

BOHEMISTYKA

2/2006

Rocznik VI – ISSN 1642-9893

Redaktor naczelny
Mieczysław Balowski

Komitet Redakcyjny:

Mieczysław Basaj (Warszawa), Neil Bermel (Sheffield), Marie Čechová (Praga), Jiří Damborský (Ostrawa), Ernst Eichler (Lipsk), Jaroslav Hubáček (Ostrawa), Marie Krčmová (Brno), Jan Kořenský (Praga), Eduard Lotko (Olomuniec), Svatava Machová (Praga), Alena Macurová (Praga), Margerita Mladenowa (Sofia), Walery Mokijenko (Sankt-Peterburg), Dobrava Moldanová (Ústí nad Labem), Galina Nieszczimienko (Moskwa), Teresa Zofia Orłoś (Kraków), Janusz Siatkowski (Warszawa), Hana Sodeyfi (Wiedeń), Jiří Svoboda (Ostrawa), Józef Zarek (Katowice)

Sekretarz Redakcji
Anna Zura

Spis treści

Artykuły i studia

Ivo Hrák, <i>Prolomit mlčení (kolem Jana Franze)</i>	85
Agata Bryłka, <i>Struktura powieści kryminalnych Josefa Škvoreckiego</i>	95
Marzena Zabierzevska-Kucharska, <i>Pierwsza i druga fala literatury o tematyce wojennej</i>	115
Michał Stefański, <i>Jaroslav Durych jako krytyk literacki</i>	135

Recenzje, omówienia, noty

František Černý, <i>Za divadlem starým i novým, Karolinum, Praha 2005, 464 s., ISBN 80-246-0940-1</i> (przez Jiřego Hasila)	149
Dobrava Moldanová, <i>Česká literatura období avantgardy (1918-1945), Ústí nad Labem, 2002; ISBN 80-7044-453-3, 128 s.</i> (przez Ilonę Gwóźdź-Szewczenko)	151
Książki nadesłane do redakcji „Bohemistyki”	153

Kronika

Mieczysław Balowski, <i>Dobrych ludzi nikt nie zapomina</i>	157
Anna Zura, <i>Seminarium »Dějiny novější české literatury« w Českých Budějovicach</i>	159

Informacje dla Autorów „Bohemistyki”

Ze względu na konieczność ujednoczenia strony graficznej tekstów drukowanych w „Bohemistyce” podajemy poniżej zasady opracowania tekstu maszynopisu:

1. Objętość artykułu nie powinna przekraczać 15 stron normalizowanego maszynopisu (format A4, 30 wierszy na stronie po 60 znaków w wierszu), objętość recenzji i pozostałych tekstów (np. informacji, artykułów jubileuszowych itp.) – do 8 stron.
2. Przypisy należy podawać po artykule.
3. Tablice, wykresy i inne obiekty graficzne powinny być dołączone na końcu tekstu na oddzielnych kartach. Natomiast w tekście Autor powinien zaznaczyć miejsce, do którego się one odnoszą.
4. W cudzysłowie podajemy tytuły czasopism, konferencji, cytaty (o ile nie są inaczej wyodrębnione w tekście, np. inną wielkością czcionki).
5. Kursywą wyodrębniamy wszystkie omawiane wyrazy, zwroty, zdania, ponadto tytuły prac zwartych i ich części (np. rozdziały), tytuły artykułów, zwroty obcojęzyczne wplecione w tekst. Na wydruku należy te fragmenty oznaczyć linią falistą.
6. Podkreślenia tekstowe oznaczamy spacją, na wydruku – podkreśleniem linią przerywaną.
7. Znaczenia wyrazów, idiomów czy innych zwrotów podajemy w łapkach ‘ ’.
8. Prace należy przesłać na dyskietce (wpisane do komputera w programie WORD v. 6.0 i wyższa) z jednym wydrukiem.
9. Autorów prosimy o dokładne podanie imion, nazwisk, stopni i tytułów zawodowych lub naukowych, nazw miejscowości, adresów prywatnych i numeru telefonu lub e-mailu.
10. Tekstów nie zamówionych Redakcja nie odsyła.

Warunki prenumeraty

1. Wpłaty na prenumeratę są przyjmowane na okresy roczne.
2. Cena prenumeraty na cały rok wynosi 20 zł.
3. Wpłaty na prenumeratę przyjmuje Wydawnictwo „Pro”, skr. poczt. 7, 59-230 Prochowice.
4. Terminy przyjmowania prenumeraty: na kraj do 10 listopada, na zagranicę do 31 października.

Wydawca: Wydawnictwo „Pro” i PWSZ w Raciborzu (47-400), ul. Juliusza Słowackiego 55, tel. (+ 48 32) 415 50 20, e-mail: mieczyslaw.balowski@uni.opole.pl

Prolomit mlčení (kolem Jana Franze)

Jsou jistě z literární historie známy případy autorů, kteří velmi záhy umlkli – buď že se jejich dílo uzavřelo a další dopovídání by vedlo jenom k rozměňování (u Březiny nebo Bezruč je mlčení součástí díla a tedy činem tvůrčím), buď že byli k takovému mlčení přinuceni vnějšími okolnostmi (za mrtvého Ortena hovoří velkolepé torzo a za nevhod příšlou Irmu Geisslovou to, co bylo po stu letech nalezeno Ivanem Slavíkem, aby svědčilo o počátcích dekadentního umění v echách). Málo je však takových, u nichž jako by uzavřenosti a vnějších zásahů nebylo. Pokud by se jednalo o literární kritiky, šlo by vůbec o něco velmi výjimečného. A přece se u nás a v době meziválečné vyskytl „hluboký a přímočarý duch florianovského a bloyovského typu“ (Rudolf Voříšek), který jako „dvacetiletý napsal a vydal první kritickou studii, ve třidvaceti poslední, a zbytek krátkého života prožil ve skrytosti a mlčení“ (Mojmír Trávníček).

Jan Franz se narodil 17.04.1910 v Jitkově, studoval na gymnáziu v Chotěboři (jako jeden z nejlepších žáků v jeho historii) a pražské filozofické fakultě. Jeho třídní profesor Václav Křištof nastínil později možné důvody Franzova odmlčení se, důvody osobní, ale také ideologické a společenskopolitické:

Osud připravoval na mladého nadšence střety, kterým musil podlehnout... Poznal, jak ideál emancipované univerzitní posluchačky plove na povrchu. Filozofická fakulta mu neimponuje pro přemíru reprodukčních talentů bez průraznosti masarykovské. Věděl a cítil, jak Čechové za první republiky opouštějí své češství, dějinným údělem jim přikázané, a tonou v životě pofrancouzštěle lehkomyšlném... ...pochybuje o schopnosti lidského ducha... Křesťanský asketa, umrtvuje tělo a usychá, zvláště když se neosvědčuje jeho teze, že kulturní německý národ nemůže zapomenouti na svou minulost (Křištof 1946, s. 12).

V době svých vysokoškolských studií – ovlivněný vysočinským kulturním okruhem, kótovaným místy jako Jaroměřice nad Rokytou, Tasov, Petrkov a zejména Stará Říše – přispívá do Fučíkova, Dvořáková a Vyskočilova „Tvaru“, Durychova „Akordu“ a melantrišských „Listů pro umění a kritiku“, společně s Berounským, Voříškem, Lazeckým, Renčem, Kostohryzem a Peřichem zakládá časopis „Řád“; záhy však opouští jak studium tak redakci:

Již po prvních ročnících „Řádu“ se odpoutal nejen od časopisu, ale víceméně i od přátel, zastával nevýznamné úřednické místo a uzavřel se do hluboké samoty, z které byl vyvlečen totálním nasazením na nucené práce v Lipsku, kde si zničil zdraví v nelidských podmínkách a vrátil se po válce tělesně vyčerpán a nemocen, brzy po návratu podlehl tuberkulóze (M. Trávníček, cit. za: Vokolek 1992).

Jan Franz umírá 6.04.1946 v nemocnici v Havlíčkově Brodě; pohřbíván je jako „archivní úředník“. Většina jeho někdejších literárních přátel na pohřeb nepřijela, neboť zprávu o jeho smrti dostala pozdě. Literární pozůstalost – podle svědectví Václava Křištofa několikrát rozsáhlejší prací tištěných – padla patrně za oběť nezájmu příbuzných i následujícím politickým událostem, takže prakticky celé jeho existující dílo je tvořeno časopisecky tištěnými literárněvědnými studiemi, recenzemi a glosami, časopisecky a knižně tištěnými překlady (pakliže se ovšem neprokáže za oprávněnou domněnky Pavla Surého o existenci těsně před Franzovou smrtí napsaného letáku, který reaguje na poválečnou politickou situaci; anebo pokud se nenajdou další Franzovy práce – myslíme práce r u k o p i s n é – jež by se mohly nalézat především v pozůstalosti jeho třídního profesora, k němuž měl Franz důvěru a který toho o Franzovi hodně věděl). Přičemž rozsah překladů značně převyšuje rozsah Franzovy původní práce: v časopisech bychom vedle *Bernanose*, *Claudela*, *Fumeta*, *Giona*, *Superviella* a *Juliena Greena* (výběr zajisté prozrazuje záměr) našli také jeden z prvních překladů prací Franze Kafky do češtiny, povídku *Před zákonem*. Knižně vyšly *Lucrezia Borgia* od F. Funcka-Brentana (1933), Waggerlův *Rok Páně* (1939) a spolu s V. Renčem přeložený *Zpěvák* (*Dolores Viesér*, 1939).

Je dobře, máme-li dnes pokdy na připomenutí hodnot takřkajíc zasutých. A je ještě lépe, jestliže nám zbývají síly a prostředky také na ty, které nejen že nyní stojí, ale také v době svého vzniku stály kdesi na okraji. Ani tehdy, kdy ještě žil a p s a l, nepatřil Jan Franz k těm, kteří určovali vývoj a rýsovali jeho perspektivy. Nicméně, podíváme-li se zejména na jeho dílo kritické, musíme říci, že – přes svůj nevelký rozsah – patří k tomu nejlepšímu, co tehdy v tomto oboru vznikalo, že nestojí stranou, ale snaží se kráčet, bezohledně (v plném a dobrém smyslu tohoto slova), k samému jádru věci.

Centrum křesťanské kultury svatého Vojtěcha se Franzův odkaz rozhodlo zpřítomnit knižním sebráním¹ všech jeho pěti rozsáhlejších studií, které v letech 1931–1933 postupně vycházely v časopisech „Akord“, „Tvar“, „Řád“ a „Listy pro umění a kritiku“.

Můžeme tak sledovat vývoj Jana Franze jako kritika: od práce obecně informativní a poněkud přetížené frázemi, zakotvené více v historii než v aktuálním literárním dění ke studiím, jež se zachycením ožehavých problémů tehdejší literatury dostávají k samé podstatě jejího fungování, k étosu umělecké tvorby.

Text *František Gellner* jistě poskytl čtenářům Durychova „Akordu“ vhled do Gellnerova života a díla, byl však zaplněn řadou zobecňujících – a tedy Gellnerův profil ne zcela vystihujících – konstatací: „byl žid a brzo antisemita“. Zdá se, že v zájmu o Gellnera i v tendenčnosti jeho portrétu je Franz příliš ovlivněn šéfredaktorem časopisu, do něž svým článkem přispěl, schází mu však Durychova ironie (viz *Ejhle člověk!*).

S Durychem má Franz společnou také schopnost ocenit ideového protichůdce tam, kde tento jest vnitřně opravdovým:

[...] máme-li Gellnera rádi, tedy především proto, že šel do důsledků, že nic neskrýval, ani neomlouval, že neexistoval-li pro něj Bůh, neexistovala ani žádná modla, již může být např. lidstvo, humanita, vlast, věda atd., které v takovém spojení změnily díla básníků mnohem znamenitějších svými dispozicemi než Gellner, v pustou a odpornou frašku.

¹ J. Franz, *Studie*, CKK sv. Vojtěcha, Ústí nad Labem 2002, 1. vydání, náklad a cena neuvedeny, 56 s. Všechny uvedené citace pochází z tohoto vydání.

K úplnosti Gellnerova portrétu schází schopnost zahlédnout i to, co vybočuje z předem dané šablony a znesnadňuje tak uchopení osobnosti, co jde proti dominující tendenci a umožňuje *jiné čtení*, co naše soudy usvědčuje z platnosti jen podmíněné. Tak Franz nevidí (nebo nechce vidět) Gellnera vědoucího o hříchu a pokání, docela po křesťanskou vědoucího – zde viz i zdroje látkové – např. v básni *Babička Málková*: Jde o protipól a zároveň soupodstatnou část někdejšího anarchistického rebela; nebo snad o stejně (vědomě, záměrně) zvolenou masku (zčásti jen literární, zčásti i životní)...?

Za skutečné jádro Franzova kritického díla můžeme považovat čtveřici studií věnovaných aktuálním literárním problémům, nazíraným nikoliv staticky a synchronně, ale z hlediska vývojového. Franz hledá i kořeny jevů i další možný pohyb.

Přičemž jednotlivé studie jsou věnovány oblastem, které určují dobové literární dění. Dvě se zaměřují na literaturu duchovně orientovanou; v našem případě reprezentovanou prozaikou odlišného stylu a generačního zakotvení – Jaroslavem Durychem a Janem Čepem.

Další jsou pak orientovány na dění v tak zvané literární avantgardě: psány na počátku let třicátých zastihují tuto po právě skončeném období poetistickém. No, a k čelným představitelům jediného původního českého uměleckého směru patří mimo jiné Vítězslav Nezval s Konstantinem Bieblem.

Franzovým pracem je společné postupné rozvíjení, gradování, zpřesňování, ale také časté zdůrazňování nutné neúplnosti vysloveného. Častou je snaha po přesném vymezení termínu, dokonce i tehdy, jde-li o termíny obecně zaužívané a zdánlivě tedy srozumitelné (neboť Franz se od konvencí – do jisté míry záměrně – odlišuje):

Rozumem pak označujeme nejenom ideovou výstavbu díla, patří sem i ukázněná práce řemeslná, vědomé a záměrné ovládání slovního materiálu.

Ocenění jde u Franze velmi často ruku v ruce s kritikou: A priori nejde totiž ani o jedno ani o druhé, ale především o *vystižení povahy díla*. A to také z hlediska autorových aspirací či možností talentových. Velký důraz je kladen na etickou stránku literární tvorby – ne snad, že by Franz počítal vulgarismy, to ne. Ani nemravné scény mu nevadí,

pokud jich je ovšem užito se zřetelem k celku díla – a není-li pochybenou sama koncepce tohoto celku: Nemravné dílo je takové, v němž jeho autor jde pod svoji úroveň, v němž ne dosti využívá talentu, v němž nesvede realizovat původní představy nebo si klade překážky příliš malé, volí cestu nejmenšího odporu a snadného úspěchu, markýruje a nalhává.

Nad sluneční svít v létě je tudíž jasnější, že, ačkoliv zná tehdy vznikající literárněvědné směry jako strukturalismus a fenomenologii (s nimiž patrně přišel do kontaktu za svých pražských studií) a používá jejich terminologického aparátu, přece se však jich danostem vymyká: Z Franzova zorného úhlu totiž nikdy nezmizí autor.

Poznámky o Durychovi začínají přesnou charakteristikou Durychova tvůrčího typu:

[...] data smyslů byla podrobována přísné kontrole rozumu, a to zpupného rozumu, který nechtěje jít za iluzi požíral by na konec sám sebe, kdyby nebyl zvenčí přidržován ke správným cestám vírou, která jest darem.

Hovoří-li Franz o Durychově koncepci „umění jako rekonstrukce ráje prvotního“, tímž hlasem upozorňuje, že u tohoto autora „novost je namnoze dána jen opakem k ustáleným představám“.

Na základě rozboru jednotlivých postav Durychových románů (*Na horách, Bloudění, Paní Anežka Berková*) si Franz všímá celkové koncepce Durychových děl, přičemž si uvědomuje: „tento autor bude vždycky dělat s lidmi, co bude chtít“.

Úhrnem by se dalo říci, že Durych ztroskotal, protože plán díla [...] byl špatně realizován, hlavně proto, že lidské postavy jsou bytostně vyšínuty z vnitřních zákonů lidské přirozenosti, ačkoliv nebyly plánovány jako svéprávná básnická stylizace. Příčinou toho vyšínutí je, že jejich tvůrce chtěl dospět k elementárnímu světu citů, instinktů a vášní zpětným pochodem od rozumové analýzy a že se mu to nezdařilo. Výklad pak by se nabízel dvojitý: buď že se ten tvůrce už narodil studený, že mu ten svět byl vždycky neznám, nebo že podtrhl jeho kořeny nějakým zneužitím rozumu.

Na textovém materiálu vybraném z rozsáhlejších Durychových próz pak Franz dokládá, proč že se přiklání ke druhé z možností.

Kritickou pozornost při tom věnuje také Durychově ironii:

Jenomže ironie, která se tu vztahuje na všechny, mohla by být vykládána i jako následek autorova konceptu, ne jako zobrazení přirozeného řádu.

Franzovi se Durych jeví jako ideolog odívající předzjednané pravdy do hávu literatury (myšlenky jsou oděny masem a krví jednajících postav), a ne jako tvůrce skutečně literární – jímž se domnívá být.

Z tohoto hlediska se Durychovo dílo – a zejména jeho dílo románové, v němž se výše uvedené zrcadlí nejzřetelněji – zdá býti sice velkolepou, nicméně prohrou. Neboť nedokázalo naplnit původní autorovy aspirace.

Článek *O Janu Čepovi* vidí jmenovaného autora v kontrastu ke (zde nejmenovanému) Durychovi:

Čepův svět, rekonstruujeme-li si jej podle vnějších znaků, je přece tak prostý, tak na hony vzdálen umělostem profesionální [...] literatury.

Přičemž tento svět byl rekonstruován na základě četby povídkových knih *Dvoji domov, Vigilie a Zeměžluč*:

Čep vychází z konstatování takřka evidentních a... ponechává svým lidem vůli rozhodovat.

Věnuje-li se Franz u Durycha postavám, zaobírá se nyní v y p r a v ě ě m Čepových próz; uvědomuje si, že „bude soud vypravěčův zasahovat jen z vnějška, že to bude spíše kontemplace vědouceho nad prožíváním lidí... Tato objektivita, dána tím, že se vypravěč přimkl k pevnému, nadosobnímu výkladu světa a života, má pak výhodu, že lidské osudy, vášně a city jsou zpodobovány jako ryzí jevy a dílo je přesto vázáno ve vyšší jednotu“.

Franz si všímá pro Čepa důležitého motivu smrti, v Čepovi vidí autora „nестylizátorského“. Ve své jasnozřivé analýze předjímá Čepův další vývoj, jdoucí cestou mizejícího příběhu a narůstající složky reflexivní, esejistické:

Slovo se stává u Čepa nositelem emoce, podobně asi jako v básnictví lyrickém, a vlastně je celá stavebná metoda jeho prózy dost odchylná od obvyklé epické normy. Čepova povídka je téměř vždycky útvar, který se podobá fragmentu nějakého většího vyprávění, a větší celky se opět skládají jen z takových drobných úseků, spojených jen

velmi volně. Není tedy v jeho prózách epického zaměření především dějového, ale ani psychologického. Přese všechnu solidnost a fundovanost Čepova pohledu na život, nebo snad právě pro ni, záleží mu mnohem spíše na zachycení jisté fenomenologické reality, než na jednotlivých konkrétních případech; v tom smyslu by se mohlo říci, že vlastními tématy jeho próz jsou třeba smrt, určitá krajina, vesnická muzika atd. Jako by vždycky uchopil nejdříve duchovní esenci a vlastním vyprávěním ji pouze ilustroval.

I když si Franz všímá také Čepových nezdarů (jeho prózy jsou většinou monologické, monografické; nesvede je „zalidnit“, nedaří se pokusy o psychologizaci a humor), přece však samotného Čepa staví nad Durycha.

Tu můžeme spekulovat o generačních vazbách či vlivu Staré Říše; nebo o tom, nakolik by se poměr Durych – Čep proměnil ve chvíli, kdy bychom zejména Jaroslava Durycha neposuzovali jako autora bezesbytku realistického, nakolik by se tento poměr proměnil, když bychom se věnovali Durychovu vyprávěči a Čepovým postavám.

S jistotou však můžeme říci, že Jan Franz je kritikem odvážným, neobávajícím se ani autorit alespoň v určitých kruzích považovaných za nezpochybnitelné. Ledacos se o Franzově osobnosti můžeme dozvědět z jeho dopisů Janu Čepovi, tedy alespoň z části Franzovy korespondence, která spadá do období jeho kritické aktivity a která byla v knize otištěna spolu s jeho studiiemi: mnoho seznáme o Franzově vztahu k rodné Vysočině, o jeho sečtělosti – obeznámenosti zejména s francouzskou literaturou.

Najdeme zde i několik textových pasáží, jež bychom mohli pokládat za podložené pisatelovou osobní zkušeností (a o této promlouvající):

[...] věřím také, že ženské jsou tvorové moc nebezpeční pro muže, kteří mají srdce, že těch sto let moderního svinstva nadělalo ze spousty žen kurvy.

Jako v Křištofově vzpomínce jde však i zde o formulace natolik obecné, že z nich lze jen stěží usuzovat na pravou příčinu Franzova nastávajícího mlčení. Ostatně, řešení je n osobních otázek je Janu Franzovi i v dopisech málo: Opakuje-li i ve své korespondenci soudy o Durychovi („Já ho vidím opravdu prázdného, jen ve formách“),

stává se nyní kritickým také k adresátovi dopisů: například dosti hluboký a stejně tak kritický rozbor novely Jakub Kratochvíl (patrně právě takto pracovali se svými autory prvorepublikoví nakladatelští redaktoři; mezi něž – podle svědectví Václava Křištofa – Jan Franz patřit mohl, a nechtěl) končí takto: „Pravda je ta, žeš šel pod svou úroveň“. Takové přátelství neznalo rezerv tam, kde šlo o pravdu. Nechtělo mazat med kolem úst, aby se tato nezalepila. žádalo si upřímnost a přímou, bezelstnost ve chvále i v kritice, v životě. Ochotu zcela se vydat – a totéž žádat i po druhém. Také tato definice přátelství, nepřímou patrná z Franzových dopisů, mohla být příčinou pisatelova stáhnutí se do ústraní (zejména tehdy, pokud nedošla svého naplnění). Můžeme se dočísti v textu *Případ Vítězslava Nezvala*:

Nezval nestvořil jednu větší báseň, jež by byla dokonalým uměleckým celkem bez mrtvých míst a jalových prvků, poněvadž netvoří, nekomponuje a neztvárňuje; zde jen jedno přirovnání: poezie z něho teče.

Franz básníka, který právě dovršil jedno ze svých tvůrčích období, vykládá na základě analýzy signifikantní básnické skladby *Podivuhodný kouzelník*; rozbořením dalších textů pak jen doplňuje a zpřesňuje zjištěné. Uvědomuje si básnickovy schopnosti („Tam, kde je tento Kouzelník svéprávným dobrodružstvím a metamorfózou, je to poezie dobrá a nová, vlastní Nezvalův přínos, tajemná jako sen a přece objektivizovaná básnickou logikou, které se říká plán a jež v neposlední řadě povyšuje beztvary chaos na dílo umělecké“), zavazující mocnost jeho talentu („[...] bohatství elementárního básnického nadání, šíře a barvitost jeho imaginace, jakou dostal zadarmo málokterý básník v takové míře“), z nichž ovšem vyvozuje Nezvalovu zodpovědnost k tomu, čeho se mu z d a r m a dostalo.

A uvědomuje si, že právě zde – ve složce intelektové – jsou Nezvalovy meze: nekritičnost (nesená i obdivem k sobě – viz časté autostylizace) brání uvědomělému výběru a škrtnání, nedostatek tvárné vůle vede k poddajnosti („[...] pouhá slova, přitahovaná jedině vábením rýmu“), neujasněnost vlastních postojů (plánu filosofického) ústí v sentimentalitu („sentimentalita projevila se v dalším jeho díle jako nejzhooubnější činitel“); a to Franz nemohl vědět, jak příliš snadno se –

i ve své tvorbě básnické – nechá Nezval nalákat vábničkou komunistické ideologie), aby v posledku vznikaly věci příliš krásné, lehké a snadné: „A každé dílo opravdu umělecké je nesnadné”.

Velkého kritika poznáme nikoli podle jeho vzrůstu (množství článků a doby strávené v literatuře), ale podle rozlohy ducha, podle toho, že se k osobnostem své doby obrací – a právem – jako k sobě rovným. Že je soudí ne jen z pozice vlastní, ale také podle toho, jaké že místo sobě zvolili oni. Franz tedy Nezvalův poetismus neodmítá, poetickou tvárnou metodu dokonce považuje za přínos, jeho kritika je namířena na konkrétní realizaci premis – na realizaci, v níž Nezval selhává ne proto, že by poetismus byl a priori pochybený, nýbrž kvůli nedostatkům tvůrčí osobnosti, protože z poetismu bere návod, jak psát snadněji, nikoli, jak psát lépe.

Ze srovnání s Nezvalet vychází jako vítěz Konstantin Biebl; je muž se Franz věnuje ve stejnojmenné studii. Také u něj mu však vadí, že dává přednost obecné frázi před jedinečným a zvláštním:

Biebl má svůj přízvuk a své místo, ale jeho veliký omyl... je v tom, že to své dodával jen jako přísadu do obecného proudu místo naopak, čímž jeho poezie, vzrůstající obsahem, pozbývá úměrně ceny.

Efektnost a hravost nahrazuje nejen závažnost myšlenkovou, ale též skutečné úsilí tvárné:

Ve sbírce *Zlatými řetězy a Slodí*, jež dováží čaj a kávu dosáhl Biebl v tomto oboru takových úspěchů, že kdyby vtipy byly poezií, byl by velikým básníkem... Poesie se tu vyrábí z dlouhé chvíle, jako někdo sestavuje křížovku nebo plete punčochy... Chybí tu nejmenší kázeň a vůle k organizaci básně.

Franz si je vědom menších talentových dispozic u Biebla, ale také jeho hlubších osobnostních daností:

Má několik akcentů podivné něhy, stesku a bolesti, jakýsi dětský pohled na svět i s dětskou hrůzou. Nejlepší je tam, kde se dostane se svou papírovou lodičkou, vězící téměř stále na písku, na proud a *zahlédne* otvírati se vedle zelenavou tůň. Má značné zkušenosti a jemnosti formální a kdyby s tím začal poctivě hospodařiti, mohl by psát poezii dobrou a čtivou, třebaš úzkou.

V závěru této studie nalezneme poselství adresované nejen Konstantinu Bieblovi, nejen třicátým létům minulého století a nejen literatuře:

A stále nutno připomínati do omrzení sice, ale bezvýsledně opakovanou věc, že totiž bohatství a intenzita vnitřního života, měřená hlavně do hloubky, je nezbytnou, byť zdaleka ne jedinou podmínkou opravdové tvorby básnické.

Pětice Franzových studií je rámována bio- a bibliografickou poznámkou Mojžíra Trávníčka z jedné, vzpomínkou Václava Křištofa ze druhé strany. Editorkou svazku (s výjimkou textů *Případ Vítězslava Nezvala* a Franzových dopisů Janu Čepovi, které už byly – společně s výše jmenovanou prací Trávníčkovou – vydány v edici Mojžíra Trávníčka v „Proglasu” 1992, č. 7) a autorkou *Ediční poznámky* je studentka bohemistiky na PdF UJEP v Ústí nad Labem Kateřina Kováčová.

Je dobře, jestliže si nakladatelství, které se hlásí ke křesťanským, katolickým kořenům naší kultury (ústecké Centrum křesťanské kultury svatého Vojtěcha je velmi úzce provázáno s dominikánským řádem), vzpomene také na autory ve své době nepoznané. Je ještě lépe, umí-li jejich odkaz přiblížiti dnešku – odkaz stejně živý jako jeho tvůrce: pod zorným úhlem věčnosti.

Tajemství svého mlčení si odnesl Jan Franz do hrobu. Tajemství svého slova „přísností rozžhaveného” nám zanechal (Mojmír Trávníček).

Literatura

Franz J., 2002, *Studie*, Ústí nad Labem.

Křištof V., 1946, *Almanach abiturientů státního reálného gymnasia v Chotěboři (1921–1946)*, Chotěboř.

Vokolek V., 1992, *Obrana básníka (eseje)*, uspořádal, doslovem a ediční poznámkou opatřil M. Trávníček, Havlíčkův Brod.

Struktura powieści kryminalnych Josefa Škvoreckiego

Powieści kryminalne Josefa Škvoreckiego są interesujące pod względem formalnym. Część z nich, jak *Powrót porucznika Borówki* i inne tomy tej serii, odpowiada ogólnemu modelowi powieści kryminalnej, którego stworzeniem zajmowali się niemal wszyscy badacze tego gatunku. Antoni Smuszkiewicz podkreśla znaczenie analizy grup utworów w kierunku zbudowania takiego modelu, który pozwoli nam odczytać i jakoś zakwalifikować konkretne dzieła do odpowiednich gatunków. Jest to istotne z punktu widzenia choćby stereotypowej świadomości czytelnika (Smuszkiewicz 1980, s. 14–18). Z kolei Lasić podkreśla niezwykle aspekt samej struktury powieści kryminalnej, którym jest jej uporządkowanie formalne. Według niego, takie uporządkowanie pomaga w stworzeniu modelu, który później można odnieść do powieści innych gatunków (Lasić 1976). Podobnym badaniom zostały poddane w niniejszej pracy wybrane powieści Škvoreckiego. Celem tych analiz było podkreślenie, że mimo, iż w pełni spełniają one kryteria tak bardzo sformalizowane, pozostało w nich pole na pewne modyfikacje i własne, czasem zupełnie nowe pomysły pisarza.

1. Kompozycja powieści kryminalnej

Callois porównuje powieść kryminalną do filmu wyświetlanego od końca do początku (Callois 1967). Natomiast Siewierski definiuje ją jako utwór literacki, którego tematem jest przestępstwo. Jego kompozycję przedstawia następująco: „zbrodnia – przebieg wypadków,

który do niej doprowadził – rozwiązanie zagadki: kto zabił i dlaczego?” (Siewierski 1979, s. 36). Już te proste analizy oddają sens kompozycji powieści kryminalnej. Jednak najpełniej tym zagadnieniem zajął się wcześniej cytowany Stanko Lasić, który w swojej *Poetyce powieści kryminalnej* analizuje strukturę typowej powieści tego gatunku. Uważa, że zasadą tego typu powieściowego jest zagadka (Lasić 1976, s. 10). Jego zdaniem, najlepiej pokazać to na płaszczyźnie fabulacyjno-kompozycyjnej utworu. Wyróżnia bardzo istotne warstwy tej płaszczyzny, którymi są:

- 1) korpus – czyli tzw. „treść powieści” stanowiąca jej szkielet,
- 2) fabuła – ciąg logicznie zespolonych wydarzeń, tak jak podaje je nam powieść,
- 3) kompozycja – system mocno wzajemnie powiązanych wydarzeń (Lasić 1976, s. 15–25).

Dwie pierwsze warstwy jesteśmy w stanie wyodrębnić niemal intuicyjnie, ale dla określenia kompozycji musimy posłużyć się już wybraną metodą. Badacz ułatwia nam zadanie w przypadku powieści kryminalnej, bo jak dowodzi w swojej książce, powieść kryminalna ma tylko jedną linię kompozycyjną, która sprowadza się do problemu: kto jest mordercą i dlaczego zabił? (Lasić 1976, s. 50). Bardziej interesujący jest natomiast układ fabuły. Lasić wyodrębnia w powieści jednostki fabularne i jednostki *sujetu*, które wyrażają linearnie następstwo zdarzeń. Następnie zestawia je ze sobą. Zabieg ten pozwala nam odpowiedzieć na pytanie, co tak naprawdę fascynuje w powieści kryminalnej. Okazuje się bowiem, że poprzez przerzucenie początku, czyli przygotowania zbrodni na koniec, pisarz buduje to niezwykle napięcie, które tak cenią czytelnicy. Od zagadki zmierzamy do punktu kulminacyjnego i nagłego rozwiązania, które prowadzi do wyciszenia fabuły i kompozycji.

Lasić opracował także metodę badania struktur powieści kryminalnych. W tym celu stworzył ogólny schemat kompozycji, który możemy wykorzystać do badania siatek kompozycji jednostkowych powieści. Tabela 1. prezentuje taką siatkę opracowaną na podstawie powieści Josefa Škvoreckiego pod tytułem *Powrót porucznika Borówki*.

Kolumna pierwsza pokazuje FUNKCJE, które Lasić definiuje jako „poszczególne działania, słupy, na których wspiera się linia kompozycyjna” (Lasić 1976, s. 41–42). Kolejna kolumna, to SEKWENCJE, czyli „całość wydarzeniowa, w której dominuje ścisła spójność; to, co ona scala, trudno jest rozbić” (Lasić 1976, s. 39–40). Ostatnia kolumna, to BLOKI – inaczej „etapy, części kompozycji zakończone »miejscem odpoczynku«” (Lasić 1976, s. 37).

Tabela 1. Siatka kompozycji jednostkowych powieści J. Škvoreckiego *Powrót porucznika Borówki*

Funkcje	Sekwencje	Bloki
<p>1. Znalezienie zwłok Heather przez panią Rose w domu redaktorki pisma „Torontyjska Dama”.</p> <p>2. Wielbiciel denatki – Harrison podejrzewa mężczyznę ze słowiańskim akcentem.</p> <p>3. Brat denatki prosi o pomoc Sheilę – prywatnego detektywa i swoją przyjaciółkę.</p> <p>4. Policja podejrzewa Hermana.</p> <p>5. Nail i Sheila analizują sytuację redaktorki pochodzącej z Czech.</p> <p>6. Nail i Sheila proszą o pomoc detektywa Borówkę, który również pochodzi z Czech.</p> <p>7. Zastanawiają się dlaczego redaktorki nie było wtedy w domu i kto mógł o tym wiedzieć.</p> <p>8. Redaktorka wyznaje, że o jej wyjeździe wiedział Werner von Vogeltanz.</p> <p>9. Nail odkrywa, że siostra osiem dni przed śmiercią telefonowała do hotelu „Savoy”.</p> <p>10. Herman przysięga, że nie zabił Heather.</p> <p>11. W hotelu „Savoy” Nail dowiadyje się, że jego dyrektor Duszán Terczka nagle nie pojawił się na ważnym spotkaniu pod pretekstem wyjazdu w sprawach rodzinnych.</p>	<p>1. Pierwsza zagadka: kto jest mordercą?</p> <p>2. Podejrzani</p> <p>3. Kolejny podejrzany</p>	<p>1. ŚLEDZTWO: od zagadki do hipotezy</p>

<p>12. Borówka odkrywa, że redaktorka niedawno została napadnięta. Ukradziono jej maszynopis. Uważa, że to ona miała być ofiarą.</p> <p>13. Konfrontacja redaktorki i Hermana. Nie znają się.</p> <p>14. Redaktorka wyznaje, że jej ojciec został zabity przez oficera gestapo zwanego Ferdkiem Nochałem. Przechowuje jego odciski palców.</p> <p>15. Ojciec denatki obwinia się o jej śmierć.</p> <p>16. Pan von Vogeltanz wyjaśnia, że chciał pomóc redaktorke w odnalezieniu mordercy ojca. Miał jej o tym powiedzieć, kiedy odwołała spotkanie.</p> <p>17. Redaktorka odkrywa, że również w dniu śmierci Heather dzwoniła do hotelu „Savoy”.</p> <p>18. Redaktorka spotyka Terczkę, który jest bardzo zmartwiony śmiercią Heather.</p> <p>19. Redaktorka dostaje histerii, kiedy uświadamia sobie, że powiedziała Terczce o historii z ojcem. Obawia się go.</p> <p>20. Heather nie mogła dzwonić do Terczki, bo ten ma osobną linię telefoniczną.</p> <p>21. W hotelu okazuje się, że kiedy denatka tam telefonowała, nocował tam Harrison.</p> <p>22. Harrison nie ma alibi i nie przyznaje się, ale obiecuje pomoc w śledztwie. Nadal podejrzewa mężczyznę ze słowiańskim akcentem.</p> <p>23. W domu mężczyzny z akcentem detektywi zastają jego żonę. Podobno był tam już w tej samej sprawie Herman.</p> <p>24. Redaktorka przyznaje się, że w Czechach miała romans z Hermanem.</p> <p>25. Mężczyzna o słowiańskim akcentcie nie przyznaje się do morderstwa.</p>	<p>4. Druga zagadka: kto naprawdę miał być ofiarą i dlaczego?</p> <p>5. Hipotetyczne rozwiązanie drugiej zagadki</p> <p>6. Powrót śledztwa do punktu wyjścia</p>	<p>2. ODKRYCIE I DALSZE ŚLEDZTWO: hipoteza dotycząca motywów i właściwej ofiary</p>
--	--	---

<p>26. Terczka zostaje odnaleziona martwa w swoim apartamencie.</p> <p>27. Sheili grozi odebranie licencji detektywa.</p> <p>28. Spotkanie Sheili, Naila, redaktorki i Borówki w obrotowej restauracji. Redaktorka przypomina sobie jak odjechała jej torebka na rampie i zwrócił ją jej Herman. W torebce były odciski palców mordercy jej ojca.</p> <p>29. Terczka okazuje się uciekinierem z Czech, który zabił tam swoją żonę.</p> <p>30. Borówka stwierdza, że odciski w torbie redaktorki zostały podmienione i należą do Terczki. Podejrzewa Hermana lub Vogeltanza.</p> <p>31. Redaktorka przypomina sobie, że ma jeszcze jeden oryginał odcisków zdeponowany w banku.</p> <p>32. Konfrontacja wszystkich podejrzanych w biurze Sheili. Detektyw chce podstępem zdjąć im przy okazji odciski palców.</p> <p>33. Kiedy okazuje się, że redaktorka ma jeszcze jeden oryginał odcisków podejrzani wybiegają z pomieszczenia.</p> <p>34. Nail zadzwonił do redaktorki, by ją ostrzec, ale telefon odebrał Harrison. Redaktorki nie było.</p> <p>35. W windzie odnaleziono martwego mężczyznę o słowiańskim akcencie.</p> <p>36. Nail pojechał do domu redaktorki, z którego właśnie uciekał Herman.</p>	<p>7. Kolejne odnalezione ciała</p> <p>8. Koncentracja śledztwa we właściwym kierunku</p> <p>9. Potwierdzenie hipotetycznego rozwiązania drugiej zagadki</p>	<p>3. POŚCIG</p>
---	--	------------------

<p>37. W domu Nail odnalazł redaktorkę, której wyrwano torebkę. W drzwiach stanął Harrison z bronią i padł na ziemię. Pojawiła się policja.</p> <p>38. Mordercą ojca bohaterki okazuje się von Vongeltanz, który zmusił do zabójstwa kobiety Terczkę, który jednak nigdy nie widział redaktorki i dlatego popełnił błąd.</p> <p>39. Komentarz Borówki.</p> <p>40. Dalsze, szczęśliwe losy bohaterów.</p>	<p>10. Rozwiązanie zagadki pierwszej i drugiej</p> <p>11. Brak kary dla sprawcy</p> <p>12. Przywrócenie równowagi</p>	<p>4. WŁAŚCIWE ROZWIĄZANIE</p>
--	---	--------------------------------

Już pobieżna analiza wszystkich funkcji, sekwencji i bloków tej wybranej powieści, potwierdza nam ogólną tezę Lasicia, że zasada powieści kryminalnej jest zagadka. Schemat potwierdza także założenie, że wszystkie te jednostki łączy jedna cecha: prowadzą w przyszłość – do rozwiązania zagadki oraz ujęcia sprawcy, ale jednocześnie w przeszłość – do punktu wyjściowego jakim jest morderstwo. Jak pisze badacz, „[...] ruch linearny naprzód w istocie jest ruchem powrotnym – wstecz” (Lasić 1976, s. 56).

Wybrana do analizy powieść, jak pokazuje tabela 1., w swej najbardziej rozwiniętej części dotyczy śledztwa. Jest to jeden z możliwych wariantów, najczęściej wykorzystywany przez Škvoreckiego. Pisarza najbardziej interesuje sposób dochodzenia do rozwiązania, natomiast pościg jest tu już tylko następstwem dedukcyjnych działań detektywów. W powieści pojawia się także ciekawy element zagrożenia z nieokreślonego źródła, kiedy wychodzi na jaw mroczna przeszłość redaktorki. To kolejny chwyt często nawet nadużywany przez pisarza. Jak w powieści *Lwiątka*, której z całą pewnością nie możemy zaliczyć do powieści kryminalnych. Jest to tylko utwór, który w pewien sposób wykorzystuje konwencję. Tam także rozwiązanie zagadki opiera się na mrocznej przeszłości bohaterki. Niestety, czytelnik dowiaduje się o tym na końcu, co sprawia, że zostaje pogwałcona za-

sada równych szans dla detektywa i czytelnika (szerzej o tej zasadzie pisze Siewierski 1979, s. 42–43).

Wciąż powracający problem zagadki jest tak naprawdę najistotniejszy z punktu widzenia omawianego gatunku. Marian Maciejewski wyróżnia trzy możliwe „chwyt kompozycyjne” zagadki:

1. Autor nie rozwiązuje zagadki.
2. Autor rozwiązuje zagadkę zgodnie z oczekiwaniami czytelnika.
3. Autor stawia zagadkę, dając pewne przesłanki do snucia domysłów, ale one prowadzą czytelnika do innych wniosków niż te, do których zmierza fabuła (Maciejewski 1970, s. 143–144).

Oczywiście w powieści kryminalnej wykorzystywany jest na ogół tylko trzeci chwyt. Natomiast bardzo istotne jest pytanie jakie zadaje nam twórca powieści jako zagadkę. U Škvoreckiego będzie to zagadka nie tylko kto zabił, ale także dlaczego i jak. Czasem czyni on z tego zabawę i zmusza czytelnika do odgadnięcia o jaką zagadkę mu chodzi (por. *Hříchy pro pátera Knoxe*).

Bardzo interesująca pod tym względem jest też powieść pod tytułem *Dwa morderstwa w moim dwoistym życiu*. Kompozycyjnie przeplatają się tu jakby dwie powieści, które łączy ze sobą osoba głównego bohatera. Mamy do czynienia również z dwoma zagadkami. Pierwsza dotyczy morderstwa na uniwersytecie w Kanadzie i opiera się na klasycznym pytaniu kto i dlaczego zabił. Druga – to historia żony bohatera, która zostaje doprowadzona do skrajnej depresji i umiera na skutek fałszywych oskarżeń płynących z jej rodzinnego kraju – z Czech. Od początku wiemy, kto jest sprawcą udreń, a w końcu zgonu kobiety, nie mamy jednak pewności, jak ta historia się skończy i czy sprawca zostanie jednoznacznie wskazany, bo tak naprawdę sprawcą są tu nie tylko ludzie, ale i nienormalny system polityczny w kraju, z którego bohaterowie dawno już wyemigrowali. Jest to także bardzo osobista powieść, bowiem drugi wątek, nazwany przez samego autora morderstwem, przypomina historię żony pisarza Zdeny Salivarovej, która także została oskarżona o współpracę ze Służbami Bezpieczeństwa (szerzej o tym: Chuchma 1996).

Krytycy widzą pośpiech w budowie kompozycji tego utworu, ale mimo to jest ona bardzo interesująca. Obie historie, mimo iż bohater wciąż przebywa w Kanadzie, odbywają się jakby w dwóch różnych światach pod względem geograficznym i mentalnym. Także tekst przypomina dwie opowieści pocięte i wymieszane ze sobą. Punkty styeczne historii, to przemyślenia bohatera i momenty, kiedy jego żona pojawia się razem z nim na uniwersytecie. Możemy prześledzić to na podstawie analizy treści pierwszego i drugiego rozdziału powieści:

1. Bohater odbywa konsultacje ze studentką w swoim gabinecie na uniwersytecie.
2. Widzi uniwersytecką piękność wychodzącą z płaczem z gabinetu profesora matematyki Jamesa F. Dooley’a.
3. Bohater przypomina historię oskarżenia żony.
4. Bohater próbuje się dowiedzieć dlaczego uniwersytecka piękność wyszła od profesora z płacze.
5. Wracając z przyjęcia bohater i jego żona podwożą piękność; żona uznaje to za dobry pomysł na krymina.
6. Depresja żony i wątpliwości bohatera.

Jak widzimy, oba światy, pozornie bez związku ze sobą, wciąż przenikają się. Interesujące jest, że czytelnik nie otrzymuje sygnałów odautorskich, w którym momencie rozwinię się dalej któraś z historii i jest tak naprawdę skazany na chaos do ostatnich stron powieści. Autor w posłowie wyjaśnia ten problem następująco: tłumaczy, że chciał napisać książkę o doświadczeniu emigracji, która jest „doświadczeniem na swój sposób schizofrenicznym” (Škvorecký 2000, s. 238–239).

Bohater jest zmuszony do funkcjonowania w różnych rzeczywistościach, pełniąc w nich odmienne role. Jest profesorem i detektywem-amatorem, a w tym samym czasie mężem i biernym obserwatorem tragicznych wydarzeń. W ten sposób otrzymujemy pasjonujący kryminał o dwóch zagadkach i interesującą analizę doświadczenia emigracji.

Tak jest w większości utworów Škvoreckiego – narracja jest zazwyczaj prowadzona w pierwszej osobie przez uczestnika wydarzeń. Wybór takiego rozwiązania niesie jednak ze sobą pewne zagrożenia,

o których pisze Kokot (Kokot 1999, s. 48–73). Taki bohater z jednej strony obserwuje działania detektywa lub nawet nim jest, a z drugiej – musi zachować konwencję „zewnętrznego oglądu”, czyli przynajmniej udawać obiektywizm. Jest to trudne zadanie, szczególnie w przypadkach, kiedy narrator jest bliską osobą zmarłej (jak w *Powrocie porucznika Borówki*) czy działa pod wpływem silnych emocji (jak bohater *Dwóch morderstw w moim dwoistym życiu*). Mimo tych trudności widać, że Škvorecký upodobał sobie takie rozwiązanie, bo tylko w nielicznych utworach zastosował narrację w trzeciej osobie. Będą to wybrane opowiadania. Najważniejszym zadaniem tego typu narracji – jak pisze Jasińska – jest budowanie atmosfery autentyczności (Jasińska 1963, z. 1, s. 1–25). Czytelnik musi mieć wrażenie, że opisywane wydarzenia w jakimś stopniu zaistniały lub mogły zaistnieć w rzeczywistości poza powieścią. Jeśli chodzi o powieść kryminalną istotne jest, aby zachować dystans pomiędzy tymi założeniami, a koniecznością zachowania kompozycji linearno-powrotnej, dlatego narrator wszechwiedzący nie może zbyt szybko ujawnić swojej wiedzy. Jednak w badanych przez nas utworach sytuacja jest inna, bowiem jeśli narratorem jest sam detektyw lub świadek zdarzenia, to trudno o posądzenie go o pełną wiedzę o wydarzeniach już na początku. Tym samym, czytelnik bardzo silnie może identyfikować się z narratorem i sam „pobawić się” w detektywa.

Powieść *Powrót porucznika Borówki* zaczyna się od słów:

Moją siostrzyczkę znalazła pani Rose Hethering, która raz w tygodniu, w środę, przychodzi do domu Dalii HcCavish, aby doprowadzić go do stanu, przypominającego poniekąd porządek. Heather leżała na podłodze w kuchni, ale ponieważ sprzątaczką znajdowała ją w stanie alkoholowego zamroczenia nie po raz pierwszy, nawet się nie przestraszyła. [...] Dopiero później zaczęła zajmować się Heather. Przeraziła się, kiedy jej dotknęła. Nie ulegało wątpliwości, że styl życia mojej siostrzyczki doprowadził ją do całkiem logicznego końca (Škvorecký 1992b, s. 7).

Już w pierwszych słowach narrator określa swój stosunek do ofiary – jest jej bratem. Trudno tu spodziewać się, że zaangażuje się w śledztwo ze spokojem, bez emocji. Detektywem jest jego dziewczyna, która nie radzi sobie ze sprawą. Na szczęście pojawia się z pomocą porucznik Borówka. Wiedza narratora o sprawie jest ograniczona. Infor-

muje nas po prostu o wszystkich nowych danych, które przynosi śledztwo. Ma on jednak tę przewagę nad detektywami, że dobrze znał swoją siostrę i nie od razu o wszystkim im mówi. My – czytelnicy znamy natomiast jego myśli.

Podobnie jest w przypadku narratora w pierwszej osobie w powieści *Dwa morderstwa w moim dwoistym życiu*. Szanowany profesor, zajmujący się powieścią kryminalną próbuje rozwiązać zagadkę morderstwa na uniwersytecie wraz ze swoją studentką Doroty Seyers (nazwisko na pewno nie jest przypadkowe), która pracuje w policji. Profesor ma szeroką wiedzę o pewnych faktach, odkrywa interesujące możliwości, ale nie wszystkim dzieli się ze studentką. Nawet po rozwiązaniu zagadki nie mówi jej o tym, dlatego sprawca nigdy nie zostaje ukarany. To zresztą także często stosowane przez tego autora rozwiązanie. Przeważnie detektyw po odkryciu mordercy nie widzi sensu karania go ze względu na jakieś okoliczności łagodzące lub sprawca po prostu ucieka.

Drugi wątek tej powieści ukazuje żonę profesora doprowadzoną przez fałszywe oskarżenia do śmierci. Do procesu przeciw gazetce, która wydrukowała oszczerstwa, nie dochodzi za życia bohaterki. Narrator – mąż przez cały czas pozostaje z problemem sam. Cała historia powstała gdzieś daleko, tysiące kilometrów od Kanady, rozgrywa się jakby w jego umyśle. Narrator stopniowo informuje nas o faktach z przeszłości, jednocześnie analizując to, co dzieje się z jego żoną tu i teraz. A zatem możemy mieć wrażenie, że cała opowieść dzieje się poza czasem. Z jednej strony w teraźniejszości, a z drugiej, za sprawą przemyśleń narratora, w odległej przeszłości.

Podobna sytuacja jest w powieści *Lwiątko*, którą już wcześniej uznaliśmy za powieść innego gatunku, niż kryminalna. Narratorem jest tu także bohater – Karol Leden. Z punktu widzenia interesującego nas gatunku utwór ten absolutnie nie jest wiarygodny. Na trzystu stronach poznajemy dzieje beznadziejnej miłości bohatera-narratora do Leny Srebrnej, na tle wydarzeń w redakcji, w której Karol jest zatrudniony. Gdyby nie komentarz od autora umieszczony na początku, trudno byłoby zorientować się, że będziemy tu mieli do czynienia z zagadką kryminalną. Na końcu pojawia się morderstwo, którego sprawcę za-

dziwająco szybko odkrywa nasz narrator, co jest o tyle dziwne, że Karol działał pod wpływem silnych emocji wywołanych niespełnioną miłością i po spożyciu dużej ilości alkoholu. Dziwi też końcowe rozwiązanie – logiczne i zwarte, wygłoszone z manierą godną Sherlocka Holmesa, które nie pasuje do osobowości Karola, jakiego poznaliśmy na początku utworu. Powodem morderstwa okazują się okoliczności, których wcześniej czytelnik nie mógł poznać, ani się domyśleć.

W bardzo interesujący sposób problem narracji został rozwiązany w trzech powieściach napisanych przez Škvoreckiego wraz z żoną Zdeną Salivarovą (*Krátké setkání, s vraždou, Setkání po letech, s vraždou, Setkání v Bílé dómě, s vraždou*). Nie mamy tutaj jednego narratora, tylko wielu. Każda z osób ma szansę opowiedzenia wydarzeń z własnego punktu widzenia. Prześledźmy zestawienie osób mówiących w kilku pierwszych rozdziałach powieści pod tytułem *Krátké setkání, s vraždou*:

- rozdział I – narratorem jest Tony Lomnicki – dentysta, właściciel domu, w którym dochodzi do morderstwa,
- rozdział II – narratorem jest Anka Lomnicka – fryzjerka, żona Tony’ego,
- rozdział III – narratorem jest Marta Datlowa – fryzjerka, która mieszka u Lomnickich,
- rozdział IV – narratorem jest Huberta White – ciotka Marty,
- rozdział V – narratorem jest Anka,
- rozdział VI – narratorem jest Harold Sinclair – inspektor policji.

Taki chwyt pozwala nam zorientować się w opisywanej sytuacji z różnych punktów widzenia. Choćby samo odnalezienie ciała: każda z osób opowiada, co zobaczyła i jaka była jej reakcja, a także co myśli na ten temat. Przypomina to trochę autentyczne przesłuchanie, a czytelnik ma okazję zamienić się w inspektora policji. Istnieją także zagrożenia takiego rozwiązania zarówno po stronie autora, jak i czytelnika. Autor musi bardzo uważać, by nie zagubić się w szczegółach i utrzymać napięcie. W tym przypadku dodatkową trudnością było także to, że autorami są dwie osoby, z których każda pisała inne partie tekstu. Jeśli chodzi o czytelnika, trzeba uważnie analizować wszystkie

szegóły zauważone przez poszczególnych bohaterów-narratorów i nikomu do końca nie dawać wiary, bo nie wiadomo, kto może być mordercą. Być może jest to osoba, która właśnie opowiada nam swoją, nie do końca prawdziwą, wersję wydarzeń.

Powieść kryminalna jest gatunkiem o bardzo dużych wymaganiach. Musi być zagadka, musi być odwrócenie linearnej formy powieści, zawsze występuje detektyw. Jednak praktyka pisarska Josefa Škvoreckiego pokazuje, że można pisać ciekawie spełniając wszelkie wymogi konwencji. Nie chodzi tu nawet o wymyślanie nowych, bardzo wyszukanych pomysłów na morderstwo, ale o dostosowanie konwencji do nowej rzeczywistości i do potrzeb współczesnego, bardzo wymagającego czytelnika. Wychowani na gangsterskich filmach poszukujemy dzisiaj w powieści kryminalnej nie tylko interesującej zagadki, ale przede wszystkim napięcia i akcji, która nie pozwoli odebrać się od książki. Ten wymóg najbardziej spełnia właśnie seria napisana przez Škvoreckiego z żoną Zdeną Salivarovą. Poszczególne rozdziały – relacje świadków, obserwatorów, detektywów – są tak skonstruowane, że kończą się w najbardziej interesującym momencie, aby nie sposób było odłożyć książkę na półkę. Dla tych, którzy wolą jeszcze bardziej skomplikowane historie, które dodatkowo są pogłębione psychologicznie, na pewno ciekawe okażą się *Dwa morderstwa w moim dwoistym życiu*. Natomiast znawcom gatunku warto polecić serię o poruczniku Borówce i liczne opowiadania. Już Stanko Lasić przeciwstawiał się tym, którzy ortodoksyjnie trzymają się konwencji, nie dopuszczając do innowacji w obrębie gatunku. Nie znaczy to jednak, że musi zostać zburzony model stworzony przez niego. Twórczość Škvoreckiego jest dowodem na to, że powieść kryminalna może nadal się rozwijać i być interesującym wyzwaniem zarówno dla twórcy, jak i dla czytelnika.

2. Jak Mistrz chciał zostać rzemieślnikiem – o przygodzie Josefa Škvoreckiego z powieścią kryminalną

Powieść kryminalna, to gatunek uwielbiany przez czytelników i wciąż nie doceniany przez wielu krytyków. Środowisko teoretyków

literatury dzieli się na tych, którzy z „pewną nieśmiałością” podjęli się analizy tego gatunku i na zdecydowanych przeciwników takiej literatury (por. Wilson 1973). Jednak ci drudzy nie rozumieją chyba podstawowego zadania, jakie powinien spełniać dobry krytyk literatury, ponieważ już Baczyński zauważył, że:

Zadaniem pracy o romansie kryminalnym nie może być sąd moralny o jego wartości pedagogicznej, obrona, czy oskarżenie, ale pogodzenie się z faktem jego istnienia oraz wyznaczenie mu właściwego w literaturze miejsca (Baczyński 1932, s. 6–7).

Tymczasem badacze powieści Josefa Škvoreckiego często wstydliwie omijają tę część jego twórczości, co może być tylko wyrazem braku wiary w talent tego pisarza, jego przygoda z kryminałem bowiem nie ma nic wspólnego z wiernym odtwarzaniem XIX-wiecznych wzorów. O takim właśnie kierunku zainteresowań pisarza, właściwie zdecydowały dwa przypadki. Pierwszy to – paradoksalnie – sukces *Tchórzy*. Škvorecký tak wspomina ten moment:

Ciekaw jestem, czy jakikolwiek artysta był kiedyś całkowicie pewien, że to co robi, jest dobre [...]. Za każdym razem popadam w taki stan ducha i takich rozterek duchowych zaznałem, rzecz jasna, także po sukcesie *Tchórzy*. W Czechach jest w zwyczaju, by uznanego autora tytułować *Mistrzem*. Tego zwrotu jednakże tradycyjnie używa się, mówiąc o każdym doświadczonym rzemieślniku [...]. Zawsze, gdy ktoś tak się do mnie zwraca, czuję się zakłopotany. W czym właściwie jestem mistrzem? [...] Człowiek musi trzymać się tego, co pewne. Ja w każdym razie, po całym tym zamieszaniu wokół mojej powieści, rzeczywiście musiałem. Był to jeden z powodów, dla których zacząłem pisać kryminały” (Škvorecký 1999, s. 66).

Drugim powodem była ciężka i długa choroba. W 1960 roku podczas operacji przepukliny Škvorecký nabawił się żółtaczką zakaźną i przez cztery miesiące musiał pozostać w szpitalu. Po latach pisarz przypominał o tych wydarzeniach w jednym ze swoich esejów:

Nuda niszczyła mnie niemal zupełnie tak samo jak wirusy w wątrobie. Wówczas przełamałem w sobie w końcu stary snobistyczny przesąd i druhowie zaczęli mi przysyłać powieści kryminalne. Stanowiło to z ich strony ofiarę – książki przesłane na oddział żółtaczkowy musiały już tam pozostać – a mnie ocaliły życie (Škvorecký 1991, s. 412).

W ciągu tych czterech miesięcy pisarz przeczytał bardzo wiele powieści i odkrył dla siebie beletrystykę. Później jeszcze przez pół roku

musiał kurować się w domu i wtedy postanowił sam napisać powieść kryminalną. We wszystkim wtajemniczył przyjaciela – Janka Zábranę:

Nastąpił jeden z najpiękniejszych okresów w moim życiu. Janek regularnie co dnia przychodził do nas, na Břevnov, i wymyślaliśmy różne historie przez trzy, cztery godziny (Škvorecký 1991, s. 413).

W tym okresie Škvoreckiemu potrzebna była taka ucieczka od rzeczywistości. Musiał się odciąć od świata, w którym stał się z dnia na dzień pisarzem zakazanym. Wymyślanie kryminałów pozwoliło mu powrócić do czasów dzieciństwa, kiedy to jeszcze jako mały, bardzo chorowity Josefek spędzał dni i godziny w łóżku, wymyślając swoje pierwsze, dziecięce „powieści”.

W latach 1962 do 1967 Škvoreckiemu i Zábranie udało się wydać trzy powieści (*Vražda pro štěstí* 1962, *Vražda se zárukou* 1964 i *Vražda v zastoupení* 1967). Oczywiście, oficjalnym ich autorem był Janek Zábrana, chociaż tak naprawdę napisał je Škvorecký. Zábrana był za to poetą i udało mu się wpleść w akcję utworów kilka własnych liryków. Były to parodie banalnego rymowania, a jednocześnie klucz do rozwiązania zagadki dla bohaterki – Boženki Skovajs, z zawodu służącej, a z powołania Watsona w spódnicy. Zresztą, również dla czytelników została przewidziana łamigłówka językowa. Wystarczy wziąć powieść *Vražda v zastoupení* i spisać na kartce papieru pierwsze litery pierwszego słowa pierwszego zdania każdego rozdziału, zaczynając od wstępu, by odczytać zdanie: „Škvorecký et Zábrana facerunt ioculum” (Škvorecký 1991, s. 411), co w tłumaczeniu z łaciny oznacza: „Škvorecký i Zábrana pozwolili sobie na ten żart”. Fabuła powieści była bardzo typowa dla tego gatunku, toteż krytyka bardzo ostro potraktowała autora. Za to czytelnicy byli zadowoleni, dlatego przyjaciele planowali napisać kolejne dwa tomy. Czwarta część właściwie już była wymyślona, ale nadszedł rok 1968, kiedy to Škvorecký musiał udać się na emigrację. Zábrana został w kraju i współpraca nie była możliwa, zresztą poeta wkrótce zmarł.

Wspólne wymyślanie historii kryminalnych i lektura klasyków gatunku zainspirowały Škvoreckiego do napisania teoretycznej pracy o kryminałach. W 1965 roku ukazały się jego *Nápady čtenáře detekti-*

vek. Jest to zbiór esejów pokazujący historię gatunku od Edgara Allana Poe, poprzez Conan Doyle'a, aż do Dorothy Sayers. Ciekawa jest koncepcja całości. Otóż Škvorecký chce udowodnić, że Poe tworząc swoje powieści posługiwał się taką samą techniką jak przy tworzeniu liryków. Najpierw musiał ustalić rozwiązanie zagadki, które później determinowało przebieg całej historii. A zatem, wymyślał swoje utwory od końca, tak jak wiersze, których nie pisze się od linijki do linijki. Potem pokazuje rozwój kryminału, który tak naprawdę staje się coraz głębszym schodzeniem w dół, powolnym kostnieniem gatunku. Sporo miejsca poświęca „prawidłom gry”, które potem sparodiuje w jednej ze swoich książek pod tytułem *Hříchy pro pátera Knoxe*. Ostatecznie zgadza się z tym, że współczesne kryminały to po prostu rozrywka dla mas. Jednak uważa, że powieści te są takie, jakich oczekują czytelnicy, którzy chcą zwykłej gry, a odpowiedzi na fundamentalne pytania poszukują w innej literaturze. Sam również włącza się do zabawy, pisząc kolejne tego typu utwory.

W serii o poruczniku Borówce¹ Škvorecký starał się zachować wyznaczniki gatunkowe, ale nie potrafił już na tym poprzestać. Jak zauważa Jiří Peňás (1993), już w tych utworach ważniejsza od psychologii czynu wydaje się być tematyka społeczna. Nie brakuje też typowych dla tego autora rekwizytów, jak bary, jazz i piękne kobiety, najlepiej tancerki.

To, co ciekawe z punktu widzenia powieści kryminalnej, to kreacja detektywa – smutnego, skromnego porucznika, który musi mierzyć się z niemoralnym, złym i skorumpowanym światem totalitarnej rzeczywistości, gdzie ściganie przestępcy jest swoistą donkiszoterią, wśród prawa, które nagradza amoralność najsilniejszych.

Inna grupa utworów, to powieści z wątkiem kryminalnym. Będą to: *Lwiątko* (pierwsze wydanie – Praha 1969)², *Mirákl* (pierwsze wydanie – Toronto 1972) i *Dwa morderstwa w moim dwoistym życiu* (pierwsze wydanie – Toronto 1996). Nie można ich nazwać krymi-

¹ Chodzi o: *Smutek poručíka Borůvky* (Praha 1966), *Konec poručíka Borůvky* (Toronto 1975) i *Návrat poručíka Borůvky* (Toronto 1980).

² Tytuły dzieł przetłumaczonych na język polski będą podawane po polsku.

nałami, ponieważ tak naprawdę nie są to utwory o poszukiwaniu zbrojcy, nie rozpatrują również problemu morderstwa samego w sobie. Pisarz wykorzystuje tylko niektóre elementy gry, by pokazać głębszy problem. Na przykład *Dwa morderstwa w moim dwoistym życiu* podejmuje trudny temat emigracji, która staje się schizofrenicznym doświadczeniem. Škvorecký splótł dwie historie i dwa światy. W jednym z nich profesor próbuje wraz ze studentką-policjantką rozwikłać tajemnicę pewnej zbrodni, a w drugim kobieta, która została zmuszona do emigracji powoli umiera z rozpacz. Najgorsze jest to, że najpierw umiera w niej dusza, a później dopiero ciało. Wątek kryminalny jest pretekstem, by pokazać, że odebranie komuś tego, co najdroższe, najcenniejsze – w tym wypadku była to ojczyzna, a wraz z nią tożsamość bohaterki – też jest morderstwem. *Lwiątko* i *Mirákl* również podejmują tematy społeczne. Pierwsza z nich prezentuje obraz czeskiej rzeczywistości przełomu lat 50. i 60. Czytelnik, który zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi powieści kryminalnej, będzie oczekiwał, że na początku zostanie popełniona jakaś zbrodnia, może się rozczarować. Utwór w znacznej części jest opowieścią o perypetiach miłosnych pewnego poety i redaktora – Karola Ledena. Bohater na początku poznaje za sprawą przyjaciela uroczą Lenkę Stříbrną. Kobieta to umawia się z nim, to go odpycha, doprowadzając mężczyznę niemal do szaleństwa. Obok miłosnych niepowodzeń Karol ma również kłopoty w pracy. Jest redaktorem w wydawnictwie, służącym krzewieniu socrealistycznej literatury. Mamy zatem możliwość poznać metody ideologicznej indoktrynacji i sposoby funkcjonowania wydawnictw oraz smutny los artystów minionej epoki. Jednak czytelnik świadomy gatunku i mający w pamięci zapowiedź, że jest to powieść kryminalna, czeka niecierpliwie na zbrodnię, która pojawia się wbrew regułom, niemal na końcu powieści. Co ciekawe, jest ona zapowiedziana przez autora słowami:

Uwaga dla czytelników. Wkrótce dojdzie do tragedii. Już teraz macie w ręku wystarczająco dużo nici. Ale uwaga! W kryminale nie wystarczy odgadnąć. Trzeba wydedukować i udowodnić! (Škvorecký 1992, s. 323).

Taki sygnał odautorski to ukłon w stronę klasyki gatunku, ale i swoista zabawa z czytelnikiem, który uprzedzony zbyt późno, nie ma najmniejszych szans na odgadnięcie zagadki, tym bardziej, że rozwiązanie okaże się naprawdę nieoczekiwane. Panna Lenka stanie się Leoną, czyli Lwicą, która poprzez romans z Karolem chciała zbliżyć się do jego szefa, aby wymierzyć sprawiedliwość za swoją porzuconą przez tego człowieka i tragicznie zmarłą w obozie koncentracyjnym siostrę. Także nieoczekiwane to właśnie Karol staje się tym, który odkrywa sprawczynię morderstwa i motyw jej działania. Historia kończy się, a czytelnik pozostaje z pytaniem, czy kara była współmierna do winy i czy dziewczyna miała prawo ją wymierzyć? Jakie są granice ludzkiej nienawiści i jak daleko można posunąć się w drodze do celu, bo przecież w tej historii ofiar jest więcej, na przykład główny bohater Karol, który został po prostu wykorzystany przez tę kobietę. Z drugiej jednak strony, warto powrócić do motta umieszczonego na początku powieści, zaczerpniętego z opowiadania o Sherlocku Holmesie:

Myślę, że są zbrodnie, które wymykają się prawu, i które dlatego, w pewnej mierze, usprawiedliwiają prywatną zemstę (Škvorecký 1992, s. 5).

Czy może to być dobre usprawiedliwienie dla Lenki? Rozstrzygnięcie należy już do czytelnika.

Mirákl w pewnym sensie nawiązuje do poprzedniej powieści, dzięki jednej z bohaterek Dašy Blumenfeldovej. Dotyczy jednak znacznie szerszego okresu historii Czechosłowacji, bo obejmuje lata 1949–1970 i tym samym włącza się w cykl powieści Škvoreckiego pokazujących perypetie czeskiego życia społecznego, których bohaterem jest Danny Smiřický. Akcja powieści skupia się wokół dwóch cudów. Pierwszy to rzekoma ruchoma figurka św. Józefa w kościele Marii Panny w pobliżu Kostelca wiosną 1949 roku. A drugi to tzw. „Praska Wiosna” z 1968 roku również nazwana „cudem”. Škvorecký jako pierwszy spośród czeskich pisarzy napisał o tych wydarzeniach (później z tym okresem „rozprawili się” m.in. Kundera i Hrabal).

Wątek detektywistyczny dotyczy tutaj owej figurki i tajemniczej śmierci księdza. Przy okazji śledztwa wychodzą na jaw machinacje i przestępstwa Służby Bezpieczeństwa. Jednak i w tym przypadku jest

to tylko pretekst dla pokazania innych problemów. Mamy tu do czynienia z ciekawym zderzeniem wiary katolickiej i „wiary” w ideologię socjalistyczną. Według autora oba „wyznania” cechują podobne metody nauczania, upodobanie do obrzędowości i tak samo wierne oddanie ludzi. Jak widać, powieść swoją tematyką zdecydowanie odbiega od typowych scenariuszy kryminalnych. Znowu mistrzowska znajomość tego gatunku umożliwiła Škvoreckiemu wykorzystanie tylko pewnego elementu gry dla pokazania stosunków panujących w państwie totalitarnym.

Na osobną uwagę zasługuje zbiór *Hřichy pro pátera Knoxe* (Toronto 1973). Tytułowy ojciec Knox to katolicki ksiądz, autor wielu kryminałów, który na początku XX wieku opracował zasady poetyki tego gatunku i zawarł je w dziesięciu punktach (Škvorecký 1990, s. 59–60). Škvorecký nawiązując do tych zasad napisał również dziesięć mistrzowskich opowiadań, w których „grzeszy” przeciw wszystkim tym zasadom. Jest to ciekawa, inteligentna zabawa dla wtajemniczonych, którzy wiedzą o tym, że za taki „występek” w latach dwudziestych, czyli w okresie rozkwitu powieści kryminalnej, groziło wykluczenie z prestiżowego klubu The Detection Club i odebranie miana autora kryminałów.

Tego rodzaju zabawy konwencją nie są obce Škvoreckiemu od początku jego przygody z kryminałem. Warto jeszcze przypomnieć o jego ciekawym, choć nie zrealizowanym pomysle na podręcznik do języka angielskiego w formie powieści kryminalnej. Pisał również scenariusze do filmów i seriali o takiej tematyce, np. *Zločin v dívčí škole* (1966), *Zločin v šantánu* (1968), *Flirt ze slečnou Stríbrnou* (1969), *Farářův konec* (1969) i inne. Tłumaczył i wydawał utwory wszystkich klasyków gatunku, jak Edgar Allan Poe, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Agatha Christie czy Dorothy Sayers.

Niedawno, bo na przełomie wieków, pisarz znowu wydał trzy powieści kryminalne. Ciekawe, że jego przygoda zatoczyła niesamowite koło, ponieważ znowu napisał je przy współudziale innej osoby – tym razem była nią jego żona – Zdena Salivarová. Redaktor Vladimír Justl na obwołanie pierwszej z nich pod tytułem *Krátké setkání, s vraždou* (Praha 1999) przytacza słowa samego Škvoreckiego na temat tego pomysłu. Pisarz nie pamięta, kto wyszedł z propozycją, by wspólnie coś

napisać – on czy jego małżonka Zdena. Zdecydowali się na stworzenie powieści kryminalnej, ponieważ założenia tego gatunku są na tyle sformalizowane, że można było pisać we dwoje. Najpierw para wymyśliła osnowę historii, by później dopiero usiąść do pisania. Wzorem była angielska powieść, w której narratorami także byli mężczyzna i kobieta. Dalej już Škvoreccy nie pisali tej książki razem, ale osobno, dając czytelnikowi dodatkowy pretekst do zabawy – odgadywanie, kto napisał który fragment. Ciekawa jest także historia związana z tytułem powieści. Okazuje się bowiem, że przecinek po słowach „krátké setkání” nie jest pomyłką drukarską. Otóż chodzi tu o spotkanie dwóch osób, tak jak spotkali się Škvoreccy. A do spotkania doszło nad nową fabułą, która dotyczy zagadki morderstwa, stąd drugi człon „s vraždou”. Tak powstała pierwsza powieść, potem następna – pod tytułem *Setkání po letech, s vraždou* (Praha 2001), wydana w dwa lata później oraz kolejna – pod tytułem *Setkání v Bílé dómě, s vraždou. Detektivní encore* (Praha 2003).

Jak widać, przygoda Škvoreckiego z powieścią kryminalną trwa od lat sześćdziesiątych do dzisiaj i wykorzystał ją w wielu przejawach swojej twórczości. Gdybyśmy chcieli zapytać, do jakiego podgatunku powieści kryminalnej należą utwory tego autora, nie znajdziemy jednoznacznej odpowiedzi. Jednak z całą pewnością można stwierdzić, że skłania się ku powieści kryminalno-sensacyjnej, w której zbrodnia występuje jako problem, a naczelne pytanie brzmi nie: kto zabił?, ale dlaczego i jak to zrobił? (por. Barańczak 1975). Škvorecký wykorzystuje także konwencję do najróżniejszych celów. Raz dla uwypuklenia problemu, innym razem dla zabawy. Nie traktuje śmiertelnie poważnie wyznaczników gatunkowych i dzięki temu tworzy nową jakość. Jednak w wywiadach wciąż skromnie podkreśla, że pisze dla siebie, dla zabawy, jakby wciąż nie był pewny, czy jest dobrym rzemieślnikiem, czy zasługuje już na miano Mistrza. A zatem, jego przygoda z kryminałem nadal musi trwać i niech trwa jak najdłużej.

Literatura

- Baczyński S., 1932, *Powieść kryminalna*, Kraków–Warszawa.
 Barańczak S., 1975, *Polska powieść milicyjna*, [w:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. M. Stępień, Kraków, s. 270–317.

- Callois R., 1967, *Powieść kryminalna*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa.
 Chuchma J., 1996, *Škvorecký musel novou knihu stihnout za každou cenu*, „Mladá fronta Dnes”, 30.11.
 Jasińska M., *Autentyzm i »literackość« a wiedza powieściowego narratora*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 1, s. 1–25.
 Kokot J., 1999, *Kronikarz z Baker Street. Strategie narracyjne w utworach Artura Conan Doyle’a o Sherlocku Holmesie*, Olsztyn.
 Lasić S., 1976, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przekł. M. Petryńska, Warszawa.
 Maciejewski M., 1970, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
 Pěňás J., 1993, *Tricet případů poručka Borůvky*, „Lidová demokracie”, 2.04.
 Siewierski J., 1979, *Powieść kryminalna*, Warszawa.
 Smuszkiewicz A., 1980, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław, s. 14–18.
 Škvorecký J., 1990, *Nápady čtenáře detektivek*, Praha.
 Škvorecký J., 1991, *Jak společně z Jankiem Zábraną pisališmy historii Čechoslováci*, „Literatura na Świecie”, nr 8/9.
 Škvorecký J., 1992a, *Lwiątko*, tłum. E. Witwicka, Warszawa.
 Škvorecký J., 1992b, *Powrót porucznika Borówki. Reakcyjna powieść kryminalna*, tłum. A. Czycibor-Piotrowski, Warszawa.
 Škvorecký J., 1999, *Przypadki niefortunnego saksofonisty tenorowego*, tłum. A. Kaczorowski, Izabelin.
 Škvorecký J., 2000, *Dwa morderstwa w moim dwoistym życiu*, tłum. P. Godlewski, Warszawa, s. 238–239.
 Wilson E., 1973, *Kogo obchodzi, kto zamordował Rogera Ackroyda?*, [w:] idem, *Szkice*, Warszawa, s. 183–192.

Pierwsza i druga fala literatury o tematyce wojennej

Literatura czeska już od pierwszych miesięcy po uzyskaniu niepodległości przez Czechów starała się opisać okupacyjne losy narodu, jego sytuację w warunkach panowania faszystów, walkę i opór patriotycznej części społeczeństwa. Wojna i okupacja stały się pierwszoplanowym tematem twórczości literackiej, rozwijającej się w warunkach odrodzonej państwowości czeskiej. Pisarze stanęli przed koniecznością znalezienia artystycznego wyrazu tak dla przeżyć okupacyjnych, jak i społeczno-politycznych przemian, które w tym czasie dokonały się w Czechach.

Wojna odsłoniła nowe oblicze człowieka, poddała w wątpliwość systemy wartości. W sposób brutalny i szokujący obnażyła bezradność jednostki wobec kataklizmu dziejowego, dlatego też literatura podejmująca obowiązek upamiętniania doświadczeń wojennych dążyła do dokumentalnego dania świadectwa o tamtych czasach. Stąd też w pierwszych latach po wojnie wyjątkowo bogata jest literatura z pogranicza powieści i reportażu, mająca charakter relacji uczestników czy naocznych świadków. Podkreślano w ten sposób autentyczność i wiarygodność opisywanych wydarzeń. Ponadto w swoich założeniach piśmiennictwo czeskie z lat 1945–1948 miało być apoteozą niepodległościowych dążeń narodu, jego działań zbrojnych, woli przetrwania i przeciwstawienia się rządowi okupanta. W ten sposób miało też pełnić rolę kronikarza upamiętniającego tragiczne losy ludzi walczących z wrogiem i przekazywać wiedzę o dziejach narodu w latach jego klęski.

Literatura czeska podejmująca temat drugiej wojny światowej, bez względu na rezultat, jaki osiągnęła, starała się odtworzyć obraz życia w konkretnych warunkach Protektoratu. Należy zwrócić uwagę na fakt, że czeska literatura wojenna wyrosła ze specyficznych źródeł inspiracji, mianowicie z historycznego faktu, że ziemie czeskie zostały zdobyte przez hitlerowców b e z w a l k i. Dlatego też ten nurt odzwierciedla życie prostego, szarego człowieka, cywila w okresie Protektoratu, który zagubiony w nowej historycznej rzeczywistości zdolny jest do przeciwstawienia się okupantowi nie tyle z bronią w rękę, co przez bierny opór. Czyn zbrojny jest raczej dziełem jednostek. Tylko znikoma część tej literatury to proza batalistyczna, obrazująca walkę na froncie (por. powieść M. Tomanovej *Stříbrná pláň*). Wspólną cechą wszystkich utworów jest ich zdecydowanie antywojenne wymowa, bezwzględne potępienie wojny, faszystów i przemocy. Radość z powodu odbudowy państwa i pamięć doznanych cierpień doprowadziły do heroizacji tematu.

Utwarem, który w pełni zasłużył na miano literatury antywojennej i na długie lata wyznaczył kierunek zainteresowania pisarzy wojną, był *Reportáž psaná na oprátce* (1945) J. Fučíka. Zapiski z więzienia na Pankracu – wstrząsający dokument hitlerowskich zbrodni – tchnące wiarę w zwycięstwo fundamentalnych wartości stały się tematem humanizmu powieściowego. Reportaż powstał wiosną 1943 roku w praskim więzieniu na Pankracu, gdzie był więziony Julius Fučík, czeski działacz komunistyczny, parający się krytyką literacką i publicystyką¹.

Reportáž psaná na oprátce ma formę osobistych notatek i wartość dokumentu, gdyż zawiera opis okoliczności aresztowania autora, prze-

¹ Zanim doszło do jego aresztowania, współpracował on z lewicowymi czasopismami. W latach 1927–1938 był redaktorem tygodnika „Tvorba”, któremu nadał charakter pisma kulturalno-politycznego o orientacji komunistycznej. Od 1929 roku należał do redakcji dziennika „Rudé právo”. W kwietniu 1942 roku został aresztowany za działalność konspiracyjną i przynależność do nielegalnego Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Czechosłowacji. W sierpniu 1943 roku berliński trybunał skazał go na śmierć. Wyrok został wykonany 8 września.

bieg śledztwa, informacje o współwięźniach i strażnikach więziennych. To właśnie jednemu z nich zawdzięczał Fučík możliwość zapisania swoich przeżyć i doświadczeń.

Było to kiedyś wieczorem w czasie stanu wyjątkowego.

Dozorca w mundurze SS wpuszczając mnie do celi zrewidował moje kieszenie tylko pobieżnie.

- Co z panem? – zapytał cicho?
- Nie wiem. Powiedzieli, że mnie jutro rozstrzelają.
- Przeraziło to pana?
- Liczyłem się z tym.

Przez chwilę mechanicznie przesuwał ręką po wylogach mej marynarki. – Możliwe, że to zrobią. Może nie jutro, może później, a może wcale nie. Ale w takich czasach... dobrze być przygotowanym... I znowu zamilkł.

– Gdyby jednak... Czy nie chciałby pan zawiadomić kogoś?

[...] czy nie chciałby pan napisać? Nie na teraz rozumie pan, na przyszłość, o tym jak się pan tu dostał, czy pana ktoś zdradził, jak się kto zachowywał... aby z panem nie odeszło to, co pan wie... Czy chciałbym napisać? Jak gdyby odgadł moje najgorętsze życzenie. Za chwilę przyniósł papier i ołówek. Schowałem je starannie, aby ich nie znalazła żadna rewizja².

Owym strażnikiem pankracowskiego więzienia, który umożliwił Fučíkowi napisanie *Reportażu...*, był Adolf Kolinský. Jemu z kolei pomagała Jiřina Zavodská, która przejmowała grypsy i ukrywała u siebie w domu, skąd je następnie wywiozła do swoich rodziców do Humpolca. Tam doczekały majowych dni 1945 roku. Po wojnie rękopisy zostały przekazane Guście Fučíkovej, wdowie po Juliuszu. W wersji książkowej *Reportaż spod szubienicy* został wydany w 1945 roku, ale jeszcze rok później żona autora odnalazła umieszczone u znajomych nieznaną dotąd kartki z rękopisu, którymi uzupełniła następne wydania.

Reportáž psaná na oprátce to zapiski człowieka skazanego na śmierć, to opowieść o tragicznych latach okupacji, a zarazem spowiedź i polityczny testament czeskiego komunisty, który stara się

² Wszystkie cytaty pochodzą z wydania J. Fučík, *Reportáž spod szubienicy*, Czytelnik, Warszawa 1975.

uchronić od zapomnienia wszystkich walczących w obronie ojczyzny i własnych przekonań.

Pewnego dnia dzisiaj stanie się przeszłością, zaczniesz mówić o wielkich czasach i bezimiennych bohaterach, którzy tworzyli historię. Chciałbym, aby wiedziano, że nie było bohaterów bezimiennych, że byli ludzie, którzy mieli swoje nazwiska, swoje oblicza, swoje obawy i nadzieje, i że dlatego ból ostatniego z nich nie był mniejszy niż ból pierwszego, którego imię zostanie zachowane. Chciałbym, aby wszyscy stali się wam bliscy, jak ludzie wam znani, jak członkowie rodziny, jak wy sami.

Swój, pod szubienicą napisany, testament kończy Julius Fučík następującą maksymą: „[...] żyliśmy dla radości, za radość szliśmy do walki i za nią umieramy. Dlatego niech smutek nigdy nie łączy się z naszym imieniem”. W Pradze 10 września 1953 roku odbyła się sesja zorganizowana z okazji dziesiątej rocznicy śmierci Juliusa Fučíka, na której polski dramaturg Leon Kruczkowski wygłosił referat. Oceniając wartości moralne, jakie afirmował *Reportáž spod szubienicy*, Kruczkowski tak go scharakteryzował:

Mylny i powierzchowny byłby pogląd, że najważniejsza książka Fučíka – najważniejsza i ostatnia – jest książką o męce i śmierci. Dzięki niej głównie, mówiąc „Juliusz Fučík” – myślimy nie o śmierci, lecz o triumfującym życiu. Lata faszystów nie tylko zhańbiły ludzkość bezmiarem okrucieństwa i podłości, ujawniły one również wielkość i piękno człowieka, jego heroizm i dostojeństwo najwyższej miary.

Reportáž... jest wyjątkowym utworem także w literaturze światowej³, gdyż przekazuje doznania i odczucia, jakie towarzyszą człowiekowi skazanemu na śmierć. Po wielu miesiącach spędzonych w więzieniu, gdy dobiegły już końca przesłuchania J. Fučík zanotował:

A więc już koniec tym zmaganiom. Teraz będzie tylko czekanie – dwa, trzy tygodnie zanim opracują akt oskarżenia, potem podróż do Reichu, czekanie na rozprawę, wyrok i wreszcie sto dni czekania na stracenie. [...] jest to wyścig nadziei z wojną. Wyścig śmierci ze śmiercią. Co przyjdzie wcześniej: śmierć faszystów czy moja?

³ Za *Reportáž spod szubienicy* Juliusz Fučík otrzymał pośmiertnie Międzynarodową Nagrodę Pokoju.

Fučík wiedział, że zginie, ale był też przekonany o zagładzie faszyzmu, sprawcy niezliczonej ilości tragedii.

Reportaż... to wstrząsający dokument hitlerowskich zbrodni, który trudno porównać z utworami beletrystycznymi. W literaturze pięknej, mówiącej o wojnie, jest wiele pozycji ciekawych i bogatych pod względem artystycznym, ale żadna z nich nie jest w stanie rywalizować z *Reportażem...*, jeśli chodzi o ładunek emocji, grozy, ludzkich odczuć i doznań.

Utwór ten położył podwaliny pod nurt heroiczny w czeskiej literaturze wojennej, przedstawiając człowieka w sytuacji wyjątkowej, granicznej, zmuszającej do dokonania wyboru, gdzie decyzja bohatera oznacza całkowite zwycięstwo lub upadek. Jednak najwyższe wartości etyczne zawsze zwyciężają.

Afirmacja człowieka, wiara w lepsze jutro i pochwała życia rozbrzmiewają także w innych utworach, do których należy ostatni tom trylogii powieściowej Marii Pujmanovej *Život proti smrti* (*Życie zwycięża śmierć*) wydany w roku 1952, a w rok później wyróżniony nagrodą państwową. Pierwsze dwa utwory trylogii to: *Lidé na křižovatce* (*Ludzie na rozstajach*, 1937) oraz *Hra s ohněm* (*Igranie z ogniem*, 1948). Trzecia część trylogii – *Życie zwycięża śmierć* – obejmuje lata drugiej wojny światowej. Świadomym założeniem autorki było danie możliwie pełnego obrazu dziejów Czechosłowacji, począwszy od katastrofy monachijskiej po majowe dni zwycięskiego 1945 roku.

Akcja powieści rozgrywa się na terenach Czech, Moraw, Słowacji, Niemiec oraz na rozległych obszarach Związku Radzieckiego. Treścią zaś są losy rodziny Gamzów i Urbanków, których członkowie są wszędzie tam, gdzie rozgrywają się najważniejsze wydarzenia. I tak Andrzej Urban zaciąga się do tworzonych w Buzułku oddziałów czechosłowackich, by wraz z Armią Czerwoną przynieść ojczyźnie zwycięstwo. Jego dziewczyna – Keto, Gruzinka – także wkłada mundur i niesie pomoc rannym jako sanitariuszka. Wkrótce dostaje się do niewoli i zostaje wywieziona do obozu w Ravensbrück, gdzie poznaje lidiczanki. Obok postaci fikcyjnych Pujmanová umieszcza postacie autentyczne. I tak jedną z więźniarek w Ravensbrück jest Gusta Fučí-

ková. W powieści znajdujemy również opisy akcji sabotażowych, takich jak m.in. wysadzenie pociągu.

Życie zwycięża śmierć to hymn pochwalny na cześć ludzi przeciwstawiających się okupantowi. Powieść kończy opis powstania praskiego, w którym udział bierze jeden z najmłodszych bohaterów książki – Mitia, a podczas uroczystości defilady wojsk czechosłowackich i radzieckich spotykają się po latach ludzie sobie bliscy.

Nie jest zadaniem tej książki notować wszystkie kopniaki i ciosy, które ogłuszały, okaleczały i zabijały niewinnych ludzi po prostu za to, że mówią innym niż hitlerowska rasa panów, rasy łupieżców i zaborców. Nie będziemy tu opisywać okrucieństw, jakie popełniały uwolnione z łańcucha i wpuszczone do dżungli hitlerowskiego obozu bestie ludzkie – są bowiem nie do opisanania – aby zgłębiać rzeki męczeńskiej krwi przełanej tam za drutami. Nie zdołalibyśmy tego uczynić, utonęlibyśmy przecież w łzach i bólu, i smutku. Książka ta pragnie mówić o czym innym, chce utrwalić te godne podziwu fakty, które umacniają w nas wiarę w człowieka i w całą ludzkość (Pujmanová 1953, s. 5).

Co prawda, Pujmanová nie zdołała przedstawić wszystkich tragedii ludzkich, które niosła ze sobą wojna, bo jest to oczywiście zadanie niewykonalne, niemniej jednak jej ambicją było wszechstronne przedstawienie życia czeskiego społeczeństwa. Pisarka postawiła na maksymalizm. Ukazała walkę Czechów na terenie kraju, jak i za granicą. W książce znalazła odbicie tragedia Lidic, jak i męczeństwo patriotów w więzieniach i obozach koncentracyjnych, walka środowisk zaangażowanych w pracy konspiracyjnej i ogromna rzesza wyznawców „biernego oporu”. Autorka nie omieszkała przedstawić również kolaborantów. Brak selekcji w doborze materiałów historycznych stał się źródłem porażki artystycznej. Spowodował, że pisarka nie ustrzegła się uproszczeń i dużej dozy schematyzmu. Zastosowała technikę „czarno-białą”, porzuciła epicki spokój na rzecz patosów i tonów moralizatorskich. Nie mniej *Život proti smrti*, zakrojony na miarę epepej narodowej, pod względem poznawczym stanowi dla czytelnika pozycję interesującą.

Problematykę obozową porusza w swoich utworach także Milan Jariš. Na przykład akcja opowiadania pt. *Můj Rosjanin* rozgrywa się

w obozie Mauthausen, zimą 1944 roku. Codziennie wieczorem do baraku Czechów przychodzą Rosjanie, Polacy, Jugosłowianie, bo tam najłatwiej o dodatkową porcję strawy. Czasami jest nią miska ubogiej rzepy, zdarza się, że kawałek chleba. Każdy z Czechów ma „swojego Rosjanina”, z którym się dzieli jedzeniem. W powieści zostaje nim Jurij Wartanow z Moskwy, student medycyny. Pewnego dnia wieczorem Milan mówi „swojemu Rosjaninowi”, że widział z okna warsztatu egzekucję. Wówczas Jurij prosi go, by obiecał, że będzie patrzył, jak i jego będą zabijać. Milan się zgadza, bo nie wierzy, by to kiedykolwiek miało nastąpić. Wkrótce jednak dowiaduje się o nieudanej ucieczce Wartanowa z obozu. Jeszcze tego samego dnia Milan stoi w oknie i widzi, jak prowadzą pięciu skazanych, wśród nich Jurija Wartanowa. Jariš kończy swoje opowiadanie następującym apelem skierowanym do czytelników:

Nie wiem, kiedy pojedę do Moskwy. Jeśliby ktoś z czytelników pojechał, niechaj zajdzie na Jermołajewskij pierieulok i niech zawiadomi panią Wartanow, że syn jej Jurij zginął w Mauthausen jak mężczyzna i wcale się nie bał (Jariš 1948, s. 33).

Zdecydowana większość utworów podejmujących problematykę wojenną poświęcona została walce z okupantem. Tematyka tzw. „trzeciego frontu” wystąpiła najwyraźniej w opowiadaniach Jana Drdy ze zbioru *Němá barikáda* (*Niema barykada*, 1946). Ukazane są w nich przykłady czynnego i biernego oporu. Bohaterami Drdy są w większości zwykli, szarzy ludzie, którzy w chwilach decydujących potrafią zdobyć się na bohaterski czyn. I tak np. Havlík z opowiadania *Včelář* (*Pszczelarz*) ukrywa w jednym ze swoich uli radiostację. Gdy zjawiają się Niemcy, spostrzegają kabel łączący radiostację z dachem pasieki. Wówczas komendant oddziału SS strzela w ule. Wypłoszone pszczoły zaczynają kąsać esesmanów. Havlík, trzymając w ręku niezdolną już do jakiegokolwiek ruchu królową, mówi roztrzęsiony: „To... są... oni... Nawet pszczoły... zabijają”. Wzywany trzykrotnie przez komendanta SS do natychmiastowego opuszczenia ogrodu i zaprzestania wygadywania bzdur, pszczelarz nie usłucha rozkazu. Głównie, jak jego ukochane pszczoły.

Z kolei w opowiadaniu *Pancéřová pěst* (*Pancerfaust*) Jan Drda przedstawia jeden z epizodów powstania praskiego. Siedemnastoletni Pepík Hošek biegnie na pomoc walczącym powstańcom. Gdy rozdzielają broń, nikt nie bierze pancerfausta, bo nie umie się nim posługiwać. Pepík też nie umie, ale mimo to bierze broń, by nie zostać z pustymi rękoma. Celuje w niemiecki czołg i trafia go. Natomiast w opowiadaniu zatytułowanym *Vyšší princip* (*Wyższa zasada*) Drda ukazuje demonstrację cywilnej odwagi. Wychowawca klasy siódmej, której trzech uczniowie zostali rozstrzelani za pochwałę zamachu na Heydricha, zobowiązany przez dyrekcję szkoły do potępienia tego czynu mówi swoim wychowankom to, co nakazuje mu serce.

Ze stanowiska wyższej zasady moralności... mogę wam powiedzieć tylko jedno: zabójstwo tyrana nie jest zbrodnią!

a na zakończenie powoli, cichym, spokojnym głosem dodaje:

Ja także pochwalam zamach na Heydricha.

Zbiór opowiadań *Milčząca barykada* jest cenną pozycją w dorobku Jana Drdy. Przedstawia w nim pisarz patriotyzm i umiłowanie wolności. Akty biernego oporu zyskały w jego twórczości rangę niezwykle wysoką, stojącą na równi z czynem zbrojnym. Również w opowiadaniu *Sztandar*, które ukazało się w tomie *Wieczera na jodłowym garbie*, pisarz powraca do tematyki okupacyjnej. Przedstawia w nim uczciwych Niemców, więźniów politycznych, którzy przychodzą z pomocą Czechowi, więźniowi obozu w Buchenwaldzie.

Tematykę ruchu oporu na terenie Protektoratu podjęło wielu czeskich twórców, a wśród nich Jiří Marek (prawdziwe nazwisko Puchwein). W utworze zatytułowanym *Muži jdou ve tmě* (*Marsz w ciemnościach*, 1946), będącym szkicem balladowym, Jiří Marek przedstawia losy grupy radzieckich żołnierzy wraz z porucznikiem armii czechosłowackiej, która zostaje zrzucona na terenie Czech. Zadaniem tej grupy jest przygotowanie powstania oraz przekazywanie informacji o ruchach wojsk nieprzyjacielskich. Grupa składa się z dwóch oddziałów, które wskutek nieprzewidzianych trudności lądują w odległości 50 km od siebie. Pisarz w dalszej części utworu dokładnie

opisuje perypetie oddziału Bartoša, który pod osłoną nocy stara się odnaleźć grupę Dawidowa. Ludzie Bartoša podczas wędrówki spotykają Czechów, którzy chętnie udzielają im pomocy, jak chociażby ci, którzy dali im nocleg i zaopiekowali się rannym Iwanem. Lecz są wśród nich i tacy, którzy wolą się nie narażać. Powieść *Marsz w ciemnościach*, opisująca kilkudniowe dzieje radzieckich spadochroniarzy i porucznika armii czechosłowackiej w marcu 1944 roku jest pretekstem do ukazania współpracy Czechów z Rosjanami w walce z hitlerowcami. Natomiast tom opowiadań *Nad nami svítá (Nad nami świta, 1950)* przedstawia życie czeskich górników przed wojną, w czasie i po wojnie z jego bogatą i żywą problematyką. Opowiadanie *O sprytnym nadsztygarze* ukazuje postać pomysłowego i odważnego nadsztygara Kubáta, który wyprowadził w pole esesmana przeprowadzającego inspekcję. Część materiału wybuchowego znajdującego się w kopalni górniczej przekazywali członkom ruchu oporu. Aby zniechęcić hitlerowców do częstych kontroli, Kubát specjalnie poprowadził esesmana do magazynu najgorszym chodnikiem – wąskim, niskim, w części zalany wodą, a w magazynie przy liczeniu skrzynek dynamitu oszukiwał. Jiří Marek tak rozpoczyna to opowiadanie:

Ta historia może się komuś wydać bez znaczenia i może postawi jej ktoś zarzut, że wtedy przeciw tym czarnym diabłom, co zalali nasz kraj, inaczej trzeba było wojować, zupełnie inaczej, niż uczynił to bohater tego opowiadania. To prawda. Ale nie zapominajmy jednak, że nie każde bohaterstwo ma tylko dzięki temu wartość, że kończy się śmiercią. Prawdziwe bohaterstwo to walka.

W opowiadaniu *Żołnierze* z tego samego zbioru, pisarz przedstawia przemiany polityczne i społeczne zachodzące po wyzwoleniu. Jego bohaterami są Czech Karel Schreier i Słowak Jan Stodola. Obaj brali czynny udział w walce z okupantem. Po wojnie jako górnicy pracują w tej samej kopalni i nawzajem opowiadają sobie przeżycia okupacyjne. Karol już jako mały chłopiec zostaje sierotą: umiera mu matka, a ojca nie zna. Gdy wybucha wojna, zostaje ze względu na swoje nazwisko uznany za Niemca i wcielony do armii, ale naprawdę, w głębi serca, czuje się Czechem. Podczas walk w pobliżu Neapolu z oddziałami kanadyjskimi korzysta z pierwszej nadarżającej się oka-

zji i ucieka od Niemców. Zostaje ranny, ale w końcu trafia do oddziałów czechosłowackich.

Inny jest los Jana Stodoli. Powołany do wojska i wcielony do oddziałów niemieckich, jak każdy Słowak musi się zdecydować, czy zostać z Niemcami, czy iść do Rosjan, czy zdezerterować. A oto, co postanawia:

Wtedy wystąpił żołnierz z karabinem, zatoczył ręką łuk w kierunku wschodu i zawołał:

– Pójdziemy tam. Do Sowietów...

Żołnierz ten – był to Jan Stodola – przejął z tą chwilą dowództwo. Wypowiedział bowiem to, co wszyscy mniej więcej czuli, że nigdzie indziej tylko tam znaleźć mogą pewne oparcie.

Pierwszą opublikowaną książką czeskiego pisarza, która mówi o drugiej wojnie światowej, jest *Turysta mimo woli, 1946 (Turista proti své vůli, 1941)*. Została ona napisana i zilustrowana przez czeskiego grafika, karykaturzystę, dramaturga i dziennikarza Adolfa Hoffmeistera w roku 1941 w Ameryce. Jest to zbeletryzowany reportaż o losach tułaczycy samego autora, który wiosną 1939 roku opuścił okupowaną przez hitlerowców ojczyznę. Bohater utworu, Jan Prokop, to czeski satyryk uciekający spod okupacji niemieckiej w poszukiwaniu wolności i sprawiedliwości. Licząc na pomoc sprzymierzeńców trafia najpierw do Francji, potem do Algierii i Portugalii. Wszędzie jednak spotyka się z podejrzliwością władz, które dla pewności zamykają go w więzieniach i obozach. Ta przesadna ostrożność ze strony policji – co prawda – studzi jego sympatie do Zachodu, ale nie odbiera mu poczucia humoru i pogłębia jego wiedzę o niegościnnych krajach. Po wielu perypetiach Jan Prokop przybywa do USA, gdzie pierwsze pytanie, jakie mu zadaje oficer amerykański brzmi:

Po co pan przyjechał do USA? [...] Przyjechałem, bo Niemcy wypędzili mnie z domu. Bo Francja z zarodkami faszyzmu w swym ponętym ciele zaprosiła mnie, by mnie oszukać. Bo kraj za krajem odmawiał prześladowanym pozwolenia na zaczerpnięcie oddechu i nie chciał tolerować ich tęsknoty i głodu. Bo nigdzie na zachód od Czech nie znalazłem kraju, który by posiadał nieco wolności do rozdania i dość miejsca dla uchodźców różnych krajów, kultur, wyznań i ras.

Ponieważ autorem tej książki jest utalentowany karykaturzysta, zabawne rysunki często górują nad tekstem. *Turysta mimo woli* Adolfa Hoffmeistera napisany i zilustrowany dowcipnie, lekko, ze sporą dozą autoironii jest zarazem przesycony gorzką zadumą nad sytuacją człowieka pozbawionego ojczyzny.

Śród pisarzy, którzy przebywając na emigracji, jeszcze w trakcie działań wojennych starali się utrwalić swoje przeżycia i spostrzeżenia, na uwagę zasługuje Jiří Mucha. Jego proza nacechowana jest patriotyzmem, wolą walki, ale także poczuciem chaosu świata i zagubienia w nim. Bohaterami powieści Muchy pt. *Most* (1943) są żołnierze reprezentujący postawę konsekwentnej walki z wrogiem oraz brania życia na gorąco, których sytuacja zmusza do bohaterskich czynów, co więcej kształtuje ich na świadomych bojowników z faszyzmem. Jeden z nich to młody Żyd z Zakarpacia, licealista, drugi to praski rzeźbiarz. Obaj szukają własnego miejsca na ziemi. Powieść Muchy daje pierwszeństwo koncepcjom fatalistycznym. Jej bohaterowie błędzą, poszukują wyjaśnień i nie znajdują ich. Intelktualnym niepokojem kres kładzie dopiero ponura, ale jakże przekonująca w kontekście książki artystycznie udana i prawdziwa metafora. Oddział czechosłowacki ginie na moście w Villevielle, który za wcześniej podminowała wycofująca się przed Niemcami piąta kolumna wojsk francuskich. Chaos, który towarzyszył bohaterom *Mostu*, chaos, z którym starali się walczyć zatriumfował w pełni, przyniósł im tragiczną i przypadkową śmierć. Utwór Muchy jest powieścią przede wszystkim psychologiczną, w której autor z dużym znanstwem i swobodą kreśli nastroje panujące w czasie wojny w Pradze, Krakowie, na Rusi Zakarpackiej, w Budapeszcie i Paryżu. Pisał ją bowiem żołnierz oddziałów czechosłowackich i wojenny korespondent. Rozdziały *Mostu* kreślił na linii frontu we Francji, a potem w Afryce i Azji. *Most* po raz pierwszy ukazał się w Londynie w 1943 roku, a dopiero w 1946 roku w Czechosłowacji. Problematykę wojenną podjął Jiří Mucha również w opowiadaniu *Odwrót*, które w Polsce ukazało się w tomie *Więcej niż miłość*. Michał Sprusiński omawiając twórczość Muchy napisał:

Sumiennosc analizy opartej o fakty i w nich znajdujacej oparcie jest atutem pisarstwa Muchy. Znacznie natomiast slabsze sa próby bezposredniego komentarza autorskiego. Nie jest ich – co prawda – wiele, lecz przynoszą niemal wyłącznie zapis banalnych „złoty myśli”.

A nawiązując do powieści, napisał:

Most jest nieretuszowaną kroniką nastrojów i dążeń trójki bohaterów. Nie ztracając cech indywidualnych są równocześnie typowymi przedstawicielami wielu młodych ludzi z pokolenia, któremu wojna przerwała czas wakacji i postawiła ich wobec nowej rzeczywistości, w obliczu wielkiej życiowej próby.

Wojna jako czas moralnego wyboru, przewartościowania ideałów, postaw i czynów, jako imperatyw zmuszający każdego człowieka do działań nierzadko wbrew własnej woli i nawykowi stały się tematem, a ściślej tłem powieści Edwarda Valenty *Jdi za zeleným světlem (Barwy nadziei, 1956)*. Napisana wkrótce po wyzwoleniu, została wydana w dziesięć lat później. *Barwy nadziei* to obszerna powieść, wyłamująca się z powszechnie wówczas stosowanych schematów w czeskiej literaturze, operująca głęboką analizą psychologiczną postaci, wyposażona w bogatą fabułę oraz w sytuacje o dużym dramatycznym napięciu. Porusza problemy moralne. Pierwszy z nich to problem strachu podsycanego świadomie przez cały system hitlerowskich rządów. Strach o życie jest tym większy, im bliższe staje się wyzwolenie spod niemieckiego faszyzmu:

[...] ocena życia rośnie wraz z upływającym czasem, a tym samym rośnie strach o życie. No bo stracić życie dzisiaj, kiedy mamy już przed sobą niezachwianą pewność zwycięstwa, to znaczy stracić cholernie więcej, niż gdyby się to życie straciło pięć lat temu. Wyobraźcie sobie – zginąć akurat w ostatnim dniu wojny.

Problem drugi to samotność jednostki skazanej na śmierć. Jedyne zbiorowość nigdy nie ginie. Na przykładzie profesora Šimona – niewielkiej miary pisarza i malarza – Valenta ukazuje wszelkie odmiany strachu oraz jego powolne przełamywanie pod naporem zaistniałych okoliczności. Losy Šimona stanowią główną oś schematu kompozycyjnego powieści. W miarę ewolucji bohatera, jego zacieśniających się kontaktów z rzeczywistością, Valenta wprowadza do powieści co-

raz szerszy krąg ludzi, spraw i różnego rodzaju problemy. Sytuacje dramatyczne rozgrywają się na dwu płaszczyznach: w osobistym życiu bohatera i życiu społecznym. Šimon odkrywa drzemiącą w nim dotąd spóźnioną miłość, która mimo skomplikowanych przeszkód natury moralnej wybucha z ogromną siłą i pociąga za sobą dalsze zmiany: zaangażowanie w walkę z okupantem oraz zerwanie z postawą racjonalisty-outsidera. Dwutorowa kompozycja powieści – partie relacji odautorskiej przeplatane fragmentami pamiętnika Šimona – pozwala pisarzowi na swobodne cofanie się w czasie, na szczegółową analizę stanów wewnętrznych i procesów przemian bohatera. Zarówno profesor Šimon, jak i inne postacie powieści, oglądamy raz ich własnymi oczyma, kiedy indziej oczyma ludzi „z zewnątrz”. Metodę tę przejął Valenta od Karla Čapka (cykl powieściowy *Zwyczajne życie*, *Hordubal*, *Meteor*).

Osobne miejsce w czeskiej prozie o wojnie zajmuje t e m a t y k a o b o z o w a. Odmienna od całokształtu literatury obozowej jest powieść Emila Františka Buriana *Trosečníci z Cap Arcony* (*Rozbitkowie z Cap Arcony*). Jej akcja rozgrywa się między 15 kwietniem a 8 majem 1945 roku. Wówczas to Rosjanie rozpoczęli ofensywę na Berlin, a Anglicy znajdowali się o krok od międzynarodowego obozu koncentracyjnego w Neuengamme. Tragedia dwudziestu tysięcy więźniów tego obozu, załadowanych na statek w Lubece i wywiezionych na północ została przedstawiona w powieści Buriana. Wśród więźniów główną rolę odgrywa grupa Czechów i Polaków. Powieść *Rozbitkowie z Cap Arcony* powstała wkrótce po powrocie Buriana z obozu koncentracyjnego. Przedstawia ona tragedię zatopienia w Zatoce Lubeckiej we wrakach statków transoceanicznych tysięcy więźniów z różnych zbombardowanych przez lotnictwo angielskie lagrów niemieckich. Ta półbeletrystyczna, półdokumentalna powieść została nasycona ogromnym ładunkiem wiary w nieprzemijającą wartość człowieka. Nie brak w niej również humoru, radości życia i wyraźnych pierwiastków poetyckich.

Wojna służyła czeskim prozaikom nie tylko jako temat, ale też jako pretekst do realizacji pomysłów o charakterze sensacyjnym, przygo-

dowym, satyrycznym itp. Do grupy tych utworów należy powieść Norberta Frýda *Kat nepočká* (*Ostatnia rola wielkiej gwiazdy*, 1958), w której pisarz, podobnie jak w większości swoich utworów, dokonuje zespolenia beletrystyki z formą reportażu. Jest to studium psychologiczne starzejącej się aktorki, która w sytuacji przymusowej potrafi ze stanu izolacji i obojętności przejść w stan aktywnej walki z okupantem. Akcja opowiadania rozgrywa się w Barrandovie, w Peczkamie – siedzibie Gestapo i na Pankrącu w ciągu jednego tygodnia, w którym Karla Hlin przechodzi metamorfozę – z beztrioskiej subretki przeobraża się w kobietę, potrafiąca stawić opór okupantowi.

Sensacyjno-kryminalny charakter ma również książka Karola Józefa Beneša *Hra o život* (*Gra o życie*, 1958). Tomik ten zawiera dwa dłuższe opowiadania, których akcja rozgrywa się w okupowanej Czechosłowacji. Wątki natury psychologicznej przeplatają się tu z elementami sensacji. Pierwsze z tych opowiadań to *Cztery dni*, przejmująca acz rozwlekła opowieść o przestępcy kryminalnym Jezberze, skazanym za zabójstwo na śmierć, któremu sąd jeszcze w okresie niepodległości zmienia wyrok na dożywocie. Gdy zbliża się koniec wojny, hitlerowcy pędzą go wraz z innymi więźniami, w tym z politycznymi, na Zachód. W tej grupie znajduje się sędzia Jezbery – Bilek. Podczas kilkudniowego marszu i codziennych bombardowań wielu więźniów ucieka spod eskorty hitlerowców. Już na neutralnym gruncie ponownie spotykają się dawny sędzia i jego skazany. W trakcie rozmowy, jaka się między nimi wywiązuje, Jezbera mówi:

Wiesz Bilek, powiem ci coś jeszcze. Kiedyście zaczęli przemycać do celi gazety. Kiedyście głośno czytali wiadomości z frontów. Kiedyście o nich dyskutowali. Kiedyście śmiali się z ich niepewnych, wstydliwych sformułowań, kręctw i przemilczeń. Kiedyście się cieszyli z każdej klęski hitlerowców. Kiedy słyszałem, co się dzieje u nas w kraju. O egzekucjach. Jak się nasi dzielnie trzymają i walczą. Kiedy słyszałem, z jaką wiarą mówicie o odzyskaniu wolności. O ojczyźnie. I w ogóle... wiesz przecież... Powiedziałeś przed chwilą, że nie domyślaliście się... Nic nie szkodzi. Ale dzięki temu wszystkiemu przywracaliście mi powoli, powolutku podobieństwo do człowieka... nie, nie tak było... wskrzeszaliście mnie... tak jakoś. A ja... ja zacząłem wierzyć razem z wami. Cieszyć się razem z wami. Kochać razem z wami. Znow miałem kraj rodzinny. Ojczyznę. Już nie byłem tylko numerem. Znowu byłem Antonim Jezberą....

Przez cztery dni sędzia i sądzony są razem, co prawda, wolni, ale pod ogniem dział artyleryjskich. Oswobodzenie przynoszą Amerykanie. Natychmiast uwalniają więźniów politycznych, natomiast kryminalnym każą się ujawnić. Jezbera pragnie się ukryć, wie, że dawny sędzia go nie zdradzi, ale nie przypuszcza, że zrobi to inny więzień. I tak po czterech dniach względnej swobody Jezbera wraca w asyście amerykańskiego żołnierza do tego samego więzienia, z którego wyprowadzili go Niemcy. Tej tragedii przeżyć nie może. Łudząc się przez pewien czas, że i jego obejmie amnestia, natychmiast, gdy zamykają się za nim powtórnie drzwi celi więziennej, popełnia samobójstwo.

W odróżnieniu od pierwszego opowiadania Beneša pt. *Cztery dni*, nasyconego mnóstwem wątków nie posuwających akcji naprzód, drugie pt. *Pułapka* nabiera rumieńców. Jego końcowe partie pełne są tragicznych pomyłek i dramatycznych sytuacji, trzymających czytelnika w napięciu. Jego akcja rozgrywa się w trzecim roku wojny. Ukazuje dzieje działaczki politycznej, która dostaje się w ręce gestapowskich prowokatorów. Zamknięta na Pankrącu w jednej celi z agentką gestapo, odgrywającą świetną rolę współwięźniarki-przyjaciółki, komunistka Róża popełnia parę błędów. Agentka zyskuje zaufanie Róży, a ta z kolei chcąc pomóc towarzyszom, ujawnia jej tajemnice konspiracji. Zwiedziona podstępem korzysta ze sfingowanej okazji do ucieczki i naprowadza gestapo na bliższy trop. Mimo wielu mrozących krew w żyłach sytuacji bohaterka opowiadania wychodzi obronną ręką ze wszystkich opresji. Stanisław Wygodzki pisząc o książce Beneša *Gra o życie*, znacznie wyżej ocenił *Cztery dni* niż *Pułapkę*:

Pierwsze opowiadanie jest bezwzględnie lepsze, daje obraz zderzenia się mirażu i rzeczywistości, imaginalności z realnością, ujawnia konflikt człowieka świadomego swej winy, lecz pewnego, iż społeczeństwo może mu już zaufać.

Co prawda, opowiadanie *Cztery dni* jest o wiele lepsze od *Pułapki*, ale – niestety – nie jest pozbawione wad. Równie nieodkrywcza i w niczym nie wzbogacająca literackiego obrazu wojny wydała się krytyce powieść Jana Weissa *Volání o pomoc* (*Wołanie o pomoc*, 1946). Podjął w niej autor niezbyt udaną artystyczną próbę zobrazowania atmosfery okupacji hitlerowskiej w Pradze. *Wołanie o pomoc* to studium literac-

kie młodego chłopca, dotkniętego chorobą psychiczną oraz jego nauczyciela Chrtka, człowieka pozbawionego hamulców moralnych, natomiast obdarzonego przerostem ambicji. Zdzisław Hierowski tak ocenił powieść Jana Weissa:

Jak zwykle u tego pisarza, pomysł wyjściowy jest oryginalny i szokujący: historia chłopca, który dotknięty antropofobią i trzymany w domu przez matkę, nie wie nawet, że wybuchła wojna, że kraj utracił niepodległość. Ta osobliwa i nieprawdopodobna sytuacja pozwala autorowi na poddanie Zdeńka wpływowi kolaboracjonisty i karierowicza Fryderyka Chrtka, który zjawia się przy nim w roli korepetytora. Są jeszcze w tej powieści inne nieprawdopodobieństwa, ale wszystko kończy się jak trzeba, bo Chrtek ponosi zasłużoną karę, a Zdeňek włącza się do walki podziemnej. Wszystko to opowiedziane jest żywo i interesująco, ale w sumie *Wołanie o pomoc* trudno uznać za coś więcej, niż tylko za powieść łatwą i popularną (Hierowski 1971).

Nic więc dziwnego, że recenzent „Życia literackiego”, Michał Sprusiński, nazwał powieść Jana Weissa *Wołaniem bez echa*, w której znajdziemy „wiele udanych fragmentów, pozostających tylko fragmentami nie liczącymi się w ogólnym rachunku”. *Wołanie o pomoc* nie jest najlepszą książką w dorobku pisarskim Weissa, którego źródła należy szukać w okresie międzywojennym o wiele bardziej dla niego łaskawym.

W 1954 roku pojawiła się reprezentatywna powieść czeskiej „generacji Kolumbów” *Ročník jedenadvacet* Karla Ptačnika. Powieść została przyjęta z aplauzem przez odbiorców literackich, znudzonych już „papierowymi” schematami. Szczerze wypowiedzi autora, bezpośredniego uczestnika opisywanych przez siebie wydarzeń, np. przymusowych robót w Niemczech, skutki nalotów lotnictwa alianckiego, moralne „zdziczenie” ludzi poddanych tępemu reżimowi pracy, wierzących i wątpiących w klęskę Rzeszy wraz z wprowadzeniem haszkowskich motywów uchroniły Ptačnika przed schematyzmem.

Prawdziwa „odwilż” nastąpiła po roku 1956, przynosząc aktywność we wszystkich tematach życia społecznego. Norma literacka wytworzona na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych obowiązująca wówczas niemal całą literaturę w wyniku przemian historycznych i kulturowych po 1956 roku, znalazła się pod szczególnym oglądem krytyki i samych twórców. Nastąpił wyraźny zwrot zaintere-

sowania pisarzy ku literackiej tradycji dwudziestolecia międzywojennego, a zwłaszcza prozy o charakterze analitycznym, której źródła leżą w trylogii K. Čapka, powieściach E. Hostovskiego czy R. Weinera. Nastąpił wyraźny przełom w literaturze, który zaowocował gruntownym sondażem psychiki człowieka, zgłębieniem sensu jego egzystencji.

Od drugiej połowy lat pięćdziesiątych, od wydania powieści N. Frýda *Krabice živých* (1956), cyklu opowiadań A. Lustiga *Noc naděje* (1957) i opowiadania J. Otčenáška *Romeo, Julie a tma* (1958) zaczyna się tzw. druga fala zainteresowania wojną. Z dystansu czasu podejmując temat drugiej wojny światowej jako moment wielkiego doświadczenia oraz moralnej próby jednostki w jej zmaganiu ze światem i własnym losem, prozaicy urzeczywistnili cele przyświecające całej literaturze czeskiej po 1956 roku. Wyzwolili się ze sztywnych schematów i „recept” na twórczość literacką. Pozbyli się schematycznych postaci, świat ich utworów przestał być tylko wiernym, fotograficznym odzwierciedleniem typowej rzeczywistości. Wyznaczyli również nową rolę narratorowi, przestał on spełniać funkcję nadrzędną, wszystkowiedzącą lub opisującą. W wyniku tego nowa fala utworów o czasach „pogardy i przemocy” kładzie nacisk na problematykę egzystencjalną. W centrum uwagi pisarzy znalazły się zagadnienia moralne, psychologiczne i filozoficzne związane z losem jednostki uwikłanej w dziejowe doświadczenia. Nowy bohater prozy, szary, przeciętny obywatel Protektoratu, daleki od militarnego zapału, jakby przypadkiem zamieszany w wojenną zawieruchę, żyje pod presją nieustannego zagrożenia. Stara się odnaleźć jakiś cel, sens moralny, który by mu pomógł przetrwać, zachować godność, przejrzeć sens własnego losu. Wojna potraktowana została jako czas próby, czas demaskowania osobowości człowieka. Mroczna atmosfera dnia powszedniego w Czechach tamtych lat, izolacja w getcie, upodlenie w obozach załamują się w pryzmacie indywidualnych odczuć bohatera.

Nowy nurt prozy o tematyce wojennej tworzyli przedstawiciele „pokolenia Kolumbów”, pisarze młodszego pokolenia, którzy wojnę przeżyli w wieku chłopięcym (np. Škvorecký, Lustig).

Jednym z pisarzy, którzy w roku 1958 „przebojem” weszli do czeskiej literatury wojennej był J. Otčenášek, którego książka *Romeo, Julie a tma* (*Romeo, Julia i mrok*, 1958) zdobyła międzynarodowy rozgłos. Pisarz, świadomie nawiązując do wielkiego szekspirowskiego dramatu, przedstawił dzieje tragicznej miłości dwojga młodych: Czecha Pawła i Żydówki Ester, którą Paweł ukrywa. Akcja utworu rozgrywa się w ciągu kilku dni w okupowanej Pradze, w czasie wzmożonego hitlerowskiego terroru po zamachu na Heydricha. Ester, której rodzice zostali wywiezieni do Terezína, czuje się bezradna i niepotrzebna. Jej życie zdeterminowała polityka rasistowska. Boi się nawet, że jej żydowskie pochodzenie może zniweczyć uczucie Pawła. Ale jest w błędzie. Paweł to człowiek nieprzeciętny. Kierując się szlachetnymi pobudkami, naraża własne życie, by ją ocalić. Precyzyjnie obmyślona konstrukcja tej powieści, zmierza krok za krokiem do podwójnej – uczuciowej i sytuacyjnej – kulminacji, do nieuniknionego tragicznego finału.

Jest to bardzo piękna opowieść! Przede wszystkim piękna dzięki swej prostocie – w koncepcji, w kompozycji i wykonaniu – dzięki swej dostępności i powściągliwemu, wewnętrznemu patosowi, który traktując temat tak dramatyczny, potrafi okazać się tak ściszym w swej narracyjnej formie. Historia dwojga młodych, których idylla rzucona jest na tło „mroku” okupacyjnego, pełna jest wdzięku i bezpośredniości.

Tyle o książce podaje fragment felietonu pióra J. Iwaszkiewicza. O żywej reakcji na ten utwór świadczy mnogość recenzji, jakie ukazały się po książkowym wydaniu powieści, której popularność zwiększył film powstały na jej kanwie.

Odmierna w spojrzeniu i ujęciu problematyki okupacyjnej jest proza J. Škvoreckiego, w której górę wzięły akcenty satyry, ironii i autoironii. W opowiadaniu *Eine kleine Jazzmusik* ze zbioru *Sedmírámenný svícen* i w powieści *Zbabělci* (1958) Škvorecký przedstawia pokolenie swoich rówieśników zafascynowanych muzyką jazzową. Ta fascynacja jazzem jest buntem przeciwko hitleryzmowi.

Eine kleine Jazzmusik opowiada o gimnazjalistach, którzy za zorganizowanie koncertu jazzowego zapłacili bardzo wysoką cenę:

Franek Rozkoszny dostał wilczy bilet, a gitarzystę Zabranę wydalono z gimnazjum w K. Z możliwością kontynuowania nauki w innej szkole. Ja i gitarzysta Jungwirth, syn pracownika kolei państwowych, zostaliśmy ukarani w ten sam sposób, ale na wieść o wywiezieniu mego ojca do Belsen, zmieniono mi potem karę na wilczy bilet obowiązujący we wszystkich szkołach Protektoratu. W ten sposób zdziesiątkowano przeciętny zespół jazzowy gimnazjum w K. Paddy na koniec. Pół Żyd, pół Aryjczyk przyplącił nasz występ życiem.

Wydarzeniem literackim stała się powieść *Zbabělci (Tchórze)* napisana w 1949 roku, którą Škvorecký opublikował dopiero w 1958 roku. Już sam tytuł sprowokował wiele dyskusji i zmusił do refleksji. Akcja rozgrywa się w ciągu ośmiu dni bezpośrednio poprzedzających wejście wojsk radzieckich do czeskiego miasta Kostelec. Powieść jest wnikliwym studium konformizmu widzianego w kategoriach środowiskowych i generacyjnych. To konformizm skłania kosteleckich bonzów do pozorowania stanu rewolucyjnego, a jednocześnie powstrzymuje przed podjęciem akcji zbrojnej. Chodzi bowiem o to, by czerwonoarmistów zapewnić o swej przyjaźni, a jednocześnie nie drażnić nielicznych już wprawdzie, ale wciąż budzących respekt, Niemców. Tę dziwną sytuację, która ma zmylić sojusznika, poznajemy z przekazu bystrego i krytycznego obserwatora młodzieutkiego Danny'ego Smiřického. Propozycja narratora, będącego zarazem głównym bohaterem, wydaje się trafna. Pozwala bowiem pisarzowi mówić wprost o trudnych i ważnych sprawach. Bohaterowie *Tchórzy* są zafascynowani muzyką jazzową, która staje się dla nich sposobem okazywania otoczeniu swojej frustracji i protestu. Buntują się oni przeciwko zakłamanemu rodzicom. Mit mieszczańskiej rewolucji obnażony został całkowicie, a cnoty mieszczańskie zdyskredytowane.

Osobną grupę drugiej fali zainteresowania wojną stanowią utwory podejmujące tematykę żydowską, która wychodzi poza ramy tego artykułu. Ponadto rok 1958 wniósł do czeskiej literatury całą gamę utworów o tematyce wojennej, pisanych przez pokolenie urodzone w latach 1924–1930, dorastające w atmosferze psychicznego i moralnego terroru, wkraczając do literatury z wewnętrznym nakazem powiedzenia całej prawdy o sobie i świecie zapamiętanym z dzieciństwa.

Literatura

- Beneš K.J., 1958, *Hra o život*, Naše vojsko, Praha.
- Burian E. F., 1965, *Trosečníci z Cap Arcony*, Naše vojsko, Praha.
- Drda J., 1946, *Němá barikáda*, Práce, Praha.
- Frýd N., 1958, *Kat nepočká*, Československý spisovatel, Praha.
- Fučík J., 1975, *Reportáž spod szubienicy*, przeł. Helena Gruszczyńska-Dębska, Czytelnik, Warszawa.
- Hierowski Z., 1971, *Współczesna literatura czeska*, UJ, Kraków.
- Hierowski Z., 1975, *Szkice krytyczne*, Śląsk, Katowice.
- Jariš M., 1948, *...a historie šla za ním*, Svoboda, Praha.
- Jariš M., 1949, *Můj Rosjanin*, „Wolni Ludzie”, nr 8.
- Madany E., 1973, *Czeska literatura o tematyce drugiej wojny światowej i jej recepcja w Polsce*, [w:] *Literatury słowiańskie drugiej wojny światowej*, Warszawa.
- Marek J., 1950, *Nad námi svítá*, Mladá fronta, Praha.
- Marek J., 1951, *Muži jdou ve tmě*, Československý spisovatel, Praha.
- Nawrocki W., 1970, *Josef Škvorecký – epik přežít pokoleniowych*, [w:] J. Škvorecký, *Tchórze*, Śląsk, Katowice.
- Pawłowicz S., 1971, *Nowości przekładów*, „Życie Literackie”, nr 33, s. 10.
- Ptačnick K., 1954, *Ročník jedenadvacet*, Československý spisovatel, Praha.
- Pujmanová M., 1953, *Život proti smrti*, Československý spisovatel Praha.
- Škvorecký J., 1958, *Zbabělci*, Československý spisovatel, Praha.
- Škvorecký J., 1966, *Eine kleine Jazzmusik*, [w:] *Czternaście opowiadań czeskich i słowackich*, tłum. E. Madany, Warszawa.
- Valenta E., 1956, *Jdi za zeleným světlem*, Československý spisovatel, Praha.
- Weiss J., 1946, *Volání o pomoc*, Svobodné noviny, Brno.

Jaroslav Durych jako krytyk literacki

Jaroslav Durych zapisał się w dziejach czeskiego piśmiennictwa przede wszystkim jako prozaik, poeta i nieprzejednany publicysta. Jako jeden z przejawów działalności publicystycznej tego autora na ogół traktuje się również jego wystąpienia krytycznoliterackie, co, jak się zdaje, wynika w głównej mierze z faktu, iż w sprawach czysto literackich Durych wypowiadał się ze swadą równie wielką, co w kwestiach wiary czy na temat aktualnej sytuacji politycznej. Oddzielenie Durycha-krytyka literackiego od Durycha-publicyisty sprawiło też niemałe problemy Ladislavowi Soldánowi, który w ogłoszonym przed kilkoma laty szkicu pokusił się o nakreślenie roli, jaką czeski pisarz pełnił w szeregach międzywojennej krytyki katolickiej (Soldán 1997). Wspomnianą pracę wypełniły w związku z tym rozważania na temat sytuacji katolicyzmu w czasach masarykowskich, bardzo niewiele natomiast mówi ona o twórczości krytycznej autora *Rekviem*. Jedną z uwag Soldána wydaje się jednak co najmniej frapująca – to właśnie dorobek krytycznoliteracki Durycha ma sytuować tego autora u boku takich autorytetów duchowych międzywojnia, jak Karel Čapek i F. X. Šalda. Czym ów twórca zasłużył na tak wielkie uznanie?

Pierwszym poważniejszym wystąpieniem Durycha o charakterze metaliterackim była broszura *Výstražné slovo k českým básníkům* (1919), objętościowo skromny, bo zaledwie czterostronicowy, apel do czeskich pisarzy, by nie wykorzystywali oni swoich umiejętności dla potrzeb polityki. W niektórych biogramach pisarza, jakie opublikowano ostatnio, można odnaleźć sugestię, że owa deklaracja przysporzyła Durychowi wrogów, którzy później atakowali go już przez całe dwudziestolecie międzywojenne. Twierdzenia tego niewątpliwie

trudno byłoby dowieść, wolno jednak przypuszczać, że broszura z roku 1919 w istocie nie wywołała entuzjazmu wśród czeskich literatów. Były to przecież czasy, w których na brak zaangażowania w aktualne problemy polityczne nie bardzo można było sobie pozwolić. Co wszak ważniejsze, teksty krytyczne, jakie od roku 1923 Durych regularnie ogłaszał na łamach pisma „Rozmach”, świadczyły, że wspomniany wyżej apel do pisarzy nie był zapisem chwilowego nastroju. Już w jednym z pierwszych numerów praskiego czasopisma autor *Rekviem* wydał bardzo charakterystyczny dla siebie osąd na temat ówczesnej kultury literackiej:

Doba předcházející měla oporu jednak v některých vzrůstajících se nakladatelstvích, v organizaci spolků, a v tradičních revuích. Ale generace tato jednak vymírá, jednak ochabuje, stárne, výminkáři, nakladatelství prosperují hmotně, ale upadají umělecky, velká nakladatelství ztratila ducha a tradici a proměnila se v závody, jimž jest národní život a národní kultura věcí zcela indiferentní, čímž se ovšem také samy stávají pro národ podniky indiferentními, kterým se už bibliofilové a hledači krásné literatury nejraději zdaleka vyhnou, spolky pozbyly jednoty, páteře a srdečnosti, obec se rozštěpila, poměr mezi spisovateli není žádný, společný zájem týká se jen honorářů nebo nějakého hloupého příležitostného manifestu [...], a revue se dnes stávají zbytečností, neboť jejich čas již minul a nevrátí se zas (Durych 1923, s. 76).

Gdyby przytoczoną tutaj wypowiedź tłumaczyć światopoglądem autora – tak jak postępowano z pracami Durycha w okresie międzywojennym i jak niekiedy czyni się również dzisiaj – należałoby widzieć w niej wyraz przekonania konserwatysty, który we wszelkich przemianach kultury współczesnej dostrzega wyłącznie kolejne dowody kryzysu moralności. Jak bardzo błędna byłaby to jednak wykładnia, świadczą dalsze partie cytowanego tekstu. Surowo oceniwszy najpierw czeską politykę kulturalną lat dwudziestych, Durych przechodził bowiem do refleksji nad stanem ówczesnej literatury czeskiej. A nie była to wcale refleksja wesoła. Jak twierdził, literatura czeska uległa po roku 1918 tak wielkiej ideologizacji, że najważniejszym kryterium jej podziału byłyby zgodność z liniami przodujących w owym czasie partii politycznych. Nie sposób w ogóle mówić o literaturze pięknej – konstatował autor *Rekviem* – wspaniałe perspektywy rozwoju stoją natomiast przed literaturą narodowodem-

kratyczną, narodowosocjalistyczną, socjaldemokratyczną, agrarną i komunistyczną. W sposób wielce znamienity Durych charakteryzował przy tym własny stosunek do ówczesnej produkcji literackiej:

Nebojím se žádné literární ideologie, ani lidovecké, ani marxistické, ani buržoastské, ani pacifistické, ani futuristické, ani volnomyšlenkářské, snesu všechny možné formy i neforemnosti, evoluce i revoluce, tradice i amorfnosti, plagiáty i dětinské a stařecké imbecilnosti, ale žádám vždy aspoň něco, malé, malounek něco, skoro nic, ale nenalézám-li tam ani toto „skoro nic“, pak už i tu cigaretu hodím do popele, ačkoliv byla ze všeho požitku nejlepší (Durych 1923, s. 76).

Dobrym uzupełnieniem powyższego oświadczenia zdaje się fragment artykułu Durycha zatytułowanego *L'art pour l'art*:

Nejsa příliš vzdělán v kritické dialektice, přiznávám se s nehoráznou upřímností, že lartpourlartismu neznám ani dobře, ani dostatečně. Ale vím, že *l'art pour l'art* znamená umění pro umění, a myslím, že mám trochu práva říci veřejně, že toto heslo jest i heslem mým, že je považuji za heslo nejen dobré, ale za jedině správné, kategorické a dogmatické (Durych 1924, s. 79).

Mówiąc najprościej, od literatury pięknej Durych domagał się więc przede wszystkim wartości estetycznych. Ale na tym nie koniec. Niektóre z wypowiedzi krytycznych tego autora wskazywały wyraźnie, że nie tylko stawiał on literaturze bardzo wysokie wymagania, ale też w samych ocenach zdawał się on nieustannie kierować pewnym – z góry przyjętym – ideałem piękna. Osądzał poszczególne dzieła literackie przy użyciu pewnego – z góry przyjętego – wzorca. W pracy *Kritika literární* (1916), pierwszym czeskim zarysie dziejów krytyki literackiej, Arne Novák nazwał ten typ krytyki krytyką dogmatyczną, wskazując jako jej przykład osiemnastowieczą krytykę klasycystyczną z właściwym tejże stałym punktem odniesienia w antyku. Z pewnością trudno byłoby tu wskazać termin bardziej adekwatny.

Dogmatyzm Durycha zasadał się w pierwszym rzędzie na wielokrotnie podkreślanej przez tego autora potrzebie wewnętrznej harmonii tekstu artystycznego – czeski krytyk był pod tym względem pełnoprawnym spadkobiercą tradycji klasycyzmu. Wspomniane tu przekonanie chyba najlepiej wyraziło się w zdaniu: „Původem, vzorem a cílem umění jest ráj”. Nie było przypadkiem, że maksymę tę Durych

przywołał w latach dwudziestych dwukrotnie: po raz pierwszy w tekście *Poetika* (Durych 1927, s. 1); ponownie – przedrukowując ów szkic w tomie *Cesta umění* (Durych 1929b, s. 32). Można też przypuszczać, że to właśnie upodobanie harmonii leżało u podstaw ogromnej sympatii, z jaką twórca ten zawsze odnosił się do dzieła Otokara Březiny, ta sama predylekcja uzasadniałaby jego zainteresowanie klasycyzującą twórczością Karel Jaromíra Erbena i Františka Ladislava Čelakovskiego, którym to autorom Durych poświęcił swego czasu wiele ciekawych uwag teoretycznych.

Drugie co do ważności kryterium oceny Durycha zdaje się wynikiem jego silnego przeświadczenia, że literatura winna nieść nie tylko pożywkę intelektualną, ale przede wszystkim pożywkę duchową. Na pewno można tu widzieć efekt zauroczenia estetyką barokową, któremu uległ w dwudziestoleciu międzywojennym cały bez mała krąg katolicki. Z pewnością można tu również mówić o wpływie eseistyki Šaldy, zwłaszcza z okresu powstawania zbiorów *Duše a dílo* (1913) oraz *Umění a náboženství* (1914), w których między wartościami duchowymi a artystycznymi krytyk ten stawiał nieomal znak równości. Durych niezwykle wysoko cenił wypowiedzi krytyczne Šaldy, wiele wskazywało również na to, że na rolę sztuki obaj ci autorzy zapatrywali się bardzo podobnie – obaj przypisywali sztuce własności katartryczne; w opinii obu każde dzieło sztuki miało nade wszystko aktywizować siły witalne człowieka, wzmacniać go i doskonalić (por. Mokrejš 1997, s. 128–138). Dobrą ilustrację przekonania Durycha stanowi jedna z jego konstatacji z tekstu *Krise českého umění*:

Kniha nebo povídka by měla mít aspoň výživnou hodnotu krajíce chleba nebo housky (Durych 1928a, s. 70).

W latach 1923–1927 Durych ogłosił w piśmie „Rozmach” przeszło trzysta artykułów. Zaledwie około dwudziestu z nich dotyczyło zagadnień literackich, zdecydowaną większość stanowiły komentarze polityczne, obwieszczenia, autoreflexje i polemiki. Swoich racji Durych bronił przy tym bardzo żarliwie i często nie przebierając w środkach. Mimo niesłuchanie żywego zainteresowania polityką i kwestia-

mi wyznaniowymi pisarz ten ostro przeciwstawiał się jednak wszelkim przejawom utylitarności w sztuce. Dochodzimy tu do trzeciego z dogmatów Durycha jako krytyka literackiego, dogmatu nie mniej ważnego od obu wspomnianych uprzednio. W zbiorze *Cesta umění* Durych pisał:

Umění jest autonomní; nepřijímá úkolů [...] než těch, které plynou z něho samého (Durych 1929b, s. 63).

Wbrew przyjętej opinii na temat autora *Bloudění*, zdanie to nie było przejawem jego deklaratywizmu. Durych stanowczo sprzeciwiał się zarówno tendencyjności w literaturze, jak i próbom klasyfikowania literatury w oparciu o kryteria pozaestetyczne. Nic więc dziwnego, że do koncepcji sztuki klasowej, jaką na początku lat dwudziestych propagowali zwolennicy tzw. „poezji proletariackiej”, odniósł się z dużą rezerwą. W przywoływanym tu już artykule *L'art pour l'art* stwierdzał:

Ismy lze určití jako zvířata vzácná, která žijí jen v určitých desítiletích, v určitých krajinách a v určitém lidském stáří. O každém lze říci: panoval od roku – do roku – tam a tam. [...] Hlavně se jedná o proletářskou poesii. Její teoretikové se nejvíce exponují proti heslu umění pro umění. Z určitých nedostatků. [...] Tendenční a křiklavá bohoslužba k filmu, plakátu, mašině a baru (svatá prostoto!) pomůže proletariátu k umění asi tak, jako křik kněží Baalových. [...] A pravé umění, i když bude nejproletářštější, bude-li pravým uměním, bude uměním pro umění (Durych 1924).

Stosunek Durycha do postępującej ideologizacji czeskiej kultury może też obrazować inny fakt, tym razem biograficzny. Gdy pod koniec roku 1927 redakcję „Rozmachu” przejął Jan Scheinost, tłumacz i dziennikarz o poglądach faszystujących, starając się nadać dwutygodnikowi charakter prawicowy, Durych definitywnie rozstał się z pismem. Zapędy Scheinosta oburzały wówczas wielu – świadczą o tym uwagi wymieniane w korespondencji innych krytyków katolickich (Soldán 1995, s. 169–172) – decyzja, jaką ostatecznie podjął autor *Bloudění*, z pewnością nie była jednak łatwa; to on stworzył „Rozmach”, on nim kierował i tylko dzięki niemu praski dwutygodnik stał się pismem, którego kolejnych numerów oczekiwano.

Jeszcze w roku 1927 Durych zdążył opublikować na łamach „Rozmachu” sześć esejów, które później złożyły się na zbiór *Ejhle člověk!* (1928), jedno z bardziej interesujących dokonań czeskiej eseistyki międzywojennej i zarazem książkę bodaj najbardziej kontrowersyjną w dorobku czeskiego pisarza. Sam Durych już w rok po wydaniu owego zbioru wyrażał się o nim bardzo krytycznie: nazwał go książką „sezonową”, na domiar zawierającą wiele niedociągnięć (Durych 1929a, s. 30–31). W późniejszym okresie konsekwentnie wzbraniał się też przed jego wznowieniami. Czytając niektóre z wypowiedzi Jaroslava Durycha z lat trzydziestych, można nawet odnieść wrażenie, że ów autor nie tylko życzył sobie, by o zbiorze *Ejhle člověk!* jak najszybciej zapomniano, ale też sam pragnął wymazać go z własnej pamięci. W omówieniu dorobku krytycznoliterackiego Durycha książce tej należy jednak poświęcić więcej miejsca.

Już w przedmowie, jaką Durych opatrzył tom *Ejhle člověk!*, padło kilka stwierdzeń symptomatycznych. Krytyk pisał:

S jistou melancholií předkládám tyto úvahy, ve kterých jsem chtěl říci mnohem více a mnohem lépe než jsem řekl. Kdyby nebylo třeba je vydati, rád bych je nechal zaniknouti. Nevznikly z úplně svobody a v plné radosti a jistotě, život mi toho nedopřál (Durych 1928b, s. 7).

Natychmiast po tym wyznaniu pojawiał się jednak opis, który z nakreślona już sytuacją pozostawał w wyraźnej sprzeczności. Oto fragment, w którym Durych objaśniał własne stanowisko i, co za tym idzie, wyznaczał perspektywę odbioru dalszych rozważań:

Nejsem historik, jsem jen obdivovatel; upozorňuji na cestu života, kterou zakresluji do mapy. Uviděl jsem zemi zaslíbenou a stromy plné ovoce, uviděl jsem život, který vzbuzoval můj obdiv. Byl jsem jako cizinec a nemohl jsem vyjít z úžasu. [...] Neukázal jsem celé bohatství tohoto života; ne že bych byl býval chtěl něco zanedbati, někomu ubrati, ale proto, že umění je delší než život a proto, že jsem snad byl přece jen prvním poutníkem-cizincem v této oblasti, jež nabyła širě imperia světového, ač její historie dosud je krátká (Durych 1928b, s. 8).

Z jednej strony gorzka refleksja, z drugiej – wyraz najszczerzej, zdawałoby się, fascynacji. Zderzenie obu tych punktów widzenia dało tu w efekcie bardzo niebanalną optykę: Durych występował w roli ad-

miratora – kogoś, kto referuje poszczególne zdarzenia i kto, wyraźnie nimi urzeczony, często nie jest w stanie ukryć własnego podziwu. A zarazem prowadził swoje obserwacje z pozycji „obcego”, osoby całkowicie wyizolowanej, by nie powiedzieć – z pozycji intruza.

Rozważania Durycha objęły stosunkowo niewielki zakres czasowy. Dotyczyły przemian, jakie dokonały się w czeskiej kulturze pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Przy czym krytyk skupiał się tu głównie na literaturze, jakby wychodząc z założenia, że to właśnie na literaturze wszelkie przeobrażenia kulturowe odciskają piętno najsilniejsze. Tom *Ejhle člověk!* otwierał esej tytułowy, poświęcony twórczości witalisty Fráni Šrámka i czołowego reprezentanta nurtu cywilistycznego w czeskiej poezji, Stanislava Kostki Neumanna. Z dorobku obu wspomnianych pisarzy Durych – wcale nie bez racji – wywodził rodowód „poezji proletariackiej”. Główna zasługa wymienionych twórców bynajmniej nie polegała wszak na tym, że przygotowali oni grunt dla późniejszych wystąpień czeskiej awangardy. To właśnie Šrámek i Neumann mieli być pierwszymi wyrazicielami idei, jakie bez reszty oładnęły czeską kulturę po roku 1918 – materializmu i pragmatyzmu. Dwóch – jak twierdził autor *Rekviem* – wielkich sił życiodajnych, bez których późniejsze osiągnięcia kultury czeskiej z pewnością nie byłyby możliwe.

Kolejne etapy rozwoju czeskiego pragmatyzmu Durych prześledził szczegółowo w drugim z zamieszczonych w książce esejów, zatytułowanym *Svět Karla Čapka*. Droga pisarska Čapka posłużyła tu jako przykład stopniowego wyzwalania się czeskiej literatury spod „jarczma ducha”, jej odchodzenia od metafizyki. W twórczości tego samego autora Durych wskazał również moment ostatecznego zarzucenia metafizyki na rzecz doczesności – najlepszym świadectwem owej konwersji miały być dwa utwory Čapka z lat dwudziestych: dramat *R.U.R.* (1920) oraz powieść *Továrna na Absolutno* (1922). Zgodnie z pomieszczoną w zbiorze *Ejhle člověk!* charakterystyką dokonań czeskiego pisarza chodziło tu o dzieło isticie prometejskie: Čapek przybliżył Absolut człowiekowi, nadał mu wymiar ludzki; pokazał też, że

Absolut może być równie niedoskonały jak człowiek (Durych 1928b, s. 49).

Czeski pragmatyzm zatryumfował zdaniem Durycha już w drugiej połowie lat dwudziestych, gdy słabo jeszcze podówczas znana powieść Jaroslava Haška o wojennych perypetiach Josefa Švejka zaczęła nagle zdobywać renomę międzynarodową. W szkicu *Český pomník*, jak to nakazywała przyjęta wcześniej strategia, wyrażał się on o eposie Haška z najwyższym uznaniem. Chwalił jej sugestywność, przypisywał jej wartość historycznego dokumentu. W postaci Švejka odnajdywał podstawowe „cnoty” narodu czeskiego – bierność, zdolność mimikry, zamiłowanie do satyry.

Nakreśliwszy już dzieje czeskiego pragmatyzmu, Durych pokusił się o retrospektywę. Tytuł *Kus retrospektivy* nosił też następny z jego esejów, dotyczący pisarstwa Antonína Sovy, w głównej zaś mierze powieści *Tóma Bojar* (1910), którą Durych nie wahał się nazwać flaubertowską *Madame Bovary* przełożoną na czeskie realia. Na przekór pozytywistycznej wykładni wspomnianej powieści Sovy krytyk wskazywał jej rodowód romantyczny, natomiast w postaci głównego jej bohatera – odrąconego przez szlachciankę demokraty, który staje do walki o równe prawa dla wszystkich narodów monarchii habsburskiej – dostrzegał wyśmienitą karykaturę czeskiego postępowca.

W eseju kolejnym Durych powracał do zagadnienia pragmatyzmu i do czeskiej literatury międzywojennej. Tym razem, by zająć się twórczością Františka Langera, a ściślej mówiąc – nie tyle samym dziełem, ile przyczynami jego popularności. W szkicu *Asimilace Františka Langra* można odnaleźć m.in. takie oto rozpoznanie na temat pisarstwa czołowego w owym czasie czeskiego dramaturga:

Svou židovskou bystrost dal do služeb československých, vzdal se však židovských sentimentů v zájmu prospěchu a kázně. Ochudil kulturní poklad židovstva o svou hřivnu, ale nechal ji zůročit v oběhu československém pro poklad internacionální, všelidský. Nenasledoval židovských visionářů, mystiků, blouznivců, romantiků, bouřliváků, ironiků a zoufalců; odložil židovské zjemnělé esthetství; stal se reklamou dnešních československých živin, osvíceným odpadlíkem od Starého zákona (Durych 1928b, s. 140–141).

Zarzuty o antysemityzm stawiano Durychowi często; o tym, że nie były one bezpodstawne, mógłby świadczyć również powyższy fragment. Ze względu na kontekst, jaki tworzyły pozostałe szkice z tomu *Ejhle člověk!*, wypada tu jednak zatrzymać się przede wszystkim nad tym, co przytoczony właśnie ustęp mówił na temat czeskiej literatury międzywojennej. Mówił on bowiem o tym – i fakt ten Durych z całą mocą podkreślał – że jedyną gwarancją sukcesu artystycznego w świecie pragmatyzmu jest dołączenie do obozu wyznawców owej idei, a cena, jaką twórca zmuszony jest przy tym zapłacić, bywa niekiedy bardzo wysoka – winien wyrzec się własnych sympatii i przekonań, niezwłocznie i bezwarunkowo. To zapewne dlatego autor *Rekviem* utożsamiał tu wartości narodowe z wartościami ogólnoludzkimi – pojęcie „czeski pisarz” oznaczało w szkicu o Langerze nie tyle nawet twórcę pozbawionego cech indywidualnych, ile po prostu „człowieka bez właściwości”, który odnajdzie się w każdej sytuacji i uzna ochoczo każde zwierchnictwo.

Jako głównego strażnika zasad czeskiego pragmatyzmu Durych przedstawił w tomie *Ejhle člověk!* szczególnie poważanego w latach dwudziestych krytyka literackiego i teatralnego Jindřicha Vodáka. Esej poświęcony temu autorowi nosił tytuł *Anděl kapitální*, a dotyczył sądów Vodáka na temat literatury czeskiej spoza nurtu realistycznego. Co trzeba dodać, opinii z reguły bardzo nieprzychylnych. I chociaż większość uwag Vodáka odnosiła się do dzieł tych pisarzy wieków XIX i XX, których sam Durych darzył zawsze specjalnymi względami, to również o nim mówiono tu w samych superlatywach.

Podsumowaniem rozważań zawartych w zbiorze *Ejhle člověk!* był szkic *Česká intelektualityta*. Krytyk znów wychwalał tutaj pragmatyzm i empiryzm, przywoływał też postać Otokara Březiny jako przykład twórcy, dla którego nowy paradygmat kultury nie przewiduje już miejsca. Jak na hymn pochwalny na cześć czeskiej kultury współczesnej stanowczo zbyt wiele konkluzji pomieszczonych w tym ostatnim ze szkiców Durycha podszytych było jednak goryczą. Niekiedy goryczą bardzo łatwo wyczuwalną, czego dowodem poniższy fragment:

Český intelekt není jen eklektickým dílem a mechanickým výsledkem všeobecné světové revoluce. Je v něm něco specificky českého; něco, co dává naději na intelektuální hegemonii českou, ne-li v celém světě, tož aspoň v Evropě. [...] je v něm určitý prastarý základ hazardní energie a svěžesti, která přetrvává katastrofy a v dobách největší tísně chrání ho lehkou večerní pouliční mentalitou, která snaší vše ochotně a poddajně, chápajíc, že nutno je žítí a že úzkost je chorobným zbytkem přestálých otrav (Durych 1928b, s. 222–223).

Czescy literaturoznawcy zazwyczaj określają tom *Ejhle člověk!* mianem „księgi ironii”, co zdaje się w pełni zrozumiałe. Jest natomiast zastanawiające, że niektórzy z badaczy używają w odniesieniu do wspomnianego zbioru Durycha terminu „ironia transcendentalna”. Definicja pojęcia, jaką podaje Zdeněk Hořínek, pozostawia wiele do życzenia: ma to być „ironia wysoka”, czyli – jak utrzymuje bohemista – takie operowanie frazą w znaczeniu innym niż dosłowne, które prowadzi do odkrycia znaczeń nowych (Hořínek 1997, s. 83). Na czym miałyby więc polegać różnica między „ironią transcendentalną” a tym, co zgodnie ze znaczeniem słownikowym rozumie się pod pojęciem „ironii”? Dlaczego ironia Durycha ma być transcendentalna? Hořínek w żaden sposób pojęcia tego nie precyzuje, ale też niewątpliwie nie chodzi mu o transcendentalność, jaką niegdyś przypisywali ironii teoretycy niemieckiego romantyzmu [zob. Szturc 1992, s. 187-200]. Można podejrzewać, że mówiąc o „ironii transcendentalnej” ma on na myśli bynajmniej nie metodę twórczą Jaroslava Durycha, lecz jedynie poglądy owego krytyka. Takie objaśnienie ironii w tomie *Ejhle člověk!* sugeruje wyraźnie teolog Karel Vrána, pisząc, iż całe dzieło Durycha, a zwłaszcza jego eseistyka, jest pochodną wiary i wierności nauce katolickiej, którą sam czeski pisarz wielokrotnie podkreślał (Vrána 1997, s. 317). Są to argumenty silne. W badaniach literaturoznawczych tak rozumiana „ironia transcendentalna” jest jednak kategorią mało użyteczną. Niestety, niewiele pod tym wyglądem wniosła wydana niedawno monografia twórczości Durycha autorstwa Martina C. Putny; jeśli bowiem zawierzyć twierdzeniom praskiego komparatysty, ironia autora *Rekviem* była, ni mniej, ni więcej, tylko przejawem jego skłonności sadystycznych (Putna 2003, s. 111–112).

W latach dwudziestych tom *Ejhle člověk!* odebrano jako zbiór pamfletów i, jak się wydaje, taki sposób recepcji pokutuje aż do dziś wśród czeskich badaczy. Trzeba wszak przyznać, że jednoznaczna interpretacja owego zbioru w istocie może nastroić pewne trudności, i to nie tyle ze względu na drażliwość poruszonej przez Durycha tematyki, ile ze względu na fakt, iż w czeskiej eseistyce międzywojennej zbiór *Ejhle člověk!* w zasadzie nie ma swojego odpowiednika. Książka Durycha na pewno wpisywała się w nurt tzw. międzywojennej czeskiej „charakterologii”, a więc chętnie podejmowanych w owym czasie roztrząsań na temat czeskiego charakteru narodowego. Ale też znacznie odróżniała się od wszystkich ówczesnych diagnoz na temat czeskości. Miała nie tylko inną wymowę, ale też prezentowała bardzo oryginalne podejście i, co zdaje się przesądzać o jej inności, mimo wielu uwag o charakterze ogólnym, jakie się w książce Durycha znalazły, była ona zbiorem szkiców poświęconych przede wszystkim literaturze. Literaturze – jak uważał sam krytyk – zdegradowanej, pełniącej wyłącznie doraźne funkcje użytkowe, podporządkowanej prawom rynku i obowiązującym w danym momencie ideologiom. Zważywszy na tę ostatnią cechę, najwłaściwszym punktem odniesienia dla tomu *Ejhle člověk!* byłyby zapewne eseje José Ortegi y Gassetta zebrane w tegoż *Dehumanizacji sztuki* (1925) – dowiedzenie takiej tezy wymagałoby jednak szczegółowych badań komparatystycznych, na które w niniejszej pracy nie ma miejsca. Można tu jedynie wspomnieć, że Durych nie tylko biegle władał hiszpańskim, lecz także nigdy nie krył fascynacji hiszpańską kulturą, jest zatem wysoce prawdopodobne, że prace Ortegi y Gassetta były mu dobrze znane. Nowe pole interpretacyjne z pewnością stworzyłaby też próba umiejscowienia esejów Durycha w kontekście dyskusji nad Europą Środkową, jaka rozgrywała się wśród czeskich intelektualistów po pięćdziesięciu latach od chwili ukazania się zbioru *Ejhle člověk!*, tj. na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Co oczywiste, i tego rodzaju porównanie znacznie wykraczałoby poza ramy niniejszych rozważań, nie sposób jednak nie powstrzymać się od refleksji, że niektóre passusy ze słynnego eseju Josefa Kroutvora *Střední Evropa – anekdo-*

ta a dějiny (1979), nie wyłączając zamieszczonej tam definicji Europy Środkowej jako „ojczyzny płaskich stóp”, wykazują z wieloma fragmentami szkiców Durycha zadziwiająco wprost zgodność.

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, być może w wyniku gwałtownych reakcji, jakie wywołało wydanie omówionego zbioru, zapął krytyczny Jaroslava Durycha wyraźnie osłabł. Jeszcze na początku lat trzydziestych ukazały się drukiem aż trzy zbiory jego esejów – *Otokar Březina* (1931), *Eseje* (1931) oraz *Váhy života a umění* (1933). Były to pozycje interesujące, ale stanowiły jedynie wybory z dotychczasowych wypowiedzi krytycznych, często nosiły zaledwie charakter rekapitulacji. Mimo że Durych nadal publikował wiele, to już coraz rzadziej swoją uwagę poświęcał on sprawom literackim. Jako krytyk autor ten pomału usuwał się na bok, ustępował pola innym, na ogół znacznie młodszym, krytykom katolickim skupionym wokół pism „Akord”, „Tvar” i „Listy pro umění a kritiku”. Można sądzić, że to właśnie do tej formacji kierował jedną ze swych ostatnich przestróg:

Řekne-li někdo, že česká literatura jest chatrná, má jistě aspoň kus pravdy a tím větší kus pravdy má, řekne-li, že čeští spisovatelé nestojí za nic.

Záleží ovšem na tom, kdo to řekne a jak to řekne. Ten, kdo to říká, bývá o sobě zpravidla přesvědčen, že něco zná, ale to zase zpravidla zůstává jeho přesvědčením soukromým. Na světě lze všechny věci posuzovati jenom měřením, nebo srovnáváním. Knihu můžeme měřiti jen knihou, spisovatele spisovatelem, literaturu národní zase jen literaturou jiného národa. Na světě není vůbec žádné lidské dílo tak dokonalé, aby se úplně srovnávalo s pojmem dokonalého díla (Durych 1933, s. 519).

Ma rację Martin C. Putna, twierdząc, że twórczość krytycznoliteracka Durycha wpłynęła na refleksje wszystkich czeskich krytyków katolickich, którzy doszli do głosu na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX stulecia (Putna 2003, s. 7–8). Czytelnik zaznajomiony z pisarstwem krytycznym autora *Rekviem* z łatwością odnajdzie echa jego szkiców w rozważaniach Bedřicha Fučíka na temat konstruktywizmu (Fučík 1998, s. 137–144) czy w wystąpieniach Miloša Dvořáka przeciw „dewaluacji” słowa, bo właśnie taki efekt miały zdaniem owego krytyka wywołać eksperymenty formalne podejmo-

wane przez poetystów (Dvořák 1931). Niejedno zawdzięczali Durychowi również Jan Strakoš, Albert Vyskočil, Jan Franz, Václav Renč i Aloys Skoumal – by wymienić nazwiska tylko najbardziej znanych krytyków katolickich tego okresu. A trzeba pamiętać, że krąg autorów, którzy okazywali Durychowi przychyłność, był w międzywojniu znacznie większy. Nie od rzeczy będzie tu przypomnieć osąd, jaki już w roku 1924 wydał o kierowanym przez Durycha „Rozmachu” jeden z głównych organów czeskiej awangardy, brneński miesięcznik „Pásmo”:

[...] je třeba říci z toho, co jsme dosud četli, že má [to pismo – przyp. M.S.] vlastnosti, kterých je si třeba vážit, byt' hrozilo utkání až na nůž, nelze jej odbýti „volno-myšlenkářskou” frází, nýbrž vyrovnati se s ním čestně a upřímně (Halas 1924, s. 6).

Nie był to może wyraz pełnej aprobaty, niewielu było jednak podówczas takich, którym czescy awangardysty wystawiliby podobne świadectwo. Fakt, że poszczególne uwagi autora *Rekviem*, czy to pochwalne czy negatywne, odznaczały się wyjątkowym brakiem respektu wobec najbardziej prominentnych postaci ówczesnego życia literackiego, na pewno nie był tu bez znaczenia. Przywołana na wstępie opinia Ladislava Soldána może się zdawać przesadzona, ale nie sposób zaprzeczyć, że bezkompromisowość Durycha szalenie wszystkim w dwudziestoleciu imponowała. Wszelkim poczynaniom tego autora zawsze bacznie się przypatrywano, a jego wypowiedzi wywoływały długie i często bardzo żarliwe dyskusje.

O samą wartość krytyki Jaroslava Durycha można się dziś oczywiście spierać. Nie jest jednak przypadkiem, że i obecnie chętnie powołują się na niego czescy historycy literatury (np. Holman 2003, s. 6–7). Jak słusznie zauważył kiedyś Ladislav Jehlička, osławiona publicystyka Durycha może intrygować co najwyżej wyrazistością stylu, bo z pewnością nie doborem argumentów (Jehlička 1985, s. 168). W stosunkowo skromnym dorobku krytycznym autora *Bloudění* dałoby się tymczasem odnaleźć wiele celnych i cennych spostrzeżeń. Warto każdą z tych dziedzin aktywności Durycha rozpatrywać osobno.

Literatura

- Durych J., 1923, *Kritika české akce literární*, „Rozmach”, č. 5/6, s. 76–79.
- Durych J., 1924, *L'art pour l'art*, „Rozmach”, č. 5, s. 79.
- Durych J., 1927, *Poetika*, „Archy”, sv. 6, s. 1–24.
- Durych J., 1928a, *Krise českého umění*, „Akord”, č. 3, s. 69–74.
- Durych J., 1928b, *Ejhle člověk!*, Praha.
- Durych J., 1929a, *Ke knize „Ejhle člověk!”*, „Akord”, č. 1, s. 30–31.
- Durych J., 1929b, *Cesta umění. Essaye*, Přerov.
- Durych J., 1933, *O psí hlavy*, „Listy pro umění a kritiku”, č. 17, s. 519–521.
- Dvořák M., 1931, *Platnost slova*, „Tvar”, č. 2, s. 56–63.
- Fučík B., 1998, *Kritické příležitosti I*, ed. V. Binar, M. Trávníček, Praha.
- Halas Fr., 1924, *Časopisy*, „Pásmo”, č. 1, s. 6.
- Holman P., 2003, *Březiniana*, Praha.
- Hořínek Z., 1997, *Ejhle člověk!*, [w:] *Bloudění časem a prostorem – Jaroslav Durych známý i neznámý*, red. J. Dvořák, N. Mlsová, Hradec Králové, s. 83–88.
- Jehlička L., 1985, *Kuncířovo Dobré dílo*, [w:] L. Kuncíř, *život pro knihu*, London, s. 165–169.
- Mokrejš A., 1997, *Duchovní svět F. X. Šaldy*, Praha.
- Putna M. C., 2003, *Jaroslav Durych*, Praha.
- Soldán L., 1995, *Jsmo skoro všichni kolem Tvaru stejného kořene... (Z korespondence Jana Strakoše a Bedřicha Fučíka o časopisu Tvar 1927)*, „Host”, č. 6, s. 161–173.
- Soldán L., 1997, »*Duch moderní se vši závaznou kletbou tohoto slova...» (J. Durych v kontextu katolické literární kritiky 20. a 30. let)*, [w:] *Bloudění časem a prostorem – Jaroslav Durych známý i neznámý*, red. J. Dvořák, N. Mlsová, Hradec Králové, s. 327–335.
- Szturc W., 1992, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa.
- Vrána K., 1997, *Transcendentální ironie Jaroslava Durycha*, [w:] *Bloudění časem a prostorem – Jaroslav Durych známý i neznámý*, red. J. Dvořák, N. Mlsová, Hradec Králové, s. 317–322.

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

František Černý, *Za divadlem starým i novým, Karolinum, Praha 2005, 464 s., ISBN 80-246-0940-1.*

Téměř v předvečer osmdesátých narozenin profesora Františka Černého (nar. 21.02.1926 v Jaroměři) vydalo nakladatelství Karolinum druhý díl jeho paměti, nazvaný *Za divadlem starým i novým*. František Černý je dobře znám nejen jako přední český teatrolog, divadelní historik hluboce seznámený s dějinami českého divadla a znalec i propagátor díla bratří Čapků (jen zásluhou F. Černého a Společnosti bratří Čapků má dnes Praha důstojný pomník Karla a Josefa Čapkových), ale i jako vysokoškolský učitel s vysokým morálním kreditem.

Z Černého knižního díla je možno připomenout tituly *Hana Kvapilová, život a dílo* (1960), *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci* (1978), *Metodologie výzkumu dějin divadla* (1982), *Hraje František Smolík* (1963), *Otázky divadelní režie* (1988), *Kalendárium z dějin českého divadla* (1989), *Premiéry bratří Čapků* (2000) a *Kapitoly z dějin českého divadla* (2000). Vzpomínky na české divadlo za okupace a 2. světové války, sepsané skupinou vyzvaných divadelníků, vydal František Černý v roce 1965 v knize *Theater – Divadlo*. Výbor z Černého divadelní publicistiky přinesl svazek *Pozdravy za divadelní rampu* (1971). Zásluhou F. Černého vyšel též rozsáhlý sborník *Divadlo v Kotcích* (1992), věnovaný historii této významné pražské divadelní scény. K nejzávažnějším přínosům profesora Černého patří hlavní redakce a autorský podíl na léta připravovaných čtyřsvazkových tzv. akademických *Dějínách českého divadla* (1. díl – 1968, 2. díl – 1969, 3. díl – 1977, 4. díl – 1983; 5. a 6. díl již nebylo možno v nových společenských podmínkách po roce 1968 dokončit).

Pan profesor František Černý byl na pražské Filozofické fakultě žákem především profesora Jana Mukařovského (studoval estetiku a slovanské literatury) a Jan Mukařovský po absolutoriu svému žákovi nabídl místo v tehdejší Ústavu pro českou literaturu a umožnil mu, aby se zde věnoval i dějinám českého divadla. Od roku 1950 František Černý přednášel na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze a od podzimu 1960, kdy přešel celý obor divadelní vědy na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, působil na této fakultě. Brzy se stal docentem a profesorem dějin českého divadla. Když byl v roce 1955 založen v Československé akademii věd Kabinet pro studium českého divadla, vyzval Jan Mukařovský Františka Černého, aby tento Kabinet jako externista vedl. Právě zde v Kabinetu mohl být realizován projekt několikavazkových kolektivních *Dějin českého divadla*.

Nebylo jistě náhodou, že František Černý stanul v čele Filozofické fakulty v dramatických dějinných okamžicích. Jako proděkan zastupoval onemocnělého děkana fakulty ve vypjatých lednových dnech roku 1969, kdy se upálil student fakulty Jan Palach. A v listopadových dnech roku 1989 zvolila Františka Černého akademická obec Filozofické fakulty svým děkanem. V obou těchto dějinných chvílích pan profesor svou úlohu se ctí a noblesou ku prospěchu fakulty i celé akademické obce zvládl.

Paměti jsou literárním žánrem *sui generis*. Mají kouzlo autentického prožitku a subjektivního pohledu na historické události. Jsou významným historickým pramenem. Často mívají i jisté hodnoty literární a jako takové představují i specifický literární žánr.

O pamětech Františka Černého můžeme směle konstatovat, že jsou cenným historickým pramenem, neboť jejich autor jako historik českého divadla v nich podává svůj nutně subjektivní pohled na události v Československu v letech 1945–1969, ale zároveň je to i pohled objektivizovaný oporou o vlastní bohatý archiv dobových dokumentů i oporou o další pramenný materiál. Kniha *Za divadlem starým i novým* je psána vytříbeným stylem a bohatým jazykem; její literární hodnoty jsou nesporné. Navíc v ní F. Černý nezapře divadelníka. S dramatickým účinkem hodným dramatického autora se v ní střídají kapitoly popisující životní peripetie prof. Černého s cennými literárními portréty osobností, s nimiž se prof. Černý setkal a jichž si vážil (zvláště cenná je kapitola věnovaná Janu Mukařovskému – F. Černý o něm vždy hovoří jako o „panu profesorovi“; jsou tu i kapitoly věnované Zdeňku Nejedlému, Karlu Horkému, Františku Götzovi, Janu Kopeckému, Josefu Topolovi, Miroslavu Kačerovi i Karlu Svobodě), kapitoly popisující práce na Dějinách českého divadla, na *Divadelním slovníku* i na *Československé vlastivědě* s kapitolami cestopisnými (zvláště cesty do Belgie a do Číny), kapitoly popisující události vážné i dramatické, ale i humorné. Zvláštní kapitola je věnována činnosti Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (FIRT), mající též podle stanov rovnocenný název International Federation for Theatre Research (IFTR), neboli Mezinárodní federace pro výzkum divadla. V letech 1967–1971 prof. František Černý této významné mezinárodní organizaci jako její prezident předsedal a i v následujících letech byl členem její exekutivy. V roce 1994 na kongresu v Moskvě byl František Černý zvolen čestným prezidentem této mezinárodní organizace. Zajímavé jsou i kapitoly věnované českému divadlu (zvláště v šedesátých letech minulého století) a divadlu světovému, s nímž se prof. Černý setkal. Vždy si velmi cenil divadla ruského, polského, maďarského, ale i francouzského a německého. Zaujalo ho i divadlo čínské. Vyvrcholením druhého dílu paměti jsou Černého vzpomínky na dramatické „Dny Jana Palacha“ v roce 1969, které poznamenaly další profesní život F. Černého; v letech sedmdesátých a osmdesátých byl na Filozofické fakultě pouze trpěn a i jeho mezinárodní kontakty byly silně omezeny...

Paměti Františka Černého *Za divadlem starým i novým* se čtou jako napínavý román, čtenář se náramně baví při líčení chvil dramatických i humornými postřehy pana profesora (například jeho líčení hodin povinného tělocviku na UK FF, dojmů z přednášek psychologie atd.), uvědomuje si jeho celoživotní lásku k divadlu a obdiv i jeho úctu k těm, kteří ho dělají. Zaujme ho i noblesa, s níž píše o svých spolupracovnících i o lidech, s nimiž se v divadle i na svých pracovištích setkal. A ještě jednu věc je nutno zdůraznit. Objektivitu pohledu, nekonjunkturálnost a opět i noblesu, s níž pan profesor Černý píše o těch, s nimiž se názorově rozcházel a rozešel a kteří mu zcela jistě i v životě ublížili (platí to například o arch. Miroslavu Kouřilovi, kdysi vedoucímu katedry divadelní a filmové vědy na UK FF; prof. Černý vždy uctivě píše o Kouřilově předválečné spolupráci s E. F. Burianem).

Kniha *Za divadlem starým i novým* je bohatě doplněna i fotografiemi, většinou z archivu Františka Černého, má i užitečný jmenný rejstřík. Nakladatelství Karolinum ji vytisklo na dobrém papíře a věnovalo jejímu vydání patřičnou pozornost. Je to dobře, protože rukopis F. Černého, který recenzovali prof. Josef Petráň a dr. Marie Štemberková, si to zaslouží.

Budme rádi, že prof. PhDr. František Černý, DrSc. připravil k tisku i třetí díl svých pamětí a že nakladatelství Karolinum uvažuje o jeho vydání. Těšme se na něj.

K nedávným osmdesátým narozeninám přejme panu profesorovi ještě hodně divadelních sezón, prožitých ve zdraví a v plné životní síle. A také hodně hlubokých divadelních zážitků na jeho cestě za divadlem starým i novým!

Jiří Hasil, Praha

Dobrava Moldanová, *Česká literatura období avantgardy (1918–1945)*, Ústí nad Labem, 2002, ISBN 80–7044–453–3, s. 128.

Publikace stanoví syntezu literatury období avantgardy literacké. Jest skrytem akademickým, pořádkujícím i přibližujícím čtenáři komplikované i burzlivé děje tohoto období. Přináší syntetickou vědomost o tématu, kolem kterého do dnes neustávají spory, přinášající navíc to jiné návrhy badatelské i interpretací.

Porádající záležitosti literacké, Autorka předložila je v způsob mnohoaspektový, ale podle průhledného klíče, stávající tři různé kritéria: chronologické, rodové i tematicko-formální. Základou přednášky je ujmout chronologické, v kterém rámci uplatňovala Moldanová kritérium rodové: osobně omawia prózu i poezii, často předcházející jejich prezentaci krátkou reflexí nad společno-politickými podmínkami života literackého. Avantgarda jasně se tu jako vázaná

v způsob nezbytný z realitou společno-historickou, v opozici do které buduje svůj světový pohled. Oba kritéria stávající se v způsob jasný i následný – navíc neorientovaný čtenář z lehkostí uchvycí konstrukci myšlenkovou knižky. Omawiající jednotlivé rodové, Autorka odlišuje i charakterizuje dominující témata a základní formy literacké. Na tím chronologicko-rodovým tle objevuje se charakteristika tvorby jednotlivých spisovatelů. Pro tvorby kanonických objevuje Moldanová vniklé formule analyticko-interpretací, kterých vázanost ne zůstává v rozporu s trafickým uchycením podstaty těchto děl. Omawia jednotlivé proudy i tendence avantgardové, odávající šerech znaků společných v tvorbách představitelů tohoto směru, paměťující navíc o elementech charakteristických pro dílo spisovatele jednotlivých tvůrců. Analýzou tvorby skupin literackých, konfrontuje skupinovou poezii sformulovanou z individuální praxí spisovatelů signaturní daného směru.

Chronologické sestavení reprezentativních pro toto období tvorby umožnilo zdůraznit množství metod, nadávající problému aspekt diachronického ujmout. Zároveň rozšířený popis jevů současných stvořilo možnost synchronického prezentování faktů. Synchronicko-diachronický pohled správně navíc odlišuje jevů vpravdě vyrostlých na půdě období, ale stávající osobně kráje tematicko-formální. Autorka předložuje základní tendence i směry literacké doby avantgardy, sleduje povinnosti avantgardy české i evropské. Interesující je, že analyzuje navíc proudy, které ne vyšly z avantgardového modelu kultury. Předložující tvorbu Devětsílu, Moldanová ne zapomíná o postávající v tím samém čase expresionistické skupině literacké, které posvěcuje osobně rozdíly. Taka perspektiva – navržená navíc v titulu, který mluví o literatuře období avantgardy, a ne o literatuře avantgardové – značně rozšiřuje hodnotu poznávací publikace. V posledním rozdílu předložovaný zůstává rozvíjení mezinárodní vědy o literatuře. Přednáška uvádí navíc informace o nejvýznamnějších časopisech literackých.

Kniha Moldanové průhledně porádkuje obraz české avantgardy literacké, přesvědčivě vyznačující zásadní fáze i linie rozvoje literatury tohoto období. Autorka poszukuje navíc pomostů mezi avantgardou a literaturou dřívejší, stává se umístiti avantgardu v *continuum* jevů uměleckých.

Většina popisů má formu syntetických přehledů, uogólně omawiajících nejvíce typové jevy i problémy; powoduje to někdy formulování soudů navíc dříve známých. Ničím tímto typu systematizující-syntetické ujmout pomíjající detailové osvětlení a exemplifikace správně průhledně sestavení popisovaných jevů, co umožňuje realizovat hlavní záležitosti Autorky zasygnalizované ve *Wstępie*. Skrypt má navíc být přídatným kompendium didaktickým v praxi školní i univerzitní a navíc cenným v provedení do studií nad českou avantgardou literackou.

Przejrzystość konstrukcji i klarowny tok wykładu znakomicie prezentujący dynamikę rozwoju prądów artystycznych epoki, co stanowi podstawową zaletę pracy, odznaczającej się ponadto ogromnym bogactwem syntetyzowanego materiału. Zwięzłość kompendium budzi uznanie, zwłaszcza w obliczu płynności i niejednoznaczności współczesnego procesu literackiego, który nie poddaje się systematyzacjom tak łatwo, jak literatura klasyczna.

Ilona Gwóźdź-Szewczenko, Wrocław

Książki nadesłane do redakcji „Bohemistyki”

Kulturněhistorická encyklopedie Slezska a severovýchodní Moravy, díl I–II, Ústav pro regionální studia Ostravské univerzity, Ostrava 2005, díl 1. – 586 s., díl 2. – 470 s., 42 il., 3 mapy, ISBN 80–7368–024–6.

Jest to monumentalne dzieło, opracowane pod redakcją profesorów Lubomíra Dokoupila, Milana Myški i Jiřego Svobody, prezentujące historię i kulturę czeskiej części Śląska i północno-wschodniej części Moraw. Autorzy (zespół liczy 90 osób) skupili się na opisie zjawisk najbardziej istotnych dla tego terenu, ponieważ – jak pisze J. Svoboda we wstępie – „velmi složitá je zde polarizace vlivů národnostních nebo sociálních; projevuje se s různou intenzitou v jednotlivých etapách historického vývoje a vepisuje se trvale do jeho tradic” (s. 23).

Praca ma charakter encyklopedycznego zapisu dziejów i tradycji ziemi śląskiej, której granice niekiedy jest trudno jednoznacznie wykreślić. Z tego względu włączono do opisu północno-wschodnią część Moraw jako pas przejściowy. Zjadują się tutaj hasła osobowe, jak również rzeczowe. Budowa każdego hasła nie różni się od innych opracowań tego typu, czym ułatwia czytelnikowi korzystanie z *Encyklopedii*.

Na końcu tomu drugiego dołączono 42 ilustracje, przedstawiające śląskie malarstwo, zabytki, periodyki oraz inne wydania okazjonalne. W tym tomie znajdują się również trzy mapy Księstwa Cieszyńskiego, Księstwa Krowkiego i Księstwa Opawskiego z 1736 roku.

Západoslovanské jazyky v 21. století. 2. svazek, red. J. Svobodová, D. Svobodová, E. Höflerová, Ostrava 2005, 174 s., ISBN 80–7368–158–7.

Tom prezentuje badania polskich, czeskich i słowackich lingwistów prowadzone w ramach międzynarodowego projektu realizowanego przez Uniwersytet Ostrawski w Ostrawie, Uniwersytet Śląski w Katowicach i Uniwersytet Matěja Běli w Banské

Bystricy. Publikacja zawiera 21 artykułów, których autorzy omawiają szerokie spektrum zagadnień językowych, np. języki słowiańskie w kontakcie, problemy językoznawstwa ogólnego, specyficzne problemy przekładu, literackie i nieliterackie środki językowe, aspekt stylistyczny, słowotwórczy i interkulturowy badań nad słownictwem w języku polskim, czeskim i słowackim, język współczesnej młodzieży czy czeski dyskurs szkolny.

Jaroslav Lipowski, *Konvergence a divergence češtiny a slovenštiny v československém státě*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, 200 s., ISBN 83–229–2598–0.

Praca jest poświęcona przyczynom powstania „języka czechosłowackiego”. Autor wychodzi od analizy diachronicznej podobieństw i różnic pomiędzy językiem czeskim a słowackim. Następnie opisuje dążenia pozajęzykowe, „które wraz z przyczynami polityczno-prawnymi” miały doprowadzić do ukonstytuowania się tego języka. Na drodze tego procesu stanęli skrajni puryści antyczescy, doprowadzając do rozkwitu języka słowackiego i zniwelowania idei czeskich i słowackich językoznawców utworzenia wspólnego języka. Następnie autor opisuje dzieje tej idei po II wojnie światowej, kończąc na roku 1992. Wskazuje również czynniki pozalingwistyczne, zwłaszcza polityczne, które zniweczyły możliwość ukonstytuowania się „języka czechosłowackiego”.

Janusz Siatkowski, *Słowiańskie nazwy wykonawców zawodów w historii i dialektach*, Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, 378 s., ISBN 83–92171–46–2.

Praca powyższa jest ściśle związana z *Ogólnosłowiańskim atlasem językowym*, w którym znajdują się odpowiednie mapy i materiał terenowy ilustrujący omawiane przez Autora nazwy wykonawców zawodów. Odwołuje się przede wszystkim do 8. tomu leksykalnego pt. *Zawody i życie społeczne*, a także do 4. tomu *Rolnictwo* i 5. tomu *Transport i komunikacja*.

Autor prezentuje w pracy 23 słowiańskie nazwy wykonawców zawodów. Są wśród nich nazwy zawodów typowo „wiejskich”, np. pasterz, żniwiarz, drwal czy kołodziej, a także nazwy np. lekarza, nauczyciela czy sędziego, które są przykładem oddziaływania języków literackich na gwary. Publikacja przedstawia etymologię poszczególnych nazw, ich budowę morfologiczną oraz zapożyczenia obce. Autor zamieszcza w niej także mapy, na których prezentowane są zasięgi geograficzne nazw wykonawców zawodów w sposób syntetyczny za pomocą izoglos. Natomiast nazwy jednostkowe występujące poza granicami wyznaczonymi przez izoglosy oznaczone są punktowo.

Praca zawiera również wykaz miejscowości i indeks wyrazów.

Janusz Siatkowski, *Studia nad wpływami obcymi w »Ogólnosłowiańskim atlasie językowym«*, Uniwersytet Warszawski Wydział Polonistyki Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej, Warszawa 2004, 178 s., ISBN 83–915364–4–0.

Rozprawa przynosi szczegółowy opis pożyczek obcych występujących w ósmym tomie *Ogólnosłowiańskiego atlasu językowego* wydanego w 2003 roku pod redakcją J. Basary, J. Siatkowskiego i A. Basary. Autor omawia wpływy niemieckie, tureckie, greckie, węgierskie, łacińskie, włoskie, rumuńskie, francuskie oraz pojedyncze zapożyczenia z innych języków, np.: albańskiego, litewskiego czy z języka komi. Poszczególne pożyczki opisywane są na podstawie obszernej literatury dialektologicznej, etymologicznej i dotyczącej historii omawianych wyrazów z uwzględnieniem słowników historycznych i słowników współczesnych języków słowiańskich.

Publikacja zawiera mapy zbiorcze, ukazujące zasięgi określonych leksemów, wykaz miejscowości oraz wykazy poszczególnych pożyczek, zgodne z wykazami umieszczonymi w ósmym tomie *Ogólnosłowiańskiego atlasu językowego*. Do rozprawy dołączono także obszerne streszczenie w języku niemieckim.

Mieczysław Basaj, Janusz Siatkowski, *Bohemizmy w języku polskim. Słownik*, Uniwersytet Warszawski Wydział Polonistyki Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej, Warszawa 2006, 502 s., ISBN 83–921714–8–9.

Publikacja zawiera przedruk cyklicznych artykułów *Przegląd wyrazów uważanych w literaturze naukowej za bohemizmy* (autorstwa Mieczysława Basaja i Janusza Siatkowskiego), który ukazywał się w latach 1967–1980. Początkowo wydawano go w ramach serii Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego (t. X–XII, 1964–1966), a następnie serii *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej* (t. VI–XIX, 1967–1980).

Opracowując wykaz bohemizmów występujących w języku polskim, Autorzy korzystali z obszernej kartoteki sporządzonej w głównej mierze przez J. Siatkowskiego oraz przez M. Basaja i C. Piernikarskiego i znajdującej się w Pracowni Języków Zachodniosłowiańskich Zakładu Słowianoznawstwa PAN.

Słownik zbudowany jest z obszernych haseł, w których Autorzy podają szczegółowe argumenty przemawiające za przyjmowaniem wpływu czeskiego lub negujące dotychczasowe traktowanie danego wyrazu jako zapożyczenia z języka czeskiego. Przytaczają także poświadczenia omawianych wyrazów w czeskich i polskich źródłach językowych, powołując się na opublikowane na ten temat prace lub na zbiory kartotekowe słowników opracowywanych w okresie publikowania *Przeglądu wyrazów uważanych w literaturze naukowej za bohemizmy*. Były to kartoteki następujących słowników: *Słownik staropolski*, *Słownik polszczyzny XVI wieku*, nowy akademicki *Słownik gwar polskich*, *Słownik staroczeski*, *Słownik starosłowacki*.

Autorzy *Słownika* klasyfikują dany wyraz jako bohemizm na podstawie kryteriów formalnych: fonetycznych i morfologicznych oraz pozaformalnych, takich jak: geografia i historia wyrazu, jego znajomość w gwarach, semantyka i przynależność do określonego kręgu terminologii (np. administracyjnej czy kościelnej).

Teresa Zofia Orłoś, *Studia z frazeologii czeskiej i polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, 154 s., ISBN 83–233–2037–3.

W tym tomie studiów znalazły się artykuły z zakresu frazeologii czesko-polskiej, drukowane w latach 1982–2005 w różnych czasopismach, często trudno dostępnych. Są to prace poszerzone, uzupełnione lub zaktualizowane, pogrupowane w trzech działach. Pierwszy z nich zawiera artykuły z zakresu komparatystyki czesko-polskiej. *Studia* dotyczą różnych grup frazeologizmów, w tym także najnowszych, oraz czechizmów frazeologicznych w polszczyźnie i polonizmów frazeologicznych w czeszczyźnie (s. 7). Drugą część stanowią prace dotyczące problematyki skrzydlatych słów. Część trzecia to czesko-polska ekwiwalencja frazeologiczna oraz problem tzw. „wzajemnych pułapek frazeologicznych”.

Ponadto praca zawiera indeks czeskich i polskich frazeologizmów, omówionych w poszczególnych artykułach.

K R O N I K A

*Dobrych ludzi nikt nie zapomina**

Szukając w Bibliotece Narodowej w Pradze literatury do monografii o Jiřim Ortenie, natknąłem się na prace czeskiej bohemistki, historyka i krytyka literackiego, bardzo ciekawie i dogłębnie analizującej problemy twórczości pisarzy czeskich. Prace były na tyle fascynujące, że postanowiłem – jako językoznawca – najpierw sięgnąć po nie i wyjaśnić sobie niektóre problemy natury literaturoznawczej dotyczące poezji Jiřego Ortana. Zainspirowany nimi podjąłem badania nad filozofią twórczości czeskiego poety. Po pierwszych próbach chciałem zweryfikować słuszność obranej przez siebie metody i osiągniętych wyników. Wówczas nadarzyła się okazja udziału w konferencji naukowej, organizowanej przez Uniwersytet w Ústí nad Labem, a poświęconej tematowi *Česko-polské vztahy II*. Zgłosiłem się z wielką chęcią i w 1993 roku pojechałem z referatem *Słowiańskie paralele: Krzysztof Kamil Baczyński i Jiři Orten* do ośrodka akademickiego, któremu rytm pracy naukowej nadawała Pani Profesor Dobrava Moldanová.

Swojego wystąpienia i konfrontacji wyników badań młodego polskiego bohemiasty z wiedzą uznanych bohemistów czeskich bardzo się obawiałem. I tutaj – jakoby po raz drugi – los się do mnie uśmiechnął. Przyjazny i życzliwy, a zarazem spokojny i rzeczowy głos w dyskusji po referacie i w kularach, konkretne wskazówki i literatura potrzebna do dalszych badań w tym zakresie – to wszystko niemal w jednej chwili podpowiedziała mi Pani Profesor Dobravá Moldanová.

Trzeba tutaj dodać, że otaczał Ją wówczas – i otacza nadal – ogromny szacunek jako wybitną badaczkę o szczególnym umyśle teoretycznym, doskonałą organizatorkę wielu przedsięwzięć badawczych oraz autorkę cennych prac literaturoznawczych. Referaty Pani Profesor Dobravý Moldanovej na konferencjach naukowych gromadziły wielu słuchaczy i wywoływały ożywione dyskusje. Zawsze miała siłę i chęć, by po obradach objaśniać zainteresowanym swoje koncepcje oraz udzielać młodszym adeptom nauki rad w zakresie przygotowywanych przez nich prac naukowych. Również i ja wielokrotnie korzystałem z Jej życzliwej pomocy.

Później przyszły kolejne konferencje (*Cesta a cestování v jazyce a literatuře*, 1994, *žena – jazyk – literatura*, 1996...) i znów referat w sekcji prowadzonej przez Panią Profesor. I znów jej życzliwa opieka. Wokół Niej koncentrowało się – i koncentruje – literaturoznawcze życie naukowe Ústeckiego ośrodka bohemistycznego, którego nie zaniedbywała nawet wtedy, gdy pełniła funkcję dziekana Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu w Ústí nad Labem.

* Cytat z Safony.

Konferencje organizowane przez Katedrę Bohemistyki odbywały się cyklicznie. Sukcesywnie zwiększała się ilość uczestników, a udział w nich każdy poczytywał sobie za nobilitację jego badań bohemistycznych. Warto w tym miejscu przypomnieć, że od pierwszej konferencji w 1992 roku systematycznie brali w nich udział także polscy poloniści (np. prof. Teresa Świątosławska, prof. B. Bogolebska, prof. I. Jokiel i inni). Udział zaś przednich bohemistów czeskich obowiązywał nas do podnoszenia poziomu prowadzonych przez nas badań nad językiem i literaturą czeską.

Lata mijały, a Pani Profesor zawsze była taka sama: wspaniała i cierpliwy nauczyciel i opiekun młodych bohemistów, na którego można było liczyć w każdej sytuacji. Zawsze przychodziła innym z pomocą. Włączała się w różne akcje bohemistyczne podejmowane zwłaszcza przez bohemistów w Polsce. Wspomagała ośrodki bohemistyczne w Polsce. Jeden z nich zawdzięcza Jej powstanie. Było to w 2001 roku, kiedy kilka lat wcześniej utworzona Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Wałbrzychu przedstawiła swoim studentom studia bohemistyczne. Wówczas na konferencji w Wałbrzychu Pani Profesor zaproponowała swoje wsparcie dla tej inicjatywy. Niedługo po tym została podpisana umowa o współpracy między PWSZ w Wałbrzychu a Uniwersytetem w Ústí nad Labem, a jej efektem było uruchomienie specjalizacji bohemistycznej, prowadzonej w tej szkole do dziś, a także wystąpienie do Ministerstwa Edukacji Narodowej o uruchomienie kierunku studiów filologia czeska.

Czerpiąc inspirację z zapoczątkowanych przez Profesor Dobravę Moldanová w 1992 roku konferencji, podczas których spotykają się literaturoznawcy oraz językoznawcy i dyskutują na wspólny – filologiczny przecież – temat (od 1994 roku współorganizatorką, odpowiedzialną za część językoznawczą, jest prof. Marie Čechová), rozpocząłem organizowanie konferencji bohemistycznych w Polsce, najpierw w Wałbrzychu, a ostatnio w Raciborzu. Spotkania te dają wiele ciekawych spostrzeżeń na temat prowadzonych badań naukowych i są okazją do wspólnych spotkań polskich i czeskich bohemistów. Ponadto zachęcają ich uczestników do analiz w szerszym kontekście (nie tylko monodyscyplinarnym), z uwzględnieniem w przypadku badań utworów literatury czeskiej nie tylko systemowości językowej, ale także filozofii, tradycji czy konwencji literackiej. Otwierają także możliwość konfrontacji badań zarówno z pracami językoznawczymi, jak również literaturoznawczymi, co jest bardzo istotne zwłaszcza dla stylu artystycznego, czego sam doświadczyłem już na pierwszych konferencjach Ústeckich, od 1993 roku poczynając.

Z okazji przypadającej w tym roku okrągłej rocznicy urodzin¹ chciałbym życzyć naszej Jubilatce – w imieniu własnym, ale i wielu zaprzyjaźnionych z Nią osób, szczególnie z Opola, Łodzi, Częstochowy, Raciborza i Wałbrzycha – dużo zdrowia, siły i energii do dalszych badań naukowych, a także wielu sukcesów w życiu zawodowym i osobistym!!!

Mieczysław Balowski, Opole–Racibórz

¹ Por. artykuł rocznicowy autorstwa Aleny Debickiej *životní jubileum Dobravý Moldanové*, który znajduje się w „Bohemistyce” z roku 2001 (nr 2, s. 176–178).

Seminarium *Dějiny novější české literatury* w Českich Budějovicach

W dniach 22–23 września 2005 roku odbyło się na Uniwersytecie w Českich Budějovicach seminarium poświęcone problemom nowszej literatury czeskiej. Miało ono charakter roboczy, dlatego przygotowano trzy referaty wprowadzające do problematyki, którą następnie przedyskutowano. Głównym jego celem było wypracowanie nowego spojrzenia na literaturę nowszą, na syntezę dziejów literatury czeskiej od XIX wieku do współczesności z perspektywy literatury najnowszej.

Pierwszą sekcję poświęconą podstawowym pojęciom metodologicznym procesu historycznoliterackiego rozpoczął V l a d i m í r P a p o u š e k, który zaproponował trzy podstawowe terminy, z których należałoby wyjść podczas opracowywania siatki dalszych pojęć, a mianowicie *epistémé*, *dyskurs* i *paradygmat*. Następnie je umieścił w swoim ujęciu historii literatury czeskiej, widzianej przez pryzmat tradycji Foucaulta i Kuhna. Najważniejszym pojęciem okazał się *paradygmat*, który należało rozumieć jako „wzór reprezentacji”, za pomocą którego język tekstów literackich przywołuje (niejako zapisuje się w szeregu) ontologiczną podstawę horyzontu historycznego, w ramach którego powstał dany utwór.

W dyskusji nad problemem syntezy procesu historycznoliterackiego wzięli udział: D. V o j t ě c h, P. A. B í l e k, P. Z a j a c, M. Č e r v e n k a, J. H o l ý, L. H e c z k o v á i A. H a m a n. Pierwszy z dyskutantów podniósł problem adekwatności tych terminów względem pojęć używanych przez przywołanych filozofów i historyków literatury. Drugi z nich zwrócił uwagę na stabilność paradygmatu jako podstawę opisu procesu historycznoliterackiego. P. Z a j a c zaś rozważał, czy istnieje jeden horyzont: dzieła literackiego, epoki literackiej, prądu literackiego itp. Uważa bowiem, że zastosowanie jednego horyzontu niweluje możliwość wprowadzenia pojęcia dyskursu dzieła w obrębie danego prądu literackiego.

Myśl P. Zajaca podjął M. Č e r v e n k a, który zwrócił uwagę na kryteria procesu historycznego, a także na indywidualizację i instytucjonalizację kanonu, a także na jego stabilność. Dopiero bowiem moment przeżycia dzieła literackiego może stanowić kryterium jego analizy. W tej sytuacji spontaniczna komunikacja z dziełem jest kluczowym kryterium jego oceny. W ten głos włączył się ponownie P. Z a j a c, który chcąc wesprzeć wypowiedź M. Č e r v e n k i, opisał sposoby tworzenia kanonu literatury narodowej w kilku krajach europejskich, wskazując na brak ponadczasowych kryteriów. Również J. H o l ý uważa, że na zakwalifikowanie utworu do kanonu literatury narodowej odbywa się na podstawie sposobu jego interpretacji lub funkcji, jaką pełni w tym kanonie.

Kolejne trzy wypowiedzi były podporządkowane problemowi szeroko pojętej intertekstualności w literaturze. P. Zajac nie zgadza się, aby dzieło traktować zawsze w ramach jednej szkoły literackiej, co wyjaśniał M. Č e r v e n k a faktem, że dzieło odczytujemy jako całość, a nie jako (inter)tekstualne fragmenty. Na problem determinacji, uwarunkowania czy motywacji włączenia tych lub innych elementów estetyczno-literackich do utworu zwrócił uwagę A. H a m a n, który uważa, że te trzy

czynniki odgrywają znaczącą rolę w procesie historycznoliterackim. Potwierdziła to L. H e c z k o v á, która heterogeniczność procesu rozwoju widzi także w przypadku rzeczywistości nieliterackiej.

Drugą sekcję poświęcono problemom związanym z podstawą określającą odmiennność, swoistość w procesie literackim. Wprowadzający referat wygłosił D a l i b o r T u r e ě k, który zastanawiał się na tym, czy i na ile tekst powinien być podstawowym elementem prądu literackiego, z którego należałoby wyjść przy określaniu epoki literackiej.

W związku z tym koniecznością okazało się zdefiniowanie pojęć *literackość* i *funkcja estetyczna*. Następnie rozważano, co ma być podstawą opisu procesu historycznoliterackiego. V. P a p o u š e k proponował, aby proces ten ująć w odniesieniu do horyzontu historycznego, w ramach którego funkcjonują różne teksty, pozostające ze sobą w powiązaniu. Jednak wcześniej trzeba uznać dany tekst za dzieło literackie: na jakich zasadach i kto to uczyni? Pojawił się więc problem roli naukowca w zakwalifikowaniu danego tekstu pisanego do grupy utworów literackich. P. Z a j a c i J. V o j v o d í k uważają, że jest to zadanie trudne i że nie można wypracować uniwersalnych kryteriów ani w ramach historii literatury, ani w ramach estetyki. Zwłaszcza pierwszy z nich mocno podkreślał fakt wariantywności w procesie historycznoliterackim, który jedynie wspomaga się kryteriami estetycznymi.

Trzecią sekcję poświęcono praktycznym aspektom literatury. Wprowadzający referat wygłosił P e t e r Z a j a c, który nakreślił w nim koncepcję procesu historycznoliterackiego w czasach romantyzmu. Jako materiał posłużyły mu dzieła literackie czeskich i słowackich autorów. W ten sposób próbował odpowiedzieć na pytanie, jakie czynniki wpływały na określenie epoki romantyzmu, uważając ją za pluralny konstrukt, w ramach którego pojawiają się poszczególne warianty stylowe, bardziej widoczne w innych literaturach narodowych (np. w słowackiej czy polskiej).

Problem praktycznego podejścia do określenia wyznaczników epoki literackiej był żywo dyskutowany. M. Č e r v e n k a czy J. H o l ý podkreślili przede wszystkim rolę ironii w czeskim romantyzmie. P. Z a j a c widzi w tej epoce kilka prądów, które określają jej cechy, przede wszystkim są to: pierwiastek filozoficzny, kulturowy i czysto literacki, stanowiący dla historyka literatury najważniejsze kryterium opisu tej epoki. Z tym zgadzają się D. V o j t ě c h i D. T u r e ě k, dla których te pojęcia jako instrument opisu epoki odnoszą się do dzieła literackiego w sposób ograniczony, ale są podstawowe. Dotychczasowe wyznaczanie epoki opierało się w pierwszej kolejności na naukach przyrodniczych, nie filozoficznych, co determinowało także i terminologię używaną w odniesieniu do opisu procesu historycznoliterackiego. Również P. A. B í l e k i M. Č e r v e n k a są zgodni, że podstawą opisu literatury powinny być kryteria filozoficzno-filologiczne. Jako przykład wskazali na stosunek między romantyzmem a epoką biedermeierowską.

Na zakończenie tej sekcji J. P á c a l o v á zapoznała wszystkich zebranych z najnowszymi badaniami nad romantyzmem w Słowacji.

Anna Zura, Wrocław