

Gawarecka, Anna

Mordýřská katovna, aneb, Peleš lotrovská, czyli, Josef Váchal czyta powieść brukową

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická. 2008, vol. 57, iss. V11, pp. [25]-45

ISBN 978-80-210-5034-1

ISSN 1213-2144

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/104868>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANNA GAWARECKA

MORDÝŘSKÁ KATOVNA ANEB PELEŠ LOTROVSKÁ – CZYLI JOSEF VÁCHAL CZYTA POWIEŚĆ BRUKOWĄ

Kluczowe słowa: Váchal, literatura trywialna, parodia, autobiografia, autotematyzm.

Klíčová slova: Váchal, triviální literatura, parodie, autobiografie, autotematismus.

Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská – aneb Josef Váchal čte brakový román

Abstrakt

Pro situaci populární literatury v meziválečném období byla charakteristická specifická nejednoznačnost. Z jedné strany pokleslá literární tvorba prožívala tehdy období dřívě nebývalého rozvoje, z druhé strany se však setkávala s výrazně deklarovaným odsudkem. Jako první (pokud nepočítáme názory zástupců poetické avantgardy rozptýlené v manifestech a teoretických člancích) se obhajoby populární literatury ujal Josef Váchal, když publikoval *Krvavý román*, dílo v podtitulu definované jako „kulturní a literárněhistorická rozprava“, skládající se z teoretického úvodu a vzorového – definovaného jako „ideální typ“ – *exemplum* dobrodružného brakového románu. Jeho konstrukce koresponduje s ustálenými konvencemi „krváku“, jejich realizaci však doprovází tendence k parodickému zveličení a rozšíření žánrového paradigmatu jeho doplněním prvky pocházejícími z oblasti vysoké literatury. Váchal se totiž dívá na tyto konvence způsobem, který umožňuje najít v nich „skryté“ smysluplné roviny, generující význam blízký jeho vlastní umělecké koncepci.

Sytuacja literatury popularnej w dwudziestoleciu międzywojennym charakteryzowała się swoistą niejednoznacznością. Z jednej strony pisarstwo trzeciego obiegu przeżywało wówczas okres niespotykanego wcześniej rozwoju, przechodząc proces szybkiego umasowienia, z drugiej zaś spotykało się z wyraźnie deklarowaną niechęcią. Pejoratywne ujęcia, dominujące nie tylko w krytyce literackiej, lecz także (lub raczej: przede wszystkim) w wypowiedziach działaczy kulturalnych i oświatowych, zdeterminowały „oficjalny“ sposób postrzegania twórczości trywialnej, nie wyeliminowały jednak, a nawet nie osłabiły, jej czytelniczey atrakcyjności, potwierdzonej przede wszystkim przez czołową (w sensie ilościowym) pozycję literatury popularnej na rynku książki. Próby „bardziej racjonalnego“ podejścia (owocujące formułowaniem opinii przychylniejszych) do tej ekspansji komercyjności w kulturze, pojawiały się w dwudziestoleciu między-

dzywojennym raczej rzadko i polegały na konstataowaniu stanu rzeczywistego (fakty bowiem nie podlegają dyskusji) i/lub na rozważaniu możliwości włączenia elementów pisarstwa trzeciego obiegu w obręb twórczości nurtu głównego.

Obrony takiej jako pierwszy (nie licząc rozproszonych w manifestach i artykułach teoretycznych wypowiedzi przedstawicieli poetystycznej awangardy) podjął się Josef Váchal, publikując *Krvavý román*, dzieło w podtytule definiowane jako „rozprawa kulturowa i historycznoliteracka“, w strukturze złożone zaś z teoretycznego wstępu i wzorcowego – definiowanego jako „typ idealny“- *exemplum* sensacyjnej powieści brukowej. W części pierwszej – dyskursywnej (czy raczej quasi-dyskursywnej) – autor prezentuje dzieje gatunku, opisuje jego konstytutywne właściwości (nie pomijając zresztą cech najczęściej wymienianych jako wady „braku“¹) i polemizuje z rozpowszechnionymi poglądami, przypisującymi prozie trywialnej bezpośredni negatywny wpływ na sferę zachowań społecznych². Część druga (obszerniejsza) obejmuje powieść sensacyjno-przygodową, skonstruowaną zgodnie z regułami genologicznymi dziewiętnastowiecznego brukowca. Jej tytuł³, budowa przebiegów fabularnych, repertuar zaprezentowanych postaci czy ukształtowanie stylistyczne korespondują z ustabilizowanymi konwencjami „krváku“, ich realizacji jednak towarzyszy tendencja do parodystycznego przejaskrawienia i do poszerzenia paradygmatu gatunkowego poprzez uzupełnienie go o elementy pochodzące z obszaru literatury wysokiej. Váchal bowiem przygląda się owym konwencjom w sposób pozwalający odnaleźć w nich „ukryte“ płaszczyzny sensotwórcze, generujące znaczenia bliskie jego własnej koncepcji artystycznej.

Czytelnik *Katovní mordercův* staje przede wszystkim przede koniecznością odpowiedzi na pytanie, czy autor daje mu do dyspozycji powieść opatrzoną wstępem, czy jednorodną całość strukturalną, wybór jednej z tych możliwości determinuje bowiem odmienne sposoby odczytania tekstu (KROUTVOR 1994 : 75; BAJEROVÁ 1990 : 89). W przypadku pierwszym lektura przebiegać musi „dwutorowo“, przechodząc od trybu odbioru rozprawy naukowej do mechani-

¹ Por.: „Vzdělance uráží a odpuzuje způsob stavby podobných románů: rozvláčnost děje, látka roztažená do nemožnosti a nekonečnosti, o kostře takové skladby ani nemluvě, kresba i popis charakterů neúplná a nejasná, mdlost hovorů, gest a obrátů, mnohdy časový zmatek a popletení osob, hrdinové nazdařbůh přicházející a odcházející ze světa, vždy, jakmile autoru překáží a více jich nepotřebuje, scény vypočítané na nejbrutálnější dojmy čtoucího, málo myšleního a neuvažujícího publika, nedostatek ušlechtilosti, vlivů mravních, spousta germanismů atd.“ (VÁCHAL 1990: 170) Wszystkie cytaty podaje z zachowaniem pisowni autora (A. G.).

² Por.: „Dnes, kdy literatura z celého světa sehnaná i domácí pod pláštěm umění přináší čtenářům najkrvavější senačnosti, a biografy prohlubují sesurování lidu, jest nesmyslem ukázovati na krvavé romány jako znemravňovatele duší. [...] Nemůže krvavý román čtenáře nikterak zkazití a k zločinu dovésti, jak se všeobecně za to má.“ (VÁCHAL 1990: 23, 25).

³ „Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská v hraběcí kryptě či-li Mátoha a popravenec, t. j. Tajní duchové na pirátské lodi, nebo-li Krvavá nohavice či-li S poctivostí nejdál dojdeš, aneb Klášterní panna a nevěstinec ve Španělich či Žalární lucerna a tajemní vrahové v pustém mlýně u černého lesa.“ (VÁCHAL 1990: 64)

zmów recepcji dzieła literackiego. Wariant drugi mobilizuje tylko jeden z owych trybów percepcji, decyzji wymaga jednak ustalenie, który z nich odpowiada *intentio auctoris* (w tym miejscu należy odłożyć na później zagadnienie *intentio operis*). Na pierwszy rzut oka wydaje się, że Váchal projektuje raczej „naukowy“ sposób odczytywania sensów *Krwawej powieści*. Świadczy o tym nie tylko *explicite* sformułowana informacja zawarta w podtytule dzieła (*Studie kulturně a literárně historická*), ale również „genologiczne“ zdefiniowanie samej powieści za pomocą Weberowskiego pojęcia „typ idealny“ i jednoznaczne potraktowanie jej jako modelowego *exemplum* sensacyjnego brukowca, zawierającego w sobie wszystkie standardowe atrybuty tekstów oryginalnych:

„Společaje na jakost tohoto papíru a dobré ruce těch, jimž tuto knihu odevzdám, pokusim se zde budoucím časem přinést ukázkou takového krváku, jak asi vypadal. Jest to jakási trest, z onoho sta krvasů, jež jsem během doby již přečetl, nijaké opletačky dosud se soudy nemaje.“ (VÁCHAL 1990 : 63)

Określenie „ekstrakt“ czy „esencja“ z wielu konkretnych dzieł sugeruje, że odbiorca powinien potraktować powieść jako ilustrację konstytutywnych atrybutów gatunku. Ilustracja ta służyć ma do poglądowego zaprezentowania „przedmiotu badań“ czytelnikowi, który, jak autor milcząco zakłada, nie zna zarówno zasad budowy, jak i konkretnych realizacji norm i reguł pisania brukowców i któremu – dla przedstawienia pełnego obrazu obiektu - należy przedłożyć jego typowy czy standardowy przykład. Cel rekonstrukcji formy genologicznej ma zatem charakter poznawczy, a przewidywany odbiorca dzięki niej może obserwować nieodkryte dotąd tereny literatury. Oznacza to, między innymi, że owym projektowanym czytelnikiem *Krwawej powieści* nie jest jej typowy konsument, ten bowiem zasady strukturalne brukowców znał, choć najczęściej na poziomie wiedzy implicytnej czy niestematyzowanej. Wiadomo, że struktury „najniższego piętra“ twórczości literackiej w dużym stopniu (większym niż w przypadku całego pisarstwa popularnego) zależne są od czytelniczych potrzeb i przyzwyczajzeń. Zakładane postulaty odbiorców stanowią w praktyce (choćby ze względu na komercyjny charakter obiegu brukowego) czynnik decydujący o tematyce, typie rozwiązań kompozycyjnych czy ukształtowaniu stylistycznym wydawnictw zeszytowych. Skrajna schematyczność, stereotypowość czy petryfikacja struktur tekstowych „braku“ wypływa z przeświadczenia producentów (autorów i dystrybutorów) o konieczności zakonserwowania form, które w przeszłości zdobyły uznanie, a zatem stanowią gwarancję osiągania kolejnych sukcesów (KRASUSKI 1972: 23). Wychodząc zaś poza ekonomiczne motywacje można w tym przywiązaniu do wielokrotnie realizowanych konwencji dostrzec szczególny przypadek funkcjonowania tradycji literackiej, w którym siła ciężenia tego, co było, stabilizuje i determinuje wszelkie projekty. Żywe i aktualne w tym świecie pozostaje wyłącznie to, co daje się zdefiniować za pomocą Barthesowskiej kategorii *déjà lu*.

Váchal, prezentując swemu odbiorcy „typ idealny“ krwawej powieści, przedstawia go jednak w sposób sugerujący (czy nawet narzucający) modus odczytania dzieła wolny od wszelkich apriorycznych oczekiwań i przedustawnych sądów.

Częściowo wynika to ze świadomości, że opisywany we wstępnej rozprawie gatunek należy do zanikających już form literatury popularnej, częściowo zaś z zaproponowania adresatowi swoistej gry (toczonej zresztą na wielu płaszczyznach tekstu), polegającej między innymi na zaakceptowaniu przez niego roli laika, dla którego twórczość brukowa stanowi *terra incognita*, a przedkładane dzieło – teren nieoczekiwanych eksploracji poznawczych. Tym samym pisarz sytuuje czytelnika w roli odbiorcy wypowiedzi metaliterackich, samej powieści zaś nadając charakter wyłącznie ilustracyjny i upodrzędzony w stosunku do „głównego” tekstu rozprawy. Taka praktyka, nawiasem mówiąc, nie jest obca dzisiejszym badaczom dziewiętnastowiecznej literatury brukowej, którzy, zdając sobie sprawę z niedostępności analizowanego materiału, czasem cytują w swych opracowaniach obszerne fragmenty lub nawet całości opisywanych dzieł (DUNIN 1974: 224–225; JANÁČEK 1999: 165–202). Nie zdarza się natomiast, by autor opracowania naukowego sam odtwarzał modelowe ujęcia prezentowanego typu pisarstwa. Váchal, decydując się na rekonstrukcję gatunku (a nie na zamieszczenie w dziele oryginalnego *exemplum* ze swych bogatych zbiorów), do pewnego stopnia zmienia „zaprogramowany” wcześniej projekt odczytania dzieła jako rozprawy naukowej, kierując uwagę odbiorcy w stronę literackich aspektów tekstu i narzucając mu konieczność konfrontowania *Krwawej powieści* nie z regułami rządzącymi dyskursem metaliterackim, ale z normami poetyki brukowej. Tym samym odchodzi od wcześniej implikowanej presupozycji dotyczącej zakładanej niewiedzy adresata, sytuowanie *Katowni* w odpowiednim kontekście literackim wymaga bowiem od czytelnika odpowiedniej „erudycji”, ta zaś obejmować musi nie tylko doświadczenie lekturowe, lecz również świadomość teoretyczną, dotyczącą zasad konstrukcyjnych determinujących kształt strukturalny brukowców. Niezależnie jednak od sprecyzowania sugerowanego w dziele trybu odbioru jako adekwatnego w stosunku do dzieł naukowych lub literackich, projektowany przez *Krvavý román* adresat poziomem swych kulturowych kompetencji daleko wykracza poza „wymagania” stawiane przed czytelnikami prozy brukowej. W wielu płaszczyznach bowiem tekst nie respektuje ich horyzontu oczekiwań, w dużej mierze wykorzystując raczej mechanizmy zawodzenia przekonań dotyczących przewidywanych rozwiązań fabularnych i strukturalnych (MARTUSZEWSKA 2007: 159–160, 177–178).

Na pytanie, czym jest zamieszczona w dziele *Mordýřská katovna aneb Peleš lotrovská v hraběcí kryptě* bez kłopotu można udzielić odpowiedzi negatywnej: nie jest sensacyjną zeszytową powieścią brukową. Trudności natomiast rodzą się przy próbie sformułowania definicji pozytywnej. Sytuacji nie ułatwia „przyjęcie za dobrą monetę” jednoznacznej definicji autora, określającego dzieło jako „*próbu wytworzenia typu idealnego*”, skonfrontowanie cech strukturalnych *Katowni morderców* z wzorcem gatunkowym zeszytowego brukowca wskazuje bowiem, że zaprezentowana przez Váchala powieść daleko (mimo zadeklarowanemu dążenia do pełnej realizacji norm strukturalnych „*krváka*”) odbiega od ujęcia modelowego, z jednej strony nie wprowadzając wielu elementów konstytutywnych dla opisywanej w rozprawie formy genologicznej, z drugiej – uzupełniając ją

o składniki w stosunku do niej całkowicie heterogeniczne. W przypadku zaś powieści brukowej repertuar owych „obligatoryjnych“ komponentów był dość rygorystycznie określony i obejmował zarówno listę preferowanych tematów, jak i metody kompozycyjne i sposoby prezentacji przebiegów fabularnych (GEMRA 1998: 73; ŽABSKI 1993: 208). Gdyby zatem Váchal rzeczywiście starał się o zaprezentowanie typu idealnego gatunku, musiałby przede wszystkim „zaakceptować“ horyzont oczekiwań czytelnika, zaakceptować go oczywiście w tym sensie, iż stałby się on jednym z elementów strukturalnych dzieła. Innymi słowy, ukazanie „typu idealnego“ danej formy genologicznej wymaga również zrekonstruowania stojącej u jej podłoża sytuacji komunikacyjnej.

Milczące założenie producentów brukowców, dotyczące zapotrzebowań czytelnika stało się pierwszoplanowym czynnikiem powodującym inercję konwencji gatunkowych. Konwencje te zostały ustalone w połowie XIX wieku (stanowiąc zresztą bezpośrednią kontynuację schematów strukturalnych literatury jarmarcznej) i pod koniec stulecia funkcjonowały już jako „znaki rozpoznawcze“ najniższego z obiegów literackich. W przypadku formy genologicznej o tak spetryfikowanych właściwościach analogiczne prawa rządzą nie tylko konstruowaniem tekstów na zasadzie „rzetelnej“ realizacji apriorycznie akceptowanego wzorca, ale także dokonywaniem na jego podstawie rozmaitych operacji o charakterze pastiszowym lub parodystycznym. Obie te strategie wykorzystywania reguł konstrukcyjnych prozy brukowej wymagają przede wszystkim oswojenia norm ową prozą definiujących, umiejętności wyabstrahowania ich z materiału empirycznego i zdolności do ponownego zastosowania tych reguł w praktyce twórczej. Pozycja rzeczywistego autora zeszytowych brukowców (można go określić jako autora „pierwszego stopnia“) wiąże się oczywiście z przyjęciem odmiennej postawy niż stanowisko parodysty lub twórcy pastiszu. Różnice pojawiają się w płaszczyźnie motywacji i kompetencji autorskich (MARTUSZEWSKA 2007: 171). Podczas gdy autor powieści zeszytowej dążył przede wszystkim do zbudowania koherentnej i konsekwentnie opartej na zasadach kauzalnych fabuły, fabularność bowiem stała w centrum repertuaru oczekiwań odbiorcy, a zatem gwarantowała spełnienie postulatu wzbudzenia jego zainteresowania, twórca parodii czy pastiszu prezentuje ową fabularność jako jeden z elementów przedmiotu przedstawionego w dziele, przedmiotem tym zaś pozostaje sam pierwowzór (dzieło, styl lub gatunek). Innymi słowy: w przypadku oryginalnej powieści zeszytowej czytelnik zadaje pytanie „O czym to jest?“, w przypadku recepcji tekstów stylizowanych zaś zastanawia się nad metodami realizacji i sytuuje odczytywany utwór w kontekście znanego sobie modelu genologicznego. Obiektem lektury przestaje być więc temat dzieła, zastępuje go bowiem nastawienie na ujęcia strukturalne i na konfrontowanie ich z realizacjami „oryginalnymi“ (BALBUS 1996: 23–25).

Váchal zachował podstawowe „znaki rozpoznawcze“ zeszytowej powieści brukowej, zgodnie z jej regułami porządkując przebiegi wydarzeń fabularnych i nadając im awanturniczko-sensacyjny charakter (KOWALSKI 1996: 48), budując przestrzeń przedstawioną (w sensie geograficznym i kulturowym) z elementów stereotypowych i w powszechnej świadomości poddanych „semiotycznej

obróbce“ (GEMRA 1998: 90; KOLBUSZEWSKI 1994: 52–53; KOWALSKI 1996: 34), ukształtowanie temporalne dzieła również bliskie jest częstym w prozie trywialnej mechanizmom synchronizacyjnym i anachronizacyjnym (SULLIMA 1985: 75; GEMRA 1998: 88, 89–90). Jednakże metoda realizacji tych komponentów inwariantu gatunkowego wskazuje, że w intencjach autora leżało nie generowanie dzieła na podstawie „serio“ potraktowanych norm genologicznych (i tym samym powstanie kolejnej „autentycznej“ powieści brukowej) i nie (wbrew autorskim deklaracjom) poddanie owych norm operacjom pastiszotworczym (ZIOMEK 1980: 384–385), ale transformacja brukowych struktur w sposób umożliwiający ich umieszczenie wewnątrz preferowanej przez Váchala wizji kreacji artystycznej i koncepcji roli jednostki twórczej w przestrzeni kultury współczesnej. Wytyczony w *Krwawej powieści* kierunek owych działań transformacyjnych wiedzie zaś wyraźnie stronę podejścia parodystycznego, opartego na intensyfikacji niektórych atrybutów (np. autonomii poszczególnych wątków), osłabieniu właściwości innych (m. in. jednoznaczności wymowy aksjologicznej tekstu) i zastosowaniu mechanizmów amplifikacyjnych, polegających na włączeniu w obręb dzieła składników pochodzących z heterogenicznych (w stosunku do kontekstu macierzystego) układów odniesienia (ZIOMEK 1980: 371–372).

Pytanie o pastiszowy czy parodystyczny charakter dzieła wiąże się ze problematyzowaniem poglądów zawartych w rozprawie. Pastiszowość bowiem (rozumiana jako konsekwentne naśladowanie pierwowzoru) (NYCZ 2000: 229) potwierdzałaby „rzetelność“ sądów zaprezentowanych we wstępie, parodystyczność zaś – podawałaby ją w wątpliwość. W tym drugim przypadku uzasadnienie znajduje teza o konieczności rozszerzenia strategii stylizacyjnej na cały *Krvavý román*. Takie podejście odbierałoby w oczywisty sposób rozprawie walor poznawczy i brało ją niejako w cudzysłów, czyniąc z niej przykład trawestacji metaliterackiej wypowiedzi dyskursywnej (ZIOMEK 1980: 373). Tymczasem większość zaproponowanych w „teoretycznym wprowadzeniu“ konstatacji, mimo pojawiania się tu wielokrotnie ironicznego, humorystycznego czy satyrycznego tonu, nie uprawnia do formułowania wniosku o jednoznacznie parodystycznym charakterze tekstu. Váchal w rozprawie odwołuje się bowiem do swej, zyskanej na drodze rzeczywistego doświadczenia lekturowego, wiedzy empirycznej (sugerując tym samym aprioryczność i stronniczość pejoratywnych sądów dominujących w „standardowych“ wypowiedziach o „braku“), jego prezentacja cech i dziejów powieści zeszytowej koresponduje też z (często dużo późniejszymi) ustaleniami badaczy. O „poważnym“ wydźwięku wstępu świadczy także zamieszczona w zakończeniu powieści wzmianka na temat *Ostatniego eposu* i przypisanie esejowi Čapka roli narzędzia interpretacji dla *Katowni morderców*. Potraktowanie przedmowy w kategoriach dyskursywnej wypowiedzi metaliterackiej prowadzi zaś do wniosku o dychotomicznym ukształtowaniu dzieła, w którym (choć realne wrażenie czytelnicze temu przeczy) dyskursowi rozprawy podporządkowana zostaje egzemplaryczność powieści koncipowanej pierwotnie jako „typ idealny“ prozy zeszytowej. Początkowe rozdziały powieści – mimo ewidentnych przerysowań – respektują bowiem „trywialne“ normy genologiczne i dopiero w miarę rozra-

stania się tekstu wzmocnieniu ulegają mechanizmy transformacyjne, skutkujące zakwestionowaniem reguł wzorca.

Można zatem sądzić, że Váchal dokonuje w modelu gatunkowym brukowca przesunięcie – parafraz (w postmodernistycznym rozumieniu), modyfikując czy osłabiając pierwotnie „przysługujący“ mu zestaw znaczeń, a jego powieść nie realizuje reguł pastiszu, ten bowiem, co podkreśla Agata Bielik-Robson (w nawiązaniu do rozważań Lindy Hutcheon) „utrzymując powierzchowne podobieństwo do formy, na której pasożytuje, czuje się obcym gościem w uniwersum znaczeń, jakie forma ta niegdyś ewokowała“ (BIELIK-ROBSON 1998: 295). Obcość ta nie musi jednak koniecznie wiązać się z z wyjałowieniem płaszczyzny znaczeniowej dzieła czy ze zredukowaniem jego potencjału sensotwórczego. Może natomiast otwierać możliwość dla wtórnej semantyzacji struktur. Dzieje się to często właśnie w przypadku form i gatunków uchodzących za skrajnie skonwencjonalizowane albo stereotypowe. Ich potencjał znaczeniowy najczęściej uznawany bywa za znikomy, co z jednej strony zamyka je w ograniczonej przestrzeni sensów możliwych do nadpisania nad powielanymi schematami fabularnymi, z drugiej jednak potraktowanie tych form jako „semantycznie pustych“ otwiera drogę ku opatrzeniu ich repertuarem znaczeń nowych, często pogłębionych i nieoczekiwanych. Niezobowiązująca zabawa zmienia się w ten sposób w konstatację światotwórczą, „czysta“ ludyczność zostaje zastąpiona refleksją filozoficzną, antropologiczną, egzystencjalną, społeczną czy polityczną. To, jak się wydaje, przypadek wszelkich operacji innowacyjnych dokonywanych na strukturach literatury popularnej przez czeskich pisarzy dwudziestolecia międzywojennego. *Krvavý román* zaś zajmuje wśród tekstów wykorzystujących mechanizmy aktualizujące trywialne konwencje miejsce istotne, choć nieco odrębne. Sformułowana intencja autorska – zaprezentowanie „typu idealnego“ gatunku – powoduje bowiem, że na plan pierwszy wysuwają się w Váchalowskim dziele ujęcia modelowe, eksponujące przede wszystkim konstytutywne właściwości genologiczne dziewiętnastowiecznego brukowca. Eksponujące zresztą te cechy w stopniu większym niż czyniły to teksty oryginalne. Owo „uwyrażnienie“ atrybutów, wiążące się z konceptem typu idealnego, prowadzi w dziele Váchala do swego rodzaju proliferacji cech, które mógł potencjalnie „zagospodarować“ konkretny zeszytowy brukowiec. Bogactwo i nadmiar rządzi konstrukcją fabuły *Krwawej powieści*, jej ambicją wydaje się bowiem objęcie wszystkich komponentów, które funkcjonowały wewnątrz systemu reguł gatunkowych. Váchal uzyskuje w ten sposób formę w dużym stopniu syntetyczną, ale obarczoną wszelkimi konsekwencjami, wynikającymi z nagromadzenia komponentów. Mnoży wątki, tematy, postacie i przestrzenie, otwiera nowe „ścieżki“ fabularne, nie troszcząc się zresztą zbytnio o powiązanie ich ze ścieżkami pozostałymi, całkowicie rezygnuje z respektowania zasad prawdopodobieństwa po to, jak przynajmniej deklaruje, by zaproponować czytelnikowi całościowe spojrzenie na zapoznany gatunek. Konstrukcją *Katowni morderców* rządzi nie selekcja, ale potrzeba wykorzystania wszystkich, zwłaszcza zaś najbardziej kuriozalnych przykładów realizacji gatunku. Model zamienia się dzięki temu w muzeum osobliwości. Można nawet zaryzykować

twierdzenie, że w *Krwawej powieści* tendencja do czerpania z rozwiązań standardowych (co uwiarygadniałoby koncept „typu idealnego“) słabnie w konfrontacji z dążeniem do egzemplifikowania chwytów niezwykłych i dziwacznych. Koreponduje to co prawda ze świadomie przez Váchala przyjętą postawą outsidera czeskiej kultury, ale w jakiejś mierze przeczy tezie o poznawczych (w sensie naukowym) założeniach dzieła.

Samo streszczenie *Katowni morderców* na pierwszy rzut oka wydaje się przedsięwzięciem karkołomnym, a nawet, jak sądzą badacze uwypuklający parodystyczny, czy ogólniej mówiąc – intertekstualny charakter dzieła, realizacyjnie niemożliwym i pragmatycznie pozbawionym sensu. (OLIČ 1993: 16). Pod tym względem zresztą dzieło nie odbiega od autentycznych powieści zeszytowych, dla których wielowątkowość, mnożenie perypetii, nieoczekiwanych wydarzeń i nieprzewidywalnych związków interpersonalnych (w tym przede wszystkim – rodzinnych) stanowiły rudymentalne założenia konstrukcji fabularnej.

Váchal jednakże zasadę tę doprowadza do absurdu, na stosunkowo niewielkiej przestrzeni tekstu zagęszczając kilka ciągów wydarzeniowych połączonych jedynie sztucznymi i nie w pełni umotywowanymi relacjami quasi-kausalnymi. Tym samym ujawnia podstawową regułę konstrukcyjną gatunku oraz, dzięki kondensacji wątków, ukazuje jej absurdalno-groteskowy potencjał:

„V tomto románu, kterýž jest prost veškeré rozvlácnosti, dialogů, psychologického rozboru duší a jiných otravných vlastností moderních románů, nalezne čtenář popsáno s nejzevrubnější znalostí poměrů, jakož i s vysokým vzletem básnickým barvami nejzajímavějšími a nejživějšími, celý obraz ze světa okultistů, abstinentů a nevěrců, takže ustrne podivením, kterak se v této počtem stran poměrně slabé knize podařilo stěsnati tolik událostí, líčení a popisů všelijakých individuí, hrabat a knížat, zločinců a pirátů, doktorů a kněží, malířů a nevěstek, vrahů a obětí, zkrátka: směs nejpestřejší, do níž zalezl onen dnes vládnoucí demon zla a ježž v celé jeho neveselé velikosti s rozvinutím všech jeho rejdu a činů se podařilo neobyčejně zdařile v této knize autoru rozvrhnouti a vyličití.“ (VÁCHAL 1990 : 213)

Rezygnując natomiast (choć to twierdzenie należy przyjąć z pewnymi zastrzeżeniami) z wprowadzenia postaci protagonisty i w zasadzie w ogóle z wykreowania bohatera pozytywnego, pisarz odchodzi od genologicznego wzorca i zastępuje wymagane (słabsze jednakże niż w innych formach prozy popularnej) hierarchiczne uporządkowanie wątków ich faktyczną równorzędnością (KOWALSKI 1996: 41; GEMRA 1998: 55–56). W ten sposób czyni dominantę konstrukcyjną z tego, co jedynie *implicite* tkwiło w strukturalnym modelu gatunku, podkreślając zarazem wrażenie chaosu czy bezładu kompozycyjnego. Otwiera dzięki temu drogę do dokonania przesunięć w obrębie modelu wyjściowego, droga ta zaś wiedzie z jednej strony ku uzyskaniu efektów parodystycznych, z drugiej strony prowadząc do nasycenia tekstu sensami całkowicie heterogenicznymi w stosunku do pola semantycznego pierwowzorów.

Struktury *Katowni morderców* nie można bowiem traktować wyłącznie w kategoriach operacji stylizacyjnych prowadzonych na materiale konwencji dziełnowiekowej prozy brukowej. Zbyt wiele w nim wtętotów „obcych“, za często pojawiają się tu elementy przejęte z odmiennych układów odniesienia,

nakazujące zwrot w stronę zastosowania stylu odbioru wykraczającego poza rozpatrywanie dzieła jedynie w konfrontacji z ustabilizowanym modelem gatunku. Owo wyjście za granice wytyczone przez projekt recepcji zależy od „cudzych“ wzorców strukturalnych wiąże się przede wszystkim ze swoistą hybrydycznością czy wielopłaszczyznowością kompozycyjno-tematyczną powieści, która w swej drugiej części traci w dużej mierze charakter sensacyjnego brukowca, stając się wypowiedzią o procesie twórczym, wpisana w dyskusję o aktualnej sytuacji kultury oraz roli zajmowanej w niej przez artystę i dodatkowo zanurzoną w materii autobiograficznej. Kategorie metaliterackości, autotematyzmu lub wprowadzanie elementów dokumentu osobistego nie mieściły się zaś w ramach konwencji powieści zeszytowej. Nie mieściły się w nich przynajmniej w kształcie, jaki nadał im Váchal w zakończeniu swego dzieła. Niektórzy badacze zwracają bowiem uwagę na możliwość „wtargnięcia dyskursu“ w fikcyjny świat powieściowy „braku“, ale pokazują jednocześnie, że dyskurs ten był zawsze podporządkowany fikcyjnej płaszczyźnie fabularnej i nie inicjował dwutorowości odbioru (KOWALSKI 1996: 31–32, 47). Na postulaty jednolitości i wewnętrznej koherencji dzieła zwracał zresztą uwagę sam Váchal, przywołując je w autotematycznych rozważaniach, dotyczących atrybutów *Katovni morderców*:

„Zde máme dílo z jedné litiny, dílo, kteréž může způsobiti, že mnoho slz bude téci a že uzrá záměr mnohý, poněvadž ono jest samo o sobě velikým obrazem celé naší doby, s veškerými strastmi a radostmi jejími a brzo šťastnými, hned zas marnými zápasý.“ (VÁCHAL 1990: 214)

Wypowiedź ta, z jednej strony stanowiąca świadectwo teoretycznego oswajania reguł twórczych brukowca, z drugiej strony wskazuje na konfrontacyjny charakter odrębnych, choć przenikających się płaszczyzn gatunkowych dzieła. Jej autorem bowiem jest w ramach świata przedstawionego powieści pokątny wydawca i drzeworytnik Josef Paseka – fikcyjny twórca *Krwawej powieści*, a pochodzi ona z ulotki reklamowej anonsującej publikację jego najnowszego dzieła. Reklamy takie stanowiły w swoim czasie integralną część procesu dystrybucji brukowców (oczywiście funkcjonując poza strukturą tekstów), określając zasady i kreując płaszczyznę porozumienia z czytelnikiem (KOWALSKI 1996: 26–27; DUNIN 1974: 212–220). Váchal, przejmując zestaw chwytów retorycznych, stojących u podłoża budowy podobnych „prospektów“, dokonał w anonsie zamieszczonym w *Katovni morderców* charakterystycznych przesunięć. Po pierwsze bowiem, poddał jego konstrukcję oddziaływaniu mechanizmów parodystycznych, polegających na hiperbolizacji właściwości dzieła, któremu nadana zostaje w ten sposób ranga „obrazu epoki“⁴, choć elementy ten obraz współtworzące składają się na hybrydyczny konglomerat całkowicie niespójnych komponentów, rodzący raczej wrażenie absurdu i nosensu niż sugerujący (o co dbali autorzy

⁴ Por.: „Pod tímto titulem skrývá se dílo mocného časového významu, kteréž dojísta nemine se obrovského účinku v myslích čtenářstva, protože se v něm odkrývají nejtajnější spády a záměry obou z hlavních činitelů našeho současného života, protivníků stejně mocných, a sice: jezuitů a zednářů.“ (VÁCHAL 1990: 212–213)

autentycznych reklam brukowców) rzeczywiste wartości poznawcze dzieła⁵. Po drugie zaś reklama (niezgodnie z praktyką oryginalnych powieści zeszytowych) zostaje zamieszczona wewnątrz dzieła, stając się tym samym częścią jego fikcyjnego świata przedstawionego. Co więcej, autor lokalizuje ją na końcu tekstu, odwracając logiczny i chronologiczny porządek, określający kierunek recepcji. Czytelnik w tym przypadku konfrontuje informacje zawarte w anonsie z dziełem „już znanym“, co kwestionuje perswazyjną funkcję ulotki, ale pozwala ośmieszyć nie tylko bombastyczny styl dziewiętnastowiecznych *copywriterów*, ale również uwypukla nieswspółmierność treści reklamowych w stosunku do realnych poznawczych walorów dzieła. Przedmiotem poznania staje się w ten sposób właśnie owa dysproporcja, a obiektem parodystycznego ataku – intelektualna miałość brukowych konwencji.

Samo wykorzystanie schematów powieści zeszytowej jako podłoża intertekstualnej gry literackiej, nie powoduje automatycznie nobilitacji trywialnych struktur, czy przeniesienia ich w obręb wysokoartystycznego obiegu. Ten typ intertekstualności bowiem pozwala co najwyżej zaakcentować i ewentualnie dowartościować czysto ludyczny charakter komunikacji literackiej, w której punktem odniesienia pozostają wyłącznie ustabilizowane rozwiązania strukturalne, a nie sprawdzić ich epistemologiczną nośność. *Krvavý román* jednak, wprowadzając postać Paseki i nadając jej wyraziste rysy autobiograficzne, wychodzi poza granice wyznaczone przez zamkniętą przestrzeń relacji wewnątrzliterackich. Pojawienie się bohatera, pełniącego funkcję *alter ego* autora (a nawet z nim – oczywiście w płaszczyźnie fikcjonalnej – utożsamionego; na drzwiach mieszkania Paseki wisi tabliczka z napisem „Josef Váchal, grafik“), otwiera przed odbiorcą nowy kontekst interpretacyjny (całkowicie obcy regułom gatunkowym powieści brukowej), wymagający skonfrontowania przedstawionych sytuacji z rzeczywistymi losami pisarza. Recepcją dzieła przestaje kierować koncentracja uwagi wokół zastosowanych w nim metod intertekstualnych, zainteresowanie bowiem zaczyna skupiać się na problemach (ewentualnej) referencjalności tekstu. Reguły odbioru prozy fikcjonalnej ustępują miejsca zasadom paktu autobiograficznego (LEJEU-NE 2001: 21–56), a odniesienie do wzorca gatunkowego zastąpione zostaje przez skonfrontowanie fabuły dzieła z wydarzeniami rzeczywistymi. W przebiegu recepcji rodzi się zatem pytanie o metody Váchalowskiej autokreacji, a potrzeba odpowiedzi na nie zaczyna przesłaniać konieczność pierwszoplanowego dotąd nawiązywania do spetryfikowanych reguł genologicznych (HULEK 1990: 316; BAJEROVÁ 1990: 90).

Ujawniając warsztat pisarz nie tylko podawał w wątpliwość zasadę iluzyjności, rządzącą konstrukcją rzeczywistości przedstawionej, lecz także wpisywał swe dzieło w przestrzeń oddziaływania aktualnie panujących tendencji literackich, przede wszystkim zaś awangardowych. Tym samym sytuował tekst

⁵ Por.: „Chcete se dozvědětí mnohé věci, o nichž nemáe ani tušení, jako na příklad: kolik je pánů bohů, proč musela skončit inkvisice, jak vznikl šatník, černá magie v Praze, kam se vlastně vlévá Jizera, odhalené tajnosti blázinců, seanci a pathologii, poslední jezuita a poslední vlkodlak v Čechách, atd. atd.“ (VÁCHAL 1990: 214)

na obrzeżach (ale jednak: wewnątrz) oficjalnej przestrzeni twórczości, w której metaliterackość, stanowiąca jedną z metod zakwestionowania mimetyzmu, odgrywała istotną rolę w procesie odrzucenia tradycyjnego modelu kultury, nie postrzeganego już w kategoriach adekwatnego narzędzia opisu szybko zmieniającej się rzeczywistości. Wyeksponowanie sztucznego charakteru wszelkich działań artystycznych, ukazanie, w jaki sposób literatura (czy w ogóle: sztuka) uzyskuje „efekt odzwierciedlenia świata“ czy odkrycie, że za „naturalnością“ tego odzwierciedlenia kryją się konwencje zakorzenione w powszechnej świadomości to mechanizmy należące do podstawowego repertuaru awangardowej odnowy pola kulturowego. Dla zaprezentowania konieczności zastosowania tych mechanizmów zaś literatura popularna dostarczała „wartościowego materiału dowodowego“, w powszechnym mniemaniu bowiem w całości (w odróżnieniu od „wyższych piętér“ pisarstwa) bezwarunkowo podporządkowana była ustalonym zasadom. Analiza szablonowości produkcji trywialnej sprzyjała zatem rozważaniom na temat bezużyteczności dotychczas akceptowanych narzędzi kreacyjnych i potrzeby zastąpienia ich narzędziami nowymi. Zwrotowi w stronę wykorzystania elementów literatury niskiego obiegu we własnym pisarstwie, w planie dyskursywnym najczęściej motywowanemu staraniami o odzyskanie czytelnika zniechęconego do niezrozumiałego eksperymentowania kultury elitarniej, często towarzyszyło dążenie do zmodernizowania popularnych struktur i poddania ich operacjom powodującym „zachwianie“ schematyzmu i stereotypowości.

To zaś wymagało dokonania daleko posuniętych modyfikacji trywialnych paradygmatów i dostosowania ich do założeń poszczególnych koncepcji twórczych. Parodystyczne rozłożenie spójnych w macierzystym kontekście systemów norm i ich realizacji należało do podstawowego rejestru środków umożliwiających postulowaną transformację, pozwalało bowiem na „wyłączenie“ poszczególnych elementów z kontekstu macierzystego i usytuowanie ich w kontekście nowym (GŁOWIŃSKI 2002: 83–84). Takie przesunięcia de- i rekonstektualizacyjne wiązały się z przemianami pierwotnego pola semantycznego, polegającymi na zakwestionowaniu znaczeń generowanych (na prawach konwencji) przez normy i reguły wzorca i nadanie im sensów odmiennych, determinowanych potrzebami formacji kulturowej (np. awangardowej), do której zostały wprowadzone. Ośmieszenie spetryfikowanych matryc przenikało się w takich przypadkach z zaproponowaniem „rozwiązań pozytywnych“; nastawieniu na zaakcentowanie standardowości form popularnych towarzyszyła tendencja do wskazania metod ich deautomatyzacji. Interferencja trywialnych schematów i innowacyjnych chwytów eksperymentatorskich (a zatem najbardziej tradycyjnych i skrajnie nowatorskich komponentów funkcjonujących w aktualnej przestrzeni literackości), projektowana w dyskursie poetystycznym (np. wypowiedziach programowych Teigego i Nezvala) jako środek demokratyzacji sztuki elitarniej i załączek przyszłej (komunistycznej) twórczości uniwersalnej, w ujęciu Váchala (koncypowanym niezależnie od awangardowych postulatów) stała się narzędziem zamanifestowania własnej indywidualności artystycznej i ujawnienia założeń autorskiej metody kreacyjnej. Wybór wzorca gatunkowego powieści zeszytowej (czyli formy

skrajnie stereotypowej i schematycznej) jako podstawy dla operacji modyfikacyjnych ową manifestacyjność deklaracji pełnej swobody twórczej intensyfikował i wzmacniał, eksponując prawo artysty do całkowicie swobodnego poruszania się po całym (w danym momencie dostępnym) obszarze „kulturowo opracowanym“ bez uwzględniania wskazówek i nakazów powszechnie akceptowanej aksjologii literackiej.

Postawienie pytania – na pierwszy rzut oka niczym nie uzasadnionego – o to, czy wewnątrz reguł gatunkowych zeszytowej powieści sensacyjnej rzeczywiście nie było miejsca dla zastosowanych przez Váchala operacji antyiluzjonistycznych i autotematycznych, prowadzić może do formułowania zaskakujących odpowiedzi. Jak bowiem twierdzi Anna Gemra:

„Zastąpienie kategorii ‚literackości‘ kategorią ‚zeszytowości‘ powoduje, że struktura powieści zeszytowej okazuje się strukturą genologiczną powieści o formie otwartej – gdzie wszystko może się zmienić. Wydaje się, iż w tym wypadku powieść zeszytowa niejako ‚okazuje‘, iż nie chce być ‚powieścią klasyczną‘; pozostając w ten sposób w opozycji genologicznej do tradycji powieściowej, może być traktowana jako przejaw swoistej kontrkultury.“ (GEMRA 1998: 65)

Autorka co prawda tego, skądinąd budzącego kontrowersje, wątku rozważań nie kontynuuje, ale jej konstatacja pomoże wskazać taki kierunek spojrzenia na *Krvavý román*, który pozwoli skoncentrować uwagę wokół zawartego w tekście kulturotwórczego projektu. Ten zaś odnaleźć można w quasi-dyskursywnej warstwie dzieła i to nie tylko w jego części „naukowej“, lecz również w zakończeniu, w którym głos wiodący należy do drzeworytnika Paseki. Za pośrednictwem jego wypowiedzi, konstruowanych bez dominującego w całej powieści parodystyczno-ironicznego tonu, Váchal przekazuje bowiem poglądy dotyczące zarówno diagnozy współczesności, jak i – do pewnego stopnia – programujące rozwiązania na przyszłość. Poglądy te są skrajnie pejoratywne i uzasadniają dobrowolnie przyjętą przez Pasekę postawę izolacji w stosunku do negowanej rzeczywistości – izolacji, należy dodać, opłaconej trudnościami egzystencjalnymi, ale gwarantującej wolny wybór drogi twórczej. Wszechogarniająca negacja zaś może stanowić impuls dla sformułowania propozycji uniwersalnej regeneracji aktualnego (niepożądanego) stanu kultury czy przebudowy (nieakceptowanego) kształtu świata. Propozycji takiej jednak Váchal nie przedstawia, zadowolając się raczej frontalnym atakiem na te aspekty rzeczywistości, które nie korespondują z autorskimi marzeniami o sytuacji idealnej. Tym samym pisarz lokuje siebie poza przestrzeń „wielkich narracji“ modernistycznych (używając dzisiejszego określenia), przypisując sobie miejsce w sferze indywidualnych, „prywatnych“ projektów światotwórczych, „tolerowanych“ na peryferiach oficjalnego dyskursu epoki, ale nie oddziałujących w praktyce na charakter debaty toczonej między przedstawicielami ówczesnego *mainstreamu*, a dotyczącej konieczności przemian wytyczających kierunek przemian (narodowej i europejskiej) kultury.

Dwudziestolecie międzywojenne nie należało co prawda do okresów dysponujących zwartym systemem światopoglądowym, ale idea odnalezienia koherentnego i uniwersalnego sposobu opisu rzeczywistości, pozwalającego odkryć

w niej (lub narzucić jej) powszechnie obowiązujący ład, nadal pozostawała wówczas żywa i często realizowała się na poziomie myślenia utopijnego. Tymczasem Váchal odrzuca wszystkie funkcjonujące wówczas obok siebie lub ze sobą konkurujące paradygmaty ideowe i estetyczne. Zarówno w teoretycznym wstępie, jak i w samej powieści walczy *explicite* z klerykalizmem, bolszewizmem, socjalizmem, okultyzmem i masonerią i poddaje krytyce awangardowe trendy artystyczne (zwłaszcza kubizm⁶), ale na podstawie tekstu trudno jest ustalić, w imię jakich wartości. Niewinna z pozoru gra z konwencjami literatury brukowej zmienia się w polemikę z aksjomatami cudzych ideologii, jednakże bez zaproponowania własnego „wyznania wiary pozytywnej“. Tym samym Váchal przełamuje jedną z zasad określających aksjologiczny horyzont literatury brukowej, która – w swych standardowych realizacjach – operuje jasnymi i jednoznacznymi kryteriami podziału na pierwiastek dobra i zła i traktuje te pojęcia w kategoriach metafizycznej niemal absolutności. Ów horyzont wartości tkwi *implicite* w strukturach semantycznych tekstów, powieść zeszytowa bowiem z reguły unika (jako klasyczny „plód skandalu“) (DUNIN 1974: 9) deklaratywnej tendencyjności i moralizatorstwa (KOWALSKI 1996: 43), ale w sposób obligatoryjny definiuje przestrzeń etyczną powieści i dzięki temu kieruje sympatiami czytelnika. Czarno-biały schemat, rządzący przede wszystkim konstrukcją postaci przedstawionych i decydujący o przeprowadzeniu przebiegów fabularnych, wypływający z nie kwestionowanego systemu potocznych przekonań dotyczących nienaruszalnego ładu aksjologicznego, determinującego ontologię i funkcjonowanie rzeczywistości, stanowi konstytutywną (dla gatunku inwariantną) właściwość prozy brukowej. Váchal zaś, zacierając sztywne granice dzielące bieguny owego schematu, neguje również stojący za nim światopogląd (DANEK: 108, 110). Kwestionuje tym samym katarski charakter literatury brukowej (czytelnikowi *Katovní morderců* nie zostaje zaprezentowana postać, z którą mógłby się utożsamiać; wszystkie bowiem, łącznie z Paseką, Mistrzem i Fragonardem, postrzegane są w „krzywym zwierciadle“ parodii, ironii lub groteski) i dąży do relatywizacji jednoznacznej antynomiczności „zeszytowej aksjologii“.

Teza o potencjalnej przynależności powieści zeszytowej do obszarów kontrkultury, ryzykowna, gdy odnieść ją do dziewiętnastowiecznego brukowego obiegu literackiego, może zatem okazać się przydatna przy spojrzeniu na Váchalowski *Krvavý román*, pod warunkiem jednak, że spojrzenie to obejmie inne niż tylko stylizacyjne aspekty dzieła. Akceptujący swą pozycję outsidera twórca odnajdywał w zapoznanych i oficjalnie niedocenianych sferach pisarstwa właściwości, które, po poddaniu ich działaniom modyfikującym, mogły stanowić punkt wyjścia dla zaproponowania alternatywnego paradygmatu literatury. Alternatywność ta wiązała się zaś nie tylko z zakwestionowaniem wzorców tradycyjnych, ale uderzała również w rozwiązywania poetystycznej awangardy. Uderzała w nie zresz-

⁶ Por.: „Opodál sochy stojící mladík se lví hřívou též pilně hvězdy pozoruje. [...] Pak rychle na lepenku cosi poznamenává. Ten mladík je profesor a akademický malíř, jménem Hranol. On ale nic do hranolů nemaloval, aby svému jménu nedělal ostudu.“ (VÁCHAL 1990: 261)

tą w sposób przewrotny, pod pewnymi względami bowiem zastosowana przez Váchala strategia nie różniła się od tej, którą przywoływali poeci odkrywający w popularnej sferze twórczości jedno ze źródeł regeneracji kultury europejskiej. Twórcy awangardowi jednak punkt wyjścia dla przekształceń regeneracyjnych dostrzegali w najnowszych tendencjach masowej produkcji kulturowej, widząc w nich odzwierciedlenie procesów cywilizacyjnych i modernizacyjnych, w których odnaleźć można czynniki sprzyjające powszechnej estetyzacji rzeczywistości postulowanej w programach poetyzmu. Váchal, sięgając po formy starsze, praktycznie już wyparte z rynku literatury popularnej, neguje wariant awangardowy, negacja ta jednak nie jest jednoznaczna z bezkrytycznym powrotem do przeszłości opartym na postawie konserwatywnej. Jego wariant przetransformowania modelu gatunkowego brukowca, choć – podobnie jak w przypadku poetystycznych gier z popularnymi schematami – bazujący na mechanizmach parodystycznych i podobnie do nich zanurzony w dyskusji na temat stanu współczesnej kultury, inaczej rozkłada akcenty, więcej miejsca pozostawia bowiem dla wtęretów dyskursywnych, odkrywając tym samym w przestarzałych strukturach romansowych możliwości sformułowania „poważnej” i nasyconej sensami nadanymi wypowiedzi o świecie. Odkrycie tego „potencjału znaczeniowórczego” nie determinuje co prawda dominanty semantycznej *Krwawej powieści*, w której dążenie do wyeksponowania „czysto” ludycznych aspektów zabawy z powszechnie wyśmiewanymi konwencjami zdecydowanie góruje nad prezentowaniem diagnoz dotyczących kondycji współczesności (choć ich nie eliminuje), otwiera jednak przed innymi twórcami drogę ku wykorzystaniu popularnych schematów w dziełach, których wymowa daleko wykracza poza bezinteresowną autoteliczność gier strukturalnych. Funkcjonalizacja i wtórna semantyzacja, traktowane jako podstawowe mechanizmy rekontekstualizacyjne, rządziły bowiem strategią absorbowania elementów trywialnej poetyki w literaturze dwudziestolecia międzywojennego. W wyniku oddziaływania operacji absorpcyjnych elementy te traciły (całkowicie lub częściowo) swe popularne nacechowanie i zaczynały być postrzegane w kategoriach neutralnych (pod względem wartościowania) narzędzi tworzenia sensów. W dużej mierze o procesie tym decydowała siła ciężenia tradycji, która ową neutralność potwierdzała głębokim zakorzeniem trywialnych struktur w świadomości czytelniczej, bazującej (na podstawie doświadczenia lekturowego) na przekonaniu o ich dziewiętnastowiecznym, „realistycznym” rodowodzie. Jeżeli zaś fabularna powieść realistyczna uchodziła jeszcze wówczas (często zresztą uchodzi do dzisiaj) (KRATOCHVIL 2000: 14) za kanoniczny wariant gatunku, a wszelkim innowacjom (dominującym w latach dwudziestych i trzydziestych w prozie „wysokiego obiegu”) przypisywano rolę w procesie przełamywania tendencji do zasklepiania się i stopniowej utraty jego potencjału znaczeniowórczego, to twórczość popularna, oparta na konstrukcjach epicko-fabularnych, dawała się interpretować jako ostatni (choć nie doceniany) rezerwuuar tradycji na rynku wydawniczym. Bezpośredni powrót do dawnych matryc genologicznych, grożący w najlepszym razie ekspansją twórczości epigońskiej, w najgorszym zaś rzeczywistym włączeniem się w przestrzeń niskiego obiegu

literackiego, nie wchodził w zakres dopuszczalnych mechanizmów systemowych okresu, wyraźnie (zwłaszcza w latach dwudziestych) nastawionego na dominację tendencji przyszłościowych czy „rozwojowych“. Zwrot w stronę operacji transformujących ustalone schematy okazał się w tej sytuacji rozwiązaniem interesującym, pozwalał bowiem nie tylko „otworzyć się“ na oczekiwania czytelnika, ale również dawał możliwość zademonstrowania kreatywnego stosunku do „gotowego“ materiału i ukazania, jak materiał ten, dzięki poddaniu go zabiegom modyfikującym, współgrać może z postulowanym i zajmującym centralne miejsce wśród konkurujących ze sobą nurtów modelem kulturowym.

W ten sposób spetryfikowane konwencje ulegały rozbiciu, „zaprogramowane“ w normatywnych kodyfikacjach gatunkowych metody kombinacji i porządkowania elementów ustępowały pola metodom nowym (na przykład korespondującym z poetystyczną techniką asocjacyjną czy z coraz szerzej eksplorowaną poetyką dzieła otwartego lub conceptem heterogeniczności i hybrydyzacji tekstu), a sama literatura brukowa zyskiwała status swoistego „magazynu“ chwytów podatnych na modernistyczne transformacje i przewartościowania. Zdaniem Pavla Janáčka bowiem „Z logiky věci byla cesta románového sešitu z periferie do centra literární kultury cestou jeho zániku.“ (JANÁČEK, JAREŠ 2003: 26)

Droga do centrum wiedzy jednak nie tylko poprzez zastosowanie szeregu operacji formotwórczych dokonywanych na materiale spetryfikowanych konwencji. Może również prowadzić doń za pośrednictwem odkrywania w tych konwencjach potencjału znaczeniowego, zatartego lub niedostrzeganego w powierzchownej (i powierzchniowej) lekturze często zdeformowanej narzuconymi, apriorycznymi uprzedzeniami. W końcowych rozdziałach *Katovni mordercův*, pełniących w kompozycji powieści funkcję epilogu, w całości dzieła zaś (obejmującej również rozprawę wstępną) sygnalizujących swoistą ramowość konstrukcji tekstu, Váchal – słowami Paseki, zyskującymi tym razem pełną sankcję autorską – eksponuje te aspekty zeszytowych brukowców, które korespondowały z jego własną wizją twórczości i metodami kreatywnymi decydującymi o wartości sztuki i jej związkach z rzeczywistością pozaartystyczną. Wśród nich eksponowaną rolę przypisywał wyobraźni, nadając jej rangę i moc narzędzia magicznej przemiany świata:

„Touto cestou bylo možno sníti myšlénky dosud nesněné, viděti události, které se nikdy nestaly a nestanou, jakož i čisti rukopisy nenapsané a knihy nevydané. Zde vlastně byla ona pravá magie a g i e, svět divů, o němž věky snily. Magie bez přispění demonů a ďábla, magie bez pomoci pantaklů a zaklínadel. Magie pro každého, bez rozdílu politického a náboženského přesvědčení. [...] V našem sklepním přibytku dosaženo jest zvlášť pozoruhodných sabatů, díky nezřízené fantazii všech tří přítomných. Bezuzdná a sprostě nízká obraznost Pasekova, esthetické blouznění výtvarně prostorové Mistra a Fragonardova vzletná fantazie abstraktních imaginací vytvořily ve sklepním obydlí tak hustá vlákna myšlénková, že děsila a ohromovala svoji skutečností fyzické smysly. Bylo tam možno viděti dokončení Pasekova románu, rozuzlení najnapínavějších a nejpoutavějších scen.“ (VÁCHAL 1990: 301–302)

Odwołanie do magii, rytuału, a w konsekwencji – mitu pozwala widzieć w Váchalowskim dziele nie tylko głos w dyskusji na temat tradycji współczesnej kultury,

lecz także odnaleźć w nim świadectwo wspólnoty poszukiwań pola interpretacyjnego, które umożliwiłoby nowe odczytanie deprecjonowanych obszarów twórczości literackiej. Wśród poszukiwań tych na plan pierwszy wysuwa się zwrot zainteresowania w stronę genezy pisarstwa trywialnego, które przestaje się postrzegać wyłącznie w kategoriach degradacji czy deformacji konwencji wysokoartystycznych, a zaczyna widzieć w nich autonomiczną dziedzinę twórczości, legitymizowaną własnym procesem ewolucyjnym i odrębnym repertuarem atrybutów.

Odkrycie „magicznych“ właściwości zbliża zaprezentowaną w *Krwawej powieści* koncepcję literatury popularnej przede wszystkim do konstatacji Čapka dotyczących archaicznego, mityczno-epickiego rodowodu pisarstwa trywialnego. Bliskość tę zresztą Váchal *explicitie* akcentuje, przywołując tytuł Čapkovskiego eseju poświęconego „powieściom dla służących“ i podnosząc jednocześnie ów esej do rangi autoratywnego punktu odniesienia dla własnych rozważań. Pisarz odnajduje w koncepcjach autora *Marsjasza* tezy korespondujące z własnymi poglądami, choć jego sposób odczytania brukowców różni się od Čapkovskiej hipotezy sytuującej początki gatunku w archaicznym micie. We wstępnej rozprawie pisarz, prezentując historię powieści brukowej, jej korzeni doszukuje się romantycznych nurtach literackich (od romansów rycerskich przez powieści zbójckie po dziewiętnastowieczną „czarną“ literaturę frenetyczną – również tę przynależną do wysokiego obiegu), romantyczność zresztą (cenioną niezwykle wysoko) traktując jako kategorię estetyczną określającą aksjologiczne pole prozy zeszytowej. W tej perspektywie wyeksponowanie roli wyobraźni pozwala nobilitować „krvavý román“ dzięki dostrzeżeniu w nim terenu oddziaływania niczym nie ograniczonych operacji imaginacyjnych. Osławione nieprawdopodobieństwo czy antyrealizm powieści zeszytowych, przywoływane we wszystkich niemal wypowiedziach przeciwników „braku“ można zatem – po odwróceniu znaków wartościowania – uznać za zaletę i uczynić z nich płaszczyznę wyjściową dla mechanizmów innowacyjnych, pozwalających na uwypuklenie swobody twórczej, która towarzyszy (czy raczej potencjalnie towarzyszyć może) konstrukcji świata przedstawionego prozy brukowej.

Odkrycie zatem, że u podłoża trywialnych struktur leży bezinteresowne fantazjowanie, dla którego motywacją pozostaje kreacyjna koncepcja sztuki, nawiązująca w swych założeniach przede wszystkim do dziedzictwa romantycznej estetyki (podjętej i w twórczy sposób przetransponowanej w myśli estetycznej modernizmu z przełomu XIX i XX wieku), choć nie w pełni zgodne z uzależnionymi od spetryfikowanych konwencji zamysłami autorów powieści zeszytowych i oparte na dogłębnym przewartościowaniu niskiego obiegu literackiego, pokazuje, że nowe (odmienne przede wszystkim od stylu odbioru zaprogramowanego w samych tekstach) odczytanie konwencji prozy niskiego obiegu pozwala na odnalezienie w nich niespodziewanych właściwości. Te zaś stykać się mogą z tymi obszarami literackości, które sytuowane były poza centrum życia kulturowego, nie ze względu jednak na uzależnienie od skostniałych schematów, ale z powodu preferowania zbyt nowatorskich czy eksperymentalnych (często odczuwanych jako ekstrawaganckie czy ekscentryczne) rozwiązań.

Do grona takich twórców należy też Váchal, śladem dekadentów i twórców secesji poszukujący dla siebie tradycji w zakazanych czy marginalnych przestrzeniach kultury, zawsze pozostających poza jej ośrodkowym nurtem. Interesują go teksty heretyckie czy okultystyczne, czerpie inspirację ze starych druków jarmarcznych i pieśni dziadowskich, kalendarzy czy plebejskiej poezji barokowej (HŮLEK 1990: 310–311; KROUTVOR 1994: 72–75). Inaczej jednak niż jego poprzednicy z przełomu wieków (ostentacyjnie usuwający literaturę popularną poza przestrzeń kultury) sensacyjną powieść zeszytową lokuje wewnątrz tego peryferyjnego dziedzictwa, tym samym przypisując jej walory bliskie własnej postawie twórczej – opartej na imperatywie indywidualizmu (antykolektywizmu), buntu czy intelektualnej i kreacyjnej niezależności. Założenia światopoglądowe powieści brukowej, zdaniem Váchala, opierały się bowiem na przeświadczeniu o roli jednostki zdolnej samodzielnie i niezależnie od wszelkich społecznych czy metafizycznych determinacji do oddziaływania na kształt rzeczywistości. Teza o „prawdziwie liberalnym i wolnomyślicielskim duchu“ i o ludzkim indywidualum „nie znającym przeszkód“, stanowiąca centrum Váchalowskiej „antropologii krváku“ koresponduje nie tylko ze stojącą u podstaw całego dzieła artysty koncepcją człowieka, ale również pełni funkcję istotnego narzędzia polemiki z poglądami przeciwników obecności literatury popularnej w oficjalnym życiu literackim. Przedstawiciele antybrukowej kampanii, obok formułowania zarzutów związanych z – konstatowanym przez nich z mocą aksjomatu – bezpośrednim wpływem lektury prozy zeszytowej na wzrost zachowań przestępczych i ekspansji postaw niemoralnych, najczęściej podkreślali bowiem przekonanie o niskiej wartości artystycznej „braku“, wypływającej ze schematyzmu, stereotypowości i pasywnego powielania spetryfikowanych rozwiązań. Schematyzm ten obejmował zaś nie tylko sferę ukształtowania przebiegów wydarzeniowych powieści, lecz również decydował o sposobach prezentowania bohaterów. Repertuar postaci obecnych w literaturze popularnej, co przypominają badacze, był dość ograniczony, a ich rola zredukowana do udziału (aktywnego lub pasywnego) w toku fabuły (MARTUSZEWSKA 1997: 17). Stawiając przede wszystkim na ów aktywizm Váchal, nawet operując wyłącznie wewnątrz wyznaczonego przez reguły gatunku zestawu bohaterów, czyniąc z nich jedynie nosiciele akcji czy unikając wszelkich (mniej lub bardziej tradycyjnych) metod ich charakteryzowania („*román prost psychologického rozboru duší*“), podporządkowywał te atrybuty swej koncepcji człowieka (artysty) jako jednostki w pełni autonomicznej i wyzwolonej z jakichkolwiek redukcyjnych i ograniczających uwarunkowań.

Pisarz, eksponując rolę wyobraźni w kreowaniu świata przedstawionego brukowców oraz pokazując ich skrajnie indywidualistyczną, można by powiedzieć – woluntarystyczną – perspektywę antropologiczną, przeciwstawiał się zatem zakorzenionym poglądom krytycznym i demonstrował, jak teksty te korespondowały (potencjalnie) z konceptami artystycznymi integralnie należącymi do kultury wysokiej. Takie postawienie sprawy wymagało dokonania niezbędnych przesunięć w obrębie „gotowego“ wzorca gatunkowego, polegających na swoistej hiperbolizacji tych elementów, które uzasadniają deklarowane przez pisarza włą-

czenie brukowych konwencji w obręb własnej koncepcji twórczej (CAR 2006: 39). Zachowując ustalony repertuar postaci oraz sposób konstruowania układów fabularnych, Váchal wzmocnił „zasadę nieprawdopodobieństwa“ rządzącą kreacją świata przedstawionego powieści zeszytowej, podkreślił rolę przypadku i rozwiązań *deus ex machina*, doprowadził do całkowicie nieumotywowanych powiązań między poszczególnymi wątkami i zrezygnował ostatecznie z – pozorów choćby – psychologicznej introspekcji. Rzeczywistość kreowana w *Katowni morderców* kieruje się całkowicie „własnymi prawami“, funkcjonującymi nie tylko poza odniesieniami do świata zewnętrznego, lecz także nie uwzględniającymi reguł logiki kauzalnej, która w „autentycznym“ brukowcu owe odniesienia zastępowała, zamieniając odzwierciedlenie empirii na zamknięte relacje wewnątrztekstowe. Váchal tę szczególną autonomiczność prozy popularnej zachowuje, jego tekst odwołuje się bowiem przede wszystkim (zwłaszcza w pierwszej części) do kontekstów literackich, rezygnując w ten sposób z techniki iluzyjnego odbicia. Zaprezentowany przez niego świat tłumaczy się nie tyle „sam w sobie“, co zyskuje charakter całości sensownej jedynie w konfrontacji z architektonicznym podłożem gatunku (LACHMAN 2004: 254). Miejsce mimetyzmu zajmuje w nim zatem intertekstualność (NYCZ 2000: 105–106), eksponowana zresztą w sformułowanych teoretycznych założeniach dzieła. Zastosowanie części chwytów intertekstualnych uzasadnione zostaje w dużej mierze parodystycznym charakterem dzieła, ale jednocześnie staje się manifestem bliskiej Váchalowi metody twórczej. Imperatyw pełnej swobody w tym zakresie, wzmocniony przez postulat pozostawiania artysty poza wszelkimi kolektywnymi inicjatywami i przedsięwzięciami („nejlépe tlačiti vlastní káru sám“) z jednej strony motywuje (czy usprawiedliwia) prawo pisarza do skonstruowania tekstu respektującego normy powszechnie proskrybowanego gatunku, z drugiej zaś – pozwala na podkreślenie własnej odrębności na tle paralelnych (choćby awangardowych) prób absorpcji popularnego obiegu kulturowego w obręb technik wysokoartystycznych. „Siła oddziaływania“ parodii wpływa natomiast na sposób odczytania komponentów wprowadzonych spoza kontekstu macierzystego struktur poddanych stylizacji. Narzucona przez ukształtowanie pierwszej części *Katowni morderców* strategia odbiorcza, nakazująca traktować powieść jako rodzaj prześmiewczej parafrazy brukowca, zmusza niejako czytelnika, by analogiczne zasady lekturowe zastosował w przypadku końcowych fragmentów autotematycznych (KOWALSKI 1996: 45). Takie postawienie sprawy prowadzić zaś może do wniosku, że przedmiotem działań parodystycznych w *Krwawej powieści* staje się nie tylko anachroniczny zeszytowy brukowiec, ale również najnowsze antyiluzjonistyczne koncepcje kreacji artystycznej. Demonstrowana „powaga“ wypowiedzi Paseki i Mistra wyraźnie bowiem kontrastuje z mechanizmami autoirozacyjnymi, dotyczącymi twórczych teorii i praktyk bohaterów⁷ oraz z satyrycznymi uwagami

⁷ Por.: „Muž tento jmenuje se Josef Paseka a je to bývalý výrobce dřevěných štočků. V minulém životě zaměstnán byl překládáním rozmanitých sensačních románů pro karlínského Bensingera. On na to své povolání v minulé reinkarnaci nemůže ani v tomto životě zapomenouti a jeví dále neutuchající zájem o špatnou literaturu, tuctové romány. Však jich také narovnáno

na temat aktualnej sytuacji kultury rozproszonymi w przestrzeni całego dzieła. Obok tych sygnałów „krytyki bezpośredniej“ pojawiają się tu także znaki groteskowego potraktowania materii tematycznej, polegające na udosłownieniu potocznych związków frazeologicznych (zresztą też: terminów genologicznych) i na zasugerowaniu literalnego rozumienia „krwawych“ właściwości powieści zeszytowych:

„Fajfku v uctivé vzdálenosti od huby drže, Paseka očekával pochvalu Fragonardovu. Leč Fragonard nevěnoval mu té nejmenší a nejjednodušší pozornosti, upíraje zrak na zakrvácenou podlahu. Hluboký vzdech provázel toto jeho provozování a slza soucitu nad nešťastnými čtenáři Pasekova románu vytryskla mu z oka. Ta krev volně vytékala z hotových již archů Krvavého románu a mohlo jí býti dosud aspoň čtyři vědra.“ (VÁCHAL 1990: 298)

Groteskowość ta, rozumiana w tym wypadku nie w duchu konkurujących ze sobą koncepcji sygnalizowanych nazwiskami Bachtina (teoria karnawałowo-ludyczna) i Kaysera (wariant alienacyjno-metafizyczny), lecz obecna przede wszystkim w planie lingwistycznym, gdzie jej symptomem są mechanizmy „urealnijające metafore“, pozwala osłabić parodystyczny charakter dzieła, zwłaszcza gdy oddziaływanie owo aktywnie wpływa na kierunek przebiegów fabularnych (BEREZA 1965: 264). Jak bowiem sądzi Aleksander Bereza, tzw. „parodia o szerokim adresie“ (odnosząca się do całości złożonych zjawisk, takich jak gatunek czy prąd literacki) – a jej kryteria spełnia *Katownia morderców* – często przejawia tendencję do usamodzielniania się od swego wzorca i zaczyna generować sensory wykraczające poza repertuar znaczeń wynikających wyłącznie z relacji intertekstualnych (BEREZA 1965: 263). Innymi słowy ten typ parodii może (choć nie ostatecznie) przerodzić się w utwór autonomiczny, którego odczytanie wymaga (obok obligatoryjnej znajomości zasad determinujących kształt pierwowzoru) przywołania odrębnych płaszczyzn interpretacyjnych, respektujących szereg kontekstów literackich nie mieszczących się w granicach zjawiska parodiowanego.

Groteskowość zatem, dla której (co podkreśla Bereza) wzorzec jest tylko z jednym z elementów utworu i oddziałuje tylko na jedną jego warstwę, pozostaje w Váchalowskim dziele kategorią nadrzędną, określającą zasady konstrukcji tekstu oraz oddziałującą na jego płaszczyznę semantyczną i aksjologiczną, determinującą ukryty w meandrach fabuły sposób postrzegania i oceny świata. Z tego punktu widzenia zaś *Krvavý román* wydaje się bliższy filozoficznemu groteskom Ladislava Klímy niż standardowym parodiom literatury popularnej, w latach dwudziestych i trzydziestych często wykorzystywanych jako narzędzie wykluczenia „niskiego“ obiegu twórczości z przestrzeni akceptowanych (lub jedynie: tolerowanych) modeli kulturowych.

má v rozpětí tří metrů, od ‚Karáska a Stiltnera‘ do posledního románu od Hanikové. Již z tohoto neobyčejného zájmu o podobné škváry jest viděti, že máme tu co činiti s člověkem nenormálním.“ (VÁCHAL 1990: 209–210)

Bibliografia

- BAJEROVÁ, Marie
1990 *O Josefu Váchalovi* (Praha: Pražská imaginace)
- BALBUS, Stanisław
1996 *Między stylami* (Kraków: Universitas)
- BEREZA, Aleksander
1965 Parodia wobec struktury groteski, in: *Kompozycja i styl. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadlowski (Wrocław: Ossolineum), s. 248–269
- BIELIK-ROBSON, Agata
1998 *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości* (Kraków: Universitas)
- CAR, Anna
2006 „Przypadek: Michal Viewegh, literatura popularna, krytyka, terapia“, *Pamiętnik Słowiański* 2006, z. 2, s. 29–46
- DANEK, Renata
1972 *O polemice literackiej w powieści* (Warszawa: PIW)
- DUNIN, Janusz
1974 *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie)
- GEMRA, Anna
1998 „Kwiaty zła“ na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego)
- GŁOWIŃSKI, Michał
2002 *Gombrowicz i nadliteratura* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)
- HŮLEK, Julius
1990 *Návrat Josefa Váchala*, in *Krvavý román. Studie kulturně a literárně historická* (Praha: Paseka)
- JANÁČEK, Pavel
1999 Dobrodružné romány jako čtvrtá varianta Schulzova literárního jazyka, in: „*Ale mne tato doba bolí*“ Karel Schulz. *Básník, Prozaik a novinář. K 100. výročí narození* (Praha: Památník národního písemnictví), s. 143–162
- JANÁČEK, Pavel, JAREŠ, Michal
2003 *Svět rodokapsu*. Komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40 let 20. století (Praha: Karolinum)
- KOLBUSZEWSKI, Jacek
1994 *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego)

KOWALSKI, Piotr

1996 *(Nie)bezpieczne światy masowej wyobraźni. Studia o literaturze i kulturze popularnej* (Opole: Uniwersytet Opolski)

KRASUSKI, K

1972 „Geneza i funkcje powieści zeszytowych“, *Literatura Ludowa* 1972, z. 6, s. 19–33

KRATOCHVIL, Jiří

2000 *Význání příběhovosti* (Brno: Petrov)

KROUTVOR, Josef

1994 K dílu Josefa Váchala, in: *Josef Váchal*, red. M. Ajvaz, P. Hruška, J. Pelánek (Praha: Argestea), s. 17–151

LACHMAN, Magdalena

2004 *Gry z „tandetą“ w prozie polskiej po 1989 roku* (Kraków: Universitas)

LEJEUNE, Philippe

2001 *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii* (Kraków: Universitas)

MARTUSZEWSKA, Anna

1997a „*Ta trzecia*“. *Problemy literatury popularnej* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego)

2007b *Radosne gry. O grach/zabawach literackich* (Gdańsk: słowo/obraz/terytoria)

NYCZ, Ryszard

2000 *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Kraków: Universitas)

OLIČ, J

1993 *...nejlépe tlačiti vlastní káru sám. Život Josefa Váchala* (Praha: Paseka)

SULIMA, Roch

1985 „Tradycja literatury brukowej a współczesna kultura środowisk robotniczych“, *Literatura Ludowa* 1985, nr. 3–4, s. 63–82

VÁCHAL, Josef

1990 *Krvavý román. Studie kulturně a literárně historická* (Praha: Paseka)

ZIOMEK, Jerzy

1980 *Powinowactwa literatury* (Warszawa: PWN)

ŻABSKI, Tadeusz

1993 *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego)

