

**Odbiorca ma znaczenie,  
czyli jak snuć opowieść o historii powojennej  
Czechosłowacji**

**Keywords:** Michal Viewegh, Libuše Moníková, literature in exile, language conversion of writer

**Słowa kluczowe:** Michal Viewegh, Libuše Moníková, literatura emigracyjna, konwersja językowa pisarza

**Abstract**

The article focuses on a role of recipient in creating world depicted by authors writing in different conditions: as a domicile writer and as a writer in exile. As an example three novels were used: *Báječná léta pod psa* (1992) by Michal Viewegh, *Ledová tříšť* (*Treibeis*, 1992) and *Zjasněná noc* (*Verklärte Nacht*, 1997) by Libuše Moníková. Pascale Casanova's methodology of dividing literatures and languages into two groups: „weak” and „strong” or „small” and „large” was applied. Author's different circumstances lead to different styles of composition of literary text: a domicile author is more intimate with their readers, uses mental leaps, irony and metaphors whereas an author in exile has to explain everything about their homeland, which results in comprehensive nearly essay-like passages of text. Reflections lead to a conclusion that writing is an act of patriotism for Moníková, who wants to familiarise her readers with the history of her motherland. On the other hand Vieweg's writing is an act of self-expression.

Artykuł dotyczy roli odbiorcy w kreowaniu świata przedstawionego przez pisarzy w dwóch odmiennych sytuacjach: pisarza krajowego oraz emigracyjnego. Jako przykład posłużyły trzy powieści: krajowa *Báječná léta pod psa* (1992) Michala Viewegha oraz emigracyjne *Ledová tříšť* (*Treibeis*, 1992) i *Zjasněná noc* (*Verklärte Nacht*, 1997) Libuše Moníkovéj. Podczas analizy zastosowano metodologię Pascale Cassanovy, dzielącą literatury na dwie grupy: literatury „słabe” i „mocne” lub, stosowane zamiennie, „małe” i „duże”. Okoliczności, w których tworzy autor, determinują środki wyrazu, jakich używa: pisarz krajowy jest w bardziej osobistym kontakcie z czytelnikiem, używa skrótów myślowych, ironii czy metafor, natomiast pisarz emigracyjny jest zmuszony do wyjaśniania szczegółów dotyczących ich ojczyzny, co

skutkuje stosowaniem w tekście niemal eseistycznych pasaży. Rozważania te doprowadziły do konkluzji, że dla Monikovej pisanie jest aktem patriotyzmu, poprzez który pragnie zapoznać swych niemieckojęzycznych czytelników z historią swojej ojczyzny, dla Viewegha zaś pisanie jest aktem ekspresji.

Proces twórczy, aczkolwiek był już opisany choćby przez Hermana Ludwiga Ferdinanda Helmholtza, Julesa Henri'ego Poincaré, Grahama Wallasa czy psychologów współczesnych, pozostaje w sferze aktywności ludzkiej najbardziej zindywidualizowanej. Można, na podstawie różnych badań, określić osobowości kreatywne, jednak proces powstawania dzieła literackiego jest intymną i niewątpliwie nie dającą się ująć w naukowe, przeliczalne ramy, sprawą każdego pisarza. Łączy ich jednak jeden wspólny mianownik – piszą dla kogoś, dla określonego czytelnika, reprezentującego pewną grupę docelową, której wrażliwość będzie ją bardziej predestynować do osiągnięcia po takiej, a nie innej dzieło literackie.

W swoich rozważaniach pragnę zwrócić uwagę na fakt, jak potencjalny odbiorca wpływa na konstruowanie opowieści, w której istotnym elementem są wydarzenia historyczne. Pozwolę sobie więc rozpocząć dłuższymi cytatami, gdyż będą one punktem wyjścia do moich refleksji:

„Jak to?!” vykřikl dědeček. „Jak to?! Poněvač nám soudruh Brežněv vyhlásil válku!” [...]

„Dědeček blázní,” řekla a políbila ho na tvář. Ucítil příjemnou vůni jejího mandlového krému. „Natáčeš tu válečný film a dědek si hned myslí, že je válka!” (Viewegh 1997, s. 33).

Od Karlova náměstí přijížděly dva zelenohnědé kolové transportéry, v poměru k zaparkovaným automobilům se zdály chlupci hrozivě veliké. Dědeček zůstal strnule sedět, avšak Kvido, který odjakživa považoval divadelní a filmové herce za své dobré přátele, vyskočil a vesele na ně mával (Viewegh 1997, s. 35).

Není to ani na té větší [mapě – pryp. J.Cz.]. Otec řekl, že přinese jednu ještě větší. Matka se hystericky smála a navrhovala mu, ať si půjčí od vojáků. Pokud vůbec ještě nějakou mají, dodala (Viewegh 1997, s. 40).

Z innego utworu pochodzi kolejny cytat:

„Kolemjdoucí se dokonce pokusili po atentátu výsadbáře zadržet, česká dodávka odvezla Heydricha do nemocnice, a někdo poslušně odevzdal aktovku s tajnými dokumenty s rozervaného auta vrátnému.”

„Ale parašutistům někdo pomoh?”

Ano, měli štěstí. I když kvůli sněhové vánici přistáli u Prahy, a ne u Plzně. Gabčík si poranil nohu, chtěli vyčkat v nějaké jeskyni, než bude znovu chodit. [...]

„Tu zatáčku v Libni znám”, říká Karla.

„Heydrich jezdil trasu od svého domu na Hrad pokaždé velmi rychle, v zatáčce ale musel přibrzdit. To oni pochopitelně věděli, znali celou štreku i časy” (Moniková 2001, s. 160–161).

### I następny:

Skupina mužů v civilu a třicet důstojníků v hodnosti generála a plukovníka proti patnácti vyjednavacům české strany, většinou civilistů: právníků a techniků.

Hned na začátku vojáci odmítli jakékoliv konkrétní vymezení tématu jednání s tím, že k tomu nemají mandát. Nejdříve se jednalo o tom, o čem se bude jednat. Většina z nich se zdála překvapená tím, že jsou vnímáni jako okupační armáda a že je v zemi nikdo nevidí. Nebyli ochotní přistoupit na víc než „postupné snižování ozbrojených sil ve střední Evropě”, závislé na jednání ve Vídni, které se táhlo už dva roky. Češi trvali na tom, že jde o bilaterální rozhovory bez ohledu na lavírování velmocí ve Vídni, o revizi smluv z roku 1968, které nám byly vnucené po invazi, o jejich neplatnost [...] (Moniková 2009, s. 36).

Przytoczone cytaty pochodzą z trzech powieści, pierwsza z nich to *Báječná léta pod psa* (1992) Michala Viewegha, kolejne dwie są autorstwa Libuшы Monikovej, odpowiednio *Ledová tříšt* (*Treibeis*, 1992) i *Zjasněná noc* (*Verklärte Nacht*, 1997). Wszystkie trzy utwory niewątpliwie łączy występująca w tle historia, zazwyczaj najnowsza, Czechosłowacji, jednak właściwie na tym podobieństwo się kończy i owym różnicom i ich przyczynom poświęcam swoje refleksje.

Utwór Viewegha powstał na przełomie lat 80 i 90 minionego stulecia jako powieść generacyjna, oddająca przeżycia równolatków urodzonego w 1962 roku autora, a zarazem jako swoista trawestacja *Portretu artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce'a. Powieści Monikovej zostały napisane po niemiecku, wydane odpowiednio w 1992 i 1996 roku. Pierwsza traktuje o spotkaniu dwojga emigrantów z Czechosłowacji – pięćdziesięciolatka Jana, należącego do emigracji po 1948 roku, i dwudziestoparolatki Karli, która wyemigrowała w roku

1969. Spotkanie to, z towarzyszącym mu burzliwym romanssem, jest dla autorki w wielkim stopniu pretekstem do ukazania przepaści dzielącej rodaków, którzy opuścili kraj w różnym czasie. Drugi utwór, *Zjasněná noc*, jest opowieścią o powrocie do kraju w latach 90 XX wieku słynnej tancerki-emigrantki, dla której przyjazd staje się bodźcem do przywołania fali wspomnień związanych z ojczyzną, a zarazem do krytycznej oceny przemian, dokonujących się po aksamitnej rewolucji.

Nie bez przyczyny swoje refleksje rozpoczęłam od cytatów, w ich treści bowiem najlepiej rysuje się rola odbiorcy, która zaważyła na sposobie konstruowania omawianych tekstów literackich. Powieść Viewegha, która spotkała się nie tylko z żywym przyjęciem przez czytelników i krytykę (została uhonorowana nagrodą Jiřego Orteny, przyznawaną za najlepsze debiuty literackie), jest ewidentnie powieścią czeską, osadzoną w realiach kraju. Ukazuje dzieciństwo i dorastanie postmodernistycznego wcielenia Stefana Dedalusa – młodego Kvido, a także niebagatelną rolę, jaką w życiu bohatera i jego rodziny, zwłaszcza ojca – odgrywała rzeczywistość czechosłowacka lat 60, 70 i 80 XX wieku. Wszelkie wydarzenia polityczne prezentowane są jednak w tle, jako czynniki sprawcze, natomiast na plan pierwszy autor wysuwa losy poszczególnych postaci: ofiar bądź beneficjentów zachodzących zmian. Viewegh, pisząc dla swoich rodaków, odwoływał się do kolektywnej wiedzy historycznej – dodajmy, dotyczącej historii niedawnej. Takie podejście wyjściowe pozwoliło mu na stworzenie dystansu wobec zarówno powieściowych postaci, jak i samej historii. Inwazja na Czechosłowację 21 sierpnia 1968 roku uzyskuje w utworze parodystyczny wymiar, ponieważ niczego nie trzeba wyjaśniać. Jak twierdzi Linda Hutcheon w swej *Teorii parodii*, do odczytania parodii niezbędna jest znajomość kodu wykorzystanego przez nadawcę:

[...] parodia jest wyrafinowanym gatunkiem za sprawą wymagań stawianych tym, którzy się nią posługują i którzy ją interpretują. Enkoder, a następnie dekodek muszą dokonać strukturalnego nałożenia tekstów, które wciela to, co stare w to, co nowe (Hutcheon 2007, s. 66).

W przypadku powieści Viewegha kodem tym jest wiedza o realiach historycznych, czerpana ze źródeł bezpośrednich (na przykład relacji członków rodziny), bądź z osobistych przeżyć. Dzięki temu autor nie musi owych realiów wprowadzać bezpośrednio do treści, może natomiast, zakładając ich bezwarunkową znajomość przez odbiorcę, sięgać po dodatkowe środki stylistyczne: aluzję, metaforę czy eufemizm. Zabiegi te pozwalają na budowanie komizmu sytuacyjnego, tworzenie atmosfery dystansu wobec minionych zdarzeń, przy oddaniu jednak pewnych aspektów tragikomicznych, wyeksponowanych choćby w wątku śmierci i pogrzebu dziadka Kvida. Viewegh porusza się nieustannie na własnym, dobrze znanym gruncie, mówi językiem, do którego czescy czytelnicy są przyzwyczajeni: skrótami myślowymi, językiem przesady, ironii, hiperboli, humoru, pozornego lekceważenia spraw istotnych, zarazem owe istotne sprawy poruszając, gdyż *Báječná léta pod psa* można uznać za pierwszą literacką diagnozę czeskiego społeczeństwa trzech dekad: od lat sześćdziesiątych do końca osiemdziesiątych XX wieku. Przychyłam się tym samym do spostrzeżenia Jana Čulíka, upatrującego w twórczości Viewegha zasady zabawy, gry z czytelnikiem:

Prostřednictvím odkazů na odkazy a rovin vážících se na metaroviny Viewegh shazuje to, co říká (Čulík 2007, s. 681).

Viewegh odwołuje się nie tylko do rzeczywistości i niedawnej historii, ale też do swoich literackich poprzedników, choćby przywołanego już Jamesa Joyce'a, który nakreślił drogę narodzin pisarza, czy teatru absurdu Samuela Becketta, ale też autorów rodzimych: Josefa Škvoreckiego, który w *Tehórzach* również przedstawił sylwetkę początkującego literata, który niejako antycypuje swój przyszły los czy Vladimíra Párala, który parę dekad wcześniej diagnozował społeczeństwo socjalistycznej Czechosłowacji.

W całkowicie innej relacji na linii nadawca-odbiorca działała Moníková, która decyzję o pisaniu po niemiecku podjęła już przy swoim debiucie literackim i w pisarstwie w języku innym, niż ojczysty, odnalazła sposób na wyrażanie siebie jako Czeszki. Należy się za-

tem bliżej przyjrzeć jej dwóm powieściom, których fragmenty cytowałam we wstępie. W utworze *Ledová tříšť* kanwą stanowi spotkanie dwojga czeskich emigrantów i konfrontacja ich doświadczeń z życia w ojczyźnie. Jan nie przeżył rzeczywistości lat sześćdziesiątych w Czechach, praską wiosną i inwazją wojsk Układu Warszawskiego zna jedynie z przekazów medialnych bądź relacji osób trzecich. W Pradze, z której oboje protagoniści pochodzą, trudno im wskazać wspólnie znane miejsca, gdyż te zmieniły swoje nazwy; powojenne kino „American” jest obecnie „Sevastopolem”, Náměstí Říjnové revoluce Jan pamięta zapewne jako Náměstí dr. Edvarda Beneše. Powieść tę czyta inaczej czytelnik czeski, inaczej zaś czytelnik nie obznajony z czeskimi, czasami wręcz praskimi, realiami. Dla odbiorcy docelowego jednak, czyli niemieckojęzycznego, te drobiazgi stanowią jedynie sygnał w sytuacji fabularnej, iż bohaterowie nie mogą znaleźć nici porozumienia, gdyż mówiąc o tym samym, mówią o czymś innym<sup>1</sup>. Moníková stara się wprowadzić ład w sytuacji komunikacyjnej autor-odbiorca poprzez wyjaśnianie przebiegu wszystkich wydarzeń historycznych, które miały miejsce w przeciągu ostatnich kilku wieków. Pragnie przybliżyć czeską historię (cytowany we wstępie fragment dotyczy zamachu na Heydricha, jednak owe przywołania sięgają od czasów Jana Husa po lata siedemdziesiąte XX wieku), chcąc wytłumaczyć uwarunkowania rozwoju narodu wynikające z sytuacji politycznej Czech na przestrzeni stuleci. Na płaszczyźnie informacyjnej powieść staje się więc swoistym przewodnikiem, stawiającym sobie za cel przedstawienie specyfiki czeskiej historii i czeskiej mentalności.

O ile jednak w powieści *Ledová tříšť* te relacje i rozważania są wplecione w dialogi, stwarzając pozornie sytuację naturalnej wymia-

---

<sup>1</sup> Nie bez przyczyny biernym bohaterem powieści jest Ludwig Wittgenstein, który w utworze występuje wprawdzie jako przedmiot anegdoty, ale w warstwie głębszej jego obecność odsyła do pojmowania używania słów, a pasaż, w których główni bohaterowie powieści starają się znaleźć wspólny język, można uznać za wariacje na temat języka prywatnego, czyli, według Wittgensteina, utworzonego do komunikowania się z samym sobą.

ny zdań pomiędzy bohaterami dzielącymi się swoimi doświadczeniami i spostrzeżeniami, w ostatniej dokończonej powieści pisarki, *Zjasněná noc*, przybierają formę wręcz eseju, rzetelnie relacjonującego przebieg wydarzeń, zarazem nie pozbawionego własnego odautorzkiego komentarza do postsocjalistycznej rzeczywistości rodaków, w którym wątek fabularny został zredukowany do minimum. Wspomnienia protagonistki z młodości dotyczące spartakiad czy przynależności ojca do partii komunistycznej, którą ten ortodoksyjnie traktował jako nową wiarę, stają się pretekstem do ukazania życia w totalitarnym państwie, a obserwacje dotyczące współczesności okazją do przekazania informacji o kulisach aksamitnej rewolucji i zmianach tuż po niej – jak choćby obszerny pasaż (cytowany fragment to jedynie wycinek) o negocjacjach w sprawie opuszczenia Czechosłowacji przez wojska radzieckie.

Niewątpliwie na tak dużych różnicach w konstruowaniu swoich tekstów przez oboje autorów zaważył nie tylko ich odmienny temperament twórczy, ale właśnie sygnalizowana inna sytuacja komunikacyjna, w której pisarze się znaleźli. Moníková pisząc o swoich rodakach dla odbiorcy niemieckojęzycznego nie mogła ich nie wprowadzić w wiedzę o Czechosłowacji, lub, odwracając tę tezę, proza fabularna była dla niej pretekstem do edukowania swoich czytelników, popularyzowania wiedzy o realiach swojej ojczyzny, wreszcie – czytelnego ukazywania, czym jest ustrój socjalistyczny czy komunistyczny. Nie zapominajmy bowiem, że życie za „żelazną kurtyną” było dla zachodnich czytelników pewnym magnesem, przyciągającym do literatury pisarzy z Europy Środkowej. Pisarstwo Viewegha osadzone jest w wewnętrznej sytuacji komunikacyjnej, która nie wymaga od pisarza przewidywania, czy adresat będzie w stanie rozszyfrować kod – autor zwraca się do swoich czytelników jak do dobrych znajomych, zakładając jednak, że mają oni podobne przeżycia, doświadczenia i przemyślenia. Na ten swoisty flirt pisarza w swoich powieściach z odbiorcami zwróciła uwagę Alena Příbáňová, konstatując:

Čtenář se tu objevuje v různých podobách a na různých vyprávěcích rovinách. Jak jsme viděli, vyprávěč se snaží počítat s nejrůznějšími typy čtenářů a předem odhaduje

jejich reakci; čtenáři vznikajícího textu se kromě toho stávají také některé postavy příběhu. Simultánně s „otevřenou“ komunikací se však v textu odvíjí pásmo tichých nároků a předpokladů, jimž by měl čtenář během recepcie textu vyjít vstříc a které jsou nezřídka v rozporu s vypravěčovou hlasitou vstřícností. Role čtenáře je ve Vieweghových románech jednoznačně nepominutelná [...] (Příběhová 2007, s. 455).

W próbie zastanowienia się nad motywacjami, którymi kierowali się autorzy w doborze takich, a nie innych stylów komunikacji, można sięgnąć do dokonanego przez Stefanię Skwarczyńską znanego podziału literatury na dwa działy uwzględniające kryterium celu: na literaturę czystą, której przyświeca cel li tylko estetyczny (Viewegh), oraz na literaturę stosowaną, która kieruje się celem praktycznym (Moniková). Jak w komentarzu do tego podziału twierdzi Wojciech Głowala, „cel praktyczny jest tu celem pierwszoplanowym i wszystkie elementy tej literatury będą funkcjonowały w służbie tego celu” (Głowala 1983, s. 479). Badacze podkreślają też subiektywność obecnych w drugim z tych dwóch typów literatury form eseistycznych, rozumianych jako odwoływanie się do swoich odczuć i doświadczeń osobistych, co dostrzegalne jest także w podsytych autobiografizmem powieściach niemiecko-czeskiej autorki. Przy czym zauważyć należy, że obecność rozbudowanych eseistycznych pasażów nie podważa ani nie umniejsza wartości estetycznej utworów Monikovej, a raczej wskazuje na mistrzowskie opanowanie warsztatu pisarskiego. Jak bowiem twierdzi Dana Pfeiferová:

[...] každé autorčino dílo se vyznačuje jinými formálními a kompozičními postupy. Po postmoderně-pikareskní Fasádě a dramatických dialozích Ledové třísti tentokrát spisovatelka zvolila esejistickou formu prokládanou snovými mytickými sekvencemi a citáty z „mého života a díla” vlastní i cizí proveniencie (Pfeiferová 2009, s. 96).

Czeska badaczka zauważa też, że fragmentaryczność tekstu, redukcja podmiotu i duża obecność średników „formálně zdůrazňuje problematiku integrity kosmopolitní a zároveň osamělé intelektuálky v posttotalitní společnosti krátce před rozpadem Československa” (Pfeiferová 2009, s. 97). Informacyjne zabarwienie powieści Monikovej nie ma więc celu jedynie informacyjnego, lecz jest odskocznią do snucia osobistych rozważań i wyrażania własnych poglądów.

Można jednak poszukać motywacji nad odmiennym podejściem do historii własnego narodu w innych rozważaniach – o roli literatur „wielkich” i „małych”, czy też języków „mocnych i słabych” – twórczyni tego podziału, Pascale Casanova używa ich zamiennie (zob. Casanova 2002, s. 208), mając jednak na myśli te same zasady, które podział taki generują. Według francuskiej badaczki języki „słabe” charakteryzują się posiadaniem istotnej historii i poważnego zaplecza kulturowego, lecz niewieloma użytkownikami tego języka, są mało rozpoznawane poza granicami a tym samym ich wpływ na literaturę światową jest niewielki (Casanova 2002, s. 9). Casanova zwraca baczną uwagę na dylemat, przed jakim staje przedstawiciel takiej „nierozwiniętej literatury”:

Postaveni před antinomií, která náleží (která se ukazuje) pouze jim samým, je na nich, aby provedli „volbu”, nezbytnou a bolestivou: buďto potvrdit svou odlišnost a „odsoudit se” k obtížné a nejisté cestě národních (regionálních, lidových atd.) spisovatelů v jazycích „malých” literatur, více či méně uznávaných v mezinárodním literárním univerzu, nebo „zradit” svou příslušnost a přizpůsobit se některému velkému literárnímu centru popřením své „odlišnosti” (Casanova 2012, s. 221).

Zgodnie z tym kryterium powieść Viewegha rozpatrywać można w kategorii literatury „małej”, docierającej do niewielkiej liczby odbiorców, zaś dorobek literacki Monikovej interpretować należałoby jako próbę, poprzez zmianę języka twórczości, wejścia do literatury o zasięgu światowym. Jednak pisarka czeskiego pochodzenia nie do końca wpisuje się w definicję Casanovy – nie odrzuca bowiem swojej odrębności, ba, podkreśla ją w każdym pasażu swych utworów. Strategia ta umieszcza ją w sytuacji „bycia pomiędzy”, czy, jak celnie ujmował to Milan Kundera pisząc o twórczości Věry Linhartovej, która, pisząc po francusku, jest „gdzieś indziej”: nie jest pisarką ani czeską, ani francuską. Podobnie Moniková (choć kierująca się innymi pobudkami, niż poszukiwanie najbardziej adekwatnych środków wyrazu, by wyrazić otaczającą rzeczywistość, co przyświecało Linhartovej przy kolejnych próbach pisarstwa w językach innych, niż ojczysty) usiłuje – nie bez powodzenia, czego dowodzą liczne zdobyte niemieckie nagrody literackie – być pisarką światową piszącą o sprawach małego,

środkowoeuropejskiego narodu. Taką strategię dostrzega też Casanova, konstatując, że „Neodbytné vnímání světové kulturní hierarchie v těchto zemích a potřeba tyto »malé« země bránit a proslavit poukazuje na tragickou aporii, v ní jsou národní spisovatelé polapeni kvůli této neúprosné sounáležitosti s národem” (Casanova 2012, s. 228). Uwaga ta niesie bardziej dalekosiężne konsekwencje, prowadzić może bowiem do refleksji, że pisanie dla odbiory „krajowego” jest aktem twórczym obarczonym o wiele mniejszą odpowiedzialnością, niż kierowanie swoich refleksji na temat życia rodaków do odbiorców innojęzycznych. Dla pisarza emigracyjnego literatura jest aktem politycznym – w ten sposób zresztą traktował twórczość Moníkovej Friedrich Christian Delius, twierdząc, iż Moníková to autorka pisząca po niemiecku, myśląca po czesku i *böhmisch* marząca (Delius 1998, s. 9).

Porównując pisarstwo Viewegha i Moníkovej można też dojść do wniosku, iż ten pierwszy pisze w skali mikro, w centrum zainteresowania stawiając jednostkę i jej życiowe perypetie (ten nurt *notabene* coraz bardziej dominuje w kolejnych utworach czeskiego pisarza), kwestie polityczne czy narodowościowe traktując zdawkowo, jako warunek *sine qua non* istnienia człowieka w świecie. Moníková zaś stosuje optykę makro a losy jej fikcyjnych bohaterów stanowią pretekst do ukazania dziejów swojego kraju. W jej twórczości dostrzec można postulowane przez Edwarda Saida bycie-w-świecie<sup>2</sup>, gdyż, jak twierdzi amerykański krytyk, „każdy tekst literacki jest w jakiś sposób obarczony okolicznościami swego powstania, zwyczajną empiryczną rzeczywistością, z której się wyłonił” (Said 2004, s. 26). Tekst literacki jest także efektem zaangażowania pisarza w problemy otaczającego go świata, jego wrażliwości na zagrożenia czy nieprawidłowości. Koncepcja Saida zakłada też, iż pisarz „bytujący-w-świecie” poczuwa się do obowiązku zwracania szczególnej uwagi na problemy czy zjawiska, które według niego na uwagę taką zasługują. Jest to dostrzegalne zwłaszcza w przypadku pisarzy emigracyjnych, dla któ-

---

<sup>2</sup> To niezbyt fortunne tłumaczenie określenia *worldness*, niesłusznie przywołujące skojarzenie z Heideggerem.

rych pisanie o swoim kraju dla innojęzycznego odbiorcy staje się aktem patriotyzmu.

Przywołane przykłady dwojga pisarzy tworzących w odmiennej sytuacji komunikacyjnej można by było zastąpić innymi parami autorów, na przykład utworami Haliny Pawlovskiej (zwłaszcza jej powieść *Díky za ka dě nové ráno*) i powieściami pochodzącej ze Słowacji, a mieszkającej w Austrii Zdenki Beckerovej, dochodząc do analogicznych wniosków.

#### Literatura

- Casanova P., 2002, *Consecration et accumulation de capital littéraire*, „Actes de la recherche en sciences sociales” 144, s. 7–20.
- Casanova P., 2012, *Světová republika literatury*, przeł. Č. Pelikán, Praha: Karolinum.
- Cornejo R., 2004, *Ledová tříšť se prolamuje. K recepci díla Libuše Moníkové v její vlasti*, „Labyrint Revue”, č. 15–16, s. 77.
- Čulík J., 2007, *Hakl a Viewegh: jak se vyrovnat s banalitou života*, „Česká literatura” 55, č. 5, s. 669–706.
- Delius F.C., 1998, *Literatura jako nejvyšší forma vlastivědy*, „Literární noviny”, č. 7, s. 9.
- Głowała W., 1983, *Próba teorii eseju literackiego*, [w:] E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara [eds.], *Genologia polska. Wybór tekstów*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 477–495.
- Hutcherson L., 2007, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Moníková L., 2001, *Ledová tříšť*, przeł. R. Tomanová, Praha: Alois Hynek.
- Moníková L., 2009, *Zjasněná noc*, [trad.] J. Zoubková, Praha: Alois Hynek.
- Pfeiferová D., 2009, *Doslov*, [w:] L. Moníková, *Zjasněná noc*, Praha: Argo.
- Príběňová A., 2007, *Od románu o psaní k románu v přímém přenosu. Role a podoba čtenáře ve dvou sebereflexivních románech Michala Viewegha*, „Česká literatura” 55, č. 4, s. 453–478.
- Viewegh M., 1977, *Báječná léta pod psa*, Brno: Petrov.