

Hana Voisine-Jechova

emerytowany profesor

Université Paris IV

Od Dostojewskiego do Brunona Schulza albo o różnych postaciach śmiechu i zażenowania

Część literatury ostatniego stulecia można uważać, czasami nawet słusznie, za rozwijanie myśli oraz technik narracyjnych Fiodora Dostojewskiego i Franza Kafki. Pisarze na pewno nie zawsze byli tego świadomi i w gruncie rzeczy najczęściej nawet nie chodziło o wpływy przywołanych twórców. To, co wydaje się być nawiązywaniem do tradycji pisarza rosyjskiego czy autora praskiego, przedstawiało się w sposób najróżniejszy, nie zawsze ewidentny i jednoznaczny. Motywy (elementy) czy też nowe rozwiązania estetyczne, które wykorzystywano, należą do ogólnych osiągnięć literackich, niemniej jednak właśnie w utworach Dostojewskiego i Kafki zostały one uwypuklone, a nawet prowokacyjnie przekształcone. Można w nich odkryć odwieczne pytania dotyczące sensu egzystencji i ludzkich zderzeń z rzeczywistością nieuchwytną i rażącą. Nie chodzi więc o odkrywanie wpływów w sensie tradycyjnym, ale o uchwycenie pewnych tendencji w spojrzeniu na świat i w jego wyobrażeniach.

U Dostojewskiego i Kafki szukano różnych impulsów, ich interpretacje zmieniają się wraz z pojawieniem się nowych doświadczeń kulturowych i życiowych. W swoich rozważaniach biorę pod uwagę jeden z aspektów fikcji narracyjnej, w którym przejawiają się pewne paralele między Dostojewskim, Kafką i pisarzami tworzącymi w atmosferze ich etycznych zawahań i tendencji estetycznych. Chodzi o uchwycenie różnych rodzajów śmieszności bohaterów literackich, ich działań i sytuacji, w których znajdują się świadomie albo nieświadomie.

Bohater zdegradowany

Śmieszny bohater istnieje w literaturze od zawsze. Sztuka przeznaczona była do zabawiania publiczności, a zabawa to śmiech, który najłatwiej wywoływany jest przez to, co śmieszne lub przez tego, kto zachowuje się w sposób śmieszny. Obok bohaterów heroicznych istnieli zawsze bufoni, błaźni, których nikt nie brał na serio, którzy nawet świadomie robili wszystko, aby nie brano ich na serio, przynajmniej nie w sensie bezpośrednim. Bufon – to histrion.

Tutaj jednak stajemy wobec pytania, które w literaturze nabiera różnych znaczeń i w którym odbijają się zmiany koncepcji ludzkiej egzystencji. Czy śmieszny bohater jest zawsze świadom tego, że jest śmieszny? *Miles gloriosus* Pyrgopolinices z komedii Plauta nie uważał się za śmiesznego, jednak widz lub czytelnik o jego śmieszności nie wątpili i nie wątpią do dziś. Don Kichot nie wiedział o tym, że jest śmieszny¹. Czytelnicy mogli jego walkę z wiatrakami uważać za świetny żart. Cervantes zresztą opisał przygody „błédnego rycerza” po to, żeby ośmieszyć średniowieczne romanse... Losy i doświadczenia Don Kichota przerastają jednak temat „zabaw przyjemnych i pożytecznych” i otwierają drogę do refleksji dotyczących podstawy ludzkiego bytu. Don Kichot, zdający sobie sprawę ze swojego błaźństwa i godzący się z praktyczną codziennością życia bez ideałów, może tylko umrzeć².

Stosunek Dostojewskiego do Don Kichota jest znany. Jego książkę Myszkin może być uważany za nowe wcielenie bohatera hiszpańskiego, jak zresztą wynika ze sceny, w której Agłaja cytuje poemat Puszkina poświęcony postaci z powieści Cervantesa.

Dostojewski zajmował się Don Kichotem wielokrotnie, zarówno w rozważaniach literacko-filozoficznych, jak też w fikcji narracyjnej, a donkichotyzmem przeniknięte są prawie wszystkie jego utwory. Ślady hidalga hiszpańskiego dostrzec można tak w postaciach pozytywnych, jak i negatywnych. (Czy można jednak podzielić postaci Dostojewskiego na pozytywne i negatywne? Wątpię w to). W jego utworach często jest również mowa o śmiechu, opisywane sytuacje są śmieszne, a postaci tragiczne otoczone są bufonami, którzy – inaczej niż w koncepcji Bergsona – są i nie są świadomi swojej śmieszności.

¹ Bergson uważa, że jedną z podstawowych cech śmiesznego bohatera jest to, że nie jest swojej śmieszności świadom – *le comique est inconscient*. Zob. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, w: *Œuvres*, Presses Universitaires de France, Paris 1959, s. 394.

² Zob. na przykład sztukę teatralną czeskiego pisarza Viktora Dyka, *Zmoudření Dona Quijota* (1913).

W powieści o namiętności i zbrodni, w *Idiocie*, śmiech towarzyszy prawie wszystkim wydarzeniom. Marmieładow ze *Zbrodni i kary* jest śmieszny... Losy bohaterów Dostojewskiego nie rozwijają się na poziomach średnich, pozwalających na pogodzenie albo przynajmniej na złagodzenie konfliktów i kontrastów. Odbija się w nich zderzenie uczuć i sytuacji, które są nie do pogodzenia; są tragiczne, bo nie ma z nich wyjścia, albo raczej jedynym wyjściem, jedynym sposobem uratowania człowieka jest zrozumienie grzechu i kary, stanowiące wstęp do nowego świata. Połączenie śmiechu i grozy odpowiada więc koncepcji utworów Dostojewskiego, utworów zwichrzonych, kłócących się z rzeczywistością, która jest nie do przyjęcia, a mimo to może prowadzić do zbawienia.

W literaturze nie wszystkie postaci i nie wszystkie sytuacje są jednakowo śmieszne. Typ wypowiedzi (śmiech, karykatura, żenujące sprobmatyzowanie ludzkiego postępowania) związany jest z rodzajem literackim i z uschematyzowanymi koncepcjami bohaterów. Śmieszne kobiety występują wprawdzie często w komediach wszystkich epok, w powieściach, i to przede wszystkim w czołowych powieściach XIX wieku, jednak zwykle nie odgrywają one ważniejszej roli. U Dostojewskiego prawie ich nie spotykamy. Jego bohaterem zdegradowanym jest albo człowiek młody, albo starzec występujący często w roli ojca. Śmieszność Myszkina lub Hipolita jest zresztą wątpliwa. Trudno ich uważać za bohaterów zdegradowanych bądź tylko zdegradowanych. Nie ma natomiast wątpliwości co do tego, że Iwołgin albo Marmieładow należą do typu *miles gloriosus* – i że są śmieszni. Na pierwszy rzut oka to bufoni posługujący się bufońskimi środkami narracyjnymi, a ich niekonsekwentne monologi wywołują albo mogą wywołać śmiech. Tak samo jak bohater Plauta opowiadają o swoich sukcesach, których nigdy nie było, starają się przekonać o swoich zasługach, których nie mają, i o swojej wartości moralnej, w którą wszyscy powątpiewają. Nikt nie bierze ich na serio, ludzie najczęściej nie mają ochoty ich słuchać. Iwołgin jest byłym generałem, należy więc nawet z racji swojej pozycji społecznej do kręgu *miles*. Czy zdaje sobie sprawę ze swojej śmieszności? *Miles gloriosus* był śmieszny w oczach drugih, ale sam siebie za śmiesznego nie uważał. W przypadku bohatera Dostojewskiego takiej pewności nie ma. Wydaje się, że postaci jego powieści czasami same siebie przekonywały, iż to, co mówią, jest prawdziwe. Owo przekonanie jest jednak chwiejne i następuje po nim zażenowanie, w różny sposób ukrywane, co zamiast śmiechu wywołuje poczucie wstydu, czyli reakcję, z którą w komediach się nie spotykamy.

Bufoni Dostojewskiego mają pewne charakterystyczne cechy. Są śmieszni, można nimi gardzić, unikać z nimi spotkania, są jednak też niesamowici, a ich obecność wywołuje wśród towarzystwa pewien niesmak, zażenowanie.

Sytuacja, która wynika z ich postępowania, nie tylko jest śmieszna, ale również tragiczna. Ma to niewątpliwie związek z gatunkiem literackim. Dostojewski nie pisał komedii, ale stworzył specjalny typ powieści, z jednej strony opartej na wieloznaczności ludzkiego działania, myślenia i uczuć, charakterystycznej dla nowoczesnej narracji psychologicznej, z drugiej strony związanej z ujęciami znanymi z tradycji literackiej, w tym także z utworów dramatycznych i mitów antycznych. Jego gadatliwi i śmieszni staruszkowie nie są tylko nowym wcieleniem bohatera (antybohatera) plautowskiego. W ich kreacji wykorzystywany jest motyw „zniewagi ojca”. Stają się oni obiektem blasfemii i żyją w poczuciu związanego z nią lęku i wstydu.

Miles gloriosus stanowi model wielu postaci literackich. Jedną z jego nowoczesnych, najbardziej znanych i sproblematyzowanych satyrycznych realizacji jest *Szwejk*. Jaroslav Hašek nie ma jednak nic wspólnego z Dostojewskim. W jego powieści jest krytyka absurdalności, ale nie ma zażenowania, nie ma też postaci zdegradowanego ojca. Chodzi o inne wykorzystanie omawianego modelu. Jego obecność w nowoczesnej literaturze świadczy jednak o zainteresowaniu, które zawsze wywołuje³. Również motyw negatywnego stosunku do starego człowieka, do ojca, znany jest z literatury. W sensie tragicznym ma związek z mitem Edypa; w sztukach pięknych, podobnie jak w literaturze, pojawia się w portretach lubieżnych starców (których u Dostojewskiego nie brakuje), z jego odbiciem spotykamy się także u Kafki... Te dwa typy postaci (*miles gloriosus* i starzec lubieżny tożsamy ze zdegradowanym ojcem) często występują w literaturze, reprezentują jednak zwykle dwie odmienne postawy wobec egzystencji, których połączenie nie jest automatyczne, chociaż nie jest też wykluczone.

Nie chcę przez to powiedzieć, że u Brunona Schulza spotykamy się z takim połączeniem. Nad jego wyobrażeniem ojca warto jednak się zastanowić. Na pierwszy rzut oka nie ma on nic wspólnego z postacią plautowską. *Miles gloriosus* jest nie do pomyślenia w atmosferze żydowskich wierzeń, w atmosferze liryzmu i mistycznych wizji, znanych z obrazów Chagalla. Ojciec w opowiadaniach Schulza nie mówi o swoich sukcesach, nie podkreśla osobistych zasług. Jego niekończące się, absurdalne i śmieszne monologi świadczą o innym stosunku do egzystencji. Nie występuje jako bohater wyjątkowy, doskonały i godny podziwu całego towarzystwa, ale przedstawia się jako prorok nowej kreacji świata. Staje się śmieszny nie z powodu swojego charakteru, ale z powodu wierzeń. Ma więcej cech wspólnych z Don Kichotem niż z bohaterem Plauta. Jednocześnie jest zasadnicza różnica między nim

³ Porównaniem bohatera plautowskiego i Szwejka zajmuję się w artykule *Miles gloriosus, le serviteur de son maître ou encore un autre?*, „Les Cahiers de l'ILCEA”, nr 8, s. 67–77.

a hiszpańskim hidalgiem. Don Kichot marzył o harmonijnym świecie piękności i cnoty, o świecie romansów średniowiecznych, którego pewne wartości pozostają wiecznym ideałem. Ojciec ze *Sklepów cynamonowych* odkrywa świat przyszłości, sztuczny świat brzydoty i fragmentaryczności. Można zapomnieć o śmiesznych błędach Don Kichota i utożsamić się z nim w jego poszukiwaniach nieuchwytnego piękna. Nikt jednak nie będzie się chciał identyfikować z Schulzowskim antybohaterem. Jego błazeństwa nie wprowadzają w sferę tęsknot i marzeń, jego osobiste cechy, które u bohatera Cervantesowskiego odgrywały zasadniczą rolę, znikają i pozostaje jedynie karykatura katastroficznej wizji przyszłego świata. Nie chodzi tu tylko o kontrastowe ujęcie literackich postaci, ale o zasadniczo odmienny typ konstrukcji narracyjnej. Cervantes uchwycił tęsknotę człowieka, Schulz pokazał zagrożenie świata, w którym człowiek staje się manekinem. A manekinem może być raczej *miles gloriosus*⁴ niż Don Kichot.

Postaci literackie nie są jednak u Schulza jednoznaczne. Błuznierczo zdegradowany ojciec ze *Sklepów cynamonowych*, prorok śmieszny i starzec lubieżny, który jest postacią kontrastową w stosunku do Don Kichota, a zarazem jego kontynuacją, należy też do świata imaginacji Franza Kafki. Tak samo jak Gregor Samsa z *Przemiany* przekształca się w sposób go degradujący. Przeobraża się w karakona⁵. Narrator jest przekonany, że stał się kondorem⁶, że jest „rakiem czy wielkim skorpionem”⁷.

Przemiana człowieka w zwierzę opisywana była w literaturze od najdawniejszych czasów. Człowiek zmieniony w zwierzę stawał się jednak ponownie człowiekiem, przejście przez istnienie zwierzęce było klątwą albo karą, które można było obalić lub odpokutować. W powieściach nowoczesnych nie ma zbawienia. Gregor Samsa, zmieniony w robaka, wyrzucony zostaje z garstką śmieci, ojciec u Brunona Schulza przechodzi przez różne wątpliwe metamorfozy i trafia w końcu na talerz, przygotowany do zjedzenia.

Między Schulzem i Kafką jest jednak zasadnicza różnica. Opowiadania Kafki przypominają rysunki. Jego postacie i ich losy, chociaż rażące i absurdałne, przedstawione są z wyraźnymi, a nawet podkreślonymi, konturami.

⁴ Warto zwrócić uwagę, że najlepsze inscenizacje *Przygód Szwejka* zrealizowane zostały z lalkami i że nawet ilustracje owego utworu przez J. Ladę zrobione są tak, jak gdyby ich modelami były manekiny. Zob. na przykład Antonín Měšťan, Jaroslav Hašek, Josef Lada et Švejk, „Revue des Etudes Slaves” LXXIV /1, 2002–2003, s. 89–95. Bergson zresztą uważa pewien typ lalkowatości, sztywność – *raideur*, za jedną z cech śmiešności.

⁵ Zob. B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 137.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 385.

Mają pewne cechy niepowtarzalne. U Schulza wszystko się niedokładnie, częściowo powtarza. Każde wydarzenie jest przedstawione jak cały wachlarz wydarzeń niepewnych, których kontury gubią się w nieuchwytnych cieniach i półcieniach, w kolorach wątpliwych⁸.

W literaturze ostatniego stulecia motyw egzystencjalnej przemiany człowieka w zwierzę występuje nie tylko u Kafki i Schulza. Różne przemiany „niehumanitarne” stają się nawet modne w powieściach absurdalno-fantastycznych z epoki postmodernizmu. Pojawiają się jednak też u pisarzy, których łatwiej można porównać z omawianymi autorami. W *Mdłościach* J. P. Sartra można przeczytać: „Tout d’un coup, j’ai perdu mon apparence d’homme et ils ont vu un crabe qui s’échappait à reculons de cette salle si humaine”⁹. Powieść Sartra nie pobudza do śmiechu. Czy pobudzają do niego opowiadania Kafki i Schulza? Na pierwszą lekturę *Przemiany* przyjaciele Franza Kafki reagowali śmiechem. U Schulza zaś czytamy: „subiekt Teodor, nasłuchując prośb strychowych, stroił śmieszne grymasy, podnosił wysoko brwi i śmiał się dla siebie”¹⁰. Granica między śmiechem, niesamowitością i niesmakiem ulega czasami zatarciu.

Sytuacje żenujące

Prawie cała twórczość Dostojewskiego poprzepłatana jest scenami żenującymi o różnorodnym charakterze¹¹. Występują one w różnych kontekstach i mogą być interpretowane na wiele sposobów, jak prawie wszystko, co istotne w utworach tego pisarza. Wynikają z jakiejś złośliwej fatalności, która istnieje obok bohatera i która jest równocześnie częścią jego przeznaczenia, jak na przykład w scenie rozbicia chińskiego wazonu przez Mysz-

⁸ W analogiczny sposób charakteryzował różnicę między renesansem i barokiem Heinrich Wölfflin w *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915).

⁹ J. P. Sartre, *La Nausée. Journal*, w: *Œuvres romanesques*, Gallimard 1981, s. 146. („Nagle przestałem być podobny do człowieka i zobaczyli kraba uciekającego tyłem z tej tak ludzkiej Sali”; zob. J. P. Sartre, *Mdłości*, przeł. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 176.) Na ów motyw zwróciłam uwagę w artykule *Obcy albo wieloraki. Kilka rozważań na temat motywu tożsamości w powieściach pierwszej połowy XX wieku*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, Kraków 2008, s. 315–332.

¹⁰ B. Schulz, *Proza*, s. 144.

¹¹ Różnymi przejawami polifonii u Dostojewskiego zajmowali się liczni badacze, przede wszystkim Bachtin. Krótkie streszczenie owych prac znajduje się na przykład u Danuty Kułakowskiej w monografii *Dostojewski. Antynomie humanizmu według „Braci Karamazowów”*, Wrocław 1987. Bibliografia prac o Dostojewskim jest olbrzymia i nie sposób tu wymienić nawet najważniejszych.

kina. Są błazeńską prowokacją, jak chociażby niewybredne żarty Stawrogina ciągnącego za nos zasłużonego obywatela Gaganowa¹² albo gryzącego w ucho generała. Wywołują śmiech czy raczej niesmak i nabierają cech tragicznych, jak w przypadku nieudanego samobójstwa Hipolita w mieszkaniu księcia Myszkina. Trudno ustalić, jakie są związki między sytuacjami wynikającymi z działania bohaterów a ich prawdziwym charakterem, o ile taki charakter w ogóle można w pewnych wypadkach uchwycić. Stawrogin działa jako człowiek nienormalny; po jego śmierci lekarze jednak wykluczają, że był umyślowo chory. Czy można jednak mieć zaufanie do opinii lekarzy?¹³

Sytuacje żenujące u Dostojewskiego mają prawie te same cechy co portrety bohaterów zdegradowanych, z którymi są zresztą ściśle powiązane. Odbija się w nich upodlenie, rozpacz, poczucie niesamowitości, wstyd – i wiele innych uczuć, doświadczeń oraz wątpliwości. Sugerując je, Dostojewski otwiera nowe obszary świadomości i myśli.

Bergson uważa, że śmiech jest nie do połączenia z nastawieniem sentymentalnym¹⁴. U Dostojewskiego jednak trudno uchwycić granicę między tym, co jest śmieszne, a tym, co żenujące, a więc związane z uczuciami ludzkimi. Granica między komicznym i tragicznym się zaciera. Wszystko jest jakby otoczone śmiechem, jest to jednak śmiech sproblematyzowany, odkrywający nieuchwytność bytu człowieka.

Czy różnica między koncepcją pisarza rosyjskiego i filozofa francuskiego wynika z tego, że w myśli pierwszego odbija się doświadczenie wielorakości i nieokreśloności, o których świadczy nawet charakter języka rosyjskiego i w ogóle języków słowiańskich, podczas gdy drugi intelektualnie należy do sfery języka preferującego ściśle i jednoznaczne definicje? Twierdzenie takie wymagałoby dalszych dociekań, na które tutaj nie ma miejsca¹⁵.

Dostojewski jest niewątpliwie mistrzem wielorakości sytuacji i uczuć. Czy można pewne cechy analogiczne znaleźć też u innych pisarzy?

Nie wszyscy jednakowo odnoszą się do rzeczywistości i fikcji, a stosunek do wartości etycznych i estetycznych ulega zmianie. W literaturze ostatnich dziesięcioleci coraz częściej spotykamy się z opisami świadczącymi o nie-

¹² Chodzi tutaj o typowy przejaw komizmu oparty na dosłownym przedstawieniu wyrazu metaforycznego.

¹³ Nieuchwytnością postaci Stawrogina zajmują się w artykule *La représentation par l'absence. Statut narratif des personnages chez Dostoïevski*, „RLC” 1981, nr 3–4, s. 465–479.

¹⁴ „L’insensibilité [...] accompagne d’ordinaire le rire”. „Le rire n’a pas de plus grand ennemi que l’émotion”. H. Bergson, dz. cyt., s. 388.

¹⁵ Chociaż filozof francuski czerpie przykłady nie tylko z literatury francuskiej i cytuje nawet Gogola, w rozważaniach o śmiechu Dostojewskim się nie zajmuje.

pewności, o wielotorowości ludzkich uczuć oraz o wątpliwościach dotyczących działań bohatera literackiego¹⁶ i ich zamierzonego oraz niezamierzonego odbicia w świadomości innych postaci utworu albo w percepcji czytelnika. Z tego punktu widzenia zmieniają się również oceny pisarzy epok minionych, a w ich utworach znajduje się cechy dotychczas niezauważone, zbliżone do nowych ujęć estetycznych. Nie chciałabym więc twierdzić, że u Kafki nie ma sytuacji zarazem żenujących i śmiesznych. Jego Gregor Samsa odpowiada niewątpliwie połączeniu owych dwóch nastawień. W zasadzie jednak losy jego bohaterów i sytuacje, w których się znajdują, wynikają raczej z ogólnych warunków ludzkiej egzystencji w świecie absurdalnym niż z indywidualnych cech ich charakteru.

Ludzie śmieją się raczej w towarzystwie niż w samotności, zarazem jednak śmiech związany jest z nastawieniem indywidualnym. Ogólna absurdalność biurokracji austriackiej staje się śmieszna, gdy komentowana jest przez bohatera zindywidualizowanego, Szwejka. Przestaje być groźna, przez śmiech zostaje w pewnym sensie obalona.

Nie wiem, czy można odczytać twórczość Kafki jako kpiny jednostki (narratora) z sytuacji żenujących i degradujących. Problematyczne staje się nawet takie odczytanie Schulza. Świat pisarza polskiego jest jednak bardziej zindywidualizowany niż narracje autora praskiego, jest nawet spsychologizowany, chociaż w sposób niesamowity. Karykaturalność zdegradowanych postaci, przede wszystkim ojca, i żenujące sytuacje, które wynikają z ich działania, są jednak w opowiadaniach Schulza ściśle pozwiązane. Bohatera można w pewnym stopniu utożsamić z jego postępowaniem i trudno potem powiedzieć, czy śmieszny jest zdegradowany ojciec, czy też sceny, w których występuje jako prorok, aktor i marionetka. W *Traktacie o manekinach* na przykład wykłady ojca odkrywają wprawdzie absurdalną śmieszność jego charakteru i można je interpretować jako świadectwo jego degradacji. Równocześnie jednak stwarzają żenującą i śmieszna sytuację, jak widać z reakcji dziewcząt, które są jego słuchaczkami¹⁷. U Kafki natomiast jest pewna niepokojąca przestrzeń między bohaterem i sytuacjami, w których znajduje się najczęściej bez własnej woli. Wydzźwięk jego utworów wynika właśnie z rozterki między tym, co powinno należeć do logicznego świata ludzkich uczuć i myśli, a tym, co istnieje w sytuacjach, w które zostaje „wrzucony”. W przyszłości

¹⁶ Ciekawe pod tym względem jest zakończenie powieści Dostojewskiego *Biesy*. Czy Stawrogin popełnił samobójstwo albo został zamordowany? Zajmuję się tym problemem w przywoływanej już pracy; patrz przypis 13.

¹⁷ Zob. B. Schulz, dz. cyt., s. 83–85.

taka rozterka może okazać się śmieszna. Na razie jednak zbyt przypomina atmosferę, przez którą przechodziliśmy, i odczuwamy raczej jej grozę niż zabawność.

Zażenowanie związane jest z psychologicznym nastawieniem narracji. Manekiny nie odczuwają swojej śmieszności. Zdaje sobie z niej sprawę tylko człowiek – widz, czytelnik, który nie jest marionetką. W psychologicznym opisie żenujących sytuacji aspekt komiczny jest jednak często osłabiony. Chyba tylko Dostojewski potrafił połączyć w sposób zrównoważony śmieszność, wstyd i rozpacz wynikające z zażenowania. U większości pisarzy idących w jego ślady jeden z owych aspektów zostaje uprzywilejowany i śmieszność zażenowania znika. Tak jest na przykład w *Opowiadaniach żenujących* Karela Čapka¹⁸.

Bohaterowie zdegradowani istnieją w literaturze czeskiej, należą jednak do innych kategorii niż lubieżni staruszkowie i śmieszni ojcowie u Dostojewskiego albo Schulza. Marzyciele typu Don Kichota pozostają raczej na uboczu i nie są śmieszni. Čapek wprawdzie stworzył manekina, którego imię – robot – przenikło do wielu języków¹⁹, ale jego sztuczny człowiek staje się w końcu prawdziwą istotą ludzką, niemającą nic wspólnego z monstrami zapowiadany przez ojca u Schulza. Nie wynika z tego, że tendencje literatury światowych nie przenikały do Czech, znajdowały tam jednak specyficzny oddźwięk²⁰.

W *Opowiadaniach żenujących* Karela Čapka nie ma prawie zderzenia między śmiechem i wstydem. Jest tam wprawdzie śmiech na pogrzebie dziewczynki, nad którą płacze ojciec, niebędący – jak wszyscy wiedzą – jej prawdziwym ojcem, podczas gdy ten prawdziwy żartuje ze swoją nową kochanką. To jednak wynika raczej z nieczułości małego miasta niż z egzystencjalnego zderzenia karykatury i tragedii. Narracje Čapka nie są kontrastowe, otwarcie prowokacyjne, często opierają się na grze półcieni. Chodzi w nich jednak też o zderzenie nastawień przeciwnych: tragedii i nużącej codzienności. Czy pisząc swoje opowiadania Čapek myślał o uniżonych bohaterach Dostojewskiego? U niego także występują przecież bohaterowie w sytuacjach degradujących ludzi oszukanych i osamotnionych, starają się jednak pogodzić z losem. Ale czy to wystarczy?

¹⁸ K. Čapek, *Trapné povídky* (1921).

¹⁹ Zob. sztukę teatralną *R.U.R., Rossum's Universal Robots* (1920).

²⁰ Zresztą jeżeli Kafka nie jest pisarzem czeskim, to niewątpliwie jest pisarzem praskim i z motywami znanymi z jego twórczości spotykamy się u niektórych autorów czeskich, między innymi też u Čapka.

Zakończenie

Z analizowanych przykładów nie można wnioskować o wspólnych cechach i o różnicach literatur, z których zostały one zaczerpnięte. Chodzi raczej o kwestie ogólne związane z egzystencjalnym nastawieniem człowieka, którymi zajmowali się pisarze przekraczający ramy jednej literatury narodowej. Jeżeli znajdują się u nich pewne podobieństwa, to należą do sfery „estetycznej dyskusji” albo „wspólnego szukania”, a nie do sfery tradycyjnych wpływów.

Wydaje się jednak, że jednym z zasadniczych problemów, z którymi się tutaj spotykamy, są różne koncepcje wielorakości i nieuchwytności ludzkich charakterów i działań. Ponadto sprobować związów między człowiekiem a sytuacją, w której znajduje się on świadomie bądź nie. W większości przypadków mowa o degradacji i klęsce, którym towarzyszy śmiech. Jest to jednak śmiech niesamowity, przekraczający granicę tego, co komiczne. Czy jest to typ śmiechu charakterystyczny dla literatury nowoczesnej?

Nasuwa się jeszcze jedno pytanie. Połączenie pierwiastków różnorodnych, a nawet przeciwnych, występuje stosunkowo często w literaturach słowiańskich²¹. Czy jest to związane z ich strukturami językowymi, pozwalającymi lepiej niż gdzie indziej uchwycić niedookreślenie i wieloznaczny charakter wypowiedzi? Czy też chodzi tu o typ narracji otwartej, która przekracza obszar jednej sfery językowej, a jej uwypuklenie w danych literaturach należy do meandrow trendencji estetycznych, w których nie zawsze można pewne zjawiska objaśnić w sposób jednoznaczny i definitywny?

Spotykamy się tu zatem z dwiema postawami, w których odbijają się podstawowe pytania dotyczące tożsamości człowieka i stosunku jego myśli i marzeń do sytuacji, które stwarza albo w których znajduje się bez własnej woli. Jest to spór między bohaterem wielorakim, mozaikowym i kontrastowym, ginącym z jakiegoś nieuchwytnego nadmiaru swojego bycia a manekinem, który przestaje być uważany za jednostkę ludzką i który zanika w sytuacjach absurdalnych, niewymagających objaśnienia. Objaśnianie jest sprawą stosunków ludzkich i tam, gdzie nie ma ludzkości, „wszystko jest dozwolone”. Ów spór pozostaje do dziś otwarty.

²¹ Pod tym względem ciekawa jest twórczość Franza Kafki. Nie jest on wprawdzie pisarzem słowiańskim, ale występuje u niego ten typ wypowiedzi. Wynika to z otoczenia czeskiego, w którym się znajdował, albo z tradycji żydowskiej, w której spotykamy się z połączeniem śmiechu i mistyki? A może chodzi o problem ogólnoludzki, przypadkowo tylko podkreślany w danym momencie w pewnych obszarach kulturowych?

From Dostoyevsky to Bruno Schulz or on Different Forms of Laughter and Embarrassment

Summary

The paper presents some parallels between Dostoyevsky, Kafka and writers working in the atmosphere of their ethic hesitations and aesthetic solutions. On the example of works of Bruno Schulz and Karel Čapek the author discusses different kinds of ridiculousness of literary characters, their actions and the situations, in which they are placed either consciously or unconsciously. Pointing to similarities and differences in the creation of degraded heroes, she observes that they are connected with existential problems discussed by writers and belong to the sphere of "aesthetic discussion", not to the sphere of traditional influences.