

Krystyna Kardyni-Pelikánová  
(Uniwersytet Masaryka, Brno)  
Pelikanova.Kristyna@seznam.cz

KAROLA ČAPKA ZABAWA W „KRYMINAŁKI”\*.  
(O GENEZIE I BUDOWIE *OPOWIEŚCI Z RÓŻNYCH KIESZENI*)

Pod zbiorczym tytułem *Opowieści z różnych kieszeni* wydano w Polsce w 1959 roku tłumaczenie Čapkowskich *Povídek z jedné kapsy* oraz *Povídek z druhé kapsy* (1929)<sup>1</sup>. W poniższym tekście tytuły polskie poszczególnych opowiadań podaję za tym wydaniem. Tu chciałabym jedynie zwrócić uwagę na fakt, że nadany książce przez tłumaczy tytuł polski w ograniczony sposób oddaje pole konotacyjne tytułów czeskich. Zaginęło np. wyraźne w tytułach owych ukierunkowanie odbiorcy na skojarzenie tych dwu tomików Čapka ze słowem *rodokapsy* – co jest czeskim skrótem nazwy *román do kapsy*. *Kapsa* oznacza „kieszę”, *rodokapsa* jest z kolei czeskim, żartobliwym skróconym tłumaczeniem nazwy angielskiej: *Pocket Book* (*pocket book, a book, usually paperback, that is small enough to carry in one's coat pocket* – jak tłumaczy ową nazwę Wikipedia). Oznacza więc książeczkę niewielką. W formacie tym początkowo wydawano utwory o nikłej raczej wartości literackiej, dreszczowce czy cikliwą zazwyczaj literaturę dla kobiet. W przypadku Čapka tytuły omawianych tu dwóch tomików lokalizują zarazem owe prace w nurcie bezinteresownego humoru, który lansowała czeska awangarda międzywojenna, humoru będącego czystą intelektualną igraszką ze słowem (taką jak np. tytuł *Vest pocket revue* dosłownie: „Rewia (z czy do) kieszeni w kamizelce” [czes. *vesta* – kamizelka] Voskovca i Wericha). Dodajmy, iż humor znalazł się w centrum zainteresowań młodych czeskich twórców w międzywojniu (Karel Čapek, Karel Konrád, Karel Poláček, Karel Teige, Vladislav Vančura, Jiří Voskovec, Jan Werich i inni). Teige określał go jako czeski „hiperdadaizm” w odróżnieniu od dadaizmu zachodniego, którym również się inspirowano, szczególnie jego zachwytem dla prymitywizmu.

---

\* Mój szkic *Karola Čapka zabawa w „kryminałki”* wyszedł w czeskiej wersji językowej pod tytułem *Hra na detektivku* w monografii zbiorowej *Kniha o Čapkovi*, red. Štěpán Vlašín, Praha: Československý Spisovatel 1988, s. 204–224. Ukazał się w dobie tzw. normalizacji Husakowskiej z ingerencją cenzury wewnątrzredakcyjnej (wyrzucono z niego np. wzmiankę o Josefie Škvoreckim, pisarzu przebywającym wówczas na emigracji, oraz z bibliografii jego pracę, nieco komicznie w recenzji redakcyjnej owo skreślenie uzasadniając: „nie ma zwyczaju cytowania tego nazwiska”, co oznaczało, że nazwisko pisarza jest skazane na przemilczenie). Przetłumaczona przeze mnie wersja polska mojego czeskiego artykułu została zaktualizowana i uzupełniona (Autorka).

<sup>1</sup> Por. Karol Čapek, *Opowieści z różnych kieszeni*, przeł. Maria Erhardtowa, Zdzisław Hierowski, Warszawa: PIW 1959.

Nastąpił wówczas w literaturze czeskiej zwrot ku codzienności, pojmowanej jako wspaniały cyrk w świecie współczesnego miasta i techniki. Cyrk ten miał stać się azylem dla swoistego romantyzmu, a klaun ze swoją ciągle poniżaną i ciągle odradzającą się godnością, klaun nigdy nie tracący z oczu swojego celu i zwyciężający w momencie największego poniżenia – wspaniałym bohaterem. Dostrzeżono wówczas, jak przypomina znawcy tej problematyki, Alena Hájková, poetycką istotę humoru. Vladislav Vančura twierdził nawet, iż „humor to odkrywanie harmonicznego porządku w chaosie świata”.

Karel Čapek, jak sam półzartem przyznaje, dokładnie przestudiował wielką liczbę kryminałów i pisał o nich w prasie<sup>2</sup>. Temu też gatunkowi „literatury czytanej” (która w jego oczach była przeciwieństwem „literatury pisanej”) poświęcił w 1925 roku samodzielny esej<sup>3</sup>, opisując w nim nie tylko genealogię kryminału, ale i jego cechy gatunkowe, a więc „genologię”, by użyć terminologii Karola Krejčego<sup>4</sup>, a także typologię występujących w nim motywów, które zaliczył do znaków konstytutywnych tego gatunku. Jednocześnie za jego pośrednictwem zwracał uwagę na, jak pisze Anna Gawarecka „procesy konieczności umasowienia kultury”<sup>5</sup>. Temat detektywistyczny wyprowadzał z jednej strony z odwiecznego, łowieckiego popędu człowieka (stąd i jego – z pozoru paradoksalne – twierdzenie, iż „kryminał [czes. *detektivka* i *krvák*] jest najstarszą literaturą”), z drugiej zaś strony wiązał go z „ogólnoludzkim motywem eulenspiiglowskim” (temat detektywistyczny jest nowoczesną heroizacją tego, będącego celem samym w sobie [*samoúčelný*]), sprytu. Według Čapka kryminał zręcznie łączy psychologiczny motyw kryminalny, badany z punktu widzenia recepcji (rozkosz odbiorcy przy czytaniu historii pełnej krew w żylach mrożącej grozy) oraz motyw tajemnicy (dęcąca rozkosz intelektu czerpana z rozwiązywania zagadki) – z „motywem sprawiedliwości” (określanym jako „pojedynek przestępstwa z poczuciem ludzkiej sprawiedliwości, która zwycięża siłą inteligencji i przy zastosowaniu metody całkiem ludzkiego prawa [...] z pominięciem jakichkolwiek działań metafizycznych”). Do motywów wyznaczających omawiany gatunek literacki Čapek zaliczył jeszcze „motyw dokonania czynu, w którym romantyzm (przestępca jest przecież banitą, jest bojownikiem walczącym ze społeczeństwem, reprezentowanym przez zorganizowaną i bezosobową moc) łączy się nierozzerwalnie z nowoczesnością. Symbolem tej ostatniej staje się postać detektywa, „męża czynu i wiedzy”, który czegoś pragnie i dąży do celu konsekwentnie i w sposób metodyczny, dzięki czemu staje się „typem heroicznym nowoczesnego człowieka”.

Jak widać, Čapek w swojej rozprawce wydobywał i wysuwał na czoło zagadnień nie tyle problem winy i kary, od dawna rozważany w literaturze, czyli filozofię przestępstwa, ile raczej morfologię gatunku literackiego, jego dominant

<sup>2</sup> Idem, *O umění a kultuře III, Spisy*, díl XIX., Praha: Československý Spisovatel 1986.

<sup>3</sup> Idem, *Holmesiana čili O detektivkách*, w: *Marsyaš, Spisy*, díl XIII., Praha: Československý Spisovatel 1984.

<sup>4</sup> Por. np. studium Karel Krejčí, *Powieść Jana hr. Potockiego, jej genologia i genealogia*, czeska wersja „Slavia” 1971, nr 4, s. 554–576, tłumaczenie polskie w: *Litteraria Humanitas VIII*, Brno: Masarykova univerzita 2000, s. 207–233; zdaje się z kolei, że pojęcie „genologia” w tym wypadku bliskie jest opisowi zjawiska, które Stefania Skwarczyńska określa jako „instrumentację rodzajową”.

<sup>5</sup> Por. Anna Gawarecka, *Margins i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2012.

strukturalnych, które dostrzegał w rozwiązywaniu zagadki oraz w pojedynku inteligencji z romantycznym buntem (detektyw *contra* przestępcę). W owym romantycznym pojęciu przestępstwa dostrzec można nie tylko Schillerowską, ale i ludową, Janosikowską tradycję, w której niesprawiedliwemu, wytwarzanemu na podstawie stanowych przywilejów prawu przeciwstawiono prawo ludzkiego serca, obdarzającego współczuciem „szlachetnego złoczyńcę”.

Kryminał w eseju Čapka jest więc formą angażującą zarówno rozum, inteligencję, jak i serce i nie staje się wyłącznie czystą „logiczną zabawą”, jak bywa później często definiowany w literaturze fachowej. O tym odkryciu Čapka należy pamiętać przy analizie jego własnych prób opanowania owego gatunku.

Zainteresowanie Čapka kryminałem nie było w swoim czasie w europejskim kontekście literackim czymś wyjątkowym. Przeciwnie: na przełomie XIX i XX wieku gatunek ten wywołał wiele refleksji krytycznych. Gilbert Keith Chesterton w 1901 roku bronił go poprzez podkreślenie występującego w nim inteligentnego powiązania „romantyzmu policyjnego” z poezją cywilizacji<sup>6</sup>. W 1924 roku Austin Freeman rozważał sztukę pisania kryminałów (*The Art of the Detective Story*), a cztery lata później powstał The Detection Club, któremu przewodniczył wyżej wspomniany Chesterton. We Francji do rozwoju popularności tego gatunku, rozwijanego przez Emila Gaborieau, Gastona Leroux i Morice’a Leblanca, przyczyniło się bez wątpienia zainteresowanie nim przez twórców z kręgu literackiego skupionego wokół Guillaume’a Apollinaire’a (właściwie Wilhelm Apolinary Kostrowicki)<sup>7</sup>. Można również domyślać się wpływu działalności teatru Grand-Guignol (1899–1962) nazywanego niekiedy sarkastycznie „państwową szkołą przestępstwa”. O upodobaniu do owego gatunku we Francji świadczy też powstanie jego dziejów już w końcu lat dwudziestych<sup>8</sup>. W tymże czasie Bertold Brecht gromadził materiał dla przestudiowania literatury dotyczącej gatunku kryminału. W Związku Sowieckim gatunek ów analizował Wiktor Szklowski w swojej *Teorii prozy* (1925), w Polsce bronili go, biorąc pod uwagę zainteresowanie czytelników, Zygmunt Wasilewski (w 1907 roku) i Karol Irzykowski (w 1908 roku), a w monografii poświęconej Chestertonowi (1929) Wacław Borowy<sup>9</sup>. Specyficzną typologię gatunku wraz z przeglądem jego dziejów i postaci w poszczególnych literaturach europejskich zawiera obszerne studium Stanisława Baczyńskiego<sup>10</sup> (ojca poety Krzysztofa Kamila Baczyńskiego). W Stanach Zjednoczonych rozwój literatury sensacyjnej śledził już w roku 1907 Francis Ward Chandler<sup>11</sup>, w 1929 roku zaś Willard Huntington Wright (pseudonim Van Dine) napisał słynnych *Dwadzieścia zasad budowy powieści detektywistycznej*. Kilka tych wyżej wspomnianych prac wytwarza głównie kontekst i tło

<sup>6</sup> Gilbert K. Chesterton, *Defence of the Detective Story*. Opierałam się na polskim przekładzie: *Obrona niedorzeczności, przekory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, przeł. Stanisław Baczyński, Warszawa: Rój 1927.

<sup>7</sup> Roman Zimand, „Uznanie” i „nobilitacja” literatury kryminalnej, „Kultura i Społeczeństwo” VII, 1963, nr 2; idem, *Kilka prac o „złej” literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4.

<sup>8</sup> Régis Messac, *Le „Detective novel” et l’influence de la pensée scientifique*, Paris: Encrage 1929.

<sup>9</sup> Roman Zimand, „Uznanie” i „nobilitacja”..., s. 95–97.

<sup>10</sup> Stanisław Baczyński, *Powieść kryminalna*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Literacko-Naukowe 1932.

<sup>11</sup> Francis W. Chandler, *The Literature of Roguery*, New York: Franklin 1907.

literackie dla eseju Čapka<sup>12</sup>, choć można przypuszczać, że niektóre z nich (np. esej Chestertona) mogły inspirować jego własną twórczość w tej dziedzinie.

W wieku XX powieść kryminalna, która rozwijała się na podstawie powieści o stopniowo odkrywanej tajemnicy i która wchłaniała w siebie pierwiastki powieści grozy, powieści walterscottowskiej (dualizm „czarnych” i „białych” postaci) oraz powieści awanturniczej, zaczyna się wyraźnie dzielić na dwie odmiany czy modele gatunkowe, które zgodnie z literaturą cytowaną w przypisach możemy charakteryzować w sposób następujący:

a) kryminalna powieść-problem (*crime story*), w której punkt ciężkości spoczywa na przestępstwie; autorzy rozwiązują w niej przede wszystkim problemy moralne, psychologiczne, społeczne i „techniczne”; dzieło ma odpowiedzieć na pytanie: dlaczego i jak to zrobił?

b) powieść detektywistyczna (*detective story*) czyli powieść-zagadka odpowiadająca na pytanie: kto to zrobił? Punkt ciężkości nie pada w niej na przestępstwo, ale na poszukiwanie sprawcy.

Pierwszy ze wspomnianych typów zbliża się do literatury „wysokiej”. Jego prawozorem jest mit o Kainie i Ablu, a za prototyp bywa uznawana Dostojewskiego *Zbrodnia i kara*. Klasykiem tego typu gatunku jest Dashiell Hammett. Świat powieści kryminalnej owego typu nie bywa światem racjonalnym, przeciwnie – mogą w nim panować siły irracjonalne. Wartości w owym świecie bywają zrelatywizowane (zbrodnia ukazana na tle społecznym i psychologicznym może być zrehabilitowana, detektyw nie zawsze stoi po stronie dobra, sprawiedliwość nie musi zwyciężyć, a zbrodnia może zostać niewyjaśniona). Detektyw bywa w tym typie powieści zdeheroizowany, często jest nim płatny pracownik aparatu ścigania. Aby wyjaśnić zbrodnię, używa on różnych metod: od bezpośredniego przenikania w istotę rzeczy za pomocą intuicji, poprzez usiłowanie wczucia się w sytuację zbrodniarza – aż po rzemieślniczą rutynę. Jest człowiekiem zwyczajnym, czasem śmiesznym, a czytelnik akceptuje go właśnie dzięki owym ludzkim rysom charakteru. Kompozycja takiej powieści bywa otwarta, a czytelnik musi jej problem centralny rozwiązać sam. Tak zazwyczaj dzieje się w dziełach zbliżających się do literatury „wysokiej”. Jednakże ten typ powieści kryminalnej może się ograniczyć wyłącznie do sensacyjnie zapętlonej fabuły i śledzenia zbrodni. W takim przypadku powieść zmienia się w *thriller* (dreszczowiec, czesk. *trhák, krvák*), portretujący w sposób iluzjonistyczny czy niemal naturalistyczny przemoc, a ignorujący logikę artystycznej narracji o wypadkach.

Typ drugi, prawdziwa powieść detektywistyczna, bywa definiowany jako powieść-zagadka, która zbliża się do łamigłówki, szarady, zabawy, powieści tajemnic, a dzięki temu zdąża ku literaturze lżejszej, ale dość od czytelnika wymagającej, literaturze, która liczy na intelektualne zdolności ducha ludzkiego. Ważnym rysem tej odmiany powieści z tajemnicą jest konstrukcja zamknięta. Akcja kończy się rozwiązaniem zagadki, samo zaś jej rozplątanie ma swoje prawa. Jako prawzór powieści detektywistycznej bywa wymieniany mit Edypa, prototypem są nowele Edgara Allana Poea, a klasykiem tego typu powieści jest Conan Doyle i jego kontynuatorzy. Świat kryminału ma konstrukcję racjonalną, kieruje się logicznymi, rozsądnymi zasadami, hierarchia wartości jest w nim stała

---

<sup>12</sup> Pełniejsze dane dotyczące prac o literaturze kryminalnej w Czechach i w Polsce starałam się zebrać w załączonej bibliografii.

i jednoznaczna (dobro i zło). Przestępstwo nie przeradza się w nim w pytanie, jest raczej problemem poznania. Bohater-detektyw znajduje się po stronie dobra. Z reguły bywa nim dyletant-intelektualista (szczególnie u klasyków), który często prowadzi „walkę” na dwu frontach: przeciw zbrodni i przeciw niemrawej policji. W działaniach polega wyłącznie na logice, rozumie i – zwycięża. Podziw czytelnika zyskuje zarówno racjonalnym podejściem, jak i kontemplacyjną, ograniczającą się do przemyśleń nieruchawością. I tu wszakże możemy zaobserwować rozwojowe przemiany: detektywa-amatora stopniowo zastępuje profesjonalista, inspektor policji, zwykły człowiek z wszystkimi ludzkimi słabościami i śmiesznościami.

W obu modelach powieści o przestępstwach konflikty bywają wyostrzone, szybka i wciągająca akcja skupia na sobie uwagę odbiorcy nieoczekiwanymi zwrotami i rozwija się w kierunku wyznaczonym przez fakt popełnienia przestępstwa oraz przez etyczno-prawne skutki owego faktu. O ile wszak w kryminale akcja rozwija się w prostym następstwie czasowym, w powieści detektywistycznej zazwyczaj dochodzi do inwersji czasowej: najpierw zostaje popełniona zbrodnia przez nieznanego sprawcę, a dopiero później następuje rekonstrukcja wypadków, które wyjaśniają, jak do przestępstwa doszło (dlatego też Jan Cigánek podkreśla znaczenie sceny ostatniej, w której monolog detektywa wyjaśnia zagadkę).

W powieści kryminalnej i detektywistycznej czas i przestrzeń są takie same jak czas i przestrzeń w powieści realistycznej, a tym samym są identyczne z rzeczywistością pozaliteracką, w ambitnej powieści kryminalnej pełnią zaś funkcję podobną do tej, jaką spełniają w powieści realistycznej: tworzą środowisko naturalne, wyjaśniają społeczne i psychologiczne okoliczności popełnionego czynu. W powieści detektywistycznej jednakże funkcja ta się zmienia, czas i przestrzeń nie służą w niej bowiem społecznej lokalizacji czynu. To po prostu „przestrzeń życiowa”, w której powstaje konflikt i dochodzi do zbrodni. Ów konflikt jest konstrukcją rozumu. Podczas kiedy w powieści kryminalnej miejsce akcji bywa zmienne – w powieści detektywistycznej akcja z reguły toczy się w jednym miejscu (np. pensjonat itp.).

Z filozoficznego punktu widzenia literatura detektywistyczna skłania się ku etyce, a jedną z jej właściwości jest dążenie do zobrazowania dobrych i złych stron osobowości ludzkiej. O ile jednak kryminał (w swojej wersji „wysokoartystycznej”) przejawia zainteresowanie ludzką naturą, w centrum uwagi powieści detektywistycznej znajduje się raczej wymodelowany konflikt pomiędzy porządkiem a chaosem wywołany poprzez popełnienie przestępstwa, pomiędzy dyscypliną a jej brakiem, prawem a przestępstwem, detektywem a złoczyńcą<sup>13</sup>.

Powstanie powieści detektywistycznej i kryminalnej wiąże się zazwyczaj z komercjonalizacją literatury oraz z rozwojem kultury masowej. Jak już widzieliśmy w eseju Čapka, przypomina się również o wartościach kompensacyjnych tych gatunków, przynoszących czytelnikowi napięcie i wychodzących naprzeciw jego tęsknocie za romantyką i przygodowością, ale i za sprawiedliwością, i za poznaniem; wartości te działają na jego wyobraźnię, na jego zdolności indukcyjne i dedukcyjne, analityczne i kombinatoryczne. Dzięki tym właściwościom

---

<sup>13</sup> Roger Caillois, *Powieść kryminalna*, w: idem, *Odpowiedzialność a styl. Eseje*, Warszawa: PIW 1967.

zdobywa ów gatunek szeroki oddźwięk wśród czytelników zarówno prostych, jak i wykształconych.

Właściwością powieści kryminalnej jest też specyficzna poetyka tytułów, pełniących funkcję szczególnych zabiegów koncentrowania uwagi (czes. *poutače*)<sup>14</sup>. Zawierają bowiem słowa takie jak „śmierć”, „morderstwo”, „tajemnica” oraz ich synonimy albo terminy prawnicze, sądowe, policyjne, śledcze, co czytelnikowi w sposób jasny mówi, jaki jest temat książki. Obok takich tytułów spotykać się możemy i z nazwami symbolicznymi, czerpiącymi z dziecięcych wyliczanek, piosenek itp., za których pomocą autor zaledwie aluzyjnie naznacza treść czy linię akcji.

Proza detektywistyczna, rozwijająca się w literaturach europejskich, nie była jednakże jedyną dziedziną, w której odnajdujemy kontekst dla *Opowieści z różnych kieszeni* Čapka. Zdecydowanie trzeba tu pamiętać i o czeskiej modyfikacji „powieści z tajemnicą”, jaką było *romanetto* Arbesa. Owa forma prozaiczna syntetyzowała romantyczne i realistyczne inspiracje literackie, spletała fantazję z jasnym sądem, niektóre pierwiastki powieści gotyckiej z powieścią realistyczną, z jej opisem środowiska i jej logiczną konstrukcją fabuły, aspiracje poznawcze i społeczną pozytywistyczną tendencyjność z sentymentalizmem opowieści ludowych. Tak charakterystyczne dla *romanetta* napięcie autor uzyskiwał poprzez nieustanną oscylację między rozumem a intuicją, konkretem a tajemnicą. Celem końcowym takiego postępowania było odkrywanie nieznanych czytelnikowi stron na pozór doskonale znanego mu świata<sup>15</sup>.

Inną czeską, krótką formą narracyjną, o której nie wolno zapominać, rozważając genezę *Opowieści z różnych kieszeni* Čapka, jest *soudnička*<sup>16</sup>, sprawozdanie z sali sądowej, umieszczane w prasie codziennej. Forma ta właśnie w okresie międzywojnia przechodziła metamorfozę strukturalną i z suchego sprawozdania reporterskiego czy dydaktycznego exempla-ostrzeżenia zmieniała się w małą formę epicką, w artystyczną opowieść o oskarżonym i o prawnym, społecznym, psychologicznym czy nieetycznym jego czynie. Narrator-sprawozdawca zajmował w niej stanowisko pośrednie między sędzią a obrońcą, zbliżając się wszakże bardziej ku temu drugiemu. Wyrażając swoje współczucie, pozostawiał dla siebie możliwość spojrzenia z góry, z dystansu, którym dawał wyraz dzięki narracji humorystycznej. Cytowanie wypowiedzi czy osądów, dochodzących z głębi sali sądowej, wprowadzało żartobliwe iskrzenie, wiodło ku zderzaniu kultury „wysokiej” (paralele historyczne, aluzje literackie narratora) z naiwnym ludowym filozofowaniem, odzwierciedlającym się w przysłowiach, powiedzonkach, porównaniach itp. Konfrontacja człowieka indywidualnego z normatywizmem instytucji-sądu, która znajdowała swój wyraz już w samym języku wypowiedzi oskarżonego i w wyroku sądowym, wskazywała na różnice między subiektywną

<sup>14</sup> Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*, Praha: Melantrich 1948, s. 121.

<sup>15</sup> Jaroslava Janáčková, *Romaneto v české próze 19. století*, Praha 1975, także mój szkic *Między mimetyzmem a szyfrem tajemnicy: czeskiego romanetta strategie narracyjne*, w: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. Johann Biedermann, Grzegorz Gazda, Irena Hübner, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2007.

<sup>16</sup> Jaroslava Janáčková, *Uvažování nad 141 soudničkami*, „Česká literatura” 1969, č. 5. O wykorzystaniu *soudničky* w *Povídkách* por. też Antonín Přidal, *K proměnám detektivky u G. K. Chestertona a K. Čapka*, w: *Jubilejní ročenka Kruhu moderních filologů při ČSAV*, Praha 1986, s. 53.

motywacją czynu a obiektywną oceną tegoż, na poziomie metaforycznym sygnalizowała zaś wieloznaczność życia i ludzkich działań.

Trzecia forma, na którą należy zwrócić uwagę, jest również związana z prasą. Chodzi tu o rodzaj wiadomości prasowej (opisanej przez francuskiego krytyka i teoretyka Rolanda Barthesa<sup>17</sup>), nazwany *fait divers* (wiadomości różne), przez Melchiora Wańkowicza zwana „michalkami”, dziś *news*, często należące do „czarnej kroniki”. Chodzi o typ wypowiedzi dziennikarskiej informującej o wypadkach niezwykle zdarzających się w życiu codziennym, całkowicie nieprzewidywalnych, wymykających się jakimkolwiek prawidłowościom. Wypadkach, w których stosunki przyczynowo-skutkowe są absolutnie zerwane, ludzie reagują w nich w sposób przesadny w stosunku do zaistniałego faktu, który ową reakcję wywołał, albo pewne fakty występują w niesłychanej obfitości. W formach *fait divers* dochodzi do specyficznej gry między tym, co racjonalne, a tym, co irracjonalne, co powoduje, że owe formy dziennikarskie według teoretyków gatunku zastępują współczesną baśń, wychwytyują „cudowność” współczesnej cywilizacji. Ma ona swoje źródło w grze przypadków rodzących nieprawdopodobieństwo najbardziej rzeczywistej rzeczywistości. Rzeczywistość owa jest (mimo swej autentyczności) formowana tak, jakby naśladowała fikcję literacką, zawiera pewną dwu- czy wieloznaczność, pewien naddatek semantyczny i wskazuje na zdolności „artystyczne” życia.

Jak się rysują na powyższym tle *Povídky z jedné kapsy* i *Povídky z druhé kapsy* Karola Čapka? Zaczniemy od poetyki tytułów. Pierwsza część obu zbiorów nazwą genologiczną *povídky* mocno zakotwiczona jest w czeskiej tradycji tworzonej już od Jana Nerudy (słynne *Malostranské povídky*). U Čapka pełni więc funkcję skondensowanego manifestu literackiego, ma identyfikować dzieło z określonym wzorem istniejącym już w świadomości literackiej, ma zwracać uwagę czytelnika na fakt, że dostał do ręki krótką literacką formę fabularną. Jest to właściwie ta część informacji, którą czytelnik zyskuje zazwyczaj z podtytułu. Tytuł jednakże z reguły przynosi informacje również o treści dzieła, jest jej skróconym, czasami symbolicznym odzwierciedleniem, podchwytuje ideową dominantę tekstu, sygnalizuje, pod jakim kątem widzenia należy ów tekst odbierać.

Według typologii tytułów proponowanej przez Josefa Hrabáka<sup>18</sup> oba zbiory opowiadań Čapka przynależą do typu tytułu z przydawką. Tradycyjnie owa przydawka bywa wyrażona przez przymiotnik (*Malostranské, Předměstské*) i informuje o środowisku, którego opowiadanie dotyczy. Co jednak podpowiadają czytelnikowi wyrazy „z jednej kieszeni” oraz „z drugiej kieszeni”? Jakie znaczenie ma treść owego komponentu tytułu? Z pozoru mogłoby się wydawać, że żadne. W rzeczywistości jednak druga część nadanego przez Čapka tytułu w sposób żartobliwy nawiązuje (jak już wyjaśniano) do gatunku sensacyjnej literatury brukowej, nazywanej w Czechach *rodokapsy*. W ten sposób autor nie tylko zaznaczył pokrewieństwo tych utworów z powieścią sensacyjną, ale i ich odrębność (komiczna zamiana przymiotnika „do” na przymiotnik „z”). Przydawka Čapka „z kieszeni” przywołuje kolejne asocjacje: mianowicie obraz dobrego „dziadka-czarodzieja”, który sypie darami, wyjmując je najpierw z jednej, potem z drugiej

<sup>17</sup> Roland Barthes, *Structure du Fait divers*. Pracę tę poznałam za pośrednictwem polskiego studium Michała Głowińskiego, *Gry powieściowe*, Warszawa: PWN 1973, s. 327–328.

<sup>18</sup> Josef Hrabák, *K morfologii současné prózy*, Brno: Nakladatelství Blok 1969; także Danuta Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

kieszeni. A ponieważ owymi „prezentami” są opowieści, druga część tytułu sugeruje pewną sytuację narracyjną, przywołując jednocześnie wyobrażenie starego barda ludowego, który szczerze obdarowuje słowem swoich słuchaczy. Polskie objęcie obu tomików jednym tytułem niestety nie sugeruje gatunku i dalekie jest od tchnących żartobliwą poezją tytułów czeskich.

Możemy więc powiedzieć, że w tytułach czeskich, niemających pozornie wiele wspólnego z treścią, treść owa znalazła swój wyraz. I one bowiem pełnią funkcję strzałki, ukazującej czytelnikowi kierunek recepcji: ze specyficznym Čapkowskim humorem podpowiadają, do jakiego gatunkowego i tematycznego kręgu oba zbiory się zbliżają. Jednocześnie już w tytułach zmieścił autor tak charakterystyczną dla owych opowieści oscylację między „literackością” i codziennością, pełną familiarnej (lecz nie prostackiej) żartobliwości. Występujący w tytułach pierwiastek komizmu nie jest jednak sygnałem lekceważenia czy chęci parodiowania gatunku opowieści. Čapek miał wysokie mniemanie o owym gatunku:

Krótkie opowiadanie uważa się za „drobiazg”, za „zadanie proste”, czy po prostu za coś, co nie ma nic wspólnego „z wysiłkami stworzenia wielkiej formy” ani z „wyższą syntezą ideową”. Trudno z takim poglądem dyskutować. Chyba, żeby się znalazł krytyk, który by zechciał zastanowić się głębiej nad estetyką i filozofią opowiadania. [...] Do tego, by stworzyć opowiadanie, potrzeba wiele pomysłowości i doświadczenia [...] napisanie opowieści wymaga bądź szczęśliwej wyobraźni, bądź (i to przede wszystkim) porządnej dawki realizmu<sup>19</sup>.

Pokolenie, do którego należał Čapek, jak to zauważył Jiří Opelík, wiodła ku opowiadaniu współpraca z prasą, która wprost domagała się krótkich form prozaicznych<sup>20</sup>.

*Opowieści z różnych kieszeni* nie są też podzwonnym dla gatunku detektywistycznego, chociaż ich autor sądził, iż „przed naszymi oczyma chyli się ku zanikowi znów jeden z gatunków literatury popularnej. Skończyły się baśnie, zanika powieść historyczna, kończy się też epoka gatunku detektywistycznego. Tylko kicz pozostaje”<sup>21</sup>.

Nie zważając na tę smutną (i niestety sprawdzającą się w naszych czasach) prognozę, można sądzić, iż *Opowieści z różnych kieszeni* były jednak próbą ukazania możliwych dróg dalszego rozwoju tego gatunku. Dążenie to sygnalizuje już sama, grająca znaczeniami, forma ich tytułów<sup>22</sup>, w których dość często występują odwołania gatunkowe. W zbiorze pierwszym obejmującym 22 utwory znajdujemy je w 12 opowiadaniach, w drugim z 22 utworów w 11 pojawiają się słowa związane z dziedziną prawa, śledztwa, rozwiązywania zagadki: dowód, kasiarz, morderstwo, oszust matrymonialny, podpalacz, przestępca, przestępstwo, przypadek, sąd, sędzia, śmierć, tajemnica, ukradziony, zagubiony, zbrodnia, złodziej,

<sup>19</sup> Karel Čapek, *O umění a kultuře III*, s. 307 (tłum. K.K.-P.).

<sup>20</sup> Jiří Opelík, *Povídka v románových časech*, „Česká literatura” 1970, č. 1, s. 91.

<sup>21</sup> Karel Čapek, *O umění a kultuře*, s. 331.

<sup>22</sup> Pod tym kątem analizuje owe opowiadania Čapka Halina Kuligowska, „Detektywistyczne” opowiadania Karela Čapka a wzory literatury popularnej (*Z problémů novelistiky české lat dvudřiesty*), w: *Z problémů współczesných jazyků i literatur slovianských. Materiály z Konferenci Univerzity Warszawskiego i Univerzity Karola dla uczenia trzdyřiestolecia PRL i trzdyřiestej rocznicy wyzwolenia Czechosłowacji*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1976.



zniknięcie, zwolniony – a więc słownictwo typowe dla gatunku detektywistycznego. Inne tytuły nie są tak jednoznaczne i możemy je podzielić na trzy grupy. Pierwsza z nich wskazuje głównego bohatera: *Věštkyně – Wieszcza, Jasnovidec – Jasnovidz, Básník – Poeta, Grófinka – Hrabianka*, a także: *Experiment prof. Rousse – Eksperyment prof. Roussa, Oplatkův konec – Koniec Oplatki*. Do tej grupy można zaliczyć tytuły, w których przydawka ma kształt zdania: *Muž, který se nelíbil – Człowiek, który się nie podobał, Muž, který nemohl spát – Człowiek, který nie mógł spać*. Wszystkie tytuły tej grupy mówią o jakimś stanie bohatera lub o jego czynności, zawodzie, czasem o nieakceptowanym przez otoczenie wyglądzie czy zachowaniu, nie sugerują jednak przy tym, że mamy do czynienia z gatunkiem detektywistycznym.

Formę rzeczownikową otrzymały inne tytuły: *Rekord, Kupon – Kwit, Závrát – Zawrót głowy, Jehla – Igła, Telegram*. Niektóre z nich występują z przydawką: *Modrá chryzantéma – Niebieska chryzantema, Ušni zpověď – Spowiedź na ucho, Poslední soud – Sąd Ostateczny, Poslední věci člověka – Rzeczy ostateczne człowieka*. W takim wypadku przydawka sugeruje możliwość metaforycznego rozumienia treści. Tytuły rzeczownikowe są jednocześnie – jak w noweli klasycznej – motywem centralnym, owym „sokołem” z noweli *Dekameronu*, stanowiącym oś kompozycyjną opowieści i mają istotne znaczenie dla zrozumienia zawartej w niej pointy.

Ostatnią grupę tworzą tytuły odwołujące się do świadomości gatunkowej odbiorcy (np. raczej neutralne „opowiadanie” czy „historia” lub szczególnie bogata w znaczenia „ballada”, sugerująca, że czytelnik może się spodziewać powiazań pierwiastków lirycznych i dramatycznych, ciężących jednocześnie ku twórczości ludowej, ale i romantycznej (środowisko, bohater).

Jak widać z powyższego przeglądu, Čapek już w tytułach zachował ową ambiwalencję znaczeń, ową migotliwą grę pomiędzy odwołaniem się do gatunku „wysokiego” o długiej już tradycji literackiej (opowiadanie realistyczne, nowela klasyczna, ballada) oraz gatunku literatury popularnej: prozy detektywistycznej. Poetyka tytułów obu zbiorów Čapka sygnalizuje więc jeden z głównych czeskich problemów literackich, jakim był, także w mniemaniu autora omawianych zbiorów, problem połączenia wartości komunikacyjnych dzieła z bogactwem budowy jego znaczeń.

Problem ten i tworzenie czeskich oryginalnych gatunków literackich możemy obserwować już od czasów czeskiego odrodzenia w XIX wieku. Oczywiście i to dążenie miało w międzywojniu swój szerszy, ogólnoeuropejski kontekst, odzwierciedlało „postmodernistyczne” (*avant la lettre*) dążenie do zrzucania kostiumów estetycznych i zbliżania się ku prostocie czy „prymitywizmowi” w dobrym tego słowa znaczeniu. Było też próbą kontynuowania tradycji ułatwiającej kontakt z czytelnikiem, a obecnej w czeskiej kulturze literackiej znów od początków odrodzenia narodowego w XIX wieku. Konieczność nawiązania owego kontaktu, dostrzeganie w czytelniku partnera pisarza, uczestnika aktu komunikacji literackiej<sup>23</sup> Čapek w owym czasie podkreślał w *Marsjaszu* i wypróbował, tworząc i praktykując *sloupek* (szpalta, łam, kolumnienka) w prasie codziennej. Jednocześnie swoim stosunkiem do czytelnika ludowego, swoim uwzględnianiem jego

<sup>23</sup> Pavol Winczer, *Preníkanie forem konzumnej literatúry do „vysokej” literatúry v umeleckej proze po druhej svetovej vojne (Autorova stratégia voči čitateľovi)*, „Slavia” 1978, č. 1.

możliwości percepcyjnych, wspieraniem dążeń i wysiłków takich pisarzy, jak Rais, Herrmann, Baar i inni, by łączyć w twórczości idee oraz wysokie wymagania estetyczne z zabawą – nawiązywał do twórców odrodzenia narodowego, ale i do tęsknoty Jana Nerudy za literaturą dostępną i zrozumiałą dla wszystkich<sup>24</sup>.

Powroty ku zabiegom usiłującym sięgać do pewnych elementów gatunku detektywistycznego możemy obserwować w twórczości Čapka dość często. Sam pisarz wspominał, że próbą – choć nieudaną, jak to niesłusznie chyba oceniał – wykorzystania gatunku detektywistycznego były jego wczesne opowiadania<sup>25</sup>. Na obecność schematu tej formy literackiej w opowiadaniu *Hora* zwrócił uwagę Oldřich Králík (metody rozwiązywania zagadki, sposób ścigania złoczyńcy)<sup>26</sup>. Milan Suchomel mówi raczej o „filozoficznych opowiadaniach detektywistycznych” reprezentowanych przez *Božé muky*, podkreślając przy tym fakt, że śledztwo prowadzi w nich jedynie do narastania tajemniczości<sup>27</sup>. Byłyby to więc jakieś opowieści detektywistyczne *à rebours*. O genologicznych powiązaniach *Božích muk* wspomina także Sergej V. Nikolskij<sup>28</sup>, który jednocześnie przypomina, że tego typu zabiegi występują w twórczości czeskiego pisarza dość często (np. *Sprawa Makropulos, Krakatit, Hordubal*).

Nie będzie więc odbiegać od prawdy stwierdzenie, że autor *Opowieści z różnych kieszeni* z pewnym upodobaniem wykorzystywał elementy gatunku detektywistycznego dla swoistej „instrumentacji rodzajowej”<sup>29</sup> poszczególnych utworów. Przyczyny owego faktu należy raczej doszukiwać się w poglądzie Čapka na przyciągającą do czytelnictwa, budzącą zaciekawienie odbiorcy funkcję pełnej napięcia akcji, niż – jak to widzi Nikolskij – w dążeniu autora do utworzenia jakiejś „syntezy gatunkowej”. Wydaje się nawet, że żadne z dzieł pisarza nie było ani nie pragnęło (a nawet chyba nie mogło) być taką syntezą. Niemal każde natomiast wyrażało dążenie do rozwiązania za pomocą wspomnianej „instrumentacji rodzajowej” rzucającego się w oczy dylematu ówczesnej literatury europejskiej: istniejącej w niej wyraźnej sprzeczności czy rozbieżności między wznagającą się intelektualizacją dzieł a odczuwaną pilną potrzebą zrozumiałości i budzenia w czytelniku zainteresowania. Dodajmy, że dziś do spraw tych wraca wielokrotnie w swoich pracach o powieści europejskiej Jiří Trávníček, a także w ostatniej swej pracy *Literatúra v hledání čitatele* (2013) Pavol Winczer, w Polsce zaś Anna Gawarecka w przywoływanej już tutaj, cennej książce *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*.

<sup>24</sup> Jaroslava Janáčková, *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*, Praha: Československý Spisovatel 1985, s. 11.

<sup>25</sup> Karel Čapek, *Holmesiana...*, s. 146.

<sup>26</sup> Oldřich Králík, *První řada v díle Karla Čapka*, Ostrava: Profil 1972.

<sup>27</sup> Milan Suchomel, *Začátky Čapkovy prózy a pragmatismus*, w: *Franku Wollmanovi k sedmdesátinám*, Praha: Statní Pedagogické Nakladatelství 1958.

<sup>28</sup> Sergej V. Nikolskij, *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, Praha: Československý Spisovatel 1978, s. 26.

<sup>29</sup> Pojęcia „instrumentacja rodzajowa” utworzonego na wzór „instrumentacja głoskowa” używa polska uczona Stefania Skwarczyńska na oznaczenie zabiegów wykorzystywania i łączenia przez autora w jednym dziele kilku struktur gatunkowych dających specyficzny efekt migotliwości znaczeń. Por. Stefania Skwarczyńska, *Szczególne typy instrumentacji rodzajowej utworu literackiego* (*Le Rêve Emila Zoli, La Jalousie Alaina Robbe-Gilleta*), w: eadem, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1970, s. 252–272.

Pewną rolę w owej obserwowanej tendencji do kojarzenia ze sobą różnych gatunków mógł odegrać również kubizm ze swoim dążeniem do wydobywania różnorodnego oglądu świata. Zwrócił na to uwagę Alexandr Matuška<sup>30</sup>. Čapek zdawał sobie sprawę ze złożoności swoich *Opowieści z różnych kieszeni* pod względem treści, zawartej w nich filozofii oraz pod względem wytworzonej formy. A objawiło się to już wówczas, gdy protestował przeciw pojmowaniu ich jako dziennikarskiej lektury rozrywkowej, gdy podkreślał ich epistemologiczną istotę oraz eksperymentalny kształt. Ten sąd autora obierało za punkt wyjścia wielu interpretatorów jego dzieła<sup>31</sup>, którzy wszakże skupiali się głównie na uogólnieniu artystycznym i sensie filozoficznym jego utworów. Zwracano przy tym uwagę na dialektyczną łączność *Opowieści z różnych kieszeni* z nowelkami z wcześniejszego okresu twórczości (np. Jan Mukařovský pisał o kontynuacji wczesnych opowieści, a zarazem zaprzeczeniu im. Dzieje się to szczególnie w ich warstwie filozoficznej, która z pesymistycznego sądu o niepoznawalności świata zmieniła się w optymistyczną wiarę w możliwość opanowania świata rozumem i uczuciem, aczkolwiek do poznania – jak sądził autor opowieści – nie prowadzi wyłącznie jedna ścieżka; do osiągnięcia celu tego służyć może zarówno obserwacja, jak i racjonalna dedukcja, zarówno intuicja, jak i rutyna, dobrze opanowane rzemiosło, ale i przypadek, szczęście, a także psychoanaliza, grafologia, podświadome skojarzenia, telepatia, somnambulizm i różne inne podobne zjawiska o charakterze naukowym i paranaukowym).

Znawcy twórczości Čapka niemal zgodnie podkreślają bogactwo znaczeniowe jego *Opowieści*. Przy tej okazji mówi się o jego dążeniu do zastąpienia reprodukcji świata w dziele – jego interpretacją... Podkreśla się fakt, że w centrum uwagi pisarza znajduje się życie i różnorodne formy jego przejawów, które z pasją odkrywcy twórca obserwuje (Matuška). Pean na cześć piękna i poezji zwykłego życia dostrzega w *Opowieściach* Halina Janaszek-Ivaničková, która jednocześnie podkreśla typowy dla ich autora protest przeciw upraszczającemu tegoż życia oglądowi, odkrywanie niecodzienności zwykłych i banalności pozornie niezwykłych zdarzeń.

---

<sup>30</sup> Alexandr Matuška, *Člověk proti zkáze. Pokus o Karla Čapka*, Praha: Československý Spisovatel 1963.

<sup>31</sup> Jan Mukařovský, *Vývoj Čapkovy prózy; Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog; Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka – studie z let 1934–1939*, przedruk w: idem, *Studie z poetiky*, Praha: Odeon 1982; idem, *Dvě knihy povídek o hledání pravdy a spravedlnosti*, w: Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964; Jan Mukařovský, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, „Česká literatura” 1958, č. 3; František Buriánek, wstęp w: Karel Čapek, *Povídky a drobné prózy*, Praha: Naše vojsko 1955; idem, *Karel Čapek*, Praha: Československý Spisovatel 1978; idem, *Čapkovské variace (Eseje o Karlu Čapkovi a o literatuře)*, Praha: Československý Spisovatel 1984; Jiří Hájek, posłowie w: Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, Praha: Československý Spisovatel 1955; Halina Janaszek-Ivaničková, *Karel Čapek czyli Dramat humanisty*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1962; eadem, *Karel Čapek*, Warszawa: Czytelnik 1986; Ivan Klíma, *Karel Čapek*, Praha: Československý Spisovatel 1962; Eva Strohsová, *Karel Čapek. Monografická kapitola z připravovaného 4. Dílu Dějin české literatury*, „Česká literatura” 1968, s. 14–41; Karel Krejčí, *Droga życia i twórczości Karola Čapka*, „Pamiętnik Słowiański” 1970, nr 20 (ten numer „Pamiętnika” przyniósł wiele wystąpień z warszawskiej międzynarodowej konferencji, poświęconej Karolowi Čapkowi).

W interpretacjach *Opowieści z różnych kieszeni* podkreślano wysiłki autora, by odnajdywać podstawowe wartości w elementarnych przejawach życia, wydobywano jego umiejętność ukazania, że zwykły, szary człowiek w ogóle nie jest prymitywny, ale przeciwnie, że jest istotą skomplikowaną i godną uwagi. Przypomina się przy tym o psychologicznych zainteresowaniach badawczych pisarza (Krejčí). Istotę epistemologii i humanizmu zawartą w *Opowieściach z różnych kieszeni* wyprowadza się z czeskich tradycji poszukiwania prawdy i sprawiedliwości (np. włoski badacz Bruno Meriggi<sup>32</sup>). Podkreśla się też, że istotą epistemologii pisarza jest stawianie pytań, dążenie do wywołania w czytelniku niepokoju, zmuszenie go do aktywności myślowej (Buriánek). W pojmowaniu przez Čapka samego istnienia jako wartości pozytywnej, w jego systemie aksjologicznym niektórzy badacze dostrzegli także ślady idyllizmu (Krejčí). Matuška mówi o twórczości pisarza z lat dwudziestych jako o dekadzie iluzji, o jego „arkadyjskim wyobrażeniu prostoty i naturalności” i „humanizmie uczuciowym”, „znającym bliźnich, a nie uciskanych”. Sądy wartościujące twórczość Čapka z lat dwudziestych i trzydziestych, a w jej ramach i *Opowieści z różnych kieszeni*, są niekiedy bardzo ostre. Wytyka się pisarzowi, że dla widzenia i opisu szczegółowych przejawów życia nie dostrzegł pełnej sprzeczności istoty ówczesnego świata, co z kolei ułatwiało mu ukazanie świata idyllicznego, który nigdy nie był zgodny z rzeczywistością. Sformułowania Jiřego Hájka z przedmowy do *Opowiadań* (wydanie Praga 1955) są już bezpośrednim oskarżeniem pisarza o „naiwny, usypiający iluzjonizm”!<sup>33</sup>

Obok dążeń do uchwycenia zasadniczego znaczenia *Opowieści z różnych kieszeni* wiele uwagi w wypowiedziach krytycznych poświęcono sprawom włączenia ich do kontekstu całej twórczości pisarza. Przypominano więc, że złożoność osobowości człowieka oraz motywacji jego zachowań w *Opowieściach* sygnalizuje już trylogię epistemologiczną, z którą łączy je pogląd, iż o powstałym obrazie rzeczywistości decydują nie tylko opisane fakty, ale i zdolności percepcyjne odbiorcy (Mukařovský, Krejčí, Králík).

Mniej natomiast uwagi poświęcili badacze budowie gatunkowej *Povídek*. Jedynym genologicznym wzorcem, z którym bywały porównywane, był dość ogólnikowo ujmowany wzorzec powieści detektywistycznej. Odwoływał się do niego już Jan Mukařovský, który następnie podzielił opowiadania na dwie grupy tematyczne: opowiadanie detektywistyczne i opowiadanie z dziedziny sądownictwa, zauważając, iż obie grupy należą do form złożonych, oscylujących między literaturą i filozofią<sup>34</sup>. Podczas jednak gdy opowiadania detektywistyczne poszukują odpowiedzi na pytanie: jak poznajemy rzeczywistość?, w opowieściach o tematyce sądowej autor rozważa problem, czy można w ogóle osiągnąć sprawiedliwość przy nieuniknionej dawce subiektywizmu w ocenie faktu?

Mukařovský zauważył również różnice strukturalne pomiędzy pierwszym i drugim zbiorem: przy zachowaniu w obu wspólnego motywu centralnego, jakim jest poszukiwanie prawdy i sprawiedliwości, Čapek w zbiorze drugim, według

<sup>32</sup> Bruno Meriggi, *L'Umanità di Karel Čapek*, „Pamiętnik Słowiański” 1970, nr 20.

<sup>33</sup> W swym artykule *Utopie i antyutopie w literaturze czeskiej*, „Prace Polonistyczne 1975, t. 31, usiłowałam ukazać, jak w twórczości Čapka z końca lat dwudziestych konkretny kraj – Czechosłowacja – był pojmowany jako utopia społeczeństwa w miarę możliwości doskonała, chociaż prawdziwą utopię wówczas pisarz we własnej twórczości odrzucał (vide: *Adam Stviřitel*).

<sup>34</sup> Jan Mukařovský, posłowie w: Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy...*, s. 325.

uczonego, stopniowo odchodził od tematu przestępstwa, koncentrując uwagę na problemie mowy potocznej, i to tak dalece, że w wielu opowiadaniach tegoż zbioru jedynym celem staje się „rozkosz opowiadania godnych podziwu opowieści”<sup>35</sup>. Ten Čapka eksperyment językowy Mukařovský w swoich znakomitych studiach analizował dokładnie, wskazując przy tym na jego znaczenie dla rozwoju nowoczesnej prozy czeskiej.

Z gatunkiem narracji detektywistycznej identyfikowali *Povídky* również inni badacze, np. Jiří Hájek oraz František Buriánek; ten ostatni zwracał uwagę zarówno na ich zgodę tematyczną (rozwiązanie zagadki, demaskacja złoczyńcy, motywacja przestępstwa, sposób popełnienia przestępstwa i wykrycia tegoż), jak i pewnych zbieżności w budowie (brak w opowieściach szerokiego tła społecznego czy charakterystyki postaci). Buriánek podkreślał także fakt przekraczania gatunku detektywistycznego dzięki wprowadzaniu uogólnień artystycznych. Sądy powyższe o *Opowiadaniach* uwikłane bywały przeważnie w kontekst ogólnych ocen całej twórczości Čapka bądź przynajmniej jej większego fragmentu. Fakt ten pozwalał krytykom na pewne uogólnienia, także jeśli idzie o ich przynależność gatunkową. Kiedy wszak spróbujemy przyrzeć się poszczególnym opowiadaniom z bliska, stwierdzimy, że sprawa ich budowy gatunkowej wcale nie jest prosta.

Spróbujmy postawić nieco prowokujące pytanie: czy rzeczywiście dominanta gatunkowa *Opowieści z różnych kieszeni* jest związana z gatunkiem detektywistycznym do tego stopnia, że można ją uważać za kościec poetyki obu zbiorów? Jeśli za dominantę nie będziemy przyjmować wyłącznie tematu rozwiązywania zagadki, lecz postawimy sobie za cel wyśledzenie wszystkich wyznaczników owego gatunku (popełnienie przestępstwa – poszukiwanie sprawcy – odsłonięcie tajemnicy – bohaterowie), stwierdzimy, że w zbiorze pierwszym taki schemat gatunkowy mają zaledwie trzy opowieści (*Kupon, Zniknięcie aktora Bendy, Przestępstwo popełnione na poczcie*). I one jednakże zawierają pewien „naddatek” semantyczny. Natomiast we wszystkich pozostałych opowiadaniach mamy do czynienia z wyraźnymi przesunięciami w strukturze gatunkowej czy wprost z „gatunkową wieloaspektowością”, by użyć dawnego sformułowania Stefanii Skwarczyńskiej.

Już w *Przypadku doktora Mejzlika* narrator nie interesuje się ani problemem przestępstwa, tak jak to bywa z reguły w *crime-story* (dlaczego i jak to zrobił?), ani rozwiązywaniem zagadki według recepty zaczerpniętej z *detektive-story* (kto to zrobił?). Pytanie, jakie tutaj się pojawia, przesunięte zostało z obszaru przestępstwa do obszaru psychologii i filozofii, przy czym nie chodzi wcale o psychologię przestępstwa, ale o poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak bohater w ogóle mógł swój „przypadek” rozwiązać. Ową psychologiczno-filozoficzną problematykę, dla której wyrażenia spodziewalibyśmy się wykorzystania monologu wewnętrznego, mowy pozornie-zależnej (a więc zabiegów, po które nowoczesna proza psychologiczna sięga dla uzyskania efektu psychologizacji i subiektywizacji wypowiedzi), autor wcielił w dialog, będący cechą maksymalnej obiektywizacji i teatralizacji epiki (przejście od opowiadania – *telling* do przedstawienia – *showing*). Jednocześnie wszak owe specyficzne zabiegi twórcy wcale nie wywołują w odbiorcy uczucia dysharmonii, niezgodności. A dzieje się

<sup>35</sup> Ibidem, s. 328.

tak dlatego, że idealnym łącznikiem między niejednorodnymi, niemal przeciwnymi sobie pierwiastkami jest w dziele Čapka humor, w którego obszarze zderzenia elementów różnorodnych nie tylko nie przeszkadzają, ale są wręcz pożądane i oczekiwane.

W *Błękitnej chryzantemie* brak zarówno przestępstwa, jak i bohaterów typowych dla gatunku kryminalnego. Motorem wprowadzającym zdarzenia w ruch jest namiętność, pasja, która poszukiwania zagadkowego kwiatu zamienia w pytanie psychologiczne: dlaczego zabrakło sukcesu? Opowiadanie przynosi i odpowiedź: zawiniła tu ludzka inercja, stereotyp postępowania, którą naruszyć zdoła jedynie bądź absencja jakiegokolwiek refleksji (szalona Klara), bądź też owa wspomniana pasja. Motyw poszukiwania niespotykanego kwiatu i typ rozwiązania akcji sytuuje to opowiadanie bardzo blisko baśni (przypomina znany motyw poszukiwania kwiatu paproci), ale i opowieści symbolicznej.

Niektóre opowiadania kojarzą się z oświeceniową powiastką filozoficzną zarówno dzięki sposobowi ironicznej charakterystyki postaci, jak i dzięki wprowadzeniu pointy (czasem uwydatnionej graficznie) burzącej sens całego zdarzenia, podkreślającej dystans autora oraz fakt, iż fabuła istnieje wyłącznie jako pretekst dla uwypuklenia podtekstu filozoficznego (*Jasnowidząca*, *Wyraźny dowód*, *Tajemnica pisma*, *Przypadki pana Janíka*).

W niektórych opowieściach może jednakże puenta odgrywać jeszcze inną, całkowicie odrębną rolę. Na przykład w opowieści *Kupón (Kwit)* bohaterka opowiadania wyrzuciła kwit, który pomógł w zdemaskowaniu zbrodniarza z opowiadania detektywa Součka. Motywacja bezwiednego ruchu odrzucenia kwitu, wypowiedziana w kilku słowach przez narratora autorskiego, wyznacza w konstrukcji całości miejsce, w którym dochodzi do transformacji opowiadania detektywistycznego w melodramat.

W *Upadku rodu Votických* rekonstrukcja wypadków dokonywana przez doktora Mejzlíka przy pomocy archiwisty Divíška brzmi jak rozdział legendy rodowej rozpisany na dwa głosy. Logiczne rozważania postaci pozornie rozwiążą zagadkę, ale stwierdzone fakty zostają w puencie podane w wątpliwość. Czytelnik zaś pozostaje z niewypowiedzianym pytaniem, będącym jednocześnie dyskusją z poetyką gatunku detektywistycznego: czy w gruncie rzeczy nie jest to tak, że prawda płynąca z logicznych rozważań jest jedynie tworzeniem fabuły, zabawą?

Na ślad legendy o Janosiku naprowadza czytelnika opowieść *Koniec Oplatki*, zaczynająca się jak prawdziwa *crime-story*: jest przestępstwo, przestępca, są ścigający go policjanci. Wydawać by się mogło z początku, że śledztwo ukierunkowane będzie raczej na wykrycie motywu przestępstwa. Ale ów motyw poznajemy jakby przy okazji, „po drodze” (Oplatka jest śmiertelnie chory i nie ceni swojego życia). Pościg za przestępcą zmienia się w nagonkę, w której sfera „myśliwych” prześladowuje osamotnionego przeciwnika, wyzywającego swoim bezsensownym (choć swoiście romantycznym) buntem na pojedynki całe zorganizowane społeczeństwo. „Pojedynek” ów przydziela znaki plus i minus zupełnie inaczej, niż się to wydawało z początku opowieści. Oplatka złapany i zamordowany przez gromadę prześladowców już nie jest zwykłym przestępcą, pada na niego bowiem blask jakiejś Janosikowej odwagi.

Do gatunku sprawozdania z rozprawy sądowej (*soudnička*) zbliżają się wielce *Zbrodnia w chalupie* oraz *Zwolniony*. W obu opowiadaniach odnajdujemy typowe dla owego gatunku zderzenie bezosobowej instytucji sądowej z jednostką i jego

subiektywną prawdą, z jego indywidualnym podejściem do życia, uwarunkowaną mentalnością, kształtowaną przez szczególne okoliczności. Čapek jednakże nie poprzestaje na prostym zderzeniu bezosobowej prawdy prawa-sądu oraz prawdy indywidualnej, prawdy jednostki. On drąży głębiej i stawia pytanie, które w sprawozdaniu sądowym nie występuje: jaką decyzję ma podjąć sędzia, którego wiedza wybiega poza świadectwo zgromadzonych faktów, który umie zrozumieć człowieka zwolnionego z więzienia, który wreszcie dokładnie poznał okoliczności, w jakich do przestępstwa doszło? Odpowiedzią na te pytania są opowieści *Rekord*, *Ślad* i *Sąd Ostateczny*.

Pierwsza z nich rozwija jakby motyw baśniowy: jej główny bohater Vašek Lysický został wystylizowany na niemal dobrotliwego olbrzyma, który popełnił przestępstwo, broniąc brutalnie napadniętego chłopca. Elementy baśniowe szybko jednak się rozplývają w pełnym komizmu obrazku, ukazującym przesłuchanie prowadzone przez dwóch zapalonych kibiców sportowych: żandarma i sędziego. W rezultacie ich subiektywnej stronnictwa ten sam fakt raz wydaje się przestępstwem, w odmiennym zaś ujęciu – wielkim osiągnięciem, nadzwyczajnym wyczynem sportowym.

W *Śladach* komisarz Bartošek broni się przed niebezpieczeństwem interpretacji subiektywnej w ten sposób, że z zasady nie zajmuje się niczym, co nie jest wyraźnym wykroczeniem przeciw obowiązującemu prawu. W *Sądzie Ostatecznym* postawę komisarza Bartoška autor wzmacnia, ukazując konsekwencje odwrotnej sytuacji: Boska wszechwiedza pozwala wprowadzić na odpuszczenie win, ale uniemożliwia karanie ich. W ten sposób od sprawozdania sądowego poprzez obrazek satyryczny doprowadzeni jesteśmy w *Opowieściach* aż ku paroli wyrażającej ambiwalencję sądów ludzkich.

Zarówno Čapek, jak i jeden z jego pierwszych interpretatorów – Jan Mukařovský – zgodnie podkreślają odrębność artystyczną obu zbiorów *Opowieści*. Przejawia się ona w sposobie wykorzystania mowy potocznej. W zbiorze drugim występuje ona w wypowiedziach już nie tylko postaci, ale i narratora. Inklinacja do wykorzystania języka potocznego przenika tak do składni, jak frazeologii czy leksyki. Badacze późniejsi (František Buriánek, Alexandr Matuška) zwracają w związku z tym uwagę na wysiłki autora, by ukazać dążenie do nawiązania kontaktu bezpośredniego ze słuchaczem opowieści. Celowi temu służą liczne słowa informujące (*sdělná*), służące do wykorzystania komunikatywnej funkcji języka, takie jak: „żeby pan wiedział”, „widzi pan”, „niech pan słucha” czy „słuchaj pan” itp. W *Opowieściach z drugiej kieszeni* widzimy, może nie jak chce Jiří Opelík<sup>36</sup> początek, ale raczej kontynuację procesu przenikania silnego pierwiastka skazowego, gawędowego, czyli oralnego, do prozy czeskiej. Pierwiastek ów w stadium początkowym możemy wyśledzić już w zbiorze pierwszym. Chociaż stale w nim występuje jeszcze narrator autorski, przydzielona mu została nieporównanie mniejsza rola niż bywa to w klasycznej prozie realistycznej. W strefie narratora *Opowieści z jednej kieszeni* brakuje opisu świata zewnętrznego, a opis postaci bywa zagęszczony do najwyższego stopnia. Czytelnik ma wrażenie, że narrator jedynie je prezentuje. Owo ograniczenie roli opowiadacza autorskiego wymusiła wspomniana już „teatralizacja” epiki Čapka, dążenie ku jej dialogizacji. Brakuje tu miejsca dla subiektywnego narratorskiego wyobrażenia o postaciach opowieści.

<sup>36</sup> Jiří Opelík, *Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let*, „Česká literatura” 1968, č. 3.

Komentarz jest niezwykle zwięzły, choć treściowo bogaty. Pisarz często zamiast zwykłych wyrazów wprowadzających typu „rzekł”, „powiedział”, „opowiadał” (których było pełno w dawnej prozie) wprowadza słowa o bogatszej treści semantycznej, słowa wyraźnie zabarwione emocjonalnie, ekspresywne: „zdziwił się”, „tryumfował”, „wybuchł”, „zahuczał”, „wyszczerzył zęby”, „zamruczał”, „wykrztusił”, „zdumiał się” itp. Wynalazczość autora w dążeniu do wyrażenia stanów psychicznych postaci komunikujących się między sobą jest godna podziwu i mówi o wysiłkach autora zmierzających ku maksymalnej obiektywizacji strefy opowiadacza-observatora. Narratorski subiekt autorski pełni tu właściwie funkcję oka kamery, która rejestruje nie tylko ruch bohaterów, ale i ich mimikę, a wynikającą z niej ocenę psychologiczną syntetyzuje następnie w jednym czasowniku wprowadzającym wypowiedź postaci. Owe czasowniki wespół z indywidualizacją mowy poszczególnych postaci wywołują wrażenie pełni i plastyki obrazu. W ten sposób Čapek udowadnia swoje wyjątkowe wprost mistrzostwo w kreśleniu miniatury psychologicznej (wystarczy choćby na dowód przywołać świetną charakterystykę stróża z *Niebieskiej chryzantemy*). Umie wymyślać pełne naturalności sytuacje, w których może się w pełni przejawiać charakter postaci, ich pasje, uprzedzenia, namiętności (jak na przykład u zarozumiałego stangreta, który „omal nie beczał z upokorzenia”, że obok niego siedzi wariatka Klara. A zważywszy, że słowa te wypowiada ogrodnik Fulinus, możemy na mgnienie oka zajrzeć we wzajemne stosunki tych dwu postaci). Czyli: bohaterowie opowieści Čapka obrazują swoim słowem nie tylko przebieg wypadków, ale i sami siebie, przestrzeń życiową, w jakiej się obracają, przynależność społeczną i kontekst świata zewnętrznego. Dzięki temu w *Opowieściach* niezmiernie oszczędne wypowiedzi narratora i postaci stają się wprost poetyckim kondensatem, *krátkostičkami* (neologizm Josefa Vláška dla czeskiego wyboru wierszy Mirona Białoszewskiego: *Života krátkostičky* – migawki).

W niektórych opowieściach pierwszego zbioru obok narratora autorskiego występuje jednak również narrator fikcyjny, będący jednym z bohaterów akcji, i swoją wypowiedzią wnosi właśnie oralność, ów wspomniany pierwiastek skazu czy gawędy *Modrá chryzantéma – Błękitna chryzantema*, *Naprostý důkaz – Niezbity dowód*, *Případ Selvinův – Sprawa Selwina*, *Zločin na poště – Przestępstwo na pocztce*, *Kupón – Kwit*. Ze szczególnym typem narratora spotykamy się w opowieści *Případy pana Janíka – Przygody pana Janíka*. Jest to wprawdzie opowiadacz autorski, ale jego wypowiedź jest stylizowana na ustną, potoczną typu gawędowego czy skazowego i w podobny sposób kształtuje słuchacza wirtualnego, który zdaje się mieć nie tylko identyczny język z narratorem, ale i takie same doświadczenie życiowe, tkwi w tej samej dobie historycznej i prawdopodobnie ma podobny system wartości.

W *Opowieściach z drugiej kieszeni* ów gawędowy sposób narracji staje się już zasadą. Rola narratora autorskiego, który jeszcze w pierwszym zbiorze (por. *Kupón – Kwit*) aranżował przynajmniej sytuację, będącą tłem dla opowiadania jednej z postaci, w zbiorze drugim jest już całkowicie ograniczona do kilku słów wprowadzających opowiadacza fikcyjnego („řekl pan Jandera, spisovatel” – „powiedział pan Jandera, pisarz”; „pravil odchrchlávaje pan Bobek, starý kriminálník” – „Mówił odchchrkając pan Bobek, stary kryminalista”, „pravil na to rozvážně pan Malý” – „odpowiedział rozważnie pan Malý” itp.). Słowa narratora autorskiego sporadycznie zwracają uwagę czytelnika na to, że chodzi tu o jakąś



rozmowę oraz że uczestniczące w niej osoby stają się na przemian opowiadającymi i słuchaczami. Usunięta w ten sposób w cień płaszczyzna narracji autorskiej nieoczekiwanie wystąpi dopiero w drugiej części opowieści *Poslední věci člověka* – *Ostateczne sprawy człowieka*, zamykającej z woli autora cały zbiór. Narrator autorski tutaj w swój wielce oszczędny sposób komentuje zachowanie obecnych (ich imiona i historie znamy z poprzedzających to opowiadanie opowieści), zachęcających nieśmiałego pana Skřivánka do opowiedzenia jego własnej historii. Opowieść ta bardziej niż historyjką staje się przykładem spowiedzi literackiej (*confessions*, *Bekenntnisse*), w której akcent pada już nie tyle na zdarzenia zewnętrzne, ile na sposób przeżywania tychże zdarzeń przez podmiot opowiadający. Można więc powiedzieć, że centralną pozycję w zbiorze drugim *Opowieści* zajmuje narrator fikcyjny, za którego pośrednictwem autor wprowadza tzw. narrację bezpośrednią (*Ich-Erzählung*, *skaz*, *gawęda*). W narrację tę włącza się następnie dialog, który jednak nasycony jest osobowością opowiadacza. Uwypuklenie funkcji ewokacyjnej środków językowych w znacznym stopniu zastępuje w *Opowieściach* opisy środowiska i czasów, których w prozie klasycznej dostarczały odpowiednie pasaży płaszczyzny autorskiej.

Przemiany techniki narracyjnej, stylizacja całego zbioru na narrację bezpośrednią zmieniła zasadniczo sposób konstrukcji poszczególnych opowiadań. Aczkolwiek moglibyśmy kościć gatunku detektywistycznego czy kryminalnego wysłedzić nawet w większej liczbie opowiadań niż w zbiorze pierwszym (*Zmizení pana Hirsche* – *Zniknięcie pana Hirscha*, *Příběh o kasaři a žháří* – *Historia o kasiarzu i podpalaczu*, *Ukradená vražda* – *Skradzione morderstwo*, *Případ s dítětem* – *Historia z dzieckiem*, *Grófinka* – *Hrabianka*, *Smrt barona Gondary* – *Śmierć barona Gondary*, *Balada o Juraji Čupovi* – *Ballada o Juraju Čupie*, *Závrať* – *Zawrót głowy*, *Jehla* – *Igła*), to jednak akcent gatunkowy położony jest gdzie indziej: jest nim wspomniana na początku naszych rozważań dziennikarska forma *fait divers*, której jednakże Čapek przywrócił jej pierwotny, oralny kształt opowieści.

I w tym zbiorze wprowadziliśmy natknijemy się na „instrumentację gatunkową”, jednak znacznie już ograniczoną. Oprócz gatunku spowiedzi literackiej możemy zauważyć ślady idylli, np. w opowieści *Příběhy snátkového podvodníka* – *Historia oszusta matrymonialnego*. Wskazuje na nią motyw szczęśliwej rodziny czy spacer po lesie z dziećmi i rumieniącą się z dziewczęcego wstydu panienką). Liryzm opowieści o Juraju podkreślił sam autor, używając w tytule nazwy gatunkowej „ballada”. Niektóre opowiadania zawierają elementy prozy psychologicznej. Jednakże gatunkiem dominującym, który wnika do większości opowiadań, jest wspomniana forma występująca w prasie, której odpowiednik ustny, potoczny nauka o literaturze czeskiej ostatnimi czasy obdarzyła nazwą *hospodská historka*<sup>37</sup>. Można ją uznać za pochodną „memoratu”, gatunku, z którym mają do czynienia badacze folkloru<sup>38</sup>, należy więc do „form prostych”<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Emanuel Frynta, *Náčrt základu Hrabalovy prózy*, w: Bohumil Hrabal, *Automat Svět*, Praha: Mladá fronta 1966; Krystyna Kardyni-Pelikánová, „*Hospodská historka*” jako *gatunek i tworzywo literackie*, „Pamiętnik Słowiański” 1983; *Malá encyklopedie českého humoru*, napsal a sestavil Radko Pytlík, Praha: Československý Spisovatel 1982.

<sup>38</sup> Oldřich Sirovátka, *K vývoji folklorních žánrů*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity D 27, 1980.

<sup>39</sup> André Jolles, *Einfache Formen*, Halle: Niemeyer 1929.

Wykorzystał ją w sposób cykliczny zwłaszcza w drugiej serii opowieści (*Povídky z druhé kapsy*) Karel Čapek. W zbiorze tym łatwo dostrzegalne są wyżej omówione rysy (gatunkowe determinanty) formy *hospodská historka*, począwszy od zwrotów incypialnych („To nic není...” – „To jeszcze nic...”), poprzez hiperbolizację wydarzeń (np. *Povídka o ztracené noze – Opowieść o straconej nodze*), aż po spełnianie przez opowieść funkcji ilustrowania wypowiedzianego przez narratora sądu („Já vám řeknu, čisté svědomí, to je ta nejlepší hygiena” – „Powiadam wam, że czyste sumienie to jest ta najlepsza higiena”; „Z toho je vidět, jakých velkých úkolů jsou schopny noviny” – „Z tego widać, do podejmowania jak wielkich zadań zdolne są gazety”; „...z tohoto příběhu je vidět, že hlavní věc v obchodu je solidnost [...] ale prodávat pól, to se jednomu vymstí” – „na tym przykładzie widać, że w handlu najważniejsza jest solidność [...], a sprzedawanie barachla musi się zemścić”).

W obu zbiorach Čapek celowo i świadomie formuje szczególny typ narracji, w której zręcznie przenikają się wzajemnie i łączą heterogeniczne pierwiastki w szerokiej formule opowieści z tajemnicą. Bawi się różnymi strukturami gatunkowymi, nieustannie atakuje świadomość gatunkową czytelnika, napomyka o jakiejś strukturze, aby ją natychmiast poprzez nieoczekiwany zwrot posunął w zupełnie innym kierunku. Łączy romantykę romanetta<sup>40</sup> i hiperbolę *hospodské historky* z epiką opowieści detektywistycznej i *soudničky*, dodając do tego koktajlu także elementy innych gatunków i rodzajów. Umożliwia mu to operowanie najróżnorodniejszymi środkami strukturalnymi, wywoływanie szczególnej atmosfery, stwarzanie określonych nastrojów i ewokację różnych stanów psychicznych. Subiektywizacja prozy, której odbiciem jest narrator opowieści, ząbąbia się tu z przeciwstawną skłonnością do jej dialogizacji i teatralizacji. Przy tym dialogizacja z kolei nie służy, jak to zazwyczaj bywa, obrazowaniu polemiki, ale jest demonstracją niełatwej sztuki słuchania drugiego człowieka. Bohaterów swoich opowiadań znajduje Čapek wśród prostych, zwykłych ludzi, są oni wszakże wielce różnorodni, nieobce im są niezwykle tęsknoty, uczucia i marzenia. Ich zindywidualizowany stosunek do świata autor potrafi uchwycić za pomocą kilku słów, posługując się raczej aluzją niż opisem. I tak np. w opowiadaniu *Případ s dítětem – Historia z dzieckiem* możemy wyczuć wstydlivość i skrytą czułość komisarza Bartoška, maskującego swoje współczucie ostrym tonem i całą skalą słów używanych dla oznaczenia dziecka: *fakan, prcek, harant, škvrně, spratek, kojeneček, nemluvně, potěr v peřinkách, robátko* – brzdąc, pędrak, bąk, berbec, malec, niemowlę, narybek w beciku, dzieciątko). Postępowanie komisarza przypomina postępowanie samego autora. On również pozbawia swoje środki wyrazu bezpośredniego liryzmu, lecz w świadomości odbiorcy ewokuje ów liryzm właśnie za pomocą humoru, który w jego tekstach zaczyna spełniać funkcję „komicznej poezji”, by użyć zwrotu Zdeňka Kožmína<sup>41</sup>. Na ówczesne ogólnoeuropejskie zainteresowanie człowiekiem z tłumu Čapek odpowiedział swoją pełną miłości, choć zarazem prześmiewczą poetyzacją tego człowieka.

<sup>40</sup> Por. mój artykuł *Miedzy mimetyzmem a szyfrem tajemnicy: czeskiego romanetta strategie narracyjne*. Tam o początkach *hospodské historky*.

<sup>41</sup> Zdeněk Kožmín, *Umění stylu. Úloha jazyka v současné próze*, Praha: Československý Spisovatel 1967.

## BIBLIOGRAFIA

- Baczyński Stanisław, *Powieść kryminalna*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Literacko-Naukowe 1932.
- Barańczak Stanisław, *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*, w: *W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. Marian Stępień, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975.
- Buriánek František, *Čapkovské variace (Eseje o Karlu Čapkovi a o literatuře)*, Praha: Československý Spisovatel 1984.
- Buriánek František, *Karel Čapek*, Praha: Československý Spisovatel 1978.
- Buriánek František, wstęp w: Karel Čapek, *Povídky a drobné prózy*, Praha: Naše vojsko 1955.
- Caillouis Roger, *Powieść kryminalna*, w: idem, *Odpowiedzialność a styl. Eseje*, Warszawa: PIW 1967.
- Čapek Karel, *Holmesiana čili O detektivkách*, w: Marsyaš, *Spisy*, díl XIII., Praha: Československý Spisovatel 1984.
- Čapek Karel, *O umění a kultuře III, Spisy*, díl XIX., Praha: Československý Spisovatel 1986.
- Čapek Karel, *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, 1929.
- Cegielski Tadeusz, *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo WAB 2015.
- Chesterton Gilbert Keith, *Obrona niedorzeczności, przekory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*, przeł. Stanisław Baczyński, Warszawa: Rój 1927.
- Cieślakowska Teresa, *Struktura powieści kryminalnej wobec współczesnego powieściopisarstwa eksperymentalnego*, w: *O współczesnej kulturze literackiej I*, Wrocław: Ossolineum 1973.
- Cigánek Jan, *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1962.
- Danek Danuta, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Freeman Austin, *The Art of the Detective Story*, 1924.
- Frynta Emanuel, *Náčrt základu Hrabalovy prózy*, w: Bohumil Hrabal, *Automat Svět*, Praha: Mladá fronta 1966.
- Gawarecka Anna, *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2012.
- Gesch Der Kriminalroman. Zur Theorie und ichte einer Gattung*, Herausgegeben Jochen von Vogt, München: W. Fink 1971.
- Głowiński Michał, *Gry powieściowe*, Warszawa: PWN 1973.
- Hájek Jiří, posłowie w: Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, Praha: Československý Spisovatel 1955.
- Hájková Alena, *Humor v próze Vladislava Vančury*, Praha: Academia 1972.
- Hájková Alena, *Nejen o humoru (soubor studií)*, Praha: Československý Spisovatel 1984.
- Hrabák Josef, *K morfologii současné prózy*, Brno: Nakladatelství Blok 1969.
- Hrabák Josef, *Napínavá četba pod lupou*, Praha: Československý Spisovatel 1986.
- Janáčková Jaroslava, *Romaneto v české próze 19. století*, Praha 1975.
- Janáčková Jaroslava, *Uvažování nad 141 soudničkami*, „Česká literatura” 1969, č. 5.
- Janaszek-Ivaničková Halina, *Karol Čapek*, Warszawa: Czytelnik 1986.
- Janaszek-Ivaničková Halina, *Karol Čapek czyli Dramat humanisty*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1962.
- Jolles André, *Einfache Formen*, Halle: Niemeyer 1929.
- Kański Lesław, *Próba teorii powieści kryminalnej*, w: *Litteraria IV*, Wrocław: Ossolineum 1972.
- Kardyni-Pelikánová Krystyna, „Hospodská historka” jako gatunek i tworzywo literackie, „Pamiętnik Słowiański” 1983.
- Kardyni-Pelikánová Krystyna, *Między mimetyzmem a szyfrem tajemnicy: czeskiego romanetta strategie narracyjne*, w: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. Johann Biedermann, Grzegorz Gazda, Irena Hübner, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2007.

- Kardyni-Pelikánová Krystyna, *Tożsamość narodowa, terytorialna, kulturowa czy historyczna? (O českých gatunkách literárních)*, w: eadem, „Čechy krásné, Čechy mé...” *Czeska i polska literatura we wzajemnych interakcjach*, Brno: Masarykova univerzita 2017.
- Kardyni-Pelikánová Krystyna, *Utopie i antyutopie w literaturze czeskiej*, „Prace Polonistyczne” 1975, t. 31.
- Klíma Ivan, *Karel Čapek*, Praha: Československý Spisovatel 1962.
- Kožmín Zdeněk, *Umění stylu. Úloha jazyka v současné próze*, Praha: Československý Spisovatel 1967.
- Králík Oldřich, *První řada v díle Karla Čapka*, Ostrava: Profil 1972.
- Krejčí Karel, *Droga życia i twórczości Karola Čapka*, „Pamiętnik Słowiański” 1970, nr 20.
- Kuligowska Halina, „Detektywistyczne” opowiadania Karela Čapka a wzory literatury popularnej (Z problemów nowelistyki czeskiej lat dwudziestych), w: *Z problemów współczesnych języków i literatur słowiańskich. Materiały z Konferencji Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu Karola dla uczczenia trzydziestolecia PRL i trzydziestej rocznicy wyzwolenia Czechosłowacji*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1976.
- Lasieć Stanko, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. Magdalena Petryńska, Warszawa: PIW 1976.
- Malá encyklopedie českého humoru*, napsal a sestavil Radko Pytlík, Praha: Československý Spisovatel 1982.
- Martuszevska Anna, *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*, w: *Formy literatury popularnej*, red. Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław: Ossolineum 1973.
- Matuška Alexandr, *Člověk proti zkáze. Pokus o Karla Čapka*, Praha: Československý Spisovatel 1963.
- Meriggi Bruno, *L' Umanità di Karel Čapek*, „Pamiętnik Słowiański” 1970, nr 20.
- Messac Régis, *Le „Detective novel” et l'influence de la pensée scientifique*, Paris: Encre 1929.
- Mukařovský Jan, *Dvě knihy povídek o hledání pravdy a spravedlnosti*, w: Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964.
- Mukařovský Jan, *K otázce individuálního slohu v literatuře*, „Česká literatura” 1958, č. 3.
- Mukařovský Jan, *Vývoj Čapkovy prózy: Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog: Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka – studie z let 1934–1939*, przedruk w: idem, *Studie z poetiky*, Praha: Odeon 1982.
- Nikolskij Sergej V., *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, Praha: Československý Spisovatel 1978.
- Opelík Jiří, *Povídka v románových časech*, „Česká literatura” 1970, č. 1.
- Opelík Jiří, *Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let*, „Česká literatura” 1968, č. 3.
- Přidal Antonín, *K proměnám detektivky u G. K. Chestertona a K. Čapka*, w: *Jubilejní ročenka Kruhu moderních filologů při ČSAV*, Praha 1986, s. 53.
- Revzin Grigorij Isaakovicz, *K semiotečeskému analizu dětektivov. Na primere romanov Agaty Kristi*, w: *Programma i tézisy dokladov v letnej škole po vtoričnym modělirojuččim sistěmam*, red. Jurij M. Lotman, Tartu 1964.
- Sirovátka Oldřich, *K vývoji folklórních žánrů*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity D 27, 1980.
- Škvorecký Josef, *Nápady čtenáře detektivek*, Praha: Československý Spisovatel 1967.
- Skwarczyńska Stefania, *Szczególny typ instrumentacji rodzajowej utworu literackiego (Le Rêve Emila Zoli, La Jalousie Alaina Robbe-Gilleta)*, w: eadem, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1970.
- Strohsová Eva, *Karel Čapek. Monografická kapitola z připravovaného 4. Dílu Dějin české literatury*, „Česká literatura” 1968.
- Winczer Pavol, *Literatúra v hľadani čitateľa. 20. roky: Karel Čapek, Ilja Erenburg*, Bratislava: Veda 2014.
- Winczer Pavol, *Prenikanie forem konzumnej literatúry do „vysokej” literatúry v umeleckej proze po druhej svetovej vojne (Autorova stratégia voči čitateľovi)*, „Slavia” 1978, č. 1.
- Zimand Roman, *Kilka prac o „złej” literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4.
- Zimand Roman, „Uznanie” i „nobilizacja” literatury kryminalnej, „Kultura i Społeczeństwo” VII, 1963, nr 2.

---

KAREL ČAPEK'S PLAYING WITH CRIMINAL STORIES  
(ON THE ORIGINS AND STRUCTURE OF *STORIES FROM A POCKET*  
AND *STORIES FROM ANOTHER POCKET*)

*Summary*

The author attempts to define the genological structure of *Stories from a Pocket* and *Stories from Another Pocket* by Karel Čapek. The analysis of titles and content of stories leads to the conclusion that in search of a way to disseminate culture, to create popular literature, however with high artistic values, by applying his own invention the Czech author went far beyond mere replication of detective and criminal novel patterns commonly used in Euro-Atlantic culture. His ingenuity in the “genre instrumentation” of these short detective and criminal stories was remarkable and produced great results.

Trans. Izabela Ślusarek