

TAK SAMO, TYLKO LEPIEJ? JANA KŘESADLY POTYCZKI LITERACKIE*

The Same Way but Better? Literary Disputes of Jan Křesadlo

ANNA GAWARECKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

E-mail: gawarecka@gazeta.pl

ORCID: 0000-0002-0930-0064

Abstract

The literary works of Jan Křesadlo, which were “discovered” just after 1989, from the very beginning have caused controversy among the reviewers and readers, and the writer himself was treated as a typical outsider who deliberately decided to function on the periphery of the contemporary Czech culture. His answer to this uncomfortable situation included ceaseless polemics and disputes with the other writers. Most often he used the postmodern narrative strategies based on the intertextual and autotelic means of literary representation. In this way, he aimed at the parodistic ridiculing of his adversaries (first and foremost it was Milan Kundera). Extensive fragments of his works can be read as belonging to the category of “novels with a key”. On the other hand, it is difficult to avoid the impression that his intertextual reliance on the esteemed (in common opinion) authors is caused by the “anxiety of influence” (the term of Harold Bloom) and by a need to overcome these “strong” role models.

Keywords: intertextuality, parody, novel with a key, autotelic literature, anxiety of influence

Streszczenie

„Odkryta” dla szerszego grona czytelników dopiero po 1989 roku twórczość literacka Jana Křesadly od początku budziła kontrowersje wśród czytelników i recenzentów, sam pisarz zaś traktowany był jako typowy outsider, ktoś, kto świadomie skazuje się na vegetację na peryferiach czeskiej kultury współczesnej. Na sytuację tę Křesadlo reagował, nieustannie wdając się w spory i polemiki z innymi prozaikami, używając do tego postmodernistycznych strategii narracyjnych bazujących na eksponowaniu intertekstualnego i autotelicznego charakteru literackiej reprezentacji oraz dążąc do parodystycznego ośmieszenia pisarskiej manieri swych adwersarzy (przede wszystkim Milana Kundery). Obszerne fragmenty jego dzieł odczytywać też można

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

w kategoriach „powieści z kluczem”. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że eksponowana w jego pisarstwie zależność od bardziej cenionych (w opinii powszechnej) autorów wypływa z opisywanego przez Harolda Blooma „lęku przed wpływem” i ze zrodzonej stąd potrzeby uwolnienia się od zbyt silnie narzucających się wzorców.

Słowa kluczowe: intertekstualność, parodia, powieść z kluczem, autoteliczność, lęk przed wpływem

Odkryłem ostatnio nową metodę pisarską. Biorę na warsztat autora, który mi się wydaje przyglupi i twórczo nieplodny i wyobrażam sobie, jak by pisał, gdyby to umiał lepiej; zastanawiam się, co on próbuje czytelnikowi przekazać, kiedy to tak partaczy i nie wychodzi mu to. I w ten sposób, wie pan, trafiam do zupełnie innych mentalnych światów. I jednocześnie, ponieważ ja to jestem ja, ma to nadal znamiona tego, co moje, a ten jakby obcy wpływ – w zasadzie to nawet nie jest wpływ tylko świadectwo, jak tego autora widzę ja – a nie jak on widzi sam siebie, niech pan zrozumie, on się w tym w ogóle nie ma szansy rozpoznać¹.

Ten szczególny „manifest intertekstualności”, pochodzący z powieści Jana Křesadly pt. *Obětina* (2006), definiuje relacje łączące pisarza z przedstawianą w jego dziele rzeczywistością, zawsze ujmowaną i modelowaną za pośrednictwem „słowa (w Bachtinowskim sensie) cudzego”. Słowo to zaś dodatkowo poddane zostaje zabiegom „zawłaszczenia”, by nie powiedzieć – kradzieży, nieodległej w swych konsekwencjach, nie tylko konstrukcyjnych lecz także etycznych i prawnych, od powszechnie potępianego plagiatu². Ten zaś, aczkolwiek swego czasu przez Gérarda Genette’a „ułaskawiony” i włączony w obręb dozwolonych operacji międzytekstowych, budzi uzasadnione wątpliwości i wymaga opatrzenia go wiązkami usprawiedliwień czy przynajmniej eksplikacji³.

¹ J. Křesadlo, *Obětina. Románový triptych*, Praha 2006, s. 245 (wszystkich tłumaczeń z języka czeskiego dokonała A. Gawarecka). Wiarygodność tej deklaracji potwierdzają zresztą badacze twórczości pisarza. Vide H. Kupcová, *Křesadlovy prózy*, w: *Česká a slovenská literatura dnes*, ed. P. Janáček, Praha–Opava 1997, s. 102–103. W innym miejscu autorka pisze zaś, że „Główną cechą twórczości Jana Křesadly pozostaje polemiczność – skierowana przeciwko sytuacji społecznej (w kraju ojczystym i na emigracji) oraz – przede wszystkim – przeciwko sytuacji we współczesnej (głównie czeskiej) literaturze i jej kanonicznym osiągnięciom. [...] Kolejnym istotnym rysem prózy Křesadly jest gra z metaliterackimi nawiązaniem. Pisarz projektuje w ten sposób szczególny model wypowiedzi o wypowiedziach [...]: wybiera nieudane (jego zdaniem) teksty innych twórców, wyobraża sobie, co miały przedstawiać i poprawia je do tego stopnia, że pierwotnego kształtu wypowiedzi nie rozpoznaje nawet sam autor”; H. Kupcová, H. Vyplelová, *Jan Křesadlo: Obětina*, w: *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, ed. P. Hruška et al., Praha 2008, s. 385–386.

² Cf. E. Laskowska, *Prawne aspekty cytatu z perspektywy instytucji utworu zależnego*, w: *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, Kraków 2014, s. 163–170.

³ Genette precyzuje swe rozumienie kategorii intertekstualności, definiując ją „jako relacje współobecności, zachodzącą między dwoma bądź wieloma tekstami, to znaczy ejdetycznie, i najczęściej jako rzeczywistą obecność jednego tekstu w drugim. Jej formą najbardziej eksplicytną i literalną jest tradycyjnie praktykowany cytat (w cudzysłowie, z podaniem – lub nie – dokładnej lokalizacji); jej forma mniej eksplicytna i mniej kanoniczna to plagiat (u Lautréamonta na przykład),

Zamieszczenie przywołanej wypowiedzi w fikcyjnym fabularnym świecie osłabia co prawda jej wymiar referencjalny, ale nie eliminuje go całkowicie⁴. Křesadlo przyznaje sobie prawo do stosowania narzędzi kulturowego recyklingu i czerpania z zasobów literackiej tradycji (i osiągnięć współczesnych), licząc na akceptację odbiorców i na uznanie, że owo megalomańskie czy narcystycznie zamanifestowane „lepiej”, znajduje realne potwierdzenie w wysokiej jakości przedkładanych im adaptacji dzieł innych autorów. Włodzimierz Bolecki, komentując Bachtinowski koncept dialogiczności, dochodzi do wniosku, że

cytaty, kryptocytaty, parafrazy, cytaty fikcyjne etc. nie są *ex definitione* słowami cudzymi. To właśnie, czy w danym utworze są traktowane jako obce lub jako własne, to, w jaki sposób między cytatem a mową autorską kształtują się relacje bliskości i oddalenia, w jaki sposób zacieranane są lub ujawniane granice przytaczanych wypowiedzi, to wszystko – i nie tylko to – jest świadectwem dynamiki literackiej w obrębie poszczególnych poetyk, gatunków, szkół, prądów czy epok⁵.

Formacja postmodernistyczna niepomniernie poszerzyła dozwolony obszar sięgania po to, co cudze, Křesadlo zaś skwapliwie skorzystał z atmosfery intertekstualnego permissywizmu, nierzadko traktując dokonywane przez siebie tematyczne i fabularne „pożyczki”, w których odzywają się echa batalii pisarza z wydawcami czy krytykami, w kategoriach „wrogiego przejęcia”.

W stronę Kundery

Agoniczny wymiar zaprojektowanej w ten sposób strategii kreatywnej motywowany był z jednej strony poczuciem niezrozumienia ze strony owych wydawców i krytyków, którzy nierzadko zarzucali Křesadle (chyba nie do końca słusznie)

który jest zapożyczeniem utajonym, jakkolwiek jeszcze literalnym; jej formą mniej eksplicytną jest aluzja, czyli wypowiedź, której pełne zrozumienie zakłada dostrzeżenie związku pomiędzy nią a innym tekstem, do którego obligatoryjnie odsyła ta czy inna jego modulacja, bez tego nie dająca się rozumieć”; G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 7–8.

⁴ Ryszard Nycz przypomina za Jonathanem Cullerem, że „wskazanie na pośrednictwo intertekstów może poderwać referencjalność przedstawienia i odsunąć ją ku innym aspektom czy płaszczyznom (w procesie, który zawsze może być kontynuowany). Takie ujęcie stosunku między obu typami relacji może jednak rodzić pewne nieporozumienia. Relacje referencjalne i intertekstualne nie przebiegają przecież wyłącznie w tej samej płaszczyźnie. [...] Skuteczność odniesienia zależy bowiem od zawarcia we własnościach wypowiedzi i w jej kontekście wystarczających dla odbiorcy danych do zidentyfikowania właściwego referentu. [...] Jeśli więc wypowiedź pełni w danym kontekście funkcję referencjalną, to będzie ją pełniła niezależnie od tego, czy sama będzie wyrażeniem fikcyjnym bądź szkatułkowym cytatem z klasycznej literatury”; R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 97–98. Cf. też B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012, s. 41.

⁵ W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 32.

grafomańskie inklinacje, tym samym skazując go na wykluczenie z kanonu literatury czeskiej i na przyjęcie postawy outsidera. Z drugiej strony natomiast agonizm ten skutkowałam proliferacją rozmaitych zabiegów autotelicznych demaskujących antyiluzywny charakter fikcyjnej reprezentacji rzeczywistości. Zmuszało to w efekcie autora *Obětiny* do przekształcenia twórczości w szczególny „poligon doświadczalny”, co rozumiane było przez niego zarówno w sensie wyodrębnienia przestrzeni dla weryfikowania możliwości narracyjnego eksperymentu, jak i uczynienia z pisarstwa narzędzia osobistych sporów, polemik i bezpardonowych niejednokrotnie ataków *ad personam*:

Jedna z jego ulubionych fantazji seksualnych wiązała się z opowieścią o kobiecie zamkniętej w jakiejś gigantycznej toalecie i to z małymi zdeprawowanymi dziećmi, z którymi nie tylko musi nago grać w różne gry, na przykład w niebo-piekiło-raj, ale także na ich oczach korzystać z ubikacji. Dzieci początkowo ją obsługują, intymnego podcierania nie wyłączając, ale w końcu kobietę zabijają. *Quelle delicatessen!* [...] Zapytacie wszak zde gustowani, dlaczego wam o tym piszę i że to nie jest żadna literatura, ale obrzydlistwo. A-a-a-a, towarzysze! Żebyśmy nie trafili kulą w plot! Obrzydliwe się to wam wydaje dlatego tylko, że o tym mówię jakiś pokątny Křesadélko. Tyle że mówię o tym on i zarazem nie on: reprodukuje jedynie historię wielkiej miłości, tak jak inni pomniejsi pisarze, którzy parafrazują dzieła geniuszy – wiele razy od nowa; nieśmiertelne klasyczne opowieści typu *Romeo i Julia*, *Troilus i Cressida*, *Amor i Psyche* i tak dalej... Takie opowieści stanowią majątek całej ludzkości, oczywiście tylko jej cywilizowanej części, do której się zapewne zaliczacie i żadne copyrighty czy plagiaty ich nie dotyczą. Historyjki o nagiej pannie z dziećmiakami w srazcu – to jest, kochani moi, wielka literatura⁶.

Wśród pisarzy, przeciwko którym ataki te są wymierzone, znawcy Křesadlowskiej prozy wymieniają przede wszystkim Milana Kunderę, rzeczywiście kontestowanego w tej prozie w funkcji swoistego antywzorca – uzurpatora uznanego na podstawie fałszywych przesłanek za niekwestionowany autorytet w dziedzinie wytyczania kryteriów powszechnie obowiązującego pola wartości⁷. Nietrudno zresztą odnaleźć w cytowanym fragmencie powieści *Kravex₅ aneb*

⁶ J. Křesadlo, *Kravex₅ aneb Potíže stavu beztíže*, Olomouc 2002, s. 79–80. O posługiwaniu się „bezpiecznymi” tematami kulturowymi Julia Kristeva pisze, co następuje: „Otwarcie ku temu, co generuje sens, znajduje skuteczny motor nie tylko w kompleksach znaczeniowych, ale również w »pobieraniu«, czyli w cytowaniu bez podania źródła. Czerpane z tekstów mitycznych [...], naukowych [...] czy politycznych [...], pobrania pozwalają widzieć generowanie poprzez to potrójne ukierunkowanie, które sprowadzają na stronę trzy sfery determinujące naszą kulturę. Będąc śladami książek już skonsumowanych i przywoływanych w tekście, pobrania jako oznaczane komunikaty jasno ukazują owe punkty obiegu, poprzez które tekst ma nas przeprowadzić”; J. Kristeva, *Séméiotiké. Studia z zakresu semanalizy*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2015, s. 220.

⁷ Cf. L. Machala, *Kunderovské stopy a ohlasy v dílech českých prozaiků*, w: *In Hommage à Milan Kundera/Pocta Milanu Kunderovi. Sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*, ed. A. Haman, V. Novotný, Praha 2009, s. 530.

potíže stavu beztíže (2002) bezpośrednio nawiązania do *Księgi śmiechu i zapomnienia* w ironicznym tonie obnażające relatywizm i, by tak rzec, koniunkturalne umotywowanie literackich sądów wartościujących. Sam *Kravex* zaś – w swej dosłownej, najbardziej powierzchownej warstwie stanowiący parodystyczną grę z fabularnymi i konstrukcyjnymi konwencjami twórczości fantastycznonaukowej i antyutopijnej – odczytywany przez pryzmat sieci powiązań z tekstowymi antenatami ujawnia (począwszy od podtytułu dzieła) powinowactwa z *Niežnością lekkością bytu*, poddaną przez autora zabiegom reinterpretacyjnym służącym ośmieszeniu pierwowзору i odebraniu mu rangi dzieła kanonicznego.

Jiří Peňás w opatrzonej znamienym tytułem *Žert a nesnesitelnost Jana Křesadla* recenzji powieści *Rusticalia* (2006) wyraził radość, że

W jubileuszowej ankiecie dziennika „Lidové noviny”, dotyczącej nominacji na książkę roku, pisarz Jiří Kratochvíl głosował na powieści dwóch, jak to określił „wielkich, choć biegunowo różnych, autorów”, Milana Kundery i Jana Křesadly. Dziwniejszego spotkania nie sposób sobie wyobrazić. Chociaż – w zasadzie dlaczego?⁸

Z podobnymi twierdzeniami, a można by ich przytoczyć więcej, zgodzić się wypada jedynie pod warunkiem świadomości zastrzeżeń rodzących się przy tej okazji. Po pierwsze bowiem, Křesadlo, decydując się na wypełnianie Kunderowskich matryc fabularnych nową, „udoskonaloną” treścią, wyraźnie i bez ogródek eksponuje swoją (współ)zależność w stosunku do prze-pisywanych tekstowych pierwowzorów i w efekcie nie unika niebezpieczeństwa zbyt łatwych porównań, pozostawiając ocenę „wyższej” lub „niższej” jakości artystycznej dzieł zespolonych we wspólnocie genezy konstrukcyjnej lekturowym upodobaniom czytelnika. Nie antytetyczność, z uporem akcentowana przez badaczy i recenzentów, ale swoista komplementarność (sugerowana zresztą w Kratochvilowskiej metaforze antypodów) rządzi zatem „sobowtórowymi” czy palimpsestowymi powieściowymi reakcjami Křesadly na bezkrytycznie, jak sądzi, faworyzowane literackie propozycje jego „wielkiego” poprzednika. Potrzeba „ulepszania” pozornie niepodważalnych osiągnięć *explicite* tłumaczona jest ich mankamentami wydobywanymi na jaw dzięki „lekturze podejrzliwej”, których nie potrafią dostrzec odbiorcy nastawieni *a priori* życzliwie. Zabieg ten – bardziej niż oskarżenia o „pornografizację” i spłykanie filozoficznego ładunku Kunderowskich narracji – przywodzi na myśl analizowany przez Harolda Blooma „lęk przed wpływem”, wypływający stąd, zdaniem badacza, że „historia poezji jest nieodróżnialna od wpływu poetyckiego, ponieważ historię tworzą silni poeci nawzajem błędnie odczytując swoje dzieła po to, by oczyścić dla siebie

⁸ J. Peňás, *Žert a nesnesitelnost Jana Křesadla. Recenze: román Rusticalia jako záminka k porovnání dvou protikladů*, „Týden” 2007, nr 2, s. 76.

pole wyobraźni”⁹. Innymi słowy, wszelkie powroty do opracowanych już w literaturze rozwiązań tematycznych czy strukturalnych – zwłaszcza gdy mają na celu nie tyle „niewolnicze naśladowanie” (podążanie śladem), które zresztą zawsze niesie w sobie zabiegi interpretacyjne¹⁰, ile służą polemicznemu odczytaniu na pierwszy rzut oka utrwalonych już sensów – stają się narzędziem przepracowania (Bloom powołuje się przede wszystkim na teorie psychoanalityczne; pisarz zaś, jak wiadomo, był psychiatrą) „traumy zależności” i uwolnienia się od frustracji i skrywanego kompleksu niższości. Przyjęcie takiej perspektywy spojrzenia na Křesadlowskie parodystyczne parafrazy (przypominające opisywaną przez Michała Głowińskiego technikę parodii konstruktywnej czy też wszechogarniającej¹¹) „poważnych” opowieści Kundery polega na przesunięciu ich w stronę najniższych – pornograficznych – pięt literackiej tandety. To zaś pozwala w nieco innym świetle rozpatrywać, niewątpliwie zauważalną w prozie autora *Kravexu* i budzącą niepokój krytyków, nadobecność motywów obscenicznych, seksualnych czy – w głównej mierze – skatologicznych. Jak bowiem dowodzi Bloom, kroczenie po cudzych śladach (a zatem: uleganie wpływom) naraża pisarzy

na potępienie ze strony humanistycznej moralności, ponieważ są, w sposób konieczny, perwersyjni. „W sposób konieczny”, a więc obsesyjnie – tak jakby manifestowali swój przymus powtarzania. Słowo „perwersyjny” znaczy dosłownie: „ten, który zszedł na złą drogę”. Jednak być na dobrej drodze w odniesieniu do myśli prekursora znaczyłoby w ogóle nie dokonać żadnego odchylenia: dlatego też jakkolwiek własna skłonność jest w *odniesieniu do prekursora* perwersją, chyba że kontekst (czyli panująca ortodoksja literacka) pozwala poecie stać się *wcieleniem perwersyjności*¹².

Bliskie satyrycznej demaskacji odczytanie *Nieznośnej lekkości bytu* jako powieści epatującej wątkami erotycznymi i odwołującej się w istocie rzeczy przede wszystkim do najniższych instynktów czytelnika ową dewiacyjność ulegania wpływom do pewnego stopnia metaforyzuje, świadcząc zarazem, co zauważa Helena Kupcová, że kojarzony z transgresyjnością nadmiar obrazów pornograficznych nie musi wcale oznaczać rezygnacji z zabierania głosu w dyskusji na temat etycznych bolączek współczesnego świata¹³.

⁹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 49.

¹⁰ Cf. A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 204.

¹¹ Cf. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii”)*, w: idem, *Gombrowicz i nad-literatura*, Kraków 2002, s. 62–64.

¹² H. Bloom, op. cit., s. 126.

¹³ Cf. H. Kupcová, *Křesadlovy prózy*, s. 103. Maciej Świerkocki wiąże zaś ów transgresyjny nadmiar z postmodernistycznym „przymusem” intertekstualnej reprodukcji; M. Świerkocki, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 73.

Po drugie – stosowana przez Křesadlę strategia pisarska, polegająca na eksponowaniu intertekstualności oraz manifestowaniu „jawności chwytu” i symulakrycznego charakteru fikcjonalnej reprezentacji rzeczywistości, nie odbiega w swych zasadniczych założeniach od przeświadczenia proklamowanego w meta-literackich refleksjach Kundery, że

Duch powieści jest duchem ciągłości: każde dzieło stanowi odpowiedź na dzieła poprzednie, każde dzieło zawiera całe dotychczasowe doświadczenie powieści. Ale duch naszych czasów wpatruje się w to, co jest teraz, w aktualność do tego stopnia zaborczą i ekspansywną, że wypiera ona z naszego pola widzenia przeszłość i sprowadza czas do jednej, trwającej właśnie chwili. Powieść, zamknięta w tym systemie, nie jest już *dziełem* (rzeczą, której przeznaczeniem jest trwanie i łączenie przeszłości z przyszłością), lecz wydarzeniem aktualnym takim jak wszystkie inne; jest gestem bez jutra. [...] Jeśli jednak przyszłość nie przedstawia w moich oczach wartości, do czego miałbym być przywiązany: do Boga? do ojczyzny? do narodu? do jednostki? Moja odpowiedź w równej mierze jest śmieszna co szczerza: nie jestem przywiązany do niczego – z wyjątkiem wzgardzonego dziedzictwa Cervantesa¹⁴.

Zarówno przewrotny (błuznierczy nawet) ton tej deklaracji, jak i wypływająca z niej nobilitacja (wbrew wszelkim awangardowym utopiom absolutnego nowatorstwa) kontynualnego charakteru twórczości literackiej, w której kolejne osiągnięcia „nadbudowywane” bywają na dorobku „wielkich poprzedników”, korespondują z autotematycznymi uwagami i intertekstualnymi predylekcjami Křesadly. Pisarz ten, podobnie jak Kundera, fascynował się wiekiem XVIII i nie wahał się – w duchu postmodernistycznego eklektyzmu – zaferować czytelnikowi „sade’owską” powieść napisaną jednakże lumírowskim wierszowym metrem (pierwsza część *Obětiny* zatytułowana *Fialový anachoreta*) oraz, lekceważąc zarzuty całkowitej anachroniczności, opublikować zaskakujący poetycki eksperyment *Astronautilía. Hvězdoplavba aneb Malá kosmická odysea* (1995) – ujęty w homerycki heksametr (po grecku!) pastisz eposu heroicznego. Trudno zatem utrzymywać w mocy tezę o „bezproduktywnym” powielaniu Kunderowskich rozwiązań narracyjnych, postrzeganych dodatkowo w kategoriach nowatorskiej kreacji *ex nihilo*, ta bowiem, oglądana przez pryzmat autorskich rozważań, również nie zataja swego kulturowego (intertekstualnego)

¹⁴ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 25, 26. Komentując historycznoliterackie uwagi autora *Žartu*, Eva Le Grand podkreśla, że „W dialogicznej przestrzeni Kunderowskich tekstów wyraźnie zauważyć można semantyczne odniesienia do powieści europejskiej (Kafka, Broch, Musil, Gombrowicz itd.), które zostają do tego stopnia zintegrowane ze strukturą całości, że z nią praktycznie rzecz biorąc spływają w jedno i że w efekcie trudno je odróżnić od głównej autorskiej linii melodycznej. Taka wariantywna praca Kundery z najważniejszymi tematami kultury i literatury europejskiej pozwala odczytywać całe jego powieściowe dzieło, zwłaszcza zaś – *Nieśmiertelność* jako *powieść Europy*, a nawet jako ludyczne prze-pisanie esencji jej kultury”; E. Le Grand, *Kundera aneb paměť touhy*, přel. Z. Hrbata, Olomouc 1998, s. 87.

podglebia, a Křesadlo także w tej dziedzinie okazuje się pojętnym uczniem swego (tak przecież nielubianego) anty-mistrza.

Po trzecie w końcu – przeciwstawienie (antypodyczne) obu pisarzy wiąże się z dyskusją na temat kanonu literatury czeskiej, który, nawet jeśli po 1989 roku, w atmosferze postmodernistycznego rozchwiania wartości, szybko zaczął ulegać widocznej erozji, nadal (nie tyle kanon jako taki, ile sama idea kanoniczności sterująca przeświadczeniem, że w literaturze istnieją osiągnięcia godne utrwalenia lub potępienia) określał zestaw kryteriów otwierających drogę ku zdobyciu miejsca w „panteonie klasyków”. Kundera miejsce to zagwarantował sobie praktycznie już w latach sześćdziesiątych, Křesadlo zaś – od początku zmuszony był o nie walczyć. Jak bowiem przypomina Jiří Peňás:

Stawianie obok siebie Kundery i Křesadly wydawać się może „nie na miejscu”. Pierwszy, światowej sławy celebryta, drugi – dziwak znany wyłącznie lokalnie i to tylko wśród tych, którzy się jeszcze literaturą nie przestali interesować. Pierwszy odpowiada wyobrażeniu symbiozy misji i talentu, pogłębiającej się nieustannie podczas całonocnej służby literaturze. Drugi to w zasadzie amator, który obok szeregu innych dokonań (matematyka, psychiatria, filologia, muzykologia etc.) zaczął na starość, gdy już miał na to czas, coś tam pisać, ponieważ w ostatecznym rozrachunku potrafi to tak samo jak inni i to z palcem w nosie. I o ile dzieła pierwszego wypada, też z towarzysko-prestiżowych powodów, znać, zapewniają bowiem repertuar dogodnych tematów dla prowadzenia konwersacji, o tyle o książkach drugiego nie wolno niemal w dobrym towarzystwie nawet przypominać¹⁵.

Recenzent koncentruje tutaj swoją uwagę przede wszystkim wokół osławionej Křesadlowskiej obsceniczności, zapominając, że nierzadko stanowi ona (nie licząc kwestii przełamania tabu) narzędzie parodiowania, również wszak obecnej w prozie Kundery, somatyzacji i seksualizacji rzeczywistości. Inni komentatorzy natomiast przedstawiają pisarzowi listę zarzutów bardziej, by tak rzec, pogłębionych i uderzających w centralne przestrzenie jego koncepcji twórczej. Pavel Janáček na przykład postulował swego czasu, by nie wpuszczać autora *Padlino-piewców* do świata czeskiej literatury, by po latach, łagodząc nieco swe nieprzejednane wcześniej stanowisko, tłumaczyć, że

[Křesadlo] służył wówczas jako przykład postmodernistycznego paradygmatu. Nie chodzi o to, że mu tego, zwłaszcza dziś, wieczny odpoczynek racz mu dać, Panie, tak zwyczajnie, po ludzku, nie życzę. Ale, jak na mój gust, jego narracja była zbyt jałowa. Widziałem w nim pisarza, który poprzez swoje „puste” parodiowanie nie przekazuje niczego istotnego, permanentnie prezentuje sam siebie, siebie, siebie: postać renesansowego, ludowego geniusza-dyletanta, pracowicie klekającego swe dziwaczne światy. [...] Dlatego też, traktując jego twórczość jako pretekst, opublikowałem owo oświadczenie, że problemy sztuki nadal pozostają aktualne, że literacki postmodernizm także ma swoje „górne i dolne piętra”

¹⁵ J. Peňás, *Žert a nesnesitelnost...*, s. 76.

i że nie zamierzam bezkrytycznie chwalić tego, w czym by nawet ślepy i głuchy rozpoznał cechy modnej manieri stylistycznej¹⁶.

Z podobnymi (o)sądami Křesadlo polemizował zażarcie, korzystając ze środków, które oferowała mu postmodernistyczna strategia (maniera?) literackiego ujmowania świata, i za zasłoną (prze)eksponowanego intertekstualizmu przemyślał, sylleptyczne w swej istocie, informacje przeznaczone dla grona „wtajemniczonych”. Te zaś pozwalały odczytywać kolejne dzieła (lub przynajmniej ich obszerne fragmenty) w kategoriach powieści z kluczem i tworzyły swoiste „wysepki referencjalności” w fantasmagoryczno-groteskowym „morzu antyiluzywnej fikcji”¹⁷:

Zarządca Instytutu Wspierania Pisarzy im. Ervína Topolskiego, Daniel Lévenloch albo Lövenloch, pierwotnie i prawidłowo, przedfederacyjnie, Daniel von Lövenloch-Forticula [...] siedział za stołem w swym gabinecie dyrektorskim na czubku kopuły KRAVEXU₅ i melancholijnie spoglądał przez grube kosmiczne okno na matełkę Ziemię [...]. Z centrali muzycznej płynęła ku niemu archaiczna melodia z XX wieku, albowiem Daniel był znawcą pewnego gatunku muzyki z końca epoki pary, tzw. jazzu¹⁸.

Nietrudno w tym portrecie rozpoznać Josefa Škvoreckiego, zwłaszcza że ów Lövenloch prezentowany jest jako autor biograficznej „nieortodoksyjnej” powieści o kompozytorze Anatolu Chlíváku, a prześladuje go z tego powodu (zsyłając na sztuczną planetę Kravex) minister pożarnictwa, Zdeněk Kaloň...¹⁹

¹⁶ Z *odpovědi Pavla Janáčka na otázku, jak se s odstupem času dívá na svou studii nazvanou Proč nepustím Jana Křesadla do literatury*. Cit. per S. Komárek, *Básník bizarnosti. O Janu Křesadlovi*, „Tvar” 2008, nr 20, s. 9. Badacz występuje zatem w imieniu prawa (obowiązku?) twórcy do zaangażowania się w sprawy polityczne, społeczne czy etyczne i, nie dostrzegając u pisarza pełnej powagi refleksji nad współczesnością, oskarża go o epigońskie podążanie za postmodernistycznymi, „semantycznie pustymi” gramami z literacką tradycją. Do podobnych wniosków dochodzi też na przykład Petr Hrtánek, *Rustikální lži, sex a prachy podle Křesadla*, „Host” 2007, R. 23, nr 5, s. 68. W badaniach nad twórczością Křesadly pojawiają się jednak również „zdania odrębne” dostrzegające w autorskich hiperbolizowanych obyczajowych prowokacjach sygnał zaniepokojenia obserwowanym w świecie współczesnym rozkładem tradycyjnych systemów norm i wartości; H. Kupcová, *Křesadlovy prózy...*, s. 102.

¹⁷ Cf. J. Prokop, *Literatura z kluczem*, „Teksty” 1977, nr 1, s. 45–46.

¹⁸ J. Křesadlo, *Kravex...*, s. 69–70.

¹⁹ W *Obětinnie* repertuar postaci skrywających swe autentyczne pierwowzory za łatwo rozpoznawalnymi pseudonimami prezentuje się szczególnie imponująco. W świecie przedstawionym powieści występują wzmiankowani przez protagonistę, Jindřicha Henry’ego (jednego z dwóch fikcyjnych sobowtórów autora), m.in.: Zbyhoň Rotwailer (Zdeněk Rotrekl), Jakub Thummel (Jakub Deml), Igor Lunát (Ivan M. Jirous), Selenie Rytrová (Sylvie Richterová), Pogon Pumby (Egon Bondy), Iva Rektůrková (Eva Kantůrková), Igor Pudiš (Ivan Diviš) oraz Richard Menturel (Milan Kundera), który „nie poniósł na emigracji żadnej kary, wprost przeciwnie, czerpie ze swych win różne profity, a przy tym, niech mi Bóg wybaczy, przecież ten facet w ogóle nie umie pisać”; J. Křesadlo, *Obětina...*, s. 247.

W stronę Čapka

Nie zawsze jednak relacje zachodzące między realnym wymiarem czeskiego życia literackiego a jego fikcyjnym, zdeformowanym w „krzywym zwierciadle” groteski i plotkarskiej złośliwości powieściowym obrazem równie jednoznacznie poddają się demaskatorskiemu duchowi konwencji *roman à clef*. Nie zawsze też Křesadlo sięga po charakterystyczne dla powieści z kluczem metody szyfrowania czy kamuflowania autentycznych wiadomości po to, by zaatakować swych literackich adwersarzy. Sporadycznie bowiem zdarza się mu (albo: zdarzyło się przynajmniej raz) korzystać z tych metod, by dać wyraz estymy, która w opinii powszechnej otacza „wielkiego poprzednika” i której pisarz nie zamierza deza-wuować. Respekt ten nie oznacza jednak rezygnacji z agonicznego podejścia do twórczości owego „mistrza”. Co więcej, w takiej sytuacji agoniczność ta bywa uwypuklana, ponieważ staje się instrumentem równorzędnego (równoprawnego) dialogu, który z jednej strony umożliwia zadeklarowanie własnych „powinowactw z wyboru”, z drugiej strony zaś – lokalizuje te intertekstualne koligacje w sieci tożsamości i różnicowania.

Badacze i recenzenci Křesadlowskiej prozy skupiają się przede wszystkim na sporach i utarczkach autora ze współczesnym mu środowiskiem literackim, któremu nadaje się tutaj atrybuty szczególnego „kłębowiska żmij” zdeterminowanego, by wszelkimi (najczęściej nieetycznymi) metodami wykluczyć pisarza (portretowanego na przykład pod nazwiskami Jindřicha Henry’ego, Rolanda Jakeša czy Homéra Křídly) ze swego grona²⁰. Mniej uwagi natomiast wzbudziła próba „ponownego napisania” *Života a díla skladatele Foltýna* – czyli opublikowany pośmiertnie w 2009 roku metatekstowy komentarz *Jak to bylo s Foltýnem*, stanowiący świadectwo „niekanonicznej” (perwersyjnej, jak by to określił Bloom) lektury Čapkovskiej powieści. Tym razem Křesadlo, używając potocznego zwrotu „trzyma się tekstu”, nie deformuje go i nie przesuwą w przestrzeń groteski lub pornografii kamuflowanej (usprawiedliwianej?) psychoanalityczną wykładnią ludzkiej psychiki, mimo iż takie rozwiązanie leżało niejako „pod ręką”.

²⁰ Jiří Kratochvíl o takim środowisku, być może na podstawie prywatnych doświadczeń, pisze, że „Także tam, gdzie literatura nie służy ideologii i nie czyni się z niej narzędzia instytucjonalnej manipulacji, pozostaje jednak terenem skomplikowanych intryg i machinacji. Profesja pisarza należy do zawodów najbardziej indywidualistycznych, ale posiada zaskakująco szerokie zaplecze, ze spletaną dżunglą rozmaitych relacji i koneksji, w której funkcjonują wszelakie lobby oraz rodzą się powiązania i kliki, mogące się z minuty na minutę rozpaść i odtworzyć natychmiast w nieco innej konfiguracji. I w końcu ma się poczucie, że wszystko, co się nazywa literaturą, istnieje tylko po to, aby umożliwić działanie tego dziwnego prointynganczkiego świata, który wygląda sympatycznie w powieściach Davida Lodge’a, ale stresuje autentycznych twórców, którym chodzi tylko o jedno: znaleźć dla siebie w tym rozgardiaszu spokojny kącik, gdzie by się mogli schować ze swoją kolejną książką”; J. Kratochvíl, *Vyznání příběhovosti*, s. 223.

Nie odbierając Čapkowi statusu szacownego autorytetu, nie przyznaje mu jednak racji, gdyż nie odpowiada mu sposób zaprezentowania i etycznej oceny protagonisty dzieła:

Foltýna? No tak, to panu powiedzieli słusznie. Oczywiście, że się tak nie nazywał. Fakty z jego życia też nie są dokładnie odtworzone – to się tak zresztą robi – ale ja myślę, że ich Čapek dokładnie po prostu nie znał. Proszę pana, on się poruszał w najwyższych ówczesnych kręgach – wśród piątkowców – a do nich ten, nazwijmy go, Foltýn, nigdy się w zasadzie nie dostał. Čapek zapewne słyszał o tej aferze z przedstawieniem *Judity* – sam w tym udziału raczej nie wziął – taka brutalność musiała mu być obca – ale najprawdopodobniej się o tym dowiedział, zakładam, że też dotarły do niego jakieś złośliwości. No – i później się zaczął tym – znaczy się Foltýnem – trochę interesować – a całą resztę już sobie w procesie twórczym wymyślił. Ja już nie pamiętam, kto to napisał, chyba Graham Greene, że dobremu pisarzowi wystarczy przejść pod czyimś oknem i już wie o człowieku wszystko – no, czasami się wydaje, że owszem, ale w przypadku tego Foltýna, to się Čapkowi udało tylko częściowo²¹.

Innymi słowy, Křesadlo dąży w tym specyficznym posłowie do skorygowania wiarygodności oferowanych w powieści Čapka informacji, sugerując tym samym, że *Život a dílo skladatele Foltýna* postrzegać wypada jako *roman à clef*, w którym zawsze

Akt rozszyfrowania, a więc rozumienia głębszych poziomów tekstu, jednocześnie jest aktem rozwarstwienia społecznego i identyfikacji – z elitą. Tekst bowiem stanowi swoistą próbę wtajemniczenia, przynosi ukryte objawienie, ma charakter egzaminu uprawniającego do wstępu do określonych kręgów społecznych. Ten, kto zdał ów egzamin, czuje się jak gdyby nobilitowany, został bowiem wyniesiony ponad ogół poprzestający na znaczeniu powierzchniowym, uzyskał łaskę wtajemniczenia, przywilej wyższej informacji²².

Tyle tylko, że narratorem „naiwnym” – bezkrytycznie powielającym niesprawdzone pogłoski i na ich podstawie rekonstruującym wizerunek artystycznego hochsztaplera – okazuje się autor powieści, rolę tego zaś, kto przekazywane w tekście „dane faktograficzne” weryfikuje, przyjmuje komentator, zobligowany ze względu na uprzednio zdobytą wiedzę do wyprowadzenia czytelnika z błędu²³.

²¹ J. Křesadlo, *Jak to bylo s Foltýnem*, w: K. Čapek, *Život a dílo skladatele Foltýna*, Praha 2009, s. 81.

²² J. Prokop, *Literatura z kluczem*, s. 44.

²³ By zaś sprawę owych relacji między „prawdą” a „zmyśleniem” skomplikować *ad absurdum*, komentator daje odbiorcy do zrozumienia, że jego „rzetelna wiedza” na temat losów Foltýna pochodzi bezpośrednio od Čapka (czy raczej jego ducha): „Ponieważ temu opowiadaczowi czasami przytrafiło się gwarowe słowo [...], kronikarz doszedł do bezsensownie romantycznego wniosku, że pan Skalický był właściwie emanacją samego Autora. Jak z licznych interpretacji wiadomo, K. Č. zafascynowany był możliwością spoglądania na jedną i tę samą rzecz z różnych punktów widzenia, choć z reguły postępował tak, by te punkty widzenia dawały w efekcie jakiś rodzaj prawdy obiektywnej. Można zapewne zaproponować dwie diametralnie różne wykładnie

Nie sposób oczywiście traktować z powagą Křesadlowskich rewelacji, przynależą one bowiem do sfery wielopłaszczyznowej gry, jaką pisarz prowadzi, zamieniając zadania stawiane przed domenami *Dichtung* i *Wahrheit* i obie ostatecznie rozta-piając w magmowatej przestrzeni fikcji, w której wszelkie sygnały referencjalności podlegają zakwestionowaniu, a prawo do swobodnego „wypożyczenia” postaci i przetwarzania cudzych (im bardziej szacownych, tym lepiej) fabuł oraz odwracania towarzyszącej im otoczki aksjologicznej nie oznacza już „szargania świętości”, ponieważ mieści się to we wspólnych i dostępnych dla wszystkich zasobach postmodernistycznego „tekstowego świata”²⁴. O wiele łatwiej natomiast odnaleźć w zainicjowanym w *Jak to było s Foltýnem* (kusi wprost, by dopowiedzieć: „naprawdę”) sporze o „niedoceniony geniusz” skrzywdzonego (nieważne, że nieumyślnie; ignorancja w tym przypadku nie uwalnia od winy) przez Čapka wybitnego kompozytora ślady prywatnych, autorskich resentymentów i wyrównywania rachunków z tymi, którzy w Křesadle nie odkryli autentycznego talentu, skazując go na vegetację na obrzeżach czeskiej literatury:

Wie pan, syty głodnego nie zrozumie. Karel Čapek jest, oczywiście obok Haška, tyle że ten się tego osobiście nie doczekał, nadal naszym najślawniejszym pisarzem. Jeśli chodzi o sukcesy, udawało mu się w życiu absolutnie wszystko. [...] Wie pan, ja już światu i sobie wszystko wybaczyłem – tak jest, jak mi się wydaje, najlepiej – ale gdybym był młodszy i bardziej złośliwy, głosiłbym teorię, że ten Čapek w tym Foltýnie właściwie obnażał pewną częśćkę swej własnej osoby – taki ten blef i komercyjny blichtr, co to ich potrzebował, by zdobyć światową sławę – a to było sprzeczne z jego wewnętrznym twórczym charakterem – więc musiał się z tym jakoś rozprawić. Nieważne już, jak to było, ale trochę bym go pośmiertnie upaprał – za to, że tak po wielkopańsku ryczałtem postąpił z tym biedakiem, Fryckiem²⁵.

Zaszczuty przez prześmiewców Foltýn okazuje się zatem kolejnym fikcyjnym sobowtorem Křesadly, a „wadliwa” ocena jego postawy i twórczości odnosi się do obu „zapoznanych artystów”. I nie ma znaczenia, że jeden z nich istniał w rzeczywistości, drugi zaś – żyje wyłącznie w zmyślnym powieściowym świecie. Zarówno Foltýn, jak i Křesadlo bowiem, funkcjonując w uniwersum kulturowej pamięci, pozostają w niej (choć to jest tylko subiektywne wrażenie pisarza) symbolami niesprawiedliwych wyroków ferowanych przez samozwańczych

jednego ciągu wydarzeń i być może to zamierzał zrobić z tym Foltýnem: wersję pierwszą, w której Foltýn był pozerem i beztalenciem, zdążył jeszcze jakoś tam dokończyć, ale drugiej, że Foltýn był uzdolniony itd., już nie dopisał. I poszukiwał kogoś, kto to za niego dokończy itd. [...] Ale najprawdopodobniej pan Skalický był zwyczajnym emigrantem [...]. A pochodzić z Podkarkonoszy można i bez metafizyki. Ale jeśli tak jest, to być może teraz wiemy, jak to z Foltýnem naprawdę było. Aczkolwiek –”; J. Křesadlo, *Jak to było s Foltýnem*, s. 124.

²⁴ Cf. D. Moldanová, *Chvála nekanonických autorů*, w: *Otázky českého kánonu. Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*, ed. S. Fedrová, Praha 2006, s. 45–46.

²⁵ J. Křesadlo, *Jak to bylo s Foltýnem*, s. 85, 87.

depozytariuszy „wiedzy autorytarnej”, predestynowanej, we własnym oczywiście mniemaniu, do decydowania o tym, kto zasłużył na zajęcie poczesnego miejsca w panteonie kultury czeskiej, a kogo z tej kultury należy wykluczyć.

Bibliografia

- Bloom, Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bolecki, Włodzimierz, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.
- Genette, Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Głowiński, Michał, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii”)*, w: idem, *Gombrowicz i nad-literatura*, Kraków 2002.
- Hrtánek, Petr, *Rustikální lži, sex a prachy podle Křesadla*, „Host” 2007, R. 23, nr 5.
- Komárek, Stanislav, *Básník bizarnosti. O Janu Křesadlovi*, „Tvar” 2008, nr 20.
- Kratochvíl, Jiří, *Vyznání příběhovosti*, Brno 2000.
- Křesadlo, Jan, *Kravex₅ aneb Potíže stavu beztlíže*, Olomouc 2002.
- Křesadlo, Jan, *Obětina. Románový triptych*, Praha 2006.
- Křesadlo, Jan, *Jak to bylo s Foltýnem*, w: K. Čapek, *Život a dílo skladatele Foltýna*, Praha 2009.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2015.
- Kundera, Milan, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998.
- Kupcová, Helena, *Křesadlový prózy*, w: *Česká a slovenská literatura dnes*, ed. P. Janáček, Praha–Opava 1997.
- Kupcová, Helena, Helena Vypelová, *Jan Křesadlo: Obětina*, w: *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, ed. P. Hruška, L. Machala, L. Vodička, J. Zizler, Praha 2008.
- Laskowska, Ewa, *Prawne aspekty cytatu z perspektywy instytucji utworu zależnego*, w: *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, Kraków 2014.
- Le Grand, Eva, *Kundera aneb paměť touhy*, přel. Z. Hrbata, Olomouc 1998.
- Machala, Lubomír, *Kunderovské stopy a ohlasy v dílech českých prozaiků*, w: *In Hommage à Milan Kundera/Pocta Milanu Kunderovi. Sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*, ed. A. Haman, V. Novotný, Praha 2009.
- McHale, Brian, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012.
- Moldanová, Dobrava, *Chvála nekanonických autorů*, w: *Otázky českého kánonu. Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*, ed. S. Fedrová, Praha 2006.
- Nycz, Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Peňás, Jiří, *Žert a nesnesitelnost Jana Křesadla. Recenze: román Rusticalia jako záminka k porovnání dvou protikladů*, „Týden” 2007, nr 2.
- Prokop, Jan, *Literatura z kluczem*, „Teksty” 1977, nr 1.
- Świerkocki, Maciej, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997.
- Zawadzki, Andrzej, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.

ANNA GAWARECKA, dr hab., profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Adama Mickiewicza, bohemistka, literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania naukowe: czeska literatura i kultura, imaginarium narodowe, modernizm, postmodernizm, procesy umasowienia kultury, geografia kulturowa, intersemiotyczność. Opublikowała dwie monografie: *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego* (2012) i *Wygnańcy ze światów minionych* (2007), oraz kilkadziesiąt artykułów poświęconych literaturze czeskiej XIX, XX i XXI w.