

PATRYCJUSZ PAJĄK
UNIwersytet Warszawski, Warszawa

CZESKI HORROR LITERACKI WOBEC WOJNY I OKUPACJI (przypadek Ladislava Fuksa i Jana Pelca)

Horror, którego pierwotną formę stanowi powieść gotycka, rodzi się jako autonomiczny gatunek literacki w okresie schyłkowego oświecenia, czyli na progu nowoczesności, kiedy to – wraz z racjonalizacją myślenia i liberalizacją społeczną – osłabieniu ulega pozycja tradycyjnych wartości, hierarchii i instytucji, zakorzenionych w dominującym do tej pory światopoglądzie religijnym. Funkcję religii w zakresie tłumaczenia świata stopniowo przejmuje nauka, która jednak nie jest w stanie przekonująco odpowiedzieć na niezmiennie problematyczne pytanie o przyczynę i znaczenie zła. Uczeni próbują zracjonalizować zło, odrzucając jego metafizyczną motywację, lecz ostatecznie ponoszą klęskę, ponieważ racjonalne wyjaśnienie zła nie skutkuje wynalezieniem lekarstwa na nie. Człowiek nowoczesny musi w związku z tym zaakceptować zło jako organiczny i niezbywalny składnik życia. Swoją niemoc wobec zła kompensuje przewartościowaniem jego znaczenia. Odo Marquard wymienia dwa korespondujące ze sobą sposoby nowoczesnego przewartościowania zła: dopuszczenie zła (wywodzące się z teodycei Gottfrieda Wilhelma Leibniza uznanie zła za konieczny warunek istnienia optymalnego świata) oraz odebranie złu znamion zła (uznanie zła za takie wzbogacenie doświadczenia, które ułatwia osiągnięcie dobra)¹. Następstwa tej operacji myślowej widać w sztuce nowoczesnej. Zło coraz częściej podlega w niej upiększeniu lub przynajmniej takiemu uniezwykleniu,

¹ O. Marquard, *Szczęście w nieszczęściu. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001, s. 38–51.

które czyni je pociągającym. Estetyzacja zła ma łagodzić poczucie zagrożenia z jego strony. W zadaniu pocieszania nowoczesnego człowieka, wystawionego na działanie zła, religię wyręcza więc sztuka. Ma ona w świecie liberalnym przewagę nad religią, ponieważ jest w większym stopniu niezależna od ideowego (religijnego) dogmatyzmu i z tego powodu bardziej sprzyja swobodnej i indywidualnej spekulacji.

Autorzy horrorów zazwyczaj nie przejawiają intelektualnej ambicji, aby rozwiązać tajemnicę zła, pozwalają jednak czytelnikowi w sposób zastępczy przeżyć lęk przed złem i w ten sposób go katartycznie rozładować. Dlatego Tibor Žilka twierdzi, że współcześnie w tej funkcji horror zastąpił tragedię, aczkolwiek tragiczny pierwiastek podlega w nim groteskowemu spłyceciu². Zło w horrorach przyjmuje postać potworności, która symbolizuje naturę, istniejącą bez względu na kulturowy porządek i dlatego niszczycielską dla niego. W horrorach potworność (inaczej: wynaturzenie) nie jest więc przeciwieństwem natury, lecz przeciwieństwem jej kulturowego, uładzonego wizerunku. Potworność przejawia się najwyraźniej w szale, który przekracza ograniczenia kultury. W szale natura pozwala się obserwować bez kulturowego filtra, ukazując swoje potworne (prawdziwe) oblicze.

Swoistą odmianą natury, która szczególnie interesuje autorów prozy gotyckiej, jest natura ludzka. Różni się ona od natury przyrodniczej domieszką rozumu. W ludzkiej naturze rozum spełnia dwuznaczną rolę: ogranicza popędy, lecz w ten sposób niebezpiecznie je natęża. Ten mechanizm działania ludzkiej natury Georges Bataille opisuje następująco:

Człowiek zbudował racjonalny świat, lecz przetrwała w nim na dnie pierwotna gwałtowność. Sama natura jest gwałtowna i jakkolwiek stalibyśmy się rozsądni, gwałtowność może nami zawładnąć, gwałtowność już nie naturalna, tylko właściwa istocie rozumnej, próbującej stawić opór, ale w końcu ulegającej poruszeniu, które w sobie czuje i którego nie może zredukować do rozumu³.

Potworność nie musi być jednak sprzeczna z racjonalnością, lecz – jak dowodzi Wolfgang Sofsky – może ją sobie podporządkować⁴. Wyzwole-

² T. Žilka, *Groteska v postmoderne*, „Tvar” 1996, nr 8, s. 5.

³ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 44.

⁴ W. Sofsky, *Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski, Wrocław 1999, s. 46–64.

nie natury dokonuje się wtedy w sposób uporządkowany, szal przyjmuje postać rytuału. Według Mikołaja Bierdiajewa zjawisko to osiąga największy rozmiar w czasie wojny oraz w systemach totalitarnych. *Chaos może mieć oblicze doskonałej organizacji zewnętrznej*⁵ – pisze Bierdiajew.

Wojna, która łatwo przeradza się w niszczycielski szal, wydaje się znakomitym materiałem dla prozy gotyckiej. A jednak gatunkowy horror wojenny (lub okupacyjny) jest zjawiskiem w literaturze rzadkim. Istnieje argument, który wyjaśnia, dlaczego wojna i okupacja tylko sporadycznie stanowią temat horrorów. *Często można się spotkać ze stwierdzeniem, że horror zyskuje największą popularność w okresach napięć społecznych, wyrażając niepokoje swojego czasu* – pisze Noël Carroll⁶. Carrollowi chodzi o kryzysy społeczne, które budzą niepokój o stabilność nowoczesnego porządku cywilizacyjnego. Im porządek jest stabilniejszy, tym silniejszy jest w społeczeństwie podświadomy i nieokreślony lęk przed ewentualnym jego zakłóceniem przez nieokreślone i nieprzewidywalne siły, które mają swoje źródło w naturze. Należy podkreślić, jak zrobił to zresztą Stephen King na przykładzie horroru amerykańskiego⁷, że bodźcem rozwoju omawianego gatunku jest zagrożenie porządku, a nie jego zniszczenie. Horror rodzi się bowiem z lęku przed chaosem, a nie z doświadczenia tego chaosu. W tym drugim wypadku horror nie mógłby spełniać funkcji terapeutycznej, rozładowując lęk przed potencjalnym zagrożeniem.

To zastrzeżenie tłumaczy, dlaczego u swoich początków horror (w postaci prozy gotyckiej) rozwija się najintensywniej nie w rewolucyjnej Francji, lecz w krajach ościennych – na Wyspach Brytyjskich i w Niemczech – w których do rewolucji nie dochodzi, natomiast panuje lęk przed nią. Ani rewolucja, ani następujące po niej wojny napoleońskie nie stanowią jednak tematu powstających wówczas powieści i opowiadań gotyckich, są za to bodźcem dla ich powstania. Jak wyjaśnia jeden z prekursorów tego rodzaju literatury, markiz de Sade, auto-

⁵ M. Bierdiajew, *Los człowieka we współczesnym świecie. Próba zrozumienia naszej epoki*, w: idem, *Nowe Średniowiecze. Los człowieka we współczesnym świecie*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 2003, s. 162.

⁶ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 344–345.

⁷ S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Bariter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 2009, s. 49.

rzy romansów, który w owym czasie chcieli przyciągnąć uwagę czytelnika, musieli prześcignąć życie w dostarczaniu poruszających doznań. Doświadczenie rewolucyjne zmusiło ich do sięgnięcia po takie środki wyrazu, które miały wywoływać grozę silniejszą niż groza rewolucji⁸.

W podobny sposób do rozwoju horroru (również filmowego) przyczyniła się pierwsza wojna światowa. Spowodowała ona społeczny szok, lecz nie była jeszcze wojną totalną: działania zbrojne miały zasadniczo charakter frontowy i dotykały bezpośrednio tylko tej ludności cywilnej, która mieszkała w pobliżu frontu. Na pozostałych obszarach następstwem wojny był kryzys i niepokój, lecz nie chaos i zniszczenie. W Europie Środkowej powstają wtedy horrory w stylu ekspresjonistycznym, których najsłynniejszym przykładem jest *Golem* (*Der Golem*, 1915, wyd. pol. 1919) Gustava Meyrinka. Choć wyrastają one z atmosfery wojennej, nie podejmują bezpośrednio tematu wojny, co najwyżej odnoszą się do niego alegorycznie. Wyjątkowo zdarza się sytuacja odwrotna – gdy ekspresjonista, pisząc o pierwszej wojnie światowej, używa stylizacji gotyckiej.

Rzadkością jest również gotycki rozrachunek z drugą wojną światową. Od wojny pierwszej różni się ona przede wszystkim totalnością. *W drugiej wojnie zatarta została różnica między frontem a zapleczem*⁹ – stwierdza Jan Patočka. Totalny horror egzystencjalny, jaki przyniosła ta wojna, przewyższył swoją grozą grozę horrorów literackich i filmowych. Jak zauważa Richard Davenport-Hines, wobec doświadczenia obozów koncentracyjnych i bomby atomowej sztafaż artystyczny horroru okazał się po prostu przestarzały¹⁰.

Niewielką liczbę horrorów podejmujących temat drugiej wojny światowej należy wiązać także ze swoistością gatunkową horroru. Autorzy horrorów epatują czytelnika obrazami wynaturzeń i naruszają przy tej okazji kulturowe tabu. Kontrowersje estetyczne i aksjologiczne

⁸ D. A. F. de Sade, *Rozważania na temat romansu*, przeł. M. Bratuń, w: idem, *Powidzieć wszystko*, przeł. M. Banasiak, M. Bratuń, K. Matuszewski, Łódź 1991, s. 353.

⁹ J. Patočka, *Wojny XX wieku i wiek XX jako wojna*, przeł. J. Zychowicz, w: idem, *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, przeł. A. Czcibor-Piotrowski, E. Szczepańska, J. Zychowicz, Warszawa 1998, s. 181.

¹⁰ R. Davenport-Hines, *Gothic. Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, London 1998, s. 343.

ne, jakie może omawiana konwencja wzbudzać, powodują, że klóci się ona z martyrologiczno-patriotycznym stereotypem, który dominuje w literackim rozrachunku z drugą wojną światową i jest upowszechniany zwłaszcza przez literaturę popularną. Zgodnie z rzezonym stereotypem doświadczenie wojenno-okupacyjne oznacza walkę jednoznacznego dobra z jednoznacznym złem. Zdaniem Marii Janion stereotyp martyrologiczno-patriotyczny sprzyja, co prawda, ugruntowaniu pozytywnych wartości w zbiorowej świadomości, lecz jednocześnie ogranicza wolność wypowiedzi artystycznej:

Gorzej jednak, gdy podobne schematy przekształcają się w prawdy absolutne, to znaczy takie, których nie można ani zakwestionować, ani ominąć – pod groźbą oskarżenia o narodowe odstępstwo, o cynizm i immoralizm, nihilizm i podstępna ochronę swej obcości i inności, a w gruncie rzeczy – wrogości bądź obojętności wobec narodowego interesu głównego¹¹.

W krajach Europy Środkowej i Wschodniej powstawaniu horrorów na temat wojny i okupacji nie sprzyja poza tym słabe zakorzenienie omawianego gatunku w lokalnej tradycji literackiej. Jeszcze większą rolę odgrywa w tej kwestii panujący ustrój polityczny. W optymistycznej i jednoznacznej wizji świata, upowszechnianej przez komunistów, nie ma miejsca na groźę powodowaną przez potworną, irracjonalną i niszczycielską siłę. W czasach komunizmu horror zostaje zatem zepchnięty na margines kultury oficjalnej, do kulturowego podziemia i kultury emigracyjnej. Tam rozwija się w niewielkim stopniu od końca lat sześćdziesiątych.

Wymienione czynniki kulturowe powodują, że w Czechach powstają tylko dwa horrory przynoszące rozrachunek z drugą wojną światową: *Palacz zwłok* (*Spalovač mrtvol*, 1967, wyd. pol. 1978) Ladislava Fuksa (1923–1994) i *...a to mi nemůžete udělat* (...tego mi nie możecie zrobić, 1993) Jana Pelca (ur. 1957). Wspomniani pisarze należą do różnych pokoleń i w swoich tekstach poruszają odmienne wątki: holokaustu i partyzantki. Między ich utworami istnieje jednak pewne podobieństwo, które pozwala Lubomírowi Machali uznać powieść Pelca za wariację

¹¹ M. Janion, *Wojna i forma*, w: eadem, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 62–63.

na temat podjęty wcześniej przez Fuksa¹². Dla obydwu pisarzy wspólne jest mianowicie zainteresowanie dla patologii psychicznych, powstających lub pogłębiających się pod wpływem doświadczenia wojny lub okupacji. W interpretacji tego tematu Fuks i Pelc łączą koncepcję sytuacyjnego uwarunkowania okrucieństwa (określona sytuacja z każdego może uczynić potwora) z koncepcją charakterologiczną (niektóre jednostki są bardziej podatne na wpływ sytuacji, ponieważ skrywają w sobie potworne skłonności).

Omawiane powieści mają introspekcyjny charakter, to znaczy stanowią subiektywistyczny zapis działania ludzkiej świadomości. Subiektywizm przedstawienia podkreślony zostaje przez zindywidualizowanie języka dialogów i narracji – trzecioosobowej, lecz silnie spersonalizowanej (w *Palaczu zwłok* narrator przejmuje sposób mówienia protagonisty), lub pierwszoosobowej (w *...tego mi nie możecie zrobić*). I Fuks, i Pelc przedstawiają egocentrycznych odmieńców, skupionych na pielęgnowaniu własnych obsesji. Myśli, wypowiedzi i działania tych bohaterów podporządkowane są zasadzie powtórzenia. Świat postrzegają oni w sposób jednowymiarowy, nie ma w nim miejsca na wartości pośrednie i dwuznaczne. W czasie wojny/okupacji ich obsesje ulegają nasileniu, ponieważ skrajne doświadczenia mają mocniejszy rezonans psychiczny.

Powieść Fuksa opowiada o okresie od układu monachijskiego do pierwszych miesięcy istnienia Protektoratu Czech i Moraw (jedynie epilog dotyczy końca niemieckiej okupacji). Wypełniają ją monologi ograniczonego emocjonalnie i intelektualnie pracownika praskiego krematorium (Karla Kopfrkingla), który zdradza skłonności nekrofilne – w rozumieniu, jakie nadaje im Erich Fromm:

Nekrofilia w sensie charakterologicznym może być opisana jako namiętne upodobanie we wszystkim, co martwe, rozkładające się, zgniłe, chore; stanowi namiętność przekształcenia żywego w martwe; niszczenia dla samego niszczenia; wyłącznego zainteresowania tym, co czysto mechaniczne. Jest namiętnością rozszarpywania na części żywych organizmów¹³.

Zdaniem Fromma nekrofil nienawidzi życia, ponieważ się go boi. Uważa życie za zagrożenie dla siebie, bo trudno je kontrolować: *Aby*

¹² L. Machala, *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*, Praha 2001, s. 162.

¹³ E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, Poznań 2008, s. 372.

uczynić życie kontrolowanym, trzeba je przekształcić w śmierć, ponieważ śmierć jest jedyną pewną rzeczą w procesie życia¹⁴. Dlatego bohater powieści Fuksa zmierza do uprzedmiotowienia życia, do zabicia życia w życiu, przekształcenia go w martwą naturę, aby w jak największym stopniu nad nim panować. Stosuje dwie metody okielznywania życia – jego estetyzację i rytualizację. Redukuje życie tylko do tych przejawów, które spełniają kryteria porządku, piękna, zdrowia i czystości. Dla swojej nekrofilnej pasji znajduje ponadto „głębsze” uzasadnienie w buddyźmie, który – według niego – utożsamia życie z cierpieniem i uczy, jak żyć, aby cierpienie ograniczyć. Kopfrkingl wyciąga z tej nauki radykalny wniosek: ponieważ życie przynosi cierpienie, najlepszą metodą na zapobieżenie cierpieniu jest uśmiercenie życia. Najwyższy stopień władzy nad życiem stanowi dla Kopfrkingla kremacja, ponieważ oznacza totalne unicestwienie życia. Ponadto kremacja dokonuje się w sposób uporządkowany, sterylny i odświętny, a zatem spełnia warunki estetyzacji i rytualizacji¹⁵.

Sam Kopfrkingl jest przykładem nekrofilnej redukcji życia. Niezależnie od sytuacji, w jakiej się znajduje, przyjmuje postawę wyrażającą wyłącznie pozytywne nastawienie: uprzejmość, zatroskanie i zachwyty. Ta niezmienna maska emocjonalno-behawioralna¹⁶ – właśnie z powodu swojej niepokojącej niezmienności – odsłania duchową martwość bohatera, który stanowi wcielenie popędu śmierci, zdefiniowanego przez Slavoja Žižka jako wyobcowana, niezniszczalna i bezcelowa energia życiowa, pulsująca w sposób bezduszny, niepowstrzymany i powtarzalny¹⁷. O postaciach pokroju Kopfrkingla Žižek pisze następująco:

W literaturze często napotykamy osobę, która w przestrzeni diegetycznej wydaje się kimś normalnym, lecz w istocie jest „Nie-Człowiekiem”, jest pozbawioną podmiotowości potwornością czystego popędu przebranego za normalną jednostkę¹⁸.

¹⁴ E. Fromm, *Serce człowieka. Jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, przeł. R. Saciuk, Warszawa 2000, s. 36.

¹⁵ Estetyzacja i rytualizacja podporządkowane kultowi śmierci odgrywają równie istotną rolę w powieści Fuksa pt. *Księżna i kucharka (Vévodkyně a kuchařka)*, 1983).

¹⁶ Na temat znaczenia maski w twórczości Ladislava Fuksa wypowiada się szczegółowo Aleš Kovalčík w książce pt. *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fuksa* (Praha 2006).

¹⁷ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 226–228; S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 77–80.

¹⁸ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 227.

Tego rodzaju „normalne” potwory Daniela Hodrová klasyfikuje jako „urzędników”, czyli bohaterów, którzy pod zwyczajną powierzchownością ukrywają niepokojącą obsesję. Hodrová zaznacza, że potworność tych postaci ujawnia się często w nadmiernym, narcystycznym i swoiście wystylizowanym gadulstwie, jakby w ten sposób dawały one upust własnej obsesji ukrytej pod maską zwyczajności¹⁹. Zasada ta dotyczy również Kopfrkingla. Każde, nawet najbliższe wydarzenie to dla niego pretekst do komentarza. Potworność mowy Kopfrkingla polega nie tylko na gadatliwości, którą charakteryzuje nieznośna powtarzalność, ale i na niezmiernie wysokim diapazone emotywnym jego wypowiedzi. Są one przesycone pozytywnymi superlatywami, które pozornie nadają desygnatom szczególną wartość, lecz w swym nadmiarze jakościowym i ilościowym powodują ich dewaluację i upodobnienie do siebie. W ten sposób Kopfrkingl odbiera otaczającym go ludziom i przedmiotom ich specyfikę i czyni z nich eksponaty w swojej wyobrażonej nekrofilnej kolekcji. Za pomocą języka reifikuje nie tylko swoje otoczenie, ale i samego siebie. Język staje się bowiem autonomiczną, wyobcowaną częścią jego osoby.

Stylizacja językowa obecna w *Palaczu zwłok* uzasadnia nazwanie tego utworu mianem manierystycznego. Najogólniejsza definicja manieryzmu – zaproponowana przez Gustava René Hockego – mówi, iż jest on sztuką ukrywania pustki wylaniającej się z rozpadu pewnej całości. Manieryzm jest przewrotny, ponieważ ukrywa pustkę w ten sposób, że sam akt ukrywania uwydatnia i w konsekwencji stopniuje pożądanie ukrywanego obiektu, czyniąc go tajemniczym. Innymi słowy, manieryzm nadaje znaczenie pustce przez przypisanie jej głębi za pomocą wyrafinowanej przesady²⁰. Taki jest właśnie stosunek Kopfrkingla do śmierci, która w powieści Fuksa staje się przedmiotem pożądania.

Nekrofilia Kopfrkingla współgra z nekrofilnym światopoglądem nazistów. Aby zyskać ich przychylność i zrobić towarzyską oraz za-

¹⁹ D. Hodrová, *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*, Praha 1994, s. 171–172.

²⁰ G. R. Hocke, *Svět jako labyrint. Manýra a mánie v evropském umění od roku 1520 do současnosti*, przeł. M. Neumannová, w: idem, *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, przeł. M. Neumannová, A. Pelánová, J. Pelán, J. Povejšil, J. Stromšík, Praha 2001, s. 275.

wodową karierę w nowej rzeczywistości, Kopfrkingl wydaje swoich kolegów z pracy w ręce gestapo, a żonę-Żydówkę i syna (pół-Żyda) morduje. Wkrótce potem naziści proponują mu posadę kierownika odpowiedzialnego za techniczny aspekt rozwoju kremacji w celach ludobójczych. Awans społeczny jest dla Kopfrkingla drogą do zyskania jak największej władzy nad życiem. Jego bezwzględna konsekwencja w dążeniu do realizacji tego zamierzenia przeradza się w szaleństwo. Współlistnienie racjonalnego i frenetycznego aspektu patologii protagonisty symbolizują dwie postacie, które spełniają rolę jego sobowtórów. Pierwszą z nich jest czeski Niemiec Willi Reinke, który po koleżeńsku wprowadza Kopfrkingla w środowisko nazistowskie, kusząc go korzyściami związanymi z przynależnością do tegoż środowiska. Reinke rozbudza nekrofilne pragnienia Kopfrkingla i pomaga mu je urzeczywistnić w granicach empirycznych możliwości. Pod koniec powieści pojawia się drugi sobowtór, który jest już wyłącznie fantazją Kopfrkingla. To tybetański mnich, który informuje bohatera o nadaniu mu godności dalajlamy. Wynosi go więc na wyższy stopień władzy nad życiem, zapowiadający nirwanę. W następstwie tej „transcendencji” Kopfrkingl trafia do szpitala psychiatrycznego.

Na przykładzie omawianego bohatera Fuks przedstawia potworną tożsamość racjonalności i szaleństwa, stojącą u podstaw holokaustu. Rzeczone zjawisko opisuje Zygmunt Bauman, który uznaje holokaust za patologiczną konsekwencję nowoczesności, dążącej do racjonalnego okiełznania życia. Według Baumana momentem, w którym dochodzi do spotwornienia nowoczesności, jest podporządkowanie moralności racjom rozumu w następstwie instytucjonalizacji i technicyzacji stosunków międzyludzkich²¹. Z tego punktu widzenia moralność spełnia rolę zabezpieczenia przez szaleństwem nieograniczonej racjonalności. Pozbawiony steru moralnego rozum ulega nieludzkiemu wyobcowaniu, przeciwstawia się samemu człowiekowi, prowadząc go ku autodestrukcji.

W powieści *...tego mi nie możecie zrobić* szaleństwo, które wykluwa się z doświadczenia wojny, wiąże się z traumą inicjacji. Akcja powieści rozgrywa się na Słowacji w okresie od powstania słowackiego w 1944 roku do końca wojny. W utworze tym język narracji i dialogów nie

²¹ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Warszawa 2009.

jest tak oryginalnie wystylizowany jak w powieści Fuksa, choć koncepcja postaci dawała autorowi szansę na stylistyczny eksperyment. Bohaterem, a zarazem narratorem tekstu, jest ociężały umysłowo chłopak (Tomáš Berka), który po wejściu w okres dojrzewania dąży do potwierdzenia swojej męskości. Pelc uwydatnia inicjacyjne znaczenie perypetii Berki, wprowadzając do tekstu metaforę „nowej, mocniejszej skóry”, którą Berka chce zyskać, wkraczając w dorosłość. Najcięższą próbę inicjacyjną przechodzi on po wcieleniu do słowackiej partyzantki, w której uczy się zabijać. Pomimo tego doświadczenia pozostaje dzieckiem w ciele mężczyzny, wyobraźnia w większym stopniu niż rozum kształtuje jego myślenie. Żyje w dwóch światach – wyobrażonym i zmysłowym – i łatwo zaciera granicę między nimi. Pod wpływem traumatycznych przeżyć wojennych jego urojenia się nasilają, rodząc omamy. W działaniach partyzanckich uczestniczy bezwiednie. Prawdziwą wojnę toczy w świecie wyobrażonym z fantomami zła, które uniemożliwiły urzeczywistnienie jego marzeń o szczęśliwym życiu rodzinnym. Narastająca agresja Berki wobec otoczenia przypomina reakcję dziecka, które pewnego dnia poznaje na własnej skórze okrucieństwo życia i z tego powodu czuje się oszukane przez dorosłych. Erich Fromm określa to doznanie mianem zachwiania wiary:

Głęboko oszukany i zraniony człowiek może zacząć nienawidzić życia. Jeśli nie ma niczego ani nikogo, w kogo mógłby wierzyć, jeśli jego wiara w dobro i sprawiedliwość okazała się niedorzeczną iluzją, jeżeli jego życiem kieruje raczej diabeł niż Pan Bóg, wówczas życie naprawdę może stać się koszmarem i niezmiernie trudno znosić mu ból rozczarowań. Człowiek pragnie udowodnić, że życie jest złe, że ludzie są źli i że on sam jest również zły. W ten sposób pierwotnie kochającą i wierzącą osobą, dogłębnie rozczarowaną, przeistacza się w jednostkę cyniczną i destruktywną. Destruktywność ta ma barwę rozpacz; rozczarowanie życiem prowadzi do nienawiści życia²².

Berka nabiera „manichejskiego” przekonania, że zło gruntownie przenika świat ziemski, dlatego nie można go ostatecznie pokonać, od zła uwolnić może tylko śmierć. Bohater zaczyna więc zabijać napotkanych na swej drodze ludzi, aby wyzwolić ich spod władzy zła. Gdy po

²² E. Fromm, *Serce człowieka*, op. cit., s. 24.

wojnie wraca do rodzinnej wsi, masakruje jej mieszkańców i popełnia samobójstwo.

Zgodnie z tradycyjnym schematem inicjacyjnym – przedstawionym przez Daniełę Hodrovą – adept inicjacji przemierza obcą przestrzeń, aby zdobyć nowe doświadczenia, które umożliwią mu głębokie samopoznanie i w ten sposób przygotowują go do wejścia na wyższy stopień egzystencji. Kluczowym doświadczeniem jest to, w którym adept musi przekroczyć ograniczenia własnej tożsamości, czyli ją porzucić. To moment jego symbolicznej śmierci, po której odradza się on w nowej postaci. Punktem odniesienia dla przemiany inicjacyjnej jest ideał, który patronuje adeptowi i do którego on dąży. Inicjacyjny proces przypomina spiralę, która wiedzie ze świata zewnętrznego, materialnego do świata wewnętrznego, duchowego, znajdującego się w samym adeptcie. Na tej drodze towarzyszą adeptowi dwie osoby – mistrz duchowy (który wspiera go w procesie przemiany) oraz kobieta (z którą adept przechodzi inicjację miłosną)²³.

Początek utworu Pelca zgadza się z tradycyjnym schematem inicjacyjnym. Berka wkracza na drogę inicjacji, gdy razem z partyzantami opuszcza rodzinną wieś i wchodzi do lasu, będącego w powieści inicjacyjnej obszarem chaosu, w którym adept poddany zostaje próbom, polegającym również na konfrontacji ze złem. Kolejne wydarzenia świadczą o typowym dla wielu horrorów odkształceniu opowieści od klasycznego schematu inicjacyjnego. Według Hodrovej gotycka inicjacja różni się od inicjacji tradycyjnej tym, że kończy się klęską adepta, ponieważ spotkanie ze złem nie prowadzi do jego zwalczania, ale przeciwnie – do jeszcze większego uzależnienia od niego. Dlatego wspomniana literaturoznawczyni nazywa tę inicjację demoniczną²⁴.

Pod wpływem doświadczeń wojennych Berka coraz mocniej zamyka się w swoim urojonym świecie, a ten z kolei rozrasta się. Postępujące samowyobcowanie bohatera symbolizuje prześladowający go fantazmatyczny sobowtór (Holák). Prócz tego towarzyszą mu postacie

²³ D. Hodrová, *Iniciační román*, w: eadem, *Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru)*, Praha 1989; D. Hodrová, *Román zasvěcení*, Praha 1993.

²⁴ D. Hodrová, *Iniciační román*, op. cit., s. 187–197; D. Hodrová, *Román zasvěcení*, op. cit., s. 74–223.

typowe dla schematu inicjacyjnego. Idealem, z którym Berka pragnie się połączyć w lepszym, transcendentnym świecie, jest jego zmarła przed laty matka. Rolę duchowego mistrza spełnia francuski partyzant-saper o pseudonimie Francie. Kobieta-inicjatorką jest natomiast żona Berki – Štefka. W gotyckiej odmianie powieści inicjacyjnej postaci te mają demoniczny charakter, ponieważ wtajemniczają bohatera w zło i w efekcie przyczyniają się do jego upadku.

Pomimo różnic estetycznych powieści Fuksa i Pelca opierają się na podobnym schemacie fabularnym: bohater-odmieniec bezkolizyjnie żyje w otaczającym go środowisku, jednak wraz z nastaniem wojennej/okupacyjnej przemocy zamienia się w potwora dokonującego bestialskich zbrodni, aby w zakończeniu utworu popaść w autodestrukcyjne szaleństwo. W obydwu tekstach dochodzi do spotęgowania odmienności bohaterów, którzy przechodzą przemianę od mentalnego ograniczenia do choroby psychicznej. Innymi słowy, pierwotna swojska inność bohaterów (Kopfrkingl jako dobroduszny dziwak, Berka jako wiejski głupek) przekształca się w inność obcą, nieprzewidywalną, groźną. Katalizatorem tej przemiany jest przemoc, z którą protagoniści obcuja i którą sami zaczynają stosować.

Przemoc podlega w obydwu utworach stopniowaniu: od form łagodnych, oswojonych, usankcjonowanych przez kulturę – do form natężonych i wynaturzonych. W powieści Fuksa miejscami, w których przemoc podlega kulturowemu zubożeniu, są: pawilon z drapieżnikami w ogrodzie zoologicznym, panoptikum poświęcone ofiarom czarnej śmierci oraz klub bokserski. W tych miejscach przemoc podlega estetyzacji i pozbawiona zostaje swojego niszczyielskiego ostrza, służąc bezpiecznemu widowisku. Z przemocą usankcjonowaną społecznie obcuje również bohater powieści Pelca. Takie przejawy agresji, jak: kary cielesne stosowane przez ojca wobec nieposłusznej córki, rytualne potyczki chłopaków w gospodzie, brutalna rywalizacja Berki i Holáka o dziewczynę zakorzenione są w patriarchalnych zwyczajach obowiązujących na słowackiej wsi.

W okresie wojny i okupacji przemoc uwalnia się od ograniczeń kulturowych. Wydaje się racjonalnym działaniem destrukcyjnym, ukierunkowanym na osiągnięcie określonych celów politycznych, lecz dzia-

łanie to łatwo przeradza się w niszczycielską pasję, która wyczerpuje się w samym akcie niszczenia. Tak przedstawia to zjawisko Wolfgang Sofsky:

Masakry to miejsca przemocy, gdzie jest ona realizowana dla niej samej. Staje się celem samym w sobie, przemocą dla samej siebie, okrucieństwem. Także przemoc wojenna w sposób oczywisty wykazuje tendencję do usamodzielniania się, raz uruchomiona, emancypuje się szybko, uwalnia od celów politycznych lub ideologicznych i tworzy w ten sposób warunki do dalszego trwania²⁵.

Ten mechanizm sprawdza się również w powieściach *Palacz zwłok* i *...tego mi nie możecie zrobić*. Wraz z eskalacją okrucieństwa, jakiego dopuszczają się bohaterowie, traci na znaczeniu racjonalna motywacja przemocy, powiększa się rozdźwięk między czynem a jego uzasadnieniem. Nadmiar przemocy ujawnia w obydwu utworach jej istotę, czyli czystą negatywność, obejmującą negację przypisywanych przemocy znaczeń. Taka przemoc jest autoteliczna i jako taka staje się destrukcyjna także dla stosującego ją podmiotu. Przeraża, ponieważ nie znaczy nic ponad samą siebie i w ten sposób odsłania wyobcowanie samego życia, pozbawionego transcendentnego znaczenia.

Fuks i Pelc pokazują, że konwencja horroru może się sprawdzić w ambitnym literacko rozrachunku z doświadczeniem wojenno-okupacyjnym, jako że pomaga wyartykułować symptomatyczne dla tego doświadczenia pytanie o granicę, po przekroczeniu której przemoc z pozornie lub pierwotnie racjonalnej siły destrukcyjnej zmienia się w siłę autodestrukcyjną i autoteliczną. Inicjatywa obydwu pisarzy pozostaje jednak w czeskiej literaturze wyjątkiem. Typowe dla horroru uwydatnianie irracjonalnego podłoża przemocy powoduje bowiem relatywizację ludzkiej winy, co stoi w sprzeczności ze społeczną tendencją do martyrologiczno-patriotycznego uświęcania tematu wojny i okupacji. Odbierając złu racjonalne uzasadnienie, horror czyni z niego siłę nie-ludzką, której ludzie jedynie ulegają.

²⁵ W. Sofsky, *Cywilizacja, organizacja, przemoc*, w: *Nazizm, Trzecia Rzesza a problemy modernizacji*, przeł. M. Tomczak, red. H. Orłowski, Poznań 2000, s. 663.

Summary

CZECH LITERARY HORROR IN RELATION TO WAR AND OCCUPATION (the Case of Ladislav Fuks and Jan Pelc)

The horror genre is rarely used in a literary settlement with the period of Second World War. That is because horror is generally treated as a genre serving unrefined entertainment, which depends on showing the extreme anomalies and violating the cultural taboos. Aesthetical and axiological controversies aroused by the horror make this genre unsuitable for description of the very serious subject of war and occupation. The martyrologic and patriotic interpretation of this subject is usually meant to be the only proper one. Two Czech horrors break off this literary stereotype: Ladislav Fuks's *The Cremator* (1967) and Jan Pelc's *...and you can't do that to me* (1993). Their authors belong to different generations and they take different topics: holocaust and guerrilla warfare. However they have similar interest for human pathology, which intensifies under the influence of experience of collective violence. Both authors use the horror genre for demythologization of the martyrologic and patriotic picture of war and occupation. They prove that the horror can realize the literary ambitious settlement with the period of Second World War, because it helps to emphasise the element of irrational cruelty involved in the war and occupation experience.