

Intertekstualność w twórczości nieoficjalnej lat 50. (Egon Bondy i inni autorzy publikujący w serii wydawniczej Půlnoc)

Przełóżyła Olga Czernikow

1. Na literackim „marginesie”

Dla utworów Bondy’ego – zarówno tych pochodzących z okresu działalności pisarza w serii wydawniczej Půlnoc (Edice Půlnoc), jak i tych powstałych w środowisku późniejszego undergroundu – charakterystyczna jest duża liczba cytatów, parafraz, persyflazy czy aluzyjnych nawiązań na różnych poziomach tekstu. Dążenie, by za wszelką cenę odkryć i rozszyfrować wszystkie te odniesienia, miałyby się oczywiście z celem¹ – dla zrozumienia struktury samego wiersza nie jest to zresztą problem najistotniejszy. Chodzi raczej o to, by ukazać, w jaki sposób twórczość Bondy’ego – zwłaszcza ta z lat 50. – wykorzystuje owe nawiązania, i dzięki temu określić, w jaki sposób, w jakich wzajemnych relacjach i z jakim skutkiem podmiot liryczny może funkcjonować w dialogu z cytowanymi tekstami, a także w jaki sposób zjawiska te odzwierciedlone są w strukturze semantycznej wiersza².

Nawiązywanie do innych tekstów prawdopodobnie zawsze było zjawiskiem charakterystycznym dla zamkniętych społeczności literackich. Intertekstualność pozwalała wydobyć głębsze związki semantyczne i kulturowe; można powiedzieć, że ironia i gra z innymi utworami stwarzały wrażenie pewnej spójności, przynależności do tradycji literackiej. Im bardziej członkowie tego typu społeczności odczuwali wokół twórczą pustkę i brak możliwości konfrontacji czy współzawodnictwa z oficjalną produkcją artystyczną, tym intensywniej rekompensowali sobie ów brak poszukiwaniem owych zjawisk w historii. W ten sposób literackim konkurentem mógł stać się kanoniczny tekst z historii literatury narodowej. W takim przypadku nie chodzi już tylko o związek jednego tekstu z drugim, ale w szerszej perspektywie o: „interakcję między tekstem a społeczeństwem, między tekstem a historią”³. Należy przy tym zaznaczyć, że każda konfrontacja dwóch tekstów implikuje również ich interpretację. W podobny sposób traktowali kanoniczne teksty także twórcy związani ze społecznością undergroundową w czasach normalizacji.

¹ Za wyjątkowo inspirującą w tej materii możemy uznać refleksję Danieli Hodrovej, według której tekst: „przestał być rozumiany jako ‘kamień’, ‘skała’, ‘tkanina’, a zaczął być odbierany raczej jako ‘woda’ i jej ruch, jako ‘tkanka’ i tkanie (...)”. D. Hodrová, *Text mezi texty*, „Česká literatura”, roč. 51, 2003, č. 5, s. 543.

² Relacje intertekstualne można definiować słowami Jiřego Homoláča jako: „(...) relacje pomiędzy pewnym tekstem a tekstem pierwotnym, którego podstawową właściwością jest to, że staje się częścią warstwy znaczeniowej owego drugiego tekstu”. J. Homoláč, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha 1996, s. 44.

³ S. Schahadat, *Intertextovost: čtení – text – intertext [w:] Úvod do literární vědy*, Miltos Pechlivanos (red.), Praha 1999, s. 359.

O energii tego środowiska świadczy całkowita swoboda w doborze tekstów i sposobów ich trawestacji. Dowodzą tego częste cytaty, wzmianki czy aluzje, które stały się znakiem rozpoznawczym undergroundowej produkcji literackiej⁴.

Wśród utworów, do których nawiązywali twórcy związani z podziemiem, można z grubsza wyodrębnić dwie grupy tekstów. Pierwszą z nich tworzą kanoniczne dzieła literatury czeskiej (przede wszystkim dziewiętnastowiecznej), które stając się podstawą ironicznej parafrazy czy persyflażu, podlegały jednocześnie reinterpretacji. Dziedzictwo osobowości twórczych, takich jak Karel Jaromír Erben, Karel Hynek Mácha czy Božena Němcová, stało się dla Bondy'ego i kręgu jego przyjaciół swego rodzaju wyzwaniem. Idea „nieśmiertelnego” dzieła, jego trwałości w czasie i nieprzemijającej wartości estetycznej była obsesyjnie powracającym motywem utworów Bondy'ego. Zaznaczmy w tym miejscu, że nie mniej ważnym źródłem inspiracji dla twórców undergroundowych był także surrealizm. Kierunek ten od początku zakładał bowiem zestawianie ze sobą tekstów i gatunków, których pozornie nic nie łączy. Podobnie jak przedstawiciele undergroundu surrealiści także poszukiwali swojego literackiego rodowodu w przeszłości, czego klasycznym już przykładem może być odwoływanie się do spuścizny Markiza de Sade'a, którą nadrealizm odkrył i zinterpretował na nowo. Kolejną wspólną cechą surrealistów i pisarzy związanych z kulturą podziemia jest ponadprzeciętna znajomość źródeł czeskiego piśmiennictwa, przede wszystkim zaś literatury ludowej, która miała niemały wpływ na autorów współtworzących serię Půlnoc⁵.

Drugą grupę utworów tworzą teksty współczesne, które doczekały się licznych cytatów, parafraz i ironicznych nawiązań w twórczości pisarzy undergroundowych. Były to zarówno teksty wywodzące się z kręgu Edice Půlnoc, jak i niektóre utwory z obiegu oficjalnego, do których twórcy związani z Północą często się odwoływali (jednym z takich dzieł był na przykład tom *Bez obav (Bez lęku)* Biebla, wydany w 1951 roku). Do tej kategorii zaliczają się także wszelkie cytaty, aluzje, legendy i mity związane z bieżącymi wydarzeniami.

Autorów związanych z Północą szczególnie przyciągała i prowokowała proklamowana po przewrocie lutowym oficjalna interpretacja dziedzictwa odrodzenia narodowego, której orędownikiem był Zdeněk Nejedlý, a która w obliczu nieustannie pogarszającej się sytuacji społecznej coraz częściej była postrzegana w kategoriach mitu lub stereotypu. Nejedlý przedstawił swoje poglądy w prelekcji zatytułowanej *Komuniści – dziedzice najlepszych tradycji narodowych*, którą z ramienia KSČ wygłosił w praskiej Lucernie. W przemówieniu tym konstatował, że „owe tradycje zostały zredukowane do linii Tyl – Hálek – Němcová – Neruda – Sládek – Čech – Jirásek – Wolker,

⁴ Jiří Trávniček w swoim studium poświęconym *Łabędzim pieśniom* Magora Ivana Martina Jirousa zaczyna swoje rozważania o jego potrzebie komunikacji od stwierdzenia, że wiersze poety „(...) są zaludnione przez dziesiątki postaci i imion”. J. Trávniček, *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s.187.

⁵ „Poezat Zbytky eposu (Resztki eposu) (...) jest wyjątkowym przykładem surrealistycznej poetyki łączenia sprzeczności i jednocześnie świadectwem dokonanego przez Bondy'ego powrotu do źródeł współczesnego czeskiego piśmiennictwa (Erben, Mácha, Havlíček Borovský)”. M. Machovec, *Od avantgardy přes podzemí do undergroundu* [w:] *Alternativní kultura*, J. Alan (red.), Praha 2001, s. 160.

ewentualnie Smetana – Aleš (...)”⁶. Lata 50. z ich sztywnymi wyznacznikami oficjalnej ideologii i sztuki inspirowały poetów do tworzenia pastiszów literackich – początkowo pisanych po prostu dla rozrywki – które były dystrybuowane i czytane także przez twórców z kręgu Jiřego Kolářa, spotykających się cyklicznie przy jego słynnym stoliku w kawiarni Slavia. Wdzięcznym i dowcipnym motywem stała się wtedy postać „parówkarza”, której kolejne parodie utrzymane były w stylu różnych poetek – od początków nowoczeskiej poezji aż po Vladimíra Holana⁷.

Działalność literacka autorów z kręgu Bondy’ego tworzyła swego rodzaju równoległy wszechświat, który podlegał konfrontacji z semiotycznym wszechświatem totalitarnego centrum. Z „wszechświatem peryferii” nierozzerwalnie łączyły się (podobnie jak to miało miejsce w przypadku twórczości i życia literackiego w sferze oficjalnej) pewne legendy i mity. Wszechświat kultury nieoficjalnej z upodobaniem sięgał po groteskowe i parodystyczne sposoby przetwarzania elementów wszechświata centralnego. Nie można w tym przypadku mówić o jakiejś wzajemnej inspiracji, lecz raczej o relacji jednostronnej⁸. Przykładem może być samobójstwo Biebla, które stało się tematem szeregu twórczych konotacji w semiotycznym „wszechświecie peryferii” (vide tom poezji Bondy’ego zatytułowany *Velká kniha – Wielka księga*). Przyczyn tego stanu należy zapewne upatrywać w potrzebie (dla każdego twórcy ze wszech miar naturalnej) wpisania się w „ponadindywidualny” kontekst, który jednak po lutym 1948 roku był całkowicie zdeterminowany przez ideologię i politykę⁹.

Odniesienia do kanonicznych tekstów literatury czeskiej czy też parodiowanie „kłasyków” przybierały u twórców związanych z serią Půlnoc różne formy: od drobnych, okazjonalnych aluzji po głębszą interpretację. Zbyněk Havlíček w wierszu *O czym opowiadały sobie dwie cipy na Riwierze z minicyklu erotycznego Levou rukou (Lewą ręką)* z 1948 roku w środku rozmowy dwóch luksusowych prostytutek „wprowadza” postać Jaroslava Vrchlickiego:

„À propos, pójdzie pani chyba na tańce.../ Istotnie, nie lubię siedzieć beczynninie, moja droga.../ Będzie tam ten nowy kapitan kawalerii.../ Ach, jego maniery są tak wytworne.../ Halo, ober! (Przychodzi ober Vrchlický):/ Do usług, miłościwa pani/ Halo, tylny! Niech mi pan to zrobi narzeczem k’sslii...”¹⁰.

⁶ *Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–55*, A. Brousek (red.), Praha 1987, s. 245.

⁷ Zob. J. Hiršal, *Párkár*, Praha 1997, s. 7.

⁸ Sylvie Richterová w tym kontekście zauważa: „(...) czeska kultura w całej swojej historii wielokrotnie znajdowała się w sytuacji, kiedy komunikacja – choćby jednostronna – z centrum, z którym się utożsamia, zostaje przerwana. Przerwanie kontaktu dokonuje się przemocą i siłą rzeczy konfrontuje nas z rzeczywistością systemu totalitarnego (...). W przypadku czeskiej – a także polskiej lub rosyjskiej – kultury system totalitarny przemocą dokonuje podziału semiotycznego wszechświata, który dotąd uważaliśmy za wspólny (...). System totalitarny generuje swój własny semiotyczny wszechświat (dla którego charakterystyczne jest ograniczenie dynamiki centrum-periferia)”. S. Richterová, *Místo domova*, Brno 2004, s. 13.

⁹ „Dzieło jest ‘indywiduum’, a jednocześnie realizuje się w nim struktura odsyłająca do rzeczywistości poza nim, a zatem do czegoś nadindywidualnego. (...) w dziele istnieje napięcie pomiędzy jego elementami indywidualnymi a kolektywnymi”. D. Hodrová, *...na okraji chaosu...*, Praha 2001, s. 57.

¹⁰ Z. Havlíček, *Levou rukou neboli lyrické příspěvky k Emilii* (13.02.1948), „Host” 1998, č. 3, s. 37.

Najbardziej znanym przykładem trawestacji i próby odmitologizowania jednego z kanonicznych dzieł jest pochodzący z 1946 roku poemat prozą *Babunia po sekcji zwłok* surrealisty Karla Hynka¹¹. Tytuł tej odważnej erotycznej parafrazy poeta wybierał podobno wyjątkowo starannie¹². *Babunia po sekcji zwłok* wpisuje się w poetykę spod znaku Markiza de Sade'a, dekadencji i czarnego romantyzmu, którą był wyraźnie zafascynowany także Egon Bondy. Główna bohaterka *Babuni* – podobnie jak w pierwowzorze Němcovej – na końcu umiera, jej śmierć jest jednak nagła, ma przebieg dość szokujący: „Babunia na własne życzenie została zamknięta w trumnie razem z Wiktorą”¹³. Tytułowa „sekcja zwłok” jest metaforycznym określeniem pośmiertnych scen i groteskowych atrybutów ośmieszających pierwotny tekst *Babuni*:

„Pewnego razu, kiedy babunia usypiała przy pianinie matę Adelkę, a wierne majowe kociałka drapały na podwórku dużego psa, wnuczeta za pomocą krucyfiksów otworzyły jej malowaną szafę. Pani Proszkowa upomniała dzieci: Kiedy babunia umrze, to wszystko i tak będzie wasze”¹⁴.

„Sekcja zwłok” jest jednocześnie również wykładnią budowy formalnej tekstu, podzielonego na segmenty utworzone z samodzielnych zdań lub akapitów, przy czym te ostatnie składają się niekiedy tylko z jednego wypowiedzenia. Cały tekst – skomponowany z osiemnastu krótkich rozdziałów przywodzących na myśl wiejskie scenki rodzajowe – wyraźnie przypomina scenariusz filmowy.

Podobną postawę wobec kanonicznych pierwowzorów reprezentują także plastycy Adolf Born i Oldřich Jelínek we wspólnie napisanym utworze prozatorskim zatytułowanym *Urajt*, który ukazał się w serii Půlnoc w maju 1951 roku. Autorzy *explicitie* nawiązują w nim do postaci Karla Jaromíra Erbena, a sam tekst określają jako suprasexdadaistyczną „nowelę balladową przytaczaną za K. J. Erbenem”¹⁵. Temat zaczerpnięty z Erbena w rzeczywistości jest tu tylko tłem (traktowanym z dużą swobodą) dla motywów bezlitośnie parodiujących zarówno źródła literackie, jak i ówczesny socjalistyczny entuzjazm. Za jedyne (tak zwane sygnalizowane) Erbenowskie aluzje można ewentualnie uznać postać głównego bohatera, którym jest powstały z martwych Wright (nazwisko czytane jako Urajt), oraz zmodyfikowany cytat ostatniego wersu drugiej części *Wodnika* Erbena: „kto tam orze na uwrociu blisko skał, muzyk by zaklaskał (...)”¹⁶. Autorzy inspirowali się również tekstem *Krvavý román* (*Krwawa powieść*) Váchala, czarnym romantyzmem

¹¹ Interesującą definicję terminu „poeta” podał Effenberger, cytujący w tym kontekście Mikuláša Medka. Według Medka słowo to w najmniejszym stopniu nie oznacza działania, „które charakteryzuje Hynka. Wyraz *poeta* przy całym swoim nieuniknionym uduchowienu zawartym w tym pojęciu tworzy ostry kontrast ze specyficznym rodzajem wywyższania się, które miało prowokować, a które Hynek podobno często manifestował wobec niektórych ludzi”. V. Effenberger, *S vyloučením veřejnosti* [w:] K. Hynek, *S vyloučením veřejnosti*, Praha 1998, s. 26.

¹² *Ibidem*, s. 45.

¹³ K. Hynek, *op. cit.* s. 229.

¹⁴ *Ibidem*, s. 213.

¹⁵ A. Born, O. Jelínek, *Urajt*, „Hanfa press” 1995, č. 17, s. 72–79. Określenie „suprasexdadaistyczna” pojawia się tylko w samizdatowym wydaniu Edice Půlnoc, w czasopiśmie „Hanfa press” już go nie ma. U Hrabala zaś *Super-sexdadaizm?* to tytuł utworu skomponowanego z napisów z szaleństw miejskich, wydanego w serii Půlnoc w lutym 1952 roku jako część zbioru *Co to jest poezja?*

¹⁶ *Ibidem* s. 79. „Nazwisko Urajt wzięło się z przypisu zamieszczonego w jednej ze starych powieści Verne’a: »Wright, czytaj Urajt!«. O. Jelínek, *Jak to všechno začalo*, „Hanfa press” 1993, č. 14, s.12.

i prozą markiza de Sade'a, niekiedy także dziełami Ladislava Klímy. Ów krótki poemat prozą jest interesujący również dlatego, że wprowadza do czytelniczej podświadomości postać Egona Bondy'ego. Jedną z figur owego dziwnego panoptikum Urajta nosi imię Egon i opisywana jest jako „atletyczny młodzieniec” o „aroganko wysuniętym podbródku”¹⁷. Nie ma wątpliwości co do tego, kogo autorzy mieli na myśli. Bardziej interesujące jest natomiast stwierdzenie, że nie tylko broda, lecz także – a nawet przede wszystkim – wyjątkowa zarozumiałość czyni postać o nazwisku Egon Bondy rozpoznawalną również w innych tekstach.

Legenda Egona Bondy'ego i jej obraz w literaturze czeskiej to temat tak rozległy, że jego dokładniejsze opracowanie musiałyby stać się przedmiotem osobnego studium. Nie sposób pominąć obecności postaci Bondy'ego w tekstach Hrabala, Boudníka, Vondruški i wielu innych. Przede wszystkim zaś należy zwrócić uwagę na jej funkcjonowanie w poezji Ivana Martina Jirousa (w *Łabędzim śpiewie Szajbusa* można na przykład odnaleźć taki oto obraz Bondy'ego lecącego nad Pragą: „Na placyk przed kościół świętego Mikołaja/ anioły Bondego od Słońc przysyłają/ przewiązują mu ręce stułą/ zdobią mu czoło aureolą/ w przyćmionym blasku Bondy góruje/ nad dachami barokowej Pragi króluje”¹⁸) i twórczości przedwcześnie zmarłego undergroundowego poety Milana Kocha. Wśród tekstów emigracyjnych, które reflektują i kreują legendę Bondy'ego, szczególne miejsce zajmuje proza medytacyjna *Paradyż* Richarda Popela (Bondy występuje w niej jako dr Krejzl), a także niektóre książki Jana Křesadla. Ten ostatni w swojej książce *La Calle Neruda* kreśli satyryczny (czy wręcz karykaturalny) obraz powstawania praskiej mitologii. W powieści tej Bondy ukazuje się na moment jako „stary hipis” o nazwisku Pogon Bumbo. Křesadlo poznał osobiście Bondy'ego w 1955 roku w poradni seksuologicznej w praskiej klinice psychiatrycznej (nazywanej kliniką Myslivečka od nazwiska działającego w niej wówczas znanego psychiatry), gdzie pracował jako psycholog. Przebieg owego spotkania sparodiował w jednej ze scen powieści *Kravex 5*, w której pojawia się *alter ego* Bondy'ego – Ervín Buxbaum *alias* Zbyhoň Angler, mężczyzna o wysokim głosie i „żydowskiej fizjonomii”.

Interesującym zajęciem może być prześledzenie losów legendy Bondy'ego w poszukiwaniu jej genezy; ślady prowadzą bowiem nie tylko do „noweli” Borna i Jelínka. Jednym z tekstów wykorzystujących ten temat było opowiadanie Hrabala *Made in Czechoslovakia*, napisane wiosną 1952 roku. Utwór ten składa się z serii prozatorskich mikrosocen, których bohaterami są „doktor” i Bondy.

„Na kanapie spoczywa brodaty Bondy. Na dywanie stoi butelka. Nogi Bondy'ego są przykryte płaszczem. W całym domu słychać przerażający dźwięk rur kanalizacyjnych”¹⁹.

Kolejne teksty poświęcone założycielowi ruchu undergroundowego były już pisane z większego dystansu czasowego, powstawały bowiem kilkanaście lat po okresie największego rozkwitu legendy Bondy'ego. Pierwszym z owych utworów jest *Czuły barbarzyńca*

¹⁷ Ibidem, s. 74.

¹⁸ I.M. Jirous, *Magorova summa*, Praha 1998, s. 497 (fragment wiersza w przekładzie Karola Furmańskiego, zob. I. M. Jirous *** [Na placyk przed kościół świętego Mikołaja...] [w:] *Czeski underground. Wybór tekstów z lat 1969–1989*, oprac. M. Machovec, Wrocław 2008, s. 293).

¹⁹ B. Hrabal, *Made in Czechoslovakia* [w:] idem, *Jarmilka*, SSBH. Sv. 3, Praha 1992, s. 78.

Hrabala, drugim - wciąż nie dość doceniane pamiętniki Stanislava Vávry zatytułowane *Zvířený prach* (Kłęby kurzu). U Hrabala wyrazistym motywem staje się broda Bondy'ego (podobnie zresztą jak i inne części ciała), która ukazana jest w osobliwej konwencji przywodzącej na myśl estetykę teatru lalkowego. Części ciała, mimika i gestykulacja stają się swego rodzaju synekdochą całościowego obrazu postaci i jej zachowań. Ogólna charakterystyka opiera się na hipertrofii ekspresji, przerysowanych reakcjach i typowo Hrabalowskim akcentowaniu zmysłowości: „Kiedy dowiedział się o tym Egon Bondy, opadła mu szczęka, a jego słynne, zachwycająco czerwone wargi załśniły jak miąższ czereśni (...)”. Gdzie indziej zaś czytamy: „A Egon Bondy przewrócił mnie, jeździł mi brodą po twarzy, i wołał: Wy dwaj, jak nie będziecie uważać, to zabiję, zabiję, zabiję... (...)”. Narrator poświęca swoją uwagę postaci Bondy'ego również w finalnej scenie książki: „Egon Bondy (...) odchylił do tyłu swoją brodatą, owłosioną głowę, głowę, która teraz otoczona była aureolą, pachnącą i zionącą Prazdrojem (...)”²⁰.

Pamiętnikowe zapiski Stanislava Vávry, którego z Bondym zapoznał zresztą Hrabal, powstały dopiero po ponad pięćdziesięciu latach od czasów opisywanych wydarzeń i sytuacji, datowane są bowiem na rok 2003.

„Przy stole siedział przed kuflem i dzbanem piwa Zbynek Fiszler – Egon Bondy. Rudawy, brodaty, trochę grubawy, dobrze ubrany, siedział z nogą na nogę, ukazując swoje małe stopy w kolorowych skarpetach i zamszowych półbutach. (...) Ten przenikliwy i pewny siebie młody człowiek w niczym nie przypominał nieokiełznanego przedstawiciela bohemy”²¹.

Relacja Vávry, w odróżnieniu od wizji Hrabala, jest raczej powściągliwa w stylizacji, konsekwentnie utrzymuje charakter informacyjno-dokumentalny. Mimo to obecne są w niej elementy bardzo podobne do tych z cytowanych wcześniej fragmentów.

2. Od Máchy do Eliota

Wśród odwołań do innych tekstów kultury, obecnych w twórczości poetyckiej Bondy'ego z pierwszej połowy lat 50., największą grupę stanowią nawiązania do poezji Karla Jaromíra Erbena i Karla Hynka Máchy²². Bondy niejednokrotnie mówił o romantyzmie – który miał skądinąd ogromny wpływ na idee i poetykę surrealizmu – z wielkim uznaniem. Kiedy w 1994 roku dokonywał podsumowania sylwetki Karla Teigego, oznajmił, że:

„Bez Teigego nie tylko nie mielibyśmy międzywojennej awangardy, lecz także naszej artystycznej współczesności. Surrealizm był dla XX wieku tym, czym romantyzm dla wieku XIX”²³.

Znamienne, że w trzeciej pieśni *Praskiego życia*, utworze silnie nawiązującym do dziedzictwa awangardy międzywojennej i surrealizmu, parafrazowane są właśnie fragmenty *Maja Máchy*.

²⁰ Idem, *Něžný barbar*, Praha 1990, s. 82–83 (cytowane fragmenty w przekładzie Aleksandra Kaczorowskiego, zob. B. Hrabal, *Czuly barbarzyńca. Texty pedagogiczne*, tłum. A. Kaczorowski, Izabelin 1997, s. 76, 83, 113).

²¹ S. Vávra, *Zvířený prach*, Praha 2004, s. 88.

²² Bondy nie był jedynym twórcą z kręgu Północy, u którego dostrzec można silne wpływy dzieła Karla Hynka Máchy. Martin Pilař dostrzega podobną fascynację u Boudníka, który, według badacza, umiał „(...) posługiwać się niezwykle staranną i obfitującą w metafory czeszczyzną Máchowskiej (...), a być może także Nerudowskiej prozy”. M. Pilař, *Underground*, Brno 1999, s. 118.

²³ E. Bondy, *Teige*, „Jarmark umění” 1994, č. 9, březen, s. 20.

„Myślę o Marii
O swojej siostrze
O przyjacielu który jest teraz w kryminale
I o tym że ja też tam będę
O tym jakim emocjonalnym wrakiem
Jestem w wieku dwudziestu lat
Jest znowu jesień Pierwszy maj!
Jesienny maj
I czegoż czas
Do czegoś synogarlicy głos nakłania
Daleko jest to przekłete miasto
Daleko jest chyba aż na księżycu
Już o czymś szepce cichy mech
Kłamię czegoś ból kwitnące drzewo –
Nie wierzę w nic
A przecież chciałbym wierzyć
Ale nic nie ma”²⁴.

Maj, najśłynniejszy poemat Máchy, pojawia się tu nieprzypadkowo. Już w swoich wczesnych tekstach Bondy chętnie kreuje się na wybitnego twórcę – geniusza i samotnika, nawiązując w ten sposób do romantycznej aury wytworzonej wokół postaci Máchy. Dodajmy na marginesie, że twórczość autora *Marinki* stała się literackim fundamentem także dla naszej najstarszej generacji surrealistów²⁵. Za formę aluzyjnego cytowania (w wąskim, a zatem dla utworu zasadniczym rozumieniu), funkcjonującego na płaszczyźnie struktury znaczeniowej tekstu, można uznać również głęboko depresyjne i egzystencjalne przesłanie poematu²⁶. Atmosfera beznadziei ewokowana jest nie tylko przez antynomię „jesień – pierwszy maj”, lecz także, a może przede wszystkim poprzez wysoką frekwencję zaimków nieokreślonych. Potrzeba wiary i bliskości, którą wyraża podmiot liryczny, tworzy kontrast z wizją dehumanizacji systemu stalinowskiego. Motyw uwięzienia Viléma w wieży w Máchowskim pierwowzorze staje się sugestywną metaforą atmosfery przesłuchań i krwawych procesów politycznych w latach pięćdziesiątych²⁷.

Odległość, którą musi pokonać podmiot Bondy’ego („Daleko jest to przekłete miasto/ Daleko jest chyba aż na księżycu”), ma charakter nie tylko fizyczny, przestrzenny,

²⁴ E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 1, Praha 1991, s. 21.

²⁵ Zob. wydany z okazji rocznicy śmierci Máchy tom *Ani labuř ani Lůna*, Praha 1995.

²⁶ Polski literaturoznawca Michał Głowiński pisal o strukturze znaczeniowej tekstu w następujący sposób: „O tym, co jest, a co nie jest elementem strukturalnym danego tekstu, co współtworzy lub nie współtworzy jego struktury semantycznej, przesądza moment recepcji tekstu i nie ma powodu, dla którego nawiązania intertekstualne miałyby być objęte innymi prawami niż pozostałe elementy strukturalne”. [cyt. za:] J. Homoláč, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha 1996, s. 21.

²⁷ O tym, że *Maj* był często wykorzystywany przez pisarzy związanych z serią *Půlnoc*, świadczyć może również obecność Máchowskich motywów w groteskowym wierszu Ivo Vodseďálka zatytułowanym *Ať se řesou váleční štváci* (*Niechaj dráž wojenni podžegacze*) z tomu *Kvetoucí Ukrajina* (*Kwitnąca Ukraina*) z 1950 roku. Wiersz ten zaczyna się słowami: „Synogarlicy do miłości głos nakłaniał/ z wonnych brzoź niósł się cichy śpiew/ w milczeniu przechadzałem się z żoną po okolicy (...)”, I. Vodseďálek, *Zuření, Dílo Ivo Vodseďálka*, sv. 1, Praha 1992, s. 34.

lecz także wewnętrzny, subiektywny. Mácha w swoich wizjach nieskończoności czasu i przestrzeni skupia się przede wszystkim na pytaniach o sens istnienia jako takiego („Daleko uniósł go zawzięty czasu bieg,/ jak cień umarły w dali niknie sen tych dni,/ jak widok białych miast, co w łonie wody lśni”²⁸). Temat ten jest stale obecny w całym poemacie – motyw „rozległej przestrzeni” w znaczeniu fizycznej odległości, a przede wszystkim nieosiągalnego metafizycznego sensu istnienia, wieńczy bowiem każdą z części *Maja* z wyjątkiem pierwszej pieśni i drugiego intermezza. Podobnie wygląda to u Bondy’ego, którego podmiot liryczny jest pozostawiony samemu sobie – bez przyjaciół, pewności i wiary. Mimo że żyje w Pradze od dzieciństwa, czuje się wyobcowany z jej przestrzeni: „Chcę uciec/ ale nie wiem dokąd/ jestem współ sam”²⁹. Kolejny element przejęty przez Bondy’ego z poetyki romantycznej to zamiłowanie do tworzenia fragmentarycznych kompozycji. Niektóre z jego pozornie niedokończonych wierszy wyraźnie przypominają zresztą utwory pisane metodą surrealistyczną: „Jest właśnie Boże Narodzenie/ Przed laty w Palestynie/ gdzie Rolland i Matka Boska/ Liście spadają na stół”³⁰.

Strukturę *Praskiego życia* kształtuje leksyka rozmaitego pochodzenia: jedną z grup tworzą słowa przynależne do języka literatury fachowej („sporadyczny”, „dezorientacja”), w kolejnej odnaleźć można terminy filozoficzne i politologiczne („defetyzm”, „szowinizm”), następnie określenia pejoratywne („burzuj”), wyrazy książkowe lub archaiczne („Weltschmerz”, dawne formy liczebników). Ponadto w tekst wplatane są też fragmenty sformułowane po niemiecku i rosyjsku. Źródła inspiracji dla całego utworu należy szukać zarówno w literaturze wysokiej, jak i w twórczości popularnej, kiczowatej, a także w literackiej tandecie.

Mimo że autor sam przedstawia i wyjaśnia reguły gry, którą podejmuje z innymi tekstami (jej wykładnia zamyka cały poemat), nie jest bynajmniej łatwo odnaleźć się w labiryncie wszystkich aluzji, które pojawiają się w jego utworach. Wydaje się, że zrynkami, który skłania Bondy’ego do posługiwania się ową metodą literackiego montażu, jest nie tylko swego rodzaju pojemność przestrzeni tekstowej kompozycji liryczno-epickich, lecz także, a może przede wszystkim ich ciężenie ku iluzyjności i fikcjonalności wypowiedzi, tak typowych dla formy poematu stosowanej przez autora *Totalnego realizmu*. W *Praskim życiu* odnajdziemy więc nawiązania zarówno do sztamowej, jak i ambitnej literatury, cytaty z wierszy Paula Eluarda, fragmenty z niemieckich powieści dla kobiet, urywki z bliżej nieokreślonego przewodnika po Pradze, a nawet piosenki z zachodniemieckiego radia.

Z utworów związanych z kontekstem politycznym zostały wprowadzone do poematu nie tylko słowa *Międzynarodówki* („ETO NIET NASZ POSLIEDNIJ I RIESZITIELNYJ BOJ”³¹), lecz także fragmenty nazistowskiej pieśni *Die Fahne hoch* (*Horst Wessel Lied*),

²⁸ K.H. Mácha, *Básně a dramatické zlomky*, Praha 1959, s. 50 (fragment *Maja* w przekładzie Józefa Waczkowa, zob. K.H. Mácha, *Maj. Wybór poezji*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Józef Waczków, Warszawa 1971, s. 135).

²⁹ E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 1, Praha 1991, s. 20.

³⁰ Ibidem, s. 8.

³¹ Ibidem, s. 22.

którą w czasach jej powstania śpiewano często łącznie z niemieckim hymnem przy okazji ważnych uroczystości. Bondy posłużył się jej drugą częścią:

„Alle Kameraden die Reaktion und Rotfront erschossen
Marschier´n im Geist in uns´ren Reihen mit
Sie ziehen durch meinen Kopf
Das Leben ist doch nur Unsinn“³².

Pierwsze dwa wersy pochodzą z wyżej wspomnianej pieśni, ostatnie dwa są dziełem autora. Bondy zamyka nimi drugą pieśń *Praskiego życia*. Manifestowany przez niego w poemacie stosunek do nazizmu, Niemców i języka niemieckiego był przede wszystkim prowokacją. Poeta uważał bowiem ideologię nazistowską za równie zbrodniczą jak doktryna stalinowska³³.

Strukturę poematu tworzy wieloelementowy kolaż. Sposób, w jaki został zestawiony, przywodzi na myśl metodę Bohumila Hrabala, u którego jednak cytowane teksty są często użyte bez wskazania ich źródła. Bondy zaś otwarcie przywoływał w *Praskim życiu* takie źródła inspiracji jak *Horst Wessel Lied*, a cały poemat zaopatrzył w szczegółową bibliografię. W *Pięknej Poldi* Hrabala przy cytatach pojawiają się co prawda numery stron, ale tytuły cytowanych dzieł już nie:

„... w naszym przypadku chodziłoby już
o niedozwolone stosunki, westchnął księgowy... (s. 16)
(...)

Że miałbym stać się porządnym obywatelem państwa
i z zapamiętaniem poświęcić się pracy? No dobrze!
Wolał drżącym głosem... (s. 92)

Piękna młoda komsomołka w każde Zaduszki
kładała na grobie chryzantemy...” (s. 112)³⁴.

Jak nietrudno się domyślić, Hrabal tworzy kolaż z fragmentów tanich romansów i powieści produkcyjnych. Ich źródła pisarz konsekwentnie przemilcza – odwrotnie niż w przypadku urywków z literatury wysokiej, które na ogół opatruje stosowną informacją na temat pochodzenia wszelkich cytatów i parafraz. Dotyczy to przede wszystkim

³² Ibidem, s. 18. *Horst Wessel Lied* była marszową pieśnią SA i jednocześnie hymnem NSDAP w czasach Trzeciej Rzeszy i tuż przed jej powstaniem. Ten niechlubny tekst jest dziś już mało znany, dlatego cytujemy go w pełnym brzmieniu: „Die Fahne hoch die Reihen fest geschlossen,/ S. A. marschier mit ruhig festem Schritt./ Kam´raden die Rotfront und Reaktion erschossen,/ marschier´n im Geist in unseren Reihen mit.// Die Strasse frei den braunen Bataillionen,/ die Strasse frei dem Sturmabteilungsmann./ Es schau´n auf´s Hackenkreuz voll Hoffnung schon Millionen,/ der Tag für Freiheit und für Brot bricht an.// Zum letzten Mal wird nun Appell gelassen,/ zum Kampfe steh´n wir alle schon bereit./ Bald flattern Hitler-fahnen über allen Strassen,/ die Knechtschaft dauert nur mehr kurze Zeit” [cyt. za:] <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/444151-horst-wessel-lied> Bondy parafrazował z drobnymi zmianami trzeci i czwarty wers jej refrenu, który tworzą pierwsza i ostatnia strofa (bez początkowego „S.A.”).

³³ Zbyněk Fišer wychował się w rodzinie wysokiego rangą oficera w stanie spoczynku. Dobrze znał język niemiecki, który go nawet w pewien sposób fascynował. We własnej twórczości często eksponował swoją bilingwalność. W młodości prowadził w latach 1943–1946 swój Tagesbuch, poza tym sporo wierszy powstałych przed 1953 rokiem pisał po niemiecku. Miał bardzo krytyczny stosunek do ówczesnego szowinizmu i panujących wszędzie antyniemieckich nastrojów, dla których pretekstem było przekonanie o istnieniu kolektywnej winy.

³⁴ B. Hrabal, *Bambino di Praga* [w:] idem, *Židovský svícen*, Praha 1991, s. 205–206.

fragmentów tekstów Bretona i Dalego. O popularności tego rodzaju sposobów konstruowania tekstów (głównie epicko-lirycznych) świadczyć może to, że podobną formę literackiego montażu rozmaitych fragmentów, cytatów i parafraz zastosował także Jiří Kolář w pochodzącej z 1950 roku *Wątrobie Prometeusza*. W strukturę tego utworu – „samopoematu” – jak nazywał go Kolář – włączone zostały komplementarne pod względem tematu i treści fragmenty utworu Ladislava Klímy *Historia prawdziwa, co się wydarzyło w Postmortalii* oraz tekst opowiadania Zofii Nałkowskiej *Przy torze kolejowym*.

Trudno sobie wyobrazić, by Bondy lub Hrabal nie znali kanonicznego przekładu poematu *Ziemia jałowa* Thomasa Stearnsa Eliota, dokonanego w 1947 roku przez Jindřicha Chaluppeckiego i Jiřinę Haukovą. Mimo iż owo słynne dzieło anglosaskiego modernizmu wyrasta z zupełnie innych inspiracji, należy zauważyć, że uwagi Bondy’ego zamieszczone na końcu *Praskiego życia* w zdumiewający sposób przypominają *Przypisy autora z Ziemi jałowej*³⁵. Eliot uzupełnia własny poemat o komentarze, w których jako poeta doctus prezentuje swoje wzorce oraz literackie i kulturowe źródła inspiracji³⁶. *Ziemia jałowa* powstawała w określonym kontekście, na który składały się utwory innych autorów, sama w sobie jest więc mniej lub bardziej jawnym cytatem. Z *Praskim życiem* łączy ją także budowa formalna – oba poematy składają się bowiem z pięciu pieśni.

Bondy wspomina o Eliocie już w swoim młodzieńczym zbiorze *Fragmenty prvotin* (*Fragmenty debiutanckie*), w którym znajduje się nawet wiersz zatytułowany *Pan Eliot* (datowany na 2 sierpnia 1947 roku). Utwór ten dobrze oddaje typową dla owych czasów ambiwalencję uczuć młodej generacji wobec jej poprzedników. Bondy snuje w nim groteskową wizję „przykrej” śmierci Eliota:

„Pan Eliot był bardzo mądrym starcem/ zachęcał nas wszystkich do porządku (...). Ale i tak pewnego razu umarł/ tak samo jak królowa Wiktoria/ o którą wszyscy tak się przecież martwiłiśmy/ wiek pana Eliota pewnie usprawiedliwia to/ że się moczył/ Tak samo jak on popuszczało/ jego wieczne pióro”³⁷.

Zarówno u Bondy’ego, jak i u Hrabala w popularności metody tekstowego montażu znajduje potwierdzenie teza, że „podczas gdy tradycja była zazwyczaj rozumiana jako moment jednoczący dzieło, który ma swój udział w całościowym kształcie utworu, w przypadku intertekstualności na plan pierwszy dostaje się moment heterogeniczności i »hybrydyczności«”³⁸. W środowisku grupy skupionej wokół serii wydawniczej Půlnoc, do której Hrabal przez pewien czas również należał, powstaje więc nowa tradycja i zapoczątkowany zostaje proces przewartościowania pojęć literackiego „centrum” i „peryferii”.

3. Pod znakiem Erbena

Jeśli o charakterze *Praskiego życia* stanowiły parafrazy *Maja*, które miały zwrócić uwagę na egzystencjalne pytania podmiotu lirycznego, to w przypadku kolejnego

³⁵ Na ten fakt zwrócił już uwagę Martin Machovec. Zob. M. Machovec, *Vídeňská bohemistika o Půlnoci*, „Kritický sborník”, 1999, roč. 18, č. 2/3. S. 120.

³⁶ Zob. T.S. Eliot, *Pustá země*, Praha 1947, w. 47–52.

³⁷ E. Bondy, *Fragmenty prvotin*, kopia wydania w serii Půlnoc, Libri Prohibiti 1951, s. 3.

³⁸ D. Hodrová, *...na okrajích chaosu...*, Praha 2001, s. 62.

poematu, zatytułowanego *Resztki eposu*, materiałem wyjściowym były wiersze ze zbioru *Kytice (Bukieř)* Erbena. Wybór Erbenowskich ballad jako źródła inspiracji przesądził o charakterze całego poematu, utrzymanego w stylistyce pieśni ludowych i tradycji folklorystycznej. Bondy w przeprowadzonym w 1996 roku wywiadzie deklarował: „Już w wieku przedszkolnym byłem bardzo dobrze zaznajomiony z wierszami K.J. Erbena, Jana Nerudy i innych czeskich klasyków”³⁹.

Resztki eposu składają się z dwudziestu części różnej długości, od dwuwersowych glos po fragmenty liczące kilkaset linijek, z rymami krzyżowymi i parzystymi, pisane jambem i trochejem, przy czym schemat rymów i strof nie jest konsekwentnie utrzymywany. Niekiedy pojawiają się strofy pięciowersowe, również w tym wypadku trudno jednak mówić o jakiejś regularności. Tam jednak, gdzie Bondy *explicitie* nawiązuje do Erbena, zachowana jest nie tylko pięciowersowa strofa cytowanego tekstu, lecz także erbenowski schemat rytmiczny, w którym po dwóch parach rymów parzystych następuje odrębny trójstopowy wers bez rymu.

Przypomnijmy szóstą część *Złotego kołowrotka* Erbena: „Po dwór od lasu pola łoś/
Hej, jedzie, jedzie z panią pan;/ na rączym wronym jądą koniu,/ co podkówkami żwawo
dzwoni,/ na królewski dwór”⁴⁰. A oto parafraza Bondy’ego:

„Dokoła słońce pola łoś
Hej jedzie jedzie tędy pan
Na narowistym jedzie koniu
Co podkówkami żwawo dzwoni
Jedzie sam i sam”⁴¹.

W wersji Bondy’ego, tak jak w parafrazowanym oryginale, zachowana jest trójstopowa miara ostatniego wersu. Ponadto w drugim wariantcie zastosowana została instrumentacja głoskowa, w tym przypadku polegająca na nagromadzeniu spółgłosek nosowych ‘m’ i ‘n’: *łoś – pan – sam*. Ostatni wers nie jest tak wyraźnie wyodrębniony jak u Erbena. Dwie strofy wcześniej Bondy również wprowadza środki zaczerpnięte od cytowanego klasyka, nadając swojej wersji lekko archaizujący charakter:

„Potokiem rwącym
Rwącym potokiem
Mknę pośród lasu
Skok za skokiem
Szum leśnych drzew
Drżenie paproci
Gdy moja noga niechcący je trąci –
Rwącym potokiem
Skaczę skok za skokiem”⁴².

³⁹ E. Bondy, *Pravda se dosahuje poznáním*, připravila Milena Nyklová, „Tvar” 1996, č. 6, s. 8.

⁴⁰ K.J. Erben, *Kytice. České pohádky*, Praha 2003, s. 55.

⁴¹ E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 1, Praha 1991, s. 55.

⁴² Ibidem.

Bondy nawiązuje tu do jednej ze strof *Ślubnej koszuli*: „a on wciąż naprzód – skok i skok!/ ona zaś słabnąc – za nim krok w krok/ trawy dziewczynę-niebogę/ jak brzytwy sieką w nogi;/ a te paprocie zielone/ krwią jej są zabarwione”⁴⁵. W wariacie Bondy’ego pojawia się częsty i charakterystyczny dla Erbena zabieg powtarzania rzeczowników („skok i skok”), który rytmizuje wiersz i jednocześnie uwydatnia „nadprzyrodzone” zdolności umarłego. Bondy poprzez wprowadzenie motywu skoku dynamizuje swój tekst, nadając mu przy tym ironiczny i groteskowy charakter. Kolejne wersy pozostają ponadto w pewnym konflikcie z dwuwiersowym incipitem całej tej części, w którym pojawia się figura Sancha Pansy – flegmatycznego i powolnego sługi Don Kichota, którego postać niejako użycza owemu fragmentowi aury wyjątkowej powolności: „Sancho Pansa z przodu a ja jadę za nim/ oto jak zacząłem walkę z wiatrakami”⁴⁴.

Do wierszy Erbena Bondy nawiązywał nie tylko w *Resztkach eposu* – Erbenowskie aluzje pojawiają się także w utworze *Noc i dzień* z tomu *Die Sonnenwende*⁴⁵ ze zbioru *Für Bondy’s unbekannte Geliebte* (1951). W tym przypadku tekstowym pierwowzorem okazuje się ponownie *Ślubna koszula*. Wspólnym rysem wierszy z tej części jest stosowanie formy ballady z przewagą elementów epickich:

„Noc i dzień na drzewie wiszą/ jak dwaj wisielcy się kołyszają/ – Która godzina, moja miła?/ Pierwsza właśnie wybiła/ Noc i dzień na drzewie wiszą/ Jak dwaj wisielcy się kołyszają/ Jest rano i jest ciemno/ A ciebie nie ma ze mną”⁴⁶.

Zastosowanie dialogu pomiędzy kobietą i mężczyzną, wybór nocnej pory jako tła dla ich rozmowy, a także obecność motywu wisielca – wszystkie te zabiegi niemal automatycznie wywołują skojarzenia ze słynną balladą Erbena. Czeski klasyk zaczyna słowami: „Już jedenasta wybiła,/ A lampa jeszcze świeciła,/ A lampa jeszcze jaśniała,/ Co nad klęcznikiem wisała”⁴⁷. Erbenowski czterostopowy jamb znajduje u Bondy’ego swoje rytmiczne odzwierciedlenie, zwłaszcza w ostatnim dwuwierszu, w którym pojawia się regularny trzystopowy jamb. Międzytekstowych nawiązań w szerszym znaczeniu można dopatrywać się także w użyciu jednosylabowych wyrazów, których wysoka frekwencja jest charakterystycznym elementem *Ślubnej koszuli* („Hej, dzień to noc, a noc to dzień – ”⁴⁸).

W tle pozornie niewinnej rozmowy kochanków z wiersza Bondy’ego wyczuwamy niepewność i lęk podmiotu reflektującego aktualne wydarzenie. Widmowa sceneria jest kolejnym punktem wspólnym *Resztek eposu* i *Ślubnej koszuli*; u Bondy’ego ciemność przejmuje władzę nad światłem dziennym, tak samo jak u Erbena świat umarłych anektuje świat żywych. Wybrana przez Bondy’ego formuła lakonicznej skrótości, oscylująca wokół kilku typowych Erbenowskich motywów, mogła być już w czasach powstania wiersza odbierana jako zjawisko na granicy literackiej manieri i dadaistycznej absurdalności.

⁴⁵ K.J. Erben, *Kytice. České pohádky*, Praha 2003, s. 35.

⁴⁴ E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 1, Praha 1991, s. 55.

⁴⁵ Słowo *Sonnenwende* oznacza przesilenie słoneczne. To zjawisko astronomiczne bardzo zajmowało Erbena, czego wyraz dał w swym komentarzu do baśni *Tri zlaté vlasy Děda Vševěda*.

⁴⁶ E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 2, Praha 1992, s. 102.

⁴⁷ K.J. Erben, op. cit., s. 30.

⁴⁸ Ibidem, s. 32

Erben staje się sam w sobie jakimś paradygmatem. Wyraźnie widać to w persyflażu *Měsíc* (Księżyc):

„Księżyc stál nad polem/ przy naszej stodole/ z wołem// Cmentarne topole/ rosną w dziwnym kole/ to boli// Nad jeziorem/ dziś wieczorem/ me pachole/ dziś wybiore/ Jak już je wybiore/ cały się opiore/ a potem przebiore”⁴⁹.

Wiersz wykorzystuje znane z folkloru motywy i jednocześnie je parodiuje. Jego trzecia i czwarta strofa wyraźnie nawiązują do drugiej części *Wodnika* Erbena; u Bondy’ego cytaty ten jest jednak podporządkowany dominującej w wierszu tendencji do prymitywizacji.

4. Konstantin Biebl in memoriam

Relacje intertekstualne w obrębie oficjalnego literackiego kontekstu pojawiają się u Bondy’ego w kilku persyflażach zbioru Konstantina Biebla *Bez obav* (*Bez lęku*) z 1951 roku. W literaturze przedmiotu można znaleźć pewne wzmianki o tych nawiązaniach, ale żaden z badaczy nie poświęcił im jak dotąd większej uwagi⁵⁰. Autor *Praskiego życia* odwołuje się do Biebla nie tylko w dedykacji, lecz przede wszystkim w trzech początkowych wierszach swojego cyklu *Bez obav* (opatrzonej formułą „Konstantin Biebl in memoriam”) ze zbioru *Velká kniha* (*Wielka księga*), pisanego w okresie od listopada 1951 do lutego 1952 roku.

Tom Biebla jest wewnętrznie bardzo zróżnicowany. Z twórczością Bondy’ego łączy go dążenie do hiperbolizacji i próba wykreowania specyficznego świata, w którym przywoływane w tekstach postaci ze świata literatury i polityki stają się legendami. Dla poezji Biebla charakterystyczna wydaje się predylekcja do wprowadzania atrybutów z rzeczywistości codziennej oraz tendencja do prozaizacji wiersza przy jednoczesnej skłonności do mityzacji i typowego dla owych czasów schematyzmu. Współistnienie owych sprzecznych tendencji wyraźnie zauważalne jest nie tylko w poetyckich portretach osobowości ze świata literatury: Nezvala, Neumanna, Závady, lecz także Stalina, Lenina czy Gotwalda. Wspólną cechą ostatniego tomu Biebla i poezji Bondy’ego okazuje się również przyjęcie ironicznej perspektywy oraz silna inspiracja awangardą. W poetykę socjalistycznego entuzjazmu wpisuje się przede wszystkim tytułowy cykl *Bez obav* (*Bez lęku*). Warto przy tym zauważyć, że niektóre z poetyckich portretów, których tło stanowi określona problematyka społeczna lub polityczna (*Bezrobotny, Żebak i róża, Na budowie nowego państwa z podtytułem Sześć portretów jednym pociągnięciem pędzla*), Biebl komponował podobną metodą jak Vítězslav Nezval swoje makabryczne postaci w *Absolutnym grabarzu*⁵¹.

Bondy parafrazuje trzy wiersze autora *Nowego Ikara*. W pierwszej parafrazie zatytułowanej *Bez lęku w tramwaju* w groteskowy sposób przetwarza jedną z ballad o tematyce społecznej zatytułowaną *W tramwaju*. Osioł tematyczną pierwowzoru Biebla

⁴⁹ E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 2, Praha 1992, s. 102.

⁵⁰ Zob. G. Zandová, *Totální realismus a trapná poesie*, Brno 2002, s. 176.

⁵¹ „Ale jeho [to jest Lenina – O.M.] duch/ jest jak potężny młyn/ co bez trudu poradzi sobie z ziarnami wielkimi jak Saturn/ Jupiter/ Venus albo nasza Zemía”. K. Biebl, *Bez obav*, Praha 1951, s. 17.

jest konfrontacja starego świata dekadentckiej burżuazji (uosobionego przez dystyngowaną damę) ze światem postępowej generacji młodych budowniczych socjalizmu. Bondy skondensował przekaz liczącej dwadzieścia pięć strof ballady swojego poprzednika w trzynastu dwuwierszach. Puentę Biebla: „Rozwiązania są dwa/ Albo zacząć pracować/ Albo skoczyć do Wełtawy/ Płynąc po wodzie/ Jak Ofelia lecz bez lilii jej sławy”⁵², będącą swego rodzaju socjalistycznym apelem, Bondy przetwarza w duchu totalnego realizmu:

„Kto nie będzie chciał pójść do pracy
Tego przeklną wszyscy rodacy

Nie pozostanie mu nic innego niż skoczyć do Wełtawy
Albo strzałem w głowę skończyć sprawę”⁵³.

O ile Biebl w zakończeniu swojego wiersza dostrzega jednak pewną „nadzieję” dla owej burżuazyjnej damy, o tyle podmiot Bondy’ego jest absolutnie bezkompromisowy. W utworze Bondy’ego relacje intertekstualne funkcjonują zarówno na poziomie formy liryczno-epickiej wypowiedzi, jak i modalności tekstu przejawiającej się w stosowaniu ironii i hiperboli. Interesująca jest też dedykacja: „Ivanowi V. za jego paranoiczne wystąpienie w Pradze w listopadzie 1951 roku”⁵⁴, dzięki której Bondy kieruje uwagę czytelnika ku rzeczywistości pozatekstowej, odsyłając go do jakiegoś dokonanego niegdyś happeningu. Niepokojący przekaz tej dedykacji czytelnik zauważa dopiero wówczas, gdy uświadomi sobie to, że wspomniane wystąpienie odbyło się w miesiącu śmierci Biebla (poeta umarł 12 listopada 1951 roku). W procesie odbioru fikcja recypowanego tekstu zderza się więc z „faktem”, jakim jest przywoływane tu bezpośrednio i otwarcie samobójstwo Biebla.

Drugi utwór poetycki to właściwie w całości dosłowny cytat wiersza Biebla *Bez lęku* ze zbioru pod tym samym tytułem. Bondy pisze:

„Dzień spędziłem wcale nienudnie
Czytając Północ kontra Południe

H.G. Wellsa też czytałem
Ale nabrać się nie dałem

Mogę to powiedzieć głośno
Bo Związek Radziecki darzę miłością

Nikt nie zginie
Kto cię kocha Stalinie”⁵⁵.

⁵² Ibidem, s. 223.

⁵³ E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 2, Praha 1992, s. 125.

⁵⁴ E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 2, Praha 1992, s. 125. Bondy miał na myśli Ivo Vodsedálka. Jego imię zostało umyślnie zmienione na Ivan.

⁵⁵ Ibidem, s. 126.

Wiersz Biebla ma łącznie czterdzieści siedem wersów. Przywołajmy te z nich, które tworzą zasadnicze przesłanie utworu, a które stały się dla Bondy'ego źródłem inspiracji:

„Czytałem książkę/ bawiąc się cudnie/ Nie była to *Północ kontra Południe*// H.G. Wellsa także czytałem/ łatwo się nabrać, lecz ja się nie dałem (...)/ Jak mógłbym uwierzyć/ Że cała ludzkość zginie? (...)/ Skoro prowadzisz ją Ty/ Nasz drogi Stalinie (...)/ Brak wiary w ludzkość/ śmiało odrzucamy/ bo Związek Radziecki szczerze kochamy”⁵⁶.

W ośmiu wersach tekstu Bondy'ego zachowane są wstęp i puenta pierwowzoru, niezmienione pozostają także środki artystyczne – na przykład użyte przez Biebla synekdochy („H.G. Wellsa czytałem”). Jednocześnie wyraźnie wyczuwalna jest inspiracja prymitywnym rymem autora *Nowego Ikara*, jego ironią i lapidarnością.

W trzecim utworze Bondy przejął od Biebla nie tylko tytuł wiersza (*Ballada koreańska*), lecz także jego dedykację – Ladislavowi Štollowi. Undergroundowy poeta zachował motyw ze wstępu („Nie dla niego chiński mur/ pod sąd idzie MacArthur”⁵⁷) i puentę („Dzięki wam składamy/ za ten numer z chińskimi ochotnikami”⁵⁸). Wersja Bondy'ego składa się z ośmiu wersów, wiersz Biebla – z pięćdziesięciu dwóch.

Postać Konstantina Biebla pojawia się także w *Resztkach eposu* – w tym wypadku nie chodzi jednak o zależności intertekstualne czy semantyczne. Biebl staje się raczej jedną z figur ogromnego groteskowego panoptikum Bondy'ego, wygłaszającego ironiczne uwagi na temat czeskiej historii i kultury⁵⁹.

Wspólnym rysem dla intertekstualnej gry podejmowanej przez Bondy'ego w jego utworach z lat 50. jest parodystyczne ujęcie parafrazowanych dzieł. Nie można jednak pominąć tego, że również Biebl – zwłaszcza w swoich cytowanych wyżej tekstach – musiał być świadom ich ironicznego wydźwięku. W pewnym sensie Bondy napisał więc parodię parodii. Wybór tekstów, jakiego dokonał autor *Praskiego życia*, jest ściśle związany z tendencjami dominującymi w poetyce autora w danym okresie, z jego skłonnością do podejmowania gry z istniejącymi tekstami, z inklinacjami do tworzenia persyflazy, a także – w przypadku nawiązań do Erbena – do rekonstruowania i naruszania tabu kanonu czeskiej literatury ludowej. Poprzez wplatanie do tekstów cytatów ze starszej literatury Bondy starał się ponadto odświeżyć gatunki liryki opisowej.

Autorzy skupieni wokół Edice Půlnoc parodiowali jakiegokolwiek teksty bez względu na to, czy były „obciążone” balastem tradycji, niesfuszonymi uprzedzeniami oficjalnego milieu kulturowego czy też były odbierane w społeczeństwie jako „święte” ze względu

⁵⁶ K. Biebl, *Bez obav*, Praha 1951, s. 209–211.

⁵⁷ E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 2, Praha 1992, s. 126. Wiersz Biebla zaczyna się słowami: „Przed trybunałem postawi swe życie/ ten który szturmem chciał wziąć chiński mur/ na norymberską trafi szubienicę/ generał MacArthur generał MacArthur”. K. Biebl, op. cit., s. 243.

⁵⁸ E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 2, Praha 1992, s. 126. U Biebla wiersz kończy się słowami: „Wam wszystkim wam wszystkim/ podziękowań niech będzie bez liku/ uściskajcie i od nas wszystkich chińskich ochotników!”. K. Biebl, op. cit., s. 245.

⁵⁹ „Strasznie czuć tu smród kanału/ Co pod mną zaraz wytrysnie /jak gorące źródło z Karlovych Varov/ albo jak Biebl Konstantin/ zaburczy i piśnie”. E. Bondy, *Básnické dílo*, sv. 1, Praha 1992, s. 43. Lecnicze pobyty Biebla w Karlovych Varach były faktem powszechnie znanym. W interpretacji sensów zawartych w wierszu nie ma to jednak większego znaczenia.

na swój doniosły przekaz. Przeciwnie, ten ostatni przypadek wręcz prowokował twórców związanych z Bondym do tego, by traktować tego rodzaju tekst z jeszcze większym dystansem i ironią.

Fragment z książki *Poezja jako mit, świadectwo i gra*, która ukazała się nakładem wydawnictwa Protimluc w 2007 roku. Tekst został na potrzeby wydania w czasopiśmie nieznacznie zmieniony.



František Kowolowski, Depozit – kancelář I., Finalisté ceny J. Chalupceckého,
Národní galerie v Praze, Veletržní palác, instalacja, 800x250x200 cm, 2000