

SŁOWACKI ROMANTYZM – PRZESTRZEŃ BEZ Kobiet? (POLEMICZNE ASPEKTY DRAMATU JANY JURÁŇOVEJ *MISKY STRIEBORNÉ*, *NÁDOBY VÝBORNÉ*)

Próby reinterpretacji czy dekonstrukcji utrwalonych struktur myślenia oraz kategorii uznawanych do około lat 60. XX wieku (poza oczywiście pewnymi wyjątkami) za naturalne i oczywiście uznać można za znaczący nurt współczesnej kultury. Głosy krytyczne, dyskusje, polemiki pojawiają się zarówno na gruncie sztuki, w tym literatury, jak i w obrębie poszczególnych dziedzin humanistyki. Do utrwalonych w świadomości konstrukcji, których status jest współcześnie kwestionowany lub przynajmniej uznawany za problematyczny, niewątpliwie należą zjawiska ze sfery narodowego *sacrum*, w tym mity narodowe, niektóre postaci z narodowej historii, pewne kluczowe wydarzenia etc. Nad przyczynami i podstawowymi kontekstami tej sytuacji nie będziemy się zastanawiać, trudno bowiem choćby w skrócie przywołać wszystkie najważniejsze, a przy tym często zróżnicowane stanowiska. Niewątpliwie do najistotniejszych elementów wpływających na popularność ujęć kwestionujących rozmaitego typu autorytety należą krytyka możliwości obiektywnego poznania, w tym zrozumienia i adekwatnego opisu minionych doświadczeń, oraz sprzeciw, zwłaszcza w obrębie marginalizowanych dotąd grup społecznych, wobec dominującego, uznawanego za jedynie prawdziwy i słuszny obrazu świata. Celowo przywołuję te dwa konteksty, bowiem okazać się one mogą przydatne w dalszych rozważaniach.

Pytanie, które pojawiło się w tytule, dotyczące miejsca kobiet w słowackim romantyzmie, a zwłaszcza sposób jego sformułowania, wydawać się może zaskakujący przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze – postaci kobiece w literaturze tego okresu oczywiście były obecne, często stanowiąc ważny element konstrukcyjny tekstów (do istotniejszych przykładów zaliczyć można chociażby *Marinę* Andreja Sládkoviča), po drugie natomiast – tego rodzaju pytanie zdecydowanie wykracza poza tradycyjne zainteresowania badaczy romantyzmu. Kwestia ta jednak narzuca się podczas lektury dramatu Jany Juráňovej *Misky strieborné, nádoby výborné*. Tekst ten jest ciekawy z kilku powodów – traktować go można jako interesującą, przeprowadzaną z określonej perspektywy próbę uzupełnienia i pewnej reinterpretacji wyobrażeń czytelników o epoce, która, jak się powszechnie przyjmuje, w najwyraźniejszy sposób wpłynęła na kształt słowackiej tożsamości narodowej i kulturowej; sztukę tę można rozpatrywać jako wypowiedź ogólniejszą, dotyczącą pewnego zasadniczego i nadal obowiązującego modelu kultury; wreszcie zastanawiać się można nad miej-

scem tekstu w kontekście współczesnej dramaturgii słowackiej. W ramach krótkiego referatu niemożliwe wydaje się podjęcie wszystkich wspomnianych wątków, dlatego też proponuję skupić się na elementach tekstu stanowiących próbę dyskusji z poglądami szturowców i zaproponowanym przez nich modelem kultury, która może być jednocześnie traktowana jako polemika z zakorzenionym i traktowanym jako naturalny sposobem opisu ich twórczości, działalności, preferowanych wartości etc. Ten poziom tekstu zwraca szczególną uwagę czytelnika, bowiem wprowadza obraz szturowców, który w znacznym stopniu odbiega od utrwalonych w literaturze i historii literatury tradycyjnych ujęć, bliskich sakralizacji działaczy odrodzeniowych wraz z całym otaczającym ich kontekstem (dziełami, rytuałami, biografiami etc.)¹.

Jana Juráňová jest współczesną pisarką słowacką; debiutowała w 1993 roku tomem opowiadań *Zverinec*, następnie wydała kilka dłuższych nowel, swoich sił próbowała również jako autorka dramatów (m.in. *Téma Majakovskij* 1988, wspólnie z Blaho Uhlárem; *Salome* 1989). Nie bez znaczenia dla interpretacji jej utworów pozostaje fakt, że była jedną z założycielek feministycznego pisma „Aspekt”, z którym związana jest do dnia dzisiejszego. Jest również aktywna na polu publicystyki – jej eseje i komentarze, poświęcone głównie problematyce praw kobiet, często ukazują się w słowackich pismach. Kontekst ten jest istotny, bowiem zaangażowanie autorki w ruch feministyczny sugeruje pośrednio sposób, w jaki konkretne zagadnienia będą podejmowane, wyznacza również przestrzeń, w której jej teksty można sytuować. Charakterystyczny dla utworów Juráňovej jest wymiar polemiczny i krytyczny, głównie wobec praktyk zawłaszczania doświadczenia kobiet przez męski, wyrastający z patriarchalnej kultury, punkt widzenia. Dla przykładu wymienić tutaj można dłuższą nowelę – *Utrpenie starého kocúra*, która odczytywana może być jako rodzaj wielopoziomowej, intertekstualnej gry, służącej m.in. podważeniu przekonania o prawomocności i naturalności męskiej perspektywy, zwłaszcza gdy w tej perspektywie opisywane są intymne uczucia i przeżycia kobiet.

Tekst *Misky strieborne, nádoby výborné*, określane jako „pierwsza jawnie feministyczna słowacka sztuka teatralna”², został opublikowany w 1997 roku w piśmie „Divadlo v medzičase”, a następnie zaprezentowany w bratysławskim teatrze „Stoka”. Tytuł, jak zauważa Nadežda Lindovská, jest „ironiczną parafrazą stwierdzenia Goethego, że kobiety są jedynie srebrnymi naczyniami, których zawartość zależy od mężczyźni”³. Bohaterami sztuki są po pierwsze – kluczowe postaci odrodzenia narodowego, działacze i poeci, tworzący swoisty panteon słowackiego romantyzmu, których postawy, idee i teksty wyznaczają sferę narodowych wartości, po drugie – związane z nimi kobiety, które w różnego rodzaju opracowaniach historycznoliterackich i biograficznych są pomijane, ewentualnie tworzą tło dla wybitnych mężów Słowacji, dookreślają w pewien sposób ich wizerunek, bądź służą odpowiedniej autokreacji.

Znaczący jest sposób funkcjonowania poszczególnych bohaterów i ich miejsce w sztuce – pierwsza uwaga inscenizacyjna wskazuje na jedno z głównych zamierzeń autorki. Scena rozdzielona jest na dwie części, między którymi nie istnieje komunikacja, co więcej,

¹ Jak zauważa Halina Janaszek-Ivaničková: „Štúr jest w dalszym ciągu w Słowacji obiektem sakralnym, nawet na konferencjach naukowych najświeższej daty, gdzie nie chodzi bynajmniej o nowe odczytanie jego pism w świetle wyzwań XX i XXI w., ale uświęcenie ich naukową apologetyką”, *Nowa twarz postmodernizmu*, Katowice 2002, s. 254.

² N. Lindovská, *Cale šťastie, že tu nie Amerika*, przekł. A. Czcibor-Piotrowski, „Dialog” 2002, nr 4, s. 99.

³ Ibidem, s. 100.

w niektórych momentach wypowiedzi postaci z jednej i drugiej części sceny mogą się przypadkowo nakładać. Zakładany brak relacji dialogowych, a tym samym niemożność konfrontacji wypowiedzianych poglądów, nie oznacza jednak niespójności i chaosu – konkretne kwestie korespondują ze sobą przede wszystkim na płaszczyźnie tematycznej. Na jednej z części sceny występują aktorki grające role Adeli Ostrolúckiej, „nieszczęśliwej” miłości Štúra, żony Hurbana – Anički Jurkovičovej-Hurbanovej, muzy Sládkoviča – Maríny Pišlovej-Geržovej, jego żony – Antónii Júlii Sekovičovej-Braxatorisovej oraz aktor kreujący postać Jána Kalinčiaka. Druga część sceny to postaci Hurbana, Štúra, Sládkoviča, Francisciego, ewentualnie innych poetów tego okresu (co jest również ważną uwagą, wskazuje bowiem na monolityczny charakter „drużyny szturowskiej”), których nie reprezentują jednak aktorzy, ale lalki, popiersia, fotografie. Ta część sceny nazwana zostaje w wymowny sposób – głosy mężczyźni rozbrzmiewają w „sali sławy” (ewentualnie „gabinecie literackim”).

Wyraźny podział widoczny jest również w sposobie kształtowania wypowiedzi bohaterów – wypowiedzi „szturowców” to wiernie przytoczone cytaty z ich tekstów literackich, artykułów, listów, natomiast dialogi prowadzone na „scenie kobiet”, choć również odwołują się do tekstów z epoki, czasami je przytaczając, stanowią tekst oryginalny, w niektórych wypadkach będący ironicznym, wręcz obrazoburczym komentarzem do konkretnych kwestii. Intertekstualny wymiar tekstu przeciętny odbiorca powinien bez trudu zidentyfikować, chociaż niekoniecznie wydaje się wskazanie dokładnych źródeł cytatów; określenie ich przynależności do określonego typu wypowiedzi, a zwłaszcza wpisanie w konkretny kontekst kulturowy powinno wystarczyć do odczytania tekstu. Strategie intertekstualne, którym często towarzyszą ironia i zabiegi parodystyczne, często wykorzystywane są przez autorki reprezentujące feministyczny nurt literatury; w ich tekstach intertekstualność jest „(...) używana i nadużywana, męskie tradycje w sztuce podejmowane są po to, aby im zaprzeczyć”⁴. Polemiczny i krytyczny wymiar w tekście Juráňovej powstaje przede wszystkim dzięki konfrontacji budowanych po obydwu stronach sceny płaszczyzn wypowiedzi. Spróbujmy przyjrzeć się bliżej wyróżnionym poziomom.

Z jednej strony wyeksponowano teksty kanoniczne⁵, których jednoznaczne interpretacje zostały ustabilizowane na gruncie historii literatury i traktowane zazwyczaj są jako niepodlegające dyskusji dogmaty. Monologiczny charakter wypowiedzi szturowców podkreślony zostaje także sposobem ich artykułowania: „(...) v „sieni slávy (alebo v literárnóm kabinete) postavy nekomunikujú ani medzi sebou, ani s ostatnou polovicou javiska, ani s divákmi”⁶; wypowiedzane słowa nie są skierowane do odbiorców, nie przewidują żadnej reakcji, a swój status twierdzeń obowiązujących zawdzięczają przede wszystkim nieustannym praktykom powtarzania. Kwestie, które padają na drugiej części sceny, stanowią natomiast próbę reinterpretacji konkretnych problemów, uwypuklenia tych elementów twierdzeń, które z dzisiejszej perspektywy nie wydają się już tak oczywiste, bądź wprowadzają

⁴ M.E. De Valdés, *Feministyczna analiza postmodernistycznej intertekstualności* [w:] *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema, Katowice 1995, s. 58.

⁵ M. Dąbrowska-Partyka zwraca uwagę na fakt, że w okresie odrodzenia narodowego w funkcji tekstów kanonicznych występować mogły, poza nowymi przekładami *Biblii*, teksty naukowe, gramatyki, słowniki, teksty literackie, historyczne, polityczne etc. Zob. M. Dąbrowska-Partyka, *Semioza „początku” a modelowanie procesu historycznoliterackiego* [w:] *Eadem, Świadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*, Kraków 2003, s. 54–55. Uwagę tę odnieść można również do literatury słowackiej, w której często tekst uznawany był za prawdziwy i ważny jedynie dzięki bezdyskusyjnemu autorytetowi działacza-twórcy.

⁶ Wszystkie cytaty pochodzą z maszynopisu sztuki, który Autorka zgodziła się udostępnić, za co jej serdecznie dziękuję. Przy kolejnych cytatach z tekstu w nawiasie podaję stronę maszynopisu.

nowe wątki tematyczne. Ważne jest również, że prowadzone dialogi nie zmierzają do jednoznacznej konkluzji, pojawiające się zagadnienia pozostają otwarte, rozpatrywane są z różnych punktów widzenia i przy uwzględnieniu odmiennych doświadczeń postaci sztuki. Przeciwwstawienie zasady dialogiczności i monologiczności dotyczy nie tylko kwestii kształtowania języka i sposobu konstrukcji tekstu. Za tymi dwoma typami wypowiedzi stoją także przeciwstawne modele kulturowe; jak zauważa Manfred Pfister, komentując niektóre wątki teorii Michaiła Bachtina: „Autorytarne i hieratycznie zbudowane społeczeństwo będzie usiłowało lansować monologową afirmację stałego konsensusu, zastygłych prawd, podczas gdy zasada dialogu w sferze polityki i życia społecznego stanowi wyzwanie i zagrożenie dla roszczeń scentralizowanej władzy i prawdy”⁷. Jeśli się przyjmie taką perspektywę interpretacyjną, kwestia obecności kobiet w słowackim romantyzmie staje się zagadnieniem ogólniejszym, dotyczącym modelu kultury i hierarchii wartości. W sztuce Juráňovej – kulturze zamkniętej i unifikującej, o stabilnych podstawach i wyraźnym systemie wartości – przeciwstawiona zostaje kultura podkreślająca różnicę, niepewna, poszukująca nowych związków i odmiennych punktów widzenia.

Zagadnienie modelu kulturowego, jaki proponował Štúr, jest powszechnie znane, podobnie jak system wartości, który obowiązywać miał w tym okresie prawdziwych patriotów. Bezwzględna służba sprawom narodowym, rezygnacja z życia osobistego, nieufność wobec zmysłów – te podstawowe zasady przekładać się miały, zarówno na działalność literacką, jak i życie osobiste „synów Matki Taty”. Próby przekroczenia tych zaleceń wywoływały niechęć, wyrażaną w mniej lub bardziej bezpośredni sposób.

W sferze literatury jedną z konsekwencji odrzucenia postulatów Štúra było „odebranie głosu” konkretnym twórcom⁸, o których istnieniu dowiedzieliśmy się dopiero w XX wieku. Jak wykazują badaczki feministyczne, praktyki pozbawiania głosu, „jako głosu Innego/Innej, głosu mówiącego co innego, skądinąd i w odmienny sposób”⁹ w ramach kultury patriarchalnej dotyczyły przede wszystkim kobiet. Współczesne poszukiwania genealogii kobiecej, próby stworzenia historii literatury kobiet, przepisywanie mitów etc. mogą stanowić próbę odzyskania przysłoniętej męską perspektywą przestrzeni i rekonstrukcji doświadczenia kobiet, niemniej, jak stwierdza Inga Iwasiów: „(...) poznawanie historii literatury służy nie tyle „odzyskiwaniu tradycji kobiecej”, ile katalogowaniu milczenia. Ma więc znaczenie przestrogi i pokazuje konieczność pisania dzisiaj”¹⁰. Istotnie, wobec nielicznych śladów kobiecego pisma w literaturze słowackiej, w której pisarki pojawiają się właściwie dopiero pod koniec XIX wieku¹¹, poszukiwanie przez historyka literatury tekstów mówią-

⁷ M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przekł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 184.

⁸ Można też nadmienić, że jest to zagadnienie szersze, które obejmować może zarówno kwestie praktyk wykluczenia, jak i zinternalizowanych zakazów, uniemożliwiających swobodną ekspresję. Wydaje się, że problem ten jest wart podjęcia, chociażby w kontekście wybranych elementów teorii Michela Foucaulta.

⁹ K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 37.

¹⁰ I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych*, Warszawa 2004, s. 112.

¹¹ Według amerykańskiej slawistki, Normy Rudinsky, obecność kobiet w literaturze słowackiej podzielić można na trzy fazy: „1. fáza – rola muzy – v literatúre pisanej mužmi vystupuje žena ako reprezentácia národa, lásky atď. (...); 2. fáza – prechod od idealizovanej k reálnej žene – pričom žena „fungovala” ako pomocníčka muža národa roli dedičnej (...); 3. fáza – aktivity aj v oblasti ženského hnutia – začiatok literárnej sebareflexie a literárneho sebazobrazovania žien.” Cytuję za: J. Cviková, *Po boku muža a národa*, „Aspekt” 2003–2004, č.1, s. 73. Zgodnie z tą periodyzacją, ewentualna historia literatury kobiet na Słowacji mogłaby się rozpocząć wraz z nadejściem trzeciego etapu, związanego głównie z nazwiskami T. Vansovej, E. Maróthy-Šoltesovej, B. Slančíkovej-Timravy.

cych o ich doświadczeniu byłoby zapewne zajęciem frustrującym i bezowocnym. W sferze fikcji literackiej owo „archeologiczne” wyzwanie wydaje się możliwe do zrealizowania, co potwierdza także utwór Juráňovej, w którym elementy metanarracji szturowskiej skonfrontowane zostają z tworzonym tekstem kobiecym/tekstami kobiecymi.

Postacią, która wysunięta zostaje na plan pierwszy, jest Adela Ostrolúcka, przede wszystkim ona formułuje oskarżenia, ironicznie dystansuje się wobec przytaczanych twierdzeń, jej wypowiedzi zdecydowanie przekraczają przy tym granice poprawności, jakie w odniesieniu do szturowców obowiązują. Pozostałe bohaterki reprezentują określone i uznane normy, które w sposób raczej bezkonfliktowy pozwalają im funkcjonować w ramach obowiązującego modelu kultury.

W rolę kobiety-zony, sumiennie realizującej swoje zadania, kobiety-matki, której rola ogranicza się głównie do rodzenia i wychowania dzieci, wpisuje się postać żony Hurbana, Anički Jurkovičovej-Hurbanovej. Jej życie, pragnienia, sposób percepcji świata, ona sama definiowana jest poprzez działalność męża, jego ambicje i cele. Określanie miejsca kobiety w społeczeństwie i rodzinie poprzez ich przydatność „męskim sprawom” widoczne jest wyraźnie w wypowiedziach bohaterki, która swoje usytuowanie w kulturze przyjmuje jako oczywistość niewymagającą dyskusji, a nawet refleksji. To zagadnienie pojawia się też we fragmencie dotyczącym dzieci Hurbana, gdzie – w bardzo charakterystyczny dla patriarchalnego modelu kultury sposób, synowie Hurbana opisywani są poprzez swoją działalność, sukcesy i plany; informacje o córkach natomiast dotyczą właściwie ich mężów – małżeństwo i macierzyństwo (będące, jak wskazują niektóre badaczki, zazwyczaj powieleniem genealogii patriarchalnej¹²) rozumiane jest jako jedyna i naturalna możliwość ich zaistnienia w społeczeństwie. Realizacją podobnej normy „kobiecości” jest postać Antónii Sekovičovej-Braxatorisovej, żony Sládkoviča, która stwierdza:

„Manželstvo, to je spoločná výdrž. Mužovi sa treba obetovať, inak to nemá význam. Ak chcete mať rodinu, musíte sa obetovať. Pre deti, pre muža, potom si vás vážia, majú radi, aj so mnou to tak bolo” (s. 16).

Przekonanie, że akceptację zyskać można wyłącznie wyrażając zgodę na ustalone przez męską kulturę reguły, konieczność poświęcenia się i sugerowana nieświadomość możliwości dokonania wyboru, jest istotnym elementem charakterystyki tych postaci, a przyjęte role traktowane są jako „naturalne”, obowiązujące odwiecznie i powszechnie.

W interesujący sposób kształtowana jest także postać Mariny Pišlovej-Geržovej, która na scenie pojawia się w masce, recytując fragmenty poematu Sládkoviča. Bohaterkę tę uznać można również za realizację pewnego modelu – modelu muzy, stanowiącej bierny obiekt i istniejącej jedynie w ramach męskiej perspektywy. To, że – jak mówi – „kochają ją wszyscy Słowacy” (s. 33), stanowić ma wystarczającą rekompensatę za konieczność rezygnacji z własnego głosu. Aktywność i twórczość stanowią sfery dla kobiet nieosiągalne, mogą być one jedynie posłusznym tworzywem, inspiracją, natchnieniem:

„Marína: Tvoríť – to je pre mužov. My sme ich idey, to oni nás pretvárajú... tepú z nás...
Antónia: [...] misky strieborné [...]

¹² „Wyłączane z siebie kobiety, niewolniczo poddane męskiej seksualności, miały uzyskać pocieszenie w macierzyństwie. Jest ono jednak najczęściej powieleniem genealogii patriarchalnej, czyniąc z dzieci – dzieci dla męża, dla państwa, dla władzy męskiej kultury”. – K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, op.cit., s. 21 (Autorka nawiązuje do książki Luce Irigaray *Zapomniana tajemnica genealogii kobiecych*).

Anička: Zlaté jabĺčka na nás kladú [...]

Antónia: [...] keby nekládli, ničím by sme neboli [...]" (s. 16).

Bohaterki kolejno raz powtarzają koncepcję, zgodnie z którą kobieta może być reprezentowana, czy wręcz stwarzana tylko przez mężczyzn. Koncepcja ta, mająca również konsekwencje praktyczne, wyrasta z będącego jedną z podstaw patriarchy przekonania o ułomności kobiet, niepełności ich podmiotowego istnienia, ograniczonej perspektywie odbioru świata etc. Brak bezpośredniej problematyzacji własnego statusu staje się jednak znaczący, wskazuje bowiem wspomniane wcześniej mechanizmy marginalizowania i pozbawiania głosu, działające zarówno w jawny (zakaz), jak i ukryty (uwewnętrznienie zakazu) sposób.

Wspomnieliśmy wcześniej, że najciekawszą bohaterką sztuki jest Adela Ostrolúcka, której postać pojawiała się już w literaturze, chociażby w popularnej powieści Ludo Zubka *Jar Adeli Ostrolúckej* (1957), w istotny sposób uzupełniając model biograficzny Štúra-romantyka o wątek nieszczęśliwej miłości. Interpretacja postawy Štúra oraz jego stosunku do małżeństwa i kwestii intymnych w dramacie Juráňovej przeprowadzona zostaje w sposób zdecydowanie odbiegający od utrwalonych, uzasadnianych odrodzeniową ideologią poglądów na ten temat. Niechęć przywódcy romantyków wobec małżeństwa, wielokrotnie wyrażana, m.in. przy okazji ślubu Hurbana, co zresztą w utworze zostaje przywołane, uzasadniać miało bezgraniczne oddanie sprawie narodowej. Wątek ten wielokrotnie w tekście się pojawia, najczęściej w formie ironicznych komentarzy bohaterki:

„Aby splnil kritéria romantika, zamiloval sa – nešťastne – akože inak. Ako má z toho žena vyviaznuť, keď je do nej niekto nešťastne zamilovaný, a ona je pri tom do neho šťastne?” (s. 9),

bądź sugestii mówiących o homoseksualizmie Štúra:

„Nikdy som nevedela, čo si naozaj myslí. Čo hovorí, píše, to som vedela. Ale čo si myslí... Pokúšalo ma pokúšať ho. Až som celkom upadla do pokúšenia. On odolal. Niekedy sa mi zdalo, že je ho pokúša môj brat viac než ja...” (s. 8);

„Devin, Nitra milá Nitra, Tatry, orly, sokoli, zbadačený ľud, aby mohol milovať ľud, nemiloval ľudí, alebo miloval? Niektorých, mužov. Milovali sa navzajom... A ako sa len milovali” (s. 35).

Sposób kreacji postaci Adelki Ostrolúckiej, która jako jedyna nie wypełnia konsekwentnie żadnej z przewidywanych dla kobiet ról społecznych, a tym samym funkcjonuje poza obowiązującą normą, umożliwia podejmowanie przez nią tematów stanowiących tabu i przekroczenie granic akceptowanego porządku. Właściwie wszystkie kluczowe dla romantyzmu kwestie zostają przez nią przedstawione w ironiczny, często karykaturalny sposób; dotyczy to m.in. słowackiej literatury, symboliki narodowej, aspiracji działaczy odrodzeniowych, aktywności podczas Wiosny Ludów, okoliczności śmierci Štúra. Głos tej bohaterki wyraźnie różni się od głosów pozostałych postaci sztuki; jej wypowiedzi w niektórych fragmentach stylizowane są na majaczenie osoby chorej lub obłąkanej, czasami wpada w histerię lub zaczyna bez powodu płakać. Pewnego rodzaju uzasadnieniem jest choroba, zwłaszcza jeżeli w interpretacji uwzględnimy romantyczne metafory otaczające gruźlicę, odczytywaną jako stan pogłębiający świadomość, bądź „jeden z wariantów choroby miłosnej”¹³. Konteksty interpretacyjne można oczywiście mnożyć, zastanawiając się, na przykład, w jakim stopniu Adelka Ostrolúcka odpowiadałaby koncepcji bohaterki romantycznej, niemniej dla naszych rozważań nie stanowi to kwestii pierwszoplanowej. Istotniej-

¹³ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, Warszawa 1999, s. 24.

sze wydaje się wprowadzenie do literatury postaci, która konsekwentnie dyskutuje z mitami słowackiego romantyzmu, odrzuca racje kolektywne, eksponując zasadę indywidualną, dystansuje się wobec abstrakcyjnych idei, preferując kategorię osobistego przeżycia, podważa skostniałe interpretacje, poszukując nietradycyjnych rozwiązań.

Na zakończenie wspomnijmy o postaci Jána Kalinčiaka – jedynego mężczyzny pojawiającego się na „kobiecej” części sceny. Wyeksponowanie tej postaci uzasadnić mogą pewne podejmowane w wypowiedziach bohatera fakty biograficzne, dotyczące głównie relacji ze Štúrem – ich bliskiej współpracy, późniejszego konfliktu, polemicznego stosunku do niektórych elementów szturowskich koncepcji literackich, wreszcie dystansowanie się wobec narodowych rytuałów i brak udziału w wydarzeniach Wiosny Ludów. Indywidualistyczna postawa Kalinčiaka i niezgoda na poddanie się całkowitej kontroli prowadzą do odrzucenia go i wykluczenia z „sali sławy”, w której miejsce zarezerwowane jest jedynie dla „prawdziwych” patriotów. W koncepcji sztuki zabieg ten wydaje się istotny, pokazuje bowiem, że kolejną parą opozycji: monolog – dialog, stabilność – rozproszenie, zasada kolektywna – zasada indywidualna, obowiązek – uczucie, nie jest proste przeciwstawienie mężczyzna – kobieta. Różnica między określonymi perspektywami nie zasadza się na różnicy płci, ale wynika raczej z zajmowanego miejsca w kulturze i usytuowania wobec relacji władzy.

Proponując nieortodoksyjne odczytanie postaci Štura i niektórych elementów modelu kultury, który zaproponował, Juráňová na podstawie określonej konstrukcji artystycznej pokazuje, że kobiety w przestrzeni słowackiego romantyzmu mogły funkcjonować jedynie w sposób, jaki wyznaczali mężczyźni, proponując określone wzorce zachowań, ustalając hierarchię wartości, decydując o rozróżnieniu między sprawami ważnymi i błahymi. Ich role i miejsce w porządku symbolicznym zostały utrwalone w kształcie wynikającym z męskiej perspektywy, w której obrębie głos Innego/Innej ulega stłumieniu. Uwięzienie „ojców-założycieli” w ich własnych, kierowanych w pustkę słowach, przydzielenie im ról bohaterów teatru lalkowego prowadzi do dekompozycji i desakralizacji ich wizerunku. Autorka przy tym nie proponuje jakiegś radykalnie nowej wizji świata, niemniej pewne jego elementy, dzięki ironii i dystansowi, zostają wzięte w nawias, a tym samym ich oczywistość można podać w wątpliwość. Wskazanie patriarchalnego modelu kultury jako modelu obowiązującego w słowackim romantyzmie nie należy jednak do szczególnie odkrywczych wniosków. Odkrywczy i inspirujący może być natomiast gest rezygnacji z pełnego pietyzmu i zawstydzenia stosunku do tradycji i autorytetów, podobnie jak podjęta próba tematyzacji doświadczenia kobiecego. Wskazuje to na istotne zmiany w paradygmacie kultury, która zamiast stabilnej wizji świata proponuje różne, zmieniające się punkty widzenia, niekoniecznie *a priori* oceniając ich atrakcyjność i przydatność.