

## II WOKÓŁ GATUNKÓW LITERACKICH



# „Hospodská historka“ jako gatunek i tworzywo literackie.

„Hospodská historka“ (knajpiana, szynkowa historyjka) jako przedmiot genologiczny<sup>1</sup> istnieje od bardzo dawna, choć nazwa jej powstała zaledwie przed kilkunastu laty. Użył jej przy okazji oceny twórczości Bohumila Hrabala — Emanuel Frynta<sup>2</sup>, który starał się również uchwycić gatunkowe cechy wyróżniające (determinanty, wyznaczniki gatunkowe) tej formy<sup>3</sup>. Według niego jest to gatunek folkloru miejskiego ulegający dość szybkim zmianom. Tematyka szynkowej historyjki, zaczerpnięta z życia, dotyczy wypadków niedawnych, znanych narratorowi z autopsji lub opowiadań osób wiarogodnych. **Autentyzm** opowiadanych historii jest w niej szczególnie podkreślony. Dalszą jej cechą, dostrzeganą przez Fryntę, ma być **improvizacyjność** tego typu konstrukcji słownej oraz jej groteskowa, absurdalna, komediowa **hiperboliczność**. Frynta zwrócił także uwagę na relacje zachodzące między narratorem i słuchaczami: role ich są wymienne.

Nazwa „hospodská historka“ przyjęła się jako nazwa genologiczna. Operują nią czescy historycy literatury, zwłaszcza badacze twórczości Haška i Hrabala, Radko Pytlík zaś wprowadził ją jako hasło do swej *Małej encyklopedii humoru czeskiego*<sup>4</sup>. Nazwa to, powiedzmy od razu, raczej peryfrastyczna, jej składniki leksykalne, utworzone analogicznie do nazw erudycyjnych (np. „powieść historyczna“) niezbyt ściśle określają zarówno pojęcie genologiczne (historka), jak i dopowiedzenie mające uwydatnić jego *differentiam specificam* (hospodská). Nominator ten ma wszak jedną zaletę: przypomina o sytuacji komunikacyjnej, w jakiej gatunek się realizuje. Ten fakt zbliża nazwę do ludowych „imion wymownych“ – nazw wskazujących nie tylko przedmiot genologiczny, ale i pewne charakteryzujące go cechy. Nie bez wpływu na utworzenie tej nazwy pozostawały zapewne często powtarzane, apostroficzne zwroty Hrabala, podkreślające znaczenie miejsca dla powstawania owych opowieści. Zacytujmy: „*Pane vrchní, ta vaše formanka, to není putyka, ta vaše hospoda, to je Betlémská kaple, ve které každý host hovorem stává se tím, kým býval, nebo chtěl by jím být...*“<sup>5</sup>

Ogólnie można powiedzieć, że przyjęta nazwa sygnalizuje typ sensów, jakich należy się spodziewać, choć nie precyzuje ich, nie powiadamia bliżej o strukturze gatunkowej określanego przez siebie przedmiotu. Celem niniejszej pracy będzie próba opisu gatunkowych cech tych przedmiotów genologicznych, które nazwą ową zostały określone, porównanie ich z gatunkami pogranicznymi oraz

zastanowienie się, jakim transformacjom gatunek ten ulega po włączeniu go w dużą formę literacką, ustalenie, co dzieje się z jego samodzielnością konstrukcyjną, uporządkowaniem fabularnym, ze sferą znaczeń i sensów z chwilą, gdy zostaje adoptowany przez literaturę, gdy nabierze charakteru kontekstowego, opuściwszy swój naturalny status konsytuacyjny, zerwawszy więzi z czynnikami sprawczymi spoza obszaru literackiego.

„Hospodská historka“ należy do znanych w folklorystyce odmian **memoratów**<sup>6</sup> i jest wytworem może nie tyle czy nie tylko folkloru miejskiego, ile kultury plebejskiej, a w dalszym swym istnieniu – masowej. Katalizatorem jej pojawienia się jest zgrupowanie ludzi przebywających ze sobą przez pewien czas. Rodzi się wśród rozmowy, podobnie jak np. gawęda, wymaga jasno zarysowanej sytuacji komunikacyjnej, w której każda z osób biorących udział w rozmowie może być raz narratorem, raz słuchaczem. Podstawową właściwością identyfikującą tej formy jest jej **oralność**. Jest to więc wypowiedź zdecydowanie kolokwialna kategorii dialogowo-monologowej, konstrukcja słowna o niewielkiej pojemności werbalnej, mająca ograniczoną przestrzeń semantyczną (najczęściej jest to układ jednosytuacyjny w sensie treści przedstawionych). Jako typ memoratu (opowieści z życia) należy do form prostych<sup>7</sup> i jak one może również funkcjonować niesamodzielnie w obrębie większego utworu, zyskując, jak się rzekło, swą cechę wtórną (wobec konsytuacyjności) – **kontekstowość**.

„Hospodská historka“ posiada nieskończoną **różnorodność tematyczną**, której granicą jednakże jest **autentyczność** lub doskonale upozorowanie tej ostatniej. Posiada również pewne ramy formalne. Jej asocjatywny, konsytuacyjny charakter wpłynął na powstanie powtarzających się **zwrotów incypialnych**, wywołanych sytuacją towarzyszącą opowieści, sprzyjającą wykorzystaniu zjawiska formulicznego języka twórczości oralnej<sup>8</sup>. Zwroty owe sygnalizują początek opowiadania oraz przejęcie roli narratora przez jedną ze zgromadzonych osób (np. „to ja znalazłam...“, „niedawno u nas...“). W przeciwieństwie jednak np. do baśni – nie posiada zwrotów medialnych ani finalnych.

Do równie stałych wyznaczników gatunkowych zaliczyć należy dokładną **lokalizację** miejsca działań bohaterów oraz – przeważnie – podanie nazwisk osób działających. To właśnie w ten sposób „hospodská historka“ zyskuje metrykę autentyczności, operuje bowiem toponimią konkretną, znaną opowiadaczowi i rozmówcom, co nadaje jej ekspresję dokumentalną. Bohaterowie omawianej konstrukcji słownej występują na ogół bez epitetu, bez charakterystyki, ukazywani są tylko od strony podejmowanych czynności.

Osią konstrukcyjną szynkowej historyjki jest **zdarzenie**, rozumiane jako jednostka rzeczywistości, zajmująca „niewielki, skończony obszar czasoprzestrzeni“<sup>9</sup>, jako – mówiąc za Stefanią Skwarczyńską – „takie zjawisko życiowe, wobec którego w naszym przeżyciu występuje silne wycucie momentu temporalnego, a nadto, które przynosi silne poczucie dokonanej zmiany wobec „zastanych“

zjawisk życiowych, odrębności, ważności, wreszcie silne poczucie swej jednostkowości, niepowtarzalności<sup>10</sup>.

W konstrukcji określonej jako „hospodská historka“ podmiot mówiący prezentuje więc niezwykle zdarzenie, które dotyczy znanych mu z autopsji lub ze słyszenia osób konkretnych (bo obdarzonych imieniem, nazwiskiem czy miejscem zamieszkania lub biorących udział w wypadkach mających miejsce w określonym punkcie geograficznym i przez to uznanych za rzeczywiste). Owa niezwykłość zdarzenia, jego niecodziennność, dziwność w odniesieniu do konkretnej, zwykłej osoby, albo też niewspółmierność reakcji tejże osoby w stosunku do odebranych przez nią pdniet jest tu specjalnie eksponowana. Podkreślany przy każdej okazji autentyzm formy nazwanej „hospodská historka“ ma ten sam dowód, co autenyzm literatury faktu: i tu i tam chodzi o dostrzeżenie i przekazanie odbiorcy tworów gotowych, skończonych, formowanych przez życie. Tym, co w zdarzeniu pociąga, jest dziwność, fantastyczność rzeczywistości, która mimo swej surowości, przypadkowości, autentyczności jest ukształtowana tak, jakby naśladowała fikcję literacką, posiada pewną dwuznaczność, pewien naddatek w sferze sensów. Działanie estetyczne konstrukcji określonej jako „hospodská historka“, podobnie jak działanie literatury faktu, polega więc na odsłanianiu twórczości życia, natury<sup>11</sup>. Obok tej, sformułowanej za Krzysztofem Kąkolewskim zasady, działa w omawianej konstrukcji słownej inna jeszcze zasada estetyczna, mająca renesansowo-barokową proveniencję: zasada *varietas*, której celem jest odkrywanie przed słuchaczem bogactwa form życia, zdumiewania jego nieskończoną różnorodnością i dziwacznością. Obie powyższe zasady estetyczne powodują, iż tematyka omawianego gatunku jest nieskończenie różnorodna (pod względem treści zbliża się więc ku formom sylwicznym) i trudno tu spodziewać się jakiegś systematyki motywów, jak ma to miejsce np. w bajce ludowej, choć o wędrówce motywów można w przypadku tej formy mówić również<sup>12</sup>.

„Hospodská historka“ wywoływana bywa przez **asocjacje** (jest jakby rezonansem na jakieś słowo rozmówcy – np. Szwejkowe nawiązanie: „U skautů, o těch rád slyším. Jednou v Mydlovarech...“<sup>13</sup>), bądź też może mieć charakter **egzemplaryczny**, będąc dowodem na poprzedzającą ją, wypowiedziany przez opowiadacza sąd natury ogólnej. Czasem ów sąd, zawierający zazwyczaj banalną prawdę potoczną, zamyka tę konstrukcję, nadając jej odcień sentencjonalności. W tym punkcie szynkowa historyjka styka się z przysłowiem i exemplum.

Podobnie jak przysłowie może być obrazowym dowodem jakiegś prawdy, szczególnym, jednostkowym przypadkiem jakiegś serii. I jak przysłowie pełni wówczas funkcje argumentu, naturalnej racjonalizacji wypowiedzi, służy jej ekspresywnemu wzmocnieniu ( np. otwierająca w *Przygodach dobrego wojaka Szwejka* serię szynkowych historyjek opowieść pani Müllerowej, zaczynająca się od sentencji: „To vědí, že s revolverem nejsou žádný hračky. Nedávno taky si hrál jeden pán u nás v Nuslích s revolverem...“<sup>14</sup>).

Pozorne podobieństwo zachodzi również między „hospodską historką“ a przypowieścią, ilustracją jakiejś tezy, brak jej jednakże trzeciej cechy dystynktywnej exemplum w szeregu: teza – ilustracja – eksplikacja. Typ „asocjatywny“ historyjki w ogóle owego szeregu nie musi realizować i z jego konstrukcji fabularnych nigdy nie da się wyprowadzić uniwersalnego wzoru, mogącego aktualizować się zawsze i wszędzie. Podstawowa więc dla przypowieści funkcja modelowania wzorca dla określonego trybu postępowania<sup>15</sup> tutaj w ogóle nie ma miejsca. Odnajdujemy w niej wprawdzie czasem skłonność do syntetyzowania jakiejś wiedzy o rzeczywistości, jednakże z trzech typów wniosków uogólniających: dydaktyczno-moralnych, filozoficzno-sentencjonalnych i satyryczno-ekspresywnych „hospodská historka“ realizuje w sobie właściwy sposób i przy sobie właściwych ograniczeniach tylko typ drugi i trzeci, przy czym nacisk położony zostaje na człon drugi przydawki (sentencjonalne, ekspresywne). Chociaż więc forma owa odpowiada na większość zespołu pytań paradygmatu przypowieści (co?, gdzie?, kiedy?, kto?, jak to było?, jaki stąd wniosek?), nie chce być wzorcem postępowania, przeciwnie, wymija iteratywność zdarzeń, nie daje konkluzji o szerokim zasięgu pragmatycznym i filozoficznym, biorąc sobie za cel jedynie uchwycenie szaleńczego zachwiania się obrazu świata, przekazanie zdumiewającego wydarzenia, w którym manifestuje się gra przypadku. Ani więc wspólne obu gatunkom zleksykalizowanie miejsca, ani zleksykalizowany zwrot wprowadzający nie pozwalają na identyfikowanie ich.

Wśród krótkich gatunków narracyjnych zaobserwować można częściową zbieżność szynkowej historyjki z dowcipem. Brak jej wprawdzie wyraźnego w dowcipie załamania toku rozumowego, kontrastowego, zaskakującego zestawienia w poincie, ma natomiast wspólną dla obu form skłonność do swoistej **cyklizacji tematycznej**.

Z punktu widzenia treści „hospodská historka“ jest bliska balladzie dziadowskiej i pieśni jarmarcznej, choć odznacza się o wiele większą rozpiętością tematyczną, no i nie przybiera formy wierszowanej. Wspólna dla tych gatunków będzie dziwność opowiadanego wydarzenia i naiwna, prymitywna drobiazgowość jego lokalizacji (np. w balladzie podwórzowej: *W bałuckiej, cichej dzielnicy, / mieszkała z córeczką wdowa, / gdzieś na Chopina ulicy, / zwała się pani Zeidlowa...*).

Istnieje jeszcze jeden gatunek, związany z dziennikarstwem, z kulturą masową, który można by nazwać pisany odpowiednikiem interesującej nas konstrukcji werbalnej. To *fait divers* – notatka prasowa o specyficznej treści, „michałek“ (tego ostatniego określenia używa dla niej M. Wańkowicz), którą w odniesieniu do kultury francuskiej opisał Roland Barthes<sup>16</sup>. Zajmuje się ona wydarzeniami wymykającymi się jakimkolwiek regułom, więc trudno przewidywalnymi. Relacje między występującymi w nich elementami mają zakłócone związki przyczynowo-skutkowe, osoby w nich działające cechuje niewspółmierna do podniet reakcja lub reakcja odbiegająca od potocznego zwyczajaju. Innym

typem *fait divers* będzie zestawienie faktów zwykłych, ale zwielokrotnionych tak, że ich liczba nadaje im walor niezwykłości (np. wdowa i jej trzy córki wychodzą za mąż za wdowca i jego trzech synów). Barthes przypomina, iż w *fait divers* występuje swoista gra między tym, co racjonalne i tym, co irracjonalne. W społeczeństwie współczesnym, w kulturze masowej *fait divers*, podobnie jak szynkowa historyjka, zastępują dawne baśnie, wnosząc ze sobą cudowność doby rozwiniętej cywilizacji, opartą na grze przypadku lub „prawdziwym nieprawdopodobieństwie” opowiadanego zdarzenia.

Powszechnie uważa się, że w folklorze, paraliteraturze czy literaturze trywialnej panuje standaryzacja, konwencjonalizacja tematycznych, treściowych i wyrazowych środków. „Hospodská historka” jest z pewnością wyłamującym się z tej reguły wyjątkiem.

Przeprowadzona powyżej próba określenia stopnia i jakości opozycji „hospodskiej historki” do innych pokrewnych gatunków jest, jak się wydaje, dostatecznym dowodem na jej samodzielność gatunkową. Jako forma powstała w kulturze popularnej, należy do twórczości samorodnej, naiwnej (Czesi określają ją jako „insitni”), nie posiadającej wyraźnych rysów narodowych czy terytorialnych, jest jakby jedną z owych zebranych przez Edwarda Redlińskiego „nikiform” (od znanego malarza naiwnego Nikifora Krynickiego) i jeśliby trzeba było szukać dla niej innej czeskiej nazwy, można by ją (zwłaszcza w jej literackiej odmianie, aktualizującej niektóre aspekty oralne „hospodskiej historki” ze szczególną siłą) przechrzcić na „pábiformę”, wykorzystując mieniący się znaczeniami, ożywiony przez Hrabala czasownik „pábiti”<sup>17</sup>.

Omawiany gatunek w swym charakterze komunikacyjnym jest ekwiwalentem tradycyjnego folkloru, zachowując, jak folklor, typ naturalnej, interpersonalnej komunikacji oralnej. W ustnym przekazie pełni funkcje ludyczne i filozoficzne, bawi i łamie przekonanie o schematyczności losów ludzkich, otwiera furtkę na niezwykłość i swoistą tajemniczość ludzkiej egzystencji, jego źródłem jest humanistyczna potrzeba rozbijania stereotypów. W planie filozoficznym nie chce służyć potrzebom porządkowania rzeczywistości (jak np. bajka), lecz, wprowadzając binarną opozycję codzienności/niezwykłości, daje świadectwo bogactwu przejawów życia, istnieniu rzeczy zdumiewających, czasem przerażających, nie mieszczących się w systemach praw i wartościowań ludzkich. Znaczna „otwartość” tej formy, a także właściwa jej opalizacja zawartych w niej sensów, obdarzają „hospodską historkę” szczególną predestynacją literacką.

Pojawienie się szynkowej historyjki w dużych formach literatury czeskiej nie było grą przypadku. Zastanówmy się więc z kolei, co otworzyło drogę tej prostej formie konsytuacyjnej do wyrafinowanego warsztatu literackiego? A przede wszystkim: dlaczego właśnie w Hašku znalazła swego pierwszego, genialnie adoptującego ją do literatury autora, który rozpoznał, zachował, ba! wzmocnił niesione przez nią wartości literackie?

Bez wątpienia ważne są tu osobiste doświadczenia i predyspozycje pisarza, jego świadomość – jak to zauważył W. Nawrocki<sup>18</sup> – słabości „współczesnej mu wysokiej stylizacji życia“, jego odwaga wyłamania się „z norm estetycznych skonwencjonalizowanej literatury modernistycznej“, jego wreszcie „świadome zejście na peryferie obserwacyjne“ przez wybór odpowiedniej optyki utworów. Poczynaniom tym sprzyjały i warunki obiektywne. W czeskiej nowoczesnej kulturze bardzo słabo był rozwinięty typ kultury inicjacyjnej (określenie Janusza Lalewicz), który świadomie „podtrzymuje swą odrębność, jako odrębność kultury własnie, przeciwstawionej nie-kulturze pospółstwa“<sup>19</sup>. Przeciwnie. Czeska kultura od czasów odrodzenia narodowego formuje się w oparciu o lud, nie poza czy wbrew niemu. Z czasem i tu wytworzą się bariery społeczno-ideologiczno-ekonomiczne, ale też wcześniej, niż np. w Polsce, odczuwa się potrzebę rozbijania ich. Wydaje się, że ta kultura chyba nigdy nie wyzbyła się pamięci swych ludowych początków. W okresie, na który przypadła twórczość Haška, zwłaszcza jej szczytowy moment, wytworzyła się w Czechach specyficzna „tradycja kluczowa“ w literaturze, wielce sprzyjająca takiemu, a nie innemu kształtowaniu się tej twórczości. Przez termin ów rozumiem za J. Sławińskim „zasób norm, które zobowiązują twórców do wyraźnego zajęcia stanowiska, wzywają do opowiedzenia się za lub przeciw“<sup>20</sup>.

Na początku lat dwudziestych, w okresie pisania *Przygód dobrego wojaka Szwajka*, doszło w Czechach do nałożenia się jakby na siebie trzech kontekstów literackich, które wspólnie złożyły się na wspomnianą „tradycję kluczową“. Były to: 1. Całokształt czeskiej tradycji literackiej; 2. Szeroko rozumiana kultura czeska o tradycjach plebejskich; 3. Kontekst literacki owych lat (dyrektywy określonych prądów i tendencji, poetyk istniejących w świadomości literackiej, w klimacie epoki).

W czeskiej tradycji literackiej zarówno zasób dokonań literackich od czasów odrodzenia narodowego, jak i kanon norm wykazują nachylenie ku ludowości, rozumianej szeroko jako ogólna tendencja obejmująca różne elementy dzieła: od jego tematyki i języka, poprzez preferowanie określonych gatunków, aż po optykę, kształtującą zawartą w dziele wizję świata. W specyficznym zaś kontekście literackim lat dwudziestych ogólnoeuropejska, awangardowa fascynacja faktem, kult mas (ale i lęk przed nimi), zauroczenie prymitywizmem ludowym, peryferii miejskich, dziecięcym czy egzotycznym zajmowały nieblahe miejsce. Te trzy konteksty literackie wytwarzały wspomniany „zasób norm“, ukazywały kierunki dla takich, a nie innych konkretyzacji artystycznych. Nie stanowiły wprawdzie bezpośredniej przyczyny determinującej wypowiedź, ale warunkowały jej określone rozwinięcie.

Międzywojenne czeskie pokolenie literackie realizowało ową „tradycję kluczową“, choć oczywiście poszczególne rozwiązania indywidualne znacznie się od siebie różniły. Z jej oddziaływaniem można łączyć, jak się wydaje, zainteresowanie



peryferiami miast jako tematem dokonania artystycznych oraz zwrócenie pilnej uwagi na literaturę trzeciego obiegu i właściwe jej środki wyrazu, a także umiłowanie sztuki masowej, jak cyrk czy kino. Konsekwencją tych zainteresowań było wykorzystywanie w funkcji artystycznej języków środowiskowych, spontaniczne niemal wdzieranie się wypowiedzi oralnej do tej literatury (czemu sprzyjał „socjolekt“ owej wypowiedzi o wyraźnie podmiejskich konotacjach<sup>21</sup>), aprobata dla humoru plebejskiego. Ta właśnie tradycja kluczowa warunkowała w literaturze czeskiej swoiste – i bardzo wczesne – „wychylenie się“ w stronę kultury masowej. Przypomnijmy tu zainteresowania K. Čapka formami literatury popularnej, „niskiej“ i jego udane próby wchłonięcia środków wyrazu właściwych tej ostatniej, przypomnijmy publikację J. Čapka o *Nejskromnějším umění* z r. 1921. Przypomnijmy wreszcie teorie i programy poetystów, choćby poświadczony artykułami z tegoż roku podziw K. Teigeo dla absurdu, „wspaniałej sztuki przypadku“, jego zachwyt nad spontanicznością życia jako „najprawdziwszego dada“<sup>22</sup>. Nie bez wymowy jest też fakt, iż rdzennie czeskie, podrodzeniowe gatunki literackie związane są z literaturą popularną, a później masową lub ku nich się skłaniającą i zapowiadającą je (np. romaneto, sloupek, soudnička, rozhlásek, by wymieść tylko najważniejsze). W ogólnych tendencjach epoki, w tym, co byśmy nazwali jej świadomością estetyczną, ludowy kult szczegółu, ludowa ścisłość oznaczeń niezwykle, nieoczekiwanego ocknęły się na przykład w bezpośrednim sąsiedztwie kubistycznych czy lepiej: awangardowych dążeń do prozaizacji i konkretyzacji wypowiedzi poetyckiej, do uchwycenia w składnikach metafory konkretnego jednostkowego, autentycznego (Z. Mathauser wprowadza dla oddania tego zjawiska przystające określenie „estetický real“). Ludowe formy proste ocknęły się wówczas w bezpośredniej bliskości awangardowych przekonań o niepodzielności życia i poezji. Bez obawy więc, iż popełnimy błąd, możemy powiedzieć, że w literaturze czeskiej już od XIX wieku obok procesu intelektualizacji, czyniącego ją trudniej dostępną dla przeciętnego czytelnika, obserwowaliśmy tendencję wprost przeciwną, a nasilającą się w początkach XX wieku, tendencję do wykorzystywania w literaturze z założenia „wysokiej“ środków wyrazu właściwych dla literatury „niskiej“, trywialnej i z jej obiegiem związanych. I tak jak w wieku XIX pod piórem Čelakovskiego, Havlička i wielu innych, niższego lotu twórców „deklamovánek“, almanachów, „besedníků“, parodii i trawestacji, zbiorzków operujących humorem trywialnym dochodziło do syntezy literatury „wysokiej“ z twórczością szeroko określaną jako ludowa<sup>23</sup>, tak w wieku XX dochodziło (i wciąż jeszcze dochodzi) do syntezy literatury „wysokiej“ i konsumpcyjnej<sup>24</sup>. W tendencjach owych dostrzec też można wyraźną troskę o nieelitarnego odbiorcę, a to zarówno w dążeniu do przekazywania „nieznane-go“ poprzez „znane“ ( w procesie adaptacji form „niskich“ do literatury „wysokiej“), jak i w występowaniu ze szczególną siłą właśnie w twórczości Haška dążenia do aktywizacji funkcji fatycznej (nawiązania kontaktu) i konatywnej

(orientacja na odbiorcę) języka<sup>25</sup>. Z ducha tych tendencji narodziła się zauważona już przez J. Fučíka „sociálnost“ Haškovego dzieła, które „volá přímo po lidech a smích, který vzbuzuje, chce se odrážet ve společnosti“<sup>26</sup>. Jaroslav Hašek jest bowiem przykładem twórczej, wprost genialnej umiejętności wchłonięcia podniet niesionych przez ową „tradycję kluczową“ i wytworzenia dzieła na miarę światową. Jego też miał zapewne na myśli Karel Krejčí, piszący o drodze literatury czeskiej do uniwersalizmu poprzez ludowość<sup>27</sup>. Adaptacja „hospodskiej historiki“ spełniła w tym procesie swoją skromną, ale niebanalną rolę.

Dzisiejszemu obserwatorowi tych zjawisk, nawiasem mówiąc, nasunąć się też musi pewna analogia z obecnymi tendencjami w twórczości artystycznej, określanymi szeroko jako „postmodernistyczne“. Ale to już inna historia i nie miejsce tutaj, by podobieństwa owe poddawać analizie.

Hašek nie był jedynym pisarzem wchłaniającym w swej twórczości inspiracje płynące z „opowieści z życia“ (najczęściej za pośrednictwem ich drukowanego odpowiednika z rubryki „*fait divers*“). Wiemy przecież, by nie szukać daleko, że to m. in. notatka prasowa o procesie w Brnie natchnęła B. Prusa do napisania *Lalki*. Wiele tego typu podniet rozwinęło się w *Opowiadania z jednej i drugiej kieszeni* K. Čapka. Innym przykładem zastosowania notatki prasowej są *Fantomy* M. Kuncewiczowej, w których stała się ona nie tylko wykładnikiem sensów dzieła, ale i symbolicznym ujęciem kondycji człowieka, związanego wieloma nićmi z przeszłością. Nikt jednak przed Haškiem nie przejmował owych opowieści w takiej ilości, nikt też nie uczynił z nich jednego z zasadniczych składników konstrukcyjnych większej formy literackiej.

Wypadnie z kolei przypatrzeć się, w jaki sposób omawiana samodzielna forma oralna zostaje wcielona w tekst ogarniający, jakie funkcje w nim spełnia? A także: jakim zmianom ulega sama, podporządkowawszy się tekstom większym, dyrektywnym?

Zastanawiając się nad współistnieniem szynkowej historyjki z dużymi formami literackimi musimy odróżnić jej **współistnienie formalno-tekstowe** od **współistnienia semantycznego**.

Tekst oralny zorientowany jest przede wszystkim na konstrukcję świata przedstawionego, sytuacja jest tu dana, podmiot mówiący jest prezerentem zdarzeń, medium, za pomocą którego świat szynkowej historyjki się realizuje. Tekst literacki musi sytuację taką opisać, wytworzyć opowieść dwupiętrową, snując opowiadanie na dwu planach. Tym samym akt narracji zostaje wyeksponowany, a oralna tendencja do ukazywania (showing) zastąpiona zostaje literacką tendencją do opowiadania (telling). Transformacjom podlega również podmiot mówiący, który przestaje być wyłącznie przekaznikiem treści historyjki, jest jedną z działających postaci, obdarzoną mniej lub bardziej wyeksponowanymi cechami osobniczymi, wchodzącą z otaczającym ją światem w określony kontakt, a każda jej wypowiedź pozostaje w jakimś stosunku do obu tych faktów. Samoistna strukturalnie i sa-

modzielna „hospodská historka“, nawet jeśli jest włączona w tekst ogarniający na zasadzie cytatu, nabiera statusu zobiektywizowanego faktu kulturowego, stającego się przedmiotem literackiej parafrazy, ulegającego wielorakim ciśnieniom tekstu głównego, który aktywizuje jej utajone sensy i możliwości aluzyjne i poddaje jej zawartość semantyczną reinterpretacji. Oczywiście i ona w tym procesie nie zachowuje się biernie, stymulując polisemię danego utworu.

Wyjście omawianej formy z kanału przekazu ustnego i umieszczenie jej w kanale przekazu pisanego otwiera przed pisarzem różnorakie możliwości realizacji konstant i aspektów gatunkowych, przy czym regułą jest, że adaptacja służy dyferencjacji (np. w przypadku szynkowej historyjki zaobserwować możemy wyraźne dążenie do amplifikacji, hiperbolizacji, pełniących w odniesieniu do rozwoju fabuły funkcje retardacyjne). Zawsze jednak zachowana być musi owa Bachtinowska „twórcza pamięć“ gatunku, ulegającego przemianom, ale nie zapominającego o swej przeszłości. Amplituda realizacji sfery konieczności i możliwości gatunku, będąca wykładnikiem różnicy między konstrukcją upowszechnioną a indywidualnym naddatkiem, zależna jest od indywidualności twórczej pisarza, jego założeń ideowych, artystycznych i warsztatowych; niemałe przy tym znaczenie ma odbiorca, ku któremu tekst jest skierowany.

Jaroslav Hašek współistnienie formalno-tekstowe szynkowej historyjki z tekstem ogarniającym realizuje w sposób na pozór bardzo prosty, bo na zasadzie cytatu, zachowując jej samodzielność konstrukcyjną i uporządkowanie formalne. Uświadomiwszy sobie jednak „otwartość“ tej formy, jej jakby naturalne dążenie ku „dalszemu ciągowi“ bardzo często ten właśnie aspekt konstrukcji wykorzystywał, pozostając przy tym w zgodzie zarówno z ludowym zainteresowaniem dla dalszego ciągu fabuły (poświadczonym zaraz na początku książki pytaniem pani Müllerowej „a co było dalej?“ po opowieści Szwejka o żołnierzu, który zastrzelił swego przełożonego; zjawisko to *nota bene* w chwili obecnej jest nadużywane przez tworzenie nie kończących się seriali czy rzekomych dalszych części popularnych powieści), jak i w zgodzie z ludową, zaobserwowaną przez Mukařovskiego tendencją do aglutynacyjnej budowy akcji. Jednocześnie jednak w kontekście całego utworu czy tylko jego poszczególnych scen taka budowa historyjki, tworzenie cyklu „dalszych ciągów“ nie tylko hiperbolizujących samo wydarzenie, ale czyniących kontekstową sytuację coraz bardziej absurdalną (a dla czytelnika komiczną) wytwarza ów specyficznie Haškowski klimat, w którym „wysokie“ i „wzniosłe“ zderza się z dziwacznie-codziennym, „niskim“, tracąc w tym zderzeniu swą rzekomą, w gruncie rzeczy, wzniosłość.

Hašek budując swą zindywidualizowaną szynkową historyjkę wzoruje się na obu ich ustnych formach inwariacyjnych: asocjacyjnej i egzemplarycznej, ilustrującej jakąś prawdę ogólną. Często łączy je obie w jednej wypowiedzi Szwejka. Tak na przykład ironicznie współczujące zdanie o Ferdynandzie, który „nie doczekał nawet cesarzowania“ przywołuje opowieść o generale, który też miał dostać

awans, niestety jednak spadł z konia, porażony udarem, w czasie przeglądu wojska. Słowo „przeгляд“ przywołuje z kolei sentencję: „Wszystkie te przeglądy nigdy nie wychodziły na dobre“, której ilustracją jest własna przygoda bohatera powieści, kiedy to w czasie przeglądu brakowało mu kilkunastu guzików, co pociągnęło za sobą karę i wypowiedź oberlejtanta Markovca o ucziłowiczającej roli dyscypliny. Całość kończy obraz swą dosłownością i imaginacyjnym zrealizowaniem metafory nie tylko odbierający sens słowom oberlejtanta, ale przynoszący w podtekście drwinę opowiadacza, przypieczętowaną iteratywnym, a więc noszącym w sobie jakiś odcień uogólnienia, stwierdzeniem: „tego się zawsze najbardziej obawiałem“.

Ten sam przykład mówi nam sporo o drugim typie współlistnienia szynkowej historyjki z tekstem ogarniającym: o jej współlistnieniu semantycznym. Tu konieczna jest wszakże jeszcze jedna uwaga: Hašek wprowadzając w obieg literacki określony tekst z innego – bo plebejskiego – systemu kultury, przejmuje go z całym „dobrodziejstwem inwentarza“, przenosząc wraz z nim sytuację narracyjną, kopiując jakby jego pierwotny kontekst kulturowy i zachowując tym samym naturalne warunki dla realizacji paradygmatu gatunkowego. Zabieg ten niesie z sobą dalekosiężne skutki dwojakiego rodzaju. Przede wszystkim „hospodská historka“ staje się u niego elementem stylotwórczym dla całego dzieła. Nie jej zostaje nadana forma typowa dla artystycznej wypowiedzi literackiej, ale to ona właśnie zmienia morfologię całej narracji ogarniającej. Już sam ten fakt rzutuje na sferę sensów, nadając całości od dawna rozpoznawany plebejski charakter. Polisemię utworu pogłębia też budowa sytuacji narracyjnej. Zauważono już dość dawno <sup>28</sup>, że osoby występujące w *Przygodach dobrego wojaka Szwejka* można podzielić na te, które historyjki opowiadają oraz te, które ich nie opowiadają. Linia podziału zarysowana jest bardzo ostro oddzielając postaci ludowe lub bliskie ludowym swą sytuacją, jak jednoroczny ochotnik Marek, od postaci będących reprezentatami władzy, uczestnikami innej, „wysokiej“ kultury. Jest to więc linia rozgraniczająca dwa kręgi kulturowe. Szaleństwo historyjek zresztą otwiera nawet nie Szwejk, ale pani Müllerowa zaraz w pierwszej scenie. Jej sposób prowadzenia rozmowy natychmiast podejmuje bohater tytułowy, który też wnosi od razu indywidualną modyfikację szynkowej historyjki, polegającą na amplifikacji i mieszaniu *sacrum* z *profanum*, czego dowodnym przykładem może być choćby pierwsza jego opowieść o infanteryście, który zastrzelił „hejtmana“. Szwejk kończy ją w sposób charakterystyczny: „Von vzal flintu a bouch ho přímo do srdce. Kulka vyletěla panu hejtmanovi ze zad a ještě udělala škodu v kanceláři. Rozbila flašku inkoustu a ten polil úřední akta“. W efekcie otrzymujemy **familiaryzację** świata „wyższego“, zniesienie dystansu między nim a zwykłym człowiekiem.

Szwejk nie zachowuje się tak wyłącznie wobec swych ludowych rozmówców. On ten sposób prowadzenia rozmowy czy narracji, wyjęty z kontekstu kultury

ludowej, stosuje w kontaktach z przedstawicielami obcego mu, zhierarchizowanego świata. Tym samym ów świat familiaryzuje i egalitaryzuje. Poprzez nadanie rozmowie z przełożonymi statusu cywilności i poufałości niszczy jednocześnie etos swego rozmówcy-przeciwnika<sup>29</sup>.

Jest rzeczą zadziwiającą, że rozmówcy Szwejka w ogóle wysłuchują jego opowieści, w których widoczne jest jak na dłoni (bezwiedne czy świadome – to sprawa otwarta) niszczenie etosu kultury „wysokiej“ świata zhierarchizowanego społecznie ( a dostrzegł to nawet nie grzeszący inteligencją Bretschneider!). Z pewnością Hašek nie dopuszcza się w takich wypadkach woluntaryzmu, czytelnik bowiem musiałby odbierać te, tak liczne przecież, pasażę jako niefunkcjonalne przeciążenie tekstu, a tak nie jest. Wyjaśnienie tego faktu zdaje się tkwić w założeniach strukturalnych całego dzieła, konfrontującego dwa światy społeczne: „dołu“ i „góry“. I właśnie moment wprowadzania do wypowiedzi Szwejka historyjki jest momentem szczególnego zderzenia owych dwóch światów, dwóch kultur reprezentowanych przez bohatera i jego rozmówcę, kultur, w których historyjka owa zaczyna funkcjonować zupełnie odmiennie. W przypadku rozmowy Szwejka z przełożonymi nie ma mowy o włączaniu się do wspólnej zabawy w słowa, jak dzieje się to w przypadku jego ludowych rozmówców. Interlokutor stojący w aktualnej hierarchii społecznej ponad Szwejką odbiera z początku historyjkę w zupełnie innych konwencjach kulturowych i literackich, niż została ona przez autora i bohatera powieści podana. Posiadając określoną świadomość genealogiczną realizuje własny „horyzont oczekiwań“ nadając jej zrazu status pseudoegzemplaryczny, czemu sprzyja pokrewieństwo gatunkowe obu form: historyjki i exemplum. Przyjmuje ją więc jako konstrukcję aluzyjną, parabolę, jako argument do racji doniosłej czy eksplikację równie doniosłego twierdzenia, będącego jakimś uogólnieniem sytuacji, w jakiej się opowiadacz i słuchacz znajdują. Historyjce Szwejka przypisuje zrazu wieloznaczność, działanie metaforyczne. Zwraca uwagę nie na sferę sensów bezpośrednich, jak odbiorca ludowy, ale na sferę sensów wtórnych, oczekując instrukcji pozytywnej, informacji ponadczasowej dotyczącej relacji, funkcji pojęć, spodziewa się modelowania wzorca postępowania, jak ma to miejsce w przypowieści biblijnej. Tymczasem w szynkowej historyjce nie chodzi przecież o żadne kształtowanie wzorców ani pośrednio, ani *a contario* (jako opozycyjne przedstawienie treści). Łamie ona logiczność toku zlogizowanego, zamiast rzekomo obiektywnego, a w gruncie rzeczy agresywnie dydaktycznego uporządkowania rzeczywistości przynosi analityczne, podmiotowe, ludowe widzenie świata. Co więcej, początkowe zaufanie słuchacza, przypisującego bezwiednie historyjkom tendencje eksplikacyjne, pasuje opowiadacza na autorytet, na głosiciela jakiejś ważnej, uogólnionej prawdy z systemu wartości kultury „wysokiej“. W pewnej chwili jednakże ów słuchacz spostrzega, iż został przez Szwejkę wmanewrowany w sytuację familiarną, egalitaryzującą, zamiast zaś formy egzemplarycznej otrzymał formę ludyczno-publicystyczną (o ile przyjmujemy za

Gusiewem<sup>30</sup>, że ludowa memoarystyka ustna jest ludową publicystyką), formę, która nie nadaje się do odbioru symbolicznego w oczekiwany przezeń sensie, ale która w dużym utworze rozwija swe możliwości aluzyjne, prowadzące w konkretnym przypadku *Przygód* do desakralizacji świata, do zdemaskowania uznawanych przez rozmówcę Szwejka wartości jako wartości pozornych lub nawet jako antywartości. Za pomocą „historki“ zostaje ów rozmówca wyrwany z hieratycznie zbudowanego świata i wtłoczony między marionetkowych ludziów z dopiero co przytoczonej opowieści, przywołanej jego własnym zachowaniem lub słowem. Na takie zuchwałe zrzucenie z piedestału owi rozmówcy zgodzić się nie mogą. Wybuchają więc oburzeniem, ale i oburzenie byłoby jakąś formą dyskusji z przeciwnikiem, zejściem na narzuconą przez niego platformę. Na przekorne, przemyślnie przeprowadzone przez Szwejka obniżenie ich etosu odpowiadają obelgą, grubiańskim obniżeniem etosu ludowego przeciwnika, co zresztą w oczach czytelnika tym bardziej uwypukla zwycięstwo protagonisty powieści Haška.

Odwzorowanie przez Haška kodu gatunkowego szynkowej historyjki, który jest dla niego tekstem precedensowym, miało więc dla całego utworu znaczenie zasadnicze: ono ukierunkowało teleologię dzieła, umożliwiło przeciwstawienie pewnych stron kultury plebejskiej, plebejskiego sposobu myślenia, bycia, widzenia i oceny rzeczywistości – kulturze „wysokiej“, cesarsko-królewskiej kulturze oficjalnej, zakłamaney, żyjącej pustymi frazesami, pojęciami bez desygnatów, ideami bez treści wewnętrznej. Operowanie tą formą narracji oralnej przyczyniło się w znacznej mierze do tego, iż centralną kategorią tekstu ogarniającego w *Przygodach* stały się stosunki międzyludzkie, a nie postaci. Sposób wykorzystania szynkowej historyjki jest przykładem stylizacji językowej, dokonywanej na „wyższym pięttrze“ niż stylizacja leksykalna i syntaktyczna tylko. Jest to bowiem stylizacja ukonkretniająca świat przedstawiony, charakteryzująca bohatera (np. jego status społeczny), indywidualizująca go (amplifikacje prowadzące w dalszym rozwoju do „pábení“ Hrabalowych postaci), implikującej – bez komentarzy autorskich – jego prawdziwość. „Hospodská historka“ jest też w tekście Haška nosicielką walorów emocjonalnych, spełnia funkcję swoistego „skupienia ekspresywnego“, wzbogaca treść utworu. Ona również zamyka w sobie ogromny ładunek komizmu, budowana jest bowiem na zasadzie groteski komicznej – odpowiednika karykatury w sztukach plastycznych.

## Przypisy

- 1 Por. Skwarczyńska, S.: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, [in:] *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970.
- 2 Frynta, E.: *Náčrt základu Hrabalovy prózy*, [posłowie in:] Hrabal, B.: *Automat svět*, Praha 1966.
- 3 Przez „gatunek“ rozumiemy tu za J. Trzynadlowskim „istniejący intersubiektywnie w danej

- epoce zespół wskazań (zestrój dyrektyw), zasad, przyzwyczajzeń regulujących określoną dziedzinę wypowiedzi“ (Trzynadłowski, J.: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [in:] *Genologia polska*. Wybór tekstów, Warszawa 1983, s. 87).
- 4 *Malá encyklopédie českého humoru*. Napsal a sestavil R. Pytlík, Praha 1982.
  - 5 Hrabal, B.: *Morytáty a legendy*, Praha 1968, s. 39.
  - 6 Sirovátka, O.: *K vývoji folklórních žánrů*, „Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity“ D 27, 1980.
  - 7 A. Jolles zalicza do nich legendę, sagę, mit, zagadkę, przypowieść, kazus, memorabile, baśni, żart (tenże: *Einfache Formen*, Halle 1929).
  - 8 Bartmiński, J.: *O języku folkloru*, Wrocław 1973.
  - 9 Por. Kąkolewski, K.: *Wokół estetyki faktu* [in:] *Genologia polska*. Wybór tekstów, Warszawa 1983
  - 10 Skwarczyńska, S.: *Geneza i rozwój rodzajów literackich*, tamże.
  - 11 K. Kąkolewski: *op. cit.*, s.504.
  - 12 Sama słyszałam raz jako polską, raz jako czeską opowieść o kimś, kto zabrał na wycieczkę zagraniczną swą babcie. Staruszka za granicą zmarła, a bohater, chcąc uniknąć kłopotów urzędowych, przewoził ją przez granicę jako śpiącą. W niektórych wersjach narrator komplikował wydarzenie tym, że auto wraz z nieboszczką ukradziono.
  - 13 Hašek, J.: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Díl I-IV, Praha 1954, s. 76.
  - 14 *Ibidem*, s. 42.
  - 15 Trzynadłowski, J.: *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 118.
  - 16 Barthes, R.: *Structure du fait divers*. Korzystam ze streszczenia tego studium w pracy M. Głowińskiego *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 327–328.
  - 17 Czasownik ten miał utworzyć Vrchlický na określenie pykania z fajki. Hrabal używa go w znaczeniu przenośnym właśnie jako opowiadanie szynkowych historyjek i kreowanie siebie samego poprzez owo opowiadanie. Można by przy okazji zastanowić się więc, czy oba znaczenia nie łączą jakoś właściwy komiksom „dymek“ z tekstem, wychodzący z ust postaci i kojarzący się z dymkiem z fajki? A także: czy gdzieś w tle tego czasownika (używanego przez Hrabala) nie pozostawała świadomość istnienia „pubów“ — angielskich pijalni piwa?
  - 18 Nawrocki, W.: *Jaroslav Hašek, legenda i prawda burzliwego życia* [in:] tenże: *Współczesność i historia. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej*, Katowice 1982. O sytuacji literackiej towarzyszącej twórczości Haška por. Pytlík, R.: *Vznik satirického typu v tvorbě Jaroslava Haška*, [in:] *O české satirě*, Praha 1951.
  - 19 Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975, s. 147.
  - 20 Sławiński, J.: *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [in:] tenże: *Dzieła Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 28.
  - 21 Termin F. Miko: *Štylové konfrontácie. Kapitoly z porovnávacej štylistiky*, Praha 1976.
  - 22 Teige, K.: *Nové umění a lidová tvorba* [in:] *Avantgarda známá a neznámá*, sv. I, Praha 1971.
  - 23 Por. Krejčí, K.: *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha 1964, s. 384 i nn.
  - 24 Winczer, P.: *Prenikanie foriem konzumnej literatúry do „vysokiej“ literatúry v umeleckej próze po druhej svetovej vojne (Autorova stratégia voči čitateľovi)*, „Slavia“ 1978, č. 1.
  - 25 Terminy R. Jakobsona: *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki“ 1960, z. 2.
  - 26 Cyt. za : Opelík, J.: *Fučík jako kritický vykladač Haškova „Švejka“*, „Česká literatura“ 1954, č. 4, s. 358.
  - 27 Krejčí, K.: *Adam Mickiewicz i walka narodowowyzwoleńcza ludu czeskiego*, „Pamiętnik Literacki“ 1956, z. 1–2.
  - 28 Jankovič, M.: *K otázce komiky Haškova Švejka*, [in:] *O české satirě*, op. cit.
  - 29 Por. też o etosie *Przygód dobrego wojaka Szwajka* w pracy Corduas, S.: *Některé poznámky k možné interpretaci Haškova Švejka*, „Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity D 28, 1981.
  - 30 Gusiev, V.J.: *Estetika folkóru*, Praha 1978.