

## Recenzje

•  
SZABOLCS NÉMETH  
(Poznań)

### HISTORIA LITERATURY WĘGIERSKIEJ OD POCZĄTKÓW DO DZISIAJ

Mihály Szegedy-Maszák (red.), *A magyar irodalom története a kezdetektől 1800-ig*. [Historia literatury węgierskiej od początków do roku 1800.] Gondolat, Budapest 2007, ss. 703; Mihály Szegedy-Maszák (red.), *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. [Historia literatury węgierskiej 1800–1919.] Gondolat, Budapest 2007, ss. 927; Mihály Szegedy-Maszák (red.), *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*. [Historia literatury węgierskiej od 1800 roku do dziś.] Gondolat, Budapest 2007, ss. 922.

*A magyar irodalom története*, czyli „Historie literatury węgierskiej” (ze słowem „historia” w liczbie mnogiej), wydane w trzech tomach w 2007 r., otwiera wstęp, rozpoczynający się od zdania: „Praca powstała w zupełnie innym celu niż sześciotomowy przegląd pt. *Historia literatury węgierskiej*, ukończony mniej więcej przed czterdziestoma laty w Instytucie Historii Literatury Węgierskiej Akademii Nauk pod redakcją Istvána Sótéra”. To oświadczenie nie tylko sugeruje, że założeniem niniejszej pracy jest zerwanie z wcześniejszą tradycją pisania historii literatury, ale również podkreśla, że ostatnie dzieło podsumowujące dzieje węgierskiej literatury wydano ponad czterdzieści lat temu. Warto w tym miejscu dodać, że w latach 80. dotychczasowe sześć tomów uzupełniono czterema nowymi, omawiającymi lata 1945–1975 (w odrębnych tomach: życie naukowe i krytyka literacka, poezja, proza oraz węgierskojęzyczna literatura poza granicami Węgier); w nowszych tomach, w odróżnieniu od starszych, nie uwidoczniła się tak jednolicie ideologia marksistowskiej historii literatury, a w interpretacjach uwzględnione zostały również nowsze aspekty (przynajmniej w kilku artykułach). Należy również przypomnieć, że później, już na początku lat 90., ukazała się jeszcze niewielka książka pt. *Historia literatury węgierskiej 1945–1991*, której autorem jest Ernő Kulcsár Szabó (Argumentum Kiadó, Budapest 1993); podjęto w niej próbę napisania nowej historii literatury tego okresu, uwzględniającej osiągnięcia i doświadczenia zagranicznych kierunków w badaniach nad teorią literatury, przede wszystkim hermeneutyki Gadamera i Jaussa, względnie estetyki recepcji.

Główny redaktor najnowszych dziejów literatury węgierskiej, Mihály Szegedy-Maszák, we wstępie zaakcentował uwzględnienie zagranicznych badań literaturoznawczych i ogólnie rzecz biorąc teoretycznych jako jedną z głównych zasad, określających koncepcję całej pracy; istotnie, podczas czytania poszczególnych artykułów, składających się na całość, owo założenie jest wyraźne: posłużono się

licznymi metodologiami, poczynawszy od nowego historyzmu, poprzez hermeneutykę, po dekonstrukcjonizm. To podejście odzwierciedla również inny zamiar redaktorów, zgodnie z którym tomy – poza przedstawieniem historii literatury – stawiają sobie za zadanie zaprezentować obraz aktualnego literaturoznawstwa węgierskiego.

Praca ma dwa zagraniczne źródła inspiracji: jednym z nich jest wydana po raz pierwszy w 1989 r. *Nowa historia literatury francuskiej*, przygotowana pod redakcją Denisa Holliera (*A New History of French Literature*. Cambridge, Mass., London, Harvard University Press, 1989), drugim – praca zbiorowa omawiająca literatury krajów Europy Środkowo-Wschodniej w XIX i XX wieku, której redaktorami są Marcel Cornis-Pope i John Neubauer (*History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries, Volume 1*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2004). W pracach nad tą ostatnią uczestniczył również Mihály Szegedy-Maszák. Z historii literatury Holliera zaczerpnięto pomysł struktury książki, mianowicie to, iż punktem wyjścia dla każdego rozdziału (czyli osobnego studium) jest konkretny rok. Istotną różnicę stanowi fakt, że praca anglojęzyczna za podstawę wyboru przyjmuje daty związane z wydarzeniami historycznymi, zaś w węgierskim dziele wybór dat wyznaczają wydarzenia literackie lub – w kilku przypadkach – szeroko pojęte wydarzenia kulturalne (np. w pierwszym tomie: Iván Horváth: *Balassi könyve. 1590: Elkészült Balassi „Maga kezével írt könyve”* [Księga Balassiego. 1590: Przygotowanie przez Balassiego „własną ręką napisanej książki”], Mihály Szegedy-Maszák: *Újítás az irodalomban és a zenében. 1911: Bartók Béla befejezi „A kékszakállú herceg vára” zongorakivonatát* [Odnova w literaturze i muzyce. 1911: Béla Bartók kończy wyciąg fortepianowy do „Zamku Sinobrodego”] i in.). W dziele tym nie spotykamy się więc z obszernymi rozdziałami i szeroko zakrojonymi tematycznie tytułami, jak ma to miejsce w poprzedniej sześciotomowej historii literatury (np. *Późny renesans, Barok, Rozkwit narodowej literatury mieszczańskiej*), zrezygnowano również z posługiwania się tytułami utworów literackich jako elementami porządkującymi. Możemy zapoznać się z samodzielnymi studiami, które interpretują poszczególne zjawiska z przyjętego przez autora punktu widzenia konkretnej koncepcji teoretycznoliterackiej. Niektóre z nich mają charakter przeglądowy (np. otwierające pierwszy tom studium László Jankovitsa, *Mikor, hogyan kezdődött? I.e. 1000 k.? Kr. u. 1000 k.? A keresztény magyar királyság létrejötte? [Co, kiedy się zaczęło? 1000 lat p.n.e.? 1000 lat n.e.? Powstanie chrześcijańskiego królestwa węgierskiego?]*, omawiające kwestię zmieniającego się na przestrzeni historii literatury zakresu problematyki i możliwości rozpatrywania najwcześniejszego okresu literatury węgierskiej, tzw. „prapoezji”), inne zajmują się interpretacją konkretnych utworów (np. również pochodzący z pierwszego tomu tekst Edit Madas, *A szóbeliség és az írásbeliség határán. 1192–1195: A Halotti beszéd* [Na granicy przekazu ustnego i pisemnego. 1192–1195: Mowa pogrzebowa], poświęcony pierwszemu zachowanemu zabytkowi języka węgierskiego, mianowicie mowie pogrzebowej wpisanej w tekst łaciński). Więk-

szość studiów omawia ówczesną recepcję danego utworu, co ma często większe znaczenie niż szczegółowa analiza. Zresztą, akcent położony na historię odbioru dzieła jest charakterystyczny dla wszystkich tomów omawianej pracy. Charakterystyczne jest również rozpoczynanie każdego ze studiów od motta lub cytatu z literatury pięknej.

Redaktorzy wystrzegają się jednoznacznego wyznaczenia okresów literackich, ponieważ ich zdaniem „to samo zjawisko może być interpretowane jako ciągłość lub proces przerywany” (s. 11), a poza tym węgierskie dziedzictwo literacko-kulturowe nie może być pojmowane jako jednolite, możemy bowiem zakładać istnienie różnych tradycji. Dlatego też w tytule pracy występuje forma „historie”, której liczba mnoga kojarzy się z wieloaspektowym pisaniem historii literatury. Na sposób podziału tomów, jak również na ich problematykę, zwraca uwagę wielu recenzentów, szczególnie w odniesieniu do często dowolnego – wydawałoby się – wyboru dat lub wręcz ich pomijania. Na przykład w drugim tomie nie występuje rok 1823, moment powstania hymnu narodowego, nie ma też studium na temat twórczości poetyckiej jego autora, Ferenc Kőlcseya (zamiast tego Ágnes Bécsy rozważa działalność krytyczną Kőlcseya w artykule pt. *A szövegűl a szerzőig – költészet és kritika. 1817: Kőlcsey Ferenc: Berzsenyi Dániel Versei* [Od tekstu do pisarza – poezja i krytyka. 1817: Ferenc Kőlcsey: Wiersze Dániela Berzsenyiego]), zaś pierwszy tom, zgodnie z podtytułem, obejmuje okres „Od początków do roku 1800”, ale już zaglądając do spisu treści możemy stwierdzić, że w tomie brakuje daty występującej w podtytule – ostatni artykuł wiąże się z rokiem 1792. Nasuwa się więc pytanie, dlaczego w podtytule nie występuje ten właśnie rok lub też dlaczego ostatni artykuł nie dotyczy roku 1800 (drugi tom zaczyna się już od 1801 roku)? Jeśli bowiem traktować zamiar redaktorów jako obowiązujący, ten mianowicie, że jedna data oznacza jedno wydarzenie literacko-kulturalne, możemy przypuszczać, że w 1800 nie wydarzyło się w życiu literackim nic znaczącego. Na jakiej podstawie przyjęto zatem tę datę jako punkt graniczny? Tylko dlatego, że określa przełom wieku? Trudno precyzyjnie odpowiedzieć na to pytanie. (Podobnie tom drugi kończy się nie rokiem 1919, a 1917.)

Warto podkreślić, że redaktorzy przy wyborze poszczególnych tematów starali się „przeanalizować dzieła mniej znane, dyskusyjne, albo te, które w poprzednich dziesięcioleciach uważane były za kontrowersyjne i zaniedbano je” (przedmowa, s. 13). Takim utworem jest na przykład *Schedia* Jakuba Piso (patrz: László Jankovits, *Jacobus Piso Schediája. 1554: Jacobus Piso verseskötetének megjelenése* [*Schedia Jakuba Piso. 1554: Ukazuje się tom wierszy Jakuba Piso*]) lub dramat Ede Szigligetiego pt. *Zbiegły żołnierz* (Ferenc Kerényi, *A magyar népszínmű. 1843: Szigligeti Ede: Szökött katona* [Węgierski ludowy utwór sceniczny. 1843: Ede Szigligeti: Zbiegły żołnierz]). Na zmiany w dotychczasowym kanonie, albo przynajmniej na ich próby, wskazuje też fakt, że w części omawiającej literaturę XIX wieku można przeczytać zaledwie jeden artykuł o Sándorze Petőfim – w powszechnej świadomości Węgrów do dziś najbardziej znanej postaci tej epoki, zamieszczono tam natomiast aż pięć tekstów

odnoszących się do twórczości drugiego wielkiego poety tego okresu, Jánoša Aranya. Autorzy *Historii literatury węgierskiej* pragną podkreślić tym samym, iż inaczej oceniają znaczenie poezji Petőfięgo, niż czyniono to we wcześniejszych historiach literatury.

Nowatorstwo *Historii literatury węgierskiej* polega również na tym, że redaktorzy starali się zaprosić do współpracy nie tylko literaturoznawców, ale i historyków, językoznawców i specjalistów w pokrewnych dziedzinach. W ten sposób powstały takie artykuły, jak np. w pierwszym tomie *A humanisták közös Európája. 1449 (?)*: *Az ókori Róma szava a szkíta vidéken* [Wspólna Europa humanistów. 1449 (?): Słowo starożytnego Rzymu na ziemi Scytów] pióra Ágnes Ritoókné Szalay, w drugim tomie wspomniały artykuł Gábor Tolcsy Nagya o pierwszej gramatyce sformułowanej w 1846 r. w Węgierskiej Akademii Nauk lub też tekst Zsigmonda Ritoóka, *Ókortudomány. 1850: A klasszika-filológia önálló tanszéket kap a pesti egyetem bölcsészettudományi karán* [Nauka o starożytności. 1850: Filologia klasyczna otrzymuje samodzielną katedrę na wydziale humanistycznym uniwersytetu w Peszcie].

Należy przyjrzeć się kwestiom praktycznym. Przedmowa napisana do wszystkich tomów znajduje się tylko w tomie pierwszym, mimo iż jej przeczytanie jest wskazane pod każdym względem, bowiem wyjaśnia ono wiele kwestii związanych z koncepcją publikacji (choć nie wszystkie); korzystanie z pracy jest więc utrudnione, w przypadku gdy czytelnik zakupi tylko drugi lub trzeci tom. Posługiwanie się dziełem utrudnia również brak nazwiska autora na początku artykułu, tj. jeśli chcemy dowiedzieć się w trakcie czytania dzieła, kto jest autorem danego rozdziału (studium), należy w tym celu zajrzeć do spisu treści na początku książki i tam odnaleźć odpowiednie dane. Standardowo jednak, na końcu każdego z tomów, znajduje się indeks nazwisk i tytułów ułatwiający zorientowanie się w materiale. Ten, kto liczy na to, że *Historie literatury węgierskiej* wyposażą go w podstawowe dane o tej literaturze, rozczaruje się, bowiem – co wynika ze struktury tomów i naukowego języka tekstów – publikacja jest adresowana raczej do literaturoznawców oraz studentów filologii węgierskiej. Praca zakładająca konieczność posiadania solidnej wiedzy wstępnej może więc odgrywać ważną rolę przede wszystkim w procesie kształcenia uniwersyteckiego, dla szerszych kręgów czytelnicych pozostanie jednak raczej niedostępna.

Na szczególną uwagę zasługuje nowoczesny sposób rozpowszechniania, poszerzania i aktualizowania pracy. Autorzy zamieścili bowiem w Internecie elektroniczną wersję tekstu, wzbogacając ją w artykuły, które ze względu na swoją objętość nie znalazły się w wersji wydanej drukiem, a także na bieżąco ją redagują i rozbudowują. Redagowaniem wersji internetowej zajmuje się Iván Horváth, profesor budapeszteńskiej uczelni Eötvös Loránd Tudományegyetem (Uniwersytet im. Eötvösa Loránda), zaś w pracach redakcyjnych biorą udział studenci tejże uczelni – co również stanowi na Węgrzech *novum*. Tekst dostępny jest pod adresem: [www.villanyспенot.hu](http://www.villanyспенot.hu) (jako ciekawostkę warto wyjaśnić, iż stare sześciotomowe wydanie *Historii literatury węgierskiej*, ze względu na kolor okładki nazywa-

ne jest potocznie „spenót”, czyli „szpinak”; nowe trzytomowe *Historie literatury węgierskiej* udostępniono przez Internet pod nazwą „villanyspenót”, tj. „szpinak elektroniczny” – to również dowód nonkonformizmu autorów).

W ten bezprecedensowy sposób powstała zatem w dziejach literatury węgierskiej „niezamknięta” historia literatury, która może być nieustannie uzupełniana o nowe rozdziały, uzasadniając tym samym użycie tytułowego wyrazu „historia” w liczbie mnogiej. Praca ta, długo oczekiwana i niezwykle potrzebna, o nowoczesnej koncepcji, inspirująca do dialogu oraz obrazująca stan badań i sposób myślenia we współczesnym literaturoznawstwie, stanowi – mimo zastrzeżeń – wartościowe źródło wiedzy naukowej i kamień węgielny nowoczesnego węgierskiego literaturoznawstwa.



MILOŠ ZELENKA  
(České Budějovice – Nitra)

### PODSTAWY KOMPARATYSTYKI MIĘDZYKULTUROWEJ

Angelika Corbineau Hoffmannová, *Úvod do komparatistiky*. Z německého oryginálu *Einführung in die Komparatistik* přeložila Veronika Jičínská. Nakladatelství Akropolis, Praha 2008. ss. 208.

Wiedza o tym, że teoretyczna myśl w literaturze porównawczej byleż Czecho-słowacji nawiązywała do długoletniej tradycji badań slawistycznych i zyskała solidny międzynarodowy rozgłos, nie jest dziś zbyt często przypominana. Przeciwnie, staje się wygodną niewiedzą, umożliwiającą dyletantom głoszenie prawd prezentowanych jako „impulsy” z pierwszej ręki. Jeżeli jeszcze przed dziesięciu, piętnastu laty komparatystyka była w środowisku naszych literackich krytyków uważana za niepotrzebne teoretyzowanie, które nie ułatwia bohemistom nurkowania w głębokich strukturach rodzimych tekstów, to współcześnie staje się modnym sloganem, synonimicznym uzewnętrznieniem egzystencji literatury w ramach innych sztuk i rozmaitych praktyk kulturowych.

Współczesna koniunktura na przekłady prac komparatystycznych wychodzi z potrzeby przewartościowania istniejącego pojęcia literatury narodowej, z metodologicznego postrzegania tej całości w międzydziedzinowym dialogu wykraczającym poza bariery etniczno-językowe. Koniecznie trzeba tu dodać, że w czeskim kontekście chodzi wyłącznie o abstrakcyjne proklamacje, nie zaś o celowe „kładzenie” kamieni czy fundamentów pod historycznoliterackie projekty, którymi się zajmuje na przykład tak zwana komparatystyka międzykulturowa (Cultural Studies). Ta z kolei analizuje literacką twórczość geograficznych regionów traktowanych jak obszary kulturowe, których nie można zrozumieć za pomocą klasycznego studiowania literatur narodowych. Za przykład może służyć heterogenna słowiańsko-niesłowiańska Środkowa Europa, charakteryzująca się wielką ilością et-

nosów, wyznań i poetyk skupionych na małej przestrzeni, i wynikająca stąd szczególną międzykulturową i artystyczną komunikacją. Amerykańska komparatystyka pochodzenia bengalskiego Gayatri Ch. Spivak w książce *Death of a Discipline* (New York 2003) twierdzi, że w przeszłości międzykulturowe badania były podporządkowane mocarstwowej polityce amerykańskich elit – przedmiotem badań były więc „szare strefy” kultur pomieszanych z demokratycznym politycznym i ekonomicznym ustrojem, tzw. ogniska napięć. Reforma studiów kulturowych polega w tym, że nie będzie się konfrontować jednolitych narodowych kultur, względnie literatury konkretnych państw i „władzy” z sobą, ale że wszystkie te zjawiska będziemy pojmować jako wielokulturowe, zatem nie będziemy podporządkowywać studiów kulturowych badającemu i kulturze, w której ramach dokonuje się porównanie.

Czeska i słowacka refleksja o literaturze porównawczej otrzymała nowy impuls w postaci przekładu swego rodzaju genologicznego „wstępu”, propeudeutyki do komparatystyki literackiej; chodzi o pracę niemieckiej komparatystyki Angeliki Corbineau-Hoffmanowej *Einführung in die Komparatistik* (1. wyd. 2000, czeski przekład został podany z poszerzonego wydania z roku 2004), który jest zaledwie „wejściem” na złożony teren wiedzy o komparatystyce literackiej. Tak pojmowana komparatystyka oddala się od swoich tradycyjnie filologicznych granic i przesuwają się w stronę antropologii, socjologii, teorii terytorium jako komunikacyjnego centrum skupiającego różnego typu intelektualną refleksję. Publikacja stawia problem terminologicznych i semantycznych założeń dziedziny, której dzieje i najróżniejsze rozumienie są tu zaledwie naszkicowane. Corbineau-Hoffmannowa pragnie zainteresowanego studiowaniem literatury porównawczej zorientować w dyscyplinie, dla której *pobyt w strefach granicznych lub przestrzeniach obok językowych i narodowych granic czy ponad nimi... jest normalnym stanem egzystencji* (s. 15–16). W czterech tematycznych kręgach (*Komparatystyka – pierwsze przybliżenie; Zarys komparatystyki; Porównywanie literatur; Literatura w kontekście kultury*) Corbineau-Hoffmannowa posługuje się tą samą metodą: zawsze przeglądowno wprowadza pojęcie, które definiuje; następnie podaje ilustracyjny przykład i opisowo wykoncypowany pasaż zamknie rekapitulującym uogólnieniem, ewentualnie nienarzucającą się demonstracją różnych problemów dotyczących podjętej tematyki. Komparatystyka według niemieckiej badaczki nie prezentuje dokładnie wymierzonej i ustalonej dziedziny wykorzystującej konkretne metody – w tym momencie styka się z hiszpańskim komparatystą C. Guillénem – jest raczej dyskusyjnym polem refleksji o wartościach, które współpracują z pojęciem tekstu, jak również kontekstu, jako ram jednocześnie komplementarnie połączonych z sobą, ponieważ w komparatystyce każdy tekst odnosimy do innych tekstów, zatem rozumiemy je na tle najróżniejszych kontekstów.

Autorka wychodzi od rozumienia literatury światowej, a jej triadyczne rozróżnienie (Goethego, kwantytatywne i kanoniczne rozumienie) raczej swobodnie kopiuje systematykę Ďurišina niż dokładniej przypomina słowackiego komparatystę.

Jest on cytowany przy innej okazji – w rozdziale poświęconym wpływowi i recepcji, przy wyodrębnieniu związków genetyczno-kontaktowych i typologicznych. Prawdopodobnie bardziej z powodu trudności z wiernością przekładu niż z powodu niewiedzy używa się tutaj nonsensownego pojęcia „kontakt typologiczny”. Ďurišin mówi o „typologicznych okolicznościach (*typologických souvislostech*) jako wewnętrznych i zewnętrznych formach analogii spowodowanych przez konkretny wpływ czy nacisk recypującego środowiska. Gdyby zostały wykorzystane ostatnie prace Ďurišina (a nie tylko przełożone na język niemiecki studia z końca lat 60.), również te przełożone na języki światowe, sprawa byłaby oczywista. A Corbineau-Hoffmanowa najpierw rozgranicza związek literatury „powszechnej” i „porównawczej” – odwołuje się tu do sławnej krytyki Welleka francuskiego komparatysty Paula van Tieghema. Do tego trzeba koniecznie dodać, że tak ostra „binarna” opozycja u francuskiego badacza powstała, jak słusznie przypomina autorka, raczej jako semantyczne przesunięcie w rozważaniach późniejszych badaczy niż jednoznacznie występuje u samego van Tieghema. W końcu R. Wellek był świadom tej okoliczności i swoją propozycję podważenia tych dwóch sfer uzależniał od konkretnej historycznoliterackiej praktyki, tj. od potrzeb amerykańskiej komparatystyki lat 40–50. Lat, które uwalniały tę dziedzinę spod wpływu tzw. Nowej Krytyki.

Sympatyczna we wstępie jest pewna obrona pojęcia „wpływ” niedokładnie konotującego pozytywistyczną kontaktologię czy „wpływologię”. Zgubę temu terminowi przyniósł właśnie wymieniony tutaj Ďurišin, któremu jednak np. brneński komparatysta I. Pospíšil oponował z powodu praktycznej potrzeby stosowania tego pojęcia: jego antropologiczną podstawę można wyjaśniać jako wyraz historycznie dającego się udowodnić genetycznego związku czy kontaktu. Według Corbineau-Hoffmanowej zależność nie musi oznaczać uzależnienia czy mniejszej wartości, przeciwnie jako „terminus technicus” jest możliwe, by wpływ takowy rozciągać na dzieła kolejnych artystycznych szeregów i kontekstów, gdzie się to pojęcie styka albo z „oddziaływaniem”, albo „recepcją”, która odnosi metodyczną korzyść afirmatywnej antycypacji, a w żadnym razie tylko nie stanowi tylko pasywnego odbioru.

Drobny zarzut, który jednak wypływa z różnego użycia terminologii, możemy odnieść do podrozdziału *Dzieje i typologia gatunków literackich*, gdzie czeskiego odbiorcę niezwykle poruszy semantyczne pokrywanie się literackich gatunków i rodzajów. Rozgraniczenie gatunków jako otwartych systemów cechujących się formalnymi i funkcjonalnymi znakami jest zbyt ogólnie podobne do przypomnianej systematyki i typologii. Wystarczy wskazać np. na polską genologię (S. Skwarczyńska, J. Trzynadłowski) czy brneńską szkołę morfologiczno-genologiczną. Jednak właśnie genologia – poprzez swoją bliskość do literaturoznawczej komparatystyki – nie jest jej subdyscypliną – ale raczej samodzielną dziedziną, która w środkowo-europejskiej tradycji z lat 70. ubiegłego stulecia, czerpiąc z formalnie podobnych kierunków, przeżywała szczyt rozwoju. Podobnie nie można komparatystyki na-

cechować tylko aspektem „porównywania”; literatura nie jest tylko specyficznym sposobem pisania i czytania, a zatem określoną intelektualną refleksją, która komunikacyjnie przenika podobne obszary wiedzy. W czeskich ujęciach również odróżniamy pojęciową dwójkę: „fikcyjne” i „fiktywne” teksty. Współczesna teoria fikcyjnych światów, na którą się powołuje niemiecka autorka, współdziała pragmatycznie z językiem jako z odrębną rzeczywistością. Tłumaczka V. Jičínská wszak zamiast „fikcyjny” przekłada „fiktywny”. Wystarczyłoby krótkie wyjaśnienie redaktora czy tłumaczki w odsyłaczu i terminologiczna „niewłaściwość” zostałaby właściwie wytłumaczona. Zakłopotanie wzbudzi też łączenie referencyjnej niejasności tekstu z jego „fikcyjnością” (fiktywnością); autorka oczywiście ma na myśli „literackość” tekstu, o której już kiedyś mówili R. Jakobson czy J. Mukařovský, który odrzucał wiązania dzieła literackiego z pewnymi „treściami” czy psychicznymi stanami twórców, ale rozumiał je jako estetyczny obiekt (komunikat), znak nastawiony sam na siebie. Dlatego przywołanie massmedialnego teoretyka Marshalla McLuhana w roli inicjatora tezy o literaturze jako świadomym nastawianiu czytelnika przede wszystkim na językową artykulację brzmi w czeskim kontekście poniekąd banalnie. Prawdopodobnie najbardziej konstruktywny jest *Wstęp* w rozdziale czwartym, gdzie autorka krytycznie korzysta z tradycji ogólnej wiedzy o literaturze w Niemczech (*Literatura w literackim kontekście*). A Corbineau-Hofmanowa zajmuje się tam imagologią, związkiem literatury i sztuki oraz nauki oraz rozumieniem historycznoliterackiej periodyzacji. Przede wszystkim uwagi o imagologii mogą się stać w czeskim środowisku empiryczną korektą bieżącej sfery badań, którą Paul van Tieghem określał jako „littérature comparée” (literatura porównana). Pobudzający charakter studiowania „narodowych” mitów czy iluzji za pomocą artystycznych (fikcyjnych) tekstów, konfrontacja „obrazów” sąsiadów wskazuje na relatywną niezawisłość wobec świata zewnętrznego (realnego), jak również mówi o estetyce tożsamości i odmienności w międzyliterackiej przestrzeni konkretnego terytorium.

Możemy tu dopowiedzieć, że ta relatywnie nowa metoda komparatystyczna pojawiła się w środowisku niemieckich i francuskich komparatystów na przełomie lat 50.-60. Ubiegłego stulecia, kiedy K. Adenauer i Ch. de Gaulle kładli symboliczne fundamenty pod europejską integrację, dla której kluczowe okazało się przesunięcie tradycyjnej francusko-niemieckiej rywalizacji, względnie jej symbolicznych przejawów, do sfery dotyczącej intelektualnego dyskursu. Nie trzeba podkreślać, jak tego typu badania międzyliterackości wpływają na rozszerzenie dziejów narodowych literatur w przestrzeni środkoeuropejskiej (np. stosunki czesko-niemieckie lub słowacko-węgierskie).

Czeskie wydanie tej publikacji odsłania deficyt redaktorskiej, względnie edytorskiej pracy, przekład zdecydowanie nie wchodzi w płodne relacje z linią czeskiej i słowackiej myśli historycznoliterackiej. Poniekąd chropawy przekład V. Jičínskej mógł odpowiedzialny redaktor skorygować własnym wstępem albo krótkimi przypisami, które by objaśniły terminologiczne zejścia się i rozejścia.



Bezwzględnie niedostateczna jest wybrana bibliografia komparatystycznych tekstów dostępnych w języku czeskim, gdzie się wymienia prace praskiego centrum komparatystyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola, ale już nie tytuły wspomnianej brneńskiej szkoły, która rozwija tradycje myśli strukturalnej i fenomenologicznej nie tylko na materiale slawistycznym. Te krytyczne uwagi wszak nie dotyczą samej książki, ale raczej jej sposobu prezentacji i włączenia do rodzimego kontekstu.

A. Corbineau-Hoffmannowa ewidentnie skłania się ku komparatystyce kulturowej, która łączy studiowanie tekstu z badaniem międzykulturowego dialogu, multikulturalizmu i filozofii kultury. Międzykulturowa komparatystyka może się stać w idealnym przypadku dyscypliną o wzajemności, studiującą procesy i mechanizmy wymiany, transformacji tekstów językowych w międzykulturowej przestrzeni, gdzie dochodzi do dyfuzyjnego, hybrydycznego i synkretycznego krzyżowania się różnych poetyk. Tak rozumiana komparatystyka, która postuluje nowe granice dziedziny, jest również drogą od ontologicznego rozumienia do epistemologicznego wyodrębnienia porównawczej wiedzy o literaturze, o której sceptycy twierdzą, że ze swoim pangramatologicznym charakterem może być ostatnią szansą humanistyki. Podręcznik A. Corbineau-Hoffmanowej tę drogę nam jedynie ukazał.

Przełożył *Bogusław Bakula*



BARBARA LENA GIERSZEWSKA  
(Kielce)

### NIEZNANY POLSKI FOTOGRAF - ALFRED FEDECKI

Владимир Миславский, *Искусство фотографии Альфреда Федецкого* [Sztuka fotografii Alfreda Fedeckiego]. Фактор, Харьков 2009 (wydanie z dołączonym przekładem na język polski oraz z nowym tytułem ukraińskim *Альфред Федецький поет фотографії* i polskim tytułem równoległym: *Alfred Fedeki poeta fotografii*, 2010).

Nakładem Uniwersytetu w Charkowie i Konsulatu Rzeczypospolitej Polskiej w tym mieście oficyna „Faktor” wydała w 2009 roku książkę Włodzimierza Misławskiego *Искусство фотографии Альфреда Федецкого* [Sztuka fotografii Alfreda Fedeckiego]. Rok później ukazało się drugie wydanie niniejszej książki poszerzone o polski przekład i pod nowym tytułem *Alfred Fedeki – poeta fotografii*. Jest to pierwsza próba szerszego przedstawienia twórczego życia Alfreda Fedeckiego. Powstała dzięki staranności ukraińskiego badacza Włodzimierza Misławskiego, który opierając się na źródłach archiwalnych i prasowych, kolekcjach fotografii znajdujących się w ukraińskich i rosyjskich archiwach, muzeach i galeriach oraz

w rękach prywatnych, jak również wykorzystując rosyjskie i ukraińskie opracowania, podjął trud rekonstrukcji kariery tego wybitnego artysty „sztuki światła”. Recenzowany album fotograficzny z wyczerpującym kalendarium życia i twórczości Alfreda Fedeckiego jest potwierdzeniem tezy Mislawskiego, że artysta wyprzedził swój czas, tworząc naturalne i psychologiczne portrety na wzór współczesny, genialne fotoreportaże i pozostałe projekty wywołujące równocześnie zaskoczenie i zachwyt oglądających. Z powodu wymykania się przyjętej wówczas konwencji robienia zdjęć i oscylowania w kierunku przekazów artystycznych, Alfred Fedeckie był jednym z pierwszych fotografów na tych terenach, który wprowadził XIX-wieczną „sztukę światła” do komunikacji kulturowej.

Dla historyków kultury i sztuki w Polsce *Искусство фотографии Альфреда Фединского* jest nie do przecenienia z powodu nieznanych u nas faktów dotyczących artystycznych dokonań w dziedzinie fotografii i filmu, bądź co bądź, naszego rodaka A. Fedeckiego. Zawarte w publikacji Mislawskiego materiały dotyczące szeroko rozumianej kultury audiowizualnej (podejmował też próby rejestrowania dźwięku) autorstwa Fedeckiego, poza kilkoma wzmiankami w publikacjach dotyczących dziejów fotografii i filmu w Polsce nie funkcjonują ani w obiegu naukowym, ani nie są znane historykom sztuki. Recenzowana książka przywraca więc pamięć Alfreda Fedeckiego – wszechstronnie uzdolnionego artysty fotografa, którego apogeum talentu przypadło na przełom XIX i XX stulecia. W ostatnim 20-leciu XIX wieku i w latach 10-tych XX Fedeckie wygrywał wystawy, zdobywał medale i wyróżnienia w Rosji, na ziemiach polskich oraz w wielu krajach europejskich, które to rewelacje jako pierwszy odkrył i podał do wiadomości Mislawski. Zatem pozostaje mieć nadzieję, że podane przez charkowskiego historyka kultury audiowizualnej dane faktograficzne dotyczące Fedeckiego, zachęcą również polskich uczonych do podjęcia z autopsji szczegółowych badań nad fenomenem jego twórczości. Warto w tym celu zajrzeć do zbiorów fotografii w kolekcjach prywatnych i muzealnych za wschodnią granicą, w Polsce oraz we Francji, co sygnalizuje Mislawski. Dla Polaków pociągający może być również ślad francuski w karierze Fedeckiego. Po pierwsze dużo podróżował po Europie i Francja miała na mapie jego wyjazdów miejsce szczególne, a ponadto to w tym kraju, zdaniem Mislawskiego, odniósł znaczące sukcesy jako fotograf i tam w firmie Leona Gaumonta zakupił *chronophotographe* 60 mm, jak nazywano kamerę Georgesa Demeny’ego. To urządzenie nie było szczytem marzeń Fedeckiego, gdyż zdawał sobie sprawę, że najlepszy wówczas był aparat Louisa i Auguste’a Loumiere’ów, ale z woli wynalazców nie do kupienia za żadną cenę. Nabycie projektora przez Fedeckiego łączyło się nie tylko z marzeniem filmowania, ale wynikało z przekonania o sile tego przekazu w najbliższej przyszłości. Niestety, świadomość popularyzacji kina w jak najkrótszym czasie nie wystarczała, by zapewnić mieszkańcom Charkowa, Moskwy czy Warszawy natychmiastowe wywoływanie kręconych na miejscu pierwszych filmów, gdyż błony celuloidowe próbujących wówczas sił „kinematografistów” wywoływano tylko w Paryżu.

Bohater recenzowanej książki Alfred Fedecki to ciągle mało znany w Polsce wybitny fotograf, operator kamery i organizator życia filmowego na ziemiach dawnego imperium rosyjskiego. Urodził się w 1857 roku w Żytomierzu, w polskiej rodzinie artystów teatralnych. Od wczesnej młodości wykonywał szczególne zainteresowania fotografią, toteż rodzice zapewnili synowi staranne wykształcenie w tym kierunku w Akademii Sztuki w Wiedniu. Po jej ukończeniu Fedecki zdobywał doświadczenie zawodowe jako uczeń Włodzimierza Wysockiego – właściciela słynnego zakładu fotograficznego i pierwszego wykładowcy fotografii na Uniwersytecie św. Włodzimierza w Kijowie. Nie można zresztą wykluczyć, że część spuścizny fotograficznej Wysockiego to zdjęcia wykonane samodzielnie (lub pod kierunkiem nauczyciela) przez młodego Fedeckiego. Jest to tym bardziej możliwe, że atelier Wysockiego, w którym pobierał nauki jego najzdolniejszy wówczas uczeń – Alfred Fedecki, wykonywało ponad połowę imponującej puli zamówień na portrety osobistości Kijowa w latach siedemdziesiątych XIX stulecia, więc jest mało prawdopodobne, że sam mistrz nie mógł wykonywać wszystkich zleceń osobiście. Być może warto więc poddać dorobek fotograficzny Wysockiego z okresu terminowania w jego zakładzie młodego Alfreda Fedeckiego szczegółowej analizie porównawczej (chodzi o lata 1880–1885). Notabene szkoda, że W. Miślawski nie rozwinął tego wątku.

Właściwa kariera fotograficzna Alfreda Fedeckiego – zdaniem jedyne do tychczas biografa tego artysty – rozpoczęła się w 1886 roku, kiedy wraz z żoną zamieszkał w Charkowie, założył pierwsze fotoatelier o profilu artystycznym. Potoczyła się zresztą błyskawicznie dzięki zbiegowi okoliczności. Otóż jesienią 1888 roku miała miejsce w pobliżu Charkowa katastrofa carskiego pociągu powracającego z Krymu do Petersburga. Kilkudziesięciu ludzi zginęło lub odniosło poważne obrażenia, jakkolwiek rodzina carska nie ucierpiała. Autorem swoistego fotoreportażu z tego wydarzenia był Fedecki. Seria przejmujących zdjęć starannie przygotowana w formie albumu przez artystę-fotografa zyskała rozgłos w całej Rosji i Europie. W następnych latach Fedecki miał kolejne okazje, by fotografować najważniejsze osobistości imperium rosyjskiego, jak wizyty w Charkowie i Borkach Aleksandra III czy Mikołaja II, upamiętniające rocznice katastrofy imperialistycznego pociągu, w której rodzina carska „cudem” uniknęła śmierci.

Fedecki stworzył w okresie „charkowskim” wyjątkowe dzieła sztuki fotograficznej w postaci portretów „osób najwyższych” – jak tytułowano carów – wraz z rodzinami oraz osobami z otoczenia. Rozpowszechnione przez prasę rosyjską, europejską i amerykańską fotografie potwierdzają, według Miślawskiego, ponadczasowe osiągnięcia artystyczne Alfreda Fedeckiego. Ponadto fotografował znakomitych gości odwiedzających miasto. Na szczególne wyróżnienie zasługują portrety kompozytorów i muzyków goszczących w słynnej Charkowskiej Szkole Muzycznej, by wymienić Piotra Czajkowskiego, Konstantego Górskiego, Adolfa Schulza-Evlera, Aleksandra Wierzbilłowicza, których wybór możemy obejrzeć w recenzowanej książce. Uwagę przykuwają również reproduktowane w pracy

Włodzimierza Miśławskiego portrety dzieci, kobiet i wybitnych osobistości Charkowa, w tym duchownych, prawników, lekarzy, architektów, ludzi biznesu i artystów, wykonane głównie na przełomie XIX i XX wieku. Zyskały ponoć tak duże uznanie, że trafiły na kolumny czasopism europejskich i amerykańskich<sup>1</sup>.

Prowadzony przez Alfreda Fedeckiego w Charkowie zakład fotograficzny działał od czerwca 1886 roku do śmierci artysty w lipcu 1902 roku. Mistrz wykonał tu setki, jak twierdzą nieliczni badacze jego spuścizny, psychologiczne portrety przyjezdnych i miejscowej inteligencji, przedstawicieli świata kultury i sztuki. Wśród ocalałych na uwagę zasługują portrety polskiej inteligencji z kręgów biznesowych oraz polskich artystów, jak również nastrojowe pejzaże i artystyczne (miękkie) ujęcia przez Fedeckiego obiektów i detali architektonicznych.

Włodzimierz Miśławski w swojej książce o Fedekim przedstawił ciekawy portret utalentowanego artysty fotografa, który od początku nie tyle dążył do obiektywnego utrwalenia osoby lub zarejestrowania fragmentu rzeczywistości, ale intuicyjnie potrafił „zamknąć” w kadrze charakter i osobowość człowieka, szerszą opowieść, historię z kontekstem. O taką pozytywną ocenę łatwo, patrząc choćby tylko przez pryzmat kilkudziesięciu prac Fedeckiego zamieszczonych w niniejszej publikacji. Wyróżniają się bowiem spośród innych zachowanych, wykonywanych w tym samym czasie, indywidualnym podejściem artysty, wymykającym się obowiązującej konwencji, modzie, a nawet ma się wrażenie, że reprezentują wyższy poziom techniczny fotografii. W pracach Fedeckiego nie sposób nie dopatrzeć się sensu wyboru obiektu fotografowania, sposobu ujęcia, zastosowania konkretnej metody czy techniki, celem osiągnięcia zamierzonego efektu – wywołania emocji u odbiorcy z powodu samego patrzenia na zdjęcie.

Fotografie osób, pejzaży, ulic i placów, detali architektonicznych wykonanych przez Fedeckiego, z jednej strony żyją „tamtą” epoką, gdyż zostały obudowane cechami dla niej redundantnymi, z drugiej hipnotyzują oko i umysł współczesnego odbiorcy, jakby naturalnie prowokując do osobistego przeżywania zdjęcia, do konceptualnego postrzegania artystycznego piękna. Takie intelektualno-emocjonalne uprawianie fotografii już od połowy lat 80-tych XIX stulecia świadczy o „dużym stylu” Fedeckiego, fascynującego i intrygującego do dnia dzisiejszego. Trudno nie nawiązać w tym miejscu do Waltera Benjamina, który wysoko cenił wkład wczesnej fotografii w rozwój kultury ikonicznej, tłumacząc kunszt „sztuki światła” m.in. geniuszem patrzących w obiektywy pierwszych aparatów twórców. Autor *Pasaży* z pewnością byłby pod wrażeniem Alfreda Fedeckiego. Charakterystyczna narracyjność (umowność i czytelność) zdjęć tego artysty, jak najbardziej potwierdza tezę niemieckiego znawcy ikonicznej kultury kształtującej się na prze-

<sup>1</sup> Informacje podawane przez W. Miśławskiego dotyczące biografii Alfreda Fedeckiego poza imperium rosyjskim są pionierskie. Nie ma potwierdzenia obecności fotografii mistrza w wydawnictwach zagranicznych przez pryzmat innych źródeł (opracowań). Nieliczne wzmianki pojawiają się w rosyjskich i ukraińskich publikacjach dotyczących fotografii i filmu, co autor odnotował w bibliografii. Zob.: W. Miśławski, *Искусство фотографии Альфреда Федецкого*, Charkov 2009, s. 67–71

łomie XIX i XX stulecia, że wydobycie wizualnego piękna opiera się na talencie, wrażliwości na obraz i intuicji twórcy, co i jak należy pokazywać odbiorcy, z pokorą zresztą optując za prawem do indywidualnej interpretacji.

Po lekturze książki Misławskiego i obejrzeniu zamieszczonych w niej prac wielkiego artysty fotografa o polskich korzeniach Alfreda Fedeckiego, odbiorca jest pod dużym wrażeniem. Mam tym samym nadzieję, że rozpoczęte przez Włodzimierza Misławskiego badania będą kontynuowane, tzn. znajdą naśladowców również w Polsce i w innych krajach europejskich, by dorobek A. Fedeckiego został w całości odkryty. Przez pryzmat fragmentarycznych, jak dotąd, badań uczonych rosyjskich i ukraińskich, ze szczególnym uznaniem dla dokonań W. Misławskiego, twórczość Fedeckiego jawi się jako atrakcyjny zaczyn do prowadzenia dalszych badań przez współczesnych historyków fotografii, filmu i kulturoznawców.

Włodzimierz Misławski jest bardzo płodnym historykiem kultury wizualnej na Ukrainie, choć nie do końca wpisuje się w preferowany obecnie przez badaczy dziejów fotografii i filmu nurt filozoficznej analizy obrazu z dwóch pozycji: fotografującego i odbiorcy. W niniejszej książce autor tradycyjnie wybrał rolę biografa i rejestratora dokonań Fedeckiego, unikając tym samym nowych pytań o istotę dzieła fotograficznego z perspektywy współczesnego stanu badań. Takie ujęcie pozostawia pewien niedosyt interpretacyjny, tym bardziej, że nie ma się wątpliwości, że Misławski ceni i rozumie wyjątkowość twórczości Fedeckiego. W prezentowanej książce autor zapoznał nas bowiem szczegółowo zarówno z karierą fotografa, jak i filmowca Alfreda Fedeckiego. Ten był bowiem jednym z pierwszych na tych ziemiach operatorem posiadającym własny projektor filmowy, który chciał nie tylko upowszechniać kino, ale rejestrować miejscowe wydarzenia, scenki uliczne i plenerowe, zwłaszcza z obszaru południowych krańców Wyżyny Środkoworosyjskiej. Miał plany sprzedaży nakręconych taśm filmowych do Kijowa, Moskwy, Petersburga, jak również do Europy Zachodniej.

Z inicjatywy Fedeckiego odbyły się w Charkowie pierwsze seanse filmowe, zorganizowane m.in. w eleganckiej sali teatralnej (operowej) na 1000 osób w końcu 1897 roku, o czym zresztą Misławski pisał już szerzej w książce *Kino w Charkowie*<sup>2</sup>. Warto to powtórzyć, gdyż spotkania z kinem w Charkowie zaproponowane przez Fedeckiego były inicjatywą zupełnie odmienną niż większość znanych wówczas na terenie Rosji i ziem polskich. Fedeckie sam zakupił na własność sprzęt do filmowania i odtwarzania taśm. Udał się w tym celu do Paryża, gdyż posiadając wiedzę teoretyczną, zdawał sobie sprawę, że należało kupić najlepsze urządzenia, czyli wynalezione i udoskonalone przez braci Lumiere'ów. Zamiar jednak nie powiódł się, gdyż Lumiere'owie nie byli zainteresowani sprzedażą kinematografów, wręcz przeciwnie, sami przygotowywali się do ich popularyzacji za granicą. W tej sytuacji

<sup>2</sup> V. Mislavskij, *Char'kov i kino: fil'mo-biografičeskij spravočnik*. Char'kov 2004. Zob. też recenzję niniejszej książki autorstwa Dobrochny Dabert, „Porównania” 2007, nr 4, s. 235–237.

Fedecki zdecydował się na zakup innego urządzenia (*chronografu* Demeniego), by mógł sam robić filmy celem komercyjnej eksploatacji na ekranie. Seanse *chronograficzne* organizowane przez Fedeckiego wymagały dużego ekranu (o. 9 m × 8 m)<sup>3</sup>, który od początku zasilany był prądem *elektrycznym*.

Reasumując, wydawnictwo *Sztuka fotografii Alfreda Fedeckiego* (tytuł drugiego wydania: *Alfred Fedecki poeta fotografii*) jest bogate w nieznaną w Polsce fakty i opinie na temat miejsca artysty w historii fotografii rosyjskiej i ukraińskiej, pochodzące z wcześniejszych publikacji, teraz uzupełnione przez najnowsze odkrycia Włodzimierza Misławskiego. Rewelacją okazały się dane potwierdzające uznanie dla Fedeckiego europejskich gremiów fotograficznych (wyróżnienia na wystawach międzynarodowych, nagrody, medale) oraz zamówienia i wdzięczność głów państwa (m.in. cara Aleksandra III, króla Danii Chrystiana IX, imperatora Niemiec Wilhelma III), ludzi biznesu, wysokich urzędników i artystów. Wprawdzie na ogół są to mało dokładne informacje, bywa, że ograniczają się do lakonicznych sformułowań, z pominięciem szczegółów opisu bibliograficznego (a nawet miewają cechy domniemania). Podanie w takich sytuacjach choćby tylko tytułu czasopisma byłoby już jakimś tropem w kierunku potencjalnych możliwości szczegółowego zbadania spuścizny artystycznej Alfreda Fedeckiego, ale bywa, że autor ogranicza się do stwierdzenia, że chodzi np. o źródło prasowe, a to z punktu przydatności badawczej za mało.

Atutem charkowskiego wydania książki o Fedeckim jest niewątpliwie bogata strona graficzna. Wybór 58 fotografii autorstwa artysty oraz niemal drugie tyle zdjęć dokumentujących życie i etapy działalności twórczej Fedeckiego towarzyszące tekstowi słownemu są, można powiedzieć, *core* publikacji, do nich bowiem odwołuje się Włodzimierz Misławski w części biograficznej, na ich podstawie próbowała ocenić sztukę fotografii Fedeckiego niżej podpisana.

Na koniec, zgodnie z myślą, że łatwiej krytykować niż samemu badać..., należy zwrócić uwagę odbiorców na pewne niedostatki niniejszej lektury. Autor książki odwołując się w kilku miejscach do czasopism charkowskich, kijowskich, moskiewskich (oraz ukazujących się za granicą) jako kolumn, na których drukowano fotografie Alfreda Fedeckiego, nie zawsze podaje dane identyfikacyjne (tytuł lub treść zdjęcia, tytuł dziennika lub czasopisma, miejsce, rok wydania, strona publikacji). Przykładowo na stronie 88 autor pisze, że „Prace te niejednokrotnie z sukcesem eksponowano na wystawach fotograficznych za granicą, publikowano w pismach, drukowano jako szkice, nawet artyści przynosili jego krajobrazy na wielkie płótna”. Powyższy zapis (nie tylko ten zresztą) nie został opatrzony stosownym wyjaśnieniem o jakie periodyki czy imprezy chodzi. Możemy się co najwyżej domyślać, że była to twórczość znacząca, znana historykom sztuki, history-

<sup>3</sup> Ekran w Teatrze w Charkowie miał wymiar 12 arszynów × 10 arszynów. W. Misławski, *Alfred Fedeckij poet fotografii*. Charkov 2010, s. 111. Arszyn to dawna rosyjska jednostka długości będąca sumą długości łokcia i stopy, wahająca się w granicach 71,11–81,5 cm. Zob. D. Fenna, *Jednostki miar. Leksykon*. Warszawa 2002, s. 18.

kom fotografii oraz kulturoznawcom. Wynika to z dołączonej do książki obszernej bibliografii opracowań rosyjskich i ukraińskich dotyczących życia artysty i jego twórczości (notabene, nie ma logicznego uzasadnienia dla przyjętego w spisie układu według chronologii wydawniczej).

Niedosyt pozostawia dokumentacja fotograficzna i filmowa dokonań Alfreda Fedeckiego. Można było dodać po prostu kalendarium życia i twórczości artysty, albo rejestr spuścizny artystycznej fotografa i filmowca. Jeśli było to możliwe (powtarzam, Mislawski nie informuje o stanie zachowania i szczegółach przechowywania fotografii autorstwa Fedeckiego), należało bezwzględnie opracować taki wykaz, a książka zyskałaby jeszcze jeden atut dla badaczy historii fotografii. Mislawski częściowo wyjawiał dane, o których mowa wyżej (bywa, że w przypisach otrzymaliśmy dane co do formatu zdjęć, techniki wykonania, stanu zachowania etc.), ale brak tym zabiegom konsekwencji i nie jest to pełna informacja o zachowanych pracach fotograficznych Fedeckiego. Gdyby w książce znalazł się klasyczny rejestr fotografii zawierający dane w postaci opisu bibliograficznego, tam gdzie to możliwe, z sigłami miejsc przechowywania, byłoby to o wiele bardziej satysfakcjonujące dla przyszłych badaczy i miłośników sztuki fotografii.

Więcej do życzenia pozostawia zwłaszcza druga część książki, wypełniona imponującymi ilościowo i ciekawymi faktograficznie cytatami poświadczającymi pozytywny w większości odbiór fotografii Fedeckiego przez jemu współczesnych. Wyimki z publikacji naukowych, fachowych i prasowych są zatem bardzo cenne, co nie oznacza, że wszystkie zostały dobrane z właściwą uwagą. Przywołane opinie nie zawsze są w pełni wykorzystane i w sposób pogłębiony skomentowane przez Mislawskiego. Odnosi się wręcz wrażenie, że autor celowo używa zabiegu przemilczania lub niedopowiedzeń. W konsekwencji tak prowadzonego wywodu w kilku miejscach pojawił się efekt „zamazania” faktów, o które „aż się prosi”, by je przytoczyć, odtworzyć, zamknąć myślą własną. Autor książki jednak wyraźnie lepiej się czuje, gdy bazuje na dokumentach, wykorzystuje uogólnienia innych badaczy i głosy prasowe „z epoki”, bez specjalnej dbałości o to, by „ostatnie słowo” należało do niego.

Poza tymi uwagami krytycznymi, bynajmniej nie rzutującymi na pozytywny odbiór książki, należy dodać jeszcze jedną dotyczącą ciekawego wątku zdjęć Fedeckiego zamieszczanych za życia artysty w prasie, w książce tylko zasygnalizowanych. Szersze ujęcie dorobku Alfreda Fedeckiego w historii fotografii prasowej wydaje się na tyle istotne i interesujące, że pominięcie przez W. Mislawskiego tego aspektu może tylko dziwić. W każdym razie z niniejszego opracowania wynika, że temat sztuki A. Fedeckiego nie został wyczerpany i koniecznie należałoby zbadać m.in. obecność jego fotografii w prasie rosyjskiej (moskiewskiej, petersburskiej), ukraińskiej (Kijów) a zwłaszcza europejskiej (wiedeńskiej, berlińskiej, paryskiej) oraz polskiej (Warszawa, Kraków, Lwów, Wilno).

Nadal do zbadania pozostają rejestracje filmowe wielkiego fotografa na przełomie XIX i XX stulecia. W przyszłych projektach badawczych warto byłoby po-

równać dorobek Alfreda Fedeckiego z twórczością innych znakomitości sztuki fotografii, o czym autor książki sygnalizuje w książce, by wymienić m.in. działającego w Petersburgu Bolesława Matuszewskiego czy w Kijowie Włodzimierza Wysockiego, Franza de Mozera. Nazwiska ww. zostały spopularyzowane w świecie (np. przez dr. Irinę Tchmyrevą), ale autor nie rozwinął tego wątku. Pozostają też tajemnicą polskie tropy kariery artystycznej Fedeckiego. W swym krótkim życiu (zmarł na serce w wieku 45 lat, będąc w drodze do Berlina) Polska bywała celem podróży, załatwiania interesów etc., ale te fakty czekają dopiero na odkrycie i szczegółową analizę.

I ostatnie uwagi – przekład polski, jak również redakcja tekstu pozostawia dużo do życzenia i nie spełnia standardów polskiego wydawnictwa naukowego czy popularnonaukowego. Mankamentem jest brak indeksu osób. Tłumaczenie na język polski powinno być dopracowane pod względem językowym i stylistycznym. Niestety, wydawcy nie zadbali o poziom redakcyjny i korektę. Ma się wrażenie, że mamy do czynienia z symultanicznym przekładem autorstwa osoby, która bardziej zna język ukraiński (i rosyjski) niż język polski, stąd ukrainizmy, rusycyzmy i przestarzałe (dzisiaj nie używane) słowa polskie. Brak też konsekwencji w zapisie tytułów czasopism i innych nazw własnych (raz pisanych po ukraińsku, innym razem w polskim tłumaczeniu). Wątpliwości budzi klucz opisów pod zamieszczonymi w książce fotografiami. Według mnie brak konsekwencji w podawaniu pochodzenia narodowościowego (pod niektórymi portretami zamieszczono pełną informację, pod innymi brak nacji, w kilku przypadkach podana informacja jest błędna (np. Aleksander Wierzbilłowicz na pewno był z polskim, a nie rosyjskim wiolonczelistą światowej sławy, choć związanym z Konserwatorium w Petersburgu). Wolalabym również, gdyby były rozwiązane skróty imion fotografowanych oraz opisywanych i wzmiankowanych w książce osób. Jest mi o tyle przykro z tego powodu, że muszę się odnieść do ww. usterek, których w książce mogło nie być. Autorowi znane były bowiem moje uwagi w tym względzie, gdyż prowadziliśmy korespondencję mailową na etapie przygotowywanej przeze mnie recenzji wydawniczej, a jednak się do nich nie odniósł. Wydawcy nie dołączyli ponadto indeksu nazwisk, a jest ich w książce bardzo dużo i często są to ważne osobistości. Opracowanie stosownego indeksu ułatwiłoby żmudne poszukiwania w tekście głównym i w przypisach. Jeśli chodzi o polską wersję książki wydaną w Charkowie w 2010 roku, do usterek i pewnych „niedociągnięć” z winy autora lub wydawcy, należy dodać słabość przekładu na nasz język. Obydwie wersje nie są wolne od błędów typu: braki faktograficzne, interpretacyjne czy nieuprawnione uogólnienia. Sygnalne informacje bibliograficzne należało uzupełnić o szczegółowe dane identyfikacyjne rejestrowanych dokumentów (chyba, że te były nie do ustalenia). Jest to jednak książka pionierska i wina za nie powoływanie się na źródła lub opracowania, powinna być (przynajmniej częściowo) Włodzimierzowi Misławskiemu wybaczona. Jesteśmy też wdzięczni za wprowadzenie do obiegu naukowego sylwetki Alfreda Fedeckiego. Dzięki jemu



podobnym już w ostatnich dekadach XIX wieku fotografia została zauważona na Parnasie, a w XX stuleciu naturalnie weszła do komunikacji społecznej, w tym do komunikacji kulturowej.



DOBROCHNA DABERT  
(Poznań)

**PRZECIW OSTALGII?  
WOKÓŁ CZECHOSŁOWACKIEJ KULTURY POPULARNEJ  
CZASU NORMALIZACJI**

Vybrali a uspořádali Petr A. Bílek a Blanka Činátlová. *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Pistorius & Olšanská, Příbram 2010, ss. 256.

Omówienie tej publikacji warto zacząć od próby objaśnienia pojawiającego się w tytule książki „tesilu”. To sztuczny materiał – wytwór czechosłowackiej myśli włókienniczej. „Tesilki” – socjalistyczne spodnie noszone w latach 70., obok seriali telewizyjnych z lat 70. i 80., piosenek Karela Gotta czy Hany Zagorovej, „chlebiczków” z Jednoty, zyskały rangę obiektów kultowych. Narastająca w Czechach nostalgia za socjalistycznym *welfare states* i uosabiającymi go zjawiskami, stała się impulsem do podjęcia przez zespół praskich badaczy skupionych wokół Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola pogłębionej refleksji nad kulturą popularną czasów normalizacji. Nurt „ostalgi” za czasami socjalistycznej Czechosłowacji, ukrywany jest w dzisiejszych Czechach pod eufemistycznym określeniem *retromanii*, pozwalającej w bezpieczny sposób przywoływać i rozkoszować się owocami skompromitowanej epoki. W ostatnich latach w Czechach realizowane są tzw. retro filmy, np. telewizyjny serial *Výpravěj*, powracający do lat 70. w sentymentalnej formule, bije dziś rekordy popularności. Rynek księgarski zalewają wspomnienia byłych gwiazd estrady i filmu święcących triumfy w czasach normalizacji. Praskie muzeum komunizmu nie narzeka na brak zwiedzających.

Praca praskich badaczy jest próbą objaśnienia tego intrygującego fenomenu. Spora część tekstów poświęcona została funkcjonowaniu ideologii w produkcjach filmowych i telewizyjnych. Jakub Machek w artykule *Normalizace a populární kultura. Od domácího umění k Ženě za pultem* rozpatrzył dwa przejawy socjalistycznej kultury popularnej czasu normalizacji: kontrolowane ideologicznie seriale telewizyjne a także ich przeciwwagę – czechosłowacką tradycję domowego wyrobu przedmiotów użytkowych, tzw. sztuki domowej (*domáci umění*), która pozostająca poza kontrolą władzy i wpływami trendów komercyjnych, uzupełniała potrzebę ludzi kontaktu z kulturą popularną. Ten wątek pozostał jednak w artykule nierozwinięty. Więcej na ten temat napisała Blanka Činátlová w tekście *Invaze barbarů do české kultury: Antropologický rozměr domácího umění*. Machek skupiając swoje za-

interesowanie na serialach telewizyjnych spróbował zobaczyć ów fenomen kultury normalizacyjnej w perspektywie studiów kulturowych wykorzystując ustalenia Louisa Althussera, Antonio Gramsciego, Pierre Bourdieu, Johna Fiskego, itd., udostępniających narzędzia pozwalające objaśnić funkcje, jakie spełniać miała w warunkach kontrolowanych i zideologizowanych mediów ta jedna z form socjalistycznej kultury popularnej. Seriale telewizyjne jako sztandarowa forma socjalistycznej popkultury stały się również przedmiotem zainteresowania Iny Marešovej (*Romance za pultem: Průvodce po třech re-representativních prostorech normalizačních milostných příběhů*), która skupiła się na analizie rzeczywistości postulowanej przez seriale oraz na koncepcji życia, które forsowały tego typu przekazy medialne. Autorka przykładowo poddała deszyfracji konstrukcję filmu *Žena za pultem*, by wskazać na silnie sfunkcjonalizowaną ideologicznie koncepcję bohatera, konstrukcję przestrzeni i czasu, układu fabularnego.

W tekście *Jazyk normalizační moci*, Kamil Činátl przyjrzał się z kolei językowi propagandy posierpniowej przenikającemu do filmu czasów normalizacji. Ortodoksyjnym wzorcem mówienia stał się dokument zatytułowany *Poučení z krizového vývoje* przyjęty przez plenum komunistycznej partii czechosłowackiej KSČ 11 grudnia 1970 roku, zawierający ocenę wydarzeń sierpniowych 1968 roku oraz tytułowe „wskazówki”. Warto zwrócić uwagę, iż analiza normalizacyjnej nowomowy przypomina polskie prace dotyczące zjawiska mowy władzy, Michała Głowińskiego, Jerzego Bralczyka, Jerzego Bartmińskiego, Jadwigi Puzyniny i innych, które prowadzone były w Polsce na szeroka skalę już od drugiej połowy lat 70. Jak wskazał Kamil Činátl, tekst *Poučení z krizového vývoje* traktowany był jako swoista instrukcja sposobów mówienia o wydarzeniach praskiej wiosny i jej stłumieniu. Wykorzystywany był nie tylko przy tworzeniu dokumentów politycznych, ale również z powodzeniem przeniknął do literatury i filmu, gdzie reżyserzy dokonywali swoistej adaptacji tekstu. Lista „usługowych” filmów wcale nie jest taka krótka: zainaugurował ją Karel Steklý’ego filmami: *Hroch*, 1973; *Tam, kde hnízdí čápi*, 1975, potem przyszły utwory Vojtěcha Trapla, *Tobě hrana zvonit nebude*, 1975; Václava Vorlíčka *Zrále víno*, 1981, serial Jiřího Sequensa *30 případů majora Zemana*, itd., itd. Filmy tego typu stanowiły kuriozalne przykłady „transmisji bezpośredniej” głównych postulatów i retoryki nowomowy zawartej w *Poučení*.... Ściśle ideologiczny dyskurs nieudolnie ukrywano za gatunkowymi regułami dramatu rodzinnego, kryminału, itd. Podobna teza tkwi u podstaw analizy fenomenu gatunkowego czechosłowackich bajek filmowych w kontekście kultury normalizacyjnej, której dokonała Marie Gromová w tekście *Fantazie nebo ideologie? České pohádkové filmy 70. a 80. let*. Specyfika ulubionego gatunku wykorzystywana była przy realizacji tzw. uwspółcześnionych bajek, które wykorzystując reguły gatunkowe czarno-białego świata przedstawionego, nadpisywały własny schemat wartości promując za sprawą nachalnego edukacyjnie charakteru gatunku, ideały społeczeństwa socjalistycznego.

Lukáša Borovičku („*Jen my dva to své víme*”: *Láska nejen na sídlišti v perspektivě normalizační popkultury*) zainteresowały natomiast filmy lat 70. i 80., które potrak-

tował jako generatory ideologicznego obrazu świata z istotnym dla dyskursu normalizacyjnego z dychotomicznym podziałem na „stare” i „nowe”. W tym kontekście aksjologicznym zbadał funkcjonowanie motywu osiedli mieszkaniowych jako znaku socjalistycznej modernizacji, emblematycznej roli młodego bohatera jako uosobienia idei postępu, wreszcie swoiście wykorzystywanego motywu miłości.

Z kolei Michaelę Petránkovą w artykule *Normalizační abnormalita*, zainteresowała twórczość, próbująca w czasach normalizacji przezwyciężyć z jednej strony ciśnienie ideologiczne, a z drugiej, tendencje eskapistyczne tak silnie obecne w środowisku artystycznym i naukowym po stłumieniu praskiej rewolucji. Autorka wskazała na fenomen pary Zdeňka Svěráka i Ladislava Smojlaka, którzy w latach 70. i 80., realizowali filmy i pisali scenariusze, w ocenie autorki, przezwyciężające serwilistyczny charakter ówczesnej produkcji. W twórczości posługiwali się bowiem elementami poetyki znanej z czasów Nowej Fali lat 60., groteską, ironią, czarnym humorem, które skutecznie demaskowały „nienormalność normalizacji”.

Analizę semantyczną czeskiej muzyki popularnej czasu normalizacji zaproponował Petr A. Bílek *K práci i oddechu: Znakový systém normalizační pop music*, traktując ją jako artykulację dominującej ideologii. Zwraca przy tym uwagę na polisemiczny charakter zjawiska, na fundamentalną rolę tekstu, na aspekty wizualne: formy koncertów i wideoklipów. Bílek prześledził powolną transformację kultury popularnej, która na moment w drugiej połowie lat 60. uwolniona z okowów socjalistycznej poprawności zbliżała się do standardów zachodnich, by u progu lat 70. poddana regresowi powrócić na pozycje sztuki zideologizowanej, realizującej obowiązujące nadal wymogi realizmu socjalistycznego. Np. zmuszono zespoły muzyczne do rezygnacji w anglojęzycznych nazw nakazując tłumaczenie na czeski, np. grupa muzyczna „Rangers” musiała zostać przemianowana na „Plavci”, „Blue Effekt” – „Modrý efekt”, itd. Piosenkarzom zalecono posiadanie w swoim repertuarze piosenek ludowych a jednocześnie propagowano zachodni trend w muzyce pop zwany *Bubblegum pop* odwołujący się do muzyki nastolatków, infantylnie optymistycznej i naiwnej. Tekst Bílka drobiazgowo analizuje mechanizmy pacyfikacji popowej sceny muzycznej w Czechosłowacji pozwalając zrozumieć fenomen nie tylko popularności Karela Gotta czy Heleny Vodračkovej ale także późniejszą rolę muzycznych form oporu, np. The Plastic People of Universe.

Helena Özörencik w tekście *„Došly přibíňáky” – zobrazení fronty v normalizaci* pokusiła się o próbę analizy fenomenu satyrycznych reakcji w filmie oraz czasopiśmie satyrycznym „Dikobraz” na kolejki oraz problemy zaopatrzeniowe i bytowe w kontekście propagandy normalizacyjnej. Blaně Činátlovą (*Dederon a stadion aneb Tělo poučené z krizového vývoje*) zainteresowała natomiast problematyka ciała i cielesności w kontekście formowania postulowanego kanonu ideologicznego „nowego społeczeństwa”. Z tej perspektywy zanalizowała rolę spartakiad – masowych imprez sportowych. Odwołując się do ustaleń Vladimíra Macury wskazała na potencjał mityzacyjny tych sportowych przedsięwzięć. Kwestia ciała poprowadziła również autorkę do podjęcia refleksji nad formami erotyzmu i zide-

ologizowaną rolę jaką przypisywano jej w normalizacyjnej kulturze popularnej. O przemianach obyczajowych lat 70. i 80., które odzwierciedlał przemysł tekstylny, o preferowanych trendach mody w czasach posierpniowych, traktuje natomiast tekst Moniki Krajčovičej *Specifika normalizační módy v Československu*. Kolejnym dowodem na totalną kontrolę ideologiczną sprawowaną nad przestrzenią publiczną, ale także prywatną stanowiła próba wytworzenia nowej, świeckiej tradycji pogrzebowej o której napisał Vít Kořínek w tekście *Kremace a pohřební řeč. Péče o zesnulého a pozůstalé v moci řečníků*.

Podsumowując szczegółowe rozważania podjęte w omawianej pracy, Kamil Činátl w artykule *Časy normalizace* zwrócił uwagę na przemiany w dyskursie ideologicznym, jakie dokonały się w epoce posierpniowej. Oto dyskurs walki, obecny w przestrzeni publicznej od czasów powojennych, ustępuje pasywnemu, statycznemu dyskursowi normalizacyjnemu. W czasie posierpniowym, zmieniono strategię odchodząc od wielkich narracji w stronę małych opowieści skupiających się wokół banalności życia codziennego. Uwzględnienie tej perspektywy pozwala zrozumieć specyfikę życiowej sytuacji człowieka w czasach normalizacji. Struktura czasu publicznego ujawniająca sekwencje powtarzających się świąt państwowych i rocznic, objawiła pustkę rytuałów władzy. W odpowiedzi dokonał się silny podział na sferę życia publicznego i prywatnego prowadzący do procesów atomizacyjnych i anomii społecznej w Czechosłowacji.

Praca *Tesilová kavalérie...* skupiając się na analizach przejawów kultury popularnej okresu normalizacji, ujawniła poziom absorpcji oficjalnego dyskursu ideologicznego w epoce posierpniowej. Publikacja pozwala lepiej zrozumieć nie tylko kulturę tych czasów, ale również pozwala zrozumieć jej dzisiejszą społeczną recepcję. Przy okazji wyjaśnia wiele ze specyfiki obyczajowej współczesnych Czech.

Uzupełnieniem pracy jest kalendarium za lata 1970–1989, autorstwa Petra A. Bílka, które pozwala zobaczyć przejawy kultury i życia w Czechosłowacji w kontekście światowych dokonań kultury popularnej, a także najważniejszych wydarzeń życia społecznego i politycznego.