

Anna JANIK

Styl *Večerův na slamniku* Jaromíra Johna i wczesnych opowiadań Bohumila Hrabala

Jaromír John należy do pisarzy „źle obecnych” w literaturze czeskiej. Wznowienia jego powieści ukazują się rzadko, a krytycy literaccy poświęcą mu uwagę jedynie wówczas, gdy przypada rocznica urodzin lub śmierci pisarza, dlatego przeciętnemu Czechowi trudno powiedzieć więcej niż parę zdań na temat jego twórczości. Ogólnie rzecz ujmując, mało kto o nim pisze. Już z tego choćby względu warto zastanowić się, co jest powodem, że utwory tego pisarza uległy zapomnieniu, a w narodowej świadomości kulturalnej Czechów istnieje on jako drugorzędny prozaik, a przecież jest twórcą co najmniej dwóch wybitnych utworów, z których każdy stanowi niezwykle osiągnięcie dwudziestowiecznej prozy czeskiej. Pierwszym z nich jest – przetłumaczony również na język polski – *Moudrý Engelbert*, natomiast drugim – cykl opowiadań *Večery na slamniku*, będący przedmiotem poniższej analizy.

Bohemista, nie będący Czechem, ma problemy nie tylko z dotarciem do opracowań krytycznych utworów J. Johna, ale także musi wykazać się sporą intuicją językową, ponieważ *Večery na slamniku* są tekstem trudnym do opisanego nawet dla osób, dla których czeszczyzna jest językiem ojczystym. Piętrzące się przed badaczem problemy są wynikiem przede wszystkim skomplikowanej struktury stylistycznej utworu niejednorodnego pod względem nie tylko układu treści, ale również języka.

Zajmując się językiem opowiadań J. Johna, trzeba zwrócić uwagę na różne odmiany języka czeskiego (środowiskowe, gwarowe, potoczne, język standardowy i inne), z którymi spotkamy się w utworze, a także na funkcję, jaką one pełnią w *Večerach*. Przy-

puszczalnie, właśnie skomplikowana struktura opowiadań stała się przyczyną tego, że nikt do tej pory nie przetłumaczył tego interesującego zbioru na język polski.

Zaskakującym eksperymentem, prowadzącym do nietypowych i interesujących wniosków, może stać się porównanie języka opowiadań Johna ze sposobem wypowiedzi jednego z najbardziej popularnych pisarzy czeskich – Bohumila Hrabala. Zestawienie ze sobą dwóch tak różnych osobowości (jak Bohumil Hrabal i Jaromír John) może wydać się zaskakujące, pierwszy z nich bowiem jest prozaikiem znanym na całym świecie, o drugim zaś nawet sami Czesi niewiele wiedzą.

Powyższe porównanie wydaje się niewspółmierne tylko w pierwszym momencie, po bliższym przyjrzeniu się obu twórcom bowiem da się zauważyć, że ich warsztaty literackie mają wiele wspólnego. Analogii można dopatrywać się np. w sposobie konstruowania świata przedstawionego czy postaci, a także w warstwie językowo-stylistycznej. Na przykładzie zbioru opowiadań *Večery na slamniku* oraz wybranych wczesnych tekstów Bohumila Hrabala postaramy się dowieść słuszności powyższej tezy, a tym samym wykazać, że Jaromír John jest twórcą oryginalnym, nowoczesnym, na wskroś współczesnym, a nie pisarzem drugorzędnym, zakotwiczonym swym piarstwem jeszcze w XIX wieku (por. Langer 1948, s. 9).

Dla zrozumienia twórczości obu pisarzy niezbędne wydaje się zdefiniowanie pojęć, z którymi ich twórczość bezpośrednio się wiąże. Są to przede wszystkim określenia: *pražská ironie*, *hospodský kec*, *hospodská historka* oraz *pábení* (*pábitelství*).

Praska ironia – termin lansowany przez Hrabala – jest głęboko zakotwiczona w mentalności czeskiej. Nie da się jednoznacznie wyjaśnić, na czym ona polega, zahacza o różne dziedziny życia, ma związek z wieloma płaszczyznami znaczeniowymi czeszczyzny. Wyrasta przede wszystkim z tradycji kulturowej i historii Czech. Naród czeski przez stulecia był poddawany obcym wpływom i naciskom, przed którymi musiał się bronić. Jedną z form owej obrony była praska ironia. Czesi nie buntując się wprost, nie

dążąc do rozlewu krwi, bronili się przed wyniszczeniem, chroniąc swój charakter narodowy. „Zły czas” trzeba było przeżyć, nie tracąc przy tym radości życia. Stąd tak wiele akcentów tragicomicznych w literaturze np. Jaroslava Haška czy Bohumila Hrabala, których można nazwać typowymi przedstawicielami praskiej ironii.

Podstawą praskiej ironii była banalność dnia codziennego (szczególnie ludzi żyjących na peryferiach miasta), która stanowiła początek rozważań snutych w opowiadaniach i powieściach czeskich pisarzy, zwykle kończących się uogólnieniem, dość absurdalnym abstraktem. Poprzez trywialność do opisu absolutu – to często wybierana przez prozaików droga. Piewcy Pragi magicznej, zwykle pochodzenia żydowskiego (Kafka, Rilke, Meyrink), oraz piewcy Pragi plebejskiej, lumpenproletariackiej (Hašek, Kisch, Gellner) wykorzystywali praską ironię, by ukryć się pod jej płaszczkiem. W rzeczywistości zaś ich twórczość była protestem przeciwko własnej sytuacji w świecie, buntem wyrażającym się w żywiole językowym: słowo, nagłe zmiany tematów, nieoczekiwane komentarze, paradoksalne nawiązanie do świata mitu czy snu, wszystko to zapowiadało praską ironię. Jej przedstawiciele uciekali od świata kłopotów w znaną im rzeczywistość własnej, często jednostkowej, fantazji, dlatego tak trudne jest zdefiniowanie jej poprzez pryzmat jakichkolwiek konwencji (o *praskiej ironii* i związkach pisarzy czeskich z jej tradycją pisał obszernie Radko Pytlík; por. Pytlík 1989, s. 7–20).

Miejsce chwilowych uniesień, euforii oraz najżywszych opowieści ludzi spod znaku praskiej ironii stała się praska gospoda, w której goście pod wpływem upojenia alkoholem zadziwiali swych współbiesiadników niezwykle opowieściami. Szczytową formą tych opowieści były *hospodská historka* i *hospodský kec*, zawierające w sobie elementy komizmu, hiperbolizacji, bajkowości oraz wiele obrazów przepełnionych erotyką, nieraz dość dosadną, a nawet wulgarną. Obie formy literackie miały charakter dokumentacyjny, obie też wyrosły z tej samej tradycji: relacji autentycznych, zwyczajnych wydarzeń.

Cechy *hospodskiej historki* zdefiniował Emanuel Frynta (1966, s. 319–330). Od tego momentu stała się ona jednym z najbardziej znanych i najchętniej przetwarzanych gatunków literackich. Późniejsi pisarze wykorzystywali ją w celu stworzenia własnej poetyki, np. Hrabal, który wychodził z negacji konwencji estetycznej, rozbijał tradycyjną jedność formy i czasu, posługując się metodami niszczącymi ciągłość tekstu: kolażem, montażem, przemieszaniem różnych płaszczyzn czasowych. Ponadto na swój sposób mitologizował banalność, zachowując jedynie podstawowe cechy gatunkowe *historki*.

W porównaniu z *hospodską historką* *hospodský kec*¹ ma znaczenie węższe, można go uznać za odmianę *historki*, ponieważ zawiera wiele jej cech gatunkowych². Tak też będziemy go rozumieć w dalszej części naszych rozważań.

Kolejnym z kluczowym pojęć jest *pábitelství*, którym zwykło się nazywać sposób przekazu myśli przez „opowiadaczy”. Jak za-

¹ Słowo *kec* oznacza gadaninę, paplaninę, zbliża się ono w swym znaczeniu do tego, czemu Hrabal nadał miano *pábení*.

² Pojęciem *kec* posługuje się Václav Černý omawiając prozę Bohumila Hrabala. Jako charakterystyczne jego cechy podaje: ludowy slang, jakim posługuje się opowiadający, dużą ilość słów, potok wiadomości, hiperbolizm, oraz epatowanie słuchaczy śmiałą erotyką. Zmysłowość, wielosłowie i konkretne, anegdotyczne wydarzenie, będące punktem wyjścia dla *kecu*, są cechami łączącymi tę formę z *hospodską historką*. Podstawową różnicą jest to, że *historce* anegdota nie wystarczy, jest ona tylko jednym z elementów, które zostają przekształcone w jakiś abstrakt, uogólnienie, choć oczywiście jest, że tej drugiej płaszczyzny w ogóle może nie być, opowiadanie anegdoty może samo w sobie stanowić cel opowiadającego. Wszystko może się skończyć na opowiedzeniu zdarzenia, dlatego też nie warto oddzielać od siebie ostrymi granicami obu tych pojęć. Jako przykład kogoś, kto w doskonały sposób wykorzystuje formę *kecu*, można podać Haška, którego Szwejk rozpoczyna jedną opowieść za drugą, choć często anegdoty te niewiele mają ze sobą wspólnego, łączą się ze sobą na zasadzie luźnych skojarzeń, asocjacji, płynnie przechodząc jedna w drugą. Szwejk opowiada to, o czym usłyszał od kogoś, nie potrafi jednak podać szczegółów czy wskazać źródła informacji. Stąd bardzo blisko do żywiołu nieokiełznanej mowy, lęgnącej się podczas wysiadania przy piwie w praskich gospodach (por. Černý 1994, s. 89–123).

uważa Hrabal (również John w *Večera*ch), „żywiół języka” może stanowić oś akcji, łączącą różne postacie opowiadań, z których główne to „ludzie opowieści”³, snujący swe monologi w kręgu słuchaczy. Nieistotne jest, do kogo oni mówią, ważne jest, jak mówią, ważny jest język, którym posługują się ze swoistą perfekcją. Narratorem i bohaterem jest jedna i ta sama osoba; jej celem jest opowiadanie o czymś. *Pábitel*em może być każdy, kto umie i chce opowiadać, niezależnie od wykształcenia i zajmowanej pozycji społecznej. *Pábent*⁴ więc stanowi klucz interpretacyjny utworów, które są „zanurzone” w żywiole języka do tego stopnia, że nie da się zanalizować ich treści, nie widząc pewnych relacji intertekstualnych, stylizacyjnych, a także typowo wewnątrztekstowych.

U Johna bohaterami są prości żołnierze, często odznaczający się niskim poziomem inteligencji i wykształcenia, co jednak nie przeszkadza im w snuciu opowieści przy ogniu wśród ludzi takich jak oni sami (u Hrabala wzorem *pábitela* jest wuj Pepin). Ich język posłuży w dalszej części jako przykład „pábitelskiej” prozy (u Hrabala dotyczy to utworów: *Lekeje tańca dla starszych i zaawansowanych*, *Cierpienia starego Werthera*, *Ewangelia schizofreniczna*, *Styczniowa opowieść*, *Lutowa opowieść*, *Bawidulki*).

1. Język opowiadań Johna i Hrabala a tradycja twórczości oralnej

Jak stwierdziliśmy wcześniej, wielkość (a zarazem oryginalność) *Večer*ów czy wczesnych opowiadań Hrabala tkwi przede wszystkim w ich warstwie stylistycznej. Związek z tradycją lu-

³ Termin ten został wprowadzony przez Todorova, o czym wspomina Jacek Baluch w *Palimpsestach Bohumila Hrabala* (por. Baluch 2000).

⁴ Propozycją Dmochowskiej były *Bawidulki*, natomiast Waczkowa – *Roiciele*. Najnowszym pomysłem są *Konfabulatorzy* lub *Fanfarzyści*, zaproponowani przez Tarajło-Lipowską, która dwóm poprzednim nazwom zarzuca przede wszystkim to, że mogą prowadzić do skojarzeń z częścią gadaniną, bez większego składu i ładu, nie prowadzącą do niczego konstruktywnego (por. Zgustová 2000, s. 150; przypis tłumaczeniowy).

dową podkreślał od samego początku zarówno John, jak i Hrabal. Na nowatorstwo kompozycyjne zaś zwracali uwagę komentatorzy dzieł obu autorów. Znamionną jest w tym wypadku ocena Františka Langera, który podkreślał, że w *Večera*ch tok ludowego opowiadania najwierniej oddają eksperymenty składniowe:

Není to pouhá spisovná čeština transponovaná do řeči mluvivější. Není to obvyklá fonetická transkripce mluveného dialektu. Ani to není předmětský, pepický nebo místní žargon, zpestřený odbornými kasárenskými květy, ke kterému sahají autoři, když chtějí nechat mluvit své lidové typy. Jaromír John vytušil, vypožíroval nebo snad nějakou přemýšlivou a rozumovou činností uhodil na to, v čem záleží zvláště v charakteru lidového vyprávění a povídání na rozdíl od každé umělé epické literatury: v jeho skladbě! (Langer 1948, s. 8).

John jako pierwszy na tak dużą skalę zastosował stylizację na język potoczny nie tylko w zakresie słownictwa, co można odnaleźć w utworach innych pisarzy czeskich, ale przede wszystkim w warstwie gramatyczno-stylistycznej i ortograficznej: bardzo krótkie zdania, brak interpunkcji, anakoluty, stosowanie pauz, wielokropka, wykrzykników itd., a także tematycznej, np. przeskoki tematyczne, rozbudowane wtręty językowe itp., wykazując w ten sposób przynależność tego języka do stylu potocznego.

Mezi další znaky orálního stylu *Večerů* patří retorické otázky, tázací otázky bez slovesa, přímé oslovení (*co vám mám, lidičky, vypravovat..., to je těžký...*), tzv. falešné otázky zjišťující (*Smějete se, že ano?*), při nichž nejde o zjištění, ale o navázání kontaktu s posluchačem. Častá jsou epexegetická doplňování (*Přihlásilo se nás šest, dobrovolně*) (Holý 1999a, s. 471).

Nawet Hašek nie zbliżył się do języka potocznego w takim stopniu, w jakim uczynił to Jaromír John. Szejwk posługuje się wprawdzie *obecną češtiną*, ale stylizacja ta dotyczy jedynie partii dialogowych i polega głównie na zastosowaniu odpowiedniej leksyki: potoczizmów, wulgaryzmów, germanizmów. Natomiast narracja powieści jest typowa: wszechwiedzący narrator, wypowiadający się w trzeciej osobie, używający literackiej czeszczyzny.

Należy tutaj dodać, że Bohumil Hrabal, nie znający dorobku literackiego Jaromíra Johna, za mistrza w wykorzystywaniu i przekształcaniu odmian języka czeskiego w prozie uważał Jaroslava Haška:

Myslím, že v zemi, kde se narodil a žil spisovatel, který se jmenuje Hašek, není třeba připomínat, že nespisovné prvky mohou být použity jako základní prostředek jazyka. [...] slang vědomě porušuje jazyk směrem k překvapení, ozvláštnění, slang více je obranou proti strnulosti a konvenci, je víc usilováním o zakázané, slang je experimentem, objevem, humorem, někdy i provokací. Je výsledkem lidové, anonymní, geniální tvořivosti (*Sebrané spisy...* 1992–1997, t. 5, s. 443–444).

Od takiego sposobu interpretacji roli języka mówionego w twórczości literackiej blisko do wpisania jej w tradycję rosyjskiego *skazu* czy rodzimej *hospodskiej historki*⁵. Właściwie wszystkie cechy stylu Johna doskonale pasują do *skazu*, wylansowanego przez rosyjskich formalistów. Ponadto sam tytuł cyklu, aluzyjnie odnoszący się do twórczości Gogola, jest dowodem na to, że John uważnie czytał literaturę rosyjską i że dobrze znał teorię *skazu*.

Według Holego *skaz* wykorzystali: B. Němcová, A. Jirásek, J. Deml, J. Kubín, a także J. John. Ten typ wypowiedzi jest również bliski Hrabalowi, czego najdobitniejszym dowodem są długie monologi wuja Pepina. Za jedną z ważniejszych cech *skazu* uznaje czeski literaturoznawca charakter „zwierzenia”, jaki często spotyka się w utworach stylizowanych na język potoczny. To, w jaki sposób bohaterowie się „wywnętrzają”, jest w dużej mierze kwestią ich charakteru, konstrukcji postaci literackich.

Cechą wspólną johnowskich postaci jest to, że swoje myśli często wyrażają głośno, ale dość nieporadnie, nie zawsze umiając sprawnie przejść w swym opowiadaniu od jednego wątku do drugiego. Stąd nietypowy układ graficzny tekstu, mający oddawać rytm opowieści: trzykropki, sugerujące nieporadność językową

⁵ O rosyjskim *skazie* i czeskich kontynuacjach rozlegle pisze Jiří Holý (1999b, s. 121–132) w swym artykule poświęconym zagadnieniom stylizacji na język potoczny w literaturze czeskiej.

pábitela; liczne wykrzykniki i urwane w połowie zdania, świadczące o ekspresji i emocjonalnym stosunku opowiadającego do opisywanej rzeczywistości; powtarzanie tych samych zwrotów, których zastosowanie ma dać czas do namysłu, pozwolić mówiącemu na sprawne przejście od jednego wątku do drugiego. Na przykład narrator *Honzy* z upodobaniem powtarza co jakiś czas *šup sam, šup tam*, chłopiec z *Kůrów andělských* nadużywa słów *dost a celkem*, bohater *Býčích zápasův* posługuje się zbyt często wyrazami *proše páni* i *teda, teda*. Podobne „powtórki” znajdują się w innych tekstach: *že ano* w opowiadaniu *Pan učitel vypravuje*, *krupica pendrek* w *Zabijačce* czy *dýt – dýt*, będące ulubionym zwrotem Pejśaka z opowiadania *Holinky dědy Pejśaka*. Powtórzenia te świadczą nie tylko o kompetencji językowej mówiącego, ale również zwalniają tempo akcji. Dodajmy też, że twórczość stylizowaną na język ludowy charakteryzuje osłabienie funkcji informacyjnej tekstu i przesunięcie akcentu z płaszczyzny treści na płaszczyznę nawiązania i podtrzymania kontaktu ze słuchaczem (por. Holý 1948, s. 123). Poza tym powtórzenia pełnią często rolę ram kompozycyjnych: kończą lub rozpoczynają kolejny etap opowiadanej historii. W tym przypadku warto odwołać się do podtytułu cyklu Johna: *Gramofonové desky*. Jak na „zaciętej” płycie analogowej następuje w pewnym momencie przerwanie narracji, kilkakrotne powtórzenie jednego i tego samego zdania, a następnie przejście do następnej kwestii.

Najbardziej „skazową” formę w utworach Hrabala mają monologi wuja Pepina. Podobnie – jak johnowscy *pábitelé* – Pepin wygłasza swój pełen ekspresji monolog, kierując go do słuchacza, który jednak w tekście nie odgrywa zasadniczej roli. W przypadku bohaterów *Večerův* język opowiadania jest niezwykle, właściwie jest to jeden nieprzerwany strumień wypowiedzi, pozbawiony znaków interpunkcyjnych, pełen przeskoków myślowych, nagłych zmian tematu, zaskakujących puent, wiążących się ze sobą zawsze na zasadzie wolnych skojarzeń, czynnością opowiadania samą w sobie. Tak jak w *Večerach* powtarzają się niektóre sformułowa-

nia, tak i w *Tanečných hodinách* i w *Utrpení starého Werthera* powracają słowa Pepina niczym refren, którymi *pábitel* kończy jakąś myśl i za pomocą których zwalnia potok słów, robiąc przerwę na złapanie oddechu przed następną frazą opowieści (np. „[...] hlavně, že ten život je tak krásný a pěkný”).

Jednak ze względu na to, że *Utrpení* stanowią dosłowny zapis historii Pepina, nie możemy porównywać ich z opowiadaniem Johana w takim stopniu, jak *Taneční hodiny*. Spisane „protokoły” są autentycznym materiałem, nie opracowanym przez autora, dlatego w tym przypadku nie może być mowy o literackiej stylizacji na język potoczny. Natomiast inne utwory Hrabala można przyrównać do podań i innych tekstów folklorystycznych, które zbieracze „przekształcali” na język ludowy, czyli tak je zmieniali, by po przeróbkach sprawiały wrażenie ludowych. Przykładem takich tekstów są opowiadania *Hrozná chvíle*, *Blesky nad hlavou* Josefa Št. Kubína⁶, miłośnika folkloru, który dużo wcześniej niż Hrabal był zafascynowany ludowym sposobem wyśławiania się.

Taneční hodiny zachowują wszystkie cechy stylistyki wuja Pepina, ale w uporządkowaniu materiału „protokołów” i w nadaniu im nowych sensów, widać już wyraźnie rękę autora. Choć w istocie w długiej noweli Hrabala chodzi jedynie o język, bo właśnie w żywiole języka jest zanurzony świat przedstawiony i bohater, to język Pepina naprawdę nabiera wyrazistości dopiero wtedy, gdy zostaje „okiełznany” przez Hrabala, segmentującego pierwotny tekst i dodającego do „protokołów” fragmenty innych źródeł. W ten sposób pisarz jakby wciela się w postać Pepina, czyniąc jego *pábení* jeszcze doskonalszym niż było w rzeczywistości. Pierwot-

⁶ Jaromír John znał twórczość Kubína, przeciwstawiał się temu, by porównywano jego opowiadania do surowych, nie opracowanych jeszcze utworów, które Kubín na początku swej kariery literackiej wydawał: „Nejsou tu, jak by se povrchnímu pozorovateli zdálo, nahrané gramofonové desky nebo stenografické zápisy [...], po způsobu znamenitého sběratele lidových vypravěnek z Podkrkonoší J. Š. Kubína, jak je vydala 1933 až 1926 Česká akademie a potom příčiněním Vladislava Vančury [...] 1941” (John 1948, s. 325).

nemu *pábení* został dodany rys literackości (metoda Hrabala, polegająca na kolażu i montażu różnych tekstów w obrębie *Tanečných hodin*). O tym eksperymentalnym zabiegu Hrabala pisze Jankovič, komentując i porównując oba jego zbiory opowiadań:

Tak dostalo svou maximální příležitost pábitelství přeložené do řeči právě v *Tanečních hodinách*. Ne už povídkové, dějem a charakteristikou postav zaujaté, ale mluvní ztvárnění Pepinovy osvěžující excentricnosti vystoupilo do popředí a rozhodlo o Hrabalově uměleckém vítězství. Ne už jen zachytit Pepinovy rysy, ale stát se Pepinem v řeči, to chce teď autor – už jako vědomý tvůrce, ne pouze svědek či obdivovatel naivního projevu (Jankovič 1996, s. 36–37).

Odrębnym zagadnieniem wydaje się sposób, w jaki w twórczości obu autorów realizuje się tradycja *hospodskéj historki* oraz w jakiej mierze można się nią zajmować w odniesieniu do formy *skazu*. Główne cechy *historki* podano już we wstępie, w skrócie można stwierdzić, że jest reakcją na zaistniałe okoliczności, zawiera elementy komizmu i hiperbolizacji, bywa przepełniona erotyką, często nawet wulgarną. *Hospodská historka* wyrasta z kultury czeskiej i jest związana z przestrzenią wielkiego miasta, z klimatem gospód, w których przy piwie powstają w umysłach *pábiteli* najbardziej zaskakujące opowieści (ewentualnie przekształcone stare historie). Ci najwięksi *pábitelé* Hrabala czują się w dusznej i zadmionej atmosferze praskich gospód, jak u siebie w domu, tam znajdują najodpowiedniejsze warunki dla swych opowieści. Wystarczy zwrócić uwagę na to, jak często Pepin opowiada o kelnerkach czy o przygodach, które przydarzyły się jemu albo jego pijanym kolegom w gospodach. Gospoda jest także naturalną przestrzenią dla Haňi, który właśnie tam spotyka się ze znajomymi.

Rzeczywistością *hospodskéj historki* jest zapelnione pomieszczenie, w którym łatwo stać się obiektem zainteresowania i równie łatwo jest zachować własną anonimowość:

Když Haňa vešel do hospody, nepozdravil, ale položil dívčí románek na pult a rozhlídl se. Jeden host už zaplatil, a když odcházel, spokojně vrněl, druhý bubnoval na cínový pult a zálibně sledoval, jak kelnerka proti světlu nalívala rum,

a třetí host, když se vynadíval do plné skleničky, rychle hodil hlavou nazad a zvrátil ji do sebe (*Sebrané spisy...* 1992–1997, t. 4, s. 94–95).

Związek twórczości Hrabala z tradycją *hospodskiej historiki* jest niezaprzeczalny, autor sam się do niego wielokrotnie przyznawał, wiążąc w ten sposób swe utwory z prozą Haška. W przypadku Johna zależność ta nie jest tak jednoznaczna. John rzadko swego *pábitela* umieszczał w *gospodzie*, równie rzadko *pábení* mogłoby być utożsamione z pijackim „bláboléním”. Dlatego, by odnaleźć między autorami punkty wspólne, pomocna okazuje się formuła *skazu*, zawierającego w sobie pewne elementy *historiki*, będącej jednocześnie pojęciem znacznie od niej szerszym.

Skaz nierozzerwalnie związany z językiem potocznym, polega – według Bachtina – na zderzeniu ze sobą dwóch światopoglądów: szerszego, samego autora, i węższego, charakterystycznego dla przedstawionych w utworze postaci (za: Holý 1999b, s. 122). Cechę tę łatwo wyróżnić w opowiadaniach Johna, lecz może ona dotyczyć także najbardziej „skazowego” utworu Hrabala, czyli *Tanečných hodin*⁷. Podobnie jest w przypadku innych wyznaczników *skazu*, które sprawiają, że jest on najczęściej używany we fragmentach, relacjonujących wielkie wydarzenia historyczne, przede wszystkim wojny, co jest rzeczą naturalną, gdyż w sytuacji zagrożenia proste opowiadanie o przeżyciach wewnętrznych jest najbardziej typową i oczekiwaną ludzką reakcją. Mamy więc w tekstach Johna wojnę, a w historiach Pepina przywołaną z przeszłości rzeczywistość monarchii austro-węgierskiej.

Jednak tym, co w najwyższym stopniu decyduje o pokrewieństwie stylistycznym tekstów Bohumila Hrabala i Jaromíra Johna, jest ich oralność; wszystkie zabiegi stylistyczne służą temu, by podkreślić cechy języka potocznego w utworach obu pisarzy. Langer jako pierwszy z krytyków zdołał uchwycić i określić cechy

⁷ Holý w swym artykule *Předobrazy »Tanečních hodin«* (Holý 1999a, s. 470–473) *Holinky dědy Pejška* wprost nazywa „předobrazami” (prototypami) *Tanečných hodin*, analizując język obu utworów. Jednak koncentruje się on na jednym utworze Johna, nie uwzględniając w opracowaniu innych tekstów.

składniowe odróżniające język *Večerův* od innych opowiadań opisujących losy żołnierzy. Nie podawał konkretnych przykładów z tekstu, lecz w paru zdaniach wymienił cechy w największej mierze zbliżające język utworu do języka prostego żołnierza:

V přemíře anakolutů a synkop, zdánlivých nesporádaností a mluvení na přeskáčku, a přece při tom v logické, posloupné stavbě period, v nepřítomnosti interpunkce, v ohromném šetření spojkami, v prostém plynulém řazení co nejjednodušších větných tvorů vedle sebe, v nerozpačitosti, s kterou se věta vrací k základu, z něhož vyšla, jakmile vypravěč cítí, že se trochu vzdálil nebo zabloudil, ve smělych skocích s představy na představu, jak mile vypravěč cítí, že je schopen v té neostychavosti opakovat a zesilovat nebo napravovat své rozpačité výrazy (Langer 1948, s. 8).

Prostota języka bohaterów jest dowodem kunsztu autora, potrafiącego za pomocą środków stylistycznych oddać emocje *pábitela* (stosowanie przemilczeń, krótkich, urwanych zdań lub długich ciągów, nie oddzielonych od siebie znakami interpunkcyjnymi), jego zmęczenie (na przykład bezpośrednie zwroty do słuchacza, błędy językowe), a przede wszystkim osobowość i sposób zachowania się (przerywanie opowiadania i przeskakiwanie z tematu na temat może świadczyć o roztargnieniu, wulgaryzmy i dosadne stwierdzenia – o rubasznosci i bezpośredniości itd.). O pochodzeniu społecznym czy regionalnym „opowiadacza” świadczy odmiana czeszczyzny, jaką dana postać posługuje się. Uniwersalny w tym wypadku i najbardziej rozpowszechniony jest czeski język potoczny, choć niektórzy bohaterowie posługują się także innymi odmianami języka (*obecną moravštiną* czy lokalną gwarą miejską). Tak jest w opowiadaniu *Diuný věci*, w którym czytelnik może odnaleźć ślady dialektu morawskiego. Duża ilość germanizmów, polonizmów, wyrazów pochodzących z języków bałkańskich jest związana z historią bohaterów, którzy w wędrówce na front stykają się z najróżniejszymi grupami etnicznymi. Chcąc nie chcąc, muszą oni przyswoić sobie choćby podstawy języków obcych, codzienna praktyka bowiem powoduje, że używają powszechnie znanej mieszanki, będącej zbitką słów różnych języków.

Innym zagadnieniem jest funkcja języka literackiego w *Večerah*, wykorzystanego w partiach nieodautorskich (*Teta Lála, Kraval u dalekomluvu*). Wtedy staje się on narzędziem pomocnym do ośmieszenia bohatera. Hiperpoprawny styl, jakim posługuje się narrator w tekście *Pan učitel vypravuje*, pozostaje w wyraźnej opozycji do języka bohatera i staje się parodią poprawnego i naturalnego sposobu wysławiania się:

Jest na mně, abych podle příkladu druhých líčením nějakého zábavného příběhu rovněž přispěl k všeobecnému obeselení ducha a okráání srdce.

Pánové! Lidové přísloví praví [podkr. A.J.]: „Smutný duch vysušuje kosti”.

Abych i já vypravoval, tomu mě nutká zvláště ta okolnost, že se již téměř všichni pánové, služebně do naší strážnice přidělení, že ano [podkr. A.J.]? (John 1974, s. 65).

Nauczyciel zachowuje najważniejsze reguły gramatyczne dotyczące prawidłowej budowy wypowiedzi, przy tym jego styl patetyczny razi nienaturalnością w kontekście intymnego spotkania z przyjaciółmi przy ognisku. Sztucznie pobrzmiwa również zwrot inicjalny *Pánové!*, po którym mówiący wykorzystuje przysłowie ludowe, pełniące funkcję ramy zamykającej opowiadanie. Jedynie końcowe *že ano?* świadczy o chęci nawiązania przez nadawcę kontaktu ze słuchaczami, zdradza *pábitela*, szukającego aprobaty słuchających.

Język opowiadań Hrabala posiada wiele punktów stycznych z językiem *Večerów*. Poza podobnymi zabiegami stylistycznymi obaj pisarze dzielą tekst w taki sam sposób, by już sam układ graficzny kojarzył się z językiem potocznym. Następnie wypełniają go licznymi językowymi i pozajęzykowymi znakami ekspresji: częstym użyciem czasowników *křičet*, *volat*, nieregularnym stosowaniem znaków interpunkcyjnych, szczególnie, jeśli chodzi o znaki zapytania i wykrzyknienia, dodające dramatyzmu opowiadaniom Hrabala, stosowaniem wszelakiego rodzaju zdrobnień, zgrubień, eufemizmów, neologizmów i wulgaryzmów, stosowaniem środków literackich obok np. dialektyzmów, w większości z gwar

słowackich i morawskich itd. Do tego dochodzi użycie slangizmów, które Hrabal jako człowiek związany z najróżniejszymi grupami zawodowymi, bardzo dobrze znał z własnego życia (dlatego bohaterowie opowiadań ze zbiorów *Pábitelé* i *Perlička na dně* to hutnicy, szewcy, agenci ubezpieczeniowi i inni).

2. Wyznaczniki stylizacji na język potoczny w opowiadaniach Johna i Hrabala

Większość bohaterów Hrabala i Johna posługuje się tzw. *obecną češtiną*, istniejącą jako przeciwległy biegun języka literackiego, czyli *spisovnej češtiny*. Czeski język potoczny, jakim posługują się bohaterowie opowiadań, ma swoje wyznaczniki na każdym poziomie języka (fonetycznym, morfologicznym, przede wszystkim fleksyjnym, składniowym oraz leksykalnym).

Niektóre cechy czeskiego języka potocznego w utworach Johna i Hrabala widoczne są już w płaszczyźnie fonetycznej, przede wszystkim te, które dotyczą dyftongizacji samogłosek długich (*dobrý – dobrej*), dodania protetycznego *v-* (*von, vokno*), zmiany iloczasu lub jego likwidacji (*pivo – pívo, prapor – prápor*), ubezdźwięcznienia głosek z równoczesnym uproszczeniem grupy spółgłoskowej (*když – dyž, kdyby – dyby*), redukcji nagłosowej *jo-ty* (*ještě – eště, jestli – esli*) itd. (szerzej na temat cech czeskiego języka potocznego patrz: Hronek 1966; Sgall, Hronek 1992). Nie zawsze jednak stylizacja ta polega tylko na zachowaniu cech fonetycznych *obecné češtiny*. Czasami łączy się ona z naśladowaniem szybkiej i nieprawidłowej wymowy, z niedbałością językową opowiadającego (por. *žice* zam. *lžice*). W tym przypadku ważne są kontekst pozajęzykowy wypowiedzi, charakter *pábitela*, sytuacja, w której się znajduje opowiadający, oraz odbiorca, do którego kieruje on swój komunikat.

W *Večerah* zwraca uwagę również duże zróżnicowanie słownictwa i frazeologii. Wulgaryzmy, niewybredne porównania, przysłowia podkreślają charakter mówiącego, często nadają wypowie-

dzi ekspresji. Nieraz mają cechy zabawy słownej, stają się przejawem mało skomplikowanej, ale mimo to pełnej inwencji i humoru twórczości ludowej, np.:

Ty ornáte, ty vyvrheli erární, ty – zatra- zatra- zatracená paškváro – jezdíš v sedle jako máslo na horký bramboře – jedeš – jedeš mi na valacha... Už! Hop...! Jak to zase sedíš? Ty tvarohu, myslíš, že se v sedle na měkko uležíš...? Myslíš, že kůň je třínožka? Co? Hýbat se musíš... sem tam... abys ulehčil k ní... hýbat... kruci... ne, on si pořádně nesedne!... Háááá!... (John 1974, s. 76)

W powyższym cytacie występują najróżniejsze środki, mające na celu odtworzenie rytmu języka mówionego. Zdenerwowanie mówiącego jest podkreślone powtórzeniami całych wyrazów albo tylko ich początków (*zatra- zatra- zatracená, jedeš – jedeš*). Może ono świadczyć również o tym, że człowiek wyprowadzony z równowagi zaczyna się trochę jąkać. Na przykład emocjonalny stosunek trenera został podkreślony stałymi znakami wykrzyknienia, zapytania, wielokropkami. Czytelnik odnosi wrażenie, że rytm swej przemowy dostosował on do ruchów skaczącego i biegnącego konia. Zabawne porównania, których używa, podkreślając niezdarność siedzącego na zwierzęciu żołnierza, są komiczne, choć bazują na skojarzeniach dosłownych, codziennych, sugerują, że mówiący nie umie posługiwać się wyrazami abstrakcyjnymi. Takie wyrażenia, jak: *jezdíš v sedle jak máslo na horký bramboře*, czy: *ty tvarohu...*, zastępujące wulgaryzmy, a nawet przekleństwa, są dowodem humoru i pomysłowości językowej trenera, świadczą one również o tym, że w gruncie rzeczy jest on dobrodusznym człowiekiem.

W utworach Johna znajdziemy także bardziej jednoznaczne przykłady zabaw językowych, których komizm wynika czasami z konfrontacji czeszczyzny z językiem obcym, najczęściej z niemieckim. Czescy, prości *pábitele* często umieją zakpić z języka obcego, niekiedy wręcz się nim bawić. Jak dzieci odkrywają potencjalne możliwości kreacji, jakie tkwią w mowie. Dlatego z chęcią używają wyrazów dźwiękonaśladowczych, a czasem układają własne rymowanki, bazujące na współbrzmieniach wyrazów cze-

skich i obcych. W tekście *Hlavalam*, żołnierze przypominają sobie zabawną składankę słowną, którą ułożono, by uczcić osobę pięknej polskiej księżnej: „Paní hraběnko, syl vú plé, uvařejí nam knedlík”. Wykorzystanie zwrotu francuskiego, symbolizującego niedostępność i wysoką, dla żołnierzy wręcz nieosiągalną, pozycję arystokratki oraz zestawienie go z obrazem czeskich knedlíků, powoduje, że księżnej zostaje odebrana część należnego jej szacunku.

Podobne przykłady można znaleźć w dalszej części tekstu. Rozmawiający ze sobą Niemcy posługują się zadziwiającą mieszaniną językową, np. jeden z uczestników dialogu nie zna prawie wcale czeskiego, drugi zna oba języki i stara się pomóc swemu przełożonemu w wyjaśnianiu wątpliwości. Tłumaczy mu więc, co oznacza czeski wyraz *hlavalam*. W końcu porucznik zrozumiał owo karkołomne dla niego sformułowanie, ale nie umie go poprawnie wysłowić, zniekształca je, nie zdając sobie z tego sprawy:

Poručník (ukazuje rukou v jelení rukavičce): Co to být?

Šikovatel: Poslušně hlásím, toť jest hlavalam.

Poručník: Wie?

Šikovatel: Hlavalam – Kopfzerbrecher auf dajč.

Poručník: Aha! Trč – prt – krz- krt!” [zam. strč prst skrz krk] (John 1974, s. 21).

W powyższym fragmencie zostaje sparodiowany sposób wyśławiania się Niemców, którzy nie znając dobrze języka czeskiego, robią błędy gramatyczne, a także często zaczynają zdanie po czesku, a kończą po niemiecku.

Germanizmy występują w opowiadaniach Johna bardzo często. Językiem niemieckim posługują się przeważnie urzędnicy i wyżsi rangą oficerowie (*Hlavalam, Kraval u dalekomluvu, Hodina taktiky*), lecz bywa i tak, że zwykli ludzie do tego stopnia oswoiли się z językiem obcym, że stosują w praktyce wyrazy, zwroty i sformułowania pochodzące z języka niemieckiego i nie dostrzegają ich obcości. Czasem dochodzi wręcz do szeszczenia danego zwrotu lub słowa, co prowadzi do oswojenia obcego elementu i wpisania go we własną znaną tradycję językową. Tak jest w przypadku opo-

wiadania *Mejden Horšam vypravuje*. Przezwiśko, czy raczej określenie głównego bohatera, pochodzi od niemieckiej formuły, której używali żołnierze, meldując się w czasie raportu. *Melde gehorsamst* zostaje zmienione na brzmiące bardziej swojsko *mejden horšam*. Nazwa ta sugeruje, że człowiek, w stosunku do którego zostaje ona użyta, nie jest traktowany przez zwierzchników poważnie. Bohater opowiadania jest mało inteligentny, a nawet częściowo upośledzony umysłowo, w machinie wojennej ginie jego podmiotowość, nikt się z nim nie liczy, nikt go nie szanuje, dlatego przezwiśko podkreśla stopień jego uprzedmiotowienia w hierarchii wojskowej.

Wysoki stopień nasycenia języka potocznego wyrazami pochodzącymi z języka niemieckiego jest cechą typową dla opisywanej przez Johna epoki ostatnich lat monarchii austro-węgierskiej. Z tego też względu w monologu Pepina, dla którego lata monarchii łączą się z najpiękniejszym okresem młodości, nietrudno doszukać się różnorodnych powiązań z językiem niemieckim. Pepin z wielką dokładnością pamięta niemieckie nazwy ulic i placów, używa jedynie niemieckich określeń stopni wojskowych, śpiewa pieśni w tym języku (np. na łódce doskonale odtwarza piosenkę *Mein Herz ist ein Bienenhaus*) itp.

Wydzielenie z tekstu germanizmów leksykalnych jest sprawą stosunkowo łatwą. Trudniejszą rzeczą wydaje się wskazanie wpływów języków słowiańskich. Czesi w utworach Johna posługują się wyrazami, a czasami całymi zwrotami pochodzącymi z języka polskiego, serbskiego, macedońskiego, ale często przytaczając wyraz obcy zmieniają ich brzmienie, kiedy indziej na przykład dodają czeską końcówkę do słowa polskiego, niekiedy obcy wyraz (czy całe zdanie) zostaje zapisany w postaci fonetycznej, ponieważ owi prości żołnierze, znający jedynie znaczenie tego leksemu, nie umieliby wypowiedzieć go (na podstawie oryginalnego zapisu), czy tym bardziej zapisać jego prawidłową formę.

W *Večerach* istnieje wiele opowiadań, w których bez większych problemów udałooby się odnaleźć sporą ilość polskich słów.

Jednym z typowych przykładów jest utwór *Býčí zápasy*, w którym bohater wrócił z frontu polskiego. Długotrwały i bezpośredni kontakt z polszczyzną miał oczywisty wpływ na jego sposób wysławiania się. Opowiadając, nieświadomie używa co jakiś czas polskich słów. Ponieważ występują one na początku części jego kolejnych opowieści, pełnią w utworze rolę ram kompozycyjnych zamykających i otwierających następujące po sobie opowiadania:

Proše pání [podkr. A.J.], chci říct, dokud je kdo v poli, že tento – ví – teda – teda – starou belu, co je bída, jako sme my nic nevěděli v tom polským hergotsakramentu [...] myslím si, že sem s hezkou holkou a že jí celuju rončky [podkr. A.J.] (John 1974, s. 87, 91).

Zdania przesyczone dosadnymi określeniami i przekleństwami (*kurevnik Vilém*), ciągłymi wtrętami językowymi (*teda – teda*) oraz słowami pochodzącymi z różnych stylów językowych sprawiają wrażenie naturalności, naśladują idiosstyl człowieka ze wszelkimi jego przyzwyczajeniami i charakterystycznymi cechami.

Inną funkcję pełnią polskie teksty w *Večerach* (np. w opowiadaniu *Uherka*). Został tu opisany sposób wysławiania się polskiego Żyda. Wprawdzie John zachowuje większość fonetycznych wyznaczników „żydłaczenia”, tych najłatwiej rozpoznawalnych i najczęściej słyszalnych, a składnia i fonetyka wypowiedzi przywodzi na myśl mowę polskiego Żyda, to jego słowa zacytowane zostały przez narratora w języku czeskim:

Přitočilo se ke mně jedno kanonýrče, polské židě [...] a phovídá p h o p h o l s k u [podkr. A.J.]:

„Aj vaj thateleben, já tho vokouknout, mhít móc dobrý khukáč, odhelám: khukúč, khukúč a vidět hned uherka, co je sichr, tho je sichr, phuč mi thateleben mantel, já mhít móc špatný, generál by mě aretírovat...” (John 1974, s. 171).

Już słowa narratora, wprowadzają w klimat wypowiedzi Żyda, są zapowiedzią tego, jak będzie wyglądała z nim rozmowa. Ironizując, kpiąc ze spotkanego chłopca, *pábitel* zanim przytoczy jego wypowiedź, wcześniej przejmuje styl polskiego „żydłaczenia”, wprowadzając czytelnika lub słuchacza w jego specyficzną atmosferę.

Jeszcze inaczej przedstawia się sprawa w wypadku słownictwa związanego z językami południowosłowiańskimi. Żołnierze znają wyrazy pochodzące z tych języków, ponieważ przemieszczają się podczas wędrówki na froncie przez tereny bałkańskie. Poznają Serbów, a także Albańczyków, stykają się z nimi, rozmawiają, nieraz przyjaźnią. Wręcz wzorcowym przykładem może stać się w tym wypadku nietypowe pod względem konstrukcji opowiadanie *Balkánský Betlém*, które swą budową przypomina raczej reportaż, choć pojawiają się w nim elementy liryczne.

Bastl analizując narrację *Večerův* wskazuje na pokrewieństwo gatunkowe *Balkánského Betlému* z wcześniejszymi utworami Johna, pochodzącymi ze zbiorów *Dojmy a povídky* i *U táborového ohně*. Zbiory te zawierają w sobie wiele cech prozy dokumentacyjnej (por. Bastl 1982, s. 119) i odznaczają się nietypowym językiem, przesyconym nawiązaniem do historii Bałkanów i zapożyczeniami z języków tamtejszej ludności. Sam narrator wprowadza czytelnika w ten wielojęzyczny i wieloetniczny klimat:

Spatříš vysedlé lícní kosti bloumajícího pěšáka, jaké bývají u mužů z Českomoravské vysočiny, kolem Škutče, Kamenice a Poličky, slyšíš pražskou hantýrku, vídeňský dialekt, bulharské klení, arnautský šepot, albanské šišláni, měkkou slovinštinu, maďarské reptení, zpěvovou srbštinu a mazlivou polštinu (John 1974, s. 180).

W dalszej części tekstu, by ów nastrój został podtrzymany, narrator posługuje się różnymi zabiegami stylizacyjnymi: przytacza autentyczne zawołania Serbów i Albańczyków, gdzieś tam relacjonuje rozmowy napotkanych na ulicy ludzi, wyłapuje z nich niektóre słowiańskie słowa i nazwy (*majka, milka, rakija*). Dzięki tym zabiegom *Balkánský Betlém* nabiera naturalności, a nagromadzenie na przestrzeni paru stron wielu postaci, opisanych przez obserwatora, przytoczenie dużej ilości obcych wyrazów i całych zdań powoduje, że świat przedstawiony nabiera cech prawdziwej, „ruchliwej” i wielonarodowościowej szopki betlejemskiej.

Niekiedy John całe opowiadania poświęca tematyce bałkańskiej, co nie może dziwić, wzięwszy pod uwagę fakt, że on sam

wiele czasu spędził na froncie bałkańskim. Opisuując więc wędrówkę czeskich żołnierzy, wspomina z dokładnością trasę przemarszu:

Tenkrát nás poslali z Černé Hory přes Djakovo do Albánie. Jeli jsme s horským dělostřelectvem za Srby až k Drači... (John 1974, s. 96).

Czesi napotykali na swej drodze Serbów, nie znających języka czeskiego, dlatego sami starali się nauczyć języka serbskiego, by porozumieć się z nimi. Często była to mieszanka różnych słów, użytych na zasadzie „chybił trafił” i przemieszanych ze sobą, tylko po to, by porozmawiać choćby na podstawowym poziomie:

Sbíhalo z hor mnoho set a tisíc Srbů. Chtěli chleba.

Naši volali: „Ništa nemáme... ništa léba... marš... Beograd...” (Johna 1974, s. 96).

Podobne zabiegi stylizacyjne znajdziemy w utworach Hrabala, choć tego typu cytaty z języków obcych – jak u Johna – nie występują tak często w opowiadaniach autora *Utrpení starého Werthera*. Jeżeli już się pojawiają, dotyczą przede wszystkim wypowiedzi Pepina jako człowieka najbardziej związanego z monarchią austro-węgierską.

W cyklach *Pábitele* i *Perlička na dně* Hrabal wykorzystuje przede wszystkim możliwości stylizacyjne, tkwiące w slangach zawodowych, w gwarach i w czeskim języku potocznym. Prawdziwe nowatorstwo jego tekstów polega jednak na stworzeniu własnego, niestandardowego języka, opierającego się na jego własnych poetyzmach, nietypowych neologizmach, odświeżaniu znaczeń starych słów, stwarzaniu oryginalnych, nacechowanych emocjonalnie zdrobnień (*Mozartek*) oraz wulgaryzmów (np. większość określeń Pepina, dotyczących stosunku płciowego: *vohoblovat*)⁸.

Język Pepina jest sam w sobie bardzo interesujący: jest on dosadny, bohater nie używa w zasadzie pojęć abstrakcyjnych. Jeśli

⁸ Ten sam wyraz bywał użyty przez Hrabala w różnych formach: w brzmieniu *ohobloval* w *Tanečných hodinách* oraz w postaci z protetycznym v- (*vohoblovat*) w *Utrpení starého Werthera*. Obie formy przynależą do języka potocznego.

można odnaleźć w nim słowa pochodzące z języków obcych, są one nierozdzielnie związane z kontekstem opowiadania, z przedmiotem, który akurat w danej chwili jest obiektem jego zainteresowania. I dlatego germanizmy pojawiają się tylko wtedy, gdy Pepin przywołuje nazwiska lub zachowania austriackich żołnierzy, sławizmy zaś pojawiają się jedynie wówczas, gdy bohater wspomina zdarzenie, w którym główną rolę odgrywali przedstawiciele danej nacji słowiańskiej:

[...] v Krakově mi jedna polská doktorka poručila, abych se vysvlíkl a lehla si na mě a poslouchala mi srdce, měla studený ucho a povídá mi, c o s e p á n t a k r u š á ? [podkr. A.J.] (Hrabal 2000, s. 52).

[...] stál jsem pod mřížovaným okénkem a čekal do půlnoci, když přišel žid a Boshák vyskočil a řval, kdo to kázal chodit po g r á d u ? [podkr. A.J.] (*Sebrané spisy...* 1992–1997, t. 2, s. 122).

Zarówno w przypadku Johna, jak i Hrabala, wyrazy i wyrażenia obcojęzyczne są wkomponowane w wypowiedź w taki sposób, że ich odmiennosc nie rzuca się mocno w oczy, ulegają zasymilowaniu tak, że ich istnienie w tekście staje się dla odbiorcy rzeczą naturalną. Często są także objawem emocjonalnego stosunku opowiadającego do przedmiotu opowiadania.

Ekspresja opowiadań bywa podkreślana także i innymi środkami. Wzruszenie, złość *pábitela* konotują elementy prozodyczne języka. Powtarzający się w utworach Johna wielokropek pełni najróżniejsze funkcje, sugerując zależnie od opowiadania różnego rodzaju emocje. Jednym z najwyraźniejszych przykładów kształtowania tekstu tak, by nie tylko podkreślał treść, lecz wręcz ją współtworzył, jest fragment kończący *Honzę*:

Byl jsem po špitálech, ztratil řeč a pořád jsem brečel. [...] nesmím na nic myslit... ani vzpomínat... neměl jsem ani začít povídat... mě to rozčiluje... já za to nemůžu... z jednéj... z jednéj vesnice... jako bratři... operoval mě... já si to neodpustím... do smrti... chudáček Honzíček... v oči se mně zjevuje... vč- včera zrovna... troubil smutně pozoun... takhle... stojí u mýho kavalce... u noh... je bílej, fosforovej... nic nemluví... jen se tak divně kouká... (John 1974, s. 17).

Opowiadający coraz bardziej się wzrusza, zdania urywają się, są coraz krótsze, a narrator traci wątek, zmienia temat, tak jakby na chwilę wrócił do stanu pełnej poczytalności np. sprzed leczenia psychiatrycznego. Struktura jego wypowiedzi wraz z jej treścią stają się nośnikami wielkich emocji, podkreślają je wyrazy i zwroty czeskiego języka potocznego (*já za to nemůžu, bílej, fosforovej*) oraz zdrobnienia (*chudaček Honzíček*), świadczące o uczuciu, jakim darzył mówiący daną postać. Dopiero po zestawieniu początku utworu (gdzie *pábitel* jeszcze spokojnie i płynnie opowiadał) z jego częścią końcową (świadczącą o jego kompletnym rozstrojeniu nerwowym, np. *vč- včera* – zająknięcie to może być znakiem tego, że narrator łkał, mówił z zaciśniętym gardłem, z wielkimi problemami) John wydobywa z opowiadania całą wartość emocjonalną języka.

W opowiadaniu *Mejdan Horšam* krótkie, urwane i nierobudowane zdania pełnią odmienną funkcję. Główny bohater wypowiada się z wielkim trudem, jego zdania często nie są ze sobą prawidłowo zespolone; wyraźnie widać, że prymitywizm wypowiedzi *pábitela* jest związany z jego ograniczonymi możliwościami psychicznymi. Opowiadający przeskakuje z tematu na temat, w całej wypowiedzi brak wypowiedzeń wielokrotnie złożonych, a nawet zdania pojedyncze są często eliptyczne (elipsa czasownikowa). Do tej nieskomplikowanej struktury dochodzi wiele określeń przejętych z potocznej czeszczyzny. Tezę o ograniczeniu mentalnym potwierdza sam Mejdam, przyznając się głośno do swego upośledzenia umysłowego. Opowiadania Mejdama cechuje naiwność i prymitywizm, a sposób jego wystawiania się przywodzi skojarzenie ze sposobem wypowiedziania się małego dziecka:

Maminku mám nejradši, dělala mně dobrý – nikdy zlý – a mám z toho rozum – je mně vosmačtřicet – u nás říkají, že jsem se oženil s maminkou.

Smrt' maminky čekám deň po dni, byla špatná, skrčená, ani jíst nechtěla, ani pít – dočista nic (John 1974, s. 86).

Postać Mejdana Horšama przywodzi także na myśl niektórych bohaterów Bohumila Hrabala. W *Tanečných hodinach* Pepin opo-

wiadał o niedorozwiniętym umysłowo mężczyźnie, ale nie przytaczał jego wypowiedzi. Z tego względu tekstów obu bohaterów na poziomie językowym nie sposób porównać.

Innym utworem Hrabala, którego bohater może częściowo nasunąć czytelnikowi analogię z Mejdmem Johna, jest niewidoma dziewczynka z opowiadania *Diamentové očko*. Podobnie jak bohater opowiadania Johna, jest ona osobą okaleczoną, naiwną, bezpośrednią, ale uroczą w swej prostocie i szczerości jak dziecko. Opowiada bez skrępowania, nie wyczuwając granicy, której nie przekraczają ludzie dorośli. Podstawową różnicą między nią a postacią Johna jest to, że dziewczynka swym nieco egzaltowanym sposobem bycia wzbudza powszechną sympatię otoczenia, natomiast Mejdma zawsze musiał borykać się z przejawami nietolerancji ludzkiej. Wypowiedzi dziewczynki są mimo naiwności piękne, w prostocie zdań ukrywa się jej „pábitelska” dusza:

„Tatínek”, přikývla dívenka, „ale pánové, můj tatínek, to vám je numero! Toho mi musí každej závidět. Můj tatínek je sadať a jednou přejel dodávkou kulhavou sousedku Dymáčkovou a byl z toho soud. Tatínkovi nepřátelé se radovali, zaplať pámbu, starýho Kříštu dají do lapáku nebo bude platit jako mourovatej. Ale k soudu přiběhla stará Dymáčková bez berlí...” (*Sebrané spisy...* 1992–1997, t. 4, s. 329).

Dziecko, w przeciwieństwie do Johnowskiego bohatera, nie posługuje się krótkimi zdaniami, jej wypowiedź to jeden ciąg. Znaków przestankowych używa rzadko, natomiast łatwo wskazać w jej opowiadaniu wątpliwe pod względem stylistycznym sformułowania (*byl z toho soud*) czy zwroty potoczne (*je numero, zaplať pámbu, jako mourovatej* itd.).

Język potoczny jest językiem dosadnym. Stąd w tekstach obu autorów wiele wulgaryzmów bardzo popularnych lub, tak jak w przypadku Pepina czy niektórych bohaterów *Večerův*, jednostkowych, neologicznych (dotyczy to wyzwick bardzo oryginalnych, będących dowodem pomysłowości osoby, która się nimi posługuje). Czasem owa oryginalność wpływa na przewartościowanie ich przez odbiorcę, na utratę przez nie cech wulgarności.

Ponadto niektóre z nich nadają wypowiedzi Pepina osobliwy ton, pewne sformułowania, choć dosadne, w jego ustach nie rażą, są wyznacznikiem jego osobowości.

W *Večerach* użycie wulgaryzmów wiąże się również z nienawiścią, jaką prawie wszyscy żołnierze odczuwali w czasie wojny w stosunku do osób odpowiedzialnych za jej wybuch. Tak jest w wypadku określeń dotyczących cesarza Wilhelma i jego urzędników (*Býčí zápasy*). Czasem jednak przekleństwa i wulgaryzmy pełnią rolę terapeutyczną, pomagają opowiadającym pozbyć się obciążenia psychicznego, związanego z tym, o czym mówią. Są też, choć wydaje się to nieco dziwne, formą podtrzymania kontaktu z drugą osobą: prości ludzie wyrażają swe emocje wprost, nie zawsze przy tym zastanawiając się nad sposobem, w jaki to robią:

Karle, kams mi dal bačkory? Tady nejsou... pod tvým kavalcem taky ne... Josefe, slez a šoupni svůj kufr stranou... [...] tady je svinstva... nějaký prasák mně hází pod kavalec ohryzky... [...] Tak sakra, kluci! Kterej vůl štěnatá vzal moje bačkory? (John 1974, s. 80–81).

Byli sme samí dezenteristi a tyfisti, teda rekonvalescenti, a žádnéj nejed polentu, utrejšchovou kaši hořkou jak mezulán a bez vomastku, kdo neměl něco z domu, byl špatnej a přišla na něj brinkačka, která je nejhorší, dyž de naprázdno, sedíš půl hodiny na lajsně... a nic... [...]

„Co to máš, Moravku?” ptá se post ve bráně.

„Švěstky – nevidíš – moulo?” [...]

„Kdybys mně dal zlatý arcivévodský h...o – nemůžu – na mou duši – to je rozkaz” (John 1974, s. 192–193).

Tekst drugi przypomina monolog Pepina: tytułowe „diuný věci” komizmem, posuniętym aż do granic absurdu, przypominają rzeczy, opisywane przez wujka Pepina. W tekście oprócz typowej narracji oraz zróżnicowanej tematyki, znajduje się wiele wyrażen wychodzących poza granice zarówno języka literackiego i potocznego. W utworze znajduje się wiele wyrażen gwarowych⁹, np. z dialek-

⁹ Na podstawie cech opisanych w pracy *Mluvená čeština na Moravě* (Davišová... 1997) można ustalić, które opisane zjawiska leksykalne i morfologiczne, występujące w utworze *Diuný věci* Johna, pochodzą z dialektu morawskiego.

tów morawskich. Bohater posługuje się słowami, które wyrwane z kontekstu mogą się wydać niezrozumiałe dla kogoś, kto zna jedynie czeski język literacki:

Kdo z vás vysvětlí ty dle n e d i u n ý [podkr. A.J.] věci, dostane s e j r o [podkr. A.J.] a kus domácího chleba (John 1974, s. 189).

Nietypowym utworem w całym cyklu Johna jest opowiadanie *Holinky dědy Pejšaka*. Interesującą rzeczą jest to, że jeśli któryś z krytyków wspominał – przy okazji omawiania twórczości Hrabala – utwory Johna, najczęściej odwoływał się właśnie do tego opowiadania¹⁰. Holý wprost nazywa je „prototypem” *Tanečných hodin*, w końcowej części artykułu pisze:

Plebejské orální vyprávění pak umožňuje klást vedle sebe „nesouřadné” jevy. Tak je tomu zejména v „epistolárních” pasážích povídky *Holinky dědy Pejšaka*, kterou John s oblibou předčítal a která vlastně anticipuje Hrabalovy *Taneční hodiny* (Holý 1999a, s. 472).

Co odróżnia ten tekst Johna od innych opowiadań? Przede wszystkim język, noszący piętno „skazowości”, a przez to w dużym stopniu przypominający *Taneční hodiny* Bohumila Hrabala.

Děda Pejšak przedstawiony został z dwóch punktów widzenia: przez obiektywnego narratora i przez siebie samego. W opowiadaniu zostały przytoczone – oprócz monologów Pejšaka – dwa jego listy, które są najlepszym źródłem autocharakterystyki postaci. Bohater pisze je tak, jak mówi, nie tylko nie używając języka literackiego, lecz przede wszystkim nie stosując wcale znaków interpunkcyjnych. List układa się w strumień wypowiedzi, co nasuwa skojarzenia z pepinowskim chaotycznym monologiem. Pejšak przelewa na papier swe myśli w takiej kolejności, w jakiej akurat przychodzą mu do głowy, nawet nie próbuje ich porządkować, prawdopodobnie dlatego, że nie zauważa owego mentalnego bała-

¹⁰ Analizą porównawczą *Tanečných hodin* i *Holinek* zajmował się J. Holý (1999a, s. 470–473; 1999b, s. 121–132). Do opowiadania Johna nawiązuje w jednym z pierwszych rozdziałów swojej książki także M. Jankovič (1996, s. 25–26) i V. Černý (1994, s. 108–109).

ganu. To także cecha wuja Pepina, który bez większych problemów i z sobie właściwą naturalnością przechodził od tematu śmierci czy samobójstwa do problemu stosunków damsko-męskich. Pejšak sprawy małe, własne i intymne łączył ze sprawami wielkimi, uniwersalnymi, dotyczącymi wszystkich żołnierzy, np. w liście o wojnie opisuje ją raz przez pryzmat swych obolałych nóg i zmęczenia, raz zaś przez pryzmat działań samego cesarza:

[...] dyž je to kříž na lidstvo tahle vojna kdybych byl radši doma aby mě nic netrápilo než v propastech tady mezi životem a smrtí dyž císařove nemohou srovnat já nevím s těma holinkama drahá manželko že pozdravuji svařička [...] Jsem špatný na nohy a v kříži mě bolí... (John 1974, s. 248).

Jindřich Pejšak w przerwach, między jednym a drugim listem, opowiada o sobie. Tekst monologu jest podzielony na krótkie i proste zdania, noszą one jednak wszelkie znamiona języka potocznego oraz cechy idiosylu tej postaci. W opowiadaniu Pejšak przytacza dialogi, nie czyniąc granic między własną wypowiedzią a wypowiedzią innych osób, swobodnie przechodzi od form czasu teraźniejszego do form czasu przeszłego, od opowiadania o sprawach współczesnych do wspomnień rozmów z innymi. Pejšak konsekwentnie redukuje wygłosowe -l w czasie przeszłym czasowników (*pomoh*), zamienia długie *y* na dyftong *ej* również w środku wyrazu (*zejtra* zamiast *zítra*, *zlatejch* zamiast *zlatých*, *cejtil* zamiast *cítit* itd.), używa zwrotów dźwiękonaśladowczych, nazywających czynność mówienia (*kluci b r b a l j í*, *otevře hubu jako vrata a křičí* itd), oraz dosadnych określeń emocjonalnych (*nemrava nemravná*, *hubu ma nakřivo*, *opři se o lajc*, *opři se o mou prdel*). Wszystkie te cechy są wyznacznikami języka żywego, potocznego, na dodatek silnie zindywidualizowanego. Tylko Pejšak mówi w sposób niepowtarzalny i prymitywny, ale zarazem pomysłowy.

* * *

Powyższa charakterystyka stylu *Večerův* oraz niektórych utworów Hrabala ujmuje najważniejsze zjawiska. Zarówno John,

jak i Hrabal stylizował swe teksty na każdym z poziomów języka. W tym jednym tekście współlistnieją ze sobą różnego rodzaju odrębne zjawiska: język literacki łączy się z językiem potocznym, czeszczyzna ze słowami i zwrotami języka obcego, wulgaryzmy i przekleństwa z innymi środkami ekspresji, wyrażającymi różnorodne uczucia: od radości aż po nienawiść. W tym rozwarstwieniu, a zarazem jedności omawianych opowiadań, w których żadna z warstw językowych nie przeszkadza w istnieniu innej, tkwi wielkość i jednocześnie ich prostota. Ten typ stylizacji na język potoczny, można podsumować słowami Radka Pytlíka, opisującego, w jaki sposób Hrabal osiągnął przy użyciu prymitywnych – zdawałoby się – środków najwyższą wartość estetyczną monologu Pepina:

Nejde ovšem ani zde o jeho sociální charakteristiku (dovídamé se, že je to starý, špinavý švec, který býval kdysi též pivovarníkem), ale o emocionální hladinu vyprávění, o jeho subjektivizovaný vztah k jednotlivým epizodám, historkám, vzpomínkám, dojmům nebo i směsi dobových fakt a realit. Vyprávění je podáno jako „příběh vlastního života“, v němž se vypravěč po způsobu pábitelů cítí hrdinou [...], čímž povyšuje nejen jednotlivé motivy, ale i celý svůj monolog do oblasti citově vzrušeného, poetického vidění světa (Pytlík 1966, s. 209).

Literatura

- Baluch J., 2000: *Palimpsesty Bohumila Hrabala*, [w:] *Encyklopedia powszechna PWN*, t. VII [suplement], Warszawa.
- Bastl M., 1982: *Narativní variabilita »Večerů na slamníku« Jaromíra Johna*, „Sborník Pedagogické fakulty v Hradci Králové. Jazyk–literatura–metodika“ XXXVII.
- Černý V., 1994: *Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační*, [w:] *Eseje o české a slovenské próze*, Praha.
- Davidová D., Bogoczová I., Fic K., Hubáček J., Chloupek J., Jandová E., 1997: *Mluvená čeština na Moravě*, Ostrava.
- Frynta E., 1966: *Náčrt základů Hrabalovy prózy*, [w:] B. Hrabal, *Automat svět. Výbor z povídek*, Praha.
- Havránek B., 1934: *Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura*, [w:] *Spisovná čeština a jazyková kultura*, Praha.

- Holý J., 1983a: *Předmlouva* [w:] J. John, *Moudré laškoviny*, Praha.
- Holý J., 1983b: *Román v dopisech a dopisy o románech*, „Česká literatura“ 31, nr 6.
- Holý J., 1999a: *Předobrazy »Tanečních hodin«*, „Česká literatura“ 47, nr 5.
- Holý J., 1999b: *Skaz a hospodská historka* [w:] *Mezi okrajem a centrem. Studie z komparistiky*, red. O. Král, V. Svatoň, A. Housková, Praha, s. 121–132.
- Hrabal B., 2000: *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, Praha.
- Hronek J., 1966: *Obečná čeština*, Praha.
- Jankovič M., 1996: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha.
- John J., 1948: *Autor říká několik slov*, [w:] J. John, *Večery na slamníku*, Praha.
- John J., 1974: *Večery na slamníku*, Praha.
- Langer F., 1948: *Johnovy »Večery na slamníku«*, [w:] J. John, *Večery na slamníku*, Praha.
- Pytlík R., 1966: *Pábitelé jazyka*, [w:] *Struktura a smysl literárního díla*, Praha, s. 198–214.
- Pytlík R., 1989: *Bohumil Hrabal*, Praha.
- Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, 1992–1997, t. 1–19, Praha.
- Sgall P., Hronek J., 1992: *Čeština bez příkras*, Praha.
- Šmahelová H., 1979: *Vzpomínky na Jaromíra Johna*, Praha.
- Zgustová M., 2000: *Bohumil Hrabal*, przeł. Z. Tarajło-Lipowska, Wrocław.