

Zuzanna Woszczerowicz

Labirynt żywych i umarłych. Mitologizacja przestrzeni Cmentarza Olszańskiego w trylogii *Trýznivé město* Danieli Hodrovej

Nekropolia w kulturze światowej odzwierciedla postawę społeczeństwa wobec życia i śmierci. Ukazuje wartości i wierzenia wyznawane w danej społeczności. Mimo że obszary pochówku stanowią najtrwalszy element ludzkich osad, były one przenoszone, ponieważ zmianom ulegała odgrywana przez nie rola kulturowa. Cmentarze, w zależności od sposobu postrzegania zjawiska śmierci w danym czasie, umieszczano w obrębie lub poza obrębem miejsc zamieszkania ludzi. Uzasadnieniem dla tych zmian miały być według antropologa Michela Vovelle’a „kryzysy w najszerzej rozumianej wrażliwości zbiorowej” (Vovelle, 2004, s. 45). Wrażliwość tę rozumieć można jako zmiany w percepcji śmierci przez społeczeństwo. Następowały one powoli, w kilkusetletnich okresach (Ariès, 1992, ss. 466–502).

Przez stulecia cmentarz podlegał także nieustannej mityzacji. By w pełni zobrazować to stwierdzenie, należy przybliżyć znaczenie słowa „mit”. Jego definicje różnią się od siebie w zależności od dziedziny naukowej. Mimo licznych różnic istnieją jednak pewne podobieństwa, które wyróżniła i opisała socjolożka Barbara Szacka. Najistotniejszą zbieżnością jest niewątpliwie ta dotycząca związku mitu ze sferą *sacrum* (Szacka, 2006, s. 73). Barbara Szacka (2006, s. 74) zwraca uwagę na to, że rzeczywistość mitu jest nie tylko rzeczywistością sakralną, ale także jakościowo inną od tej, w której zachodzą zdarzenia codzienne. Mit cechuje się antyracjonalizmem – odnosi się do sfery uczuć, nie zaś rozumu. Mitologi-

zacja to zjawisko polegające na wyposażaniu miejsc, rzeczy lub osób w cechy niezwykle, nadawaniu im wymiaru mitycznego. Jak pisał teoretyk literatury Northrop Frye (1998, s. 77), „mit nie odnosi się do rzeczywistości, ale do możliwości”.

Cmentarz jest szczególnie podatny na mityzację, ponieważ z perspektywy kulturowej jego przestrzeń ma liminalny charakter. Liminalność, czyli przejściowość lub graniczność, to jedna z trzech faz przejścia (bądź przemiany) opisanych przez francuskiego etnografa Arnolda van Gennepa w odniesieniu do obrzędów¹. Wskazał on trzy fazy: separację, marginalizację oraz włączenie (van Gennep, 2006, ss. 40–50). Dla tematyki niniejszego artykułu istotna jest faza środkowa, nazywana także „liminalną” lub „przejściową”. Bliżej temu zagadnieniu przyjrzał się Victor Turner, który opisał liminalność jako specyficzny, niejasny moment lub stan zawieszenia wymykający się tradycyjnej klasyfikacji porządkującej przestrzeń kulturową w danej społeczności.

Turner (2004, ss. 240–241) przyrównał liminalność m.in. do śmierci. Opierając się na tej analogii, stwierdzić można, że umieranie stanowi rodzaj przejściowego momentu pomiędzy życiem doczesnym a śmiercią. Czyni to cmentarz „przestrzenią liminalną”, a spoczywających tam zmarłych – „bytami liminalnymi”. Turner opisał je następująco:

Byty liminalne nie przebywają ani tu, ani tam; znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. Ich niejednoznaczne i nieokreślone atrybuty znajdują wyraz w bogatej różnorodności symboli w wielu społeczeństwach, które zmianę kulturową i społeczną sankcjonują obrzędem (Turner, 2004, s. 240).

Antropolożka i badaczka Mary Douglas, analizując pojęcia nieczystości i tabu, zauważyła, że to, czego społeczeństwo nie potrafi sklasyfikować zgodnie z rządzącymi nim zasadami, jest zazwyczaj postrzegane jako nieczyste, złowróżbne oraz niebezpieczne (Douglas, 2007, ss. 51–81). Co istotne, przejawy liminalności bardzo często obdarzano także atrybutami magiczno-religijnymi. Jest to szczególnie widoczne w przypadku przestrzeni liminalnej granicznej, jaką jest cmentarz. Przez setki lat wzbudzał on niechęć oraz lęk i traktowany był jako miejsce nieczyste, w pobliżu którego żywi nie mogą czuć się bezpiecznie. Jak wspomina historyk religii Mircea Eliade (1993, s. 31): „Dla człowieka religijnego przestrzeń nie jest jednorodna; są w niej rozdarcia, pęknięcia: są fragmenty przestrzeni jakościowo różne od innych”. Cmentarz od stuleci niezmiennie jest postrzegany jako silnie wyróżniony znacze-

¹ Limen w słowie „liminalność” pochodzi od łacińskiego wyrazu oznaczającego „próg”.

niowo obszar ludzkich osiedli. Stanowi rodzaj miejskiej enklawy, gdzie *sacrum* przenika się z *profanum*. Graniczność tej przestrzeni porusza wyobraźnię odwiedzających niezależnie od stopnia ich pobożności (Lewicka, 2017, s. 195). Jak pisał Mircea Eliade:

[Ż]ycie człowieka współczesnego roi się od mitów na wpół zapomnianych, od zdegradowanych hierofanii, od wytartych symboli. Nieustająca desakralizacja człowieka współczesnego wypaczyła treść jego życia duchowego, nie niszcząc jednak wzorców jego wyobraźni: w strefach wymykających się kontroli trwa i żyje zdegradowana mitologia (Eliade, 1993, s. 31).

W literaturze i kulturze popularnej odnaleźć można liczne przykłady ukazujące, że i dziś cmentarz jest mityzowany. W masowej wyobraźni niezmiennie funkcjonuje jako przestrzeń znajdująca się pomiędzy światem żywych i umarłych.

Poddany mityzacji cmentarz może stać się labiryntem. Labirynt, jeden z najstarszych motywów w dziejach ludzkości, w większości kultur interpretowany jest jako droga do świata podziemnego, z którego powrót skutkować ma oświeceniem tego, kto tę drogę przebył i któremu dane było wrócić (Kowalski & Krzak, 2003, s. 130). „Podziemność” labiryntu wynika z etymologii terminu „labirynt”. Słowa takie jak *labra*, *labrion* czy *labur* oznaczają jaskinię, podziemne przejście o wielu korytarzach (Kowalski & Krzak, 2003, s. 92). Dlatego za pierwszą, naturalną formę labiryntu uznawana jest podziemna grota składająca się z sieci wydrążonych przez wodę korytarzy. Była ona wyobrażeniem świata umarłych. Jak stwierdził pisarz Paolo Santarcangeli (1982, s. 42), „nie ma granic dla form labiryntu”. Każda z form, jakie labirynt przyjmował przez stulecia, jest w rzeczywistości metonimią: „skomplikowanej drogi, trudności dotarcia do celu i powrotu, ciemności, podziemności, tajemniczości” (Santarcangeli, 1982, s. 92).

Istotny punkt odniesienia dla wielu przedstawień labiryntu w sztuce i literaturze stanowi opowieść o Tezeuszu i Minotaurze. Według mitu twórcą pierwszej tego rodzaju budowli o skomplikowanym układzie korytarzy był Dedal. Wzniósł ją na zlecenie ukaranego przez bogów Minosa, króla Krety. Władca uwięził w centrum labiryntu Minotaura – swego syna, który był przerażającą i żądną krwi istotą. Tezeusz nie tylko zmierzył się z potworem, by ostatecznie go uśmiercić, ale także zwycięsko wyszedł z labiryntu dzięki pomocy Ariadny.

Archeolog Krzysztof Kowalski i historyk Zygmunt Krzak podkreślają metafizyczne znaczenie tego mitu oraz jego inicjacyjny charakter:

Wejście Tezeusza w labirynt, jego spotkanie oko w oko z bestią jest w istocie zejściem do świata śmierci i wydobyciem się z niego. Jest przeniknięciem śmierci, przejściem poprzez nią w prawdziwe, wieczne, boskie życie. Słowem – uciekając się do współczesnego porównania – mamy do czynienia z misterium swoistej podróży na trasie życie–śmierć–życie, zakończonej przybyciem do stacji odrodzenia (Kowalski & Krzak, 2003, s. 141).

Oznacza to, że – podobnie jak w przypadku cmentarza – labirynt funkcjonuje w kulturze jako przestrzeń liminalna. Przetrwiał on także w formie szczególnego wyobrażenia przestrzennego. Stał się metaforą mówiącą o obcej, wrogiej i niemożliwej do oswojenia przestrzeni, w której ukryta została tajemnica. Budowla zyskuje władzę nad tym, kto znajdzie się w jej obrębie. Poprzez samą swoją formę warunkuje ona ludzkie zachowania – zmusza do przemieszczania się w określony sposób (Głowiński, 1994, s. 131). Cmentarz i labirynt łączą więc zarówno przypisywany im wymiar metafizyczny, jaki struktura przestrzenna: ogromna przestrzeń podzielona jest dziesiątkami alejek odseparowanych od siebie kamiennymi płytami, pomnikami i grobowcami. Wiele z nich pochodzi z różnych epok. Wpływa to nie tylko na wymiar przestrzenny, ale i czasowy nekropolii. Jak stwierdził teoretyk literatury Michał Głowiński:

Zanika ciągłość i gubi się perspektywa, która pozwalałaby ów potok czasu porządkować, ujawniać jego kierunek, wskazywać wymiary składających się nań elementów. [...] Zacierają się przedziały między czasem „obiektywnym” i czasem subiektywnym, między czasem, w którym bohater żyje, a tym, jaki w danym momencie bohater przeżywa. Tak kształtowany czas nie może już mieć charakteru linearnego, podobnie jak nie ma go układająca się we wzór labiryntowy przestrzeń (Głowiński, 1994, s. 205).

Można więc stwierdzić, że cmentarz stanowi rodzaj mitycznego, czasoprzestrzennego labiryntu, zawierając wszystkie znaczenia tego starożytnego symbolu.

Daniela Hodrová w trylogii *Miasto utrapienia* (*Trýznivé město*, 1999) w szczególny sposób zmetaforyzowała Cmentarz Olszański (*Olšanské hřbitovy*). Miejsce to występuje we wszystkich częściach trylogii składającej się z powieści: *Pod dwiema postaciami* (*Podobojí*), *Poczwarki* (*Kukly*) oraz *Theta* (*Théta*). W cyklu tym autorka nakłada na siebie poszczególne epoki czeskich dziejów i przywołuje postaci żywych i umarłych. Jak zauważył literaturoznawca Leszek Engelking, Hodrová zaciera nie tylko granice czasu, ale także granice między tym, co mityczne i realne, między światem istot żyjących i martwych przedmiotów. Tak jak w tytule pierwszej powieści, wszystko ma swoją podwójną naturę i w każdej chwili „zdaje się gotowe do przepoczwarczenia się w coś innego” (Engelking, 2001, ss. 125–126).

Całość trylogii charakteryzuje się także licznie występującymi odniesieniami intertekstualnymi oraz symboliką ezoteryczną. Cmentarz Olszański autorka zmieniła za pomocą zabiegów literackich w labirynt. Hodrová, mityzując cmentarz, uczyniła z niego miejsce o licznych cechach labiryntowych. Mit labiryntu gra więc kluczową rolę w analizie i interpretacji przestrzeni przedstawionej w trylogii. Należy zaznaczyć, że w tekście niemalże nie występują dokładniejsze opisy topograficzne. W trylogii pojawiają się natomiast nazwy ulic oraz placów, które reprezentują części rzeczywistego planu Pragi, ich opis jest jednak niezwykle ubogi.

Omawiając kategorię przestrzeni Cmentarza Olszańskiego w *Mieście utrapienia*, w pierwszej kolejności należy przyjrzeć się kwestii jego umiejscowienia na planie miasta – zarówno tym rzeczywistym, jak i skonstruowanym przez Hodrová. W powieści istotną rolę odgrywają tereny dzielnic Žižkov oraz Vinohrady rozciągające się wokół cmentarnego muru. Cmentarz Olszański na mapie Pragi położony jest właśnie na ich skraju. Wybór tego cmentarza, a zatem także jego okolic, świadczy o peryferyjności przedstawionego w powieści miejsca akcji. Zdaniem Anny Car zabieg ten jest znaczący, gdyż:

[C]entrum architektoniczne miasta łączy się tradycyjnie z symboliczną przestrzenią centrum historycznego, tworząc (o)środek jego pamięci, poza centrum natomiast docierają jedynie echa wielkich wydarzeń, tam też objawiają się ich następstwa. Obrzeża wypełnione domami i cmentarzami, zaludnione przez ludzi i duchy, żyją swoim własnym życiem, skoncentrowanym wokół spraw mniejszej wagi, codziennych, wręcz trywialnych. Tworzona tu historia jest sumą historii zwyczajnych, pozbawionych heroizmu i patosu, często ogołoconych ze szlachetnych pobudek i motywacji (Car, 2003, s. 28).

Cytat ten pozwala również odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Hodrová z wielu praskich nekropolii wybrała właśnie Cmentarz Olszański, a nie chociażby Cmentarz Wyszehradzki, który pełni funkcję narodowego panteonu, gdzie pochowani są sławni i najbardziej zasłużeni. Przeniesienie miejsca akcji na praskie peryferia i wybór cmentarza, który w czeskiej myśli narodowej nie ma statusu „nieba narodowego”, pozwala na większą swobodę autorską i umieszczenie w powieści nie tylko zasłużonych bohaterów czeskich dziejów, ale także zwykłych członków społeczeństwa, także tych, którzy za życia nie zapisali się na kartach historii niczym szczególnym. Jak stwierdził mitoznawca Joseph Campbell (1997, s. 180), jedynie na przykładzie poszczególnych członków danego społeczeństwa możliwe jest ukazanie go jako całości.

Peryferyjność ma istotne znaczenie również z punktu widzenia mityzacji cmentarnej przestrzeni. W micie o Tezeuszu i Minotaurze labirynt kreteński położony jest na uboczu, w pewnym oddaleniu od miasta. Ponadto, jak już wspomniałam, w czasach starożytnych cmentarze zakładano z dala od miast. Pustkowia oraz bezdroża to także archetypiczne miejsca prób inicjacyjnych. Hodrová powraca w ten sposób do pierwotnego, starożytnego rozumienia zarówno cmentarza, jak i labiryntu oraz czyni nekropolię miejscem mitycznym. Zdaniem socjologa Rogera Caillois (2009, s. 62) jest to topografia prastarych, mistycznych zasad dotyczących porządkowania przestrzeni: „dobro w środku, zło na obrzeżach”.

Cmentarz stanowi centralny punkt w skonstruowanej przez Hodrovą peryferyjnej przestrzeni Pragi. Wyznacza on centrum peryferii. Świadczy o tym chociażby to, że o przedstawionym w trylogii pięciopiętrowym domu wiadomo tylko tyle, iż od cmentarza oddziela go ulica. Anna Car twierdzi, że przestrzeń domu i cmentarza jest od siebie wyraźnie oddzielona:

Przestrzeń Olszan podzielona została na dwa charakterystyczne obszary: obszar żyjących, z domem jako punktem centralnym, i obszar umarłych – z siedzibą na Cmentarzu Olszańskim. Miejsca te wyznaczają przestrzeń życiową powieściowych postaci. Dom (życie przed śmiercią) i cmentarz (życie po śmierci) znajdują się naprzeciwko siebie, oddzielone ulicą (Car, 2003, s. 28).

Stwierdzenie to nie oddaje do końca charakteru wykreowanej przez Hodrovą przestrzeni. Powodem, dla którego cmentarz nie stanowi jednolitej, wyizolowanej części świata przedstawionego, jest to, że granice mityzowanej przez Hodrovą nekropolii nie posiadają stałych ram:

[C]iężko rozróżnić, gdzie kończy się granica świata żywych, a zaczyna umarłych. Dotychczas dzielił je wyraźnie cmentarny mur. Teraz oba te światy przenikają się bardziej niż kiedykolwiek dotychczas² (Hodrová, 1999a, s. 360).

Przestrzeń cmentarza-labiryntu rozszerza się i włącza w swój obszar sąsiadujące z nią miejsca, przed czym nie powstrzymuje jej cmentarny mur, który stanowi jedynie umowną, symboliczną granicę między światem żywych a umarłych. Charakter funkcjonującej w ten sposób przestrzeni literackiej Agnieszka Izdebska (2003, s. 34) określiła mianem „klaustrofo-

² „Iže těžko rozlišit, kde končí hranice světa živých a mrtvých, které až dosud oddělovala hřbitovní zeď. Oba světy se začaly prostupovat víc než dosud.” Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady wszystkich cytatów z języków obcych dokonane przez autorkę artykułu.

bicznego otwarcia". Podobny rodzaj *klaustrofobicznego otwarcia* funkcjonuje zatem w skonstruowanej przez Hodrovą przestrzeni cmentarza, której ramy są niestałe oraz płynne.

Zgodnie z mitem labirynt powinien mieć swoje centrum, odpowiednik komnaty zamieszkałej przez Minotaura. Cmentarz Olszański jest jednak labiryntem zdecentralizowanym, bez wyraźnie zaznaczonego środka. Hodrová (1999b, s. 1) wspomina o centrum labiryntu w jednym z artykułów: „Droga do centrum jest właściwie wyjściem z labiryntu, jednak on zasłania właściwe centrum i ukazuje tylko te fałszywe”³.

Nie można więc jednoznacznie stwierdzić, gdzie znajduje się centrum labiryntu cmentarnego⁴. Nie tylko wspomniany mur, ale także cmentarna brama pełni symboliczną funkcję. Nie odpowiada ona faktycznemu wejściu do labiryntu-cmentarza w powieści: „Chciałam napisać, że wkraczam olszańską bramą, ale w tej chwili uświadomiłam sobie, że nie mam pojęcia, gdzie ona się właściwie znajduje. Z pewnością nie jest tożsama z bramą Cmentarza Olszańskiego”⁵ (Hodrová, 1999a, s. 360).

Wejście na cmentarz mieści się w domu stojącym po drugiej stronie ulicy. Podkreśla to postać dozorca Šípka mieszkającego na parterze i strzegącego wejścia. Do najistotniejszych elementów przestrzennych domu należą: mieszkanie na piątym piętrze, komora, gdzie przebywają duchy oraz znajdujący się tam przewód wentylacyjny⁶. Stanowi on rzeczywiste wejście prowadzące na cmentarz. Przekonuje się o tym jeden z bohaterów, Diviš Paskal: „Jan Paskal dopiero teraz naprawdę poznaje swojego młodszego syna, tego, który w wieku lat dwunastu wskoczył do przewodu wentylacyjnego i od tego czasu twierdzi, że widzi umarłych i spędza z nimi czas”⁷ (Hodrová, 1999a, s. 67). Nie istnieje zatem wyraźna, sztywna granica oddzielająca dom od cmentarza, przestrzeń żywych od tej należącej do umarłych.

Jak zauważył Michał Głowiński (1994, s. 140), gdy w danym dziele tylko dom zyskuje cechy labiryntowe, „domem być przestaje”. Zatem dom z powieści Hodrovej w istocie nie jest domem, lecz integralną częścią labiryntu cmentarnego. Zgodnie z koncepcją autorki dom stojący naprzeciw Cmentarza Olszańskiego można określić jako „dom z tajemnicą” (*dům s tajemství*). Tego rodzaju dom Hodrová opisała jako miejsce, które w czasie krótkiej

³ „Cesta ke středu představuje vlastně cestu ven z tohoto labyrintu, který střed naopak zatemňuje a nabízí středy jen nepravé”.

⁴ Można przypuszczać, że brak centrum labiryntu to nawiązanie do utworu *Labyrint světa a ráj srdce* Jana Amosa Komeńskiego. W dziele tym centrum labiryntu ma jedynie metaforyczną formę. Narratorowi dopiero po zwróceniu się ku swemu sercu, gdzie napotyka Chrystusa, udaje się uwolnić z „labiryntu świata” (Komenský, 1958, s. 163).

⁵ „Chci napsat, že vcházím olšanskou branou, a v tu chvíli si uvědomuji, že vlastně nevím, kde se ta brána nachází. Rozhodně není totožná s branou Olšanského hřbitova.”

⁶ Warto zwrócić uwagę na szkatułkową konstrukcję domu, co dodatkowo potęguje labiryntowość jego przestrzeni.

⁷ „Jan Paskal teprve nyní poznává svého mladšího syna, toho, který se ve dvanácti letech spustil do světlíku a nyní tvrdí, že vidí mrtvé a obcuje s nimi.”

chwili może niespodziewanie stać się obce, wrogie, a nawet niebezpieczne. Ponadto „dom z ukrytą komnatą – tajemniczym środkiem” (*dům se skrytou komnatou – tajemným středem*) to rodzaj labiryntowej konstrukcji przestrzennej (Hodrová, 1999b, s. 4). Zatem dom z ukrytą komnatą stojący naprzeciw cmentarza to wertykalny element współtworzący właściwy labirynt cmentarny. Ukrytą komnatą, w której kryje się tajemnica, jest zamieszkała przez umarłych komora z przewodem wentylacyjnym prowadzącym wprost na cmentarz. To właśnie dzielenie przestrzeni sprawia, że labirynt zaczyna się rozszerzać.

Kolejnym przejściem prowadzącym na cmentarz jest w utworze znajdujące się na piątym piętrze okno pokoju dziecięcego, z którego skoczyła Alicja Davidovičová na początku powieści *Pod dwiema postaciami*. W tekście podkreślona została bliskość Cmentarza Olszańskiego: „Alicja Davidovičová nigdy nie przypuszczałaby, że okno pokoju dziecięcego zawieszone jest nad Cmentarzem Olszańskim tak nisko, że ciało przeleci tę odległość w mniej niż dwie sekundy”⁸ (Hodrová, 1999a, s. 7).

W momencie skoku Alicji z okna przestrzeń zmieniała się. Dwa pozornie różne od siebie miejsca – dom oraz cmentarz – zbliżyły się i niemalże złączyły w jedną całość. Zatarta została dotychczasowa umowna granica między nimi. Okno nie wisiało już na piątym piętrze oddzielone wysokością, ulicą i cmentarnym murem, lecz zostało włączone w rozszerzający się cmentarny obszar. Należy także wspomnieć, że okno znajdujące się na szczycie wieży, domu czy innej budowli symbolizuje ludzką świadomość i przenikanie tajemnicy (Circlot, 2012, s. 284). Symbolika ta dodatkowo wzmacnia znaczeniowy wymiar okna w powieści. Jest to rodzaj bramy prowadzącej do możliwego oświecenia, co współgra z mityczno-religijnym rozumieniem labiryntu.

Cechy labiryntowe, które Hodrová nadała cmentarzowi w trylogii, są charakterystyczne dla labiryntów gotyckich i postgotyckich. Jak zauważyła literaturoznawczyni Agnieszka Izdebska, tego rodzaju labirynty, podobnie jak Cmentarz Olszański w omawianej czeskiej powieści, mają zdolność rozszerzania się i nie są ograniczone zamkniętą przestrzenią. Naruszają granicę między tym, co swojskie a tym, co obce. Dobrze znane, codzienne otoczenie może niespodziewanie zmienić swoje oblicze i stać się wrogie (Izdebska, 2003, s. 34). Cmentarz Olszański w *Mieście utrapienia* (*Trýznivé město*) jako labirynt wpisujący się w gotycką konwencję spełnia przede wszystkim więzienną funkcję mitycznej budowli i jednocześnie nieustannie ulega przeobrażeniom. Przemierzające go postaci powtarzają

⁸ „Alice Davidovičová by si nikdy nepomyslela, že okno jejího dětského pokoje visí tak nízko nad Olšanským hřbitovem, že tělo tu vzdálenost urazí ani ne za dvě vteřiny.”

w kółko schemat obranej drogi, błędzą oraz wielokrotnie wracają do tego samego punktu. Labirynt w konwencji gotyckiej wpływa jednak nie tylko na fizyczny sposób przemieszczania się, ale także na umysły uwieczonych w nim postaci: „Labiryntowa przestrzeń gotycka to taka, która zdobywa, jest w stanie zawładnąć wplątanymi w nią bohaterami. To ona ich stwarza, czyni tym, czym przede wszystkim są: więźniami” (Izdebska, 2003, s. 34). Przykładem jest nieustanna wędrówka Alicji Davidovičovej, która, mimo że porusza się po okolicach cmentarza, wciąż wraca do punktu wyjścia – na cmentarz. W labiryncie gotyckim, jakim jest Cmentarz Olszański w *Mieście Utrapienia*, mamy do czynienia ze wzajemnym oddziaływaniem na siebie miejsca i bohatera. Zmityzowane do postaci labiryntu miejsca budzą się za sprawą tych, którzy znajdują się w ich obrębie (Izdebska, 2003, s. 10). Zdaniem Hodrovej miejsce bez podmiotu i zdarzeń niemalże nie istnieje, kształtuje się poprzez obecność tych, którzy przebywają w jego obrębie i poprzez zdarzenia, jakie się w nim odgrywają (Hodrová, 1994, s. 10).

Cmentarny labirynt w *Mieście utrapienia* także potrafi wpływać na przebywających w jego obrębie bohaterów powieści. Odurza uwieczonych umarłych zapachem fermentujących winogron i wywołuje trudną do opanowania ospałość:

Nie, na cmentarz Alicja wracać nie zamierza, [...] zaraz nie zdobyłaby się już na ani jeden krok, albo co gorsza, cmentarz zacząłby jej przypominać uroczy ogródek – tak jak panu Klečce. O nie, na cmentarz Alicja na pewno nie pójdzie i to za nic w świecie. Nigdy nie nazwie go swoim domem. Nienawidzi go i tego wiecznego brzęczenia, tego jego morowego fetoru, nieustannego roztkliwienia i tej ciągłej ospałości, z której tak bardzo trudno się otrząsnąć⁹ (Hodrová, 1999a, s. 111).

Ospałość ta określana jest w powieści jako „olszański sen” (*olšanský spánek*), a przebywanie w obrębie cmentarza narrator określa mianem „morowej niewoli” (*morové zajetí*), co nawiązuje do starotestamentowej niewoli egipskiej. Cmentarny labirynt, prócz odurzenia tych, którzy znajdą się w jego obrębie, potrafi się także przemieniać pod wpływem obecności umarłych. Ilustrację tego zjawiska stanowi wspomniany przez Alicję los pana Klečki, który postrzegał cmentarz jako ogród, zaczął zrywać rosnące tam chwasty i wręczać je pozostałym napotkanym na cmentarzu umarłym. Transformacji labiryntu potrafił dokonywać także pan Turek, pod którego wpływem zmieniał się on w winnicę: „Pan Turek

⁹ „Ne, na hřbitov Alice nepůjde, [...] zakrátko by se nezmohla ani na krok. Anebo by jí hřbitov začal připadat jako rozkošná zahrádka – jak panu Klečkovi. Ne, na hřbitov Alice nepůjde za nic na světě, nikdy ho nebude nazývat svým domovem. Nenávidí to jeho věčné hemžení, ten jeho morový pach, tu sladkou unylost, tu malátnost, z níž je tak těžké se probrat.”

utkwiał wzrok w stojących przed nim grobach. I gdy tak na nie patrzy, już zamiast cmentarza widzi winnicę, winorośl pnącą się po tyczkach i winogrona, które na jego oczach rosną, przejrzejawają i pękają”¹⁰ (Hodrová, 1999a, s. 251).

Nie wszyscy jednak mają taki sam wpływ na przeobrażanie się tego miejsca: „Właściwie wszystko zależy od tego, kto tędy chadza i czy bywa tu regularnie”¹¹ (Hodrová, 1999a, s. 250). Różne oblicza labiryntu cmentarnego, miejsca o charakterze sakralno-inicjacyjnym, można wyjaśnić z pomocą pojęcia świętości w rozumieniu Rogera Caillois. Jego definicja zakłada dwubiegunowość i dwuznaczność zjawiska *sacrum*. Na jednym z biegunów kumulują się moce pozytywne, te, które prowadzą do oświecenia, na drugim zaś negatywne, które potrafią osłabiać i zsyłać chaos (Caillois, 2009, s. 53). Z jednej strony zatem cmentarz-labirynt jest odurzającym więzieniem, z drugiej zaś potrafi przynosić oświecenie. Przykładem tego ostatniego jest postać pana Turka odgrywającego w powieści rolę archetypicznego mędrca. Cmentarny labirynt w *Mieście utrapienia* jest więc przestrzenią przejawiającą dwuznaczność *sacrum*, co potwierdzone zostaje także w samej powieści:

W każdej przestrzeni są miejsca złe i miejsca dobre, miejsca potępienia i miejsca wybrane [...]. A prócz tego istnieją miejsca pograniczne, miejsca dwuznaczne, wahające się pomiędzy dobrem i złem, gdzie jedna strona niepostrzeżenie przechodzi w drugą i staje się swoim przeciwieństwem. Podobnych miejsc należy się wystrzegać. Na przykład taki cmentarz nie jest ani jednoznacznie dobry, ani zły, wszak dla pana Turka przeistoczył się w winnicę, ogród rozkoszy¹² (Hodrová, 1999a, s. 46).

Należy jednak podkreślić, że cmentarny labirynt, mimo spełniania funkcji sakralno-inicjacyjnej, wciąż jest przestrzenią opresyjną. Z jednej strony stanowi sferę sakralno-religijną, z drugiej natomiast wyjąłowane z duchowego wymiaru więzienie. Postaci uwięzione w cmentarnym labiryncie w większości nie mają charakteru pielgrzymów, których przez kręte ścieżki wiedzie pragnienie dojścia do uświęconego centrum i osiągnięcie oświecenia.

Mimo że pan Turek zostaje oświecony za sprawą wpływu cmentarza, bohater nie zapomina o ponurej naturze tego miejsca. Pamięta o niej także Alicja Davidovičová.

¹⁰ „Pan Turek upírá zrak na hroby před sebou. A jak na ně pan Turek upírá zrak, už vidí místo hřbitova vinici, réva se pne okolo tyček, hrozný se nalévají přímo před očima, už přezrály a praskají.”

¹¹ „Vlastně všechno záleží jen na tom, kdo tím místem chodí a jestli tamtudy chodí pravidelně.”

¹² „Každý prostor má místa zlá a místa dobrá, místa zatracení a místa vyvolená. [...] A krom toho existují ještě místa pomezí, místa dvojznačnosti aváhání mezi dobrem a zlem, na nichž nepozorovaně jedno přechází v druhé, obrací se ve svůj protiklad. Je radno vystříhat se podobných míst [...]. Tak kupříkladu ani hřbitov není jednoznačně místem zlým, vždyť pro pana Turka se změnil ve vinici, v zahradu rozkoše.”

Bohaterowie pojmują, że są wyjątkami w pasywnej, na wpół uśpionej grupie umarłych godzących się ze swoim niełatwym położeniem. W powieści Alicja Davidovičová określa tę pasywność jako *hrobaření*¹³ (Hodrová, 1999a, s. 122). Określenie to jest stworzonym przez Hodrovą neologizmem i stanowi nawiązanie do unikalnego dla czeskiej kultury fenomenu *chataření a chalupaření*. Sformułowanie to oznacza wyjazd za miasto, do domku letniskowego, w celu poświęcenia się prostym pracom ogrodniczym i odpoczynku od miejskiego zgiełku¹⁴.

W okresie normalizacji funkcjonował także rodzaj nieformalnej umowy między państwem a społeczeństwem czechosłowackim: w zamian za niestawianie oporu wobec władzy państwo zapewniało obywatelom podstawowe udogodnienia socjalne, takie jak dobra praca, mieszkanie, opieka medyczna i dostęp do edukacji¹⁵. Jak długo obywatele nie zajmowali się sprawami związanymi z polityką, tak długo państwo nie ingerowało w ich życia. Obywatele nie angażowali się więc politycznie i pasywnie trwali w systemie, który z jednej strony zapewniał byt, z drugiej natomiast odbierał wolność oraz był opresyjny. *Chataření a chalupaření* stało się więc rodzajem ucieczki w prywatność, gdyż była to jedyna sfera wolności, na jaką mogło wówczas liczyć czeskie społeczeństwo. Podobną postawę przyjmują umarli uwięzieni w cmentarnym labiryncie:

[...] dużo więcej jest tych, którzy wolą chować głowę w ziemię swoich grobków, przekopywać swoje cmentarne ogródki i nie oglądać się na nic wokół. I w tym tkwi właśnie sens tej olszańskiej konsolidacji, żeby wszyscy postępowali w ten sposób i nie interesowali się niczym więcej¹⁶ (Hodrová, 1999a, s. 122).

Przedstawiona w *Mieście utrapienia* pasywność umarłych oraz wspomniane *hrobaření* są zatem krytyką postawy czechosłowackiego społeczeństwa w okresie normalizacji „umieszczonego w łonie nieuniknionego systemu, skąd jedynie łaska boska lub szczęście w indywidualnych przypadkach mogły go wydobyć” (Santarcangeli, 1982, s. 285).

¹³ *Hrobaření* można przetłumaczyć, posługując się neologizmem: *ogrobnictwo*.

¹⁴ Korzenie tradycyjnych wyjazdów za miasto, które stały się zjawiskiem kulturowym, sięgają czasów Pierwszej Republiki Czechosłowackiej, jednak szczyt popularności osiągnęły w czasie normalizacji, zwanej też okresem neostalinowskim. Po stłumieniu Praskiej Wiosny przywrócono cenzurę, zlikwidowano wszelkie niekomunistyczne organizacje społeczne i wprowadzono ograniczenia w podróżowaniu za granicę. Kolejnym elementem przywracania komunistycznego porządku była czystka wśród czechosłowackiej inteligencji, która w największym stopniu dotyczyła przedstawicieli zawodów humanistycznych.

¹⁵ Określano to także jako „konsumpcyjny socjalizm”.

¹⁶ „[...] mnohem víc je těch, kteří raději zaboří hlavu do svých krtčích hrobečků, ryjí se ve svých hřbitovních zahrádkách a nedívají se nalevo ani napravo. A v tom také tkví smysl olšanské konsolidace, aby všichni byli právě takoví a o nic jiného aby se nezajímali.”

Jak pisał Michał Głowiński (1994, s. 140), wykorzystanie w dziele literackim figury labiryntu wskazuje na to, że świat otaczający autora danego utworu jest dla niego miejscem ponurym i klaustrofobicznym. Podobne wnioski można wysnuć na podstawie przedstawionej w trylogii przestrzeni Cmentarza Olszańskiego. W labiryntowej, mitycznej postaci jest on więzieniem, metaforą egzystencjalną służącą przedstawieniu opresyjnego systemu, z którego nie sposób się wydostać (Hodrová, 1997, s. 103). Cmentarny labirynt w *Mieście utrapienia* odzwierciedla niemoc i brak poczucia sprawczości, a jego przenikanie do świata żywych odzwierciedla wszechobecność reżimu komunistycznego.

Bibliografia

- Ariès, P. (1992). *Człowiek i śmierć* (E. Bąkowska, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Caillois, R. (2009). *Człowiek i sacrum* (A. Tatarkiewicz & E. Burska, Tłum.). Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Campbell, J. (1997). *Bohater o tysiącu twarzy* (A. Jankowski, Tłum.). Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Car, A. (2003). *O prozie Daniela Hodrovej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Cirlot, J. E. (2012). *Słownik symboli* (I. Kania, Tłum.). Znak.
- Douglas, M. (2007). *Czystość i zmaza* (M. Bucholc, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Eliade, M. (1993). *Sacrum, mit, historia: Wybór esejów* (A. Tatarkiewicz, Tłum.; 3. wyd.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Engelking, L. (2001). *Surrealizm, underground, postmodernizm: Szkice o literaturze czeskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Frye, N. (1998). *Wielki kod: Biblia i literatura* (A. Fulińska, Tłum.). Homini.
- Głowiński, M. (1994). *Mity przebrane*. Wydawnictwo Literackie.
- Hodrová, D. (1994). *Místa s tajemstvím: Kapitoly z litarární topologie*. Koniasch Latin Press.
- Hodrová, D. (1997). Vězení jako místo přístupu k bytí. W D. Hodrová (Red.), *Poetika míst: Kapitoly z litarární tematologie* (ss. 9–38). H&H.
- Hodrová, D. (1999a). *Trýznivé město*. Hynek.
- Hodrová, D. (1999b, styczeń 7). Zkouška labiryntem. *Tvar*, 1999(1), 1–5.
- Izdebska, A. (2003). Gotyckie labirynty. W G. Gazda, A. Izdebska, & J. Płuciennik (Red.), *Wokół gotycyzmów: Wyobraźnia, groza, okrucieństwo* (ss. 33–41). Universitas.
- Komenský, J. A. (1958). *Labyrnt světa a ráj srdce*. Svobodné slovo.

Kowalski, K., & Krzak, Z. (2003). *Tezeusz w labiryncie*. Eneteia.

Lewicka, B. (2017). *Nekropolie: Socjologiczne studium cmentarzy Katowic*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Santarcangeli, P. (1982). *Księga labiryntu* (I. Bukowski, Tłum.). Wiedza Powszechna.

Szacka, B. (2006). *Czas przeszły: Pamięć – mit*. Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Turner, V. (2004). Liminalność i communitas (E. Dżurak, Tłum.). W M. Głowacka-Grajper (Red.), *Badanie kultury: Elementy teorii antropologicznej: Kontynuacja* (ss. 240–266). Wydawnictwo Naukowe PWN.

van Gennep, A. (2006). *Obrzędy przejścia: Systematyczne studium ceremonii* (B. Biały, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.

Vovelle, M. (2004). *Śmierć w cywilizacji Zachodu: Od roku 1300 po współczesność* (T. Swoboda, M. Ochab, M. K. Sawiczewska-Lorkowska, & D. Senczyszyn, Tłum.). Słowo/Obraz Terytoria.

A Maze of the Living and the Dead: Mythologisation of the Space of Olšany Cemetery in the Trilogy *Trýznivé město* by Daniela Hodrová

This article is devoted to the issue of the mythologisation of the space of Olšany Cemetery performed by Daniela Hodrová in her trilogy *Trýznivé město* (*City of Torment*). The article consists of two parts: the first one is a theoretical introduction about the concepts of myth, cemetery and maze, and the cultural connection between them. The second part contains an analysis of Olšany Cemetery as presented in the trilogy. Hodrová depicts the cemetery as a kind of mythical space which has the nature of a maze, where the living and the dead both share the fate of being prisoners.

Keywords:

Daniela Hodrová; *Trýznivé město*; Czech literature; cemetery; labyrinth; maze; myth; space

Labirynt żywych i umarłych. Mitologizacja przestrzeni Cmentarza Olszańskiego w trylogii *Trýznivé město* Danieli Hodrovej

W niniejszym artykule podjęto problematykę mitologizacji przestrzeni Cmentarza Olszańskiego w trylogii *Trýznivé město* autorstwa Danieli Hodrovej. Pierwsza część artykułu poświęcona jest teoretycznemu wprowadzeniu dotyczącemu pojęć mitu, cmentarza, labiryntu oraz kulturowego związku między nimi. Druga natomiast zawiera analizę mitologizacji prze-

strzeni cmentarza w trylogii. Cmentarz Olszański został przez Hodrovą przedstawiony jako rodzaj mitycznej przestrzeni o charakterze labiryntu, z którego wyjścia poszukują zarówno żywi, jak i umarli.

Słowa kluczowe:

Daniela Hodrová; *Trýznivé město*; literatura czeska; cmentarz; labirynt; mit; przestrzeń

Citation:

Woszczerowicz, Z. (2023). Labirynt żywych i umarłych: Mitologizacja przestrzeni Cmentarza Olszańskiego w trylogii *Trýznivé město* Danieli Hodrovej. *Adeptus*, 2023(20), Article 2997. <https://doi.org/10.11649/a.2997>

Publication History:

Received: 2023-02-16; Accepted: 2023-10-20; Published: 2024-01-12