

KRYSTYNA KARDYNI-PELIKÁNOVÁ

WYKORZYSTANIE NARRACJI ORALNEJ („GAWĘDA“, „HOSPODSKÁ HISTORKA“) W KSZTAŁTOWANIU NOWOCZESNEJ PROZY W POLSKIEJ I CZESKIEJ LITERATURZE

Współczesna krytyka literacka dość często stwierdza postępującą dezintegrację kanonicznych form narracyjnych, powstawanie form hybrydycznych, w których rysunek genologiczny ulega zatarciu. Mówi się więc o panującej „entropii genologicznej“ czy też o polimorficzności współczesnej literatury, która w dążeniu do mieszania gatunków aktualizuje niejednokrotnie tzw. „formy proste“.¹ Polska literatura przy tym chętnie sięga do wytworzonych wcześniej i funkcjonujących już w kulturze i świadomości genologicznej form narracji oralnej (*gawędy*), czeska natomiast odwołuje się w podobnych przypadkach do ustnego odpowiednika (i poprzednika) notatki dziennikarskiej, tzw. *hospodskiej historki*.

Na konferencji poświęconej studiom historycznoporównawczym gatunków literackich, która miała miejsce w Brnie w dniach 25—29 kwietnia 1988 r., krakowski badacz prof. M. Stępień referował o interesujących zmianach, zachodzących we współczesnej prozie polskiej a prowadzących do kształtowania form „między gawędą a esejem“. W formach tych bezpretensjonalna narracja gawędy była powiązana strukturalnie z erudycyjną refleksją eseju. Nie jest to, jak się wydaje, jedyne odwołanie się do gawędy, która w polskim systemie gatunkowym jest po dzień dzisiejszy formą bardzo produktywną. Chciałabym w niniejszym szkicu zwrócić uwagę na często występującą we współczesnej prozie polskiej technikę narracji bezpośredniej z jej programowym, niemal widowiskowym antyintelektualizmem, technikę łączoną zazwyczaj z wpływem prozy amerykańskiej. Mam na myśli ów typ wypowiedzi monologowej, w której dochodzi do skrzywienia optyki (subiektywny, jednoaspektowy punkt widzenia opowiadacza, przeważnie naiwnego, mającego ograniczone horyzon-

¹ Jolles, A.: *Einfache Formen*. Halle 1929.

VYUŽITÍ ŽANRŮ ÚSTNÍHO VYPRÁVĚNÍ (GAVENDA, HOSPODSKÁ HISTORKA) K FORMOVÁNÍ NOVODOBÉ PRÓZY V POLSKÉ A ČESKÉ LITERATUŘE

K častým jevům současné literatury patří dezintegrace tradičních vyprávěčských forem, vznik forem hybridních, v nichž se ztrácí dávná žánrová struktura. Jedním z častěji se vyskytujících typů současné prózy je tzv. „přímé vyprávění“, které bylo někdy spojováno s vlivem americké literatury. Bližší pohled na díla používající tento druh vyprávění v polské a české literatuře však ukazuje, že obě tyto literatury navazovaly především na malé slovesné formy nacházející se již dříve v domácím žánrovém povědomí. V polské literatuře to byla gavenda, která se formovala ve třicátých letech minulého století. Z jejích žánrových determinant současná próza převzala dvoustupňovou komunikační situaci (vypravěč-virtuální posluchač a nad nimi autor-reálný čtenář) a naivního vypravěče, hledícího na skutečnost ze svého provinčně omezeného zorného úhlu (např. Konopička E. Redlińského, Na kameni kámen W. Myśliwského, Balada o Januszkwowi S. Lubińského aj.).

Česká próza ve své snaze o přímé vyprávění sáhla po obměně memorátu, tzv. hospodské historce, a jejím novinovým protějšku — fait divers. Hospodská historka se objevuje uprostřed rozhovoru, vyžaduje si — podobně jako ruský skaz nebo polská gavenda — vhodnou komunikační situaci, v níž účastníci rozhovoru bývají střídavě vyprávěči i posluchači. Tato forma se vyznačuje téměř neomezenou tematickou různorodostí. Její asociativní, konsituáční charakter vedl ke vzniku obvyklých incipiálních obrátů. Ke stálým determinantám žánru náleží přesná lokalizace události a znalost jmen hrdinů. Kompoziční osou hospodské historky je mimořádná událost, jejíž neobvyklost je silně exponována. Podobně jako v literatuře faktu jde o zaujetí čtenáře (posluchače) skutečností, která přes svou autenticitu má blízko k literární fikci a je vlastně objevováním tvůrčích schopností samého života. Hospodská historka plní zábavnou, ale i filozofickou funkci: rozrušuje mínění o schematismu lidských osudů. V estetické rovině je (podobně jako gavenda) podřízena renesančně barokní zásadě varietas (různorodost), ve filozofické je svou opozicí mezi všedností a neobvyklostí důkazem košatosti životních projevů. Kompoziční otevřenost, sklon k hyperbolizaci a sémantická mnohovýznamovost předurčují hospodskou historku k literárnímu využití. V české literatuře tak učinili především J. Hašek, K. Čapek, B. Hrabal. U každého z těchto spisovatelů plní však tato orální forma odlišné funkce. Jak v polské, tak i v české literatuře vedlo využití orálních vyprávěčských forem k zachycení života v jeho jednoduchosti i bohatství, lyrismu i komismu, v jeho kráse i trivialitě. Zatímco polská próza vyzdvihuje spíše temné, groteskní stránky života, česká se snaží ukázat lyrismus i komično prostých existencí.

ty umysłowe), do kapryśnych skojarzeń w płaszczyźnie fabularnej, do alinearności czasu fabularnego, przeradzającej się nierzadko w chaos chronologiczny. Narracja tego typu zachowuje zazwyczaj specyfikę językową opowiadacza. Pojawia się też najczęściej w utworach, w których opowieść prowadzi bohater-narrator o tak odmiennych doświadczeniach historycznych czy kulturowych, że nie mieszczą się one w klasycznym kanonie prozy psychologicznej z dyskretnym, trzecioosobowym opowiadaczem (np. E. Redlińskiego *Konopielka*, W. Myśliwskiego *Kamień na kamieniu*, M. Białoszewskiego *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, S. Łubińskiego *Balada o Januszku* i in.). Wszystkie te utwory mają wyraźny punkt odniesienia właśnie w ukształtowanej na początku XIX w. gawędzie, wyrastającej z folkloru szlacheckiego (ale i „gadki” ludowej),² z kultury wypowiedzi ustnej, cechującej zarówno szlachtę polską, jak i lud oraz z zapisu pamiętnikarskiego zwłaszcza okresu tzw. baroku sarmackiego.³

W literaturoznawstwie polskim gawędą zajmowało się już wielu badaczy⁴. Jej genezę łączy się z romantyczną słonnością do pastiche'u oraz z kultem człowieka prostego. W gawędzie dochodzi do zatarcia dystansu między narratorem i czasem narracji: narrator i świat przedstawiony ukształtowane są jakby z jednego materiału psychicznego. Rzeczywistość przedstawioną bowiem czytelnik poznaje poprzez jej odbicie w psychice opowiadacza. Stąd bierze się subiektywne „skrzywienie” optyki narratora a także specyfika jego systemu aksjologicznego czy oryginalność wypowiedzi językowej. W gawędzie występuje z reguły narrator osobowy, ukształtowany przez czas i otoczenie, w których żyje i o których opowiada z pewnej odległości temporalnej (najczęściej jest to odległość jednego świadomego życia). Narratorem jest szlachecki „szary człowiek” o dość wąskich horyzontach myślowych (mówi się o „horyzontach ograniczonych opłotkami szlacheckiego zaścianka”). Opowiada on o „dobrych” czasach swej młodości, w których system akceptowanych przez niego wartości był jeszcze pewny. Narrację — co ważne — przepaja subiektywne waloryzowanie świata przedstawionego, obdarzonego przez opowiadacza sentymentem. Brak szerokiej perspektywy historycznej oraz uogólnień historiozoficznych czy filozoficznych gawęda wynagradza bogactwem konkretnych szczegółów (wpływ walterscottyzmu).

Ważną rolę odgrywa w gawędzie interesująca anegdota oraz umiejętność dramatyzacji wydarzenia. Narracja gawędy bazuje bowiem na zdarzeniowości, nigdy nie bywa opisem — zawsze opowieścią. Zdarzeniowością gawędy rządzi renesansowo-ba-

² Por. *Słownik folkloru polskiego* pod red. J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1965, s. 117—118.

³ Kardyńni-Pelikánová, K.: *Wyznaczniki gatunkowe gawędy w „Pamiętnikach” Jana Chryzostoma Paska*. SPFFBU D 32, 1985.

⁴ Szmydtowa, Z.: *Spoken and Literary Tale*. Zagadnienia Rodzajów Literackich t. X, 1968, z! 2; Taż: *Poetyka gawędy* [in:] Z. Sz.: *Studia i portrety*, Warszawa 1969; Bartoszyński, K.: *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiętek Soplicy”* [w zbiorze:] *Prace o literaturze ofiarowane Zygmunutowi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966; Wyka, Kazimierz: *Czas powieściowy* [in:] K. W.: *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969; Bachórz, J.: *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831—1863*, Gdańsk 1972; Maciejewski, M.: *Poetyka — gatunek — obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977; Stępnik, K.: *Poetyka gawędy wierszowanej*, Wrocław 1984.

rokowa zasada *varietas*, w której, jak przypomniła to w odniesieniu do form *silva rerum* S. Skwarczyńska,⁵ chodzi o ukazanie bogactwa szczegółu, olśnienie jego różnorodnością.

Sytuacja komunikacyjna w gawędzie jest dwustopniowa. W świecie fikcji literackiej komunikują ze sobą narrator i wpisany w tekst słuchacz, znający świat opowiadacza, mający z nim obok doświadczeń także wspólny system wartości. Nad tym światem zbudowany jest system komunikacyjny „podmiotu sprawczego” narracji (autora) i czytelnika rzeczywistego. Narrator opowieści — zazwyczaj świadek czy bohater zdarzeń — należy do świata Bachtinowskich „prostaczków”, atakujących swą prostotą, bezinteresowną i zdrową tępotą społeczno-etyczne konwencje. Nie są to jednak konwencje jego świata, lecz sformalizowane wartości nadbudowanego nad zdarzeniowością świata czytelnika i autora. Zarówno zaś czytelnik jak i autor są inaczej zaprojektowani: to już nie prostaczkowie, ale ludzie o szerokich perspektywach intelektualnych i estetycznych, umiejący dostrzec bezwiedny komizm czy walory moralne świata przedstawionego.

Kształtowanie monologu narracyjnego na typ wypowiedzi ustnej (F. Siedlecki nazywa ten typ wypowiedzi „narracją wypowiedczą” tak właśnie tłumacząc termin rosyjski „skaz”⁶), otwiera w gawędzie upust dla żywiołu języka potocznego, dla skłonności i przyzwyczajęń językowych opowiadacza. M. Maciejewski w cytowanej już pracy mówi o „słowie zobrazowanym”, będącym elementem świata przedstawionego gawędy. Cechą narracji gawędowej bowiem jest dążenie do ewokacji przeszłości za pomocą „ekwiwalentu słownego”, „żywego słowa”, do wystawienia przeszłości „pomnika ze słowa”.⁷

Współczesna proza polska dość często przejawia fascynację psychiką prostego opowiadacza. Jednakże współczesny narrator tworzy zazwyczaj swą opowieścią nie tyle określony całościowo świat przedstawiony, rządzący się jakimiś odchodzącymi w przeszłość prawami aksjologicznymi (jak to bywało w gawędzie będącej swoistym „poślubieniem” rzeczywistości i ideału), ile oryginalną „fabułę” o swej świadomości, o własnym odbiorze świata, odbiorze wyraźnie przy tym ulegającym wpływowi odczuwalnej dezintegracji wartości moralnych i związków społecznych. Ów narrator-bohater reprezentuje postawę biernej rejestracji chaotycznych zdarzeń, których nie potrafi objąć intelektem, wtłoczyć w jakiś system porządkujący. Jego bierność przejawia się w rezygnacji z widzenia świata jako zadania przyjętego przez człowieka,⁸ i to rezygnacji nie tylko bohatera, ale i podmiotu sprawczego dzieła, i wpisanego w nie odbiorcy. Osiągnięciu takiego właśnie celu służy żywioł kolokwialności utworów, mający odzwiercied-

⁵ Skwarczyńska, S.: *Kariera literacka form rodzajowych silva* [w zbiorze:] Europejskie związki literatury polskiej, Warszawa 1969.

⁶ Winogradow, W. W.: *Zagadnienia narracji wypowiedzawczej w stylistyce* [in:] L. Spitzer, K. Vossler, W. Winogradow: *Z zagadnień stylistyki*, Warszawa 1937; Por. też Głowiński, M.: *Narracja jako monolog wypowiedziany (Z problemów dynamiki odmian gatunkowych)* [w zbiorze:] *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii*, Wrocław 1963; przedruk in: M. G.: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

⁷ Maciejewski, M.: op. cit., zwłaszcza rozdział „Gawęda jako słowo przedstawione. Z zagadnień teorii gatunku”.

⁸ Zwrócił na to uwagę Wł. Maciąg w artykule *Czy znamy współczesnego bohatera?* *Życie Literackie* 1969, nr 48.

łać akty mówienia, które są ekspresją zachwianej, niepewnej sytuacji narratora-bohatera, w żadnym zaś wypadku nie służą wytworzeniu w utworze spójnej interpretacji świata. Jeśli bowiem jakąś interpretację sugerują (dzięki zachowanej z paradygmatu gawędy sytuacji komunikacyjnej) będzie to metagatunkowa sugestia zawarta w słowach S. Becketta: „znaleźć formę, która pomieści bałagan — oto zadanie artysty dzisiaj“.⁹

Polska proza współczesna w niektórych swych dziełach zdaje się więc programowo odrzucać kompensacyjną rolę wzorców osobowych i sytuacji ukształtowanych w dziełach dziewiętnastowiecznych, stara się natomiast potwierdzać sądy Robbe-Grilleta, iż „teraźniejszość spełnia się przed refleksją“. Jednocześnie wszakże zachowana z paradygmatu gawędy dwupłaszczyznowość komunikacji literackiej niesie z sobą nowe jakości estetyczne, przede wszystkim żywy język mówiony, który wprowadzony aktem wyboru autorskiego do dzieła, odsłania swój aspekt artystyczny choćby przez prostą opozycję do języka pisanego, otwierając zarazem utwór zarówno na liryzm, jak i na ironię, czytelne na drugim pięttrze porozumienia: autor — odbiorca. Obie te kategorie estetyczne narracji bezpośredniej dały o sobie znać w takich właśnie utworach jak *Kamień na kamieniu* Myśliwskiego, *Konopielka* Redlińskiego, *Ballada o Januszku* Łubińskiego, *Panna Lilianka* Schuberta.

Współczesna proza czeska w odpowiedzi na to samo zapotrzebowanie stworzenia iluzji narracji bezpośredniej sięgnęła po gatunek należący do form prostych, nazwany „hospodską historką“.¹⁰ Nazwa pochodzi od miejsca, w którym najczęściej owa odmiana memoratu czy opowieści z życia powstaje — gospody, choć zrodzić się ona może również w przedziale po ciągu, kolejce, słowem wszędzie, gdzie jakaś grupa ludzi przebywa czas pewien i ma dość swobody i chęci, by rozmawiać.

Hospodská historka jest formą oralną. Jest konsytuacyjna: aby się pojawiła musi zaistnieć sytuacja rozmowy, w której jest opowiadacz i jego słuchacze. W przeciwieństwie do gawędy jednakże każdy ze słuchaczy może stać się kolejnym narratorem.

Nazwa „historka“ ma tu podobnie jak w staropolszczyźnie znaczenie „scena, przygoda, awantura, Historie, Auftritt, Spectakel, wunderliches Zeug“ a więc znaczenie „fabuły“. W dążeniu do zachowania treści tego pojęcia należałoby czeski termin oddać przez „historyjka z karczmy“ (analogicznie do Mickiewiczowskiej „Historii szlacheckiej“ — podtytułu *Pana Tadeusza*) albo — rozszerzając nieco zakres nazwy zgodnie z istotą interesującego nas przedmiotu genologicznego — „gadka okolicznościowa“. Pewnym ograniczeniem tematycznym i strukturalnym „hospodskiej histor-

⁹ Cyt. za Nycz, R.: *Sylwy współczesne*. Wrocław 1984, s. 93.

¹⁰ Szerzej morfologię tej formy starałam się omówić w szkicu: *Hospodská historka jako gatunek i tworzywo literackie*. Pamiętnik Słowiański XXXIII, 1983.

ki“ byłoby natomiast określenie jej jako „sensacji“ (taką nazwę proponuje D. Czubala).¹¹

Osią konstrukcyjną gospodskiej historki (zostańmy przy polskiej odmianie czeskiej nazwy) jest, tak jak w gawędzie, zdarzenie, rozumiane jako jednostka rzeczywistości. Opowiadacz przy tym zna zazwyczaj z autopsji biorące w nim udział osoby i miejsce akcji. Czas zdarzenia jest natomiast bliżej nieokreśloną współczesnością. Zdarzenie musi być z reguły niezwykle, bowiem właśnie zetknięcie się niezwykłości wypadków z powszedniością biorących w nich udział osób wywołuje efekt estetyczny. Rzeczywistość gospodskiej historki musi być kształtowana tak, jakby (mimo swej poręczonej przez opowiadacza autentyczności) była fikcją literacką. Gospodská historka jest więc odsłanianiem „twórczości“ samego życia.

Omawiany gatunek spełnia przede wszystkim funkcje ludyczne: bawi. Ale ma i swój filozoficzny podtekst: niweczy przeświadczenie o stereotypowości i banalności życia, podkreśla niepowtarzalną dziwność powszedniości, odsłania jej bogactwo, różnorodność. I w gospodskiej historce więc działa renesansowo-barokowa zasada *varietyas*, dzięki której gatunek ten zyskuje pewien naddatek sensów, predysponujący go szczególnie do wykorzystania w literaturze pięknej.

Istnieją dwie odmiany tej formy oralnej: asocjacyjna i egzemplaryczna. Pierwsza powstaje poprzez nawiązanie do jakiegoś słowa, zdania czy zdarzenia wypowiedzianego czy opowiedzianego przez przedmówcę. Stąd też biorą się charakterystyczne dla gospodskiej historki zwroty incypialne: „to jeszcze nic...“, „to mi przypomina...“, „to u nas znowu...“ Wariant egzemplaryczny gatunku powstaje dla egzemplifikacji jakiejś, banalnej zazwyczaj, prawdy powszechnej, wypowiedzianej przez narratora. Ta odmiana historki pełni funkcję przysłowia, jest jak ono przykładem jakiejś serii, z której ma wypłynąć prawda ogólna. Moment ów zbliża też historkę do egzemplum, od którego różni się jednak brakiem zamierzenia dydaktycznego. Nieobecność moralizowania lub moralizowanie pozorne, mające uwypuklić jedynie komiczny dystans między zdarzeniem a wyciąganymi z niego wnioskami, odróżnia też historkę (obok braku formy wierszowanej) od pieśni kramarskiej, której dydaktyzm bywa jaskrawo zaznaczany.¹²

Z obiegu pozaliterackiego gospodská historka została przeniesiona do obiegu literackiego. Literatura czeska na dużą skalę zaczęła po nią sięgać w wieku XX. Włączona w większą formę literacką wywiera określony wpływ na narrację ogarniającą.

Nie było rzeczą przypadku, że po formę tę sięgnął w okresie międzywojennym Hašek i Čapek, zaś po drugiej wojnie światowej kontynuował te próby B. Hrabal. Poczynaniom tym sprzyjała zarówno czeska tradycja literacka, kanon jej norm, wykazujący od doby odrodzenia narodowego wyraźne „wychylenie się“ ku ludowości, rozumianej szeroko jako tendencja obejmująca różne elementy dzieła literackiego: od jego tematyki po język, od preferowania określonych gatunków (np. znany kierunek poezji „ohlasovej“) po optykę, kształtującą zawartą w dziele wizję świata.

Działanie owej tradycji literackiej wspierały — cóż za paradoks! — tendencje awangardowe: fascynacja faktem, kult mas, zauroczenie prymitywem zarówno ludowym, jak i (a może jeszcze bardziej) prymitywem peryferii miejskich, dziecięcym, egzotycznym. Znacząco mogła w tym

¹¹ Czubala, D.: *Badania nad folklorem współczesnym*. Katowice 1985.

¹² Beneš, B.: *Světská kramářská píseň*. Brno 1970.

kontekście działań i naturalistyczna teza o „nadzwyczajności zwyczajnego“, odrzucająca jakiegokolwiek dyrektywy „hierarchii ważności“, zakładającą równą wartość każdego szczegółu.¹³

Z oddziaływaniem tak wytworzonej atmosfery artystycznej (ale również z powtarzającym się już od czasów Nerudy postulatem wiązania wysokich wymagań artystycznych z przystępnością tekstu, wartości estetycznych z zabawą) można łączyć zwrócenie przez pisarzy czeskich pilnej uwagi na literaturę „niskiego“ obiegu i jej środki wyrazu, na fascynacje sztuką masową, taką jak cyrk czy kino, na wykorzystanie w funkcji artystycznej języków środowiskowych, co spowodowało spontaniczne wdarcie się wypowiedzi oralnej do dzieł literackich. Z tendencjami tymi harmonizowały manifesty poetystów, jak choćby poświęcony artykułami K. Teigeo z r. 1921 podziw dla absurdu, owej „wspaniałej sztuki przypadku“, jego zachwyt dla spontaniczności życia jako „najprawdziwszego dada“. ¹⁴ W ogólnych tendencjach epoki, w tym, co byśmy mogli nazwać jej „świadomością estetyczną“, ludowa ścisłość oznaczeń „niezwykłego“, ludowy kult szczegółu ocknęły się nieoczekiwanie w bezpośredniej bliskości kubistycznych czy szerzej — awangardowych dążeń do konkretyzacji wypowiedzi poetyckiej, do uchwycenia w składnikach metafory — konkretności jednostkowego, autentycznego, konkretności, dla którego czeski estetyk Z. Mauthauser wymyślił przystające określenie „estetický real“. Ludowe czy plebejskie formy proste zaczęły nagle korespondować z awangardowymi przekonaniem o niepodzielności życia i poezji. W wymienionych wyżej faktach dopatrzeć się można zapewne źródła tendencji przeciwstawnych wobec intelektualizacji literatury, zmierzających ku wykorzystaniu w literaturze „wysokiej“ środków wyrazu właściwych literaturze „niskiej“. ¹⁵ Na tym tle zrazumiała się staję kariera gospodskiej historki, której odpowiednik pisany, tzw. fait-divers, (M. Wańkowicz dla tego typu notatek prawowych lansował nazwę „michałki“, najbliższym czeskim odpowiednikiem będzie chyba „lokálka“) popularyzowała przaliterackiego do obiegu literackiego, włączona w narrację ogarniającą, nie straciła swych cech genologicznych, jednakże kontekst, w którym się znalazła, umożliwił jej rozwinięcie ogromnej gamy „migotliwości“ semantycznej, wydobywając tkwiące w tej prostej formie walory estetyczne i filozoficzne. Każdy

¹³ Balcerzan, E.: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*. Warszawa 1968, s. 165.

¹⁴ Teige, K.: *Nové umění a lidová tvorba* [in:] *Avantgarda známá a neznámá*, Praha 1971, sv. I.

¹⁵ Możemy więc stwierdzić, iż w Czechach międzywojnia pojawiło się zjawisko bliskie tzw. „postmodernizmowi“ czy — jak określa je S. Morawski — „po-sztuce“. Por. Morawski, Stefan: *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985.

¹⁶ Barthes, R.: *Struktura du fait divers*. Omówienie tego studium podał M. Głowiński w książce *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 327—328.

z wymienionych autorów czeskich (Hašek, Čapek, Hrabal) wykorzystał ją w odmienny sposób.

Hašek włączał ten gatunek twórczości oralnej w większą formę literacką na zasadzie cytatu, przenosząc go z „życia“ wraz z zaaranżowaną przez narratora autorskiego sytuacją narracyjną. W powieści o Švejku hospodskie historiki opowiadają postaci z ludu. Opowiadają je wszakże bądź osobom sobie równym w hierarchii społecznej, bądź zajmującym w niej wyższe pozycje. W pierwszym przypadku hospodská historika utrzymuje swój plebejski charakter niezwyklej opowieści z życia, pełniąc funkcje ludyczne (tak jak w życiu jest wówczas ustnym odpowiednikiem wspomnianej wyżej notatki dziennikarskiej, wzbogacając się jednocześnie o funkcje charakterystyki pośredniej w odniesieniu do opowiadaczy). W przypadku drugim — a ten jest szczególnie często w *Przygodach dobrego wojaka Szwejka* eksponowany — owa forma oralna zmienia swą funkcję: za jej pośrednictwem dochodzi do zderzenia dwu kultur — wyższej, oficjalnej i niższej, plebejskiej a fakt ten pociąga za sobą jednocześnie jako skutek familiaryzację a więc i desakralizację świata „wyższego“, z którym bohater tytułowy wchodzi w kontakt. Stosując tę formę narracyjną w zetknięciu z przedstawicielami świata zhierarchizowanego Švejk nadaje swej rozmowie status cywilności i poufałości, niszczy etos swego rozmówcy (etos fałszywy z perspektywy plebejskiej, którą strategia autorska narzuca czytelnikowi), dokonuje swoistej egalitaryzacji świata przedstawionego.

Zjawisko to może zaistnieć dzięki podobieństwu hospodskiej historiki i egzemplum (przypowieści). Przełożeni Švejka odbierają ową formę w zupełnie innej konwencji kulturowej niż ta, w jakiej została ona „nadana“, obdarzają ją statusem pseudoegzemplarycznym oczekując od tej konstrukcji realizacji paradygmatu egzemplum (teza — ilustracja — eksplikacja). Przyjmując więc ją jako konstrukcję paraboliczną, aluzyjną, jako argument do racji doniosłej wagi lub eksplikację równie doniosłego twierdzenia, będącego jakimś uogólnieniem sytuacji powieściowej. Przypisują jej tym samym działanie metaforyczne, zwracają uwagę nie na sferę sensów bezpośrednich, jak odbiorca ludowy, lecz na sferę sensów wtórnych. Tymczasem w hospodskiej historice nie chodzi przecież o żadne kształtowanie wzorców ani pośrednio, ani *a contrario*. Łamie ona logiczność toku zlogizowanego, zamiast rzekomo obiektywnego, a w gruncie rzeczy agresywnie dydaktycznego uporządkowania rzeczywistości przynosi analityczne, ludowe widzenie świata. Gdy oczekiwanie rozmówcy Švejka zostaje zawiedzione, czuje się on wmenewrowany w sytuację familiarną, egalitarną, i już przez sam ten fakt ośmieszony. U Haška hospodská historika jest więc tym punktem, w którym w strukturze dzieła dochodzi do demitologizacji świata „przełożonych“, do zachwiania ich systemu aksjologicznego bez konieczności włączania się satyry bezpośredniej.

W odmienny sposób gatunek ten wykorzystał Karel Čapek. Hospodská historika występuje w jego *Opowiadaniach z jednej i drugiej kieszeni*.

Zwłaszcza *Opowiadania z drugiej kieszeni* są właściwie zbiorem tego typu „opowieści z życia“. Čapek jednakże nie przenosi hospodskiej historiki do narracji ograniczającej na zasadzie bezpośredniego cytatu, ale za pomocą odpowiedniej strategii autorskiej na „wyższym piętrze“ porozumienia z czytelnikiem pozwala temu ostatniemu wytworzyć sobie imaginacyjną sytuację narracyjną wywołującą powstanie hospodskiej historiki (powtarzanie nazwisk w opowiadaniach raz jako słuchaczy, raz jako narratorów świadczy, że chodzi o jakieś zgromadzenie ludzi, ale gdzie i kiedy — tego narrator odautorski o brdzo ograniczonych możliwościach nie wyjawia).

Čapka zainteresowała szczególnie możliwość estetycznego i filozoficznego wykorzystania omawianej formy. Dzięki niej mógł zademonstrować tezę o bogactwie i różnorodności życia, o wieloznaczności zdarzeń i mnogości ich wykładni. Rysy strukturalne hospodskiej historiki w *Opowiadaniach z drugiej kieszeni* są zachowane. Występują tu więc zwroty incypialne, będące asocjacyjnym nawiązaniem do wypowiedzi przedmówcy („To nic není...“). Właściwe gatunkowi dążenie do hiperbolizacji zdarzeń otrzymuje w niektórych opowiadaniach odcień surrealistyczny (np. *Opowiadanie o straconej nodze*). Często też ta mała forma narracyjna występuje u Čapka w funkcji ilustracji jakiegoś banalnego i komicznego w odbiorze sądu opowiadacza. Szczególną uwagę zwraca Čapek — zgodnie z poetyką gatunku — na niezwykłość zdarzeń. To ona właśnie pomaga mu pogłębić perspektywę opowiadania, które można odczytywać na różnych poziomach: fabuły, psychologii, etyki, poznania, estetyki, ale i literackiej zabawy z czytelnikiem.

Jeszcze inną funkcję pełni hospodská historika w prozie B. Hrabala. Polimorficzność tej prozy odczuwał sam autor, gdy określał metaforycznie *Lekcje tańca dla zaawansowanych* jako „strucle“ zmotaną z różnych wątków. Dla Hrabala aktualizacja tej prostej formy oralnej jest zapisem „żywego“ fragmentu rzeczywistości, zapisem, który zmienia nacechowanie wypowiedzi ustnej z potocznego w poetyckie już przez sam fakt wyodrębnienia jej z ogólnego nurtu mowy. U Hrabala język pełni w dziele funkcję integracyjną: wydobywa konkretną czasoprzestrzeń — tak bardzo czeską! Pełni więc tę rolę, która w klasycznym modelu powieściowym należała do kręgu praw i obowiązków narratora autorskiego. W utworach Hrabala brak jest często wyraźnego „centrum tekstu“. Poszczególne historiki, opowiadanie np. przez stryja Pepina, łączy jedynie porządek współistnienia. Powstaje tak zupełnie nowy rodzaj prozy do czytania „na wrywki“. Główną dyrektywą takiej poetyki jest jukstapozycja, która ma potwierdzać sąd naczelny, że życie składa się ze zdarzeń. Zarówno asocjacyjne kojarzenie zatomizowanych elementów, jak i wariacyjno-wariantowa technika mieszania i nawrotu motywów służą u Hrabala dookreślanu tematu „głębokiego“, którym jest dążenie do ewokacji — nie wyobrażenia czy opisu jedynie! — prostego człowieka, ukazania go jako wartości samoistnej a zarazem do ukazania życia jako żywiołowo radosnej gry, sztu-

ki, której aktorzy, według słusznego sądu J. Hájka, są opanowani jedyną myślą: przyjąć się w danej glebie, nie dać się, wytrwać a jednocześnie być jak najpełniej człowiekiem! Technika Hrabalowskiej wypowiedzi artystycznej służy także dążności do wytworzenia poetyckiej syntezy narodowych i ponadnarodowych pierwiastków, służy pragnieniu wrócenia narracji jej poetyckiej istoty.

Współczesna literatura polska i czeska dochodziły do techniki opowiadania bezpośredniego odmiennymi drogami, wykorzystując dość odległe, ale przecież podobne tradycje rodzime: polska — tradycję szlacheckiej kultury oralnej, która już w latach trzydziestych ubiegłego stulecia otrzymała sankcje literackie w gatunku gawędy, czeska — sięgając po formę oralnej narracji kultury plebejskiej i jej pisany odpowiednik z kultury masowej: hospodską historkę i *Fait divers*. Trzeba jednak przyznać, że do świadomości badawczej te fakty nie dotarły w jednym czasie. Mimo istniejącej praktyki literackiej tylko w Czechach fenomen wykorzystania przez K. Čapka specyfiki języka mówionego doczekał się dość wcześnie, bo już w latach trzydziestych naszego stulecia, analiz znakomitego uczonego J. Mukařovskiego, który pierwszy dostrzegł doniosłą rolę wprowadzonego przez Čapka języka potocznego w usuwaniu hierarchii znaczeń, w ułatwianiu ich ruchu, w położeniu nacisku nie na całościową konstrukcję rzeczywistości przedstawianej, lecz na jej składniki.

Odmienność dróg, jakimi podążały literatury polska i czeska w swych poszukiwaniach wzorców narracji bezpośredniej, nie zniweczyła identyczności czy przynajmniej podobieństwa osiągniętego efektu końcowego. Jest nim odejście od bezpośrednio wyrażanej oceny intelektualnej, dążenie do uchwycenia życia w całej jego prostocie i bogactwie zarazem, w jego liryzmie o dziwactwach reflektujących prawdę o wielowymiarowości i pięknie bytu w jego najdrobniejszych przejawach, w codzienności, przyziemności, czasem niemal trywialności odruchów, będących pozornie poza porządkiem historii i transcendencji. O ile jednakże literatura polska kładzie bardziej nacisk na ową trywialność prostego człowieka i życia, obdarzając ją czasem funkcjami negatywnymi (przy czym wielką rolę odgrywa tradycja tak ważnej w literaturze polskiej formuły życia jako formy zobowiązania), o tyle literatura czeska (mająca w swej tradycji dzieło pod tym względem prekursorskie — *Babunię Němcovej*) stara się uwypuklić liryzm prostych egzystencji, ich naiwną metafizykę i tajemniczość, ich „*něžné barbarství*“ (Hrabal), ich napięcia moralne i humor, zmierzający nierzadko ku klauniadzie, stara się więc podnieść do wielkości to, co odrzucane, peryferyjne, zbędne, skazane na zanik, ukazując samo życie jako dar bezcenny, przeciwstawiając sceptycyzmowi — ciepło ludzkiego porozumienia.