

Anna CAR
Kraków

Lori i miłość szalona.

**Karel Hynek Mácha i miłość romantyczna
z perspektywy ponowoczesnej**

Fenomen miłości romantycznej od lat niezmiennie budzi zainteresowanie badaczy, a przy tym najnowszym eksploracjom towarzyszy wątpliwość, czy taki model relacji i związany z nim charakter uczuć może mieć jeszcze znaczenie i szansę realizacji w ponowoczesnym świecie. Podejście takie wydaje się uzasadnione, albowiem nie tylko miłość romantyczna, lecz miłość w ogóle wywołują obecnie sceptycyzm. Ta pierwsza, spostponowana przez Kunderę w powieści *Nieśmiertelność* za pomocą figury *homo sentimentalis*, również w mniej wysublimowanym, potocznym odbiorze – aczkolwiek pozostając obiektem nostalgii – jawi się jako anachroniczna, mało prawdopodobna, nadmiernie udratyzowana. Abstrahując od faktu, iż sama idea miłości, o czym przypomina Agata Bielik-Robson, zostaje przez współczesne elity (kierujące się zasadą Bourdieu’owskiej dystynkcji) oddelegowana do obszaru popkultury i traktowana jako „rozrywka dla plebsu” (Bielik-Robson 2008, s. 358), w codziennym procesie kształtowania i podtrzymywania związków spotykamy się ewentualnie, jak pokazuje badacz współczesnych dyskursów miłosnych Maciej Gdula, z tzw. praktykami romantycznymi – zachowaniami urozmaicającymi współżycie, którym towarzyszą banalne akcesoria, „kwiaty, czekoladki, perfumy i odświeżające stroje” (Gdula 2009, s. 106).

W efekcie najnowsze badania i refleksje nad miłością romantyczną, zwłaszcza te, które konfrontują ją z ponowoczesnością, mają charakter apologetyczno-rewizyjny. Dykcja taka w analizie zjawiska miłości charakteryzuje rozważania Agaty Bielik-Robson w przywołanym już esej *Miłość: spełniona zależność z tomu Romantyzm*.

Projekt niedokończony. Podobnie czyni – tym razem odwołując się bezpośrednio do kodu miłości romantycznej – Maria Janion w tekście *Fragmenty dyskursu miłosnego* zamieszczonym w pracy *Kobiety i duch inności* (Janion 1996, s. 135). W duchu apologetyczno-rewizyjnym zjawisko miłości romantycznej omawia antropolog Waldemar Kuligowski, odwołując się do ustaleń wielu współczesnych badaczy: Niklasa Luhmanna, Anthony’ego Giddensa, Rolanda Barthesa, Marii Janion i innych. W pracy Kuligowskiego – przy zachowaniu świadomości dezaktualizacji romantycznego wzorca – podjęta zostaje próba wydobycia jego wartości trwałych, uniwersalnych, mających wpływ na kształtowanie się współczesnej kultury. Autor zwraca między innymi uwagę na – jak to określa – refigurację idei miłości dokonaną przez romantyzm, gdzie najważniejszą modyfikacją było pojawienie się nowego kryterium wyboru partnera wolnego od więzów pochodzenia i stanu posiadania. Kolejną, według Kuligowskiego, cechą uniwersalną miłości w wariacie romantycznym byłaby rezygnacja z kontraktowego charakteru związku, dość radykalnie, jak podkreśla badacz, przeorganizująca sferę matrymonialną od XIX wieku. Jako najważniejszą wartość romantycznego modelu relacji Kuligowski wymienia wolność – wolność wyboru partnera, wolność od rutyny związku, jak również wolność w zakresie samorealizacji jednostki. Wszystko to, konkluduje Kuligowski, powołując się na koncepcje Anthony’ego Giddensa, stanowi załączek form ponowoczesnej intymności: miłości współbieżnej oraz związków zwanych czystymi relacjami¹.

Ponowoczesna refleksja, mimo cechującego ją dystansu wobec przeszłości, nie polega zatem na odrzuceniu minionych wzorców, lecz na wydobyciu z nich wartości aktualnych, ewentualnie na ich prze-wartościowaniu. Postawę tę wspomagają najnowsze metodologie: no-

¹ Zjawisko czystej relacji Anthony Giddens omawia w pracy *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach* (Giddens 2006, s. 65–82). Natomiast zaprezentowaną wyżej analizę Waldemara Kuligowskiego odnajdziemy w rozdziale zatytułowanym *Romantyczna namiętność* (Kuligowski 2004, s. 149–183).

wy historyzm, teoria gender czy krytyka feministyczna z jej koncepcją „lektury podejrzliwej”². Z podobną sytuacją spotykamy się w obszarze praktyk artystyczno-kulturowych, przy czym model miłości romantycznej jest tu rekonstruowany i rewidowany przede wszystkim w oparciu o fikcję literacką, albowiem, jak przypomina Maria Janion „miłość romantyczna objawia się w książkach i działa poprzez książki” (Janion 2004, s. 113). Kolejną, niemniej atrakcyjną płaszczyzną poszukiwań pozostają biografie artystów.

W drugim przypadku interesującego przykładu dostarczyła niedawno znana reżyserka Jane Campion. Tematem jej ostatniego filmu, noszącego tytuł *Bright Star* (w wersji polskiej brzmiał on *Jaśniejsza od gwiazd*) jest historia miłosnego związku angielskiego poety Johna Keatsa i Frances ‘Fanny’ Brawne. Jest to, z jednej strony, historia na swój sposób szablonowa, ukazująca miłość dwojga młodych ludzi; miłość niespełnioną, tragiczną, bo przerwana przedwczesną śmiercią wielkiego poety. Campion nie wprowadza wprawdzie do swojej opowieści jednej z cech dystynktywnych romantycznego wzorca, której sens Bertrand Russell wyraził w znanym stwierdzeniu, iż romantyczne namiętności sięgają zenitu, gdy kochankowie muszą zwrócić się przeciwko całemu światu – w filmie *Bright Star* najbliższe (rodzinne) otoczenie dwojga głównych bohaterów nie jest bezwzględnie opresyjne i nie stanowi szczelnej przeszkody w realizacji uczuć dwojga zakochanych. W interpretacji reżyserki można jednak odnaleźć inny charakterystyczny dla romantyzmu wyróżnik. Wyłania się on ze szkicu Marii Janion zatytułowanego *Miłość i panna szalona* poświęconego balladzie *Lenora* Gottfrieda Bürgera oraz jej narodowym wariantom, a wyraża się w formule „miłości poza grób”. Miłość Fanny i Keatsa

² Koncepcję tę omawia Ewa Kraskowska w pracy *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii* (Kraskowska 2007). Autorka pisze między innymi: „[...] profesjonalna czytelnik-kobieta czyta po to, by wzbudzić w sobie i innych podejrzliwość w stosunku do świata-jaki-jest, do wszystkiego, co na mocy nieujawnionych presupozycji przyjmuje się w danej wspólnotcie jako oczywiste, naturalne i niepodlegające kwestionowaniu. Kobieta patronuje takiej nieufnej, odpornej lekturze [...]” (Kraskowska 2007, s. 23).

również „pokonuje śmierć”, aczkolwiek dokonuje się to w znaczącej refiguracji względem ballady Bürgera, w której bohaterka podąża za duchem ukochanego do krainy umarłych: w filmie *Bright Star* młoda i pełna życia Fanny po śmierci ukochanego zmienia się w przedwczesnie dojrzałą kobietę, zrozpaczoną i pogrążoną w żałobie, zanurzoną we wspomnieniach i pielęgnującą „rany pamięci” stanowiące kolejny, według Janion, wyróżnik miłości romantycznej. W taki właśnie sposób bohaterka Campion pozostaje ze swym ukochanym „aż poza grób”, a przedstawiona w filmie wizja miłości romantycznej, zgodnie z definicją Janion, „sąsiaduje ze śmiercią, jest miłością śmierci, bywa śmiercią” (Janion 2004, s. 115) – bez względu na formy, jakie przybiera miłosne obcowanie żywych i umarłych.

Opowieść Campion wszakże to również przekroczenie ram konwencji, przede wszystkim tej organizującej doświadczenie kobiecie w sferze uczuciowej i związkowej. Sfera ta bywa traktowana jako najistotniejszy, najbardziej wartościowy aspekt kobiecej egzystencji i dzieje się tak zgodnie z kulturowym przeświadczeniem, iż miłość stanowi sens życia kobiety. Reinterpretacja Campion w tym obszarze dotyczy jednak nie tylko paradygmatu biografii wchłaniającej doświadczenie „wielkiej miłości”, lecz uwzględnia również związek kobiety z mężczyzną obdarzonym wielkim talentem. Tym samym paradygmat ten wchodzi w korelację z kolejnym poddawany przez Campion rewizji „semem”, jakim jest ustalony przez tradycję porządek opowieści o wielkim artyście, w którym miejsca i role mężczyzn i kobiet wydają się niejako od zawsze przydzielone. Porządek ten ze szczególną wyrazistością został wydobyty właśnie w okresie romantyzmu (powodem mógł być ówczesny „wysyp” wielkich twórców z towarzyszącym temu wzrostem refleksji nad kobiecością). Od tej pory model miłosnego związku artysty z kobietą staje się częścią kulturowego krajobrazu, a przy tym kobiecie przypisana zostaje rola osoby żyjącej w cieniu nad wyraz utalentowanego mężczyzny; jego uwzniośleniu przeciwstawiona zostaje przyziemność zadań i zainteresowań partnerki, wiążącej artystę z tym co codzienne i trywialne i jakoby najpełniej realizującej się w funkcjach pomocniczo-opiekuń-

czych. Z tego schematu bierności i podrzędności nie udawało się wyłamać nawet kobietom artystycznie aktywnym – Mary Shelley czy George Sand pozostają nadal wyjątkami – ponadto długo nie był on poddawany krytycznej refleksji. Zatem w opowieści o Fanny, już poprzez samo usytuowanie w jej centrum kobiety-ukochanej, postaci zajmującej – zgodnie z tradycjonalistycznymi ujęciami – pozycję drugorzędną w stosunku do jaśniejszego na firmamencie męskiego geniuszu, Campion dokonuje znaczącego przekształcenia narracji o życiu i twórczości wielkiego artysty: tym razem to nie on jest głównym bohaterem (romantycznej) historii.

W rezultacie film Campion, bez wątpienia pozostając hymnem do miłości, młodości i poezji, jest również rewizją doświadczenia osławionej „wielkiej miłości”, krytyczną refleksją nad nią i jej konsekwencjami przy projektowaniu przez kobietę własnej tożsamości. Fanny Brawne ukazana jest na początku jako radosna, aktywna i pełna pasji dziewczyna, dumna ze swoich umiejętności projektancko-krawieckich i czerpiąca z nich twórczą satysfakcję. Pojawienie się w jej życiu wielkiego poety naraża ją, po pierwsze, na ostry konflikt z gardzącym nią jako kobietą, a tym samym jako osobą o jakoby pospolitych zainteresowaniach i „rzemieślniczych” umiejętnościach, niezdolną pojąć zarówno zawłości sztuki poetyckiej, jak i wyjątkowości losu artysty, bliskim przyjacielem Keatsa, poetą Charlesem Armitage’em Brownem. W jego negatywnym, wręcz agresywnym stosunku do Fanny można wprawdzie dostrzec elementy rywalizacyjne: Charles Brown zdaje się walczyć z zagrożeniem, jakie niesie jego własnemu związkowi z Keatsem obecność dziewczyny oraz sama kobiecość – jej siła i atrakcyjność zdolna osłabić męską przyjaźń. Istotniejszym jednakże wydaje się fakt, iż dokonana przez Armitage’a negatywna ocena Fanny – jakkolwiek wywołująca sprzeciw obdarzonej silną osobowością dziewczyny – jest dla niej pierwszym dotkliwym sygnałem jej własnego statusu społeczno-kulturowego, pierwszym komunikatem dyskredytującym tożsamość i uświadamiającym istnienie ostrej hierarchii między różnymi formami aktywności twórczej, której – mimo iż w przekonaniu Fanny także w jej umiejętnościach

chodzi o oryginalność i wytwarzanie piękna – najwyższym przejawem okazuje się misterium języka. Ponadto samo spotkanie młodej dziewczyny z miłością, proces jej poznawania, od początku wiąże się z doświadczeniem bólu i cierpienia. „Czy jestem zakochana? Czy to jest miłość?” – pyta Fanny, próbując zidentyfikować nieznane jej emocje i towarzyszący im dyskomfort. „Już nigdy nie będę z niej drwiła. To ból taki, że można od niego umrzeć”. Wszystko zatem, co składa się na tę historię, radykalnie zmienia osobowość bohaterki, jej stosunek do siebie samej i do życia, po wręcz destrukcyjną transformację losu. Można powiedzieć, że konsekwencją związku z Keatsem było dla Fanny pogrzebanie jej za życia, by w zamian zyskała ona narracyjną nieśmiertelność jako ukochana i muza – zatem jedyną dostępną kobiecie tożsamość historyczną. W tym właśnie miejscu Campion jako jedna z pierwszych oryginalnych interpretatorek romantycznych historii miłosnych zdaje się stawiać dyskretny, pobudzający do refleksji znak zapytania.

Opowiedziana w *Bright Star* historia przywodzi na myśl analogię z życiem Karla Hynka Máchy. Biografie obu twórców są zbieżne, jeśli chodzi o przedwczesną śmierć oraz związek z kobietą, który przeszedł do historii. Począwszy od opracowań podręcznikowych po bardziej specjalistyczne publikacje, w prezentacji partnerki Máchy, Lori Šomkovéj w sposób bezwzględny podkreślano przede wszystkim dysonans jej związku z poetą, wytworzony jakoby przez spotkanie dwóch skrajnie różnych osobowości: twórczego i utalentowanego mężczyzny oraz przyziemnej i pospolitej kobiety. Jak pisze Miroslav Ivanov w pracy *Důvěrná zpráva o Karlu Hynku Máchovi* podobno sam Mácha bardzo szybko uświadomił sobie „ograniczoną inteligencję swojej ukochanej i nieustannie groził, że się z nią nie ożeni” (Ivanov 1987, s. 225). W grę wchodziły także inne różnice, z których jedna, w opinii wielu najistotniejsza, miała wymiar narodowo-patriotyczny, pocie bowiem trudno było zaakceptować niemieckie pochodzenie ukochanej oraz fakt, iż nie znała ona dobrze języka czeskiego (aczkolwiek chodziło raczej o używanie słów i zwrotów slangowych pochodzenia niemieckiego, głównie tych związanych z rzemieślniczą

pracą ojca Lori, oraz o słabe wyniki dziewczyny w nauce języka czeskiego w szkole). Związek Máchy i Lori niewątpliwie w sposób trwały zapisał się w historii literatury i kultury czeskiej, a przy tym jego bohaterka była i nadal bywa marginalizowana i dyskredytowana przez badaczy. Opowieść o Lori redukuje się do podtrzymujących rozpowszechnioną interpretację jej związku z Máchą cech osobowości dziewczyny oraz wybranych faktów z jej życia, przejawy jej kreatywności i kulturalnych zainteresowań są ignorowane, a jej postać ukazywana jest jednowymiarowo. Słowem, mimo niewątpliwego potencjału tkwiącego w opowieści o Lori Šomkovéj oraz faktu, iż stała się ona częścią kultu poety, w Czechach brakowało dotąd interesujących, mniej szablonowych, mniej konwencjonalnych opracowań – naukowych czy artystycznych – tego materiału biograficznego.

To podejście – przy deklarowanej atencji dla postaci i twórczości Karla Hynka Máchy – zmotywowało czeską pisarkę Dagmar Štětínová do napisania zbeletryzowanej biografii Lori Šomkovéj, wydanej drukiem w roku 2008 pod tytułem *Lori – mluza Karla Hynka Máchy*. We wstępie do książki Štětínová, pragnąc przypomnieć o dotychczasowym lekceważącym stosunku badaczy do swojej bohaterki, powołuje się między innymi na opinię wybitnego historyka literatury Arne Nováka, który w wydanej w roku 1910 pracy *Stručné dějiny literatury české* nazwał Lori „půvabnou, leč nepatrnou koketkou ze skromné rodiny řemeslnické” („kobietką, powabną, lecz nieznaczącą, ze skromnej rodziny rzemieślniczej” – dodajmy przy tym, że sam Mácha, pierwotnie noszący imię Ignác, wywodził się z podobnej, jeśli nie niższej warstwy społecznej, gdyż jego ojciec był wiejskim młynarzem), jak też na inne źródła, w których Lori zyskała sobie miano *nicki* (zera), *bezvýznamné opky* (zwykłej gęsi) czy *nitařky* (niciarki) – ostatnia nazwa miała źródło w ulubionym zajęciu Šomkovéj, jakim było dzierganie w oparciu o własne projekty.

Chociaż na poziomie tytułu, poprzez użycie określenia „muza”, Štětínová odwołuje się do tradycyjnego kodu, za pomocą którego określano tożsamość kobiet pozostających w związku z wielkimi artystami, historia Eleonory „Lori” Šomkovéj w wydaniu czeskiej pisarki

– w którym krytycznej ocenie poddawane są między innymi cytowane wyżej, dezawuuujące określenia bohaterki – zyskuje szerszy i bardziej (po)nowoczesny wymiar. Podobnie jak Campion, Štětínová przedstawia rozwój związku Máchy i Lori koncentrując się na losach dziewczyny – najpierw młodej i niedoświadczonej, przeżywającej ambiwalentne uczucia wobec niecierpliwie dążącego do zbliżenia fizycznego, afektowanego i doświadczającego zmiennych nastrojów mężczyzny. Podobnie jak w przypadku Fanny Brawne, u Lori poznanie miłości od początku skorelowane jest z odczuciem niepewności i bólu: „Mamo, mamusiu, jestem tak nieszczęśliwie szczęśliwa, nie wiem, co to jest, czy tak właśnie wygląda miłość? Czy to, co przeżywam, to jest miłość?” (Štětínová 2008, s. 31) – pyta dziewczyna, zdezorientowana przy przekraczaniu granicy dziewczęcości. Ponadto, o ile w kreacji Campion Keats-mężczyzna i Keats-poeta dopełniają się wzajemnie pod względem wrażliwości, która objawiają się w każdym aspekcie osobowości, w postaci Máchy Štětínová zmuszona jest wydobywać przede wszystkim znaczące kontrasty. Ujawniają się one zwłaszcza w relacji poety z kobietami, traktowanymi jako obiekty fizycznej kontemplacji i niepohamowanego pożądania, a także jako istoty upodrzednione, uzależnione od mężczyzny. Słowem, o ile związkowi Keatsa i Fanny nadawały ton – w różny sposób – również poezja i poetycka wrażliwość umożliwiające wprowadzenie liryzmu do miłosnej opowieści, o tyle w przypadku Máchy i Lori sfery te były ściśle oddzielone od życia prywatnego i intymnego, nieuczestnicząc w jego konstytuowaniu. Mimo iż Lori pragnęła zbliżyć się do Máchy jako poety, on nie dawał jej szansy – jak to się działo w przypadku Fanny, która dzięki związkowi z Keatsem mogła poznać i pokochać sztukę słowa – na łagodną inicjację w obszar poetyckości, na doświadczenie jej duchowych i estetycznych darów. Ekspansywny, powodowany gwałtownymi instynktami Mácha wydaje się raczej atakować dziewczynę swoim talentem, wprowadzając ją w konfuzję i pogłębiając obcość, wskutek czego poezja staje się dla Lori niezrozumiałą, a z czasem nawet wroga siłą.

Z opowieści Štětínovej wypływa pewien wniosek. Otóż deprecjonowanie partnerki Máchy z pewnością jest łatwiejszym rozwiązaniem w przybliżaniu legendy o wielkim czeskim poecie niż rekonstrukcja opowieści o miłości dwojga młodych ludzi, w której Mácha – pozostając artystą dużego formatu – mógłby się okazać mężczyzną dość pospolitym, w życiu prywatnym pozbawionym subtelności i uroku, jakimi dysponował Keats. „Hynek tworzył wiersze ze słów najpiękniejszych, był mistrzem piękna, jednak dziewczęcej miłości w piękne uczucie przekuć nie potrafił” – konstatuje Štětínová (2008, s. 42). Czy zatem związek Máchy z Lori Šomkovą można traktować jako przykład miłości romantycznej, czy też jest to po prostu zwyczajny związek mężczyzny, który ponadto był poetą romantycznym? W historii tej pojawiają się wprawdzie elementy charakterystyczne dla narracji o miłości romantycznej, takie jak sprzeciw rodzin obu partnerów – choć trudno tu mówić o pokonywaniu barier społecznych, które nie istniały w przypadku Lori i Máchy, a reakcje rodzin miały postać standardowych oporów – czy tragiczny finał wywołany śmiercią Máchy w młodym wieku. Listy poety oraz jego dziennik intymny, stanowiące świadectwo³ erotycznej namiętności, zazdrości, a nawet emocjonalnych i seksualnych perwersji, jak również relacje przyjaciół i biografów poety – Karla Sabiny, Eduarda Hindla, Josefa Kajetána Tyla – potwierdzają ponadto, iż związek ten wykroczył poza ramy wzorca romantycznego, to znaczy poza odcieleśnione, czy – jak to określił Kundera w *Nieśmiertelności* – umieszczone w przestrzeni pozakopulacyjnej wyobrażenie tego modelu (można by zatem powiedzieć, że może związek ten był niejako podwójnie „sprowadzony na ziemię” – nie tylko ze względu na „osławioną” pospolitość Lori, lecz również z uwagi na wyartykułowane przez Máchę i potwierdzone przez jego przyjaciół, pragnienia seksualne i ich aberracje). Brakuje tu również charakterystycznego, jak podkreśla Janion, elementu przeciwstawie-

³ Na temat *Dziennika intymnego* Karla Hynka Máchy istnieją różne poglądy, jeśli chodzi o jego autentyczność, jednakże ze względu na otwartość tej kwestii, nie ma przeszkód w traktowaniu go również jako potencjalnego świadectwa o samym poecie.

nia miłości i małżeństwa – to ostatnie wprawdzie nie dochodzi do skutku wskutek śmierci Máchy, ale jest planowane, w dodatku w sposób czysto pragmatyczny, jako wymuszone przez ciężę Lori. Wydaje się więc, że w historii miłości Lori i Máchy mamy do czynienia z syntezą typowej znajomości dwojga młodych ludzi w wieku rozrodczym oraz *amour passion*, która, mimo iż wykazuje zbieżności z miłością romantyczną, zdaniem Giddensa jest zjawiskiem dość uniwersalnym i należy ją odróżniać od bardziej specyficznej kulturowo miłości romantycznej, w której żądza seksualna jest z reguły podporządkowana miłości wysublimowanej (Giddens 2006, s. 52–53, 55). Jedynym aktualnym romantycznym *signum* w narracji o związku Máchy i Lori pozostawoby to, iż także tę historię „opowiada się jako miłość utraconą, przeznaczoną na stracenie, skazaną na zagładę” (Janion 2004, s. 113).

Jeśli chodzi o czeską prozę współczesną, pojawiają się w niej utwory, w których w interesujący sposób podejmowany jest dialog z tradycją Máchovską, w tym również z rolą kobiety w relacji z artystą-mężczyzną i jego twórczością. Czyni tak, na przykład, Daniela Hodrová w swojej trylogii *Miasto utrapienia* (*Trýznivé město*). Konstruując fabułę swego cyklu powieściowego w oparciu o proces emancypacji kobiety od zależnej i biernej bohaterki ku świadomej, autorefleksyjnej autorce⁴, w drugiej części cyklu, w powieści zatytułowanej *Kukly* (*Poczwarki*), stanowiącej „etap pośredni” pomiędzy dwiema wymienionymi wyżej tożsamościami, Hodrová odwołuje się do wzorca artysty, metody twórczej i stanu ducha, których korzeni szukać należy właśnie w romantyzmie. Dodatkowo jest to romantyzm czeski, albowiem w *Poczwarkach* gra toczy się przede wszystkim z rodzimą tradycją literacką, podczas gdy w dwóch pozostałych częściach trylogii wprowadzany jest kontekst szerszy, europejski i światowy. W *Poczwarkach* Hodrová nawiązuje do wątku z biografii Máchy, znanego jako niestrudzony wędrowiec, w natchnieniu conte-

⁴ Problem ten omawiam szczegółowo w swojej książce *O prozie Danieli Hodrové* (Car 2003).

mplujący miejsca i krajobrazy; wątku, w którym stylizacja Máchy na „artystę romantycznego” jest szczególnie dobitna. Ten osobowościowo-biograficzny aspekt u Hodrovej ulega jednak „przedelegowaniu” na główną bohaterkę powieści, Sofie, realizując się w motywie wędrówki kobiety – podobnie jak w przypadku Máchy na poły „sombulicznej” – odbywanej nie po dzikich, odległych zakątkach, lecz po praskich ulicach. Przemierzającej miasto bohaterce powieści Hodrovej towarzyszy w pewnym sensie bliźniacza postać mężczyzny pojawiająca się na pobliskich wzgórzach – to usytuowanie oraz określone rekwizyty (elementy ubioru) stają się znakami rozpoznawczymi Karla Hynka Máchy. Oderwana od rzeczywistości, zatopiona w marzeniach/snach/przywidzeniach Sofie niejako zajmuje jego miejsce, tyle że w przestrzeni miasta, co można, między innymi, potraktować jako element uwspółcześniający. Następuje tu swoiste zawłaszczenie domeny poety, co dotyczy zwłaszcza metody twórczej (twórczość jako „śnienie”), ale też modelu życia (wędrowanie, poszukiwanie inspiracji artystycznej w określonej przestrzeni fizycznej) i stanu ducha (ucieczka od rzeczywistości w świat marzeń i w przeszłość historyczną z towarzyszącym temu uszlachetniającym osamotnieniem). Zawłaszczenie to ma, można powiedzieć, charakter radykalny. Dzieje się tak nie tylko przez umieszczenie w centrum utworu kobiety, jej własnej opowieści i opowieści o niej samej, lecz również dzięki jeszcze jednemu zabiegowi porządkującemu relacje między bohaterami. W powieści Hodrovej bowiem pojawia się jeszcze jeden mężczyzna Hynek Machovec. Jego status ontologiczny i tożsamość, jak wszystko w tym utworze, nie są jednoznaczne: jest on zarówno zjawą, jak i realną osobą, przyjacielem Sofie lub jej przygodnym znajomym, interlokutorem napotykanym niekiedy w trakcie wędrówki. Przede wszystkim jednak jest on partnerem życiowym bohaterki, jej mężem lub kochankiem. Choć podobnie jak w przypadku Sofie przestrzenia, do której przynależy Machovec jest miasto, nigdy jednak nie występuje on w roli twórcy, więcej, zostaje wyraźnie „udomowiony”, powiązany z tym, co praktyczne, codzienne i stabilne, ewentualnie z tym, co konstytuuje sferę relacji emocjonalnych, zatem z obszarami tradycyjnie

stanowiącymi domenę kobiecości. Jego imię i nazwisko – Hynek Machovec – wskazuje na powiązania z Karlem Hynkiem Máchą, lecz poprzez owo szczególne usytuowanie w „przestrzeni zwyczajności” postać ta względem swego wzniosłego pierwowzoru ulega swoistemu zdegradowaniu. Służy temu również gra z językiem wyrażająca się w pospolityzującej parafrazie imienia i nazwiska romantycznego poety. Gra z tradycją romantyczną toczy się tu głównie w obszarze relacji kobiecości z męskością, przy czym obaj męscy bohaterowie zostają – każdy na swój sposób – „zdetronizowani”, pozbawieni swoich kulturowo ugruntowanych statusów i tożsamości: pierwszy jako aktywny artysta, drugi jako mężczyzna w jego tradycyjnej roli kulturowej; statusów i tożsamości, które z tradycyjnego punktu widzenia zapewniały im dominację, czy to w sferze artystycznej czy emocjonalno-związkowej. Zwłaszcza sferę, która w relacjach z kobietami od wieków przynależała artystom – sferę wzniosłości, twórczej kreatywności, uduchowienia, kontaktu z absolutem i transcendcją – w powieści Hodrovej bezwzględnie zagarnia kobieta.

Gwoli ścisłości zastosowany przez Hodrovą pozycjonizm przejawiający się w umieszczeniu postaci Máchy (jego wizji?) poza miastem można odczytać w jeszcze inny sposób. Peryferyjne okolice wzgórz okalających Pragę – będącej zarówno centrum historycznym, jak i przestrzennym centrum powieści – są bez wątpienia śladem biograficznym, można powiedzieć, że następuje tu odwołanie do „środowiska naturalnego” poety jako miejsca jego twórczych inspiracji. W wymiarze symbolicznym wszakże usytuowanie to może kojarzyć się z marginalną, odosobnioną pozycją zajmowaną przez Máchę w literaturze czeskiej w czasach, gdy tworzył, jak i wiele lat po jego śmierci. Kiedy więc pisarka prowadzi intertekstualną grę z twórczością Máchy, polegającą na wprowadzaniu do własnej powieści fragmentów jego utworów, które, niepoprzedzone żadnym metakomentarzem, wchłonięte przez tekst *Poczwarek*, stają się immanentną częścią tego tekstu i opowieści, można to interpretować jako próbę przywrócenia Karla Hynka Máchy – jego osoby, jego twórczości – Centrum. W propozycji Hodrovej zatem nawiązania do Máchy przybierają charakte-

rystyczną dla postmodernizmu postać wieloaspektowej, niekiedy przewrotnej gry z biografią i z twórczością wielkiego poety romantycznego; grę, którą tym razem prowadzi twórcza kobieta.

Do swoistego powtórzenia „dysonansowego” charakteru związku, z jakim spotykamy się w przypadku Máchy i Lori Šomkovéj, dochodzi w utworze innej współczesnej pisarki, Zuzanny Brabcovej⁵. W wydanej w roku 2000 powieści *Rok perel (Rok perel)* nie spotkamy się wprawdzie z klasyczną parą heteroseksualną. Główną bohaterką utworu jest kobieta zakochana w drugiej kobiecie. Jest ona jednak intelektualistką, osobą wyrafinowaną, o skomplikowanej osobowości i wysublimowanych gustach – i cechy te można odnieść do figury twórcy, artysty. Obiektem jej miłości natomiast staje się osoba pospolita, charakteryzująca się pragmatycznym podejściem do kwestii uczuć, o ograniczonych horyzontach myślowych i nieuszlachetnionym odbiorze rzeczywistości. Spotykamy się tu zatem, z jednej strony, z wielkim uczuciem, z intensywną, obezwładniającą namiętnością i zmysłowością (historia miłosna toczy się zdecydowanie w „przestrzeni kopulacyjnej”, zgodnie z wymogami i przyzwoleniami współczesności). W powieści Brabcovej kontekst romantyczny występuje w powiązaniu z modernizmem. Pojawiają się jednak również ślady odwołań do melodramatu, owej „zdegradowanej” wersji romantycznych historii miłosnej, toczy się również Russellowska walka kochanków przeciwko całemu światu. Można ją owszem umieścić w kontekście modernistycznych norm i zakazów, jako że rzecz dotyczy związku homoseksualnego, trzeba jednak wziąć pod uwagę również to, iż związek ten realizuje się współcześnie, w przestrzeni obyczajowej w jakimś stopniu wolnej od hegemonii heteronormy. Problemy głównej bohaterki odczuwającej konieczność walki z symbolizacją i jej prawami są zatem raczej internalizacją zakazów niż ich faktycznym oddziaływaniem w rzeczywistości, modernistyczne od-

⁵ Prezentowanej tu powieści Zuzany Brabcovej, w moim odczuciu niezwykle inspirującej, poświęciłam artykuł *Współczesne rytuały przejścia (na materiale literatury czeskiej)* (Car 2007) oraz *Deziluzja w powieściach czeskich po roku 1989* (Car 2009).

niesienia natomiast służą udramatyzowaniu sytuacji osobistej, utrudnionej przez fakt posiadania przez główną bohaterkę powieści rodziny – męża i dziecka. Wydaje się, że w utworze Brabcovej dochodzi do swoistego nałożenia modelowej sytuacji kochanków romantycznych, niejako obowiązkowo borykających się z przeszkodami w realizacji swych uczuć, z położeniem modernistycznego „odmieńca” uwięzionego przez restrykcyjne normy kulturowe. Są to więc zarazem granice przyporządkowywane w utworze ponowoczesności – może nieco na siłę, w sposób usztywniony, ale też można je odczytać jako świadectwo indywidualnego doświadczenia, któremu potrzebne są wspomagające wzorce osobowe z tradycji kulturowej – czy będzie to bohater romantyczny czy tragiczna postać modernisty, wyklętego i ukaranego za swoją nienormatywność; jakiś „pornograficzny” Egon Schiele czy „amoralny” Oscar Wilde, osądzony i osadzony w więzieniu (czego odpowiednikiem w powieści Brabcovej byłby pobyt bohaterki w szpitalu psychiatrycznym – wszak szaleństwo i obłąd bądź jego bliskość to zagrożenia precyzyjnie definiujące miłość romantyczną niż kara i moralne potępienie).

W przywoływanym już szkicu Marii Janion *Fragmenty dyskursu miłosnego*, umieszczonym – poza przywołaną już pracą *Kobiety i duch inności* – także jako posłowie do głośnej powieści *Bo to jest w miłości najstraszniejsze* współczesnej pisarki szwajcarskiej Nicole Müller, miłość romantyczna zostaje uznana za paradygmat szczególnie nośny w przypadku relacji homoseksualnej; Janion mówi tu wręcz o homoseksualnej miłości romantycznej jako o wyzwalającej „z więzów patriarchalnej władzy”, homoseksualna orientacja i uczuciowy związek dwóch kobiet natomiast dobitnie podkreśla możliwość „oderwania się od istniejącego układu społecznego i stworzenie adekwatnego dyskursu” (Janion 2004, s. 111; w przypadku Müller jest nim fragment, stąd oczywiście bezpośrednie nawiązanie do utworu Barthesa w tytule szkicu Janion). Brabcová sięga po bardziej konwencjonalne środki narracyjno-dyskursywne, co można potraktować jako sygnał niemożności uwolnienia się od normy, od powinności i wzorców, od wspomnianych zinternalizowanych zakazów. Czeska

pisarka wykorzystuje klasyczną narrację trzeciosobową wymiennie z narracją pierwszoosobową, „rwie” również fabułę przedstawiając wypadki fragmentarycznie – zachowując wszakże przejrzystość powiązań między nimi. A jednak także w tych formach podawczych, w narracyjnie zdystansowanej rekonstrukcji własnej historii oraz w monologu pełniącym funkcję lamentacyjnego zwierzenia, odbywa się praca żałoby – wyłoniąca przez Janion jako szczególnie ważna, konieczna przy doświadczeniu wielkiego niespełnienia i wielkiej utraty, tak charakterystycznych dla miłości romantycznej. Albowiem, powtórzmy za Janion, „Miłość romantyczna – o czym świadczą największe teksty literatury europejskiej – opowiada się za miłością utraconą albo przeznaczoną na stracenie, skazaną na zagładę. Towarzyszy temu zawsze poczucie nieszczęścia” (Janion 2004, s. 113).

Literatura

- Bielik-Robson A., 2008, *Miłość: spełniona zależność*, [w:] eadem, *Romantyzm. Projekt niedokończony*, Kraków.
- Car A., 2003, *O prozie Daniela Hodrovej*, Kraków.
- Car A., 2007, *Współczesne rytuały przejścia (na materiale literatury czeskiej)*, [w:] *Wielkie tematy w literaturach słowiańskich*, cz. 2, red. M. Bałut et al., Wrocław, s. 223–228.
- Car A., 2009, *Deziluzja w powieściach czeskich po roku 1989*, [w:] *Kultury słowiańskie między postmodernizmem a postkomunizmem 1989–2004*, red. M. Dąbrowska-Partyka, Kraków, s. 251–265.
- Gdula M., 2009, *Trzy dyskursy miłosne*, Warszawa.
- Giddens A., 2006, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa.
- Ivanov M., 1987, *Důvěrná zpráva o Karlu Hynku Máchovi*, Praha.
- Janion M., 2004, *Fragmenty dyskursu miłosnego. Posłowie*, [w:] N. Müller, *Bo to jest w miłości najstraszniejsze*, przeł. A. Buras, Warszawa.
- Janion M., 1996, *Miłość i panna szalona*, [w:] eadem, *Kobiety i duch inności*, Warszawa.
- Kraskowska E., 2007, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań.
- Kuligowski W., 2004, *Romantyczna namiętność*, [w:] idem, *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*, Poznań, s. 149–183.
- Štětínová D., 2008, *Lori – múza Karla Hynka Máchy*, Štítý.

Summary

The Authoress in her article examines the relationship between Karel Hynek Mácha and Lori Šomková. She concludes that, their relationship exceeded the bounds of standard romantic love. Evidence of that is prosaism and commonness of Lori as well as information contained in the letters of poet and his diary, in which he talks about erotic passion, jealousy, even some of emotional and sexual perversions.