapstickowych, takich jak na przykład *Rube And Mandy* (1903). Powstawały także poważniejsze filmy, takie jak *Fighting The Flames At Coney Island* (1904) czy poetycki obraz *Coney Island At Night* (1905).

W roku 1912 film *Cohen At Coney Island* wyprodukowany został przez nowopowstałą wytwórnię Keystone, a wyreżyserował go jeden z założycieli wytwórni Mack Sennet. Na planie kolejnej produkcji Keystone spotkali się Roscoe „Fatty” Arbuckle i Buster Keaton, a film nosił tytuł *Fatty At Coney Island* i powstał w 1917 roku.

<sup>5</sup> Oryginalny tytuł filmu to Twentieth Century, który miał związek z legendarnym już pociągiem Twentieth Century Ltd., który w latach 30. i 40. kursował na trasie Nowy Jork i Chicago. Odjeżdżał z Nowego Jorku codziennie około szóstej wieczorem z peronu trzydziestego czwartego. Dla pasażerów wysiadających z pociągu rozwijano czerwony dywan. Wśród tych pasażerów można było spotkać Marlene Dietrich, Joan Crawford czy Mae West.



## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

Pod koniec lat 40., wraz z nowym, lżejszym sprzętem powróciła moda na filmowanie w oryginalnych plenerach. Po ponad dwudziestu latach filmowcy powrócili do Nowego Jorku, a także na Coney Island. W roku 1953 Morris Engel zrealizował niskobudżetowy i niezależny film *The Little Fugitive*, opowiadający historię małego chłopca, który przez pomyłkę myśli, że zabił swojego brata. Chłopiec spędza cały dzień na Coney Island, ukrywając się przed własnym strachem.

W roku 1977 do Brooklynu powrócił Woody Allen, by nakręcić część *Annie Hall* w Coney Island. W filmie, rodzinny dom Alvy Singera znajdował się pod słynną kolejką Cyclone. Ten cenny zabytek przetrwał do dziś. Dzięki odtworzeniu go w filmie i pokazaniu wielu innych, antycznych niemalże atrakcji lunaparku, udało się Allenowi przywołać klimat panujący na Coney Island w latach 40. minionego stulecia.

Późniejsze filmowe epizody tego niezwykłego miejsca znalazły się w *Małej Odessie* (1994), *Mojej Miłości* (1998), *Pi* (1998), *Grze o Honor* (1998), *Mickeym Niebieskim Oku* (1999), *Requiem Dla Snu* (2002), *Aniołach w Ameryce* (2003). A w filmie *Dziewczyny z Wyższych Sfer* (2003) popołudniowa przejażdżka karuzelą na Coney Island nabiera zupełnie nowego znaczenia dla Brittany Murphy i Dakoty Fanning.

### Brooklyn Bridge

Joe Peers spacerował po nim ramię w ramię z Henrym Wadsworthem w filmie Roubena Mamouliana *Applause* (1929) i wykrzykiwał: *Nawet Brooklyn wygląda pięknie!* Fredric March i



#### XV

Carole Lombard zaglowali pod nim w filmie *Żadnych Świętości* (1937). F.S. Fitzgerald napisał o nim w scenariuszu *Brooklyn Bridge* (1940), który jednak nigdy nie został zrealizowany. Johnny Weissmuller nurkował, skacząc z niego w *Tarzanie w Nowym Jorku* (1944). Gene Kelly, Frank

## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

---

Sinatra i Jules Munshin tańczą na nim w *Na Przepustce* (1949), a Superman przelatuje ponad nim wraz z Lois Lane.

Sidney Lumet obkleił go złotym linoleum, by obsada filmu *Czarnoksiężnik z Oz* (1978) z Dianą Ross i Michaeliem Jacksonem mogła wyluzować się po drodze<sup>6</sup> do tajemniczej krainy. Hugh Jackman śledząc Liev Schreibera wzdłuż Mostu Brooklyńskiego w roku 1876 (kiedy most był jeszcze w trakcie budowy), odkrywa portal czasowy i trafia do XXI-wiecznego Manhattanu w filmie *Kate i Leopold*.



### XVI

Być może jednak najbardziej pamiętną rolę odegrał Brooklyn Bridge w filmie *Gorączka Sobotniej Nocy* (1978), gdzie w ostatnich scenach filmu młody chłopak - grany przez Johna Travoltę decyduje się opuścić prowincjonalny Brooklyn i poszukać szczęścia na Manhattanie.

Przejście Travolty przez Most Brooklyński ma wyraźnie znaczenie symboliczne. W tle widzimy Verrazano-Narrows Bridge, który wcześniej pojawił się w filmie jako miejsce szczeniackich i niebezpiecznych zabaw gangu Travolty. Brooklyn Bridge - starszy od Verrazano-Narrows - prowadzi do Manhattanu, a nie na Staten Island i reprezentuje sobą dojrzałość, a także rzuca wyzwanie.

## Port Lotniczy imienia Johna F. Kennedy

Lotnisko JFK swoją główną rolę odegrało w filmie Stevena Spielberga *Terminal* (2004). Jest tu granicą pomiędzy dwoma różnymi światami. Po jednej stronie bramki rzeczywistość jest szarobura, zwyczajna, po drugiej rozciąga się kraina niezwykła, onieśmielająca światłami, blichtrzem, kusząca dobrobytem i wolnością. Miejsce docelowe każdego, poszukującego nowego, lepszego życia. Tytułowy terminal to ani Ameryka ani zagranica. To jakiś odrębny, choć paralelny świat, w którym życie toczy się swoim rytmem.

---

<sup>6</sup> Wyluzować się po drodze - Ease on down the road - tytuł piosenki, którą śpiewa Diana Ross i Michael Jackson przechodząc przez Most Brooklyński.

## NIE TYLKO SŁAWISTYKA

---

To tylko niektóre miejsca, wybrane bardzo subiektywnie, tak popularne w filmach, które dzięki zaledwie swojej obecności potrafią zbudować odpowiedni klimat filmu, stworzyć nastroj zagrożenia, bez troski czy miłości. Architekci i budowniczcy postawili budynki, zaaranżowali parki, a filmowcy dopisali kontekst, nadali znaczenie. Realność i filmowość wpisane są w ich istnienie. Podobnie jest z całym Nowym Jorkiem. I granica pomiędzy tym, co prawdziwe, a tym, co fikcyjne jest tak cienka, że czasami nie sposób jej dostrzec.

Nowy Jork to jednak nie tylko budynki, ulice i parki. To niewątpliwie stan umysłu. To przekonanie, obraz, idea. Tym właśnie jest dla francuskiego postmodernistycznego filozofa Jeana Baudrillarda, który bardziej niż pochlebiać, krytykuje tę stolicę świata. Przeróżające, a zarazem bardzo smutne jest to, co Baudrillard zauważa, patrząc na Nowy Jork, spacerując po nim. Miasto zyskuje maskę oziębłego, zepsutego i groźnego molocha, i nie ma żadnego racjonalnego powodu, by w nim żyć. Przecież „*liczba wyjących syren wzrasta dniem i nocą. Samochody są szybsze, reklamy brutalniejsze. Prostytycja panuje na ulicach totalnie jak światło elektryczne. I gra, wszystkie gry się tu nasilają. W pobliżu centrum świata dzieje się tak zawsze. Ale ludzie się uśmiechają, uśmiechają się coraz bardziej, jednak nigdy do siebie nawzajem, zawsze do siebie samych.*”<sup>7</sup> - pisze Baudrillard.

Przeróża go różnorodność twarzy, ich osobliwość i to, że zastygają w niepojmowalnym wyrazie. Ludzie przyjmują maski. Nie robią tego z własnej woli, potrzeby. Nowy Jork wymusza na nich, by mimo wewnętrznego wypalenia, zrezygnowania, zakładali każdego dnia maskę szczęśliwych dwudziesto- czy dwunastolatków.

Ludzie powiązani są z miastem, z jego przestrzenią. „Seksualna samotność chmur na niebie, lingwistyczna samotność ludzi na ziemi”<sup>8</sup>. Architektura miasta, podziwianego na całym świecie jest tylko zbieraniną samotnych budynków, tak jak ludzie słownie opuszczeni, stają się punktami, bezładnie rozrzuconymi na ziemi. Nie jest to jedynie pozostawieniem bez towarzystwa. To jest samotność w tej, konkretnej czasoprzestrzeni. Samotność nowojorska. Wszystko w tym mieście było wystawione na widok publiczny, wszystko ma widzów. Ale nikt tego nie zauważa. Nowojorska scena samotnego jedzenia to najsmutniejsza scena świata. Jedzenie bowiem implikuje dzielenie się swoim pożywieniem. W Nowym Jorku je się samotnie. Baudrillard jest zdania, że nawet nędza żebraka jest mniej przygnębiająca.

Ale to miejsce przyciąga ludzi. Jest magicznym kręgiem, kumulującym siłę, która czyni z tego miejsca autoatrakcyjny świat. Ekstaza bezładu jest jedyną siłą, która wymusza na ludziach by żyli tylko tam. Ulice Nowego Jorku elektryzują, porywają żywym i rwącym potokiem, mieszają z milionami ludzi, nonszalanckich, brudnych, zagubionych. Ludzi, którzy z racji swego istnienia tworzą atmosferę tego miejsca. Ludzkie istoty pośród ulic, kinetycznie i kinematograficznie zawieszeni w czasoprzestrzeni, która może nie doświadczyła historycznych przełomów, ale zawsze była w centrum technologicznych, medialnych i antropologicznych zmian. Bo to jest właśnie magiczna czasoprzestrzeń.

---

<sup>7</sup> Jean Baudrillard, *Ameryka*, tł. Renata Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa, 1998, str. 24.

<sup>8</sup> Tamże, str. 25

## Zdravka Evtimova

### Krew z kreta

z języka bułgarskiego przełożyła Barbara Brych

Do mojego sklepu przychodzi niewielu klientów. Zazwyczaj są to nauczyciele, którzy potrzebują kompletu zwierząt doświadczalnych na lekcje biologii. Sprzedaję żaby, owady, jaszczurki. Niedługo zrezygnuję, bo mi często uciekają. Ale już tak przywykłam do tego małego pomieszczenia, mrocznego i pachnącego formaliną.

Pewnego dnia do sklepu weszła kobieta. Była mała, tak jak kupka pozostałego śniegu wiosną. Nie patrzyła na mnie. Z pewnością nie przyszła tu kupować, pewnie jej było chłodno na dworze. Zachwiała się, upadłaby, gdybym nie chwyciła jej za rękę.

- Czy ma pani kreta? – zapytała nagle nieznajoma. Żrenice w jej oczach wyglądały jak stara rozdarta pajęczyna z małym pajęczkiem w środku.

- Kreta? – wstrzymałam się. Chciałam jej powiedzieć, że nigdy nie sprzedawałam kretów i nigdy ich nie widziałam. Kobieta chciała usłyszeć co innego – patrzyła na mnie piekącym spojrzeniem.

- Nie mam – powiedziałam. Kobieta westchnęła i skierowała się w stronę wyjścia.

- Halo, proszę zaczekać! – krzyknęłam. – Być może mam kreta.

Zatrzymała się. Spojrzała na mnie.

- Krew z kreta ponoć leczy – szepnęła kobieta – Trzeba wypić trzy kropelki

Chwycił mnie strach. Męka drażyła jej oczy.

- Później choroba powoli mija... - wyszeptała, potem głos jej zgasł.

- Jest pani chora? – zapytałam.

- Mój syn.

Jej ręce opadły jak uschnięte gałęzie. Chciałam ją uspokoić, dać jej coś – choćby szklanek wody. Jej ramiona były wąskie i gubiły się w ciemnoszarym płaszczu.

- Czy chce pani wody? – kiedy wzięła szklanekę i trochę upiła, sieć zmarszczek wokół jej oczu zadrżała – Nic, nic – wybelkotałam. Nie wiedziałam, co dalej robić. Kobieta ruszyła w stronę drzwi.

- Dam pani krew z kreta – krzyknęłam.

Wybiegłam na zaplecze. Nie myślałam trzeźwo, nie interesowało mnie, że ją okłamię. Nie miałam skąd wziąć krwi. Nie miałam kretów. Kobieta czekała. Przymknęłam drzwi, żeby nie widziała, co robię. Nadprułam rękaw małym nożykiem, który trzymałam w szufladzie przy pudełkach z przynętami na ryby. Z rany powoli zaczęła się sączyć krew. Nie bolało, ale bałam się patrzeć, jak kapie do buteleczki. Trochę się zebrało – tak jakby na dno spadło parę kropelek. Wysłałam z zaplecza, spiesząc się do niej.

- Proszę – powiedziałam – Oto krew z kreta.

Wlepiała wzrok w moją rękę, po której jeszcze spływały krwawe krople. Nie zwróciła w ogóle uwagi na flakonik. Na siłę wcisnęłam jej go w rękę.

- To jest krew z kreta! To jest krew z kreta!

Dotknęła flakonik. W środku jak dogasający ogień błyszcząca krew. Po chwili wyciągnęła pieniądze z torebki.

-Nie. Nie trzeba – powiedziałam.

Kobieta nie spojrzała na mnie. Położyła banknoty na blacie i zawróciła ku wyjściu. Chciałam ją czymś ugościć lub chociaż znów dać jej wody zanim wyjdzie. Ale zrozumiałam, że nie jestem jej potrzebna, nikt nie był jej potrzebny.

Jesień wciąż zasypywała miasto mglistymi dniami. Nadszedł czas na zamknięcie sklepu. Było mroźnie, ludzie spieszenie przechodzili obok witryny. Nie miałam klientów w tym zimnie.

**TŁUMACZENIA**

---

Pewnego ranka drzwi gwałtownie się otworzyły. Tamta mała kobieta weszła do środka. Ruszyła ku mnie. Chciałam się skryć w sąsiednim korytarzu, ale ona mnie doścignęła. Przytuliła mnie, zapłakała. Podtrzymała ją, żeby nie upadła, tak bezsilnie wyglądała. Nagle podniosła moją lewą rękę. Blizna po ranie zniknęła, ale odkryła to miejsce. Przywarła ustami do nadgarstka, jej lzy zwilżyły moją skórę i rękaw niebieskiego, roboczego fartucha.

- On chodzi – powiedziała przez lzy i skryła niepewny uśmiech w dłoniach.

Chciała mi dać pieniądze. Przyniosła coś w wielkiej torbie. Zauważyłam, że wzięła się w garść, że jej małe palce są twarde i nie drżą. Odprowadziłam ją, ale długo jeszcze stała na rogu – drobna i uśmiechnięta na mrozie. Później ulica opustoszała. Było mi przyjemnie w sklepie. Taki słodki wydawał mi się stary, głupi zapach formaliny.

Jeszcze tego samego popołudnia przed ladą w tym ciemnym pomieszczeniu stanął człowiek. Wysoki, pochylony, spłoszony.

- Czy jest krew z kreta? – spytał. Jego oczy wpatrzone w moją twarz nawet nie mrugnęły.

- Nie ma. Nigdy nie sprzedawałam tu kretów.

- Jest! Jest! Moja żona umrze. Tylko trzy krople! – Chwycił moją lewą rękę, wykręcił ją, podciągnął na siłę rękaw. – Trzy krople! Inaczej ją stracę!

Krew sączyła się wolno z przecięcia. Mężczyzna trzymał buteleczkę, krople spływały niczym maluteńkie mrówki na dno. Później mężczyzna zostawił na ladzie pieniądze.

Następnego ranka przed drzwiami sklepu czekał mnie wielki tłum ludzi. W rękach ściskali małe nożyki i małe buteleczki

- Krew z kreta! Krew z kreta! – krzyczeli.

Każdy miał udrekę w domu i nóż w ręce.

## **Georgi Szejtanow**

### **Księżna**

z języka bułgarskiego przełożył Patryk Borowiak

Autobus do Brukseli i Amsterdamu odjeżdża z Dworca Głównego o godzinie dziesiątej rano. Ja i moja córka jechaliśmy do Belgii. Wyglądało na to, że większość pasażerów z autobusu wybierało się właśnie tam. Już weszliśmy do autokaru, drzwi się zamknęły i nagle ktoś podał informację, że roaming jest bezpłatny, że trzeba tylko podyktować jakieś cyfry z rachunku telefonicznego i to wszystko. Wszyscy, którzy nie mieli tej usługi, zaczęli rozmawiać ze swoimi bliskimi, tłumacząc im, czego potrzebują. Potem wolno ruszyliśmy, pomachaliśmy na do widzenia i skierowaliśmy wzrok na przednią stronę autobusu. Szybko opuściliśmy miasto i wtedy zaczęły się rozdzwaniać komórki, jedna po drugiej. Większość pasażerów otrzymała SMS-y z informacją o uruchomionym roamingu. To w jakiś sposób pomogło nam się zapoznać lub zamienić kilka słów. Jeden młody Ormianin udzielał cierpliwie konsultacji pasażerom, ponieważ był właścicielem sklepu i serwisu z telefonami komórkowymi. Drudzy rozmawiali o czymś innym, narzekali na klimatyzację i upały lub wbijali oczy w gazety. I tak przyjechaliśmy do Kałotiny. Przekazaliśmy celnikowi swoje dokumenty i uzbroiliśmy się w cierpliwość. Co bardziej doświadczeni wyszli z autokaru i kupili sobie papierosy i alkohol na strefie wolnocłowej. Większość jednak została w środku. Nagle w drzwiach pojawił się jeden łysy celnik i zapytał:

- Który to Stanko Kynew?

- To ja – odezwał się gruby mężczyzna w średnim wieku.

- Proszę zejść na dół do kontroli.

Człowiek wyszedł, po czym z naszej strony było widać, jak wyjmuje wielką torbę podróżną z bagażnika i ją otwiera. Wewnątrz załśniło kilka rakiet nowej marki papierosów, choć według przepisów przysługuje tylko jedna na osobę. Drugi celnik o posepnym spojrzeniu wszedł do autokaru i kazał wszystkim opuścić pojazd. Każdy wyjął swój bagaż i postawił go przed sobą. Zaczęło się głupie grzebanie w walizkach pełnych jedzenia i ubrań. Posypały się pytania i wtedy ją ujrzałem. Była ubrana w niebieskie dżinsowe spodnie i miała nowe różowe tenisówki. Jej bluzka z krótkim rękawem też była jasnego koloru. Dziewczyna miała około dwudziestu czterech lat i wyróżniała się na tle reszty pasażerów – była wysoka i bardzo szczupła. Zapaliła papierosa i zaczęła spokojnie na rewizję swojego bagażu. Na szczęście nie znaleziono niczego w bagażach innych pasażerów, więc ruszyliśmy do Serbii.

Słońce piekło. Autobus zatrzymywał się co około cztery godziny na stacjach benzynowych lub przy restauracjach na odpoczynek, papierosa i toaletę. W pozostałym czasie nie działo się nic innego, oprócz oglądania przyrody przez okna autokaru, wymiany gazet i drzemania. Nasza kompania autobusowa była kolorowa – Bułgarzy, Turcy, Cyganie i jeden Ormianin. Większość podróżnych pochodziła z północno-zachodniej Bułgarii, tak więc szybko złapali wspólny kontakt. Stanko objaśniał z niezadowoloną miną swoim współpasażerom, że właśnie stracił świetną transakcję, ale nie był chyba szczególnie przygnębiony z tego powodu. Szybko przyłączył się do gry w karty i się w nią wkręcił. Łatwo można było zauważyć pewną rutynę podróżujących na tej trasie. Nie można przecież oczekiwać, że w barze będzie się rozmawiać o życiu świętych, a w kościele o libacji. Tak i ja nauczyłem się, że paczka skonfiskowanych papierosów kosztuje jednego lewa u nas, a sześć marek w Holandii. Człowiek stał się lżejszy o około dwa tysiące marek pewnej wygranej. Każdy w tym autobusie miał jakiś cel. Turcy i Cyganie jechali pracować na czarno, Bułgarzy – na handel i po samochody. A ja z córką jechaliśmy do przyjaciół.

Przyroda w Serbii jest piękna i dość różnorodna. Zwracają uwagę czyste białe domy i dobrze utrzymane drogi. Często nas zatrzymywała tutejsza policja drogowa. Po krótkiej rozmowie z trzema kierowcami i pilotką, uśmiechali się i jechaliśmy dalej. Przysłuchując się rozmowom można było zrozumieć, że jest grupa ludzi, która podróżuje tym autokarem raz w miesiącu. To było widać nawet po ich znudzonych minach. Ci, którzy jechali po raz pierwszy odliczali dwa dni i dwie noce do ostatniego przystanku. Już na początku czuło się ciasnotę, więc pomyślałem sobie, że będzie mi trudno w nocy złożyć się na siedzeniach w literę L. Pierwszy dzień jakoś minął. Na jednym z przystanków powiedzieli nam, że muszą zatankować paliwo, i że mamy godzinę na odpoczynek na stacji. Wyszliśmy z moją córką na zewnątrz i zwróciliśmy twarze ku późnemu popołudniowemu słońcu, które grzało o tej godzinie bardziej liście. Ana zbliżyła się do nas, przedstawiliśmy się sobie i zapytała nas, dokąd jedziemy.

- Do Brukseli – odpowiedziałem – a ty?

Coś mi podpowiedziało, że mogę zrezygnować z tego oficjalnego tonu podczas rozmowy z nią. I to nie był tylko wakacyjny nastrój, który skracał dystans. Są ludzie, którzy samym wyrazem twarzy dadzą ci do zrozumienia, żeby przejść z nimi na „ty” w danym momencie.

- I ja jadę do Brukseli. Do przyjaciół. Dobrze, że mi nie zarekwirowali trzech butelek strandzaskiej rakiji, które im wiozę. Nie wiedziałam, co im kupić, a i oni nie chcieli nic innego.

- I my jedziemy do przyjaciół – powiedziała moja córka – tata zna ich bardzo dobrze, a ja pierwszy raz jadę za granicę. Oni mają córkę, która jest trochę młodsza ode mnie.

Potem rozmowa zeszała na tematy związane z pracą. Nasza nowa znajoma powiedziała nam, że miała bardzo ciekawe zajęcie. Była fryzjerką i nie chciała zmieniać swojej pracy, z powodu życia za granicą. Na pytanie, czy chce się uczyć, odpowiedziała, że nie chce. Przyjaciel proponował jej, że ją zapisze do jednej z prywatnych uczelni, ale ona nie miała ochoty się uczyć. Temat się nam wyczerpał, dlatego zainteresowałem się ludźmi, do których jedzie.

- Moi przyjaciele są Bułgarami i mieszkają tam od pięciu lat – uśmiechnęła się Ana – zaprosili mnie do siebie, ale ja jadę również na badania. Zapisali mnie już na nie.

Po tym co usłyszałem, pomyślałem, że są ludzie, z którymi możesz rozmawiać o ich chorobach, ale są i tacy, których lepiej nie pytać nawet o godzinę.

- Ale to nic poważnego – zapytałem możliwie jak najbardziej neutralnym tonem.

- Niestety.

Po co w ogóle zapytałem? Idiota.

- Zostało mi kilka lat życia – powiedziała i znów się uśmiechnęła.

Portrety arystokratów epoki baroku. Zastanawiałem się, gdzie widziałem tę bladotę. Młoda księżna w dzinsowym ubraniu i o uduchowionej twarzy. Zaczęliśmy rozmawiać o roamingu. Ona wzięła swój telefon komórkowy ze sobą, ale nie uruchomiła sobie rozmów międzynarodowych. Prawdopodobnie chce sobie kupić zestaw na kartę w Belgii. Powiedziała, że telefon jest prezentem od jej przyjaciela, ale nie chciała obciążać go dodatkowymi kosztami. Przyczyną było to, że niedawno się rozstali. Skoro człowiek zapytał już o chorobę, może i zainteresować się czymś związanym z życiem.

- Możesz zacząć od nowa z nim, wiele ludzi tak robi – powiedziałem, zapatrzony daleko za nią.

- Nie, nie mogę.

Wtedy mnie oświeciło.

- Ile on ma lat – zapytałem, nie myśląc o liście zakazanych pytań.

- Czterdzieści i kilka – powiedziała – jest żonaty. I bogaty.

Znów spojrzałem gdzieś za horyzont i końcem oka widziałem, że moja córka też patrzy gdzieś przed siebie. Byliśmy ludźmi z innej planety.

Ana strzepnęła papierosa i kontynuowała łagodnie:

- On mi pokazał wspaniałe życie. Chodziliśmy do najmodniejszych restauracji, jeździliśmy na wycieczki zagraniczne. Szczególnie miłe chwile spędziliśmy we Włoszech. On był tam z powodu swojej pracy, a ja mu towarzyszyłam i miałam bardzo dużo czasu na oglądanie budowli i zwiedzanie

## **TŁUMACZENIA**

---

muzeów. Nigdy i nigdzie nie czułam się tak wspaniale przy filiżance kawy w ulicznej kawiarni. Teraz nie możemy być dłużej razem. I ja już nie chcę.

Chciałem jej powiedzieć, że nikt nie może w tej sprawie jej poradzić, ale się wstrzymałem. Zapytałem ją czy ma cieplejszą kurtkę. Zdziwiła się trochę, ponieważ było gorąco. Drudzy podróżni już weszli do autokaru, więc i my się pośpieszyliśmy. Drugiego dnia i w ogóle do momentu dotarcia na miejsce, nie rozmawiałem z Aną. Widziałem ją jak pali w towarzystwie innych podróżnych, uśmiecha się delikatnie, reagując na dowcipy i ogląda pejzaże przez wielką szybę z przodu autobusu. Inni przyjęli ją również dobrze, ale trzymali ją na dystans. Pogoda zrobiła się bardziej deszczowa, niebo upadło nisko. Autostrada w Niemczech prowadziła między mokrymi szerokolistnymi drzewami po obu jej stronach. Pod wieczór mineliśmy okolice Nuremberga. Wczesnym rankiem, trzeciego dnia zajechaliśmy na Gare de Nord w Brukseli. Przyjaciele Any, para młodych ludzi, czekali na nią na dworcu. Dali jej ubranie, ponieważ drżała od wilgotnego i zimnego powietrza w krótkiej letniej kurtce ze skóry. Potem cała trójka zginęła pomiędzy zaparkowanymi gęsto samochodami i kioskami z gazetami, papierosami i wszelkimi upominkami. Z daleko było widać tylko krótkie i proste włosy, które były widoczne, pomimo tłumu na ulicy. Gorliwe miasto pracowało od wczesnych godzin rannych. Pracowało również dla pewnej zagranicznej księżnej.



## Walt Whitman w tłumaczeniu chorwackich poetów

### ZAR SI OD MENE TRAŽILA SLATKE STIHOVE

Zar si od mene tražila slatke stihove?  
 Zar ti se čini da je ovo, što do sada pjevah,  
 toliko teško slijediti i teško razumjeti?  
 Zato što ni dosad nisam pjevao  
 da me ti slijediš i razumiješ-neću ni sada;  
 Što su, uostalom, takvima kao ti, pjesnici k'o ja?  
 -ostavi zato moja djela,  
 I uljukuj se onim što možeš razumjeti;  
 Jer ja nikog ne uljukujem-  
 i ti me nikada nećeš razumjeti.

(Antun Šoljan)

### PJESMA O MENI

Ja svetkujem samoga sebe i pjevam samoga sebe,  
 a što ja sebi dopuštam, morate i vi sebi dopustiti,  
 jer svaki atom koji pripada meni, pripada također i tebi.  
 Ja plandujem i pozivam svoju dušu u goste.  
 Ja ležim i lagodno traćim vrijeme promatrajući vlat ljetne trave.  
 Moj jezik, svaki atom moje krvi, stvoren je od ovoga  
 tla, ovoga zraka,  
 rođen sam ovdje od roditelja rođenih ovdje od roditelja

isto tako, a i njihovi roditelji isto tako;  
 ja sada, u mladosti od trideset i sedam godina, u  
 potpunome zdravlju počinjem u nadi, da neću  
 prestati do smrti.  
 Vjeroispovjesti i škole još neodlučne povuku se učas,  
 ocijenjene na svoju pravu cijenu, al se nikada ne zaboravljaju.  
 Primam u goste i dobro i zlo; ja dopuštam da govori uz  
 ma kakvu pogibelj priroda bez smetnje s  
 izvornom, iskonskom energijom.

(T.Ujević)

### **OPTUŽUJU ME ČUJEM**

Optužuju me čujem , da tražim uništenje ustanova,  
 Ali ja zapravo nisam niti za, niti protiv ustanova  
 (Zaista, što ja imam zajedničko s njima?  
 i što bih imao da se oni unište?)  
 Samo, osnovat ću u Mannahatti i u svakom gradu  
 ovih Država,  
 duboko u kopnu i na obali morskoj,  
 Na poljima i u šumama, iznad svake kobilice broda  
 malog ili velikog, što morima plovi,  
 Bez uredskih zgrada, bez pravila, bez odbornika  
 i bez ikakvih obrazloženja  
 Ustanovu drage ljubavi prijatelja.

(Slammig)

### OBIČNOJ PROSTITUTKI

Budi sabrana-sa mnom možeš biti mirna-ja sam  
 Walt Whitman,liberalan i vedar kao priroda.  
 Dok te sunce ne izopći,ni ja te neću izopćiti.  
 Dok vode ti ne uskrate blistanje i listovi šuštanje.  
 Moja djevojko,ja ugovaram s tobom sastanak  
 i obavezujem te,da učiniš pripreme,da budeš vrijedna mene  
 I obavezujem te da budeš strpljiva i savršena,dok ja ne dođem.  
 Do tada ja te pozdravljam značajnim pogledom,  
 da me ne zaboraviš.  
 (Slamming-Šoljan)

### JASNA PONOĆ

Ovo je tvoj sat, o dušo, tvoj slobodni let u stanje bez  
 riječi,  
 daleko od knjiga, daleko od umjetnosti, pošto je dan  
 ugašen, rad savršen. Te se ti potpuno uzdižeš,  
 šutljiva, zadubljena, misleći o predmetima koje najviše voliš:  
 a to su: noć, spavanje, smrt i zvijezde.

(T.Ujević)

PRZEKLADY NA JEZYKI SLOWIAŃSKIE

---

**O KAPETANE! MOJ KAPETANE!**

O kapetane! Moj kapetane! Strašna je plovidba svršila!  
Pobijedismo! Najgora oluja nije nam broda skršila,  
Luka je blizu, zvona čujem, klicanje ljudi i trk,  
Dok oči prate čvrsti naš brod, što pristaje smion i mrk!  
Ali o srce! srce! Srce!  
Na palubi je moj kapetan,  
U svojoj rujnoj krvi leži,  
Mrtav i ledan.

O kapetane! Moj kapetane! Ustaj! Čuj: zvona biju!  
Ustaj! Za tebe trube ječe i zastave se vijuju,  
Za tebe vijenci, cvijeće, i ljudi što se stiču  
Na molo hrpimice. Slušaj! To tebi željno kliču.  
O kapetane! Oče!  
Ko u snu nekom gledam  
U naručju mi ovdje ležiš  
Mrtav i ledan.

Usne su mu blijede, mirne, kapetan samo šuti,  
Bezvoljno bilo mu stoji, ruke mi ne ćuti.  
Usidrio se brod naš, dovršen naš je put,  
S plovidbe strašne vratismo se, cilj je postignut.  
Kliknite obale! Zvonite zvona!  
A ja- sjetan i bijedan  
Palubom šetam, gdje leži kapetan,  
Mrtav i ledan.

(Šoljan)

