

LUDVÍK ŠTĚPÁN

PROMĚNY STRUKTURY PROZAICKÉHO TEXTU (Polská próza v počátcích modernismu)

V polské literatuře vrcholí tradiční pojetí artefaktu v závěru období pozitivismu (tedy v éře kritického realismu) realistickým zobrazováním skutečnosti, především v románové a povídkové formě. Pokud se přidržím prózy jako modelu, reflexi o světě a společnosti zprostředkoval v uměleckém komunikačním procesu vševědoucí vypravěč v tvaru syžetově formované výpovědi (prioritu před vyprávěním v ní měla akce, příběh) jako pravděpodobný obraz reality na půdorysu uzavřeného kompozičního celku.

Do realistického pojetí zobrazení světa a člověka v něm se však ve stejné době začal vdírat jiný pohled, naturalistický, který se snažil věrně zachytit pravdu o světě do někdy až obludných detailů. Např. podle Stanisława Brzozowského to byl „přechod od lyrismu k ironii, od epiky k téměř dramatizaci“, což vše podle něj byl „odraz zásadního uměleckého, psychologického pohledu, jež vytváří rozvoj novodobé kultury“.¹ Kazimierz Wyka tento posun chápal jako střet protikladných živelů tehdejší estetiky – naturalismu a moderny, když naturalismus ovlivnil především prózu a různé modernistické proudy, hlavně poezii.² Existoval však ještě jeden výrazný vliv, který působil zejména na prózu: vzájemný vliv umělecké prózy a populární literatury. Autoři masové četby přebírali tematiku, formu i kompoziční a stylistické postupy umělecky hodnotné tvorby, aby ji naopak v mnohém inspirovali a pomohli jí k úspěchu, neboť v té době byly už knihy zbožím jako každé jiné.³

A to byly první kroky k výraznější dekompozici formy (v tomto smyslu k ní přispěli zpočátku především W. S. Reymont výraznými naturalistickými vrstvami ve struktuře románu a S. Żeromski invazí lyrického materiálu do prozaického epického toku či S. Przybyszewski, představitel satanismu, kromě jiného nová-

1 Viz Brzozowski, S.: *Współczesna powieść polska*, Stanisławów, bez datace, s. 36.

2 Srovnej Wyka, K.: *Modernizm polski*, Kraków 1959.

3 Uvědomovala si to nejen kritika (mj. Wyka nebo Zimand), ale také autoři, např. Maria Komornicka, která ve své stati *Powieść* (*Chimera*, 1902/13) psala o „románové holotě“, které záleží na vstupu do království věčné paměti

torskými prozaickými, ale také básnickými postupy, zejména jazykovými stylicizacemi), a následně k její postupné destrukci, k atomizaci celku výpovědi (nejdříve ingerencí jiných žánrů, především autobiografických – deník, memoáry, později kompozičními postupy, jejichž výsledkem byla montáž samostatných sekvencí-scén, do značné míry dramaticky pojatých), tedy k už ryze modernistickému pojetí. Užití autobiografických forem podle Michała Głowińskiego „*umožnilo užití jiné vypravěčské perspektivy než té, která dosud v románu dominovala*“, tzn. kromě er-formy také ich-formy, přičemž dialogy a nově i monology mohly, ale nemusely nést vypravěčské informace a jejich role nebyla ničím omezena.⁴

Próza **Stefana Żeromského** (1864–1925) je výsledkem realizace někdejších romantických ideálů, subjektivních přístupů ke světu a umění⁵ a pozitivistických společenských postulátů „organické práce“ a současně propojením přístupů uměleckých a publicistických, v struktuře prózy zvýrazněným hlubokým průnikem lyrických sekvencí do epického, místy až reportážního základu. Důležitou roli v tom podle mého názoru hrály jak intelektuální šíře autorského pohledu, tak intenzita téměř básnického prožitku, což příznačně odráží stránky deníku, jež si autor vedl v letech 1882–91.⁶ Żeromski začal jako první uplatňovat v první řadě nové přístupy tematické, jimž samozřejmě potom přizpůsoboval formu.

Struktura prozaického textu S. Żeromského se proměňovala jen zvolna. V rané tvorbě autor rozvíjel syžet často na půdorysu anekdoty (např. v komorním románu *Promień*, 1897, ale stejný postup opakoval i v některých sekvencích románů pozdějších) a zobrazování citů se snažil maskovat ironickou až cynickou maskou (např. v povídce *Z dziennika. Pod pierzyną*), jíž prosakovalo naturalistické vidění a sílily lyrické vrstvy. Syntézou dosavadních snah se stal román „o dospívání“ *Szyfowe prace* (1897), autorovo rozloučení s časem dětství a mládí, v němž part hlavního hrdiny Martina Borowicze nese částečně autobiografické rysy. Strukturu prózy, bez výrazné syžetové linie, tvoří řada zcela autonomních epizod-obrazů, dynamicky a stupňujícím se napětím chronologicky uspořádaných, stylisticky a lexikálně střídmych, které vrcholí účinnou dramatickou, citovou pointou. Prvním závažným pokusem o společensky akcentované dílo byl román *Ludzie bezdomni* (1900), próza značně se lišící od někdejších pozitivistických počinů, i když z nich vycházela. Żeromski opět vsadil na uzavřené scény-epizody (pestré i žánrově), z nichž vytváří plastické panorama vykořeněných lidí bez domova, jejichž psychologické portréty umocňují zvláštní atmosféra a silné lyrické vrstvy v široce rozklenutém vypravěčském základu, přičemž prvky nově pojatého popisu krystalizují do symbolů a znaků.

Zatímco romantici a pozitivisté v historickém románu i ve specifickém národ-

4 Głowiński, M.: *Prace wybrane I*, kap. IV – *Przekształcenia powieści realistycznej*: pozycja narratora, Kraków 1997, s. 163 ad., překlad můj.

5 Stanisław Makowski hovoří o tom, že mladý Żeromski přejímal mj. „od Z. Krasínského romantickou pózu, stylizaci vlastního života podle romantické literární fikce a toužil je realizovat ve svém vnitřním světě“. Viz Makowski, S.: *Zygmunt Krasínski w świadomości pisarskiej Stefana Żeromského*, in – *Żeromski i Reymont* (red. J. Detko), Warszawa 1978, s. 16.

6 I když tiskem vyšly až v letech 1953–56, podávají barvitý obraz o autorovi samotném i době, v níž žil, a staly se do jisté míry autobiografickým románem.

ním žánru gawędě přinášeli často záběry z života šlechty, Žeromski se snažil vykreslit také společenský obraz nejnižších vrstev venkova. Epickou šíři této reflexe skládal z fragmentů do vyprojektovaného, byť nerealizovaného *románového cyklu*, který můžeme vystopovat např. v klíčových pasážích románů *Popioły* (1904 – o napoleonské éře), *Wszystko i nic* (1919 – o listopadovém povstání) nebo *Wierna rzeka* (1912 – o lednovém povstání), ale také v dílech jiných, zejména v různých povídkách, jež tvoří dokreslující cyklus historických rapsodií „o stoletém boji polského národa za nezávislost“. Jako příklad může sloužit povídka *Echa leśne* (tiskem poprvé 1904 – také o lednovém povstání), která je komponována jako lapidární obrázek se satirickým autorským odstupem, do něž zvolna pronikají vzpomínky povstalců.

Panoramatickou románovou kroniku napoleonské epochy vytvořil Žeromski právě v románu *Popioły. Powieść z końca XVIII i początku XIX wieku*, evidentně inspirovanou Vojnou a mírem L. N. Tolstého. Autor si téma zkusil nejdříve v dvoudílné povídce *O żołnierzu tułaczu* (tiskem poprvé 1896), aby je plně rozvinul v tomto románu. V něm kroniku a panoráma doby skládal z epizodických záběrů, vzhledem k volnému syžetu do jisté míry autonomních, nenavazujících na sebe metodou příčin a následků, přičemž syžet rozvíjí vypravěč, v jehož roli se střídají tři ústřední postavy. Domnívám se, že tyto postavy, stejně jako postavy další (i epizodní), autor propracovával s hlubokým psychologickým ponorem a zakomponovával je do pohybu společnosti a přírody. Přitom fikční rovina akce, pojatá jako záznamy téměř dobrodružných a fantastických příhod (někdy blízkých snu či romantické pohádce) s mnoha neočekávanými zvraty a náhodami, se synkreticky prolíná s rovinou nefikční, autentickou (partnery románových hrdinů jsou např. Napoleon Bonaparte, generálové J. H. Dąbrowski a M. Sokolnicki nebo kníže J. Poniatowski), již tvoří často doslovné citace dokumentárního materiálu. Reflexe krajiny a přírody nejsou pojaty tradičně popisně, jak to známe třeba z děl J. I. Kraszewského nebo H. Sienkiewicze; také barvitě obrazy bitev, jak je líčil ve svých románech Sienkiewicz či na malířských plátnech Kossakové, jsou jiné – naturalisticky ukazují odvrácenou tvář války, hrdinství vojáků a pohrdání smrtí.

V podstatě básnické postupy a prvky využil autor ke kompozici dramaticky laděných sekvencí, do jejichž lyrického půdorysu vplétá epické struktury. Stejně pracuje s epizodami milostnými, které jsou v polské literatuře nezvykle erotické, i když nepřekračují míru vkusu. Jednotlivé sekvence mají rovnocenný charakter (nejde o části nosné a doplňující), neretardují děj, naopak jej rozvíjejí a prohlubují, i když ve struktuře románu vytvářejí až autonomní povídky (ty milostně laděné dostávají idylický rozměr, např. části *Góry, doliny* nebo *Okno skalne*). Nezastupitelný je rovněž podíl autentického materiálu na kompozici panoramatického celku. Žeromski téměř intertextovou metodou stříhá vlastní umělecké pasáže s někdy obsáhlými fragmenty-citacemi historických nebo publicistických textů, které fiktivní vrstvy, zejména pokud jde o synkretizaci jejich epické a lyrické náplně, vyvažují.

V období, kdy vznikal román *Popioły*, tedy na přelomu 19. a 20. století, napsal autor i několik textů, jejichž čtenářské dekódování vyžaduje podle mého názoru přinejmenším maximální soustředění (např. *Aryman mści się*, 1901, nebo

Powieść o Udatym Walgierzu, 1905). Jsou zatíženy přebujelou barokní ornamentálností, složitou symbolikou a alegoričností, mnoha archaismy a neologismy a mají spíše charakter básnické prózy. První text Žeromski komponoval na půdorysu legendy, při psaní druhého vycházel ze struktury rytířské rapsodie, v lyrickém půdorysu s výraznými epickými vrstvami. Podobně komponovaná je i historická rapsodie *Duma o hetmanie* (1908), s mnoha aktuálními aluzemi a náznaky.

V Žeromského próze nejsou vzácností ani aluze a citace polských romantických básníků, hlavně Krasínského a Słowackého. V případě Krasínského jde o převzetí „magických“ slov a formulací, případně o podobné pojetí dobového pesimismu a katastrofismu, jak o tom svědčí některé pasáže raných povídek (ze sbírky *Rozdiobią nas kruki, wrony. Obrazki z ziemi mogił i krzyżów*, 1895) nebo román *Ludzie bezdomni*.⁷ Ještě výraznější byl vliv Słowackého. Básníka citují hrdinové Žeromského románů, vnitřní aluze a citace jsou i součástí vypravěčova partu. Domnívám se tedy, že to nebyla náhoda ani snaha občas se „blýsknout“ znalostí romantických básníků, nýbrž autorský záměr a součást přístupu k „národním věci“, stejně jako přebírání některých metafor, obrazů a motivů (zejména z děl jako Beniowski, Grób Agamemnona, Horsztyński, Hymn, Ojciec zadźmionych, Podróż do Ziemi Świętej nebo W Szwajcarii).⁸ Samozřejmě nikoli z hlediska romantika, ale ještě ne neoromantika, nýbrž stále pozitivisty.

Součástí spisovatelovy strategie se podle mého názoru stalo také – ve srovnání s jeho předchůdci i některými současníky – odlišné kompoziční vidění. To, co se realisté či naturalisté snažili ztvárnit detailním popisem, nahradil Žeromski symbolickými obrazy přírody, hudby a milostného citu. Přesto výsledné texty nepostrádají dramaticčnost. Maria Dąbrowska se dokonce domnívala, že celá tvorba Žeromského je v podstatě dramatická: „Většina jeho druhořadých epizod, dokonce všechny výsostně lyrické popisy přírody a duševních stavů obsahují dramatické zauzlení nebo zkratku.“⁹ Důraz na příběh, na dramatický syžet,¹⁰ redukoval do jisté míry vypravěčství. V pozdějších Žeromského prózách se, podle Michała Głowińskiego, projeví dvě tendence, odlišné např. od modelu balzakovského:

1. scény mezi sebou nemusejí být spojeny příčinně-skutkově, tzn., že čtenář nemusí vědět ani co předcházelo, ani co bude následovat;
2. syžet, líčící příběh z minulosti, je aktualizován, takže čtenář má dojem,

⁷ Vlivem Krasínského na Žeromského prózu se mj. zabýval Krzywicki, L.: *Takimi będą drogi wasze* (Sic igitur ad virtutem), Warszawa 1958.

⁸ Román *Popioly* je dokonce komponován v důsledku fascinace autora národními dějinami jako další fragment Słowackého poemu Beniowski složené z písní („Bo kiedy grzebię w ojczyzny popiołach, [...] Wstają mi z grobu mary, takie ładne.“) Viz píseň pátá, verš 393 a 396.

⁹ Dąbrowska, M.: *O tragiczności u Żeromskiego* (studie z roku 1936), in – *Pisma rozproszone II* (red. E. Korzeniowska), Kraków 1964, s. 375, překlad můj.

¹⁰ U některých autorů je spojitost prózy s dramatem zcela evidentní, když jejich romány jsou psány téměř výlučně dialogem. Dokladem toho může být práce Tadeusze Konczyńskiego *Srebrne szczyty* (1910), s podtitulem „dramatický román“, nebo kniha Włodzimierze Perzyńskiego *Dzieje Józefa*, s mystifikačním podtitulem „román“, která je v podstatě divadelní hrou, v níž existují spojovací vypravěčské části, jež jsou v textu tištěny kurzívou.

že se odehrává před ním, že je do děje zatažen a je jeho bezprostředním účastníkem.¹¹

Takto komponované texty navíc vycházely z bohatě odstíněného jazyka; někdy básnického, využívajícího smělych metafor a melodických rytmů neotřelých slov, jindy lidového, občas laděného do žargonu, mj. studentského, uplatňovaného k vytvoření komických situací, často také ironizujícího vážné problémy nečekanými nářečnými efekty, ale i literárního, když autor dokázal vytěžit zajímavá slova z Lindeho slovníku z počátku 19. století i ze středověkých památek.

S novátorstvím lexikálním souvisí užití různých kompozičních stylů, odpovídajících zobrazovanému prostředí, a rytmické uspořádání výpovědí, převážně podle zvukového plánu. „Častá opakování, změny pořádku slov, stupňování, paralelní uspořádání výrazů a celých vět do charakteristické a oblíbené trojúhelníkové soustavy [...] dodávaly té próze specifickou a výjimečnou muzikální pečeť, jež ji činila na pozadí tehdejší společnosti odlišnou,“ domníval se Artur Hutnikiewicz.¹²

Julian Krzyżanowski zase upozornil, že častá kompoziční „nadsázka“ vedla sice někdy k rozmytí zřetelnosti básnických obrazů a tím k pocitu umělosti a manýrismu (např. v románu *Wiatr od morza*, 1922), většinou však podpořila autorovo synkretické úsilí. „Výrazný sklon ke stylistické hyperbole, k přehánění v hromadění obrazů s přílišným přetlakem citů, se však v Žeromského próze pojila se subtilní a měkkou lyrikou, [...] efekty podmiňovala i melodičnost a rytmičnost, někdy přímo melodičnost vět. [...] Díky všem těmto metodám se Žeromskému podařilo plně realizovat nasycení prózy básnickými prvky, tedy dosáhnout toho, o co se snažili už prozaici romantičtí a k čemu spěl Sienkiewicz, když lyricky zabarvoval text svých historických románů,“ tvrdil Krzyżanowski.¹³

Součástí odlišného kompozičního vidění Žeromského je osobitě vyprofilované vypravěčství. Obecně se dá říci, že romány mají vypravěčský charakter, určený hlavními hrdiny – především v dílech jako *Ludzie bezdomni* a *Przedwiośnie* (1924). Relace z toulek hrdinů v sociologicky a společensky různorodých kruzích zapadají do zdánlivě autonomních sekvencí, z nichž autor skládá strukturu prozaického textu, stávají se součástí jeho kompozičních záměrů.¹⁴ Vypravěčství pomáhá místy také výrazný naturalistický pohled (byť oproti současníkům opět jiný, osobitý) při ztvárnění lidí a společnosti, v níž žili, což platí hlavně o právě zmíněných dvou románech odehrávajících se ve Varšavě; ovšem počátky takto orientovaného pohledu musíme hledat už v Žeromského rané tvorbě, např. v próze *Stara nowella*, 1888, inspirované myšlenkami E. Zoly a H. Taina a prózami S. Dygańskiého.¹⁵ Jak připomíná Jan Detko, spisovatel

11 Głowiński, M.: *Prace wybrane I*, kap. V – *Przekształcenia powieści realistycznej: powieść jako zespół scen*, op. cit., s. 189-190.

12 Hutnikiewicz, A.: *Stefan Żeromski*, Warszawa 1967, s. 69, překlad můj.

13 Krzyżanowski, J.: *Neoromantyzm polski*, wyd. 3, Wrocław 1980, s. 232, překlad můj.

14 Srovnaj Krejčí, K.: „Sjuzet“ i „szkic filozoficzny“ w twórczości Żeromskiego i Reymonta, in – *Żeromski i Reymont*, Warszawa 1978.

15 O Žeromského naturalistických počátcích se píše v předmluvě k autorovým deníkům, viz – Wasilewski, A.: *Przedmowa*, in – *Stefan Żeromski: Dzienniki, t. I*, Warszawa 1953, s. 31.

v těchto textech „ukazuje, že velkoměstská hrůza může zaujmout, že v jejím odpuzujícím zevnějšku je možno nalézt mnoho zajímavých aspektů (malebnost haraburdí, skládek starého železa atd.), ale tím to pro něj nekončí, snaží se ozřejmit všechny sociální problémy“.¹⁶

Samozřejmě, že ne vždy se Żeromskému podařilo v kompozici svých próz vyvážit epické a lyrické složky. Svědčí o tom např. rozkolísaná koncepce dvoudílného románu *Dzieje grzechu* (1908), vycházející z dobrodružného půdorysu a syžetu milostného románu (i když právě zákonitosti těchto forem autor ne vždy dodržel) a splétající epizody nerovnoměrného rozsahu, z nichž hlavně ty rozsáhlé zbytečně retardují děj a narušují dramatický tok textu se sugestivními lyrickými, naturalisticky efektními i faktografickými vrstvami. Podobně nevyvážená je také dilogie *Uroda zycia* (1912), jejíž druhý díl jde v rozbití struktury textu až k formě kaleidoskopu téměř náhodných fragmentů, jež se stávají jakoby filmově sestříhanými záběry z života hlavního hrdiny.

Nicméně si myslím, že nejdál se Żeromski v hledání nových forem a dekompozici žánrového systému dostal (ve srovnání s tehdejší prozaickou produkcí) v textech nazvaných *Wista* (1918), *Wiatr od morza* (1922) a *Międzymorze* (1924), které navázaly na výše zmíněné prózy Aryman mści się a Powieść o Udałym Walgierzu. Tvoří trilogii textů se složitou strukturou, jejichž základem je forma poemy psané prózou: první je o průběhu řeky polskou krajinou, druhá o dějinách polských pobřeží a třetí o kouzlech helské kopy v Baltském moři. Kompozičně tyto texty daleko odbíhají od struktury poemy, již autor výrazně dekomponoval, zejména v nejrozsáhlejším textu *Wiatr od morza*. Tam jde už pouze o kaleidoskop fragmentů a úryvků, komponovaných bez přihlížení k chronologickému hledisku, spojených pouze tematicky, tzn. v tomto případě reálnou krajinou. Navíc mají jednotlivé fragmenty odlišný žánrový charakter: obrázek střídá povídka, vědecké pojednání reportáž atd., do literárního základu prolínají vrstvy paraliterární, publicistické, vědecké.

Jestliže Żeromski snil o rozsáhlém románovém cyklu, jenž by formou parciálních společenských sond zmapoval polskou skutečnost v jejím historickém vývoji, také další velký prozaik té doby **Władysław Stanisław Reymont** (1867–1925) šel od drobnějších záběrů k velkým románovým plátnům, která by ukázala nezvratné přeměny tradiční společnosti a lidí, jejichž profily se diametrálně lišily od představ platných pro stále ještě zažilé polské sarmatství.¹⁷ U počátku spisovatelovy umělecké orientace (stejně jako většiny pozitivistů a jeho současníků) stály publicistické zkušenosti, doplněné zážitky z putování s kočovnými hereckými společnostmi a z kontaktů se spiritisty. Práce pro noviny a časopisy,

¹⁶ Detko, J.: Temat wielkiego miasta w twórczości Żeromskiego i Reymonta, in – Żeromski i Reymont, op. cit., s. 139, překlad můj.

¹⁷ Polský sarmatismus byl: „... jeden ze základních typů staropolské kultury a způsobu šlechtického života, stavějící na neměnných tradičních hodnotách patriarchální rodiny a vlastenectví; životní styl zejména střední a nižší šlechty (zemanů) od 16. století. Civilizačně-kulturní vzor s výrazným ideovým i politickým nábojem, vracející se k náplni renezančního humanismu a praslovanskému odkazu.“ – Bližší viz moje heslo Sarmatismus, in – Slovník polských spisovatelů, Praha 2000, s. 426.

kteřá jej živila, přivedla Reymonta do poutního místa na Jasnou Horu u Czestochové u příležitosti stého výročí kościuszkovského povstání (1794), kde získal materiál pro reportáž nazvanou *Pielgrzymka do Jasnej Góry*,¹⁸ která se stala nově pojatým, umělecky koncipovaným publicistickým textem a autorovi přinesla jistý věhlas.

První Reymontovy prózy měly charakter realistických obrázků a skic, do nichž stále výrazněji pronikalo naturalistické ztvárnění skutečnosti. Autor v kompozici užíval impresionistické metody záznamu reflexí života, které dynamizoval zvolna se zrychlujícím rytmem slov a souvětí, aby nakonec dospěl k tvaru povídky nebo románu. To se projevilo zejména v textech z prostředí umělecké bohémy. Např. román *Komediantka* (knižně 1896), v níž na postavě druhořadé herečky Janky Orłowské zobrazil typický fenomén té doby, tzv. bláznivé Julky,¹⁹ měl původně formu románové skici (*Adeptka*, 1892). A skica, formálně navazující na francouzské „physiologie“, zejména v zolovské variantě, se stala katalyzačním žánrem evoluce Reymontovy prózy, postupně nasycované specifickým vypravěčstvím.

I když v románu *Komediantka* vytvořil Reymont specifický typ postavy ženy živelně toužící po uplatnění ve společnosti a v dalším pokračování (román *Fermenty*, 1897, podávající navíc obraz zatuchlého úřednického života na zapadlé železniční stanici) přímo ukázkově vykreslil život mimo větší města a do popředí postavil hlavní směrníky své tvorby (smrt a ohraničenost života) a její klíčové slovo – *jho*, jeho cesta vedla jinam: k rozsahově větším prózám, které by v kronikářském záznamu či panoramatické šffi zobrazily život ve všech jeho složitostech a historických souvislostech. Předobrazem jednotlivých kompozičních „kamenů“ rozsáhlých románových pláten se do jisté míry stávaly povídky, jichž Reymont napsal asi osmdesát a které měly převážně formu skici z vesnického, městského nebo uměleckého světa. Právě v povídkách se objevují silně naturalistické záběry života na vesnici (např. povídky ze sbírek *Spotkanie*, 1897, či *Z pamiętnika*, 1903), s jejichž variantami se pak setkáváme v tetralogii *Chłopi*. Jiné zachytily prchavou atmosféru a kolorit např. z života kočujících herců (jako povídka *Lili*), továrních dělníků (povídka *Pewnego dnia*) atd., byť mnohé se spíše přidržují tradice polské realistické prózy.

Dvě nejrozsáhlejší a také nejslavnější Reymontova díla – dilogie *Ziemia obiecana* (1899) a Nobelovou cenou za literaturu (v roce 1924) oceněná tetralogie *Chłopi* (1094–1909) manifestují autorův antiurbanismus. Vycházejí z morálně-filozofických postulátů Johna Ruskina (a také je v evropském kontextu ojedinelým způsobem realizují) a stavějí proti sobě autentický (tedy pozitivní) život na venkově a neautentický, nepřirozený (a tedy negativní) život ve městě. Tyto spi-

¹⁸ Reportáž psal autor pro časopis *Tygodnik Ilustrowany*, který text tiskl na pokračování v polovině roku 1894 v číslech 24–36, knižně pak reportáž vyšla v roce 1895.

¹⁹ Jde o rozervanou mladou hrđinku, umělkyni, která v prostředí bohémy hledá své místo ve světě, v němž začínají vládnout „kapitáni průmyslu“. Prototyp „bláznivé Julky“, jejíž postava se objevuje v mnoha dílech polských prozaiků v období neoromantismu, vytvořil ve svém dvoudílném veselém dramatu *W sieci* (premiéra i tisk 1899) Jan August Kisielewski (postava temperamentní malřky Julie Chomińské).

sovateľovy názorové premisy a tematické determinace měly samozřejmě vliv i na formální stránku jeho próz, k níž se stavěl obdobně jako v poezii v období romantismu A. Mickiewicz: základem mu byla tradiční románová forma, jak ji vymodelovali velcí domácí i evropští realisté a naturalisté a jak ji ve spisovatelském podvědomí neustále živil odkaz homérského eposu, a tu pak cílenou dekompozicí restrukturalizoval – i když na první pohled je zřejmé, že v mnohem menší míře než Žeromski.

Reymontova Zaslíbená země má formu románu-studie, tedy psychologicko-sociologické sondy do společnosti ve městě-molochu, jehož tvář určuje prudký rozmach textilního průmyslu a nové mezilidské vztahy: majitelé – zaměstnanci (zejména námezdní dělníci). Je to „román bez hrdiny a bez akce“, jak tento text nazval Karel Krejčí, v němž „kolektivním hrdinou je lodzer-Mensch“²⁰ a který vychází z hlavního postulátu naturalistů: formu kompozice určuje obsah, tzn., že struktura díla musí odpovídat reflektovanému obrazu skutečnosti, v tomto případě – pouze panoramatický obraz vykreslí složitý organismus rozvíjejícího se velkého průmyslového města. Od tradičních románových forem a typů se Zaslíbená země výrazně liší. Jak poznamenal J. Krzyżanowski, chybějí klasický syžet s napínavou zápletkou, milostné romance i kompoziční pletivo motivů, struktura je složena z množství fragmentárních „obrazů a obrázků, skic a popisů, z nichž se skládá román o Lodži“.²¹ V podstatě tedy jde o „filmový román, v něm dominuje scéna bez komentářů“, přičemž autor se omezuje pouze na „strih těchto scén, v souladu s rozhodující zásadou ukázat rozsáhlé panorama ložského života, jeho zvyků a morálních zásad“.²²

Počátky takovéto kompozice v jistém smyslu dramatického textu (ve výsledku) se podle mého názoru dají vyzorovat už v próze pozitivistů. Např. v románu Emancypantki B. Pruse ubývá retardačních retrospektiv, a pokud existují, stávají se součástí autorova „dramatického plánu“, tzn. kompozice až divadelně či filmově nahlížených aktuálních (rozuměj často publicisticky, reportážně pojatých) sekvencí vytvářejících celek. Reymont šel ještě dál.²³ Zajímá ho pouze to, co je součástí zobrazované dramatické scény. A tak mnohdy běží řetězce dialogů, jež přerušují pouze dispoziční poznámky – řečeno mluvou filmových scénářů: pravou stranu s dialogy doplňuje levá strana s režijními poznámkami o činnosti postav; sekvence pak autor řadí do velkých scén (kapitol). Přičemž, jak si všiml Karel Krejčí, akce, příběh, story, jsou v tomto Reymontově románu – stejně jako hrdinové – „pouze prostředkem formálním, bedněním podpírajícím konstrukci románu, jejímž cílem je zachycení charakteru popisovaného prostředí.“

20 Krejčí, K.: „Syžet“ i „szkic fizjologiczny“ w twórczości Żeromskiego i Reymonta, op. cit., s. 122, překlad můj.

21 Viz Krzyżanowski, J.: Władysław Stanisław Reymont. Twórca i dzieło, Łwów 1937, s. 46, překlad můj.

22 Detko, J.: Naturalizm Reymonta, in – Reymont. Z dziejów recepcji twórczości (ed. B. Kocówna), s. 114, překlad můj.

23 Změnami ve struktuře modernistického románu – oproti románu realistickému – se podrobně zabývá Głowiński, M.: Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej, Wrocław 1969.

Syžetem románu je totiž společenský život Lodže, nikoli individuální příběhy je-dince“.²⁴ V románové panoramě průmyslového města, této zaslíbené zemi se „zlatým teletem“ nové doby, jež přerůstá v moderní apokalyptickou vizi zániku tradičních hodnot, dosud stále prezentovaných tradičním venkovem, tak převážil pohled sociologa nad psychologem, ale i nad malířem slova.

Čtyřdílný román *Chłopi*²⁵ vycházel ze stejných premis jako autorova dilogie: vytvořit barvitou fresku určitého společenského fenoménu se všemi aspekty a důsledky. Také v této selské epeji, jak někdy bývá Reymontova tetralogie označována, vyrůstala forma z tematického záběru a stala se rozhodujícím a formujícím činitelem díla. Rozdělení románu na části *Podzim, Zima, Jaro, Léto* vychází z identifikace lidí žijících na vesnici s nadčasovými přírodními cykly a současně s průběhem liturgického roku,²⁶ jimž podřizují veškerou svou činnost, a přechází do literárního díla v podobě rozvržení kompozice a rytmu a toku textu. Zdánlivá chaotičnost (ve skutečnosti přirozenost, jako v přírodě a v životě člověka) volně mezi sebou propojených scén a epizod je v otevřené kompozici založena na rychlém, jakoby filmovém střihu drobných stavebních prvků (záběry ze života, události všedního dne, mžikové portréty postav, skici přírodních metamorfóz atd.), přesně v duchu naturalistického antikonstruktivismu a kategorizace přístupu tvůrce k románovému textu (kompoziční záměr, psychologický plán a zvolená forma).

Reymont podle mého názoru v mohutném a přitom zdánlivě poklidném epickém toku základního naturalisticky formovaného textu využil všeho toho, co v minulosti působilo na čtenáře a čím v Polsku k literární evoluci přispěli autoři jako Mickiewicz, Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus, Konopnicka, ale rovněž Kasprovicz a další, tzn. využil celou „zbrojnici“ zděděné poetiky, od nástrojů romantických po symbolistní. Reymontova sociologická vize polské vesnice je samozřejmě odlišná od společenských sond v Panu Tadeášovi A. Mickiewicze, Panu Balcerovi v Brazílii M. Konopnické či v Přední strážii (Placówka) B. Pruse. Karel Krejčí tuto evoluci vyjádřil na proměně lidí na vesnici (na pozadí portrétů venkovanů, jak je viděli Orzeszkowa, Prus, a Wyspiański): „*Reymontovi venkované, to už je účinná síla, stále se však řídící instinktem, který ji může vést k dobremu (boj o les a o školu), ale i k zlému (samosoud)*“.²⁷

Domnívám se, že odlišné tvarové roviny událostí, příběhů, popisů, obrázků, portrétů, skic a dalších žánrových forem v podobě fragmentů, záběrů, sekvencí a scén opět scénicky (filmově) pojatého textu krystalizují do kompaktní struktury celku, který je dynamickou freskou vesnického společenství, lidí nerozlučně

²⁴ Krejčí, K.: „Sjużet“ i „szkic fizjologiczny“ w twórczości Żeromskiego i Reymonta, op. cit., s. 123, překlad můj.

²⁵ Sémantický obsah slova *Chłopi* je širší než slovo *Sedláci*, jak se tento román obvykle do češtiny překládá. Nejde pouze o sedláky, ale rovněž – a to především – o obyvatele venkova, tedy (bez pejorativního příděchu) venkovany, a také o silné jedince, tedy lidi, v nichž je „kus chlapa“.

²⁶ Realizace této predestinace venkovského člověka si všiml Wyka, K.: *Problemy czasowości w „Chłopach“ Reymonta*, in – *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969.

²⁷ Krejčí, K.: „Sjużet“ i „szkic fizjologiczny“ w twórczości Żeromskiego i Reymonta, op. cit., s. 125, překlad můj.

spjatých s půdou, rodinou a vesnicí, jejichž rytmus neomylně určují čtvero ročních období a pravidla a zvyky liturgického ukotvení. I když proměny společnosti autor ukazuje na proměnách konkrétních lidí (první dva díly tetralogie řeší mj. konflikt generační a politicko-hospodářský, třetí a čtvrtý osobní problémy zejména ženských hrdinek a otázku vlastnictví v Podlesí, celým románem prolínají osudy Borynova rodu a vesnického společenství. Reymont dokázal vystavět efektní, až dobrodružně zacílený syžet, s maximem dramatičnosti, napětí, ale i patosu a vznešenosti epického toku, který v každé části spěje k vypointovanému rozuzlení – první část končí Borynovou svatbou, druhá bojem o les, ve třetí je čtenář svědkem Borynovy smrti, ve čtvrté se zviditelňuje Jagna.²⁸ I když je text složen z částí (záběrů) nevelkých rozsahem, celek má jednolitý a vyvážený charakter, se stupňujícím se rytmem, který posiluje nevšední jazyk, stylizovaný z venkovského dialektu.

Spojnicí mezi cestami S. Žeromského a W. S. Reymonta a už typickými modernistickými projekty rozbití tradiční prozaické formy se staly tvárné postupy některých dalších polských autorů. Většina jich vyšla z naturalismu a svými skicami, obrázky a až fotografickými portréty (často už na podloží symbolismu) mířila ke struktuře kroniky či sociologické sondy – např. **Władysław Orkan** (vl. jménem Franciszek Smerczyński, 1875–1930) v románech *W roztokach* (1903) a *Drzewiej* (1912), prózách nejednou výrazně rytmizovaných a pohybuje se na pomezí reflexí reálného života a světa mýtů. Polští naturalisté (Dygasiński, Sygietyński ad.), ale také Žeromski a Reymont, postupně dospěli k formě, která byla známá (jako nevykrystalizovaná) už v 18. století – stavějící na fragmentarnosti a aditivně spojovaných epizodách. Což tehdejší kritika označovala jako „*honbu za epizodami, z nichž každá měla být v jiném románu*“, „*rozbití na tisíc kousků*“, „*sbírka skic spojených pouze ideově*“, „*kompoziční zmatek*“ či „*orgasmus epizod*“.²⁹

Závažný byl v této souvislosti samozřejmě posun od vypravěčství vedeného v er-formě k vyprávění v ich-formě, avšak v opozici k tradici romantické, která preferovala rétoričnost a žánry orálního původu (v polském případě zejména gawędu). Stejně jako v jiných evropských literaturách docházelo v této situaci k preferenci některých klasických forem, zdánlivě vyčerpaných a archaických, ovšem při *dobové aktualizaci* s odlišným výsledkem než při užití stejného modelu v minulosti. Jde zejména o žánry paraliterární – dopis, deník a memoáry.

Žánrová forma *románu v dopisech* stojí spíše na okraji hlavního proudu vývoje polské prózy v daném období a staví na zcela jiných východiscích, než autoři v období osvícenství a romantismu v celé Evropě (za všechny viz fenomén Goethova Utrpení mladého Werthera). Michał Głowiński se domnívá, že renezanční románu v dopisech má dvě příčiny: stylizaci na neliterárnost, tedy posun umělecké prózy k dokumentu, a snahu o bezprostřednost výpovědi hrdiny-vypra-

²⁸ Srovnej mj. Matuszewski, I.: „Chłopi“ Reymonta, in – *O twórczości i twórcach*, Warszawa 1965 (původně 1904), nebo Lichański, S.: *Chłopi* Władysława Stanisława Reymonta, Warszawa 1987.

²⁹ Viz mj. práce A. Potockého, A. Mazanowského, H. Trzpiase a T. Dąbrowského.

věče. „Každá z těchto tendencí měla jiný vztah k dopisu jako pravzoru výpovědi. V prvním případě byla důležitá především iluze autentičnosti, šlo o respektování pravidel dopisu jako prostředku obvyklého dorozumívání, v případě druhém zase o chápání dopisu ve smyslu konvence, šlo o to, nakolik dovoľoval hrdinovi vypravěči hovořit o svých záležitostech pokud možno bezprostředně.“³⁰ Takto postupovali ve svých prózách např. Stefan Żeromski (*Mogila, listy i notatki*, in – *Rozdziobią nas kruki, wrony...*, 1895), Jan Augustynowicz (*Listy z tych czasów...*, 1915), Alfred Aleksander Konar (*Oazy*, 1906) nebo Ignacy Dąbrowski (*Felka*, 1894), když se v rámci dekompozice tradičních forem snažili sugerovat čtenáři dojem chaosu, charakteristického pro sbírky dopisů.

Dále v dekompozici daného tvaru šli autoři, kteří usilovali ve svých prózách o užití *deníkové formy*, v Polsku populární v období osvícenství a sentimentalismu. Zejména proto, že deníkové zápisy nepodléhají tak konvencím jako dopis, rozšiřují záběr reflexí, představují autentického autora (další vypravěčský subjekt, spíše pseudovypravěče), většinou v časovém posunu, a ve vyprávění, vedeném převážně v ich formě, umožňují prezentaci cizích výpovědí. Navíc – forma deníku může obsahovat kromě zápisů pro podporu centrálního příběhu také intimní podrobnosti prokreslující do hloubky psychologický profil hrdiny, kronikářské záznamy, další (vedlejší) příběhy, které mohou mít i tvar autonomní povídky. Takto formu deníku užíval už např. Henryk Sienkiewicz (*Bez dogmatu*, 1891) nebo Aleksander Mańkowski (*Hrabia August. Notatki i wrazenia...*, 1890) či Ignacy Dąbrowski (*Śmierć. Studium*, 1893), stejně jako později Karol Irzykowski v románu *Patuba* (1903), Janusz Korczak v knize *Dziecko salonu* (1906) nebo Andrzej Strug v románu *Odznaka za wierną służbę* (1921). Autotematické vrstvy najdeme u všech zmiňovaných autorů. Např. I. Dąbrowski se o psaní deníku zmiňuje slovy hrdiny-autora: „*Jedyne ukojenie dla mnie – to pisanie tych kartek. Badam się i analizuje, jakbym był obcym sam sobie.*“³¹

Stejně jako formy deníku se v románové struktuře v daném období uplatnily i *vrstvy memoárové*. Ty navíc autorovi umožnily potřebný odstup od vypravěče a poskytly mu východisko ke zobecnění jinak subjektivně (v ich-formě) vedeného textu. Málokdy se však forma memoárů objevuje v próze autorů polského modernismu ve své čisté (většinou autobiografické nebo kvazi-autobiografické) podobě (takovým příkladem může být kniha Kazimiera Przerwy-Tetmajera³² *Otciań. Fantazja psychologiczna*, 1900, či memoárové autobiografické aluze v povídce Witolda Gombrowicze *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, 1933), často je součástí vrstev deníkových, jako třeba v prózách: Leo Belmont: *W wieku nerwowym* (1890), Janusz Korczak: *Dziecko salonu* (1906) nebo Zofia Nałkowska: *Książę* (1907); poněkud odlišná je situace v románu Wacława Berenta *Fachowiec* (1895), v němž se memoárové a deníkové vrstvy prolínají, i když memoárová forma je výraznější.

30 Głowiński, M.: *Prace wybrane I*, kap. VI – Od dokumentu do wyznania: o powieści w pierwszej osobie, op. cit., s. 233-234, překlad můj.

31 Cit. podle Ignacy Dąbrowski: *Śmierć. Studium*, Kraków 1959, s. 144.

32 K. Przerwa-Tetmajer je rovněž autorem mnoha děl z oblasti populární literatury, jako byly *Anioł śmierci*, *Króľ Andrzej*, *Panna Mary ad.*

A byl to právě **Wacław Berent** (1873–1940), kdo se ve svých prózách snažil o formální inovace. Samozřejmě, že základem byl mj. zolovský naturalismus a jeho domácí varianta, jak ji vypracoval **Adolf Dygasiński** (1839–1902), ale rovněž postupy velkých realistů (psychologické studie z různých oblastí života). Po již zmíněném románu *Fachowiec*, s výrazně naturalistickým charakterem, se Berent pokusil o antiurbanistický román *Próchno* (1903), který měl v sondě do světa umělecké bohémy realizovat zásady dekadentního směru *fin de siècle* a metodou lyrizovaných dialogů a soustředěného dramatického napětí na rozhraní impresionistického a expresionistického stylu připravit cestu „novému umění“.³³ Formálně odvážnější je čtyřdílný román *Żywe kamienie* (1918), nesoucí původně titul *Opowieść rybatta*.³⁴ V něm Berent podle mého názoru na půdorysu středověkých romancí a tradiční balady vytvořil zajímavý konglomerát obrazů (připomínající iluminace středověkých kodexů), se strukturou složenou z prvků, jichž používali tvůrci učených teologických a medicínských traktátů, autoři legend a dávných písní, básníci-vaganti či kazatelé. Archaizovaným stylem propojil středověkou alegorii se soudobou symboličností a výrazně vypravěčský epický tok nasýtil vrstvami lyrickými i dramatickými.

Cesta k dramatickému epickému textu vyvrcholila v Berentových „biografických vyprávěních“, jako jsou *Nurt* (1934), *Diogenes w kontuszu* (1937) nebo *Zmierzch wodzów* (1939). Prozaik na základě skic, historických portrétů, odborných rozprav a povídkových záběrů vylíčil život známých polských osobností a na rozdíl od lyrizačních postupů Žeromského a soustředění se na epiku Reymonta dospěl k žánrové formě, již J. Krzyżanowski nazval *dramatický román*.³⁵ Podle něj šlo o maximální „kondenzaci prvků, konkrétně omezení počtu literárních postav“, jež se staly součástí „vnitřních dramát románových postav“ a vytvořily „klubko komplikovaných psychologických jevů, analyzovaných s precizností přírodovědce a ve výsledku dusících slabý syžet“.³⁶ Domnívám se, že jinou cestou ke stejnému dramatickému obsahu formy bylo soustředění románového syžetu do úzkého časového výseku, jak se o to Berent pokusil v prózách *Próchno* a *Żywe kamienie*, ale zejména v románu *Ozimina* (1911). Realizace tohoto záměru, při němž autor spoléhal na stylizaci platónských či novoplatónských dialogů a na archaismy a neologismy, jej sice zavedla k originální formě, ale nakonec ztroskotala na manýře. Nicméně si myslím, že to bylo potvrzení experimentů, za nimiž šli další polští prozaici.

Jedním z hledačů nového vztahu obsahu a formy v období nastupujícího modernismu se stal rovněž zmíněný **Karol Irzykowski** (1873–1944), kritik, který analyzoval literární postupy, aby je teoreticky formuloval, ale současně prozaik, jenž se snažil své teoretické závěry prakticky realizovat. Románem *Patuba* (1903), s podtitulem *biografická studie*,³⁷ vytvořil hybridní, do značné míry au-

³³ Berent o tom psal ve svém autorském doslovu k románu *List autora „Próchna“* (otištěno v časopise *Chimera*, 1901).

³⁴ Takto román vycházel v poznaňském časopisu *Zdrój* (1917-18).

³⁵ Srovnej v této souvislosti poznámky 28 a 29.

³⁶ Krzyżanowski, J.: *Romantyzm polski*, op. cit., s. 273, překlad můj.

³⁷ Vydání kromě vlastního románu obsahovalo ještě úvodní symbolicko-groteskní novelu *Sny*

totematický text inspirovaný prózami M. Prousta a J. Joyce a freudistickými psychoanalytickými metodami, oscilující mezi tragickým a komickým přístupem k ztvárňované látce, jak to kdysi bravurně zvládali např. Shakespeare nebo Molière. Autokreační a autotematické prvky se prolínají s různě varioványými psychoanalýzami postav a nastolováním a demaskováním iluzí o kráse a ošklivosti, útěků ze života a brutálních vpádů reality.

Základní proud vyprávění má spíše než syžetový charakter memoárový; na něj autor nasouvá vrstvy autorských analyzujících a demaskujících komentářů, doplněných dalšími úvahami, a odkazy s charakterem vědeckého traktátu. Domnívám se však, že dominující je vrstva autotematická, v níž autor osvětluje techniku svého psaní, formu románu, vztahu prozaického tvaru k filozofickým a psychickým stavům autora i k poezii a literárním klišé.³⁸

Román Pałuba se stal v polské literatuře přelomovým textem na cestě k novým možnostem prozaických forem, zejména k dekompozičním zásahům do tradiční románové konstrukce. A zároveň uzavřel první vlnu autotematismu v polské literatuře v rozvíjejícím se modelu modernismu.

Marii Dunin (Palimpsest) a doprovodné texty – komentáře Uwagi do Pałuby, autointerpretaci Wyjaśnienie „Snów Marii Dunin“ i związek ich z „Pałubą“ a autorské vyznání Szaniec „Pałuby“.

³⁸ Srovnej názory mj. Winklowa, B.: Karol Irzykowski. Życie i twórczość, Kraków 1987, Nycz, R.: Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcja krytyki i literatury, in – Język modernizmu, Wrocław 1997.

