

Anna GAWARECKA
Poznań

Pisarz w świecie urynkowanej kultury (*casus* Jana Jandourka i Bohuslava Vaňka-Úvalskiego)

Keywords: Czech literature, Jan Jandourek, Bohuslav Vaněk-Úvalský

Słowa kluczowe: czeska literatura, Jan Jandourek, Bohuslav Vaněk-Úvalský

Abstract

Jan Jandourek and Bohuslav Vaněk-Úvalský in different way try to consider the contemporary process of devaluation of highbrow literature, which can't compete with the demands of the popular market. Jandourek tends to use the rules and instruments of the „cultural industry” because he wants to ridicule and deconstruct them. Vaněk-Úvalský shows the world of creators, publishers and distributors of literature and among a plenty of humorous tales he codes the sad diagnosis of ineffectiveness of all aspirations which aim is to reverse the dominating trends. Both writers realize that their trials of contesting the commercial reality are ambivalent. The principle that is obvious for experts of the „cultures of defiance” which claims that the mainstream is prepared to absorb each symptom of protest if it guarantees profits in a case of Jandourek and Vaněk-Úvalský comes true. Their contestation and exposed „niche” are introduced into a trade and find – though the disappointment of both writers – the enthusiastic followers.

Jan Jandourek i Bohuslav Vaněk-Úvalský w nieco odmienny sposób ustosunkowują się do obserwowanego procesu dewaluacji wysokich osiągnięć literackich, niewytrzymujących konkurencji z dyktaturą rynku. Pierwszy dąży do wykorzystania reguł i instrumentów przemysłu kulturowego, by reguły te ośmieszać i niejako „rozbijać od środka”. Drugi przybliża odbiorcy świat twórców, wydawców i dystrybutorów literatury, w gąszczu mniej lub bardziej humorystycznych anegdot szyfrując gorzką refleksję na temat daremności wszelkich starań o odwrócenie dominujących trendów. Obaj jednak zdają sobie sprawę z ambiwalentnego wymiaru swych prób kontestowania skomercjalizowanej rzeczywistości. Znana badaczom tzw. współczesnych „kultur oporu” zasada, że *mainstream* jest w stanie wchłonąć każdy w praktyce przejaw buntu, o ile odnajdzie w nim szansę dla wzmocnienia swej pozycji i pomnożenia zysków, w przypadku Jandourka i Vaňka-Úvalskiego sprawdza się bowiem znakomicie. Ich kontestacja i z dumą akcentowana niszowość zostaje wystawiona na sprzedaż i – ku obłudnemu rozczarowaniu obu pisarzy – znajduje gorliwych nabywców.

Książka stała się produktem, który trzeba sprzedać. A żeby sprzedać, trzeba uprościć. Upraszczenie zaś często prowadzi do ogłupiania. Ogłupianym społeczeństwem łatwiej zawładnąć. Zwłaszcza gdy jednocześnie podgrzewa się emocje.

E.C. Król (2014, s. 30)

Wypowiedź ta pochodzi z wywiadu, jakiego Eugeniusz Cezary Król udzielił w „Newsweeku” Aleksandrze Pawlickiej. Płynące z niego wnioski powracają w wielu diagnozach współczesnego stanu czytelnictwa, a szerzej mówiąc – kondycji literatury, która utraciła, przynajmniej w swej ambitnej wersji, niekwestionowany dotychczas status kreatorki/nosicielki powszechnie wyznawanych wartości i wegetuje na obrzeżach zbiorowych zainteresowań i wyobrażeń. Dla twórców, przyzwyczajonych do jasnych podziałów wyznaczających terytoria wysokiej (elitarnej) i niskiej (popularnej) kultury i do jednoznacznej gloryfikacji pierwszej z nich, sytuacja ta oznacza z jednej strony konieczność rezygnacji z wcześniej niepodlegających negocjacom przeświadczeń i aksjomatów, drugiej strony zaś – zmusza do podporządkowania się zasadom definiowanym przez przemysł kulturowy. To on, jak to już przed laty zdiagnozowali Adorno i Horkheimer, określa dziś kryteria i wytycza granice tego, co ma prawo znaleźć się na rynku sztuki i literatury, odpowiada bowiem zapotrzebowaniom największej liczby odbiorców, jednocześnie potrzebami tymi umiejętnie sterując i manipulując¹. W efekcie, jak pisze Joanna Orska, o stanowisku krytyków kultury „decyduje wspólna postawa melancholii i gorczy intelektualistów wystawianych na boczny tor kultury. Postawa

¹ Por.: „Fakt, że w przemyśle tym uczestniczą miliony, wymusza procesy reprodukcji, które z kolei powodują siłą rzeczy, że w niezliczonych miejscach identyczne potrzeby zaspokajane są standardowymi produktami. Techniczna opozycja między nielicznymi ośrodkami wytwarzania a rozproszoną recepcją narzuca konieczność organizacji i planowania ze strony dysponentów. Standardy te wywodzą się pierwotnie z potrzeb konsumentów: dlatego też są akceptowane bez sprzeciwu. Otóż w rzeczywistości jest to zamknięte koło manipulacji i zwrotnych potrzeb, coraz silniej przetrzebięte tkanką jednolitego systemu” (Horkheimer, Adorno 1994, s. 139). Por. też Krajewski 2003, s. 44.

ta wydaje mi się na tyle charakterystyczna, że uznałabym ją za jedną z typowych dla wieku XX. Wyróżnia się ona tym, że pozostaje retro. Jest *passé* – stanowi bądź co bądź powtórzenie zupełnie niedzisiejszego modelu intelektualisty zamkniętego w wieży z kości słoniowej. Budzi opór swoim arystokratycznym nieprzejednaniem wobec seryjnie produkowanej głupoty” (Orska 2005, s. 145). Podobne utyskiwania strącają zatem krytyków umasowienia kultury do poziomu naiwnych obrońców „starych czasów”, którzy, nie rozumiejąc postmodernistycznej dezynwoltury w przekraczaniu granic między kulturowymi obiegami, usiłują przywrócić dawną arkadię jasnych podziałów i ocen².

Narzekania na nadprodukcję pisarstwa komercyjnego nie zrodziły się oczywiście dziś, gdy w warunkach ponowoczesnego permisywizmu aprobowane i uprawnione (może nawet: równouprawnione) wydaje się niemal każde, najbardziej nawet tandetne rozwiązanie literackie. Ich historia jest tak długa jak samo istnienie literatury popularnego obiegu (por. Janáček 2004). Bezpardonowa walka z twórczością przeznaczoną „dla ludu” – psującą w argumentacji adwersarzy artystyczne gusty i przy okazji wpływającą na rozmiary indywidualnej i zbiorowej demoralizacji – natrafiła jednak w latach międzywojennych na kontratak płynący ze strony środowiska pisarzy próbujących wykorzystać popularne normy i konwencje dla własnych – czasami filozoficznych lub ideowych, czasami zaś autotelicznych – celów. Sygnały i świadectwa owych prób międzybiegowej interferencji pojawiają się w dziełach czołowych autorów dwudziestolecia – od przedstawicieli lewicowej awangardy przez outsiderów życia literackiego w rodzaju Josefa Váchala czy Ladislava Klímy po braci Čapków i pozostałych reprezentantów grupy skupionej wokół dziennika „Lidové noviny”. Znane z międzywojnia próby oswojenia fenomenu przesuwania się twórczości popularnej w stronę kulturowego centrum przygotowały w efekcie grunt dla ponowoczesnych zabiegów wiodących ku inkorporacji „tandetnych” rozwiązań w obszar pisarstwa nadal zachowującego status elitarności. Należy bowiem pamiętać, że w Czechach pierwsze wzmianki na temat postmodernizmu pojawiły się w latach sześćdziesiątych i bazowały na opublikowanym wówczas (1969) w czasopiśmie *Orientace* pod tytułem *Doba nové literatury* sławnym eseju Leslie A. Fiedlera *A Case for Post-Modernism*. W artykule tym zaś badacz, ogłaszając wygaśnięcie dotychczasowego paradygmatu literackiego, źródeł jego transformacji poszukiwał wśród na nowo odczytanych sztandarowych gatunków i konwencji amerykańskiej kultury popularnej (por. Machala 2001, s. 49).

Przełom roku 1989 zastał zatem czeską literaturę w sytuacji, w której rozczarowanie wszechwładzą handlowych aspektów działalności wydawniczej zderzało się z ich zrozumieniem i akceptacją. Twórcy, odchodząc od zamykania się w kręgu modernistycznego hermetyzmu, zaczęli w szeroko wytyczonym zakresie eksploatować złoża popularnych schematów i sposobów ich realizacji, na pozór w pełni aprobując kondycję artysty zmuszonego do poszanowania wymogów rynku. Nie wszyscy jednak. Niektórzy z nich, ożywiając poniekąd tradycyjną dyskusję dotyczącą prawa pisarza do wypowiadania się na temat stanu kultury i społeczeństwa, postanowili poświęcić swe kolejne powieści na opisanie kłopotów i trudności towarzyszących konieczności funkcjonowania literatury w rzeczywistości zdominowanej przez nieuchronność praw ekonomii. Koncesje na rzecz tych praw widoczne są w ich dziełach zarówno w sferze stosowania atrakcyjnych rozwiązań narracyjnych, przyciągających czytelników znudzonych jałowym eksperymentatorstwem autotelicznych procedur, jak i nawiązujących do współczesnej tendencji do rehabilitowania „prawidłowo zbudowanej” opowieści jako czynnika porządkowania świata i konstytuowania ludzkiej (jednostkowej i wspólnotowej) tożsamości³.

Przełom roku 1989 zastał zatem czeską literaturę w sytuacji, w której rozczarowanie wszechwładzą handlowych aspektów działalności wydawniczej zderzało się z ich zrozumieniem i akceptacją. Twórcy, odchodząc od zamykania się w kręgu modernistycznego hermetyzmu, zaczęli w szeroko wytyczonym zakresie eksploatować złoża popularnych schematów i sposobów ich realizacji, na pozór w pełni aprobując kondycję artysty zmuszonego do poszanowania wymogów rynku. Nie wszyscy jednak. Niektórzy z nich, ożywiając poniekąd tradycyjną dyskusję dotyczącą prawa pisarza do wypowiadania się na temat stanu kultury i społeczeństwa, postanowili poświęcić swe kolejne powieści na opisanie kłopotów i trudności towarzyszących konieczności funkcjonowania literatury w rzeczywistości zdominowanej przez nieuchronność praw ekonomii. Koncesje na rzecz tych praw widoczne są w ich dziełach zarówno w sferze stosowania atrakcyjnych rozwiązań narracyjnych, przyciągających czytelników znudzonych jałowym eksperymentatorstwem autotelicznych procedur, jak i nawiązujących do współczesnej tendencji do rehabilitowania „prawidłowo zbudowanej” opowieści jako czynnika porządkowania świata i konstytuowania ludzkiej (jednostkowej i wspólnotowej) tożsamości³.

² Por. wypowiedź Bernarda Rozenberga: „Żadna forma artystyczna, żaden system naukowy lub etyczny nie jest na tyle silny, aby wytrzymać ciśnienie wulgaryzacji. [...] Nigdy dotąd to, co święte i grzeszne, odkrywcze i wtórne, wzniosłe i przyziemne nie było tak dokładnie wymieszane, że stało się niemożliwe do odróżnienia” (cyt. za: Stetkiewicz 2011, s. 59).

³ Por.: Rosner 2003, s. 19–51. Jiří Kratochvíl píše v jednom ze svých nejbar-
dziej znanych esejů: „A co jsou tedy příběhy a v čem spočívá tajemství jejich vřu-

Jan Jandourek i Bohuslav Vaněk-Úvalský, prozaicy, którzy w swej twórczości nie unikają sięgania po popularne konwencje, należą do tej właśnie (hipotetycznie wyodrębnionej) grupy pisarzy, usiłujących rozpoznać i przeanalizować fenomen niemożliwej do opanowania ekspansji kultury masowej, projektujących przeciwko niej środki zaradcze i poszukujących wyjścia z beznadziejnej, jak się wydaje, opresji. Czerpiąc z wszystkich diagnoz „arystokratycznych” krytyków kultury, obaj pisarze prezentują dość karykaturalny w swej wymowie obraz współczesnego czeskiego życia literackiego, w którym na plan pierwszy wysuwają się anomalie organizacji rynku książki, odrzucającego swój status strażnika i obrońcy wysokiej jakości artystycznej i nastawionego na maksymalizację zysku na absurdalne rozwiązania instytucjonalne, przesuwające *de facto* twórcę w przestrzeń społecznego wykluczenia:

Měl problémy. Vraceli mu z nakladatelských domů nečtené rukopisy s tím, že na to není doba a peníze, nutili ho žebrot o granty, které mu pak nedávali, tlačili ho ke zdi, kopali ho do obličejů nemytými nohama, obelhávali ho provářenými argumentama, ubíjeli v něm to nejlepší, co jim mohl dát, a ještě chtěli, aby jim jejich chování platil daněmi. Stárnul a nedokázal se již vzpírat nespravedlnostem, rvát se každou vteřinou o lidskou důstojnost, kterou mu upírali na všech těch sociálních a pracovních úřadech, o kyslík, který mu odsávali kupčením rovnou od nosu. Místo toho, aby mohl dělat jedinou práci, kterou uměl, musel pořád prorážet jako nějaký nýmand a dokazovat svoje básnictví (Vaněk-Úvalský 2000, s. 85–86).

Wypowiedź ta pochodzi z powieści Bohuslava Vaňka-Úvalskiego *Poslední bourbon* (2000) w ironicznym tonie opowiadającej o perypetiach pewnego właściciela oficyny wydawniczej wyspecjalizowanej w publikowaniu najnowszej czeskiej liryki i jego współlokatora, neodekadenceckiego poety obdarzonego niezwykle nazwiskiem Ornat Szpuzva. To do jego kondycji zawodowej odnosi się przywołane

dypřítomné přitažlivosti? Zjednodušeně řečeno, příběhy jsou mustry, které nám slouží při zfabulování vlastního života, při jeho uspořádání do příběhových celků [...]. Příběhy jsou obranou proti úzkosti z lidské existence a lidé se k nim upínají jako k šanci zorientovat se ve vlastním životě a lidstvo se k nim upíná jako k šanci zorientovat se ve vlastní historii” (Kratochvíl 1995, s. 20).

oskarzenie, stanowiące w humorystycznej materii powieści jedną z nielicznych „wysepek powagi”, w których narrator opuszcza dominujące w tekście sarkastyczno-złośliwe spojrzenie na rzeczywistość i sugeruje, że za łańcuchem anegdot z egzotycznego życia ponowoczesnej praskiej bohemy kryje się diagnoza całego stanu czeskiej polistopadowej kultury. Diagnoza ta okazuje się zaś miazdżąca. We współczesnym świecie poeta nie ma prawa do istnienia, czy raczej jego obecność na rynku książki podana zostaje w wątpliwość, gdyż nie odpowiada na przewidywane przez przedsiębiorców potrzeby czytelników.

Handlowe negocjacje bohatera krążą w tej sytuacji wokół prób dowodzenia, że oferowany w jego wydawnictwie towar tylko z pozoru wykracza poza zaprogramowane przez przemysł kulturalny wymagania konsumentów literackiej konfekcji. Wydawca, z konieczności przyjmujący rolę akwizytora i naśladowający strategię, taktykę i metody działania typowego przedstawiciela handlowego, staje się w rezultacie swoistym symbolem upadku autorytetu tradycyjnej kultury, która, by w ogóle utrzymać się na rynku, musi – na zasadzie swoistej mimikry – zaakceptować reguły ekonomicznej gry. Znajomość zasad marketingu podpowiada mu, jak w warunkach pogoni za zyskiem ratować resztki prestiżu literatury wysokiej. Te swoiste „syzyfowe prace” owocują zaś wypracowaniem całego repertuaru reklamowych argumentów, których karkołomność koresponduje z beznadziejnym w gruncie rzeczy brakiem efektywności:

Ten Szpuzva, začal jsem, – to je Válka světů. Četl to Arthur C. Clarke a švihlo to s ním. – To ne. To ne, řekl prodáváč, – to není spolehlivá informace. – To není, řekl jsem, – vymyslel jsem si to. Ale určitě by to zabralo. Szpuzva tam použil prvky z Vesmírné Odysey 2001. – Jaké prvky? – Utrpení z dlouhého cestování. – To ne. To ne. [...] Možná kdybyste to vydával jako comics, řekl prodáváč. – Pak už tedy zbývá jen 451 stupňů Fahrenheita, zavrčel jsem při odchodu. – Cože? Comics?! zařval Szpuzva a vztyčil se od psacího stroje. [...] A co rovnou povídky do pornočasopisů? [...] Bylo i hůř, podotkl jsem (Vaněk-Úvalský 2000, s. 187)

Postawa poety, broniącego, jak na dekadenta przystało, czystości i jednoznaczności dawnych hierarchii estetycznych i niechętnego

wszelkim międzypoziomowym konwergencjom zderza się tu z bardziej pragmatycznym stanowiskiem narratora⁴, który zdaje się podążać za opinią, że:

Wulgarny, niski, oglupiający charakter dzieł kultury popularnej nie wynika [...] z ich własności, ale z tego, w jaki sposób z nich korzystamy. Nic więc nie powstrzymuje nas przed traktowaniem dzieł Michała Anioła (lub ich kopii) jako przedmiotów pornograficznych skojarzeń lub przed sprowadzeniem ich do wymiaru czysto dekoracyjnego. Podobnie, jak nic nie powstrzymuje nas przed postrzeganiem komiksów i książek fantasy jako wybitnych dzieł literackich i graficznych.⁵

Nie sprawiają mu więc większego kłopotu nie tylko konieczne w danych okolicznościach kompromisy, lecz także głębszego oporu nie budzi w nim sięganie po nieetyczne metody w postaci kłamstwa, oszustwa i wprowadzania klientów w błąd:

Na ulici byl vystrčený stánek s cedulí: SENZACE! KRÁL HUMORISTŮ ODHALEN POD CIZÍM JMÉNEM!! SKANDÁLNÍ POEZIE!! UDÁLOST! VIVÍK NA PRODĚJ!! CENA POUHÝCH 75 Kč. Ve stánku se činila dvě děvčata, která trpělivě přesvědčovala zástupy nevěřících zákaznic o největší zhovadilosti, která mne kdy napadla (Vaněk-Úvalský 2000, s. 158).

⁴ Piotr Kowalski o takim przenikaniu się obiegu pisze w kontekście współczesnych tendencji nostalgicznych i melancholicznych, podkreślając, że „Melancholia nie staje się udziałem tych, którzy, „nie odkrywają straty” i z prawdziwą satysfakcją zanurzają się w aurę »fałszywej syntezy«, w ów pozór uniwersalizmu, dotarcia do ogólnych wartości, powszechnych dóbr kultury itd. A wszystko skończy się na radosnym połączeniu elementów niewspółmiernych, z różnych skal wartości, na »syntetyzowaniu« Beethovena i Casino de Paris, który to zabieg wymaga zastosowania zasady najmniejszego wspólnego mianownika, oparcia na banale powiązań nic już niemówiących” (Kowalski 2004, s. 73).

⁵ Krajewski 1994, s. 20. Por. też: „Dekanonizacja z początku ubiegłej dekady, związana z oczekiwaniem na nowe [...], zastąpiona została najpierw przez proces, by tak rzec, komunikatywności – w dwojakiej wersji: populistycznej (pisać w sposób zrozumiały, stowarzyszać się z gustami odbiorców, użytkować nośne, zaaprobowane poetyki, wcielać się w model poety-lekkoducha, franta, melancholika, nadwrażliwca) oraz ekskluzywniej (pisać hermetycznie, podzielić się władzą nad językiem z językiem, wychodzić w alianse z teoriami dekonstrukcji, zasłaniać się, ale zarazem wytworzać wokół siebie aurę rzeczy magicznej, wymagającej inicjacji, tragicznej, bo ginącej lub choćby zagrożonej)” (Śliwiński 2005, s. 92).

Owo największe łajdactwo, jakie bohaterowi kiedykolwiek przyszło do głowy, polega na wmówieniu nabywcom, że prawdziwym twórcą oferowanych przez niego wierszy jest najmodniejszy w danym momencie czeski autor bestsellerów, niejaki Vivík, producent „lekkich, łatwych i przyjemnych” powieści o życiu współczesnym, który używa nazwiska Szpuzva, by w obawie przez zbyt długim eksponowaniem szczerych osobistych emocji zataić swe autentyczne literackie oblicze⁶. Mistyfikacja raz wprowadzona w ruch zatacza coraz szersze kręgi, zaczyna funkcjonować jak samonapędzający się mechanizm, swoiste handlowe *perpetuum mobile*, w którym nadrzędność czy nawet swoista transcendencja praw ekonomii, potrafi strawić każdy produkt, byle został on odpowiednio zaprezentowany i zareklamowany. Okazuje się przy okazji, że o nierentowności poezji decydują nie tyle realne zapotrzebowania czytelników, ile asekuracyjne, a oparte na przedustawnych stereotypowych przeświadczeniach, strategii dystrybutorów. Wystarczy jej radykalne „przeszeregowanie” i włączenie w tryby przemysłu kulturowego, by przesunąć ją do przestrzeni *mainstreamu* i nadać jej atrybuty popularności. Niespodziewany – finansowy i artystyczny – sukces przeprowadzonej przez bohatera mistyfikacji potwierdza jedynie, że ów *mainstream* charakteryzuje się nieograniczoną w praktyce elastycznością i że każde, radykalnie nawet niszowe rozwiązanie, znajdzie w nim swoje miejsce, o ile przyciągnie do siebie odpowiednio dużą liczbę wyznawców, skłonnych zapłacić za snobistyczną ułudę obcowania z tym, co specjaliści od marketingu zdecydowanie się nobilitować do rangi wielkiej sztuki.

⁶ Por.: „Že jo, řekl jsem, – jen do ní. Čtenářka si mě s despektem změřila. – A vy jste kdo? – Vivíkův nakladatel, představil jsem se, – právě jsem jí nabízel Vivíkovi poezii, kterou vydal pod pseudonymem, a ona ji nechtěla. Jestli tohle dělá všem, tak se nedivte, že nic nemá. – Co? řekla čtenářka, Vivíkovi co? Poezii, řekl jsem, – psal to pod pseudonymem Szpuzva. [...] Jsou to jeho poslední věci. Možná, že vám jeho romány připadají trochu plytké. Je to tím, že všechno dává do básní a ty romány jsou jen odpad. [...] – Moc vtipný to není, řekla prodávka. – Jak by mohlo? řekl jsem. – Humor ukládá do povrchní beletrie, tohle je jeho pravé nitro” (Vaněk-Úvalský 2000, s. 150–151).

Dla czeskiego odbiorcy oszustwo związane przypisaniem Vivíkoví liryków Szpužvy stanowi aluzję bardziej niż czytelną. Bez najmniejszych wątpliwości odsyła bowiem ku twórczości i osobie Michala Viewegha, pisarza funkcjonującego w Czechach jako swego rodzaju symbol zarówno komercyjnej zręczności, jak i zdrady ideałów i zaprzeczenia posłannictwa artysty słowa, który, acz obdarzony niekwestionowanym talentem, zdecydował się, mając na uwadze świadomość upadku autorytetu literatury, sprzedać ów talent na potrzeby rynku. Wprowadzenie tej postaci łączy zresztą powieści Vaňka-Úvalského i Jana Jandourka, poświęcone rozpoznaniu kondycji ambitnego pisarstwa w przestrzeni postmodernistycznego rozchwiania wartości. U obu autorów bowiem Viewegh ukrywa się pod łatwymi do zdeszyfrowania pseudonimami. Oczywiście pojawiający się w powieści Úvalského Vivík, bardziej jednoznacznie – na zasadzie fonetycznego podobieństwa – przywołuje nazwisko autora *Bajecznych lat pod pse*m, ale sposób zaprezentowania prozaika Vrány przez Jandourka również nie pozostawia większych wątpliwości. Decydujący okazuje się obraz twórczości sławnego autora bestsellerów, która charakteryzuje się – całkowicie w duchu typowych opisów literatury popularnej – schematycznością, szablonowością, unikaniem poruszania autentycznych i pogłębionych problemów oraz dostarczaniem czytelnikowi bezmyślnej i usypiającej rozrywki. Niezależnie od literaturoznawczej rzetelności podobnych sądów, w dużej mierze zostały one bowiem już zdezawuowane przez najnowsze badania, nie ulega wątpliwości, że przywołanie twórczości Viewegha w funkcji antywzorca, skupiającego w sobie wszystkie negatywne właściwości komercjalizacji literatury, projektuje z jednej strony narzędzia ochrony przed najbardziej spektakularnymi konsekwencjami popularyzacji kultury, z drugiej strony zaś – ukazuje trudności, jakie stosowaniu tych narzędzi towarzyszą.

W prozie Jana Jandourka, prozaika, który z gier z literaturą niską uczynił niemal znak rozpoznawczy swej twórczości, negatywna diagnoza stanu współczesnego pisarstwa z jego umasowieniem i obowiązującym urynkowaniem bywa zarówno przedmiotem krytycznych

uwag, jak i terenem stosowania strategii tekstotwórczych. W swych powieściach autor wielokrotnie powołuje się na popularne modele konstruowania fabuły, czyniąc z nich metaliteracki substrat większości operacji kreacyjnych. W powieści *Když do pekla, tak na pořádné kobyle* (2000) Jandourek, korzystając z koncesji paktu autobiograficznego i rekonstruując dzięki temu własną, oczywiście przetransformowaną przez szereg mechanizmów fikcjonalizacyjnych, drogę życiową, zwraca uwagę na funkcję i znaczenie rozmaitych płaszczyzn oddziaływania kultury masowej, której obecność zaznacza się w sferach nieczęsto kojarzonych z sięganiem po popularne modele strukturyzowania tekstów literackich. W pierwszym rzędzie narrator odsyła tu do doświadczeń bohatera związanych z jego studiami w seminarium duchownym. Doświadczenia te (potwierdzone autentyczną biografią autora powieści) ukazują skomplikowane losy alumnów, którzy jeszcze w czasach komunistycznych zdecydowali się podjąć ryzyko nauki w uczelni teologicznej, dosłownie przesiąkniętej ingerencją agentów bezpieki i z tego względu unikającej jakichkolwiek prób modernizacji i dostosowania się do zmiennych wymagań współczesności. Oznacza to między innymi, że w sferze katolickiej parenezy obowiązujące w seminarium programy nauczania posługiwały się tekstami pochodzącymi z innej epoki, konkretnie zaś publikowanymi pod koniec XIX i na początku XX stulecia religijnymi poradnikami określającymi zasady prawidłowego postępowania w życiu indywidualnym i społecznym. Poradniki te operowały bogatym materiałem egzemplifikacyjnym, ostentacyjnie demonstrującym zgubne przykłady odstępstwa od zasad wiary i od respektowania reguł etyki katolickiej. Część tych odstrasających pouczeń dotyczyła zaś niebezpieczeństw związanych z lekturą literatury brukowej:

Dívka asi čtrnáctiletá čítala ráda nemravné časopisy a romány. Když matka přišla jednou domů, klesla zdrcena strašným pohledem, jenž se jí naskytl, do mdlob vedle své dcery. Ta ležela totiž na zemi, jsouc otravena dýmem uhlí doutnajícího vedle ní na kamnech. Zároveň byla uškrcena kapesníkem, jež si ovinula kolem krku. Ve skříni našla přivolaná policie plno protináboženských a nemravných spisů. Z balíků špatných románů upravilo si děvče jakousi podušku, aby na ní očekávalo smrt. [...] Tato ubohá dívka, ležící na nemravných knihách, které jí způsobily duševní a tělesnou

smrt: neni-li to věrný obraz značné části naší mládeže otrávené špatnou četbou? (Jandourek 2000, s. 21–22).

O katastrofalnych skutkach obcowania z taką literaturą pisali w dwudziestoleciu międzywojennym w Czechach wszyscy uczestnicy tak zwanej „antybrukowej kampanii”, zainicjowanej w celu całkowitego administracyjnego wyeliminowania pisarstwa rozrywkowego z rynku książki⁷. Jandourek, przypominając zasadnicze argumenty podnoszone w tym sporze, zwraca jednak również uwagę na szczególnie paradoks podobnej społecznej edukacji: by zwalczyć domniemanego wroga posługuje się ona jego własną bronią, konstruując opowieści zgodnie z normatywnymi nakazami obowiązującymi ówczesnych wyrobników literackiej tandety. W rezultacie przypominane ku przestrodze seminarzystów egzemplu niczym w swej strukturze narracyjnej i fabularnej nie różnią się od typowych opowieści wypełniających karty prozy komercyjnej:

Většinu kaple již příběh vřádně upoutal. Měl strukturu a lineární děj, nebyl to žádný postmoderní blábol, ve kterém nevíte, kdo je kdo a co je minulost a co přítomnost. Slovo postmoderní jsme ostatně tehdy ani neznali. Navíc jsem měl vždy slabost pro pokleslý žánr a dovedl ocenit řemeslo a průzračnou jakost (Jandourek 2000, s. 16)⁸.

Atak na „postmodernistyczny bełkot” i wypływające stąd dowartościowanie „prawidłowo skonstruowanych” popularnych narracji

⁷ Por.: Soldan 1941, Novotný 1944. Dzieje i podstawowe wyznaczniki tej kampanii najpełniej przedstawił Pavel Janáček w przywoływanej już pracy *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*.

⁸ Jak sądzi Piotr Kowalski, „Religijność od dawna zagrożona była kiczem; dziś, gdy w obliczu zbyt szybko zmieniających się kontekstów, powodzi informacji, niestabilności systemów wartości, całej mozaikowości ludzkiego żywota itd., trudniej o wartościujące porządkowanie doświadczeń, to właśnie kategoria kiczu może wyjaśniać więcej niż kiedykolwiek. Jedną bowiem z właściwości potocznego doświadczenia religijnego [...] jest swoista familiaryzacja: tendencja do sprowadzania przeżyć religijnych do poziomu, w którym daje się je zinterpretować w kategoriach codziennego, prawdziwie rodzinnego doświadczenia: numinosum i fascynans, owe sprzeczne, ale dramatyczne w swej istocie wymiary kontaktu z sacrum, rozgrywać się mają w spłaszczonym diapazonie potoczności” (Kowalski 2004, s. 109).

nie oznacza w tym przypadku kategorycznego odrzucenia dekonstrukcyjnych chwytów. Jandourek bowiem nie tylko nie unika w swej prozie ponowoczesnej gry z trzeciorzędnymi schematami, ale także w powieści *Škvár* czyni z nich główny przedmiot prezentacji, nadrzędny w stosunku do wszystkich pozostałych tekstowych sensów. Protagonista tego dzieła, znany autor kilku neoegzystencjalistycznych dzieł, sfrustrowany swą komercyjną porażką w konkurencji z twórczością wspomnianego już producenta literackich szlagierów, Vrány, postanawia opublikować autentyczną konfekcyjną szmirę. Umyślnie „zniża się” do poziomu najgorszej literackiej tandety, mając przy tym świadomość, że krytycy, którzy zdążyli już „zaszufladkować” go jako autora ambitnych powieści, nie omieszkają doszukiwać się w jego nowym tekście głębszych refleksji i skomplikowanych wielowarstwowych operacji konstrukcyjnych czy semantycznych. Początkowy, *explicite* sformułowany, zamysł, by „napisać to najgorzej, jak się da”, napotyka jednak na nieoczekiwane trudności. W miarę rozwoju narracji bohater odkrywa bowiem, że skonstruowanie tekstu, który będzie spełniał kryteria ekonomicznej atrakcyjności, wymaga zdobycia konkretnych kompetencji, opartych zarówno na specjalistycznej, można by powiedzieć, wiedzy obejmującej doświadczenia wypływające z „oczytania”, jak i na uzyskaniu praktycznych umiejętności bazujących na rzetelnym opanowaniu warsztatu twórczego. Samo, zrodzone z poczucia wyższości, przeświadczenie o nikłym semantycznym i wartościotwórczym potencjale literatury przeznaczonej dla masowego odbiorcy i ogólnikowa znajomość wyznaczników popularnych gatunków, charakterystycznej dla nich materii tematycznej i metod jej fabularnej organizacji nie wystarczą, by osiągnąć sukces w dziedzinie komercyjnego pisarstwa. Nie wystarczą zaś tym bardziej, że protagonista, co zresztą może zaskakiwać, decyduje się sięgnąć po formę genologiczną całkowicie dziś przestarzałą i nie cieszącą się większym uznaniem czytelników, a mianowicie po sensacyjny dreszczowiec koncypowany (czy raczej kompilowany) w duchu dziełnastowiecznej literatury brukowej:

Chvilku si zahrával s pokušením napodobit styl a mělké zápletky kolegy Vrány. Upustil od toho, protože nikdo by nemusel poznat, že jde o parodii. Nakonec se rozhodl smísit všechny potřebné žánry. Detektivku, horor, dívčí román, gotický román a cokoli, co ho ještě napadne. Ještě nějak zkusí zesměšnit Franze Kafku, tu moderní modlu, jehož knížky nejsou ke čtení [...], ale všichni musí povinně tvrdit, že je čtou a že vyjadřují jejich odcizené pocity (Jandourek 1999, s. 8).

Co więcej, kompozycja powieści Jandourka, w której kolejne fragmenty *škváru* rozrzucone zostają na przestrzeni całego tekstu, naśladuje serialny sposób edytowania podobnych dreszczowców, wydawanych najczęściej w odcinkach (prasowych lub zeszytowych; por. Krasuski 1972, s. 19–33). Obliguje to autora (tym razem realnego) do odpowiedniego porządkowania fabuły, uwzględniającego, najogólniej biorąc, technikę ciągłego osłabiania i nasilania napięcia narracyjnego i nawarstwiania punktów kulminacyjnych akcji. W rezultacie, wbrew pierwotnym założeniom i deklaracjom, powstająca powieść, opublikowana ostatecznie pod tytułem *Zámek pomalé smrti*, a opowiadająca w największym skrócie o szeregu morderstw popełnianych przez szalonego wynalazcę poszukującego eliksiru młodości, nie różni się radykalnie od innych postmodernistycznych gier z popularnymi konwencjami, operujących skomplikowanym aparatem narzędzi intertekstualnych i pastiszowych oraz projektujących podwójne kodowanie odbioru:

Nad motivem temné chodby se Kamil zasnul. Kdyby nepsal jednoznačný škvár, mohl by tuto cestu pojmut jako sestup do hlubin nevědomí. Chůze tunelem by znamenala, že se putující ponořuje hloub a hloub do tajemství své duše (Jandourek 1999, s. 89).

Standardowe motywy horroru i prozy sensacyjno-awanturycznej zostają więc przez Jandourka wpisane w obszar wielkich toposów kultury. Może to prowadzić (i często zresztą prowadzi; por. Kowalski 2004, s. 214–225) do wniosku, że wszystkie obszary komunikacji literackiej wywodzą się w gruncie rzeczy z jednego „szacownego źródła” i że hierarchiczne rozróżnianie ich znaczeniowego potencjału ma charakter wtórny czy nieuprawniony. Choć bohater jednoznacznie odżegnuje się od stosowania zbyt nobilitujących wykładni swego pas-

tiszowego żartu, to jednak, sugerując czytelnikowi tropy interpretacyjne, otwiera drogę ku takim – archetypalnym, mitycznym czy psychoanalitycznym – egzegezom. Podstawowa reguła „twórcza” literatury komercyjnej, oparty na wymuszonym przez żądania czytelników „obowiązek” poruszania się w świecie wypracowanych już wcześniej rozwiązań zyskuje tu zatem potwierdzenie zarówno w ergocentrycznej i autotelicznej linii literatury najnowszej, jak i w tym jej nurcie, który odsyła ku dziedzictwu mitu i uniwersalnych symboli⁹.

Jan Jandourek i Bohuslav Vaněk-Úvalský w nieco odmienny sposób ustosunkowują się do obserwowanego procesu dewaluacji wysokich osiągnięć literackich, nie wytrzymujących konkurenci z dyktaturą rynku. Pierwszy dąży do wykorzystania reguł i instrumentów przemysłu kulturowego, by reguły te ośmieszać i niejako „rozbijać od środka”. Drugi przybliża odbiorcy świat twórców, wydawców i dystrybutorów literatury, w gąszczu mniej lub bardziej humorystycznych anegdot szyfrując gorzką refleksję na temat daremności wszelkich

⁹ Świadomość tego zagwarantowanego przez reguły komercyjnego obiegu prawa do interpretacji narrator deklaruje zaś wielokrotnie: „Do škváru patří dávka archetypální hrůzy. Uvažoval, co na něj působí tím nejrůznějšíм způsobem, aby to použil. Napadaly ho však jen takové věci, jako je daňové přiznání, což bylo pro tento okamžik nepoužitelné. Vzpomněl si na psa baskervillského a bez rozpaků tuto inspiraci využil, protože pro škvár je každá loupež dovolena. Čím prvoplánovější, tím lepší. Musí si jen dávat pozor, aby z toho nebyl Edgar Allan Poe, protože tím by se nebezpečně přiblížil umění, což by mohlo ohrozit zisk dvanácti tisíců korun, které Kamil hodlal vyrazit buď z nakladatelství Ivo Železný, nebo z nějakého podobného podniku” (Jandourek 1999, s. 55). Por.: Cawelti 1973, s. 44–52. Zob. też: „Jeszcze jedna właściwość współczesnej kultury wydaje się istotna w tym kontekście: jej osobliwa intertekstualność. [...] Filmy, powieści, piosenki, programy telewizyjne, gry komputerowe, reklamy, teksty-towary żywią się [...] samymi sobą, nie potrzeba odesłań ani do rzeczywistości pozatekstowej, ani do tekstów klasycznych – epiki, liryki filmu... – zdecydowanie bardziej efektywnym sposobem jest pozorowanie dialogu przez cytaty do pokrewnych zdarzeń. Tak więc literaturę można robić z literatury, filmy będą parodiować swoje pierwowzory, by, idąc dalej – same stać się mogły materialem kolejnego piętra trawestacji. [...] Intertekstualność w kulturze masowej wyczerpuje się na umiejętności rozpoznawania cytatów wcześniejszych dzieł popularnych [...]. Odkrywanie cytatów, autoparodia kultury stać się

starań o odwrócenie dominujących trendów. Obaj jednak zdają sobie sprawę z ambiwalentnego wymiaru swych prób kontestowania skomercjalizowanej rzeczywistości. Znana badaczom tzw. współczesnych „kultur oporu” zasada, że *mainstream* jest w stanie wchłonąć każdy w praktyce przejaw buntu, o ile odnajdzie w nim szansę dla wzmocnienia swej pozycji i pomnożenia zysków (por. Krajewski 2010, s. 35–50), w przypadku Jandourka i Vaňka-Úvalskego sprawdza się bowiem znakomicie. Ich kontestacja i z dumą ekcentrowana niszowość zostaje wystawiona na sprzedaż i – ku obłudnemu rozczarowaniu obu pisarzy – znajduje gorliwych nabywców.

Literatura

- Cawelti J. G., 1973, *Koncepcja schematu w badaniach literatury popularnej*, tłum. M. Dzieduszycka, „Literatura Ludowa”, nr 6, s. 44–52.
- Horkheimer M., Adorno T. W., 1994, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, [w:] eidem, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa, s. 138–188.
- Janáček P., 2004, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno.
- Jandourek J., 2000, *Když do pekla, tak na pořádné kobyle. Román*, Praha.
- Jandourek J., 1999, *Škvár*, Praha.
- Kowalski P., 2004, *Popkultura i humanisci. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków.
- Krajewski M., 2010, *Dyskretna niezgoda. Opór i kultura materialna*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka”, nr 2, s. 35–50.
- Krajewski M., 2003, *Kultury kultury popularnej*, Poznań.

może ostatecznym celem i wyznaczać granice intelektualnej zawartości dzieł i horyzont oczekiwań odbiorczych. Kultura popularna jest w pewnym sensie coraz bardziej samowystarczalna, choć jednocześnie żywi się wszystkim, co dostępne; nie ma już jednak zdolności do generowania sytuacji dialogowych. [...] Pod pozorami dzisiejszego pluralizmu kryć się więc może zasadnicza monologowość, jednorodność perspektywy, płaskość świata, który zamieszkują konsumenci zglobalizowanej, zmerkantylizowanej kultury” (Kowalski 2004, s. 79–80). O roli cytatów i powtórzeń związanej z ponowoczesną degradacją pojęcia oryginału pisze E. Rewers w artykule *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór* (Dwudziestowieczność, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 83–96).

- Krasuski K., 1972, *Geneza i funkcje powieści zeszytowych*, „Literatura Ludowa”, nr 6, s. 19–33.
- Kratochvíl J., 1995, *Příběhy příběhů*, Brno.
- Král E. C., 2014, *Potrzebny jest wróg*, „Newsweek”, nr 17–18, s. 30–31.
- Machala L., 2001, *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*, Praha.
- Novotný J. O., 1944, *Brána svědomí*, Praha.
- Orska J., 2005, *Sztuka na rynku*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków, s. 137–150.
- Rewers E., 2004, *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa, s. 83–96.
- Rosner K., 2003, *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków.
- Soldan L., 1941, *O literárním braku*, Praha.
- Stetkiewicz L., 2011, *Kulturowi wszystkożercy sięgają po książkę. Czytelnictwo ludyczne jako forma uczestnictwa w kulturze literackiej*, Toruń.
- Śliwiński P., 2005, *Kanon, hipoteza konieczna*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków, s. 85–95.
- Vaněk-Úvalský B., 2000, *Poslední Bourbon*, Brno.