

Outsiderki portret własny: Helena Skalická – Pavel Novotný *A to si pak může říkat, co chceš*. Literatura faktu czy współczesna czeska pikareska?

Outsiders' Self-Portrait: Helena Skalická –
Pavel Novotný *A to si pak může říkat, co chceš*.
Nonfiction or a Contemporary Czech Picaresque?

PIOTR GIEROWSKI

Uniwersytet Jagielloński
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-762X>
E-mail: piotr.gierowski@uj.edu.pl

Abstract: The article examines *A to si pak může říkat, co chceš* by Helena Skalická and Pavel Novotný, positioning it at the intersection of contemporary Czech picaresque writing and nonfiction. The autobiographical monologue of the protagonist – an outsider shaped by violence, alienation, and homelessness – reflects key features of the picaresque while simultaneously drawing on the Czech tradition of *pábitelství* and the expressive force of spoken language. The text is also interpreted through the lens of *gonzo* reportage, oral biography, and the notion of *syllipsis*, revealing its dual documentary – literary nature and its affinities with the aesthetics of *art brut*.

Abstrakt: Artykuł analizuje książkę *A to si pak může říkat, co chceš* Heleny Skalickéj i Pavla Novotného, sytuując ją na styku współczesnej czeskiej pikareski i literatury faktu. Autobiograficzny monolog bohaterki, outsiderki doświadczającej przemocy, wyobcowania i bezdomności, realizuje kluczowe cechy powieści łotrzykowskiej, a zarazem wpisuje się w tradycję czeskiego *pábitelství* i żywiołu języka mówionego. Tekst analizowany jest także przez pryzmat reportażu *gonzo*, *oral biography* i kategorii *syllipsis*, ukazując jego podwójny – dokumentarny i literacki – charakter oraz związek z estetyką *art brut*.

Keywords: picaresque, nonfiction, Helena Skalická – Pavel Novotný, *pábitelství*, *art brut*

Słowa kluczowe: pikareska, literatura faktu, Helena Skalická – Pavel Novotný, *pábitelství*, *art brut*

Książka *A to si pak může říkat, co chceš* to tekst szczególnego rodzaju. Jest to literacki portret (po części autoportret) czeskiej artystki *art brut* Heleny Skalickéj, odkrytej przez poetę, eseistę i kuratora Jaromíra Typlta¹. Publikacja powstała na podstawie nagranych monologów Skalickéj, które zostały następnie poddane literackiej obróbce przez Pavla Novotného – współautora publikacji, pisarza i poetę (w 2021 roku otrzymał nagrodę Magnesia Litera za tomik *Zápisky z garsonky*), ale też tłumacza i literaturoznawcę, zajmującego się poezją eksperymentalną, literackim montażem i kolażem czy problematyką języka mówionego w literaturze. W niniejszym szkicu chciałbym podjąć próbę opisu genologicznego usytuowania opowieści Skalickéj w dwóch możliwych perspektywach: jako współczesnej aktualizacji formy powieści łotrzykowskiej oraz jako tekstu przynależącego do literatury faktu.

Zanim przejdę do bardziej szczegółowej analizy utworu w kontekście jego związków z tradycją pikareski, chciałbym pokrótce nakreślić specyficzną sytuację tej odmiany gatunkowej w literaturze czeskiej. Należy na wstępie podkreślić, że powieść jako taka pojawia się w Czechach bardzo późno, co spowodowane było skomplikowanymi

¹ Pierwszą publikacją poświęconą autorce był opracowany przez Typlta monograficzny katalog *Láska ve vodě* (Skalická i Typlt, 2000).



zawirowaniami historycznymi, które w zasadniczy sposób wpłynęły na czeski proces historycznoliteracki i kształt czeskiego piśmiennictwa (Mocná, 2004, s. 583–584). Pierwsze realizacje gatunkowe tej formy pojawiają się więc w czeskim kontekście dopiero w latach 30. i 40. XIX wieku, w dojrzałej fazie odrodzenia narodowego (K. H. Mácha, K. Sabina, J. K. Tyl). Niemniej jednak – należy zaznaczyć dla porządku – w starszej literaturze czeskiej odnajdziemy utwory, które nawiązują do powieści, również łotrzykowskiej, na swój sposób zapowiadały (symptomatyczny jest tu zwłaszcza pojawiający się w nich szczególny rodzaj komizmu związany z „oddolnym” widzeniem świata i naciskiem na sferę, którą Michaił Bachtin nazywał „dołem materialno-cieleśnym”): w literaturze średniowiecznej wspomnieć można o *Tkaczyku* (spór nieszczęśliwego kochanka z upersonifikowanym Nieszczęściem) czy *Olejkarczyku* (parodyjny dramat liturgiczny, prezentujący szczególne, karnawałowe w zasadzie ujęcie rzeczywistości); w piśmiennictwie renesansowym pojawiają się z kolei *Frantowe prawa*, satyra, której bohaterowie i sposób ujęcia rzeczywistości bliscy są tradycji pikareski. Najbliższe klasycznej powieści łotrzykowskiej będą jednak wydane dopiero w XX wieku *Przygody dobrego wojaka Szwejka czasu wojny światowej* Jaroslava Haška (1921–1924), których związki z tą tradycją dostrzegali i podkreślali zresztą interpretatorzy tego utworu (Baluch i Hašek, 2017, s. XXV). Można stwierdzić, że rozgłos i światowa kariera *Przygód...* poniekąd zrekompensowała Czechom brak wcześniejszych realizacji gatunkowych. W okresie późniejszym, powojennym, rysów powieści pikareskiej doszukiwano się na przykład w prozie Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále* (Dokoupil, 1994, s. 133–135).

Czy prozę *A to si pak můžeš říkat, co chceš* można potraktować jako współczesną czeską pikareskę? Wydaje się, że jak najbardziej tak – wpisuje się ona w zasadnicze rysy wzorca powieści pikareskiej, choć trzeba pamiętać, że definiowano go różnie. Szeroko cytowany Claudio Guillén wskazuje na 8 cech gatunku w sensie ścisłym – interpretatorzy zaznaczali jednak, że kluczowe są zwłaszcza dwie pierwsze, z których wywieść da się pozostałe:

- 1) szczególna sytuacja egzystencjalna bohatera związana z osieročeniem („In the history of narrative forms, Lazarillo de Tormes represents the first significant appearance of the myth of the orphan”, Guillén, 1971, s. 79), które powoduje że *picaro* to człowiek na wskroś samotny, opuszczony, to outsider zmagający się z otaczającym go nieprzyjaznym światem;
- 2) pseudoautobiograficzna forma narracji (Mojsak, 2008, s. 127; Wieczorkiewicz, 1996, s. 109)².

Jak podsumowała Anna Wieczorkiewicz:

[...] pikareska w szerokim tego słowa rozumieniu nie musi mieć wszystkich tych [wskazanych przez Guilléna – P.G.] cech. Wystarczy, jeśli ukaże bohatera jako osobę samotną, osieroconą, jeśli przedstawi jego długotrwałą izolację społeczną, jeśli nasyć odczuwaną przez tę istotę obcość w stosunku do akceptowanych społecznie wierzeń i ideologii, obcość prowadzącą do łamania zasad konwencyjnej etyki – do szelmowstwa (Wieczorkiewicz, 1996, s. 109–110).

Badacze zajmujący się historią gatunku kładli również nacisk na specyficzną wizję świata, w którym funkcjonuje *picaro* – rzeczywistość przedstawiona ma charakter chaotyczny, okrutny i wrogi, przekracza ona granice ludzkiej wytrzymałości, zarazem jednak bliższa jest rzeczywistości (lub historii) niż fantastyczne światy satyry czy romansu (Wicks, 1974, s. 241).

Helena Skalická niewątpliwie wpisuje w rekonstruowany tu wzorzec łotrzykowskiego bohatera. Nie była co prawda sierotą, ale doświadczenia wyniesione z domu rodzinnego były dla niej nie mniej traumatyczne, w zasadzie można powiedzieć, że swoją drastycznością znacząco przewyższały sytuację osierocenia. Bohaterka opisuje sytuację regularnego bicia kablem przez ojca, wiązania i zamykania w piwnicy – jak podsumowuje: „A jednou sem měla kudlu v zádech, ale tu

² W dużym skrócie i uproszczeniu – pozostałe cechy gatunkowe wskazywane przez Guilléna to: dominacja spojrzenia subiektywnego i wybiórczego, filozoficzna refleksyjność, nacisk na materialną stronę egzystencji, „oddolne” widzenie świata a zarazem prezentacja szerokiego przekroju społecznego, i wreszcie luźna, epizodyczna w zasadzie struktura całego utworu (Guillén, 1971, s. 82–85).

mi tam píchla mamča, ale vona nechtěla. A jednou mi táta zlomil klíční kost“ (Skalická i Novotný, 2014, s. 17). Ojciec wykorzystywał ją również seksualnie – bohaterka tak komentuje jego śmierć:

Na jednu stránku je dobrý, že táta umřel, protože já ho fakt nenáviděla. Bil mě, že sem z toho skončila v děcáku, v šestnácti sem se kvůli tomu včasovi otráвила a tak dál. [...] Von si celej život myslel, že si do těch blázinců jezdím na rekreaci. A když sem byla starší, to mi bylo čtyřicet, tak si na mě ten hajzl poprvé dovolil. Von to ke mně ze svýho pokoje neměl daleko, šmejd jeden (Skalická i Novotný, 2014, s. 119).

Skalická od wczesnej młodości zmuszona więc była uciekać z domu, schronienie znajdowała na przykład u znajomej romskiej rodziny:

Ta cikánská mám mě vzala za svou, bylo to bezvadný: Všechny nás bili stejně spravedlivě. Nechceš něco jíst nebo pít, dostaneš přes hubu. Táta máma to vzali pěkně fik fik, a bylo (Skalická i Novotný, 2014, s. 27)

Wyobcowanie bohaterki-narratorki związane było nie tylko z patologicznymi warunkami życia rodzinnego, ale i chorobą, której towarzyszyły ataki epileptyczne i której efektem była nieustanna hospitalizacja w kolejnych psychiatrycznych placówkach, stanowiących – jak się okazywało – również przestrzeń nie wolną od różnego rodzaju przemocy³. Skalická jest na swój sposób outsiderką niemal doskonalą, jej alienacja związana jest i z rodzinnym zapleczem, i z chorobą psychiczną, i ze społecznym upośledzeniem, bezdomnością (któ-

³ Por. „A další chlap, to byl v osmdesátým čtvrtým ten Jarda, kterému se taky říkalo Sandokan, s tím sem čekala další dítě. Ale o to dítě sem taky přišla, když mi dali ty prdelošoky. Protože tam byla jedna sestra těhotná a tam se jezdilo s takovým vozejkem, kde byl džbánek a skleničky a lékovky, normálně sis vzal léky, nalil sis ze džbánu vodu, zapils to, a tam najížděla jedna bába rozjetá, co chtěla po tý těhotný sestře hodit ten džbán, ale já ji stáhla k zemi a prostě s ní praštim o zem, a trochu ji pobouchám, to je jasný. Ale tý sestře sem zachránila dítě, a to už sem byla sama v šestým měsíci, ale ta sestra mi říká, zatáhneš ji do klece, ale ta ženská byla stokilová, já čtyřicetiosmikilová, takže ji táhnu prostě do tý klece, ale před tou klecí se mi ta bába vyrvе, chytne mě za vlasy, mlátí mi hlavou o zem a já pust' mě pust' mě – a já nevím, jak se mi podařilo těmahle kloubama takhle jí vjet zespodu pěští, že pak měla tady deset stehů. A pak mi dali ty prdelošoky a bylo. A měsíc po tom potratu mě podváděli, aniž mi o tom řekli – to sem se dozvěděla až v deva-

ra jednakże wydaje się już tylko efektem trudnych warunków, w jakich dorastała). Bohaterka opowieści pokazuje przy tym przede wszystkim swoje specyficzne przystosowanie do życia w tym świecie, swoje szelmstwo (cecha typowa dla pikareski), które jednakże nie sprowadza się jedynie do wymiaru sprytnego radzenia sobie w życiu lecz nader często przybiera formę równie brutalnej i bezwzględnej przemocy, jakiej sama doznawała wcześniej od innych⁴ (wyznawany przez nią specyficzny system wartości pogłębia dodatkowo wrażenie jej alienacji). Z drugiej strony jej prostolinijność, bezpośredniość, pewne szczególne poczucie humoru i optymizm życiowy decydują o jej pozytywnym postrzeganiu przez czytelnika. Jej żywiołowa opowieść wywołuje bardzo często efekt groteski, przesycona jest specyficznym czarnym humorem:

Vezu takhle do márnice mrtvolu a vona se mi najednou probudí. Sedne si na vozejku a kouká kolem sebe. Což já byla samozřejmě v šoku a vona taky, protože vona nevěděla, kde je. Protože měla tu klinickou smrt a voni si o ni mysleli, že je mrtvá, bylo jí šedesát (Skalická i Novotný, 2014, s. 75).

Jeśli chodzi natomiast o drugą istotną cechę pikareski, jej charakter jako pseudoautobiografii, w przypadku omawianej tu książki mamy do czynienia z realizacją w zasadzie wzorcową, pozbawioną jedynie atrybutu fikcyjności, jako że jest to opowieść po prostu autobiograficzna, opracowana jedynie literacko przez Pavla Novotného. Jedyną uwagą, jaką można tu poczynić, jest to – co zaznacza sam

desátým na liberecký psychiatrii. A když sem o to tenkrát přišla, ten Sandokan mi povídá, tys to dala pryč schválně, a rozešel se se mnou. Ale v hospodě seděl Erik. A tak sem začala chodit s Erikem” (Skalická i Novotný, 2014, s. 92–93).

⁴ Np. „Tahle Daša se vyznačovala tím, že mi chodila krást cigára. [...] Vodevřu dveře a podvidám, Dášo, dej sem ty cigára, povídám. A vona že jako nic, takže pic, dostala jednu do ksichtu. A nevím, co mě to napadlo, chytit ji takhle za bundu a za podprsenku, až jí kozy vyletěly, táhnu ji na pokoj, picpic, říkám jí, tý svině, v životě už mi to nezkoušej, cigár mám dost, protože šestkrát za den jezdím s vozejkem, nekrad' mi cigára, nebo tě dobiju, to ti garantuju, mně je úplně jedno, žes ubodala někoho Rusa, vole, já sem taky Češka jako ty, ale já tě dobiju, protože na cigára mi nemakej!” (Skalická i Novotný, 2014, s. 43–44).

Novotný – iż niektóre historie są z pewnością trochę przesadzone, choć, jak podkreśla współautor, większość jest niestety prawdziwa (Skalická i Novotný, 2014, s. 135). Opisywane wydarzenia, podawane czytelnikowi z charyzmą i dowcipem, tworzą niepowtarzalny amalgamat humoru i grozy. Jak opisuje Novotný, Helena nagle wyrzuca z siebie obraz, który wprawia odbiorcę w osłupienie, równocześnie prawdziwy i autentyczny, a zarazem wywołujący naturalną i instynktowną potrzebą odrzucenia jego prawdziwości (Skalická i Novotný, 2014, s. 134)⁵. Przypomina to nieco sytuację czytelnika *Przygód dobrego wojaka...* – jak pisał Karel Kosík, czytelnik się śmieje, lecz nagle zauważa, że w opisywanej sytuacji nie ma nic śmiesznego (Kosík, 2003, s. 107).

Autobiograficzny charakter utworu jest jednym z elementów, które scalają całość, nieposiadającą jednak struktury zwartej opowieści – nie pojawia się tu konsekwentnie rozwijana w czasie akcja, która stanowiłaby spójny, przyczynowo-skutkowy ciąg wydarzeń logicznie wpływających jedno na drugiego. Tekst jest raczej zbiorem obrazów, scen, tworzonych w dość specyficzny sposób: Novotný w rekonstruowanej opowieści kładzie nacisk na powtarzalność, trwałość pewnych sytuacji, zachowań czy przeżyć. Stosuje tu zabieg, który Jan Mukařovský wskazywał jako jeden z charakterystycznych chwytów użytych w *Babuni* Boženy Němcovej – poprzez nagromadzenie scala, niemal w jedno zdarzenie, wypadki i epizody odległe w czasie (Mukařovský, 1981, s. 15). Skalická nie opowiada o tym, co się wydarzyło, ale co się wydarzało (mniej lub bardziej regularnie) w konkretnych miejscach. Owo „wydarzanie się” zostaje przy tym rozłożone (również analogicznie jak w *Babuni*) na cały szereg detali i szcze-

⁵ Por. np. „To bylo tenkrát, jak přijeli Rusáci s tankama. V těch Kosmonosích byla jedna holka, která v Boleslavi prcala s jedním tím Rusákem, přímo v kasárnách, dole ve sklepe. A von chtěl, aby mu ho překouřila, ale vona mu ho překousla. Na což on řval bolestí a vona mu vrazila tu dýku od tý pušky do srdce a utekla. Já nevím, jestli ten Rus to přežil. Ale voni pak na ni přišli, a tak dostala doživotí v blázinci. Menovala se Daša. (Skalická, Novotný, 2014, s. 43).

gółów, podawanych czytelnikowi w formie żywego, gorączkowego wręcz monologu⁶:

Jindy mě poslali mejt záchody, a to se vzal jar, nastříkalo se to, sjely se nasucho podlahy, hajzly se vojely ve vzteku, umývadla, honem, zuřivě – a bylo uklízino! To sem se vyventilovala. A sestry řvaly: Vany, vany! Povídám jim, dyť to je dávno utřeny, vany a všechno sem sjela, neserte mě. A voni, zase držkuješ, dostaneš neklidovku, a já jim povídám, já na vás seru holky, dělejte si co chcete, já mám vytřeno, dejte si mi klidně neklidovku a já si lehnu a bude klid. – Když dostaneš neklidovku, celej den seš jako chcíplej. Chodiš a postupně ztuhneš a spíš. A tam nebylo kam si lehnout, tam se nemohlo jít na pokoje, mezi sedmou a čtvrt na osm se zamkly pokoje a byls celej den na chodbě. Takže kdo byl unavenej, lehl si pod stůl na chodbě a chrápal (Skalická i Novotný, 2014, s. 61–62).

⁶ Owa koncentracja na żywiole mowy, wyeksponowanie językowego charakteru monologu głównej bohaterki związane jest z szeregiem bardzo konkretnych zabiegów stylistycznych. Trudno tu oczywiście przeprowadzić pełną analizę stylistyczną tekstu (byłaby jak najbardziej wskazana), należy jednak zwrócić uwagę na kilka jego rysów charakterystycznych. Współautor, Pavel Novotný, w posłowniu pisze dość dokładnie o przyjętych rozwiązaniach stylistycznych i kompozycyjnych, wprowadzonych korektach i przekształceniach pierwotnej wypowiedzi bohaterki: zapis fonetyczny tekstu uwzględniający charakterystyczne cechy języka mówionego, elementy tzw. *obecnej češtiny*, zachowanie w miarę pełnego inwentarza charakterystycznych zwrotów Heleny Skalickiej, pojawiające się w jej wypowiedzi anafory i aliteracje, używane przez nią neologizmy (Skalická i Novotný, 2014, s. 137–139). Ponadto wskazać można jeszcze wyraźną skłonność do różnego rodzaju wyliczeń, częstego używania zdań współrzędnych, łączonych bezspójnikowo, na zasadzie asyndetonu, co nadaje tekstowi wyrazistą dynamikę, buduje wrażenie kipiącej, nieopanowanej ekspresji. Dialogi, przytaczane wyłącznie w mowie pozornie zależnej, zostały całkowicie włączone w monolog bohaterki, zachowując jednak w znacznym stopniu swoją ekspresywność i charakter żywego, potocznego języka. Z drugiej strony zabieg wpisania ich w monologiczną wypowiedź Skalickiej współtworzy opisywany powyżej zabieg łączenia w jedno wydarzeń powtarzalnych i jednostkowych: opisom generalizującym i syntetyzującym doświadczenia życiowe bohaterki towarzyszą dialogi związane z konkretnym miejscem i momentem. Pojawiają się też całe łańcuchy anafor (na co zwraca uwagę Novotný), a także epifory, być może zasadne byłoby tu również mówienie o anadiplozach i konkate-nacji jako sposobie rozwijania wypowiedzi.

W przytoczonym fragmencie widać wyraźnie nieustanne balansowanie pomiędzy opisem jednostkowego zdarzenia czy konkretnej sytuacji a charakterystyką pewnego uniwersalnego, powtarzalnego i typowego aspektu czy wymiaru doświadczenia pobytu w szpitalu psychiatrycznym. Tak, jakby czytelnik zaznajamiany był równocześnie z pewnym archetypem i jego sygnaturą (jeśli można tu zapożyczyć i wykorzystać tę parę pojęciową), które nakładają się na siebie i funkcjonują w pewnej szczególnej równoczesności, w nieustannym napięciu, ujawniając się odbiorcy naprzemiennie. Reasumując – biografii bohaterki na podstawie jej monologu można niewątpliwie zrekonstruować i ułożyć chronologicznie, w omawianej tu prozie zostaje ona jednak rozłożona na pojedyncze sceny czy obrazy (taki podtytuł, analogiczny zresztą do prozy Němcovej – *Obrazy z venkovského života* – dałoby się śmiało nadać tej prozie), równocześnie konkretne i szczegółowe, a zarazem ogólne i generalizujące pewne aspekty jej życiowych doświadczeń. W rezultacie w przypadku omawianego tu tekstu trudno mówić o typowym dla pikareski „rytmie Syzyfa” – kolejnych epizodach, w których bohater zmagają się z kolejnymi trudnościami, usiłując je przezwyciężyć i poprawić swój byt materialny (Wieczorkiewicz, 1996, s. 110). Zachowany zostaje natomiast, również wskazywany jako charakterystyczny dla gatunku, dystans pomiędzy „ja opowiadającym” a „ja opowiadanym” (Wieczorkiewicz, 1996, s. 184). Skalicką poznajemy w chwili, kiedy otrzymuje swoje

⁷ Dodać można, że w książce pojawiają się także obrazy, w których ów dystans czasowy zostaje zniesiony czy zredukowany do minimum – są to m.in. sceny, kiedy Skalická wędruje ze swym interlokutorem po Perštáku poszukując złomu i innych nadających się do przetworzenia odpadów. Te fragmenty, stanowiące rodzaj przerywników dla opowieści z przeszłości bohaterki, tworzą swego rodzaju ramę aktualnego „tu i teraz”, rozbudowują kontekst „ja opowiadającego”, stanowią moment, kiedy czas fabuły i czas narracji nakładają się na siebie – równocześnie konstytuują one status bohaterki jako swego rodzaju mistrzyni, która naucza i wtajemnicza swego adepta-rozmówcę, np. „Říkám ti, drž se mě, nebo mi spadneš a píchneš se mi” (Skalická i Novotný, 2014, s. 35), „Ale támhle vidim korále, pudem se na to podívat, miláčku, přelezem tady přes tu rouru, podívej, korále, taková hromada, samý korále, celej závěs!” (Skalická i Novotný, 2014, s. 123).

własne mieszkanie, dach nad głową, co kończy w jej życiu etap bezdomności i tułaczki. Z tej właśnie perspektywy czasowej prowadzony jest monolog głównej bohaterki⁷.

„Obrazy” z życia Heleny Skalickiej, ujęte w formę odrębnych, niewielkich objętościowo rozdziałów, nawiązują do jeszcze jednej, specyficznie czeskiej formy, tzw. *hospodskéj historki*, „knajpianej historijki”. Jak podkreśla Krystyna Kardyni-Pelikánová, jest to forma stanowiąca odmianę memoratów (opowieści z życia), związana z kontekstem kultury plebejskiej oraz żywiołem oralności. Wśród jej cech charakterystycznych podkreślana zwykle bywa autentyczność (lub doskonale je upozorowanie). Knajpiana historyjka prezentuje zwykle zdarzenie, będące jej osią konstrukcyjną, przy czym ma ono zwykle charakter niezwykle, dziwny, niecodzienny. Gatunek ten charakteryzuje również groteskowa, absurdalna i komediowa hiperboliczność (Kardyni-Pelikánová, 2000, s. 87–88). Jak stwierdza badaczka, autentyzm tej formy „ma ten sam rodowód, co autentyzm literatury faktu: i tu i tam chodzi o dostrzeżenie i przekazanie odbiorcy utworów gotowych, skończonych, formowanych przez życie” (Kardyni-Pelikánová, 2000, s. 89). Ma ona odkrywać przed odbiorcą bogactwo form ludzkiego bytu, zdumiewać jego nieskończoną różnorodnością, ukazywać istnienie rzeczy zdumiewających, „czasem przerażających, nie mieszczących się w systemach praw i wartościowań ludzkich” (Kardyni-Pelikánová, 2000, s. 91). Równocześnie forma ta ma według Kardyni-Pelikánovej – przynajmniej w odniesieniu do *Przygód dobrego wojaka...* – pewien określony cel i funkcję: obala ona „etos kultury »wysokiej« świata zhierarchizowanego społecznie”, niszczy i deskralizuje ową kulturę, ujawnia jej wartości jako wartości pozorne lub antywartości, obnaża jej pustkę (Kardyni-Pelikánová, 2000, s. 97–98). Wydaje się, że takie ujęcie charakterystyczne jest również dla omawianej tu prozy – bohaterka-outsiderka prezentuje przyziemny, „odolny” punkt widzenia, obnaża prawdziwe oblicze tzw. cywilizowanego świata. Ten rys krytyczny (ewentualnie satyryczny) zdaje się dobrze wpisywać w same fundamenty gatunku pikareski, której realistyczny punkt widzenia miał stanowić reakcję na idealizm książek rycerskich (Wieczorkiewicz, 1996, s. 107). Zarazem wyrazista transgre-

sywność monologu Skalickiej osadzona jest również w języku, w charakterystycznym dla knajpianej historyjki żywiole oralności, i przejawia się także poprzez specyficzne, wskazywane już środki językowe. Sposób mówienia bohaterki stanowi niewątpliwie dominantę stylistyczną opowieści, to właśnie aspekt języka będzie tu elementem scalającym całość, nadającym literackiej wizji charakter spójny i zwarty (bo w utworze, jak już wspomniano, brakuje w zasadzie akcji jako takiej, została ona rozłożona na obrazy, epizody, detale i szczegóły, w których zanurzony jest odbiorca).

Aspekt ten uwypukla związek tekstu z niezwykle wyrazistą tradycją czeskiej prozy – główna bohaterka wpisuje się bowiem w figurę *pábitela/pábitelky*⁸. Można tu na marginesie dodać, że o ile w tradycyjnej powieści pikareskiej uwaga odbiorcy skupia się raczej na osobie bohatera i przygodach, które przeżył, w czeskim kontekście, w którym dzieje gatunku otwierają w zasadzie wspomniane już *Przygody dobrego wojaka...*, sposób opowiadania i żywioł języka będzie odgrywać niezwykle istotną rolę (choć warto zauważyć, że wprowadzona w pikaresce narracja pierwszoosobowa, pojawiająca się już w pierwszym, prototypowym w zasadzie *Żywocie Łazika z Tormesu*, zdaje się otwierać przed tym gatunkiem potencjalne możliwości zaakcentowania owej przemożnej i nieprzepartej aktywności językowej, która charakteryzować będzie czeskich *pábitelův*).

Sygnałem, że żywioł mowy będzie tu jednym z głównych tematów i problemów utworu, jest już jego tytuł, zasadniczo odbiegający od tradycji ukształtowanej w powieści łotrzykowskiej, w której zazwyczaj nazwa utworu zdradza i głównego bohatera (Łazik, Pablos, Simplissimus, Moll Flanders, dobry wojak Szwejk...), i fakt, że przedstawione mają być jego losy (życie, przygody, przypadki, dole i niedole...). W przypadku *A to si pak můžeš říkat...*, tytuł odwołuje się właś-

⁸ *Pábitel* to, jak pisze Jacek Baluch, neologizm Bohumila Hrabala, po raz pierwszy użyty w tytule jego zbioru opowiadań *Pábitelé* (1964) – oznacza „opowiadacza ogarniętego nieprzepartą aktywnością językową, który swój podziw dla niezwykłości świata wypowiada zanurzeniem się w mowie” (Baluch i Gierowski, 2016, s. 273).

nie do aktywności mówienia, opowiadania – jest to cytat zaczerpnięty z jednego z rozdziałów. Przetłumaczyć można go jako: „I możesz tu sobie mówić, co chcesz”, „Mów sobie, co chcesz, ja i tak wiem swoje”, „I gadaj tam sobie, co chcesz”. Zdanie to w języku czeskim ma charakter reaktywny, pojawia się zwykle w sytuacjach, gdzie rozmówca chce zbagatelizować lub zakończyć dyskusję, sugerując, że dalsze słowa drugiej osoby są bez znaczenia – w rozdziale, w którym się ono pojawia, umieszczono je rzeczywiście na samym końcu, wieńczy ono wypowiedź narratorki i zamyka opowieść o brutalnych pielęgniarkach ze szpitala psychiatrycznego:

Kdybych o tom měla někomu povídat, tak by mi stejně nikdo nevěřil. A to si pak můžeš říkat, co chceš (Skalická i Novotný, 2014, s. 77).

W wypowiedzi tej ujawnia się lekko ironiczne zniecierpliwienie bohaterki, która zamyka swoje opowiadanie, dalszą dyskusję uważa za bezsensowną, zaznacza też poniekąd swoją wyższość wobec (potencjalnego) interlokutora, swoją wyjątkową pozycję świadka – tego, który autentycznie przeżył i doświadczył tego, o czym opowiada, i który już nie dba o to, czy ktokolwiek mu uwierzy. Co więcej podkreśla, że opowiadanie przekazuje doświadczenia w jakiś sposób nieprzekazywalne, wypowiedź ta konstytuuje więc status bohaterki jako outsiderki – osoby z innego świata, którego nie da się w całości przybliżyć rozmówcy czy czytelnikowi.

Z drugiej strony zdanie zostaje wyrwane z kontekstu i umieszczone w tytule – zyskuje w ten sposób możliwość nowych konotacji i znaczeniowych aktualizacji. Potraktować by je można właśnie jako wezwanie do opowiadania, wskazuje ono na możliwość całkowitego oddania się *pábitelskiej* aktywności, zanurzenia się w żywiole mowy, która staje się w ten sposób poniekąd głównym bohaterem opowieści (o ile pierwsza interpretacja podkreślałaby dokumentarny charakter wypowiedzi, ta konstytuowałaby jej biegun literacki).

Nasuwa się wreszcie inna jeszcze, trzecia możliwość interpretacyjna – możemy ów tytuł potraktować jako aluzję intertekstualną. Tu zasadnicze znaczenie ma fakt, że znaczna część opowieści Skalickiej rozgrywa się w kolejnych szpitalach psychiatrycznych, których była

ona pacjentką (była hospitalizowana ponad 80 razy), a przytoczone zdanie sugeruje pewną absolutną wolność związaną z aktem wypowiedzenia. Bohemiście nasuwa to nieuchronne skojarzenie z przywoływaną już powieścią Jaroslava Haška, zwłaszcza z rozdziałem, w którym Szwejk przebywał w domu wariatów – pojawia się tam słynny fragment, w którym bohater opisuje niczym nieskrępowaną wolność, którą umożliwia atrybut szaleńca:

Naprawdę nie wiem, czemu ci wariaci się złością, że ich tam trzymają. Człowiek tam może chodzić goły na czworakach, wyć jak szakal, szaleć, kąsać. Gdyby zrobił to gdzieś na promenadzie, ludzie by się dziwowali, ale tam to jest najzwyczajniejsze w świecie. Wolność o jakiej się socjalistom nie śniło. Człowiek może się podawać za Pana Boga albo za Pannę Marię, papieża, angielskiego króla, cesarza pana albo za świętego Wacława, chociaż ten ostatni był związany i leżał ciągle w izolacji. [...] Każdy tam mógł mówić co chciał, i co mu akurat ślina przyniosła na język, jakby był w parlamencie (Baluch i Hašek, 2017, s. 39).

Ostatnie zdanie z zacytowanego fragmentu – *Každý tam mohl mluvit, co chtěl a co mu slina právě přinesla na jazyk, jako by byl v parlamentě* (Hašek, 1921, s. 37) – pozwala na potraktowanie tytułu książki jako bezpośredniego nawiązania do *Przygód dobrego wojaka*, wyrazistego i świadomego wpisanie jej w tradycję czeskiej pikareski, która, jednakże, i w swojej najwybitniejszej realizacji, jaką są *Przygody...*, również akcentowała i wyraziście aktualizowała językową warstwę dzieła (niektórzy czescy krytycy jak Radko Pytlík określali Haška mianem „praskiego dadaisty”; Pytlík, 1967, s. 201–202).

Opisując monolog Skalickiej jako przykład współczesnej czeskiej pikareski wpisałem ją bardzo mocno w pewną wyrazistą tradycję czeskiej prozy (związanej z figurą *pábitela*). Ale tekst ten ująć można również w innej perspektywie, już sygnalizowanej – jako przykład literatury faktu, choć, zaznaczmy od razu, będzie to przykład szczególny i w pewnym sensie dyskusyjny. Problemem będzie tu między innymi przynależność gatunkowa oraz sam status faktów, przekazywanych przez bohaterkę-narratorkę.

Jeśli chodzi o kwestię pierwszą to możemy się tu zastanawiać, czy mamy do czynienia z autobiografią, biografią czy jakąś formą reportażową; nie wykluczają się one przy tym wzajemnie – Izabella Adam-

czewska-Baranowska wyróżnia bowiem gatunek reportażu biograficznego (Adamczewska-Baranowska, 2020, s. 239). Zawarcie paktu autobiograficznego z czytelnikiem jest tu równocześnie możliwe (identyczność nazwisk bohatera, narratora i autora, Lejeune, 1975, s. 39), ale i podważalne (bo jako autorzy pojawiają się dwie osoby). Również pakt faktograficzny – rozumiany, na wzór terminologicznej propozycji Lejeune’a, jako swego rodzaju umowa pomiędzy nadawcą i odbiorcą konstytuująca status tekstu jako wypowiedzi dziennikarskiej – może być w przypadku omawianego tekstu zanegowany, zwłaszcza jeśli chodzi o wskazywaną przez Zygmunta Bauera zwięzłość, definiowaną jako używanie tylko takich środków kształtowania tworzywa, aby uwagę odbiorcy zwrócić wyłącznie na to, co według nadawcy komunikatu jest najistotniejsze (Bauer, 2008, s. 258). Tu z pomocą przyjść mogą pewne szczególne formy literatury faktu, w które wpisać można omawiany tekst – myślę tu o reportażu *gonzo*, który charakteryzować ma skrajny subiektywizm, luźne podejście do faktów, i językowa hiperbola (jego styl jest „odważny, pełen przesady, satyryczny”, „szalony, graniczny, wywrotowy”) i w którym „bohaterem tekstu jest jego autor” (Adamczewska-Baranowska, 2020, s. 323). Adamczewska-Baranowska wskazuje przy tym kilka form pokrew-

⁹ W odniesieniu do literatury czeskiej nie byłaby to znów jakaś zasadnicza nowość: tego rodzaju spisywane i beletryzowane biografie odnaleźć można w czeskim piśmiennictwie już w okresie międzywojennym: zabieg zapisu i literackiej transpozycji żywej mowy zastosowany został na przykład w przypadku wspomnień Jana Eškyma Welzla *Třicet let na zlatém severu*, czeskiego podróżnika i polarnika, które opracowali dziennikarze Edvard Valenta i Bedřich Golombek (Welzl, 1930). Książka ta cieszyła się dużą popularnością, pomimo nierozstrzygniętych w zasadzie do dziś wątpliwości, co do autentyczności niektórych z przedstawianych wydarzeń. Istotna jest ona również w kontekście omawianej tu prozy i tradycji pikareskich – osoba Welzla również wpisuje się w figurę outsidera, prostego człowieka z ludu, łazika, który daje sobie radę nawet w bezwzględnie surowych warunkach arktycznego świata – ten tekst również rozpatrywać by można w kontekście gatunku powieści łotrzykowskiej. Polskiemu czytelnikowi natomiast niewątpliwie bliższy będzie jednak przypadek Bohumila Hrabala, który literacko opracował monolog swojego stryja, Josefa Hrabala, tworząc słynne *Lekcje tańca*

nych, które tworzą interesujący kontekst genologiczny dla omawianego tu tekstu: wspomina m.in. o formie „gonzoautobiografii”, a także zwraca uwagę na pojawienie się nowej – przynajmniej według niej – formy, *oral biography*, spisywanej przez osoby trzecie⁹. Badaczka wspomina wreszcie o gatunku, który nazywa wprost reporterską pikareską, związaną ściśle z awanturczym podróżopisarstwem (w przypadku *A to si pak můžeš říkat...* „podróż” będzie jednak określeniem bardzo umownym, co związane jest z opisywanym już „obrazowym” charakterem utworu – przemieszczanie się, wałęsanie się głównej bohaterki jest weń wpisane, ale nie tworzy ramy narracyjnej całości). Monolog Skalickiej wpisuje się w tradycję *gonzo* w dużym stopniu, ale i tu można by wysunąć drobne zastrzeżenia – jak stwierdza interpretatorka „ważne dla tego gatunku jest podkreślanie literackiego charakteru tekstu, zarówno w zakresie operacji językowych, jak i włączania elementów fikcji. Teksty *gonzo* bywają niegotowe, podkreślona jest ich warsztatowość” (Adamczewska-Baranowska, 2020, s. 324), nierzadko stanowią kolaż różnego typu notatek, cytatów czy fragmentów innych tekstów. *A to si pak můžeš říkat...* jest również kolażem (co zdradza współautor w posłowie, Skalická i Novotný, 2014, s. 137–139), ale jest to jednak kolaż gotowy, skończony i przemyślany, którego spójność konstytuowana jest przez ujednolicający styl słownej logorei Skalickiej.

Jeśli chodzi natomiast o faktograficzny aspekt opowieści to podkreślić można (co czyni zresztą sam Novotný), że nie wszystkie prezentowane historie są w pełni wiarygodne. Ten aspekt wpisać można zarówno w ogólny rys gonzoautobiografii, ale można też postawić pytanie o rodzaj faktów, które utwór czytelnikowi prezentuje. Justyna Tabaszewska wskazywała na ogólny kryzys tej kategorii, na to, że jako fakty funkcjonują współcześnie rzeczy lub wydarzenia, które nig-

dla starszych i zaawansowanych (oryginalne zapisy opowieści stryja Pepina również zostały wydane jako *Cierpienia starego Wertera*). Dodajmy, że wskazane tu przypadki to przykłady utworów prozatorskich, w których szczególny nacisk kładziony jest na żywioł języka mówionego, co w wyrazisty sposób łączy je z *A to si pak můžeš říkat, co chceš*.

dy się nie zdarzyły, a jedynie mogły się wydarzyć, a także plotki lub domysły (Tabaszewska, 2019, s. 13). W tym kontekście badaczka wspomina o faktach afektywnych, takich jak strach przed zdarzeniami, które ewentualnie mogą wydarzyć się w przyszłości. Wydaje się, że ten typ faktu jest również symptomatyczny dla *A to si pak můžeš říkat...*, co zresztą zdradza również Pavel Novotný pisząc – przytoczę tu raz jeszcze tę opinię – że opowiadaniu Skalickiej nieodłącznie towarzyszy owa szczególna mieszanka grozy i niedowierzania, realności i zarazem jej braku – obraz jest nierzeczywiście prawdziwy, odbiorca instynktownie nie chcemy mu wierzyć. Wydaje się, że to właśnie wrażenie uderzyło Novotnego jako odbiorcę monologów Heleny Skalickiej, i je właśnie chciał przekazać czytelnikom (w pełni mu się to udało). Drugim typem faktu, który niewątpliwie w tekście rzuca się w oczy, jest sam szczególny język bohaterki, umieszczony niewątpliwie w centrum uwagi, na co, jak już zaznaczałem, wskazuje sam tytuł.

A to si pak můžeš říkat... to książka szczególna: dokumentarność i autobiograficzność ściśle spleciona jest tu z literackością. Dwoistość tej szczególnego rodzaju współkreacji (której symbolicznym wyrazem są nazwiska dwojga autorów na okładce) rozpatrywać można także w kontekście kategorii *sylllepsis*, którą Adamczewska-Baranowska wskazywała również jako interesujący kontekst dla reportażu gonzo. „Ja” sylleptyczne, jak pisał Ryszard Nycz, to „ja” które trzeba rozumieć na dwa odmienne sposoby równocześnie, „a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe” (Nycz, 2002, s. 109) – badacz ujęcie takie traktował jako chwyt charakterystyczny dla literatury postmodernizmu. Ta homonimiczna dwuznaczność przybiera w tym wypadku charakter szczególny: jest na swój sposób zarówno uderzająca, jak i wątpliwa – wątpliwa, ponieważ tekst ten trudno mimo

¹⁰ Adamczewska-Baranowska wskazywała, że syllepsa jest zjawiskiem charakterystycznym dla nowoczesnych i ponowoczesnych sylw, które cechuje gatunkowa i stylistyczna hybrydyzacja, dezintegracja formy, mieszanie elementów fikcjonalnych z niefikcjonalnymi i czerpanie z różnych dyskursów (Adamczewska-Baranowska, 2020, s. 331). Cechy te trudno jednak uznać za charakterystyczne dla omawianego tu tekstu.

wszystko wpisać w formułę „pisanie sobą” wskazywaną przez Nycza jako „najprostsze ujęcie sylleptycznej koncepcji podmiotowości”, pisze bowiem ktoś inny: Pavel Novotný, który jest w tym wypadku instancją narzucającą atrybut artystyczności i literackości¹⁰ (z drugiej strony fakt istnienia nagrania, surowego zapisu monologu Skalickiej, podtrzymuje jednak nieustannie pakt faktograficzny). Dochodzimy tu więc do swego rodzaju paradoksu powstającego na pewnym metapoziomie: sylleptyczność tekstu może być jednocześnie uznana i zanegowana.

Na zakończenie można zwrócić uwagę, że w jakiś szczególny sposób status tego tekstu przypomina sytuację całej sfery twórczości *art brut*, do której Skalická przynależy. Jej status jako sztuki bywał podważany – Alain Bouillet pisał o „wytworach”, które „być może nie są sztuką” (Bouillet, 2011, s. 149), co nie zmienia jednak faktu, że ostatecznie są one jednak postrzegane, analizowane i interpretowane właśnie jako dzieła artystyczne (wskazywana tu ontologiczna dwuznaczność uznawana bywa za ich cechę charakterystyczną). Podobnie jest w analizowanym tu przypadku: *A to si pak můžeš říkat...* możemy niewątpliwie wpisać w bardzo konkretne tradycje czeskiej prozy, łączyć z nazwiskami najwybitniejszych czeskich pisarzy (nie tylko) XX wieku, od Boženy Němcovej, poprzez Haška, na Hrabalu kończąc. Bohaterka i autorka monologu pozostaje jednak sobą, żyje z dala od sfery kultury wysokiej, nieświadoma istnienia wspominanych tradycji literackich, w ogóle niepostrzegająca siebie jako artystki czy pisarki. Jedyne, co może zaproponować, to opowieść o własnym życiu, nieustannej walce, zmaganiu z rzeczywistością tak brutalną, że w jej prawdziwość nie chcemy uwierzyć.

Źródło

SKALICKÁ, H. i NOVOTNÝ, P. (2014). *A to si pak můžeš říkat, co chceš*. Praha: dybbuk.

Literatura

ADAMCZEWSKA-BARANOWSKA, I. (2020) *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- BALUCH, J. i GIEROWSKI, P. (2016). *Czesko-polski słownik terminów literackich*. Wydanie 1. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BALUCH, J. i HAŠEK J. (2017). *Przygody dobrego wojaka Szwejka czasu wojny światowej*. Przeł. A. Kroh. Wstęp i opracowanie J. Baluch. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- BAUER, Z. (2008). Gatunki dziennikarskie. W Zbigniew Bauer, Edward Chudziński (red.), *Dziennikarstwo i świat mediów*. Kraków : Studium Dziennikarskie Akademii Pedagogicznej, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- BOUILLET, A. (2011). Co to jest art brut? *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 65(1), 141–152.
- DOKOUPIL, B. a kol. (1994). *Slovník české prózy 1945–1994*. Ostrava: Sřinga.
- GUILLÉN, C. (1971). Toward a Definition of the Picaresque. In Claudio Guillén, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History* (s. 71–106). Princeton: Princeton University Press.
- HAŠEK, J., (1921). *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. I*. Praha: vydáno A. Sauerem a V. Čermákem; vydává J. Hašek, expeduje A. Synek.
- KARDYNI-PELIKÁNOVÁ, K. (2000). „Hospodská historka“ jako gatunek i tworzywo literackie. W: Krystyna Kardyń-Pelikánová, *Czesko-polskie spotkania literackie: komparatystyka – genologia – przekład* (s. 87–99). Brno: Masarykova Univerzita v Brně.
- KOŠÍK, K. (2003). Hašek a Kafka a neboli groteskní svět. In Michal Přibáň (ed.), *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990* (sv. 3, s. 103–112). Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- LEJEUNE, Ph. (1975). Pakt autobiograficzny. *Teksty*, 23(5), 31–49.
- MOCNÁ, D. a kol. (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka.
- MOJSÁK, K. (2008). „Przygody ciała” – podmiotowość i groteska w powieści „Matuga idzie” Mariana Pankowskiego. *Pamiętnik Literacki*, 99(4), 123–144.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1981). Próba stylistycznej analizy „Babuni” Boženy Němcovej. W: Maria Dąbrowska-Partyka (red.), *Interpretacja literacka na terenie zachodniej i południowej Słowiańszczyzny: antologia*. T. 2. Kraków: UJ.
- NYCZ, R. (2002). *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- PYTLÍK, R. (1967). *Jaroslav Haszke*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- SKALICKÁ, H. i TYPLT, J. (2000). *Láska ve vodě*. Liberec: Fokus MYklub.
- TABASZEWSKA, J. (2019). Forma i fakt. Wyzwania współczesnego reportażu. *Teksty Drugie*, 6, 9–18.
- WELZL, J. E. (1930). *Tricet let na zlatém severu*. Praha: Fr. Borový.
- WICKS, U. (1974). The Nature of Picaresque Narrative. *A Modal Approach Publications of Modern Language Association of America*, 89(2), 240–249.
- WIECZORKIEWICZ, Anna. (1996). *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.