

Sabina PYTEL
Katowice

Rozwój powieści grozy w literaturze czeskiej

W czeskiej teorii literatury funkcjonuje kilka terminów na określenie interesującej nas odmiany powieści: *gotický román*, *hrůzostrašný román*, *román hrůzy*, *černý román*, *krvavý román* (*krvák*, *krvas*). Istnienie tak wielkiej ilości nazw jest spowodowane przejmowaniem kolejnych nazw przynależnych do różnych (narodowych) tradycji literackich, np. *gotický román* to tłumaczenie angielskiego terminu *gothic novel*, *román hrůzy* – niemieckiego *Schauerroman*, a *černý román* – francuskiego *roman noir* (Mocná, Peterka 2004, s. 219). *Krvavý román* zaś niewątpliwie spopularyzował Josef Váchal (1990, s. 13–63), który w swojej książce podjął się nie tylko zaprezentowania prototypu „krwawej powieści”, ale również przedstawił swój pogląd na temat pozycji jej w literaturze czeskiej. Pisarz bowiem uważa, że *krvavý román* wywodzi się z tradycji średniowiecznych opowieści rycerskich oraz szesnastowiecznych historii dworskich, zwłaszcza historii dworu papieskiego¹.

Motywy powieści grozy zawiera także kronika de Pflünstera o charakterystycznym tytule *O jednom raubiřském oberhauptmanovi, který v Holštejně 372 lidí a malých pacholat ze světa zprovodil, za kte-*

¹ J. Čermák źródeł literatury trywialnej (bo z takiej wywodzi powieść gotycką) upatruje również w innych gatunkach: „Zásobárnou triviální literatury je většina velkých zdrojů starší prózy, byť nestejnou měrou: středověké chansons de geste, zpravidla ve svých prozaických převodech, italské renesanční eposy, pikareskní román španělské, ale i francouzské a anglické větve, z něhož triviální autoři často berou kompoziční schéma, dále literatura 18. století jako celek se svými dobrodružnými, pastorálními a sentimentálními romány a dramaty, orientálními povídkami, a kromě toho kdejaký životopis” (Čermák 1968, s. 222).

režto zločinění, pro veystrahu jiným, na popravním žebříku po 14 dní uvázán za přirození visel, a takže Padovská historie o mnichu zamurovanym jeszcze za žycia, který uniknawszy śmierci, mścił się na swych przeciwnikach. Obie te historie byly częstym motywem, po který sięgaly następne pokolenia pisarzy (wystarczy tu wspomnieć o Draculi, okrutnym hegemonie, czy mnichach i zakonnicach, będących bohaterami wielu popularnych powieści, jak choćby *Mnicha* Lewisa czy *Zakonnicy* Diderota). Natomiast motyw zamurowania za życia jest przytaczany również przez współczesnych pisarzy (np. w *Monologu o martwej mniszce* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego).

ródla czeskiej powieści gotyckiej znajdowałyby się w literaturze niskiej, pisanej dla rozrywki ludu, zwłaszcza w utworach przygodowych i opowiastkach o zbójach. Często były to pseudokroniki opowiadające o „strasznym dziejach” jakiegoś rodu (lub tylko kilku jego członków), jak to ma miejsce choćby w przypadku *Hermannovej kroniki*, opartej na utartym schemacie historii pięknej szlachcianki pozabawionej czci i mienia przez okrutnego przeciwnika, która jednak znajduje mściciela w osobie potajemnie podkochującego się w niej giermka, przy czym utwór ten nie opiewa miłości sentymentalnej czy platonicznej:

Hermannová kronika však měla ve své romantičnosti ještě tu přednost, vůči novějšímu románu, že nevzhýbala se nikterak důkladnějšímu popisu milostných scén a pohlavního aktu, jak to novější písemnictví z důvodů falešné morálky činí, naopak: líčení tělesné zdatnosti rytířů bylo čtenářům řečeno takřka plnou hubou hezky neodmeně, a tak tehdejší čtenáři byli více přesvědčeni o mužném zjevu onoho milovníka než dnes, kdy podobné zachvácení erotické je v knize vytečkováno, nebo mílenec po „vášnivém spojení” ihned odchází, což by skeptik impotenci dotýčného vykládati si mohl (Váchal 1990, s. 33).

Ślady tak odważnych opisów erotycznych odnajdujemy także u markiza de Sade’a, a także w sadystycznych scenach powieści grozy (szczególnie francuskiej, gdzie erotyzm utożsamiano z frenezją).

Według Váchala szczególnie wpływ na literaturę grozy miała twórczość niemiecka:

Tyto entrevue (v počtu, pokud vím, 125) o paměťhodných vrazích, travičích a mordýřích, jako byli: Güldenene Tafel-Dieb Nickel Listen, Kirchen-Rauber Lips Tullian, z reků Camillo a Caesar Borgia, saský raubiřský princ Kunz a Aruch Barbarosa atd., nejsou pouhými popisy krvavé historie, leč již dokonalou kostrou románu krvavého tak jak nová doba jej aranžuje, vzdor své zastaralé formě, dialogu (Váchal 1990, s. 34).

Były to powieści przede wszystkim o charakterystycznych długich tytułach², opisujące przygody okrutnych piratów, zbójników, rycerzy lub książąt. Jednak aby historie te uczynić ciekawszymi, ich akcje umieszczano w egzotycznym środowisku, np. na południu Europy (Hiszpania, Włochy) bądź w nieznanym krainach. Utwory te najczęściej nie prezentowały wysokiego poziomu artystycznego, ale trzymały czytelnika w ciągłym napięciu, dlatego ich popularność była znaczna. Cokolwiek by o nich powiedzieć, trzeba przyznać, że przyczyniły się do rozwoju czytelnictwa wśród prostego ludu³. Ponoć tylko w Niemczech do 1735 roku wyszło około stu takich pozycji (a to był dopiero początek zalewu rynku „krwawymi powieściami”).

Krvavý román posiadał swoją ściśle określoną strukturę. Musiał też spełniać określone cele.

Charakter dobrého, typického krváku je ušlechtilý primitiv a nikoli rafinovanost, čas minulý neb přítomný, nikdy však zřeštěná nebo přemrštěná budoucnost, lidé z této země, zdraví a přímí, nikdy chorobní ideály neb apatičtí: vždy žijí, jednají a neztrácejí půdu pod nohama, byt’ vraždili nebo trpěli.

Rovněž vše abstraktní je krvákům cizí. Krom vydlužených z jiných knih stafěží demonických, strašidelných a hrůzostrašných nemá pravý krvavý román té nejmenší známky po nějaké metafisice neb mystice (Váchal 1990, s. 41).

² Np. „Mordýř Oranienský, aneb zazděný vévoda z Llyttle, vypsání politického pronásledování trhanů španělskými Inkvisitory” lub „Ślechcicova láska na zemi a v podzemních žalářích, či-li třikráte zkompekovaná pýcha jednoho hraběte, který stíhán osudem stav šlechtický za vůdcovství bandy lupičské proměnil, v žalářích oupěl, na popraviště veden byl; vždy však skrze šlechťmost jedné ctné a urozené dámy vysvobozen a na živu zachován byl”.

³ Váchal nawet ze szczyptą złośliwości stwierdza, że akwizytorzy wydawnictw Hynka czy Bensingera, które to specjalizowały się w drukowaniu tego rodzaju powieści, docierali do tych wsi, gdzie nie posiadano Biblii.

Ponadto moralność obowiązująca w *krvavym románie* niewiele wspólnego miała z prawidłami miłości chrześcijańskiej (raczej obowiązuje starotestamentowa zasada „oko za oko, ząb za ząb”). Osoby słabe przegrywały, a najwięksi złoczyńcy uchodzili cało, ich pomocnicy zaś byli karani.

Nazwa *krvavý román* niewątpliwie została wymyślona przez złośliwych krytyków, którzy uważają, że dominującą cechą tego typu literatury jest „krew lejąca się wiadrami”. Váchal kontrargumentuje, iż w powieściach historycznych liczba zabitych przypadająca na 100 stron tekstu jest znacznie wyższa, a opisy okrutnych egzekucji o wiele bardziej szczegółowe niż pozostałych epizodów. Co więcej, w *krvá-kach* często dopiero na ostatniej – siedemset osiemdziesiątej szóstej stronie – zdarza się pierwsze i jedyne morderstwo. Należy tutaj dodać, że znaczna większość tych powieści charakteryzowała się bardzo dużą objętością (nawet do trzech-czterech tysięcy stron), często wydawano je w kilku lub kilkunastu zeszytach (być może jest to źródło popularnych do dziś serii wydawniczych). Szybki rozwój i pularność krwawych powieści zbiegły się mniej więcej w czasie z odrodzeniem narodowym w Czechach, kiedy – z jednej strony – były tępione przez purystów językowych (za zanieczyszczanie czeszczyzny zbyt licznymi pożyczkami germańskimi), przez czeskich nacjonalistów (za podejmowanie błażej tematyki i mierny poziom artystyczny) oraz przez władzę austriacką (za postaci mnichów zaprzędanych diabłu i upadłych mniszek, co uważano za niebezpieczne tendencje antyklerykalne). Z drugiej zaś strony gatunek ten był wykorzystany przez niektórych pisarzy (np. Karla Sabinę) do przypomnienia wzniosłej historii narodu czeskiego i jego bohaterskich wystąpień w obronie wolności. Zważywszy na popularność tej literatury w środowisku wiejskim, była do dobra okazja, aby idee patriotyczne „zblądziły pod strzechy”, choćby i w takiej formie. Niestety, większość przedstawicieli odrodzenia podjęło walkę z krwawymi powieściami, dlatego w stosunkowo niedługim czasie zniknęły one zupełnie z bibliotek i przestały być kupowane w środowisku wiejskim.

Váchal wyróżnił dwa typy krwawych powieści: *krvák pro život* i *krvák pro krvák*. Pierwszy, starszy, charakteryzuje się tym, że za każdy czyn (dobry bądź zły) czeka bohatera zapłata. Postacie są statyczne, czarno-białe. Akcja nie jest zbyt skomplikowana, a utwór posiada mało postaci drugoplanowych. Drugi typ, późniejszy, powstawał pod wpływem powieści francuskiej. Cechuje go przede wszystkim znaczne przeplatanie wątków oraz fakt, że nie zawsze zwycięża sprawiedliwość (czasem zbrodnie uchodzą bezkarnie). Nie ma już w nich naiwności i prymitywności akcji charakterystycznych dla powieści *krvák pro život*.

Pierwsze krwawe powieści otrzymywały bogatą szatę graficzną, były ilustrowane litografiami i drzeworytami. Opisywały historie zaczerpnięte z dziejów narodowych, ale kiedy nastąpił upadek tejże literatury, zamiast oryginalnych czeskich powieści – zaczęto wydawać bądź nieudolne tłumaczenia dzieł obcych, bądź – co gorsza – przepisywano całe fragmenty z dzieł Poego, Sade’a czy Schillera, podpisując swoim nazwiskiem.

Prawdziwy renesans przeżywają opowieści rycerskie pisane dla ludu (por. *Dějiny české literatury* 1960, s. 89–90), coś w rodzaju powieści gotyckiej, której akcję umieszczono w średniowiecznych zamkach czeskich, w ślad za niemieckimi powieściami Ch. H. Spießa. Ponadto dodawano „szczyptę napięcia”: wzruszającą fabułę, dramatyczne sceny, opisy patologicznych i budzących grozę sytuacji itp. Miał one mocniej oddziaływać na stronę emocjonalną czytelnika, częstokroć wzruszały, dlatego widać w tym przypadku tendencję do wyolbrzymiania i przesady (co sytuuje ten rodzaj literatury na granicy powieści i parodii). Najpopularniejszym autorem w tym przypadku okazał się Prokop Šedivý, który w oryginalny sposób dopełnił epizod z kroniki Hájka o czeskich amazonkach (w ten sposób powstało jego pierwsze rycerskie opowiadanie). Inne utwory Šedivego były najczęściej przeróbkami niemieckich utworów Spießa i F. A. Pabsta, adaptowanych dla czeskiego środowiska. Część z nich można zaklasyfikować jako powieści historyczne, ale z zastrzeżeniem, że potraktujemy je jako prototyp *hrůzostrašných* powieści, na co wskazują pierwiastek

niesamowitości, pierwso- i drugoplanowe postaci szaleńców, splątane losy bohaterów i postaci drugoplanowych (zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, złoczyńców). Do najpopularniejszych przeróbek powieści niemieckich Šedivego naleŹy zaliczyó: *ZazdĚná slečna aneb Podivné pŹihody Marie z Hohenturu* (1794), *Krásná Olivie aneb Strašidlo u bílé věŹe* (1798) oraz *Skalni duchové aneb PŹihody barona z Binenbachu* (1798). Josef Hrabák dodaje, iŹ wlaŹnie w tych utworach naleŹy szukaó Źródeł horroru powieŹci grozy:

Hrůza na hrůzu, zloóin na zloóin, tajemné prostředí středovĚkého hradu s podzemními chodbami i strašidly – zkrátka je zde všechno, co patří k horroru. Nelze také nemyslet na středovĚkou rytířskou epiku, jenŹe tam bojoval rytíř s draky, zde jsou nadpŹirozené bytosti, které řeší situaci bez finĚení zbranĚmi (Hrabák 1981, s. 164).

Skąd jednak takie rozbieŹnoŹci w wyznaczaniu Źródeł powieŹci gotyckiej w Czechach i w Europie? W Anglii czy Francji gatunek ten łączono z literaturą wysoką, tworzoną dla ludzi wykształconych, częstokroó z wyŹszych sfer, w Czechach zaŹ wywodził siĚ on z literatury ludowej, toteŹ był pisany dla ludu. Dopiero w dobie romantyzmu – najprawdopodobniej – wátki z powieŹci i podań zostały wchłoniĚte do kultury wysokiej:

Gotický román se pohybuje na rozhraní mezi literaturou populární a umĚleckou. Na jedné stranĚ se stýká s knížkami lidového ťtení (pŹispíváje k jejich modernizaci v duchu rodící se romantické senzibility), na druhé stranĚ se stává inspirací pro romantický historický román (W. Scott: *Kenilworth*; V. Hugo: *Chrám Matky BoŹí v Pařží*; K.H. Mácha: *Cikáni*) i pro romantickou poezii (uhranĚívi mužŹtí protaginisté gotických románů jsou předobrazy hrdinů Byronových ťi Shellyových). Předjímá rovnĚŹ moderní horor a kriminální román (Mocná, Peterka 2004, s. 220).

JeŹli przypomnieó, Źe Mácha chĚtnie rozczytywał siĚ w dziełach SpieŹa, przestanie nas dziwió, dlaczego młody poeta wprowadził do swej twórczoŹci tak wiele wátków z powieŹci grozy (np. w *Křivokladzie* wykorzystał motyw kata i sobowtóra króla, natomiast w *Pouti krkonošskiej* wrócił do popularnych postaci martwych mnichów). TakŹe wspomniany juŹ Karel Sabina posłuŹył siĚ gotycyzmem w *Hrobniku*. To głównie tym dwóm autorom powieŹ gotycka w Czechach zawdziĚcza wniesienie do literatury ambitnej. Josef Ćermák tak cha-

rakteryzuje znaczny wzrost popularnoŹci *ĉernego románu* w ówczesnej literaturze romantycznej:

Přetlumoĉme nebásnickou řeóí základní téma Máchova Máje a zbude nám krutĚ melodramatický substrát, jakýsi společný jmenovatel dobového vkusu. Příběh o synovi, který zamordoval otce oplátkou za to, Źe mu svedl milou. Prozaický základ této skvělé básně bude rezonovat s literaturou, která se v dobách Máchova mládí v ĉeské i německé Praze ĉetla v neuvĚřitelných kvantech, a to od nevinné a sladce dobrodružných příběhu až po horror s názvy á la Blutende Gestalt mit Dolch und Lampe. [...] Vrcholky romantické literatury ĉnějí z oceánu triviální literatury. Balzac napsal „před svým narozením“ pŹibližně dvě desítky ĉerných románů. Pro Victora Hugo, jehoŹ otec, jak známo, polapil slavného loupeŹníka jmĚnem Fra Diavolo, byly strašidelné, rytířsko-loupeŹnické romány odrazovým mústkem k literatuře. Pan dvorní rada Goethe byl nekorunovaným králem Výmáru, ale když Źel ráno do úřadu Christian August Vulpius – shodou okolností jeho Źvagr – vybíhaly z domů sluŹky a ukazovaly si na něho plny nepřekonatelného obdivu. Jak by ne, kdo jiný než on napsal slevného Rinalda Rinaldiniho? (Ćermák 1968, s. 220)

Czeska powieŹ grozy doby odrodzeniowej nie zbytnio odbiega od wzorów zachodnich. Podobnie jak w Anglii czy we Francji czescy autorzy krok po kroku odkrywali przed czytelnikiem „matematykę grozy”, sposoby stopniowania napiĚcia i wprowadzania mechanizmu niezwykłoŹci tak, aby groza nimi wywołana była Źródłem przeŹycia estetycznego. Przy czym przeraŹanie czytelnika moŹe byó bađŹ „metodami naturalnymi” (jeŹli jest wywołane przez zdarzenia budŹące groŹę, a których nie moŹna wytłumaczyó w logiczny sposób) bađŹ „metodami analitycznymi” (strach jest indywidualnym uczuciem osiaganym przez pisarza dzięki całemu mechanizmowi Źrodków ewokujących przeŹycie grozy, jednak wszystkie dziwne zbiegi okolicznoŹci i tajemnicze wypadki znajdujĄ racjonalną motywacjĚ; jest to tzw. metoda analityczna wykorzystywana przez późniejsze powieŹci detektywistyczne; por. teŹ Ćermák 1968, s. 222). Jakkolwiek wywodzi siĚ ona z literatury „trywialnej” (okreŹlenie Ćermáka), to jednak jej autorem nieobce sĄ Źrodki uprawdopodobniania sytuacji poprzez różnego rodzaju mistyfikacjĚ⁴, spotykane w literaturze wysokiej (np. *PieŹni*

⁴ Podstawą takiej powieŹci najczęŹciej miał byó stary rĚkopis znaleziony w tajemniczych okolicznoŹciach. Jeszcze lepiej byłoby, gdyby był on zachowany niepeł-

Osjana w Anglii czy *Rukopis zelenohorský* lub *Rukopis královédvorský* w Czechach). Z drugiej strony pisarze nie bali się wprowadzania do tekstu postaci i zjawisk nadprzyrodzonych (np. duchów, upersonifikowanej śmierci) czy tajemniczych mikstur, eliksirów przywracających do życia lub dających nieśmiertelność, nawiązując tym samym do źródeł literatury romantycznej i dydaktycznej (bajki, baśnie itd.). Wykorzystano także stare legendy o alchemikach rudolfińskiej Pragi oraz procesach czarownic, intrygi w arystokratycznych rodzinach czeskich i przekazy o egzekucjach po bitwie pod Białą Górą (J.J. Kolár *Pekla zplozenci*, J. Svátek *Tajnosti pražské, Pád rodu Smiřických, Paměti katovské rodiny Mydlářů* itp.; Mocná, Peterka 2004, s. 221–222). Nadto często wykorzystywano motyw sobowtóra, *alter ego*, rozdwojenia osobowości itp.

W czeskiej powieści grozy akcję umieszczano w środowisku praskim (w starych domach, krętych uliczkach i zaułkach, rozbudowanych pałacach z mnóstwem zakamarków, połączonych tajemnymi korytarzami i labiryntami).

Kręte, wąskie uliczki, ciemne zaułki i niewielkie domki pagórkowatej Małej Strany w Pradze stanowiły wręcz idealną scenerię dla romantycznych „opowieści z dreszczykiem”, literatury „gotyckiej” czy – w kilkadziesiąt lat później – dla niepokojącej twórczości ekspresjonistów. Jakaż bowiem inna atmosfera mogłaby emanować z miasta, którego ulicami przechadzał się sam doktor Faust czy rabbi Liva ben Becalel... Ktoś kiedyś powiedział, że wystarczy zrozumieć, że wielki Franz Kafka po prostu nie mógł pisać inaczej (Jagodziński 1989, s. 7).

Aby zobaczyć, jak bardzo popularnym i żywotnym gatunkiem była powieść grozy w środowisku czeskim, wystarczy zajrzeć do an-

ny, w szczątkowym stanie, co usprawiedliwiałoby pewne niejasności i niekonsekwencje w tekście. Taka sytuacja dodatkowo naturalnie zwiększałaby ciekawość czytelnika i – przy odpowiednich pasażach – pobudzałaby jego wyobraźnię, w wyniku czego czytelnik sam dopowiadałby sobie brakujące dzieje (teoria białych plam). Podobnym zabiegiem było również wydawanie książki jako dzieła nieznanego autora, które dostało się do rąk wydawcy w dziwny, niewyjaśniony sposób. Często było także powoływanie się na zeznania świadków bądź informatorów, którzy potwierdzali wiarygodność opisywanych wydarzeń (por. Čermák 1968, s. 220).

tologii *Czas i śmierć* (która ze swej natury jest tylko wyborem). Natknijmy się tam na tak znane nazwiska, jak (obok już wymienionego K.H. Máchy, J. J. Kolára i J. Váchala): Joe Hloucha, Alois Jirásek, Jan Opolský, Emanuel z Lešehradu, Jiří Mahen, Jakub Deml, Josef Karel Šlejhar, Artur Breiský czy Richard Weiner. Nie zabrakło tam też naturalnie Jakuba Arbesa, który, jako twórca nowego gatunku wywodzącego się od powieści grozy, czyli tzw. romaneta, w bardzo znaczący sposób zaważył na rozwoju krótkich form narracyjnych na gruncie czeskim.

Autorem terminu *romaneto* był Jan Neruda (wszystkie informacje o Jakubie Arbesie za: Janáčková 1975), który w 1873 roku w czasopiśmie „Lumír” w swym artykule chciał zwrócić uwagę czytelników na oryginalny ze wszech miar dorobek Jakuba Arbesa, młodego publicysty i prozaika. Już wtedy literat miał na swym koncie krótki utwór *Dábel na skřipci* (1866) oraz owe romaneto *Svatý Xaverius*, które stało się w Czechach bestsellerem.

Czym jednak romaneto różniło się od innych utworów tej doby, że nie zdołano go dopasować do obowiązującego wówczas kanonu gatunkowego? Neruda jego oryginalność widział po pierwsze w rozmiarze: zbyt długie, aby być opowiadaniem, zbyt krótkie, aby je nazwać powieścią. Z kolei określenia typu „mała powieść” bądź mini-powieść mogłyby deprecjonować dzieło w oczach czytelnika sugerując błahy temat. Tymczasem romaneto z założenia miało być utworem o objętości około stu stron, bo mniej więcej tyle jest w stanie przeczytać „średnio wyrobiony” wielbiciel literatury w jeden wieczór. A dlaczego Arbesowi zależało na tym, aby jego książki były czytane „jednym tchem”, bez przerywania lektury? Otóż wynika to z możliwości percepcyjnych człowieka – dzieło przeczytane „na raz”, bez odrywania się od tekstu, nie traci nic ze swej dynamiki. W tym wypadku pisarzowi łatwiej jest budować napięcie w utworze, jeśli ma pewność, że odbiorca nie będzie potrzebował „oddechu” – autor może wtedy zrezygnować z retardacji i innych zabiegów ułatwiających czytelnikowi przerywanie lektury długiej powieści. Jest to dosyć ważne w przypadku powieści gotyckiej i gatunków od niej pochodzących ze względu na

tzw. „matematykę” grozy, a więc stopniowanie napięcia. Można się spodziewać, że odbiorca nie odrywany od książki przez codzienne sprawy intensywniej przeżyje akcję i łatwiej da się omamić jej urokom. Arbes nie zwykł dzielić swego tekstu na rozdziały, ale najczęściej dodawał epilog (czasowo oddalony od czasu dziana się głównego wątku utworu), w którym zamieszczał pewne wyjaśnienia i komentarze. Zatem preferowana przez pisarza średnia objętość jego utworów była wybrana z rozmysłem i bardzo pozytywnie wpłynęła na recepcję jego dzieł.

Początkowo, w latach siedemdziesiątych XIX wieku, typowym miejscem akcji romanet była Praga z jej malowniczymi kościołami, pałacami i licznymi zaułkami (jak pamiętamy, właśnie to miasto ze swą skomplikowaną topografią było również chętnie ukazywane w czeskiej powieści grozy). Arbes stopniowo poszerza wachlarz wykorzystywanej przestrzeni dodatkowo o Wiedeń, Brno i Česká Lipę (pierwsze dwie miejscowości to metropolie nie odbiegające zbyt wiele od Pragi, a więc mogły ją z powodzeniem zastąpić, natomiast ostatnia – Česká Lipa – to miejsce kilkuletniego wygnania Arbesa, do którego powracał w swych utworach raczej z nostalgią). Pisarz preferował tematy aktualne, raczej nie sięgał do historii, aczkolwiek narracja zazwyczaj prowadzona jest w czasie przeszłym i dopiero w epilogu przechodzi się do teraźniejszego lub nawet przyszłego. Bohaterami najczęściej byli mieszczanie – biedni studenci, początkujący pisarze czy dziennikarze, którzy jednak nie tyle byli zajęci walką o polepszenie warunków swej egzystencji, ile raczej mieli czas na poznawanie przyrody czy miejsca człowieka w społeczeństwie. Arbes starał się przedstawić szerokie spektrum socjologiczne Czechów, głównie intelektualistów o zainteresowaniach artystycznych. Od powieści społecznej, tak podówczas modnej, odróżniała romaneto przede wszystkim skrótowość odmalowania rzeczywistości obiektywnej. Postacie romanet nie były przedstawiane jednoznacznie – pisarz starał się wydobyc całe bogactwo ich charakteru, przy czym często bywało, że kreował osobowości niemal patologiczne. Dodatkowo barwność opisów,

cenne spostrzeżenia intelektualne i błyskotliwe puenty uczyniły dzieła Arbesa tak poczytnymi.

Zgodnie z ówczesnymi tendencjami w powieściopisarstwie autor odchodził od narratora wszechwiedzącego na rzecz pierwszoosobowego, subiektywnego. W romanecie kładzie się nacisk głównie na proces wypowiedzi oparty głównie na osobistych refleksjach i wspomnieniach narratora, nierzadko konfrontowanych z wypowiedziami i sądami bohaterów. Taki wybór pociągał za sobą pewne konsekwencje, a mianowicie typ grozy lansowany przez pisarza był także subiektywny, a więc wywoływany nie tyle przez prawdziwe zagrożenie przychodzące z zewnątrz, ile stworzony przez psychikę bohatera. Przy czym, jak to bywało i we wcześniejszych powieściach grozy, Arbes zwykł wyjaśniać wszystkie zagadki. Z drugiej jednak strony romaneta posiadają jakąś głębszą myśl – zmuszają czytelnika do refleksji. Tajemnica jest osią, wokół której skupiają się wszystkie wątki utworu. Przenika ona wszystkie poziomy teksty:

Dosavadní literatura nevěnovala dostatečnou pozornost tomu, co lze nazvat ztajemňující perspektivou, která prostupuje celým textem romaneta, jazykovým pojmenováním počínaje a kompozicí konče. [...] Hlavně však souvisí s tím, že romaneto nemá neosobního vypravěče, který by už předem znal počátek i konec příběhu; má jen osobní vypravěče, jednáním i citem zúčastněné na tom, co vidí, pozorují, co prožívají oni sami i jejich přátelé; vypravěče, kteří se jen dohadují souvislostí pozorovaných jevů i jejich možných důsledků. Tak jsme od prvních vět při četbě romaneta vtaženi do světa, v němž se přemýšlí, pochybuje, uvažuje, a každá z postav tak činí ze svého zorného úhlu a na podkladě své dílčí zkušenosti (Janáčková 1975, s. 13).

Pisarz zwykle bez wahania wprowadza do tekstu motywy zagadkowości, ale próbuje je jakoś uzasadnić:

Motivy neuvěřitelné, nepravdopodobné či fantastické jsou přítom prezentovány tak, že se postupně spěje k dešifrování jejich skutečností podstaty a logiky; bývají nesený snem, stavem halucinace a mimořádného vzepětí obraznosti, z nichž se postava těžce probírá – jako z nemoci (Newtonův mozek aj.). „Desakraticizace” a „demystifikace” v romanetu neplatí však pouze pro motyvy fantastické. Atmosféra záhadnosti, jak ukážeme později, není vztvářena jen fantastickými motyvy a s jejich racionálním objasněním zdaleka nemizí. (Janáčková 1975, s. 26).

Jaroslava Janáčková, za Karem Krejčím, wyróżnia 3 osie, na których zasadza się tekst romaneta. Pierwszą jest omówiona już funkcja narratora pierwszoosobowego, drugą – główny motyw, który wiąże w całość kolejne epizody, jest punktem wyjściowym dla fabuły i tytułu, a trzecią – bohaterowie, zwykle bardzo dokładnie charakteryzowani, czasem nawet ocierający się o patologię (Janáčková 1975, s. 23). Postacie romaneta często występowały przeciwko ustalonemu porządkowi politycznemu bądź społecznemu, były odważne i radykalne w sposobie myślenia. Mają świadomość narzucanych im ograniczeń i nie boją się z nimi walczyć. Przy czym większość z nich jest anonimowa, jak anonimowi są dla nas ludzie z tłumu – zwykle tylko jeden lub dwoje bohaterów posiadają jakieś dane osobowe. Reszcie autor nadaje przezwiska pochodzące od cech ich wyglądu lub zachowania – niektóre z nich nie są pozbawione głębszej symboliki. Język kolejnych postaci nie został nawet zindywidualizowany, charakteryzuje go jedynie duża intelektualizacja (często używanie słów obcych, pojęć fachowych oraz refleksji i cytatów). Pisarz korzystał jednak z różnych gatunków użytkowych i stylizacji (np. przytacza fragment artykułów prasowych, listów, reklam itp.).

Literatura

- A b r a m s E., 1996, *Úvod*, [w:] L. Klíma, *Sebrané spisy. IV. Velký román*. Praha: Torst.
- B a l u c h J., 1980, *Postowie*, [w:] L. Klíma, *Cierpienia księcia Sternenhocha*. Przeł. J. Baluch. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Č e r m á k J., 1968, *Na okraj černého románu*. „Světová literatura”, nr 1
- Dějiny české literatury*, 1960, red. J. Mukařovský. T. II. *Literatura národního obrození*, red. F. Vodička. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.
- H r a b á k J., 1981, *Čtení o románu*. Praha: Statní pedagogické nakladatelství.
- H o l ý J., 1998, *Witkacy, jeho český odpowiednik Ladislav Klíma i fantastyka o znamionach utopii*. „Tygiel Kultury”, nr 6–8.
- J a g o d z i ń s k i A.S., 1989, *Wprowadzenie*, [w:] *Czas i śmierć. Antologia czeskich opowiadań grozy z XIX i początków XX wieku*. Wybór i opracowanie A. S. Jagodziński. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- J a n á č k o v á J., 1975, *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy*. Praha: UK.
- K l í m a L., 1967, *Vteřiny věčnosti. Prózy, listy, eseje, sentence*. Praha: Odeon.

- K l í m a L., 1980, *Cierpienia księcia Sternenhocha*. Przeł. J. Baluch. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- K l í m a L., 1996, *Sebrané spisy. IV. Velký román*. Praha: Torst.
- K l í m a L., 2004, *Jak będzie po śmierci i inne opowiadania*. Wybrał, przełożył i opracował L. Engelking. Warszawa: Słowo/Obraz/Terytoria.
- K r e j č í K., 1975, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel.
- M o c n á D., P e t e r k a J. a kol., 2004, *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl: Paseka.
- V á c h a l J., 1990, *Krvavý román. Studie kulturně a literárně historická*. Praha: Paseka.
- W y d m u c h M., 1975, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*. Warszawa: Czytelnik.
- Z u m r J., 1967, *Filosof hrdé lidskosti*, [w:] L. Klíma, *Vteřiny věčnosti. Prózy, listy, eseje, sentence*. Praha: Odeon.

Summary

The Czech specialists of theory of literature distinguish a few terms referring to Gothic fiction: *gotický román*, *hrůzostrašný román*, *román hrůzy*, *černý román*, *krvavý román* (*krvák*, *krvas*). The existence of so many names of this genre results from the adaptation of various terms belonging to different (national) literary traditions, for example *gotický román* is a translation of an English term *The Gothic novel*; *román hrůzy* derives from the German word *Schauerroman*, whereas *černý román* is a translation of a French expression *roman noir*.

Krvavý román was popularized by Josef Váchal, who in his work not only attempted to show the prototype of the “bloody novel”, but also presented his own opinion concerning the position of this genre in Czech literature. The writer believes that *krvavý román* derives from the traditional Medieval tales of knights, as well as from the 16th century court tales, particularly those referring to the history of papal court. The author of the article decided to describe the development of this particular type of Gothic fiction, seeing the roots of the Czech Gothic novel in low literature, composed to entertain the common people, particularly via picaresque stories and tales about brigands.