Maciej Sagata

W poszukiwaniu straconej tożsamości: Bowaryzm i melancholia w Postrzyżynach Bohumila Hrabala

Acta Philologica nr 45, 228-234

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Maciej Sagata

W poszukiwaniu straconej tożsamości. Bowaryzm i melancholia w *Postrzyżynach* Bohumila Hrabala

W pracach nad bowaryzmem, czyli umiejętnością „postrzegania siebie innym niż się jest" (Gaultier 10), wskazuje się na jego bliski związek z narcyzmem oraz histerią. Narcyzm z kolei łączy się ściśle z melancholią. Gdzieś na pograniczu tych trzech pojęć: bowaryzmu, narcyzmu oraz melancholii otwiera się nowe pole badawcze, w świetle którego chciałbym podjąć próbę interpretacji *Postrzyżyn* Bohumila Hrabala.

Narzędziem do analizy tekstu będzie teoria transtekstualności oraz aparat pojęciowy wykształcony przez Gérarda Genette'a[1]. Genette wyróżnia pięć typów relacji między tekstami: *intertekstualność* (rzeczywista obecność jednego tekstu w drugim), *paratekstualność* (np. tytuł, podtytuł, motto), *metatekstualność* (komentarz innego dzieła, krytyka), *architekstualność* (przynależność gatunkowa) oraz *hipertekstualność* (każda relacja łącząca tekst B – hipertekst – z tekstem A – hipotekstem, która nie jest komentarzem). Hipertekst to tekst drugiego stopnia, derywowany z wcześniej istniejącego i transformujący go, niekoniecznie przy użyciu jawnych cytatów. Rozróżnienia pomiędzy poszczególnymi typami relacji są często płynne (107–118).

Uzasadnieniem transtekstualnej metodologii w przypadku *Postrzyżyn* jest przede wszystkim motto powieści, sytuujące się gdzieś na pograniczu intertekstu, paratekstu i metatekstu („Pani Bovary to ja"), za pomocą którego autor podejmuje skomplikowaną, wielopoziomową grę z literaturą oraz czytelnikami. Cytat ten jest także pre-tekstem (znajduje się bowiem przed tekstem właściwym, a jednocześnie usprawiedliwia interpretacyjny trop) do traktowania *Postrzyżyn* jako palimpsestu i do przeprowadzenia relacyjnej lektury z *Madame Bovary* Gustava Flauberta. W kontekście tego cytatu postaram się odpowiedzieć na pytanie: dlaczego *Postrzyżyny* można sklasyfikować jako powieść melancholijną? Co dokładnie sprawia, że pod powierzchnią tekstu pełnego zachwytu nad światem panuje smutek? W jaki sposób euforia istnienia splata się z rozpaczą i pustką? Wreszcie, dlaczego panią Bovary można traktować jako współczesny symbol melancholii?

Na wiele z tych pytań odpowiada w różnych metatekstach sam Hrabal, który, mimo stosowania metod pisarskich z pogranicza ekspresjonizmu i surrealizmu, był pisarzem bardzo świadomym i nigdy nie tracił kontroli nad swoim dziełem. A ponieważ, jak powtarzał Hrabal za Rolandem Barthesem, „styl rodzi się z ciała i przeszłości pana pisarza" (*Aurora na mieliźnie* 48), niech punktem wyjścia do analizy *Postrzyżyn* będą odautorskie komentarze na ich temat. Pierwszy z nich odsłania źródła inspiracji przy tworzeniu tekstu. Jak możemy przeczytać na okładce powieści, „[*Postrzyżyny* to] kronika mówiąca o mojej matce, moim

1 Za francuskim literaturoznawcą przyjmuję „transtekstualność" jako zbiorczy termin na określenie różnego rodzaju relacji między tekstami a nie wprowadzoną przez Julię Kristevą „intertekstualność". „Intertekstualność" w ujęciu Genette'a ma znaczenie węższe i jest podtypem „transtekstualności".

ojcu i moim stryju. [. . .] Dopóki przebywali jeszcze w świecie realnych zjawisk [. . .] nie miałem powodu sporządzać zapisu tego, co było poetyczne w ich życiu. [. . .] Ze zdumieniem konstatuję, że jestem już raczej stary niż młody, że zatem niebezpiecznie byłoby zwlekać. [. . .] Tylko ja jestem jedynym człowiekiem mogącym przekazać historię browaru i miasteczka, w którym zatrzymał się czas". Jest to więc tekst wspomnieniowy, naznaczony stratą. Hrabal dąży do ukazania przeszłości taką, jaką według niego była, ale już nie jest i nigdy nie będzie, a centralną postacią, wokół której organizuje strukturę powieści, jest piękna kobieta – jego zmarła matka. Czy można wyobrazić sobie bardziej skuteczną metodę wprowadzenia melancholii niż odwieczną wariację na temat „śmierci pięknej dziewczyny"?

Zanim jednak przejdę do omawiania roli motywu lokalnej pani Bovary i spróbuję odpowiedzieć na pytanie, dlaczego to właśnie ta postać najlepiej wpisuje się w zamiary autora, chciałbym zwrócić uwagę na implementację pewnego rodzaju ikonograficznej logiki melancholii (Bałus 24) w *Postrzyżynach*. Hrabal rozpoczyna swój monolog od opisu sytuacji melancholijnej. Młoda dziewczyna czeka na magiczną chwilę, kiedy o godzinie siódmej wieczorem przestaną pracować prądnice w browarze, żarówki zaczną przygasać, a ciemność rozproszy tylko ciepłe, żółte światło lamp naftowych. Ten poetycki obraz pełen jest melancholijnej symboliki. Przede wszystkim kolorystyka: „czerń opalonych knotów i żółte światło" (*Postrzyżyny* 7) nawiązują do czarnej żółci, według antycznej teorii czterech humorów jednego ze składników ludzkiego ciała, wywierającego również wpływ na psychikę człowieka i odpowiedzialnego za charakter melancholijny (Klibansky i in. 25). Sam wyraz „melancholia" pochodzi od greckiego „melaine koina", czyli właśnie „czarnej żółci". Hrabal konsekwentnie, na przestrzeni całej powieści, operuje barwami w paśmie czerni i żółci, co w malarstwie jest tradycyjnie odczytywane jako „wzmacniające melancholiczną dynamikę percepcji" (Kobierzycki 54). Scena ta jest również przesycona kolejnym symptomem melancholii, wielokrotnie występującym w tekście – lękiem przed utratą. Lusterka lamp tworzą niepowtarzalny nastrój, ale przyjdzie dzień, kiedy do browaru będzie dostarczany prąd z miejskiej elektrowni i czas lamp naftowych bezpowrotnie minie. Ale póki co, ich światło wciąż „skłania do ostrożnego stąpania i do marzeń" (*Postrzyżyny* 8) i umożliwia pracę. Lampy są także symbolem pustki: „potrzebowały tyle tlenu, że wysysały wokół siebie powietrze" (9).

Kolejny obraz to przykład wykorzystania jednego z najbardziej rozpowszechnionych wizerunków melancholii. Opis Francina, męża Marychny (i ojca Hrabala), nasuwa skojarzenia ze słynnym miedziorytem Albrechta Dürera *Melencolia I* i czerpie ze stojącej za nim ikonografii. Francin siedzi w biurze i „zapisuje w otwartych browarnianych księgach wydatki i dochody, sporządza sprawozdania tygodniowe i miesięczne" (9), jednym słowem, zajmuje się finansami – jest nadzorcą browaru. Motyw sakiewki i pieniędzy (obecny na miedziorycie), współcześnie wyrażony w buchalterii, jest tradycyjnie kojarzony z Saturnem i melancholią. Saturn, nazywany także księciem melancholii, patronuje skąpym i bogatym oraz tym, którzy sprawują władzę i podporządkowują sobie innych (Klibansky i in. 312). I w tej scenie kontynuowana jest gra żółci i czerni, Francin ukazuje się Marychnie „rozcięty", częściowo oświetlony, częściowo w mroku. To nieustanne balansowanie na granicy radości i smutku, konfrontowanie ich ze sobą, ale i udowadnianie, że jedno nie jest tylko prostym przeciwieństwem drugiego, że radość i smutek nie tyle następują po

sobie, co raczej współwystępują, i że zawsze można odnaleźć okruchy jednego w drugim, to najbardziej charakterystyczna cecha prozy Hrabala.

Następująca po tym opisie naturalistyczna scena świniobicia również zawiera wiele elementów, które łączą się z tradycyjnymi przedstawieniami melancholii. Przede wszystkim jest to sam fakt dokonywania swojego rodzaju sekcji zwłok zabitych prosiąt. Na karcie tytułowej klasycznego traktatu Roberta Burtona *Anatomia melancholii* znajduje się wiersz: „Stary Demokryt skryty w drzewa cieniu / Rozłożył księgę, siedzi na kamieniu; / Na ziemi leżą rozrzucone szczątki / Psów, kotów, jako też innych zwierzątek, / Które on rozciął sztuką anatoma / Pragnąc żółć czarną wydobyć z ich łona. / Nad nim na niebie cały w swojej glorii / Zawisnął Saturn – książę Melancholii" (38). Marychna, którą wprawiały w zachwyt „jasnoczerwone wieprzowe płuca, wzdęte cudownie jak gąbczasta guma, [. . .] i namiętna w kolorze ciemnobrązowa wątroba przyozdobiona szmaragdem żółci" (18), staje się na moment inkarnacją Demokryta, śmiejącego się filozofa, jednego z najbardziej znanych melancholików (Podlewski 95). Zwykłe świniobicie zostaje przedstawione jako tajemniczy i piękny rytuał, podczas którego należy smucić się i radować jednocześnie, a jego podniosły charakter wymaga zachowania specjalnych warunków: trzech zmian stroju (białe fartuchy), odrębnych naczyń, smarowania się krwią. Hrabal zrównuje cios rzeźnickiego noża z katolicką mszą świętą, „bo zawsze idzie o krew i o mięso, czyli o ciało" (17). A ponieważ w niektórych przypadkach melancholika symbolizowała właśnie świnia (np. w średniowiecznych kalendarzach), a tuż przed posłaniem prosiąt na rzeź Marychna stwierdza, że „mój portret to również cztery prosięta" (15), świniobicie jawnie wskazuje na poszukiwanie źródeł własnej melancholii. A skoro „Pani Bovary to ja", być może to nawet sam Hrabal, traktując rzecz nieco przewrotnie, przebiera w wiadrze pełnym wieprzowych podrobów.

Co tak naprawdę miałoby jednak znaczyć wspomniane motto? Czy rzeczywiście jest kluczem do tekstu? Zanim będzie można spróbować odpowiedzieć na to pytanie, należy wyjaśnić pochodzenie wykorzystanego przez Hrabala cytatu. Obrósł on wieloma legendami, niemal każdy flaubertolog dysponuje na jego temat własną teorią, a przecież nie jest nawet pewne, czy z ust Flauberta kiedykolwiek padły takie słowa. Jedyna relacja dotycząca tej wypowiedzi, jaką dysponują badacze, pochodzi z drugiej, a raczej z trzeciej ręki. Według Yvana Leclerca, anegdota na ten temat ma swoje źródło w pracy René Descharmesa F*laubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857* (1909), a jej wiarygodność pozostawia wiele do życzenia: „pewna osoba, która utrzymywała bardzo bliskie stosunki z panną Amélie Bosquet, korespondentką Flauberta, opowiadała mi ostatnio, że Flaubert na pytanie panny Bosquet o pierwowzór Emmy Bovary odpowiedział zdecydowanie: »Pani Bovary to ja«" (cyt. za Leclerc 1). Jednak w liście do Louise Colet (z 6 kwietnia 1853 roku) Flaubert twierdzi, że w Madame Bovary nie ma z niego nic – jeszcze nigdy dotąd jego osobowość nie była mu podczas pisania aż tak nieprzydatna (Lubińska 20).

Wykładni tego *bon motu* jest kilka. Można słowa Flauberta rozumieć dosłownie – wtedy prawomocne jest utożsamienie psychiki głównej bohaterki i psychiki autora. W innej interpretacji Flaubert nie jest panią Bovary, ale raczej *Panią Bovary.* Autor zostaje scalony ze swoim dziełem (nie z jedną postacią), a na kartach powieści przechodzi widoczną osobowościową zmianę i odwraca się od sentymentalizmu i filisterstwa. Trzecia możliwość, najbardziej zresztą prawdopodobna – Flaubert nigdy tych słów nie wypowiedział – jest nie

do przyjęcia. Status ontologiczny wykorzystanego cytatu nie gra większej roli, jeśli wziąć pod uwagę jego znaczenie dla literatury – to tylko jedno z niewielu małych zwycięstw fikcji nad rzeczywistością, tak powszechnych we współczesnym, postmodernistycznym dyskursie.

Słowa przypisywane Flaubertowi, wraz ze wszystkimi wątpliwościami, które ze sobą niosą, otwierają tekst trojako. Po pierwsze, w sposób najbardziej podstawowy i klasycznie transtekstualny, czynią *Postrzyżyny* hipertekstem *Pani Bovary.* Jest to transformacja – ta sama historia (w dużym przybliżeniu) opowiedziana w inny sposób. Po drugie, motto bezpośrednio wskazuje na sposób kreacji głównej postaci – część przygód matki Hrabala to jego własne przeżycia. Trzeci aspekt, wynikający z dwóch poprzednich, wskazuje na podstawową strategię twórczą autora oraz problematykę powieści – zacieranie granic między własnym doświadczeniem a fikcją, przemyślaną w każdym calu autokreację, mieszanie tożsamości, gubienie tropów w kolażu zasłyszanych historii. Autokreacja Hrabala osiągnęła poziom, na którym ostatecznie nawet on sam gubi się w zeznaniach. Z tej perspektywy *Postrzyżyny* stają się także tekstem o charakterze bowarystycznym, powieścią o sposobie postrzegania samego siebie i poszukiwaniu własnego (utraconego?) „ja".

Dowodów na wplatanie własnych przeżyć do biografii swojej matki, powieściowej Marychny, można znaleźć wiele, jeden jest jednak ewidentny i łatwy do udokumentowania *ad hoc* (dokładne prześledzenie wszystkich zapożyczeń wymagałoby osobnego studium). Wystarczy porównać wspomnienia Hrabala dotyczące wypadku z dzieciństwa, kiedy o mało co nie utopił się w potoku, z opisem wypadku Marychny w powieści. W jednym z tekstów Hrabal wspomina, że „kiedy się topiłem, aż do utraty świadomości [. . .] zabrali mnie nieprzytomnego [. . .] i położyli w browarze do łóżka, [. . .] obudziłem się i miałem wrażenie, że jestem w niebie... na pościeli widziałem swoje rączki, a dalej, aż do nóg łóżka na pierzynie leżały święte obrazki, [. . .] dzieci mi ich naznosiły, ponieważ Polną obiegła wieść, że się utopiłem... tak więc każde dziecko, które mnie znało, przyniosło mi obrazek do trumny" (cyt. za Kaczorowski 30). W *Postrzyżynach* można odnaleźć zaskakująco podobną historię: „nie mogłam dosięgnąć dna, najpierw piłam wodę, ale później napiłam się tej wody dość, by się utopić, [. . .] a potem budzę się, [. . .] leżałam w niebie w takim samym łóżeczku, jakie miałam u siebie w pokoju. [. . .] I do kuchni weszły dziewczynki z sąsiedztwa [. . .], kładły mi na pierzynce obok rąk święte obrazki. [. . .] Umarłym dziewczynkom wkłada się je do trumny" (68). Niewykluczone jednak, że to rzeczywiście matka opowiedziała małemu Bohumilowi tę historię. Być może sam Hrabal nie był już pewien, czyje to wspomnienie. Istnieje także możliwość, że całkowicie je zmyślił albo usłyszał od przypadkowej osoby w hospodzie. Jest to jednocześnie twórcze przekształcenie motywu Ofelii, jednej z najbardziej melancholijnych Szekspirowskich postaci, która całkowicie utraciła kontakt z rzeczywistością; jej słowa są niezrozumiałe, a przez to podatne na najprzeróżniejsze interpretacje (Hobbs 1). Tak czy inaczej, wzajemne przenikanie się cudzych historii i ich łączenie w spójne narracje to typowy dla Hrabala zabieg.

Marek Bieńczyk wspomina w książce *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* o odkryciu Georgesa Didi-Hubermanna, który na powierzchni ośmiościanu z ryciny Dürera dostrzegł zamglone widmo twarzy, „twarzy żywej wbitej w twarz zmarłą" (27). Być może tu tkwi rozwiązanie zagadki „Pani Bovary to ja". Może stopienie się autora, czytelnika i postaci literackiej to najdoskonalszy sposób wniknięcia w tkankę tekstu? Przywrócenie do życia swojej matki, a właściwie uczynienie jej nieśmiertelną, jest możliwe

tylko po nadaniu jej własnych cech albo po ukształtowaniu według własnego widzimisię. Nowoczesny portret trumienny to hologram – w zależności pod jakim kątem patrzeć, raz widać Emmę, raz autora, raz jego matkę, a czasem można dostrzec i swoje lustrzane odbicie.

Także to, co pisze Bieńczyk o Baconie i jego portretach żałobnych, można przenieść na pisarstwo Hrabala i jego inspirację dadaizmem, surrealizmem i Salvadorem Dalim (Kaczorowski 68). Wykrzywione twarze, dynamiczne, rozpędzone aż do zatarcia się rysów, ale mimo deformacji powstrzymane przed rozpadem i docierające do „okruchów złota" (określenie Kundery), które się w nich kryją (Bieńczyk 28), to nic innego jak paranoidalna krytyka Dalego, według której najgłębsze znaczenie danego zjawiska ujawnia się w „wirze ekscentrycznej akcji" (Kaczorowski 69), w przerysowaniu, w zderzeniu światopoglądów i osobowości.

Strategie pisarstwa melancholijnego, pisarstwa bez twarzy, *écriture mélancolique*, to ukrywanie się za maskami, kamuflaż, autokreacja bez ograniczeń, podszywanie się pod inne osoby, używanie pseudonimów i chowanie się za piętrową fasadą fikcji. Stąd cytat z Flauberta, który zwielokrotnia zasłony. Powiedzieć „Pani Bovary to ja" to powiedzieć za Nietzschem, że nie ma faktów, są tylko interpretacje (211), to nic nie powiedzieć.

Postrzyżyny, tak jak i całe pisarstwo Hrabala, są zbudowane na bardzo podobnej zasadzie, co przywoływana już *Anatomia melancholii* Burtona. Tam aż roi się od zapożyczonych cytatów, aluzji, anegdot i sentencji. W tym dziele-kompendium miała zawierać się summa ludzkiej wiedzy o melancholii, a może i o istocie człowieczeństwa. Lord Byron pisał, że kto pragnie tak szybko, jak tylko możliwe, zyskać reputację człowieka oczytanego, powinien sięgnąć właśnie po *Anatomię*. Burton nie tylko kolekcjonuje i wystawia na widok publiczny ludzkie myśli, obiecuje także, że gdzieś pomiędzy kartami księgi jest on sam – wyjawione zostaje jego wnętrze, najskrytsze sekrety. Czy nie tym samym jest wykorzystanie przez Hrabala słów Flauberta? Czyż nie jest kuszącą obietnicą: oto daję wam siebie, podanego na tacy, ze wszystkimi przywarami, ale i całym pięknem, na jakie mnie stać? Czytelnik, po uważnej lekturze, zdaje sobie sprawę, że to czcza obietnica, być może największe, ale i najbardziej przemyślne kłamstwo w dziejach czeskiej literatury, mistyfikacja doskonała. Na próżno bowiem szukać w *Postrzyżynach* Hrabala, jego osoba to tak naprawdę wypełniona precyzyjnym kolażem pusta kartka papieru. Jednak ten kolaż to nie, jak u Burtona, kryptocytaty, przysłowia i rozbuchana, bezwstydna intertekstualność, Hrabal jest złodziejem doskonalszym – kradnie całe ludzkie życia. Zapożycza cudze historie i cudze opowieści i tka z nich swoją. Taka metoda może okazać się zgubna i wieść do zatracenia, ale być może jest jedynym sposobem na prawdziwe zaznaczenie swojej obecności. Nie ma mnie, woła Hrabal, ale i tak jestem bardziej niż wy wszyscy razem wzięci. „Pani Bovary to ja" to nie tylko motto, to potężne zaklęcie, które bierze rzeczywistość w nawias i każe doszukiwać się okruchów prawdy tam, gdzie ich nie ma. To ucieleśnienie idealistycznej metody fenomenologii, radykalne *epoché*, jedno ostre cięcie. Czytelnik powinien zapomnieć o wszystkim, co do tej pory wiedział i patrzeć na rzeczy takimi, jakimi są, jakby widział je po raz pierwszy. Jeśli nic nie jest pewne, to wszystko staje się możliwe i prawdopodobne.

To ciągłe zaburzanie tożsamości znajduje ostateczny wyraz w dwoistej postaci Marii-Emmy. Hrabal konsekwentnie nawiązuje do *Pani Bovary*, jak gdyby miało to stanowić

prawdziwą gwarancję nieśmiertelności stworzonej postaci (matki?). „Emma Bovary nigdy nie istniała, powieść *Pani Bovary* będzie istnieć po wsze czasy. Książka żyje dłużej niż jakakolwiek dziewczyna" – uważał Nabokov (184) i niewykluczone, że to właśnie za jego radą idzie Hrabal, kiedy mówi: „[tęsknota] pozwala mi przedzierzgnąć się w młodą kobietę, latarką wyobraźni oświetlić przeszłość i wywołać pewien wycinek, w którym dzięki tekstowi można ocalić piękną dziewczynę pochłoniętą już przez bezlitosny czas" (*Postrzyżyny* tekst na okładce). Choćby motyw koni, na który Nabokov również zwraca uwagę w swoich zapiskach. Charles Bovary, zanim po raz pierwszy ujrzy Emmę, usłyszy tętent konia posłańca, a w drodze na farmę swojej przyszłej żony, tuż przed bramą, jego koń płoszy się i uskakuje, „jakby przeczuwał fatum wiszące nad obojgiem" (Nabokov 242). Jedna z pierwszych scen *Postrzyżyn* to właśnie szalony galop spłoszonych browarnianych koni, który alarmuje w nocy Francina i Marię, koni, o których ona mówi, że „to ja, nie ja, ale ten mój charakter" (14).

Nie tylko w tym fragmencie Marychna ma problem z ukonstytuowaniem swojej tożsamości. (Czy to może raczej Hrabal ma problem?) Najpierw konie, chwilę później prosięta, potem jeszcze na rowerze „jechało, naciskając na pedały, [jej] poruszające się Ja"(27). To rozdwajanie się, pączkowanie jaźni występuje w tekście wielokrotnie i wykazuje cechy narcyzmu. Maria chciałaby spojrzeć na siebie czyimiś oczami, objąć się spojrzeniem i ostatecznie stwierdzić, kim jest. „Żałowałam tylko, że nie jest mi dane tak jechać sobie naprzeciw, aby również nacieszyć się tym, z czego byłam dumna" (28). Kulminacją tego bowarystycznego rozchwiania osobowości jest scena wspinaczki na komin browaru. Sprowokowana przez Francina Marychna – „wleźcie choćby na komin, byle tylko nie było Was słychać" (54) – spełnia swoje największe marzenie: spogląda z góry na wszystkich mieszkańców miasteczka. Nie jest to jednak tylko kolejny wyskok niesfornej małżonki czy też kaprys histerycznej kobiety[2]. Wspinając się na komin, Marychna razem z Hrabalem dokonują ostatecznej próby ustalenia własnej tożsamości. Ten doskonały punkt obserwacyjny, czyli *beobachtungstele*, skąd można by śledzić ruchy nieprzyjacielskich wojsk, symbolizuje poszukiwanie własnego „ja". Równie ważna jest tu informacja zwrotna od mieszkańców, ich czujny wzrok – nie tylko Marychna widzi innych, ale i inni patrzą na nią, potwierdzając tym samym jej istnienie. Pani kierownikowa stwarza siebie oczami innych: paradoksalnie, w chwili ekstazy i poczucia jedności z otaczającym krajobrazem, ludźmi i światem, Marychna w najpełniejszy sposób staje się sama sobą.

Skojarzenie komina z symbolami fallicznymi poprzez użycie sformułowań: „sterczące", „działo", „sikawki", coraz to szybszy rytm wchodzenia, intensywność ruchu i odczuwania, rozpuszczone złote włosy, wiatr i płonące policzki, wszystko to jednoznacznie wskazuje na świadomą grę z utrwalonymi przez Freuda psychoanalitycznymi schematami. Metaforyczny szczyt komina to jednocześnie akt wołania o pomoc: powiedzcie mi, proszę, kim tak naprawdę jestem!

2 Francin kupił nawet specjalne urządzenie do ozonowania, które przeciwdziałało również histerii i epilepsji (43); to kolejny motyw łączący Marychnę z Emmą – u obydwu podejrzewano histerię.

Bibliografia

Bałus, Wojciech. *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków: TAiWPN Universitas, 1996.

Bieńczyk, Marek. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty.* Warszawa: Świat Książki, 2012.

Burton, Richard. „Anatomia melancholii". Tłum. Tadeusz Sławek. „*Literatura na świecie*" 24.3 (1995): 47–57.

Gadacz, Tadeusz. *Historia filozofii XX wieku. Nurty. T. 1 Filozofia życia, pragmatyzm, filozofia ducha*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2009.

Gaultier, Jules de. *Le bovarysme.* Paris: Mercure de France, 1902.

Genette, Gérard. „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia". *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia.* Red. Henryk Markiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992. 107–118.

Hobbs, Kathryn. „The Anatomy of Madness: Ophelia and the Body". *English and Comparative Literary Studies.* Samples of Student Work 2008–09. University of Warwick. Źródło internetowe. 23.03.2014.

Hrabal, Bohumil. *Aurora na mieliźnie.* Tłum. Maciej Falski. Izabelin: Świat literacki, 2005.

Hrabal, Bohumil. *Postrzyżyny.* Tłum. Andrzej Piotrowski. Warszawa: PIW, 1980.

Kaczorowski, Aleksander. *Gra w życie. Opowieść o Bohumilu Hrabalu.* Wołowiec: Czarne, 2004.

Kobierzycki, Tadeusz. *Jaźń i tożsamość. Studia z filozofii człowieka.* Warszawa: Muzaios, 2012.

Krasnopolska, Zuzanna. „Pani Bovary w tropikach: bowaryzm jako zjawisko (post)kolonialne". *Pamiętnik literacki* 103.4 (2012): 19–26.

Krasuski, Krzysztof. „Bovaryzm Proustem podszyty". *Miesięcznik Literacki* 14.10/11 (1980): 192–194.

Kulmiński, Robert. *Śmierć w Czechach. Wizja śmierci w prozie czeskiej 1945–1989.* Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.

Leclerc, Yvan. „Madame Bovary dans la correspondance de Flaubert". Tłum. własne. *Les manuscrits de Madame Bovary.* Źródło internetowe. 23.03.2014.

Lubińska, Aleksandra. „»Pani Bovary to ja«, czyli historia pewnego cudzysłowu". *Wywrota.pl.* Źródło internetowe. 23.03.2014.

Nabokov, Vladimir. *Wykłady o literaturze.* Tłum. Zbigniew Batko. Warszawa: Muza, 2000.

Nietzsche, Friedrich. *Pisma pozostałe 1876–1889.* Tłum. Bogdan Baran. Kraków: Inter esse, 1994.

Podlewski, Adam. „Biała legenda czarnej żółci". *Christianitas* 44 (2010): 87–100.

Streszczenie

Analiza relacji transtekstualnych (Genette), a w szczególności roli motta „Pani Bovary to ja" w *Postrzyżynach* Bohumila Hrabala, wskazuje na obecność motywów charakterystycznych dla melancholii. Cytat z Flauberta całkowicie zmienia interpretacyjną optykę i pozwala patrzeć na główną bohaterkę powieści Hrabala również jako *alter ego* Emmy. W tym osobowościowym rozchwianiu przejawia się bowaryzm, czyli „zdolność postrzegania siebie innym, niż się jest" (de Gaultier), w którym zawiera się narracyjna strategia czeskiego pisarza.