

inseparable but not compatible, the eternal opposition of man and society, freedom and slavery, humanity and ideology, microhistory and macrohistory. Either way, the metaphor of the train and the rails has brought us to the final point of our reflections. I hope that it has shown that Hašek's novel is a structure consisting of many layers interwoven with different types of strategies, a structure whose ultimate meaning is deeply human and essentially existential.

Literature

- BLAŽÍČEK, Přemysl. (1991). *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel
- CORDUAS, Sergio. (1981). Některé poznámky k možné reinterpretaci Haškova Švejka. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná* 30(28), 19–27
- DOLEŽEL, Lubomír. (2003). *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.
- DOLEŽEL, Lubomír. (2008). Cesta historie a zacházky dobrého vojáka. In *Studie z české literatury a poetiky*, 84–91.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. (1992). Rozpaky nad Haškem. In *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Československý spisovatel, 322–336.
- HAŠEK, Jaroslav. (1939). *The Good soldier Schweik*. Harmondsworth: Penguin Books
- HAUSENBLAS, Karel. (1971). K výstavbě postavy v prozaickém textu. In *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha: Universita Karlova, 115–127.
- JANKOVIČ, Milan. (1965). Spor o Švejka? *Literární noviny* 14(44), 1–3.
- KOSÍK, Karel. (2003). Hašek a Kafka neboli groteskní svět. In Michal Příbáň (ed.), *Z dějin českého myšlení o literatuře 3*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 103–112.
- RICHTEROVÁ, Sylvie. (1983). Jasnozřivý génius a jeho slepý prorok. Haškův Dobrý voják Švejk. In *Slova a ticho*, 126–141.
- STERNBERG, Meir. (2001). How Narrativity Makes a Difference. *Narrative*, 9(2), 115–122.

Terror, opór, walka? Pamięć dźwięków II wojny światowej we współczesnej czeskiej prozie

Terror, Resistance, Fight?
The Memory of World War II Sounds in Contemporary Czech Prose

MARCIN FILIPOWICZ

Univerzita Karlova

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1658-8422>

E-mail: marcin.filipowicz@fhs.cuni.cz

Abstract: The article is an attempt at a synthetic presentation of Miloš Doležal's poetic work - from the moment of his debut (collection of poems Podivice, 1995) to the present day (the forthcoming poetry book Česká litanie). The author attempts to describe the main thematic "lines" of this poetry, paying attention to the existential and historical sources of inspiration. The main thesis of the article is that Doležal is primarily interested in that sphere we are used to calling reality - everything verifiable, touchable, visible and real, especially the real stories of people living in the immediate area (Doležal's native Czech-Moravian Highlands), which are presented in these poems. Twentieth-century history and the impact it has on the fate of individuals (with the central figure of Father Josef Toufar, who was murdered by the Communist services), is also an object of reflection for the poet. The last, but not least, component of Doležal's work seems to be his own experience, the fate of his ancestors and immediate family members. The author of the article attempts to answer the



Bohemistika, 2025 (1) © The Author(s). Published by: Adam Mickiewicz University in Poznań, Open Access article, distributed under the terms of the CC Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

question of how life becomes literature – how what is lived and experienced is transformed into poetry by one of the most important contemporary Czech authors.

Abstrakt: Pomimo szeroko zakrojonych badań nad pamięcią II wojny światowej i rosnącego zainteresowania historią dźwięku, pamięć dźwięków II wojny światowej na ziemiach czeskich nie była dotychczas przedmiotem analiz. Niniejszy artykuł wypełnia tę lukę, wykorzystując koncepcję pamięci dźwiękowej w celu zbadania, w jaki sposób współczesna czeska proza przedstawia wojenne dźwięki. Założeniem artykułu jest, że włączanie lub pomijanie zjawisk audialnych w tekstach literackich kształtuje pamięć zbiorową. Analiza wykorzystuje połączenie *sound studies* i literaturoznawstwa. W analizowanym korpusie tekstów na plan pierwszy wysuwa się cisza jako paradoksalny znak dźwiękowy, potwierdzający zdecentralizowany i wielokierunkowy charakter pamięci II wojny światowej. Współczesna czeska proza przedstawia bowiem askultację przedstawicieli różnych grup etnicznych, zamieszkujących miasta oraz obszary wiejskie. Cisza ta jest rzadko przerywana zarówno przez niemiecką dominację dźwiękową, jak i akty czeskiego oporu.

Keywords: sound studies, World War II, sound memory, third-generation literature, Czech literature, soundscape

Słowa kluczowe: studia dźwiękowe, II wojna światowa, pamięć dźwiękowa, literatura trzeciej generacji, literatura czeska, pejzaż dźwiękowy

Pamięć dźwięków II wojny światowej na ziemiach czeskich nie była do tej pory przedmiotem analiz, pomimo iż istnieją obszerne badania poświęcone pamięci tego okresu, a w ostatnim czasie wzrasta również zainteresowanie historią dźwięku. Niniejszy artykuł stanowi próbę wypełnienia tej luki. Do tego celu wykorzystam koncepcję pamięci dźwiękowej (*sound memory*). Będę chciał przyjrzeć się sposobowi, w jaki współczesna czeska proza przedstawia wojenne dźwięki. Przyjmuję, że umieszczenie lub pominięcie w tekstach literackich danych zjawisk audialnych, czyli odbieranych słuchem przez człowieka, jest również rodzajem formowania pamięci zbiorowej. W analizie wykorzystam połączenie założeń nurtu *sound studies* z podejściem literaturoznawczym. Jest to stosunkowo nowa perspektywa, a badacze w dalszym ciągu rozpoznają możliwości jej zastosowania. Połączenie obu ujęć może jednak dostarczyć nowego spojrzenia na kształt czeskiej pamięci zbiorowej.

Pamięć wojny

Na przestrzeni ostatnich dwóch dekad zaobserwować można wzmożone zainteresowanie badaczy historią II wojny światowej na ziemiach czeskich. W pracach na ten temat na plan pierwszy wysuwa się rewizja dotychczasowych czeskokocentrycznych narracji historyograficznych oraz podnoszenie unikanych do tej pory tematów, takich jak kolaboracja w nazistowskim reżimie, ambiwalentny stosunek Czechów do Holocaustu, czy też zbrodnie popełnione na Niemcach Sudeckich (Bryant, 2007; Láníček, 2013; Sniegoň, 2014; Hallama, 2020; Majewski, 2021; Janoušek a kol. 2022). W ten rewizyjny trend wpisuje się również współczesna czeska proza. Jak ostatnio zauważyła Anja Tippner, od początku XXI wieku szczególnie nacisk kładzie ona na wspomniane powyżej aspekty wojennej historii (2021, s. 80–82). Warto dodać, że charakterystyczna jest też dla niej dekoncentracja miejsc akcji. Współczesne narracje często są przenoszone z centrum na peryferie, z Pragi do małych miast lub na tereny wiejskie, często także do przyłączonego do Rzeszy Okręgu Sudety (*Sudetenland*). Tworzy to specyficzne laboratorium pamięci, które zestawiając różne doświadczenia wojny, dostarcza czytelnikom zróżnicowanych wyobrażeń o charakterze wojny. Tendencja ta wpisuje się w zjawisko określane mianem pamięci wielokierunkowej (Rothberg, 2009, s. 1–33).

W swojej analizie koncentruję się na tekstach napisanych z perspektywy postpamięci, zdefiniowanej przez Marienne Hirsch jako pamięć drugiego lub trzeciego powojennego pokolenia. Ich przedstawiciele są związani emocjonalnie z tematem wojny, ale opierają swoje wizje artystyczne również na pamięcioznawczych ujęciach teoretycznych i badaniach historycznych. Pozwala to uzyskać inną perspektywę niż bezpośrednia pamięć pierwszego pokolenia (2012). Analiza obejmie zatem najbardziej znane teksty tego nurtu, które publikowane były od początku XXI wieku: Hana Andronikova, *Zvuk slunečních hodin* (2001); Martin Fibiger, *Aussiger* (2004); Jiří Šulc, *Dva proti Říši* (2007); Kateřina Tučková, *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009); Alena

Mornštajnová, *Slepá mapa* (2013), *Hana* (2017); Jakuba Katalpa, *Němci* (2014) i *Zuzanin dech* (2021); Kateřina Dubská, *Dcery* (2015) oraz Michal Vrba, *Prak* (2016). Zdecydowałem się także uwzględnić przetłumaczoną na język czeski w 2008 roku powieść *Viditelný svět* (*The Visible World* [2007]) amerykańskiego pisarza i potomka czeskich emigrantów Marka Slouky. Poruszony jest w niej temat kluczowej dla historii Protektoratu Czech i Moraw operacji militarnej *Anthropoid* (zamach na Reinharda Heydricha), co ma istotne znaczenie dla kształtowania czeskiej pamięci zbiorowej i uzasadnia, w moim przekonaniu, objęcie jej przeprowadzaną analizą. Chciałbym zaznaczyć, że kwestii pokoleniowej nie traktuję w sposób esencjalistyczny. Wyobrażenia o wojnie, jakie wyłaniają się z tekstów literackich, mogą być bardziej złożone, niż sugerowałby to prosty model pokoleniowy. Dzieła autorek i autorów przynależnych wiekowo do różnych pokoleń mogą wykazywać znaczne podobieństwa w zakresie pisania o wojnie. Za zasadny uznaję więc model pokolenia rozumianego jako wzorzec, czy też paradygmat kulturowy, ujawniający się w manifestacji postaw etycznych i zastosowanej estetyce (Weigel, 2002, s. 264–277). Dlatego też do analizy włączam publikowane od 1990 roku teksty autorów i autorek, którzy sami doświadczyli wydarzeń wojennych, jednak piszą o nich z prawie półwiecznym dystansem czasowym, w związku z czym ich perspektywa pamięci jest już mocno przefiltrowana przez wiele artefaktów i praktyk dyskursywnych: Zdeněk Šmíd, *Cejch* (1992), Květa Legátová, *Jozova Hanule* (2002), Jiří Berka, *Ve znamení ryb* (2004), Josef Škvorecký, *Obyčejné životy* (2004).

Pamięć dźwięków

Jak już wspominałem, wzrost zainteresowania okresem II wojny światowej zbiega się ze wzmożonym zainteresowaniem dźwiękiem jako nośnikiem pamięci. Wielu badaczy podejmuje ostatnio kwestię roli dźwięków w przywoływaniu wydarzeń z przeszłości. Uznają oni, że dźwięk odgrywa kluczową rolę w sposobie zapamiętywania przede wszystkim wydarzeń traumatycznych. Jest to niewątpliwie związane

ze społeczno-kulturową konstrukcją hałasu, który, rozumiany jako forma terroru, zawsze integralnie związany był z działaniami wojennymi (Bailey, 1996, s. 49–65; Schweighauser, 2006, s. 51–56; Birdsall, 2016, s. 112). Stało się to powszechnym doświadczeniem od I wojny światowej, która zasadniczo różniła się w wymiarze dźwiękowym od dotychczasowych konfliktów. Wojna na skalę przemysłową i z udziałem najnowocześniejszych maszyn stworzyła audialne piekło w postaci wszechogarniającego jazgotu (Corbin, 2019, s. 93). Pojawia się również pogląd, że badanie związku między pamięcią a dźwiękiem jest poniekąd spekulatywne, ale może dostarczać więcej możliwości niż koncentrowanie się na sferze wizualnej (Birdsall, 2016, s. 111–112). Jak zauważa David Toop, dźwięk łączy w sobie trwanie i pole pamięci, które jest poza wzrokiem i dotykiem (2010, s. XV).

Pamięć dźwięków wojny pozostaje wyraźna i trwała, wywołując zarówno reakcje emocjonalne, jak i cielesne. Dlatego też może być głęboko zakorzeniona w pamięci indywidualnej i zbiorowej. Historycy kultury oraz badacze pamięci coraz więcej uwagi poświęcają kwestiom indywidualnych doświadczeń wojennych, co również otwiera nowe pole do badania związków między wojną i dźwiękiem (Damousi, 2017, s. 123). Dzięki tej perspektywie możliwe było zwrócenie uwagi na mniej oczywiste dźwięki II wojny światowej. Wymiar audialny tego okresu obejmuje bowiem nie tylko dźwięki działań militarnych, takich jak bombardowania lub walki na froncie, lecz także dźwięki ludzkiej artykulacji – rozkazy, donosy, szeptane plotki, czy też przemówienia, które często mogły mieć śmiertelne konsekwencje. Jak zauważa Yaron Jean, od czasu dojścia nazistów do władzy głos stał się akustycznym narzędziem wymuszania posłuszeństwa i sprawowania kontroli (2022, s. 149). Ponadto sama wojenna cisza była zjawiskiem zawierającym istotny ładunek semantyczny i podlegającym niezbędnej interpretacji (Damousi, 2017, s. 124–126; Jean, 2022, s. 197–242). Chociaż dźwięki II wojny światowej są coraz częściej badane (Trommler, 2004, s. 65–76; Birdsall, 2012; Tańczuk a Wiczorek, 2018), niezwykle rzadko zdarza się, żeby z perspektywy *sound*

studies poddawać analizie teksty literackie. W tym zakresie znacznie częściej bada się dokumenty osobiste, będące zapisami indywidualnej pamięci niż fikcję literacką stanowiącą część pamięci zbiorowej.

Doświadczenie audialne II wojny światowej było bardzo zróżnicowane. Wojna ta miała bowiem charakter totalny. Oprócz właściwych frontów walki na lądzie, w powietrzu i na morzach istniał również front wewnętrzny w samej Rzeszy oraz na terytoriach okupowanych, obejmujący doświadczenia nalotów, ruchu oporu, terroru czy też obózów zagłady. Jeżeli wziąć pod uwagę fakt, że w samych tylko Niemczech liczba zabitych albo rannych cywilów dorównywała liczbie strat w żołnierzach, można zrozumieć, dlaczego doświadczenie wojenne było wszechobecne. Zatarcie się granic między tymi dwoma frontami wpłynęło również na znaczenie i rozumienie konceptu słuchania, bowiem właśnie percepcja dźwięków dla części ludzi oznaczała możliwość przetrwania (Jean, 2022, s. 197–198).

Pod względem audialnego doświadczania II wojny światowej ziemie czeskie, czy to w Protektoracie, czy też w przyłączonym do Rzeszy Okręgu Sudety, stanowią bardzo specyficzne miejsce na wojennej mapie Europy. Panował tu mianowicie niespotykana gdzie indziej cisza. W pierwszych latach wojny polityka nazistów była bowiem taka, że należy czeski potencjał przemysłowy maksymalnie wykorzystać do produkcji zbrojeniowej, co wymagało zachowania, zwłaszcza w Protektoracie, maksymalnego spokoju. Czesi mieli wprawdzie odczuwać, że siłą dominującą jest III Rzesza, jednak nie można było zastosować wobec nich zbyt wielkiego terroru, żeby nie doprowadzić do eskalacji działań ruchu oporu i potencjalnego wybuchu powstania (Gebhart, 1996, 186–187). Po pierwszym roku wojny w wyniku bezpośrednich represji okupanta zginęło zaledwie kilkunastu Czechów. Gestapo aresztowało kilkaset osób, ale bodaj żadna z nich nie została jeszcze wówczas stracona. Brutalna pacyfikacja czeskich manifestacji patriotycznych w listopadzie 1939 roku spowodowała, że czeskie społeczeństwo nie wychodziło już spontanicznie na ulicę, aby dać wyraz swojej niezgodzie na okupację i w dużej mierze koncentrowało się na indywidualnym przetrwaniu w trudnych warunkach. Jak pisze Piotr

Majewski, do 1942 roku wielu Niemców traktowało przydział do Protektoratu jak „luksusowe wczasy all inclusive”. Życie w Czechach i na Morawach toczyło się jak w czasach najgłębszego pokoju. Nawet stopniowe wyrzucanie czeskich Żydów poza nawias społeczeństwa przebiegało w sposób wyjątkowo spokojny i pozbawiony dźwięków bezpośredniej przemocy aż do momentu przekroczenia bramy ghetta w Terezynie. Do 1942 roku kraj nie doświadczył ani jednego alianckiego nalotu. Do wyjątków należały akty wewnętrznej dywersji czy też ataki na funkcjonariuszy niemieckiego aparatu okupacyjnego (2021, s. 162, 238–239). Po udanym zamachu na Protektora Reinharda Heyndricha i związanej z tym fali terroru czeskie społeczeństwo całkowicie poddało się brutalnej pacyfikacji i zmierzało w kierunku intensywnej kolaboracji z niemieckim okupantem na poziomie indywidualnym i zbiorowym. Do końca wojny bombardowania czeskich ośrodków miejskich zdarzały się sporadycznie, a same walki zbrojne i dźwięki z nimi związane odnoszą się do krótkiego okresu kwietnia i maja 1945 roku z kulminującym i zapisanym dobrze w zbiorowej pamięci momentem Powstania Praskiego.

Powyższy opis dostarcza nam wstępnych wyobrażeń o tym, jakie były i jak mogły być odbierane dźwięki wojny na ziemiach czeskich. Interesować mnie zatem będzie, jakie jej elementy audialne wykorzystuje współczesna czeska proza, a jakie omija. Co z zakresu działań wojennych, ruchu oporu czy też okupacyjnego terroru zostaje za pomocą literackiego konstruowania dźwięków i ich percepcji utrwalone w pamięci zbiorowej?

Sound studies i literatura

Od lat 90. XX wieku w badaniach historycznych obserwuje się wzrost zainteresowania antropologią zmysłów, z którą to dyscypliną wiąże się nurt *sound studies*. Ich celem jest rozwijanie zainteresowania zjawiskami dźwiękowymi i zmysłem słuchu. Ten ostatni był długo ignorowany przez zachodnią kulturę, która jest przede wszystkim wizualna. W ostatnich dekadach dochodzi do coraz częstsze-

sound studies i literaturoznawstwa (Krzyżanowska, 2023; Filipowicz, 2023, s. 640–656), w wyniku czego wypracowane jest narzędzie interpretacji pamięci kulturowej. Badania nad dźwiękiem w kulturze od dawna podkreślały bowiem znaczenie tekstów literackich w zakresie rekonstrukcji dźwięków przeszłości (Smith, 2014, s. 13–22).

Istotne znaczenie ma w tym kontekście termin *soundscape* (pejzaż dźwiękowy), który pochodzi z koncepcji ekologii akustycznej Raymonda Murraya Schafera. Badacz definiuje go jednak dość mgliście i szeroko, ponieważ używa go do oznaczenia jakiegokolwiek wycinka rzeczywistości, w której pojawia się określona sekwencja dźwięków. Tak rozumiany *soundscape* ma składać się z usłyszanych wydarzeń (2012, 7–8). W artykule przyjmuję jednak za Magdaleną Krzyżanowską stosowanie terminu audiosfera. Badaczka w swoim studium na temat kategorii słuchacza w prozie polskiej II połowy XIX wieku postanowiła całkowicie odejść od terminu *soundscape* lub jego polskiego tłumaczenia i konsekwentnie zastąpić go rodzimym terminem audiosfera. Wybór ten jest problematyczny i nieoczywisty, zwłaszcza, że termin *soundscape* stanowi podstawowy termin nurtu *sound studies*. Krzyżanowska przyjmuje jednak, że termin audiosfera konotuje w odróżnieniu od *soundscape* sferyczność i podkreśla okalający charakter zjawisk dźwiękowych. Ponadto można go również odnieść do kategorii czasu (Krzyżanowska, 2023, s. 27–31).

Warto zauważyć, że w swojej klasycznej pracy z 1977 roku *The Tuning of the World* Schafer podkreślił znaczenie fikcji literackiej dla historycznych rekonstrukcji owych wycinków rzeczywistości z sekwencją dźwięków (Akiyama, 2010, s. 55–56). Również Karin Bijsterveld podkreśla znaczenie powieści realistycznych w swoim omówieniu historycznego komponentu projektu Schafera. Według niej powieści są one z niewielu dostępnych nam źródeł wiedzy o audiosferach przeszłości i ich znaczeniu (2008, s. 41; 2013, s. 14). Uznanie powieści za źródło rekonstrukcji historycznych audiosfer pozwala nam przyjąć, że fikcja literacka jest również sama w stanie konstruować wyobrażone historyczne audiosfery i w ten sposób wpływać na pamięć kulturową (Zimpel, 2018, s. 83). Tekstów literackich nie można w tym

kontekście jednak uznać za bezpośrednie źródło wiedzy, lecz za interpretacyjny model historii dźwiękowej. Takie ujęcie otwiera nowe perspektywy dla literaturoznawców, którzy mogą badać nie tyle same historyczne audiosfery i ich percepcję, lecz wyobrażenia i sposoby, za pomocą których są one współcześnie konstruowane i utrwalane w pamięci zbiorowej.

Łączenie *sound studies* z literaturoznawstwem dostarcza jeszcze jednej perspektywy badawczej, a mianowicie analizowania percepcji dźwięku i tego, jak może być ona uwarunkowana przez czas, przestrzeń i emocje. Pojęcia audiosfery nie należy rozumieć wyłącznie w odniesieniu do wytwarzania dźwięków, lecz także uwzględniając sposób ich percepcji (Sterne, 2013, s. 182). W wymiarze fizycznym, dźwięk jest tylko falą ruchu cząsteczek, której znaczenie powstaje w umyśle odbiorcy dopiero po tym, jak owa fala przeniknie do mózgu przez kanały słuchowe i zostanie poddana procesowi nadawania znaczenia. Ten zaś może być uwarunkowany kontekstem historycznym, kulturowym, społecznym lub geograficznym. Dlatego też w ramach *sound studies* nie rozumie się terminu audiosfera wyłącznie jako pojęcia służącego do opisu samych dźwięków, lecz także jako ramę ludzkiej percepcji. Literatura wydaje się być odpowiednim medium do badania subiektywnych i referencyjnych elementów audiosfery. Pozwala bowiem na bardziej kompleksowe rozumienie sposobów odczytywania dźwięków oraz reakcji emocjonalnych, które mogą wywoływać. Teksty literackie można zatem czytać pod kątem interpretacji wyobrażeń o tym, co i w jaki sposób mogło być słyszane przez jednostki i całe zbiorowości, jak owe dźwięki były przez bohaterów odczytywane, jakie było ich oddziaływanie oraz w jaki sposób odzwierciedlały one sposoby angażowania się, poznawania i odbierania świata w danej sytuacji (Bijsterveld, 2015, s. 10).

Dźwięki przeszłości i sposób ich percepcji mogą być zatem źródłem informacji o charakterze danego okresu historycznego. Nasza wiedza o audiosferach przeszłości, przemijających i nieuchwytnych, jest w dużej mierze uzależniona od tekstów, w tym również literackich, w których ludzie opisują to, co słyszeli i co te dźwięki dla nich

znaczyły także w kontekście całej opowieści (Bijsterveld, 2013, s. 14). Postacie literackie nie są jednak wyłącznie biernymi odbiorcami audiosfery, ale także aktywnie uczestniczą w jej tworzeniu. W tym kontekście Philipp Schweighhauser wprowadza pojęcie audiografu (*audiograph*), które definiuje jako technikę nadawania fikcyjnym postaciom i ich ciałom właściwości akustycznych zaprojektowanych w celu pozycjonowania postaci względem faktów i praktyk społecznych tworzących zamieszkiwany przez nie fikcyjny świat. W ten sposób są tworzone profile akustyczne (*acoustic profile*) postaci (2002, s. 94).

Warto jeszcze w tym miejscu przywołać kategorię toposu akustycznego, który jest pochodną obu wyżej wymienionych elementów konstrukcji tekstu, a mianowicie przypisania dźwięków tworzących daną audiosferę, w tym również dźwięków tworzonych przez profile akustyczne fikcyjnych postaci, do określonej przestrzeni literackiej i następnego przefiltrowania tego toposu przez świadomość askultatora (narratora lub bohatera). Zgodnie z propozycją terminologiczną Melby Cuddy-Keane chodzi o podmiot, za pośrednictwem którego czytelnik zapoznaje się z dźwiękami świata przedstawionego (2005, s. 382–98).¹ W ten sposób audiosfera konceptualizowana jest jako semantyczna jednostka tekstu i stanowi przedmiot interpretacji. Bijsterveld wyróżnia cztery podstawowe toposy akustyczne – dźwięk natrętny, dźwięk sensacyjny, dźwięk komfortowy oraz dźwięk złowieszczy (*intrusive sound*, *sensational sound*, *comforting sound* and *sinister sound*). Oprócz tej klasyfikacji badaczka proponuje dodatkowe kategorie: dźwięki kluczowe (*keynote sounds*), znaki dźwiękowe (*sound marks*) oraz ikony dźwiękowe (*sonic icons*). Kategorie te wydają się być przydatne w analizie semantyki dźwięków w fikcji literackiej. Pojęcie dźwięków kluczowych odnosi się do dźwięków, które tworzą tło w danej audiosferze. Termin znaki dźwiękowe zarezerwowany jest dla dźwięków wyróżniających się w danym środowisku i uważanych

¹ Badaczka zaproponowała terminy *askultacja* i *askultator* jako pararealne rozwiązanie dla opartych na zmyśle wzroku narratologicznych terminach *fokalizacja* i *fokalizator*.

za typowe dla określonej lokalizacji, takich jak np. dzwon londyńskiego Big Bena czy też fraza “mind the gap” w londyńskim metrze. Z biegiem czasu konkretne dźwięki mogą stać się ikonami dźwiękowymi poprzez skonwencjonalizowanie sposobów, za pomocą których są one wykorzystywane w różnego typu narracjach (2013, s. 11–30).

Wyobrażona audiosfera powstania Protektoratu Czech i Moraw

Z opracowań historycznych wiemy, że powstanie tego nieznanego prawu międzynarodowemu tworu, jakim był Protektorat Czech i Moraw, nastąpiło trochę niespodziewanie. Mieszkańcy czeskiej części II Republiki Czechosłowackiej wprawdzie spodziewali się, że Hitler nie poprzestanie na wcieleniu Okręgu Sudety do Rzeszy i że prędzej czy później nastąpi albo niemiecka okupacja, albo wybuch międzynarodowego konfliktu zbrojnego. Niemniej jednak przemocowe wkroczenie niemieckiego wojska było szokiem.

Współczesne literackie wyobrażenia o przebiegu wydarzeń z dnia 15 marca 1939 roku zasadniczo oddają ich spokojny charakter. Warto przy tym dodać, że bardzo niewiele badanych tekstów w ogóle przywołuje opis tego dnia, choć z punktu widzenia pamięci zbiorowej ma on przecież istotne znaczenie. Ten spokój ujawnia się także w konstruowanej audiosferze, która jest mocno skonwencjonalizowana. Przede wszystkim słychać dźwięki wydawane przez ciężkie buty wojskowe, które dominują w percepcji bohaterów askulujących i relacjonujących wydarzenia:

[...] kožené boty [...] vržou (Katalpa, 2021, s. 110);

[...] když těžké boty pochodovaly tajícím březnovým sněhem (Dubská, 2015, s. 48).

Dudniące kroki niekończącego się marszu niemieckich żołnierzy mają niewątpliwie charakter dźwięków złowieszczych i można powiedzieć, że tworzą znak dźwiękowy w literackiej pamięci tego dnia. W sferze percepcyjnej niewątpliwie jest to dźwięk natrętny, którego bohaterowie nie chcą słyszeć „lidé kolem [...] kdyby mohli zakryli by si uši” (s. 48), zauważa np. askultator z powieści *Dcery* Dubskiej.

Dźwięk ten dominuje w kreowanej audiosferze, na którą jako dźwięk kluczowy składa się jeszcze hałas wytwarzany przez kolumny niemieckich motorów, samochodów i wozów bojowych:

[...] vtom se s burácením objeví první motorky a vozy. (...) Kolona německých vozů je nekonečná (...) kola se točí (Katalpa, 2021, s. 109–110);

[...] němečtí vojáci, kteří pomalu projížděli [...] ulicemi (Mornštajnová, 2017, s. 177).

Nie słyszeć natomiast żadnych ludzkich reakcji, żadnych prób oporu, żadnego głośniego wyrażania emocji. Profile akustyczne głównych i statystujących bohaterów są wyłączone i sprawdzone do figury milczącego tłumu: „lidé stáli tiše” (177); „já stál v tichém davu ztuhlém hrůzou a zklamáním” (Dubská, 2015, s. 48). Można to odczytać jako zapowiedź złowieszczej wojennej ciszy, która zapanuje w Protektoracie przynajmniej do 1942 roku, a której wyobrażona konstrukcja pojawia się w wielu badanych tekstach.

Dźwiękowa pamięć tego dnia, którą konstruuje współczesna czeska proza jest zatem albo pominięta, albo zawiera opisany powyżej symboliczny rozkład sił w postaci złowieszczych dźwięków wytwarzanych przez tych, którzy dysponują militarną siłą, oraz masowej ciszy po stronie tych, którzy zostali podporządkowani. Zauważmy, że od takiej audiosferycznej konwencji nie ma żadnych wyjątków, żadnych gestów artystycznych, które na poziomie fikcji literackiej stanowiłyby jakiegokolwiek przełamanie tego spetryfikowanego układu między sprawcami i ofiarami. W wymiarze dźwiękowym pamięć tego zbiorowego upokorzenia jest więc albo kompletnie wyparta albo ugruntowywana w ikonicznym kształcie.

Cisza

Na terytoriach okupowanych, które Niemcy zajęli bez walki i gdzie nie wprowadzili od razu brutalnego terroru, a ruch oporu nie był zbyt- nio rozwinięty samych tanatosonicznych (zwiastujących zagrożenia dla życia) (Daughtry, 2014, s. 27–28) dźwięków działań wojennych nie było właściwie słyszeć. Nie oznacza to jednak, że nie doszło do

zmiany audiosfery. Uległa ona bowiem istotnemu wyciszeniu. Annies Jacobs rekonstruuje taką zmianę na podstawie pamiętników mieszkańców Amsterdamu. Piszą oni o uderzającej ciszy w trakcie dnia, bowiem w wyniku ograniczeń dostaw paliwa z ulic miasta zniknęły autobusy i prywatne samochody. W wyniku przerw w dostawach prądu ograniczony został również ruch tramwajowy. Ciszę tę dodatkowo wzmacniały w późniejszym okresie puste miejsca po deportowanych Żydach (2018, s. 18).

Pamięć podobnej ciszy wyraźnie rysuje się w literackich konstrukcjach czeskiej wojennej audiosfery. Niewątpliwie spowodowane jest to prowincjonalnym rozlokowaniem miejsc akcji poszczególnych utworów, o czym już wspominałem. Należy jednak podkreślić, że również w utworach, których akcja toczy się w dużych ośrodkach miejskich, na konstruowaną wojenną audiosferę w dużej mierze składa się cisza. Bohaterowie z prowincji, i to zarówno w Protektoracie, jak też w Okręgu Sudety, długo nie odnotowują prawie żadnych dźwięków aktów oporu i terroru. W utworach z akcją toczącą się na prowincji wyciszony jest też czas po zamachu na Heydricha poprzez kompletnie pominięcie go w narracjach. Warto przy tym zauważyć, że tylko w dwóch utworach – *Dva proti Říši* Šulca i *Viditelný svět* Slouky – pojawia się wątek największej tragedii w czeskiej nowożytnej historii, czyli eksterminacji wsi Lidice. Pozostałe z badanych tekstów o tym nawet nie wspominają, nie mówiąc już o konstruowaniu audiosfery tego aktu terroru. Również teksty dotyczące problematyki Holocaustu, takie jak *Zvuk slunečních hodin* Andronikovy, *Hana* Mornštajnové czy *Zuzanin dech* Katalpy przedstawiają proces usuwania żydowskich mieszkańców ziem czeskich poza nawias społeczeństwa za pomocą stopniowego wyciszania audiosfery.

Wyobrażona audiosfera czeskiej prowincji, rozumiana jako rama referencyjna, niemal niczym nie przypomina bohaterom, że toczy się wojna. Żydówka Zuzana z powieści *Zuzanin dech* Katalpy koncentruje się na dźwiękach wydawanych przez ptaki. Są one znakiem dźwiękowym audiosfery fikcyjnych środkowoczeskich Hološovic, gdzie bohaterka mieszka do momentu transportu do Terezína. Ich wyraźne

słyszenie oznacza, że wyciszone są dźwięki cywilizacji. Hana z noweli *Jozova Hanule* Legátovéj, która wojnę spędza w fikcyjnej wsi Želary na morawsko-słowackim pograniczu, słyszy wyłącznie: „zvuky větru a ticho” (2002, s. 42). Podobnie mieszkańcy sudeckiej wsi Bach z powieści *Cejch* Šmída zanurzeni są w idyllicznej audiosferze majowych wieczorów, podczas których słychać tylko brzęczenie chrabąszczy w kwiatach jabłoni:

[...] jako daleký nálet hučeli chrousti v plátcích jabloni (Šmíd, 1992, s. 75).

Zastosowana metafora przypomina, że gdzieś daleko na froncie wewnętrznym w Rzeszy toczy się wojna, bombardowane są niemieckie miasta, których mieszkańcy doświadczają tanatosonicznej audiosfery, ale nie dotyczy to prowincjonalnego Okręgu Sudety. Nie zaskakuje zatem, że w odbiorze dźwiękowym bohaterów okres wojenny nie różni się zbytnio od okresu pokoju i taką konstrukcję audiosfery czeskiej prowincji w okresie II wojny światowej utrwała współczesna proza w pamięci zbiorowej. Dany Smiřický z noweli Škvořeckiego *Obyčejné životy* wspomina o „málem mírovném Kostelci” (2004, s. 90). Jeden z narratorów prozy Fibigera *Aussiger* zauważa, że „pro nás ta doba války dlouho nebyla nějak divoká [...] otec držel hudu, protože se bál, moc se toho nedělo” (2004, s. 15). Podobnie też wojenną audiosferę, jako właściwie niewojenną, odbiera Klára – bohaterka powieści *Němci* Katalpy, która w trakcie wojny przyjeżdża w okolice Opavy z innego regionu Rzeszy: „někdy zapomínám, že je válka” (2012, s. 170).

Wyobrażona audiosfera miast jest jednak bardzo podobna do tej prowincjonalnej, przynajmniej w pierwszym okresie okupacji. Destrukcyjne dźwięki strzałów czy detonacji w tym okresie słyszy tylko Libeskind z powieści *Zuzanin dech* Katalpy. W listopadzie 1939 roku znalazł się on w Pradze i przypadkiem wziął udział w studenckiej demonstracji, która została brutalnie przez nazistów stłumiona. Bohater powieści *Prak* Vrby, kolaborujący z nazistami dziennikarz, który tychże samych Niemców w ukryciu i po cichu morduje za pomocą procy, w swojej auskultacji niemal całkowicie wycisza audiosferę Pragi.

Miasto, po którym się porusza, odbiera, jakby był w niemym filmie albo miał w uszach zatyczki. Może to być oczywiście zapis subiektywnego doświadczenia audiosfery przez bohatera będącego w tej części tekstu pierwszoosobowym narratorem. Jednak taką wyciszoną konstrukcję audiosfery okupowanej stolicy Czech powieła też trzecioosobowy, czyli pozornie obiektywny i odnoszący się do faktów, a nie do subiektywnej askultacji, narrator z powieści *Dva proti Říši* Šulca:

[...] kvůli přidělení benzínu jezdilo jen minimum aut a klid [...] tak nic nerušilo. Téměř nemluvili, ale když někdo přece jen promluvil, jako by každé slovo rezonovalo o stěnu domů na jedné straně a neslo se kamsi přes vodní hladinu Vltavy (2007, s. 187).

Również mieszkająca w Brnie Gerta z powieści Tučkovéj *Vyhnání Gerty Schnirch* długo nie słyszy dźwięków wojny:

Válka byla dlouhá. Začala nenápadně, aniž by si Gerta všimla (2009, s. 19).

Bohaterka zauważa ponadto, że wojna i jej audiosfera pozostawały gdzieś daleko poza Brnem i były niemal niewyobrażalne („kola se točila daleko, v jiných státech, na cizích územích”; s. 45). Również wypędzona z Sudetów do Ołomuńca Alžběta Dvořáková z powieści *Slepá mapa* Mornštajnowej doświadcza podobnej audiosfery. Wojny bardzo długo nie rejestruje zmysłami, „snažily se nevnímat, že je válka” (2013, s. 140). Z zacytowanego zdania można wywnioskować, że niezauważanie wojny było możliwe, czyli nie istniały w życiu codziennym bezpośrednie bodźce zmysłowe, w tym audialne, które świadczyłyby o jej bezpośrednio doświadczalnej obecności. Powyższe przykłady dowodzą, że we współczesnych wyobrażeniach o audiosferze miejskiej przestrzeni ziem czeskich okresu II wojny światowej dominuje cisza. I nie jest ona w moim przekonaniu tłem, lecz znakiem dźwiękowym, który paradoksalnie polega na braku dźwięków.

W analizowanych utworach wyciszona jest też niemiecka symboliczna dominacja militarna i ideologiczna, która zgodnie z opisami historycznymi obecna była w przestrzeni miejskiej ziem czeskich. Liczne defilady wojskowe i paramilitarne parady, których nieodłącznym elementem były dźwięki werbli i śpiewanych nazistowskich pieś-

ni, stanowiły istotny element dźwiękowego kontrolowania podporządkowanej przestrzeni (Trommler, 2004, s. 70). Badane teksty ten element wojennej audiosfery obejmują amnezją. Wspomina o nim tylko mimochodem narrator powieści Tučkovéj *Vyhnání Gerty Schnirch*, który stwierdza, że rodzeństwo czesko-niemieckiej rodziny Schnirchów brało udział w licznych paramilitarnych paradach organizowanych przez brnieńskich Niemców. Bezpośredniego opisu takiego wydarzenia, który dodatkowo zawierałby ewentualną askultację audiosfery, w powieści jednak nie odnajdziemy. Można odnieść wrażenie, że czescy mieszkańcy literackiego Protektoratu skutecznie odcinają się od niemieckiej dźwiękowej dominacji. Zamykają się w przestrzeni prywatnej, do której audiosfera przestrzeni publicznej ma ograniczony dostęp. Jest to jednak o tyle godne uwagi, że ten element wojennej audiosfery nie jest obiektem askultacji również niemieckich bohaterów, których odbiór wojennego świata badana twórczość w ramach wielokierunkowej pamięci również uwzględnia.

Dźwięki oporu

W niektórych narracjach historycznych dotyczących sytuacji na okupowanych ziemiach czeskich można odnaleźć rys heroizacyjny podkreślający znaczenie czeskiego biernego i czynnego oporu. Działania prowadzone w jego ramach powodowały również powstawanie dźwięków stanowiących elementy wojennej audiosfery. W przypadku oporu biernego podkreśla się znaczenie wszelkiego rodzaju manifestacji patriotycznych, przyciszonego rozpowszechniania politycznych dowcipów i plotek (*šeptanda*) oraz fale kaszlu w kinach podczas wyświetlania niemieckich kronik filmowych (Gebhart, 1996, s. 14).

Analizowane teksty nie utrwalają szczególnie mocno w pamięci zbiorowej tych zjawisk audialnych. Pierwsze dwa rodzaje oporu wobec okupacji z ich dźwiękami w ogóle się w nich nie pojawiają. Natomiast dwa utwory – *Zvuk slunečních hodin* Andronikovy i *Dva proti Říši* Šulca zawierają sceny, w których przestrzeń sal kinowych rozbrzmiewa kaszlem. W obu przypadkach nie jest jednak oczywiste, czy

profile akustyczne czeskich bohaterów z zaangażowaniem brały udział w tworzeniu tej audiosfery. W utworze Andronikovy wydarzenie relacjonuje z drugiej ręki dziecięcy bohater. Jego rodzice – państwo Keppler – wybrali się do zlińskiego kina, gdzie wykaszłano niemiecką kronikę. Następnie do obiektu wkroczyło Gestapo, przerwało seans i widzów wyrzuciło. Narrator nie wspomina jednak, żeby relacjonujący mu wydarzenie rodzice sami podkreślali, iż ich ciała czynnie produkowały dźwięki kaszlu. W przypadku utworu *Dva proti Říši* do praskiego kina wybiera się jeden ze spadochroniarzy, który później weźmie udział w zamachu na Heydricha. Towarzyszy mu poznana w Pradze dziewczyna. O ile on sam bardzo chętnie kaszle i wydaje inne dźwięki, o tyle ona cały czas ze strachem w głosie go ucisza. Można zatem stwierdzić, że nie jest to często powtarzająca się konstrukcja wojennej audiosfery, w której tworzenie angażowałiby się intensywnie protagoniści. Prowadzi to do wniosku, że współczesna proza raczej redukuje dźwiękowy wymiar biernego oporu i nie utrwalą go intensywnie w pamięci zbiorowej, co stanowi pewną rozbieżność z narracjami zawartymi w historiografii.

Jeżeli zaś chodzi o opór czynny, to badane utwory wyraźnie współbrzmiały z opisami historycznymi, które mówią o niemal kompletnej likwidacji zorganizowanego ruchu oporu w pierwszych latach okupacji, co później umocnił już tylko terror po zamachu na Heydricha. W konstrukcjach audiosfery nie pojawiają się zatem odgłosy strzałów, wysadzania pociągów czy też innych aktów sabotażu, które wypełniały dźwiękową wyobraźnię Jana Drdy w powojennym zbiorze opowiadań *Němá barikáda* (1946). Trzecioosobowy narrator z powieści Tučkovéj *Vyhnání Gerty Schnirch* zauważa złośliwie, że sabotaż można było raczej wyczuć węchem niż usłyszeć, ponieważ całe Brno metaforycznie śmierdziało smrodem strachu kuchennych sabotażystów (s. 34). Konstrukcja audiosfery walki ruchu oporu z niemieckim okupantem występuje tylko dwa razy. W jednym przypadku jest to próba rekonstrukcji zamachu na Heydricha z jego dźwiękowym wymiarem z powieści *Dva proti Říši* Šulca. Drugi przypadek stanowi utwór *Prak Vrby*, będący swoistą fantazją o bezgłośnym zabijaniu Niemców.

Powieść Šulca opowiada o losach spadochroniarzy Kubíša i Gabčíka, którzy dokonali zamachu na Heydricha. Samemu przebiegowi tej operacji militarnej narracja poświęca poświęcona dużo miejsca. Jest ona skonstruowana w taki sposób, że wprowadza potrójną askultację. Czytelnik może zapoznać się z odbiorem audiosfery z perspektywy trzech askultatorów – dwóch zamachowców i samego Heydricha. Z opisu historycznego wiemy, że scena autentycznego zamachu miała miejsce w środę między godziną 10:32 a 10:35 na stosunkowo ruchliwej ulicy z ruchem tramwajowym. Konstrukcja historycznej audiosfery stworzona przez Šulca pomija jednak dźwięki kluczowe środowego przedpołudnia, a skupia się na znaku dźwiękowym samego zamachu. Zmysł słuchu Gabčíka, który ma zastrzelić Protektora, jest przed samym zamachem wyostrzony. Bohater – askultator wyraźnie słyszy dźwięk zamykania teczki przez drugiego zamachowca Kubíša, który znajduje się w pewnej odległości od niego, dzwonek nadjeżdżającego tramwaju i huk silnika zbliżającego się Mercedesa Heydricha. Bohater wyjmuje pistolet maszynowy Sten i w tym momencie askultacja przenosi się na Heydricha („Heydrich uslyšel hlasité cvaknutí”; 2007, s. 318). Dźwięk ten nabiera charakteru znaku dźwiękowego, ponieważ to właśnie na nim skupia się następnie askultacja zamachowca:

Gabčík zařal zuby. Tak jednoduché. Stiskl spouř. Ozvalo se cvaknutí. Nic víc (2007, s. 318).

Drugi z zamachowców Kubíš, na którego przechodzi w tym momencie askultacja, kliknięcia i zacięcia się pistoletu nie słyszy, ponieważ zagłusza je dźwięk silnika. Potem odnotowuje on jeszcze dźwięk uderzającej w karoserię samochodu bomby. Następnie askultatorzy – zamachowcy słyszą huk wybuchu i dźwięki tłuczonego się szkła. Sam Heydrich, znajdujący się blisko źródła tych tanatosonicznych dźwięków, jest w askultacji wybuchu pominięty. Być może nie jest już w stanie wyraźnie i świadomie słyszeć. Zastosowane w powieści Šulca rozszczepienie askultacji ma na celu oddanie dramatyzmu i napięcia momentu zamachu, jak też utrwalenie w pamięci zbiorowej

uchwyconego przez poszczególnych askultatorów znaku dźwiękowego zacięcia się pistoletu.

Przyjrzyjmy się teraz drugiemu przypadkowi konstrukcji audiosfery walki z Niemcami. W odróżnieniu od opartej na faktach autentycznych powieści Šulca twór *Prak* Vrby jest fikcją zawierającą pewien ładunek symboliczny. Część narracji tworzy odnaleziony w latach 60. XX wieku pamiętnik czeskiego dziennikarza, który został zmuszony do kolaboracji i pisał treści propagandowe do oficjalnej protektoratowej prasy. W narratorze pamiętnika dusi się gniew i nienawiść. Wymyśla i doskonali zatem narzędzie praktycznie bezgłośnej zemsty – procę, z której strzela nakrętkami do śrub. Broń to iście anachroniczna i stosowana w starożytności. Sama narracja podaje jej powagę i skuteczność w wątpliwość. Podczas pierwszej próby zabicia przypadkowego niemieckiego żołnierza bohater – askultator słyszy głównie własny strach i łomot serca („srdce mi začalo buřit”; 2016, s. 36). W chwili, kiedy ma już wystrzelić z procy, słyszy śmiech:

[...] uslyřel jsem nečekaný zvuk – dívčí smích [...]. V průjezdu stála nějaká mladá služka přihlouplého vzeřření a chichotala se [...]. Chvatně jsme vyrazil pryč a ten smích mne pronásledoval” (s. 36, 38).

Broń obarczona skazą komizmu okazuje się według narracji nader skuteczna. Bohaterowi udaje się za pomocą procy zabijać Niemców, w trakcie czego produkuje dźwięki niewzbudzające oczywistej uwagi: „prak trhavě prásknul” (s. 44), „s tupým mlasknutím” (s. 45), „řlehnutí praku” (s. 50), „suché řlehnutí praku” (s. 61). Warto jednak zauważyć, że ramę referencyjną odbioru dźwięków śmiertelności procy tworzy wielki strach narratora – askultatora: „vzpamatoval jsme se a pocítil silný záchvěv strachu” (s. 44), „rozbuřilo se mi srdce” (s. 45), „strach mi zbystřil smysly. Srdce tlouklo na poplach” (s. 49), „mne pokaždé vylékalo” (s. 50), „tlukoucí srdce mne nadzvedávalo, jak buřilo” (s. 60, 62). W związku z tym dźwięki wydawane przez procę wydają mu się bardzo głośne: „znělo v tom uzavřeném prostoru jak prásnutí bičem” (s. 44) „hlasitý zvuk praku mě v okamžiku probudil” (s. 45, 61). Konstrukcji świata przedstawionego stworzonej przez Vrbe nie można, jak sądzę, odczytywać jako czystego mimetycznego

odbicia realnego świata Protektoratu. Zawartą w niej audiosferę można interpretować jako metaforę sytuacji dużej części czeskiego społeczeństwa, które w swojej bezsilności fantazjowało o możliwościach odwetu. Co jednak znamienne, wyobrażona w utworze audiosfera czynnego oporu nie narusza ciszy Protektoratu.

Dźwięki terroru

Czynny opór rodził oczywiście niemieckie reakcje odwetowe, których wymiar dźwiękowy był jawny, celowy a co za tym idzie wyraźnie słyszalny. Badacze pamięci dźwięków II wojny światowej zwracają uwagę na fakt, że jej audiosfera to nie tylko operacje militarne, bombardowania i alarmy przeciwlotnicze. Dźwięk stanowił jeden z mechanizmów, za pomocą których ludność żyjąca na okupowanych przez Niemców terytoriach miała doświadczać codziennego terroru wojny (Damousi, 2017, s. 123).

Dźwiękowy wymiar terroru jest wprawdzie w badanym korpusie obecny, ale należy zaznaczyć, że w bardzo ograniczonej liczbie tekstów, które poruszają w jakimś zakresie temat działania czeskiego ruchu oporu. Reszta badanych utworów nie utrwała w pamięci zbiorowej tych dźwięków oraz wywoływanego przez nie audialnego rewersu, czyli wszechogarniającej i napędzającej grozę ciszy. Jeżeli opis nazistowskiego terroru pojawia się w danym tekście, to rzeczywiście podkreślany jest jego dźwiękowy wymiar. Koresponduje to ogólnie z nazistowską polityką akustyczną oraz ze znaczeniem dźwięku w aktach przemocy służących utrwalaniu dominacji. W narracji jednego z bohaterów powieści *Viditelný svět* Slouky dotyczącej wydarzeń w brneńskiej katowni gestapo, gdzie dokonywano licznych egzekucji, wynika, że najgorszy był ich wymiar dźwiękowy:

[...] jeho otec, který z okna své vězeňské cely v Kounicových kolejích [...] na dvůr viděl, říkal, že ze všeho bylo nejhorší to, co člověk slyšel. Naučil se strkat si do uší kuličky z toaletního papíru a navlhčovat je, aby nabobtnaly. Jiní prý zalézali pod slamník nebo si omotávali hlavu prostěradlem, aby neslyšeli (2008, s. 90).

Badane teksty przypominają więc nazistowskie techniki dźwiękowego terroru. W powieści *Dva proti Říši* Šulca pojawia się opis jednego z pomieszczeń praskiej siedziby Gestapo, gdzie stało sześć ławek, na których siedzieli aresztowani. Musieli oni patrzeć godzinami na gołą ścianę. Trzeciosobowy narrator przedstawia to miejsce za pomocą focalizacji i askultacji jednego z bohaterów. Trudno nie dostrzec, że doznania słuchowe służą tu jako forma wstępnej tortury:

Horší byla povinnost zírat na holou zeď před ním. Podobně jako v kině si na ní představoval, co strašného na něj čeká – představy, násobené strašlivými výkřiky, které teď mohl otevřenými dveřmi slyšet jasněji (2007, s. 69).

W powieści Slouky odnajdziemy dodatkowo fragment mówiący o tym, że w siedzibie Gestapo w Brnie obowiązywało rozporządzenie, żeby wszystkie domy w widoku na podwórze tego obiektu miały zabite deskami okna. Przypomniany zostaje tu zatem dźwiękowy aspekt terroru. Poszczególne narracje zawierają też sceny niemieckich działań wymierzonych w czeski ruch oporu. Dostarczają one bogatej skali dźwięków terroru – łomotania w drzwi i ich rozbijania, stukotu ciężkich butów, głośniejszych rozkazów i przekleństw, krzyków, huku silników ciężarówek, strzałów czy też tłuczenia szkła (2007, s. 66, 352; Katalpa 2021, s. 130; Slouka 2008, s. 89). Wszystkie te dźwięki mają charakter złowieszczych znaków dźwiękowych, co powoduje, że powrót do „normalnej” audiosfery, po ich nagłym zaistnieniu, nie jest możliwy. W badanych tekstach następuje po nich przeraźliwa i paraliżująca cisza („hrobové ticho“, Katalpa, 2021, s. 167; „to ticho kolem“, Vrba, 2016, s. 46; „hrozivé ticho“, Šulc, 2007, s. 69). Tworzy ona swoisty „dźwięk klucowy” przeżywania strachu i antycypowania przerażających wydarzeń, które mogłyby ją ponownie przerwać. Sinusoida między dźwiękami terroru, a ciszą, powoduje zmianę audiosfery jako ramy referencyjnej bohaterów. Muszą oni być szczególnie wyczuleni na wszelkie dźwięki, zwłaszcza te akuzmatyczne, których źródła nie da się zdefiniować (Goodale, 2011, s. 121), ale stanowią potencjalne zagrożenie:

Vyděšeně jsme reagoval na každý hluk (Vrba, 2016, s. 46).

[...] zaslechl nějaký zvuk zvenčí [...] opatrně odhrnul závěs. Pohlédl ven, ale neviděl nic. Pokrčil rameny a pustil závěs. Náhle to uslyšel znovu, jasně a zřetelně (Šulc, 2007, s. 32).

Gabčíka vzbudily zvuky v předsíni (Šulc, 2007, s. 126).

Podvědomě nadskočil při jakémkoliv náhlém zvuku nebo pohybu, vyděšený víc než byl ochoten přiznat sám sobě (Šulc, 2007, s. 362).

W odbiorze bohaterów zmienia się też semantyka dźwięków, o którym to zjawisku w odniesieniu do amsterdamskich pamiętników pisała Jacob (2018, s. 24–26). Polega to na tym, że dotychczas komfortowe dźwięki codzienności – np. kroki, odgłosy sąsiadów za ścianą, skrzypienie schodów, pukanie do drzwi – nabierają charakteru dźwięków złowieszczych. Sytuacja historyczna, w której znajdują się bohaterowie badanych tekstów powoduje, że w ich odbiorze zachodzi proces takiej znaczeniowej przemiany:

[...] zaslechlí, jak se otevírají dveře bytu [...] oba vytáhli pistole; Na chodbě se rozdrnčel zvonek. Všichni ztuhli!“ (Šulc, 2007, s. 160, 164).

Podsumowując, chciałbym podkreślić, że analizowana konstrukcja historycznej audiosfery nazistowskiego terroru na ziemiach czeskich, choć oddziałująca na wyobraźnię czytelniczą, pojawia się tylko w wąskim wycinku badanych tekstów. Nawet jeżeli w Gestapo aresztuje niektórych bohaterów w powieściach *Dcery* Dubskiej i *Slepá mapa* Mornštajnovéj, to odbywa się to właściwie bezgłośnie, czyli bez przenoszenia do pamięci zbiorowej audiosfery takich wydarzeń.

Syreny i bombardowania

Badacze dźwięków II wojny światowej są zgodni, że utrwalonymi w pamięci zbiorowej tanatosonicznymi ikonami dźwiękowymi tego okresu jest wycie syren alarmowych oraz dźwięki następujących po nich bombardowań. Można oczywiście uznać, że doświadczenie ziem czeskich w tym zakresie jest stosunkowo ograniczone, ponieważ naloty bombowe miały miejsce głównie w okresie lat 1944–1945 i nie był aż tak dotkliwie. Nie było to zatem doświadczenie powszechne

i determinujące pamięć zbiorową II wojny światowej. Jego pogłosy odnajdziemy wprawdzie we współczesnych literackich konstrukcjach audiosfery, ale podobnie jak w przypadku dźwięków nazistowskiego terroru dotyczy to bardzo ograniczonej liczby utworów.

Dźwięk syreny, zarówno w jej mitologicznej reprezentacji, jak też nowożytnej funkcji, jest przenikliwy i oznacza niebezpieczeństwo. W historii kultury głos syreny jest jednym z najpotężniejszych dźwięków demonstrujących siłę audialnej perswazji (Goodale, 2011, s. 106; Jean 2022, s. 198–203). Przenikliwość i nieznosność tego dźwięku pojawia się często we wspomnieniach wojennych ludzi, którzy przeżyli regularne naloty dywanowe (Damousi, 2017, s. 127). W badanych utworach literackich konstrukcje historycznej audiosfery alarmu lotniczego pojawiają się bardzo rzadko. Warto zauważyć, że nawet najbardziej szczegółowy opis nalotu i jego sensorycznego odbioru, który odnajdziemy w powieści *Výhnání Gerty Schnirch* Tučkovéj pozbawiony jest tego elementu. W innych tekstach narracje odnotowują wprawdzie dźwięk syren, ale askultatorzy nie doświadczają szczególnych doznań przy jego odbiorze. Ograniczają się tylko do zwięzłych uwag odnośnie tego, że audiosfera wypełniła się dźwiękiem syreny („kolem 11. hodiny se rozezněly sirény“, Andronikova, 2001, s. 201; „ječely poplachové sirény“, Šulc, 2007, s. 257). Dość znamieny jest tu przypadek sceny z powieści *Slepá mapa* Mornštajnovéj. Jej wydźwięk zasadniczo nie koresponduje z opisami odbioru audiosfery alarmu lotniczego, których dostarczają nam relacje historyczne. Askultatorką alarmu poprzedzającego bombardowanie węzła kolejowego w Ołomuńcu jest główna bohaterka powieści – praktyczna i na wskroś niemocjonalna Alžběta Dvořáková. Bohaterka jedynie zauważa, że dźwięki syren były natrętne. Nie wyraża przy tym żadnych emocji, które potencjalnie mogłyby one w niej wywołać. Kiedy syreny zaczynają wyc po raz drugi tego samego dnia, bohaterka sucho konstatuje w myślach („Tak to je vážné, pomyslela si Alžběta, tohle tady ještě nebylo“, 2013, s. 164) i następnie udaje się do schronu. Rodzi się zatem pytanie, czy taki beznamiętny odbiór audiosfery alarmu jest efektem konsekwentnego budowania nieemocjonalnej postaci,

czy też estetycznych mankamentów twórczości Mornštajnovéj, której krytyka literacka często zarzuca schematyzm w tworzeniu światów przedstawionych. Efektem tej konstrukcji jest wrażenie, że odbiór słuchowy alarmu bombowego był doświadczeniem z zakresu niemalże przezroczystej codzienności.

Znacznie więcej o dramatyzmie takich doznań słuchowych mówią nam emocje bohaterów powieści Jakuby Katalpy *Němci*. Nie doświadczają oni jednak alarmów lotniczych bezpośrednio na terenie ziem czeskich. Przypomnijmy, że akcja utworu rozgrywa się w fikcyjnej wsi Rzy w Okręgu Sudety, do której bohaterowie – Klára i Melmann – przyjeżdżają w trakcie wojny. Oboje doświadczyli już alarmów na terenie Rzeszy. Klárę pierwszy alarm zaskoczył w toalecie. Można interpretować to jako symbol osamotnienia w sytuacji nalotu, kiedy bohaterka była zdana wyłącznie na siebie i w dodatku w sytuacji społecznie uznawanej za wstydliwą. Melmann z kolei wyznaje, że właśnie z powodu syren nie może wrócić do Berlina i celowo przedłuża pod fałszywymi pretekstami swój pobyt na wsi. Doświadczenie alarmu i bombardowania spowodowało u niego częściową utratę słuchu. Reaguje więc paniką na samą myśl ponownego odbioru takiej audiosfery. Klára, chociaż nie reaguje na myśl o nalotach nie przejawia aż tak silnych emocji, to jednak w pełni z nim empatyzuje: „Ty sirény chápu“ (2012, s. 261).

Oprócz dźwięków syren zwiastujących zbliżające się niebezpieczeństwo w pamięci uczestników II wojny światowej bardzo mocno utkwiły dźwięki nadlatujących samolotów i samego bombardowania (Damousi, 2017, s. 119–125). Słuch w tym przypadku stanowił główny zmysł, za pomocą którego można było dokonać oszacowania niebezpieczeństwa. Bombardowań doświadczano przeważnie w schronach, gdzie zmysł wzroku nie był zbyt przydany. Z relacji osób, które doświadczyły dywanowych nalotów na niemieckie miasta, wynika, że właśnie po dźwiękach były one w stanie rozpoznać, czy bomby zostaną zrzucone, czy nalot się powtórzy i jaki typ bomb – burzące czy zapalające – spadnie na miasto. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na onomatopieczny wymiar samego terminu bomba, który łączy

fizyczny obiekt z jego dźwiękowym wymiarem. Grecki i łaciński źródłosłów tego słowa oznaczał „szum”, „brzęczenie” i „grzmot”, z czego wynika, że zachowała się semiotyczna relacja między formą i obiektem. Wszystkie te dźwięki są bowiem wyraźnie odnotowywane w relacjach z bombardowań. Najpierw jest to nasilający się stały szum, następnie gwizd, wrzask lub świergot spadającej bomby i ostatecznie ogłuszający huk detonacji. Podobnie jak w przypadku dźwięków terroru częścią audiosfery bombardowania jest też przerażająca cisza, która następuje po samym akcie materialnej destrukcji. Stanowi to ponownie kontrapunkt względem tanatosonicznego wymiaru bombardowania. Cisza jest w relacjach uczestników oznaczana jako martwa. W odróżnieniu od samych dźwięków bombardowania cisza nie dostarczała jednak jednoznacznych komunikatów. Nie wiadomo było, czego się po niej spodziewać. Była przenikliwa i opresyjna (Jean, 2022, s. 217).

Badana współczesna proza dostarcza kilku przykładów konstrukcji historycznej audiosfery nalotów. Mimo iż w pamięci zbiorowej zachowane jest dobrze bombardowanie stolicy Czech, które miało miejsce 14 lutego 1945 roku i przyniosło znaczne straty w ludności cywilnej oraz szkody materialne o wymiarze symbolicznym (zniszczenie części Ratusza Staromiejskiego), współczesne teksty do tego wydarzenia nie wracają. Zaznacza się tu decentralizacyjny i wielokierunkowy wymiar pamięci zbiorowej, ponieważ fikcyjne audiosfery nalotów i samych bombardowań są odbierane z perspektywy słuchowej mieszkańców wsi oraz innych ośrodków miejskich. Ci pierwsi doświadczają jedynie złowieszczych dźwięków przelatujących nad nimi samolotów lub odległego dudnienia z przestworzy: „hluk motorů“ (Katalpa, 2012, s. 296); „hřmění motorů, dunivá nebeská píseň přehlušila křik“ (Šmíd, 1992, s. 131). Dźwięki te wywołują w wiejskich odbiorcach strach i rozpacz („když na počátku listopadu přelétala nad vesnicí letadla [...] přestal žvýkat a ztuhl“; Katalpa, 2012, s. 296), co jest o tyle ciekawe, że ich semantyka uwarunkowana czasem i położeniem geograficznym nie ma oczywistego złowieszczego charakteru. Po pierwsze prawdopodobieństwo zbombardowania niestrategicz-

nych terenów wiejskich było niemal zerowe. Po drugie, jak zauważa na przykład Jacob, mieszkańcy Amsterdamu od 1943 roku z radością wsłuchiwali się w dźwięki przelatujących nad miastem samolotów, chociaż ich percepcja musiała być uwarunkowana pamięcią tragicznego w skutkach bombardowania Rotterdamu (2018, s. 24). Strach bohaterów literackich wywołany przez wspomniane dźwięki jest zatem podyktowany ich przynależnością etniczną. Badane teksty przedstawiają bowiem odbiór niemieckich mieszkańców prowincji, dla których owa audiosfera stanowi złowieszczą zapowiedź zbliżającej się katastrofy.

W przypadku nalotów lotniczych na miasta, które w odróżnieniu od terenów wiejskich rzeczywiście były bombardowane, badana twórczość dostarcza różnego typu konstrukcji audiosfery i jej odbioru przez bohaterów. Mogą to być konstrukcje bardzo schematyczne jak w przypadku wspomnianej już w tym kontekście powieści *Slepá mapa* Mornštajnověj. Konstrukcja całej audiosfery bombardowania ograniczona jest tu do jednego określenia: „dunění k nim doléhalo [...] dunění ustalo stejně náhle” (2013, s. 165). Narracja nie odnotowuje tu żadnych innych dźwięków, a konstrukcja audialnej percepcji przez znajdujących się w schronie bohaterów jest równie schematyczna i ograniczona to banalnego stwierdzenia, że owo dudnienie wywoływało w nich strach. Podobnie jest też w przypadku powieści *Dva proti Říši* Šulca, w której odnajdziemy scenę bombardowania zakładów zbrojeniowych Škody z dnia 26 kwietnia 1942 roku. Odbiór audialny tego nalotu przez jednego ze spadochroniarzy – Kubiša – jest również schematyczny i zawiera się w zdaniu: „Slyšel hlasité exploze” (2007, s. 257). Percepcja audiosfery nalotu tego bohatera jest jednak uwarunkowana skutecznością zniszczenia zakładu. Kubiš jest więc zasadniczo na polu walki i jako wyszkolony żołnierz nie odbiera audiosfery nalotu jako czegoś przerażającego. Tanatosoniczne dźwięki wybuchów wywołują w nim radość, która znika, kiedy eksplozje nagle milkną i zamiast nich bohater słyszy już tylko odgłosy obrony przeciwlotniczej. Jeżeli nawet percepcja jest uwarunkowana osiągnięciem

militarnego celu, to sama jej konstrukcja i tak jest uboga. Ogranicza się bowiem do dwóch emocji – radości i jej braku.

Nieliczne utwory wychodzą jednak poza takie schematyczne ujęcia i dostarczają wyobrażeń o audialnym wymiarze nalotu. Pierwsza taka scena pochodzi z powieści *Zvuk slunečních hodin* Andronikovy. Nalot na Zlín z listopada 1944 roku jest odbierany przez dwóch askultatorów – Tomáša Kepplera i jego syna, który jako dziecko mieszanego aryjsko-żydowskiego pochodzenia jest przez ojca ukrywany w piwnicy. Syn rejestruje przede wszystkim dźwięk silników samolotów, określając go jako „mohutným lomoz” (2001, s. 221) albo „vrčení motorů” (2001, s. 222). Przybliżające się dźwięki nie wywołują w nim jednak silnej reakcji emocjonalnej. Chłopiec zachowuje trzeźwość umysłu, która nakazuje mu opuścić schronienie i uciekać do lasu. Jego motywacja nie jest do końca jasna, z jednej strony ryzykuje, że ktoś go zobaczy i rozpozna, z drugiej zaś strony istnieje realne ryzyko bycia zasypanym lub odkrytym w przypadku uszkodzenia budynku. W każdym razie bohater nie wydaje się być przerażony słyszalnymi dźwiękami. W lesie rejestruje jeszcze dudniący dźwięk eksplozji, który dochodził do niego z dość dużej odległości. W epicentrum bombardowania znajduje się natomiast ojciec Tomáš, będący w tym czasie w na spotkaniu w miejskim ratuszu. Trzeciosobowy narrator nie wspomina o tym, żeby Tomáš – askultator słyszał wycie syren poprzedzające bombardowanie, chociaż jego syn w swojej pierwszobowej narracji o tym wspomina. Bohater od razu słyszy, wyraźnie identyfikuje i opisuje dźwięk spadających bomb:

Než si dopsal poznámky a zabalil výkresy, ozvalo se pronikavé svištění. Zvláštní vysoký tón, který ve své výšce sílil a rezonoval tak blízko, že měl pocit, jakoby padající pumy mířily přímo na něj (2001, s. 223).

Zwróćmy uwagę, że Tomáš w swoich doznaniach słuchowych zauważa także nasilanie się tego natrętnego i złowieszczonego dźwięku. Jest też w stanie poddać refleksji jego własny odbiór, który określa mianem wszechogarniającego napięcia. Jest ono tak silne, że pomimo zewnętrznego poziomu hałasu askultacja bohatera obejmuje dźwięk krwi tętniącej mu w skroniach. Bohater obserwuje bombardowanie

z okna i słyszy osiem przerażających wybuchów, które zmieniają się w jeden wielki grzmot, określony mianem „ohlušující ozvěny destrukce“ (2001, s. 223). Pomimo ogłuszenia i stopienia zmysłu słuchu jest on w stanie po wybuchach rozpoznać jeszcze jeden dźwięk: „neslyši nic než silné syčení, jako když lokomotiva vypouští páru“ (2001, s. 223). Rodzi się zatem pytanie, czy jest to rzeczywiście istniejący dźwięk świata przedstawionego, czy też efekt ogłuszenia detonacjami, kiedy percepcja powybuchowej audiosfery przybiera zhomogenizowany charakter syczenia. W każdym razie w scenie tej odnajdziemy bardziej złożoną konstrukcję audiosfery bombardowania, która pozwala choćby częściowo przenieść do pamięci zbiorowej jego potencjalną percepcję słuchową.

Odbiór dźwięków bombardowania jest jednak najdokładniej uchwycony w powieści *Vyhnání Gerty Schnirch* Tučkovéj. Askultorką jednego z pierwszych nalotów na Brno jest w niej Gerta:

Probudil ji táhlý, těžký zvuk. [...] zaposlouchala se do toho podivného zvuku. Neustával. Zněl, jako by se v mracích obracely těsně před bouřkou, ale byl pravidelný. Temný a dunící a zesiloval. A pak jej přeřel jiný zvuk, který vznikl a zase zmizel v jediném okamžiku, v němž nabył a pozbył na intenzitě, a pak další. Za okny hřmělo a všechno to muselo být strašlivě blízko (2009, s. 50).

Z zacytowanego fragmentu wynika, że bohaterka odbiera pierwszą fazę nalotu wyłącznie za pomocą słuchu. Chociaż jest jeszcze w mieszkaniu i mogłaby wyrzeć przez okno, to jednak tego nie robi, ograniczając się wyłącznie do percepcji słuchowej. Jest w stanie rozpoznać i opisać różne dźwiękowe fazy bombardowania, poczynawszy od ciągłego, ciężkiego i wzmagającego się dźwięku silników samolotowych, poprzez pojawiające się i znikające przenikliwe dźwięki spadających bomb, aż po grzmoty wybuchów. Druga faza askultacji bombardowania odbywa się już w piwnicy, w której Gercie udało się schronić. W tej fazie doznania dźwiękowe zlewają się z doznaniem sensorycznymi. Fale dźwiękowe wraz z wibracjami będącymi efektem detonacji tworzą jedno zunifikowane doznanie. Nie wiadomo ostatecznie, czy ciało bohaterki przenika tylko dźwięk i tworzone przez niego wibracje, czy też energia uwalniająca się w wyniku eksplozji:

[...] najednou ji obestřela vlna dunivého zvuku a zeď, které se jednou dlaní dotýkala, se pod jejími prsty roztřásla. Gerta se k ní těsně přimkla a její vibrace provázané táhlým hřměním motorů, ten nekonečný zvuk, cítila v celém těle (2009, s. 51).

Ogłuszający i przenikający ciało grzmot oraz dudnienie zmieniają także percepcję czasu oddaną w tekście za pomocą oksymoronu: „hřmot trval nekonečné vteřiny“ (2009, s. 52). Ze wszystkich utworów, w których pojawiają się konstrukcje audiosfery bombardowania, powieść Tučkovéj dostarcza w moim przekonaniu najbardziej sugestywnego wyobrażenia kształtującego pamięć zbiorową. Zawarte jest w niej bowiem po pierwsze wyostrzenie zmysłu słuchu w trakcie nalotu pomagające rozpoznawać poszczególne odgłosy, po drugie praktycznie całkowite wyłączenie przez bohaterkę zmysłu wzroku (choć jest w mieszkaniu, nie wygląda przez okno) oraz ostatecznie sensoryczny wymiar wszechogarniających tanatosonicznych doznań dźwiękowych. Warto dodać, że askultacja Gerty obejmuje jeszcze jeden wymiar bombardowania, a mianowicie przejście od dźwiękowej dominacji do świadomości, że się słyszy jej rewers, czyli przeraźliwą ciszę:

[...] možná už bylo тихо dlouho. Nikdo se neodvažoval promluvit [...]. Panovalo dusné, tíživé тихо, a pak [...] si uvědomila, že to тихо slyší“ (s. 52).

Dźwięki walki

Wspominany na wstępie wielokierunkowy charakter pamięci II wojny światowej charakterystyczny dla współczesnej czeskiej prozy zaznacza się również w odniesieniu do miejsca, jakie zajmują w niej walki wyzwolenicze i Powstanie Praskie. To ostatnie jako wydarzenie o spornej interpretacji historycznej, podlegające wcześniej w literaturze mityzacji (Jan Drda, *Němá barikáda*) albo demityzacji (Josef Škvorecký, *Zbabělci*; Jiří Kovtun, *Pražská ekloga*) jest praktycznie pominięte. Sceny odgrywane się na jego tle odnajdziemy tylko w powieści *Dcery* Dubskiej, a i tu odgłosy strzałów i wybuchających pocisków mają raczej charakter „dekoracji“ dla przedstawienia tła późniejszej rodzinnej historii.

Jeszcze bardziej znamienne jest przedstawienie audiosfery frontu jako odległego tła audialnego Przejście frontu wyzwolenczego oprócz noweli *Jozova Hanule* Legátovéj nigdzie nie jest przedstawione jako główny plan wydarzeń, zresztą i w tym utworze ogranicza się do oszczędnego opisu pomijającego historyczną audiosferę. Front jest więc tłem, które słyhać z oddali, a jego dźwięki wywołują w bohaterach uosabiających wielokierunkową pamięć wojny różne emocje. Może to być nadzieja, jak w przypadku bohatera noweli *Obyčejné životy* Škvoreckiego, który odnotowuje audiosferę odległej, acz słyszalnej w fikcyjnym Kostelci, linii frontu („z Kladzka už bylo občas slyšet kanonádu“; 2004, s. 63). Może to też być przerażenie i strach, co ma miejsce w przypadku Kláry, głównej bohaterki powieści *Němci* Katalpy, która od połowy kwietnia 1945 roku słyszy zbliżający się front („šesnátého dubna zaslechla Klára vzdálené dunění poprvé“; 2021, s. 315). Konstrukcja audiosfery frontu słyszanego z oddali i stanowiącego zapowiedź wielkiej zmiany jest zatem wspólna, ale rama referencyjna jej odbioru znacznie się w przypadku poszczególnych bohaterów różni.

Podsumowanie

Celem przeprowadzonej analizy było zbadanie współczesnych literackich wyobrażeń o audiosferze II wojny światowej na ziemiach czeskich, które kształtują pamięć zbiorową o tym okresie. W przebadanym korpusie tekstów na plan pierwszy wysuwa się zjawisko ciszy, która w moim przekonaniu nie jest tłem, lecz paradoksalnie bezgłośnym znakiem dźwiękowym. Konstrukcje literackich audiosfer potwierdzają też decentralizacyjny i wielokierunkowy charakter pamięci II wojny światowej. Współczesna proza zawiera bowiem askultację przedstawicieli różnych grup etnicznych, zamieszkujących miasta i tereny wiejskie, zarówno w Protektoracie, jak też w Okręgu Sudety. Można uznać, że w odbiorze audialnym bohaterów badanej twórczości okres wojenny bardzo często nie różni się aż tak bardzo od okresu pokoju i taką konstrukcją audiosfery współczesna proza utrwala w pa-

mieci zbiorowej. Wspominana cisza nie jest w analizowanych utworach zbyt często przerywana ani przez niemiecką symboliczną dominację dźwiękową, ani też przez akty czeskiego oporu, czy tym bardziej przez akty lojalności wobec nazistowskiego reżimu. Niemalże do minimum zredukowane są też odgłosy niemieckiego terroru i działań wojennych. Ilościowo są one częściej pomijane niż uwzględniane. Co chyba jednak najbardziej zaskakuje to niemal kompletne nieutrwalanie przez współczesną literaturę w pamięci zbiorowej tanatosonicznej audiosfery bombardowań i walk w czeskiej stolicy w ostatnim okresie wojny.

Źródła

- ANDRONIKOVA, Hana. (2001). *Zvuk slunečních hodin*. Praha: Odeon.
 BERKA, Jiří. (2004). *Ve znamení ryb*. Brno: Petrov.
 DUBSKÁ, Kateřina. (2015). *Dcery*. Brno: Jota.
 FIBIGER, Martin. (2004). *Aussieger*. Olomouc: Votobia.
 KATALPA, Jakuba. (2012). *Němci*. Brno: Host.
 KATALPA, Jakuba. (2021). *Zuzanin dech*. Brno: Host.
 LEGÁTOVÁ, Květa. (2002). *Jozova Hanule*. Praha: Paseka.
 MORNŠTAJNOVÁ, Alena. (2013). *Slepá mapa*. Brno: Host.
 MORNŠTAJNOVÁ, Alena. (2017). *Hana*. Brno: Host.
 SLOUKA, Mark. (2008). *Viditelný svět*, przeł. Robert Pellar. Praha–Litomyšl: Paseka.
 ŠKVORECKÝ, Josef. (2004). *Obyčejné životy*. Praha: Ivo Železný.
 ŠMÍD, Zdeněk. (1992). *Cejch*. Praha: Knižní klub.
 ŠULC, Jiří. (2007). *Dva proti Říši*. Praha: Knižní klub.
 TUČKOVÁ, Kateřina. (2009). *Vyhnání Gerty Schnirch*. Brno: Host.
 VRBA, Michal. (2016). *Prak*. Praha: Argo.

Literatura

- AKIYAMA, Mitchell. (2010). Transparent Listening. Soundscape Composition's Objects of Study. *Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, 1, 54–62.
 BAILEY, Peter. (1996). Breaking the Sound Barrier: A Historian Listens to Noise. *Body & Society*, (2), 49–66.
 BIJSTERVELD, Karin. (2008). *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge–London: MIT.

BIJSTERVELD, Karin. (2013). Introduction. W: Karin Bijsterveld (ed.), *Soundscape of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: Transcript, 11–30.

BIJSTERVELD, Karin. (2015). *Beyond Echoic Memory: Introduction to the Special Issue on Auditory History*. *The Public Historian*, (4), 7–13.

BRYANT Chad. (2007). *Prague in Black: Nazi Rule and Czech Nationalism*. Cambridge: Harvard University Press.

BIRDSALL, Carolyn. (2012). *Nazi Soundscape: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

BIRDSALL, Carolyn. (2016). Sound Memory: A Critical Concept for Researching Memories of Conflict and War. W: Danielle Drozdowski, Sarah de Nardi & Emma Waterton (eds.), *Memory, Place and Identity. Commemoration and Remembrance of War and Conflict*. London: Routledge, 111–129.

CORBIN, Alain. (2019). *Historia ciszy i milczenia: od renesansu do naszych dni*, przeł. Karolina Kot-Simon. Warszawa: Aletheia.

CUDDY-KEANE, Melba. (2005). *Modernist Soundscapes and the Intelligent Ear: An Approach to Narrative Through Auditory Perception*. W: James Phelan & Peter J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 382–98.

DAMOUI, Joy. (2017). Sounds and Silence of War: Dresden and Paris during World War II. W: Joy Damousi & Paula Hamilton (eds.), *A Cultural History of Sound, Memory, and the Senses*. London: Routledge, 123–141.

DAUGHTRY, J. Martin. (2014). Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence. *Social Text*, (2), 25–51.

FILIPOWICZ, Marcin. (2023). Rozporuplná interakce. O vztahu zvukových studií a literární vědy. *Česká literatura*, (5), 640–656.

HALLAMA, Peter. (2020). *Národní hrdinové – židovské oběti: holokaust v české kulturní paměti*, przeł. Petr Dvořáček. Praha: NLN.

GEBHART, Jan. (1996). *Dramatické i všední dny Protektorátu*, Praha: Themis.

GOODALE, Greg. (2011). *Sonic Persuasion: Reading Sound in the Recorded Age*. Champaign: University of Illinois Press.

HIRSCH, Marianne. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

JACOBS, Annelies. (2018). *Barking and Blaring: City Sounds in Wartime*. W: Renata Tańczuk & Sławomir Wieczorek (red.), *Sounds of War and Peace Soundscapes of European Cities in 1945*. Berlin: Peter Lang, 11–30.

JANOŠEK, Pavel a kol. (2022). *Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Academia.

JEAN, Yaron. (2022). *Hearing Experiences in Germany, 1914–1945: Noises of Modernity*. Cham: Palgrave Macmillan.

KRZYŻANOWSKA, Magdalena. (2023). *W świecie dźwięków. Słuchacze w polskiej prozie lat 1864–1918*. Lublin: Episteme.

LÁNÍČEK, Jan. (2013). *Czechs, Slovaks and the Jews, 1938–48. Beyond Idealisation and Condemnation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

MAJEWSKI, Piotr. (2021). *Niech sobie nie myślą, że jesteśmy kolaborantami: Protektorat Czech i Moraw, 1939–1945*. Warszawa: Krytyka Polityczna.

ROTHBERG, Michael. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford CA: Stanford University Press.

SCHAFER, Raymond M. (2012). The Soundscape. W: Jonathan Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*. London: Routledge, 95–103.

SCHWEIGHAUSER, Philipp. (2002). You Must Make Less Noise in Here, Mister Schouler”: Acoustic Profiling in American Realism. *Studies in American Fiction*, (1), 85–102.

SCHWEIGHAUSER, Philipp. (2006). *The Noises of American Literature, 1890–1985: Toward a History of Literary Acoustics*. Gainesville: University of Florida Press.

SMITH, Mark M. (2014). Futures of Hearing Pasts. W: Daniel Morat (ed.), *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*. New York: Berghahn, 13–22.

SNIEGOŃ, Tomáš. (2014). *Vanished History: the Holocaust in Czech and Slovak Historical Culture*. New York–Oxford: Berghahn.

JONATHAN, Sterne. (2013). Soundscape, Landscape, Escape. W: Karin Bijsterveld (ed.), *Soundscape of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: Transcript, 181–194.

TIPPNER, Anja. (2021). Postcatastrophic Entanglement? Contemporary Czech Writers Remember the Holocaust and Post-war Ethnic Cleansing. *Memory Studies*, (1), 80–94.

TOOP, David. (2010). *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. New York–London: Continuum.

TAŃCZUK, Renata & WIECZOREK, Sławomir (eds.). (2018). *Sounds of War and Peace: Soundscapes of European Cities in 1945*. Berlin: Peter Lang.

TROMMLER, Frank. (2004). Conducting Music. Conducting War Nazi Germany as an Acoustic Experience. W: Nora M. Alter & Lutz Koepnick (eds.), *Sound-matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture*. New York–Oxford: Berghahn Books, 65–76.

WEIGEL, Sigrid. (2002). Generation as a Symbolic Form: On the Genealogical Discourse of Memory since 1945. *The Germanic Review*, (4), 264–77.

ZIMPEL, Jadwiga. (2018). Miron Białoszewski’s Stare życie and Post-war Silence. W: Renata Tańczuk & Sławomir Wieczorek (eds.), *Sounds of War and Peace: Soundscapes of European Cities in 1945*. Berlin: Peter Lang, 81–92.