

Bogusław Sławomir Kunda

"Česká literatura a kulturní proudy evropské", Karel Krejčí, Praha 1975, Československý spisovatel, ss. 390, 2 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/2, 337-344

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

nie oznaczyć hasłem: nigdy więcej konieczności „rozrachunków”, odzyskiwania wartości literackich zmajoryzowanych przez bezpośrednią polityczną użyteczność. Orientacja „krytycznoliteracka” widoczna jest więc w Andrzeja Wernera prezentacji krytyki literackiej zinstytucjonalizowanej przez podporządkowanie bieżącej polityce partii, w Ryszarda Przybylskiego omówieniu sylwetki Broniewskiego-pisarza, zestawianego ze Standem i Wandurskim, działaczami pracującymi w literackim słowie, w Jarosławia Marka Rymkiewicza uwagach o antecedencjach literatury wczesnych lat pięćdziesiątych w twórczości kwadrygantów. Najdobitniej jednak, ze zdumiewającą zażytością, orientacja ta przebija w sylwetce Juliusza Kadena-Bandrowskiego napisanej przez Burka. Autor *Czarnych skrzydeł* staje się tu — może nie ze wszystkim zasadnie — krystalicznym wcieleniem modelu pisarza wyzbytego światopoglądem własnym, pisarza bez reszty oddanego cynicznej pragmatyce służenia władzy.

Rozdziały interpretacyjne tej książki zostały uzupełnione wyodrębnioną w osobny tom *Dokumentacją bibliograficzną 1918—1944*. Opracował ją Janusz Stradecki przy współudziale Ewy Żyśko, Jolanty Ługowskiej i Anny Podkowiak. Rezultaty są doprawdy imponujące. Otrzymaliśmy pierwszą całościową bibliografię literatury i życia literackiego w Polsce międzywojennej. Dzięki wprowadzonemu przez Stradeckiego przejrzystemu, rozbudowanemu logicznie uporządkowaniu materiału zaoszczędzi ona wiele trudu przyszłym badaczom, wskazując na mapie literackiej okresu spenetrowane już pola.

Łączy więc *Literatura polska 1918—1932* co najmniej trzy modele podręcznika historii literatury: czysto faktograficznego, zorientowanego na rekonstrukcję historyczną oraz zdeterminowanego przez krytycznoliteracką troskę o kształt literackiej tradycji, o *ethos* pisarza. A być może, trzeba w książce tej widzieć zarys jeszcze jednego, czwartego modelu. Artykuły Żółkiewskiego i Brodzkiej przywołują najambitniejszy projekt podręcznika o dominującej orientacji metodologicznej, proponującego nie tylko pewien obraz epoki, ale i przemyślany zestaw instrumentów teoretycznych do jego montażu.

Czy to źle, że modeli tych kryje się tu tak wiele? Wydaje się, że nie. Ich zróżnicowanie przeciwdziała petryfikującemu tradycję literacką wpływowi poetyki podręcznika klasycznego, monolitycznego, pisanego na użytek pokoleń.

Marian Płachecki

Karel Krejčí, *ČESKÁ LITERATURA A KULTURNÍ PROUDY EVROPSKÉ*
Praha 1975. „Československý spisovatel”, ss. 390, 2 nlb.

Książka ta kształtowała się przez wiele lat. Pierwsza wersja najstarszego z zamieszczonych w niej tekstów, poświęconego echem polskiego powstania r. 1830 w literaturze czeskiej, publikowana była w latach 1928 i 1930 (cz. 1 i 2); kilka szkiców ukazuje się w książce po raz pierwszy. Całość jednak opracował autor w ten sposób, że sprawia ona wrażenie jednolitego eseju, pisanego od początku do końca jako jedno dzieło. Fakt ten jest, jak sędzę, skutkiem wczesnego, widocznego także w innych pracach badacza, wyjaśnienia sobie koncepcji komparatystyki. W ujęciu praskiego profesora nie jest ona jedynie rejestracją podobnych lub identycznych motywów, lecz nieodłącznym elementem studiów nad literaturą ojczystą. Protestując przeciw wyłączeniu z pojęcia „literatura narodowa” tego wszystkiego, „co było rzeczywistością lub pozornie przejęte z kultury innych narodów” (s. 9), Krejčí pisze: „Každá literatura evropská jest dzisiaj mozaiką, złożoną z elementów najróżniejszego pochodzenia, którym specyficzny, narodowy charakter nadaje dopiero połączenie w nową, jakościowo odmienną całość.

Dlatego nie można studiować żadnej literatury narodowej bez poświęcania uwagi elementom obcego pochodzenia, które zostały z nią zintegrowane, i, odwrotnie, nie można elementów tych izolować od całości, których stanowią część, jako tzw. wpływów. Dlatego studium literatury narodowej musi być z konieczności komparatystyczne, i, odwrotnie, studium porównawcze musi być bardzo czułe na narodową i indywidualną specyfikę” (s. 17—18).

Punktem wyjścia dla Krejčego, podobnie jak dla komparatystów pozytywistycznych, jest stwierdzenie i rejestracja podobieństw. Właściwa natomiast praca komparatysty polega na wyjaśnieniu ich pochodzenia, przyczyn pojawienia się oraz funkcji, jakie w obrębie badanej całości spełniają. Postępowanie takie chroni Krejčego przed dwoma niebezpieczeństwami, na które narażony jest komparatysta pozytywistyczny: przed przecenieniem bądź niedocenieniem związków między poszczególnymi literaturami. Przecenianie może przejawiać się w tym, że mechanicznie zarejestrowany „wpływ” niekoniecznie musi być wpływem, że może być zapośredniczony przez szereg elementów innych, że może być podobną odpowiedzią na tzw. atmosferę epoki. Niedocenianie zaś, jak wskazuje praktyka badawcza, bywa skutkiem ograniczania się do badania tych elementów, co do których istnieją dowody w postaci np. informacji o lekturach badanych pisarzy, deklaracji o silnym przeżyciu lektur, itp. Zarówno jedno jak i drugie niebezpieczeństwo może wyprowadzić badacza w pole błędnych wniosków. Aby temu przeciwdziałać, konstruuje Krejčí pojęcie całości — powiedzieć można, że w ujęciu tego badacza sposób odkrycia nie jest identyczny, jak to się dzieje u komparatysty pozytywistycznego, ze sposobem uzasadniania. Pozytywista bowiem, w tym i pozytywistyczny komparatysta, teorię naukową buduje drogą indukcji, drogą uogólniania poszczególnych faktów — im ich więcej, tym teza ogólna jest bardziej uzasadniona.

Krejčí natomiast, posługując się kategorią całości, traktuje fakty jako materiał pomocniczy, nie kształtujący, ale weryfikujący teorię. Więcej: owa całość pozwala mu wyznaczyć pole faktów prawdopodobnych, które mogą potem zostać odkryte i których odkrycie dałoby się przyspieszyć dzięki zastosowaniu kategorii całości. Dodać trzeba, że w przypadku praskiego badacza metoda owa nie ogranicza się, jak u niektórych strukturalistów, do deklaracji, lecz jest konsekwentnie realizowana w całej książce. Myślę również, że książkę *Česká literatura a kulturní proudy evropské* odczytać można jako polemikę ze strukturalistycznym sposobem badania wzajemnych związków literatur: Krejčí, niejeden szkic poświęcając twórczości poetyckiej, nie ogranicza się, jak czynią to autorzy niektórych prac strukturalistycznych, do przysłowiowego liczenia sylab. Więcej. Takie analizy w ogóle nie interesują go, są bowiem, mimo holistycznych deklaracji, ograniczaniem się do tropienia izolowanych elementów. Krejčí natomiast, respektując autonomię literatury, nie absolutyzuje tej zasady, lecz ujmuje literaturę jako element kultury, a w dalszej kolejności — życia społecznego.

Część 1 omawianej książki, *Idyla českého odrození*, poświęcona jest analizie procesów kształtowania się nowoczesnej czeskiej świadomości narodowej i roli, jaką w procesach tych odegrała literatura. Literatura, która dopiero powstawała. Jej tłem literackim były, zdaniem Krejčego, francuski klasycyzm i romantyzm, ramy historyczne natomiast wyznaczał procesowi jej formowania się absolutyzm oświecony¹, seria rewolucji burżuazyjnych, wojny napoleońskie i restauracja. W tych ramach, wskazuje Krejčí, następowało, z jednej strony, kostnienie literatury „wysokiej”, z drugiej zaś — nieskrępowany rozwój literatur „niskich”, sięgających do

¹ Podobne stanowisko zajmuje B. Slavík w książce *Od Dobnera k Dobrovskému*. Praha 1975. Praca ta analizuje proces formowania się czeskiego Oświecenia, tworzenia bazy wyjściowej dla czeskiego odrodzenia narodowego.

języka i doświadczenia ludu, a nie krępowanych żadnymi poetykami, które wyznaczały granice literackiej twórczości, podawały zestaw gatunków, rodzajów, tropów itp. Jednocześnie nastąpiła ewolucja pojęcia patriotyzmu: od patriotyzmu państwowego (dynastycznego), wiążącego jednostkę z państwem (dynastią lub osobą panującego; w przypadku Czech była to dynastia Habsburgów), do patriotyzmu narodowego, wiążącego jednostkę z narodem, wyróżnionym na podstawie kryterium językowego. Wszystkie te zjawiska wyznaczały ruch narodowych odrodzeń, ruch, który miał potem zebrać polityczne owoce — w postaci roku 1848. Odrodzenie czeskie, powiada Krejčí, nie było na tym tle wyjątkiem. Podobną jak w przypadku innych krajów słowiańskich monarchii habsburskiej rolę odegrało w nim odkrycie pieśni ludowej, poszukiwanie pamiątek kulturowych związanych z „czeskością”, sięganie do antyku, itp. W analizie tej Krejčí tropi i porównuje nie tyle wątki, pomysły, choć również i tym sprawom poświęca uwagę, ile strukturalne podobieństwa tego procesu u Czechów i innych narodów.

Dla przykładu: jeśli pisze o postaci Katona i o funkcji, jaką ona spełniała w literaturze klasycystycznej, to nie tylko informuje, że Hormayr porównywał do Katona Žižkę, a Vojtěch Nejedlý pisał, że skazana niesprawiedliwie dziewczyna „pewnym krokiem jak Kato na śmierć idzie”, lecz wskazuje na pewną ogólną regułę klasycyzmu: ilekroć klasycystyczny autor chce swego bohatera wynieść na najwyższy poziom moralny, przyrównuje go do Katona. Reguła ta, jak łatwo zauważyć, przekracza struktury literackie i jest wyrazem klasycystycznej hierarchii wartości, która, obowiązując również poza literaturą, w literaturze znalazła swoje odbicie.

Podobnie było z recepcją Horacego, popularnego wśród pisarzy czeskiego odrodzenia narodowego: tym, co zdaniem Krejčego najsilniej pociągało ich w twórczości rzymskiego poety, był jego ideał ludzkiego szczęścia. Uwzględnienie determinantów pozaliterackich okazuje się w tym przypadku bardzo płodne, pozwala bowiem wskazać, że wpływy horacjańskie sięgały nawet do mocno uwarunkowanej przez twórczość ludową poezji Ladislava Čelakovskiego. „Oryginalność i specyficzny charakter Čelakovskiego szczególnie jasno są widoczne w porównaniu z Horacym (a za jego pośrednictwem ze wszystkimi jego niezliczonymi naśladowcami), o którym czytelnicy *Ohlasu písní českých* myślą oczywiście najmniej. Są jednak w tym wierszu elementy, które prawie ściśle reprodukują idee znanych wierszy rzymskiego liryka, przy czym jednak wyraźnie widać odrębność obrazów i całej techniki poetyckiej dwu podobnie myślących, ale inaczej tworzących artystów” (s. 84). Gdyby Krejčí porównywał tylko struktury formalne, prawdopodobnie nigdy nie doszedłby do takiego wyniku.

Pierwszy etap kształtowania się nowoczesnej literatury czeskiej charakteryzuje recepcja różnych, przeważnie z kultury i literatury francuskiej zaczerpniętych elementów. Kryterium ich selekcji stanowiła przydatność do wyrażenia ówczesnych problemów nurtujących czeskie życie narodowe. Ale narastało też zjawisko inne: kształtowanie takich struktur artystyczno-ideowych, które współbrzmiały z podobnymi zjawiskami w Europie, choć nie zawsze był możliwy między nimi kontakt. Tak, zdaniem Krejčego, było z twórczością Máchy, któremu poświęca najobszerniejsze studium zbioru, *Symbol kata a odsouzenec v díle Karla Hynka Máchy*, pomieszczone w części 2, *Blýskané revoluce*. Stąd podstawowym celem studium jest nie tyle analiza wpływów, którym Mácha podlegał, ile ukazanie jego twórczości na tle ówczesnej literatury europejskiej.

Punktem wyjścia analizy jest rekonstrukcja kontekstu, w jakim dzieło Máchy powstawało. Krejčí przeprowadza ją wedle czterech motywów — są to: postać rozbójnika; kat, będący symbolem społecznego porządku; nicość, oczekująca człowieka po śmierci; głos skazańców. Wszystkie te motywy śledzi w ówczesnej literaturze i filozofii europejskiej oraz ustala możliwość zetknięcia się Máchy z nimi. I tak,

motywem najbardziej popularnym, najbardziej rozległym terytorialnie był motyw rozbójnika, wprowadzony do literatury „wysokiej” przez Schillera. W folklorze, skąd motyw ten pochodzi, postać zbójcy modelowano w zależności od tego, czy była ona przedmiotem podań ludowych, czy literatury kramarskiej. Ta ostatnia, częściowo podległa cenzurze, ujmowała postać rozbójnika jako człowieka złego. Podania natomiast widziały w jego działalności czynnik przywracający podeptaną przez moźnych sprawiedliwość. U Máchy, w *Máju*, spotykamy się z obydwooma tymi typami: Vilem, który zabił własnego ojca i który ma być ścięty, jest wystylizowany na ludowo, rzeczywistym zaś złoczyńcą jest jego ojciec, a zabójstwo — aktem sprawiedliwości, nie mającym jeszcze, niestety, społecznych sankcji.

Pochwałę kata jako symbolu porządku społecznego głosił konserwatywny filozof de Maistre. Wątpliwe jest jednak, czy kat de Maistre'a i kat Máchy pochodzą z tego samego źródła. Mácha znajduje bowiem podobny motyw w historii czeskiej, w postaci kata króla Waclawa IV. Król ten był szczególnie znieawidzony przez współczesnych jako degenerat i okrutnik. Ale tymi współczesnymi byli przede wszystkim ludzie z wyższych sfer, następnie Niemcy, o których interesy Waclaw nie dbał, a wreszcie katolicy, rozczarowani nie dość energicznym przeciwstawieniem się króla husytom. Czeskie odrodzenie narodowe przyniosło, m. in. w dziełach Máchy i Saby, przewartościowanie postaci Waclawa IV, który okazał się dobrym materiałem na symbol odrodzeniowej ideologii. Królewski kat w nie dokończonym poemacie historycznym Máchy był nie, jak u de Maistre'a, symbolem feudalnego porządku, lecz rewolucji: nie ścinał bowiem rozbójników, występujących przeciw porządkowi społecznemu, lecz stawał się narzędziem rewindykacji pozycji narodu czeskiego. Zresztą, jak słusznie pisze Krejčí, kat de Maistre'a w okresie opublikowania *Wieczorów petersburskich* (1821) był już anachroniczny: rewolucja 1789 r. uczyniła go członkiem społeczeństwa i wykonawcą swych wyroków. Na marginesie trzeba jednak stwierdzić, że ów kat Máchy jest symbolem rewolucji tylko w nie dokończonym eposie historycznym, natomiast w *Máju* — czego Krejčí nie podkreślił — symbolizuje stary porządek społeczny, przeciw któremu w dostępnych mu formach zbuntował się Vilém. Niezależnie jednak od tego motyw kata w twórczości Máchy jest, jak się wydaje, bardziej niezależny od kontekstu europejskiego niż motyw rozbójnika.

Niezależność ta jest bodaj jeszcze większa w przypadku motywu nicości pośmiertnej. W roku 1819 Arthur Schopenhauer wydał *Die Welt als Wille und Vorstellung*, dzieło podobne do Máchowskiego *Mája* zarówno w sposobie stawiania pytań jak i w zawartości myślowej. Krejčí zresztą widzi nie tylko paralelizm myślowo-artystyczny między Schopenhauerem a Máchą, ale również podobieństwo pośmiertnej biografii kulturowej: oto zarówno jeden jak i drugi zdobywają popularność w drugiej połowie w. XIX, choć obaj z różnych powodów: Mácha zostaje uznany za najświetniejszego poetę czeskiego, myśl Schopenhauera spotyka się z ideowym wyrazem kryzysu społeczeństwa mieszczańskiego, z Nietzschem, nihilizmem, dekadentyzmem itp.

I wreszcie motyw głosu skazańców rozumianego jako protest przeciw karze śmierci. Oto w r. 1764, w dwa lata po ogłoszeniu przez Rousseau dzieła o umowie społecznej, ukazuje się pierwsze wydanie książki markiza Cesare Bonesana Beccarii *Dei Deliti e delle pene*, w której Beccaria, stojąc na tym samym stanowisku co genewski filozof, odrzuca karę śmierci. I mimo że niedalekie wydarzenia nadały temu problemowi inny sens, że rewolucja właśnie kata potrzebowała, że kat Paryża, Charles Sanson, był jednym z najbardziej popularnych ludzi dziejowego momentu, protest przeciw zasadności kary śmierci nie okazał się sztucznie skonstruowanym epizodem. W roku 1829 wychodzi w Paryżu *Le Dernier jour d'un condamné*, gdzie w formie notatnika przedstawione zostały ostatnie godziny skazańca oczekującego na wykonanie wyroku. W tej napisanej przez Victora Hugo, a ogłoszonej

beziemiennie relacji nacisk położony był nie na kwestię sprawiedliwego czy niesprawiedliwego wyroku, lecz na ukazanie dramatu człowieka — właśnie: człowieka — który za kilka godzin na zawsze opuści ten padół płaczu. Książka apelowała nie do poczucia sprawiedliwości, lecz do współczucia, litości. Jednocześnie w latach 1829—1830 wychodzą w Paryżu dwa tomy *quasi*-historii Wielkiej Rewolucji (*Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution française*), której autorem, wedle karty tytułowej, był Sanson, „*exécuteur des jugements criminels pendant la révolution*”. Była to jednak mistyfikacja, a jednym ze współautorów okazał się nie kto inny niż Honoré Balzac. Również i ta książka wymierzona była przeciw karze śmierci, a jej bohater, kat, w niczym nie przypominał kata de Maistre'a — kat Balzaca nienawidził swego zawodu, uważał go za przeciwny naturze.

Wszystkie te elementy istnieją w dziele Máchy. Trudno jednak — sędzi Krejčí — mówić o zależności autora *Mája* od Rousseau czy Beccarii, choć związek między zbrodnią a karą ujęty jest w ich duchu. Trudno też mówić o zależności Máchy od Schopenhauera, choć motyw nicości czy relacja: skończoność człowieka — nieskończoność przyrody, u obu są podobne. Nie inaczej przedstawia się problem kata — kat de Maistre'a stał na stanowisku systemu feudalnego, swój miecz obracał przeciw wrogom średniowiecza, najdoskonalszej, zdaniem francuskiego filozofa, epoki w dziejach ludzkości; kat króla Wacława natomiast jest przeciwnikiem tej epoki, egzekutorem nowego porządku. Jedynie w *Máju* kat stoi na straży dawnych porządków, ale też sympatia autora nie jest po jego stronie, lecz po stronie skazańca, zbrodni Viléma jest tego rodzaju zbrodnią, której sprawca czuje się moralnie usprawiedliwiony. Jeśli zaś idzie o motyw rozbójnika i liczne modyfikacje tego motywu, to był on tak popularny, że dociekanie, od kogo został przez Máchę przejęty, staje się jałowe. Wielkość Máchy — zdaniem Krejčígo — polega, z jednej strony, na tym, że umiał popularnym w europejskim romantyzmie motywom nadać funkcjonalną dla literatury czeskiej treść; z drugiej strony — na wyciągnięciu takich konsekwencji ideowych i artystycznych, które mogły okazać się zapładniające dla literatury europejskiej.

Mácha jest dla Krejčígo przypadkiem pisarza, w którego osobie literatura czeska przygotowywała się do spłacenia długów kulturze europejskiej, a w ten sposób do nawiązania do sytuacji sprzed klęski pod Białą Górą (1620), kiedy to Czesi dwukrotnie wystąpili jako misjonarze: raz, gdy nieśli chrześcijaństwo do krajów pogańskich Europy wschodniej, drugi raz, gdy nauka Jana Husa i Hieronima z Pragi stworzyła atrakcyjny dla Europy model reformacji. W wieku XIX wzorcem takim, przekraczającym literackie opłotki, stało się dla małych narodów słowiańskich czeskie odrodzenie narodowe. W ruchach emancypacyjnych tych narodów nie małą rolę odegrała sformułowana w kręgu Czechów (i Słowaków) idea słowiańskiej wzajemności. Problemom tym, rozpatrywanym głównie na przykładzie twórczości Jaroslava Vrchlickiego i Svatopluka Čecha, poświęca Krejčí część 3 swej książki: *Génius lidstva a Slovanstva orel bílý*.

Nie będziemy szczegółowo relacjonować tych ani pozostałych studiów, nie idzie nam bowiem tutaj o informację faktograficzną, lecz o zrekonstruowanie modelu teoretycznego komparatystyki Krejčígo². Dla dopełnienia obrazu o elementy, które literatura czeska mogła dostarczyć kulturze europejskiej, zatrzymamy się jeszcze chwilę nad studium poświęconym Kafce i Arbesowi.

Arbes debiutował w 1860 roku. W jego twórczości konkurują ze sobą postawa realisty (a nawet naturalisty) z postawą fantastyka. Ale ta fantastyka, zdaniem

² Spośród nie wspomnianych w tej recenzji studiów na szczególną uwagę zasługują analizy związków między neoromantyzmem a secesją oraz szkic o związkach między twórczością Paula Bourgeta i Victora Dyka.

Krejčego pokrewna literaturze grozy, pozbawiona była elementów nadprzyrodzonych, a bazowała raczej na literackim opracowaniu problemów związanych z rozwojem nauki. Krejčí twierdzi, że twórczość Arbesa Kafka znał, choć świadectwa pisane o jego lekturach są niewystarczające i trudno w nich znaleźć dowód na to. Ale utwory Arbesa były w kręgu Kafki popularne, a w samym dziele Kafki istnieje tyle zbieżności z dziełem Arbesa, że trudno inaczej te fakty wytłumaczyć. Oto np. scena końcowa *Procesu*: śmierć Józefa K. w starym kamieniołomie — i jedna ze scen prozy Arbesa *Đábel na skřipci*, który został wznowiony w r. 1904 w dziełach pisarza. Narrator, nie chcąc oddać hycłowi swego ulubionego psa, który zatruił się, zdecydował, że zabije go sam w starym kamieniołomie za Strahovską bramą. Dla kogoś, kto zna Pragę, opis wędrówki Józefa K. na miejsce wykonania wyroku jest identyczny z drogą, jaką musiał przebyć narrator Arbesa. Podobny jest opis samego aktu uśmiercenia. Główna różnica, że u Arbesa idzie o śmierć psa, u Kafki o śmierć człowieka, została — zdaniem Krejčego — anulowana przez ostatnie słowa bohatera *Procesu*: „*Wie ein Hund*”.

Owych podobieństw jest więcej. Jedna z zasad kompozycyjnych *Ameryki*, sceny nie umotywowane logiką rozwoju sytuacji, jest również zasadą kompozycyjną w utworze Arbesa. Treścią *Đábla na skřipci* jest gorączkowy dialog między ojcem a synem, przechodzący w monolog syna, miotającego oskarżenia na ojca. Z podobną sytuacją spotykamy się w biografii Kafki. Oczywiście, słynny *List do ojca* napisał autor *Procesu* nie dlatego, że przeczytał Arbesa. Ale, być może, reminiscencja z Arbesa przyczyniła się do tego, że obrał taką właśnie a nie inną formę rzeczywistych rachunków z ojcem. Opublikowane niedawno listy Kafki do Felicji Bauer dowodnie świadczą o tym, że literatura wpływała na niejedną decyzję życiową Kafki³. Z innych wyłuskanych przez Krejčego zbieżności warto jeszcze przypomnieć tutaj podobieństwo scen kościelnych u Arbesa i w *Procesie*. Warto również zwrócić uwagę na to, że sceny owe wkomponowane są w odmienną perspektywę. U Kafki z realnych, w izolacji zrozumiałych elementów rośnie niezrozumiała dla człowieka struktura, która przerasta go i w końcu unicestwia. Tajemnica okazuje się niedostępna. U Arbesa droga jest odwrotna: od faktów lub zjawisk niezrozumiałych — do wyjaśnienia nie tyle tajemnicy, ile zagadki.

Analizy porównawcze Krejčego w żadnym wypadku nie mają na celu obniżenia pozycji autorów uznanych, np. Kafki, choć niekiedy, jak w przypadku Máchy, służą podniesieniu pozycji danego pisarza. Jednakże nigdy nie jest to zabieg sztuczny, podyktowany przez aktualny układ sytuacji na literackiej giełdzie, lecz próba rekonstrukcji procesu funkcjonowania własnej kultury narodowej. Ale ta cecha analiz Krejčego nie ma charakteru deklaratywnego, wynika ona z założonej koncepcji relacji między życiem społecznym a literaturą. Dla Krejčego bowiem literatura jest artystyczną formą ekspresji, przede wszystkim biografii pisarza, następnie interesów danej kultury. Nie znaczy to oczywiście, by Krejčí redukował literaturę do psychologii czy socjologii, choć do metod psychologicznych czy socjologicznych nieraz odwołuje się w swoich analizach. Jednakże punktem wyjścia jego analiz nie są owe fakty z biografii pisarza (bądź interesy kultury) ulegające ekspresji, lecz całość, która stanowi wytwór procesu ekspresji. O tym, które z obcych elementów zostaną przez daną literaturę narodową przyswojone, rozstrzygają znajdujące swój wyraz w ekspresji artystycznej interesy danej kultury, a kryterium selekcji stanowi funkcjonalność przejmowanego motywu w ramach literatury przejmującej. Przykładowo: możliwość przejścia przez Kafkę pewnych elementów od Arbesa widzi Krejčí w biografii Kafki (konstrukcja psychofizyczna, usposobienie, tryb życia, itp.).

³ Szkic Krejčego *Franz Kafka a Jakub Arbes* opublikowany został w r. 1965. Pierwsze wydanie listów do F. Bauer ukazało się w 1967 roku.

Ale domysły takie wypowiada Krejčí bardzo ostrożnie, świadom, że grunt w tym miejscu jest grząski. Teza o przejmowaniu tylko elementów funkcjonalnych — z perspektywy całości wydaje się bowiem ugruntowana. Mácha pisał o swoich zbójcach, królach i katach nie tylko dlatego, że naczytał się Byrona, Mickiewicza i innych romantyków, lecz również dlatego, że motywy te pozwalały mu wyrazić treści ważne z punktu widzenia interesów czeskiego odrodzenia narodowego. Oczywiście, używanej tutaj kategorii „interes” nie sposób odnosić do samej kultury. Swoje interesy ma również literatura, a polegają one, mówiąc ogólnie, na potrzebie doskonalenia form wyrazu. I niezależnie od tego, czy staniemy na stanowisku autonomii procesu literackiego, czy podporządkowania go innym procesom społecznym — w przypadku literatury czeskiej, przynajmniej do powstania Republiki Czechosłowackiej (a tego okresu dotyczy książka Krejčego), trudno mówić o interesach literatury jako dominujących w stosunku do interesów kultury. Wszystko wskazuje na to, że zysk artystyczny, doskonalenie form, był raczej zyskiem nadzwyczajnym.

Na podkreślenie zasługuje jeszcze jedna cecha metody komparatystycznej Krejčego: dzieje motywów, które bierze na swój warsztat, ukazuje jako fragment europejskiego łańcucha dziejów kultury, w którym Czesi mieli swój udział, ale fragment to nie końcowy. W ten sposób pokazany jest rozwój i transformacja motywu kata, jego przejmowanie przez literaturę kramarską, zanikanie motywu i wprowadzenie na miejsce kata — jako przeciwnika przestępcy — „współcześnie stylizowanego detektywa” (s. 124). Podobnie pokazana jest droga od Schillerowskich *Zbójców* i konserwatywnych idei de Maistre'a do Wielkiego Inkwizytora u Dostojewskiego, *Zbrodni i kary*, itp., a niezapomniany bohater Jaroslava Haška, dzielny wojak Szwejk pokazany zostaje jako daleki wnuk Achilleusa i Patroklosa, który przeszedł przez wcielenia ze średniowiecznego romansu rycerskiego, jego parodię w osobach Don Kichota i Sancho Pansy, by dojść do nierozłącznej dwójki z literatury militarystycznej, oficera i ordynansa. Tymczasem pierwszy partner z klasycznej dwójki znikł albo skarłał: Lukasz z powieści Haška nie jest już Achillesem.

Zauważyć też trzeba, że i tutaj ów motyw analizowany jest w ramach całości, co m. in. daje Krejčemu prawo i okazję do zaprotestowania przeciwko niesłusznemu, jego zdaniem, utożsamianiu Szwejka z Sancho Pansą. *Don Kichot* był parodią średniowiecznego romansu rycerskiego. Parodią był także *Dzielny wojak Szwejk*. Oto w miarę jak narastały sprzeczności między patriotyzmem dynastycznym a narodowym, ten pierwszy usiłuje do swego wojennego panteonu włączyć przedstawicieli budzących się narodów. Spośród Czechów materiałem na taki ideologiczny zwornik był marszałek Radetzky, Czech autentycznego lub domniemanego pochodzenia, który początkowo rzeczywiście był lubiany w Czechach, choćby z tego powodu, że nigdy nie uczestniczył w walkach przeciw Słowianom. Jego sławie dał się zwiędzić nawet 18-letni Arbes, późniejszy biograf Garibaldiego, przeciw któremu Radetzky walczył. Kult marszałka umożliwił rozwinięcie się literatury militarystycznej, w której produkcji (kalendarze dla żołnierzy) uczestniczył także Hašek. Ale śmierć Radetzky'ego w 1858 r. oznaczała też śmierć wojennej sławy Austrii — w miarę upływu czasu rosła sprzeczność między rzeczywistością, z której została najbarwniejsza w Europie, ale też najmniej skuteczna armia, a literaturą panegiryczną, gloryfikującą tę armię. To stwarzało możliwość i konieczność parodii, owocuującej w dziele Haška. Monarchia habsburska, która rozpoczęła swój żywot w stylu epepei, kończyła się jako groteskowa operetka.

Taki sposób przeprowadzania analizy komparatystycznej oddala od Krejčego dwa zarzuty, jakie można postawić komparatystom. Pierwszy dotyczy pozytywistów: ich analizy służyć mogą sztucznemu obniżaniu wartości badanej literatury, wykazywaniu jej nieautentyczności, „plagiatorskiego charakteru” itp. (było tak często w odniesieniu do analiz literatury czeskiej czy słowackiej). Drugi dotyczy struktura-

listów: ich analizy służyć mogą przecenianiu „autentyczności” badanej literatury, zrywaniu więzów z szerszym kontekstem kulturowym. Krejć obu tych niebezpieczeństw unika.

Bogusław Sławomir Kunda

František Miko, OD EPIKY K LYRIKE. ŠTYLISTICKÉ PRIEREZY LITERATÚROU. Bratislava 1973. Tatran, ss. 294, 2 nlb.

Nową perspektywę badań stylistycznych, badań przeprowadzanych nie tylko na poziomie języka i lingwistyki, ale również na planie estetycznym i tematycznym utworu, otwierają propozycje czechosłowackiej teorii tekstu. Wystarczy przypomnieć działalność i tradycję Praskiego Koła Lingwistycznego, J. Mukařovskiego, a potem także i K. Hausenblasa. Przedstawiona przez nich dyrektywa tak zintegrowanych i ukierunkowanych badań stylu wypowiedzi językowej stwarza nowe możliwości interpretacyjne, ponieważ umożliwia wykrycie nie zauważonych dotąd prawidłowości i reguł tekstu artystycznego. Jednym z wybitnych przedstawicieli tej orientacji metodologicznej w ostatnich latach jest František Miko¹. O pozycji tego uczonego świadczą wszystkie jego dotychczasowe publikacje, także książka o stylistycznych wyznacznikach liryki i epiki, którą tu chcemy omówić.

František Miko jest znanym i cenionym również poza granicami swego kraju teoretykiem literatury i lingwistą, filarem zespołu skupionego wokół ośrodka badań komunikacji literackiej i metod eksperymentalnych w Nitrze. Jest on autorem szeregu rozpraw i twórcą własnej doktryny estetyki literackiej oraz teorii badań stylistycznych. Uprawianie literaturoznawstwa rozpoczął Miko od lingwistyki. Wydane wcześniej prace, m. in. *Rod, číslo a pád podstatných mien* (1962), a także późniejsza *The Generative Structure of the Slovak Sentence* (1972) oraz współautorstwo podręcznika *Morfológia slovenského jazyka* (1966) — ilustrują początkowe zainteresowania tego badacza i wskazują na lingwistyczny fundament późniejszej teorii stylu i stylistyki. Za podstawowy w każdej analizie tekstu artystycznego uważa Miko aspekt stylistyczny, przy czym znacznie rozszerza dotychczasowe, tradycyjne ramy stylistyki. Wszystkie inne, szczegółowe sposoby podejścia do tekstu, przy których określany bywa jego charakter, są w teorii i metodzie Miki połączone w jednolity system ekspresyjny (*výrazová sústava*), w którym rolę nadrzędną odgrywa kategoria stylu. System ekspresji językowej wyznaczają nie tylko znane elementarne kategorie stylistyczne, ale także pięć następujących zasadniczych opozycji: wrażeniowość—pojęciowość, subiektywność—historyczność, symultанизм—sukcesywność, wzrost — spadek napięcia psychicznego, obrazowość—forma (*zážitkovosť—pojmovosť, subjektívnosť—dejovosť, simultánnosť—sukcesívnosť, tenzívnosť—detenzívnosť, ikonickosť—tvarovosť*; s. 252).

Zdaniem Miki spójność tekstu w płaszczyźnie tematycznej i językowej to podstawowa cecha określająca styl każdego utworu. Założenie to stanowi dla badacza zasadniczy punkt wyjścia zarówno w generowaniu samego tekstu jak i w konstrukcji ogólnego jego modelu oraz poszczególnych gatunków literackich. Tradycyjalna zasada wyodrębniania rodzajów — na wzór klasycznej i nieco abstrakcyjnej już, w świetle dzisiejszej praktyki literackiej, opozycji między epiką a liryką — w koncepcji Miki otrzymuje nowy kształt.

¹ W artykule *Wartościowanie i analiza dzieła literackiego* (ze słowackiego przełożył J. Sławiński. W zbiorze: *Badania nad krytyką literacką*. Wrocław 1974, s. 59, przypis) F. Miko stwierdza: „Zgodnie z koncepcją, którą dzielimy z K. Hausenblasem, styl kształtuje się zarówno na poziomie językowym, jak i na poziomie tematycznym; stanowi on czynnik jednoczący oba te poziomy”.