

Kardyni-Pelikánová, Krystyna

Eksploratorium – wokół genologii i zagadnień recepcji : (dialogi i powinowactwa struktur w czeskiej i polskiej literaturze)

In: Kardyni-Pelikánová, Krystyna. *Pokłosie komparatysty : studia o polskiej i czeskiej literaturze*. Vyd. 1. Brno: Masarykova Univerzita, 2007, pp. [13]-125

ISBN 9788021043664

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123702>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

I: EKSPLOKATORIUM – WOKÓŁ
GENOLOGII I ZAGADNIEŃ RECEPCJI
(dialogi i powinowactwa struktur w czeskiej
i polskiej literaturze)

MIĘDZY MIMETYZMEM A SZYFREM TAJEMNICY (Czeskiego *romanetta* strategie narracyjne)

W dziele każdego powieściopisarza tkwi skrycie wizja historii powieści, idea tego, czym powieść jest.

(Milan Kundera, *Sztuka powieści*, tłum. Marek Bieńczyk, 1998)

W dość licznych już opracowaniach twórczości Jakuba Arbesa (1840–1914), którego znakomity polonista i bohemista Karel Krejčí uważał za jednego z głównych twórców czeskiej prozy XIX wieku i któremu wielokrotnie poświęcał swą uwagę badawczą¹, zajmowano się zrazu przede wszystkim relacjami świata przedstawionego w jego utworach do rzeczywistości pozaliterackiej i poprzez owe relacje starano się odczytać dążności społeczne tej twórczości, rzadziej natomiast skupiano uwagę na słownym ukształtowaniu owych tekstów narracyjnych. Zdecydowane *novum* pod tym względem wniosła praca Jaroslavy Janáčkovéj², śledzącej z dużym powodzeniem przemiany poetyki czeskiej prozy XIX wieku. Niniejsze rozważania chciałyby być lekturą *romanetta* – czeskiej odmiany noweli z tajemnicą – jako tekstu narracyjnego. Będzie to więc – obok przypomnień socjologicznych i hermeneutycznych odczytań Krejčiego – próba lektury referencjalnej i kulturowej³, odwołującej się do innych czeskich tekstów, które sformowane zostały jako teksty narracyjne.

W nawiązaniu do tytułu szkicu trzeba uczynić jeszcze jedno zastrzeżenie: fenomen *mimesis* w pracy niniejszej rozumiany jest – jak w słynnym dziele Ericha Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* – jako oparte na prawdopodobieństwie naśladowanie, odtwarzanie czy reprezentacja w dziele literackim rzeczywistości obiektywnej, osiągalnej w doświadczeniu empirycznym. Jednocześnie w rozpatrywanym przez nas konkretnym wypadku *romanetta mimesis* będzie występować również w znaczeniu *imitatio*, naśladowania technik narracyjnych istniejących w czeskiej tradycji, którą zastał i w którą wstępował swym dziełem Arbes, pragnąc stworzyć utwór (utwory) zawierający, zgodnie z tendencjami pozytywizmu, refleksję nad poznaniem prawdziwym. Refleksja owa miała wprowadzić – w miarę możliwości – do prozy czeskiej rozpoznanie aktualnej sytuacji społeczno-politycznej człowieka żyjącego w Czechach w drugiej połowie XIX w.

1 Krejčí, K.: *Jakub Arbes – Život a dílo*, Praha 1946; tenże: *Kapitoly o Jakubu Arbesovi*, Praha 1955; tenże: *Dvoji konfrontace: 1. Arbes a Zeyer 2. Arbes a Kafka*, w: tenże, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975; tenże: *Jakub Arbes*, w: *Dějiny české literatury*, III, Praha 1961.

2 Janáčková, J.: *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy*, Praha 1975.

3 Przyjmuję tu kody lektury sformułowane przez Rolanda Barthesa, por. Markiewicz, H.: *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 509.

Pamiętajmy, że czas powstawania romanett (otwierają go lata siedemdziesiąte XIX w.) był czasem, w którym pod wpływem utworów Karola Dickensa, George Sand, Eugeniusza Sue czy Honoriusza Balzaca stawiano w Europie przed literaturą dość usilnie postulat tworzenia „powieści socjalnej“. Postulat taki pojawiał się i w literaturze czeskiej. Jednocześnie wzgląd na żadnego emocji czytelnika prasy, dla którego Arbesowa opowieść z tajemnicą została z góry zaprojektowana, kazał autorowi wymyślić tekst-pułapkę: miał on budzić zaciekawienie i wymuszać lekturę, miał wprowadzać odbiorcę w stan iluzji i wahań, by w zakończeniu racjonalnie acz nieoczekiwanie rozwiązać zawężlającą się wcześniej tajemnicę.

Czas powstania romanetta jako specyficznie czeskiego gatunku literackiego⁴ – to w czeskiej prozie doba poszukiwań, wykazująca spore zamieszanie i nawarstwienia różnych inspiracji dotyczących technik narracyjnych. Złożyło się na to kilka przyczyn. Proza owa miała już wprawdzie za sobą nie tylko uparte boje o odnowienie języka czeskiego i stworzenie jego poetyckiej odmiany literackiej, ale również walkę o stworzenie rodzimej odmiany powieści historycznej, która we wczesnym okresie odrodzenia narodowego na początku XIX w. formowała się zrazu jako poemat prozą czy lepiej: proza poetycka⁵. W proponowanym przez pierwszą generację czeskich „budzicieli” modelu twórczości chodziło nie tyle o to, by po norwidowsku „odpowiednie dać rzeczy słowo”, ile o to, by użyta w dziele leksyka i syntaksa pochodziła z jakiejś szczególnej warstwy słownikowej, nadającej całości niezwykły, uwznioślający charakter. Znakomity badacz prozy tego okresu – Felix Vodička – mówi przy tej sposobności o poszukiwaniu i tworzeniu „patosu językowego, będącego celem samym w sobie”. Tak kształtowany język utworu literackiego nie mógł wprawdzie obsługiwać szerokich, mniej wykształconych warstw narodu, świetnie się jednak nadawał do ewokacji utopii, do utworzenia powieści-mitu, jaką jest jedna z pierwszych wysokoartystycznych czeskich powieści historycznych czy historyzujących – *Záře nad Slovanstvem nebo Václav a Boleslav. Vyobrazení z dávnověkosti vlastenecké*. Powieść tę o początkach chrystianizmu w Czechach i bratobójstwie popełnionym przez Bolesława na św. Waclawie napisał w 1818 roku Josef Linda, uchodzący za jednego

4 Dziś romanetto uznawane jest za indywidualną, stworzoną przez Arbesa narodową, czeską formę literacką, stanowiącą daleko idące przekształcenie gdzie indziej wytworzonej powieści tajemnic. Jednakże K. Krejčí jeszcze w r. 1946 wyrażał w wyżej cytowanej monografii (s. 359) wątpliwość co do tego, czy romanetto można uznać za gatunek i widział w nim raczej sposób twórczości charakterystyczny dla danego autora; żądał też wprowadzenia nazwy „romanetto Arbesowe“ na wzór „romansu walterscottowskiego“. Żądanie owo jest o tyle uzasadnione, że forma romanetta, ulegając pewnej modyfikacji, jest w Czechach produktywna po dziś dzień; po Arbesie romanetta usilowali pisać inni twórcy: Karolina Světlá, Julius Zeyer, Vítězslav Nezval, Ladislav Klíma, Karel Matěj Čapek-Chod, Jaroslav Havlíček; ostatni, jak się wydaje, utwór oznaczony tym nominatorem – proza Antonína Bajaji *Zvlčení* nosząca podtytuł *Romaneto o vlčích, lidech a úkazech* – wyszedł w 2003 roku.

5 Por. Vodička, F.: *Počátky krásné prózy české*, Praha 1994, fotoprint z r. 1948. Szerzej referuję o tym w studium *O rzekomej pomylce czeskiego smaku artystycznego, czyli za co Czesi kochali „Agaj-Hana“ Krasieńskiego* w mojej książce *Uwiedzeni przez polską literaturę. Czeska polonistyka literacka*, Warszawa 2003.

z autorów falsyfikatu, znanego pod nazwą *Rękopisów* i szybko wówczas zyskującego rozgłos europejski.

Utwór Lindy zrywał zdecydowanie z gatunkiem romansu trywialnego, przeznaczonego dla obiegu ludowego, romansu o fabule oderwanej (na wzór dawnych „historyj”) od konkretnego miejsca i czasu. *Záře* była pisana świadomie jako gatunek „wysoki” i przeznaczona dla czytelników wykształconych, należących do powstającej wówczas warstwy inteligencji (prawników, urzędników, nauczycieli, dziennikarzy), z reguły bilingwialnych, którzy wyrabiali sobie dotąd smak literacki głównie na niemieckiej literaturze, w niemieckiej szkole. Celem utworu, który miał nie tylko budzić pamięć o świetnej czeskiej przeszłości, ale także udowodnić, iż czeszczyzna może obsługiwać literaturę wysoką, było oddziaływanie estetyczne już w płaszczyźnie językowej. Można by więc powiedzieć, że była to w czeskiej literaturze pierwsza – po wielowiekowej przerwie rozwoju literackiego – próba stworzenia przekazu prozatorskiego, odznaczającego się szczególną nadorganizacją językową. Wyrażna jest też w powieści owej idealizacja przestrzenna i czasowa. Cechą wyróżniającą dzieło *in minus* był brak umiejętności opowiadania o zdarzeniach, brak kulturowanego stylu narracyjnego. Na pierwszy plan natomiast wybijały się opisy i dialogi. Fabuła nie była jeszcze podporządkowana zasadom przyczynowości i wynikania, lecz stanowiła swobodne zestawienie motywów i epizodów. Dramatyzm osiągał autor dzięki kontrastowemu ich łączeniu.

Dość liczne naśladownictwo tego typu prozy spotkało się jednak z czasem z ostrą krytyką zarówno ze strony pisarzy (np. Josef Kajetán Tyl), zdających sobie sprawę z tego, że wybujała metaforyczność, patos i ekspresja są przeszkodą w odbiorze dla przeciętnego czytelnika czeskiego, rekrutującego się wówczas z warstw ludowych. Potwierdzały to i głosy czytelnicze, nadsyłane do czasopism skargi na „niezrozumiałość” owych utworów.

W poszukiwaniu prozy dla szerszych kręgów czytelniczych – projektowanych przez „budzicieli”, właściwych odbiorców czeskiej literatury – przypomniano sobie o istnieniu wśród „knížek lidového čtení”⁶ popularnego, romansu trywialnego, w którym intryga opierała się na stopniowym odkrywaniu tajemnicy, zaś motorem akcji i powstawania dziwacznych sytuacji były pierwiastki irracjonalne; w utworach tych gotycyzm mieszał się z nową falą ożywionej w romantyzmie europejskim cudowności i niezwykłości, całość zaś oderwana była od konkretnego miejsca i czasu. I właśnie w lokalizacji przestrzennej i temporalnej dokonał się przede wszystkim w adaptacjach owego romansu przełom⁷. Odtąd dzikie i fantastyczne historie o średniowiecznej nieraz proveniencji zaczynają dostawać oprawę historyczną, zyskują

6 Wchłonęły one obok różnych kalendarzy, przepowiedni i prognostyk średniowieczny i barokowy romans. Por. Kolár, J.: *Česká zábavná próza 16. století a tzv. knížky lidového čtení*, Praha 1960. Polskim odpowiednikiem takiej prozy mogłyby być „książki lekkiego czytania”, o które dopominał się krytyk romantyczny, Michał Grabowski.

7 Por. Hodrová, D.: *Tvar románu v žánrové situaci národního obrození*, „Slavia” 1979, s. 214–222; Dokoupil, B. *K typologii historického románu*, „Česká literatura” 1979, nr 4, s. 308–320.

lokalizację przestrzenną i czasową. Czeska proza romansowa odrywa się od baśni romansowej i lokuje w przestrzeni legendy, zaczerpniętej najczęściej z kroniki Václava Hájka z Libočan.

Rozwój powieści historycznej, szczególnie bujny w latach trzydziestych i czterdziestych XIX w., dokonywał się więc w Czechach poprzez „uszlachetnianie“ książek dla ludu. Żywiół romansu wnikał do niej, zapewne nie bez wpływu zachodniej, mieszczkańskiej powieści sentymentalnej, w formie idealizowania konfliktów społecznych, a także poprzez wprowadzanie bohaterów – wzniosłych patriotów (ale patriotów niezwykłych: ludzi pomyłonych, dziwaków, pustelników; ich znakiem rozpoznawczym jest mania prześladowcza – szaleńcza miłość ojczyzny). Nie brak wśród tych postaci także szlachetnych katów, ludzi niezasłużenie zdeklasowanych, o tajemniczym pochodzeniu. Miejscem akcji takiej powieści bywał skrywający przedziwne sekrety dom, ruiny zamku. Czeski typ powieści z tajemnicą patriotyczną reprezentują, co warto przypomnieć, i powieści podejmujące tematykę polskich powstań narodowych 1830 oraz 1863 roku⁸.

Czeska powieść z tajemnicą patriotyczną rodziła się pod znacznym wpływem Waltera Scotta, ale bardziej jeszcze oddziałła na jej kształt mieszkający i działający w Czechach autor niemieckich romansów Christian Heinrich Spiess, którego utwory w pierwszej połowie XIX w. były przekładane na różne języki i którego Charles Nodier nazwał Homerem i Arystotelesem literatury frenetycznej (ten sam Nodier, który tak manipulował *Rękopisem znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego, iż przez czas jakiś był uważany za twórcę owego dzieła⁹).

Obok popularności literatury frenetycznej szerzyła się w Czechach również znajomość dzieł Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, reprezentującego odmienny rodzaj fantastyki romantycznej, w której groza nie bywa już tak absolutyzowana, przewagi natomiast nabiera w niej ironia romantyczna oraz deformacja rzeczywistości aż po groteskę i absurd. Można przypuszczać, że to właśnie obecność utworów obcych, tłumaczonych, bądź przyswajanych – zwłaszcza niemieckich – w oryginale, powodowała, iż świadomość teoretyczna czeskich pisarzy wyprzedzała ich możliwości twórcze w języku rodzimym, co przejawiało się negatywnie w niedowładzie narracji. I tak Karel Sabina w artykule *Slovo o románu* z 1858 r. nawoływał na przykład do stworzenia takiego modelu powieści, w którym różnorodność życia łączyłaby się z indywidualizacją charakterów, z wyrazistością sytuacji, a jednocześnie z akcją pełną napięcia i z rzeczywistym, nie papierowym, patriotyzmem bohaterów. W czasie powstania owego artykułu był to jeszcze jedynie postulat.

Żądania owe polskiemu badaczowi literatury brzmią swojsko i zdaje się, że moglibyśmy dość zasadnie powiązać je i z polską powieścią i krytyką literacką, szczególnie tzw. „krajową“. Kontakt między Galicją i Czechami był wówczas dość łatwy,

8 Kardyni-Pelikánová, K.: *Dwa spojrzenia na powstanie listopadowe w literaturze czeskiej*, w zbiorze: *Dziedzictwo powstania listopadowego w literaturach obcych*, Warszawa 1986.

9 Por. Krejčí, K.: *Román Jana hr. Potockého, jeho genealogie a genealogie*, „Slavia“ 1971, nr 4, tłum. polskie in: „Litteraria Humanitas“ VIII. Komparatistika. Genealogie. Translatologie, Brno 2000, s. 207–234.

pisarze czescy, w tym i Arbes, często bywali polonofilami, literaturą polską żywo się interesowali, wiele też z polskiego tłumaczono, zwłaszcza na fali zainteresowań obudzonych przez polskie powstania narodowe. Sprawy te jednak przekraczają ramy niniejszego szkicu¹⁰.

W praktyce literackiej prozaików czeskich realizacja postulatów Sabiny nie była łatwa. Wpływ odbiorcy ludowego, którego interesów pilnowali wydawcy, żądając od twórców prozy łatwej, sentymentalnej (J. Janáčková mówi o szerzącej się wówczas „realistycznej idylli wiejskiej“), o zabarwieniu dydaktycznym, zaznaczał się długo w preferowaniu skondensowanej formy opisowej, często o wątej fabule, skontaminowanej z publicystyką i felietonem. Wymagany dydaktyzm dawał się potężnie we znaki np. Karolinie Světlej, która skarżyła się: „w miejscach pouczających wydaje mi się, jakbym naszywała na nową suknię łąty“ i marzyła o wymyśleniu formy, w której „obie tendencje [artystyczna i dydaktyczna] dałyby się połączyć tak, by moje poczucie estetyczne przy tym nie krwawiło“¹¹.

Czeska powieść nie przeszła – tak jak polska – dostatecznie wcześniej przez szkołę gawędy i szkicu fizjologicznego, w których dominowały: w pierwszej czas, a w drugim przestrzeń. Nie zmieniał się w niej sposób tworzenia budzącej ciekawość czytelniczą intrygi. W rozwoju akcji nadal główną rolę odgrywał przypadek, a nie zasada wynikania przyczynowego, zaś o zdarzeniach informował wszechwiedzący narrator trzecioosobowy, nie skrywający swej obecności w tekście, ani swej wszechwładzy nad nim i chętnie wchodzący w pogwarki z czytelnikiem. Podważało to wiarygodność rozwoju fabuły. W tak realizowanej prozie powieściowej brakowało tego, co J. Janáčková nazwała „realistyczną analizą deziluzji jej bohaterów“¹². Aby proza czeska mogła osiągnąć nowy sposób uzasadniania rozwoju akcji, musiała przejść przez etap obrazków rodzajowych, szkiców fizjologicznych, w których zaczęła odkrywać codzienność, szczególnie miejską, oraz typowość socjologiczną i psychologiczną. Dopiero w latach osiemdziesiątych w krótkich opowiadaniach Jana Nerudy proza ta nauczyła się opisu charakteru postaci i przestrzeni, objawiła artyzm mowy potocznej w narracji bezpośredniej. Narrator jej (jak wykazały badania przywoływanej już wyżej J. Janáčkové

10 Warto jednak zwrócić uwagę na fakty: w r. 1842 ukazuje się w „Bibliotece Polskiej“ artykuł Edmunda Stawińskiego *O romansie, jego przekształceniach, rozpostarciu się i wpływie na społeczeństwo*, w r. 1848 kontaktujący się z Czechami (np. J. P. Koubkiem) Leszek Dunin-Borkowski publikuje swój artykuł *Powieściopisarstwo polskie*. Prace te podkreślały poznawczą rolę gatunku, dostrzegały w powieści początki współczesnej analizy psychologicznej, widziały w niej urzeczywistnienie zasady romantycznej swobody we władaniu formą literacką (Por. K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści*, w: tenże, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969). Polska powieść tego czasu zaczęła stawiać pytania o dramat bytu, o sens i cel działań ludzkich (por. J. Bachórz, hasło „powieść“ w: *Literatura polska. Przewodnik Encyklopedyczny*, Warszawa 1985). Można by nawet zastanawiać się, czy stwierdzana przez Daniellę Hodrovą niezwykła częstotliwość występowania epitetu „ostatni“ w czeskiej powieści o wątkach patriotycznych, powstałej w czwartym i następnych dziesiątkach lat XIX w., nie pozostaje w jakimś związku przyczynowym z *Panem Tadeuszem*, w którym epitet ów pełni szczególną rolę artystyczną.

11 Cyt za Janáčková, J.: *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*, Praha 1985, s. 116.

12 Por. Janáčková, J.: *Český román sklonku století*, Praha 1967.

vej¹³) stawał się nie tyle twórcą fikcji, co znawcą środowiska. W opowieściach tych, dążących do uchwycenia prawdy opisu i psychologii „momentalnej“, przeważał jednak nadal montaż nad kompozycją, ludowa forma aglutynacji nad tworzeniem fabuł powiązanych kauzalnie. Cele tej twórczości jednak już nie były, jak na początku wieku, jedynie „budzielskie“, uświadamiające czytelnikowi jego czeskość i budzące dla niej podziw i szacunek. Teraz chodziło raczej o nauczenie czytelnika obserwacji świata. Taka sytuacja panowała i w twórczości innych pisarzy (Karel Sabina – piśsze powieść „kalejdoskopową“, Vítězslav Hálek – „minipowieści pokoleniowe“, Josef Holeček – kronikarską powieść *Naši* noszącą charakterystyczny tytuł pierwotny: *Jak u nas žyją i umierają*).

Próbą wyjścia z impasu narracyjnego i kompozycyjnego było, jak się wydaje, Arbesowe romanetto. Nazwę, jak to już dawno stwierdzono, wymyślił Jan Neruda – jego gimnazjalny profesor, później przyjaciel i kolega redakcyjny – biorąc pod uwagę trzy czynniki: długość utworu, plasującego się pod względem objętości oraz ilości wątków między powieścią (czes. *román*) a nowelą; pewną, pociągającą dla odbiorcy, może nawet imponującą mu „europejskość“, zawartą w aluzji do języka włoskiego; wreszcie typ kompozycji zamkniętej (nie mógł jej sugerować „fragment powieści“, jak chciał zrazu nazwać swe dziełko w podtytule Arbes).

Na genologię i genealogię tego gatunku (by użyć określeń częstych w badaniach K. Krejčego) wpłynęło kilka czynników obiektywnych i subiektywnych. Spośród pierwszych wymienić należy gwałtowny rozwój prasy, preferującej formy krótkie, z długich zaś – powieść w odcinkach, na której pomysł wpadł na Zachodzie już w roku 1836 Emil de Girardieu, choć rzeczywistym przedstawicielem gatunku stał się Eugène Sue, autor poczytnych *Tajemnic Paryża*, 1842–1843. To w tym typie powieści wypracowano techniki utrzymywania czytelnika w ciągłym napięciu poprzez umiejętne dzielenie całości na odcinki, które kończyły się w momentach budzących najwyższe zaciekawienie oraz poprzez wprowadzanie motywów, które z czasem stawały się toposami (czarno-biała sceneria i bohaterowie, tajemnice wielkiego miasta, postać Żyda – wiecznego tułacza, antyklerykalizm przywracający pamięć ciemnych czasów Inkwizycji itp. itd.) i wyodrębniały się czasem w specyficzną odmianę powieściową (np. „powieść ahaswerowska“, powieść o tajemnicach wielkiego miasta).

Literatura owa wychodziła także poza dawniej już wykorzystywane tematy cudowności i wprowadzała niezwykłość i sensację kryminału oraz budzące niedowierzanie osobliwości ze świata postępu technicznego dając początki fabułom opartym na *science-fiction*. Jednocześnie powieść w odcinkach (rzadziej powieść zeszytowa), choć wyrastała z obliczonej na sensację i grozę literatury frenetycznej, nie uciekała jednak przed palącymi problemami życia współczesnego, a autorami jej z czasem stawali się i najwięksi, najznakomitsi pisarze.

I czeska prasa starała się dotrzymywać kroku prasie zachodniej. Zrazu względem na czytelnika kazał jej preferować formy krótkie, łatwe w odbiorze. W czasopiśmie

13 Janáčková, J.: *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*, Praha 1985; taż: *Román mezi modernami. Studie z historické poetiky*, Praha 1988.

„Lumír“ z 1873 r., w którym ukazał się *Svatý Xaverius*, utwór Arbesa po raz pierwszy oznaczony jako „romanetto“ (tak właśnie przez dwa „tt“; pisownię przez jedno „t“ wprowadzono po 1946 r.), znajdujemy masę niewielkich szkiców o pokroju beletrystycznym. Występujące w nich po tytule właściwym nazwy *quasi*-genologiczne wymyślane bywały najczęściej *ad hoc*, zależnie od fantazji autorów (i to nie byle jakich: Vítězslav Hálek, Žofie Podlipská, Svatopluk Čech, Emanuel Bozděch, Servác Heller, Ladislav Stoupežnický). Tak więc w przywołanym roczniku znajdujemy określenia takie, jak: „křídová kresba“, „zimní obrázek“, „památka z moravských zřícenin“, „obrázek z kraje“, „humoreska“, „tatarská novela“, „novela“, „drobotina“, „historická pověst“, „klášterní legenda“, „arabeska“, „studie“, „reminiscence“ (to utwór Arbesa, którego wynalazczość, jeśli idzie o podtytuły, była ogromna¹⁴), „náčrt trhový“, „obrázek z přírody“, „obrázek ze zátiší“. Są to najczęściej nazwy puste, nie określające żadnego, wyodrębnionego przedmiotu genologicznego, ale swoją jarmarczną różnorodnością podkreślające orientację komunikacyjną, skierowaną w stronę czytelnika prasy. Wszystkie one znalazły się w spisie rzeczy w dziale: „Povídky, novely, humoresky, obrázky ze života, báchorky“. Większość z nich należy lub zbliża się do gatunku obrazka rodzajowego czy szkicu fizjologicznego, który zawędrował do literatury czeskiej za polskim pośrednictwem (twórczość Karela Havlíčka i Karela Vladislava Zapa¹⁵), utrwalił się następnie pod wpływem literatury rosyjskiej, zaś wysoki stopień artyzmu osiągnął, jak wspomniano, w latach osiemdziesiątych pod piórem Jana Nerudy. U tego ostatniego prócz opisu wchłaniał i wątek fabularny, nabierając cech opowieści.

Zamieszanie genologiczne, wyraźne w cytowanych nazwach, świadczyłoby o pewnym niedowładzie refleksji teoretycznoliterackiej wśród ówczesnych czeskich twórców, którzy nie uświadamiali sobie różnic formalnych pomiędzy poszczególnymi odmianami gatunkowymi owych drobiazgów prozatorskich. Częściowo zresztą zamieszanie w zaszeregowaniu genologicznym położyć można na karb mody ówczesnej, nie tylko czeskiej. Wszak i w polskich romantycznych, międzypowstaniowych strukturach prozatorskich zdarzały się określenia szczególne w rodzaju „ramot“, „mozaik“, a nawet „wierutnych bajek“, „bzdurstw obyczajowych“ i temu podobnych, trudnych do zaszeregowania genologicznego tworów, wiązanych przez niektórych badaczy z tradycją polskich „sylv“¹⁶, (tych ostatnich wszakże czeska literatura nie знаła).

Odmienne natomiast sprawa ta wyglądała w odniesieniu do romanetta, które – w przeciwieństwie do wspomnianych utworów – było formą zwartą, dłuższą, acz jednowątkową. Trzeba je też było drukować w odcinkach, pozwalających na dozowanie napięcia czytelniczego. Tej „wygody“ Arbes nie wykorzystywał zbyt często, części utworów bowiem pisywał nieraz z numeru na numer, na co skarżył się w liście do Ka-

14 Krejčí wymienia ich około 30, por. tenże: *Jakub Arbes*, s. 355.

15 Piszę o tym obszerniej w swej książce *Karel Havíček-Borovský w kręgu literatury polskiej*, Wrocław 1986.

16 Por. Owczarz, E.: *Między retoryką a dowolnością: wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, Toruń 1993, s. 31, 71 i n.

roliny Světlej: „...ani jednej swej pracy nie napisałem całej, zawsze po kawałkach, które jeszcze mokre wędrowały do drukarni [...] żadnej też pracy nie przeczytałem całej...“¹⁷. Tym bardziej podziwiać należy zwartość budowy i logikę konstrukcji romanett.

Istnieje jeszcze jeden czynnik zewnętrzny – wyraźnie czeski – który mógł zaważyć na strukturze romanetta. Arbes pod wpływem Emila Zoli, o którego twórczości w latach osiemdziesiątych dyskutowano gorąco w Europie i Czechach, zainteresował się „dokumentem ludzkim“ i uświadomił sobie, że najłatwiej się z nim zetknąć w gospodach, gdzie jako dziennikarz, czeskim sposobem, sam lubił przesiadywać. W późniejszych czasach w gospodzie „Pod złotym litrem“ spotykał się z Haškem, który przy sąsiednim stole zakładał swoją słynną w literaturze Partię Umiarkowanego Postępu w Granicach Prawa. W czasach powstawania romanett Arbes odkrywał przy stołach gospodzkich kopalnię tematów, zyskiwanych od przygodnych opowiadaczy. W romanetcie *Zborčené harfy tón...* pisał: „...nie wierzylibyście, jak bardzo niezwykłych i rozmaitych ludzi przywionie wam przypadek do takich pokątnych miejsc“ i dodawał, że są to ludzie prawdziwi, którzy niczego nie udają, przychodzą „szczerze i otwarcie jakby wchodzili do miejsc o atmosferze tak swobodnej, w jakiej dotąd nigdy nie przebywali“¹⁸. To od nich wysłuchał wiele niezwykłych historii, to tam uczył się konstruować opowieść romanetta, która często zmienia się w dialog, w żywą rozmowę, w opowieść szkatułkową. W „hospodách“ (nazwa ta w języku czeskim nie ma tak wyraźnie pejoratywnego, deprecjonującego zabarwienia, jak polska „gospoda“, „szynk“, „knajpa“), w przedziałach pociągów zbierał historyjki, które z czasem, pod piórem innych autorów (Hašek, Hrabal) wykrystalizowały się w specyficzny czeski gatunek, określany jako „hospodská historka“¹⁹ i chętnie wykorzystywany w dużych tekstach ogarniających.

Nie bez znaczenia dla romanetta jest także fakt, że czeskie zainteresowania literackie zaczęły przenosić się ze wsi (romantyczny lud!) na miasto, szczególnie na Pragę, która owita była legendami już od swych początków (przepowiednia Libuszy). Atmosfera Pragi siedemnastowiecznej, rudolfinńskiej Pragi alchemistów, Pragi Sędziwoja, Fausta i Golema oddziaływała na literaturę niemiecką, żydowską, czeską²⁰ i polską²¹. Praga była miejscem jakby na to stworzonym, by stać się tłem opowieści tajemniczych.

Pośród czynników subiektywnych, które wpłynęły na kształt i tematykę romanetta, należy wymienić przede wszystkim młodzieńcze lektury Arbesa. Roilo się wśród nich od literatury frenetycznej, awanturycznej, przygodowej, utrzymującej ciekawość młodego człowieka w nieustannym napięciu. Obok nich działała i literatura romantyczna, której cudowność zakotwiczona była w nieprawdopodobieństwach

17 Cyt za Krejčí, K.: *Jakub Arbes*, 1946, s. 366.

18 Cyt. za Krejčí, K.: *Kapitoly o Jakubu Arbesovi*, s. 84 (tłum. moje). Słowa te przypominają słynne apostrofy Hrabala, sławiącego „hospody“ i toczące się tam *Hovory lidí*.

19 Por. moje studium „*Hospodská historka*“ jako gatunek i tworzywo literackie, w: *Czesko-polskie spotkania literackie. Komparatystyka, genologia, przekład*, Brno 2000, przedruk z „Pamiętnika Słowiańskiego“ 33, 1983.

20 Por. Krejčí, K.: *Praga legend i rzeczywistości*. Przeł. Cecylia Dmochowska, Warszawa 1974.

21 Warto choćby przypomnieć o trzytomowym dziele romantyka krajowego Józefa Bohdana Dziekońskiego *Sędziwój*, 1845.

baśni, ale i w przywoływanych zjawiskach nadprzyrodzonych, irracjonalnych, i w tajemniczym świecie zagadek psychologicznych. Dojrzewającemu artystycznie pisarzowi, wyrobnikowi pióra zarabiającemu na życie jako redaktor i współpracownik czasopism literackich, jednocześnie społecznikowi żywo uczestniczącemu w wypadkach politycznych²² i więzionemu za ten udział, bliskie stawały się również tendencje realistyczne literatury. Świadczy o tym jego całożyciowe, nie całkiem spełnione marzenie, by stworzyć czeską powieść społeczno-obyczajową. I właśnie na przecięciu tych wszystkich inspiracji rodziło się romanetto.

Szczególną przy tym rolę zapładniającą odegrała twórczość Edgara Alana Poeego, którego Arbes stał się gorącym propagatorem. Już w roku 1871 w czasopiśmie „Květy“ ogłosił studium *Poe a jeho báseň Havran* oparte na rozprawie Poeego *Filozofia kompozycji utworu poetyckiego*²³, ale i głośniejszą pracę Charlesa Baudelaire’a *Edgar Poe, jego życie i dzieło* z 1852 roku. Swoją rozprawę ujął Arbes w sposób oryginalny rozpisując ją chwilami na głosy, teatralizując narrację poprzez wprowadzenie dialogów. W wypowiedzi czeskiego pisarza ważny jest nie tylko zachwyty dla twórczości amerykańskiego autora, ale i rodząca się pod wpływem tego ostatniego świadomość genologiczna Czecha, którego ujęła w rozprawie Amerykanina próba obnażenia i zdefiniowania chwytów literackich i reguł gatunkowych. Poe opisał w artykule strategię charakteryzującą postępowanie artysty wobec fabuły, ale i wobec odbiorcy, w którym pragnął wywołać określone reakcje emocjonalne i estetyczne. Sto lat po Arbesie z równym zachwytem o *Filozofii kompozycji* Poeego pisał Umberto Eco, podkreślając, iż Poe opisał regułę, dzięki której udało mu się osiągnąć efekt spontaniczności oraz, że pisarz amerykański swą twórczością i refleksją literacką przekreślił romantyczną estetykę niewyraźności²⁴. Nieco wcześniej z podobną entuzjastyczną aprobatą Italo Calvino cytował słowa zachwyty dla poetyki Poeego wypowiedziane przez Paula Valéry, który w amerykańskim twórcy widział: „demonia przenikliwości, geniusza analizy i wynalazcę najnowszych, najbardziej porywających kombinacji logiki z wyobraźnią i mistycyzmu ze ścisłym rachunkiem, psychologa tego, co wyjątkowe, pisarza-inżyniera, który pogłębia i wykorzystuje wszystkie możliwości sztuki [...]”²⁵. Arbesa wszakże w studium i dziele Poeego mniej zainteresowały efekty estetyczne w postaci dotarcia do Piękna, ile podawany przez opowiadacza układ zdarzeń oraz estetyka recepcji. Spozstrzegł, że normy są zawarte w praktyce literackiej. Chciał następnie pokazać, jak można przejść od wiedzy chaotycznej, pozornie niewyjaśnialnej, do wiedzy uporządkowanej, wywołując po drodze niesłabnące zainteresowanie u czytelnika. Jako zwolennik nauk ścisłych, wielbiciel matematyki wysoko musiał ocenić fakt, że utwór Poeego może rozwijać się do końca – mówiąc słowami Eco – „z dokładnością i surową konsekwencją problemu matematycznego“.

22 Zamierzał np. wziąć udział w powstaniu styczniowym 1863 roku.

23 Poe, E. A.: *Filozofie básnické skladby*, přeložil A. Skoumal, Olomouc 1932; w Polsce tłumaczono tytuł owego studium jako *Filozofia kompozycji* (przełożył Maciej Żurowski).

24 Eco, U.: „Poetyka“ i my, „Twórczość“ 2003, nr 5.

25 Calvino, I.: *Wykłady amerykańskie*, przekład Anna Wasilewska, Gdańsk, Warszawa 1996, s.61; cytat pochodzi ze zbioru: Paul Valéry, *Estetyka słowa*, przeł. A. Ołędzka-Frybesowa, Warszawa 1971, s. 141–142.

Czeskie studia Arbesowskie, omawiające związek czeskiego twórcy z pisarstwem Poego (aż po najnowsze Blahoslava Dokoupila i Františka Všetického²⁶) usiłowały często bronić Arbesa przed zarzutem naśladowstwa i starały się wykazywać jego samodzielność tematyczną jako twórcy romanetta czyli noweli z tajemnicą. Tymczasem o wiele ciekawszym, a mniej rozważanym zagadnieniem jest znaczenie rozprawy Poego oraz jego utworów dla kształtowania się świadomości genologicznej Arbesa. A przecież to w kontekście tej twórczości uświadomił on sobie semiologię narracji: wagę nie tylko przebiegu zdarzeń, a więc fabuły, ale i ich układu, a więc tego, co dziś poetyki określają jako sjużet. Zdał sobie sprawę z tego, że to ów pomysłowy układ winien zastąpić żądany przez wydawców prasy dydaktyzm, który miał przyciągać czytelników. Arbes dzięki Poemu odkrył, iż na czytelnika oddziaływać można nie tylko przez „budujące“ obrazki, ale także poprzez kompozycję, która stymuluje jego reakcje, utrzyma zainteresowanie dla przebiegu akcji. Utwór powinien być dla czytelnika nie pouczeniem, lecz zaproszeniem do tworzenia sądów. Dlatego w swych artykułach o Poem²⁷ wypunktował „ostrość widzenia i dowcipu“, „analityczny rozum“ oraz niezwykłość „obrazków rodzajowych rzuconych na fantastyczne tło“ i utrzymujących uwagę czytelnika w napięciu. Odkrył ściśle logiczny horror Amerykanina, jego zamiłowanie do mrocznych tajemnic. Szczególnie zaś podobało mu się rozwiązanie niesamowitych historii Poego, w których rozogniona ciekawość czytelnika „otrzymuje zadośćuczynienie, kiedy to wszystko, co było niepodobne do prawdy, co wydawało się być szaleństwem, wyjaśnia się za pomocą kilku ruchów piórem jako zdobycz czy problem nauki“²⁸.

W Arbesowym opisie postępowania twórczego amerykańskiego pisarza mamy już właściwie niektóre główne wyznaczniki gatunkowe romanetta²⁹: logiczna kompozycja całości, zaskakujące zakończenie, które przynosi rozwiązanie tajemnicy. Pisarz nie wymienił wprawdzie motywu centralnego, ale pewnie brał go jako oczywistość. Przyjrawszy się twórczości Poego już wiedział w tym momencie, co może być treścią opowieści oraz jak powinna przebiegać intryga. Wiedział także, że treść powinna być zaczerpnięta ze środowiska czeskiego.

Rozwój tematyki Arbesowych romanett uchwycił już dawno Krejčí, kiedy stwierdził, iż fantastyka Arbesa stworzona była z początku w duchu romantyki grozy, przeszła następnie przez okres fascynacji Poem, aby dalej rozwijać się w kierunku fantastyki naukowej, jaką reprezentowali Juliusz Verne i Camille Nicolas Flammarion, popularyzujący w swych utworach beletrystycznych postęp naukowy owych czasów³⁰. Ale

26 Por. Dokoupil, B.: *Vliv E. A. Poea na tvorbu J. A.*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, D 23–24, 1976–77; Všetická, F.: *Jakub Arbes*, Praha 1993.

27 Wracał do tego tematu trzy razy w 1871, 1879, 1897 r.: *Poe a jeho báseň Havran*; Ed. Al. Poe; *Edgar Allan Poe a Václav Radomil Kramerius*.

28 Arbes, J.: *Poe a jeho báseň Havran*, „Květy“ 1871, s. 78, tłum. moje – K.K.-P.

29 Por. moje hasła „romaneto“ w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich“ 1988, z.1–2, s. 249–251 oraz w Przewodniku Encyklopedycznym *Literatury zachodniosłowiańskie czasu przelomów 1890–1990*, 2, Katowice 1999, s. 493–494; także w: *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006.

30 Krejčí, K.: *Jakub Arbes. Život a dílo*, s. 218–220.

czy twórca romanett wiedział także w chwili, gdy obmyślał pierwsze romanetto, jak winna kształtować się narracja, by cel ów został osiągnięty?

Prozaik europejski miał do dyspozycji w owym czasie dwa typy opowiadania, które ukształtowały się w prozie narracyjnej: opowiadanie w trzeciej osobie (tzw. Er-Forma) oraz opowiadanie w pierwszej osobie (Ich-Forma). „Wielka transformacja narracji“ (określenie Lubomíra Doležela, do którego wywodów tu się odwołuję³¹) przebiegła w Europie dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Polegała ona na niwelacji różnic między obiektywną narracją opowiadacza a subiektywnymi wypowiedziami postaci. Wkraczanie do pasma narracyjnego mowy pozornie zależnej, w różnych kształtach i natężeniu, prowadziło do subiektywizacji wypowiedzi narratora, a przy tym do zaniku jednoznaczności tekstu, a nawet wręcz do wypuklenia jego wieloznaczności.

W dobie powstawania romanetta za klasyczny czeski tekst narracji trzecioosobowej można uznać *Babičkę* Boženy Němcovej (1855), która dała początek czeskiej prozie sentymentalno-patriotycznej osadzonej w środowisku wiejskim, zaś za jego odpowiednik w Ich-Formie – najznakomitsze dzieło czeskiej barokowej prozy artystycznej XVII w. *Labyrint světa a ráj srdce* (1623) Jana Amosa Komenskiego. Pierwszy z nich – wciąż pozostajemy w kręgu ustaleń Doležela – reprezentował obiektywną Er-Formę (narrację trzecioosobową), w której narrator pełni w tekście funkcje czysto konstrukcyjne i kontrolne, zaś postaci rozwijają akcję i pełnią funkcje interpretacyjne; obie te sfery są od siebie zdecydowanie oddzielone. W narracji pierwszoosobowej Komenskiego Doležel dostrzegł wczesne przemiany Ich-Formy, która z retorycznej (tzn. takiej, gdy autor ogranicza się do roli obserwatora i komentatora zdarzeń) przechodzi w Ich-Formę osobową, gdzie narrator staje się częścią świata konstruowanego, aktywnym uczestnikiem jego fizycznej i werbalnej zdarzeniowości.

Oczywiście Arbes nie musiał określać się bezpośrednio wobec obu wymienionych tekstów klasycznych, ale wobec wytworzonej poprzez nie tradycji – już tak. Jaki więc typ wypowiedzi przyniosło romanetto?

Struktura romanetta konsekwentnie i ściśle była związana z jego orientacją komunikacyjną. Wskazują na to już same tytuły. Funkcją tytułu jest przykucie uwagi czytelnika oraz informacja o treści lub problematyce utworu. U Arbesa tytuły, najczęściej identyczne z motywem centralnym, pełnią tę rolę. Większość z nich wywołuje konotacje z kręgu zjawisk nadprzyrodzonych, odsyła do irracjonalności lub do cudowności ludowej, motywowanej religijnie lub baśniowo (*Święty Ksawery, Cudowna Madonna, Siwooki demon, Ukrzyżowana*). Z czasem dochodzą motywy fantastyczno-naukowe (np. *Mózg Newtona*). W miarę zaś, jak w utworach nabierały przewagi elementy realistyczne, cudowność w tytułach zastępowana bywała przez literacką metaforę (np. *Kandydaci do egzystencji* – metaforyczne określenie spauperyzowanej inteligencji będące, typologicznie rzecz biorąc, socjologicznym odpowiednikiem polskich „wysadzonych z siodła“). Podtytuł *romanetto* natomiast stawał

31 Por. Doležel, L.: *Narrativní způsoby v české literatuře*, Praha 1993 (tłumaczenie wydane w Toronto w r. 1973 studium *Narrative Modes in Czech Literature*).

się skondensowanym manifestem literackim, genologicznym, informował, że oto czytelnik dostaje do rąk krótką formę fabularną (skojarzenie z powieścią – czes. „román“), zaś obco brzmiące deminutivum przynosiło dodatkowo powiew europejskiej literackości. Już przy czytaniu nagłówka uderzał więc czytelnika swoisty dualizm utworu, budziła się niepewność, czy ulokuje się on między utworami popularnymi, czy też wśród twórców literatury „wysokiej“.

Nie na tym kończył się repertuar dodatkowych części konstrukcyjnych, mających na celu sterowanie uwagą czytelnika w określonym kierunku. Arbes swoje romanetta z reguły zaopatrywał w motto, czasem podwójne. Motta zazwyczaj sygnalizują zasięg odniesień tekstu. Są także świadectwem jego intertekstualnych powiązań, często bowiem przywołują sformułowania ze znanych dzieł głośnych autorów. Twórca romanett jednakże postępował w sposób oryginalny. Mniej mu zależało na przywoływaniu autorytetów literackich, bardziej na związkach treści między mottom a ideą, sensem globalnym własnego tekstu. Dlatego też przywołania owe są często niedookreślone autorsko (np. pod mottami do *Świętego Ksawerego* jako autora podano „Niemiecki filozof“ oraz „Bakunin 1869 do młodzieży rosyjskiej“). Wydaje się nawet, że autorem niektórych mott był sam Arbes, aczkolwiek zaopatrywał je sfingowanym podpisem (np. w *Cudownej Madonnie* cytat mówiący o dysharmonii świata i fałszu literatury zaopatrzony jest w adnotację: „Ze starszego rękopisu“). Podobnie w *Akrobatach* jako motto figuruje „fragment listu aktora koczującego towarzystwa“, który skarży się na niezrozumienie, niedocenienie, ba, nawet na pogardę i nienawiść publiczności wobec artysty, a temat ten staje się treścią utworu.

Krytyka czeska z końca XIX w. za empiryczne egzemplarze centralne gatunku uznała dwa romanetta: *Świętego Ksawerego (Svatý Xaverius*³², 1873) oraz *Ukrzyżowaną (Ukřižovaná, 1876)*.

Warto dokonać zbliżenia pierwszego z serii romanett. Jego *Vorgeschichte* zapowiada jakby czeską powieść patriotyczną. Narrator przedstawia się jako dziennikarz, dość dobry znawca malarstwa, patriota czeski, pragnący wraz ze swym przyjacielem-malarzem wydać wielojęzyczny album czeskich zbiorów malarstwa, co od razu w oczach czytelników stawia go w pozycji kontynuatorów prac czeskich „budzicieli“ z czasów odrodzenia narodowego. Aby się do tej pracy przygotować, ogląda obrazy w kościołach i tak natrafia na obraz św. Ksawerego namalowany przez Franciszka Ksawerego Balco. Obraz ten staje się motywem głównym w opowieści. To przed nim narrator spotyka bohatera swego opowiadania. Z nim też zostaje związana podwójna tajemnica, której istotą jest nie tylko dziwne i niezrozumiałe zachowanie bohatera w kościele przed obrazem świętego Ksawerego, ale i jego niepokojące podobieństwo do postaci przedstawionej na obrazie. Dalej fabuła nabiera struktury sinusoidalnej, falując poprzez kolejne napięcia i zawieszenia akcji, która jawiąc się jako opowieść z tajemnicą (zagadka psychologiczna) zaczyna wchłaniać w siebie wątek niemal baśniowy (poszukiwanie

32 Warto może zwrócić uwagę, iż Arbes w tym utworze stał się prekursorem motywu, który obecnie zrobił niezwykłą karierę medialną: motywu rzekomego zaszyfrowanego wpisania tajemnicy w obraz znanego malarza (por. głośny utwór Dana Browna *Kod Leonarda da Vinci* czy Javiera Sierry *Tajemnica Ostatniej Wieczery*).

skarbu), acz oparty o wyliczenia naukowe. W ten wątek włącza się i opowiadacz, by móc w czasie wyprawy po skarb potęgować nastrój poprzez opisy nocnej Pragi, a jednocześnie mieć możliwość prowadzenia obserwacji psychologicznych na protagoniście, kierującym się natrętną myślą, iż w portrecie świętego odkrył zarys planu, który go doprowadzi do ukrytego gdzieś w Pradze skarbu. Technika niby-baśni z kolei przechodzi w wątek sensacyjny (przyjaciel-bohater przez zbieg okoliczności oskarżony zostaje o kradzież), który następnie w dość naturalny sposób wiąże się z wątkiem politycznym (narrator-dziennikarz zaangażowawszy się w sprawy czeskich zgomadzeń narodowych – tzw. *táborów* – na przełomie szóstego i siódmego dziesiątka lat XIX w. zostaje uwięziony, przewieziony do Wiednia, by w tamtejszym więzieniu spotkać się z protagoniistą, którego stracił z oczu).

Tajemnica wątków niby-baśniowych (skarb), iluzja, jaka jej towarzyszy powodując rozchwianie realnych konturów świata, bywa w tej narracji demontowana z jednej strony uzasadnieniami psychologicznymi, z drugiej zaś realnymi wypadkami politycznymi, zgodnie z przekonaniem autora, że nie ma rzeczy niewyjaśnialnych są tylko niewyjaśnione. Tak też *Św. Ksawerego* odczytał Karel Krejčí.

Ale czy rzeczywiście takie jest ostatnie słowo owego romanetka? Bohater na końcu umiera w obecności narratora. Scena ta nawiązuje do sceny pierwszej w kościele św. Mikołaja, przed obrazem świętego, który przedstawiony jest przez malarza w momencie swojej śmierci. Narrator ponownie uświadamia sobie niezwykle podobieństwo nie tylko twarzy przyjaciela i św. Ksawerego, ale i pozycji ciała, jaką wyreżyserowała im śmierć. Ta scena – będąca formalnie typowym zamknięciem motywu centralnego noweli – otwiera jakąś zupełnie nową perspektywę w romanetku. Podpowiada ona czytelnikowi, że to nie plan drogi do skarbu był wpisany w twarz świętego, jak się domyślał protagonista, lecz plan drogi do cierpienia, plan tragiczności nieubłaganego losu ludzkiego, samotności człowieka w chwili śmierci. Tu już Arbes powstrzymuje swego narratora od jakichkolwiek komentarzy, wszystko pozostawia domyślności czytelnika. Romanetto z czasu historycznego, w jakim było całe zanurzone, otwiera się nieoczekiwanie na bezczas kondycji ludzkiej. Sens uniwersalny jest więc nową tajemnicą, utwór zyskuje perspektywę, w której pojawia się jakaś inna prawidłowość, której jednak ani pierwszoosobowy narrator, ani autor nie chcą (nie umieją?) już (jeszcze?) komentować ni wyjaśniać.

Arbes w swym utworze zastosował kilka razy technikę przemilczenia czy zawieszenia akcji. Było ono czynnikiem strukturalnym: miało strzec tajemnicy, by podnieść czytelnika do snucia domysłów. Przemilczenie końcowe jednak jest innego rodzaju. S. Skwarczyńska określa je jako „przemilczenie nierozwiązalne“, sugerujące istnienie niedocieczonych prawd, służące do wyrażania kategorii metafizycznych³³.

Już w tym utworze, ale jeszcze bardziej w *Ukrzyżowanej* czy w *Mózgu Newtona* pisarz wprowadzał i rozwijał problematykę życia psychicznego jako zagadnienie epistemologiczne, ukazał dezintegrację postaci powieściowej. Odbierał literaturze czeskiej

33 Skwarczyńska, S.: *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, w: *Z teorii literatury cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 25.

pewną siebie, ograniczoną poznawczo stabilność. Zgodnie ze swoją epoką przełamywał pesymizm poznawczy, ale jednocześnie sterował uwagę czytelniczą ku złożoności świata. Wprowadzając do tytułów i motywów centralnych sferę sakralną, po raz pierwszy chyba w prozie czeskiej ukazał denotacyjną niejasność symbolu. Nie zawsze udawało się pisarzowi przełożyć własne poglądy na obraz literacki. Dlatego romanetta ciążyą ku traktatowi, wykładowi, publicystyce, polemice dziennikarskiej, przeładowane są terminologią scjentyistyczną, odwołaniami do głośnych w owym czasie dzieł naukowych. Pisarz był świadom swych mankamentów. W *Elegii o czarnych oczach* pisał: „Zamierzalem w tej oto *bluetce* wypowiedzieć określoną ideę, rozwinąć z własnego punktu widzenia jaką taką moralność estetyczną. Ale przydarzyło mi się coś, jak człowiekowi, który nierozważnie i lekkomyślnie wyprawia się po nieprzetartych ścieżkach w podróż daleką: wkrótce poznaje, że zabłądził, że nigdy celu nie osiągnie“ (tłum. moje)³⁴.

Mimo tych narzekań w utworach pisarza dokładnie została przemyślana strategia narracji. W przeważającej ilości swych romanett Arbes zastosował narrację pierwszoosobową, która dzieliła cały utwór na dwie płaszczyzny: płaszczyznę dyskursu oraz płaszczyznę opowieści (opowiadanej historii). O ile płaszczyzna dyskursu przestrzega zasad mimetyzmu, zanurzona jest w iluzji czeskiej rzeczywistości politycznej i społecznej drugiej połowy XIX w., w topografii Pragi i Czech, reprezentując wyobraźnię porządkującą, naukową, filozoficzną, o tyle płaszczyzna opowieści, choć również bywa osadzana w konkretnym czasie historycznym, wiązana konkretnymi datami np. Wiosny Ludów, rabacji galicyjskiej czy wojny austriacko-pruskiej, pełna jest wydarzeń niezwykłych, wręcz niesamowitych, nocna sceneria odbiera jej topografii realność, reprezentuje więc wyobraźnię fantastyczną i zaskakującą. Ta druga płaszczyzna kumuluje w sobie doświadczenia literatury obiegów niskich, powieści gotyckich, romansów grozy, skontaminowanej jednak z powieścią „dziennikarską“, z naśladowaniem języka Poe'go, z powstającą powieścią fantystyczno-naukową.

Arbes pokonywał dwojaką konwencję w romanetcie: konwencję narracji i opowieści. Przeciw szerzącej się w pismach „obrazomani“³⁵, przeciw luźnemu wiązaniu epizodów, proponował kompozycję zamkniętą, przemyślaną. Jego fabuły mają charakter integrujący, nie sumatywny (addytywny). Popularnemu w literaturze czeskiej elegijnemu czy idyllicznemu ujęciu przeciwstawił obraz rzeczywistości, w którą włamuje się tajemnica, domagająca się logicznego i naukowego (na miarę swych czasów) wyjaśnienia. Pokazywał, że indywidualna psychika zapośrednicza obraz świata. Swymi opowieściami udowodnił, że racjonalne myślenie zwycięża rzeczywistość fantastyczną, że jedynie „pierwszy rzut oka“ kreuje dziwność, a tajemnica jest tylko brakiem cierpliwości do logicznych rozwikłań.

Wybrana przez Arbesa technika narracyjna nie była obojętna dla wczesnej percepcji jego utworów. Pamiętajmy, iż były to czasy wyraźnej w krytyce europejskiej

34 Cyt. za: Adela Prehliková, *Arbes a Poe. K 25. výročí Arbesovy smrti*, „Lumír“, LXV, 1939, s. 292.

35 Por. Bartoszyński, K.: *O badaniach układów fabularnych*, w zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Pod red. Henryka Markiewicza i Janusza Sławińskiego, Kraków 1976, s. 197.

niechęci do zbyt częstych i jawnych interwencji autora. Oczywiście spory te dochodzić musiały i do czeskich literatów. Najprostszym sposobem uniknięcia zbyt sztucznej jawności narracji autorskiej była narracja pierwszoosobowa, stylizująca narratora na świadka, czasem i współbohatera opowiadanych zdarzeń, narracja utrzymująca konsekwentnie punkt widzenia jednej postaci: narratora-observatora, który nawet przy włączeniu się w wydarzenia nie tracił tej cechy. Stawał się on „centralną świadomością”, z której punktu widzenia najpierw obserwujemy tajemnicę, a następnie wraz z opowiadaczem jesteśmy świadkami jej rozwikłania.

Po takiego narratora właśnie sięgnął Arbes, choć już w pierwszym romanecie wprowadził własne innowacje. Jakby obawiając się oskarżeń o manifestację wszechwiedzy autorskiej, głównym rezonerem czynił bohatera opowieści. W jego też usta wkładał dyskurs, w którym dokonuje się oceny świata i zdarzeń, rozwija przed słuchaczami uczestniczącymi w paśmie fikcyjnym obraz postępu nauki, podejmuje rozważania na temat kondycji ludzkiej i sytuacji politycznej. Zabieg ten miał swe konsekwencje: narratorskie osądy przedstawianego świata stawały się nie czczymi tyradami, wtętami autorskiej wszechwiedzy, lecz brzmiały jak naturalna, wypływająca z sytuacji wypowiedź bohatera, choć jej publicystyczna rozwlekłość mogła czasem nużyć. Wypowiedź taka zyskiwała dodatkowy odcień wyraźnego subiektywizmu, pozostawiając odbiorcę w niepewności, czy taki bohater-orator, emocjonalnie reagujący na zdarzenia fabularne, jest autorytetem dostatecznie wiarygodnym, by można było przyjmować jego stwierdzenia za ogólnie uznawane normy aksjologiczne czy prawdy naukowe. Postępowanie to do pewnego stopnia utrudniało identyfikację czytelnika z wiedzą i aksjologią bohatera.

Być może jednak taka struktura tekstu była jakąś maską ochronną dla autora w niepewnej politycznie dobie. Nie bez znaczenia bowiem dla ukształtowania narratora był, jak się wydaje, ówczesny zwyczaj identyfikowania opowiadacza, zwłaszcza pierwszoosobowego, który nie bywał jeszcze odbierany jako kategoria literacka – z realnym autorem. Ten zaś, podobnie jak kreowany narrator, był znanym dziennikarzem, dość dobrym znawcą sztuki, był uczestnikiem wypadków politycznych, więźniem stanu, sprawozdawcą sądowym, pisarzem. Identyfikacja autora z narratorem z kolei uwiarygodniała jednak snutą przez tego ostatniego opowieść, plasowała ją na płaszczyźnie realizmu, czemu dopomagała topografia i ciągle przywoływany czas historyczny, a przyznanie się narratora do znajomości bohatera obdarzało tego ostatniego w oczach odbiorcy realnym istnieniem. Tak więc subiektywizacja narracji pierwszoosobowej – paradoksalnie – obiektywizowała pełną tajemnic fabułę. Autobiograficzna stylizacja narratora służyła zachowaniu iluzji niemal dokumentu, iluzji rzeczywistości obiektywnej, do której wkraczała Tajemnica. Złudzeniu temu sprzyjało i niezbyt częste zaznaczanie dystansu czasowego narracji wobec opowiadanej fikcji. Dystans ów pojawia się najczęściej w epilogu, gdzie ułatwia wydobycie sensów ogólnych, podkreśla uniwersalną typowość postaci i sytuacji z opowiedzianej, niezwykłej historii, zmienia prawdopodobieństwo *mimesis* utworu w zawartą w nim filozoficzną prawdę o kondycji ludzkiej.

Narrator Arbesowskiego romanetta, choć wplątany w przebieg akcji, nie odgrywa roli detektywa, nie dąży sam do rozwikłania tajemnic, nie on też buduje napięcie

fabularne poprzez opowieść o niezwykłych wydarzeniach. Najczęściej pojawiająca się na początku zagadkę rozwikłuje sam bohater działający, obdarzony często podobnymi jak narrator pierwszoosobowy rysami psychicznymi i zainteresowaniami, będący właściwie jego sobowtórem, choć cechy osobowe są w jego wypadku wyolbrzymione aż po dewiacje psychiczne. On też decyduje o przerwaniu opowieści, na co narrator właściwy nie ma wpływu. Nieraz owo zawieszenie akcji ma charakter dość prymitywny: bohater przerywa swą opowieść, ucieka pod wpływem jakiegoś impulsu psychicznego, narrator nie może go dogonić i traci go z oczu na czas dłuższy. O następnym spotkaniu decyduje zazwyczaj przypadek lub po prostu inicjatywa bohatera, który odszukuje swego opowiadacza-przyjaciela, by odsłonić mu znowu jakąś część tajemnicy. Takie przypadki świadczą o tym, iż niełatwo było pokonać niedowład czeskiej prozy narracyjnej. To również bohater, nie narrator właściwy, stosuje dla wyjaśnienia zagadek częściowych retrospekcję, reprodukując opowieści innych postaci, zaplątanych w intrygę. Opowieści owe odsłaniają związki przyczynowe między pozornie nadprzyrodzonymi zdarzeniami czy zdumiewającymi zachowaniami ludzkimi. Udramatyzowana poprzez dialogizację opowieść bohatera bywa chwilami dwu- i trzypiętrowa, o ukształtowaniu szufladkowym. We wszystkie te opowieści, na wszystkich piętrach wdziera się dialog zmieniając je w żywą scenkę, przechodząc z *telling* w *showing*. Co więcej, to w tych dialogach – nie, jak to często bywało, w narracji głównej – znajdują się ukryte zwroty do czytelnika wirtualnego, mające podtrzymać jego uwagę (np. pochwały, że rozmówca śledzi tok myśli rezonującej postaci, „czego miłośnik pełnych napięcia historyjek by nie potrafił“³⁶).

Zasadzie teatralizacji w romanecie podlega nie tylko opowiadanie, ale i inne, występujące w utworze, dotyczące bohatera formy zapisu: listy, notatki. I one po kilku przytoczonych zdaniach przestają być po prostu dokumentami, i z nich narrator wydobywa dialogizowane scenki.

Ta sama technika narracji pierwszoosobowej, pociągająca za sobą subiektywizację wypowiedzi, pozwalała opowiadaczowi przyznawać się do wiedzy niepełnej, do popełniania omyłek na skutek złego odczytania zachowań protagonisty, a tym samym umożliwiała autorowi wikłanie tajemnicy czy zagadki (J. Janáčková wspomina o dużej w romanettach frekwencji słów wyrażających niepewność, domysł, wątpliwość typu: „może“, „chyba“, „prawdopodobnie“, „wydaje mi się“, „myślę“, „sądzę“). Ten typ techniki narracyjnej o modalnym charakterze (domniemania!) wyprowadzić można za Marią Jasińską z romantycznej powieści poetyckiej, w której „ustawienie się narratora w pozycji obserwatora stanowiło jeden z istotnych elementów tworzących zagadkowość i tajemniczość“³⁷.

Arbesa pociągała nie tajemnica w ogóle, ale tajemnica, którą logiczny rozum mógł wyjaśnić racjonalnie. Kładł przed czytelnikiem pytanie: czy to zdarzenie nadprzyrodzone, czy tylko nadzwyczajne? Odpowiedź była wyborem wariantu drugiego.

36 Cyt. za Janáčková, J.: *Arbesovo romaneto*, s. 115.

37 Jasińska, M.: *Autentyzm i „literackość“ a wiedza powieściowego narratora*, „Pamiętnik Literacki“ 1963, z. 1, s. 21.

Pisarza interesowało – w przeciwieństwie np. do Juliusza Zeyera, to co niepoznane, nie zaś to, co niepoznawalne. Zasadnie można by za motto jego twórczości uznać powiedzenie, iż jedynie prawda jest ciekawa. Widać to szczególnie wówczas, kiedy porówna się fantastykę obu rówieśników, Zeyera i Arbesa, czego dokonał K. Krejčí³⁸: Zeyer, w przeciwieństwie do Arbesa, obrazuje właśnie to, co niepoznawalne, podczas gdy Arbes, nawet sięgając do fantastyki grozy, wybiera motywy straszliwe, ale życiowo prawdopodobne, dając „realistyczną rekompensatę” motywów literatury frenezycznej. Najczęstszą przyczyną pojawienia się wydarzeń nadzwyczajnych, upiornych obrazów, rzekomego udziału w działaniu fantastycznych wynalazków (wehikuł czasu) bywa stan psychiczny bohatera, będący rezultatem wyczerpania jego organizmu lub choroby, psychozy. To zaburzenia nerwowe wywołują stany półsnu, halucynacji, w których rozgorączkowana wyobraźnia wytwarza fantastyczne obrazy, demaskowane jednak w końcu przez logiczny rozum i naukę. Nie zawsze jednak owa demaskacja bywała przeprowadzana z jednakową precyzją. Na niektórych romanettach znać pośpiech, pisanie z numeru na numer pisma. Niektóre wątki otrzymują dość prowizoryczne powiązania (tak się dzieje np. w płaszczyźnie opowieści *Ukrzyżowanej*). I realistyczna płaszczyzna narracji bywa czasem potraktowana po macoszemu, z zastosowaniem skrótów i przeskoków czasowych.

Bliska arbesowskiemu stanowisku epistemologicznemu była próba spojrzenia na człowieka jako na tajemnicę psychologiczną, usytuowaną pośród pospolitych faktów życiowych, bliska też mu była transformacja tego co potoczne, codzienne w coś groźnego i nierealnego. W swym antyklerykalizmie nawiązywał do frenezji francuskiej, usiłując stworzyć atmosferę grozy (elementy fantastyki upiornej, pozornej czarnej magii, wprowadzenie złowieszczej postaci zlaicyzowanego księdza), sięgał również do zagadnień psychopatologii, choć tworzone przez niego postaci nigdy nie przedstawiały urzeczenia złem, ani nie były reprezentantami dwuznacznego, tkwiącego w nim piękna. Raczej poprzez nie usiłował przezwyciężyć idyllizm czeskiej prozy ukazując wewnętrzną złożoność człowieka. Zwróćmy przy okazji uwagę, że w tym momencie niniejsze rozważania znajdują punkt odniesienia do wcześniejszych użyć terminu „realizm magiczny”. Zdaje się bowiem, że Arbesowe romanetto mieściłoby się w takim ujęciu realizmu magicznego, jakie znajdujemy w cytowanej przez Henryka Markiewicza³⁹ wypowiedzi Massima Bontempelli z roku 1925, stwierdzającego, iż istotą tego kierunku literackiego jest odkrywanie tego „co magiczne i nadrealne w codziennym życiu ludzi i rzeczy”. Ale z pewnym zasadniczym naddatkiem: Arbes starał się odnaleźć i drogę powrotną od niesamowitości ku rzeczywistości osiągalnej w przeciętnym doświadczeniu, sądził bowiem, że tylko tajemnica poddająca się rozwikłaniu przez rozum warta jest uwagi. Dlatego K. Krejčí widział w romanetcie (mimo wielu strukturalnych zbieżności) odwrotność prozy Franza Kafki⁴⁰: aczkol-

38 Por. Krejčí, K.: *Dvojí konfrontace, Arbes a Zeyer w: tenže, Česká literatura a kulturní proudy evropské*.

39 Markiewicz, H.: *Teorie powieści za granicą*, s. 338.

40 Krejčí, K.: *Dvojí konfrontace. Arbes a Kafka, w: tenže, Česká literatura a kulturní proudy evropské*.

wiek u obydwu fantastyka nie tkwi w materiale, lecz w konkretyzacji czytelniczej, celowo wywołanej przez autora, to przecież efekt ostateczny jest przeciwny. O ile u Arbesa to, co fantastyczne, irrealne zostaje stopniowo wchłonięte w kontrolowany rozumem krąg narratora (motywacja psychologiczna staje się przesłanką dla lektury realistycznej), o tyle u Kafki strefa realna zostaje wessana wraz z bohaterem przez wytwarzającą się wokół niego strefę irrealną, w otaczającą go atmosferę *fearful tale*.

Romanetto jako typ prozy jest przykładem przerastania czeskich „korzeni“ w literaturę całkowicie europejską czy euroatlantycką (Poe), przykładem wiązania z sobą obu tych tradycji.

PANA PRUSOWE IGRASZKI Z REALIZMEM (Uwagi o instrumentacji rodzajowej *Lalki*)

Jeśli w tytule niniejszych rozważań odwołuję się do wprowadzonego przez Stefanię Skwarczyńską pojęcia *instrumentacji rodzajowej*⁴¹ czyli zjawiska wzajemnego wiązania się i ustosunkowywania w utworze różnych form rodzajowo-gatunkowych, nie znaczy to, bym nie pamiętała o znanych kłopotach z podziałem na antycznej proveniencji rodzaje, a w ich ramach – gatunki literackie oraz o trudnościach w posługiwaniu się wypracowanymi na tym polu terminami genologicznymi. Nie miejsce tu na referowanie wieloletniej czy nawet wielowiekowej dyskusji nad sensem i zakresem pojęć rodzajowych, dyskusji do dziś nie rozwiązanej zadowalająco, zwłaszcza jeśli spojrzymy na nią z punktu widzenia współczesnych artefaktów, w których na plan pierwszy wysuwają się właśnie nie cechy determinująco-różnicujące rodzaje czy gatunki, lecz cechy wątpliwe, uznane przed laty przez Juliusza Kleinera za zapożyczone od pozostałych rodzajów literackich, cechy zamazujące wyrazistość i jednonaczość konturowo-klasyfikacyjną⁴². Optujemy jednak za twierdzeniem Skwarczyńskiej, iż nie ma utworu bez kośćca rodzajowego, choć utwór może być zbudowany w oparciu o więcej niż jedną formę rodzajową⁴³, a w pracy niniejszej przyjmujemy zasadę trójrodzajowości nie tylko ze względów praktycznych, ale także dlatego, że uwagi niniejsze odnoszą się do powieści pozytywistycznej, a więc pochodzącej z doby, kiedy podział ów bywał raczej niekwestionowany, powieść zaś w jego ramach zaliczano – bez zbytecznego hamletyzowania – do epiki, jakby zapominając o zauważonej i kulturowanej już przez romantyków (mówiąc słowami listu Friedricha Schillera do Johanna Wolfganga Goethego) „czarującej sprzeczności między rodzajem a gatunkiem, sprzeczności, która tak w naturze, jak i w sztuce jest zawsze pełna dowcipu”⁴⁴. Otóż przedmiotem niniejszych uwag jest właśnie owa „czarująca sprzeczność” czyli, mówiąc mniej metaforycznie, wzajemny stosunek struktur rodzajowych i gatunkowych w odniesieniu do największego dzieła polskiego realizmu krytycznego – *Lalki* Bolesława Prusa, uznawanej – i słusznie – za klasyczny, najdoskonalszy artystycznie

41 Por. Skwarczyńska, S.: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii* in: też, *Wokół teatru i filmu*, Warszawa 1970; też: *Szczególny typ instrumentacji rodzajowej utworu literackiego („La Rêve“ Emila Zoli, „La Jalousie“ Alaina Robbe-Grilleta, tamże; też: Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha“ Słowackiego i jej tradycja literacka w zbiorze: Juliusz Słowacki w sto pięćdziesięciolecie urodzin*, Warszawa 1959.

42 Przypomniał te sprawy w znanej pracy *Rodzaje i gatunki literackie* wydanej pierwotnie pod znamionym tytułem *Spory genologiczne* H. Markiewicz, por. tenże: *Główne problemy wiedzy o literaturze* Kraków 1976, s. 148–181.

43 Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem...*, s. 171.

44 Cyt. za Markiewiczem, j. w. , s. 154.

utwór polskiej prozy powieściowej, ba, za najbardziej europejską, społeczno-obyczajową powieść polską, a mówiąc słowami Stefana Żeromskiego – za „brylant beletrystyki całego świata“. Jako powieść o takim właśnie statusie – teoretycznie powinna być ona mocno zakotwiczona w obszarze epiki i wszystkie jej elementy strukturalne powinny nas ku temu obszarowi prowadzić. Czy jednak tak jest w rzeczywistości?

Polska powieść pozytywistyczna tworzona była w oparciu o klasyczne wzory powieści balzakowsko-flaubertowskiej. Centralnym problemem jej poetyki, scalającym wszystkie elementy struktury, był realizm⁴⁵. Przejawiał się on w żądaniu prawdopodobieństwa życiowego, iluzji rzeczywistości, które to żądania z kolei wpływały na typ narracji, ukształtowanie bohatera, typ fabuły. Powieść balzakowska, respektująca „klasyczne reguły wyboru, harmonii i proporcji“⁴⁶ eksponowała, jak wiadomo, swą funkcję przedstawiającą, poznawczą i obiektywno-krytyczną. Rzeczywistością przez nią ukazywaną miała być prywatna codzienność jednostki popadającej w konflikt z rozdartym sprzecznościami społeczeństwem. Postaci winny były być wprawdzie z założenia zindywidualizowane, przedstawione rozwojowo, od strony przeżyć wewnętrznych, jednocześnie wszakże winny były spełniać kryterium reprezentatywności, typowości. Bohater posiadał jednolitą strukturę psychiczną, przejawiającą się w działaniu, w motywacji jako charakter. Preferowano fabułę (słynną, oksymorniczną „fikcję realistyczną“) opowiedzianą przez narratora wszechwiedzącego, lecz nie manifestującego swej obecności, przemawiającego językiem „przezroczystym“, nienacechowanym stylistycznie i przez to nie zwracającym na siebie uwagi, nastawionym wyłącznie na komunikowanie treści (stąd postulowany obiektywizm ujęć narratorskich); opowiadacz ów reprezentował zespół wartości etycznych, traktowanych jako dyrektywy porządku świata, decydujące o sensie życia. Świat przedstawiony budowany był na zasadzie prawdopodobieństwa w odniesieniu do świata pozaliterackiego, rzeczywistego, apelował do potocznych doświadczeń odbiorcy i przez tegoż odbiorcę mógł być sprawdzalny. Autor, narrator i czytelnik (szczególnie w powieści społeczno-obyczajowej) należeli do tej samej formacji kulturowej, posługiwali się tym samym językiem, uznawali na ogół podobne lub tożsame wartości i z tych właśnie faktów wpływała zgoda odbiorcy na decydującą rolę wiedzy, świadomości i aksjologii narratora w tworzeniu obrazu świata. Opis, jak cała powieść, spełniał funkcję informacyjno-poznawczą.

Ale niemal równocześnie z tym modelem pod koniec XIX wieku rozwijać się zaczęły w literaturze polskiej modele prozy naturalistycznej, w których na plan pierwszy wysuwać poczęto ekspresyjne funkcje prozy. Powieść modernistyczna rezygnowała z dystansu narracyjnego. Punkt widzenia, związany pierwotnie z narratorem, przesuwał się w kierunku postaci (tzw. narracja personalna), język opowiadacza zaczął zbliżać się do języka poetyckiego. Powieść naturalistyczna i impresjonistyczna rozbiły fabułę na szereg scen (pierwsza rezygnując z typizacji w dążeniu do wiernego

45 Por. Martuszevska, A.: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1977.

46 Eile, St.: *Ideal powieści pozytywistycznej. „Nad Niemnem“ Orzeszkowej*, „Pamiętnik Literacki“ 1974, z.1.

przedstawienia złomków życia, druga w usiłowaniu o utrwalenie jego momentów ulotnych). Opowiadanie ustępowało przed dialogiem, opis przed ukazywaniem, prezentacją świata, *telling* przed *showing*. Przeniesienie punktu widzenia z narratora na postaci pozwalało na wtargnięcie ich języka do partii narracyjnych (rola mowy pozornie zależnej).

Tak wyglądała sytuacja w prozie polskiej w epoce powstawania i publikowania *Lalki*. I choć jeszcze w 1966 roku Henryk Markiewicz skarżył się, że „wiedza nasza o ówczesnych [pozytywistycznych – przyp. K.-P.] strukturach powieściowych jest bardzo fragmentaryczna i niepełna“, to przecież obecnie problematyka rozwoju powieści w Polsce, ujmowana od strony strukturalnej, nie tylko treściowo-ideowej, posiada już dość bogatą literaturę⁴⁷.

Świadomość teoretyczna pozytywistów polskich wytwarzała się niemal równoległe z ich twórczością artystyczną, Teodor Jeske-Choiński np. dopiero się o nią dopominał. Powieść, jak słusznie zauważa Markiewicz⁴⁸, i po świadomym przeciwstawieniu się romansowi, długo traktowano jako gatunek pograniczny między artefaktem a innym piśmiennictwem. Stąd tendencja do wykorzystywania w niej wielu gatunków. Długo też ciążyła na powieści pozytywistycznej, i to zarówno w narracji, jak i w kreacji bohatera, jej podstawowa sprzeczność między postulatem obiektywizmu, odkrywającego ogólne prawa życia społecznego i stosunków międzyludzkich a żądaniem uszczegółowienia, a więc sprzeczność pomiędzy dążeniem do stworzenia iluzji bogatej w różnorodność rzeczywistości – a zadaniami poznawczymi, domagającymi się uogólnień właściwych naukowemu prawom i regułom. Sprzeczność tę z czasem dopiero miała rozwiązywać kategoria typowości obrazu świata i bohatera, uwydatnienie rysów historyczno-środowiskowych, prawdopodobieństwo postaci i sytuacji.

Jakżeż owe, podane tu w ogromnym skrócie, cechy powieści realistycznej mają się do sztandarowego dzieła pozytywizmu polskiego – pana Prusowej *Lalki*? Zapewne w utworze Prusa da się odkryć wiele gatunków literackich, służących lepszemu uchwyceniu obrazu rzeczywistości w powieści, która według słów samego twórcy miała „przedstawić naszych polskich idealistów na tle społecznego rozkładu“. Tutaj ze względu na ograniczoność miejsca naszkicujemy przynajmniej dwa problemy, niezmiernie ważne dla makrostylistyki utworu: zagadnienie subiektywizacji dzieła oraz wykorzystania w nim symbolu.

47 Przypomnijmy przykładowo: Weintraub, W.: *Wyznaczniki stylu realistycznego*, „Pamiętnik Literacki“ 1961, z. 2; Brodzka, A.: *Kierunki przeobrażeń dwudziestowiecznej prozy powieściowej*, w zbiorze: *Z problematyki literatury polskiej XX wieku*, t. 2, Warszawa 1965; Głowiński, M.: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968; tenże: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, tenże: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973; Kulczycka-Saloni, J.: *Formy tradycyjne i nowatorskie w utworach powieściowych*, „Polonistyka“ 1971, nr 5; Eile, St.: *Światopogląd powieści*, 1973; Martuszevska, A.: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1977.

48 Markiewicz, H.: *Antynomie powieści realistycznej XIX wieku* w tenże: *Przekroje i zbliżenia stare i nowe*, 1976, s. 44.

Czas, w którym powieść powstała (koniec lat osiemdziesiątych: 1887–89 wydanie czasopiśmiennicze, rok 1890 wydanie książkowe) nakazywał autorowi przede wszystkim zwrócić uwagę na kwestię narratora, którego wszechwiedza ulegać już zaczynała stopniowemu ograniczaniu. Ale Prus od razu poszedł dalej: w powieści mamy do czynienia z dwoma typami narracji. Obok narratora autorskiego, trzecioosobowego, wszechwiedzącego, choć o ograniczonych już kompetencjach, w utworze pojawia się narracja personalna (np. respektowanie punktu widzenia Wokulskiego choćby w słynnej scenie opisu Powiśla, dzięki czemu odbiorca prócz rzeczywistości pozaliterackiej, oglądanej i ocenianej subiektywnie przez bohatera, poznaje głębiej i samą postać; podobnie wielofunkcyjny jest też występujący już w t. I monolog Izabelli, zdejmujący z autora odium subiektywizmu, dzięki przyjęciu punktu widzenia bohaterki, zlekka zresztą parodiowanego). Ta część powieści jednak, jak się wydaje, mimo pojawiania się „monologu myślanego“ w 3–ej osobie, mimo „uwewnętrznienia“ narracji, nie narusza epickiego ładu całości. Stonowanie neutralnego obiektywizmu narracji zsubiektywizowanym punktem widzenia bohatera pozytywnego (Wokulski), godnego zaufania, choć w sprawach sercowych sparaliżowanego relikta-romantycznej uczuciowości, w gruncie rzeczy nie podważa owego obiektywnego spojrzenia na rzeczywistość. Nie podważają go również rozważania i marzenia „panny z towarzystwa“ – Izabelli, podszyte autorską ironią, sprowadzającą rzeczywistość do jej właściwych wymiarów, czytelną dla odbiorcy i kierującą jego ocenami.

Inaczej ma się sprawa z partiami utworu noszącymi nazwę *Z pamiętnika starego subiekta*. Na pierwszy rzut oka wydać by się mogło, że autor sięgnął po pamiętnik w jego dawnej funkcji poświadczania autentyczności podawanych faktów, uprawdopodobnienia fikcji, a więc funkcji rzekomego dokumentu (lubowała się w tym jeszcze powieść biedermeierowska). Pisze go człowiek reprezentujący w powieści romantyzm (głównie polityczny), pogrobowiec powstania listopadowego, uczestnik walk Wiosny Ludów, który tylko dzięki przyjaźni z Wokulskim znajduje sobie godne szacunku miejsce w popowstaniowym świecie pozytywistycznym, człowiek naiwny, dobroduszny, trwający w swych napoleońsko-politycznych złudzeniach. W partiach, które to odkrywają czytelnikowi, wyraźnie się zaznacza egocentryzm i subiektywizm tej narracji. Jest to jednakże subiektywizm niezwykle funkcjonalny: to przecież Rzecki – idealista i fantasta – prawidłowo, bezbłędnie i realistycznie odczytuje istotę budowanego w nurcie narracji odautorskiej związku uczuciowego między Wokulskim i Izabellą, i to odczytanie przekazuje czytelnikowi w opisie epizodu w teatrze. Czytelnik przestaje mieć jakiegokolwiek wątpliwości w tej kwestii, skoro i ten największy z naiwnych powieści domyślił się prawdy, choć natychmiast nakazał sobie w nią nie wierzyć i – nie wypadając ze swej roli romantyka i fantasty – posądził zaraz Wokulskiego o pełnienie rzekomej tajnej misji politycznej.

Pamiętnik Rzeckiego stylizowany jest na staropolski pamiętnik szlachecki (kłania się Jan Chryzostom Pasek, ale i wyrastająca z tejże, oralnej kultury szlacheckiej gawęda), w którym uproszczona historiozofia nie przeszkadzała narratorowi być znakomitym obserwatorem szczegółu, przekazać ówczesne życie w częstych, pełnych humoru scenach, w których opis przechodził w żywe opowiadanie o zdarzeniach

(przykładem może być choćby znana scena wyprowadzania się studentów z domu baronowej Krzeszowskiej). Te właśnie cechy pamiętnika starego subiekta zbliżały subiektywizujące, indywidualizujące na ogół ujęcia pamiętnikowe książki do postulatów powieści realizmu krytycznego, uwiarygodniając je.

Relacje pamiętnikowe na ogół ukazują zdarzenia układające się w całość nie według logiki wynikania, lecz w następstwie sił działających poza ramami pamiętnika. I tę cechę pamiętnikarstwa wykorzystał Prus: właściwe motory akcji przecież znajdują się poza zasięgiem możliwości oddziaływania pamiętnikarza i jego świata. On jedynie może komentować dramat Wokulskiego, odkrywając jednocześnie czytelnikowi swe horyzonty umysłowe, ale i prawdę o obserwowanej i przeżywanej emocjonalnie przez siebie rzeczywistości. Być może więc nazwisko pamiętnikarza jest nazwiskiem „mówiącym“, a Rzecki jest szczególnym rzecznikiem powieści? W każdym razie choć pamiętnik starego subiekta wprowadzał tonacje spoza epiki, bo tonacje liryckie czy humorystyczne, nie powodował gatunkowego rozpadu czy rozłamu powieści. Przeciwnie: inkorporując rozliczne odwołania genologiczno-intertekstualne wspomagał jej niezwyklej kunszt artystyczny.

O ile sięgnięcie do odczuwanych jako staropolskie form pamiętnika czy gawędy było odwołaniem się do genologicznej tradycji, specyficznie wykorzystanej i oryginalnie funkcjonującej w całości, o tyle inny typ zachowań genologicznych, jakie zaobserwować możemy w *Lalce*, odsyła nas do najbardziej wówczas nowoczesnych rozwiązań literackich, „unoszących się“ dopiero w atmosferze kulturalnej Europy. Mamy na myśli wykorzystanie bliskiej symbolizacji paraboli, która eksponując wieloznaczność pewnych partii utworu czy jego zakończenia prowadzi nas wprost ku symbolizmowi, a także sięgnięcie po elementy *science fiction*. Natchnienia przychodziły głównie z Francji. W latach powstawania *Lalki* tam właśnie toczono już na temat istoty symbolu wielkie dyskusje⁴⁹, które w Polsce mógł aktualizować zakotwiczony mocno w naszej kulturze romantyzm. Tam też powstawały dzieła założyciela gatunku powieści naukowo-fantastycznej Juliusza Verne’a. Wszystko to odbywało się na tle rozczarowań pierwszej fazy pozytywizmu tendencyjnego, na tle utraconej wiary nie tylko w zdolność naprawy świata, ale i jego opisu językiem pojęć. Wtedy to literatura coraz częściej zaczęła zastępować ten ostatni (podobnie jak opis zmysłowy) myśleniem w słowach-obrazach, wprowadzając formę wypowiedzi pośredniej, jaką był – będący syntezą idei i obrazu – symbol. U Prusa oczywiście zjawisko owo nie przejawia się jeszcze jako forma literackiej świadomości zdeklarowanej (boć przecie polskie dyskusje na temat symbolizmu rozpoczęły się jakieś 10 lat po ukazaniu się powieści), ale immanentnej, polegającej już jednak nie na nazywaniu przedmiotu, lecz sugerowaniu znaczeń, przy wykorzystaniu w tym celu równoważnika, ekwiwalentu w miejsce wyrazu bezpośredniego. Sztuce kopiowania przeciwstawił Prus niejednokrotnie w swym utworze sztukę transpozycji, zdarzeniom ujętym w sposób anegdotyczny – zdarzenia o znaczeniu symbolu.

49 Szeroko o nich pisze Maria Podraza-Kwiatkowska w pracy *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.

Dążenie do wyczarowania, ewokacji głębszego znaczenia zjawiska zamiast jego opisu odnajdujemy w wielu miejscach powieści. Ocieramy się o nie już w miejscach tak eksponowanych, jakimi są tytuł i zakończenie utworu. W obu tych miejscach mamy do czynienia z symbolizacją spontaniczną, raczej nieświadomą (jeśli posłużymy się podziałami Maeterlincka z r. 1891 na *symbole a priori* oraz *symbole nieświadome*, „rodzące się z każdej genialnej ludzkiej twórczości“⁵⁰). Tytuł powieści sprawiał interpretatorom wiele kłopotu. Sam Prus odsyłał do procesu o lalkę, jaki miał miejsce w Brnie, twierdząc, iż z wdzięczności za inspirację tak powieść zatytułował. Ale odbiór czytelniczy był inny: epizod z lalką mógł się stać ośrodkiem noweli, nie powieści ujmującej panoramicznie społeczeństwo polskie pod koniec XIX wieku, czytelnicy więc zaczęli wiązać tytuł z panną Łęcką – typową, i w polskiej powieści międzypowstaniowej nieraz piętnowaną, „lalką salonową“. Dalsze badania jednak (Zbigniew Przybyła, Zofia Mitosek) zwracały uwagę na to, że przecież jest to powieść nie o Izabelli, lecz o Wokulskim jako jednostce stawiającej czoła społeczeństwu i przegrywającej tę walkę. Rozumienie tytułu jako symbolizacji żeńskiego typu społecznego byłoby więc zawężeniem problematyki utworu. Zaczęto też wskazywać na to, iż motyw lalki występuje w dziele wiele razy, poczynając od zabawy Rzeckiego, gdzie lalki-marionetki są symbolem kondycji ludzkiej w ogóle, poprzez motyw rzekomej kradzieży i sceny w sądzie, po klasyfikacyjne określenie Izabelli. Zdaje się, że najbliższa odczytania sensów głębokich *Lalki* jest Zofia Mitosek⁵¹, stwierdzająca, iż tytuł Prusa jest „tekstowym modalizatorem lektury“, wskazującym na to, iż poprzez nazwanie jednego z elementów świata przedstawionego twórcą pragnie wyjaśnić świat pozaliteracki. Sposobem owego wyjaśniania jest wykorzystanie paralelizmu. Motyw lalki jest momentem symbolicznym, sprzęgającym rozproszone wątki i ich *quasi*-historyczną konkretność, jest „historią zdobywania wiedzy przez bohatera i zarazem zdobywania wiedzy przez czytelnika“. Jedną z zasadniczych scen widzi też Mitosek w scenie procesu o lalkę. Ten właśnie epizod rzutuje na sensy całego utworu. W tej scenie wyraźny jest paralelizm Wokulski-Izabella, Helenka-lalka. Ten epizod „wyraża model stosunków opartych na mistyfikacji“: Helenka w swej fantazji ożywia lalkę w podobny sposób jak Wokulski Izabellę, kiedy to nadaje pozorowi właściwości romantycznej kochanki, anioła, „drugiego ja“ bohatera. A zdobywając wiedzę prawdziwą „zakochany kupiec“ cierpi jak Helenka przy rozpruwaniu lalki przez sędziego. Kiedy zaś Wokulski osiągnie świadomość krytyczną identyfikując Izabellę jako Elwirę i dostrzeże paralelizm stosunku baron – Elwira oraz swego i Izabelli, następuje według Mitosek moment „semantycznego zamknięcia powieści“, z założenia niespójnej i otwartej. Bohater teraz może – ale nie musi – podjąć inne wezwanie pozytywnemu: przejść do działań na polu nauki.

Zamknięcie motywu symbolicznego lalki otwiera więc genologicznie możliwość przejścia do zupełnie innego gatunku powieściowego – do rodzącej się fantastyki

50 Cyt. za M. Podrazą-Kwiatkowską, j.w. s. 28.

51 Mitosek, Z.: „*Lalka*“ – epizod czy nazwa? In: *taż: Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1977.

naukowej. Ale i tutaj działa zwątpienie Prusa. Wokulski już raz podejmował próbę rozwiązania praktycznego *perpetuum mobile* (i ten fragment utworu *nota bene* można odczytać symbolicznie jako językiem ezopowym opowiedziane przygotowania do powstania; symbole w *Lalce* spotykamy na każdym kroku). Wówczas wypływało to z niewiedzy młodzieńca, pozbawionego możliwości nauki pod zaborami. Czy jednak późniejsza sytuacja Wokulskiego-przedsiębiorcy jest lepsza? Nie mówiąc o wieku i przeżyciach bohatera (powstanie, zesłanie na Sybir, zdobywanie majątku, rozczarowanie miłosne) stwierdzamy, że to przecież wciąż ten sam, zniewolony przez historię Polak, którego pole działania zakreśla obca moc.

Wielkie odkrycia naukowe niemożliwe są w „priwislanskim kraju“ pozbawionym wyższej uczelni, a praca za granicą, prócz konieczności posiadania odpowiednich środków, skazywała na dokonywanie odkryć i wynalazków dla obcych, jak dowodziły tego losy Ignacego Domeyki, Pawła Edmunda Strzeleckiego, potem Bronisława Malinowskiego czy Konstantego Ciołkowskiego. Prus – gorzki realista – nie mógł tego nie widzieć. Stąd zapewne wątek sci-fi w powieści plasuje się raczej również w sferach symbolu, sugestii niż realizmu czy opartej o zdobycze naukowe, optymistycznej fantastyki. Badania naukowe nad metalem lżejszym od powietrza prowadzi przecież uczony o „mówiącym“ imieniu Geist. To zaledwie „duch nauki“, który może coś sugerować, do czegoś jakby wzywać Wokulskiego, ale nie jest w stanie dać mu pewności rozpoczęcia nowego rozdziału życia. I symboliczne zgubienie przez Izabellę i Starskiego próbki owego dziwnego metalu zdaje się sugerować, że i na tym polu Wokulski osiągnął świadomość krytyczną: rozróżnił marzenie od rzeczywistości. Płaskość rysujących się przed nim perspektyw życiowych w kraju zniewolonym, w wieku, który według autokomentarza samego Prusa „zaczął się rycerskością a skończył kapitalizmem, zaczął się poświęceniem a skończył geszefciarstwem“⁵² raczej wskazuje na wybór samobójstwa jako zamknięcie powieści. Ku takiemu odczytaniu semantycznego zakończenia powieści wiedzie i scena ostatnia, poprzedzająca słowo „koniec“.

Trzeba przyznać, że Prus mistrzowsko posługiwał się w powieści wieloznacznością czy jakąś nieuchwytnością znaczeniową, której istotą było nie tylko wywoływanie wzruszeń, ale i niedopowiadanie odpowiednio sprecyzowanych idei, pozostawianych domyślności czytelnika i krytyka. Po mistrzowsku też wykorzystywał mikrostylizykę dla sygnalizowania sensów ogólnych czy głębokich, ważnych dla makrokosmosu powieści i mogących być odczytanymi jako ich „figura“, zapowiedź. Tak skonstruowana została właśnie owa scena ostatnia – scena śmierci Rzeckiego. I tutaj autor posłużył się symbolizacją w funkcji aluzji, delikatnej sugestii, mającej w czytelniku wywołać nie tyle określony, jednorodny nastrój, ile całą gamę emocji: od współczucia do sarkazmu. Rzecki, który przed śmiercią osiągnął również ową „świadomość krytyczną“, wcześniej zamkniętą przed nim dzięki nieustannym, naiwnym mrzonkom niepoprawnego romantyka, nie wytrzymuje nacisku „nagiej“ rzeczywistości: umiera. Tak go zastają przywołani Szuman i Ochocki oraz drobne figurki charakterystyczne w powieści, tworzące nic nie znaczący aksjologicznie, a nawet może nacechowany

52 Cyt za Markiewicz, H.: *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 134.

pejoratywnie ludzki tłum czy motłoch, ci, którzy na retoryczne pytanie Szumana „*Kto tu zostanie?*“ odpowiadają ochoczo: „*My!*“ Tyle, że Szuman pytał o indywidualności, jak Wokulski i Rzecki. Dalsza wypowiedź Szumana o Rzeckim jako reprezentancie pewnej epoki i postawy społecznej: „*Ostatni romantyk!... Jak oni się wynoszą... Jak oni się wynoszą*“ otrzymuje wprawdzie symboliczną ripostę w słowach sterczącego z kieszeni Rzeckiego listu: „*non omnis moriar*“, którym to słowem Ochocki przyznaje rację, ale czytelnik – jak zawsze w tej powieści – nie jest tak pewny, czy postawa starego subiekta znajdzie w społeczeństwie swoich kontynuatorów. Pewność tę podważają przecież nie tylko Szlangbaum, Węgrowicz i Maruszewicz, a więc ludzie płytycy czy asekurancy, którzy do nowych warunków zaadoptowali się nadspodziewanie łatwo. Pewność tę podważa i to, że cytat z Horacego jest urwany, brak potwierdzającej pierwsze słowa części *multaque pars mei vitabit... Czy potwierdzenie to weźmie na siebie lekkoduch Ochocki? Raczej nie, skoro Prus zrezygnował z pisania dalszego ciągu powieści pod tytułem *Sława*... Zgodnie z poetyką symbolu scena ta ma jedynie sugerować różnorodne znaczenia, ma pozostawić też odbiorcy możliwość odgadywania.*

W omawianej scenie, jak w wielu innych punktach powieści, funkcja informacyjna języka, tak ważna dla powieści realistycznej, została zanegowana. Autorskiego narratora- informatora zastąpił kreator. W takich właśnie momentach Prus odcina się od postulatu pełnienia przez utwór funkcji mimetycznej, naśladowczo-realistycznej, uwypukla natomiast funkcję kreacyjną literatury. Na naszych oczach wmontowuje w struktury realistyczno-epickie ekspresję pośrednią, której celem jest ewokowanie wzruszeń, nastrojów oraz sugerowanie idei; te ostatnie jednak czytelnik musi konkretyzować i domyślać sobie sam. Budzi więc w odbiorcy wyobraźnię uczuciową, przetwarzającą zjawiska zewnętrzne we wzruszenie. Liczy też na aktywną percepcję czytelnika, percepcję, która zrealizuje tkwiące w dziele możliwości. Nie jest to przecież nic innego jak tylko postawa liryka. Jest w tym również bliska nam postawa, widoczna we współczesnej produkcji literackiej, otwierającej się programowo na coraz to nowe reakcje i interpretacje, traktującej dzieło jako wielorakiego stymulanta, wielką możliwość, którą dopiero odbiór aktywizuje i aktualizuje.

Widzimy więc, że Prus tworząc w epoce gloryfikacji rodzaju epickiego, sprowadzonego w praktyce do powieści – koronnego gatunku pozytywizmu, przekraczał wielokrotnie w swym arcydziele, *Lalce*, granice epickości. Przejawiło się w tym zapewne i wielkie znaczenie romantyzmu dla kultury polskiej w ogóle. Powieść, która miała być rozrachunkiem pokoleniowym z postawami romantycznymi, jednocześnie ukazywała, jak głęboko romantyzm tkwił w psychice polskiej nie tylko epigonów, jak Rzecki, ale i ludzi, którzy usiłowali ujarzmić i podporządkować sobie nową epokę, jak Wokulski. Ta powieść o mocowaniu się z pozostałościami romantyzmu w duszach Polaków nie mogła przechodzić obojętnie obok poetyki romantycznej, która wypowiedziała posłuszeństwo „czystości“ rodzajów i gatunków, która nęciła bogactwem form, śmiałością łączenia w utworze różnych struktur rodzajowych i gatunkowych, włączając, jak choćby sztandarowy *Pan Tadeusz*, struktury liryczne w zestrój struktur epickich. Romantyczne dzieła pojawiają się przecież w *Lalce* i jako element fabuły.

Pamiętamy choćby „rozliczeniową“ scenę, kiedy to Wokulski powtarza gest Gustawa z *Dziadów* oskarżając „książki zbójcekie“, którymi w międzyczasie stały się dzieła romantyków, iż są przyczyną jego nieszczęść. Prus wprawdzie oskarżał niektóre idee romantyzmu, czyniąc je odpowiedzialnymi za losy Polaków, ale dostrzegał wielkość i wspaniałość artystyczną tej literatury. Polskie doświadczenia literackie wielorodzajowości i bogactwa form hybrydycznych nie mogły być zapomniane nawet w epoce dominującej poetyki realizmu. Trzeba było też ratować zagrożony niepopularnością liryzm, ratować poprzez wprowadzenie go we wnętrze dzieła mającego zewnętrznie formę epicką. I tak właśnie Prus postąpił. Wprowadził liryzm wykorzystując przedmioty i zdarzenia przedstawione bezpośrednio w utworze i przekształcając je w symbole o wyraźnej dynamice lirycznej. Zobiektywizowany świat powieści realizmu krytycznego zaczął dzięki tym zabiegom subiektywizować. Tworząc specyficzne zestroje rodzajowe, grając strukturami gatunkowymi i rodzajowymi uwieloznaczał swą powieść, stwarzał możliwości dla nowych zupełnie w poetyce powieści realistycznej wykładników swych idei, a jednocześnie dawał zapowiedź nadchodzących zmian w poetyce nowoczesnej epiki (powieści). Przypominał też zarazem o mającej starożytne przeciwieństwo praktyce poetyckiej umieszczania ośrodków ekspresji lirycznej w układach struktur epickich, praktyce, która swych poprzedników odnaleźć mogła nie tylko w polskim romantyzmie, ale i w bardzo odległej przeszłości, bo nawet w *Odysei*, gdzie w strukturę eposu wpisano strukturę powieści przygodowej i opowieści baśniowo-mitologicznej⁵³.

Patrząc na przemiany gatunkowe jako na proces, w którym *Lalka* stała się interesującym ogniwem, możemy zasadnie stwierdzić, że to z tamtych wszystkich dokonania literackich wyrasta dzisiejsza proza epicka, w której konstrukcja wielorodzajowa i wielogatunkowa, podobnie jak otwarte zakończenie migocącego wieloznacznościami utworu, staje się chlebem powszednim pomysłowego artyzmu pisarzy współczesnych.

53 Por. Skwarczyńska, S.: *Szczególny typ instrumentacji rodzajowej utworu literackiego*, j. w. s. 254.

„W CZARNEJ KRAINIE WĘGLA...“
(Obraz Śląska w twórczości Andrzeja Niemojewskiego
i Petra Bezruča)

Jest rzeczą dosyć niezwykłą, że w polskich i czeskich badaniach porównawczych nie zwrócono uwagi na pewną analogię literacką, której warto chyba słów kilka poświęcić. Chodzi mianowicie o wydane tuż po sobie dwa zbiory poezji, związane tematycznie ze Śląskiem. Oba pisane były z wyraźnym tendencyjnym zamierzeniem, o czym świadczy mocno w nich zakodowana funkcja apelacyjna. Jednym z nich – jak łatwo się domyśleć – są *Slezské písně* Petra Bezruča, których trzon, jak się przyjmuje, powstał około 1899 r., uzupełniane zaś i przerabiane były przez autora aż po lata trzydzieste XX wieku. Zbiór drugi mniej jest znany, wśród szerokich kręgów czytelników uległ niemal zapomnieniu. Chodzi o cykle poetyckie Andrzeja Niemojewskiego wydane pod wspólnym tytułem *Polonia irredenta*. Cykle owe ukazywały się między 30 lipca a 30 sierpnia 1894 roku w dodatku do „Kuriera Lwowskiego“ wychodzącym pod nazwą „Tydzień“. Doczekały się one następnie kilku wydań książkowych: pierwsze w roku 1894–1895, dalsze w 1901 i 1907 roku.

Utwory Bezruča i Niemojewskiego wykazują duże zbieżności w genezie i zamierzonej przez autorów funkcji, jaką pełnić miały w obu literaturach: polskiej i czeskiej. Obaj poeci zaznajomili się z realiami Śląska osobiście. Bezruč odświeżył swe śląskie wspomnienia z okresu dzieciństwa, gdy w latach 1891–93 podjął pracę na poczcie w Místku. Niemojewski w r. 1892 przybył do Sosnowca, gdzie pracował jako sekretarz Towarzystwa Kopalń i Zakładów Hutniczych do roku 1898. Rzeczywistość śląską Bezruč poznawał w swych wędrówkach po okolicy, w kontaktach z tamtejszymi mieszkańcami, m. in. z rodziną Saganowych, z Dodą Bezručową – swą niespełnioną miłością (nawiasem warto dodać, że dziadek owej Dody o nazwisku Romanowski był ponoć polskim szlachcicem), z wykolejonym nauczycielem Ondřejem Boleslavem Petrem, który sam pisał wiersze o Cieszyńskiem⁵⁴.

54 Por. Urbanec, Jiří: *Mladá léta Petra Bezruče. Život a dílo 1867–1903*, Ostrava 1969; Závodský, Artur: *V blízkosti básníka*, Brno 1977. O A. Niemojewskim wiele danych biograficznych zawierają: wstęp J. Pierchaly: *Andrzej Niemojewski – piewca Zagłębia Dąbrowskiego*, w: Niemojewski, A.: *Polonia irredenta*. Wrocław 1972; Maciejewska, Irena: *Andrzej Niemojewski 1864–1921*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. literatura okresu Młodej Polski* T. 1., Kraków 1973. W związku z owym wspomnianym Romanowskim, dziadkiem Dody Bezručowej, warto być może zastanowić się, czy miał on coś wspólnego z galicyjskim, świetnie zapowiadającym się poetą o tymże nazwisku – Mieczysławem Romanowskim, który zginął, walcząc w powstaniu styczniowym. Romanowski zagadnienia słowiańskie poruszał w swej twórczości, zwłaszcza interesujące są takie jego utwory, jak *Uczta Gerona* i *Gero na Lachach*, gdzie imię to funkcjonowało podobnie jak później u Bezruča w *Pieśniach śląskich* jako symbol

Niemojewski, pozostający w ścisłym kontakcie z socjalistycznym środowiskiem galicyjskim, zaznajamiał się w Sosnowcu z problematyką społeczną tego okręgu przemysłowego, poznawał z bliska trud i tragizm pracy górnika i hutnika.

Na genezie obu zbiorów poezji zaważył bez wątpienia fakt, że w czasie, gdy ich autorzy przebywali na Śląsku, nastąpiła tam wyraźna aktywizacja proletariatu. W latach dziewięćdziesiątych ruch strajkowy objął zarówno Ostrawskie, jak i Zagłębie Dąbrowskie. Zasadnie więc można powiedzieć, że jak *Pieśni śląskie*, tak i *Polonia irredenta* były odzwierciedleniem tego samego wrzenia, które ogarnęło masy proletariackie na obu terenach, tym zasadniej, że obaj pisarze tendencyjności swych utworów nie skrywali, przeciwnie uwypuklali ją, podkreślając służebną rolę swej twórczości wobec poruszanych w niej tematów i rzeczywistości pozaliterackiej.

Taką samą paralelę można bowiem przeprowadzić w związku z funkcjami spełnianymi przez oba dzieła. Instrumentalna ich rola i w zamyśle autorskim, i w projektowanym odbiorze czytelnickim była podobna. Obaj pisarze odkryli dla swych literatur owe, bliskie sobie, regiony Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, obaj nawiązali do nurtu proletariackiego w swych kulturach, wiersze obu poetów wchodziły wielokrotnie do zbiorów poezji robotniczej, bywały deklamowane na zebraniach robotniczych. I w początkowej recepcji więc rysuje się wyraźna analogia, która jednakże kończy się już w okresie międzywojennym: dzieło Bezruča wznawiane wielokrotnie, komentowane równie często, weszło do kanonu szkolnego czeskiej literatury. Inaczej Niemojewski. Po początkowym sukcesie poetyckim poświęcił się później głównie publicystyce, *Polonia irredenta* zaś ulegać zaczęła zapomnieniu. Przyczyniła się do tego zapewne sytuacja społeczna na ziemiach polskich, a także typ przeważającej na nich kultury. Już w recenzji z *Polonii* Tadeusz Pini wytykał Niemojewskiemu, że przyszłość narodu wiązał on z „ciemnym ludem wiejskim i robotniczym“, nie zaś „z najlepszymi członkami narodu“⁵⁵. Bezwzględne wolnomyślicielstwo Niemojewskiego nie sprzyjało też sprawiedliwej ocenie jego twórczości w Polsce międzywojennej. Po wojnie zaś hamująco na recepcję jego dzieł wpłynęła krytyczna postawa pisarza wobec wszelkiej ortodoksji, w tym też żydowskiej, którą interpretowano jako antysemityzm. Twórczość jego uległa więc zapomnieniu. Nie nawiązywali doń nawet poeci tzw. nurtu proletariackiego, co zauważył w swym pięknym studium o Niemojewskim Paweł Hulka-Laskowski⁵⁶.

Wszystkie te fakty tłumaczą do pewnego stopnia rozbieżności w dziejach recepcji obu piewów ziemi śląskiej, ale nie wyjaśniają ich całkowicie. Po pełną odpowiedź na

niemieckiej ekspansji. Niektóre utwory Romanowskiego zamieścił w swej antologii poezji słowiańskiej F. Vymazal, tej samej antologii, której tak poważną rolę w kształtowaniu wyobraźni poetyckiej Bezruča przypisywał Julius Dolanský (por. Dolanský, J.: *Petr Bezruč a polská literatura*, „Slavia“ 1974). Fakt, iż Vladimír Vašek przyjął swój pseudonim literacki – Petr Bezruč – od nazwiska owej Dody jest powszechnie znany.

55 Cytuję za J. Pierzchałą, *Andrzej Niemojewski ...*, s. 29.

56 P. Hulka-Laskowski, *Andrzej Niemojewski, poeta, uczony, człowiek*, „Wiadomości Literackie“ 1929, nr 9.

pytanie o przyczynę odmienności ich losów poetyckich sięgnąć wypadnie do ich dzieł Śląskowi poświęconych.

Nim jednak przejdziemy do analizy, warto jeszcze zatrzymać się przy jednej sprawie. Bliskość czasowa, w jakiej powstały cykle polskie i czeskie, każe postawić niepopularne dziś pytanie o wzajemne wpływy, czy ściślej – ze względów chronologicznych – o wpływ utworów Niemojewskiego na Bezruča. Odpowiedź na nie nie jest zbyt trudna. Mimo pewnych wątków biograficznych, które prowadzą w stronę literatury polskiej (znaczenie monografii *Vymazala* dla twórczości Bezruča, ów dość tajemniczy polski dziadek Dody – Romanowski) można zasadnie stwierdzić, że jeśli jakiś wpływ utworu Niemojewskiego był, to wyłącznie w sensie inspiracji tematycznej (dla całości cyklu czeskiego, ale i dla niektórych wierszy poszczególnych). Nie ma, niestety, bezpośredniego dowodu na to, że Bezruč *Polonię* znał. Wykluczyć tego faktu jednakże również nie można. Wiadomą jest rzeczą, że poeta czeski interesował się piśmiennictwem dotyczącym Śląska. W bibliotece swej gromadził wiele książek z tego zakresu⁵⁷. Wiadomo także, że był gorliwym czytelnikiem wszystkich czasopism, które przez jego ręce na poczcie przechodziły⁵⁸. Jeśli zaś zważymy, że w Czechach pisma galicyjskie były stosunkowo łatwo dostępne, nie możemy uchylić możliwości zaznajomienia się Bezruča z drukowanymi i omawianymi w pismach polskich cyklami utworów Niemojewskiego⁵⁹.

Nazwisko polskiego pisarza zresztą szybko stało się znane w Czechach. Już w r. 1900 zasłużony tłumacz polskiej literatury František Kvapil zamieścił w czasopiśmie „Slovanský přehled“ artykuł o Niemojewskim i tłumaczenie kilku jego wierszy⁶⁰. W notce o polskim pisarzu tłumacz prezentuje go jako „poetę spraw społecznych“, który za cel stawia sobie nie „sztukę dla sztuki“, lecz oddziaływanie na czytelnika i obronę „mas cierpiących“.

Dwa lata później to samo pismo przyniosło obszerną recenzję *Polonii* pióra O. Wagnera⁶¹. Recenzent daje w niej krótki przegląd europejskiej literatury „tendencyjnej“, jak ją określa, poruszającej problematykę społeczną, szczególnie zaś robotniczą. W Czechach pod tym względem na czoło wysuwa Machara i Bezruča. W Polsce ich odpowiednikiem, piewą sprawy robotniczej jest w jego mniemaniu Niemojewski. Wagner szczegółowo referuje treść zbioru *Polonia irredenta*, zwłaszcza kładzie nacisk na podkreśloną we *Wstępie* przez Niemojewskiego dychotomię społeczną: obcy kapitał, który opanować miał te ziemie po wyrugowaniu stąd pol-

57 Urbanec, J.: *Četba Petra Pezruče do vzniku Slezských písní*, „Časopis Slezského muzea“ 1964, nr 2.

58 Tenże: *Mladá léta Petra Bezruče*, s. 99.

59 Świetny znawca problematyki śląskiej, Zdzisław Hierowski, pisze: „Cieszyńskie korzystało z książki polskiej na tych samych zasadach, co zabór austriacki, miało więc poza produkcją własną dostęp do produkcji wydawniczej tego zaboru, a także do książki wydanej w zaborze rosyjskim“ (tenże: *Życie literackie na Śląsku w latach 1922–1939*, Katowice 1969, s. 53).

60 Kvapil, F.: *Z nové poezie polské. Andrzej Niemojewski*. „Slovanský přehled“ 1900, vol. II s. 12.

61 Wagner, O.: *Ze současné tendenční poesie polské*, „Slovanský přehled“ 1902, vol. II, s. 303 inn.; 367 i nn.

skich utracjuszowskich i lekkomyślnych warstw wyższych, oraz lud, podbity, zmuszony do pracy przynoszącej mu wyłącznie nieszczęście i cierpienie. Wagner zwraca uwagę czytelnika na zawartą w utworze Niemojewskiego wiarę, iż z tego właśnie ludu wstanie nowa Polska. W podobny sposób, jeśli idzie o temat – rzetelnie i dokładnie, choć z wyraźną dawką tendencyjnej, socjalistycznej ideologii, referuje recenzent cze- ski treść całego zbioru wierszy, chwali piękno konstrukcji cyklu, zwraca też uwagę na elementy filozofii marksistowskiej, zawarte w dziele Niemojewskiego. Mniej udana pod względem konstrukcji wydaje mu się część druga zbioru, ale zawarta w niej idea zyskuje jego pochwałę podobnie jak antymilitaryzm części trzeciej. O Wagner wiąże twórczość Niemojewskiego z programem socjaldemokracji, podkreśla postępową rolę polskich ruchów narodowowyzwoleńczych, aprobuje atak poety skierowany – jak są- dzi – przeciw kapitalizmowi, Kościołowi i parlamentaryzmowi.

Autor *Polonii* jest więc w oczach Wagnera socjalistą, ale socjalistą polskim, dla którego sprawa wyzwolenia społecznego jest równie droga jak sprawa zrzucenia ob- cego jarzma politycznego. Wagner określa Niemojewskiego bliskim Czechom termi- nem „budziela” polskiego robotnika, chwali go za patos retoryczny, choć dostrzega w jego utworze ślady „[...] wpływów Mickiewicza, Dostojewskiego i Zoli”. Szcze- gólny zachwyt Wagnera budzi kompozycja cyklu pierwszego, *Podziemie*, w którym autor „[...] w sposób niedościgły wciosał w wąskie ramy pracy górniczej, w ramy jedynej szachty, główne zasady społeczne, a to tak zręcznie, że myśl rodzi myśl, obraz wyzarowuje obraz. Doniosłe znaczenie proletariatu, jego cierpienia, wątpliwości re- ligijne, rewolucyjne wzory w naturze, bój o nowe kierunki, walka i przeprowadzenie światowego przewrotu – to wszystko zamknięte w zbiorze obrazków z życia górni- ków, obrazków cennych dzięki swemu realizmowi”⁶².

W zakończeniu swej obszernej recenzji Wagner dalekowzrocznie przewidział, że „[...] kancjonałem polskiego ludu roboczego książka Niemojewskiego się nie stanie, brak jej na to elastycznej, lekkiej formy”, zapowiadał jednak (mniej przewidująco), że zdobędzie sobie ona „honorowe miejsce w dziejach nie tylko polskiej klasowej poezji i literatury”.

Do twórczości Niemojewskiego wrócił „Slovanský přehled” raz jeszcze w roku na- stępnym⁶³, szerzej informując zwłaszcza o *Legendach* i dramatycznym losie tego utwo- ru (po ich konfiskacie interpelację podał w parlamencie wiedeńskim poseł czeski)⁶⁴.

Te dosyć szczegółowe informacje o autorze *Polonii* ukazywały się jednak już – jak się przypuszcza – po napisaniu zasadniczego zrębu *Pieśni śląskich* przez Bezruča. Dlatego też sądzić wypada, że zbieżności tematyczne i problemowe obu dzieł są raczej analogiami interliterackimi, zbieżnościami typologicznymi, wywołanymi przez po- dobny zespół czynników sprawczych, do których przede wszystkim należeć będzie tak aktywizacja śląskich mas robotniczych, jak i wzrost znaczenia gospodarczego regionu Śląska (węgiel! stal!), a także związane z tym ożywienie tarć narodowościowych.

62 Tamże, s. 368–369.

63 „Slovanský přehled” 1903, vol. V, s. 10, 37.

64 Tamże, s. 302.

Przypatrzmy się bliżej temu, jakie odbicie sprawy te znalazły w dziełach Niemojewskiego i Bezruča. Już same tytuły i motta stają się ważną wskazówką interpretacyjną dla całości utworów. Sygnalizują zresztą nie tylko problematykę treści, ale także sporo mówią o adresacie, ku któremu utwory są skierowane.

Niemojewski swym cykлом poświęconym przemianom gospodarczym i wynikającym z nich skutkom społecznym w Zagłębiu Dąbrowskim dał tytuł *Polonia irredenta*, co Pini tłumaczy jako *in-redempta* – nie wyzwolona. Tytuł ten nawiązywał do irredenty włoskiej – związku politycznego dążącego do przyłączenia do Włoch ziem krajów ościennych, zamieszkałych jednak przez ludność włoską. Tytuł taki mógł rozszyfrować jedynie czytelnik jako tako kompetentny, o pewnym wykształceniu ogólnym i rozeznananiu politycznym, nie zaś ten, kto jest przedmiotem opisu we wszystkich cyklach wierszy: górnik, hutnik czy uwłaszczony i podążający do miasta za zarobkiem chłop. Tylko inteligentowi tytuł sygnalizował zamiar autora: odkrycie obszaru polskiego, dotąd w twórczości pomijanego, włączenie go do krwioobiegu kultury polskiej.

Inaczej natomiast rzecz się ma z zamieszczonym na czele zbioru mottem zaczerpniętym z I części *Dziadów* Mickiewicza:

Dalej z nami, kto rozpacza,
kto wspomina i kto życzy

Motto wprowadza kolektywistyczny zaimek „my“, stawia poetę w szeregu bohaterów utworu, owych rozpaczających, cierpiących ludzi. Już więc tytuł i motto sygnalizowały swoisty dysonans w postawie Niemojewskiego: obok programowego utożsamienia się z „rozpaczającymi“ zarysował się i pewien dystans, jaki wytwarza odmiennosc kręgu kulturowo-społecznego, do którego należy adresat będący w stanie zdekodować tytuł zbiorku.

Bezruč zrąb swych wierszy poświęconych Śląskowi tworzył według większości badaczy na przełomie lat 1899–1900, wtedy gdy zostały one odesłane do pisma „Čas“. W r. 1903 wyszły w formie książkowej jako *Slezské číslo – Numer śląski* tegoż czasopisma, a dopiero w 1909 r. otrzymały obecny tytuł – *Slezské písně*. Od początku jednak w nazwie cyklu przewija się przymiotnik „śląski“, który w sposób czytelny i łatwy dla każdego lokalizuje utwór. Lokalizację tę podkreśla jeszcze motto:

Co v duších prostých lidí lká
při Olze, Odře, Ostravici,
(všichni byli lepší než já)
jsem zkusil chybným veršem říci.

Lokalizacja Bezruča jest więc nie tylko ściślejsza geograficznie, lecz i społecznie od lokalizacji Niemojewskiego, zapowiada związek dzieła z ludźmi prostymi i nieszczęśliwymi, ale postawionymi moralnie ponad autorem.

Już więc tytuły i motta naprowadzają na ślad walki stoczonej z różnym szczęściem przez obu poetów: walki o podmiotowe, a nie przedmiotowe traktowanie ukazywanego świata i jego bohaterów. Od zwycięstwa w tej walce w znacznej mierze zależał kierunek recepcji obu dzieł. O tym, jak ona przebiegała, powie nam bliższa

analiza zbiorów poezji Niemojewskiego i Bezruča, zwłaszcza zatrzymanie się chwilę przy sposobie przedstawienia przestrzeni, tak ważnej w tych utworach, człowieka w niej występującego i toposu poety-narratora, opowiadającego o tym.

Niemojewski już we *Wstępie* zakreśla trzy kręgi przestrzenne, w których poruszać się będą jego bohaterowie: przestrzeń geograficzną, ściśle związaną z nią przestrzeń społeczną i wreszcie – bardzo mocną, z dużymi emocjami konstruowaną przestrzeń narodową. Przestrzeń geograficzna często nie jest zresztą nazywana wprost w tekście poetyckim; określa ją poeta za pomocą metafory „[...] w czarnej krainie węgla“ i dalej precyzuje jej wygląd: „[...] gdzie kopułę niebieską dym kirem powleka“, „[...] gdzie nocą wiszą łuny“ gdzie „[...] kominów unoszą się lasy“, gdzie słychać „zgrzyt maszyn“. Łuny, dymy, hałasy stają się metonimicznym określeniem obszaru przemysłowego, ukazywanego w poetyce „turpistycznej“ *avant la lettre*, i ten sposób ukazywania przestrzeni jest charakterystyczny dla całego zbioru. Jest to obszar odrażający i groźny, obszar wrogi człowiekowi. Już we *Wstępie* pada określenie: „pole zagłady“, na którym człowiek znajduje śmierć. Jaki człowiek? Tu wkraczamy w kontrastowo zarysowaną przestrzeń społeczną, w której panuje – spotykany często w poezji rewolucyjnej – dychotomiczny podział na panów i nieludźko wyzyskiwanych robotników. Pierwsi to hołdownicy „Boga Zysku i Straty“, ci, którzy fałszywie namaścili „Interes ideą Kapłaństwa“, którzy potrafili schować swój groźny egoizm za wspaniałe, pozornie patriotyczne hasła pozytywistyczne: „[...] kraj zarabia jak człowiek! To służba dla kraju!“, zaś rozbudowa przemysłu to rzekome rozprzestrzenienie „kultury Zachodu“. O czczości tych haseł mówi sytuacja społeczna pracujących na tych terenach, obcych sobie, indyferentnych wobec kraju i zniewolonych przez kapitał ludzi, „ciemnych tłumów“, otępiałych w trudzie i boleści. Lud ukazuje Niemojewski dwojako: bądź jako bezkształtną, zlewającą się masę, „morze ludzkie“, bądź jako uosobienie cierpienia, stylizując bohaterów na idących na śmierć gladiatorów („[...] wznoszą dłoń okrwawioną, jak szeregi karne / Suną między hut ognie lub podziemia czarne, / Trupem gęstym próg ścielą ...“). Innym razem w celu określenia ich sytuacji wykorzystuje Niemojewski symbol krzyża jako symbol cierpienia ludu, którego dzieje „...wyśnił chyba jakiś bóg katuszy“.

I wreszcie we *Wstępie* rysuje się jeszcze trzeci krąg przestrzenny, a mianowicie przestrzeń narodowa, w której ścierają się interesy napływowych cudzoziemców-panów i rdzennego ludu polskiego, „... żyjącego życiem przybyszów wśród rodzinnej ziemi“.

Ukazywana przez Niemojewskiego dychotomia społeczna nie jest statyczna. W powszechnie już w tej dobie znanych i nawet dosyć wytartych toposach rewolucyjnych burzy, wulkanu zapowiada wybuch rozpacz robotniczej, która zmiecie obcych władców i doprowadzi do powstania „Polski Ludu“.

To, co zapowiada *Wstęp*, rozwinięte zostaje i pogłębione następnie we wszystkich cyklach *Polonii*. Przestrzeń w nich kreślona jest niezmiernie wroga człowiekowi. Już same tytuły poszczególnych wierszy, lokalizujących opisywane zjawiska, zawierają element koszmaru. Skonkretyzowana metaforyka sugeruje zagrożenie dla człowieka (*Czarna kaskada*, *Trupie pole*, *Upiory kopalni*). Nastrój taki nasila się jeszcze w drugim cyklu *Łuny*. Do głosu dochodzi tu metaforyka infernalna i funebralna {sygnalizowały ją już

we *Wstępie* „kiry dymów“). W cyklach roi się więc od takich określeń, jak „otchłań rozpaczy“, „mroczna dal“, „czyścowy półmrok“, „piekło tej ziemi“ (*Widzenie*), „piekiel straszliwe pieczary“ (*Labirynt*). Do częstych zabiegów należy hiperbolizacja zjawisk towarzyszących krajobrazowi przemysłowemu: „[...] ocean płomieni i dymów“, dym „[...] w kształty potworne się zlewał“, „[...] z gardzieli czerwone płynęły strumienie“ (*Pielgrzymka. Wielkie piece*). Jest to więc przestrzeń kalecząca, niszcząca, zabijająca człowieka, miejsce nie jego twórczości, lecz kaźni, katuszy, skonu, obrazy skądinąd przypominające opisy pracy robotników z *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego.

W tak zarysowanej przestrzeni toczą się zmagania z żywiołem – praca. I tu metaforyka Niemojewskiego uwypukla jej złe, nieprzyjazne dla człowieka strony. W opisie pracy sięgnął Niemojewski po jeden z Mickiewiczowskich chwytów poetyckich – teriomorfizm. Już we *Wstępie* posłużył się kynomorfizmem (też Mickiewiczowskim – pamiętamy przecież przemianę „patrona trybunału“ w „kondla“ z *Pani Twardowskiej*) dla przedstawienia „uniżonych legii urzędników“ szczekających na rozkaz władcy. W dalszych wierszach cyklu Mickiewiczowski teriomorfizm, tak po mistrzowsku zastosowany w *Reducie Ordonu* czy *Ustępie z Dziadów* drezdeńskich⁶⁵, odniesiony został nie do ludzi, lecz maszyn: „potwór“, „potworny kot“ – to o dźwigu, „stalowe pijawki“ – pompy, strugarki przedstawione są jako sępy, tokarki jako pająki, świdry – wiewiórki, heble – jaszczury, świecący wąż rozpalonej stali zachowuje się jak drapieżne zwierzę, czyhające na chwilę nieuwagi człowieka (*Żmija*). Łącznie z teriomorfizmem Niemojewski wprowadza animizację żywiołów: rzeka podziemna jak lwica „... gryzie skaliste filary“.

A jak nakreślony jest poruszający się w tej koszarnej przestrzeni człowiek, skazany na nią z racji swej sytuacji ekonomicznej? W *Polonii* ujęty on jest dwojako. Bezpośrednio w obrazach pracy to „lud prosty“, „gmin prosty“, „gromady“, „ciemne tłumy“, „tłum jak czarna rzeka“ (*Trupie pole*). Ludzie – podobnie jak przestrzeń – ujęci są w metaforach funebralnych i infernalnych: „ludzie jak mary“, „upiory kopalni“, „tłum cieniów nad rzeką cierpienia“, „tłum senny, tłum karłów bladej“ (*Ludzkie kretowisko. Rzeka zapomnienia*). Czasem, zgodnie z poetyką epoki chętnie sięgającej do toposów antycznych, autor posłużył się symbolem mitycznym: „Tantal“, „cyklopi“, a także do pejoratywnie zabarwionego teriomorfizmu: „mrowiska głów“, „nieznane mrowisko“ (*Labirynt, Ludzkie kretowisko*).

W całym tekście *Polonii*, podobnie jak we *Wstępie*, dominującym obrazem robotnika jest obraz masy. Najczęściej pojawiającym się określeniem jest rzeczownik zbiorowy „tłum“ („tłum cieniów“, „tłum ciemny, zawistny“, „tłum czarnych postaci“, „tłum skazańców“, „milionów katusze“). Z częstotliwości pojawiania się tego typu oznaczeń wnosić można, że autor świadomie chce ukazać głównie masę ludzką jako niezindywidualizowaną, cierpiącą i ginącą. Jeśli wyłoni się z niej człowiek pojedynczy, to i on jest jedynie reprezentantem owego gatunku *homo faber*: to „ktoś“, „jeden z wielu“, „cień“ (*Zalew kopalni*), dziad-żebrak, były robotnik – upiór (*Upiory kopalni*), „cień ponury“ (mściciel-terrorysta z *Katakumb*), „posępne widziadło, duch

65 Por. Wyka, K.: „Pan Tadeusz“. *Studia o poemacie*. T. 1. Warszawa 1963, s. 134.

spodlony“ (*Cerber*), „trup żywy“ (*Rzeka zapomnienia*), czy wreszcie „żywy automat“- dodatek do teriomorfizowanych i animizowanych maszyn. Nigdy nie ma on jednak własnej twarzy, własnej historii. Może być zdehumanizowanym przez pracę typem, ale nie bywa człowiekiem indywidualnym ani w swym cierpieniu, ani w swym bohaterским wysiłku pracy (Tytan z ballady *Żmija*)⁶⁶. Przynajmniej w dwu pierwszych cyklach. Bo cykl trzeci *Ziemia obiecana* bardziej już indywidualizuje człowieka w cierpieniu, choć w dalszym ciągu jest to człowiek bez nazwiska. Ma tylko Los, jak „wychodźca“, „starowina“. Jednakże Los ten ukazany jest poprzez indywidualne zbliżenie, odznacza się dramatycznym napięciem, utwór bywa stylizowany na ludową (ale i Mickiewiczowską – *Lilie*) balladę, jak w tym choćby fragmencie opowieści o starej matce szukającej syna, który uległ wypadkowi:

Starowina drżącą ręką
Do okienka w bramie stuka -
Chwilę puka, chwilę stuka -
I rozwarło się okienko.

Podobną stylizację na ludowość (choć bardziej ludowość Konopnickiej niż rzeczywistość – analogia z jej *Dymem* nasuwa tu się sama) obserwujemy w języku wychodźców, są to np. częste *deminutiva* czy – jak w wierszu *Na wozie* – owo „toż“, „toć“ w monologu umierającego górnika. Nawiązania do poetyki Konopnickiej nie świadczą jednakże o przyjęciu postawy pozytywistycznej, wiary w siłę i moc oświaty, w postęp niesiony przez rozwój przemysłu. Przeciwnie. Właśnie malowanie krajobrazu przemysłowego jako „przestrzeni wrogiej“ wyraźnie wskazuje na postawę polemiczną wobec pozytywistycznych złudzeń „pochodu kultury“. Niemojewskiego obchodzą koszty cywilizacji, koszty „drapieżnego kapitalizmu“ i chce z nich rozliczyć tych, którzy są za nie odpowiedzialni:

Niby hordy Wandali lub germańskich łowców
Zalały biedną Polskę hordy przemysłowców,
Wprzegając w jarzmo pracy, upodlenia, głodu
Lud prosty hasłem: Wielkiej Kultury Zachodu.
Grabiąc, paląc, mordując od granicznych słupów
Pod sztandarem kultury – dla zysków i łupów. (*Wstęp*)

Autor *Polonii* zdaje sobie jasno sprawę z tego, że „węgiel przemienia się w złoto“ nie dla dobywających go robotników. Po okresie początkowego optymizmu pozytywistycznego jego utwory brzmią nutą katastrofizmu: „Świat cały po jakiejś szaleje pochylni / *I* nie wie, jak kresu dobiegnie“ (*Na pochylni*). Ustępuje ona jednak nadziei (jak płonnej dowiedzieliśmy się pół wieku później) na rewolucyjną przemianę świata. Już we *Wstępie* przecież pisał: „W tobie, o polski Ludzie, Polska nie zginęła“. Do myśli rewolucyjnej dochodzi Niemojewski niełatwą drogą. Często operuje ogólnikiem, (np. „ludzkość“, która ma się rozprawić z ułomnościami „wieku żelaza i zysku“). Ta

66 Na to, że praca ludzka w ujęciu Niemojewskiego ujęta jest jak żywioł zwrócił uwagę Włodzisław Maciąg. Por. wstęp Pierzchały: *Andrzej Niemojewski ...*, s. 39.

blżej niesprecyzowana „ludzkość“ ma „dźwignąć na gruzach świat nowy“. Równie ogólnikowo, za pomocą stereotypowych obrazów uświadamia autor sobie i czytelnikowi trudności piętrzące się przed rewolucjonistami (*Nowy chodnik*). Wytarta metaforyka nocy – świtu – dnia osłabia wymowę nawet tak dobitnie przemawiającego wiersza, jakim jest *Dom zborny*, w którym przeciwstawienie obrad sejmowych obradom górników podkreślono wezwaniem do wspólnego działania:

Do pracy! do dzieła! Do domu zbornego!
Są wszyscy? Ha, nie brak nikogo!

Fragment ten antycypuje swą poetyką słynne zakończenie wiersza Broniewskiego *Zagłębie Dąbrowskie*, a więc poświęconego temu samemu okręgowi przemysłowemu.

Śiedząc topos rewolucji w *Polonii* stwierdzić możemy, że autorowi niezmiernie trudno było wyzwolić się od narzuconej przez wcześniejszą literaturę frazeologii, od obrazów utrwalonych w świadomości narodowej głównie przez romantyzm, a także przez aktualną wówczas w pewnych kręgach pieśń robotniczą. Ale przecież od czasu do czasu przeblyskuje w jego cyklach, zwłaszcza w ostatnim, jakiś jędrny zwrot, obraz zastanawiający swą ludową konkretnością, jak ów dobitny refren wiersza *Vox humana* o szukaniu ucieczki przed rozpaczą – w gospodzie. Złowrogo, groźnie wobec panującego ładu, głoszonego przez „księdza, profesora i kulę z karabinu“, brzmia zapowiadające nadciągającą rewolucję końcowe wersy wiersza *Gospoda*:

Zbudujemy ład na świecie
Z czaszek, żeber i piszczeli
Naszych starych gnębieli!

Taka konkretność przerażającego obrazu, ukazującego śmiertcioną rewoltę, obrazu zaczerpniętego zapewne z ówczesnej pieśni rewolucyjnej, może i z twórczości Berwińskiego, czy pieśni powstańczej lub metaforyki *Dziadów* (sławne „Zemsta, zemsta, zemsta na wroga...“), jest jednak w zbiorze Niemojewskiego rzadka, przeważają w nim bowiem frazy o ustalonej już łączliwości, metafory utrwalone, zleksykalizowane, powielane wielokrotnie w poezji, jak to się często dzieje u pisarzy niższego lotu; dominują uogólnienia, pojęcia nieostre, jak w kończącym cykl *Łuny* wierszu *Nowy Rok*, w którym zbyt natrętnie słychać echa *Ody* Mickiewicza:

Tam ze starych skorup błyska
Nowy świat przez krwawe mgły
Towarzysze! Razem z bliska
Przy tym świecie śnijmy sny!

Wiecznym znojem skroń nękana
Jakąś lepszą przyszłość śni,
Jakaś Ziemia Obiecana
Czeka Ludzkość w mroku dni.

Tłumy śnią o lepszym bycie,
Gwałt pobladną, Przemoc drży!
Towarzysze! Wkrótce życie
Noworoczne spełni sny!

Sam poeta-narrator (bo taką rolę przybiera podmiot liryczny zbioru) niezbyt często ujawnia swą obecność, choć od tego właśnie aktu rozpoczął *Wstęp*, prezentując siebie jako tułacza-śpiewaka, pragnącego w obszar literatury czy poezji narodowej wprowadzić problematykę cierpienia i oczekiwanego buntu „czarnej krainy węgla“. We *Wstępie* stylizuje się Niemojewski na rzecznika, czasem na reprezentanta ludu z tego regionu (wskazuje na to podmiot zbiorowy „my“ w wierszu, np. „słuchamy szumu wichrów, śpiewamy wśród burzy“). Owo „my“ wróci w wierszach najważniejszych: *Dom Zborny, Gospoda, Nowy Rok*. O ile wskazywałoby ono na próbę włączenia się w kolektyw, zbiorowość ludową, o tyle wtręty historiozoficzne, łacińskie tytuły wierszy, aluzje literackie natychmiast wrażenie to niweczą. Wszystkie bowiem te apostrofy do ówczesnej doby, „wieku zysków“ itd., tak jak i refleksyjne pasaże, mówiące o tym, jak wiele jeszcze trudu kosztować będzie obudzenie świadomości w masach, wszystkie te miejsca wytwarzają ogromny dystans między narratorem a przedmiotem opowieści – owymi „ciemnymi tłumami“. Optyka narracji nader rzadko jednoczy się z optyką tak apostrofowanego ludu:

O biedny ludzie polski, ty ludzie roboczy!
Obficie znój twój cieknie, krew strumieniem broczy,
Na barkach brzemień trudu, gorycz w twojej duszy,
Dzieje twe wyśnił chyba jakiś bóg katuszy.

Wpisany w *Polonię* obraz poety-nadawcy komunikatu nie jest więc obrazem śpiewaka ludowego, jednego z ciemżonych. Raczej chce on być pośrednikiem między cierpiącymi masami a „górami“ narodu, której pragnie pewne fakty uświadomić (być może to echa pozytywistycznych haseł pracy u podstaw, ale skontaminowane już z aktualną wówczas terminologią „klasową“ czy „rewolucyjną“). Poeta upomina się o lud, ale rzadko udaje mu się przemawiać jego ustami. Jest raczej zatroskanym świadkiem opowiadającym o tym, co widzi („...wzrok siałem z rozpaczą po wrogiej przestrzeni“) niż jednym z kolektywu. Dlaczego tak się dzieje?

Już sam sposób budowania przestrzeni Zagłębia oddala *Polonię* od ludowego ujęcia. Rozpoznajemy w niej rozpowszechniony od dawna w literaturze obraz pionowej struktury kosmosu, w której wyróżniano sferę uraniczną (nadziemską), telluryczną (ziemską) i subtelluryczną (podziemną, infernalną). Niemojewski – nie bez wpływu poezji czerpiącej swe inspiracje z Dantego – umieścił Zagłębie w przestrzeni infernalnej. Mechanizm skojarzeń jest tu dosyć prosty: kopalnia – to „otchłań“ czy „brama do piekieł“, panuje w niej „czyścowy półmrok“, jest „piekłem tej ziemi“. Ludzie w niej spotykani zgodnie z tą poetyką to „cienie“, „zastęp upiorów“, bije od nich „blask trupi“.

Skupienie w przestrzeni tak silnego ładunku negatywnego odsuwa – wbrew woli autora – na plan dalszy sprawcę tego piekła – drapieżny kapitalizm. *Wstęp* zapowia-

dał istnienie dychotomii rewolucyjnej: obcych panów i ludu polskiego. W dalszych utworach zbioru dychotomia ta ulega znacznemu osłabieniu. To przestrzeń – z racji swej subtelluryczności, przeklętej od wieków w europejskiej tradycji kulturalnej, staje się miejscem kaźni milionów, autonomizuje się jakby, skupiając na sobie uwagę czytelnika. Wróg i właściwy sprawca cierpień ludu, metaforyzowany jako „wiek żelaza“, „bóg zysku“, staje się pojęciem abstrakcyjnym, obcym wyobraźni ludowej.

Wydaje się, że w przypadku *Polonii* zdolność oddziaływania artystycznego i ideowego utworu poważnie ograniczył napór istniejących konwencji artystycznych, wybór lirycznych archetypów wytworzonych przez romantyków i wielokrotnie później powielanych, aż do zupełnego starcia z nich blasków świeżości. Uleganie metaforyce infernalnej zbliżyło utwór do tradycji podantejskiej czy pobiblijnej, ale pozbawiło przestrzeń i żyjących w niej ludzi wyglądu konkretnego. O tym, że jest to obszar Polski, a nie jakikolwiek inny obszar ziemi przemysłowej, mówi wyłącznie tytuł. Odczuć to musiał i sam autor, skoro zaopatrzył poszczególne wiersze w drobiazgowy przypisy, dokumentujące statystycznie opisywane przypadki, z odwołaniem się do konkretnego czasu i miejsca. Jednakże tego typu notki, nadające się do komunikatów gazetowych, nie mogły zmienić wysoce odkonkretnionej poezji, były w stosunku do niej heterogeniczne, pełniły jedynie funkcję świadectw, opinii stwierdzających, że autora nie poniosła fantazja poetycka.

Przez pancierz utrwalonych zwrotów, poetyzmów wytartych, słów obdarzonych niezmienną barwą emocjonalną, słów o ustalonej łączności frazeologicznej nie może niemal zupełnie przebić się leksyka czy frazeologia środowiskowa i regionalna. A głównie w ten sposób można by osiągnąć zmianę optyki utworu: z optyki inteligenta, z serdeczną troską, ale jednak z dystansu obserwującego przedstawiony wycinek życia – na optykę człowieka z ludu. Tam, gdzie Niemojewski próby takie podejmuje, utwór wyraźnie się ożywia, jak w cytowanych już wyżej kilku przykładach. Są to jednak przypadki rzadkie. Regułą natomiast jest postępowanie inne: elementy ludowości docierają do jego twórczości poprzez filtr literacki. Ilustracją może być tutaj choćby wspomniany sposób wykorzystania teriomorfizmu i antropomorfizmu. W dziełach Mickiewicza były one podniesieniem ludowego paralelizmu na wyższy szczebel artystyczny. Stanowiły połączenie inwencji twórczej poety z odkrywczym ludowym spojrzeniem na stosunek: człowiek – przyroda. U Niemojewskiego to samo zjawisko stało się wyłącznie kalką literacką, aż natrętnie dźwięczącą echem utworów Mickiewicza.

Ogólnie więc można powiedzieć, że myśli społecznej autora *Polonii*, myśli szlachetnej w swej intencji, choć zdobywającej się miejscami na przerażającą (zwłaszcza dziś, z perspektywy zdobytych już doświadczeń) zapowiedź rewolucji, którą według przekonania poety musi wywołać bezwzględność pierwszej rewolucji przemysłowej z przełomu XIX i XX wieku – że myśli owej nie sprostała forma, będąca odbłaskiem literatury „wysokiej“, ale odbłaskiem dalekim, wytartym w użyciu, z ograniczoną już więc możliwością oddziaływania emocjonalnego. Wydaje się, że obserwujemy tu zjawisko, które świetnie uchwycił Italo Calvino, kiedy to ciężar, bezład, nieprzejrzystość świata natychmiast udziela się słowu pisanemu, jeśli nie znajdzie się sposobu,

by się temu wymknąć, by obdarzyć kreślone obrazy lekkością⁶⁷. Jeśli mimo to utwór Niemojewskiego doczekał się kilku szybko po sobie następujących wydań, świadczy to przede wszystkim o ówczesnym zapotrzebowaniu na poezję społeczną, poezję, która by uderzała w rezultaty lupieżczej kapitalizacji zniewolonego kraju, która by opowiadała się (zgodnie z przeważającą w polskiej literaturze tradycją społecznikowską) za cierpiącymi i wyzyskiwanymi, która by wreszcie zawierała wezwanie do walki z wrogimi siłami, zagrażającymi – w mniemaniu autora – samej istocie substancji narodowej.

*

Petr Bezruč w przeciwieństwie do Niemojewskiego operował przestrzenią bardzo konkretną, o czym już wspominali badacze jego twórczości, zwłaszcza Oldřich Králík⁶⁸, który wyodrębnił w cyklu *Pieśni Śląskich* trzy kręgi geograficzne: cieszyński, ostrawski i beskidzki. Każda z tych trzech grup pieśni ma – według owego słusznego spostrzeżenia – swą własną ideę, własny ton. Dla pieśni cieszyńskich takim powtarzającym się tonem była rozpacz, dla ostrawskich – tragiczne zmagania społeczne i narodowe, wreszcie dla beskidzkich – gorzki spór o interpretację prawa: innego dla panów, innego dla ludu. W twórczości Bezruča furтка toponomastyczna wiodła ku wzmocnieniu napięcia emocjonalnego. Geograficzna lokalizacja wierszy zyskuje w jego ujęciu wartość semantyczną, jest nieustannym *memento* mającym przypominać za pomocą nazw miejscowych tragizm losów ich mieszkańców. Konkretnie nazwy służą dramatyzacji i dynamizacji zbioru, komentują i uzupełniają wydarzenia lub stwarzają atmosferę dla odgrywanej się akcji. Taką funkcję pełniła lokalizacja geograficzna nie tylko w balladach społecznych Bezručowskiego cyklu⁶⁹, ale i w innych utworach tego zbioru.

Konkretna przestrzeń jest w *Pieśniach śląskich* wciąż przywoływana, począwszy już od tytułu. Zazwyczaj zestawia ją poeta z kontrastową przestrzenią inną, przy czym kontrast ten ma bądź aspekt terytorialny, bądź czasowy, zawsze jednak jego funkcja jest taka sama: jest to ekspresywna i impresywna funkcja wyrażania i wywoływania emocji. Kontrast przestrzenny o aspekcie terytorialnym odnaleźć możemy w utworach typu *Hanácká ves*, gdzie spokój, pewność nienaruszalności praw do ziemi przeciwstawiono terenowi Śląska w jednym wykrzykniku: „Jak, / jak jest jinak pod Beskydem“. Na innej zasadzie – w aspekcie temporalnym – kształtuje się ten kontrast w takich wierszach, jak *Ptení* czy *Návrát*, w których dawnemu spokojowi i szczęściu przeciwstawiono stan obecny o ujemnym znaku emocjonalnym. Jeszcze inaczej zasada kontrastu jest realizowana w balladzie *Papírový Mojšl*, gdzie tragiczne losy jednostki, kiedy indziej zaszeregowanej do obozu przeciwników z racji pochodzenia, kojarzą się narratorowi z losami jego współziomków, bowiem będąca skutkiem wielkiego cierpienia choroba bohatera-Żyda, skazała go na podobny margines życia. Cza-

67 Calvino, I.: *Wykłady amerykańskie*, przeł. Anna Wasilewska, Gdańsk, Warszawa 1996, s. 10.

68 Králík, O.: *Kapitoly o Slezských písních*, Ostrava 1957, zwłaszcza rozdział: *Geografie Slezských písní*.

69 Szerzej o specyfice Bezručowskiej ballady społecznej por. w niniejszym tomie szkic *Baladická tvorba Petra Bezruče a polská sociální balada*.

sem kontrast ma wydobyć złożoność uczucia związanego z danym terytorium. Tak właśnie w utworze *Jen jedenkrát* kobieta mówi „[...] sladkým tónem, jak mluví se v mé vlasti u Těšína“, podmiot liryczny zaś odpowiada „[...] drsným tónem, tak jak mluví dav černých mužů hore / tam pod Ostravskou plání“.

Już tych kilka przykładów mówi o tym, z jakim bogactwem odcieni uczuciowych i w jak urozmaicony sposób umie Bezruč ewokować przestrzeń. Nazwy miejscowe przy tym owej rozbijającej monotonię różnorodności poetyckiej nadają nieodmiennie ten sam kierunek: przypominają, że odnosi się ona do stałego, niezmiennego „tutaj“.

W celu wywołania wrażenia przestrzennego posługuje się autor *Pieśni śląskich* dwojakim sposobem. Czasem jest to ujęcie panoramiczne, w którym określone punkty wyznaczają obszar, jak w pierwszej strofie *Ondráša*:

Hasly hvězdy, bylo k ránu,
do mraků se Lysá zdvihla,
v dáli věže Ratiboře,
Tatry obzor zastínily,
kosi zdvihli píseň v sosnách,
Šel jsem dolů do Frydlantu⁷⁰.

Oprócz tego szerokiego ujęcia panoramicznego możemy odnotować również umiejętność operowania zbliżeniem, ujęciem szczegółu, jak w wierszu *Návrát*, w którym najpierw mówi się ogólnie o powrocie do wsi rodzinnej, potem zaś oko pisarza – jak oko kamery – przenosi się z miejsca na miejsce, wędruje od szczegółu do szczegółu:

Ten starý kostel a ten černý les,
domky se pod strání hrbí,
pod brvou roztála vzpomínek rez,
na řece ty staré vrby!

I dalej spojrzenie podmiotu lirycznego zatrzymuje się na szkole, cmentarzu, zamku, dostrzega nawet psa, znajomego z dawnych lat. Polaryzacja tych dwu ujęć przestrzeni, wspierana stałym, drażniącym, konkretnym refrenem toponomastycznym, wyklucza znużenie czytelnicze i nie pozwala na uchylenie się od zaangażowania emocjonalnego, a autorowi uniemożliwia poetyckie ześlizgnięcie się wyłącznie w sferę mglistego symbolu.

W twórczości Bezruča, tak jak u Niemojewskiego, choć w mniejszym natężeniu, występuje topika funebralna. Przejawia się ona nie tyle, jak to miało miejsce w *Polo-nii*, w żałobnej stylizacji krajobrazu, ile w dość często powtarzającym się motywie cmentarza (*70 000*, *Kantor Halfar*, *Maryčka Magdonová*, *Pole na horách*, *Bernard Žár* i in.). Przeważnie nie chodzi tu o metaforę, lecz o konkretne miejsce, na pozór tak oddalone od namiętności, które nurtują żywych. W miejscu tym jednak autor, zgodnie z wszechpanującą w cyklu zasadą różnorodnego kontrastu i dramatyzmu,

70 Cytaty pochodzą z wydania Petr Bezruč, *Slezské písně*, Praha 1952.

odkrywa rezultaty napięć i waśni ludzkich. Czasem wszakże i u Bezruča miejsce to nabiera znaczenia symbolicznego (*Blendovice*).

O ile Niemojewskiemu metaforyka funebralna i infernalna służyła do podkreślenia wrogości przestrzeni, ogromu cierpień, jakim poddany jest na niej człowiek, o tyle Bezručowi służy wyłącznie jako groźne *memento*. Większy nacisk emocjonalny położony jest jednak w *Pieśniach*. na bohaterstwo oporu niż na tragizm śmierci uciskanych jednostek. Nigdy też nie ujmuje Bezruč trudu górniczego w poetyce dantejskiej; w jego ujęciu praca górnika nigdy nie staje się „potępieńczym” cierpieniem w przestrzeni subtellurycznej, chociaż podkreśla łączący się z nią nadludzki wysiłek. Ześlizgnięciu się na pole łatwej w gruncie rzeczy i jakby automatycznie narzucającej się metaforyki infernalnej broni świadomość przynależności do określonej zbiorowości górniczej i jej konsekwencje – postawa buntu:

při Dunaji strmí paláce
z krve .mé a z mého potu.
[....]
všichni vy na Slezské, všichni vy, dím,
hlubokých páni vy dolů:
přijde den, z dolů jde plamen a dým,
přijde den, sůčtujem spolu!
(Ostrava)

Jakże więc ukazuje Bezruč człowieka żyjącego w przestrzeni wyznaczonej nazwami miejscowymi Śląska? Już powyższy cytat świadczy jasno o tym, że i czeski poeta stosuje dychotomiczny podział „tyran -lud” równoznaczny z podziałem „swoi – obcy”. O ile jednak u Niemojewskiego podział ten – z wyjątkiem *Wstępu* – manifestował się niezbyt dobitnie (poeta uwagę swą koncentrował na nędzy ogólnie określanego „ludu”), o tyle u Bezruča dychotomia jest nośnikiem dwu podstawowych konfliktów tej ziemi: klasowego i narodowościowego. „Obcymi” mogą być w ujęciu Bezruča nie tylko ci, którzy są rzeczywiście lub których poeta uważa za wrogów czeskiego ludu śląskiego (często określanego w jego mylącej terminologii jako „naród morawski”); stają się nimi i Czesi, gdy przejawiają zbyt nikłe zainteresowanie swymi śląskimi ziomkami (*Den Palackého, Praga caput regni*). Czesi jednak, choć z powodu obojętności narodowej wyobcowuje ich poeta z grupy obejmowanej zaimkiem „my”, nie są traktowani jako wrogowie. Zupełnie inaczej natomiast przedstawia się sprawa z tymi „obcymi”, którzy według Bezruča wnoszą zło na ziemię śląską: zło społeczne i narodowe. Często wskazuje ich poeta wprost: „kdo bohat”, „kdo má hutě”, „kdo doly má”, ten jest wrogiem. Stają się nimi rozpijający lud i dorabiający się na jego nędzy Żydzi („... ty bohaté Židy, ty grofy ze šlechty” – *Kdo na moje místo*). Nieraz wskazując obcego, stosuje poeta swój ulubiony trop poetycki – kontrast, przeciwstawienie, jak np. w wierszu *Oni a my*, gdzie zestawiono krwawy trud górnika i hutnika z bogactwem panów. Poszczególne strofy tego wiersza zbudowane są w ten sposób, że najpierw mamy ekspresywny obraz pracy, a po nim – jak podsumowanie – następuje zestawienie, w którym wykorzystano emocjonalną wartość dwu prostych antonimów: „panové – rabové”, „chyše – palác”. W podobny sposób wydobywa autor kontrast sy-

tuacyjny, kładąc obok siebie dwa antonimiczne okoliczniki miejsca: „[...] nad zemí oni, a pod zemí my“, „[...] ve chládku oni, a v plameni my“. Obraz pracy robotniczej jest rozbudowany, przeciwstawienie bywa skrótowe, symboliczne. Taka budowa wiersza znajduje swe pełne uzasadnienie w strofie ostatniej, zapowiadającej krwawą zemstę na panach. Dopiero w świetle tej strofy widzimy, jak artystycznie konieczna i jak świetnie zrealizowana jest taka właśnie konstrukcja wiersza, w której rozwinięte obrazy nieludzkiego wyzysku zakończone zostały krwawym obrazem zwyciężonych wrogów „[...] tak v své krvi oni, a v jich krvi my!“

Przedstawiony sposób ukształtowania wypowiedzi poetyckiej nie wyczerpuje całego bogactwa środków, za których pomocą Bezruč ukazuje owych „obcych“ w swym dychotomicznym podziale społeczeństwa. W wielu wierszach cyklu ów element obcy otrzymuje postać metonimiczną. I tak spotykamy się ze zwrotami „cizí řeč“, „panská řeč“ aż po najsilniejsze „prokletých pánu řeč“ w balladzie *Bernard Žár*. Warto przy tym zwrócić uwagę na to, jak ów motyw obcej mowy, pojawiający się tu i ówdzie jako motyw towarzyszący, nabiera w tym ostatnim utworze znaczenia centralnego, staje się tematem głównym. Jest to zresztą zjawisko typowe dla twórczości Bezruča. Liryka jego jest liryką toposów występujących w różnych obocznych pastaciach. Czasem przez wiele utworów przewijają się one jako elementy towarzyszące, by wreszcie „wybuchnąć“ w jakimś wierszu jako motyw główny.

Bezruč, często posługujący się zestawieniami kontrastowymi, i w tym wypadku pozostał wierny tej zasadzie estetycznej o wyraźnej ludowej proveniencji (kontrast jest przeciwieństwem paralelizmu). W utworze *Setkání* znajdujemy zwrot „prokletý vrah mojí mluvy“. Tu napięcie między „oni-obcy-wrogowie“ a „my“ jest bardzo silne. Dzięki metonimicznemu określeniu narodowości „moje mluva“ frazem ów zabarwia się emocjonalnie, ogarniając sobą cały obszar etniczny wraz z poetą.

W porządku metonimicznym, w łączności z toposem „obcego“ w Bezručowskim dychotomicznym podziale ludzi zamieszkujących Śląsk łączy się określenie „polský kříž“ (*Návrát, Blendovice*). Należy przy tym zauważyć, że nie jest to po prostu jeszcze jedno określenie „obcego“, ale określenie specjalne, o niezwykle silnym dla Czecha polu emocjonalnym, wywołującym w pamięci całą epokę zmagania z Kościołem, w dobie wymuszanej (z czeskiego punktu widzenia) katolizacji po klęsce w 1620 roku. Obok więc treści prymarnej – właściwego sensu – słowo to ma bogatą w wartości uczuciowe treść konotacyjną, sekundarną, należy do tego kręgu słów, które ewokują skojarzenia wspólne pewnej grupie osób, funkcjonujące w danej kulturze⁷¹. Cytowany zwrot prócz tragicznych reformacyjnych tradycji przywołuje jeszcze pewien utarty stereotyp charakterystyki narodu polskiego, zawierający, jak każdy zresztą stereotyp, prawdę wykoślawioną, ale o wielkiej sile argumentu emocjonalnego w czeskim środowisku. Nie od rzeczy chyba będzie zauważyć, że niektóre akcenty skierowane przeciw domniemanej polonizacji na tym terenie, pogranicznym, a więc z natury rzeczy etnicznie mieszanym, świadczą, iż Bezruč dawał się ponieść emocjom, że czasem łączył w zapale bojowym w grupę jednej „cizí spřeži“ „kaftan bídný“ z „pláštěm

71 Głowiński, M.: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 43–45.

złatem wykładaným“ (*Dvě dědiny*). Rozpalanie waśni narodowych, tak bardzo służące zaborczym planom w tym wypadku niemieckiego nacjonalizmu i kapitału, miało miejsce w owej dobie, a i w międzywojniu, po obu stronach: polskiej i czeskiej. Sytuację odwrotną do tej, jaką notuje Bezruč (polonizacja poprzez szkolnictwo), znajdziemy w utworach np. A. Wawrosza⁷², a także w pracy badacza czeskiego Vladislava Šťastného⁷³, który dość szczegółowo ukazał ów nieszczęsny rozbrat między narodem polskim i czeskim na tym terenie.

Z toposem „obcego“ łączą się w twórczości Bezruča pewne określenia nie tylko w porządku metonimicznym, ale i metaforycznym. Do tych ostatnich należeć będzie postać „markiza Gero“, owa niezwykle ekspresywna w czeskim – i w ogóle słowiańskim – kontekście „personifikacja emocjonalna“ (określenie O. Králíka), w której mieści się zarówno konkretna osoba – arcyksiążę Fridrich Habsburg – jak i cały system germańskiej czy pruskiej ekspansji, wyzysku, wynaradawiania. Podziwiać należy niezwykle umiejętny, zręczny zabieg artystyczny, który z jednym słowem związać potrafił tak bogatą konotację, obejmującą nie tylko przypomnienie faktów historycznych oraz ich uczuciową jednoznaczną ocenę, lecz także sygnał ówczesnego, współczesnego autorowi, zagrożenia narodowego. Nadanie wrogowi wyglądu „straszej konkretnej osoby“⁷⁴ zgodne jest z duchem poezji ludowej, wykorzystującej konkretny obraz do wyrażenia złożonych pojęć abstrakcyjnych, stosunków i uczuć międzyludzkich. Jest to konkretyzacja bliska baśniowemu wcieleniu zła. „Obcy“ bowiem w *Pieśniach śląskich* nie ma na ogół indywidualnej twarzy. Oznaczony za pomocą metonimicznych czy metaforycznych określeń o wielkim ładunku emocjonalnym tylko w dwu wypadkach staje się osobą obdarzoną własnym życiem, losem i nazwiskiem: w przypadku nieszczęśliwego, obłąkanego, przez wszystkich opuszczonego Mojšla, którego los bliski jest losowi „swoich“, oraz w przypadku renegata Bernarda Žára. Zindywidualizowanie losów Žára było artystyczną koniecznością, jeśli zważymy na dydaktyczne założenie tej ballady. Jest ona przecież przypowieścią, *exemplum* odstrasającym. Bezruč nie zawahał się w niej sięgnąć do efektów silnych, nawet melodramatycznych (konflikt matka-syn!), których celem jednak nie było wyciskanie taniaj łzy z oka czytelnika, lecz zwrócenie jego uwagi na potworność warunków życia na tym terenie, warunków prowadzących do takiego skrzywienia ludzkich losów i charakterów (abstrahuję tutaj od pewnej nuty polonofobicznej, przeciw której wyrażali swoje zastrzeżenia np. Paweł Hulka-Laskowski czy Józef Magnuszewski; sytuację ballady oceniam jako sytuację ogólnoludzką). Melodramatyczność Bezručowska jest więc funkcjonalna: za jej pośrednictwem poeta odsłania rzeczywisty i głęboko wzruszający tragizm swych czasów.

72 Wawrosz, A.: *Z Adamowej dzichty*. Ostrava 1977. Por. np. opowiadanie *Zeszmatlany život*, s. 113 i nn.

73 Šťastný, V.: *Období imperialismu do I. světové války*. Zwłaszcza rozdział: *Marné pokusy o politickou spolupráci* w zbiorze: *Češi a Poláci v minulosti*. Praha 1967, II.

74 Określenie O. Králíka: *O charakter Bezručova díla w tenze: Pět studií o Petru Bezručovi*. Olomouc 1947, s. 65.

Wielką siłą poetycką odznaczają się w *Pieśniach* zindywidualizowane obrazy „swojego“, przede wszystkim słynnej Maryčky Magdonovej i kantora Halfara. I tutaj losy opisanych postaci pełnią funkcję *exemplum* podkreślającego zamiar autora: chęć zwrócenia uwagi czytelnika na Śląsk, zniewolenia odbiorcy uczuciowo. I jak ukazanie „obcego“ poprzez metonimię czy metaforę, które pozbawiały go własnej twarzy, czyniło z niego groźny fantom, umieszczony w asocjacyjnym polu o ujemnym ładunku emocjonalnym, tak indywidualizacja „swojego“ czyni z niego kogoś bliskiego, kogoś, czyje losy są czytelnikowi serdecznie drogie. Dodatnią aurę emocjonalną wokół Maryčky czy Halfara wytwarzają: ich biografia, ich niezawinione nieszczęście, wreszcie niemożność życia w otaczających ich warunkach, w których wybór śmierci staje się na równi protestem, jak i krzykiem o pomoc.

Obok indywidualizacji Bezruč w przedstawieniu „swoich“ sięgał również do metafory i personifikacji. Do tych ostatnich należy postać Ondráša, zaczerpnięta z podań ludowych i utrwalona w wyobraźni kolektywnej. Jest on symbolem walki, niezłomności ludu. Jednocześnie dzięki wprowadzeniu pewnych porównań czy epitetów Ondráš jest stylizowany na górnika czy w ogóle robotnika:

Znám ty oči, co se svítí
jak železo rozpuštěné;;
[.....]
znám ty hrubé, těžké ruce.

W podobny przecież sposób utworzony jest obraz górnika w wierszu *Ostrava*, będący uwzniośleniem, esencją kondycji górniczej:

za sto let v rameni bezmasém
svaly mi v železo ztuhly.
Uhelný prah sedl do očí,
rubíny ze rtů mi uhly,
z vlasů, z vousů, i z obočí
visí mi rampouchy uhlí.

W Bezručowskich *Pieśniach* jeszcze jedna personifikacja zlewa się z tym obrazem. To „škaredý fantom“, pod którym skrywa się sam poeta, a jednocześnie podmiot liryczny całego zbioru, kwintesencja podniesionego do n-tej potęgi zbiorowego „my“ – „swoi“:

znáš hutě v Bašce? Tak oko mi plaje,
krvavý chalát mi z ramenou vlaje,
v pravici hornické kladivo nesu,
levou mi urazil uhelný balvan.
oko mi vyžehl vyšlehlý plamen ...

Zanim motyw identyfikacji poety z podmiotem zbiorowym znalazł sobie tak wstrząsający obraz w utworze *Škaredý zjev*, przewijał się – co dla Bezruča charakterystyczne – jako motyw towarzyszący w wielu innych utworach: „[...] z Beskyd jsem, hoře a poroby syn“, „[...] frygickou čapku mám“ (*Ty a já*), „[...] já škaredý

horník, jak vyskočil z šachty“ (*Kdo na moje místo?*), „[...] horníků, kovářů synek“ (*Já*). „[...] černý horník v práci bývam“ (*Jedna melodie*). W obrazie tym w przeważającej większości wypadków motyw ciężkiej pracy, wyzysku łączy się z motywem oporu. Poeta – bard – fantom – ja zbiorowe legitymuje się obiema tymi cechami. To przenikanie „ja“ w „my“, konkretnie w wizję, wiąże się, jak to zauważył Josef Hrabák⁷⁵, z oscyłowaniem między poetyką realistyczną a symboliczną. Nigdy jednakże symbolistyczny sposób obrazowania nie odchodzi tak daleko od realiów, by mienić się odległymi i trudno uchwytnymi barwami znaczeń, wobec których czytelnicza konkretyzacja wymagałaby „wyższego“ stopnia wtajemniczenia. Przeciwnie: konieczne w konwencji symbolistycznej swoiste semantyczne niedookreślenie wizji jest zupełnie zrozumiałe dla wyobraźni ludowej, zawsze bowiem tworząc swe „emocjonalne personifikacje“, Bezruč operuje elementami prostymi, zaczerpniętymi z potocznego doświadczenia zwykłego mieszkańca Śląska. Bezruč ani na chwilę nie zapomina, że poezja nie jest dla niego ekspresją własnej osobowości, lecz wypowiedzeniem uczuć i myśli podmiotu zbiorowego.

Postępuje tak i wówczas, gdy tworząc symbol sięga do tradycji antycznej. Zwrócił na to uwagę Artur Závodský, ukazując, jak w wierszu *Dvě dědiny* „... podněty antičké i slezské mitologie se u básníka syntetizují“⁷⁶. W utworze tym obraz ludowy cierpiącej matki może nie tyle jest kontrapunktem, jak chce Závodský, dla obrazu Niobe, ile przybliżeniem postaci mitologicznej przeciętnemu odbiorcy, jej komentarzem, przekładem toposu, który wymaga od odbiorcy podglebia kulturowego, znajomości mitologii antycznej – na rzeczywistość bliską ludowemu podmiotowi lirycznemu *Pieśni*.

Z podobnym zjawiskiem wewnętrznego przekładu aluzji antycznej na obrazy wyjaśniające jej treść mamy do czynienia w wierszu *Leonidas*. Utwór ma dwa paralelne motywy. Jednym jest nawiązanie do historii starożytnej, zawarte już w imieniu bohatera spartańskiego, drugim zajęcie przez podmiot liryczny podobnej, jak w innych wierszach cyklu, postawy reprezentowania zbiorowości. Znajomość historii starożytnej jednakże nie jest konieczna do zrozumienia wiersza. „Norma lektury“ nie jest tu wyłącznie normą człowieka wykształconego. Naddatek bowiem treści, zawarty w aluzji historycznej, został w utworze z powodzeniem eksplikowany w niezwykle silnym obrazie śmierci w obronie własnych racji. Jakże niekonwencjonalnie i jakże celowo posługuje się tutaj poeta toposem krwi! Od metonimicznych określeń („[...] sto sudlic sto mečů sahá mi k hrudi“), poprzez anaforyczne użycie słowa „krew“, aż do zmieniających się, szybko po sobie następujących metafor: „červené moře“, „červená Niagara“, „ohromný lán vlčího máku“, „rudý dým od země k nebi“, „červená záclona“, „rudé oštěpy“, „rudé meče“, „na rudých komoních“, „v šarlatě Xerxes (tu jakże funkcjonalnie użyta metonimia – szkarłat krwi połączony został ze szkarłatem szat, wskazującym na wysoką rangę wroga!). Cały ten przesiąknięty krwią obraz zamyka szczególnie Tanatos: „[...] rudý mě pohladil anděl“. O ile aluzja antyczna

75 Hrabák, J.: *Šest studií o nové české literatuře*, Brno 1961.

76 Závodský, A.: *V blízkosti básníka ...*, s. 54.

w tytule i we wstępie była zapowiedzią tematu, o tyle następujący po niej obraz skonu jest wystarczającym komentarzem do tej aluzji, by uczynić ją zrozumiałą i dostępną powszechnie.

Powyżej opisane zjawisko pozostaje w wyraźnym związku z dążeniem odnotowanym przez O. Králíka, śledzącego przemiany tekstu *Pieśni śląskich*. Zauważył on mianowicie, że Bezruč w zbiorze swym tępił poetyzmy, a preferował dialektyzmy. Bogata leksyka i frazeologia śląska, podobnie jak operowanie symbolami zaczerpniętymi z ludowej wyobraźni czy przynajmniej zadomowionymi w niej, jak przenikanie się wzajemne „ja” poetyckiego z „ja” zbiorowym, jak sens metastylistyczny wizji w rodzaju „škaredého zjevu“, wizji wytworzonej z konkretnych składników codzienności górniczej, jak wreszcie ukazanie przestrzeni o strukturze horyzontalnej, w którą rzeczywisty świat Śląska wchodzi przez furtkę toponomastyczną – wszystkie te zabiegi ułatwiają poecie uzyskanie w zbiorze wierszy perspektywy zadomowionej w twórczości ludowej, umożliwiają nakreślenie przejmującego obrazu losu górniczego, czy szerzej – śląskiego niejako „od wewnątrz”. Ułatwia to utożsamienie się odbiorcy z podmiotem wypowiadającym. O ile u Niemojewskiego szyfrem porozumienia z odbiorcą był język kultury, były ciężące wyraźnie nad całością archetypy poetyckie, szczególnie polskiego romantyzmu, o tyle u Bezruca takim szyfrem często staje się dostępna w codziennym doświadczeniu rzeczywistość, wdzierający się w nurt literacki język powszechności podniesiony przez poetę na wysoki stopień artyzmu.

Obaj poeci w opisie Śląska używali terminów sugerujących ocenę estetyczną i etyczną. W utworach Niemojewskiego przestrzeń jest jednoznacznie zła i wroga, odpychająca i groźna, u Bezruca natomiast jest bardziej zwaloryzowana estetycznie i aksjologicznie, jest dramatyczna. Często przedstawia ją autor w sugestywnym obrazie powrotu do domu, który utracił swą podstawową funkcję: przestał być strefą azylu, stał się natomiast strefą zagrożenia. Z opiewanego przez wieki przez poetów miejsca uroczego – *locus amoenus* – zaczyna być odbierany przez podmiot liryczny jako miejsce straszne – *locus horridus*. Fakt ten nadaje specjalną siłę emotywną przestrzeni. Właśnie nasycenie utworu składnikami emocjonalnymi, uczyniło go tak ekspresywnym, ono skłoniło Josefa Svatopluka Machara do napisania takich oto słów: „Sta a sta lidí budou Vaší láskou milovat Váš kraj, Vaší nenávisťi klnout jeho pijavicím – tu sugestivní sílu mají Vaše verše”⁷⁷. Styl odkrywczy, dosadny, oparty na przeciwieństwach między ekstatycznym patosem a drastyczną niekiedy potocznością zwielokrotnia ideową i agitacyjną siłę wypowiedzi Bezručowskiej, powoduje, że *Pieśni śląskie* tak głęboko utrwaliły się w świadomości społecznej, w czeskiej wyobraźni narodowej. Natomiast brak tych czynników, wtórność literacka, ciężenie ku opisowości nie angażujące uczuciowo czytelnika, mimo całej zapewne szlachetności zamiaru, zdecydowały o tym, że *Polonia irredenta* uległa dość szybkiemu zapomnieniu.

*

Dopisek z 2007 roku. Można się zastanawiać, czy dzisiaj – kiedy mamy już poza sobą nie tylko pierwszą rewolucję przemysłową z jej przyniatającym obrazem hut

77 Cyt. za Závodskim, s. 97.

i kopalń, ale kiedy, co więcej, poznaliśmy na własnej skórze, jak realizacja utopii (w którą obaj nasi autorzy zdają się wierzyć serdecznie) kończy się nierzadko gwałtem, wieloma ofiarami i katastrofą – czy dzisiaj więc oba analizowane dziełka poetyckie nie staną się jedynie martwym dokumentem epoki, mimo, że przecież obaj twórcy czuli obowiązek obrazowania swojej współczesności, odniesienia się do zmian zachodzących na obszarze Śląska, obaj chcieli oddać owo dramatyczne widowisko, uchwycić materię życia, rezonować jej nastrojami w słowie poetyckim. Przypuszczenie takie jest bardzo prawdopodobne. Niemojewskiego zresztą los ten spotkał już wcześniej. Zawsze jednak będą one interesujące dla historyka literatury jako odmienne realizacje wspólnego tematu, zawsze też będą świadectwem występujących w obu literaturach – polskiej i czeskiej – analogii i kontrastów, owego tytułowego zderzenia struktur literackich.

BALADICKÁ TVORBA PETRA BEZRUČE A POLSKÁ SOCIÁLNÍ BALADA

Vědecké práce pojednávající o vztahu Bezruč – polská literatura všimaly si tří okruhů otázek. První se týkal recepcce Bezručova díla v Polsku. Sledoval ji hlavně Jerzy Śliziński⁷⁸, který nastínil dosti podrobný obraz přijetí a polemik vedených v Polsku v souvislosti s tvorbou českého básníka.

Druhý okruh vyznačil Julius Dolanský⁷⁹, který se snažil postihnout působení polské literatury na Bezručě prostřednictvím Vymazalovy antologie polské poezie (*Slovanská poezie*, Brno 1878). Dolanský podrobným srovnáváním a rozbořením textu dokazuje, že do Bezručova díla pronikla z této antologie „nespočetná záplava drobných i větších témat, básnických obrazů a umělecky zobrazovacích prostředků včetně svérázných jazykových prvků a stylu“. Spoluúčasti polské literatury na formování Bezručě-básníka přisuzuje Dolanský značný význam⁸⁰. Dokonce prý i sama koncepcce básníka – barda svého národa a věštce – se utvářela pod Mickiewiczovým vlivem.

Toto zaměření na vyzpytování polského vlivu – i když přináší zajímavé postřehy a pomáhá pochopit prameny inspirace – nedává konkrétnější odpověď na základní otázku: jak básník s převzatými prvky naložil, jak je včlenil do svého originálního díla, v němž se jejich funkce podstatně mění; a dále: jak dosáhl ideové, jazykové a stylistické jednotlivosti?

Třetí okruh pouze náznakově otevírají František Xaver Šalda a Viktor Dyk, když se snaží najít typologické analogie a rozdíly mezi Bezručem a polskými slovesnými tvůrci. Šalda srovnával ideovou náplň *Slezských písní* s Mickiewiczovými *Dziady*⁸¹, hledaje jistý protějšek v chápání básníkovy poslání. Dyk si všiml podobnosti mezi Bezručovou „vizionářskou mystikou“ a analogickým postojem Mickiewicze a Krasińského⁸². Proti tomuto výroku se Bezruč ohradil. Přiznal, že četl Krasińského a Słowackého, avšak bez hlubšího vnitřního souhlasu s jejich tvorbou, neboť – jak říká – mysticismus mu nebyl srozumitelný.

V naší poznámce se zaměříme na třetí okruh problémů, tzn. na hledání typologických souvislostí mezi dílem Bezručě a polskou literaturou. Jelikož však takto stanovené téma bylo by příliš rozsáhlé, bude nutno je dále zúžit na zjišťování typo-

78 Śliziński, J.: O *Piotrze Bezručiu*. „Przegląd Zachodni“ 1952, nr 9/10; tentýž: O *Petru Bezručiu v Polsku*. „Slezský sborník“ 1964, Č. 4, s. 396–398; tentýž: *Petr Bezruč a Polsko*. „Listy Památníku Petra Bezručě“ 1967, č. 67, s. 87–91.

79 Dolanský, J.: *Petr Bezruč a polská literatura*. „Slavia“ 1974.

80 Tamtéž, s. 302, 305.

81 Srov. Dolanský, tamtéž, s. 302

82 Viz Králík, O.: *O charakter Bezručova díla*. [v:] *Pět studií o Petru Bezručiu*, Olomouc 1947, s. 116

logických analogií a rozdílů mezi Bezručovou baladickou tvorbou a polskou sociální baladou.

Dosavadní práce⁸³ shodně přiřazují Bezručovy baladické skladby k odrůdě balady zvané baladou sociální. Podle Hrabákova vymezení se v ní „podržuje z prvků balady jen chmurný děj a namísto nadpřirozených bytostí se stávají nositeli tragická sociální podmínky“⁸⁴. Vývoj české sociální balady je vyznačen linií od tvorby Mayerovy a Nerudovy k tvorbě Bezručově a Wolkrově.

Uvedené strukturní schéma, vyznačující základní invariantní prvky sociální balady, nepostihuje však – a z typologizačních důvodů postihnout nemůže – celé bohatství balady Bezručovy, který tuto básnickou normu naplňoval způsobem nesmírně originálním, obsažným, podnětným a přínosným.

Ireneusz Opacki ve své základní polské teoretické práci věnované problematice balady zdůrazňuje, že je to žánr ze své povahy „obžalovávající“, neboť balada – bez ohledu na její další druhové zařazení – je zaměřena na zobrazení člověka bojujícího s nepřátelskými silami (ať jsou to záhadné síly, společenské konvence spoutávající lidskou přirozenost, tajemné síly jeho vlastní povahy nebo národní či sociální nesvoboda). Zobrazení vzpoury proti těmto silám je pro baladu typické, právě ona je pramenem už Goethem postižené „trojžánrovosti“ balady. Její složka epická slouží znázornění problémů jako objektivně existujících, složka dramatická odráží ostré konflikty, které zobrazené jako zážitky hrdinovy nutně báseň lyrizují⁸⁵.

Tyto základní prvky baladické skladby se nemění, ale její jednotlivé žánrové složky bývají „pohyblivé“, často se odklánějí z centra na okraj sémantického pole, vyznačeného názvem žánru, a naopak. Změny dobových tendencí jednotlivých literárních směrů a odlišná tematika, vnucená spisovateli celkovou společenskou a kulturní situací, podmiňují variabilitu v důrazu na jednotlivé složky a vedou k povstávání různých odrůd žánru nazývaného baladou. Jednou to bude lyrizace, zobrazování dění pomocí jeho odrazu v hrdinově psychice, jindy epizace, kdy je důraz položen na realistické zobrazování jevů, někdy zase náhle narůstající konflikt vyvolává dojem aktualizace zobrazovaného děje, čímž maximálně přibližuje baladu k dramatu. Bývají i takové případy (hlavně v novější literatuře), že pojem „balada“ je nepřesný, zamlžený, a díla, jimž autoři nebo kritikové tento název připisují, jsou čím dál tím více amorfní a jejich název slouží spíše jako signál, vyvolávající asociace s baladickou tradicí, než jako označení literárního žánru⁸⁶.

Z možností, které baladický žánr slovesnému tvůrci skýtá, vybíral si Bezruč pro jednotlivé konkretizace vždy jen některé. Každá nová konkretizace pak přinášela

83 Buriánek, F.: *Petr Bezruč*. Praha 1957, s. 22 a další; Martínek, V.: *Petr Bezruč*. Ostrava 1924, s. 71 a další; Nejedlá, Jaromíra: *Balada a moderní epika*. Praha 1976; též: *Ballada a nowoczesna epika*. [v:] *Z problemów współczesnych języków i literatur słowiańskich*. Warszawa 1976, s. 191 a další.

84 Hrabák, J.: *Poetika*. Praha 1973, s. 231.

85 Opacki, I.: *Ballada literacka – opis gatunku*, [v:] Opacki I., Zgorzelski, Cz.: *Ballada*, Warszawa, Kraków, Wrocław 1970, s. 78–80.

86 Upozornil na to Zgorzelski v uvedené knize, s. 166.

originální obohacení baladické tvorby. Všimněme si např. toho, jak básník používá fantastických prvků, typických pro baladu lidovou a především její umělecké odrůdy: baladu romantickou, částečně též modernistickou. V sociální baladě tyto prvky ztrácejí své žánrové strukturální opodstatnění. Bezruč se jich však nevzdává úplně, i když se v jeho baladách objevují v nové podobě a jsou přizpůsobené celkovému racionálnímu ladění básní. Srovnajme třeba balady *Pole na horách*, *Smrt caesarova* a *Idyla ve mlýně*. Typicky baladický motiv návratu Jurajovy duše na místo, kde zahynul, když hájil svá práva, se objevuje jako glosa po vylíčení příběhu, a to glosa pronesená ústy „dědy-gorala“. Záležitost se tím stává zcela reálná. Čtenář nemá pochybnost: básník zaznamenává pouze vznik legendy.

Jinak, avšak stejně racionálním způsobem, řeší Bezruč problematiku fantastična ve *Smrti caesarově*. V typicky baladickém příběhu – i když v netypickém antickém rouše – je místo i na věštbu záhuby a její splnění. Dramatické zkratky epického děje, které jsou baladě vlastní, dovolují zde autorovi vytvořit narůstající napětí a ukončit báseň neočekávanou pointou, dodatečně vysvětlující celý děj. Nadpřirozené prvky, obsažené v skladbě, pak nalezly racionální vysvětlení: nejde o intervenci nadpřirozených sil, nýbrž o pomstu porobených na vítězi.

Ještě jinak je problematika nadpřirozeného živlu, který býval konstantní složkou romantické balady, řešena v *Idyle ve mlýně*. Idylicky nakreslený obraz rodiny stává se kontrastem ve srovnání s působivým (což je vlastní lyrizující baladě) pozadím ponuré tragédie, která vlastně ani není rozvedena, je pouze naznačena. O tom, že se odehrála, nesevďčí ani tak slova náhodného vyprávěče, jako spíše hrůza a strach hrdinů příběhu, vyvolané nerozváznou otázkou pocestného. V tomto případě fantastično získává už zřejmou psychologickou podobu: je to hrůza rodičů se v neklidném svědomí.

Proměny, jakým podléhal nadpřirozený baladický živel v Bezručově tvorbě, nejen mnoho naznačují o básníkově postoji v otázce poznatelnosti a vysvětlitelnosti objektivní reality, nejen ukazují na svérázné využití výsledků soudobé vědy (psychologie), postupů realistického a psychologického románu – tyto proměny ovlivnily také profilování prvku pro baladu tak významného, jakým je vyprávěč. V romantické baladě to byla zpravidla bytost s hlubokou účastí v ději, cítící s jednotlivými postavami a důrazně projevující své pocity jako údiv, strach apod. Zároveň to byl vyprávěč naivní, charakterizovaný snahou poznávat, objevovat pokračování narýsovaných dějů. Není to vševědoucí vyprávěč románů, nýbrž někdo, kde se s dějem jako divák teprve seznamuje, je jím častokrát překvapen, zaskočen, hluboce věří tomu, co se před jeho očima odehrává, někdy se snaží i zasáhnout (byť bezvýsledně) svým slovem (např. v Mickiewiczově baladě *Uciezka – Útěk*: „Panno, panno, czy nie strach?“⁸⁷). Vyprávěč romantické balady bývá velmi často stylizován jako příslušník vesnické

87 Opacki, I.: *Die Gestalt und dramatisierende Funktion des Erzählers in der polnischen epischen Ballade (Kształt i funkcja dramatyzacyjna narratora w polskiej balladzie epickiej)*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich“ VI, 1964, z. 2.

pospolitosti poslouchající vyprávění. Takováto stylizace otevírá cestu lyrické složce balady (např. vyprávěčovy emotivně zabarvené přívlastky).

I když u Bezručě tento způsob vyprávění již není možný (jeho stylizace na barda vyslovujícího hoře svého lidu náleží do zcela jiné kategorie), přece jen některé prvky romantické stylizace vyprávěče přetrvaly i u něho. Je to niterné soucítění s hrdiny. V *Maryčce Magdónově* tento vyprávěčův lyrický postoj vede ke kladení otázek, seznamujících čtenáře s průběhem děje a zároveň lyrizujících epické vyprávění. V žádném případě to však už není naivní soucit vyprávěče romantické balady. Je to velice originální a nevšední uvedení do poezie postupů, jaké se rozvinuly v tehdejších románech: polopřímé řeči. Vyprávěčovy otázky tak plní v baladě trojí funkci: informují čtenáře o tom, co se událo, připojují lyrický komentář niterně zúčastněného vyprávěče, zároveň však rozprádají nitřní, duševní prožitky. Bezruč tím tradiční baladu rozvinul v báseň, která se při zachování invariantních znaků žánru stává jeho dalším vývojovým stupněm, směřujícím k baladě psychologizující (jejím typickým příkladem bude *Krásné pole*), v níž dříve pouze náznakově zaznačené prožitky jednotlivých postav s lyrizační funkcí se stávají základním tématem básně.

Psychologizace však nevyčerpává bohatství žánrových variant balady, jež Bezruč organicky včlenil do svého díla. Známý a nejednou zdůrazňovaný je souzvuk *Slezských písní* s některými postupy symbolistickými⁸⁸, jejichž nejjednodušším příkladem jsou náměty antické v *Smrti caesarově*, měnící se v jiných básních v dosti složité vize, operující často „antiestetikou“ nebo, jak by řekli Poláci, estetikou turpistickou (od „turpis“ = „škaradý“).

Již tento letný pohled na rozvinutí některých baladických postupů v Bezručově tvorbě ukazuje jejich bohatství a mnohotvárnost. Stejně tak bychom mohli analyzovat složky jiné. Ve *Slezských písních*, jak známo, všechny variantní realizace baladického žánru spojuje jedno: jejich vlastenecko-sociální angažovanost a společné zeměpisné pozadí. V recepci Bezručových básní, jak se zdá, významnou roli odehrává jejich umělecká konstrukce. A to konstrukce jednotlivých básní i celého cyklu. Geografická lokalizace básní, připomínaná mnoha místními názvy, získává v celé sbírce sémantickou hodnotu: dynamizuje a dramatizuje ji, je neustálým mementem jejího tragična, vytváří dodatkovou významovou rovinu, působící na čtenářovy city. V díle tedy plní lyrizační funkci, podobnou, jakou plnilo pozadí v tradiční baladě: komentovalo, doplňovalo nebo navodilo náladu pro odehrávající se děj. V Bezručově tvorbě je dramatická role pozadí uplatněna diskrétněji, vyvolává však ještě větší účín.

Již tento kusý rozbor několika jevů svědčí o Bezručově originálním, vynalézavém přístupu k tradičnímu žánru. Básník neulpěl na dosavadních baladových vzorech a schématech, ale nápaditě využíval možností plynoucích z „trojdomosti“ baladického žánru, rozvíjel jej ve směru vývoje celého slovesného umění. Je možno konstatovat, že podobné tvůrčí rozvinutí tradičních atributů výstavby balady, reprezentované jedním autorem, bychom mezi soudobými tvůrci polské sociální balady s těžší hledali.

88 Viz Hrabák, J.: *Kapitola bezručovská*. [v:] *Šest studií o nové české literatuře*. Brno 1961.

Polská sociální balada, která se rozvinula po listopadovém povstání 1830/31⁸⁹, náleží k rozsáhlejší skupině balad realistických. Sociální problematika, živě diskutovaná po úpadku povstání, se odrazila v řadě motivů, poukazujících na společenskou nerovnost, bídu polského sedláka a křivdy na něm páchané. Vystupňování národně osvobozenického hnutí a nezdar povstání vyvolaly vznik vlastenecké balady, líčící především osudy polských bojovníků. Tento vznik je spjat s Mickiewiczovou novátorskou tvorbou (*Alpuhara* z poémy *Konrad Wallenrod*).

V období tzv. varšavského pozitivismu (po úpadku lednového povstání r. 1863) se v polské literatuře vyvíjela sociální balada s výraznou společenskou tendencí. Někdy směřuje ke statickému epickému obrázku, jindy – jako by zobrazení objektivní reality nebylo dosti účinné – obsahuje publicistické vložky, nebo se autoři obražejí přímo na čtenáře s výzvou, zaměřenou na vyvolání emocionální podpory, citové náklonnosti (např. v baladě Marie Konopnické *Jaś nie doczekał*, v níž se autorka přímo táže čtenáře: „O bracia, czy w nas nie ma winy, / że słonka Jaś nie doczekał?“). Srovnáme-li tuto publicistickou vsuvku s mnohofunkčními otázkami *Maryčky Magdónovy*, uvidíme, o co bohatší, diskrétnější a umělecky působivější je Bezručův tvůrčí postup.

Polská sociální balada se postupně stále více přibližovala lyrickoepickému obrázku, který ztrácel žánrově invariantní baladické prvky (tvorba Władysława Bełzy, Aleksandra Michaux, Adama Asnyka). Postrádá rovněž moment, který tolik dynamizuje Bezručovu baladu: motiv vzpoury. Polští pozitivisté, kteří zdůrazňovali úlohu drobné všední práce, osvěty, přičítali rozhodující roli vědě, humanitě a filantropii, zastávali se ve svých baladách venkovského lidu i městské chudiny. Nenabádali však ke vzpouře, jak to činila vlastenecká balada v otázce národní nezávislosti. Neobražejí se k vrstvám ve svých dílech zobrazovaným, ale spíše ke vzdělanému a lépe situovanému čtenáři, v němž chtějí vyvolat soucit s utiskovanými a přimět ho k filantropickým činům (tímto způsobem příkladně končí báseň Konopnické *Przed sądem* slovy sudího, který chlapci obžalovanému z krádeže říká: „Pójdź, dziacie, ja cię uczyć każę!“).

Koncem 90. let 19. století objevuje se v polské baladě problematika proletariátu. V tvorbě Andrzeje Niemojewského (sbírka *Polonia irredenta*, Kraków 1895) vystupují dělníci dolů, hutí a továren Horního Slezska. Balady Niemojewského, bezručovské tvorbě tematicky nejbližší, nemají však tu uměleckou sílu a působivost jako *Slezské písně*, i když se v nich někdy ožívají postupy obdobné jako v tvorbě beskydského barda (symbolistické vize práce, nebezpečí číhající na dělníka, výzvy ke vzpouře). Nezřídka se však obraz práce mění v gigantický boj titánů-dělníků s živlem, kterým se stává sám proces práce (např. tavba železa v baladě *Żmija*).

V období Mladého Polska – na baladickou tvorbu mimořádně bohatém – povstávaly především balady symbolistické a psychologické. První tendují k pohádce, v níž vnitřní prožitky, city a nálady jsou konkretizovány v podobě pohádkového příběhu. Mezi baladami psychologickými je možno nalézt i skladby se zaměřením sociálním

89 O vývoji polské balady viz úvod Czesława Zgorzelského v knize *Ballada polska*, Wrocław 1962.

(např. Tetmajerova *Ballada o Janosiku i Szalomonównie Jadwidze*, 1901), avšak fakt společenské nerovnosti v nich nepoznáváme přímo prostřednictvím děje, jako spíše prostřednictvím vnitřních prožitků jednotlivých postav. Obě tyto tendence podporují v baladické tvorbě její stránku lyrickou, spolupůsobí k uvolňování a rozplývání se konstantních složek balady mezi znaky příznačnými pro jiné žánry, hlavně lyrické. Se slovesnou tvorbou Mladého Polska (neoromantismu) se vážou balady Boleslawa Leśmiana, který svérázným způsobem pouze jemu vlastním dovedl spojit prvky fantastické, antiestetické s folkloristickými a symbolistickými a s jejich pomocí vyjádřit své filozofické názory na život a svět, v lecčem poplatné bergsonismu. Leśmianovy balady se vyznačují podivuhodnou rovnováhou mezi konkretizací fantastična, vytvářenou způsobem odpovídajícím lidové představivosti (*Dusiołek*), a symbolistickou vizí sugerující filozofické stanovisko.

Originálním Leśmianovým pokračovatelem byl v meziválečném období Emil Zegadłowicz, jehož balady – zvláště zobrazující „Powsinogi beskidzkie“ (název jedné sbírky) – barvitě rýsovaly osudy chudáků, jejich život a poetizovanou práci. Zegadłowicz míchal prvky folkloristické (s oblibou využíval nářečí) s realistickými i fantastickými. Je to však fantastika pravděpodobná, to znamená, že se vyskytuje v prostředí, které její přítomnost ospravedlňuje (např. zživotnělé hrnce v baladě o beskydském dráteníkovi nebo oživující „świętek“ v baladě o lidovém sochaři Wawrowi). Fantastično u Zegadłowicze slouží oslavě lidské práce.

Kromě balady s výraznou symbolistickou orientací vyvíjela se v meziválečném období balada realistická (tvorba Iłakowiczové, Tuwimowa, Galczyńskiego aj.). Zaměřovala se hlavně na úděl prostého člověka a jeho každodenní životní události. Napětí v ní obvykle vytvářela touha po něčem neobvyklém.

Sociální baladu v plném slova smyslu rozvíjejí proletářští básníci jak Stanisław Ryszard Stande, Lucjan Szenwald, Władysław Broniewski a Edward Szymański (vzpomeňme jeho *Španělskou baladu* z r. 1936, v níž problematiku sociální spojuje s politickou).

Ze srovnání baladické tvorby Bezručovy a polských básníků, vycházejícího z několika vybraných příznačných momentů, je možno učinit tento stručný závěr:

Mimořádně účinné básnické Bezručovo dílo, na němž se jako velmi významná složka podílí rozvíjení balady vlastenecké, sociální, realistické, symbolické, psychologické se současným naznačením jejího dalšího vývoje, nenachází v soudobé polské literatuře svůj protějšek ve slovesném díle jednoho autora. Můžeme jej však spatřovat v dlouholetém vývoji polské balady. To, co v polském písemnictví povstávalo a vyžrávalo v tvůrčím úsilí mnoha básníků několika básnických generací, vytrysklo v Bezručově tvorbě náhle s nezvyklou silou. Tato skutečnost potvrzuje často zdůrazňovanou výjimečnost fenoménu, který nese název *Slezské písně*.

PROBLEMATYKA GATUNKOWEJ KWALIFIKACJI UTWORÓW POETYCKICH WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

Znakomity historyk literatury Kazimierz Wyka przytoczył kiedyś taką oto anegdotę: w czasach jego asystentury zwierzał mu się ze swego marzenia literaturoznawca, profesor Stefan Kołaczkowski, iż ideałem historii literatury byłaby książka złożona z opisu samych prądów, tendencji,izmów (a moglibyśmy pewnie tu dodać jeszcze: rodzajów i gatunków literackich), książka właściwie bez nazwisk. Na pytanie Wyki – młodego wówczas adepta nauki o literaturze – dlaczegoż więc profesor takiej książki nie spróbuje napisać, Kołaczkowski odparł: *Bo ci przekłęci pisarze przeszkadzają!*⁹⁰

A „przekłęci pisarze“ nie tylko „przeszkadzają“ poważnym reprezentantom literaturoznawstwa w systematyzacji przedmiotu badań, oni – mówiąc szczerze – czasem i niezbyt owe porządkowanie lubią, i pokpiwają sobie z niego nawet, jak choćby Julian Tuwim czy Konstanty Ildefons Gałczyński⁹¹. W tonacji poważnej przeciw poczynaniom interpretatorów protestował też np. Bruno Schulz pisząc: *Sądzę, że zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła*⁹².

I Wisława Szymborska, choć z naszego cechu (studiowała przecież polonistykę), poetka, dla której owa „demaskacja“ aktorów jest najważniejsza (*Wrażenia z teatru*) – broni się przed poczynaniami krytyków, historyków i teoretyków literatury, nie darząc zbyt wielką estymą „skrupulatów, którzy“ – jak powiada przy okazji jednej ze swych *Lektur nadobowiązkowych* – „kawalkują wyobraźnię twórczą na drobne gatunki, z coraz mniejszym w naszych czasach powodzeniem...“.

Muszę przyznać, że przypomnienie sobie tej wypowiedzi poetki w perspektywie zgłoszonego na konferencję tematu zbiło mnie nieco z pantafelku, natychmiast jednak podniosła mnie na duchu myśl inna, uświadamiająca mi, że przecież sama znakomita Jubilatka dość często wprowadza do tytułów swych wierszy klasyfikatory genologiczne, wysyłając tym samym określone sygnały do odbiorcy, a skoro jakieś zjawisko pojawia się w literaturze, naszym, polonistycznym zadaniem jest próba opisanego, wyjaśniania i być może – tu przepraszający ukłon w stronę Noblistki – sklasyfikowania. A więc zabierzmy się odważnie, acz z należną Jej twórczości rewerencją, do wymienionych czynności badawczych.

90 Wyka, K.: *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, s. 330.

91 Pierwszy z nich wymyślił i opisał rzekomo nowy w naukach humanistycznych kierunek badawczy – opleologię („Wiadomości Literackie“ 1937, nr 14), drugi wprowadził do obiegu sławną angelologię jako symbol badań irracjonalnych.

92 Schulz, B.: *Proza*, Kraków 1964, s. 681.

Pojęcia gatunkowe mają w nauce o literaturze znaczenie porządkujące i systematyzujące. Gatunek – jak zauważa Jan Trzynadlowski – jest zbiorem cech zidentyfikowanych historycznie i funkcjonalnie w obrębie „form zwerbalizowanych”⁹³. Tytuł zaś (kontynuujemy tu myśl Trzynadlowskiego) pozostając w językowym i semantycznym uwikłaniu z treścią dzieła, ale i z konwencjami poetyki historycznej, jest pierwszym sygnałem rozpoznawczym dla odbiorcy. Oczywiście w procesie „odpoznawania gatunku” występować może rodzaj „bariery poznawczej”, którą czytelnik musi pokonać, jeśli chce wniknąć jak najgłębiej w treść danej werbalizacji. Z pomocą w tym wypadku spieszy mu wielowiekowa, coraz powszechniejsza (m. in. dzięki szkole, bibliotekom, mediom) tradycja, która powoduje, że literatura wchodząc w kontakt z jednostką czy zbiorowością, rozpoznawalna jest i odbierana gatunkowo. Po prostu nauczyliśmy się „myśleć genologicznie” i myślenie owo tkwi w świadomości odbiorców, którzy z łatwością identyfikują gatunki, zwłaszcza częściej występujące w danym okresie lub zapamiętane ze szkoły, choć zapewne wyliczenie *ad hoc* ich wyznaczników czy wyróżników strukturalnych sprawiłoby im pewną trudność. Gatunek traktowany jest w tej praktyce czytelniczej jako **pewien zespół wyobrażeń o określonych realizacjach form werbalnych**. Do tego zespołu wyobrażeń, traktujących gatunek jako *conceptus mentis* wyprowadzony z pewnej ilości dzieł, jako pewną konwencję w nich realizowaną, zdaje się nawiązywać Wisława Szymborska kładąc w tytule sygnały genologiczne.

Problematyka genologiczna występuje w dziele Poetki w trzech odrębnych postaciach pociągając za sobą konieczność:

1. rozwikłania funkcji przywoływanych przez nią nazw genologicznych i to w pozycji tak wyeksponowanej, jaką jest tytuł;
2. ustalenia gatunku jej prozy, szczególnie w wielotomikowych już *Lekturach nadobowiązkowych*;
3. przyjrzenia się nazwanym przez siebie roboczo gatunkom „przyliterackim”, które pojawiły się w jej *Rymowankach dla dorosłych*.

Lektury nadobowiązkowe już niejednokrotnie podlegały oglądowi krytycznemu. Podziwiano zarówno niezwykle często przedmiot rozważań autorki, jej szerokie zainteresowania i odczytanie, jej oryginalne sądy i wydobywanie z omawianych książek problemów i wniosków, pozwalających na odkrycie nieprzeczuwanego aspektu poddawanej refleksji pracy. Nie na próżno autorka określa siebie jako „wielbicielkę wyjątków”, „reagującą niezmiennie na detale”, i zwierza się: „Nie wiem, czy w nowym milenium ludzkość stanie się lepsza. Ale niektórzy z nas mają tę szansę. Jeśli tylko częściej będą się wszytkiemu dziwić. Temu, co jest w nich, temu, co obok nich, a już najbardziej temu, co ponad nimi...”⁹⁴. Ona to czyni nieustannie. Podnoszono również przychylny zazwyczaj omawianym pracom humor poetki, który wyraźnie przesuwiał jej „małe recenzje” w stronę *felietonu*, gatunku posługującego się literackimi, często

93 Por. Trzynadlowski, J.: *Z językowych wyznaczników gatunku literackiego*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace językozawcze z. 54, 1977; tenże: *Modernizacja i aktualizacja gatunku literackiego*, „Prace Polonistyczne” ser. XXXII, 1976.

94 Szymborska, W.: *Nowe lektury nadobowiązkowe. 1997–2002*, Kraków 2002, s. 10, 102, 117.

wręcz poetyckimi środkami ekspresji, realizującego postulat aktualności tematyki za pomocą pomysłowych sformułowań, jak choćby owo kpiące *przenikliwe oko prasy* wprowadzone do recenzji książki o kamieniach szlachetnych (j. w., s. 11) i włączające do tekstu niekonwencjonalne „ale“ pisarki na temat „paparazzich“. Zresztą autorka sama w swym uroczym wstępie do przywoływanego tu, ostatnio wydanego tomiku *Nowych lektur nadobowiązkowych* użyła tego kwalifikatora genologicznego (s. 5). Aprobując taką kwalifikację gatunkową owych miniatur prozaicznych – w pracy nieniejszej, która ma swą ograniczoną objętość, chciałabym zatrzymać się przede wszystkim przy wymienionych powyżej punktach pierwszym i trzecim.

Doszukiwanie się obecności gatunków w poezji nowoczesnej wyda się, być może, działaniem „na siłę“. Przecież stwierdza się powszechnie dążność artystycznego piśmiennictwa dwudziestowiecznego do zacierania granic rodzajowych i gatunkowych i to zarówno w prozie, jak i poezji (który to podział zdaje się obecnie zastępować klasyczny podział na rodzaje literackie). Zjawisko to zresztą miało swe bujne początki już w romantyzmie, a Stefania Skwarczyńska wykryła np. w *Genezis z Ducha* Słowackiego obecność kilkunastu gatunków i wprowadziła na określenie owego postępowania twórczego termin „instrumentacja rodzajowa“⁹⁵. A może nawet pojawiło się w polskiej literaturze jeszcze wcześniej? Przecież już w stworzonej przez siebie *fraszcze* Jan Kochanowski wiązał różne rodzaje, nakładając na jej kościec strukturalny przeróżne gatunki naddane. Do spraw tych wrócimy na innym miejscu. Zresztą, jak przypomina w przywoływanych tu pracach Skwarczyńska, już *Odysea* nie jest czystej wody epiką, lecz splotem kilku gatunków...

Poezja współczesna w ogóle rezygnuje z reguł i regularności⁹⁶, a problem ustalonej, skanonizowanej formy wierszowej i odtwarzanie go w nowych artefaktach niktogo na pozór dziś nie interesuje. Każdy stały odbiorca współczesnej poezji zdaje też sobie sprawę z tego, że miejsce dawnych, spetryfikowanych w poetykach, klasycznych form i gatunków, ich determinantów i stałych reguł kierujących wyborami twórców, zajęły inne modulacje strukturalne i kompozycyjne, stosowane zazwyczaj w wierszu przez poetów w **jednorazowym uporządkowaniu**. Dzisiejszy wiersz jest po prostu utworem poetyckim, nie zaś elegią, balladą, odą itp. Jest stwierdzeniem już trywialnym, że liryka, stanowiąca dziś właściwą domenę poezji, jest bezgatunkowa.

95 Skwarczyńska, S.: *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha“ Słowackiego i jej tradycja literacka*, w zbiorze: *Julisz Słowacki w stu pięćdziesiątym urodziny. Materiały i szkice*, Warszawa 1959, s. 227–282; por. też te same autorki *Szczególny typ instrumentacji rodzajowej utworu literackiego („Le Rêve“ Emila Zoli, La Jalousie Alaina Robbe-Grilleta)*, w: *Wokół teatru i literatury (Studia i szkice)*, Warszawa 1970, s. 252–274. Ów synkretizm gatunkowy w twórczości dzisiejszej stwierdza i najnowsza myśl genologiczna, por. np. *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000 (tam szczególnie studium Józefa Olejniczaka), a także wiele innych prac, by przywołać choćby nazwiska B. Kaniewskiej, M. Czerwińskiej, M. Wołka, Z. Bauera. Autorzy owi dostrzegają wpływające na semantykę tekstu napięcia między przywoływaną skonwencjonalizowaną formą a modyfikującą jej sensy sytuacją komunikacyjną oraz między obecnymi w analizowanych tekstach aluzjami genologicznymi do dawnych i nowszych gatunków.

96 Por. np. Jarosiński, Z.: *Postacie poezji*, Warszawa 1965, s. 129 i n.

Cóż wobec tego robią pojawiające się w niej nazwy gatunkowe, takie jak np. *psalmy* Tadeusza Nowaka? Czym jest to przywołanie nominatora gatunkowego, które w utworach Szymborskiej występuje parokrotnie i ma postać wieloraką? Przypomnijmy choćby niektóre z nich⁹⁷. Obok gatunków na pierwszy rzut oka klasycznych jak *Ballada*, *Gawęda o miłości ziemi ojczystej*, *Elegia podróżna*, *Listy umarłych*, *Monolog dla Kassandry*, *Nagrobek*, *Przypowieść*, *Psalm*, *Utopia*, *Wiersz ku czci* pojawiają się w tytułach wierszy i gatunki nowoczesne, dziennikarskie, związane z kulturą masową. Z twórczości późniejszej chodzi nam o wiersze takie jak *Drobne ogłoszenia*, *Notatka*, *Relacja ze szpitala*, *Wersja wydarzeń*, *Wywiad z dzieckiem*, *Wrażenia z teatru*, *Recenzja z nie napisanego wiersza*, *Przemówienie w biurze rzeczy znalezionych*; poetka przywołuje nawet czasem w tytułach wierszy gatunki wręcz użytkowe, jak *Pisanie życiorysu*, *Prospekt*.

W twórczości Szymborskiej znajdziemy też wiele utworów, w których obecność pewnych cech określonego gatunku nie została uwydatniona przez nazwę. Tego typu wiersze pojawiały się już w początkowej twórczości poetki, obecne są i w twórczości dojrzałej (np. *tren*, za który można by uznać słynny wiersz *Kot w pustym mieszkaniu*, czy przedziwny *apokryf* psychologiczny *Żona Lota* (którego odpowiednikiem w czeskiej prozie mogłaby być *Kniha apokryfů* K. Čapka), a także w tonie tragicznym utrzymana *trawestacja* w *Monologu dla Kassandry*, dalej choćby powtórzenia refreniczne, przywodzące na myśl gatunki *pieśniowe* czy *litanię*, jak powtarzane w *Upamiętnieniu* słowa: *serce jaskółki*, *zmiłuj się nad nimi*). Wyszukiwanie podobieństw czy pokrewieństw takich wierszy ze znanymi w genologii ewentualnymi „wzorcami” formalnymi i analizę zmiany porządku lektury wiersza, spowodowanej owymi cechami, odkładamy na inną okazję. W pracy niniejszej chodzi nam bowiem o takie przypadki, kiedy przywołanie określonego nominatora genologicznego jest jawne, a określane przezeń pojęcie genologiczne staje się w wierszu nacechowaną semantycznie i aksjologicznie, wyraźną, otwarcie przywoływaną, potencją sensotwórczą, aczkolwiek zdecydowanie nie identyfikuje utworu z tak określanymi, dotąd znanymi przedmiotami genologicznymi⁹⁸. Zatrzymajmy się przynajmniej przy niektórych z nich.

Jednym z wcześniejszych utworów Szymborskiej posiadających nazwę gatunkową w tytule jest *Gawęda o miłości ziemi ojczystej*. Pozornie nominator ten odsyła do najbardziej znanej w polskiej literaturze *gawędy szlacheckiej*, której najwspanialszymi wykonaniami są utwory Henryka Rzewuskiego, a w wersji poetyckiej – *gawędy* Wojskiego w *Panu Tadeuszu*. Zaznajomienie się z wierszem Szymborskiej ukazuje jednakże, iż jest to skojarzenie mylne, w utworze brak bowiem większości cech kon-

97 Analizowane tu wiersze pochodzą z następujących wyborów poezji W. Szymborskiej: *Poezje*, Warszawa 1987; *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996; *Wiersze wybrane*, Kraków 2000, a także z tomków: *Wszelki wypadek*, Warszawa 1975, *Chwila*, Kraków 2002 oraz *Rymowanki dla dużych dzieci*, Kraków 2003.

98 Zastosowane tu rozróżnienie nazwy, pojęcia i przedmiotu genologicznego przejmuję od S. Skwarczyńskiej z jej pracy *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, w tejsze: *Wokół teatru i literatury*, j. w., s. 167–181.

stytutowych tego gatunku: nie ma narratora naiwnego (gawęda należy do tzw. narracji bezpośredniej), choć utrzymana została jednak prostota wypowiedzi; narracji brak amorficzności, polaryzacji między naiwnością i humorem, brak kuriozalnych zdarzeń, które tak świetnie wykorzystał Mickiewicz. Ale gawęda, zwłaszcza w okresie międzywojennym, wydała jeszcze inną odmianę gatunkową: jest nią *gawęda harcerska* i to do niej właśnie odsyła treść wiersza Szymborskiej zarówno poprzez tematykę patriotyczną, pewien dydaktyzm wyrażony w dystychach sentencjonalnych, jak i wielkie napięcie uczuciowe, nawiązujące w sformułowaniach deklaracyjnych do emocji wielu strof polskiej poezji, zwłaszcza tyrtejskiej. Nominator gatunkowy w tym wierszu, zgodnie ze swoją funkcją, zapowiada naiwną i bezładną nieco opowieść, realizowaną poprzez wypowiedź bezpośrednią, treść, jak to będzie i w dalszych utworach Szymborskiej o podobnych tytułach gatunkowych, odbiega od tej zapowiedzi, ukazując inny, możliwy i nieoczekiwany wymiar gatunku, o którego odmianie harcerskiej słowniki teorii literatury na ogół już czy jeszcze nie pamiętają⁹⁹.

Pewne elementy formy balladowej Szymborska nadawała sporej garści swych wierszy, zwłaszcza początkowych¹⁰⁰. Nazwę gatunkową *Ballada* dała tylko jednemu z nich. Gatunek ten posiada szerokie pole konotacyjne: rozwijał się w poezji ludowej, bywał wykorzystywany szczególnie przez literaturę romantyczną, by z niej znów zawędrować do twórczości trywialnej (ballada podwórkowa). Była to zazwyczaj pieśń o charakterze epicko-lirycznym, nasycona dramatyzmem, niezwykłością wydarzeń, wśród których wszak dominowało jedno zdarzenie, dziwne i zagadkowe. Poetka jest świadoma możliwości tych skojarzeń wywołanych przez samą nazwę gatunkową. Co więcej, jeszcze je wzmacnia w treści samego wiersza poprzez wprowadzenie np. częstego w balladzie motywu ożywienia osoby umarłej (wers 1.), czy przez odwołanie się do twórczości trywialnej (jarmarcznej) za pomocą pozornego prymitywizmu zwrotki drugiej: *ułożona w dobrej wierze / napisana na papierze*. Ów celowo wyeksponowany prymitywizm prowadzi asocjacje czytelnicze w stronę tzw. form prostych, takich jak *memorable* lub *casus*, czy z nich wyrastających, współczesnych form popularnych, takich jak czeska *hospodská historka* lub gazetowych, jak *fait divers*¹⁰¹. Żadne z budzonych tymi asocjacjami oczekiwań jednak nie zostaje spełnione, aczkolwiek świadomość owych pokrewieństw jest w utworze nieustannie czytelna i wpływa na jego odbiór. Bohaterka, na której popełniono „morderstwo miłosne“, wprawdzie *Niewidoczną śmierć poniosła*, jednakże jej dalsze życie (którego automatyzm z siłą podkreślają tautologiczne powtórzenia), jest właściwie życiem żywego trupa, realizującego dosłownie domyślny tu, potoczny zwrot frazeologiczny: „żyć bez niego nie

99 Por. Głowiński, M., Kostkiewiczowa, T., Okopień-Sławińska, A., Sławiński, J.: *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s.163; *Slovník literární teorie* pod red. Š. Vlašína, Praha 1984, s. 124–125.

100 Por. Ligęza, W.: *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 56–57.

101 Opis i wykorzystanie tych gatunków w formach większych omawiam w szkicu *Hospodská historka jako gatunek i tworzywo literackie*, zamieszczonym w mojej książce *Czesko-polskie spotkania literackie. Komparatystyka – Genologia – Przekład*, Brno 2000.

może“. W taki oto oszczędny sposób autorka przypominała o wampiryzmie miłości, będącym częstym skądinąd motywem balladowym. W utworze o rozstaniu i nagłym braku drugiej osoby przywołanie nominatora gatunkowego służy więc swoistej ekonomii znaczeń: bez dodatkowej werbalizacji spełnia funkcję porównania, rozszerza tło asocjacyjne wiersza wzbogacając jego semantykę, multiplikuje pola emocjonalne.

Tytuł wiersza *Psalm* budzi skojarzenia nie tylko gatunkowe, ale i kulturowe, przypomina bowiem o wspaniałych początkach literatury polskiej i jej powiązaniach z kulturą śródziemnomorską (Kochanowski). Psalm był odpowiednikiem greckiego hymnu, był izraelską, modlitewno-hymniczną pieśnią religijną. Tytuł, ograniczony u Szymborskiej do samej nazwy gatunkowej, bez uwzględnienia jakiegokolwiek specyfiki odmiany, przypomina – poprzez ów brak właśnie – że utwór trzeba czytać w kontekście jego gatunkowej różnorodności tematycznej. Powstawały przecież w ciągu dziejów tego typu pieśni pochwalne, dziękczynne, patriotyczne, żałobne, pokutne, profetyczne, zbliżając się nierzadko formą do hymnu i ody. Gatunek stawał się też – aż po współczesność – punktem wyjścia dla wielu parafraz i stylizacji, jak choćby wspomniane już *Psalmy* Tadeusza Nowaka. Wprowadzenie takiego tytułu przez autorkę jest ufnością w kompetencję kulturalną odbiorcy. Tylko czytelnik w nią wyposażony widzi nowość i odmienność gatunkową utworu Szymborskiej, utworu, który opiewa nieświadomą swobodę i wolność Natury i przeciwstawia ją świadomie narzucanemu, i w istocie zniewalającemu, obcemu naturze porządkowi ludzkiemu. Użyliśmy tu określenia „opiewa“, bo sposób przekazu pozostaje wierny koniecznej w tym gatunku pewnej podniosłości tonu, łamanego wszakże – jakżeby inaczej u Szymborskiej! – odrobiną ironii i żartu, wprowadzanych przez zwroty potoczne, aktualizowane z niezawodną wirtuozerią, jak choćby ten końcowy, chwalcący swą melodyjnością bezładną harmonię Natury: *Reszta to lasy mieszane, krecia robota i wiatr*.

O ile w omówionych wierszach „pamięć gatunku“ – mimo widocznej jego destrukcji – zostawała jednak, choćby fragmentarycznie, zachowana, o tyle w utworach takich jak *Wiersz ku czci*, *Przemówienie* zerwanie więzi gatunkowej, dokonywane na oczach czytelnika, jest warunkiem wstrząsu estetycznego, który powstaje na skrzyżowaniu budzonych przez nominator gatunkowy oczekiwań czytelnicznych i treści utworu. *Wiersz ku czci* to odmiana ody, a więc pieśni pochwalnej sławiącej wybitnego człowieka, wydarzenie, wynalazek, prawdę moralną. Już Pindar – jak podają cytowane wyżej słowniki teorii literatury – ustalił pewien porządek występujących w niej motywów: pochwała ojczyzny, zwycięzcy i igrzysk, przytoczenie stosownego mitu, pochwała boga, wreszcie morał. Wiersz Szymborskiej pozornie trzyma się antycznego schematu, ale zaczyna się jak baśń: *był sobie raz*. Incypit ów lokalizuje opiewanego bohatera właściwie w świecie fantazji, czyli w niebycie. Podobnie jest z pindarowskim punktem drugim: pochwałą ojczyzny, która okazuje się być *krajem niepewnym, / pod gwiazdą może ciemną*. Rzadkie w poezji współczesnej przerzutnie, wprawdzie nawiązują do humanistycznego odkrycia Kochanowskiego, który oswobodził intonację zdaniową spod kurateli wersu, ale jednocześnie uwypuklają wyrażane w nich zaprzeczenia. No i samo sławione w wierszu odkrycie: zero. Jakże ambiwalentne! Dodane do cyfr, mnoży ich siłę, ale samo oznacza nicność. Wiersz jest

jednym ze zdziwień Szymborskiej „*przenicowujących*“ całkowicie przywołany tytułem gatunek literacki.

Do tego samego „obszaru epistemologii negatywnej“¹⁰² należy *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*. Przemówienie, jak to określają słowniki, jest wypowiedzią monologową, wygłaszaną wobec znaczącego audytorium, sięga antycznej *wymowy* – krasomówstwa, w którym ważna była ozdobność stylu. Z części, z jakich się *oratio* składało (wstęp mający zainteresować słuchaczy, wprowadzenie w sprawę, przedstawienie argumentów i odparcie kontrargumentów, wreszcie podsumowanie, w którym apelowano do emocji słuchaczy) – w utworze pozostało niewiele. Wstęp, na który składają się część tytułu i ostatnie zdanie, powiadamia, że chodzi o rzecz błąhą: zgubienie w tramwaju parasolki. Ale czy rzeczywiście błąhą? To drobne wydarzenie pełni funkcję startera, przypomina podmiotowi wiersza o wszystkich innych „zgubach“, dotyczących już nie konkretnej jednostki, lecz rodzaju ludzkiego. Wchodzimy więc w obszar antropogenezy i ewolucji, w obszar rozważań o naukowym obrazie świata, zawartym w ukrytych pytaniach, na które na razie nauka nie ma ścisłych odpowiedzi. Nierozwikłane tajemnice ewolucji, jak to u Szymborskiej, podane są w sposób wyrafinowanie prosty (gra potocznych, oryginalnie aktualizowanych związków frazeologicznych!). Tę prostotę naruszają jedynie niezwykle, retoryczne *enumeratio* i *amplifikatio* polegające na kolejnym wyliczaniu składników należących do zespołu „strat“ i odsyłające jednak – jakże dyskretnie! – do pamięci genologicznej przywołanego gatunku literackiego.

Wiersze *Relacja ze szpitala*, *Wrażenia z teatru*, *Wersja wydarzeń*, *Wywiad z dzieckiem* nawiązują wprost do prozaicznych gatunków prasowych, więcej: relacja czy wywiad np. należą do podstawowych gatunków dziennikarskich, „wersja wydarzeń“ kojarzyć się może ze sprawozdaniem z sali sądowej lub swoistym reportażem z przeszłości. Jedynie „wrażenia“ zapowiadają od razu subiektywne ujęcie sprawozdania. „Relacja“ zakłada przede wszystkim zdanie przed czytelnikiem sprawy z wydarzeń, z faktów. Tymczasem w wierszu, jak słusznie zauważył Wojciech Ligęza, „najważniejsze przesłania zostają przemyczone poza obszarem języka“¹⁰³. Szymborska sprawę gatunku rozgrywa po swojemu. W utworze są oczywiście i fakta: jakieś grono przyjaciół losuje, kto ma odwiedzić w szpitalu kogoś spośród nich, lecz będącego w specyficznej sytuacji egzystencjalnej: człowieka umierającego. Ktoś, na kogo padł los, spełnia tę – jak widać z konieczności aż losowania – nieprzyjemną misję i składa pozostałym sprawozdanie: mówi o drobiazgach zauważonych, o odruchach „odchodzącego na wieczność“ znajomego. Cały wiersz to czysty bahawioryzm. We wszystkich tych ułamkach zdarzeń, poprzez zachowania obojga bohaterów wiersza, uchwycone jednak zostały oba punkty widzenia: umierającego i odwiedzającego. Ten pierwszy zamyka się w sobie, drugi pragnie ucieczki do życia. W momencie ostatecznym nie ma już żadnej ludzkiej wspólnoty (*kto komu umiera?* – pada w wierszu pytanie). Odpowiedź musi wydedukować sobie czytelnik sam. To wiersz o dusznej

102 Por. Ligęza, op. cit., s. 114.

103 Op. cit., s. 148.

atmosfera – wiersz o końcu, o wchodzeniu w niebyt, od którego życie odwraca się, jak od sprawy wstydlivej, jakby w zażenowaniu. Ponad faktami, z jakich składa się relacja, znalazła sobie drogę do czytelnika filozofia, zaduma nad sprawami ostatecznymi człowieka i nad ludzką nieudolnością i niechęcią mówienia o nich.

Wierszem o początku Bytu jest *Wersja wydarzeń*. Utwór otrzymał formę dzisiejszych sprawozdań prasowych, operujących językiem prospektów podróży. Lecz pojawiająca się w nich perspektywa podróży dotyczy – pożyczając słów poetki – sprawy niezwyklej: „przenicowania nicości“, „wywrócenia jej na drugą stronę“, czyli powstania życia i świadomości refleksyjnej na ziemi. Owo „przenicowanie“ ma postać paradoksalną. Ocena życia, czekającego śmiałków – bohaterów prawdopodobnych losów jednostek i zbiorowości ludzkich – dokonywana jest z perspektywy jakiejś pre-świadomości, tkwiącej w bezczasie. Moglibyśmy też mówić o włączeniu elementów literatury fantastyczno-naukowej, choć jest to *sci-fi à rebours*. Fantastyka, jeśli opisuje ziemię, czyni to z perspektywy przyszłościowej. Szymborska odwróciła tę sytuację o 180 stopni. Ją interesuje, jak zachowałyby się owa pre-świadomość, jeśliby dano jej (nie wiadomo kto?) szansę wyjścia z wieczności, więc z niebytu. Jej „ludzki“ charakter dostrzegła w wolnej woli i pragnieniu życia, istnienia, które posiada – jakże niepewne – pozytywy. Sprawozdawczy ton dzisiejszej publicystyki czy języka popularno-naukowego zderza się w wierszu z niezwyklej tematem. Paradoks powstania życia i świadomości ludzkiej zostaje tak wzmocniony poprzez sięgnięcie do określonej formy dziennikarskiej, od której odstępują dopiero pytańniki ostatniego wersu: *I jakby coś pozyskanego? niosąc?* Zdania sprawozdawcze, oznajmujące – w przeciwieństwie do pytających – byłyby tu zbyt sztywne, zbyt ubogie, by wyrazić to, co jest poza nimi: aluzyjnie, z wielką niepewnością wysłowiony sąd-nadzieję dotyczący tajemnicy i sensu istnienia.

Wywiad to gatunek publicystyczny, rozmowa, w której partnerzy nie są równoprawni. Rozmówcą bywa z reguły osoba znana, znakomita, wybitna, pytania zadawane przez wysłannika prasy dotyczą zazwyczaj jednego, ale ważnego tematu. Szacownych poprzedników tego gatunku dopatrywać się można w *dialogach platońskich*. U Szymborskiej już sam tytuł: *Wywiad z dzieckiem* szokuje. A nazwanie bardzo młodego rozmówcy mistrzem zakrawa na żart, kpinę, parodię gatunku. Ale zaraz po tym, kiedy poetka przechodzi do odpowiedzi „mistrza“, podanych w mowie pozornie zależnej, wspaniale charakteryzujących psychikę dziecięcą, fantastyczne możliwości wyobraźni dziecka, jego niekończącą się nigdy chęć i gotowość do zabawy z najprostszymi, jednoznacznymi na pozór przedmiotami, które fantazja dziecka obdarza zdolnością do nieustannych przemian – widzimy, że poetka nie odbiegła zbyt daleko od istoty gatunku, jego konstant genologicznych, zwłaszcza odsyłających do szacownych, antycznych, filozoficznych antecedenencji. Potrafiła jednak związać je z odmienną, zdumiewającą, oryginalną treścią, zamknąć w nieoczekiwanym dla wywiadu kształcie. Udowodniła także, że i z dzieckiem można prowadzić – wprawdzie pozorny, ale niemniej głęboki – dialog filozoficzny i objąć ową „rozmowę“ frapującą formą, w której rzeczywisty gatunek dziennikarski przemienia się na naszych oczach w poezję.

Dotychczas analizowane utwory były (między innymi, oczywiście) dowodem na to, że powracanie do znanych z poetyk nazw genologicznych może oznaczać całkowicie lub przynajmniej w znacznym stopniu różne pojęcia. Utwory te były też jakby zwrócone aprobatywnie w stronę tezy Benedetta Crocego, który w swym *Zarysie estetyki* (1913) stał na stanowisku niepowtarzalności i autonomiczności każdego dzieła artystycznego i bezsensowności klasyfikacji i podziałów rodzajowych. Natomiast w wierszach takich jak *Nagrobek* czy *Recenzja z nie napisanego wiersza* stosunek Szymborskiej do gatunku literackiego ulega pewnej zmianie.

Nagrobek świadomie powieliła staropolski typ epitaficzny fraszki. Epitaficzna fraszka to określenie oksymoroniczne. Fraszka była przecież w przeważającej mierze (choć nie wyłącznie) „żartem wierszowanym“, epitafum zaś związane było z powagą śmierci. Jednakże polska poezja renesansowa potrafiła przekroczyć te dwa, zdawałoby się, nieprzekraczalne kręgi i stworzyć zarówno smutną czy poważną, bo obciążoną filozoficzną zadumą, fraszkę, jak i nagrobek wesoły, żartobliwy, satyryczny. W tych przemianach pomagała jej wymyślona i zrealizowana przez Jana Kochanowskiego, otwarta, dynamiczna struktura polskiej fraszki, która zachowując swe główne wyznaczniki gatunkowe: *zwięzłość*, *wierszowość*, *szczelne zamknięcie treści w całość* – ukazała swoją szczególną pojemność treściowo-poetycką i formalno-artystyczną, potrafiła także odsłaniać paradoksy genologiczne poprzez przyjęcie na siebie wielkiej różnorodności gatunków naddanych i przekształcanie się w postaci gatunkowe skrajnie wzajemnie odmienne, w tym i w żartobliwy nagrobek¹⁰⁴. Takie „wesołe epitafum“ bywało jedynie pretekstem do wytworzenia sytuacji komicznej zakończonej satyrycznym spointowaniem, poprzez które można było wyrazić pewien stosunek do świata. Wesołe epitafia tworzył Jan Kochanowski w swym zbiorze fraszek, zadziwiająco różnorodnością modulacji gatunkowych. Przewędrowały one w literaturze polskiej przez różne epoki aż po najbliższą nam współczesność. W oświeceniu np. krążyła fraszka o bardzo płodnym, lecz niezbyt cenionym dramatyku Józefie Bielawskim: *Tu leży Bielawski, / szanujcie tę ciszę, / bo jak się obudzi, / komedię napisze!* Żartobliwe nagrobki nie były specyfiką wyłącznie polską czy właściwością poezji wysokoartystycznej. Zna je także folklor szkolny, a Jan Trzynałowski przytacza z niego przykład: *Poszedł ten belfer w Eden / szkoda, że tylko jeden...* Uprawiał ten typ twórczości i Julian Tuwim tworząc najkrótsze chyba, wesołe nagrobki, np.: *Hic iacet / pewien facet*.

Szymborska sięgnęła po ten gatunek nie pragnąc go negować czy rewolucjonizować. Utrzymała jego budowę, w której najważniejszym wyznacznikiem bywało ciężenie całości ku poincie, będącej z zasady kontrastem, zaskoczeniem, czymś nie-

104 Por. Trzynałowski, J.: *Smutna fraszka i wesoły nagrobek*, w tenże: *Małe formy literackie*, Wrocław 1977; także Skwarczyńska, S.: *Aspekt genologiczny „Fraszki” Jana Kochanowskiego*, „Prace Polonistyczne“, ser. XLI, 1985. Por. też czeską próbę uchwycenia wyznaczników gatunkowych fraszki, nieuwzględniającą wszakże wypowiedzi Skwarczyńskiej i powtarzającą niektóre sądy Trzynałowskiego. Wyszła ona spod pióra brneńskiego badacza Ludvíka Štěpána: *Polská epigramatika. Žánry fraška a epigram v spektru malých literárních forem*, Brno 1998.

oczekiwanym. Tak jest i w *Nagrobku*. Zaskoczenie buduje autorka w ten sposób, że w wierszu własną „staroświeckość“ (której symbolem był przecinek, znak odrzucany wraz z całą interpunkcją przez wielu współczesnych poetów lub tylko „poetów“, ale także łopian – symbol zaniedbania, lecz i przyrody, oraz sowa – symbol mądrości, ale również nocnej samotności, może i nieszczęścia) – przeciwstawia nowoczesności przechodnia-cyborga, który swą niepowtarzalną indywidualność wymienił za maszynę. Bo owa, rzekoma przecież, staroświeckość poetki polegała na poczuciu własnej odrębności twórczej (jej *trup / nie należał do żadnej z literackich grup*), śledzeniu tajemnicy świadomości refleksyjnej istnienia jednostkowego, skontrastowanego z myśleniem – jak to u maszyny – powielanym i niesamodzielnym. Wydobyta w ten sposób pointa sprawiła, że wyznacznikom gatunkowym nagrobka stało się zadość, choć poetka ostatecznie żart wzbogaciła o niebanalną refleksję. I w tej „drobnicy“ gatunkowej, jaką jest *nagrobek*, znalazło swe odbicie specyficzne dla Szymborskiej widzenie świata w jego aporiach, a żart – jak to się często u poetki zdarza – z właściwą jej przekorą został odniesiony do planu metaforycznego utworu.

Grupa utworów będących samooceną własnej twórczości nie kończy się na *Nagrobku*. Należą do nich i *Wieczór autorski*, i *Trema*, i *Niektórzy lubią poezję*. Wszystkie one dotyczą spraw funkcjonowania poezji w przestrzeni społecznej. Do grupy tej przyłącza się wspaniały wiersz *Radość pisania*, przeciwstawiający się zdaniom z *Wieczoru autorskiego*: *Muzo, nie być bokserem to jest nie być wcale*. Należy do niej i *Recenzja z nie napisanego wiersza*. Recenzja to gatunek krytyki literackiej, artystycznej i naukowej. Ponieważ recenzent przygotowuje drogę dziełu, jego wypowiedź powinna przybliżyć treść tegoż dzieła, wydobyć najważniejszy problem i z tego punktu widzenia ocenić pozostałe składniki utworu; pożądaną by też było rzeczą, by recenzja ukazała, jak dzieło włącza się do kontekstu społecznego i literackiego, czym jest na drodze rozwoju samego autora.

Już pierwszy, otwierający *Recenzję* czterowiersz sugeruje, że chodzi tu o persyflaż, który wszakże, aby mógł być właściwie odczytany, musi posiadać konstanty gatunku, na temat jakiego poetka ironizuje. I posiada. Trzeba też przyznać, że autorka wspaniałych *Lektur nadobowiązkowych* używa sobie na domniemanym recenzie, tak nieporadnie operującym słowem. Zresztą nie tylko słowem, ale i myślą. Jednocześnie jednak i w tych prostackich nieco, bo stereotypowych sformułowaniach pseudorecenzenta (wiersz jest przecież rekonstrukcją recepcji powierzchownej) wydobywa istotę problematyki filozoficznej swojej twórczości: filozofowania o czasie, kosmosie, samotności istnienia ludzkiego, kondycji ludzkiej, roli etyki w tym życiu. Tak dzieje się np. w strofoidzie czwartej, gdzie pseudocytat „*Mój Boże, woła człowiek do Samego Siebie, / ulituj się nade mną, oświeć mnie...*” – wyraźny znak nieporadności recenzenta – jednocześnie zawiera typową dla Szymborskiej grę z frazeologią, wywołującą z kolei polisemantyczność tego fragmentu. „Mówić do siebie“ to tyle samo, co „mówić na stronie“, może to być więc rodzaj *soliloquium* dawnego dramatu. Ale Szymborska zwrot *do Samego Siebie* pisze dużą literą, a więc cytowany człowiek wiersza nie wzywa Boga, sam jest sobie Bogiem, a wezwanie jest wyrazem własnej jego bezradności... Podobną wieloznaczność wydobywa w następnej zwrotce

w wersji *O „panstwieciu“ się (sic!) ludzi nad ludźmi*. To, co rzekomy recenzent bierze za przejęzyczenie czy błąd korektorski opatrzywszy owo słowo uczonym „sic!“, jest ponownie węzłem semantycznym. Jest w nim bowiem i „pastwienie się ludzi nad ludźmi“ i „panstwieciu“ – neologizm o jakże bogatym polu semantycznym dzięki jakby przypadkowo powstałej polisemii. I tu – jak często w tej poezji – klisza językowa została wykorzystana do wirtuozowskiej destrukcji, funkcjonującej jak metafora, przemycającej ważne przesłania.

Autoocena wpisana w pastisz prostodusznego odbioru dotyczy i własnego języka poetyckiego, odczytanego przez pseudokrytyka jako „*naiwne pióro*“, „*styl niefrasobliwy*“, „*mieszanina wzniosłości z mową pospolitą*“. Są to przecież niemal cytaty z licznych prac o twórczości poetki, ale cytaty, które stały się stereotypami w szkolnych interpretacjach jej dzieła. Tkwi w tym żarcie Szymborskiej jakby obawa, by odbiór jej poezji nie stawał się „konkretyzacją zautomatyzowaną“ (określenie Felixa Vodički), a więc „konkretyzacją fałszującą“ (Roman Ingarden) czy „dokodowaniem dewiacyjnym“ (Umberto Eco)¹⁰⁵. Jednocześnie *Recenzja z nie napisanego wiersza* jako pastisz, żartobliwie piętnujący stereotyp krytyczny, znajduje się na antypodach recenzenckiej działalności samej poetki, której *Lektury nadobowiązkowe* są arcydziełem gatunku łączącego lekkość i finezję felietonu z głębią eseistycznych zamyśleń.

Często krytyka oceniająca poezję Szymborskiej wspomina nie tylko o oryginalnych związkach poetki z barokiem, ale i o swoistym jej klasycyzmie. I jest w tym wiele racji. Związek z barokiem dostrzec można w jej podejrzliwości wobec stereotypów, w antytetycznym postrzeganiu złożoności świata, w stylu wypowiedzi oddającym paradoksy i aporie kosmosu, życia i kondycji ludzkiej, w jej konceptualizmie wreszcie. Jednak jeśli jest to barok – to barok intelektualny. Klasycyzmu doszukiwać się można natomiast w jasności jej dzieła, prostocie związanej z finezją, w naturalności i mądrości. Przejawia się on głównie w obszarze tak niezwykle bogatej u Szymborskiej kultury literackiej. Choćby w traktowaniu twórczości jako dobrze wykonanej pracy, jako umiejętności, sztuki, będącej odpowiednikiem starogreckiej „*techné*“. I tyle. W żadnym jednak przypadku nie da się jej twórczości wiązać z klasycystyczną skłonnością do klasyfikacji zjawisk, uporządkowania wiedzy, systematyzacji form, stawiania nieprzekraczalnych granic, produkowania wzorców, odkrywania i narzucania Normy. Nad klasycystyczną dyscypliną gatunku u poetki zawsze przeważa naturalność, improwizacja, wyobraźnia, różnorodność i wrażliwość, które przeciwstawiane są doskonałości czy „jedynym prawdom“. Sama wyznaje przecież: *Wolę mieć zastrzeżenia. / Wolę piekło chaosu od piekła porządku. (Możliwości)*. W przywoływanych tytułami wierszy gatunkach zaś podkreśla momenty zachwiania się kanonu, pokazując i celowo wywołując rysy na paradygmatach klasycznych. Słusznie bowiem zauważył w jej poezji Wojciech Ligęza postawy korekcyjne wobec języka, form kulturowych, światopoglądu¹⁰⁶. Taką korektą, dialogiem z tekstami kultury są i przy-

105 Por. mój artykuł *Na marginesie teorii recepcji*, w zbiorze: *Nadzieje i zagrożenia. Sławistyka i komparatystyka u progu nowego tysiąclecia*, pod red. J. Zarka, Katowice 2002.

106 Ligęza, W. : *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty*, Kraków 2001.

woływane przez poetkę nominatory gatunkowe. I w tym przypadku chodzi przecież nie o realizację gatunku czy zwyczajne zaprzeczenie mu, zakwestionowanie wiedzy na jego temat, lecz o destrukcję wirtuozowską, służącą wątpieniu, docieklivości poznania, wykwinnej ironii. Jeŝli utwór o nagłóku zawierającym nazwę gatunku jest skierowany „przeciw“ czemuś – to tylko przeciw inercji odbioru. Bo skoro podmiot w swym poznaniu bywa często bezradny, jak można wierzyć w reguły? Przecież ...*jest nam odmówiony / idiotyzm doskonałości (Cebula)*. Dlatego coś, co bywa zapowiedziane tytułem jako upozowanie według zasad konwencji, swoją treścią natychmiast owe skojarzenia przekracza, uruchamiając wpisany w utwór dyskurs z teorią literatury. Gry gatunkowe Szymborskiej stają się składnikiem jej polisemicznych igraszek w ogóle, służą wypowiedzeniu jej filozofii, w której wieloznaczność zjawisk odgrywa niebanalną rolę. „Pamięć gatunku“ w jej komunikacji z czytelnikiem jest nieodzowna: buduje moment oczekiwania. Ale cel ostateczny jest niespodzianką: nie chodzi tu przecież o spełnienie gramatyki gatunku, lecz o stworzenie struktury odmiennej. Pierwsze skojarzenie z istniejącymi schematami, będące wskaźnikiem rekodowania tekstu, wymaga w czasie odbioru korekty, wiersz wzywa, więcej: zmusza czytelnika do interakcji. Poetka przekształca bowiem na oczach odbiorcy, w trakcie konkretyzacji utworu, kategorie genologiczne (związane z wzorcami konstrukcyjnymi) – w kategorie estetyczne, służące sposobom przeżywania świata oraz w kategorie filozoficzne, służące jego interpretacji. Metodę tę stosuje zarówno w odniesieniu do gatunków ustalonych, klasycznych, jak i nowych, współczesnych gatunków prasowych czy wręcz użytkowych.

Szymborska w swej twórczości nie walczy więc z systematyką gatunkową, bowiem ta walka jest już dawno skończona. Ona odwołuje się do owej systematyki, by uwypuklić wieloaspektowość, wielowariantowość rzeczywistości. Pokazuje, jak uchwycona w utworze sytuacja liryczna może wpływać na sensy kategorii genologicznych, udowadnia, iż gatunek jest (jak to ukazują cytowani niżej Czesław Zgorzelski i Ireneusz Opacki) pojęciem dynamicznym. We wszystkich tych postaciach gatunkowych, które przywołuje w swej twórczości, dochodzi przecież do aktualizacji, translokacji, destrukcji i montażu, włączaniu elementów ludycznych po to, by otrzymana w tych zabiegach forma służyć mogła reinterpretacji nie tylko przywoływanych sensów genologicznych, lecz i obrazu świata. Uwypuklona tak została – obserwowana w twórczości współczesnej w ogóle – poliwalentność, mobilność, wieloaspektowość kategorii gatunku, dążenie do ujawnienia zależności jego potencjałów semantycznych od kontekstu. Zjawisko owo, występujące nie tylko w dziele Szymborskiej, obejmuje się nawet odrębną nazwą „genologii autorskiej“.¹⁰⁷ Gatunek, daleki dziś od wierności historycznym konkretom, przywoływany aluzyjnie, ustawiany na tle tradycyjnych ukształtowań staje się coraz bardziej kategorią interpretacyjną, sam bywa tematyzowany (jak w *Recenzji z nienapisanego wiersza*) i problematyzowany,

107 Por. Zgorzelski, Cz.: *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką* w zbiorze: *Genologia polska. Wybór tekstów*, Warszawa 1983; Opacki, I.: *Genologia a historycznoliterackie konkrety*, tamże; Grochowski, G.: *Pośmiertny tryumf genologii*, „Teksty Drugie“, 2001, nr 5, s. 100–110.

z planu formy przechodzi do planu treści ujawniając swoją hermeneutykę i potencję sensotwórczą¹⁰⁸.

Rozbawił, choć nie zaskoczył odbiorców, przyzwyczajonych do gier genologicznych poetki, wydany niedawno tomik, nazwany przez nią *Rymowanekami dla dużych dzieci z wyklejankami autorki* (Kraków 2003), wypełniony żartem, humorem i surrealizmem, absurdem, śmiechem, przekorą. W zbiorze tym przeważa więc zdecydowanie funkcja ludyczna utworów, niepozbawionych wszakże i podtekstów filozoficznych. Otwierają go znane i przed drugą wojną światową z upodobaniem uprawiane przez Janusza Minkiewicza (np. w tomiku *Nic świętego*, 1939) czy Juliana Tuwima *limeryki*, gatunek, który w Polsce nie tylko się przyjął, ale i wszedł do słowników teorii literatury, i został przez nie dokładnie opisany. Według nich limeryk, którego powstanie sięga początków XIX w., jest epigramatycznym, żartobliwym, wykorzystującym kalambur czy nonsensowy humor, zakończonym pointą, utworem pięciowersowym o rymach aabba. Nazwa pochodzi od miasta irlandzkiego Limerick, występującego w refrenie *Will you come to Limerick?* Minkiewicz dodawał, iż zgodnie z pierwowzorami w pierwszym wersie limeryku powinna pojawić się nazwa miejscowości, w której odgrywa się owo kuriozalne zdarzenie czy sytuacja, np. tak:

*Raz pewna pani w Skarżysku,
Chciała się przejechać na młodym tygrysku.
Wrócili z wyprawy w porządku:
dama w tygrysim żołądku,
a tygrys z uśmiechem na pysku. (Nic świętego)*

Zasady tej nie trzymał się jednak Tuwim:

*Mówiąc: ma wado się nie pleń!
Wyjechał pewien na step leń.
Rzekł w cichą wjechawszy głuszę:
-Tutaj do pracy się zmusę!
Głos mu rzekł z głuszy: – Nie sepleń.*

Przedwojenne limeryki Minkiewicza kojarzyć się mogły z gazetowymi „michałkami“, opowiadającymi o wydarzeniach niezwykłych, ale posiadającymi „uwiarygodniające“ miejsce zdarzenia (oto formuły inicjalne limeryków: *Raz pewien zbrodniarz w mieście Kutno..., Tak cienkie ma nogi panienka z Zawieji...*). Szymborska na ogół pozostała wierna tejże zasadzie „terytorialnej“, wspominając nawet w żartobliwym wstępie o inspirującej roli podróży dla twórczości limerykowej. Sama jednakże do przedwojennych twórców limeryków się nie odwołuje, przypominając jedynie współczesnych mistrzów tego gatunku: Macieja Słomczyńskiego, prof. Leonarda Neugera oraz Stanisława Barańczaka. Kilka odstępstw od owej „terytorialnej“ zasady można jednak w zbiorze odnaleźć. Poetka rozszerzyła też tło historyczne i kulturowe tych krótkich form i zawartych w nich żartów: od Piasta do Napoleona, od Shakespeare’a do Mickiewicza, przywołując dowcipnie i z niezawodnym wdziękiem przeróżne alu-

108 Powołuję się tu na sądy Stanisława Balbusa w: Grochowski, j. w., s. 105.

zje literackie i kulturowe, bawiąc siebie i czytelnika niezwykle pomysłowym rymem i opisaną sytuacją.

Pozostałe, występujące w tomiku „kategorie“ genologiczne nie zostały jeszcze przez słowniki uchwycone, dlatego używam dla nich określeń „przyliterackie“, co w żadnym wypadku nie może być odczytane jako oznaczenie pejoratywne. Owe *moskaliki*, *lepiej*, *odwódk*, *altruistki*, *galeria pisarzy krakowskich* i prozą pisane *podsluchanie* (te ostatnie autorka łączy z nazwiskiem Mirona Białoszewskiego i jego metodą twórczą, zaznaczając, że w jej przypadku to jedynie stworzenie usłyszanym powiedzonkom szansy na literackość) owe formy przyliterackie więc – mimo zdecydowanie wysuniętej w nich na plan pierwszy funkcji ludycznej – mówią o pewnej postawie genologicznej swej autorki. Raz jeszcze wskazują na to, iż odrzuca ona zdecydowanie wszelkie poetyki normatywne, syntetyzujące, peratywne (od greckiego *peras* – granica) i staje po stronie poetyk dynamicznych, apeiratywnych (od greckiego *apeiron* – nieograniczone, nieokreślone, aprobujące chaos). Na przykładzie tych okruczeń poetyckich, których prababką jest polska, renesansowa i barokowa *fraszka*, może i teksty *Rzeczypospolitej Babińskiej*, możemy obserwować nie tylko kontynuację pewnego aspektu własnej poetyki Szymborskiej, określanego czasem jako poetyka inwentarza (W. Ligęza), opartej na wyliczeniach, enumeracji, powtórzeniach i wariacjach powtórzeń (bo tak można odczytać cykliczność tych utworów), ale także zjawisko przeistaczania się tekstu w dzieło sztuki słownej, jak stawało się to w twórczości M. Białoszewskiego czy *Nikiformach* Edwarda Redlińskiego. Poszukiwania „dzielowości“ tekstu (jak dawniej „poetyckości“ czy „literackości“) są dziś ważnym i trudnym problemem teorii literatury¹⁰⁹. Na to właśnie zwróciła Szymborska uwagę we wstępie do *podsluchanców*. W oparciu o te drobne „rymowanki“ i – nazwijmy to analogicznie – „prozaitki“, napisane z niesłychaną lekkością pióra, można by wieść długą i poważną dyskusję na temat tego, jakie czynniki (immanentne, powstałe na podstawie strategii autorskiej, i kontekstowe, formujące się w trakcie odbioru czytelniczego) konstytuują dowolny, przypadkowy tekst jako dzieło sztuki literackiej. Pytanie to tkwi nie tylko w zamieszczonych w tomiku utworach, ale i załączonym przez poetkę uroczym komicznym *Indeksie osób*. Mimo opowiedzenia się za dziełem otwartym, o czym świadczy różnorodność formalna zamieszczonych w tomiku utworów, Szymborska jednak stwarza i w tych drobiazgach pewne determinanty gatunkowe, ba, napomina czytelnika, którego zachęca do podobnej twórczości, by *trzymał się charakterystycznych dla każdego cyklu reguł ...bowiem ...dobra zabawa bez ścisłych reguł obejść się nie może*¹¹⁰. W *moskalikach*, podobnie jak w limerykach, wzorem formalnym stała się pierwsza zwrotka starej pieśni. Oderwana od podglebia rezurekcji Kościuszkowskiej i zderzona z sarmackimi ksenofobiami oraz patriotyzmem „od pana Zagłoby“ stała się inspiracją dla prześmiewczego cyklu. *Lepiej* to dowcipne dystychy antyreklamowe (co za różnica, gdy zestawimy je z poważną antyreklamą jaką jest wiersz *Prospekt!*). W *odwódkach* poetka dowcipnie uzupeł-

109 Por. Hodrová, D.:...na okraji chaosu... *Poetika literárního díla 20. století*, Torst-Praha 2001.

110 Szymborska, W.: *Rymowanki dla dużych dzieci*, Kraków 2003, s. 47.

niła nikłą w polskiej paremiologii ilość – co z komicznym zdziwieniem stwierdziła – przysłów antyalkoholowych. W *altruistkach* wreszcie również sięgnęła do zgrzebnego wzoru reklamowego, w którym dopatrzyła się jakiejś cechy prapolskiej, obecnej już w pierwszym zdaniu polskim z *Księgi Henrykowskiej* („daj, ac ja pobruszę, a ty poczywaj”), cechy nie zawsze jednak wychodzącej altruistom na dobre... We wszystkich tych cyklach poza leciutką zabawą tkwi gorzkie jądro mądrości.

Rymowankom towarzyszą *wyklejanki* autorki. I w nich można dostrzec nawiązanie do bujnie rozwijającego się zwłaszcza w baroku gatunku *emblematu*, gatunku powstałego na styku literatury i sztuk plastycznych, łączącego słowo z rysunkiem. Nie chodziło tu o zwyczajną ilustrację tekstu. Obraz był ciałem emblematu, natomiast towarzysząca mu subskrypcja – jego duchem¹¹¹. Wydawane w XVI czy XVII wieku zbiory emblematów stawały się zespołami wyrażonych za pomocą słowa i rysunku spostrzeżeń na temat istoty człowieczeństwa, losu ludzkiego. Twórcom barokowych emblematów, jak wyjaśnia przywoływany tu Janusz Pelc, chodziło o odczytywanie wieloznaczności znaków symbolicznych, o zaprzeczenie prawdom oczywistym, zbanalizowanym, przyjętym i wżytym stereotypom. Ekspozowano więc złożoność, wieloplanowość rzeczywistości, antytetyczny, paradoksalny charakter życia, losu, świata. Rządziła tymi poczynaniami świetnie sformułowana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego zasada estetyczna „zgodnej niezgodności“ połączona z zasadą *varietas vitae humanae et mundi*. Jeśli w tej perspektywie oglądać będziemy *wyklejanki* Szymborskiej, ich związek z emblematem stanie się oczywisty, chociaż autorka potrafi poetyzować obraz i bez słownego komentarza. Tak dzieje się na przykład na wprowadzającym do tomiku zdjęciu skrawka ziemi i nieba, na które poetka dokleiła zamek od drzwi nadając natychmiast całości poetycką wieloznaczność czy zagadkowość. Podobnie rzecz się ma w zamykającym zbiorok obrazie, w którym hiszpańskiej dworskiej etykietce jednakowych sztywnych kryz i krynolin przeciwstawiła infantkę z doklejoną głową kiplingowskiego kota, *chadzającego własnymi drogami i wszystko mu jedno kędy*... Natomiast drobne *wyklejanki* z omawianego tomiku to królestwo żartu, groteski i paradoksu tak świetnie utrafiające w ton nie tylko tego tomiku, ale jej poezji w ogóle, twórczości, w której tradycja, sięgnięcie po formy zastane staje się punktem wyjścia dla stworzenia czegoś absolutnie oryginalnego.

111 Por. Pelc, J.: *Barok – epoka przeciwieństwa*, Warszawa 1993.

WISŁAWA SZYMBORSKA WOBEC POEZJI CZESKIEJ

Spotkanie pierwsze

Być może nie wszyscy – zwłaszcza w Czechach – wiedzą o tym, że Adam Włodek, tłumacz z języka rosyjskiego i czeskiego, autor obszernej, liczącej 670 stron *Antologii poezji czeskiej i słowackiej XX wieku*, która wyszła w Katowicach w 1972 r., był mężem Wisławy Szymborskiej. O fakcie tym nie musiało by się wspominać, zwłaszcza że chodzi o osobę tak dyskretną wobec własnych spraw, gdyby nie to, że antologię ową otwierają trzy wiersze Otokara Březiny (właściwe nazwisko: Václav Jebavý, 1868–1929) w tłumaczeniu naszej poetki. Szymborska-tłumaczka znana jest na ogół z przekładów francuskich poetów barokowych, natomiast o jej związkach z poezją czeską oraz o przekładach z czeskiego jakby się nie pamiętało. A przecież są to przekłady bardzo wartościowe, zamieszczone w miejscu wyeksponowanym, dotyczące wybitnego poety.

Wolno się chyba domyślać, że u ich genezy była jakaś inspiracja ze strony Włodka, być może to on, będąc autorem tłumaczeń wielu wierszy zamieszczonych w wymienionej antologii, przygotował dla poetki przekład filologiczny utworów Březiny, teksty te bowiem są dość trudne treściowo i lingwistycznie i tylko dobry znawca języka czeskiego tak sprawnie a zarazem świetnie poetycko mógłby je oddać w mowie ojczyźnej tłumaczki. Zapewne i do Szymborskiej odnoszą się poniższe słowa autora wstępu A. Włodka: *W trakcie układania antologii udało mi się związać z poezją czeską i słowacką parę osób, które się do tej pory przekładami z tych języków nie zajmowały* (str. 16). W niepodpisanej zaś notce biograficznej czeskiego poety zaznaczono, iż: *Zamieszczone w niniejszej antologii teksty są wolnymi przekładami, oddającymi jednak w pełni klimat poezji Březiny* (str.651). Czy owo zastrzeżenie spowodowała sama tłumaczka, czy też Włodka nie zadowolili pewna zmiana poetyki, jaką w przekładach możemy zaobserwować – na to pytanie w tej chwili nie jestem w stanie odpowiedzieć.

Zytrzymajmy się chwilę przy owych trzech utworach Březiny, będących świadectwem klasycznych, bo kontaktowych powiązań Szymborskiej z poezją czeską, powiązań które z taką pasją śledziła – dziś przez wielu odrzucana – komparatystyka genetyczna. Są to wiersze: *Przyroda*, *Pieśń o słońcu, ziemi, wodach i tajemnicy ognia* oraz *Ręce*. Dojrzała poezja Březiny, a do takiej należą wszystkie trzy utwory, wyrastała z głębokiego przeżycia francuskiego symbolizmu, a także z własnych studiów filozoficznych poety. Istotą jego poezji było pragnienie dotarcia do prawdziwego poznania, przy czym, jak stwierdzał, poznanie owo możliwe się stawało głównie

na skrzyżowaniu cierpienia i samotności, choć i te bolesne wartości nie były w stanie otworzyć przed nikim w pełni tajemnicy życia, które podziwiał w bogactwie jego przejawów. Przetłumaczone przez Szymborską wiersze powstawały w dość dużym rozpięciu czasowym trzydziestu lat. Pierwszy z nich – *Příroda* – pochodzi z wydanego w 1877 r. zbioru *Větry od pólů*, ostatni – *Ruce* – z tomiku pod takimż tytułem, który się ukazał w 1901 roku. Wszystkie są reprezentatywne dla twórczości Březiny i często włączane bywają do różnych antologii czeskiej liryki.

Nie czas tutaj na rozległe analizy tłumaczeń tych utworów, ale spróbujmy przynajmniej krótko zatrzymać uwagę na pierwszym z nich – *Przyrodzie*. Już przy pobieżnej lekturze widać, iż nie ma racji autor notki biograficznej, twierdzący, iż jest to przekład „wolny“, choć z pewnością – jak przystało zresztą na świetną poetkę – nie jest to tłumaczenie dosłowne. Z błędów rzeczowych znalazłam zaledwie jeden, polegający na utożsamieniu czeskiego zwrotu na *březích melancholických* z polskimi *melancholijnymi brzoźami* (wers 2). Jest to dość częsta pomyłka w zachodząca w używaniu języków spokrewnionych, a polegająca na błędnym utożsamieniu semantycznym bliskich sobie dźwiękowo słów. Jednakże utożsamienie owo, szczęśliwie, nie zepsuło obrazu Březiny, nawet wręcz przeciwnie: obraz w wierszu czeskim dość rozmyty jakby ukonkretniło, przywołując wyobrażenie brzoź płaczących. Jak widać talent może nawet z błędu wyciągnąć korzyść. Trudno bowiem stawiać tu zarzut tłumacze, że poprzez swą pomyłkę zatarła modernistyczne dążenia poety do wyrażenia świata idei poprzez symbol czy wieloznaczność, bo takowych właśnie w tym obrazie dopatrzyć się nie sposób, natomiast obraz Szymborskiej nosi w sobie jakby pamięć ludzkiego wzroku, przywołuje kształt, kolor (biel i zieleń brzoź).

Innego rodzaju „niedokładność“ popełniła poetka tłumacząc w wersie siódmym słowo *pohled*, które ma aż cztery znaczenia: *spojrzenie, pogląd, widok, widokówka*. U Březiny występuje ono w znaczeniu pierwszym, z przydawką *tajemnė*. Owe „pytające spojrzenia“ (*tázavė*) rzuca na podmiot liryczny przyroda. Szymborska, choć sama tak bliska problematyce ewolucji, drażąca zagadnienia bytu i bycia w przyrodzie, wybrała znaczenie trzecie: *widok*, do którego określenie *pytające* nie przylegało, więc je opuściła.

Rzucającym się w oczy zabiegiem jest dążenie tłumaczki do wyzbycia się typowego dla modernizmu i nieakceptowanego przez wykształconego na awangardach dzisiejszego odbiorcy wielomówstwa modernistycznego (powiedzielibyśmy „młodo-polskiego“, gdyby nie szło o obcego poetę). Przykładem takiego postępowania jest wers ósmy, który u Březiny brzmi *oblaky setměly západní slunce*, zaś Szymborska powiada po prostu i ślicznie *w obłokach zachodziło słońce*.

Nie znaczy to oczywiście, by autorka tłumaczenia unikała poetyzmów. W wierszu znajdziemy wiele słów niewytartych, a nawet czasami lekko archaizowanych, uswiadamiających czytelnikowi swą formą, iż idzie o wiersz, bądź co bądź, sprzed wieku: (*ukryté prameny* – *utajone źródła*; *dech mi z vůni* – *owionęły*; *staletí ležela* – *legły*; *tajemnų svět* – *nieodgadły świat*; *v poslušná zrcadla zhladily se vody* – *zlustrzyły się wody*). Odstąpiła także od zbytowego eksponowania podmiotu typu: *den můj, duše má*, zdecydowanie też usunęła ową „duszę“ na rzecz dzisiejszej świadomości

refleksyjnej, nie nazywającej samej siebie po imieniu, po prostu odbierającej świat. Zastąpiła wreszcie w wersach końcowych polipton oryginału zwrotami semantycznie zróżnicowanymi, bardziej jednak podkreślającymi siłę światła niż zwykle powtórzenie tego samego słowa. Wynagrodziła w ten sposób wyraźną redukcję obrazowo-emocjonalną zastosowaną w wersach 11–12.

Ogólnie można powiedzieć, że Szymborska stosując redukcję czy inwersję wzmożła – w nowoczesnym odczuciu – poetyczność wiersza, podporządkowując swe zabiegi dzisiejszemu odbiorowi i smakowi, który wszelkie rozgadanie, wzmożoną ekspresję czy wylewność emocjonalną odbiera jako przesadę. Jej substytucje – nie tracąc nic z poetyczności – kondensowały obraz. Oczywiście jest sprawą, że w swym dążeniu do wypowiedzi zwartej unikać musiała jakiegokolwiek amplifikacji, czemu zapewne sprzyjał fakt, iż utwór jest pisany wierszem wolnym, nie narzucającym tłumaczowi innych ograniczeń.

Przyczyn podjęcia się tłumaczeń możemy się tylko – bez świadectwa samej poetki – domyślać. Ale domysły te są dość prawdopodobne. Wydaje się bowiem, że można prześledzić pewne związki tematyczne i filozoficzne, między jej poezją a poezją czeską w ogóle, zaś twórczością Březiny szczególnie. Kiedy czytamy w tłumaczonych przez Szymborską wierszach wersy: *Stulecia legły między ręką moją a zerwanymi kwiatami [...], W obłokach zachodziło słońce. Myślą pytałem się wiatru / czy to przyptyw czy odpływ obłoków na niebie [...], (Przyroda)*, albo w apostrofie do słońca: *czy chociaż wspomnisz czasem pierwszy krzyk sprzed wieków, / gdy życie, światłem twym oszołomione / na klęczkach wydobyło się z wnętrzości nocy? (Pieśń o słońcu, ziemi, wodach i tajemnicy ognia)*, albo w poemacie *Ręce o przestrzeni napiętej i naporze stuleci*, gdy Březina wyśpiewuje hymn *na chwałę światów wiecznie rodzących się z siebie* – to uświadamiamy sobie bliskość nie tylko tematyczną, ale i filozoficzną czeskiego poety i autorki choćby *Chmur, W zatrzęsieniu, Wersji wydarzeń*. Oczywiście inna jest poetyka, inny stopień napięcia uczuciowego obojga poetów: tego z przełomu wieków, pełnego ekspresji (wykrzykniki!) – i naszej poetki dyskretnych uczuć, ironii i smutnego humoru. Powiedzmy też jasno, że nie pragnę tu wyprowadzać żadnych wniosków na temat wpływu Březiny na Szymborską. Pragnę jedynie zwrócić uwagę na to, że krąg problemów, wokół których krążyła myśl i wyobrażenia poetki, skłonił ją zapewne do podjęcia się tłumaczenia wierszy odczuty przez nią jako w pewnym sensie bliskie. I tak narodził się kontaktowy związek Szymborskiej z poezją czeską.

Spotkanie drugie

Komparatystyka, o której mimo jej długiego istnienia do dziś nie wiadomo z pewnością, czy jest samodzielną dyscypliną naukową czy też jedynie postawą badawczą – wypracowała kilka pojęć-kategorii, w których ujmuje zbieżności literackie. Wśród nich istnieje kategoria „analogii typologicznych“, a więc podobieństw powstałych w różnych literaturach niezależnie od siebie, kiedy to wiadomo, iż twórcy swoich utworów wzajemnie nie znali, stąd występujące w tychże utworach pokrewieństwa nie są ani nawiązaniem do siebie, ani cytatem jednego w drugim, ani polemiką czy

pastiszem, ani świadomym plagiatem, ani bezwiedną reminiscencją, lecz jedynie przypadkową lub wytworzoną przez podobny kontekst analogią myśli i obrazów poetyckich.

Z taką niezwykłą zbieżnością typologiczną mamy do czynienia w przypadku dwu wierszy poetów-noblistów: Wisławy Szymborskiej (* 1923) oraz Jaroslava Seiferta (1901–1986). Oto owe utwory, na pierwszy rzut oka wyglądające jak podobne, “zadane czytelnikowi” zagadki lingwistyczne:

Parada wojskowa
Ziemia – ziemia,
Ziemia – powietrze – ziemia,
Powietrze – woda – ziemia – ziemia – woda,
Woda – powietrze – ziemia – powietrze – powietrze,
Ziemia – woda – powietrze – woda – powietrze – ziemia,
Powietrze – ziemia – ziemia – ziemia – ziemia – ziemia,
Ziemi Wody Powietrza –
 (W. Szymborska, z tomu *Wielka liczba*, 1976)

I wiersz drugi, mający zamiast tytułu zastanawiające zdanie:

Tu je přesný výčet řízených střel:
 (Missile)
Země – vzduch Surface – to – Air
Země – země Surface – to – Surface
Země – moře Surface – to – Sea
Vzduch – vzduch Air – to – Air
Vzduch – země Air – to – Surface
Vzduch – moře Air to – Sea
Moře – vzduch Sea – to – Air
Moře – moře Sea – to – Sea
Moře – země Sea – to – Surface

Mlč, město, není slyšet jez.
A lidé jdou a ani netuší,
Že nad hlavou jim přeletují
Žhavé polibky
Posílané rukou z okna do okna.

Ústa – oči Mouth – to – Eyes
Ústa – tvář Mouth – to – Face
Ústa – ústa Mouth – to Mouth
A tak dál And so on

Dokud ruka nestáhne večer roletu
 A nezakryje cíl.
 (J. Seifert, *Morový sloup 1968–1970*, Praha 1981, ostateczny kształt tomu powstał według oświadczenia Autora w r. 1979)

Zdumiewające to spotkanie wyobraźni poetyckiej! Wprawdzie, jak widzieliśmy, Szymborska interesowała się poezją czeską, to jednak w tym wypadku nie można

mówić o zależności genetycznej. Cytowany wiersz Szymborskiej był wcześniejszy od wiersza Seiferta, w odniesieniu do którego z kolei wiadomości o kontakcie z przytoczonym utworem polskim nie posiadamy. Oboje zresztą są twórcami tak wysokiej próby, że od prostej, naśladowczej „inspiracji“ z pewnością by się uchylili. Dlatego oba wiersze możemy traktować jako zbieżność typologiczną czystej wody. Spróbujmy więc rozpatrzeć, jak ten sam temat oboje twórcy potraktowali, spróbujmy poddać bliższemu oglądowi „artystyczne rzemiosło“ obu utworów. Spróbujmy wreszcie rozwikłać zakodowane w tych drobnych lirykach wiadomości i przesłania, skierowane ku czytelnikowi.

Wiersz Szymborskiej, jeśli wyłączymy na chwilę tytuł, składa się z trzech słów występujących w różnych wariantach, ale słów jakże dla życia ludzkiego istotnych: oznaczają one przecież żywioły, w których to życie powstało i ewoluuje! Poetka jednakże nie użyła ich pozornie w znaczeniu żywiołów, choć i to znaczenie oczywiście w tle, w świadomości nadawczej i odbiorczej pozostaje obecne. W pięknym wierszu Zbigniewa Herberta *Modlitwa Pana Cogito* czytamy słowa dziękczynienia za to, że natura *powtarza swoje mądre tautologie: las jest lasem / morze morzem, skała skałą*. Otóż w obu przytoczonych wierszach panuje całkiem inna sytuacja: ziemia nie jest ziemią, powietrze – powietrzem, ani woda -wodą. U Szymborskiej domyślamy się z tytułu, Seifert mówi nam to wprost, że to nazwy rakiet, zdalnie kierowanych pocisków, które są wynikiem wynalazczości człowieka.

Zastanówmy się z kolei, któż wypowiada słowa składające się na wiersz Szymborskiej? Tytuł: *Parada wojskowa* sugeruje, że jest to jakiś sprawozdawca radiowy czy znudzony komentator filmowy lub telewizyjny, monotonna wyliczający rodzaje przejeżdżającej właśnie przed kamerą broni. Mielibyśmy więc do czynienia z poezją roli. Ale za chwilę wycofujemy się z tej konstatacji, bo stwierdzamy, że już na tym poziomie odbioru następuje pierwsze zderzenie obrazu rzeczywistego i wyobraźni poetyckiej, nadającej temu obrazowi głęboko wstrząsającą wieloznaczność. Zaczynamy bowiem pojmować nagle, że poza beznamiętnie referującym zdarzenie medialne jakimś dziennikarzem jest w wierszu i inny podmiot – nazwijmy go podmiotem twórczym, który owo trwające kilka sekund wydarzenie komentuje, nie czyniąc tego wszakże sposobem dyskursywnym, komentarz bowiem wypływa z samej organizacji artystycznej utworu, z gry znaczeń owych trzech słów, w których polu semantycznym znalazły się w niezwykłym z sobą zderzeniu niszcząca broń i przyjazne, życiowo-żywioły.

Przypatrzwszy się owym siedmiu wersom liryku Szymborskiej, w którym w różnej konfiguracji występują zaledwie trzy słowa, stwierdzamy, że ku naszemu zdumieniu w tych paru słowach, pozornie obrazujących jedynie paradę wojskową, ów „podmiot twórczy“ zmieścił w wielkiej kondensacji i skrócie obraz dziejów ludzkości, ściślej: dziejów ludzkiej agresji i wojowniczości. Wers pierwszy *Ziemia – ziemia* ewokuje jakby w swym podtekście stary antyczny mit o Anteuszu, który ilekroć dotknął się swej matki, Gai-Ziemi, doznawał przyływu nowych sił do walki. Ale jest to przywołanie, jak zwykle w poezji Szymborskiej, przewrotne: bowiem za tymi dwoma słowami, przy odrobinie wyobraźni czytelniczej dostrzec można też obraz inny: syl-

wetki stojących na ziemi, uzbrojonych w kamień, maczugi, oszczepy, miecze pierwszych ludzkich wojowników. A więc w wersji tym nie chodzi jedynie o paradę, czy o przypomnienie starego mitu o powstaniu człowieka z żywiołu ziemi. Poetka w tych dwóch słowach zawarła także jakby pierwszy akt narodzin ludzkiej agresji.

W następnym wersji dzieje ludzkości wzbogacają się o nowe zdobycze ludzkiej inteligencji. Do pierwotnych narzędzi powstałych w obronie koniecznej życia dochodzą następne: strzały wypuszczane z luków i kusz (to wers *Ziemia – powietrze – ziemia*), potem agresja przenosi się i na morza, wojny ogarniają cały ludzki mikrokosmos. Wszystkie Herbertowskie, przyjazne człowiekowi, bo życiorodne, dotąd niezmiennie żywioły natury zmieniają się we własne przeciwieństwa (wers 3–5). Szybki rytm powtarzanych w różnych konfiguracjach trzech słów oznacza teraz jedno: narastające zagrożenie. Już nie ma gdzie się schronić! Najbardziej jednak zagraża człowiekowi w końcu powietrze: to stamtąd nadciąga coś, co powoduje, że istocie ludzkiej zostaje tylko pięć razy powtórzona *ziemia*. Może ta, która rozpryskuje się po wybuchu rakiety, ale głównie ta, która przygarnie umierających do swego wnętrza. Słyszymy w tym powtórzeniu dalekie echo barokowej, biblijnej eschatologii („z prochu powstałeś, w proch się obrócisz“, lecz nie dlatego, iż taka jest Boska kolej rzeczy, ale na skutek ludzkich działań). Tak kończy się *Nieboska*, bo ręką ludzką stworzona, *komedia*.

W gruncie rzeczy więc ten krótki wiersz jest zadziwiającym dramatem, w którym akt może składać się z trzech różnie konfigurowanych w poszczególnych siedmiu wersach słów! I mimo tej oszczędności jest w nim jednak pełnia tragizmu! Podkreśla ów tragizm wers ostatni, będący tym razem zdecydowanie wypowiedzią podmiotu twórczego, ale i wpisanego w utwór czytelnika wirtualnego: *Ziemi Wody Powietrza*. Brak w tym tragicznym okrzyku interpunkcji pozwala różnicować znaczeniowo i uczuciowo owe słowa, z których pierwsze to jakby wydany ostatkiem sił jęk-prośba o powrót do antycznego mitu, by ziemia była bezpiecznym, przyjaznym, właściwym człowiekowi środowiskiem; słowo drugie – to ściszona przez brak sił (nieobecność wykrzyknika) prośba konającego z pragnienia człowieka o wodę; trzecie to już ledwie słyszalny szept duszącej się jednostki ludzkiej...Jednocześnie wielkie litery czynią z tych trzech słów nazwy własne, przypominając tak wagę owych żywiołów dla istnienia człowieka. Czy można silniej wyrazić przerażenie i przypomnieć za pomocą trzech słów, iż wiek XX określa się jako „wiek strachu“?

Ale ten zdumiewający swą kondensacją i bogactwem treści liryk ma również powiązania z polską tradycją literacką. Wspomniana, niebываła oszczędność słowa odsyła nas przecież do tradycji Krakowskiej Awangardy (słynne Przybosiowe hasło „najmniej słów!“), tytuł zaś ma bardziej odległe powiązania, bo odwołuje się do Mickiewiczowskiego, napełnionego ironią *Przełądu wojska*, równie jak utwór Szymborskiej degradującego siłę jako wartość.

I wiersz Seiferta odbiega od poetyki-wykładu w stronę poetyki krótkich spięć metaforycznych. I on zaczyna się od wyliczenia, od jakby urzędowego spisu zasobów amunicji. Dla podkreślenia międzynarodowości zjawiska pojawiają się w nim i oboczne nazwy angielskie. I tutaj jednak powtarzalność pewnych elementów nie jest jakąś zabawą językową. Język tak użyty staje się, jak w wierszu Szymborskiej,

narzędziem refleksji. Pozornie emocjonalnie obojętna, urzędowa wyliczanka uruchamia dwa pola asocjacyjne. Pierwsze na zasadzie antytezy: zdalnie kierowane pociski – to przecież zagrożenie, zniszczenie, śmierć. A cóż może być większym ich przeciwieństwem niż miłość? Dlatego pojawia się – alternatywny dla części pierwszej – obraz ulicy miejskiej, ponad którą przelatują przesyłane z okna do okna gorące pocałunki. I tu znów następuje zwykła pozornie wyliczanka, a dla podkreślenia przeciwstawnego powiązania jej z częścią pierwszą ponownie przywołano angielskie odpowiedniki słów czeskich. I to one właśnie otwierają drugie pole asocjacji: obszar kultury anglosaskiej, muzyki dżezowej, zabawy (przywodzi go choćby optyczne i częściowo akustyczne skojarzenie słowa *jez* ze słowem *jazz*, a także – na skutek swej identyczności wymawianiowej – ze słowem *yes*, co znów pogłębia semantyczne powiązania międzysłowne wiersza). Ale ten wyczarowany przez poetę za pomocą metonimii (ręka – usta – oczy – pocałunki, a w czytelniczym domyśle może i tańca „policzek przy policzku“ czyli „cheek-to-cheek“ – użytych jako reprezentacyjne symbole osób i ich stanów uczuciowych), a więc ten obszar miłości, radości, zabawy (tak właściwy dla czeskiego *poetyzmu*, którego Seifert był jednym z głównych przedstawicieli) jest bardzo kruchy, bezbronny przed pociskami zdalnie kierowanymi, o czym przypomina dwuwiersz ostatni, mówiący, że owe widoczne w oknach sylwetki zakochanych łatwo mogą stać się celem wojskowym, ale też, że tylko kochająca dłoń może je przed niebezpieczeństwem uchronić.

W tym niezwykłym spotkaniu tematycznie-artystycznym dwojga przyszlých noblistów wyrażona została w jakże podobny, lecz zarazem odmienny sposób pokrewna myśl o przeciwstawieniu się cywilizacji śmierci, przywodzącej rozpacz i unicestwienie (Szyborska) i opowiedzeniu za cywilizacją miłości (Seifert). Oba wiersze też, mimo zdecydowanego braku w nich moralizatorstwa, można uznać za oryginalne odpowiedniki – by rzec słowami Herberta – *suchego poematu moralisty: / tak – tak / nie – nie*.

Spotkanie trzecie

I trzecia zbieżność między twórczością Szyborskiej a poezją czeską ma charakter typologiczny. Chodzi mi o spotkanie z dziełem Františka Halasa (1901–1949), którego twórczość należy do szczytów czeskiej poezji międzywojennej. Halas, który w czasie wojny tłumaczył Mickiewicza i Słowackiego chcąc w ten sposób wyrazić, jak wyznawał, swoją solidarność z okupowaną, cierpiącą, ale i walczącą Polską, był po wojnie w Polsce najczęściej tłumaczonym czeskim poetą. Pisano o nim wiele, trudno więc, by Szyborska tej poezji nie znała. Jest to twórczość stawiająca pytania o sens życia, o sprawy ostateczne człowieka. Halas, który debiutował zgłaszając swój akces do poetyzmu i kierunkowi temu zawdzięczał rozwój wyobraźni, z niego przyswajał sobie możliwości tkwiące w słowie poetyckim, wkrótce jednak zaczął od prądu tego się oddalać (pisał : *Sbohem kouzlo lží / zůstalo nám deset prstů svatého Tomáše / a ty nevěří* (wiersz *Sbohem musy*). Męczyło go pragnienie poznania prawdy-sensu życia, zaczął ulegać fascynacji tajemnicą śmierci. Halas monumentalizował rze-

czywistość, nadawał jej odcień patetyczny. I śmierć, nicosć niemal materializował, jak w poemacie *Nikde* z 1936 r., przetłumaczonym na język polski przez Annę Kamińską, w którym wykorzystał formę litanijną. Poemat składa się z długiego ciągu metaforycznych apostrof, będących inwokacją do nicości. Przypomnijmy choćby te słowa:

Nikde nebýti ó Nikde ty má zemi

Nikde Nikde Nikde větrné mé jméno
V nic nicotou vešlé v prostor Unikděno

Szyborska – racjonalistka unikająca patosu, lubiąca żart, grę, ironię czyniła zagadkę świata, którego sensu nie potrafimy dobrze odczytać, cud życia, ewolucji i świadomości jednym z centralnych nurtujących jej poezję problemów. Jeśli krytyka pisze o „poetyce negatywnej“, wykorzystywanej w tej twórczości, to nie odnosi się ona do istoty bytu i bycia na ziemi, lecz do kosmicznej entropii, inercji, martwoty. W swojej poezji Szyborska odpowiada jakby na słowa Halasa, lecz odpowiada ich zaprzeczeniem, przeciwstawiając nicości – siłę życia. Podczas kiedy Halasa fascynuje własny, ale i ogólny, ludzki zanik, nieistnienie, polska poetka jakby (podkreślam to słowo „jakby“) polemizując z taką postawą czeskiego poety odnotowuje przeciwieństwo tego stanu, mówi o niezwykłym, niemal cudownym zjawisku powstania życia, które staje się dosłowną przerwą w nicości. Heideggerowską myśl „nichts nichtet“ – „nicosć nicestwieje“ poetka komunikuje nam z żartobliwym uśmiechem:

Nicosć przenicowała się także i dla mnie.
 Naprawdę wyróciła się na drugą stronę.-
 Gdzież ja się to znalazłam –
 Od stóp do głów wśród planet,
 Nawet nie pamiętając jak mi było nie być.

Myślę, że nie tylko ja dostrzegam w tych wierszach, nieświadomy zapewne, dialog dwojga poetów różniących się poetykami, poetów różnych krajów, różnych tradycji kulturowych, różnych pokoleń – lecz wspólnej epoki historycznej, podsuwającej im podobne problemy do przemyśleń.

Aneks

Otokar Březina

P ř í r o d a

Hudbou hrály ukryté prameny a den můj k ní zpíval svou píseň
na březích melancholických.

Smutek dávného žití, z něhož jsem vyšel, dechl mi z vůní
a z hovoru stromů a z těžkého zvonění hmyzu nad vodami,
a celá staletí ležela mezi mou rukou, jež trhala květy, a jimi,
mezi mým zrakem a tajemným světem,
jenž tisíci tázavých pohledů v duši mou němý se díval.

Oblaky setměly západní slunce. A duše má ptala se větrů:
Jsou to oblaky přicházející nebo odcházející?
Odměly se větry, v poslušná zrcadla se zhladily vody,
a hvězdy, jak ohně hasnoucí v studených vlnách svítících moří,
vřely a šuměly nade mnou, neviditelné:
Světlo umírá jenom příchodem ještě většího světla,
Ještě většího, většího světla.

Przyroda

Rozbrzmiewały muzyką utajone źródła,
dzień wtórował im pieśnią melancholijnych brzoź.
Woń drzew, ich szept i ciężki brzęk owadów nad wodami
owionęły mnie smutkiem życia minionego.
Stulecia legły między ręką a zerwanymi tą ręką kwiatami,
pomiędzy parą oczu a tysiącami widoków,
którymi patrzył na mnie nieodgadły świat.

W obłokach zachodziło słońce. Myślą pytałem się wiatru
czy to przyływ, czy odpływ obłoków na niebie.
Zaległa cisza, zlustrzyły się wody,
a gwiazdy jak iskierki spadające w morze
gasły z sykiem nade mną.
Światło umiera wtedy, gdy rodzi się światło
Jeszcze jaśniejsze, jeszcze potężniejsze.

(tłum. Wisława Szymborska)

OD WANDURSKIEGO DO GOMBROWICZA (Polskie sztuki na brneńskich scenach)

Do rozwiązania sformułowanego w tytule problemu badawczego wiodą trzy ścieżki: pierwsza – poprzez prześledzenie gościnnych występów teatrów polskich na scenach brneńskich; druga – poprzez przegląd inscenizacji sztuk polskich autorów na tychże scenach; i wreszcie trzecia – prowadząca ku przypomnieniu prób zmontowania i wystawienia wspólnych czesko-polskich widowisk (tu warto wspomnieć przykładowo o brneńskiej, polsko-czeskiej inscenizacji montażu literackiego *Vesna národů* w teatrze Na provázku z 1980 roku, czy o niedawnych (w r. 2005) brneńskich występach Teatru Cieszyńskiego ze spektaklem *Těšínské nebe – Cieszyńskie nebe*). Są to bowiem wydarzenia teatralne niezwykle. Tematem niniejszej wypowiedzi jednak będzie głównie poznawanie ścieżki drugiej, ona bowiem uwyraźni nam problem zasadniczy tych rozważań: poprzez jaki kod semantyczny sceny brneńskie odczytywały twórczość polskich dramaturgów?

Na początek niech mi będzie wolno przypomnieć jedną zasadę ogólną, dotyczącą recepcji. Badając odbiór dramatu zaraz na początku napotykamy pewną trudność nie do uniknięcia, na którą w swych pracach wskazywała już Stefania Skwarczyńska. Zazwyczaj dzieło teatralne, zwłaszcza dzieło wystawione przed wieloma laty, poznajemy z zachowanych recenzji. A recenzja teatralna ma swoją specyfikę: jest nie tylko dokumentem ulotnej sztuki teatralnej, ale (co nam uświadomiły badania nad teorią odbioru) jest także – by odwołać się do terminologii Romana Ingardena – dokumentem wielokrotnie z a p o s r e d n i c z o n e j k o n k r e t y z a c j i utworu literackiego: najpierw konkretyzacji tłumacza, jeśli jest to dzieło obce, potem – inscenizatora i aktorów, wreszcie – obecnego na przedstawieniu recenzenta, który nawet jeśli jest obserwatorem fachowym naukowo i w pełni odpowiedzialnym wobec nauki, i powinien owe zapośredniczenia brać pod uwagę przy formułowaniu wniosków ostatecznych, nie zawsze się na to zdobywa. Nie zdobywał się zwłaszcza w dobach dawniejszych, kiedy zazwyczaj w recenzji impresja subiektywna górowała nad refleksją naukową w przekazywaniu odbioru przedstawienia. Stąd badania nad recepcją tak zafiksowaną wymagają z reguły dokładnych badań kontekstów kulturowych, czasem też politycznych i społecznych, w których dzieło pojawiło się na scenie obcej.

Niniejsze ograniczenie tematu do wystawieniach sztuk polskich autorów na scenach brneńskich uzasadniam głównie względami czasowymi. Brneńskie archiwa są nieprzebadane do końca pod kątem obecności w nich sztuk polskich¹¹². W niniejszych

112 W archiwum teatralnym w Brnie istniał wszakże maszynopis – nie potrafię powiedzieć, czy wydany drukiem – pracy V. i J. Telców *Repertoár brněnského divadla 1884–1969*.

rozważaniach nie chodzi jednak o wyliczenie owych sztuk, lecz o próbę odczytania przyczyn takich, a nie innych wyborów pewnych utworów oraz – w miarę możliwości – o próbę opisu ich recepcji. Oczywiście skupimy uwagę na dziełach reprezentatywnych, które mogą nam coś więcej powiedzieć o sposobie recepcji polskiego repertuaru teatralnego w Czechach.

Do okresu międzywojnia na scenach brneńskich raczej nie były wystawiane dzieła wybitne polskiej dramaturgii. Polskie dramaty romantyczne np. odbierane były przez morawskich (podobnie jak czeskich czy słowackich) polonofilów jako poezja, jako dramaty do czytania. Przypomnijmy nawiasem, że wielkie emigracyjne dzieła romantyczne z takim zamysłem właśnie były pisane, a autorzy ich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid) nie liczyli się na ogół z możliwością obejrzenia swoich dramatów na deskach scenicznych. I czescy historycy literatury polskiej (np. Jan Máchal w swych *Slovanských literaturách*) umieszczali je w dziale poezji, nie dramatu.

Odzyskanie niepodległości przez oba narody umożliwiło powstawanie teatrów narodowych, zaś wielka europejska reforma teatralna, otworzyła nieznane możliwości przed reżyserami-twórcami inscenacji, wydobyła dramat z zapaści naturalistycznej, przerzuciła akcent w widowisku ze słowa na stronę wizualną i wprowadziła z powodzeniem na sceny tzw. „niesceniczne“ dramaty. Wszystko to otworzyło perspektywy i przed polskim dramatem narodowym. Pierwsza polski repertuar romantyczny zaczęła – wzorem teatrów polskich – odkrywać Praga. Mam na myśli z sukcesem wystawioną w Pradze w listopadzie 1918 roku *Nieboską komedię* Krasińskiego, w której jednak zaktualizowano głównie jej wątek polityczny, zaprzepaszczając temat nadrzędny dramatu: temat poezji i poety, jego odpowiedzialności moralnej i społecznej. Drugą, ważną sztuką zaczerpniętą z polskiego repertuaru dramatycznego była *Balladyna* Słowackiego. Wystawiono ją w Pradze w 1923 roku, a inscenizacja ta wywołała żywe spory, przy czym chodziło nie tyle o treści w dziele zawarte, ile o ekspresjonizm górujący w przedstawieniu; oba dramaty romantyczne reżyserował Karel Hugo Hilar, który – jak pisze Otokar Fischer¹¹³ – szczególnie upodobał sobie wystawianie sztuk uchodzących za „*neproveditelné*“ (niewykonalne)¹¹⁴.

Tu należy się chwilę zatrzymać przy ważnym pytaniu: co w ogóle miał do zaferowania zagranicy polski repertuar sceniczny w początkach odzyskanej w roku 1918 niepodległości? Otóż przede wszystkim, jak sądzę, był to właśnie polski dramat narodowy, świetnie dostrzeżony przez Hilara, częściowo repertuar komediowy Fredry („*Fredrovy elegantní veselohry byly svého času u nás události*“ – wspomina cytowany wyżej Otokar Fischer), może i mieszczańskie komedie Bałuckiego czy Bližińskiego, a w okresie późniejszym – poliska groteska. Prócz tego zwracały na siebie uwagę poszczególne utwory realistycznego dramatu mieszczańskiego (tu głównie Zapolska ze swoją nieśmiertelną *Moralnością pani Dulskiej*, od czasu do czasu Włodzimierz

113 Fischer, O.: *K českopolským stykům divadelním*, „Nová Svoboda“ 1928, č. 4, s. 54–56.

114 Sprawy te omawia w swych pracach teatrologicznych prof. Jarmil Pelikán, por. np. jego studium *Z česko-polských divadelních vztahů*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, D 16, 1969; tenże, *Balladyna Julia Słowackého na české scéně*, w zbiorze: *Litteraria Humanitas VIII*, Brno 2000, s. 65–71.

Perzyński, w dobie modernizmu zaś przez pewien czas, na fali recepcji światowej – Stanisław Przybyszewski, a – zacytujmy znów Fischera – „*Kisielewského Karikatury měla hlučný zvuk v debatách i v životě, památným pak přímo datem byla premiéra dramatu Na vždy w 1902 roku*“). Jednakże wspomniany powyżej tenże krytyk w cytowanym artykule z 1928 roku z westchnieniem żalu zauważa także, że „*moderní průbojně polské drama je nám však posud z našich jevišti takřka zcela neznámo...*“. Oczywiście Polacy polecaliby zagranicę, a więc i Czechom, przede wszystkim polski dramat narodowy (czynił tak np. Marian Szyjkowski proponując wszakże, by każdy spektakl poprzedzany był słowem wprowadzającym). Było to bowiem niezwykle osiągnięcie polskiej twórczości dramatycznej w skali europejskiej.

Nazwę uogólniającą – „polski dramat narodowy“ – wymyślił belgijski polonista Claude Backvis¹¹⁵, który uważał, iż dramat polski posiada odmienne, dodatkowe, nieznanne sztuce dramatycznej pozostałej Europy i dobitnie ją uzupełniające źródło. Podczas, gdy w Europie początki dramatu wyprowadza się z dramatu antycznego i moralitetu, początki sztuki dramatycznej w Polsce (obok posiadania tamtych, europejskich antecedencji) tkwiły według belgijskiego badacza przede wszystkim w polskiej izbie poselskiej, w polskim parlamencie. Fakt ten od razu twórczości dramatycznej w Polsce – począwszy od renesansowej *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego czy *Kupca Reja* poprzez wspaniałą dramaturgię romantyczną aż po *Wesele* Wyspiańskiego (ale i liczne sztuki późniejsze) – narzucił pewne odrębne i bardzo wyraźne cechy: *ż a r p a t r i o t y c z n y i t r o s k ę o b y w a t e l s k ą*, tak dominujące w owym typie dramatycznym. Ta problematyka odcisnęła swoje piętno i na genealogii polskiego dramatu, w którym czołowe miejsce zajęła tragedia narodowa i dramat historyczny, uwikłane zresztą i w inne gatunki literackie. Sądy Backvisa przyjęła polska nauka o teatrze, zwłaszcza Stefania Skwarczyńska, ale i Zbigniew Raszewski.

Nie znaczy to, oczywiście, by i inna, oprócz narodowej, bardziej uniwersalna problematyka nie wdzierała się do tej twórczości. Przeciwnie zarówno pisarze renesansowi, a nawet oświeceniowi, jak i emigracyjni pisarze romantyczni, czy modernistyczny Wyspiański – nie mówiąc już o dramacie międzywojennym – mieli ścisły kontakt z twórczością europejską, tkwili w nurtującej ją tematyce, znali panujące prądy i tendencje literackie czy stosowane tam rozwiązania formalne. Widać to zresztą w różnorodności poetyk dramatu polskiego. Ale na czoło wysuwano w nim problemy polskich tragicznych doświadczeń historycznej, polskiej walki o wolność, i to wolność nie tylko indywidualną, lecz także, czy przede wszystkim wolność i suwerenność dla zbiorowości, wolność narodową jako gwaranta wszelkich innych swobód! Stąd i bohaterowie utworów polskich (szczególnie romantycznych) swój konflikt ze światem rozwiązywali zupełnie inaczej niż bohaterowie literatury zachodniej: podporządkowywali sferę osobistą – zbiorowości narodowej, waloryzowali dodatkowo

115 Por. de Backvis, C.: *Le dramaturge Stanislas Wyspiański (1869–1907)*, Paris 1952; tenże: *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*, „Pamiętnik Teatralny“ 1957, z. 3–4, s. 405–433; por też hasło „narodni drama“ w *Słowniku polskich spisowatelů*, Praha 2000, s. 347–348.

śmierć w interesie tejże zbiorowości, negowali jej znaczenie w aspekcie egzystencjalnym, otwierali przed jednostką rodzaj „transcendencji“ historycznej, pośmiertnego życia w przyszłych pokoleniach, w narodzie, w ojczyźnie. I dopiero w te sprawy wkładano aktualną, uniwersalną problematykę europejską. Postępowanie takie miało swoje negatywne konsekwencje dla światowej recepcji polskiej literatury. Aczkolwiek często dramaturgowie polscy bywali prekursorami tendencji, które w dramacie europejskim objawiały się niejednokrotnie znacznie później (np. pre-surrealizm i pre-ekspresjonizm Krasińskiego w *Nie-boskiej komedii* czy w późnych dramatach Słowackiego, albo oryginalny stop form gatunkowych, przenikanie się czynników antynomicznych lub zapowiedź teatru okrucieństwa XX wieku i teatru analizy psychologicznej w dramatach Wyspiańskiego¹¹⁶) – to jednak nie osiągnęli sławy światowej.

Wy tłumaczenie tego faktu jest dość proste: aby przyznać utworowi polskiemu walory uniwersalne, trzeba znać ową narodową rodzimość dzieła, w które jest ono uwikłane, trzeba znać historię jego narodu. A szeroki świat nie zna (i nie chciał znać wówczas, tak jak długo nie chciał współcześnie znać prawdy o Katyniu) bolesnej i heroicznej historii Polski porozbiorowej, Polski rozdartej na sto kilkadziesiąt lat między trzech sąsiadów, Polski permanentnego oporu wobec zaborców, w dodatku mówiącej językiem trudnym i – jak się wówczas zapewne zdawało – skazanym na zapomnienie, choć w tym właśnie języku pisano arcydzieła poetyckie. Nieznając zaś – Europa, a z nią świat, zubożyła sama siebie o owe arcydzieła polskiego romantyzmu czy modernizmu (Wyspiański). Jeszcze Tadeusz Boy Țeleński mówił z westchnieniem żalu o „sobiepańskości“ polskiej literatury: posiada arcydzieła, ale posiada je wyłącznie dla siebie.

Podobne czynniki – historyczne i polityczne, ale i określony typ kultury śmiechu – sprawiły, że polski dramat absurdalno-groteskowy Witkacego, odkrywany i wystawiany dość późno w Polsce Ludowej i (nieśmiało) w świecie, już w kontekście znacznie późniejszej groteski zachodnioeuropejskiej, wobec dramatów Ionesca czy Becketta tracił jakby swoje prekursorstwo, odbierany był na tle tamtych zjawisk europejskich chyba bardziej jako coś oczywistego, już znanego, niż jako nowatorski teatr absurdu.

Trochę inaczej recepcja dzieł polskich wyglądała na terenie Czech, gdzie znajomość historii Polski i polskiej literatury była stosunkowo duża. Tutaj, jak się wydaje, we właściwym odbiorze polskiego dramatu narodowego przeszkadzała własna, rodzima tradycja literacko-teatralna, zawężająca spojrzenie zarówno na polski dramat romantyczny, jak i na twórczość modernistyczną (terminu używam w sensie nowoczesności). Ażeby sprawy te nieco wyjaśnić, musimy sięgnąć do semiologii i zastanowić się, jakie były strategie semantyczne czytania wielowarstwowych, o dużym potencjale znaczeniowym sztuk polskich, za pomocą jakiego kodu starano się uprzyścić ich treści publiczności czeskiej?

116 Wskazuje na to Stefania Skwarczyńska w swych licznych pracach o Wyspiańskim publikowanych w jej zbiorach: *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970; *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975; *W orbicie literatury, teatru, kultury narodowej*, 1985.

Naprzód zwróćmy uwagę na fakt, że nie sprawiała trudności w odbiorze inscenizacja w 1926 r. w Brnie powojennej sztuki Witolda Wandurskiego *Śmierć na gruszy*¹¹⁷, skoro widowisko owo doczekało się 11 repriz, a więc tyleż, co grany w tymże czasie *Mąż idealny* Oskara Wilde'a, a o jedną nawet więcej niż *Sługa dwóch panów* Goldoniego. Reżyser, Rudolf Walter, który zapewnił sztuce świetną obsadę, motywował włączenie jej do repertuaru aktualnością polityczną oraz jej ludycznym charakterem. Sztuka osnuta była wokół starego motywu baśniowego uwięzienia śmierci na drzewie, by nie mogła wykonywać swej „pracy”. Na ten motyw archetypalny (zagadnienie nieśmiertelności człowieka) autor naniział wiele komicznych epizodów rodem z polskiej szopki, będących satyrą na świat współczesny i nurtujące go sprzeczności.

Utwór Wandurskiego odczytywany był w Brnie w dwu kodach semantycznych: baśni scenicznej oraz sztuki określanej w kręgach Devětsilu jako „sztuka użytkowa” czy „literatura użyteczna”, przystosowana do potrzeb chwili. Kłopotu z rozpoznaniem typu utworu, jego genologii nie było więc żadnego, bowiem bajka a później baśń sceniczna – *dramatická báchorka*, której kodem czytano Wandurskiego, była w Czechach głęboko zakorzeniona, miała za sobą długą już tradycję, a przed sobą dalszy rozwój.

Gatunek ten rozwinął się z niemieckich śpiewogier (singspiel) o motywach fantastycznych, które powstały na początku XVIII wieku w Wiedniu i rozprzestrzeniły się po całym obszarze kultury języka niemieckiego. Tematycznie ten typ sztuki teatralnej wychodził naprzeciw smakowi szerszych kręgów społecznych. Odrzuciwszy patos opery włoskiej zwrócił się ku tradycji pieśniowej. Obok pieśni wprowadzał partie mówione. W Polsce do najsłynniejszych śpiewogier należą *Krakowiaczy i górale* Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Czecha, Jana Stefaniego.

Dramatická báchorka jest tego rodzaju dziełem scenicznym, w którym wraz z rzeczywistością empiryczną występują momenty magiczne, fantastyczne, fikcyjne, zaczerpnięte z folkloru, baśni i podań (rzadziej z mitologii antycznej). Twórcy czescy często sięgali także do demonologii słowiańskiej.

W *báchorce*, jak w baśni właściwej, dochodzi do konfrontacji sił dobra i zła. Świat ludzi styka się ze światem istot nieziemskich, nadprzyrodzonych, mimo to jednak bajka dramatyczna przynosi realistyczny obraz środowisk wiejskich i miejskich (najczęściej drobnych rzemieślników) z ich rozwarstwieniem społecznym i konfliktami. W konfliktach tych zwycięża patriarchalna moralność ludowa nad nowościami, które osiągając owych kręgów społecznych, przynoszą im zazwyczaj niedolę.

W Czechach bajki dramatyczne zaczęto wystawiać już w pierwszym ćwierćwieczu XIX wieku, naprzód jako przekłady i adaptacje z języka niemieckiego (Jan Nepomucký Štěpánek, Simeon Karel Macháček, Josef Krasoslav Chmelenský), następnie zaczęły się pojawiać utwory oryginalne (*Loketský zvon*, *Jan za chrta dán*, *Brněnské kolo* Václava Klimenta Klicpery). Szczytowym punktem rozwoju tego gatunku była

117 Szeroko o sprawach wystawienia *Śmierci na gruszy* w Brnie piszę w artykule *Inszenizacja „Śmierci na gruszy” Witolda Wandurskiego w Brnie a czeska awangarda*, w: księga jubileuszowa poświęcona A. Závodskiemu *Na křižovatce umění*, Brno 1973, s. 319–329.

twórczość Josefa Kajetána Tyla (1808–1856), zwłaszcza jej etap przypadający na lata 1845–1856.

J. K. Tyl gatunkiem bajki dramatycznej włączył się do bardziej ogólnych tendencji zaistniałych w czeskiej i europejskiej literaturze, nadając im jednak własny, oryginalny charakter. *Báchorka dramatická* dawała swemu twórcy niemałe możliwości nie tylko fabularyzatorskie; dzięki formie przystępnej i dla mniej wykształconej publiczności pozwalała mu przekazywać treści głębsze, np. ukryte pod powierzchnią fantastycznej fabuły rozważania nad losem jednostki i narodu. W gatunku, w którym świat nierzeczywisty przenika w świat realny i na odwrót, życie ludzkie zobrazowane jest jednak za pomocą poetyki realistycznej. Przyczyną dramatycznego konfliktu w bajce dramatycznej bywa zazwyczaj człowiek, jego namiętności i pragnienia, jego mylne przeświadczenia; rzadziej natomiast spięcie dramatyczne wywołuje postać fantastyczna. To właśnie siła ludzkich emocji otwiera bramy świata fantastycznego, który następnie zgodnie ze swym charakterem (siły Dobra i Zła) wpływa na przebieg wypadków. Z reguły, i według ludowego pojmowania fantastyki, złe uczucia przywołują włączenie się sił Zła, zaś dobre – Dobra. W obdarzonej taką funkcją fantastyce przejawiała się w całej pełni ciągle przez Tyla podkreślana, ludowa, zakodowana w baśniach wiara w zwycięstwo Dobra nad Złem.

Od utworów Tyla wiedzie prosta droga ku późniejszym, podobnym, grywanym i w Polsce, sztukom Alojzego Jiráska (*Lucerna – Latarnia*) czy Jana Drdy (*Hrátky s čertem – Igraszki z diabłem*). Krytyka czeska uznaje, iż produktywny po dziś dzień w Czechach gatunek określany jako *dramatická báchorka* jest typowym przedstawicielem czeskiego dramatu narodowego.

I teraz postawmy sobie pytanie: co się stanie, kiedy kod odbioru wykształcony na owej bajce dramatycznej (*dramatické báchorce*) przyłożony zostanie do niektórych sztuk polskich, wystawionych w Brnie. Nie ma nieszczęścia, jeśli jest to utwór typu *Śmierci na gruszy*. Tu wystarczą pewne zmiany czy retusze (np. wypowiedzi o polskim charakterze narodowym zamieniono na cechy przypisywane charakterowi czeskiemu) i horyzont oczekiwań odbiorcy zostaje w pełni zaspokojony, a przynajmniej nie ma nieporozumień. Nic złego też się nie dzieje, kiedy tak się odczyta *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego, a i ta śpiewogra była wystawiona w Brnie. Nie doczekała się jednak reprzyz z tego zapewne powodu, że sztuka naładowana aluzjami do polskiej rzeczywistości sprzed powstania Kościuszkowskiego była mało zrozumiała dla przeciętnego widza, nieobytego z historią Polski i niezaangażowanego w nią uczuciowo. Kod semantyczny *báchorky* doskonale rezonował też przy wystawieniu w Brnie śpiewogry Ernesta Brylla *Na szkle malowane*, która doczekała się świetnego, pełnego zrozumienia przyjęcia.

Ale co się dzieje, kiedy reżyser i publiczność, reprezentowana przez krytykę teatralną, kod ten przyłoży do polskiego dramatu romantycznego? A miała to nieszczęście *Balladyna* Słowackiego, wystawiona w Brnie w 1997 roku. Tu mała dygresja. Jak pisze we wspomnianym już artykule Jarmil Pelikán¹¹⁸, w sezonie 1968–69

118 *Balladyna Julia Słowackého na české sceně*, w zbiorze: *Litteraria Humanitas VIII*, Brno 2000, s. 68.

dwaj brnieńscy twórcy teatralni, Ludvík Kundera i Alois Hajda, chcieli zaprosić do Brna Kazimierza Dejmka, by gościnnie wyreżyserował *Balladynę*. Mogłoby powstać przedstawienie niezwykle, Dejmek znał bowiem obie kultury: polską i czeską. Niestety wypadki polityczne uniemożliwiły ów zamysł. Jak wiadomo, Dejmek w tym właśnie czasie, po wystawieniu *Dziadów* Mickiewicza i pełnej oburzenia na inscenizację reakcji ambasady sowieckiej, znalazł się na cenzurowanym, został odsunięty od pracy teatralnej w Warszawie. Do inscenizacji *Balladyny* w Brnie doszło więc dopiero w roku 1997 w reżyserii Pavla Pecháčka.

Inscenizatorzy piórem dramaturga teatru, Miroslava Plešáka, pytają się w programie, czym właściwie jest sztuka Słowackiego: „Baśnią? Misterium? Moralitetem? Teatrem ludowym? Dramatem psychologicznym? Mystyfikacją? Pierwszą sztuką postmodernistyczną?”. Odpowiedź na te pytania nie była łatwa, więc w końcu wybrano ścieżkę rodzimą, znaną: *básnickou báchorku*. W ten sposób zniknął z dramatu jego kontekst europejski¹¹⁹, z którym poeta przekomarza się z niezwykłą zręcznością i elegancją (ariostyzm, igranie z motywami szekspirowskimi¹²⁰), zniknął polski historyzm polityczny (włożenie Kirkorowi na głowę hełmu z ogromną, wyleniałą gęsią zamiast orła, nie było wcale kostiumem umownym o funkcji metaforycznej, lecz karykaturą i wydrwieniem Słowackiego). Zniknęły w inscenizacji znakomite i funkcjonalnie przez Słowackiego wykorzystane zderzenia kulturowe baroku, oświecenia i romantyzmu, które odkrył w utworze i równie znakomicie opisał Karel Krejčí¹²¹. Pozostała zaś jedynie bajkowa, sklecona ze znanych motywów balladycznych „cudowność“ (choć Chochlik z ogromnym piwnym brzuchem był z zupełnie innej bajki) wraz z pseudoszekspirowską, opatrzoną aż do znudzenia, „kostiumową nudą o zbrodni“, jak brzmiał tytuł recenzji ze spektaklu zamieszczony w „Rovnosti“ z 28 IV 1997 roku. Mauriac powiedział kiedyś, że dzieło literackie jest krzykiem na pustyni, butelką rzuconą w morze. Chodzi w nim o to, by zostać usłyszanym choć przez jedną jedyną duszę. Do czeskiego odbiorcy – szczególnie odbiorcy teatralnego – ów krzyk czy owa butelka, której zawartością jest polski dramat narodowy, chyba nigdy, jak dotąd, swymi wszystkimi treściami nie dotarła.

Nie miała wielkiego szczęścia do czeskich scen również, jak dotąd, polska groteska. Trudno było liczyć na to, by w czasach długotrwałego, ortodoksyjnego w Czechach socjalizmu czy w dobie „normalizacji“ wystawiono najlepszą sztukę Witkacego – *Szewców*¹²², kwitującą rewolucyjne, rosyjskie, październikowe doświadczenia Witkiewicza i zapowiadającą rozwój totalitaryzmów w Europie. Ani doba „Praskiej Wiosny“ by temu nie sprzyjała, bo jak wspomina Pavel Kohout „czeski trik“ owych

119 Konrad Górski trafnie powiada, że *Balladyna* to „fantazja utkana z aluzji literackich“, to „rozkoszowanie się przez poetę aktem tworzenia“ (por. Górski, K.: *Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia)* w tenże: *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964.

120 Por. Wientraub, W.: „*Balladyna*“ czyli zabawa w *Szekspira*, „Pamiętnik Literacki 1970, z. 4.

121 K. Krejčí, *Jeszcze kilka słów o ludowości „Balladyny*“, „*Twórczość*“ 1959, nr 9.

122 Zresztą sztukę tę wydał Odeon w świetnym tłumaczeniu Ericha Sojki dopiero w 1985 roku, por. Witkiewicz St. I.: *Hry*, Praha 1985.

czasów polegał na tym, by (dla niedrażnienia Związku Sowieckiego a jednocześnie osiągnięcia jakichś reform) „wiedząc o co chodzi, nie mówić o tym głośno”¹²³.

Udało się natomiast innemu miastu na początku lat siedemdziesiątych, bo w 1972 roku wystawić pierwszą sztukę Witolda Gombrowicza zatytułowaną *Iwona, księżniczka Burgunda*. Tym miastem było Brno, zaś teatrem – Večerní Brno. *Iwona* opublikowana została po raz pierwszy w piśmie „Skamander” w 1938 roku, wystawiona zaś w Polsce była dopiero w 1959 roku, już po swych wielkich sukcesach w Sztokholmie i Paryżu.

Droga recepcji Gombrowicza w Polsce, a tym bardziej w Czechach, była powikłana. Pisarz emigracyjny skazywany bywał w dobie realnego i nierealnego socjalizmu na nieistnienie, a kiedy na skutek „odwilży” (polski Październik 1956 roku) ów zakaz cofnięto, sam autor sprzeciwił się publikowaniu ocenianych w kraju swych utworów, dopóki owe skreślenia nie znikną. Zakaz ten jednak nie dotyczył sztuk teatralnych, które w Polsce z powodzeniem wystawiano. Nie tylko w Polsce. Piekielnie trudny, na skutek swej wieloznaczności, teatr Gombrowicza, łączący wielką metaforę, dramat psychologiczny, ostrą farsę, parodię i doprowadzony do mistrzostwa humor groteskowy z ważnymi myślami o ludzkiej egzystencji, zaczął odnosić sukcesy na zachodzie Europy. To zapewne skłoniło twórców brneńskich do wystawienia *Iwony*.

Iwona, księżniczka Burgunda wyrastała z atmosfery literackiej polskiego międzywojnia, w której doskonale był wyczuwalny żywioł groteskowy dookólnego świata. W dwudziestoleciu dostrzegano zjawisko, które stało się tematem wiodącym twórczości Gombrowicza, zjawisko „jaźni odzwierciedlonej” – jak ukazuje dowodnie Jan Błoński¹²⁴ – jaźni odbitej w oczach drugiego i przyjętej za swoją. Zjawisko to można sprowadzić do stwierdzenia, że otoczenie modyfikuje nasze pojęcie o sobie samym. Gombrowicz jednakże przeniósł owo zjawisko z płaszczyzny psychospołecznej (na której zazwyczaj było osadzone) – na płaszczyznę filozoficzną i określił je jako groteskową, potoczną „gębę”. Nie był w tym geście karykatury odosobniony. Uchwylenie człowieka nie od fasady oficjalnej, lecz od „oficyny” wstydliwie skrywanej, było problemem epoki. Tutaj było źródło dadaizmu, zachwytu dla prymitywizmu, cielesności, prostactwa nawet, niekształtności, słowem – dla niższości. Ale Gombrowicz ów nastrój epoki ubrał – jak zauważa Błoński, którego poglądy w znacznej mierze tu referuję – w doskonale artystycznie struktury, w których głębia i wieloznaczność wiązały się z „abstrakcyjną wirtuozerią nonsensu”.

Pisarz niejednokrotnie rozwodził się nad „wieczystym konfliktem człowieka z Formą”. Pisał: „...wszystko dokonywa się poprzez Formę: to znaczy, że ludzie łącząc się z sobą narzucają sobie taki czy inny sposób bycia, mówienia, działania... i każdy zniekształca innych, będąc zarazem przez nich zniekształconym”¹²⁵. Wyrazistym przykładem owych odkształceń była *Ferdydurke*. *Iwona* natomiast, choć pozo-

123 Por. wywiad z Pavlem Kohoutem *Obywatelný kapitalismus*, „Literární noviny” z 29 června 2006 roku.

124 Por. Błoński, J.: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 2003, s. 267.

125 Cytuję za Błońskim, j. w., s. 252.

staje w tym samym kręgu problemów egzystencjalnych, jest przykładem zderzenia bezformia, jakie reprezentuje bohaterka tytułowa, z formą etykiety dworskiej. Ale Iwona nie jest nowym wcieleniem Moniuszkowskiej *Halki*. Sprężyną tragedii nie jest w niej społeczna nierówność, którą łatwo dziś obejść: król mianuje ją przecież po prostu księżniczką. Iwona nie jest typem społecznym, lecz psychologicznym. Błoński, a i dalsi badacze aż po dzień dzisiejszy, dopatrują się w niej wcielenia *libido*, wszystkiego, co w człowieku sennie, potworne, dzikie niedające się uspołecznic, ująć w formę, w porządek. Jest wcieleniem ludzkich stłumianych namiętności, frustracji (sam autor powiada, że „Iwona bardziej jest rodem z biologii, niż z socjologii“, „jest rodem z owego bezdroża mojego, gdzie mnie dopadła nieograniczona dowolność kształtu, ludzkiego kształtu, jego rozwiąłość, jego wyuzdanie...“¹²⁶). Dlatego wywołuje w otoczeniu zarówno pożądanie, jak i wstyd, lęk, obrzydzenie. Iwona swym bezformiem otwierającym się na różne możliwości przekracza wytworzony przez kulturę zakaz, więc kultura wymyśla dla niej obłudną formę egzekucji: powoduje jej udławienie się, co też jest symbolem stłumienia upragnionych a zarazem niechcianych namiętności.

Człowiek, przypomina Błoński, poddany jest u Gombrowicza temu, co tworzy się między luźmi. Za sprawą ludzi i kultury spętane zostaje pożądanie. Dzięki temu powstawać mogą rzeczy piękne i potworne. Powstaje też nowa dramatyczność epoki Freuda i Nietzschego, a w niej już nie ludzie zwyciężają między sobą, lecz, jak w grach – zwycięża los, przypadek, podświadomość.

Przy wszystkich tych podtekstach współczesności jest *Iwona* – powtórzmy za Błońskim – komedią salonową skontaminowaną z tragigroteską. Dość wyraziste wzorce gatunkowe zostają w niej jednak sparodiowane i bawić mogą nawet niezbyt uczoną publiczność. Tak chyba też została wystawiona i przyjęta w Brnie, bez owych wszystkich niuansów i podtekstów – po prostu bawiła. Jan Pietrzak, niezrównany twórca kabaretu „Pod Egidą“, powiedział w którymś z wywiadów prasowych, że każdy naród śmieje się z czegoś trochę innego. I tak Anglicy śmieją się z rzeczy dziwnych, Polacy – z rzeczy strasznych, zaś Amerykanie i, jak sądzę, Czesi – z rzeczy głupich. Wydaje się, że te właśnie różnice kultury śmiechu dały znać o sobie w brneńskim wystawieniu *Iwony*.

Oprócz analizowanych sztuk przez sceny studenckie w Brnie przewinęło się kilka współczesnych utworów polskich (np. Mrożek, Gałczyński). Prowadzone przez Arnošta Golflama Ha-Divadlo pokazało w Studiu Marta *Operetkę* Gombrowicza, niektóre dramaty Mrożka w słowackich inscenizacjach ukazały się na ekranach telewizorów. Były to jednak widowiska incydencjalne, niepowtarzane. Nie zostawiły też po sobie głębszych śladów. Zarówno groteska Mrożka, jak zwłaszcza utwory sceniczne Różewicza czy choćby dramaty Głowackiego i wielu innych polskich twórców wciąż czekają dopiero na swoje wystawienie, choć przekłady niektórych z tych dramatów już istnieją¹²⁷. Warto więc zastanowić się, czy i dziś nie zachowało choć

126 Gombrowicz, W.: *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1996, s. 42–43.

127 Różewicz, T.: *Hry. Kartotéka, Stará žena v ysedává, Do písku...*, Praha 1983.

częściowo swej aktualności przytaczane na początku zdanie Otokara Fischera z 1928 roku o recepcji polskiej twórczości dramatycznej: „*moderní průbojně polské drama je nám však posud z našich jeviští takřka zcela neznámo...*“

Niech mi będzie wolno rozpocząć od dość osobistego zwierzenia: podejmując ni-niejszy temat nie mogłam się uwolnić od przytoczonych jak *memento* przez Gombrowicza w jego *Dzienniku*¹²⁸ słów Szekspira:

Biada podrzędnym istotom, gdy wchodzą
Pomiędzy ostrza potężnych szermierzy!

Jeśli jednak odważyłam się między owe ostrza wiejsć i dostrzeżony problem zasygnalizować, to tylko dlatego, iż wydaje mi się on dość istotny dla poglądów obydwu wymienionych w tytule panów, a więc tym samym interesujący dla historyka literatury.

A i sam tytuł mego wystąpienia budzić może także w słuchaczku lekkie zdziwienie: cóż łączy znakomitego czeskiego polonistę oraz jednego z najwybitniejszych współczesnych pisarzy polskich, skoro pierwszy (Karel Krejčí) drugiemu (Witoldowi Gombrowiczowi, a ściślej tylko jego powieści *Ferdydurke*) poświęcił w swych *Dějínách polské literatury* (1953) zaledwie jeden trzyzdaniowy akapit. Utworu nie odczytał jednak – co ważne, jeśli uświadomimy sobie ówczesny kontekst historyczny – w aspekcie klasowym, zgodnie z wymaganiami obowiązującej w owym czasie w naszych krajach metodologii marksistowskiej, egzekwowanej ze szczególną bezwzględnością zwłaszcza na początku lat pięćdziesiątych. Przeciwnie, ujął go w aspekcie komparatystycznym, sygnalizując w dziele Gombrowicza głównie nurt psychologiczny – freudowski i proustowski – oraz dwakroć podkreślaną groteskę¹²⁹. Gestem tym

128 Gombrowicz, W.: *Dziennik*, Kraków 1997, t. I, s. 96, (dalej lokalizacja w tekście wg tego wydania z zaznaczeniem *Dz.*, tom, strona).

129 Warto może przytoczyć ów fragment *in extenso*: „Freudowska psychoanaliza i proustowskie „poszukiwanie straconego czasu“ nabywa kształtu ponurej groteski w dziele Witolda Gombrowicza, którego powieść *Ferdydurke*, wydana tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej zyskała, zwłaszcza u młodego pokolenia, niemięjszy oddźwięk niż powieści Witkacego. Gombrowicz w niej pokazuje, jak dojrzały człowiek zostaje nagle przeniesiony w wiek chłopięcy okresu pokwitania i jak z krytycznym dystansem człowieka dojrzałego śledzi wszystkie psychologiczne przejawy swojej fizjologicznej przemiany. Powstaje tak absurdalna groteska portretu skrzywionego wypukłym zwierciadłem“. W: Krejčí, K.: *Dějiny polské literatury*, Praha 1953, s. 528 (tu i dalej tłum. moje). Nie podnoszę tu problemu merytorycznej słuszności takiego ujęcia. Sam Gombrowicz wyrażał się o psychoanalizie dość uszczypliwie (por. *Dz.*, I, s. 223–224), choć Prousta w innym miejscu określił mianem swego „brata“, podkreślając tak wiążącą obu bliskość (*Dz.*, II, 80). Tym trudniej jednak zrozumieć, dlaczego Krejčí w swej *Heroikomicie v básnictví Slovanů* (1964) w ogóle o Gombrowiczu i o nurcie świetnej polskiej groteski nie wspomniał. Zapewne ważną rolę odegrał w tym wypadku fakt, iż szło o pisarza

pokazał, że przynajmniej tu, w pracy, w której pokonywać musiał niezliczone trudności cenzuralne, nie dał się jednak przerobić (mówiąc słowami Gombrowicza) na „Pimka marksizmu“ (Dz., I, 180).

Także Gombrowicz nigdy (o ile mi wiadomo) w swych pismach Krejčego nie wymieniał, a z polonistami w ogóle, „szpuntującymi“, według jego słów, głowy czytelnicze „przebrzmiałymi mitami“ i równie „przebrzmiałymi prawidłami estetyki narodowej“ zdecydowanie lubił się w swym *Dzienniku* spierać w sposób prowokacyjny, nie przebierając przy tym w słowach. Zarzucał im też „przemądrzałość“, „ciężką profesorską bzdurę“, „nomenklaturę bliską astrologii, kabale, magii“, „utonięcie w werbalizmie nierzeczywistości“ (Dz., III, 232, 241) i strzelanie „po profesorsku jak kulą w płot“ (Dz., II, 222). Sądząc, że „głupota rośnie nie na glebie dziewiczej ignorancji, lecz na gruncie uprawnym siódmym potem doktorów i profesorów“ (Dz., I, 291), oznajmiał wszem wobec, iż „ich [profesorów] dzieła są krzykiem zrozpaczonej impotencji“ (Dz., I, 286). Swój zaś stosunek do komplikującej się nieustannie sytuacji we współczesnym literaturoznawstwie czy szerzej nawet – sytuacji powstałej w „duchu europejskim“ na tle, jak pisał, odbywających się tu nieustannie „festynów intelektu“ i zmiennych mód literaturoznawczych – skwitował znanym i ciętym aforyzmem: „im mądrzej, tym głupiej“. W aforyzmie owym sformułował, jak sądził, „główny problem naszych czasów, dominujący bez reszty całą *episteme* zachodnią“, która jest „*episteme* skłamaną“ i reprezentuje „głupotę erudycji“ (Dz., III, 241–242; por. też tyrady przeciw nauce Dz., II, 261–269).

Czyżby więc obu jubilatów łączyła zaledwie data sierpniowych urodzin w tymże samym, 1904 roku (Gombrowicz *4. 08. 1904 – †25. 07. 1969, Krejčí *20. 08. 1904 – †26. 06. 1979)? Ale w takim razie nie miałyby sensu kojarzenie tych nazwisk we wspólnym wspomnieniu. A jednak...

Istnieje problem, przy którym obaj panowie nieoczekiwanie w pewnym punkcie zbliżają się do siebie. Chodzi o sprawę pewnego mitu czy stereotypu polskiego charakteru narodowego, urobionego w znacznej mierze także przez literaturę, a w każdym razie w niej znajdującego swoje potwierdzenie i odbicie. Obaj wymienieni w tytule mistrzowie intelektu problemem tym w swych pracach się zajęli, obaj też spojrzeli nań jako na ulegający przeobrażeniom proces.

Kiedy przed laty zbierałam materiały do pracy o czeskim, literackim pogłosie powstania styczniowego 1863 r., w jakimś kalendarzu o ambicjach nieco literackich, wydawanym w owym czasie przez deklarującego się jako polonofil Karola Sabinę, znalazłam listę cech mających charakteryzować poszczególne narody europejskie. Było to przywołanie gatunku znanego jako „katalog nacji“, sięgającego średniowiecza i aforystycznie określającego uderzające cechy poszczególnych narodów. Otóż w owym kalendarzu zdanie o Polakach brzmiało: „Polák dělá revoluce“. Oczywiście owa „rewolucja“ już wówczas w czeskich ujęciach nie oznaczała całkowicie tego sa-

emigracyjnego, choć lata sześćdziesiąte były jednak mniej restrykcyjne niż pięćdziesiąte... Być może na braku owym zaważyła też tocząca się w Polsce 1963 roku kampania przeciw Gombrowiczowi.

mego, co w języku polskim i obejmowała swym zakresem znaczeniowym zarówno bunt i powstania zbrojne, przewroty polityczne, jak i w ogóle wszelkie ruchy wyzwolenie, a nawet całkowicie bezkrwawe zgromadzenia i protesty.

„Polák dělá revoluce“. Ten sąd o Polakach przetrwał w Czechach drugą połowę wieku XIX i funkcjonował nadal w wieku XX. Stawał się w czeskim ujęciu raz pozytywnie nacechowanym symbolem lub mitem, kiedy indziej zaś stereotypem, który, jak każdy stereotyp, bywa nie tylko sposobem skrótowego klasyfikowania i rozumienia innych, ale też – i to najczęściej – staje się wyobrażeniem o nich, skrajnie uproszczonym i często fałszywie wartościującym, choć uznawanym za niezbitą prawdę. O trwałości wspomnianego Sabinowego, czy tylko przezeń powtórnego, obiegowego i raczej pozytywnie nacechowanego mitu świadczą tytuły pierwszych polonistycznych prac Krejčego, poświęconych polskim powstaniom, w których ów rzeczownik przewija się gęsto, nade wszystko wszak jego praca habilitacyjna *Polská literatura ve věrech revoluce* (1934). W rozprawach tych ów szczególnie przypadek typizacji narodowej znalazł się już w tytułach, a także we wstępie przywołanej dysertacji, gdzie możemy przeczytać znamienne zdanie:

Idea rewolucji jest jednym z najistotniejszych pierwiastków rozwoju polskiej myśli nowoczesnej, który ze szczególną wyrazistością zmanifestował się w literaturze (s. 13.)

Następnie autor dodawał, iż z niezwykłą mocą idea owa występowała w polskim romantyzmie, by po przerwie pozytywistycznej powrócić z wielką siłą w literaturze modernistycznej, która stała się przedmiotem jego rozważań książkowych¹³⁰. W pracach tych zresztą nie chodzi już o potoczną wizję Polaka, o stereotyp, który funkcjonuje w świadomości społecznej, ale o „stereotyp poddany fabularyzacji“¹³¹, zakotwiczony w sztuce narracyjnej, stereotyp, który kształtuje przebiegi zdarzeń i staje się wyznacznikiem działań bohaterów oraz sposobów ich zachowań.

Owo, przynajmniej, nieco jednostronne spojrzenie na Polaków i ich literaturę uległo z czasem, w miarę postępu badań literackich Krejčego, dość znacznej korekcie. Już we wspomnianych *Dziejach literatury polskiej* dostrzegł specyfikę polskiego renesansu i pięknie scharakteryzował renesansową i humanistyczną twórczość Jana Kochanowskiego, mającą w pełni wyrażać polską cechę narodową, określoną przez badacza jako „zrównoważony optymizm“. Ta jednak pogodna równowaga ducha

...jest rysem, który w dalszym rozwoju przestanie być dominantą polskiej literatury, miotającej się w walkach i cierpieniach, ale pojawia się znowu i znowu, zwłaszcza w dziełach szczytowych, najlepiej wyrażających polskie życie, jak np. „Pan Tadeusz“ Mickiewicza. Optymistyczna, spokojna idylla czarnoleska jako przeciwstawienie rewolucyjnego niepokoju staje się więc nieodłączną częścią syntezy polskiej poezji narodowej. (*Dějiny*, s. 76).

130 O ujęciu idei rewolucji w pracach Krejčego pisał przed laty Josef Vlášek w artykule *Karel Krejčí o charakteru polské literatury*, „Slavia“ 1991, nr 1, s. 25–29.

131 określenie Michała Głowińskiego w jego książce *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.

Zauważona przez Krejčęgo swoista dwubiegunowość polskiej literatury, będąca odzwierciedleniem ujawniającego się poprzez nią charakteru narodowego, rozpiętego między **renesansową pogodą ducha a dążeniami do skutecznego przemian rewolucyjnych**, uległa jednak z czasem w oczach Krejčęgo dalszej modyfikacji, a może raczej komplikacji. Stało się to w dobie, gdy pisał swoje dzieło *Heroikomika v básnictví Slovanů* (1964) i niemal równocześnie usiłował w sposób oryginalny spojrzeć na utwór Słowackiego *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa*¹³². W trakcie tych prac właśnie badacz dostrzegł – za Słowackim – inną jeszcze cechę w charakterze polskim, a mianowicie **skontaminowany z heroicznym rys komiczny, tworzący zlepek heroikomiczny**, w którym podniosłe, ważne, dostojne wiąże się w nierozzerwalny węzeł z tym, co prostackie, niskie, śmieszne, małostkowe. Tak oto czeski uczonej zinterpretował słynne określenie Słowackiego o polskiej „duszy anielskiej“ więzionej w „czerepie rubasznym“. Dostrzegł też wpływ owego rysu heroikomicznego na załamanie się koncepcji artystycznej poematu o Piaście Dantyszku. Tym samym jakby uzasadnił sąd, iż marzenia polskich romantyków o „przeanieleniu“ Sarmaty są niemożliwe do skutecznego¹³³.

Heroizm, do którego zmuszała Polaków szczególnie brutalna na ziemiach polskich konfrontacja z historią¹³⁴, heroizm generowany przez niezwykle silne w polskiej kulturze pragnienie wolności indywidualnej i zbiorowej, wymuszany przez zwyczajną codzienność, zbyt często i łatwo przemieniającą się na terenie Polski w „czas nieludzki“, zderzał się w ujęciu czeskiego badacza z bujnie rozwijającym się w czasach baroku sarmatyzmem, zwłaszcza sarmatyzmem schyłkowym, pojmowanym przez Krejčęgo w sensie negatywnym, oświeceniowym, jako przejaw degeneracji kultury szlacheckiej czasów saskich, kiedy to sarmatyzm, oznaczający początkowo dążenie do oryginalności i rodzimości (ziemiańskie i rycerskie ideały skontaminowane z wpływami orientalnymi), przy ścisłych jednak związkach z Zachodem, przedradzał się w symbol ciemnoty i zacofania zaściankowego.

Trudno orzec, na ile zauważona przez Krejčęgo dwojaka polaryzacja przejawiającego się w literaturze charakteru polskiego, była wynikiem wczytania się badacza w dzieła Słowackiego i powtórzeniem spostrzeżeń poety, a na ile dostrzeżeniem rzeczywistej przemiany mentalności polskiej, o której niedługo przed swą śmiercią pisał Czesław Miłosz, stwierdzający, iż ponoć obecnie „ubyló dumy narodowej, a może pychy, i w powszechnej praktyce zastąpiło ją naigrywanie się z własnego kraju i z bycia

132 Krejčí, K.: *Piast Dantýšek a jeho vidění pekla*, „Slavia“ 1968, nr 1, s. 83–90, polski przekład w: tenże, *Wybrane studia slawistyczne. Kultura. Literatura. Folklor*, Warszawa 1972, s. 365–379.

133 Inaczej ujęcie problematyki sarmatyzmu w poemacie Słowackiego widzi Janina Kamionkowska śledząca kształtowanie się i przemiany stereotypu Sarmaty w literaturze polskiej. Por. Kamionkowska, J.: *Romantyczne dzieje stereotypu Sarmaty*, w zbiorze: *Studia romantyczne*, Wrocław 1973.

134 Warto może przypomnieć słowa zmarłego Jana Pawła II, który pytany, dlaczego Opatrzność zgotowała Polsce tak okrutny los, miał odpowiedzieć krótko: „Bo inny naród by tego nie wytrzymał“. *Si non è vero, è ben trovato...*

Polakiem¹³⁵. Miłosz zresztą – chyba nie bezwiednie – przypomniał tu myśl pisarza Baroku, Krzysztofa Opalińskiego, skarżącego się z goryczą w swych *Satyrach*:

Pan Bóg ma nas jak błaznów. I to prawdy blisko,
Że między ludźmi Polak jest Boże igrzysko¹³⁶.

Ale właśnie tutaj, w polu semantycznym wyznaczanym przez kategorie polskiego romantyzmu (z jego rewolucyjnym, wyzwolenicznym heroizmem, z jego koncepcją ofiary w imię zbiorowości) oraz schyłkowego sarmatyzmu dochodzi do nieoczekiwanego spotkania obu panów: Krejćego i Gombrowicza. Obaj dostrzegli, że tu gdzieś doszło do zmian w treści pojęcia polskości, choć każdy z nich nieco inaczej owe kategorie literackie odczytuje. Obaj też nie patrzą na sarmatyzm jako na proces, jak się to dzieje w nauce obecnie (por. prace Janusza Pelca, Janusza Tazbira i cytowanych przez nich innych badaczy), lecz ujmują go jak pisarze Oświecenia – monolitycznie. Obaj kładą jednak nacisk na odmienne jego składniki.

Krejćci widzi sarmatyzm jako zjawisko odległe, epokę zamkniętą. Nie dostrzega, czy tylko nie poświęca uwagi „sarmatyzmowi oświeconemu“, rycerskiemu, dumnemu z własnej odrębności, ale związanemu ścisłymi węzłami z Europą, której bronił przed nawałą muzułmańską. Upostaciowaniem takiego sarmatyzmu był Sarmata na tronie – Jan III Sobieski. Czeski badacz patrzy na ów prąd kulturowy (czy ściślej: ukształtowany w pewnym okresie, zintegrowany wzorzec kultury narodowej) poprzez pryzmat lektury *Sarmatyzmu* Zabłockiego, poprzez *Pamiętniki* Paska, poprzez niektóre dzieła Fredry i dostrzega jedynie sarmatyzm ciemny, zdegenerowany, pełen warcholstwa i przesądów. Samo jego przypomnienie, wprowadzenie do utworu łamało romantyczne piękno poematu Słowackiego. Nie dało się bowiem heroicznych ideałów romantycznych wypowiedzieć ustami bohatera, będącego Sarmatą z krwi i kości, z całym dobrodziejstwem negatywnego inwentarza, jaki do pojęcia tego przywiązało Oświecenie. Powstawał zgrzyt estetyczny, odczytany przez uczonego jako kłamstwo artystyczne, przynoszące klęskę zamiarom poetyckim romantycznego twórcy. Niemniej jednak, to w utworach Słowackiego sformułowana została w oksymoronicznej metaforze heroikomiczna istota charakteru polskiego, łączącego – zgodnie z główną zasadą heroikomiki – „wysokie“ z „niskim“ („duszę anielską“ z „czerepem rubaszny“). Ironia romantyczna wprawdzie zezwalała na wykorzystywanie takich zlepków, utworzonych z niedających się pogodzić przeciwieństw, Krejćci jednak ukazał, że nie było to rzeczą łatwą i że heroizm w zderzeniu z sarmatyzmem przechodził w swoje przeciwieństwo: komizm, który burzył estetykę romantyczną.

Romantyzm, by zostać sobą, musiał przekreślić przeświadczenie Marcina Bielskiego z jego *Kroniki polskiej*, iż „My są Sarmatae własni“. Nie był też w stanie uczynić z Sarmaty, a więc osobowości niezindywidualizowanej i będącej jedynie „odbiciem swej roli społecznej“ (określenie J. Kamionkowej z cytowanej wyżej pracy)

135 Miłosz, Cz.: *Anachronizm bycia Polakiem*, Tygodnik Powszechny z 9 maja 2004 r.

136 Sformułowania *Igrzysko Boże* użył ostatnio jako tytułu swej wersji historii Polski Norman Davies.

romantycznego wzoru osobowego, bowiem dla romantyzmu człowiek był zawsze, jak powiadał Maurycy Mochnacki, „całością oddzielną“, w której cechy sarmackie musiały wchodzić w konflikt w zderzeniu z podniosłymi ideałami romantycznymi.

A jak sprawy te postrzega Gombrowicz?

Pisarz, jak przypomniał we wspomnianym tekście Miłosz, miał do historii Polski stosunek ambiwalentny, choć trudno powiedzieć, tak jak autor *Traktatu poetyckiego*, iż Gombrowicz rzeczywiście poszukiwał formuły „która wyraziłaby obrzydliwość bycia Polakiem“. A za taką Miłosz uznał i w artykule jako motto przytoczył znane „Przekleństwo“ z początkowych partii *Trans-Atlantyku*:

„A płyńcież wy, płyńcież Rodacy do Narodu swego! Płyńcież wy do narodu waszego świętego, chyba Przekłętego! Płyńcież do Stwora tego św. Ciemnego, co od wieków zdycha, a zdechnąć nie może! Płyńcież do Cudaka waszego św., od Natury całej przekłętego, co wciąż się rodzi, a przecież wciąż Nieurodzony! Płyńcież, płyńcież, żeby on wam ani Żyć, ani Zdechnąć nie pozwalał, a na zawsze was między Bytem a Niebytem trzymał. Płyńcież do Ślamazary waszy św., żeby was ona dali Ślimaczyła! [...] Płyńcież do Szaleńca, Wariata waszego św. ach chyba Przekłętego, żeby on was skokami, szalami swoimi Męczył, Dręczył, was krwią zalewał, was Rykiem swym ryczał, wrykiwał, was Męką zamęczał, Dzieci wasze, żony, na Śmierć, na Skonanie sam konając w konaniu swoim Szalu swojego was Szalał, Rozszalał!“¹³⁷

Protest Gombrowicza przeciw gestom romantycznym, jak można sądzić, miał trzy źródła. Jedno, o którym raczej się nie pisze, mogło wynikać – jak to zauważył właśnie Krejčí w odniesieniu do wielkich emigracyjnych romantyków polskich, nie biorących *de facto* udziału w powstaniu listopadowym – z tkwiącego w podświadomości poczucia niespełnionego obowiązku. Drugie brało swój początek w przemianach, jakie zaszły w psychice młodego pokolenia w międzywojniu, o których Gombrowicz tak pisał:

...moje pokolenie przyzwyczało się do wolności szybko i odzyskanie niepodległości stało się wkrótce tematem czysto oficjalnym rozmaitych uroczystych dyskursów. Jak określić patriotyzm mojego pokolenia? Że nie był to już romantyzm, o tym powszechnie wiadomo, ale trzeba dodać, że i sentymentu w sobie nie zawierał, ani też honoru, tego „honoru“ mniej modnego, coraz bardziej zalatującego komizmem. Pojawiła się wśród nas, na punkcie ojczyzny, wielka wstydlivość i chyba to nas odróżniało od tamtej młodzieży czasów Żeromskiego, która lubiła szumieć sztandarami i pióropuszami¹³⁸.

Trzecie źródło – i tu Miłosz ma rację – wytryskiwało z tak cenionej przez autora *Trans-Atlantyku* przekory¹³⁹. I to nie tylko z przekory wobec dramatycznie ciężającej na Polaku Historii, wobec kultury każącej jednostce poddać się zbiorowości, czego walczący o prawa pisarskiego indywidualizmu Gombrowicz serdecznie nienawidził.

137 Gombrowicz, W.: *Transatlantyk*, Kraków 1986, s. 12–13.

138 Gombrowicz, W.: *Autobiografia pośmiertna*. Wybór, oprac. Włodzimierz Bolecki, Kraków 2002, s. 62.

139 Przekorze polskiej poświęcił interesujące studium polonista belgijski Claude Backvis: *O rodowodzie polskiej przekory*, „*Twórczość*“ 1978, nr 12, s. 62–79.

Owa przekora Gombrowiczowska była również nawiązaniem do właściwej Polakom barokowym przekory wobec zadufanej Europy, wobec świata zachodniego. Świat ten oburzał często pisarza, zrywającego z klasycznym ideałem estetycznym i wprowadzającego, wbrew poetyce „upiększającej“, pulcherystycznej – nieznane dotąd poetykom polskim możliwości budowania dzieła literackiego, bliższe odczuciom współczesnego człowieka.

Tymczasem ów świat zachodni odbierał Polskę stereotypowo i w chwili, jak pisze Gombrowicz, „gdy w Polsce skóra skwierczała i wybijano zęby, oddawał się na nasz temat deklamacji o »polskim romantyzmie«, i »polskim idealizmie«„. I dalej pisarz dodawał w *Testamencie* czyli fikcyjnych *Rozmowach z Dominique de Roux*: „Więc nie dość, że ludziom tam twarze rozbijano, jeszcze im na szerokim świecie tę rozwaloną twarz ośmieszano“ za pomocą „kiepskiego banału, najtańszych frazesów“ czy „fałszywych obrazów filmowych“¹⁴⁰ (chodzi tu zapewne o słynny i wywołujący spory co do prawdy historycznej w nim zawartej obraz szarzy polskiej kawalerii na niemieckie tanki z filmu *Lotna*). Oto „fatalna legenda polska“. Gombrowicz postanowił ją przerwać. Chciał więc wydobyć Polaka z Polski, tak widzianej Polski, wywołać dystans do polskiej „formy“ utworzonej przez romantyków i pojmowanej jako wzór kultury narodowej. Była to, jak sam określa, „tragiczna przekora“, „humor wisielczy jako wyraz polskiej dumy i swobody“¹⁴¹. Otóż to: dumy i swobody.

Wołał więc: „Dystans! musimy szukać nowej drogi w opozycji do Mickiewicza i wszystkich królów duchów“, „rozszerzyć i wzbogacić naszą piękność w ten sposób, aby Polak mógł podobać się sobie w dwóch sprzecznych ze sobą postaciach – jako ten, kim jest w tej chwili, i jako ten, który burzy w sobie tego, kim jest“ (Dz. I, s. 59, 173). Sam tworzy *Dziennik* jako wyraz opozycji wobec całej kultury współczesnej, nie tylko polskiej, z sarmatyzmu zaś (którego ciemne strony doskonale dostrzega) czerpie – wiejskie rozluźnienie, dystans wobec „formy“ europejskiej; podejmuje staroszlachecką, nonszalancką trochę, krytykę produkowanych przez intelektualistów Zachodu wartości i pseudowartości. I tu chyba popełnia błąd czy nieścisłość. To, o co mu chodzi, gdzie mógłby znaleźć swe rzeczywiste korzenie, a co tak pięknie dostrzegł i opisał Krejć: owa poszukiwana przeciwwaga romantycznego gestu, „rewolucjonizmu“, mogłaby wynikać nie tyle z sobiepaństwa sarmatyzmu, ile z owej „pogodnej wolności“ polskiego renesansu (gdyby historia XVII, XVIII, XIX i XX wieku nie skazywała Polaków na konieczność heroicznych i tragicznych czynów zbrojnych a następnie kurczową obronę takich postaw). Ale czy ostałaby się wówczas wspaniała groteska Gombrowiczowska? Można wątpić...

Uwagę pisarza jednak przyciągał sarmatyzm, widział w nim drugi biegun kultury polskiej, więcej: w sarmatyzmie dostrzegał Gombrowicz szansę wybicia się na polską oryginalność, szansę na wyodrębnienie się z kultury europejskiej. Oczywiście nie myślał przy tym o powrocie do kontuszy, pasów słuckich i szablic. Raczej, jak się rzekło, o problemie przekory polskiej, i tu pewnie miał sporo racji. Pisał przecież:

140 Gombrowicz, W.: *Testament. Rozmowy z Dominique De Roux*, Kraków 1996, s. 102.

141 Tamże, s. 102, 104.

Mógłbym określić siebie jako szlachcica polskiego, który odkrył swoją rację bytu uniwersalną w tym, co nazywam dystansem do formy (a więc do kultury). Szlachcic polski – zjawisko nieco anachroniczne – nie cieszy się na ogół sympatią świata. Tym lepiej! W to mi graj! Pokażę, jaką siłę może mieć szlachecka krytyka wartości.¹⁴²

A więc: być tak trochę opisywanym przez Żeromskiego, lecz ufilozoficznionym, „swawolnym Dyziem“ Europy, pokazywać sarmacki język jej napuszonym, przemądrzałym formułom kulturowym! Ale nie tylko. Pisarzowi przecież chodziło o coś jeszcze innego: o ukazanie i łączenie w twórczości polskich i uniwersalnych aporii: o „gigantyczne zagadnienie wiązania wyższości z niższością, pogodzenie codzienności i zwykłości z wielkością czy też wzniosłością“, „dojrzałości z niedojrzałością“. Zastanawiał się:

Co jest moją siłą? Ależ to, że wszystko w życiu jest takie sobie... byle jakie... niezupełne...pomieszane...niedostateczne... Że to jest prawdziwy język życia, a nie ten wypolerowany, wysilony, wywindowany, jakim wy operujecie!¹⁴³

Uznawał „okres saskiego błazeństwa“, wiek XVIII, za „genialny nieomal kryzys piękności polskiej, który postawił nas oko w oko z Brzydotą, Rozwiązłością naszą“, widział w „saskiej grotesce“ wespół z polskim niedowładem cywilizacyjnym drugą – wstydliwą i przemilczaną – stronę polskich romantycznych uniesień (Dz., I, 354). Uważał, iż przyznanie się do nich, samowiedza już jest wyrwaniem się z krepującej Formy romantycznej, próbą ponownego samostworzenia. Chciał jednak powiązania przeciwieństw, nie zaś skoków od jednej skrajności do drugiej. Sądził bowiem, iż powinien krytykować ekstremizmy wyznając:

Nota bene uważam, że realizując postawę średnią, jestem typowym przedstawicielem kultury polskiej, która zawsze była »kulturą pojednawczą«. ¹⁴⁴

Tak stopniowo formułował strategię nowoczesnego polskiego intelektualisty. Była ona sublimacją sarmackiego stylu życia, postawy wobec świata, zespołu reguł postępowania¹⁴⁵, sublimacją streszczającą się w słowach barokowego pisarza Stanisława Orzechowskiego o Polaku: „hardy wolnością a świetny swobodą“. Zasadę „My są Sarmatae własni“ przyjmował więc z aprobatą. Własną i zalecaną Polakom postawę wobec życia wydobył bowiem z sarmatyzmu i przeniósł – jak powiada przywoływany już tutaj Jan Błoński – w dziedzinę ducha i twórczości. Dążenia do życia na własny rachunek, nie zaś podciąganie się do cudzoziemskich wzorów, odrzucenie – w imię przekory¹⁴⁶ – lęku przed własną niedojrzałością, brzydota nawet, niechęć do przymusu i przemocy, a nade wszystko wiązanie przeciwieństw – oto nauki wydoby-

142 Tamże, s. 119.

143 Tamże.

144 Tamże, s. 126.

145 Por. Błoński, J.: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 2003, szczególnie rozdział: *Gombrowicza ethos szlachecki*.

146 Pisał: „Przekora powinna stać się dominantą naszego rozwoju“ (Dz., I, 173).

te z uświadomienia sobie wartości i antywartości sarmatyzmu, oto strategia nowocześniejszego pisarstwa, jaką można wyczytać z jego utworów, a głównie z *Dziennika*.

Wypadnie tylko westchnąć z pewną dozą zazdrości, że to nie w polskiej, lecz w czeskiej kulturze ów tak fascynujący Gombrowicza problem kojarzenia przeciwieństw „wyższości z niższością“, „codzienności ze wzniosłością“ znalazł swe artystyczne spełnienie w twórczości choćby Bohumila Hrabala czy filmach Jiřího Menzla lub Miloša Formana. I chyba nie wiodła do niego droga – jak chciał Gombrowicz – przez wiązanie wykluczających się wzajemnie ambiwalencji polskiego sarmatyzmu i romantyzmu, ale droga czeska, dla której, jak twierdził Krejčí, szeroko, nie-romantycznie, rozumiana „ludowość“ była furtką do światowości.

Przytakiwałaby temu sądowi obecna, głęboka i bujna, polska recepcja dzieł Hrabala, sprawiająca wrażenie, iż pełnią one jakąś rolę komplementarną, uzupełniającą dotkliwie odczuwane braki w literaturze czy kulturze polskiej. Przyświadcza temu i fakt, że polscy pisarze zaczynają nawet pisać „hrabalem“. Myślę tu o znanej książce Pawła Huelle *Mercedes-benz: z listów do Hrabala*, 2001. Ostatnio zaś, w czasie „rekolekcji narodowych“ w związku ze śmiercią Jana Pawła II, wystąpił w telewizji Jerzy Pilch ze swoją prozą o polskim papieżu, napisaną również „hrabalem“, prozą zapożyczającą od czeskiego pisarza gatunkowo-narracyjną ramę, grę językową, literacki koncept, hrabalowską „naiwną hiperboliczność“. W prozie tej za pomocą narracji stylizowanej na wypowiedź kibica sportowego przedstawił Karola Wojtyłę jako czempiona polskiej ligi, co zresztą – jako ujęcie w danej chwili może nazbyt kontrastowe – nie spotkało się z entuzjazmem współdyskutujących osób starszych.

Chociaż badacze twórczości Gombrowicza odnotowują jej bogatą recepcję w literaturze polskiej, to przecież we współczesnej prozie narracyjnej w Polsce nie zaczynają jednak nazbyt bujnie owocować ani polskie barokowe „sylwy“, ani sarmackie pamiętniki, ani nawet narracja bezpośrednia utrwalona w swojej gawędowej odmianie, ani przekorna, trochę sobiepańska kultura sarmacka, chwalona przez Gombrowicza za indywidualizm, za oryginalność spojrzenia na świat, za umiejętność znalezienia dystansu i własnej formy przeciwstawionej formie europejskiej¹⁴⁷. Przeciwnie. W polskiej prozie narracyjnej obraz świata wytwarzany przez technikę pisarską zaczyna kształtować się na wzór narracji Hrabala, pisarze zaczynają odwoływać się do jego mówionych wypowiedzi, do jego podważania wiarygodności i odpowiedzialności narratorskiej, do jego ujęć roli pisarza jako „autora kolaży zbierającego resztki, czerepy kultury i z nich budującego swoje pałace“¹⁴⁸. A więc pytanie Gombrowicza: „Czy mój bunt dawniejszy ożyje w czyjejś młodej, zdobywczej wyobraźni?“ (*Testament*, s. 159) nie otrzymało, jak dotąd, w literaturze polskiej pełnej i przekonującej artystycznie odpowiedzi.

Aczkolwiek obu pisarzy – Gombrowicza i Hrabala – wiedzie podobna tendencja, wynikająca z potrzeby „uczonej niewiedzy znalezienia sobie miejsca, gdzie jest mniej

147 Tradycję barokową z jej konceptualizmem podejmuje częściej poezja, por. Pelc, J.: *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, s. 315 i n.

148 Mitosek, Z.: *Romanca między kolebką a trumną (Bohumil Hrabal „Wesela w domu“)*, w: *Taż, poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003, s. 286.

falszu i wyobcowania, gdzie żyje jeszcze człowiek, który potrafi jeszcze wierzyć, że nie wszystko jest stracone¹⁴⁹, to przecież różnica między nimi jest dość widoczna. Chcąc dać świadectwo prawdzie, nie powierzchownie werystycznej, lecz głębokiej – bliższy jest styl, będący już nie tyle, jak u Gombrowicza, mimetyzmem formalnym określonego sposobu myślenia i wypowiedzi staropolskiej, ale styl pogrążający czytelnika w żywiole mowy dzisiejszej, codziennej, trywialnej, w której trafiają się niespodziewane perły, a eschatologia może łączyć się ze skatologią; w mowie, w której aktualizuje się jednak wspólna dla obu pisarzy postawa manifestacji własnego antybohaterstwa. Czy w owej przemianie gustu i smaku odbiły się zmiany, jakie zaszły wśród polskich elit – trudno orzec. Faktem jest jednak, iż w dobie obu totalitaryzmów wymordowana i stłamszona została polska inteligencja wraz z jej romantycznym i poszlacheckim etosem, a Ważykowski „lud“ *de facto* „wszedł do śródmieścia“, przynosząc ze sobą odmienną świadomość estetyczną, odmienne upodobania. Ale to już zupełnie inna historia.

Obaj przypominani dziś jubilaci – Karel Krejčí i Witold Gombrowicz – koncentrowali uwagę na ambiwalencjach ducha polskiego. Dla obu w pewnym momencie ważnym punktem rozważań stał się sarmatyzm. Obaj też dostrzegli, iż sarmatyzm jest w mocy rozbijać postawy i postulaty romantyczne. Krejčí odnotowuje to z dezaprobatą, Gombrowicz natomiast wykorzystuje wzorowane na sarmatyzmie postawy i środki wyrazu jako swoją broń filozoficzno-literacką, jako swego *cheval de bataille* (Dz., II, 288) w walce z narzuconą przez romantyzm „formą“, która miała przyprawić Polakom anachroniczną współcześnie, według jego mniemania, „gębę“. Wydaje się, iż rzeczywiste spotkanie obu panów – gdyby do niego doszło – mogłoby wnieść do tych spraw wiele nowego dla „rozpoznania się Polaków w jestestwie swoim“ (jak pisał romantyk Maurycy Mochnacki).

149 Słowa Hrabala cytuję za Zofią Mitosek, j. w., s. 288.

**ZAPEŁNIANIE „BIAŁYCH PLAM“ W RECEPCJI
LITERATURY POLSKIEJ W CZECHACH:
KAROL WOJTYŁA**

Ostatnie dziesięciolecie XX wieku jest dla polskiej i czeskiej literatury niezwykle znamienne. W tym czasie bowiem nie tylko weszły do ich kanonu dzieła nowego pokolenia pisarzy, ale także dochodziło do wielkich przewartościowań przeszłości oraz do przywracania dziejom literackim twórczości znakomitej, której poznawanie ze względów politycznych było ograniczone czy wręcz niemożliwe. W tym dziesięcioleciu też po raz pierwszy po II wojnie światowej łączą się trzy nurty w polskiej i czeskiej twórczości: nurt literatury „krajowej“ czy „oficjalnej“, nurt literatury „drugiego obiegu“, w Czechach zwanej „samizdatową“, oraz literatury emigracyjnej. Dotychczasowe „białe plamy“, miejsca puste, przemilczane w historii literatury i krytyce literackiej z powodów politycznych czy z racji odmienności założeń filozoficznych, niewygodnych lub wręcz nie uznawanych przez kręgi oficjalne, nabierają barw, zadziwiają swym bogactwem i różnorodnością. Dochodzić też zaczyna do zmian w dotychczasowej hierarchii wartości poszczególnych dzieł czy nawet całych nurtów literackich. Procesy powyższe, obserwowane w obydwu literaturach: polskiej i czeskiej, mają również swe znaczenie dla wzajemnych kontaktów obu naszych literatur.

W takiej oto sytuacji historycznoliterackiej zaczęły ukazywać się najpierw tłumaczenia poszczególnych dramatów i części poematów Karola Wojtyły, które wyszły z pracowni translatorskiej doskonałej tłumaczki i propagatorki literatury polskiej, Heleny Stachovej¹⁵⁰, zaś przed czterema laty, w 1995 roku, wydawnictwo Velehrad opublikowało pokaźny wybór jego poezji, nazwany *Prameny a ruce*, w czeskim przekładzie Ivety Mikešovej i Václava Buriana. Zaisntniał więc konkretny fakt literacki, wiążący już po raz n-ty polską i czeską kulturę. Pierwsze, nasuwające się w związku z tym pytanie, będzie pytaniem o genezę owych dokonań translatorskich: czy szukać jej wypada jedynie w sensacyjnym fakcie (zaktualizowanym poprzez dwie pielgrzymki Ojca Świętego do Czech), iż oto poeta polski powołany został na tron Piotrowy? Czy może uwarunkowań trzeba by poszukiwać w mającym na terenie Czech swe głębokie tradycje kulcie Słowiańszczyzny, który wielokrotnie w dziejach kontaktów literackich między oboma narodami był wystarczającym argumentem na rzecz dokonania przekładu? Czy wreszcie poezja Karola Wojtyły wkomponowuje się w jakiś nurt literatury

150 Wojtyła, K.: *Vyzařování otcovství*. Mystérium Svatého Otce Jana Pavla II. Přeložila Helena Stachová. Vydala Scéna ve spolupráci s Euroforem, Praha 1990; Tenże: *Píseň o třpytu vody*. Verše a scenická meditace [*Před zlatnickým krámem*. Meditace o manželské svátosti, přecházejí v drama]. Z polského originálu vybrala a přeložila Helena Stachová, Praha Univerzum, 1990

czeskiej, przynosząc jednocześnie wartości ważne i oczekiwane, a nawet upragnione dla czeskiego odbiorcy?

Zapewne działały tu wszystkie trzy wymienione czynniki. Bez wątpienia rację miał Jarosław Iwaszkiewicz mówiąc, iż z Janem Pawłem II „weszła na orbitę wszechświatowej polityki i globalnych zagadnień historia i kultura polska”¹⁵¹. Tradycja tłumaczeń z literatury polskiej jest w Czechach długa, nie przerwały jej, a może nawet wzmocniły, ostatnie dziesięciolecia, kiedy to literatura i nauka polska dla Czechów, znajdujących się pod silniejszą niż Polacy presją wymagań „poprawności politycznej” i chyba łatwiej – niż z natury i historycznej tradycji przekorni Polacy – ulegających tej ostatniej, bywały nierzadko przysłowiowym „oknem na świat”. Nas interesować będzie przede wszystkim motywacja trzecia, owo pytanie, jak twórczość Karola Wojtyły wrasta w czeskie życie literackie czy, mówiąc ściślej, pytanie o warunki i możliwości recepcji tej twórczości w czeskim środowisku.

Teoretyk recepcji, znakomity czeski strukturalista, Felix Vodička¹⁵², już na początku lat czterdziestych wyraził przekonanie, iż przedmiotem studiów w takim wypadku winno być śledzenie zjawiska zderzania się struktury dzieła przyswajanego ze strukturą norm literackich, panujących w danej dobie, wykrzycie, które składniki dzieła mogą być odczuwane jako wartości odpowiadające owej normie i z tego powodu będą aktualizowane, które zaś mogą być odbierane jako zgoła przeciwstawne normie, a w wyniku tego odrzucane czy przemilczane. W badaniach odbioru bowiem nie można pominąć istnienia ponadindywidualnych kontekstów kulturowych, do których dzieło wstępuje w swym dalszym „życiu”. W słusznym ujęciu Vodički percepcja dzieła jest uzależniona nie tylko od budowy czy struktury artefaktu, ale i od świadomości kulturowej, która jest zjawiskiem historycznie zmiennym; jest ona intersubiektywną strukturą i to strukturą otwartą, zmieniającą się wraz z kontekstem historycznym. Świadomość owa kształtuje historycznie uwarunkowaną konkretyzację dzieła.

Określenie „konkretyzacja” jest nam oczywiście znajome. Vodička wyznaje, iż nazwę zapożyczył wraz z pojęciem od Romana Ingardena, który pierwszy wystąpił z koncepcją estetycznego „życia” dzieła literackiego w konkretyzacjach odbiorców. Czeski strukturalista uważał jednak, iż na zmiany w odbiorze wpływają nie tylko Ingardenowskie „miejsca niedookreślone” w budowie utworu (które odbiorca wypełnia zgodnie ze swą wyobraźnią, poglądami, wykształceniem, wrażliwością itd.), ale także ontologia dzieła, to, że jest ono strukturą dynamiczną, pełną wewnętrznych napięć, strukturą, która wchodząc w kontakt z historycznie zmiennymi normami estetycznymi wywołuje z kolei zjawisko historycznej zmienności konkretyzacji. Inne warunki percepcji mogą bowiem aktywizować zupełnie odmienne właściwości i składniki struktury, a także wpływać na ocenę dzieła, na przyjęcie go czy też odwrotnie: na całkowite nawet odrzucenie.

151 Cyt. za Dybciak, K.: *Poetycka fenomenologia człowieka religijnego. (O twórczości Karola Wojtyły)* [w zbiorze:] *Sacrum v literaturze*, Lublin 1983, s. 149.

152 Vodička, F.: *Dějiny ohlasu literárních děl*, [przedruk w tenże:] *Struktura vývoje*, Praha 1969.

Przywołana wyżej za Vodičką „norma“ nie jest oczywiście – jak w klasycyzmie – określeniem reguł poetyki, lecz oznaczeniem pewnych, obowiązujących w danej chwili konwencji (Jan Mukařovský) czy pewnej atmosfery literackiej (Vodička). Dziś zresztą częściej używa się terminu „paradygmat“ kultury, ale sens obu terminów: norma kulturowa oraz „paradygmat“, przynajmniej w naukach humanistycznych, zdaje się być bardzo zbliżony.

Felixa Vodičkę interesował aspekt diachroniczny recepcji. Wydaje się jednak, iż jego teoria da się odnieść i do recepcji dzieł badanej w aspekcie synchronicznym, ale za to na odmiennych kulturowo obszarach.

Badanie recepcji czy, jak w naszym przypadku, raczej swoiste jej prognozowanie, będzie więc nakreśleniem krzywej możliwości odbioru w Czechach dzieła literackiego stworzonego przez Karola Wojtyłę, ustaleniem, w jakiej mierze może być ono na tym obszarze żywą wartością literacką pod względem ideowym, filozoficznym, estetycznym, a także w jakich kręgach i w oparciu o jakie tradycje może ono liczyć na rezonans.

Trzecim z kolei problemem, który chciałabym tu poruszyć, będzie sprawa przekładu, który na równi z dyskursywnie wyrażoną opinią o dziele (recenzje, studia), uznać można za swoistą, zafiksowaną formę jego „konkretyzacji“.

Na wytworzenie wspomnianej wyżej, Vodičkovéj „normy literackiej“ w odniesieniu do poezji w Czechach wywarło wpływ nie tylko niemal pół wieku panowania metodologii marksistowskiej, kiedy to głównymi czynnościami waloryzującymi w odniesieniu do poezji było dzielenie jej na *pozemšťanskou* oraz *spirituální*, przy czym znakiem dodatnim zazwyczaj krytyka obdarzała tę pierwszą, druga bowiem uważana była za zjawisko wsteczne lub przynajmniej drugorzędne, (mimo iż w tej grupie mieściła się twórczość cenna, np. znaczna część utworów Františka Halasa, nie mówiąc już o poetach takich jak Jakub Deml, Jan Zahradníček, Václav Renč, by wymienić nazwiska, które się niemal automatycznie nasuwają).

Jeśli cofniemy się jeszcze dalej, do okresu międzywojennego, do czasów poetyzmu jako kierunku poetyckiego i strukturalizmu, jako metodologii badań, stwierdzimy, że tutaj z kolei owa „norma“ ewokuje nastawienie przede wszystkim estetyczne, skupianie uwagi na odrębnościach języka poetyckiego.

Oba wspomniane okresy, zaledwie zasygnalizowane, ale przecież tkwiące głęboko w czeskiej świadomości literackiej, trzeba wziąć pod uwagę przy rozważaniu możliwości recepcji poezji Karola Wojtyły na tym obszarze, bowiem sytuacja kulturalna z pewnością projektuje w percypieniu jego odczytywanie dzieła, jego „styl odbioru“, jego wzorce konkretyzacji.

Recepcji tej twórczości zdaje się nie sprzyjać także obecna, miłościwie nam panująca, „cywilizacja mediacyjna“, prowadząca do wyraźnej trywializacji języka i percepcji. Również współczesna, postmodernistyczna, dość często spotykana, redukcja języka literatury do konceptualnej gry prowadzić może do utraty zdolności kształtowania ludzkiej egzystencji, do braku mocy rozbudzania wrażliwości aksjologicznej przez dzieło, a nawet – do niezdolności wypowiedzania się na temat głębszych przeżyć egzystencjalnych i estetycznych. A przecież jest to problematyka dla poezji Karola Wojtyły pierwszorzędną, najistotniejszą.

Pewne opory w czeskiej, zlaicyzowanej społeczności, pielęgnującej jednocześnie swe głębokie tradycje reformacyjne (którym nauka marksistowska nie przeciwstawiła się zbytnio w określonych celach politycznych), może wywołać powierzchowny odbiór dzieł omawianego poety, zaszeregowanie ich *a priori* do twórczości li tylko katolickiej, a więc ściśle wyznaniowej, pojmowanej zazwyczaj jako twórczość retoryczno-dydaktyczna, przeznaczona dla określonego kręgu odbiorców.

O tym, że nie są to obawy płonne świadczyć mogą nie tak znów dawne spory wokół beatyfikacji Jana Sarkandra oraz dyskusja na temat katolicyzmu, toczona choćby na łamach pisma „Literární listy“ z 1995 r., w której w obronie katolicyzmu zabrał głos z Toronta znany pisarz Josef Škvorecký¹⁵³. Dlatego tak ważne jest wczytanie się w twórczość Wojtyły, która, jak to zauważyli jej badacze (np. Krzysztof Dybciak¹⁵⁴), nie mieści się w żadnym wąskim zbiorze ani poezji „kapłańskiej“, bogato się zresztą w Polsce rozwijającej, ani w zbiorze poezji „katolickiej“, jeśli pod tym terminem rozumiemy wyłącznie sprawy dogmatów, wykorzystanie określonych tematów czy też twórczość katolików lub dla katolików przeznaczoną. Najwłaściwsze chyba będzie określenie jej jako **medytacyjnej poezji ekumenicznej o podłożu chrześcijańskim** (Jan Błoński nazywa ten typ twórczości twórczością chryściano-idealną). Jest ona bowiem próbą inicjacji w doświadczenie tej rzeczywistości, która ewokuje transcendencję, świętość i otwiera się – by użyć słów Jana Pawła II w odniesieniu do sztuki w ogóle – „na głębię, na wielkość i niepojętość istnienia“, która sakralizuje pełnię ludzkiej egzystencji, scala głębokie rozdarcie współczesnej kultury na strefę *sacrum* i *profanum* (Marek Skwarnicki¹⁵⁵), odpowiada więc na pojawiające się w kulturze doby dzisiejszej jakieś niepokoje czy tęsknoty religijne i mistyczne.

Nie powinno natomiast, jak mniemam, być przeszkodą w recepcji ogólne zakotwiczenie dzieła Karola Wojtyły w kulturze polskiej, która to kultura przecież w znakomitej większości swych dokonań była Czechom uprzystępniona (łącznie z tak trudnymi utworami, jak *Król-Duch* Słowackiego, którego przekład wyszedł spod pióra Adolfa Černego w 1939 roku). Szczegółowe reminiscencje czy aluzje literackie mogą jednak sprawiać trudności. Nieobce więc odbiorcy czeskiemu powinno być, tak właściwe kulturze polskiej, a obecne w dziełach K. Wojtyły, rozumienie twórczości jako powołania. Poezja, a nawet szerzej: literatura polska starała się być nie tylko oddaniem się sztuce z celem realizowania zadań estetycznych czy ludycznych, stawiała sobie ona bowiem w swych najlepszych dziełach zadania służebne (a przynajmniej do tych postulatów systematycznie wracała), i to nie tylko, jak się często upraszcza, w odniesieniu do problematyki niepodległości (słynne trawestowane i nierzadko wyśmiewane: „słoń a sprawa polska“), ale przede wszystkim wracała do realizacji swego pragnienia, by nie być wyłączonej z życia społeczeństwa, by podtrzymywać w nim uniwersalne wartości humanistyczne. Tę funkcję literatury określił pięknie Jan Paweł II jako „posługę słowa“. Nie znaczy to oczywiście, by taka koncepcja literatury była

153 Škvorecký, J.: *Úvaha Evy Slámové*, „Literární noviny“ 1995, č. 32.

154 Dybciak, K.: j.w.;

155 Skwarnicki, M.: *Słowo wstępne* w: Wojtyła, K.: *Poezje i dramaty*, Kraków 1999;

jedynie koncepcją twórczości o zamierzeniu instrumentalnym, twórczości głuchej na piękno. Wystarczy tu przywołać na świadka świetny polski romantyzm, ale i okresy późniejsze, eksponujące, obok aksjologii, także problemy języka artystycznego.

Tradycje tłumaczeń polskiej literatury religijnej są w Czechach długowieczne, choć nie wszystkie przekłady spotkał szczęśliwy los pieśni Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie*, która, przetłumaczona przez J. A. Komenskigo, weszła do kancjonałów czeskich, a poprzez nie dostała się aż do Ameryki, by w dalszym ciągu swych dziejów stać się bezimienną morawską pieśnią ludową i jako taka zostać odnotowaną przez etnografów. Takich szans twórczość K. Wojtyły nie ma, jest to bowiem twórczość wysokoartystyczna w odmienny sposób. Na poezję tę wywarł, jak wiadomo, wpływ nie tylko romantyzm, symbolizm, ale i awangardowe koncepcje języka poetyckiego. Marian Grześcak¹⁵⁶ np. zauważył, iż poematy Karola Wojtyły są jakby odwrotnością koncepcji Peipera, ściślej jego „poematu rozkwitającego”. O ile jednak u Peipera „pseudonimizowanie rzeczywistości” ma się rozrastać, rozprzestrzeniać, w poematach Wojtyły zaobserwować można ruch odwrotny, dośrodkowy, zmierzający ku centralnemu punktowi, którym jest doświadczenie transcendencji. Przy tym poezja ta korzysta z monologu alirycznego, mało zsubiektywizowanego, o niezmiernie dyskretnej emocjonalności.

Często twórczość tę wiąże się też z europejską tradycją mistyczną, zwłaszcza z dziełami św. Jana od Krzyża, którego dorobek pisarski Karol Wojtyła analizował w swojej rozprawie doktorskiej.

Jeśli za warunek szerszej recepcji przyjmiemy inicjację w nieznaną przez znane, to stwierdzić wypadnie, że twórczość poetycka Karola Wojtyły wkomponowuje się w czeski nurt poezji refleksyjnej, podejmującej fundamentalne sprawy ludzkiego istnienia. Dla odczytywania jej symbolizmu przewodnika szukać można w czeskim symbolizmie, w twórczości Otokara Březiny, dla zrozumienia technik poetyckich poety, a więc ekspresji pośredniej, ekwiwalentyzacji uczuć, transpozycji, przesunięcia poezji z jej funkcji informacyjnej do funkcji ewokatywnej, koncepcji poezji aktywnej, zakładającej równie aktywną percepcję, a więc dla tych technik pomocą może być i sztuka poetyzmu, zdecydowanie łamiącego utarte asocjacje, wymagającego wysiłku wyobraźni od odbiorcy.

Poezja ta wkomponowuje się też w ten nurt twórczości europejskiego kręgu kulturowego, który usiłowała przybliżyć Czechom częściowo Moderna Katolicka, ale głównie czynność wydawnicza Josefa Floriana, prowadzona w miejscowości Stará Říše, realizowana m. in. w jego słynnych seriach wydawniczych: „Studium“, „Kurs“, „Dobré dílo“, „Archy“, „Nova et vetera“. Dzieła owe (a wyszło ich ponad 400 tomów, wśród nich tłumaczenia z Norwida czy Słowackiego) adresowane były do tych kręgów odbiorców i twórców, którzy w utworze literackim usiłowali doszukiwać się metafizycznego sensu istnienia, choć wielu z nich nie było związanych bezpośrednio z chrześcijaństwem (np. Josef Čapek, František Halas, Vladimír Holan).

156 Cyt. za Dybciak, K.: *Karol Wojtyła a literatura*, Tarnów, b.d., s. 46.

Mimo więc wymienionych na początku trudności poezja Karola Wojtyły ma ogromne szanse zadomowienia się na obszarze kulturowym Czech.

Pamiętajmy wszakże, że poezja to tylko część tej twórczości. Drugą jej część stanowią utwory dramatyczne, które Bolesław Taborski trafnie określił jako „teatr wnętrza”¹⁵⁷. Ich geneza i genologia jest niezwykle interesująca, jest to bowiem „teatr słowa”, będący kontynuacją i rozwinięciem koncepcji krakowskiego Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka, teatru, w którego powstaniu i działalności Karol Wojtyła miał swój ważny udział zrazu jako współtwórca i aktor, a później jako krytyk towarzyszący i obrońca tegoż teatru, skazanego na zanik ze względów politycznych.

Twórczość dramatyczna Karola Wojtyły tkwi równie głęboko w polskiej kulturze, jak jego poezja, i podobnie jak ta ostatnia nosi w sobie ideę twórczej wzajemności w stosunkach międzyludzkich, odpowiada na pytania o problem działania Boga w historii. Wydaje się jednakże, że dla czeskiego odbiorcy ważne będą nie tyle polskie korzenie tej twórczości, ile jej uniwersalizm, stawiane przez nią pytania o tożsamość człowieka, zyskiwaną w kontakcie z drugim. A także pytania o istotę miłości, nie tylko tej, płynącej z Erosa, lecz tej pochodzącej z Caritas. Są to pytania na które świadomość refleksyjna człowieka poszukiwała i poszukuje odpowiedzi, choć obleka je w różne formuły literackie.

*

Nie chciałabym tutaj przeprowadzać szczegółowej analizy istniejących czeskich przekładów utworów Wojtyły, a więc wyszukiwać w nich wszystkich czterech możliwych przesunięć, do jakich w tłumaczeniu może dojść: amplifikacji, redukcji, inwersji i substytucji, chociaż już dziś, dzięki istnieniu dwu wersji przekładu niektórych poematów, istnieje tego typu materiał, mogący zapełnić odrębny szkic. Obecnie pozwolę sobie jedynie zatrzymać się chwilę przy jednej z zachodzących w czasie translacji zmian – przy redukcji (a ściślej: na pewnym, szczególnym jej przypadku). Redukcja owa, przy najlepszej woli tłumacza, była nie do uniknięcia. By ją unaocznic, trzeba będzie przeprowadzić, w niezmiernym oczywiście skrócie, analizę dwóch wierszy. Nie będzie to – i nie może być – interpretacja pełna, bowiem (jak trafnie ktoś powiedział) dzieło jest tajemnicą, do której prowadzi wiele dróg, zaś każda konkretyzacja jest fragmentarycznym tylko uchwyceniem struktury norm dzieła. Jako przykład wybrałam 2 wiersze z poematu *Myśl jest przestrzenią dziwną*.

Poemat ten otwiera motto z *Księgi Rodzaju*, wskazujące na sytuację archetypiczną dla całego utworu. Będąc cytatem z Biblii, stanowi ono zarazem zapowiedź tematyczną podejmowanych przez poetę rozważań. Każdy z wierszy tego cyklu zaopatrzone jest w odrębny tytuł. Pierwszy z nich autor nazwał: *Opór stawiany wyrazom przez myśli*¹⁵⁸. Tytuł ten to nie tylko odwołanie się do zjawisk psychicznych.

157 Taborski, B.: *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*, Lublin 1989.

158 Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że autor wykorzystał tutaj synonim „słowa” – określenie: „wyraz”. Uczynił tak zapewne celowo, by nie wywoływać skojarzeń z ustaloną już semantyką ewangelicznego Słowa-Logosu i narzucić czytelnikowi jedynie nazwę, której desygnatem jest przede wszystkim „jednostka leksykalna”. Dlatego też tłumaczenie Václava Buriana wydaje się być bliższe duchowi oryginału niż tłumaczenie tego tytułu dokonane przez

Czytelnik polski z łatwością odczyta go jednocześnie jako aluzję literacką. Wszyscy wychowankowie polskiej szkoły mają bowiem w pamięci *Wielką Improwizację z Dziadów cz. III* Mickiewicza, w której zaraz w początkowych wersach czytamy:

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie
 Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,
 A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą,
 Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką.
 Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtów docieką,
 Gdzie pędzi, czy się domyśla? –

Aluzyjne odwołanie się do romantycznej, Mickiewiczowskiej problematyki konfliktu myśli ze słowem, jako ich znakiem, zakreśla w wierszu Wojtyły **sytuację liryczną**, obwieszcza, iż oto podmiot liryczny, subiekt mówiący czy po prostu, używając określenia Stanisława Barańczaka, „człowiek wiersza“ będzie się zajmować sprawą niewyraźności czy trudnej wyrażalności myśli w słowach. Nie chodzi tu jednak o problem czysto estetyczny, o to by – splanując trochę wypowiedź Norwi-da – „odpowiednie [piękne estetycznie] dać rzeczy słowo“. „Człowiek wiersza“ już w pierwszym wersie precyzuje nurtujący go problem: chodzi mu o niewyraźność prawdy. Aluzja do *Wielkiej Improwizacji* występuje więc tutaj nie tylko na zasadzie jakby ukrytego, drugiego motta, ujawniającego źródło inspiracji, ale i na zasadzie dialogu z cytowanym fragmentem utworu Mickiewicza, a ściślej na zasadzie rozszerzenia zaobserwowanego przez romantycznego poetę zjawiska na zupełnie nowe obszary. Przyjrzyjmy się bowiem linii rozumowania w analizowanym wierszu: otwiera go naszkicowanie sytuacji rozmowy („człowiek wiersza“ zaznacza to *expressis verbis*). Iteratywność, powtarzalność tej sytuacji podkreśla zwrot początkowy „bywa nieraz“ a także podmiot zbiorowy, podpowiadający, że nie chodzi o jednostkowe, unikalne doświadczenie. W tej właśnie komunikacji, chcąc wyrazić jakieś prawdy, docieramy do Mickiewiczowskich słów o niewyraźności pewnych myśli, doświadczeń wewnętrznych, a u Karola Wojtyły przy tym – doświadczeń niezmiernie doniosłych, skoro Autor nazywa je „prawdami“ i każe „nam“, a więc każdemu, stawać w ich obliczu. Już samo szacowne słowo „oblicze“ sugeruje odwieczność tych prawd i szacunek do nich – staje się przecież w obliczu króla, prawa, Boga, choć i w obliczu niebezpieczeństwa, nieprzyjaciela, śmierci. Ów szacunek zawarty w tak uroczystym słowie w połączeniu ze słowem „prawda“ pozwala się w tym zwrocie domyślać Boga. Te słowa stały się dla poety przesłanką do otwarcia sytuacji drugiej: komunikacji między strefą *sacrum* i strefą *profanum*, między człowiekiem i Istotą Najwyższą, pseudonimizowaną tutaj poprzez słowo „obraz“ – wyobrażenie. Ta komunikacja nie

Helenę Stachową: *Vzdor myšlenky vůči slovům*, chociaż z drugiej strony, użycie przez tłumacza określenia „výraz“ sugeruje istnienie w utworze głównie problematyki natury estetycznej, co również się mija z intencją autora. Dzieło poetyckie Karola Wojtyły, które na pierwszy rzut oka można tłumaczyć „słówko po słówku“, pełne jest tego typu translatorskich pułapek, dlatego każdy jego tłumacz musi przede wszystkim zająć postawę wtajemniczonego m. in. i w kulturę polską interpretatora, a dopiero w dalszej kolejności postawę tłumacza.

jest, jak byśmy mogli oczekiwać, pełną zachwyty, statyczną, mistyczną kontemplacją, lecz pełnym dynamizmem, poznawczym „zmaganiem się“ i to nie tylko z „obrazem“ (a więc jakąś próbą interpretacji owej doniosłej Prawdy), lecz także ze sobą samym, określonym bardzo konkretnie: z człowiekiem uprzedmiotowionym i zajęтым przedmiotami. Owo borykanie się z pojęciem Prawdy i z sobą samym musi odbywać się w samotności, tę drogę każdy musi pokonać samodzielnie. Ale linia rozumowania wiersza na tym się nie kończy. Następuje w nim bowiem jakby powrót do sytuacji początkowej i to powrót nie przypadkowy, lecz wyraźnie ukierunkowany na drugiego człowieka. Zawarty jest on w końcowym, dramatycznym pytaniu. Pytanie owo można interpretować i jako pełną troski wątpliwość, i jako zwrot pobudzający aktywność jednostki. Kontakt ze sferą *sacrum* nie może się ograniczać do zdobycia indywidualnego doświadczenia. „Człowiek wiersza“ – *everyman* – *quidam* misterialny musi ponownie przekroczyć strefę swoich kontaktów z „niewyraźalnym“, musi swymi czynami dowieść, że rzeczywiście posiadał myślą „głębokie prawdy“ „aż do dna“ i w ten właśnie sposób przełamać konflikt między myślą i słowem-znakiem.

Na przestrzeni tego krótkiego utworu „człowiek wiersza“ przeistacza się więc trzykrotnie: z człowieka rozmowy w człowieka kontemplacji, a z kolei z tego – w człowieka czynu. Wydobyty z zasobów kultury narodowej problem adekwatności myśli i słowa stał się tu dla poety punktem wyjścia do rozważań o konieczności wewnętrznego wysiłku w dochodzeniu nie tylko do prawdy, ale i do odpowiedzialności, do potwierdzenia tej prawdy za pomocą znaków szczególnych: za pomocą czynów. Autor eksponuje przy tym nie tyle „radosny wzlot“ kontemplacji Niepoznawalnego, nawet nie inspirującą Łaskę Istoty Najwyższej, Jej Miłosierdzie, ułatwiające komunikację (obecne skądinąd w innych wierszach wyboru w postaci owej, jakże pięknie wypowiedzianej, „milczącej wzajemności“), ale konieczność wysiłku indywidualnego. Stąd słowami kluczowymi utworu są słowa: prawda, trud, ciężar, głębia, unieść (w znaczeniu „dźwigać“), zмагаć się, ogarnąć. Mistyczne wzruszenie, kontemplacja, która jest samotnym wysiłkiem poznania i zmagania się z samym sobą, musi zostać „przekuta w czyn“, by użyć poetyckiego stereotypu. Wiersz jest więc zapisem wewnętrznego, mistycznego doświadczenia, o którym Karol Wojtyła w swych utworach często wspomina, które jednak nie jest oderwaniem od *hic et nunc* świata i toczących się tu spraw. Problem estetyczny, który przywodzi z sobą aluzja do słów Mickiewicza, przemienia się na naszych oczach w problem noetyczny, epistemologiczny, egzystencjalny.

Drugi z kolei wiersz poświęcony problemom ludzkiej świadomości refleksyjnej, na którym pozwolę sobie przez moment zatrzymać uwagę, to trzeci utwór z tegoż cyklu, zatytułowany *Opór stawiany myślom przez wyrazy*. I ten tytuł tkwi mocno w polskiej tradycji literackiej, a Polak odczuje w podtekście nawiązanie do równie jak Mickiewiczowski słynnego cytatu tym razem z V Pieśni *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego:

... Chodzi mi o to, aby język giętki
 Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;
 A czasem był jak piorun jasny, prędki,
 A czasem smutny jako pieśń stepowa,

A czasem jako skarga nimfy miętki,
 A czasem piękny jak aniołów mowa...
 Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.

Wielki romantyk, władający słowem jak mało kto w polskiej poezji, wypowiedział tu przecież swą wiarę w to, że język – jego język – jest zdolny wyrazić wszystko. Czterowiersz Karola Wojtyły, przywołujący poprzez aluzję ten fragment, zdaje się polemizować z takim stanowiskiem, które jednak – podobnie jak w pierwszym przypadku – konstytuuje sytuację liryczną wiersza, jest dla niej niewypowiedzianym, lecz jednak czytelnym punktem odniesienia. Jednocześnie (tu już w sposób widoczny) wiersz nawiązuje do drugiego utworu tegoż cyklu, powtarzając jego ostatnie słowa: *...człowiek najbardziej cierpi z braku „widzenia“*.

Owo „widzenie“ można rozumieć jako trud pojęcia niewyraźnego, ale i jako brak komunikacji bezpośredniej ze sferą sakralną. Linia rozumowania przebiega tu w sposób następujący:

1. człowiek cierpi z braku komunikacji bezpośredniej ze sferą sakralną, do której przedzierać się musi przez znaki. Znakiem takim jest słowo czyli „wyraz“, który *Mały słownik języka polskiego* Skorupki określa w znaczeniu pierwszym jako „elementarną jednostkę języka“, „znak desygnatu, tj. pewnego przedmiotu lub pewnej treści“ (w dalszych znaczeniach „wyraz“ to również „odbicie, odzwierciedlenie, ekspresja, wymowa“, także „wyraz artystyczny, poetycki“). Czasownik „przedzierać się“ znów podkreśla konieczność trudnej aktywności „człowieka wiersza“, przedzieramy się przecież przez coś, co stawia opór, np. przez knieje, przez krzaki.

2. W dalszym swym biegu linia rozumowania zdaje się nawiązywać do wiersza pierwszego: tylko taki indywidualny trud prowadzi ku temu, „co ciąży w głębi“. Znów więc pojawia się kluczowe słowo ciężenia, które ma w swym polu semantycznym „ciężar-wagę“, ale i „istotność, ważność“ i wyzwala takie konotacje jak „coś ciąży komuś“, „coś ciąży na kimś“, a więc ktoś odpowiada za coś, np. „obowiązek ciąży“. Jest to więc słowo, jak rzadko, związane z życiem psychicznym, duchowym i uczuciowym człowieka. To słowo jednocześnie wiedzie ku określeniu dalszemu „co jak owoc dojrzewa w słowie“ – dojrzewa, a więc staje się pełne soków, nabiera istotnych treści, sensów, staje się nimi ciężarne.

3. Nagrodą za takie przedzieranie się ku istocie sensów może być poznanie (pojęcie, ogarnięcie rozumem) już wyrażalne w znaku-słowie, a więc przekazywalne drugiemu. Zakończenie tej linii rozumowania znów jest sformułowane w pytanie, nie kończy się więc jakimś dydaktycznym pewnikiem, zaledwie domysłem, że tak oto może wyglądać powtórzenie archetypicznej „przygody“ Jakuba. Ale owo pytanie można też odczytać jako zdumienie nad odkrytą prawdą o drodze, w której chwilowa separacja od świata zewnętrznego (tak chyba można rozumieć fragment „gdy opadły w nim gwiazdy“, a więc „gdy przymknął powieki“), świata doświadczalnego zmysłami, zdobycie się na trudną samotność przemyśleń, owo „wglębianie się“, może dojrzeć do przełamania się w słowach, będących przecież znakami porozumienia z innym. Takie samo zdumienie spotykamy w wierszu 8 z cyklu *Pieśń o Bogu ukry-*

tym: „Co to znaczy, że tyle dostrzegam, gdy nic nie widzę, / kiedy już poza horyzont ostatni osunął się ptak“.

Omawiany czterowiersz można więc dzięki aluzji literackiej odczytać jako korektę, wprowadzoną do hymnu poezji tryumfującej Słowackiego, poezji, której się wydaje, że jest w stanie wypowiedzieć wszystko.

Aluzja literacka, która wyzwała sytuację liryczną w obu analizowanych wierszach i która otwiera te wiersze na dialog między epokami jest właściwie nieprzetłumaczalna, choć oczywiście można by było przerzucić wiadomość o niej do przypisów. A przecież to ona sprawia między innymi, że Karol Wojtyła, by użyć jego słów, „wyraża siebie i zakorzenia“ w kulturze i literaturze polskiej, szczególnie zaś w polskim romantyzmie, który stworzył pojęcie „wiedzącej wiary“ (Słowacki w swej nauce genezyjskiej), ujmowania poezji jako wiedzy o istocie rzeczywistości. To wówczas też w literaturze polskiej zmieniono pytania o naturę rzeczy na pytania o ich sens, cel, związek. Karol Wojtyła podejmuje i rozszerza tę problematykę. Jego poezja jest odbiciem doświadczenia duchowego, doświadczenia egzystencjalnego. Odsłania i skierowuje uwagę czytelnika na mistyczny wymiar istnienia.

Pozostaje jeszcze jedno pytanie: cóż wobec tego dzieje się z tą poezją w czeskim czy w ogóle w obcojęzycznym tłumaczeniu? Przekład siłą rzeczy wyrwać musi owe wiersze z części polskiej ich kontekstu literackiego, przerywając tak odbywający się w niej dialog między epokami. Pozostaje natomiast bez zmian sytuacja archetypiczna, przywołana przez cytat Biblii. Tym samym tłumaczenie uniwersalizuje tę poezję, nie zubożając jednak jej treści filozoficznych, na które składają się zsyntetyzowane z sobą fenomenologia i aktywizm personalistyczny. Czytelna pozostaje również intelektualizacja tej twórczości, na którą znakomity tłumacz niemiecki Karl Dedecius zwrócił uwagę czytelnika poprzez wyniesienie tytułu analizowanego tu cyklu *Myśl jest przestrzenią dziwną* do rangi tytułu całego niemieckiego wyboru poezji Karola Wojtyły. I słusznie uczynił. Poezja Karola Wojtyły bowiem jest nie tylko przeżywaniem symbolicznym Tajemnicy, jest także próbą intelektualizacji tych przeżyć, próbą wyrażenia niewyraźnego, próbą przełamania konfliktu myśli, uczucia i słowa.

Literatura:

- Oprócz prac przytoczonych w przypisach korzystałam również z następujących publikacji:
 Dybciak, Krzysztof, *Literatura wobec religii – izolacja czy pewnik?*, „Znak“ 1977, nr 281–283;
 Feliksiak, Elżbieta, Lichański, Jakub Z., Krukowska, Halina, Smaszcz, Waldemar, *O poezji Karola Wojtyły*, Białystok 1991;
Inspiracje religijne w literaturze. Pod red. siostry Aliny Merdas, 1983;
Literatura wobec niewyraźnego. Praca zbiorowa pod red. Włodzimierza Boleckiego i Erazma Kuźmy, Warszawa 1988. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej t. LXXIX.
 Okoń, Jan, *Życiowy profil poety (O drodze twórczej Karola Wojtyły)*, „Znak“, 1982, nr 6;
 Sawicki, Stefan, *Trylogia dramatyczna Karola Wojtyły*, „Przegląd Powszechny“ 1986 nr 3;
 Sawicki, Stefan, *Nowa obecność religii w literaturze* [w zbiorze:] *Z zagadnień kultury chrześcijańskiej*. Red. Karol Wojtyła i in., Lublin 1973;
 Skwarczyńska, Stefania, „*Literatura katolicka*“ jako termin w nauce o literaturze, „Znak“ 1950, nr 2;
 Wolicka, Elżbieta, *Obraz i słowo w obszarze języka religijnego*, „Znak“ 1995, grudzień;
XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie (1941–1966), Kraków 1966.

Aneks

Karol Wojtyła

Myśl jest przestrzenią dziwną

...i przeprawił się przez bród Jaboku... a oto mąż zmagał się z nim aż do zarania. I nazwał Jakub imię onego miejsca Fanuel, mówiąc: „Widziałem Boga twarzą w twarz...”

(Z *Księgi Rodzaju*, 32)

1. OPÓR STAWIANY WYRAZOM PRZEZ MYŚLI

Bywa nieraz, że w ciągu rozmowy stajemy w obliczu prawd,
dla których brakuje nam słów, brakuje gestu i znaku –
bo równocześnie czujemy: żadne słowo, gest ani znak –
nie uniesie całego obrazu,
w który wejść musimy samotni, by się zмагаć podobnie jak Jakub.
Lecz nie tylko zmaganie z obrazem, który trzeba dźwigać w swoich myślach,
z podobieństwem tych wszystkich przedmiotów, z których człowiek wewnętrznie się
składa,
czyiny nasze czyż zdołają ogarnąć, i to ogarnąć aż do dna,
te wszystkie głębokie prawdy, nad którymi myśleć nam wypada?

3. OPÓR STAWIANY MYŚŁOM PRZEZ WYRAZY

Jeśli cierpi z braku widzenia – to przedzierać się musi przez znaki
do tego, co ciąży w głębi, co jak owoc dojrzewa w słowie.
Czyż to ma być właśnie ów ciężar, który poczuł na sobie Jakub,
gdy opadły w nim gwiazdy znużone jak oczy jego owiec?

Myšlenka je podivuhodný prostor

...a přešel přes brod Jabok... a tu zápasil s ním muž až do svítání...Tedy nazval Jákob jméno místa toho Fanuel; nebo jsem viděl Boha tváří v tvář... (Genesis, 32)

ODPOR, JENŽ KLADOU MYŠLENKY VÝRAZŮM

Stává se nezřídka, že v rozhovoru staneme tváří v tvář pravdám, pro něž nám chybějí slova, nedostává se gesta a znamení – neboť zároveň cítíme: žádné slovo, gesto ani znamení – neuneseme celý obraz, do něhož musíme vstoupit sami, abychom zápasili podobni Jákobovi. Nejen však zápas s obrazem, který musíme zvedat v myšlenkách, s podobností všech těch předmětů, z nichž člověk uvnitř sestává, což naše činy dokáží obsáhnout, obsáhnout až do dna, všechny ty hluboké pravdy, o nichž máme přemýšlet?

3. ODPOR, JENŽ KLADOU VÝRAZY MYŠLENKÁM

Trpí-li z nedostatku vidění – musí se prodírat znameními k tomu, co váží v hloubce, co jako plod dozrává ve slově. To snad má být ono břemeno, které na sobě pocítil Jákob, když v něm padly hvězdy, znavené jak oči jeho ovcí?

[překlad: Václav Burian]

Myšlenka je podivný prostor

A přebrodil se přes Jabok... A zápasil s ním
muž až do svítání... Tedy nazval Jakob
jméno místa toho Peniel. Nebo jsem viděl
Boha tváří v tvář...

Genesis 32, 22

1. VZDOR MYŠLENKY VŮČI SLOVŮM

Stane se občas, že v hovoru staneme tváří v tvář pravdám,
pro něž nám chybí slova i gesta a znak –
neb současně cítíme: žádné slovo, gesto či znak
neunese celý obraz,
do něhož musíme vstoupit, abychom se s ním zmáhali jako Jakub.
Ale nejde jen o zmáhání s obrazem, který je třeba nést v myšlenkách,
s podobenstvím všech těch předmětů, z nichž se skládá lidské nitro.
Dokáží naše činy obsáhnout, a to obsáhnout až do dna,
všechny ty hluboké pravdy, o kterých bychom měli přemýšlet?

3. VZDOR SLOV VŮČI MYŠLENKÁM

Pokud trpí z nedostatku vidění, pak se musí mezi znaky
prodírat k tomu, co ho v hloubi tíží, co zraje ve slovu jako plod.
Má být právě tohle ono břemeno, které na sobě pocítil Jakub,
když v něm spadly hvězdy znavené jako oči jeho ovcí?

[překlad Helena Stachová]

