ANNA GAWARECKA

NON PLUS ULTRA NEMRAVNOSTI, ZLOTŘILOSTI A BLÁZNOVSTVÍ – METALITERACKI DYSKURS LADISLAVA KLÍMY A TWÓRCZOŚĆ TRYWIALNA

Kluczowe słowa: Popularna literatura, filozofia w literaturze, literackie szablony i stereotypy, powieść zeszytowa, brukowiec.

Klíčová slova: Populární literatura, filozofie v literatuře, literární schémata, krvavý román, literární brak.

***Non plus ultra nemravnosti, zlotřilosti a bláznovství* – metaliterární diskurs Ladislava Klímy a triviální tvorba**

Abstrakt

Ladislav Klíma nevytvářel soustavné teorie týkající se funkce a poetiky populární literatury. Zabýval se petrifikovanými schématy a nevěnoval pozornost jejich literární provenienci, ani jejich místo ve stratifikaci oběhu pro něho nehrálo žádnou roli. Klímův výběr konkrétního genologického modelu se řídil kritériem přínosu daného vzoru při jeho využití coby prostředku transferu filozofických ideí. Čím byl tento vzor „zkostnatělejší“ a standardnější, tím snáze podléhal významotvorným postupům. Upřednostnění filozofické vrstvy totiž vyvolává nutnost redukovat vrstvy ostatní, hlavně ty, které příliš přitáhly pozornost čtenáře a nutily ho vyhledávat a analyzovat novátorské konstrukční postupy. Pokud dostal čtenář do ruky text, který byl z pohledu vývoje syžetu „předvídatelný“, soustředil se na jeho filozofické poslání, eventuálně si všímal mechanismů stírání diskursů. Klíma explicite propagoval závislost konstrukčních řešení na různých „hotových“ a precizně popsaných poetikách a predilekci jejich mísení a vrstvení. Zároveň zdůrazňoval tendenci k „intenzifikaci efektů“ a exponování „oficiálně proskribovaných“ tematických okruhů a etických i názorových stanovisek, což je pro jeho tvorbu příznačné.

Ladislav Klíma nie teoretyzował (przynajmniej w sposób systemowy) na temat funkcji i poetyki literatury popularnej, jego zwrot w stronę trywialnych konwencji miał – można by powiedzieć – charakter „naturalny”. Pisarz podejmował spetryfikowane schematy, nie przywiązując szczególnej wagi do ich literackiej proweniencji, miejsce tych schematów w stratyfikacji obiegów nie odgrywało też dla niego decydującej roli. Wyborem konkretnego modelu genologicznego rządziło w Klímowskiej twórczości kryterium przydatności danego wzorca do wykorzystania go jako narzędzia przekazu idei filozoficznych. Im bardziej zaś wzorzec

był „skostniały" i standardowy, tym łatwiej poddawał się zabiegom znaczeniotwórczym. „Naturalność" owego zwrotu w stronę skrajnie zestereotypizowanych rozwiązań częściowo wiązała się z przeświadczeniem o ich immanentnej, nie kwestionowanej i uniwersalnej literackości, częściowo zaś korespondowała z ich teleologiczną kontekstualizacją. Wysunięcie na plan pierwszy płaszczyzny filozoficznego dyskursu powoduje bowiem konieczność zredukowania płaszczyzn innych, tych zwłaszcza, które zbytnio absorbowałyby uwagę odbiorcy, zmuszając go do rozpoznawania nowatorskich chwytów konstrukcyjnych. Innymi słowy: by uwypuklić treści intelektualne, należało w miarę możliwości radykalnie osłabić wszelkie autoteliczne eksperymenty, nakazujące czytelnikowi śledzenie i odkrywanie elementów formalnego nowatorstwa, a sferze narracyjno-fabularnej nadać znamiona maksymalnej przezroczystości. Czytelnik, dostając do ręki tekst „przewidywalny" pod względem przebiegu fabuły, determinowanej założeniami gatunkowymi, koncentrował uwagę wokół przesłania filozoficznego, ewentualnie zastanawiał się nad mechanizmami zderzania dyskursów. Zależność rozwiązań konstrukcyjnych od różnorodnych „gotowych" i precyzyjnie zdefiniowanych poetyk i predylekcję do ich mieszania i nakładania na siebie, Klíma *explicite* deklarował, podkreślając jednocześnie towarzyszącą jego twórczości tendencję do „potęgowania efektów" i do eksponowania „oficjalnie proskrybowanych" rejonów tematycznych i stanowisk etycznych czy światopoglądowych:

> „V posledních dvou letech vychrlil jsem pro svou zábavu a zotavení fůru ‚bel'letrie' desetkrát realističtější a hnusnější než Zola, 10krát fantastičtější než Hoffmann, 10krát obscénnější než Casanova, 10x perversnější než Baudelaire, 10x cyničtější než Grabbe, 10x paradoxnější než Wilde, 10x hrubší než Havlíček, 10x účinnější prostředek k zvrácení než ‚Labyr. Světa a r. s', krátce non plus ultra nemravnosti, zlotřilosti a bláznovství."[1] (cyt. za: CHALUPECKÝ 1992:147).

Te teksty Klíma nazywał *krvakami*, określając – w duchu panującego wówczas obyczaju terminologicznego – ich przynależność do „najniższych" obszarów produkcji prozaickiej. Prowokacyjność tej metaliterackiej autodefinicji, uwypuklona dzięki sformułowaniu „wyplułem z siebie furę beletrystyki" (tłumaczenie to jest zresztą eufemizmem), korespondując z autokreacją pisarza, pozującego na ekscentrycznego outsidera, staje się jednocześnie sygnałem przyznania sobie prawa do eksploracji terenów stygmatyzowanych przez oficjalnie akceptowaną literaturę. Konotowane przez sens przytoczonych słów deprecjonowanie własnej twórczości ma charakter pozorny, a jego przewrotność zostanie wyeksponowana, gdy weźmie się pod uwagę repertuar nazwisk, które pisarz przywołuje, by zarysować obszar tradycji, wytyczającej zasady jego twórczości. Żaden ze wzmiankowanych autorów nie sytuował się bowiem w sferze literatury popularnej. Każdy z nich natomiast reprezentował inny typ poetyki, ta zaś funkcjonowała jako nośnik odmiennych

---

1 Jak sądzi J. Chalupecký „Ty prózy datoval Klíma později po paměti lety 1906–1909. Vročení je třeba opravit na dobu od konce 1906 do jara 1908 – už v březnu 1909 psal Klíma Chalupnému, že ‚před rokem přestal psát krváky a pustil se vskutku s plnou parou do praktikování filozofie'" (CHALUPECKÝ 1992: 146–147).

repertuarów sensów naddanych. Klíma zdefiniował w ten sposób wyznaczniki własnej metody pisarskiej, zasadzającej się na *sui generis* hiperbolizacji chwytów konstrukcyjnych zaobserwowanych u innych autorów. Tak zaprojektowany model poetyki częściowo miał charakter eklektycznego konglomeratu właściwości dość niespójnych pod względem genetycznym i typologicznym, częściowo zaś zakładał ich radykalną dewaluację i przeniesienie w obręb „niższych" regionów literatury. Inaczej zatem niż inni twórcy podejmujący grę z konwencjami popularnymi, Klíma nie dążył do nobilitacji trywialnych schematów. Jego starania wiodły raczej w kierunku odwrotnym. Punkt wyjścia stanowiły dla niego wzorce wysokoartystyczne, deprecjonowane jednak dzięki wyposażeniu ich w „obce" i heterogeniczne atrybuty, otwierające drogę ku wyrazistej trywializacji. Definiowanie własnej prozy jako kwintesencji „niemoralności, łotrostwa i szaleństwa" (skrywające w sobie implicytną ocenę dzieł wzmiankowanych pisarzy) demaskuje zakorzenione przekonania dotyczące wartości, którymi „powinna się" charakteryzować literatura (w Klímowskim ujęciu zaczynają one funkcjonować jako „antywartości") i programuje jednocześnie waloryzację odmienną, w dużym stopniu odwracającą kryteria oceny. Zaproponowana przez pisarza „antyaksjologia" dotyczy przede wszystkim zagadnień etycznych i antropologicznych, związanych z schopenhauerowskimi czy „postnietzscheańskimi" założeniami filozofii Klímy, ale można ją traktować jako uniwersalne narzędzie spojrzenia na rzeczywistość – zarówno w sensie empirycznym jak i kulturowym. W tym kontekście przewartościowaniu podlegałyby nie tylko ludzkie zachowania czy potoczne przeświadczenia epistemologiczne, ale także ustalone hierarchie literackich obiegów. Początek XX wieku to, jak przypomina Janáček, okres nasilenia tendencji restrykcyjnych, którym podlegała cała sfera produkcji brukowej, oskarżanej o wielotorowo pojmowane szkodliwe oddziaływanie na czytelnika (JANÁČEK 2004: 56). Klíma zatem, deklarując predylekcję do „krvaków" nie tylko potwierdzał swą „outsiderską" pozycję, ale również w paradoksalny sposób podtrzymywał zarzuty przeciwników literatury popularnej, eksponując „amoralny" charakter własnej twórczości.

Dezynwoltura, z jaką pisarz traktował nakazy i zakazy oficjalnej krytyki, nie oznacza jednak całkowitej obojętności na strukturalne aspekty tekstów literackich. Klíma często opatrywał swe dzieła genologicznymi podtytułami. Tym samym określał kontekstualne usytuowanie swej prozy, odwołując się do świadomości literackiej odbiorcy, który, uzyskując informacje na temat gatunkowej przynależności danego tekstu, w określony sposób programował lekturę, akceptując wyznaczniki odczytania dzieła zgodne z dyrektywami wpisanymi w poszczególne formy genologiczne. Najwyraźniej tę strategię zaprojektowania odbioru widać w powieści *Utrpení knížete Sternenhocha*, zdefiniowanej w podtytule jako „groteskowe romaneto". Romaneto zaś stanowi gatunek o precyzyjnie wyznaczonych atrybutach, zdefiniowanych przez jego twórcę i głównego przedstawiciela – Jakuba Arbesa (1840–1914) i o jasno określonym „wyposażeniu semantycznym", czyniącym zeń wehikuł przekazu konkretnych treści światopoglądowych (TÁBORSKÁ 1984: 322, JANÁČKOVÁ 1975: 23). Operując zakodowanym w tradycji literatury fantastycznej i przygodowej repertuarem tematów i metod

ich realizacji, z jednej strony – przede wszystkim za pomocą wyzyskania motywacji racjonalistycznej – podporządkowywał je założeniom pozytywizmu, z drugiej zaś stawiał przed czytelnikiem, na co zwraca uwagę Jaroslava Janáčková, wymagania wykraczające poza repertuar postulatów odbiorczych dotyczących recepcji twórczości trzeciego obiegu (JANÁČKOVÁ 1975: 27).

Arbesowskie romaneto plasuje się zatem na „wyższych piętrach" literatury popularnej i jednocześnie stanowi rodzimy (dla kultury czeskiej) wzorzec wykorzystania trywialnych schematów w funkcji nośnika treści filozoficznych. Arbes, czerpiąc z repertuaru rozwiązań prozy gotyckiej i sensacyjnej, dążył – za pomocą racjonalnego wyjaśniania niezwykłych wydarzeń – do poddania w wątpliwość założeń światopoglądowych leżących u jej podłoża. Wypowiadał w ten (nieco zakamuflowany) sposób *sui generis* wojnę pisarstwu niskiemu, pokazując, poprzez jego daleko idącą intelektualizację, jak głęboko sięgają ograniczenia pierwotnego modelu w zakresie możliwości generowania znaczeń. Zarazem jednak projektował metody otwierające drogę przed mechanizmami wiodącymi ku interferencji obiegów i to w sensie, w jakim przenikanie owo postulowali i realizowali pisarze dwudziestolecia międzywojennego, którzy przede wszystkim „testowali" zdolność popularnych struktur do transmitowania treści dyskursywnych. Arbesowski wynalazek stanowił zatem istotną – choć *explicite* nie przyznawaną - tradycję dla twórców poszukujących „właściwego" *modus operandi* w dziedzinie przyswajania (lub oswajania), modyfikacji i rehabilitacji twórczości trywialnej. Autor *Świętego Ksawerego* przejął z niej w praktycznie niezmienionym kształcie przede wszystkim schematy konstruowania przebiegów fabularnych, zachowując „konstytutywną" dla nich rolę kategorii napięcia narracyjnego, tajemniczości, niezwykłości i grozy. Efekt ich osłabienia i relatywizacji Arbes osiągał zaś dzięki „zdroworozsądkowemu" wyjaśnieniu wydarzeń w zakończeniach tekstów oraz wprowadzeniu komentarzy dyskursywnych. Autorzy z lat dwudziestych i trzydziestych nie dążyli już do pełnego podporządkowania się wymogom popularnej poetyki, w dużo większym zakresie operując mechanizmami demontażu czy dekonstrukcji zastanych schematów. Klíma, który wstępne wersje swych tekstow fabularnych koncypował w pierwszej dekadzie XX stulecia, inspiracje czerpał przede wszystkim z doświadczeń literatury dziewiętnastowiecznej, podtrzymując jej podstawowe założenia strukturalne. Nie oznacza to co prawda pełnego respektowania wskazówek i dyrektyw genologicznych, pisarz bowiem kierował się raczej przydatnością danej struktury dla przekazywania idei filozoficznych niż realizacją skodyfikowanych reguł, prowadzi natomiast do operowania chwytami pochodzącymi z wewnątrz poszczególnych systemów gatunkowych. Opatrując zaś *Cierpienia księcia Sternenhocha* specyfikacją genologiczną, Klíma jednoznacznie wpisał tekst w obręb – w czeskiej kulturze znanej i zakorzenionej – tradycji Arbesowskiej, podpowiadając tym samym czytelnikowi zarówno sposób odczytania sensów dzieła, jak i wyznaczając przewidywany materiał fabularny powieści i projektując metody jego organizacji. Nieznaczna zmiana akcentów mogła jednak prowadzić do „inwersji" płaszczyzny światopoglądowej, schemat fabularny i zawartość tematyczna romaneta bez trudu bowiem dawały się wyko-

rzystać w funkcji przekaźnika idei irracjonalnych lub subiektywistycznych, a zatem przeświadczeń sprzecznych ze światopoglądowymi fundamentami gatunku. Z takiej „wpisanej w możliwości Arbesowskiego konceptu genologicznego" inwersyjności znaczeń korzystał na przykład Jiří Karásek ze Lvovic, czyniąc z romaneta narzędzie manifestowania dekadenckiej metafizyki, Ladislav Klíma wyzyskał je zaś, by zilustrować założenia swego systemu filozoficznego. W *Utrpení knížete Sternenhocha* pisarz sięgnął zatem po gatunek literacki w czeskiej kulturze kojarzony z „dyskursywnym nacechowaniem", by uniknąć konieczności motywowania inkluzji heterogenicznych wtrętów w ramy konwencjonalnej fabuły. Romaneto dawało zaś taką możliwość, w swej „oryginalnej" – Arbesowskiej wersji - zależność między fabularną a dyskursywną płaszczyzną tekstów funkcjonowała w nim bowiem na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Podniesieniu „na wyższy poziom" sensacyjno-fantastycznych struktur literackich towarzyszyło „spłycenie" przekazu filozoficznego, zredukowanego do podstawowych haseł myśli pozytywistycznej, ograniczonych w gruncie rzeczy do przeświadczenia, że rzeczywistość jest w pełni eksplikowalna za pomocą metod i aparatu pojęciowego nauk ścisłych i nie ma w niej miejsca na zjawiska irracjonalne czy nadprzyrodzone. Romaneto koncypowane było zatem jako rodzaj narzędzia edukacji odbiorców, ale edukacja ta miała charakter popularyzowania wiedzy w formie łatwo przyswajalnej dla przeciętnego czytelnika, a zatem wymagała „zamknięcia jej" w atrakcyjny kształt literacki. W przypadku Arbesowskich tekstów atrakcyjność owa polegała w pierwszym rzędzie na wykorzystywaniu wątków i motywów z repertuaru powieści grozy i na operowaniu kategoriami niesamowitości i tajemnicy. Ich oddziaływanie podlegało jednak w „oryginalnych romanetach" swoistej dezawuacji, pisarz bowiem konsekwentnie opatrywał swe fabuły racjonalistycznym komentarzem, przekładając niezwykłość i pozorną niewytłumaczalność przedstawionych zjawisk na pełnię naukowej eksplikacji. Klíma w *Cierpieniach* utrzymuje tendencję do podtrzymywania zainteresowania czytelnika za pomocą chwytów napięcia narracyjnego, zasadniczo jednak zmienia semantyczne wyposażenie gatunku, rezygnując przede wszystkim z jego racjonalistycznego podłoża, a zatem zachowując „horrorowy" charakter zaprezentowanej rzeczywistości. Jej fantastyczny wymiar i „życiowe" nieprawdopodobieństwo służą bowiem do potwierdzenia ontologicznych konceptów pisarza, które – oparte na założeniach radykalnie pojmowanego subiektywistycznego idealizmu – dopuszczają obecność tego, co niemożliwe z praktycznego punktu widzenia w świecie postrzeganym jako projekcja woli deifikowanej jednostki ludzkiej. To wola, pozbawiona wszelkich hamulców i ograniczeń, znajdujących swe źródło zarówno w sferze immanencji, jak i transcendencji, decyduje bowiem o kształcie rzeczywistości dostosowywanym każdorazowo do duchowych potrzeb i wyobrażeń kreującego ją człowieka. Przyjęcie takiego stanowiska ontologicznego (wydaje się zresztą, że stanowiącego przedmiot realnego przeżycia egzystencjalnego, a nie jedynie efekt formułowania teoretycznych hipotez[2]) powoduje zaś, że

2 W często cytowanym wyznaniu Klíma deklarował: „Měl jsem mnohá, měl jsem krásná

Klímowskie propozycje fabularne zyskują tu rangę pełnoprawnego ekwiwalentu empirii, ponieważ w tym samym jak ona stopniu są rzeczywiste czy raczej nierzeczywiste. W takim ujęciu zanika różnica między fikcją a referencją, obie bowiem funkcjonują jedynie jako twór transcendującej jaźni, a świat przedstawiony dzieła literackiego nie tyle przestaje odzwierciedlać zewnętrzne realia (traktowane wyłącznie w kategoriach subiektywnej iluzyjności), ile zastępuje je na zasadzie inkarnacji wyobrażeń i filozoficznych przekonań artysty. „Jsem výrobcem světa, toť má jediná funkce, služba" (cyt. za: ABRAMS 1996: 10) pisze Klíma w 1921 roku, definiując uniwersalnie pojęte posłanie jednostki ludzkiej i zarazem określając metody rządzące procesem twórczym. Literatura i filozofia przenikają się zatem i nakładają na siebie nawzajem, zbliża je bowiem, a *de facto* identyfikuje, analogia celu, któremu – choć za pomocą odmiennych narzędzi – służą. Deklaracja autora: „Já musím v praxi [...] stvořovat stále světy [...]. Podat resultáty, svět, jak jsem si jej právě stvořil" (cyt. za: ABRAMS 1996: 10) cel ów wskazuje i precyzuje, akcentując demiurgiczny i osłabiając eksplikacyjny czy interpretacyjny wymiar obu dziedzin i jednocześnie pokazując ich swoistą wymienność i komplementarność w prezentowaniu efektów owych czynności kreacyjnych. Co więcej: potrzeba demonstrowania absolutnej swobody tworzenia owych „stale nowych światów" nie tylko uprawomocnia ich multiplikację i równoległość (w Klímowskiej teorii rzeczywistość, stanowiąca projekcję woli, powstaje każdorazowo w nowym akcie demiurgicznym, a zatem jej kształt nie jest ustalony nawet dla koncypującego ją podmiotu), ale także usprawiedliwia konstruowanie ich z elementów przejętych z rozmaitych źródeł i tradycji, przede wszystkim zaś – z biegunowo odległych poziomów hierarchii artystycznej. W dużej mierze definiująca postawę twórczą (i życiową) autora predylekcja do prowokowania i dezawuowania ustalonych powszechnie gustów i poglądów

---

vítězství; jedno veliké vítězství nezazářilo: přeměna blýskavic ve stále slunce. [...] Atakoval jsem tři léta starými prostředky: myšlením a jednáním, nečinností a čekáním, sněním, bojem, vzdorem, rabiátností, mírností, četnými nově tvořenými metodami a úskoky myšlení a síly, askesí, soustavnou sebevýchovou, skoky, heroismem...; rozbíhal jsem se už bez rozumu jako beran hlavou proti hradbám věčného města. [...] Tři cesty byly teď přede mnou: pokračování v dosavadním: na konci jejím seděla potvorně se šklebící Blbost; absolutní heroismus a lhostejnost činu: na konci černě strměla Smrt; a provisorní návrat k lidskému. Rozhodl jsem se pro návrat k lidskému" (cyt. za: CHALUPECKÝ 1992: 153). Przywołując te słowa Jindřich Chalupecký komentował je jako świadectwo autentycznych doświadczeń mistycznych w destrukcyjny sposób oddziałujących na psychikę filozofa i stanowiących realne zagrożenie dla jego egzystencji: „To nebyla literární fikce. Dá se to popsat jako praxe mystikova. Má své obdoby u jiných mystiků, zvláště indických. Jenže oni měli oporu ve svých náboženstvích a v shromážděných zkušenostech svých předchůdců, které jim sdělovali jejich duchovní vůdci. Avšak Klíma si ani nemohl uvědomovat, jak nebezpečného pokusu se odvažuje či do jakého je strháván. Je to pokus, který se vymyká z běžného užívání vědomí v obvyklých lidských podmínkách a může vskutku normální jeho užívání rozrušit. Klíma neznal, pokud můžeme sledovat, ani literaturu mystiků evropských, která by ho mohla poučit a varovat. Vydával se na své dobrodružství sám, nemaje za intelektuální oporu nic než svou filosofii ilusionismu, a ta mu spíš jakoukoliv oporu brala, než jakou dávala. Jeho experiment musel vést do katastrof" (CHALUPECKÝ 1992: 153).

skłoniła go do poszukiwania inspiracji w sferze kultury najniższej. Z jednej strony bowiem w niej odnajdywał modele prezentowania świata całkowicie odbiegające od zasad mimetyzmu (w rozumieniu, jakie temu pojęciu nadał dziewiętnastowieczny realizm z jego niepodważalną wiarą w obiektywne istnienie empirii) i dzięki temu pozwalające na dowolne operowanie fantastycznymi lub przynajmniej nieprawdopodobnymi z potocznego punktu widzenia wątkami i motywami, z drugiej zaś – odkrywał w tej kulturze dogodne narzędzia polemiki z oficjalnie aprobowanymi sposobami postrzegania, interpretacji i ewaluowania rzeczywistości. Tendencja do dowartościowania tego, co przez świadomość zbiorową nie uznawane i skazane na wykluczenie, która towarzyszyła filozoficznej i literackiej działalności Klímy, i która przyczyniła się do eksploatowania zapoznanych i proskrybowanych źródeł, stanowiących w istotnym stopniu „inspiratywną siłę" jego twórczości, otworzyła przed nim drogę ku absorpcji trywialnych struktur na długo przed sformułowaniem awangardowych i Čapkowskich teorii i postulatów. Outsiderska pozycja autora *Sławnej Nemesis* w czeskiej przestrzeni kulturowej spowodowała, że zaproponowane przez niego mechanizmy absorpcyjne nie odegrały żadnej roli w wytyczaniu „pola manewru" dla zakreślonych w dwudziestoleciu międzywojennym projektów inkludowania popularnych konwencji w ramy twórczości elitarnej. Ich wyraźnie pragmatyczne nacechowanie, prowadzące do akcentowania przede wszystkim strategii pozyskiwania (i odzyskiwania) odbiorcy, w niewielkim jedynie zakresie korespondowało z założeniami Klímowskiej intertekstualności. Pisarz bowiem nie tylko nie dążył do „uprzystępnienia" swych dzieł przeciętnemu konsumentowi brukowców i nie próbował transformować trywialnych schematów w sposób umożliwiający ich „odautomatyzowanie" i regenerację, ale raczej starał się odczytać owe schematy tak, by wydobyć na plan pierwszy ich bliskość czy przyległość w stosunku do prezentowanych idei filozoficznych. Z tego punktu widzenia zaś pytanie o liczbę potencjalnych czytelników (i jej ewentualne zwiększenie) leżało poza granicami zainteresowań (pisarz poza nielicznymi publikacjami w czasopismach, wydał za życia tylko dwa teksty *stricte* literackie[3], a większość swej „produkcji beletrystycznej" spalił), zastępowało je bowiem zagadnienie „światotwórczego projektu", który, stanowiąc podstawowy przedmiot Klímowskich rozważań ontologiczno-antropologicznych, mógł też być traktowany jako atrakcyjny materiał tematyczny dla kreacji artystycznej. Pisarz widział w literaturze przede wszystkim swego rodzaju wizualizację możliwości, jakie daje demiurgiczna działalność woli i zarazem jedyne narzędzie przekazu efektów procesu materializacji wyobrażeń[4].

---

3 *Slavná Nemesis, Utrpení knížete Sternenhocha.*

4 Por.: „Umění je conqueranstvím, je tyranií. Nepodává nám ‚skutečnost', jen ji používá, nejen používá, ale i nadužívá a zneužívá; neuspořádává, nezkrašluje realitu, – rozhazuje a deformuje ji; neslouží jí jako idolu, ale poroučí jí jako služce; umělec, jenž praví, že představuje nám kus reality, představuje nám jen svou hloupost; nevidíme věci, zažehujeme je jen; teprve když ‚v nich' zapálíme myšlenku, stanou se viditelnými jako transparentní hodiny, – samy o sobě jsouc němé, temné – Nic" (KLÍMA 1989: 242–243).

Arbes wykorzystywał zatem niesamowitość w służbie „zbanalizowanej" filozofii pozytywistycznej, Klíma pokazywał zaś jej przydatność dla zaprezentowania odbiorcy założeń swego systemu ontologiczno-epistemologicznego, nie stosując już żadnych koncesji na rzecz ewentualnych ograniczeń kompetencji czytelniczych. Nie proponował zatem przekazu filozofii *ad usum populi*, ale odwoływał się do odbiorcy wyposażonego w „pogłębioną wiedzę", umożliwiająca mu swobodne poruszanie się wśród niuansów poszczególnych systemów filozoficznych. Przeładowanie dzieła wykładem, którego recepcja wymaga „specjalistycznego przygotowania", z jednej strony osłabia trywialne koneksje powieści, z drugiej jednak – paradoksalnie – je uwypukla. W przypadku Klímowskich tekstów bowiem konfrontacja płaszczyzny fabularnej i dyskursywnej zostaje w radykalny sposób wyeksponowana, autor nie stara się zatrzeć „wrażenia heterogeniczności", z niekoherencji czyniąc podstawowe narzędzie oddziaływania estetycznego. Tłumacząc się z ekletycznego charakteru *Wielkiej powieści* pisarz deklarował się jako zwolennik łączenia przeciwieństw, widząc w nim metodę przełamywania swoistego redukcjonizmu uznanych form powieściowych i odejścia od petryfikacji ich schematów:

> „Pěstuju v ‚bel.' nejvolnější styl. Jest jen jeden duševní život bez přehrádek; nenapadne mne oklešťovat jej. Beze všeho vložím v prostřed tklivé pasáže nejabstraktnější větu, vyjadřuje-li danou ideu stručněji, než větu s oficiálním bel. hávem, čerta se staraje, působí-li to nehezky; bez rozpaků věnuju celou kapitolu vztahům pojmů – ‚pravda' a ‚jsoucnost' a následující prašivě málo abstraktní naraci o čtyřech dámách, coëujících současně na jedné posteli se synem Eurovým. Jest mnoho druhů cennosti: filosofická, poetická, propagační, utilní – počínaje od rady, jak zahřat si ruce, až k receptům, jak zabít každý strach – esprit, sprostý humor, ‚fotografie' ze života chátry, detektivní napínavost –: vše to má svou specifickou hodnotu, vše to má někde své místo – proč se omezovat?... Dosavadní forma románu je těsná. Vytvoření naprosto volné, vše si dovolující jeho formy, nad níž zněl naprosto volně by všude výsměšný smích suverénní božské skepse, jest jen ‚otázkou času'" (cyt. za: ZUMR 1989: 32).

W transmisji myśli filozoficznej wszystko zatem „ma swoją wartość' i daje się wykorzystać do przekazu poszczególnych tez ontologicznych i antropologicznych. W praktyce twórczej jednak Klíma nawiązywał najczęściej do gatunków „najniższych", na ich materiale przeprowadzając zabiegi heterogenizacji struktur. Odczytywał je bowiem jako przykład i świadectwo „nieograniczonej swobody twórczej". Nie zauważając ich rzeczywistego rygorystycznego normatywizmu, odkrywał w popularnych, czy raczej brukowych fabułach przestrzeń dla realizacji demiurgicznych projektów, nie poddających się żadnym nakazom i zakazom mimetyzmu i kwestionujących zasady logiki kauzalnej. Zgodnie z tezą, że „kausalita je podstatou svou nekonečná, tedy nesmyslná, logika alogická, svět bludný kruh" (cyt. za: CHALUPECKÝ 1992: 151), Klíma, by unaocznić za pomocą fikcyjnych fabuł główne twierdzenia swej ontologii, zwrócił się w stronę literackiej trywialności, traktując ją jako „podstawowy paradygmat" dla formułowania założeń własnej poetyki. Zarówno bowiem predylekcja do przełamywania kanonów i tabu, która stała u źródeł doboru tematyki kolejnych powieści i opowiadań, jak i przeświadczenie o światotwórczym potencjale ludzkiej jaźni, skłoniła

pisarza do skierowania uwagi na oficjalnie potępiane obszary literatury. Niechęć do wszelkich wariantów mimetyzmu i realizmu, zrozumiała w przypadku filozofa negującego obiektywne istnienie rzeczywistości, spowodowała, że z bogatej oferty genologicznej prozy brukowej Klíma wybierał przede wszystkim gatunki w największym stopniu odbiegające od realizacji zasad werystycznej reprezentacji. Interesowałygo zatem w pierwszym rzędzie te formy pisarstwa trywialnego, które nie unikały wprowadzania wątków i motywów fantastycznych, szczególnie pochodzących z repertuaru literackiego horroru oraz struktury najbardziej skonwencjonalizowane i spetryfikowane, pozornie co prawda w pełni gotowe i zamknięte, *de facto* jednak stosunkowo łatwo poddające się rozmaitym transformacjom konstrukcyjnym i przekształceniom semantycznym. Podobną strategię stosowali wszyscy w praktyce twórcy posługujący się popularnymi strukturami, ich strategia polegała bowiem głównie na stosowaniu mechanizmów dialektycznej gry między respektowaniem absorbowanych konwencji a ich demontażem, dekonstruowaniem i włączaniem w ich obręb różnego rodzaju suplementów i amplifikacji. Klíma – na gruncie czeskim niekwestionowany prekursor detrywializacji struktur, co, biorąc pod uwagę wyraziste usytuowanie jego twórczości w kontekście jednoznacznie elitarystycznej kultury modernizmu przełomu XIX i XX wieku decyduje o outsiderskiej pozycji pisarza, odkrywał w owych strukturach elementy korespondujące z założeniami własnej filozofii i wynajdywał zarazem metody umożliwiające przenikanie się płaszczyzny fabularnej z dyskursywną. Dostrzegał je zaś częściowo w opatrywaniu przedstawionych wydarzeń komentarzem filozoficznym, częściowo natomiast w hiperbolizacji czy swoistej intensyfikacji zastanych schematów. Innymi słowy, Klíma „brał na warsztat" gotowe szablony konstrukcyjne, nie tyle starając się o ich regenerację lub odzyskanie ukrytego w nich pierwotnego potencjału znaczeniowego pochodzącego ze sfery mitu czy antycznej epiki (ČAPEK 1971: 158–170; KOWALSKI 2004: 198–199), co odsłaniając – przede wszystkim za pośrednictwem interpretowania wydarzeń fabularnych i atrybutów świata przedstawionego – ich przyległość w stosunku do tez filozoficznych. Stojąca u podstaw Klímowskich opowieści *Lust zu fabulieren,* na którą zwracają uwagę egzegeci jego twórczości, mimo iż wyraźnie sfunkcjonalizowana i podporządkowana przekazowi refleksji ontologicznej, powodowała zaś, że w płaszczyźnie odbiorczej jego dzieł na pierwszy plan wysuwają się wątki sensacyjne i fantastyczne, zwłaszcza, gdy wiążą się z przekraczaniem tabu i z przełamywaniem ustalonych (również, czy raczej przede wszystkim, w literaturze brukowej) zasad decorum (ZUMR 1989: 32–33). W kreowanej przez pisarza rzeczywistości „wszystko jest możliwe", każde nieprawdopodobieństwo znajduje usprawiedliwienie i uzasadnienie, tłumaczy je bowiem prawo i zdolność ludzkiej świadomości do generowania alternatywnych światów, pojmowanych jako projekty, których realizacja możliwa jest wyłącznie w płaszczyźnie mentalnej, co oznacza, że jedyną metodą ich interpersonalnej komunikowalności pozostaje fikcyjne uniwersum dzieła literackiego:

„Procedura při *vysokém* uměleckém tvoření je tato: Umělec, tento – jako vůbec velký člověk každého druhu – železný legislator ducha a přírodních zákonů, má vášnivé, celé jej vyplňující myšlenky; i hledí vší mocí své vůle, aby všemi prostředky, jež mu svět poskytuje, vystavil ji zde očím co nejmohutnější, nejkrvavější, nejzářnější; k cíli tomu shání k sobě imperátorsky všechny možné pomysly a jevy a fakta a situace a barvy a tóny, vybírá z nich suverénně, co se vůli jeho hodí, napíná ‚skutečnost' na Prokrustovo lože oněch tyranských, *tyranizujících myšlenek*, ať třeba praská [...] k podstatě umění náleží hyperbolismus, neboť umění má expanzi do nekonečna, je síla, je gigantikón, nevyslovitelno" (KLÍMA 1989: 242–243).

Imperatyw absolutnej wolności twórczej wyznacza i definiuje zatem prerogatywy artysty, jego jedyne zadanie czy raczej misja zasadza się bowiem na przekazywaniu refleksji, których „dyskursywna niewyrażalność" wymaga inkarnowania w kształty estetycznie nacechowanych artefaktów[5]. Naoczność prezentacji zostaje tym samym wpisana w ramy założeń filozoficznych, a jej egzemplifikacyjny charakter upoważnia twórcę do dokonywania wszelkich transformacji na materiale doświadczalnej rzeczywistości, ta bowiem dla czynności kreacyjnych stanowi wyłącznie negatywny punkt odniesienia. Zmuszając czytelnika do odrzucenia mimetycznych przyzwyczajeń, nakazujących mu porównywanie wytworów literackiego obrazowania mu empirią, Klíma proponuje mu odmienny kierunek konfrontacji, polegający na zestawianiu ich z teoriami ontologicznymi.

Ilustracyjny wymiar formowania świata przedstawionego nie redukuje jednak jego *stricte* literackich, przede wszystkim zaś intertekstualnych konotacji. Pisarz – „żelazny legislator ducha" – zostaje bowiem w Klímowskiej koncepcji wyposażony w kompetencje uprawniające do sięgania po wszystkie dostępne tradycje, źródła i inspiracje, by dzięki nim przybliżyć odbiorcy tezy swej subiektywistycznej ontologii. Innymi słowy, autor *Cierpień księcia Sternenhocha* nie postulował rewelowania całkowicie nowatorskich i odkrywczych mechanizmów konstrukcyjnych, pozwalających na ekspresję niemożliwych do przekazywania na poziomie dyskursywnym teorii dotyczących sposobu istnienia i funkcjonowania bytu. Preferował raczej korzystanie z gotowych wzorców, w nich poszukując narzędzi

5 Uznanie eksponowanej pozycji literatury, która, dysponując szeroką paletą technik kreacyjnych, pozwala zobrazować każdy – najbardziej nawet fantasmagoryczny – projekt światotwórczy, w dużej mierze uzasadnia i motywuje Klímowski zwrot w stronę (używając jego języka) beletrystyki. Jeżeli bowiem, jak chce Anna Łebkowska, pozycja ta wypływa stąd, że literatura „poprzez relację między tym, co pozwala się scalić i tym, co wymyka się procesowi scalania, między tym, co powtarzane jako konwencja a tym, co podlega demistyfikacji, np. groteskowej hiperbolizacji, czy też dzięki – na przykład projekcjom osobowości poprzez wielości masek, sposobom doświadczania świata poprzez projekcje fikcyjnych światów i w ich obrębie alternatywnych wersji zdarzeń, czy poprzez kulturowe wzorce tożsamości kreowane jako bądź zaakceptowane, bądź jako narzucone itp., pozwala uchwycić to, co inaczej niepochwytne, w tym także to, co mieści się w kulturze oficjalnej i zarazem ją przekracza." (ŁEBKOWSKA 2002: 398), to stanowi najdoskonalsze narzędzie wizualizacji i weryfikowania filozoficznych hipotez. „Svět – pisze Miroslav Pauza – je Klímovi ‚realitou pro lidský život'. Ta je opakem útulnosti, klidu a zajištěnosti. Svou podstatou má charakter neutrální báze všech myslitelných, stále se nabízejících a k realizaci vybízejících možností, variant, svobod... Protože svět nemá sám v sobě žádnou závaznou, neotřesitelnou hodnotu nebo cíl, lze realizovat prakticky cokoliv – a to se souměřitelným efektem." (PAUZA 1990: 12).

adekwatnych dla unaoczniania (w praktyce – materializacji) efektów demiurgicznych wysiłków, zgodnie zaś z dążeniem do operowania skrajnościami, tylko one bowiem mogą odzwierciedlić, objaśnić i wyeksplikować ową „istotę bytu" (co oznacza: ukazać jego zależność od indywidualnej woli podmiotu), odnajdywał te narzędzia w obszarach literackości, które dysponują mechanizmami zdolnymi do deformowania, przetwarzania i hiperbolizowania poszczególnych aspektów rzeczywistości. Potrzeba oddziaływania w pierwszym rzędzie na emocje czytelnika, swego rodzaju wytrącania go z „równowagi epistemologicznej", wzbudzania w nim szoku poznawczego i, co za tym idzie, aktywizacja wątpliwości prowadzących do zakwestionowania powszechnie podzielanych przekonań ontologicznych, motywowała i uzasadniała Klímowską predylekcję do najniższych pięter produkcji literackiej. W dużej mierze o tym zainteresowaniu brukowcami i o weryfikowaniu ich przydatności w zakresie transmisji refleksji filozoficznej decydowały opinie na temat pisarstwa trywialnego oficjalnie „obowiązujące" w pierwszych dekadach XX wieku. Opisując swe projekty twórcze i *explicite* przyznając się do „popularnych inspiracji" Klíma eksponował bowiem te właściwości „braku", które – jako wady i uchybienia – omawiane były w wypowiedziach zwolenników wyłączenia literatury niskiej z przestrzeni akceptowanej twórczości:

> „Jen tím, že umělec pracuje schválně, aby myšlenku svou, samu v sobě zářnou, každým prostředkem ještě ze všech stan osvítil a rozřeřavil, nabývá velké dílo umělecké své specifické přirozené napínavosti, úchvatnosti, – co není napínavé, je špatné, vlastní protiuměleckostí je šedivost, chabost a slabost" (KLÍMA 1989: 243).

Podkreślając rolę czytelniczej atrakcyjności i napięcia narracyjnego, Klíma nie polemizował z argumentami przeciwników „braku", można raczej powiedzieć, że przyjmował je „z całym dobrodziejstwem inwentarza", dążył natomiast do odwrócenia towarzyszącej im waloryzacji. To, co w oczach krytyków uchodziło za uzasadnienie restrykcyjnych działań dążących do wprowadzenia administracyjnego zakazu publikowania literackiej tandety, w opinii pisarza stanowiło o jej przydatności w procesie konkretyzacji projektu ontologicznego. Celem Klímowskiego przyglądania się twórczości brukowej nie była zatem jej rehabilitacja, ale weryfikowanie owej przydatności i zaproponowanie metod modyfikacji popularnych struktur w sposób otwierający drogę ku ich „ufilozoficznieniu" (ZUMR 1989: 29–30). Tak zakreślony zamysł strategii intertekstualnych redukował w pierwszym rzędzie potrzebę osłabiania czy zacierania akcentowanych w krytyce mankamentów „braku", to one właśnie pozwalały bowiem na ukazanie iluzyjnego statusu zmysłowo doświadczalnej empirii (jej obiektywne istnienie Klíma konsekwentnie negował) i jednocześnie obnażały sztuczność konwencji, co współgrało z tendencją do nadania przebiegom fabularnym przede wszystkim pretekstualnego charakteru. Zagadnienie iluzyjności świata zewnętrznego, którego funkcjonowanie zależy wyłącznie od emanacji podmiotowej woli i świadomości, w momencie, gdy główne tezy filozofii zostają przełożone na język kreacji literackiej, motywuje do poruszania się w obszarze modeli konstrukcyjnych dostarczających wzorców deformowania rzeczywistości czy narzucających jej od-

mienny w porównaniu z powszechnie przyjętym ładem porządek. Mając do dyspozycji repertuar konwencji wypracowanych przez modernizm przełomu XIX i XX wieku z ich predylekcją do poddawania w wątpliwość i w efekcie całkowitego odrzucenia poznawczych i estetycznych walorów realizmu, a zatem mogąc kontynuować zastane „wysokie" konwencje (większość dzieł pisarza powstała w czasie, gdy konwencje te przynależały nadal do aktualnego kanonu twórczości elitarnej i nie uległy jeszcze skostnieniu i manieryzacji), Klíma skierował swą uwagę na najniższe piętra produkcji prozatorskiej, prowokacyjnie zaprzeczając obyczajom swej epoki. Nie oznacza to co prawda całkowitego odcięcia się od ówczesnego kontekstu. Tendencje do rezygnacji z dekadenckiego czy symbolistycznego estetyzowania rzeczywistości z jego nastawieniem na ekskluzywną arystokratyczność postaw, zachowań i światopoglądów zaczęły na początku dwudziestego stulecia organizować poetykę młodszego pokolenia modernistów (przede wszystkim w twórczości tzw. burzycieli – Gellnera, Tomana czy Dyka), żaden z nich nie wyciągnął jednak tak radykalnych jak Klíma wniosków z dążenia do ukazywania banalnych czy prozaicznych aspektów codzienności. Żaden bowiem nie wychodził z podobnych do Klímowskiej doktryny założeń filozoficznych (określanej przez Chalupeckiego jako „integralny monizm idealistyczny"), nie negował istnienia świata materialnego, koncentrując się raczej na krytyce jego „twardej realności" i nie dostrzegał w kreacji artystycznej demiurgicznego potencjału, który dla autora *Traktatów i dyktatów* stanowił podstawowe narzędzie dowodzenia (i sprawdzenia słuszności) kontrowersyjnych spekulacji. Typologiczna analogiczność rozwiązań kryje więc w sobie rzeczywiste zróżnicowanie motywacji. Tam, gdzie burzyciele starali się demaskować sztuczność społecznych konwenansów ograniczających prawo jednostki ludzkiej do swobodnego rozwoju duchowego (w środowisku tym żywe były idee anarchistyczne) i do naturalnych (spontanicznych) zachowań, zwłaszcza w dziedzinie relacji międzyludzkich (szczególnie zaś erotycznych), Klíma odnajdywał możliwość operowania drastycznymi czy szokującymi elementami świata przedstawionego (pisarz, jako pierwszy prozaik w czeskiej literaturze, wprowadził motywy pornograficzne w ramy twórczości wysokiej) po to, by uwypuklić skrajne aspekty rzeczywistości. Drastyczność i skrajność reprezentacji, służąca w swej pierwszoplanowej funkcji opisaniu i wyjaśnieniu mechanizmów materialnej inkarnacji woli, bezpośrednio odsyła Klímowskie fabuły w stronę trywialnych struktur, w taki jednakże sposób, by podkreślić zależność własnych konstrukcji od zasad określających wyznaczniki pisarstwa popularnego i zarazem reguły te przekraczać w stronę ich zintensyfikowania i hiperbolizacji.

Owe zasady i reguły decydowały nie tylko o immanentnej poetyce powieści i opowiadań pisarza, ale także powracały w szeregu jego wypowiedzi metaliteracki i organizowały autotematyczny wymiar tekstów:

„Snila jsem velké sny o životě. Přala jsem si, aby osud můj byl velký, zvláštní. Ale při tom toužila jsem po tichém, bezpečném, teplém štěstí domácím [...] ‚Vše to najdeš u nás!' zvolala Porcia. ‚My jsme krásné, milujeme tě a ty nás, – jsi k nám jako stvořená! Velký, tebe milující muž je s námi! Osud náš je velký, plný nebezpečí a romantiky. Hned budeme vraždit, hned před vojáky

utíkat, do nich pálit, – a hned zas najdeme si teplý kouteček, kde blaženě a klidně budeme žít'" (KLÍMA 1996: 138–139).

Autotematyczne konstatacje, ujawniające warsztatową świadomość zakodowaną w strukturach tekstu, w prozie Klímy pochodzą najczęściej z wypowiedzi postaci przedstawionych. Nie oznacza to jednak osłabienia ich wiarygodności, w kreowanej przez Klímę rzeczywistości twierdzenia takie zyskują pełną sankcję autorską, niezależnie od rangi czy charakteru wygłaszających je postaci. To one bowiem, nie narratorzy dzieł, pełnią w tekstach pisarza rolę głosicieli tez dyskursywnych, przede wszystkim filozoficznych, ale także, choć rzadziej, metaliterackich[6]. Projektowany przez bohaterki *Wielkiej powieści* model idealnej egzystencji kształtowany jest na podstawie wzorów określających budowanie i wartościowanie świata prezentowanego w standardowych propozycjach literatury popularnej. Dialektyka niezwykłości i codziennej rutyny, wyznaczająca bieguny wyobrażeń na temat pożądanego kształtu biografii i zarazem redukująca ich autonomiczność, przynależy bowiem, co akcentują badacze, do najważniejszych strategii organizujących w pisarstwie trywialnym metody konstruowania i oceny świata przedstawionego (KOWALSKI 1996: 35). Choć w *Wielkiej powieści* płaszczyzna „spokojnej arkadyjskości" (stanowiąca najczęściej punkt wyjściowy i finalny popularnych fabuł) zostaje w praktyce wyeliminowana, czy raczej w nawale następujących za sobą przygód i niezwykłych wydarzeń, całkowicie zaciera się jej potencjalny wymiar i charakter, a Klímowska wizja świata zakłada gwałtowne zanegowanie wszelkich systemów aksjologicznych akceptujących wartości mieszczańskie[7], na których owa „trywialna aksjologia" w dużej mierze bazuje, to przywołana wypowiedź nie tylko *implicite* definiuje genologiczny

6 Charakterystyczne dla twórczości Klímy oddanie głosu bohaterom, nie oznacza jednak, że pisarz całkowicie rezygnował z wykorzystywania narracji w funkcji przekaźnika autorskiej refleksji. Zgodnie z „duchem" literatury popularnej, stanowiącej dla jego tekstów podstawowy model genologiczny, pisarz nie unikał również bezpośrednich narracyjnych zwrotów do czytelnika, wtrętów dydaktycznych czy autotematycznych eksplikacji: „Uprostřed zástupu majestatně kráčel stařec s přiblbou tváří, nesa na žerdi sádrovou sochu Bohorodičky. A do středu této svaté společnosti vrazili jako lítí naši dva pohané: Livia zcela nahá; Edgarovi vytrousila se mezi během zpod povřísel většina slámy, takže přirození jeho viselo nestydatě ven... Malomyslné péro klesá nám z ruky... Ale zdviháme je opět: nepatříme k protivným, darebackým románopiscům, kteří to nejzajímavější právě pomíjejí mlčením" (KLÍMA 1996: 73). Strukturalnej identyczności chwytów stosowanych przez Klímę i przez autorów prozy trywialnej towarzyszy jednak wyraźne zróżnicowanie ich semantyki. Przekazywane w narracyjnych komentarzach *Wielkiej powieści* treści dydaktyczne daleko odbiegają od sensów zawartych w „umoralniających wstawkach", odnoszą się bowiem do odmiennych (a nawet: przeciwstawnych) systemów aksjologicznych.

7 Wartości te Klíma prezentował najczęściej w sarkastyczno-szyderczym tonie, widząc w nich przede wszystkim zaprzeczenie „autentycznej" – opartej na cechach wspomagających rozwój deifikowanej jednostki ludzkiej – etyki: „K temnu je lidstvo zrozeno, jako sova, netopýr, můra. Ke žraní a rvaní se mezi sebou, ke dření sebe a dření jiných, k obžerství a oplzlostem, k nemyšlení, jen k opičení a papouškování; jeho nejspiritualnější pudy jsou ješitnost a šizení bližního – šejdíře. Jen uvnitř těchto hranic cítí se šťastným a prosperuje, světlo nepotřebuje, nechce, nesnese" (cyt. za CHALUPECKÝ 1992: 166).

substrat dzieła, ale również świadczy o jego gruntownym autorskim rozpoznaniu i przemyśleniu. W czasie powstawania tekstu (około 1910) przemyślenia takie, zwłaszcza formułowane w aprobatywnym tonie, nie pojawiały się jeszcze w wypowiedziach krytycznych, nastawionych nie na przeprowadzanie „obiektywnych" analiz „braku", ale na wyszukiwaniu i eksponowaniu cech, które decydowały o „społecznej szkodliwości" literatury trywialnej. Klíma zatem, mimo iż nie dążył do formułowania konkluzji z rozważań teoretycznych („Nic nebylo povaze Klímovy mysli vzdálenější než filozofický systém") (CHALUPECKÝ 1992: 151), wyprzedził ustalenia twórców z dwudziestolecia – przede wszystkim Čapka (ČAPEK 1971) i Váchala (VÁCHAL 1990) – którzy dążyli do rzetelnego i pozbawionego pejoratywnego nacechowania opisu fenomenu pisarstwa popularnego. Deklarując znajomość jego reguł strukturalnych, pisarz przyznawał się jednocześnie do korzystania z ich zasobów, nie tylko nie zacierając swych intertekstualnych związków ze strefą „produkcji niskiej", ale eksponując je i potwierdzając w rekapitulacjach i projektach własnej twórczości. W nich zaś pojawiają się przede wszystkim informacje o dziełach realizujących wyznaczniki gatunkowe literatury sensacyjnej i horroru[8]. Taki dobór podłoża genologicznego wypływa z jednej strony z potrzeby uwypuklenia filozoficznych konotacji przebiegów fabularnych i konstruktów przedstawieniowych (w modele powieści grozy i literatury sensacyjnej wpisuje się tolerancja dla rozmaitych form i wariantów nieprawdopodobieństwa, co w Klímowskim ujęciu pozwala na skonkretyzowanie i urzeczywistnienie nieograniczonych mocy kosmogonicznych, stanowiących atrybut deifikowanego człowieka[9]), z drugiej zaś – odpowiada konceptowi gry,

---

8 W owych rekapitulacjach i projektach Klíma, prezentując teksty przygotowane do publikacji i swe zamierzenia twórcze, eksponował te ich cechy, które sytuowały sils w sferze literackiej trywialności. Zaproponowany przez pisarza rejestr dzieł stanowi *de facto* swoisty katalog najczęściej powracających na początku XX wieku motywów prozy popularnej (przede wszystkim fantastycznej i sensacyjnej) opatrzony dodatkowo listą autorów reprezentujących hipotekstualny punkt odniesienia dla Klímowskiej poetyki: „1) Které novelistické syžety (novel. v nejširším smyslu): A. (Hotové.) Onen ‚kat' (baron). – Onen ve spání zemřelý kupec. – Štíhlý kopec – Zavražděný lakomec – Ziatina historie s kufrem – Příhoda v lese. [...] B. Aspoň hotové syžety. C. Zcela nově vymyšlené. Uzření v zrcadle o půlnoci – –. Dvojník. Brigant a jeho milenka. – Pes místo strašidla ve starém domě. – Ulehnutí k mrtvole – –. Utopení nepřítele v bahně, zahynutí na tomtež místě. – Coitus s mrtvolou (vzpomínka na dřívější existenci). Spatření mrtvoly (narážení na ni – a konsequence). 2.) Kriminalistní. Sen člověka, jenž zamýšlí vraždu, že ji koná – spatří, že zavraždil sám sebe... – Jiný ve snu prozradí, kde ukryl uloupené věci, – ale nebyl to on, kdosi jiný. Přijde se někam do hostince, – v noci ohrožováno kymsi, neví se, je-li to šílenec či lupič – –. Zapomenutí předmětu u zavražděného, návrat tam – Tajemní nepřátelé: – v lese bojíce se navzájem chtějí se učinit neškodnými, jeden omráčí druhého, po letech mu zachrání život, zdánlivě se sblíží, – ale při nejbliž. setkání dojde k vraždě – Detekt.: zastřelení hostitele v sousedním pokoji (větrovka). [...] Novely vůbec – poutavé, romantické, fantastické, – o brigantech např., lovech, tygrech, erotických dobrodr., neb i strašidlech (Evers, Meyrink, Poe) – atd." (KLÍMA 2005: 133).

9 Przypisywanie człowiekowi (po spełnieniu przezeń rygorystycznie zdefiniowanych warunków, związanych przede wszystkim z hipetrofią woli) atrybutów Boskich stanowi jeden z podstawowych aksjomatów Klímowskiej filozofii, wypływa bowiem, jako ostateczna konsekwencja toku rozumowania, z „wyjściowej" tezy, dotyczącej wyłącznie świadomościowe-

który w teoriach pisarza regulował mechanizm i charakter owych czynności kreacyjnych, nadając tworzonej dzięki nim rzeczywistości skrajnie woluntarystyczne i, co za tym idzie, indeterministyczne nacechowanie. Zaprojektowane w ten sposób uniwersum staje się:

> „Boží hříčkou, suverénní Boží Hrou, sublimně spirituálně vše znásilňující, v nejdobrodružnější formy proteovsky metamorfozující, zdroj – zdesaterosmyslňující, v silná překvapení šíleně zahrocující, ve smích a farci a bufonství roztavující, aprílem rodící, donekonečna klamající – (pojmy ‚hříčka' a ‚šaškovství' jsou nerozpojitelný, i slovo ‚ludibrium' značí ‚hříčku' a ‚šaškovství' zároveň)" (cyt. za: CHALUPECKÝ 1992: 148).

Powstający na tej zasadzie świat (czy raczej światy, Klíma bowiem uznawał nie tylko zwielokrotnienie rzeczywistości wypływające z mnogości projektujących ją podmiotów, ale także z powielania indywidualnych aktów kreacji), rządzi się zatem mechanizmem gry czy raczej – ze względu na absolutny brak sterujących nią apriorycznie narzuconych reguł – zabawy (MARTUSZEWSKA 2007: 17–36). O kształcie wytworu decyduje w tej koncepcji jedynie zasób wyobrażeń (i – co ważne – typ poczucia humoru) transcendującej świadomości, ten zaś nie zakłada stabilności czy statyczności rozwiązań, do jego podstawowych atrybutów należą otwarcie się na nieustanną zmienność i permanentna „proteuszowska" metamorfizacja. W Klímowskiej wizji ontologicznej świat pozbawiony jest zatem jakichkolwiek punktów stałych, zanikają w nim trwałe płaszczyzny odniesienia, czas i przestrzeń tracą swe ustalone parametry, a tożsamość ludzka okazuje się w dosłownym sensie płynna, nieokreślona i wymienna. Identyfikacji podlegają tu nie tylko duchowe i materialne wymiary rzeczywistości (zredukowanej *de facto* do sfery spirytualistycznej), ale także płaszczyzny bytowania żywych i umarłych.

---

go charakteru rzeczywistości. Co więcej: przekonanie o absolutnej prawdziwości tego aksjomatu pisarz czerpał z własnych doświadczeń duchowych (zbliżonych, jak chce Chalupecký do religijnych przeżyć o charakterze mistycznym): „až konečně v srpnu (1909) zjevil se tu, skoro sám sebou, sluneční příval mé myšlenky – Deus sum [...] Zjevilo se ne již jako ono zsinalé teorema: jako bych byl Bohem jen v jakési hloubi, v jakési vlastní podstatě, potenciálně, Bohem hluboko spícím, zakukleným, zjevila se v podobě tisíckrát gigantičtější, zářivější, hrozivější, jakožto strašlivá jistota, že jsem Bohem v nejplnějším významu a zozvití, Bohem aktu, bdícím a skvěle obnaženým, Bohem se všemi tituly, predikáty, insigniemi Boží Moci, jejími prostředky, projevy, povinnostmi" (cyt. za: CHALUPECKÝ 1992: 152). W innym miejscu zaś Klíma (opowiadając o tym samym doświadczeniu z 13 sierpnia 1909 roku) ową możliwość przejęcia przez człowieka Boskiej omnipotencji traktował jednak nie tyle jako fakt dokonany, ile cel, do którego należy dążyć, w dążeniu tym dostrzegając podstawowy obowiązek każdej jednostki ludzkiej. Postulat ten – wyraźnie, co istotne z punktu widzenia literackiego kreowania i przetwarzania rzeczywistości, powiązany z demiurgicznym aspektem Boskości – formułowany jest przez pisarza w rewelatorskim duchu („vyzářila ze mně, po dvouletých náběžích, nejsmělejší, nejstrašnější, nejvyšší z myšlenek, jež člověk kdy měl: být již v tomhle životě v podstatě, vskutku a plně, Deus, creator omnium! Již zde v podstatě jednat, jak On, jedině v nejryzejším svém stavu" – cyt. za: CHALUPECKÝ 1992: 152), co podkreśla maksymalistyczny wymiar antropologicznego konceptu filozofa i zarazem – ze względu na subiektywistyczny charakter jego teorii bytu – w praktyce eliminuje różnice między ontologicznym statusem tworów Bożej kreacji i efektów konstruowania rzeczywistości przedstawionej w dziele literackim.

Program unaocznienia tych przekonań za pomocą konstrukcji literackiej w naturalny niejako sposób kieruje uwagę w stronę tych gatunków i konwencji narracyjnych, które uwzględniają w swym podłożu światopoglądowym (nieważne, czy na poziomie eksplicytnej tematyzacji, czy jedynie w dziedzinie immanentnej wymowy reprezentacji), realną obecność płaszczyzny metafizycznej. Do takich form genologicznych należą zaś w pierwszym rzędzie rozmaite modele horroru, nie tylko operującego motywami i wątkami fantastyki grozy (i w tym sensie dopuszczającego rozmaite warianty wdzierania się na wiele sposobów definiowanych zaświatów w empiryczną doczesność), ale również stawiającego pytania o możliwość zaistnienia nadprzyrodzonych zjawisk w świecie rzeczywistym. Horror, jakkolwiek spetryfikowany i schematyczny, zawsze bazuje na repertuarze mniej lub bardziej sprecyzowanych przekonań metafizycznych, a zatem polemizuje z materialistyczną i zarazem racjonalistyczną koncepcją rzeczywistości. W momencie swego powstania powieść gotycka (jako pierwowzór większości wersji literackiej grozy i jednocześnie rezerwuar jej ustalonych rozwiązań strukturalnych) polemikę tę prowadziła (czy raczej ją inaugurowała) w sposób świadomy i celowy, zwracając uwagę na szczeliny przełamujące jednolitość oświeceniowego światopoglądu i demaskujące epistemologiczno-ontologiczne tendencje redukcjonistyczne, towarzyszące założeniom racjonalizmu. Podobnymi motywami kierowali się moderniści, gdy, dążąc do zakwestionowania pozytywistycznych aksjomatów, sięgnęli po „sprawdzoną" już w końcu XVIII stulecia, strategię wprowadzania sygnałów niesamowitości w przestrzeń kreacji literackiej. Klíma, którego literacka i filozoficzna twórczość, mimo deklarowania „outsiderskiej" postawy i odżegnywania się od związków ze współczesnością, wyraźnie zakorzeniona była wewnątrz formacji modernistycznej, w analogiczny sposób wykorzystywał horrorowe konwencje, z tą jednak różnicą, że powagę, z jaką symboliści i dekadenci traktowali elementy fantastyczne, zastępował „farsą i błazeństwem" i otwarcie – co całkowicie wykraczało poza elitarystyczne normy epoki – manifestował swą predylekcję do „gry z tandetą". Dzięki temu w dużej mierze uniknął bezwiednej kiczowości, często cechującej – wbrew autorskim intencjom – horrorowe produkcje współczesnych sobie twórców, ewentualnie świadomie wprowadzał wyznaczniki kiczu po to, by obnażyć i spotęgować wrażenie zależności od trywialnych schematów. Odchodząc od arystokratycznych przyzwyczajeń epoki, antycypował późniejsze propozycje awangardowe, skłaniając się zaś ku literaturze grozy wyprzedzał ontologiczne hipotezy surrealizmu, dla których powieść gotycka stanowiła zarówno jedną z kluczowych tradycji, jak i depozytarium rozwiązań fabularnych i obrazowych, egzemplifikujących poszczególne założenia światopoglądowe kierunku (BARANOWSKA 1984: 54–69). Badacze zwracają najczęściej uwagę na ekspresjonistyczne nacechowanie twórczości Klímy[10], ale to presurrealistyczne intuicje (widoczne zresztą na wielu

10 Związki te eksponuje przede wszystkim Jindřich Chalupecký zamieszczając esej o twórczości filozoficznej i literackiej Klímy w pracy zatytułowanej *Expresionisté.* Badacz jednak nie uzasadnia merytorycznie decyzji o takim przyporządkowaniu Klímowskiego pisarstwa, podkreślając jedynie jego „nieoficjalny" czy „outsiderski" charakter i prezentując cechy z ekspresjonizmem korespondujące: absolutną szczerość wyrazu i tendencję do hiperbolizacji ne-

płaszczyznach) czynią z jego pisarstwa składnik rodowodu czeskiej awangardy. Wprowadzenie elementów horrorowych, które Nezvalowi służyły do opisywania pojęcia nadrzeczywistości, dla autora *Sławnej Nemesis* stało się instrumentem zobrazowania światotwórczej emanacji świadomości. Obie teorie ontologiczne różnicuje co prawda podejście do kwestii obiektywnego istnienia materii – surrealizm, inaczej niż Klíma, go nie neguje (JANICKA 1985: 131–141) – łączy je jednak przeświadczenie o monolitycznym (monistycznym) charakterze bytu, opartym na – w największym uproszczeniu – koncepcie *coincidentia oppositiorum*, determinującym dobór chwytów artystycznych, które – zmodyfikowane w sposób uwypuklający ich adekwatność w stosunku do teoretycznych hipotez – niosą w sobie swoisty „potencjał wizualizacyjny", zdolny do konkretnej prezentacji filozoficznych założeń. Co więcej, chwyty te często pochodzą z podobnych repertuarów tradycji, obejmujących swym zasięgiem obszary oficjalnie stygmatyzowane bądź zapoznane, od ezoterycznej czy okultystycznej kontrkultury, przez rozmaite formy blasfemii i kacerstwa po kicz i literaturę brukową. W obu przypadkach też istotną rolę odegrała kategoria gry, dla surrealizmu stanowiąca z jednej strony pierwszoplanowe narzędzie poznawcze, z drugiej zaś – przywoływana w funkcji argumentu dokumentującego obiektywną realność nadrzeczywistości (JANICKA 1985: 118–119), dla Klímy natomiast demonstrująca wyznaczniki kosmogonicznego procesu, decydującego o mechanizmach rządzących kształtowaniem i istnieniem świata. Interpretowanie pojęcia gry jako absolutnej swobody kreacji, uwzględniającej przede wszystkim prawo demiurga do rezygnacji z respektowania zasad logiki i do polemiki ze zwyczajowo akceptowanymi regułami prawdopodobieństwa, prowadzi do zakwestionowania porządku, jakim w powszechnej świadomości kieruje się rzeczywistość. Podanie w wątpliwość ustalonego ładu, a w konsekwencji całkowite jego wyeliminowanie, pozwala na wypełnienie powstałej w ten sposób „pustki ontologicznej" projektami nowymi, realizującymi alternatywne czy konkurencyjne założenia.

Odkrycie „ludibrionicznej" (używając terminologii autora) istoty świata wymaga aktywizacji narzędzi poznawczych, które pozwalają przedostać się przez iluzywne kształty zmysłowo postrzegalnej rzeczywistości, by dotrzeć do rządzących nią kosmogoniczno-demiurgicznych mechanizmów. Narzędzia te pochodzą przede wszystkim z repertuaru instrumentów epistemologicznych wypracowanych w ramach modernizmu przełomu wieków, bądź przejętych przezeń z romantycznej teorii poznania (zreinterpretowanych następnie w teoriach surreali-

---

gatywnych atrybutów świata przedstawionego ukazywanych jako symboliczny odpowiednik rozkładu cywilizacji i kultury europejskiej: „Zoufalství Ladislava Klímy nebylo zoufalstvím Čecha. Bylo zoufalstvím Evropana. Evropská civilizace nemá již odpovědi na metafizický impetus člověka. Nebe nad ní je prázdné a němé. Klíma se děsil evropského nihilismu stejně jako Nietzsche. Filosof je sám a bez pomoci uvnitř bezbožné civilizace, která zapomněla na svou lidskost. [...] Konec lidského znamená konec dějin. Nikde ve světě nemůže už člověk potkat božské. Klíma žil pod útlakem zkušenosti transcendence. To jej učinilo spisovatelem. Jeho nihilistická eschatologie je vyjádřením jeho beznaděje. Jeho dílo je voláním o pomoc uprostřed lhostejného světa" (CHALUPECKÝ 1992: 72).

stycznych), wśród nich zaś dominującą rolę odgrywają irracjonalne i poza/ponadintelektualne metody percepcji. Romantyzm i podążający za nim modernizm wykorzystał w tym zakresie cały dostępny w tradycji filozoficznej, religijnej i ezoterycznej rejestr tych metod, koncentrując się przede wszystkim na rewelatorskim potencjale różnego typu „odmiennych stanów świadomości". Wśród nich Klíma preferował sen, koncept „wewnętrznego wzroku" oraz przeżycia ekstatyczne i mistyczne, przypisując im moc iluminacji zjawisk przynależnych do sfery metafizycznej Tajemnicy:

> „Jak docílíš nejvyšších poznání? Udělej své předspánkové i polospánkové, ba i spánkové polosny bděním! Vše vysoké pochází ze snu; pouhé čiré bdění je pouhá čirá nuda, próza, šeď, popel; nevydrželo by se ani okamžik v tomto suchopáru, kdyby nepadal do něho ustavičně zářivý, třeba drobný a skoro neviditelný déšť ze snu" (cyt. za: CHALUPECKÝ 1992: 148).

Deklaracja absolutnej wiarygodności marzenia sennego jako narzędzia poznawczego skutkuje w Klímowskim wykładzie postulatem poszukiwania metody urzeczystnienia snu w przestrzeni jawy. Zamiana empirii (to znaczy bezrefleksyjnie i na zasadzie szczególnej zbiorowej inercji akceptowanego obrazu świata, zwanego przez pisarza konwencjonalną realnością) na konglomerat mentalnych konstruktów wyobrażeniowych daje możliwość zwielokrotnienia rzeczywistości i jednocześnie rodzi potrzebę odnalezienia płaszczyzny komunikacyjnej, za pomocą której efekty owej kreacyjnej aktywności woli zostaną zaprezentowane i wyjaśnione odbiorcy. Płaszczyznę taką Klíma odkrywa w potencjale światotwórczym dzieła literackiego. „Pouczony" teoriami i praktyką twórczą modernizmu z jego przeświadczeniem o demiurgicznym statusie sztuki, uczynił z niej narzędzie „powielania światów", a bohaterom swych tekstów nadał funkcję rzeczników tezy o roli pozaracjonalnych stanów świadomości w rewelowaniu subiektywistycznego statusu rzeczywistości:

> „Byl to tzv. bdící sen, který je reálnější než to, čemu se říká jedině skutečnost, realita. Jen ten to pochopí, kdo si uvědomí plně, že je více realit, že jsou i stopně realnosti, a kdy vymaní se zcela z předsudků, že jen tato konventionellní realita je realitou vůbec, a přestane brejlemi těmito na svět hledět!" (KLÍMA 1996: 106).

Uznanie obiektywnego istnienia „konwencjonalnej empirii", sterujące postępowaniem człowieka i funkcjonowaniem wspólnot społecznych za przesąd wynikający z epistemologicznych ograniczeń determinowanych „siłą ciążenia" wielowiekowej tradycji filozoficznej fałszującej obraz świata i zamykającej drogę przed prawdziwym poznaniem, uzasadnia dopuszczalność wszelkich – najbardziej nawet fantasmagorycznych – prób zastąpienia owego zbanalizowanego i schematycznego obrazu prezentacją odmiennych wariantów kształtowania rzeczywistości. Zakwestionowanie prawomocności racjonalistycznych i sprawdzalnych na poziomie badań empirycznych metod poznawczych, prowadzi do włączenia w zakres zainteresowań epistemologicznych konceptu „drugiego" czy „wewnętrznego" wzroku (na czeskim gruncie znanego przede wszystkim z poezji i teoretycznych refleksji Otokara Březiny, wysoko przez Klímę cenionego),

„dostosowanego" do eksplorowania alternatywnych światów, bardziej w przekonaniu pisarza realnych niż owa „konwencjonalna empiria":

> „Čas a Smrt jsou pány, nositeli světa... Život, dění se jest jejich hrou! Jest tedy tenhle mariage symbolem Světa a Života. A na mou věru, – ne špatným symbolem. Oni myslí a věří pevně, že mají karty v ruce, oni je dokonce vidí, jsouce přesvědčení, že drží vždy jistou kartu v ruce a podle toho též směšně hrají a věří si navzájem a baví je to. A co jiného je svět, než podobná, ohromná šílená iluze, že zde něco jest, než ještě hroznější iluze, že je něco určitého [...] Ta strašná totální fingovanost, iluzivnost a nicota ‚světa' nemůže být vskutku lépe znázorněna, než blbou komedií, kterou tito dva hrají. Jsou slepí, zatímco myslí, že vidí, zatímco vidí! A já jsem vidoucí, poněvadž nevidím v rukách jejich ničeho. Slepota je viděním, vidění slepotou, světlo tmou a tma světlem v tomto světě, jehož jméno je Kontradikce, Lež. Ale Lež je tolik co Neexistence..." (KLÍMA 1996: 117).

Nawiązanie do kulturowych toposów Czasu i Śmierci odsyłające ku średniowiecznym i barokowym alegoryzacjom nie oznacza – mimo przywołania towarzyszącej im semantyki – wpisania rozważań w obszar określonej (na przykład średniowiecznej lub barokowej) tradycji, choć uwagi na temat iluzywnego charakteru światka i uwypuklenie idei jedności przeciwieństw wpisanie takie mogłyby sugerować. Klíma niejednokrotnie bowiem wykorzystywał ustalone wzorce obrazowania i modele semantyzacyjne, po to tylko, by poddać je mechanizmom dekonstrukcyjnym i w efekcie zanegować zarówno ich kształt ikonograficzny, jak i przypisywane im repertuary znaczeniowe[11].

W świecie, w którym światło jest ciemnością, ślepota widzeniem a kłamstwo prawdą nie istnieje zróżnicowanie, co oznacza między innymi eliminację wszelkich form hierarchicznej organizacji rzeczywistości, a chaos zaczyna dominować nad kosmosem, jakiekolwiek ontologiczne przekonania i przyzwyczajenia okazują się bezpodstawne, w każdej chwili bowiem można je zakwestionować, jeżeli nienaruszalność ich fundamentów skonfrontowana zostanie z „rozkładowymi" tendencjami tkwiącymi w woluntarystycznej (to znaczy też: zasadzającej się na pełnej dowolności) mocy transcendującej jaźni tworzącego podmiotu.

Zachwianie światopoglądowej pewności dotyczącej trwałego i kontynualnego charakteru bytu i egzystencji (do iluzji zaciemniających i utrudniających „najwyższe poznanie" Klíma zalicza też przekonanie, że istnieje „coś określonego") znów kieruje uwagę w stronę przyznania literaturze roli instrumentu naocznej ilustracji tez filozoficznych. Literatura bowiem, zwłaszcza zaś ta spod znaku modernizmu przełomu wieków, dysponuje (w odróżnieniu od wszelkich form wypowiedzi dyskursywnej) środkami pozwalającymi na zobrazowanie owej nieokreśloności. Służą temu zarówno rozmaite techniki eliptyczne (niedopowiedzenie, fragmen-

---

11 W przywołanym fragmencie *Wielkiej powieści*, w którym bohater obserwuje Czas (w postaci beznogiego starca) i Śmierć (obrazowaną jako niewidoma stara kobieta), zaproponowany model antropomorfizacji obu pojęć odbiega od ustalonych w tradycji kulturowej wzorców wyobrażeniowych, a odmienność ta zostaje w wypowiedzi Cesare Ottajano wyeksponowana: „Ta bába, – hm! Kdybych byl malířem vymaloval bych ji jako Smrt... Lepší alegorie nedá se myslit.. Kostlivec s kosou, – toť nejapnost! Kostlivec není hrozný, ale směšný! Ale něco hroznějšího nad tu bábu nedovedu si představit!" (KLÍMA 1996: 116).

taryzacja, zatajenie istotnych dla ciągu kauzalnego wydarzeń fabularnych), jak i strategie symbolizacyjne pozwalające na polisemantyzację świata przedstawionego (Klíma w swych metatekstowych uwagach postulował „zdziesięciokrotnienie" sensów), pozwalające na zaktywizowanie „gry z czytelnikiem", któremu pozostawia się szeroko zakrojone pole możliwości interpretacyjnych. Techniki te pisarz wykorzystywał, czyniąc z nich dominantę kompozycyjną swych konstrukcji fabularnych i w ten sposób modyfikując i osłabiając – *explicite* manifestowaną – zależność swej twórczości od brukowych schematów i konwencji. Dyrektywy organizujące kształtowanie trywialnych fabuł przewidują swego rodzaju pełnię i zamknięcie wszystkich wątków, całkowitą eksplikację tajemnic i doprowadzenie opowieści do jednego z zaprogramowanych w nakazach poetyki wariantów zakończenia akcji. Za dyrektywami tymi stoją jasno sprecyzowane wyznaczniki światopoglądowe, zakładające niezbywalność porządku – przede wszystkim etycznego – gwarantowanego przez działanie transcendentnej instancji (różnie – w zależności od ideologicznych założeń danego tekstu – definiowanej), zdolnej (i skłonnej) do ingerowania w sytuacji, gdy ład ów zaczyna ulegać czynnikom destrukcyjnym. Myśl filozoficzna Klímy, co wynika z jej podstawowych aksjomatów, funkcjonowania takiego porządku nie zakładała (choć uwzględniała, jak sądzi Chalupecký, obecność płaszczyzny absolutnej – CHALUPECKÝ 1992: 145), zatem jej fabularna ilustracja nie mogła polegać na pełnym podporządkowaniu się trywialnym schematom, te bowiem w swym modelowaniu świata zbyt daleko wykraczały poza proponowane przez pisarza koncepty ontologiczne. Prowadzona w jego twórczości „gra z tandetą", mimo iż – na poziomie związków strukturalnych – dość „rzetelnie" podążała za standardami konstrukcyjnymi literatury brukowej, w swej płaszczyźnie aksjologicznej bazowała na odmiennych (w praktyce zaś przeciwstawnych) założeniach. Wykorzystaniu spetryfikowanych szablonów fabularnych, które w Klímowskiej wersji bliskie było prezentacji czy wypreparowaniu rejestru najbardziej typowych i spektakularnych trywialnych wątków i motywów, nie towarzyszyło więc respektowanie ich światopoglądowego, zwłaszcza zaś etycznego, podłoża. O ile bowiem literatura popularna jednoznacznie opowiadała się za zachowaniem obowiązujących w opinii zbiorowej przekonań dotyczących podziału na „jasne" i „ciemne" strony rzeczywistości i głęboko zakorzenionych optymistycznych wyobrażeń mówiących o niezbywalnej konieczności zwycięstwa owych „jasnych" aspektów świata, personifikowanych przez ściśle określone usytuowanie negatywnych i pozytywnych bohaterów, postrzeganych jako nosiciele konkretnie sprecyzowanych wartości/antywartości, o tyle paradygmat aksjologiczny transmitowany w fabułach autora *Cierpień księcia Sternenhocha* prowokacyjnie kwestionował ustalone i powszechnie akceptowanie systemy etyczne, proponując w zamian całkowicie odrębny kierunek waloryzacji, oparty na „nietzscheańskim" koncepcie rzeczywistości funkcjonującej „poza dobrem i złem" (CHALUPECKÝ 1992: 148). Potrzeba wyeliminowania tradycyjnych nakazów etyki, stanowiąca składnik Klímowskiej tendencji do odwracania ustalonych znaczeń i do prezentacji uniwersum w kategorii coincidentia oppositiorum, w płaszczyźnie świata przedstawionego dzieł literackich zaowo-

cowała z jednej strony likwidacją charakterystycznych dla produkcji trywialnej czarno-białych podziałów, z drugiej zaś dowartościowaniem zachowań, które w zbiorowej świadomości wzbudzają pejoratywne konotacje.

Bibliografia

ABRAMS, Erika
1996 „Úvod“, in Klíma, Ladislav, Sebrané *spisy IV, Velký román* (Praha: Torst)

BARANOWSKA, Małgorzata
1984 *Surrealna wyobraźnia i poezja* (Warszawa: Czytelnik)

ČAPEK, Karel
1971 *Marsyas čili Na okraj literatury* (Praha: Československý spisovatel)

CHALUPECKÝ, Jindřich
1992 *Expresionisté* (Praha: Torst)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava
1975 *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy* (Praha: Univerzita Karlova)

JANÁČEK, Pavel
2004 *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938 – 1951* (Brno: Host)

JANICKA, Krystyna
1985 *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwekcje dla teorii twórczości i teorii sztuki* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe)

KLÍMA, Ladislav
1989 *Vteřiny věčnosti. Prózy, listy, eseje, sentence. Výbor z díla* (Praha: Odeon)
1990 *Utrpení knížete Sternenhocha. Groteskní romaneto* (Praha: Paseka)
1993 *Slavná Nemesis* (Praha: Volvox Globator)
1996 *Sebrané spisy IV, Velký román* (Praha: Torst)
2005 *Sebrané spisy I, Mea* (Praha: Torst)

KODÍČEK, Josef
1993 „Předmluva“, in Klíma, Ladislav, *Slavná Nemesis* (Praha: Volvox Globator)

KOWALSKI, Piotr
1996 *(Nie)bezpieczne światy masowej wyobraźni. Studia o literaturze i kulturze popularnej* (Opole: Uniwersytet Opolski)
2004 *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego)

ŁEBKOWSKA, Anna
2002 „Gender“, in *Kulturowa teoria literatury*, red. M. P. Markowski, R. Nycz (Kraków: Universitas)

MARTUSZEWSKA, Anna
2007 *Radosne gry. O grach/zabawach literackich* (Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria)

PAUZA, Miroslav
1990 „Utrpení knížete Ladislava Klímy“, in Klíma, Ladislav*, Utrpení knížete Sternenhocha. Groteskní romaneto* (Praha: Paseka)

TÁBORSKÁ, Jiřina
1984 „Romaneto“, in *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín (Praha: Československý spisovatel)

VÁCHAL, Josef
1990 *Krvavý román. Studie kulturně a literárně historická* (Praha: Paseka)

ZUMR, Josef
1989 „Filozof hrdé lidskosti“, in Klíma, Ladislav: *Vteřiny věčnosti. Prózy, listy, eseje, sentence. Výbor z díla* (Praha: Odeon)