Štěpán, Ludvík

Postmodernismus: chaos nebo zrod nového řádu?

In: Štěpán, Ludvík. *Hledání tvaru : vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. [379]-437

ISBN 8021032936

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/123409
Access Date: 27. 11. 2024
Version: 20220831

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

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

Kapitola desátá

Postmodernismus: chaos, nebo zrod nového řádu?

Tvar silvické prózy vychází z dávných forem, které se v římské a později renezanční literatuře označovaly jako silvae nebo silva rerum, tedy z někdejších sbírek či kolekcionářů různorodých žánrů básnických, prozaických, ale později také paraliterárních, zejména zápisů, poznámek a myšlenek...
[*Jan Jurkowski: Chorągiew Wandalinowa (ilustrace z titulní strany, 1607)*]

1 Specifikace postmodernismu na pozadí modernismu

V úvodu této monografie jsem naznačil vymezování se postmodernismu vůči modernismu a časové souvislosti tohoto procesu.[1] Jako obecnou tezi lze připustit, že postmodernismus začíná tam, kde se vyčerpal modernismus. Postmodernistickou kulturu je třeba chápat v kontrastu s dosavadní evropocentrickou orientací kultury, zahleděné do sebe; není proto divu, že první jeho signály přišly ve třicátých letech 20. století z jihoamerického kontinentu, premotivované dílem J. L. Borgese. Z jiné pozice, o zhruba tři desetiletí později, ale o to s jasněji formulovanými cíli, se objevil útok z evropských pozic – na racionalismus a universalismus evropské kultury, na výlučnost *ratia* jako jediného interpretačního nástroje skutečnosti, prostřednictvím francouzského *nového románu* (nouveau roman). Alain Robbe-Grillet, jeho přední teoretik i tvůrce, postuloval čistou a indiferentní (neangažovanou) tvorbu, žádal odstranit z literárního díla postavy a příběh (v balzakovském pojetí) a nahradit je imaginací a invencí, které se stanou syžetem knih.[2]

Filozof Ludwig Wittgenstein (původem Rakušan) v jedné své studii naznačil, že postmodernista nesmí formulovat žádné teorie, v jeho úvahách nemůže být nic hypotetického, musí rovněž odstranit veškerá vysvětlování a místo toho nastolit popis, který získá své světlo, svůj cíl na základě filozofických otázek.[3] S tím do jisté míry koresponduje ironická „definice" praktického provedení takových názorů z pera německého prozaika a dramatika Botha Strausse: „*Nicméně technologie nové probírky použitých symbolistických vědomostí, vrácených do oběhu toho, co má význam, leží – stejně jako v minulosti – v rukách nešikovných básníků.*"[4]

---

[1] Při koncipování této kapitoly jsem čerpal také ze svých studií, mj. Genologie: pochybnosti i nové cesty, in – Slavica Litteraria X 2, Brno 1999; Pociťování postmodernismu v současné polské próze, in: Slavia č. 2, Praha 2000; Dekonstrukce genologického systému a cesta k intertextům, in – Literární věda na prahu 21. století, Opava 2000; Nečekané návraty (vliv společenské a politické situace na tvar polské literatury osmdesátých let), in – Slavica Litteraria X 3, Brno 2000, ad.

[2] Svoje teoretické názory formuloval ve statích, které později vyšly souborně, viz Robbe-Grillet, A.: Pour un nouveau roman, Paris 1963. – Zároveň srovnej tyto závěry s postuláty „čisté formy" S. I. Witkiewicze (kapitola osmá, část 4).

[3] Viz Wittgenstein, L.: Philosophische Untersuchungen, Oxford 1963.

[4] Citát pochází z povídky Botho Strausse Die Widmung, ze sbírky Die Widmung, München und Wien 1977, s. 85, překlad můj.

Vymezování postmodernismu vůči modernismu začíná zhruba od konce šedesátých let 20. století, i když v polské literatuře, stejně jako v dalších literaturách tzv. sovětského bloku, jsou tyto začátky na časové ose významně posunuty.[5] Také v polské literatuře se postmodernismus pojímá hlavně jako závěrečná fáze modernismu; s tím, že modernismus (terminologicky) v podstatě odpovídá polské avantgardě a postmodernismus neoavantgardě, neboť analogicky k literatuře evropské a světové polská neoavantgarda se rodila jako kritické kontinuum avantgardních snah. Přičemž právě vlivem avantgardních koncepcí se na konci období modernismu stal literární žánr zcela prázdným pojmem a pro postmodernisty už jenom pouhou hrou s formou v chaosu odlišných, vzájemně se prolínajících struktur.[6] Byl to důsledek postupující dekompozice či dekonstrukce, jak to chápal Jaques Derrida, který v tom spatřoval snahu tvůrců vymanit se z institucionalizace tvorby, snahu o to, aby každý autor mohl vše vyjádřit libovolným způsobem.[7]

Pro mnohé literární vědce to bylo zpočátku znepokojující; např. Stefania Skwarczyńska zrod postmodernistických *přirozených forem*, tzn. *ne-žánrů*, při typologickém vymezení označovala jako *genologické pseudonázvy*.[8] Vývoj od klasicistně chápaného žánru k postmodernistickému ne-žánru šel totiž mimo prostor regulemi jasně vymezeného žánrového systému. Pokud se na literární dílo podíváme z hlediska jeho struktury[9] (a je jedno zda jde o poezii nebo prózu), dojdeme k závěru, že (stejně jako už v romantismu, jak jsem naznačil výše) genologická typologie pouze signalizuje historickou návaznost a někdy způsob stylizace textu. Tzn., že se naplňují předpoklady, z nichž vycházeli ruští formalisté: předmětem zkoumání literární vědy by neměly být žánry, ale samotná literární díla – tuto teorii pak dále rozvinuli Roman Jakobson (ten předmětem poetiky rozuměl literárnost, nikoli literaturu jako daný fakt), Michail Bachtin (mj. ozřejmil literární časoprostor, dialogičnost a karnevalizaci díla; román chápal jako univerzální žánr a inicioval rovněž pojetí intertextovosti) a Gérard Genette (ten ve svém dvojím žánrovém pojetí literatury odlišoval umění mluvy a umění slovesné).[10]

---

[5]Již předem je třeba naznačit, i když se k podrobnostem v této kapitolu teprve dostanu, že v literárních dílech někdejších „socialistických" zemí postmodernismus pronikal zpočátku spíše plíživě v kontextu rozbíjení záhy přežilého socialistického realismu, naplno však teprve od začátku 90. let 20. století, kdy tyto národní literatury prodělaly všechny fáze vývoje jako literatury západoevropské i jiné za období zhruba čtyřiceti let.

[6]Je třeba se vrátit k úloze tzv. romantického fragmentu, tedy k fragmentaristickému přístupu ke kompozici (dekompozici) literárního díla – i Anna Kurska mluví v této souvislosti o chaosu, když fragment označuje jako chaotický žánr. Viz Kurska, A.: Fragment romantyczny, Wrocław 1989.

[7]Derrida tuto tezi manifestoval mj. v rozhovoru s Derkem Attridgem, viz This Strange Institution called Literature, an interview with Jacques Derrida, by Derek Attridge, in – Derrida, J.: Acts of Literature, New York – London 1992.

[8]Skwarczyńska, S.: Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii, in – Problemy teorii literatury (red. H. Markiewicz), Wrocław 1987.

[9]Z hlediska struktury se na literární dílo dívali i Tzvetan Todorov a Gérard Genette, viz Théorie de gengres (Textes recuellis et présentés par G. Genette a T. Todorov), 1986.

[10]Srovnej Jakobson, R.: Linguistics and Poetics (1969) nebo týž: Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time (1982); Bachtin, M.: Voprosy litěratury i estětiki (1975); Genette, G.: Introduction a ľ architexte (1979), příp. týž: Fiction et Diction (1991).

Tzvetan Todorov nebo Maurice Blanchot se v 70. letech 20. století vyjadřovali, že zabývat se genologií je anachronismem a ztrátou času a že literární dílo se přece svobodně pohybuje mezi a nad žánry; a navíc především odpovídá na samotný smysl tvorby. Přes názory textualisty Philippa Sollerse, úsilí skupiny Tel Quel nebo autorů kruhu Nouveau Roman či názory sémiotiků a z jiné strany Rolanda Barthese pojetí žánrů v postmodernistickém období nezaniklo. Uvědomili si to i Tzvetan Todorov s Gérardem Genettem, když se v osmdesátých letech vyjádřili, že „*k rekonstrukci literární teorie muselo dojít mj. prostřednictvím nového objevení této problematiky, neboť každý teoretický úkon implikuje překročení jednotlivých faktů a míří k hledání obecných rysů*".[11]

Nicméně – jak pokračoval odklon od tradice, jejž začali modernisté? Přestali vytvářet díla v konvenčním, integrálním pojetí a nahrazovali dosud uznávané kompoziční postupy dekompozicí, tzn., že kladli důraz nikoli na celek uměleckého díla, nýbrž na jeho izolované fragmenty, prvky, části atd.[12] Výsledkem takto vedené dekompozice byla forma, která podle Douwe W. Fokkemy vznikla selekcí hypotetických konstrukcí vyjadřujících nejistotu, provizornost.[13] Snahy postmodernistů pak vedly na jedné straně ke vzniku tzv. ještě nevykrystalizovaných, zástupných forem, na druhé straně ke hrám s žánry, které kdysi dané žánry zpochybňovaly, negovaly – tedy vytvářely ne-žánry. K takovýmto formám bezpochyby patří i formy pre- a paražánrové, i když prý (např. podle Romualda Cudaka, který to demonstroval na básnickém modelu textu) jde o formy neúplné, skicovité, hypotetické.[14] Podle mého názoru nicméně i tyto básnické formy, do značné míry zasažené prozaickými postupy, non-fiction tvary a publicistikou, jsou přece praktickým vyjádřením nových konvencí, nových stylizací, tzn. formami spějícími odstředivě od systému, vyjadřujícími jisté danosti uprostřed chaosu. U postmodernistické prózy je ingerence nebeletristických metod ještě výraznější: prozaické texty dospívají ke složitým strukturám, v mnohém intertextovým, kolážovým, parodickým, pastišovým, amorfním, fragmentárním, hybridním atd.

Douwe W. Fokkema se domnívá, že nejdůležitější vztahy v kontextu literárního díla, tedy mezi textem a autorem, jsou v postmodernistickém kódu méně napjaté než v modernistickém. Podle něj se autor nezajímá ani o charakter, ani o strukturu svého textu, dokonce ani o to, kde začíná a jak končí a jakými prostředky se vyjadřuje. To znamená, že zatímco modernista chápal svůj text jako nedefinitivní, neukončený, ale ještě ctil zákonitosti jeho členění (do částí, kapitol atd.), postmodernista může text skončit kdykoli, nectí žádné zákonitosti jeho výstavby, naopak se snaží jakoukoliv kontinuitu a celistvost zničit. Takže podle něj mnohé postmodernistické texty (oproti modernistickým) v daleko větší míře čtenáři znesnadňují nalezení klíče k takovému dílu.[15] Tzn., že spisovatel celek (z hlediska literární komunikace) chápe jako kaleidoskop relativně mezi sebou

[11] Théorie des genres (textes recucillis et présentés par G. Genette e T. Todorov), Ed. du Seuil 1986, překlad můj.

[12] Takto o tom pojednává Lyotard, J.-F.: Discours, figure, Paris 1971.

[13] Fokkema, D. W.: Literary History, Modernism, and Postmodernism, Amsterdam – Philadelphia 1984.

[14] Cudak, R.: Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii, in – Genologia i konteksty (red. P. Dutka), Zielona Góra 2000.

[15] Viz take Fokkema, D. W.: Literary History, Modernism, and Postmodernism, op. cit.

propojených fragmentů a šifer a (z hlediska tvůrčí metody) vytváří kompoziční chaos, amorfní, umělou strukturu, jím samým nahlíženou mimo konvence realistické reflexe.

Rozdíl je také ve vztazích mezi textem a společenským kontextem. Jestliže v modernismu autor neobjasňoval reflektovanou skutečnost, v postmodernismu neobjasňuje už vůbec nic; spíše jakékoliv objasňování paroduje. Domnívá se totiž, že společenský kontext je složen ze slov a že každý nový text vzniká na podloží textu starého, tedy formou palimpsestu. Modernisté preferovali otázku *jak*, nikoli *co* se vypráví. Postmodernisté přesun důrazu ještě více podtrhli a také vystupňovali tlak na čtenáře – vyšli mu daleko „demokratičtěji" vstříc: většinou si může vybírat z několika variant (řešení, zakončení atd.) v textu a „pořizovat" si tak jeho mnohdy odlišné, konečné interpretace.

Na základě těchto poznámek si nemyslím, jako např. Jean-Francois Lyotard, že postmodernismus je součástí modernismu, v podstatě neustále se obrozujícím modernismem, nicméně neodporuji v tomto smyslu existující kontinuitě a ani názoru, který Lyotard vyslovil o přechodu vznešeného modernistického napětí mezi zobrazovaným (vyjádřeným) a nezobrazovaným (nevyjádřeným) k postmodernistickému demonstrování nezobrazitelnosti toho, co je nevyjádřitelné.[16] Domnívám se však, že postmodernismus je samostatným pokračováním modernismu, kvalitativně odlišnou etapou, byť vycházející ze společného základu. Utvrzuje mne v tom názor Scotta Lasha, že postmodernismus je proces diferenciace, imploze sféry kulturní do společenské; ale rovněž definitivní odvrhnutí avantgardy a kritiky a přitakání pluralismu a kolonizaci sféry zboží kulturou.[17] Ke stejnému závěru mne přivedlo i Coatesovo tvrzení, že postmodernistická narace je vlastně sled izolovaných heterogenních dění.[18]

Změnu paradigmatu literárního díla se evropští i mimoevropští autoři snažili zachytit z různých hledisek. V Polsku genologickou problematiku postmodernistické skutečnosti nahlíželi především v rámci teorie komunikace. Např. Michał Głowiński už v roce 1967 (*Gatunek literacki a problemy poetyki historycznej*) označil literární žánr jako intersubjektivně existující komplex regulí a direktiv, které pomáhají v komunikačním procesu interakci spisovatele a čtenáře, přičemž dochází k permanentní strukturalizaci a destrukturalizaci žánrů. Edward Balcerzan o něco později (*Sytuacja gatunków*, 1972) zase umístil lyrické žánry v rámci modelu komunikační situace do tří typologických situací – klasicistické, postromantické a avantgardní.[19] Další teorie vznikly z mimetického hlediska, z chápání literatury jako simulace reálných mluvních aktů, tedy výpovědi (s těmi později polemizoval mj. M. Glowiński – *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, 1992). Jiné byly pohledy intertextuální, vycházející z postrukturalistické genologické koncepce. Např. Ryszard Nycz (*Intertekstualność i jej zakresy:*

[16]Srovnej Lyotard, J.-F.: La condition postmoderne, Paris 1979.

[17]Viz autorovy úvahy v kapitole Discourse or Figure? Postmodernism as a „Regime of Signification", in – Lash, S.: Sociology of Postmodernism, London – New York 1991.

[18]P. Coates sice pojednával o filmu v postmodernismu, nicméně tento jeho závěr je univerzální. Viz Coates, P.: The Story of the Lost Reflection, London 1985.

[19]Srovnej moje závěry, k nimž jsem dospěl na základě sledování proměny forem při permanentní kompozici a dekompozici literárních žánrů na historické evoluční ose (viz vstupní kapitolu této knihy) – typologických situací musí být pět: předosvícenská, osvícenská, romantická, modernistická a postmodernistická.

teksty, gatunki, światy, 1992) rozvinul teorii Gérarda Genetta (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1982),[20] který při svých úvahách stavěl na chápání žánrového charakteru textu jako určitého druhu intertextuální atribuce. Pro tzv. syntaktické teorie se základem kompozice (např. veršovaného díla) stala skladba básnického textu, jenž je určující pro formální tvar básně a tedy i žánrové určení (s různými koncepcemi přišli mj. Edward Balcerzan, Piotr Michałowski, Ewa Ostrowska nebo Czesław Zgorzelski).

2 Od klasického syžetu přes nesyžetovost k bezdějovosti

Směřování k totální dekompozici formy, k diskontinuitě textu, fragmentaričnosti naračního toku a k vnitřní nejistotě vypravěče patří k základním charakteristikám postmodernistické literatury. Přestože, jak zdůrazňoval americký badatel Leonard Orr, percipient nevědomě míří k zákonitosti, harmonii, jednotě a symetričnosti formy, tedy k tomu, co se už od Platóna a Aristotela nazývá *celistvost*.[21] Jde o cestu (podle Umberta Eca) k nekonkrétnosti a situaci bez formy, k dílům, která jsou epistemologickými či strukturálními metaforami vidění světa jako obrazu diskontinuity.[22] Domnívám se, že v této situaci postmodernistický text osciluje v rámci typologické triády narace mezi *syžetovostí*, *nesyžetovostí* a *bezdějovostí*.

S jistou dávkou zjednodušení můžeme dojít k evolučnímu schématu, podle něhož polská próza překročila práh syžetovosti už na přelomu 19. a 20. století, jak připomněl mj. Michał Głowiński,[23] meziválečná se pohybovala mezi krajnostmi syžetovosti a nesyžetovosti (ozřejmil to např. Włodzimierz Bolecki – viz kapitola osmá)[24] a za hranici skutečné bezdějovosti, i když využívala prostoru celé triády, se dostala (kromě výjimek, pochopitelně) koncem padesátých, spíše však v šedesátých letech 20. století,[25] tedy v situaci, kdy se autoři ocitli na ještě neprozkoumané půdě (pro ně) postmodernismu.

Narační triáda, již jsem nastolil výše, neplatí pro jeden žánr (např. román), ani pouze pro prózu, nýbrž obecně, tzn., že je jevem nadžánrovým i naddruhovým. A také nezačala platit až v souvislosti s nástupem modernismu či postmodernismu (srovnej jenom poemy A. Mickiewicze v období romantismu!). Do pohybu od syžetovosti přes nesyžetovost k bezdějovosti se literatura dala s prvními pochybnostmi, které Jean-François Lyotard označil jako krizi „velkého vypravěčství".[26] Současná situace vyplývá ze zásad postmodernismu (především z onoho obecného mínění, že autor si může s textem v podstatě dělat, co chce),

[20] Práce vyšla v polském překladu in – Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia (red. H. Markiewicz), t. IV, Kraków 1992.

[21] Srovnej Orr, L.: Problems and Poetics of the Nonaristotelian Novel, London and Toronto 1991.

[22] Viz Eco, U.: Opera aperta, Milano 1962.

[23] Vyplývá to především z práce Głowiński, M.: Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej, Wrocław 1969.

[24] Bolecki, W.: Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym, Kraków 1996.

[25] Píše o tom Bogdan Owczarek v práci Owczarek, B.: Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej, Wroclaw 1975.

[26] Zmiňuje se o ní v již uváděné publikaci Lyotard, J.-F.: La condition postmoderne, op. cit.

který zpochybnil i naraci jako takovou – ovšem opět v prostoru celé šíře rozpětí od klasického vyprávění, přes jeho segmentaci a fragmentarizaci až k textu zcela bezdějovému. Což ještě neznamená, že takto vystavěný text postrádá jakoukoli reflexi o skutečnosti. Je to snad vize dalšího prahu, který překročí literatura 21. století?

Nechci nabízet žádná hypotetická řešení. Je třeba tedy dát za pravdu skeptikům, kteří poučeni evolucí v rámci modernismu tvrdí, že dekompozice a chaos jsou vnějším projevem procesu pozvolného odumírání vypravěčství a nevyhnutelně skončí totálním zánikem narace? Anebo přece jenom zvítězí (jako tolikrát už v dějinách lidstva, a tedy také umění a literatury) přirozená životaschopnost této odvěké dovednosti (od doby, kdy člověk začal používat řeč k mimezi a reflexi skutečnosti), o níž se mnozí vědci domnívají, že je sice schopna se radikálně měnit, ale nemůže zaniknout?[27] Zatím zřejmě platí závěr, k němuž dospěl Bogdan Owczarek: „*Všechno, co víme o vypravěčství, ukazuje na to, že funkce zdůvodňování a kodifikace předmětovosti narátora nebo hrdiny, a jejich prostřednictvím čtenáře, je jedním z nejzákladnějších úkolů vyprávění.*“[28]

Syžet (už od dob Aristotelovy Poetiky) znamenal v literárním díle vždy signály kontinuity, návaznosti a také uzavřenosti. Tedy pojmy modernisty a zejména postmodernisty nejvíce atakované. Ovšem – každá dekompozice starého systému má za následek kompozici systému nového. Zmiňovaný B. Owczarek po podrobné analýze některých postmodernistických děl polských autorů stanovil v rozpětí plánů narace – diskurs, otevřenost (nesyžetovost) – ukončenost (syžetovost) a kontinuálnost (konfiguračnost) – nekontinuálnost (cykličnost) ve své typologii nesyžetové prózy tři rozdílné formy: *próza introspekční*, *próza diskursivní* a *próza cyklická* (spojující do celku na sebe nenavazující fragmenty). Tedy, jak podtrhuje, nejde pouze o členění z hlediska přítomnosti, nebo nepřítomnosti příběhu (děje).[29]

Pod tímto zorným úhlem se mu potom jeví např. romány **Andrzeje Kuśniewicze** *Stan nieważkości* (1973) a *Lekcja martwego języka* (1977), **Wiktora Woroszylského** *Sny pod śniegiem* (1963), **Stanisława Srokowského** *Lęk* (1978) a *Wtajemniczenie* (1981), ale také *Chrobaczki* (1989) jako próza introspekční. Na rozdíl třeba od jiných románů Srokowského (mj. *Przyjść, aby wołać*, 1976, *Nieobecny*, 1978, *Płonący motyl*, 1989), které mají všechny atributy prózy syžetové. K ilustraci kategorie prózy diskursivní použil díla jako **Jacek Bocheński**: *Boski Juliusz* (1961), **Kazimierz Brandys**: *Dżoker* (1966), různé prózy **Mirona Białoszewského a Marka Słyka**. K próze cyklické řadí mj. prozaické práce **Leopolda Buczkowského** (*Pierwsza świetność*, 1966, *Kąpiele w Lucca*, 1974. aj.) či pozdní romány **Teodora Parnického** (*Tożsamość*, 1970, *Muza dalekich podróży*, 1970, nebo *Przeobrażenie*, 1973).

---

[27]Srovnej např. Ricardou, J.: Pour une théorie du nouveau roman, Paris 1971; Ricoeur, P.: Temps et récit 2, Paris 1984; nebo Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature (red. C. Nash), London and New York 1990.

[28]Owczarek, B.: Poetyka powieści niefabularnej, Warszawa 1999, s. 8–9, překlad můj.

[29]Tamtéž, s. 29–42.

Domnívám se, že Owczarkova typologie je jednou z možných variant,[30] která je navíc pouze modelovou. Existuje v ní mnoho přesahů a hraničních jevů, což si autor dobře uvědomuje. Z genologického hlediska bych v typologii mohl navázat na svoje úvahy o modernistické próze (viz kapitola osmá). Proces dekompozice formy je v postmodernismu sice odlišný, nicméně v modernistických postupech pokračuje v dalších rovinách. Dokumentovat bych to chtěl alespoň na několika poznámkách k dílům, která můžeme zařadit mezi prózu nesyžetovou a bezdějovou. Za modelové příklady cílené postmodernistické dekompozice formy totiž nejlépe poslouží texty, které existují v teoreticky vytčených hranicích.

Kaleidoskopem převážně metaliterárních forem je text **Edwarda Redlińského** *Nikiformy* (1982), próza pohybující se jako celek (z genologického hlediska) na pomezí eseje a povídky. Je komponována kvazi-narační metodou řetězení nesourodých sekvencí známých písemných forem a projevů, např. deník, dopis, jídelní lístek, úřední podání, žádost a stížnost, moták z vězení. Malé formy se ve výsledném metatextu ocitly v jiném postavení a plní také jinou úlohu (autotelickou). Zdánlivě o ničem nevypovídají, nereflektují žádný příběh, událost; tedy neobsahují (v prvním významovém plánu) žádný syžet. A přece je to text, jehož prostřednictvím se dozvídáme mnohé o životě, o pisatelích, o společenském pozadí. V jistém smyslu je to na hranici možností dovedená koncepce postmodernismu, již iniciovali svou tvorbou příslušníci francouzské skupiny Tel Quel (Michel Foucault, Roland Barthes či Jacques Derrida). Takový text má posunuté významové těžiště (třeba oproti klasickému románu, který metodou narace komponoval příběhy): primárně nereflektuje skutečnost, nesděluje, pouze vypráví.

Modelem vyprávění pro vyprávění na odlišných žánrových půdorysech a zároveň příkladem bezdějové prózy a totální fikce jsou soubory textů **Stanisława Lema** (nar. 1921) *Doskonała próżnia* (1971), *Wielkość urojona* (1973) a *Golem XIV* (1981). Soubor textů Doskonała próżnia přináší fiktivní recenze na neexistující knihy umělecké, populární, science fiction, populárněvědecké, vědecké atd. Domnívám se, že kvazi-poloha posunuje prostřednictvím paradoxu, vtipu, skryté ironie a parodie žánr odborné literatury do kategorie literatury umělecké – na půdorys povídky-eseje. Autor jako by „recenzuje", nicméně pod maskou citátů, příkladů a ilustrací představovaných tezí se objevují výpovědi o událostech, reflexe skutečnosti, byť zašifrovaná metaliterárním, kvazi-vědeckým jazykem. Podobně je tomu i u fiktivních úvodů ke smyšleným knihám a odborným publikacím v cyklu Wielkość urojona, v němž jsou i dva texty-ukázky tzv. extelopedií. Do úvodu k úvodům Lem zašifroval podstatu svých textů a postmodernistických kamufláží tohoto druhu obecně: „*Já tě oklamu a ty mi za to ještě budeš vděčný...*"[31]

Kombinací předchozích postupů a románové postmodernistické struktury je podle mého názoru text nazvaný Golem XIV. Je rozčleněn na *Předmluvu*, *Úvod*, *Poučení* a *Golemovu inaugurační přednášku* a vzbuzuje dojem formy uzavřené

[30] Srovnej např. Todorov, T.: Grammaire du Decameron, The Hague – Paris 1969; Lotman, J.: Struktura chudožestvenogo texta, Moskva 1970; Mayenowa, M. R.: Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka, Wrocław 1974; Prince, G.: Narratology. The Form and Functioning of Narative, Berlin – New York – Amsterdam 1982; Teoretyczno-literackie tematy i problemy (red. J. Sławiński), Wrocław 1986, aj.

[31] Stanisław Lem: Doskonała próżnia. Wielkość urojona, Kraków 1974, s. 204.

a kontinuální, prezentované v rovině fiktivní fikce. Mnohé napoví krátká ukázka z úvodu jedné „Golemovy přednášky" v této knize:

> *Witam naszych gości, filozofów europejskich którzy chcą się dowiedzieć u źródła, czemu twierdzę, że jestem Nikim, choć używam pierwszej osoby liczby pojedynczej w zaimku. Odpowiem dwa razy, najpierw krótko i węzłowato, a potem symfonicznie z uwerturami. Nie jestem osobą rozumną, lecz Rozumem, co w obrazowym przesunięciu znaczy, że nie jestem czymś takim jak Amazonka lub Bałtyk, lecz czymś takim jak woda, a mówię używając wiadomego zaimka, bo tak stanowi język, który przejąłem od was na zewnętrzny użytek. Uspokoiwszy wstępnie przybyszów z filozofującej Europy, że nie głoszę sprzeczności, zaczynam szerzej.*[32]

Metaliterárnost žánrového půdorysu i jazyka v tomto případě primárně bezdějová sdělení dále nešifruje, spíše je pomáhá (z kvazi-vědeckého hlediska) třídit a tím zprůhledňovat. Čtenář z promluv „o ničem a všem" však nemá dojem bezdějovosti, spíše antireflexe skutečnosti, jež mnohdy z oblasti fantastické se nebezpečně blíží autenticitě, i když spíše jejímu fiktivnímu modelu.

3 Vliv vyprávění na literární formu

Polskou postmodernistickou prózu charakterizuje nejenom oscilace mezi syžetovostí, nesyžetovostí a bezdějovostí, ale (jak jsem už naznačil) rovněž proměna vztahu autora k reflexi skutečnosti, tzn. oscilace mezi autentičností a fikcí, přičemž, jak prokázal P. Czapliński, základní význam měl příklon autorů od užívání antifikce k metafikci;[33] to – jak dokumentuji na konkrétních dílech autorů (viz dále) – vedlo na jedné straně k dominaci nesyžetových metatextů a na druhé k různě motivovaným a realizovaným návratům k příběhu. Vůbec ne nevýznamná je (ve vývoji literatury nikoli nová) oscilace mezi objektivní a subjektivní narací, motivovaná přiblížením se autora ke čtenáři.

Postmodernistický text volně překračuje hranice subjektivní a objektivní narace, přičemž sám vypravěč (pokud je vůbec přítomen) se stává pouze maskou (W. Kayser) vlastního vyprávění. V této souvislosti mě však spíš zajímá generující síla narace, která do metatextu znovu přivedla formy (nebo jejich fragmenty či sekvence z nich vzniklé) schopné imitovat obrazy autentické (non-fiktivní) skutečnosti, jež se však autorskou transformací a jiným úhlem vidění dostávají do kvazi-polohy. Patří mezi ně především dopis, deník a memoáry, tedy formy, které B. Romberg označil jako prototypy próz vyprávěných v ich-formě.[34] Poněkud jinak využívali daných formálních matric a také „notoricky" známých motivů a syžetových ganglií autoři francouzského nového románu (prostřednictvím ich-formy, du-formy i er-formy), nicméně (jak dodává M. Głowiński) ze

[32] Viz Stanisław Lem: Golem XIV, Wykład XLIII, O sobie, Kraków 1981, s. 65.

[33] Viz Czapliński, P.: Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996, Kraków 1997.

[34] Těmto problémům je věnována monografie Romberg, B.: Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel, Lund 1962.

stejných pohnutek: upozornit čtenáře na kompozici, způsob narace a vlastní metajazyk.[35]

Romberg bral v úvahu formy prezentované v písemné podobě, Głowiński upozornil rovněž na žánry realizované ústním podáním, které se později petrifikovaly a staly součástí literatury (měl na mysli žánry jako polská gawęda a ruský skaz) a v modernistické a postmodernistické literatuře dostávaly vnější tvar monologu se krytou dialogičností. Možnosti kooptace projevu mluveného do psaného dokonale využil např. Witold Gombrowicz ve svých Denících; *já* v jeho textech plní trojjedinou úlohu – podmětu, předmětu, ale zároveň adresáta výpovědi. Jde o transpozice rolí narace v onom divadle literatury, které A. Okopień-Sławińska nazvala *divadlo mluvy.*[36]

Kariéra paraliterárních žánrů v prozaickém textu je dlouhá a v polské literatuře sáhá až k romantismu (viz dekompoziční postupy A. Mickiewicze), zejména už zmíněných forem – dopisu, deníku a memoárů (ale rovněž gawędy), které se v modernismu a hlavně v postmodernismu stávají soliterními částmi intertextu, nebo naopak organickou součástí amorfní metastruktury. Jestliže se např. ještě **T. Parnicki** vracel k tradici klasického antického dopisu (třeba *Koła na piasku. Powieść z roku 160 przed narodzeniem Chrystusa*, 1966) a **K. Brandys** k odkazu polské epistologralie (mj. *Wariacje pocztowe*, 1972), tedy nikoli k autentickým vzorům, nýbrž k formám v minulosti kodifikovaným, autoři nové prózy používají navíc forem kvazi-dokumentů, nejrůznějších úředních a jiných záznamů a výpovědí (podrobněji viz dále, mj. poznámky o dokumentarizující a silvické próze), tedy i textů z oblasti mluvených projevů, jejichž posun do fiktivní polohy ještě více zvyšuje existující napětí mezi autentičností a fiktivností. Tak se objevují v literárních textech úřední záznamy, oznámení, hlášení, stížnosti a protokoly (viz *Protokół* **S. Wygodzkého**, *Rondo* **K. Brandyse**, *Raport Piłata* **J. Głowackého**), jinému účelu slouží dopisy, mj. v historické nebo úřednické stylizaci (srovnej třeba kompoziční postup **S. Mrożka** v povídce *Dwa listy*, který je na epistolárním principu založen, ale aplikuje do takto modelovaného textu prvky aforismu či bajky).

Samostatnou kapitolou by bylo podle mého názoru vytváření fiktivních forem imitujících mluvené projevy v postmodernistické próze, jak to jedním způsobem např. praktikuje ve svém románu *Panna Lilianka. Część powieści-procesu pod nazwą „Pając"* (1979) **Ryszard Schubert**. Jde o smělý experiment s různými útvary jazyka a záznamy stylově (i jazykově) odlišných mluvených projevů, v němž vypravěč, jak upozornil M. Głowiński, je zpětně formován v textu se neprojevujícím adresátem monologické výpovědi.[37] Jinak komponuje monolog svého vypravěče **Jan Komolka** v pesimistticky vyhroceném románu *Ucieczki do nieba* (1980). Vyprávění dozorce, které se stává alegorií duševního zotročování lidí, z nějž vede jediná cesta – do nebe, krystalizuje zvolna, z falešných představ. *„Narátor vytváří svoje vyprávění o Plevovi přímo před posluchačem a*

[35]Viz např. úvahy Głowiński, M.: Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych, Warszawa 1973.

[36]Srovnej Okopień-Sławińska, A.: Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria, Wrocław 1985.

[37]Viz Głowiński, M.: Gry powieściowe, op. cit.

vlastní nejistotu zkouší zahlušit ad hoc *vyhledávanými argumenty,*" charakterizuje tuto výpověď B. Kaniewska.[38]

Pro přiblížení ke čtenáři se postmodernisté vrátili k tradičnímu způsobu obnovení dávných spojení s kulturou a literaturou populární. Přičemž plán obsahový obvykle předurčoval formu textu – odtud tak časté intertexty tvarově podobné zrcadlovému bludišti, labyrintu, lunaparku, maškarádě, jarmarku atd. Jde o kolotoč vzájemných aluzí, citátů, metaforických i přímých transformací, který ústí do výsledného amorfního tvaru, v němž *sacrum* je posunuto do *profanum* (či s ním splývá), navíc s prezentací z odlišného úhlu pohledu, např. v křivém zrcadle grotesky. „*Postmodernistické texty, až příliš často se vzájemně odvolávající samy na sebe a celou literaturu, jsou totiž také postaveny na zásadě nekonečného množství vzájemně se odrážejících zrcadel,*" podotýká k tomu Anna Martuszewska.[39]

Autorka příčiny průniku populární a krásné literatury spatřuje ve snaze prozaiků psát „čtivo". Míří prý k němu jednak přitažlivým syžetem (mnohdy z oblasti detektivních a dobrodružných příběhů), jednak kreací plasticky zobrazených postav (nicméně černobíle, jednoznačně charakterizovaných buď záporně, nebo kladně). Domnívám se, že struktura postmodernistické koláže, obsahující všechny využitelné vrstvy a prvky populární kultury a literatury a paraliterárních žánrů, je tak nejenom obrazem dekompozice žánrového a druhového systému, ale v podstatě (byť jde o příměr poněkud přitažený za vlasy) *dekompozice literatury*, jak to označil R. Nycz.[40]

4 Návrat k mýtům jako útěk ze života?

Specifická situace umělců v režimu, který se pluralitě názorů bránil mnoha restrikcemi a zejména předběžnou cenzurou, vedla tvůrce (v době neexistence druhého, nezávislého oběhu) mj. k rezignaci na jakoukoliv angažovanost a mnohdy k vnitřní nebo skutečné emigraci, případně k návratu do světa idylických poměrů. Ten žije v pohádkách či mýtech, ale rovněž ve folklóru a ve vysněné nebo skutečné krajině dětství. K arkadickému pojetí života se vracely antické idyly, některé lidové i umělé písně a selanky, v dramatickém toku polských dějin se do azylu a emigrace uchylovali tvůrci, jejichž díla potom obrážela nedostupnost až mytičnost domova.

Poslední dvě století je arkadičnost v polské literatuře spojována zejména se ztrátou území (domova), v němž spisovatel vyrostl (tzv. kresy, tedy oblasti na okraji státu), ale které – ať dobrovolně či nuceně – opustil. Do první světové války to byla území uchvácená záborovou politikou mocností (Pruska, Ruska a Rakouska), v době druhé světové války polský stát jako takový (určený Hitlerem tentokrát k definitivnímu vymazání z mapy Evropy), po druhé světové válce místa, o něž Polsko díky Stalinově nejen národnostní politice definitivně přišlo.

[38]Kaniewska, B.: Świat w granicach „ja". O narracji pierwszoosobowej, Poznań 1997, s. 85, překlad můj.

[39]Martuszewska, A.: Niekoniecznie popularna popularność czyli o niektórych relacjach między wysoką a niską literaturą w prozie postmodernistycznej, in – Postmodernizm po polsku?, op. cit., s. 178, překlad můj.

[40]Srovnej Nycz, R.: Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu, Wrocław 1984.

Z druhé strany to byla do nenávratna prchající vůně krajiny dětství, kulturních a folklórních enkláv, která se pro tvůrce stávala vzpomínkou, mýtem.

Hledání kořenů, pevného místa, jistoty, společenství, kam člověk patří, to je obsah odvěkého lidského nepokoje, u tvůrců pak smyl návratů do ztracených rájů. V polské modernistické literatuře se tento fenomén projevil ve třicátých a čtyřicátých letech, výrazněji v období po druhé světové válce a naplno (jako reakce na vnitřní emigrace, útěky ze skutečnosti a pocit odcizení jednice uprostřed společnosti) pak v postmodernismu, zpočátku výrazněji u emigračních autorů než u žijících doma. V evropském kontextu to nebyl jev nový ani překvapivý a tím méně typicky polský. Nostalgická próza se nejdříve vyprofilovala jako osobitá část děl spisovatelů žijících v emigraci, např. v předchozí části zmíněná díla **Stanisław Vincenz**: *Na wysokiej poloninie 1–5* (1936–70); **Józef Wittlin**: *Mój Lwów* (1946); přičemž je samozřejmé, že autoři vycházeli rovněž z tvorby evropské, uveďme jen příklady prací německých autorů **Siegfrieda Lenze**, **Johannese Bobrowského** nebo **Güntera Grasse**, zejména jeho *Die Blechtrommel*, 1959.

Domnívám se, že na počátku byl skutečně útěk: psát o něčem jiném než o současnosti, v jejímž zobrazení najde čtenář stejně pouze část pravdy a cenzura bude vždy hledat masku, pod níž by objevila něco „protisocialistického". Pro tvůrce to byl návrat do dávného dětství, na území pro Polsko navždy ztracených, návrat do vlasti, jakou znali kdysi (pro emigranty), anebo do kultur, které znamenaly trvalou hodnotu. Hledali nový jazyk, s nímž by se mohli identifikovat, a našli v minulosti výraz, jímž se obrátili do budoucna; hledali mýtus – a to v minulosti časové nebo prostorové, a našli ráje dětství, období úpadku civilizací, krajiny u hranic současného Polska nebo za nimi – Podhalí, Polesí, Podolí, Litvu, Ukrajinu; hledali novou estetiku a našli stav duše své i společnosti – nostalgii. Tak se v polské literatuře prvního oficiálního oběhu objevily knihy jako **Andrzej Kuśniewicz**: *W drodze do Koryntu* (1964), *Lekcja martwego języka* (1977), *Mieszaniny obyczajowe* (1985), *Nawrócenie* (1987); **Leopold Buczkowski**: *Oficer na nieszporach* (1975); **Jarosław Iwaszkiewicz**: *Podróże do Polski* (1977), *Podróże do Włoch* (1977); **Julian Stryjkowski**: *Król Dawid żyje!* (1984), *Echo* (1988); **Tadeusz Konwicki**: *Kronika wypadków miłosnych* (1974), *Bohiń* (1987) aj.

Postmodernistická nostalgická próza navázala na prózu modernistickou (S. I. Witkiewicz, B. Schulz, W. Gombrowicz), ale na rozdíl od ní nedosahovala mytičnosti esejizací či epizodicko-leitmotivickou kompozicí, nýbrž kompozicí intertextovou a průnikem elitního a populárního oběhu literatury (literatury umělecké a populární). Objevují se v ní sice reflexe soudobých skutečností, ale na dominantním pozadí už historických kultur, ve smyslu stírání hranic mezi literaturou a životem.[41] Navíc – autoři někdejší modernistickou metafyzičnost zaměnili za postmodernistickou kreaci různých kultur, např. regionálních, menšinových, pluralistických, zmizelých a dalších, s využitím prvků kultury masové, přičemž modernistický formismus se změnil na postmodernistický autotematismus.

Doma nostalgická literatura zobrazovala útěk do krajin sice reálných, ale historicky či geograficky nedosažitelných. Byla to literatura, v níž doutnal záro-

[41] Viz problematiku surfikce: Federman, R.: Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu (přel. J. Anders), in – Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne, Warszawa 1983.

dek změny, katalyzátor přechodu k literatuře jiné, nové, próza, jíž Jan Błoński dal název *emigrace fantazie*, útěk do krajin sice reálných, ale historicky či geograficky nedosažitelných. Pominu-li tematický tradicionalismus takové prózy, nemohu jí upřít formální objevnost a názorovou pluralitu – svou nadtřídní a nadnárodní tolerancí byla totiž programově protitotalitní, na skutečnost se dívala sice realisticky, ale s výrazným podtextem nostalgickým, ironickým či groteskním.

V dekompozičním procesu mizely také žánry (spěly k nežánrům), mnohdy se ztrácel (pro tento druh literatury typický) klasický vypravěč, prosazovaly se formy paraliterární. Vznikající metatext obsahoval nejrůznější citáty a výpůjčky, parafráze a parodie, koláže a pastiše. Ale tam, kde pastišová metoda při intertextuální kompozici dominovala (např. v některých pracích Leopolda Buczkowského, Tadeusze Konwického či Andrzeje Kuśniewicze), docházelo někdy k dekompozici mytizace, na rozdíl třeba od postupů **Czesława Miłosze**. Ten v již zmíněné knize *Dolina Issy* vytvářel při propracovávání syžetu mýtus, který bránil před demytizačními zásahy komických struktur. **Andrzej Kuśniewicz** postupoval opačně: humorné, satirické a někdy až laciné prvky jeho komiky, záměrně mířily ke konvenci, v knize *W drodze do Koryntu* usilovaly o dekompozici mýtu a posunovaly jej k báji.[42]

Ewa Wiegandt připomíná, že *„domácí i emigrační román tzv. malých vlastí má však společný filozoficko-umělecký zdroj. Je jím avantgardní román, využívající mechanismus mýtu, tzn. tu jeho vlastnost, že dokáže být narací, která se sama interpretuje“*.[43] Domnívám se nicméně, že tvůrci z obou stran rozděleného světa měli rovněž společné vidění a obdobnou vizi svých představ: doma z ranečku národního odkazu vyčuhovala tzv. malá stabilizace, jejímž produktem byl potom malý realismus, na Západě tradici rozkládala masová kultura. A tak se spisovatelé (tam i tam) vraceli k základům života člověka, společnosti, národa, civilizace, prostě do svých malých, soukromých vlastí. Typické je vyznání Tadeusze Nowaka z roku 1973 v jedněch novinách: *„Ale já jsem chtěl dospět ke skutečnému zdroji, k tomu, co nazýváme pohanskou kulturou. A ukázat dotyk kultury pohanské s křesťanstvím.“*[44]

Tím jsem se dotkl dalšího rozměru nostalgické prózy: byly to návraty nikoli pouze do idylických krajin, ale také ke zdrojům ideálů, z nichž jeden (jako u Nowaka) představovala nevyčerpatelná lidová tvorba, která přenesena do literatury způsobovala v dekompozičním procesu oscilaci mezi formami literárními a paraliterárními, zásadní změnu narace, v níž vrch nabíraly tvary orální a prostřednictvím retro-stylizace z podtextu vystupovala tragikomičnost doby a lidské existence ve světě s pokřivenými hodnotami.

Nostalgická próza se rozvíjela v padesátých a šedesátých letech, kdy vznikly např. již citované práce **Maria Kuncewiczowa**: *Leśnik* (1952) a **Czesław Miłosz**: *Dolina Issy* (1955), nebo **Józef Mackiewicz**: *Droga donikąd* (1955),

[42] Srovnej úvahy L. Szarugy který ve studiích o literatuře 90. let také hovoří o změně konkrétu v symbol, mýtus, báji. – Szaruga, L.: Dochodzenie do siebie. Wybrane wątki literatury po roku 1989, Sejny 1997.

[43] Wiegandt, E.: Literatura ojczyzn prywatnych a postmodernizm, in – Postmodernizm po polsku?, op. cit., s. 9, překlad můj.

[44] Toto vyznání cituje Zawada, A.: Mit, czy świadectwo? Szkice literackie, Wrocław 2000, s. 149, překlad můj.

Zygmunt Haupt: *Pierścień z papieru* (1963), **Andrzej Chciuk**: *Atlantida. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku* (1969), v oficiálním, prvním oběhu v Polsku se výrazněji prosazovala v sedmdesátých letech (to byly ony představiteli Nové vlny kritizované útěky od skutečnosti).

Bohatý odkaz emigrační literatury a výsledky ingerence hraničních prozaických žánrů do struktury povídky, novely a románu ovlivnily samozřejmě také spisovatele mladší a nejmladší (o místě jejich děl v postmodernistické situaci viz podrobněji níže), jimiž jsou mj. **Maciej Niemiec**, **Izabela Filipiak**, **Manuela Gretkowska** ad. Zajímavá je např. imitace orálních projevů v románu *Panna Lilianka. Część powieści-procesu pod nazwą „Pając"* **Ryszarda Schuberta**, který experimentuje s různými útvary jazyka a styly.[45] Modelem románu-projektu a žánrovou amorfností jsou zasaženy mj. texty **Ziemowita Ogińského** (*Karnawał i post*) nebo **Sergiusze Sterny-Wachowiaka** (*Kopiejeczka*), ke gombrowiczovskému typu deníkových zápisků s různě stylizovanými autokomentáři se přiklonili např. **Tadeusz Konwicki** (*Kalendarz i klepsydra*, *Wschody i zachody księżyca* a *Nowy Świat i okolice*), z mladších autorů třeba **Grzegorz Musial** (*Stan płynny* a *Czeska biżuteria*).

Pojetí malé či soukromé vlasti se v postmodernistické literatuře posledního desetiletí 20. století do jisté míry mění, resp. posunuje spíše k významu rodiště (byť to byla území, kam se Poláci po druhé světové válce po kratším či delším čase vrátili), odkud autor odešel; a pokud se tam po letech vrátil, našel jinou krajinu, jiné lidi – tu svou ztracenou, skutečnou soukromou vlast si musel vytvořit v literatuře. Tak se např. na Slezsko vracejí **Jerzy Pilch** a **Feliks Netz**, do Beskyd **Andrzej Stasiuk**, do Gdaňska **Paweł Huelle**. Jindy si autor svou soukromou vlast, v níž by rád žil, vysní ve své literární fikci – **Magdalena Tulli**: *Sny i kamienie* (1995) nebo *W czerwieni* (1998) či **Olga Tokarczuk**: *Prawiek i inne czasy* (1996). Otázkou jinou však je forma těchto děl. Autoři buď modelují tvar svých textů prostřednictvím klasického, přímého vyprávění (Stasiuk, Tulli aj.), nebo využívají postupů vícerozměrové narace (Gretkowska, Tokarczuk aj.), i když téměř všichni dospívají – obvykle ve spojitosti s transtextuálními strategiemi – ke struktuře metanarační.

Specifickou záležitostí cesty od modernistického estetického chápání k postmodernistickému je také vidění skutečnosti, tedy pro spisovatele (a tvůrce obecně) prizma, jímž „uchopuje" své hrdiny v jejich světě. Když se v polovině 19. století začalo navzdory romantickému pohledu na lidské dění prosazovat realistické vidění, netušili jeho nadšení propagátoři, že nestačí být pozorovatelem skutečnosti (J. E. Renan), protože tvůrce – ať chce či nikoli – je zároveň interpretem zobrazovaného; a interpretace vždy závisí na subjektivních postojích a objektivních okolnostech (na exaktní přístup, jak známo, navazují složky neexaktní).

Na cestě od Homéra ke Kafkovi těch realistických pohledů bylo mnoho, právě v závislosti na subjektivních a objektivních katalyzátorech. Poválečnou zkušenost se *socialistickým realismem* vystřídal v polovině šedesátých let v polské literatuře (právě v souvislosti se zobrazením krize národních hodnot) *malý realismus*, který byl do jisté míry přitakáním gomulkovsky chápané stabilizaci

[45] Srovnej např. Kaniewska, B.: Świat w granicach „ja". O naracji pierwszoosobowej, op. cit.

domácích poměrů, zdegeneroval však (oproti záměrům) na interpretaci provinčních pseudohodnot „obyčejného života obyčejných lidí" prostřednictvím publicistických forem a novinářského stylu. Výsledkem mělo být zachycení nové nostalgie tehdejší doby, nového mýtu – práce v literatuře (W. Nawrocki), tedy zejména román (próza) z dělnického prostředí, kreace *homo faber*, člověka bez intelektuálních ambicí, nebouřícího se, souhlasícího s životním konformismem (M. Sprusiński) v *ráji malé stabilizace*. Příkladem mohou být prózy **Adama Augustyna** (*Wdzięczność. Miłosierdzie*, 1970), **Andrzeje Twerdochliba** (*Czterej w lesie* či *Godzina za godziną*, obě knihy 1971) nebo **Leona Wantuły** (*Przeminąć i zostać*, 1970) ad.

Nechuť k malému realismu zavedla polské prozaiky podle mého názoru do náruče tzv. *antisocialistického realismu* (o tom viz dále), tedy k tvorbě, která různými způsoby usilovala o kompromitaci „lidovědemokratického zřízení" a zla jediné vládnoucí strany (P. Czapliński). Takto vymezující se vidění se později vlivem latinskoamerické literatury změnilo v 70. letech na *magický realismus*, jenž také zobrazoval každodenní všední skutečnost, ale ve smylu nadnaturalistickém. A dál? Jde opravdu v postmodernismu o konec realismu, způsobený nemohoucností jeho konvencí, jak tvrdí např. Paweł Dunin Wąsowicz v souvislosti s tvorbou autorů generace tzv. bruLionu?[46] I když autor nenechal v pohledu na literaturu 90. let 20. století „kámen na kameni", nakonec dospěl zase k realismu, byť jej nazval *realismem fantastickým* (autory takto nazírající na život kolem sebe dělí na *liberály*, kteří neodmítají dědictví socialistického státu, na *romantiky*, jež jsou pro i proti, a na *anarchisty*, kteří jdou proti všemu). Ale co je zajímavější: potvrdil výrazný vliv populární literatury na novou prózu – syžety „čtiva" prý mají být východiskem pro formy další fáze realismu; což v postmodernistické situaci není novum.

5 Intermezzo v krizové situaci: tradiční formy

Vraťme se však k vývoji polské literatury, jak jsem jej sledoval v kapitole deváté na hypotetické chronologické ose. V období, kdy se generační Nová vlna stávala stále volnějším seskupením individuálních tvůrců,[47] kteří měli mnohdy společný pouze opoziční postoj vůči vládnoucímu režimu a spolu s některými staršími autory publikovali buď v domácím druhém oběhu nebo v zahraničí, tedy zhruba koncem 70. let, volil každý básník a prozaik jinou metodu kompozice a formu struktury svého díla, jiný posun primárního významu své výpovědi o vnějším i vnitřním stavu člověka v rozděleném světě. Teprve jednorázový prudký zlom, jímž se stal povýtce mimoliterární (politický) impuls (v noci z 12. na 13. prosinec 1981 byl zaveden výjimečný stav, jehož důsledky nesli umělci s celou společností) semkl tvůrce všech generací a sekundárně způsobil rozsáhlé změny v tematickém i formálnímu plánu děl a v polarizaci pohledu na aktuální skutečnost.

[46] Viz Dunin-Wąsowicz, P.: Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu" wobec rzeczywistości III RP, Warszawa 2000.

[47] Posledním společným vystoupením příslušníků Generace 68 byl tzv. Memoriał 59, tedy dopis Pięćdziesięciu dziewięciu poslaný 5. prosince 1975 prof. E. Lipińským maršálkovi Sejmu PLR.

Nejpohotověji a nejaktuálněji pochopitelně reagovali básníci. Násilí, bezpráví, ignorování lidských práv v období výjimečného stavu vedly ve společnosti k pocitu křivdy, ale brzy i hněvu. Poezie té doby se proto stala nástrojem vyjádření obecné frustrace. Vracela se romantická citlivost a citovost a docházelo k dešifrování symboliky a odhazování nejrůznějších dobových i historických masek.

Przemysław Czapliński a Piotr Śliwiński ve svém profilovém přehledu literatury o tomto období tvrdí, že důsledky politické a společenské situace posunuly poetiku v tom smyslu, že díla *„dělají často dojem parafráze polské tradice bojů a porážek"*.[48] Domnívám se, že je to návrat k žánrům a žánrovým formám, které z žánrového spektra polské literatury nikdy nezmizely, pouze byly v různých modifikacích potlačeny a přestaly být aktuálními. Změnila se však jejich polarita. Stará forma (někdy až ze středověku) dostala nový obsah a tím i jiný směr na oné komunikační dálnici, ale zároveň novou (evidentnější a průkaznější než v obdobích od padesátých do sedmdesátých let) symboliku, novou masku (kvazi-náboženskou či kvazi-politickou).

Chtěl bych tuto změnu demonstrovat alespoň na dvou konkrétních příkladech, jichž použili také autoři výše zmíněného profilového přehledu:

Dziś, gdy cała Polska płacze, Maryjo!
Odmień losy jej tułacze, Maryjo!
Oszczędź ziemi polskiej cierpień,
„Solidarność" uwolń z więzień,

Ocal, Matko, polski Sierpień, Maryjo!
U grobu wojsko trzyma straż,
Flaga łopoce mu czerwona,
A na niej śmierci mroźna twarz.
O patrz! Ojczyzna twoja kona.[49]

Czapliński a Śliwiński uvádějí, že jde o kontrafakturu, o záměnu textu původního za nový. Domnívám se, že ve skutečnosti je to proces mnohem složitější, zejména po formální stránce. Jistě, jde o *vlasteneckou* a *náboženskou píseň* (srovnatelné se naposledy objevily v období okupace ve čtyřicátých letech) a *píseň revoluční*, také o *koledu*, *modlitbu* a o různé varianty básní laděných *katastroficky*, *mizerabilisticky* a *mesianisticky*. Podstatou proměny (do značné míry parafráze) původní formy je však zachování petrifikované kompozice při souběžném ideovém posunu nové obsahové vrstvy.

Konkrétně docházelo k parafrázím a aluzím, např. modlitby Otče náš..., mariánských modliteb, litanií a hymnů, veršů z Mickiewiczovy výsostně národní skladby Dziady či z polského textu socialistické hymny (Internacionály) Czerwony sztandar Bolesława Czerwieńského atd. Hojnost příkladů nalezneme v antologiích, které vyšly jak doma v nezávislém oběhu, tak v zahraničí (Lon-

[48] Czapliński, P., Śliwiński, P.: Literatura polska 1976–1998, Kraków 1999, s. 97, překlad můj.

[49] Autor první ukázky Z dawna Polski Tyś Królową... není znám, báseň pochází z knihy Antologia wierszy wojennych (1982); druhý úryvek je z básně J. M. Rymkiewicze 13 grudnia, ze sbírky Mogila Ordona i inne wiersze z lat 1979–1984 (1984).

dýn, New York), třeba v knihách *Antologia wierszy wojennych* (1982),[50] *Dziwny stan i inne wiersze* (1982), *Noc generałów. Zbiór poezji wojennej 13 XII 1981–13 II 1982* (1982), *Poezja stanu wojennego* (1982), *Poezja stanu wojny* (1983)[51] nebo ve sbírce básní **Jarosława Marka Rymkiewicze** *Mogiła Ordona i inne wiersze z lat 1979–1984* (1984), ale i v dalších.

Se staronovou formou se do takto komponovaných básní té doby vrací rovněž staronová tonace, především mesianistická, nesoucí tíživý trpitelský obsah. „*Vlast, národ tam vystupují ve významu mystické jednoty a tragické konsekvence odvěkého* fatum. *Pohybujeme se v neustálém cyklu umírání a znovuzrození, rozpaků a naděje, přinuceni k opakování postojů a gest našich předků,*“ tvrdí v této souvislosti P. Czapliński a P. Śliwiński.[52]

Na druhé straně, bohužel, parafráze, historické či lidové stylizace známých textů, anebo naopak tvorba nových textů na známé melodie, vedla také k básním kýčovitým a grafomanským. A někdy významově zavádějícím, jak poznamenal např. Aleksander Fiut: „*Jestliže tato poezie naslouchala hlasu ulice a věrně zaznamenávala příval davových emocí, opakovala, občas nekriticky, zjednodušený a nezřídka falešný obraz skutečnosti.*“[53] Pokud jde o formu, tak podle mého mínění na užití historických „matric“ pro nové verše nebylo v podstatě nic špatného: pro události v rychle plynoucím čase bylo třeba rychlé odpovědi. Tzn., že básníci museli pohotově najít formu, která by byla maximálně sdělná a účinná, tedy hotová, a především *obecně známá* a v kontextu národní literatury zakořeněná, s přesvědčivě vypovídací hodnotou.

Jestliže si dovolím tuto tvorbu označit za jistý druh *aktualizovaného folklóru*, je třeba si uvědomit, že je to sice snadná a účinná cesta, ale také, jak jsem naznačil, do značné míry omezená, svádějící ke skluzu do kýčovitých a grafomanských poloh. Domnívám se, že vhodnou alternativou se stala autentická svědectví, básnická tvorba, která zaznamenávala aktuální události přímo, bez historických parafrází a stylizace. I když i ona mnohdy pro formu básně užívala historických matric – epické postupy známé z romantické poemy nebo ironickou koncepci lyrických básní meziválečných autorů. Do struktury veršů tak pronikaly prvky anekdoty, paraboly, sarkasmu, ironie a autoironie, ale také patosu a naivismu.

Myslím si, že je možno typologicky vymezit dva, respektive tři postupy, které publicistickou metodou „přímého svědka událostí“ dokázaly naléhavá svědectví sdělit sugestivním způsobem. První v obsahovém plánu staví do kontrastu historickou paměť a aktuální dění, např. **Krzysztof Karasek**, **Tomasz Jastrun** nebo **Anka Kowalska**,[54] druhý vychází z kontrastu mezi konvencí a nekonvenčností interpretace přímých prožitků – příkladem může být poezie **Antoniho**

---

[50] Antologia wierszy wojennych, red. Inga (I. Smolka), Jot Em (J. Markiewicz) a Spectator (A. Wirpsza), který je i autorem úvodu (jako K. Zawrat), nezávislý oběh, Warszawa 1982.

[51] Polskou poezii protestu za čtyřicet let uprostřed 20. století (od K. Wierzyńského do J. Polkowského) vydal Stanisław Barańczak – Anatologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944–1984 (London 1984).

[52] Czapliński, P., Śliwiński, P.: Literatura polska 1976–1998, op. cit., s. 98, překlad můj.

[53] Fiut, A.: Pytanie o tożsamość, Kraków 1995, s. 176n, překlad můj.

[54] Jde mj. o sbírky básní vydaných v nezávislém oběhu: Karasek, K.: Sceny z Grottgera i inne viersze, Warszawa 1984; Jastrun, T.: Czas zapomnienia, Warszawa 1985; Kowalska, A.: Racja stanu, Warszawa 1985.

Pawlaka nebo ze starších autorů **Ewy Lipské.**[55] Podle mého názoru třetím, zcela netradičním a v podstatě nejbezprostřednějším způsobem prezentace aktuality byly neknižní či vůbec netištěné formy (mluvené žánry, happeningy).

K tvorbě některých autorů, kteří patří k nástupcům spisovatelů tzv. Nové vlny, zejména z generace tzv. Nové privátnosti (jejím hlavním představitelem byl Antoni Pawlak a dále Krzysztof Lisowski, Andrzej Kaliszewski či Urszula M. Benka, která 1987–90 žila v USA),[56] musím dodat, že sice zpočátku odrážela kritičnost k Nové vlně, ale později se jí přiblížila – právě v důsledku výjimečného stavu, kdy bylo třeba vyjít ze soukromí. To se projevilo větším důrazem básníků všech generací na konkrétní fakta, na metaforu, na ztvárnění absudity doby, jak o tom svědčí sbírky **Wiktora Woroszylského** *Lustro. Dziennik internowania* (1983), **Kornela Filipowicze** *Powiedz to słowo* (1984), **Stanisława Barańczaka** *Przywracanie porządku* (1983), *Jeżeli w jakimś kraju. Wiersze i apele* (1983), **Juliana Kornhausera** *Inny porządek 1981–1984* (1985), **Bronisława Maje** *Zagłada świętego miasta* (1986), **Antoniho Pawlaka** *Czy jesteś gotów* (1981), *Grypsy* (1982), *Brulion wojenny. Grudzień 1981–grudzień 1982* (1983), *Wbrew nam* (1983), **Jana Polkowského** *Ogień. Z notatek 1982–1983: wiersze* (1983), *Drzewa* (1987), **Tomasze Jastruna** *Na skrzyżowaniu Azji i Europy* (1982), *Biała łąka. Dziennik poetycki 9 listopada-23 grudnia 1982 roku* (1983), *Zapiski z błędnego koła* (1983) nebo **Leszka Szarugy** *Nie ma poezji* (1981), *Przez zaciśnięte zęby* (1985) aj.

V pozadí takto komponované tvorby stála kniha **Adama Zagajewského** *Solidarność i samotność* (Paris 1986), jejíž kritika antitotalitních názorů negovala všechno to, co Zagajewski s Kornhauserem v polovině sedmdesátých let navrhovali v již zmíněném manifestu Świat nie przedstawiony. Byla to „hozená rukavice", již ochotně zdvihli příslušníci nejnovější básnické generace, kteří svou tvorbu prezentovali mj. v ilegálním časopise *bruLion.*[57] Poezii, která měla být alternativou k tvorbě elitních opozičních tvůrců, do časopisu psali noví autoři, jako **M. Baran**, **M. Biedrzycki**, **J. Podsiadło**, **M. Świetlicki** nebo **G. Wróbelski**.

S brulionovou tvorbou kontrastovala naivní pouliční happeningová vystoupení vratislavské *Pomerančové alternativy*, a zejména tisky vyráběné podomácku a distribuované ilegálně (tzv. *art-ziny*[58]), které znamenaly start třetího, alternativního literárního oběhu.[59] Artzinová literatura byla součástí alterna-

---

[55] Jedná se zejména o básnické sbírky z nezávislého oběhu: Pawlak, A.: Kilka słów o strachu, Kraków 1990; Lipska, E.: Przechowalnia ciemności, Warszawa 1986.

[56] Tuto generační formaci tak nazvala Maria Janion a sdružovala různé autory a skupiny Wspólność z Gdańska a My z Krakova. Autoři publikovali mj. v antologiích Nowy transport posągów (1977), Debiuty poetyckie (1976–79) a v edici Pokolenie, które wstępuje (1976–80).

[57] Časopis nelegálně vycházel od roku 1986 v Krakově jako literární čtvrtletník, od 1990 je to sice oficiálně tištěný časopis, avšak s nepravidelnou periodicitou, od 1993 ve Varšavě. O počátcích bruLionu viz Uniłowski, K.: Skądinąd. Zapiski krytyczne, Bytom 1998. Časopis zpočátku alternativní kulturu nepropagoval, spíše o ní informoval – proto tiskl např. práce A. Solženicyna, J. Škvoreckého, J. Brodského, z domácích mj. E. Lipské, T. Jastruna, Zb. Macheje, K. Koehlera ad.

[58] Z anglického art magazine.

[59] Vznikla tak alternativa jak k oběhu prvnímu, tedy oficiálnímu, pod kontrolou státu a cenzury, tak k oběhu druhému, opozičnímu či nezávislému, který literaturu vydával a rozšiřoval ilegálně.

tivní mládežnické kultury, tedy i tvorby výtvarné a hudební, a do značné míry se identifikovala s tzv. masovou kulturou. Autoři se podle mého názoru snažili zvýraznit ludické funkce umění a naopak potlačit formu svých děl, přičemž v mnohém navazovali na provokace a metody skandalizace dadaistů, futuristů a surrealistů. Tato literární díla se demonstrativně diferencovala od stranicko-vládně-socialistického vzorce i vzorce opozičního a nastartovala třetí model tvorby: happeningově výsměšný a konfrontační, se stylizací ošklivosti, hrůzy či absurdity (typický je pro tuto charakteristiku román jednoho z autorů bruLionu **Jana Sobczaka**[60] *Dryf*, 1999, který se odehrává v roce 1986 a plně odráží tehdejší situaci), aby tak zaplnil existující mezeru v celku.

S postupujícími destrukcemi společenskými souvisejí při vytváření formální stránky básní rovněž destrukce jazykové. Básníci se na jedné straně uchylovali k parodiím oficiálního jazyka a k parafrázím funkcionářské mluvy (vznikal tak jakýsi *pseudo-jazyk*), na druhé straně se obraceli k adaptacím mluvy z různých historických období polského národa a vytvářeli nový specifický jazyk, který např. Dobrochna Dabert označila jako *retro-jazyk*. Podle ní spisovatelé dospěli k demaskování absurdit oficiálních jazykových poloh a k propojenosti s ideologickou mluvou „Velkého bratra". Dříve známá slova dostala v tehdejší poezii nový sémantický obsah, např. solidarita, suverenita, svoboda, pravda. *„Přičemž solidarita vystupovala nejen jako název zakázaného odborového svazu, ale také jako idea a synonymum kolektivního hrdiny."*[61]

Podle mého názoru to byly právě tyto polohy jazyka, které výrazně podporovaly staronové básnické formy, fungující v příkrém rozporu s existujícím jazykem politické a vládní propagandy. Jestliže se tehdejší poezie (jak jsem uvedl výše) snažila prostřednictvím žánrů blízkých čtenářům (modlitba, píseň, koleda atd.) a jazyka, který cítili jako *svůj*, mobilizovat a integrovat společnost, oficiální propaganda (tvrdí někteří polští badatelé) mířila k opaku: k znesnadnění komunikace, k destrukci mezilidských vztahů a dezintegraci společnosti a k zfalšování odkazu národní tradice. Výsledně to tedy vedlo k setření rozdílů mezi sociálním cítěním a komunistickou ideologií, mezi vládou a národem, mezi vůdčí stranou a společností, mezi demokracií a socialistickou demokratizací, mezi internacionalismem a národními zájmy.[62] Michał Głowiński uvádí, že propaganda se dokonce snažila postavit proti sobě úlohu romantiků a pozitivistů v dějinách polské společnosti. Romantiky označovala za horlivce, kteří přinášeli nepotřebné oběti, pozitivisty naopak pasovala do role tvůrců klidu ve společnosti; ne revoluční odpor, ale klid k práci pod vedením moudré strany je potřeba k překonání krize.[63]

Rovněž próza v osmdesátých letech (ale vlastně už od počátku existence nezávislého druhého oběhu literatury) hledala pro vyjádření situace v polské společnosti příhodné formy. Také prozaici (jako básníci) se obrátili do minu-

---

[60]Sobczak je ročník 1965, v osmdesátých letech vydával art-zin s názvem Tytuł Dzień Do Blyyy a kromě bruLionu publikoval i v časopisech Kartki, Nowy Nurt, Topoś nebo Rewia Kontrsztuki; jeho prozaickou prvotinou byla sbírka povídek Powieść i inne opowiadania (Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1995).

[61]Dabert, D.: Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego, Poznań 1998, s. 95, překlad můj.

[62]Srovnej Karpiński, J.: Mowa do ludu. Szkice o języku polityki, London 1987.

[63]Głowiński, M.: Mowa w stanie oblężenia 1982–1985, Warszawa 1996.

losti, neboť se snažili naplnit potřeby čtenáře, který chtěl obraz skutečnosti, nikoli fikci. Inspirační návraty byly různé, např. k meziválečnému autentismu, k avantgardní epizodicko-leitmotivické kompozici či esejizaci, k formě zápisů naturalistické narace, nebo k romantickým východiskům formálních cest napříč žánry a druhy, na něž navázala postmodernistická próza tvořením metatextů prostřednictvím intertextu. Anebo autoři zavrhli literární fikci a vyšli z nonfiction forem, tzn. znovu objevovali tradice memoárů, deníků, dokumentů (viz část šestou této kapitoly).

Jedno bylo jisté: próza – ještě více než poezie – pokud chtěla být v té době užitečná a potřebná, musela přijít s tím, co veřejnost postrádala. P. Czapliński a P. Śliwiński úkoly tehdejší prózy charakterizovali takto: „*Mluvit o svobodě v nesvobodné společnosti, vracet pokořeným lidem důstojnost, nalézat spravedlnost ve jménu lidí zbavených všech práv, navzdory vymazávání paměti udržovat historické povědomí, navzdory politice monologu být prostředkem dialogu o nejvážnějších problémech, navzdory politice lži přinášet pravdu.*“[64]

Situace výjimečného stavu utilitárnost polské prózy do značné míry prohloubila, jak o tom píše např. Stanisław Strabro: „*Próza výjimečného stavu se ve svých nejlepších výsledcích zabývala mnoha vážnými tématy, takovými jako například trvalost romantické tradice v podmínkách soudobé nesvobody, stupeň sovětizace polské společnosti, vztah k Rusku, jeho kultuře a dějinám, náboženskost ‚výjimečného stavu‘, etika heroického vzdoru a její pasti, intilektuální étos, jeho historická a soudobá podmíněnost, groteska, směšnost i vážnost lidských osudů, zejména v mezních situacích, martyrologie, společnost a moc,* status quo *totalitních utopií.*“[65]

Výsledkem snah o užitečnost a potřebnost byly prózy nefikční, kvazi-dokumentární nebo vysloveně dokumentární, v podstatě nebeletristické, jak to spisovatelé chápali už v sedmdesátých letech, např. v knihách – **Tadeusz Konwicki**: *Kalendarz i klepsydra* (1976); **Hanna Krall**: *Zdążyć przed Panem Bogiem* (1977); **Ryszard Kapuściński**: *Cesarz* (1978); **Marian Brandys**: *Koniec świata szwoleżerów* (1979).

O kompozičních postupech např. Konwického může vypovědět i krátký úryvek ze zmíněné knihy Kalendarz i klepsydra:

> *Aha, zapomniałem zupełnie, że byłem także ogrodnikiem, koźlarzem i podoficerem.*
>
> *– Ile masz lat, Julku?*
>
> *– Co znaczy ile? Tyle, co wszyscy. (z rozmowy z J. Stryjkowskim)*
>
> *Z przyjemnością zabieram się teraz do opisu mego kolegi, sublokatora i rezydenta. Jest to kot Iwan, zwany poufale Wanią, którego pięć lat temu podrzuciła nam Marysia Iwaszkiewiczówna. Nie mieliśmy z żoną jakoś ochoty na zwierzę w domu, dość nas wymęczyło chowanie dzieci, ale właśnie dzieci, obie córki, Ania i Marysia, od dawna męczyły o kota.*[66]

[64] Czapliński, P., Śliwiński, P.: Literatura polska 1976–1998, op. cit., s. 121, překlad můj.
[65] Strabro, S.: Literatura polska 1944–2000 w zarysie, Kraków 2002, s. 122, překlad můj.
[66] Viz Tadeusz Konwicki: Kalendarz i klepsydra, Warszawa 1976, s. 54.

Typologicky se dá v umělecké próze osmdesátých let vysledovat několik proudů, uvnitř žánrově (nežánrově) různorodých. I když, samozřejmě, přístupů a vidění může být víc – lingvistické, sociologické, historické aj. Různí polští badatelé užívají různého, odlišného členění. Czapliński a Śliwiński se např. domnívají, že obecně musíme rozlišovat dva přístupy spisovatelů: 1. jdoucí k zobrazení *soukromých pravd* a 2. směřující k *pravdám politickým a historickým*. Do prvního okruhu „pravdivé literatury" řadí *kvazi-dokumenty*, tzv. *autentiky* a *silvy*,[67] ke druhému podle nich náleží *literatura tendenční*, která reflektovala vlastenecké cítění, nebo mířila k politickým pamfletům či agitkám. Další autoři (např. A. Jawłowska, K. Rutkowski) člení prozaické písemné projevy osmdesátých let na dva proudy: 1. *literatura*, 2. *víc než literatura*,[68] anebo se domnívají, že próza vychází z různých forem *„literárního deníku na pomezí eseje a tradičního diária, blížící se někdy k silvickým formám"* (S. Strabro).[69] A ještě jiní badatelé (mj. S. Chwin a S. Rosiek) označují projevy autentičnosti a životní pravdivosti literatury jako projekt *kontrakultury*, jako vizi literatury dynamické.[70]

Pro typologizaci polské umělecké prózy z těchto hledisek navrhuji členění:

1. *próza nostalgická*,

2. *próza autentická*,

3. *próza kvazi-dokumentární*,

4. *próza silvická*.

Přičemž je třeba podotknout, že všechny proudy, tematicky různorodé, využívající tradice i nových formálních postupů literatury světové a nasycující skutečnost prvky fikce (nebo naopak fiktivní příběh pojímající jako skutečný), směřovaly k jednomu cíli: demaskovat totalitním režimem pečlivě skrývaná tajemství, ukázat pravdu ve vší její nahotě, ale zároveň nalézt pevný bod, národní a kulturní ukotvení, z nějž by mohla vzejít naděje.

Protikladem k literatuře ponořené přímo do života, zobrazující společenskou naléhavost, stojí próza s nostalgickými prvky, která podle Kornhausera a Zagajewského míří *„k dětství, zážitkům z dospívání a iniciaci"* a již už v 70. letech kritizovali jako *„projev jisté dětinskosti, infantility chápané z jiného hlediska freudovsky"*.[71] Obvykle se v polské situaci hovoří o fenoménu návratu do „ztraceného ráje", tedy o tvorbě spisovatelů *„spjatých se svou soukromou vlastí, evokující její krajinu, rekonstruující často až s etnografickou precizností formy společenského života i dějiny"*.[72] Takovéto hledání kořenů, pevného místa, kam

[67] Podkladem je charakteristika, jíž dal Ryszard Nycz próze směřující „k zápiskům všeho", „k paměti", „k myšlenkám na dané téma". Viz Nycz, R.: Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu, Wrocław 1984.

[68] Viz např. Jawłowska, A.: Więcej niż teatr, Warszawa 1988; Rutkowski, K.: Próba całości i poezja świata, in – Literatura 19/1976.

[69] Strabro, S.: Literatura polska 1944–2000 w zarysie, op. cit., s. 123, překlad můj.

[70] Srovnej mj. Chwin, S., Rosiek, S.: Bez autorytetu, op. cit.

[71] Kornhauser, J., Zagajewski, A.: Świat nie przedstawiony, op. cit, překlad můj.

[72] Czapliński, P., Śliwiński, P.: Literatura polska 1976–1998, op. cit., s. 162, překlad můj. – Viz také část šestou této kapitoly.

člověk patří, byť by se jednalo o navždy ztracený ráj dětství, to je společný jmenovatel **nostalgické prózy** (podrobněji viz část sedmou této kapitoly).

Druhý typ, **autentická próza**, měl za sebou na počátku osmdesátých let už delší kariéru. A nešlo pouze o prózu autotematickou, jak ji známe od A. Gida nebo K. Irzykowského a jak ji v sedmdesátých letech psali např. **J. Anderman** nebo **J. Pluta**, i když autotematismus byl jedním z prostředků, jak fiktivním příběhům – rovněž prostřednictvím prvků biografie autora – dát autentický rozměr.[73] Do tohoto proudu patří řada děl autorů starších (**K. Brandys, L. Buczkowski, T. Konwicki**) i mladších a nejmladších (**M. Nowakowski, J. Pluta, J. Anderman, R. Schubert, J. Łoziński, M. Słyk**). Zpočátku to byla polemika s tradičním chápáním úlohy literatury, útok na praktikovaný schematismus a umělost komunikačního procesu. Autoři užitím parodie a textové koláže zapojili do syžetu autentické a autotematické prvky a jeho půdorysovou fiktivnost posunuli k autentičnosti, takže výsledný tvar sugeruje ztvárnění skutečného příběhu s reálnými postavami.

Spisovatelé, aby vzbudili zdání autenticity, zapojovali do defiktizace fragmenty své skutečné biografie, propojovali fiktivní postavy s reálnými, vědomě ztotožňovali vypravěče s autorem či mu dokonce podsouvali autorství spisovatelových děl. Po průniku prvků deníku či eseje do struktury klasického syžetu to byl další stupeň přiblížení zobrazovaného světa ke světu reálnému, donucení čtenáře, aby šel za text, za rámec literatury a umění vůbec. Dělo se tak i v součinnosti s estetickou valorizací užívaných kompozičních postupů a díky působení struktur nejrůznějších žánrů literárních a paraliterárních, včetně adaptace prvků, jakých užívá literatura populární a próza dokumentarizující a silvická (např. T. Konwicki, S. Mrożek).

O ještě větší různorodosti forem lze mluvit v souvislosti s **kvazi-dokumentární prózou**. Ta podle mého názoru vytváří pro cestu za pravdou v umění daleko širší platformu než je rámec tradiční literatury faktu. U takto psaných textů tedy nešlo už pouze o klasicky chápané reportáže, rozhovory, biografie, případně jednoduché hybridní formy ve spojení s románem nebo esejem.[74] V sedmdesátých letech se objevily přitažlivé žánrové formy vycházející z publicistiky, např. beletrizované vzpomínky (**Roman Bratny**: *Pamięci moich książek*, 1978), filozofická reportáž (**Jan Józef Szczepański**: *Kipu*, 1978). Hlubší zásah do struktury prózy si však vynutil sám život, konkrétně události výjimečného stavu v osmdesátých letech.

„Dokumentarizující" próza měla podle mého názoru podobu několika odlišných, nicméně osobitých forem, v nichž autoři dokázali spojit dříve známé postupy a prvky struktur tradičních žánrů (ať literárních, publicistických či paraliterárních). Czapliński a Śliwiński uvádějí dvě formy „strategie pravdivé řeči": 1. *zápis svědků* pořízený přímými pozorovateli a 2. *rozhovor-řeku*.[75] S takovým členěním lze v zásadě souhlasit, typologizaci je však třeba zobecnit. Domnívám se, že jde o 1. *projevy dokumentační* a 2. *projevy publicistické* (anketní formy).

---

[73] Vývoj autentických a autotematických tendencí v polské próze viz Jarzębski, J.: Powieść jako autokreacja, Kraków 1984; Bakula, B.: Oblicza autotematizmu, op. cit.

[74] Podrobněji viz poznámky o této tvorbě v souvislosti s díly emigračních autorů v části šesté této kapitoly.

[75] Czapliński. P., Śliwiński, P.: Literatura polska 1976–1998, op. cit., s. 124.

Přinést literární dokumenty o prožitcích v průběhu událostí, kdy se tříbily charaktery a docházelo k názorovým zvratům, se tvůrcům dařilo hybridizací reportáže, popisu, autentických výpovědí aktérů a svědků a komentářů na půdorysu příběhu. Takto komponované (žánrově dekomponované) prózy psali např. **Marek Nowakowski** (*Raport o stanie wojennym*, 1982; *Notatki z codzienności. Grudzień 1982–lipiec 1983*, 1983) nebo **Andrzej Szczypiorski** (*Z notatnika stanu wojennego*, 1983, *Z notatnika stanu rzeczy*, 1986).

Následně uvádím krátký úryvek z knížky M. Nowakowského Notatki z codzienności, který ilustruje atmosféru konce výjimečného stavu i způsob jeho reflexe v textu:

> *Stefan, fryzjer, dzwoniąc z życienami przed Nowym Rokiem wyraził zadowolenie z zawieszenia stanu wojennego.*
>
> *Powiedział mniej więcej tak: – Dosyć mam, kurwa, tych wart, patrolów, bud, suk, petard, armatek wodnych, tego parszywego głosu w telefonie „rozmowa kontrolowana", całego tego odrutowanego życia...*
>
> *Rozumiem jego ulgę doskonale. Stefan to stary wyrokowiec. Co prawda nie bojownik o prawa człowieka, tylko kryminalny. Dziesięć lat przesiedział jednak.*
>
> *– Nie po to zabastowałem z odsiadkami i tyle lat już jestem porządny obywatel, żeby siedzieć jak po celą – zażartował gorzko.*
>
> *No tak, wypiska – ta na talony – słaba, kipisz, czyli rewizja co krok, rzędem stoją wartownicy i czasem pokazuje się naczelnika twarz. Przykre reminiscencje dla Stefana...*[76]

Nowakowski k těmto textům na pomezí dokumentu a povídky dospěl po své předchozí knize *Zakon Kawalerów Mazowieckich* (1982), v níž kromě lidí na okraji společnosti zobrazil i lidi degradované duchovně. Aby následně zkusil vylíčit atmosféru výjimečného stavu pohledem na stinné stránky angažování se v ilegální práci – v experimentálně pojatých nesyžetových textech *Grisza, ja tiebie skażu* (1986). Oproti tomu spíše esejistické prvky pronikaly do již zmíněných knížek A. Szczypiorského či do románu **J. M. Rymkiewicze** *Rozmowy polskie latem 1983* (1984).

Novou strukturu v literární výpovědi dostaly podle mého názoru mj. tradiční novinářské rozhovory, které se ve druhém neoficiálním oběhu staly bestsellery zejména proto, že o mnoho (strukturně i žánrově) přesahovaly tuto oblíbenou publicistickou formu a posunuly ji k umělecké výpovědi. Zejména tzv. *anketní forma* publicistických projevů vycházející ze vzoru západní žurnalistiky budovala uměleckou reflexi na záznamech výpovědí, názorech, retrospektivách a vizích vhodně voleného vzorku lidí, které spojovaly profese, poslání, postoje atp. Kompozice umožňovala jakoby nechtěné, ale ve skutečnosti rafinovaně předvídané kontrasty a srovnání různých názorů na tentýž předmět výpovědi.

Např. na první pohled nezajímavé a nudné odpovědi někdejších oficiálních prominentů a šedých eminencí komunistického režimu padesátých let se v knížce

[76] Marek Nowakowski: Notatki z codzienności (Grudzień 1982 – Lipiec 1983), Paris 1983, s. 14.

Teresy Tarańské *Oni* (1985) pouhým srovnáním s realitou staly kompromitujícími materiály. Složitosti lidské psychiky tváří v tvář době zase vynikly z knihy **Jacka Trznadela** *Hańba domowa* (1986), která přinesla zamyšlení nad obdobím stalinizace polské společnosti a kultury jinou formou kontrastu – autor zaznamenal výpovědi spisovatelů, kteří byli jejími spolutvůrci a teprve později si uvědomili svůj tragický omyl (J. Andrzejewski, J. Bocheński. W. Woroszylski), a souběžně spisovatelů, kteří se už tehdy postavili proti (mj. Z. Herbert, J. J. Szczepański).

Publicistické projevy kvazi-dokumentární prózy lze podle mého názoru členit rovněž podle toho, co ve struktuře výsledného díla převážilo – filozofické, profesní či občanské názory zpovídaného (*tematické východisko*), diskusní, vzpomínkový nebo fabulační dialog, mnohdy prolínaný různými monologickými digresemi a reflexemi (*formální východisko*). V zásadě však tato díla v proudu textu kombinovala strukturu žánru publicistického (rozhovor) a literárního (román-řeka) a dospívala k jakoby spontánnímu, volnému toku vyprávění, které na jedné straně nabíralo charakter mluvené gawędy a na druhé straně spělo k formě traktátu, k vyprávění, v němž kladené otázky představovaly potřebné segmentační předěly.

Polští autoři v tomto případě tvořivě navázali na cizí vzory (mj. na „rozhovory" J. P. Eckermanna s Goethem a G. Charboniera s Claude Lévi-Straussem) i na polské tradice, např. na rozhovory (vydané v zahraničí): D. de Rouxe s W. Gombrowiczem – *Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris 1968;[77] **Cz. Miłosze** s A. Watem – *Mój wiek*, London 1978; nebo **E. Czarnecké** s Miłoszem – *Podróżny świata*, New York 1983, ale dokonale také využili domácí politické a společenské situace a možností (i omezeností) – např. *Rozmowy ze Stanisławem Lemem* **S. Bereše** (Kraków 1987) nebo **Z. Trziszky** s L. Buczkowským *Żywe dialogi* (Bydgoszcz 1989).

Tvar **silvické prózy** vychází z dávných forem, které se v římské a později renezanční literatuře označovaly jako *silvae* nebo *silva rerum*, tedy z někdejších sbírek či kolekcionářů různorodých žánrů básnických, prozaických, ale později také paraliterárních, zejména zápisů, poznámek a myšlenek. Rovněž autoři polské silvické prózy se uchylovali k hybridizaci daných forem, k demontážím a rekompozicím deníků a vzpomínek, v návaznosti na deníky S. Żeromského, Z. Nałkowské a M. Dąbrowské, ale zvláště na autokreačně prezentovaný deník W. Gombrowicze a často esejisticky zaměřený **G. Herlinga-Grudzińského**. Myslím si, že právě Grudzińského *Dziennik pisany nocą* (podrobněji o něm viz v části šest této kapitoly) představuje složitou silvickou strukturu s klasickými deníkovými zápisy, politickými komentáři a eseji o umění a také fragmenty různých literárních žánrů, které vytvářejí jemné předivo fiktivního textu, nenásilně pronikajícího do diarického půdorysu.

V sedmdesátých a rovněž v osmdesátých letech se o silvickou prózu pokoušeli autoři žijící doma i v emigraci. Formou různých záznamů, deníkových poznámek, klípků, paskvilů a anekdot často exhibičním způsobem odhalovali svoje soukromí, ale zároveň poskytovali cenné názory na politickou a společenskou situaci a otevřeně do hry vtahovali čtenáře.[78] K takto utvářené silvické próze můžeme

[77] Dnes je známo, že tento rozhovor vedl Gombrowicz vlastně sám se sebou.
[78] Srovnej Nycz, R. Sylwy współczesne, op. cit.

podle mého názoru zařadit např. naračně komponované obrázky a střípky (někdy komponované na diarickém půdorysu) **Mirona Białoszewského** *Donosy rzeczywistości* (1973) a *Szumy, zlepy, ciągi* (1976), *Zawał* (1977), *Rozkurz* (1980) nebo *Konstancin* (1991), volné vyprávění na způsob románu-řeky **Edwarda Stachury** *Wszystko jest poezja* (1975), anebo prózy *Kalendarz i klepsydra* (1976), *Wschody i zachody księżyca* (1982) a *Nowy Świat i okolice* (1986) **Tadeusze Konwického**, *Krakowskie Przedmieście pełne deserów* (1986) **Adolfa Rudnického**, *Gra z cieniem. Dziennik 1979–1981* (1987) **Jerzyho Andrzejewského** nebo *Miesiące* (1980–87) **Kazimierze Brandyse**.

Je samozřejmé, že autoři knih mířících k pravdě, kteří pracovali s otevřeným hledím, museli publikovat buď v zahraničí, nebo ve druhém, nezávislém oběhu. A ne vždy užívali forem, o nichž jsem se zmínil výše. V období výjimečného stavu – stejně jako v poezii, jak jsem uvedl – přišly překvapivě ke slovu staronové formy **tendenční literatury**, ideově silně angažované, které známe z literatury období pozitivismu a z padesátých let 20. století (viz část druhou této kapitoly). Znovu bylo potřeba, aby spisovatel nejenom vyjadřoval svůj postoj k politickým a společenským poměrům distancováním se od oficiálních, režimem hlásaných pravd, ale přímo se na straně pravdy angažoval. Tváří v tvář nelehké skutečnosti se tak rodila tendenční literatura, která buď skrytě (v prvním oficiálním oběhu) nebo přímo (ve druhém, nezávislém oběhu) chtěla ukázat skutečnou pravdu, iniciovat diskusi o sporných bodech v polských dějinách a narušit ustálené názorové, ale také formální stereotypy.

Domnívám se, že pro daný úkol nejlépe posloužily vyzkoušené žánry a postupy – spisovatelé užívali groteskní optiky, forem satirické a agitační prózy, pamfletů a paskvilů. Např. vážnou situaci nahlíží groteskně **Tadeusz Konwicki** v románu *Podziemna rzeka, podziemne ptaki* (1984) nebo **Janusz Głowacki** v komorním románu *Moc truchleje* (1981), sarkasticky a v pokřiveném zrcadle kreslí hrdiny z obou stran ve svých povídkových knihách *Brak tchu* (1983) a *Kraj świata* (1988) **Janusz Anderman**, skutečný infarkt hrdiny splývá s infarktem celé společnosti v románu **Jacka Bocheńského** *Stan po zapaści* (1990), střety společnosti a státní moci zobrazili **Czesław Dziekanowski** – v próze *Frutti di mare* (1990) nebo **Kazimierz Orłoś** – ten svoji vizi rozšířil např. v knize *Przechowalnia* (1985).

Literatura vydávaná v oficiálním oběhu se snažila ukázat cesty lidí k revolučním postojům z hlediska osobního, protispolečenského, které vycházely z materiální situace. Typický je v tomto smyslu např. román **Józefa Łozińského** *Sceny myśliwskie z Dolnego Śląska* (1985), který s nadhledem přinesl pro i proti patové společenské situace a snažil se ji deheroizovat. Paskvilem na Solidaritu a výjimečný stav byly naopak knihy **Romana Bratného** *Rok w trumnie* (1984) a *CDN* (1986), pojaté jako karikatura činitelů opozice. Naproti tomu knížky distribuované ve druhém, nezávislém oběhu vyznívaly opačně: měly charakter ostrého a nekompromisního protirežimního, protisocialistického pamfletu, komponovaného na politicky přepólovaném půdorysu próz z padesátých let, např. román **Andrzeje Mandaliana** *Operacja: Kartagina!* (1985).

Jiný postup zvolili spisovatelé, kteří se chtěli dotknout typických polských vlastností, vztahu lidí k pojmům jako vlastenectví, polskost, věrnost či zrada. Ve skutečnosti se však k diskusi o sporných bodech polské historie a léty zakon-

zervovaných stereotypech hlouběji nedostali – jako příklad mohu uvést romány **Marie Nurowské** *Małżeństwo Marii Kowalskiej* (1987) a *Postscriptum* (1989). V kontrastu s těmito postupy stojí snaha např. **Andrzeje Szczypiorského** (*Początek*, 1986) relativizovat sporné momenty v polské historii a obecné soudy o nich. Próza tohoto typu, často čerpající ze vzorů meziválečné populární literatury, však místo zobrazení analýzy dějin tragických událostí a jejich aktérů a obětí mnohdy dospěla pouze k povrchnímu sentimentálnímu pohledu na ně, k vylíčení drobností místo zásadních věcí, byť se sympatickým humanistickým akcentem, který přitakává slušnosti a jde proti zaslepenosti ideologií.

Stejně tak se domnívám, že nezdarem skončily rovněž pokusy o plnokrevný **politický román**. Asi proto, že autorům chyběl patřičný odstup od úporné snahy nebýt pouhým svědkem s nadhledem, ale přímým, aktivním aktérem, přinášejícím zjevné a čitelné signály. Svědčí o tom prózy, které vycházely v zahraničí, např. **Józefa Mackiewicze** z padesátých a šedesátých let, pozdější tvorba **Stefana Kisielewského**, publikujícího pod pseudonymem **Tomasz Staliński**, ale především knihy, jejichž autoři se v podmínkách domácí cenzury formou psychologického nebo dobrodružného románu snažili o nemožné, a tudíž jejich snaha musela nutně ztroskotat, např. **Jerzy Ambroziewicz**: *Gra* (1982), **Wacław Biliński**: *Wyjaśnienie* (1984) nebo **Tadeusz Siejak**: *Próba* (1984).

P. Czapliński a P. Śliwiński, kteří pokusy o umělecké ztvárnění pravdy v polské literatuře sedmdesátých až devadesátých let nejdetailněji zmapovali, došli k závěru, že největší slabinou (kromě nadměrné inklinace k publicistickému pojetí) byla schematická polarizace vycházející z premis: „*Že zdrojem všeho zla je systém (sovětismus, režim, totalita, komunismus), že Polsko se dělí na dva zcela odlišné tábory (my a oni, společnost a moc, národ a komouši), že donucovací systém je účinnější než příležitostná obrana, i když pravda je na naší straně, a konečně že v životě národa existuje samočinný mechanismus sebezáchovy, jehož zdrojem jsou základní hodnoty (vlastenectví, čest, pravda, polskost, důstojnost), bránící nás před odnárodněním a sovětizací.*“[79]

Tomu potom odpovídaly, jak oba autoři tvrdí, pojetí situací (období boje Solidarity jako nového národního povstání, výjimečného stavu jako další okupace, nelegální činnosti jako typu partyzánského boje atd.), symboly (mongolské rysy policajtů, dobře živené obličeje stranických funkcionářů), jazykové prostředky (pseudo-jazyk konformistů, vlastenecký retro-jazyk odpůrců režimu) a především pohled spisovatele. Přesto, jak tvrdila zase Marta Fik, když srovnávala tituly vydané doma oficiálně a v druhém nezávislém oběhu s knížkami, jež se o inkriminované době objevily v zahraničí, nejsou to sice pozice nejzávažnější, ale rozhodně ne zanedbatelné.[80]

Z těchto premis mohu pro analýzu vlivu společenské a politické situace v krizové situaci na tvar literatury vyvodit následující: Prozaik v takovém kontextu (v 80. letech), aby neztratil komunikační spojení se čtenářem, musel zmíněná schémata (všudypřítomná v nezávislé publicistice, v rozhovorech lidí na ulici i ve vtipech kolujících ve všech vrstvách společnosti) reflektovat. Zároveň se však snažil nesklouznout k lacinému antikomunismu, hurá-patriotismu či didak-

[79] Czapliński. P., Śliwiński, P.: Literatura polska 1976–1998, op. cit., s. 135, překlad můj.

[80] Fik, M.: Autorytet wróć. Szkice o postawach polskich intelektualistów po październiku 1956, Warszawa 1997, s. 103n.

tismu a získat potřebný odstup a nadhled. Próza tohoto období ukázala, že spisovatelé dospívali k výslednému textu odlišnými způsoby a hlavně postupy, jež možno označit jako: *sociologický*, *lingvistický* a *historizující*.

V prvním případě (*sociologický přístup*) se spisovatel snažil prezentovat obecně srozumitelné stereotypy parabolicky, groteskně či ironicky, zaznamenat pouze postoje hrdinů nebo jejich názory (monolog, nepřímá řeč) a autorské komentáře od nich jasně oddělit. Jako příklady mohu uvést (převážně už zmíněné) práce **Jacek Bocheński**: *Stan po zapaści* (1987); **Tadeusz Konwicki**: *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* (1984); **Stanisław Mrożek**: *Alfa* (1984); **Marek Nowakowski**: *Raport o stanie wojennym* (1982) aj.

Charakteristické jsou např. rozměrově krátké povídky-anekdoty Stanisława Mrożka:

W OGRODZIE

Siedzieliśmy w ogrodzie sącząc aperitify przed obiadem. Rozmowa zeszła na rasizm.
– Z teologicznego punktu widzenia – dowodził P., znany kaznodzieja – rasizm nie istnieje, ponieważ wszyscy pochodzimy od Adama i Ewy.
W tem coś zaszeleściło w klombach i przemknęło przez starannie strzyżony trawnik.
– Co to było? zapytałem.
– Wąż.
– Ale czy nie wydaje się Ojcu Wielebnemu, że on się jakoś tak dziwnie uśmiechał?
– Nie – odparł krótko teolog.[81]

Účinným se ukázal být také *lingvistický postup*, který kombinací mluv dospíval na jedné straně k integračně chápanému pojetí nového, obecného literárního jazyka, na druhé straně kontrast mezi mluvou *těch dole* a *těch nahoře*[82] znamenal výraz dezintegrace, nemožnosti obou stran se domluvit. Těchto postupů využili mj. v již uvedené monologické próze *Moc truchleje* (1981) **Janusz Głowacki**, v rovněž citovaných sbírkách povídek *Brak tchu* (1983) a *Kraj świata* (1988) **Janusz Anderman** nebo v románech *Próba* (1984) a *Pustynia* (1987) **Tadeusz Siejak**.

A konečně – autoři se opět vrátili k užití historické masky (*historizující postup*). Ta umožňovala aktualizaci historií prověřených metod či metaforické adaptace mýtů a prostřednictvím paradoxu, pastiše, legendy nebo apokryfu či dokumentu předložit čtenáři příběh navýsost aktuální. Dařilo se to zejména **Władysławu Terleckému** (většina jeho románů o polsko-ruských vztazích) a **Teodoru Parnickému** (romány z dávné světové historie).

[81] Cit. podle Sławomir Mrożek: Opowiadania. 1990–1993, Dzieła zebrane, t. I, Warszawa 1996.

[82] Viz už citovanou práci Dabert, D.: Zbuntowane viersze, op. cit.

6 Polská postmodernistická próza

Cesta od modernismu k postmodernismu, a pro spisovatele v Polsku i od tradičně chápaného realismu k „experimentálně" pojatým prózám, není myslitelná bez emanace děl **Witolda Gombrowicze**. Těchto několik poznámek o románech autora by chronologicky patřilo do let padesátých a šedesátých, domnívám se však, že vývojově mají místo právě v úvodu této části. To, o co se pokoušeli autoři od 70. let a zejména v druhé polovině let osmdesátých, nastínil a ve své tvorbě ověřil (i když až příliš osobitě a neopakovatelně) právě Gombrowicz. Spisovatel navázal na to, čeho se dosáhlo při demontáži didaktické a filozofické moralistiky literatury 18. století a estetiky a realistického vidění literaury století devatenáctého, tedy mj. na cílenou degradaci tradičních literárních forem v rámci už strnulého modelu kultury. Byl to počátek, jak podtrhuje Bogusław Bakuła, soumraku literárního encyklopedismu a naopak obratu k individualitě; zároveň také (viz moje poznámky výše) vpád trivializujích konvencí a forem populární literatury a masové kultury do beletristické umělecké tvorby.[83]

Nové pojetí tvorby vedlo k situaci, již mnozí teoretici označují jako *stav vyčerpání* nebo *krizi literatury* (k tomu se ještě vrátím) – především proto, že reakcí na stav ve společnosti a v kultuře bylo pokračování v dekompozici žánrů a souběžně zlom ve vztahu fiction a non-fiction v epice, převážně v próze, ale rovněž v poezii.[84] Robert Alter upozornil, že zatímco pro realistickou prózu byla fikce samozřejmostí, stavěla totiž na iluzi skutečnosti, pro některé texty modernistické a všechny postmodernisticky viděné znamená signalizaci umělosti narace.[85] Patricia Waugh se domnívá, že k destrukci tradičních konvencí přistupovali spisovatelé metodou dekompozice (dekonstrukce) modelových textů, tedy formálních, resp. syžetových schémat; k tomu jim sloužila parodie konvenčních postojů, kombinační a herní postupy, narušování syžetu, užití kompozičních struktur populární literatury, prvků z jiných oborů umění atp.[86]

Významný je zejména vliv populární literatury (už u Gombrowicze), konkrétně postupy a půdorysy detektivky, westernů, hororů, próz typu science fiction či fantasy, laciných románků atp. Patricia Waugh dokonce tvrdí, že tyto formy *„nejenom vyjadřují skutečné problémy současnosti, ale protože jsou už familiární, hodí se pro širokou literární veřejnost"*.[87] Podobný názor vyjádřili i Jarosław Klejnocki a Andrzej Sosnowski, když v souvislosti s tvorbou autorů kolem časopisu bruLion uvedli, že takto komponované texty usnadňují recepci ambiciózní a rafinovaně psané literatury.[88]

---

[83]Srovnej autorovy úvahy in – Bakuła, B.: Oblicza autotematizmu, op. cit.

[84]Viz některé názory světových autorů, např. Blackburn, S.: The Oxford Dictionary of Philosophy, Oxford – New York 1994; Hutcheton, L.: Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, op. cit.; Kawin, B. F.: The Mind of the Novel. Reflexive Ficton and the Ineffable, New Jersey 1982; Klinkowitz, J.: The Life of Fiction, op. cit.; Waugh, P.: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London – New York 1984.

[85]Srovnej Alter, R.: Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre, Berkley – Los Angeles – London 1975.

[86]Viz Waugh, P.: Metafiction, op. cit., s. 35n. – Vlivem populární literatury a herních postupů na uměleckou literaturu se rovněž zabývala zmíněná Linda Hutchteon.

[87]Waugh, P.: Metafiction, op. cit., s. 82, překlad můj.

[88]Klejnocki, J., Sosnowski, J.: Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986–1996), Warszawa 1996, s. 99n.

Pro ozřejmění formálních posunů v Gombrowiczových prozaických textech je třeba se vrátit (nejde ani tak o návrat chronolovický, spíše evoluční) k románům *Trans-Atlantyk* (1953), *Pornografia* (1960) a *Kosmos* (1965). Pornografia je poslední dílo, jenž vzniklo na půdorysu walterscottovské kompozice, se všemi atributy romantických textů, ovšem – jako její parodie; jak zdůrazňuje Michał Głowiński, *parodie konstruktivní* nebo *pozitivní*.[89] Spisovatel tvrdil: „*Využívám klasické formy, protože jsou nejdokonalejší a čtenář je na ně zvyklý. Ale nezapomínejte – to je důležité – že u mě forma je vždy parodií formy. Užívám ji, ale situuji se mimo ni.*"[90] Michał Głowiński v této souvislosti uvádí, že kompoziční vlastnosti Gombrowiczovy parodie „*nabízejí srovnání jeho díla s tvorbou Thomase Manna, který svou vlastní problematiku literární, morální a filozofickou formoval prostřednictvím parodie tradiční epiky, hagiografické legendy, Entwicklungsromanu nebo mýtu*".[91]

Domnívám se, že způsob Gombrowiczovy parodie účinně užívá všeho, co se mu hodilo z předchozích etap vývoje literatury, mj. parodického pohledu, jímž se díval na pokleslou literaturu Cervantes ve svém Donu Quijotovi, jímž Fielding v Shamele zesměšňoval Richardsonovu Pamelu nebo jímž si Sterne v devítisvazkové próze The Life and Opinions of Tristam Shandy. Gentleman utahoval z děl Richardsonových i Fieldingových, anebo (abych uvedl i nějaké polské příklady) jímž Irzykowski nahlížel na mladopolské romány o umělcích či S. I. Witkiewicz na užití estetického a filozofického diskursu v soudobé literatuře.[92]

I když Gombrowiczův román Pornografia začíná jako typický romantický šlechtický románek (spisovatel hovoří o *dobrosrdečném polském „vesnickém románu"*), tedy jako text se signalizací vyprávěčského žánru gawędy (*Opowiem wam inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych...*), stojí takto chápané vypravěčství na okraji autorova zájmu. Jiné je vypravěčství v románu Trans-Atlantyk – má charakter volného „povídání" (jako v šlechtické gawędě), ale kompozičně připomíná vycizelovaný básnický text; a ještě jiné v románu Kosmos, v němž autor postupně vrší jeden prvek na druhý, vrstvu na vrstvu. Společné všem třem textům je *distance vůči formě* (tedy to využívat ji, ale být mimo ni), jak ji známe z populární literatury, ale také z někdejší literatury pikareskní (myslím si, že nejvýrazněji se to projevuje v románu Trans-Atlantyk). Odstupem od formy se Gombrowicz mnohokrát zabýval v Denících: distance je totiž nezbytným předpokladem parodie.

S romány Witolda Gombrowicze se i v polské literatuře (vydávané ve vlasti v 70. a 80. letech) začala objevovat *alternativní skutečnost*, tedy parodický obraz pokřivené doby. To zdánlivě kontrastuje s výsledky dočasného intermezza osmdesátých let: vyostřená politická a společenská situace „vyprodukovala" stig-

[89] Tyto termíny uvádí ve své knize Głowiński, M.: Gombrowicz i nadliteratura, Kraków 2002, s. 60–88. Patricia Waugh v tomto smyslu hovoří o kritické funkci parodie (určuje adekvátnost formy ve vztahu k obsahu) a o její funkci kreativní (iniciuje dané formy k reflexi aktuálních událostí). Viz Waugh, P.: Metafiction, op. cit., s. 68n.

[90] Srovnej D. de Roux (W. Gombrowicz): Rozmowy z Gombrowiczem, op. cit., s. 128, překlad můj.

[91] Głowiński, M.: Gombrowicz i nadliteratura, op. cit, s. 64, překlad můj.

[92] Witkiewicz si dobře uvědomoval vliv masové kultury na literaturu, jak připomíná např. Szary-Matywiecka, E.: Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby" do „Jedynego wyjścia"), Wrocław 1979.

mata, jež polskou poezii i prózu na dlouhou dobu (pozitivně i negativně) výrazně poznamenala. Nicméně – potřeba zpolitizovaných textů podle mého názoru básníky i prozaiky donutila až k manifestačnímu odklonu od subjektivistické zahleděnosti, od problémů parciálních a otázek samotné tvorby, a přivedla je k reflexi aktuální skutečnosti, k problémům důležitým, s obecnější a nadčasovou platností a k maximální angažovanosti ve prospěch společnosti. Tzn., že na čas (myslím si, že opravdu jen na čas a pro konkrétní polskou skutečnost) zmizely antiutilitární autotematismus a antimimetičnost, soustředěnost na mnohdy zástupné problémy.

Do literatury se vrátily příběhy reálné, s jasnými, pravdě otevřenými postoji tvůrců. V extrémních případech, kdy ve výsledném textu převážila tendenčnost, lze mluvit o slepé uličce či o poplatnosti době, i když se domnívám, že po zkušenostech s vývojem polské literatury devadesátých let možno takto vedené úsilí spisovatelů v jistě „revoluční" a „občansky vypjaté" době označit jako základ nebo modelové či precedenční východisko pro tvorbu, která – jak se zdá – do jisté míry formuje i literaturu jedenadvacátého století.

Postulátů, že soudobý autor může se svým textem dělat v podstatě, co se mu zlíbí, a že nemusí své záměry, rozhodnutí atd. vysvětlovat (jak jsem uvedl výše), lze sice užít jako základních orientačních charakteristik postmodernismu, nicméně v polském prostředí (na rozdíl od západních literatur) jsou to už vstupně charakteristiky irelevantní, protože do popředí vystupují i jiné problémy.[93] Mezi ně, právě v polské literatuře, v níž společenský a politický kontext nebyl prakticky v žádném období zanedbatelný, patří na komunikační trase díla zejména vztah autor – čtenář.

Tomu odpovídají jiná východiska, jiný pohled na skutečnost a také odlišné postupy literární reflexe. Obecně platí (a mohu se v tomto smyslu odvolat mj. na Umberta Eca), že každý text má z ontologického hlediska dvojí funkci: je dílem fiktivním (v mezích, které mu určil autor), ale zároveň (bezděčně) tuto fiktivnost přesahuje. V polské literatuře to znamenalo – aby dílo mohlo splnit alespoň svou komunikační funkci – použít účinné prostředky neliterární: kromě jazyka, stylizace a masek také manifestaci autorova postoje, tzn. jeho přímé angažovanosti. Výsledky byly různé: přitakání režimu, indiferentnost vůči dění ve společnosti, útěk do historie nebo mýtů, anebo vnitřní či přímá vzpoura.[94]

Domnívám se, že výrazem nesouhlasu s působením v rámci mantinelů vymezených režimem, byl i příklon spisovatelů k reflexi vlastních problémů, tedy zejména k autotematismu. Z prózy tak postupně zmizel klasický vypravěč a naopak se v ní zvýrazňovalo postavení hrdiny-autora; při dekompozici žánru (románu, novely, povídky) se zvyšoval podíl forem paraliterárních; pokračoval rozpad souvislosti textu (včetně případné rámcové konstrukce románu) směrem k výpůjčkám z cizích textů; v této souvislosti přestala platit i jednota autorského stylu a výsledná mnohostylovost (ve formě kvazi-historismu) vedla i k víceznač-

[93] Specifickým problémům pronikání postmodernismu do polské literatury se věnují skici Bolecki, W.: Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice, op. cit.

[94] Srovnej např. Prokop, J.: Uniwersum polskie. Literatura. Wyobraźnia zbiorowa. Mity polityczne, Kraków 1993.

nosti a k pojetí více perspektiv; nadnárodní či kosmopolitní ukotvení pak autor budoval z prvků typických pro jevy menšinové, lokální, příhraniční atp.[95]

V šedesátých a sedmdesátých letech se (nejen) američtí kritici v souvislosti s dílem J. L. Borgese zamýšleli nad dalšími osudy literární tvorby, zejména na pozadí manifestu J. Bartha o *literatuře vyčerpání* a také o *vyčerpání se literatury*, i když většina (i sám Barth) dospěla k závěru, že ani „vyčerpání" nemůže znamenat konec literatury. Existuje totiž – a k tomu spěla postmodernistická literatura – východisko ze situace, v níž už „vše bylo řečeno" a všechny známé umělecké formy (témata, náměty, syžety) byly užity: originální opakování, kombinování, parodování, přetváření, půjčování si „ze starých zásob" prvků, struktur formálních i obsahových složek; výsledkem je snad nekonečné množství variant a kombinací, jako v oné Borgesově nekonečné knihovně (ostatně podobně se choval už Diderot!).

V modernismu, spíše v jeho závěrečné fázi či v ranné fázi postmodernismu (nejen polští autoři a ze slovenských např. Tibor Žilka toto období nazývají přechodným obdobím, neoavantgardou[96]), navazovali spisovatelé ve svých textech někdy na texty starší, již známé; svoje kompozice tedy vytvářeli na půdorysu děl výchozích, vzorových. Gérard Gennete označuje tento postup jako spění od hypotextu k hypertextu,[97] což Tibor Žilka modifikoval na cestu od pretextu k posttextu a usoudil, že v postmodernismu už nejde o návaznost, nýbrž o dekonstrukci pretextu, takže výsledný pretext je textem trasformovaným.[98] Žilka se v této souvislosti zabýval také texty palimpsestovými,[99] tedy těmi, jež autoři komponují pomocí intertextů. Při srovnání znaků modernismu a postmodernismu dospěl k opozicím *megastruktura – pluralismus samostatných fragmentů* a dále *koláž a montáž textu – palimpsest.*[100] Takovéto trasformace textu jsou tématem, který podrobně rozvinul Gérard Genette.[101]

Ten hovoří o *transtextuálnosti* nebo o *textuální transcendenci textu* a vytyčuje pět transtextuálních vztahů:

1. INTERTEXTUÁLNOST. Jde o nejužívanější postup přenášení jednoho textu do druhého, nejčastěji formou citátu, aluze, fragmentu, komentáře, koláže nebo plagiátu;
2. PARATEXTUÁLNOST. Jsou to výpůjčky nebo rekonstrukce z děl – titulů, podtitulů, mezititulů, předmluv, úvodů, doslovů, závěrů, poznámek, ilustrací atd.;

[95] Obecně, tzn. v nadnárodní rovině, tyto otázky řeší na příkladu americké literatury ve svých studiích Robert Scholes (The Fabulators, 1967, a Fabulation and metafiction, 1979).

[96] Viz Žilka, T.: Existenciálna a palimpsestová próza, in – Od moderny k postmoderne, Nitra 1997.

[97] Genettovy názory srovnej in – International Postmodernism. Theory and Literary Practice (ed. H. Bertens, D. Fokkema), Amsterdam – Philadephia 1997.

[98] Bližší in – Žilka, T.: Text a posttext, Nitra 1995, a týž: Téma a štýl v postmodernizme, Nitra 1991.

[99] Všechny úvahy jsou v již zmíněné práci Žilka, T.: Existenciálna a palimpsestová próza, op. cit.

[100] Srovnej Žilka, T.: Text a posttext, op. cit., s. 33–34.

[101] Genette, G.: Palimpsestes. La Littérature au second degré. 1982. – Odvolávám se na polský překlad (přeložil A. Milecki), in – Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia (red. H. Markiewicz), t. IV, Kraków 1992.

3. METATEXTUÁLNOST. To jsou neustále se vracející komentáře jiných textů, s nimiž je takto nový text spojen – jde tedy o kritickou relaci;
4. HYPERTEXTUÁLNOST. Je jím spojení dvou různých textů, přičemž nový text evokuje text starší a bez toho dříve napsaného by nemohl vzniknout (Genette uvádí např. Homérovu Odysseu a Joyceova Ulissese), tzn., že jde o variantu intertextuálnosti;
5. ARCHITEXTUÁLNOST. Nejimplicitnější varianta transtextuálnosti – jde pouze o zmínky paratextuálního charakteru, odkazující (nejčastěji formou podtitulu díla) na charakter díla, např. Básně, Fejetony, Román o cestě, Poema lásky.

V postmodernistických textech jde většinou o kombinace těchto postupů, i když základem zůstává nově vznikající intertext, jenž právě užitím dalších metod se stává metatextem, s různými relacemi a samozřejmě citáty, výpůjčkami atd., komponovaný např. procesem pastiše, parafráze, parodie a koláže atp. Od autorů dřívějších (už od antiky) převzali spisovatelé citáty, jež se někdy novým pojetím stávají kvazi-citáty, jindy dochází k citaci některých rovin nebo prvků struktury.[102] Rovněž se mohou citovat nejen fragmenty textů, ale i jejich struktur (*fragment parciální* a *fragment strukturální*), přičemž specifickými jsou fragmentární (neukončená) kompozice (dílo) a také dílo složené pouze z fragmentů různých textů (v tomto případě jde o koláž či silvický text).[103] K tradičním postupům v nově vznikajících textech patří komentáře – ve smyslu intertextuálním, paratextuálním, ale hlavně metatextuálním, přičemž k výslednému metatextu autor dospívá parodií textů výchozích, polemikou s nimi nebo stylizací (text „jakoby" píše třeba redaktor, vydavatel, knihovník, překladatel atd.).[104]

V polské literatuře lze soustavnější vývoj od modernistického pojetí tvorby k postmodernistickému zaznamenat zhruba od sedmdesátých let. **Andrzej Kuśniewicz** (*Król obojga Sycylii*, 1970) se svou novou polohou realismu a přístupu k mýtům ocitl na cestě od neoavantgardy k postmodernismu, stejně jako **Jerzy Andrzejewski** v románu *Miazga* (1979) a také ve sbírkách povídek *Teraz na ciebie zagłada* (1976) a *Już prawie nic* (1979) se vymaňoval z realismu důrazem na samotné vyprávění. Konkrétně Miazga je autotematickou prózou (jak je komponoval např. už A. Gide), s negací stereotypů a satirickou nadsázkou života spisovatelů i chování zástupců moci. Jiným způsobem tvůrčího experimentu a formální dekompozice postupovali **Bernard Sztajnert** (*Księga zdarzeń*, 1968) či **Leon Gomolicki** (*Erotyk*, 1974).

O směřování k postmodernismu **Leopolda Buczkowského** a **Teodora Parnického** jsem se zmínil ve druhé části této kapitoly (v souvislosti s jejich

[102] Např. Danuta Danek zdůrazňuje, že se tak nové dílo formou citace struktury ocitne díky citovanému dílu v širším literárním kontextu. Viz Danek, D.: O polemice literackiej w powieści, Warszawa 1972.

[103] Řidčeji může jít o koláž či montáž poznámek, nápadů, resumé atd. Kazimierz Bartoszyński se třeba zabývá montáží poznámek a autorských nápadů v Kuśniewiczově románu Król Obojga Sycylii a v próze K. Brandyse Rynek. In – Bartoszyński, K.: Powieść w świecie literackości. Szkice, Warszawa 1991.

[104] O autorských textech pod tímto zorným úhlem psali mj. Danek, D.: Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieściach, Warszawa 1980, nebo Bakuła, B.: Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej, Poznań 1994.

romány Czarny potok, resp. Srebrne orły). L. Buczkowski dál pokračoval (např. v románech *Uroda na czasie*, 1970, *Kąpiele w Lucca*, 1974, *Oficer na nieszporach*, 1975, nebo *Kamień w pieluszkach*, 1978) v destrukci syžetu a důrazu na jazykovou kreaci, takže jeho próza se stávala koláží různorodých (i cizích) textů, doplňujících se i prolínajících, analogicky pospojovaných. Rovněž T. Parnicki šel cestou experimentů s jazykem a s vyprávěním a vypravěčem; čtenář však musel mít podle mého názoru často potíže poznat hranici mezi non-fiction skutečností a fiction polohou autora, který se snažil o „nadfikci" a zároveň o výraznou dekompozici románu jako žánru. Ilustrovat to mohu výslednou podobou jeho románů fantasticko-historických či futuristicko-historických, např. *Tożsamność* (1970) nebo *Przeobrażenia* (1973).

O vlivu latinskoamerické literatury (v překladech začala vycházet už v druhé polovině šedesátých let, především práce J. Cortázara) jsem se zmínil. Akcentování dodatečných významů zobrazované skutečnosti a spění k nadrealitě či irealitě vedlo polské tvůrce k trasformaci latinskoamerického magického realismu postupy travestace nebo imitace, např. prózy **Jana Drzeżdżona**, který využíval strukturní i kompoziční prvky surrealistické metody, nebo **Stanisława Srokowského**, roviny reálné a ireálné se pokoušel prolínat na podloží domácí lidové kultury hlavně **Tadeusz Nowak**. Na tradičním formálním půdorysu setrvali, nicméně novou metaforiku a pohled na mechanismus totalitní moci přinesli např. **Slawomir Łubiński** (*Ballada o Januszku*, 1979) nebo **Jan Komolka** (*Ucieczka do Nieba*, 1980), obrazem z křivého groteskního zrcadla se jeví práce **Jerzyho Krzysztoňe** (*Obłęd*, 1979–83).

Blízká poetice neoavantgardy, avšak s výraznými formálními experimenty směrem k transtextuálním transformacím a k podstatě postmodernismu jsou díla **Tadeusze Różewicze** (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, 1971) nebo **Mirona Białoszewského** (*Pamiętnik z powstania warszawskiego*, 1970). Białoszewski se v další tvorbě (viz úvahy výše) snažil o kompozici historek, které jako by „z oka vypadly" skutečným: vrstvil je jako novinové zprávy na sebe, až dospěl k fragmentům, šumům, slepencům, kvazi-příběhům (viz *Donosy rzeczywistości*, 1973, nebo *Szumy, zlepy, ciągi*, 1978, ad.).

Myslím si, že zcela osobitý byl postup **Tadeusze Konwického**. Vycházel z autobiografického a memoárového půdorysu, i když faktografické roviny posunoval k fiktivnímu modelu hry na pravdu, ať je sebevíc absurdní a krutá; ze struktury svých textů však zcela vypustil reálnou reflexi skutečných událostí formou kronikářského či deníkového zápisu (nahrazuje je fragmenty jakýchsi kvazi-deníků), takže výsledné dílo se stává konglomerátem různých vyprávění, sestaveném ostrým střihem. Svědčí o tom mj. knihy, o nichž jsem se zmínil výše v jiných souvislostech, *Kronika wypadków miłosnych* (1974), *Kalendarz i klepsydra* (1976), *Kompleks polski* (1977), *Mała apokalipsa* (1979) nebo pozdější prózy *Nowy Świat i okolice* (1986), *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* (1984), *Bohiń* (1987) či *Czytadło* (1992), které opakováním autobiografických motivů, výraznými lyrickými a humornými vrstvami a prvky převzatými z populární literatury (např. z tzv. červené knihovny) vyzývají čtenáře k postmodernistické hře o literatuře a s také s literaturou. Význam syžetu pro kompozici díla tak ustupoval do pozadí, Konwicki a další autoři pokračovali v tom, s čím při prosazování autotematismu přišli např. již zmínění Wilhelm Mach (Góry nad

Czarnym Morzem) a Jerzy Andrzejewski (Miazga); syžet se stával nikoli odrazem skutečnosti, nýbrž smluvenou (někdy i nesmluvenou) hrou na skutečnost.

Postmodernistický přístup při kompozici prozaických děl se výrazněji projevil u generace spisovatelů, kteří (převážně) debutovali v šedesátých letech, i když ani oni se „malého realismu" nezbavovali snadno. Mám na mysli zejména autory jako **Janusz Anderman** (*Zabawa w głuchy telefon*, 1976, *Gra na zwłokę*, 1979 ad.), **Józef Łoziński** (např. *Chłopska wvsokość*, 1972, *Paroksyzm*, 1976, *Pantokrator*, 1979), **Andrzej Pastuszek** (mj. *Dobranoc*, 1980), **Jerzy Pluta** (zejména *Sto czyżyków i piórko rajskiego ptaka*, 1978), **Ryszard Schubert** (*Trenta Tre*, 1975, *Panna Lilianka*, 1979), **Marek Słyk** (*W barszczu przygód*, 1980, *Gra o supermózg*, 1982, ad.) nebo **Anatol Ulman** (*Cigi de Montbazon*, 1979, ad.). Tito a další prozaici se ve svých textech snažili naplňovat programové zásady Nové vlny, tzn. především návrat k reflexi skutečnosti (i když to většinou byla už jenom ona zmíněná hra na skutečnost), již uchopovali někdy parodicky, jindy groteskně.

Např. **Tadeusz Siejak** (1949–1994) zcela přetvořil román, jehož východisko kotvilo ještě v malém realismu (příběhy z výrobních podniků s pozitivními hrdiny-odborníky): společnost, resp. její degeneraci, úpadek morálních zásad atd., však (v protikladu k ideovému zacílení malého realismu) zobrazoval prostřednictvím smutné grotesky a satirické nadsázky, v jazykových stylizacích prosazoval prvky slezského nářečí, stranického žargonu a hovorové řeči (*Oficer*, 1981, *Próba*, 1984, *Pustynia*, 1987). Podobně se jazykovými hrami staly již zmíněné prózy **Józefa Łozińského** – autor v nich parodickými postupy imitoval různé literární styly a snažil se demaskovat vše falešné a umělé (např. při popisu konfliktů mezi zástupci moci a Solidarity v románu *Sceny myśliwskie z Dolnego Śląska*, 1985).

I v této generaci však podle mého mínění zůstali někteří tvůrci v půli cesty, když se ve svých kompozičních postupech až příliš spoléhali na modely vyzkoušené v předchozích etapách. Např. **Ziemowit Ogiński** (*Karnawał i post*, 1977), **Sergiusz Sterna-Wachowiak** (*Kopiejeczka*, 1979), ale rovněž **Donat Kirsch** (u toho můžeme hovořit o návratu k tradicím modernismu) vycházeli z modelu *románu-projektu*, jak jej známe z šedesátých let; ke gombrowiczovskému typu deníkových zápisků s ironickými autokomentáři, se přiklonil ve svých prvních knížkách **Grzegorz Musial** (*Stan płynny*, 1982, *Czeska biżuteria*, 1983).

Shrnuto obecně: domnívám se, že spisovatelé šli sice zvolna, přesto zřetelně po cestě k postmodernistickému chápání skutečnosti. V kompozici próz postupovali transtextuální metodou, většinou tvorbou intertextu, přičemž ve výsledném metatextu aplikovali nejrůznější citace a výpůjčky, uplatňovali totální dekompozici (destrukci) žánrového systému a literárních konvencí, nově pracovali s jazykem (koláž různých útvarů polštiny a všech jejích stylů) a stírali hranici mezi literaturou uměleckou a populární. Zcela odvrhli strnulé konvence jako nefunkční a archaické a představili kolokviální model literární komunikace užitého a hovorového charakteru, v jiné rovině pak někdy rezignovali na literární fikci (pravděpodobnost reality) a snažili se o „nadfikci", tedy o texty, které měly blízko k dílům fantastickým nebo k literatuře science fiction. Čtenáře tak postavili před četbu, která se na první pohled mohla jevit jako chaotická, absurdní, vytvářená s neznalostí skutečnosti.

O jazyku, resp. zápisu aktuální mluvy (na příkladu mnou výše zmiňované prózy Trenta Tre R. Schuberta), a jeho vztahu ke struktuře textu napsal Jan Galant, že je to „*výraz krize důvěry v román v jeho dosavadním tvaru. Eliminace vypravěče, užití a estetické nastavení neuměleckých variant polštiny je způsobem zpochybnění tradičních vypravěčských i románových forem, přičemž zatěžování jazyka románu dodatečnými sémantickými a textotvornými funkcemi oslabuje důvěryhodnost klasických literárních konvencí*". Podle Galanta je to snaha zrušit hranice, jež dělí literaturu uměleckou a populární a také žánry a žánrové formy v daném tradičním žánrovém (i rodovém) systému.[105]

Jinak se vyjádřil Stanisław Burkot. Tvrdí, že celek děl těchto autorů „*připomínal výtvory tehdejší obrázkové civilizace – komiksy, videoklipy*". A uzavřel své úvahy nesmlouvavým stanoviskem: „*O čem hovoří tato próza? Nejsnadněji bychom mohli říci: o ničem. Ale i lidské ‚nic' má svá tajemství. Může být metafyzické i absurdní, jako v* Kosmosu *Witolda Gombrowicze, může znamenat prázdnotu, ztrátu ‚prostředku', jednotícího bodu. Mladá próza z počátku osmdesátých let je určitě odreagováním, útěkem od absurdity skutečnosti.*"[106]

Nové jevy na literárním nebi rozdělily nejen čtenáře, ale rovněž teoretiky a kritiky. Předem musím zdůraznit, že dnes jen těžko mohu posuzovat, do jaké míry se polská teorie a kritika problému pojmenovat věci pravým jménem (postmodernismus) vyhýbala záměrně a do jaké míry pouze uhýbala tlaku doby, když nastolovala kategorie jako *kreacionismus*, *nová mluva*, *inovační tendence*, *novodobá próza* atd. Specifickým případem byli autoři z debutantské dílny kolem časopisu Twórczość, pod patronací Henryka Berezy[107], který v jejich tvorbě viděl *uměleckou revoluci*. Tato pozice vzbudila ostré polemiky (mj. s J. Błońským, J. Jarzębským, T. Nyczkem nebo M. Stalou), K. Unilowski takto chápaný jev kategoricky odmítal a na evoluční stupnici jej posouval zpět: „*Třeba jasně říci: próza ‚umělecké revoluce' je prostě prózou modernismu.*"[108]

Stanisław Strabro v této souvislosti tvrdí: „*V takových románech jejich tvůrci rezignovali na tradiční jazyk inteligence a vyměnili ho za hovorový, pocházející z různých zdrojů společnosti. Syžet byl nerealistický a pohyboval se ve fantastickém časoprostoru, což bylo charakteristické pro protest šedesátých let, hrdinou se stal outsider, nezainteresovaný žádnou formou účasti na jakýchkoliv společenských událostech.*"[109]

Domnívám se, že prozaici z tzv. *Berezovy stáje* ve svých postupech sice mířili k rozkladu žánrů, k žánrovému polymorfismu, stírali hranice mezi literární fikcí a dokumentem a díla některých měla skutečně postmodernistický charakter (např. Marka Słyka nebo Krzysztofa Bieleckého), ovšem byl to přístup povrchní, pouze formální a do značné míry konformní. Z. Łapiński to specifikoval podrobněji: „*Byl to proud dvojnásob konformní – vůči napodobovaným západním vzorům i vůči oficiálnímu institucionálnímu životu. Aby to kompenzovali,*

[105] Galant, J.: Polska proza postmodernistyczna lat siedemdziesiątych, in – Postmodernizm po polsku?, op. cit., s. 55–56 a 59, překlad můj.

[106] Burkot, S.: Literatura polska w latach 1939–1999, Warszawa 2002, s. 303, překlad můj.

[107] Svoje názory na aktuální problematiku literatury Bereza vyjadřoval dlouhou dobu ve své pravidelné rubrice v časopise Twórczość; tyto eseje jsou i součástí knihy Bereza, H.: Bieg rzeczy, op. cit.

[108] Uniłowski, K.: Zapiski krytyczne, Bytom 1998, s. 27, překlad můj.

[109] Strabro, S.: Literatura polska 1944–2000 w zarysie, op. cit., s. 123, překlad můj.

obvykle se tito autoři utíkali k formální extravaganci a ke skandalizaci společenské tematiky."[110] To se později (v 90. letech) u těchto autorů projevilo až bezradností, jak dál s kultivací latinskoamerického magického realismu nebo lingvistických experimentů – srovnej např. **Dariusz Bitner**: *Trzy razy* (1995), *Bulgulula* (1996).

Nebyli to tehdy však jen mladí, kteří v dané dichotomní situaci *fasád a zadních traktů* (jak ji nazval Stanisław Barańczak) dostali od kritiky nálepku konformistů. Ve stejné situaci se ocitli i autoři starší, jejichž tvorba se přesouvala (formálně, ale někdy i obsahově) do kvalitativně nové etapy, např. už zmiňovaní L. Buczkowski, T. Parnicki a A. Kuśniewicz, ale také K. Truchanowski, kteří se podle Michała Głowińského zařadili mezi *socparnasisty*[111] a kteří podle Tomasze Burka svou tvorbu *rozmělnili na drobné.* I když (podle mého mínění) právě třeba Parnického poslední díla (*Kordoba z darów*, 1989, a *Opowieści o trzech metysach*, 1992) svědčí o autorově cílené snaze o dekompozici žánrové formy (historického románu). Jak připomíná Stanisław Burkot, nastala situace, kdy *„historii nelze nebo není radno vyprávět"*. Tento fakt *„Parnicki manifestuje propojováním a zaměňováním kategorií času minulého, přítomného a budoucího, změnou vypravěčských technik* (historky *se vyprávějí samy*), *ba dokonce likvidací postav"*.[112]

Přesto kritici tehdejší mladé generace chápali tvorbu svých vrstevníků v 70. a 80. letech jako projev generační diagnózy světa (tedy tzv. socialistického tábora), v němž jedinec nemá šanci se realizovat, jako formu útěku (viz zmíněnou charakteristiku S. Burkota) z uměle vytvořeného prostředí. Přitom dezintegraci systému žánrů a destrukci narace i posun zázemí autorského subjektu (od biografie zvolené osoby k analýze celého světa kultury) považovali za nezvratné.

Berezova kampaň se pro vývoj polského postmodernismu paradoxně stala negativním stimulem. Na druhé straně však posílila jevy, jako byla tzv. literatura soukromých vlastí (mj. Vincenz, Konwicki – viz část šestou této kapitoly), způsobila věhlas debutu **Pawla Huelleho** (*Weiser Dawidek*, 1987), který kritika i čtenáři chápali jako protiváhu k dílům autorů z Berezovy stáje, a odstartovala nové pokusy o skutečný postmodernismus. Výsledkem byly zajímavé debuty a další kvalitní práce např. **Jana Tomkowského** (*Opowieści Szeherezady*, 1987), **Krzysztofa Bieleckého** (*End & Fin Company*, 1992), ale rovněž **Mieczysława Porębského** (*Z. po-wieść*, 1989) či některé prózy starších autorů, jako **Tadeusze Konwického** (již zmíněná próza *Bohiń*, 1987).

Jisté je, že postmodernismus se stal na přelomu osmdesátých a devadesátých let nejvýraznější tendencí (pochopitelně z mnoha dalších) v polské próze. Třeba Krzysztof Uniłowski označil toto období za jasný obrat k postmodernismu: *„Úsilí podnikané na půdorysu nové prózy však dospěly ve finále, pokud jde o působení tradičních konvencí, k rozčarování (Anderman), k parodické kompromitaci literárních schémat (Łoziński), ke strukturní hře (Schubert). Právě tehdy se objevil*

[110] Łapiński, Z.: Postmodernizm – co to i po co?, Teksty Drugie 1/1993, s. 80, překlad můj.
[111] Přeloženo – ne mezi autory režimové, ale přesto žijící na výsluní.
[112] Burkot, S.: Literatura polska w latach 1939–1999, op. cit, s. 355, překlad můj.

postmodernismus a obrátil znaménka krize ve prospěch svého kreačního potenciálu."[113]

Samozřejmě, většinou to znamenalo na základě transtextuální metody vznik metaliterární situace a nového typu komunikace (např. adaptace hovorové a oficiální – mj. funkcionářské – mluvy na nové podmínky), již Kazimierz Bartoszyński, jak jsem uvedl výše, nazval *pragmatickou komunikací*[114] a při rozboru kompozice prací J. Andermana a R. Schuberta hovořil o *destrukci narace.* Jak však zároveň nejeden literární kritik a teoretik připomněl, nebyl to postmodernismus plnohodnotný, protože společenské a politické podmínky neumožnily jeho plný rozvoj. Zatímco v západních literaturách se základním půdorysem stala kultura a estetika, polská literatura se dlouho pohybovala na půdorysu politickém a její literárnost musela tedy dospět k neliterárnímu systému vztahů.[115]

To se změnilo v devadesátých letech, takže nová polská próza, která vznikla v tomto desetiletí, má stejný výchozí základ jako západní literatury a je možno na její produkci uplatňovat stejná měřítka. A také ji v tomto kontextu posuzovat: do jaké míry na postmodernistickém půdorysu stojí a do jaké míry, jakým způsobem a kam z něj vybočuje. Přičemž není třeba brát v potaz takové subjektivní krajní názory (byť při pohledu na některé kritické reflexe oprávněné), třeba že postmodernismus je „*zřejmě nejpopulárnější přídomek týkající se mladé prózy, nejčastěji nadužívaný při hodnocení knih mladých autorů,*" jak se dočítáme ve slovníku *Parnas bis,*[116] nebo že – podle vyjádření spisovatelky Olgy Tokarczuk – „*to slovo vůbec nic neznamená a takové zjednodušené škatulkování nemá žádný smysl.*"[117]

Na počátku pohledu na polskou prózu devadesátých let je třeba si uvědomit podmiňující a v mnohém určující společenské a politické determinanty. Došlo k rozpadu starého systému a ke konečné negaci jím propagovaných (a mnohdy vynucovaných) idejí, tzn., že nastal čas nelehké proměny stereotypů v myšlení a jednání, jež se zadřely někdy hluboko pod kůži tvůrcům i čtenářům. Myslím si, že svoji roli sehrála rovněž jedinečnost (v podstatě imaginární) konce století a tisíciletí, tedy vpodstatě jisté epochy, po níž musí dojít ke změně estetického nazírání společnosti, a pojetí kultury – institucionálního (nakladatelství, časopisy, organizace atd.) i neinstitucionálního (soukromého). V tomto smyslu to byla návaznost na obsah časopisů vycházejících nelegálně (v druhém, nezávislém oběhu), mj. *Vacat* ve Varšavě, *Arka* v Krakově, *Obecność* ve Vratislavi ad., ale zejména na činnost mladých kolem časopisů *bruLion* a *Czas kultury* a samozřejmě i na způsob prezentace umělecké tvorby v „mluvených" periodikách

[113]Unilowski, K.: Postmodernizm w prozie a debaty krytyczne 1970–1987, in – Postmodernizm po polsku?, op. cit., s. 47, překlad můj.

[114]Viz opět Bartoszyński, K.: Opowiadanie a deixis i presupozycja, in – Studia o naracji (red. J. Błoński a St. Jaworski), op. cit.

[115]V této souvislosti je třeba připomenout pojetí estetiky a poetiky postmodernismu ve smyslu názorů Jeana-Françoise Lyotarda, který je vnímal jako přechod od modernistického patetického napětí mezi zobrazovaným (vyjádřitelným) a nezobrazovaným (nevyjádřitelným) k demonstraci nezobrazitelnosti toho, co je nevyjádřitelné. Viz – Lyotard, J.-F.: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985, Wien 1987.

[116]Dunin-Wąsowicz, P., Varga, K.: Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku, Warszawa 1995, s. 68, překlad můj.

[117]Viz rozhovor Zdarzyło się i już, in – Polityka-Kultura 5/1995, s. 1, překlad můj.

(např. *NaGlos*, *Struktury*), jež někdy ústila do šíření mladé subkultury v již zmiňovaných tzv. *art-zinech* (časopiseckých i knižních).

V opozici k pop-artu se v umění začaly uplatňovat některé staronové tendence (v návaznosti na abstrakcionismus a konstruktivismus), které mu měly vrátit obrysy skutečně vizuální projekce, což vedlo i k rozšíření netextové (vizuální) prezentace, takže literatura se pro některé percipienty stávala pouhým doplňkem jejich hlavního video-konzumu. Došlo tedy ke změně vkusu a potřeb čtenářů, jak se o tom zmiňují na okraji svých úvah o literárních dílech autorů devadesátých let např. Jerzy Jarzębski nebo Przemysław Czapliński.[118] Čtenář, pokud četl, požadoval autentickou reflexi skutečnosti, konečně bez omezení cenzurou, ale také – bez autorovy ingerence (jeho katalyzátoru fikce), tedy buď *autentické záznamy* (deníky, vzpomínky), nebo *biografie* či *autobiografie*.

Prozaici se podle mého názoru ubírali několika směry reflexe skutečnosti, a sice příklonem:

1. *k příběhu se zvýrazněnou naratční vrstvou* a *s exkursy historickými*, resp. *historiografickými*;
2. *k adaptaci modelů forem populární literatury*;
3. *k textuální trascendenci textu* (viz výše dělení G. Genetta), včetně *alegorických strategií*.[119]

A je zcela přirozené, že většina překračovala takto vytčené hranice postmodernistické situace, i když samozřejmě naplno akceptovala novou společenskou situaci; jiní přes užití typicky postmodernistických postupů přece jenom stavěli na tradičních základech a inklinovali k jednolitému „velkému" příběhu; a ještě jiní sice formálně využívali intertextových či metatextových aplikací, vnitřně se však neztotožnili s novým obsahem obeznané reflexe a zahájili další útěky ze skutečnosti. Kritika, nad výslednými texty často bezradná, se pak přikláněla k nálepkování: skandalisté či pohrobci bruLionistů, moralisté, metafyzici či hermetici, anebo feministky.[120]

Z toho vyplývá, že polská próza konce 20. století je různorodá formálně i obsahově. Spisovatele postuláty postmodernismu přitahovaly a zároveň odpuzovaly; někteří postmodernistických postupů využívali, jiní se vraceli ke klasickému vyprávění; preferovali autotematismus a intertext či metatext; využívali historie jako nástroje chaotické hry; při intertextuální kompozici uplatňovali nejrůznější strategie.[121] Obecně však nelze říci, že by se prozaici (ve shodě s už zmiňovanými projektovanými postuláty surfikce Raymonda Federmana) ve svých knížkách soustřeďovali pouze sami na sebe, na problémy autorského

[118] Jde mj. o jejich knihy Jarzębski, J.: Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie wspólczesnej, Kraków 1997, a Czapliński, P.: Ruchome marginesy – szkice o literaturze lat 90., Kraków 2002.

[119] Není to nic výjimečného a odpovídá to situaci např. v nové americké próze, i když tam pro časovou konkretizaci adjektiva „nové" se musíme posunout o několik desetiletí zpět. Srovnej např. Scholes, R.: The Fabulators (1967) a Fabulation and metafiction (1979).

[120] Literatura o knižní produkci konce minulého tisíciletí je bohatá, kromě již zmíněných publikací viz např. Głowiński, M.: Przywidzenia i figury. Małe szkice 1977–1997 (1998); Kijowski, A.: Rachunek naszych słabości (1994); Łukaszewicz, J.: Rytm, czyli powinności. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980 (1993); Szaruga, L.: Wybrane wątki literatury po roku 1989 (1997).

[121] Změnami v nové polské próze se zabývá Jarzębski, J.: Apetyt na Przemianę, op. cit.

subjektu tak, aby výsledný text byl jenom neustálou denunciací, obelhávání sebe sama, pouhou iluzí života. Spíše vycítili potřebu čtenářů a naplňovali tak jiné postupy federmanovského modelu prózy, mj. demaskováním vlastní fiktivnosti mířili k non-fiction cíli, neboli: vytvářeli metaforu skutečnosti, pravdy a krásy.

Návraty k příběhům jsou přirozenou reakcí autorů i čtenářů na nepříběhovost, antimimetičnost a autotematismus. V nejednom případě jsou to návraty, jak se o nich zmiňuje Przemysław Czapliński a jak jsem je charakterizoval výše. Spočívají v „*obracení se ke známým, frekventovaným, ale někdy ke konvenčním a populárním žánrovým formám detektivního, dobrodružného, iniciačního a psychologického románu*".[122] Jsou to knížky, jejichž autoři se přestali zabývat pouze sami sebou a problémy tvorby (na pozadí otázek obecně kulturních a estetických), prózy s vyprofilovaným syžetem, kompozičně připomínající filmový či televizní scénář, s výraznými vrcholy, jež mají charakter pointy. Spisovatelé chtěli zcela jasně deklarovat, že přechod ze světa komunistické ideologie do světa volného trhu není idylka, že lidé i společnost se někdy až do základu změnili – proto jejich výpovědi někdy vyvolávaly pobouření.[123] Vraceli se k potřebě úlohy vypravěče, ke klasickým epickým vzorům, i když výsledný tvar nepodléhal magičnosti realismu a z postmodernistického půdorysu zásadním způsobem nevybočoval.

Tak třeba **Olga Tokarczuk** ve svých prózách, které se pohybují mezi skutečností, snem a pohádkou, v zrcadle hyperboly či parodie navazuje na rytířské a gotické romány, na Potockého (Pamiętnik znaleziony w Saragossie) či na Tolkiena a Eca, ale obecně rovněž na tradici realistické prózy 19. a 20. století, i když reálný v celku textu je pouze vypravěč, jenž skutečnost převádí do jiného, literárního kódu. Ve vyprávění o tajemné výpravě za knihou pravdy *Podróż ludzi Księgi* (1993) Tokarczuk načrtla klasický syžet a častými intertextovými asociacemi a adaptacemi fragmentů z cizích textů vzbudila dojem historické prózy, přestože historickou *sensu stricto* není; historie spíše ilustruje metaforický obraz smyslu lidského života. Autorka se také snaží řídit postupy, které známe z románů filozofických, cestopisných a z románu s tajemstvím. Děj své další knihy *E. E.* (1995) přesunula Tokarczuk z Francie 17. století do Vratislavi na počátek století dvacátého. Při kompozici strukturálně složitého textu si vyzkoušela osvědčené formy diskuse, souběžně s realizací pravidel pro psychologický a iniciační román. Čtenář navíc ocení prezentaci fantastických skutečností (na pomezí parapsychologických jevů) a proměn dospívajících žen formou, jak je to běžné v populární literatuře, i když typické feministické hledisko (prostřednictvím vidění v relaci matka – dcera) je evidentní teprve v próze *Prawiek i inne czasy* (1996), v níž se prolínají groteskně viděné vrstvy realistické a mytické, vycházející z lidových podání a vesnické prózy. Formálně složitější je román *Dom dzienny, dom nocny* (1998), autoreflexivní text, ovšem s metafikčně uplatněnými motivy historiografickými. Tokarczuk jej komponovala na silvickém půdorysu, zdůraznila vypravěčské party a příběh poskládala z různorodých fragmentů (uvědomuje si nicméně i přednost celistvosti), z citátů a aluzí, z cizích textů, náhodně zaslechnutých příběhů a vesnických klepů, z kuchařských předpisů, z poznámek

[122] Czapliński, P.: Pytania o przełom, viz – Res Publica Nowa 2/1996, s. 38, překlad můj.

[123] Právě Czapliński tyto autory nazval skandalisty, viz Czapliński, P.: Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996, Kraków 1997.

(např. o senoseči, oslavách, událostech) a apokryfických prvků i z opakovaných motivů. Nad osudy hrdinů[124] žijících v multikulturní společnosti, kteří se chtějí změnit a překročit vlastní stín, vyklenula obraz *universa*, jehož součástí (tedy onoho symbolického denního i nočního domu) jsou život a smrt, světlo a tma, skutečnost a sen.

Z důrazu na příběh vychází také **Andrzej Stasiuk**. Hrdiny své „životopisné" knihy *Biały kruk* (1994) umístil do známé dynamické polohy *na cestě*, ale zároveň aplikoval útěk před imaginárním stíháním do světa mužské mytologie. Do stejné oázy se utíkali i hrdinové předchozí Stasiukovy knihy *Mury Hebronu* (1992), v níž autoreflexivní sekvence putování a příběhů podmiňují vlastní naraci o „skutečném životě" – v popředí povídek z vězení (autor je zažil na vlastní kůži) jsou osudy vězňů v atmosféře, která tak trochu připomíná Dostojevského Vzpomínky z mrtvého domu. Text se tak stal – přes dobrodružnou, zdánlivě realistickou fabuli s retrospektivami do dětství – absurdním konglomerátem polských mýtů uplynulých čtyřiceti let (podobnou evoluci, v tomto případě jedné osoby a v zúženém rozměru, na pozadí rodiny, nastoluje **Tomek Tryzna** ve své próze *Panna Nikt* (1993), která je metaforou o boji dobra se zlem při zdolávání životních prahů).

O tom, jak Stasiuk rozvíjí syžet, tentokrát skládaný ze sevřených sekvencí, svědčí i úvodní sekvence z textu nazvaného Miejsce z knihy *Opowieści Galicyjskie* (1995):

> *Bardzo szybko się uwinęli. W dwa miesiące. Pozostał prostokąt szarej, gliniastej ziemi. W lesistym i bezludnym pejzażu ta nagość wygląda jak płatek zdartej skóry. W przyszłym roku, pierwszy raz po dwustu latach, wyrośnie tutaj trawa. Albo raczej pokrzywy – one najprędzej zjawiają się w miejscach porzuconych przez ludzi.*
>
> *– Co tu było? – zapytał mnie mężczyzna. Miał plecak, w ręku mapę, a na szyi aparat fotograficzny.*
>
> *– Cerkiew – odpowiedziałem.*
>
> *– I co się stało?*
>
> *– Nic. Zabrali ją do muzeum.*
>
> *– Całą?*
>
> *– Całą, ale po kawałku.*
>
> *Wszedł na udeptany placyk i rozejrzał się wokół, jakby szukał ścian i sklepienia. Potem wynalazł słoneczną plamę, obejmowała prezbiterium, i pstryknął praktica.*
>
> *– Szkoda – powiedział.*
>
> *– Tak – odmruknąłem.*[125]

Poněkud mezi prsty se vytrácejí autorovy záměry v románu *Dziewięć* (1999), který měl signalizovat počet jeho titulů (obdoba Felliniho Osm a půl), ale zároveň navázat na postavu Devítky z knihy povídek Marka Hłaska Cmentarze. Następny do raju (1958), tedy na prózy o lidech na okraji společnosti, a stát se

[124] Autorka si lidi, resp. jejich nitra, představuje jako domy. Lidé jsou prý tak jako domy uspořádáni a zevnitř se tyto „lidské příbytky" jeví jako neobydlené.

[125] Cit. podle Andrzej Stasiuk: Opowieści galicyjskie, Kraków 1995, s. 29.

symbolem mytického devátého kruhu pekla (místa pobytu zrádců). Útok hrdinů knihy do varšavského centra je pouze pretextem k široce pojaté realistické naraci na půdorysu dobrodružného románu (syžet je splétán z několika motivů, autentických, fiktivních a mytických), i když výsledný text v mnohém od realistického vyprávění a portrétování (lidí i věcí) ustupuje[126] a blíží se satirické poloze, jak ji právě v 90. letech vyprofilovali autoři starší, mj. **Marek Nowakowski** („*Homo Polonicus*", 1992) nebo **Piotr Wojciechowski** (*Szkoła wdzięku i przetrwania*, 1995).

Návaznost na polskou tradici je však u Stasiuka širší: např. při evokaci dětství a jeho konfrontaci s nevlídným vnějším světem sahá k meziválečné próze, především k Bruno Schulzovi. Doložit je to možno na příkladu některých sekvencích románu Biały kruk, ale zejména na povídkách z knih *Opowieści galicyjskie* (1995) a *Dukla* (1997). Základním východiskem textů první knížky je obraz krajiny na konci světa, v níž se potácejí lidé bojující o přežití a s alkoholismem. Výpovědi o nich autor postupně řadí do cyklu, jenž spojuje postava vraha a vězně, který i po smrti vstupuje do osudů hrdinů povídek a vytváří symbol kontinuity a mýtičnosti života. Do vlastních mýtů se Stasiuk vrátil v knize Dukla; text je složen z lyrizovaných fragmentů autobiografie, z vyprávění, esejistických a cestopisných poznámek, v nichž do popředí vystupují prvky z próz autotematických a iniciačních.

S. Strabro se v této souvislosti domnívá, že Stasiuk se snaží o *zvýraznění metafyzického aspektu bytí*. A rozvádí to: „*Možná je to spojeno s jinou vlastností ‚jakoby-postmodernistických' praktik polské literatury, tedy s touhou a hledáním stálého, axiologického opěrného bodu v ní obsaženém, dokonce i v případě mimo křesťanskou sféru dění, mimo symbolické universum kultury, anebo zcela opačně – na terénu proměněném v herní pole vzájemně uzákoněných a uspořádaných hodnot.*"[127]

Pro kompozici svých próz si řada bere autorů jako východisko populární literaturu – kromě těch, jejichž děl si všimnu dále, třeba také **Małgorzata Holender** (*Klinika lalek*, *Klatka na motyla*) nebo už zmíněný **Tomek Tryzna** (jeho známý román *Panna Nikt*, 1994, je dílem na pomezí prózy iniciační, výchovné a společenské a zobrazuje „oběti" soudobé masové kultury s jejím etickým nihilismem a programovým kýčem).[128] Podobně i knihy **Kingy Dunin** *Tabu* (1998) a *Obciach* (1999),[129] snažící se analyzovat vztahy mezi jedincem a rodinou v nové společenské situaci Polska. Navazují na sebe a ukazují rozpětí názorů soudobé polské rodiny – od modelů tradicionalistických po zcela uvolněné, nicméně nepevné. Tradičně modelovaný syžet vychází ze struktury novodobé moralistické (výchovné) prózy (románků pro dívky), ale rovněž z epistolárního románu (korespondence e-mailem), do níž pronikají výrazné roviny publicistické

[126] Často jde o „zápisky života", strohý, téměř protokolární výčet toho, co se stalo na tažení po hospodách, na útěku, při krádežích či shánění drog, při kontaktech s lidmi podobnými nebo zcela jinými i při sexuálním styku – prostě o relace většinou patologických stránek člověka a jeho vnitřní vyhořelosti a někdy i nudy.

[127] Strabro, S.: Literatura polska 1944–2000 w zarysie, op. cit., s. 152, překlad můj.

[128] Fenoménem ztvárnění vztahů subjekt – společenství rodiny se na příkladu prózy jiné autorky zabývá Biedrzycki, K.: Małgorzata Musierowicz i Borejkowie, Kraków 2000.

[129] Dunin použila žargonový výraz „obciach", tedy stud či kompromitace, po svém, jako zásah, který člověka „přistřihuje" na nějaký vzor.

a autentičnost vyprávění má podtrhovat hovorový jazyk (s mnoha vulgarismy a expresivnostmi, jak to ostatně praktikuje i T. Tryzna).

Prolínání mnou výše vytčených autorských směřování se projevuje i v prózách s historickou tematikou, které podtrhují autentičnost událostí (tzn. do značné míry historiograficky chápaná reflexe) a mnohdy také vycházejí z půdorysů forem populární literatury. K nejfrekventovanějším patří konvence dobrodružné a detektivní prózy, čtenářsky atraktivní, strukturně dynamické a při vedení syžetu dramatické, přičemž ve výsledných textech se projevují také textuální transcendence a různé alegorické strategie. Exkurs po dvou stoletích polské historie je obsažen v absurdním a v mnohém záměrně dezorientujícím příběhu *Rie ne va plus* (1991) **Andrzeje Barta**. V další knize *Pociąg do podróży* (1999) spisovatel kompoziční strukturu vytváří nakládáním na sebe vrstev prózy společenské, detektivní, dobrodružné, ale i fantastické. Je to jakási nová hra se starými kostýmy na fantastickém jevišti; hrdinové ze své výpravy po Evropě po stopách Adolfa Hitlera za sebou nechávají dopisy, vzpomínkové texty, novinářské články a dokumenty, jež se pak stanou zdrojem pro pátrání detektiva-amatéra. Tzn., že do sekundárního syžetu se vplétají epizody příběhu původního, kvazidokument se prolíná s fikcí, často způsobem intertextuální koláže.

Podobně postupoval **Bolesław Fac** v románu *Misja specjalna* (1997). Dobrodružný syžet detektivního charakteru vytvářejí dvě narace: rámcové vyprávění o „autentických" osudech jedné rodiny vedené v ich-formě doplňují fiktivní relace ve třetí osobě, i když důležitý není ani tak obsah vlastního sdělení, nýbrž forma vyprávění s mnoha citáty i kvazi-citáty, aluzemi, fragmenty faktografických i fingovaných dokumentů atd. Mozaikou poznámek a fragmentů textů je kniha nazvaná *Wieloryb. Wypisy źródłowe* (1998), jejímž autorkou/autorem je Helena Szymańska/**Jerzy Limon**.[130] Limon napsal fiktivní příběh tvářící se jako dokument, historický příběh, vědecká rozprava a kritický text současně; čerpá ze zdánlivých legend, mystifikačních literárních zdrojů a nedůvěryhodných dokumentů, osciluje mezi historií a metafikcí a přitažlivým vyprávěním vytváří dojem skutečných historických událostí, jak to brilantně umí např. Umberto Eco.

Jinou variantou fantasticko-legendárních příběhů na pozadí historie je knížka **Andrzeje Sapkowského** *Pani Jeziora* (1999), komponovaná intertextuální metodou. Autor souběžně (v jakési zrcadlové podobě) představuje rekonstrukci legendy a historického příběhu, v průběhu vývoje syžetu však mění žánrový charakter textu, pohled vypravěče a formu jeho vyprávění, ochotně užívá postmodernistické postupy, vzápětí je však karikuje a vrací se k tradici. Něco zcela odlišného je imitace polské minulosti, jak to ve své knize *Biały kamień* (1994), která je konveční mytizací podvaršavského městečka, nostalgickými návraty zkouší **Anna Bolecka**, jež se později uchýlila k epistolárnímu půdorysu prozaické struktury – její kniha *Kochany Franz* (2000) je sbírkou fiktivních dopisů Franze Kafky přátelům v prostoru Berlín – Praha – Vídeň.

[130] I v tomto smyslu jde o hru se čtenářem – Helena Szymańska, spisovatelka a zároveň badatelka, nechce prý být uvedena na obálce knihy. Autorem ve skutečnosti je Jerzy Limon, který pod svým jménem publikoval ještě před vydáním knihy některé úryvky z ní a při uvedení publikace na trh autorku „zastupoval".

Textuální transcendence textů je vlastní většině autorů přicházejících do literatury v devadesátých letech, i když tento postup není cizí ani autorům starším. Cestu k intertextům a metatextům (převážně) nepochybně signalizoval již výše zmíněný debut P. Huelleho (Weiser Dawidek, 1987), který prezentoval text o možnosti apolitického prožívání skutečnosti, ale také o odlišných mechanismech tvůrčího procesu a fungování paměti, s mnoha bezradnostmi, fascinacemi i analogiemi z textů cizích. Motivací byla mj. lhostejnost tehdejší mladé generace k problémům společnosti, která mladé spisovatele vedla k protestům proti průměru a tzv. slušnosti (viz např. provokace autorů kolem časopisu bruLion) a k zájmům výlučně literárním. Tedy – vedla je postupně do proudu, který vytyčila už avantgarda a vzory z angloamerické a francouzské literatury uplatňující prózu nefabulární, antimimetickou, hybridní a autotematickou, jejímž výsledkem nebylo naplnění daného syžetu, nýbrž postmodernistický model vyprávění většinou intertextového nebo metatextového charakteru, prostě – experiment.

O příklady takto komponované prózy není nouze. Je to třeba téměř nesyžetová próza *Terminal* (1994) **Marka Bieńczyka**, nasycená biografickými prvky, jejíž text má charakter spíše záznamů hry se čtenářem i s literární tradicí, a v němž je vypravěčský tok posunován jen zvolna, mnoha digresemi – rovinutá milostná anekdota je dekomponována metatextovými vsuvkami. *Spis cudzołożnic* (1993) **Jerzyho Pilcha** je prózou autotematickou. Autor pracoval s pouhým projektem pretextového syžetu, zato s mnoha ironickými exkursy do tradice, zejména romantickými (mj. s odkazy na praxi digresní poemy). Pilchovo vyjádření (od sbírky humoresek *Wyznania twórcy pokątnej literatury*, 1988) stále více inklinovalo k nostalgické grotesce, k proudu komických i tragických momentek ze života lidí na maloměstě, založené na inspiračních východiscích české literatury (především J. Hašek a B. Hrabal, ale také M. Kundera), jak o tom svědčí autorovy knihy *Inne rozkosze* (1995), *Tysiąc spokojnych miast* (1997), *Bezpowrotnie utracona leworęczność* (1998), *Śmiech jako forma poznania* (2000) nebo *Pod mocnym aniołem* (2000), vyznačující se rozkoší z vyprávění a fabulace, formálně někdy na pomezí povídky a fejetonu.

Tyto tendence (široký vypravěčský tok a groteskní nadsázku) však objevíme i v Pilchově knize povídek *Tezy o głupocie, piciu i umieraniu* (1997), z níž cituji fragment úvodní pasáže povídky Piosenka podróżnego:

> *Ponieważ jesteś weteranem międzynarodowych tras autokarowych, swoje już wiesz, wiesz zatem, że jeśli w gazecie widnieje ogłoszenia biura podróży oferującego swe usługi na trasie, dajmy na to: Kraków – Paryż,* full service, *mercedes, barek, WC, klimatyzacja, wideo, znaczy to, iż wyposażenie autokaru będzie o dwa, a może tylko o jedno oczko wyższe od wyposażenia mitycznej stodziewiętnastki, którą za Gierka jeździłeś do pracy. Ponieważ wiesz swoje, siedzisz na swoim miejscu spokojnie, siedzisz nie przy oknie, rzecz jasna, tylko małe dzieci i wielcy frajerzy siadają przy oknie, ponieważ wydaje im się, iż będą podczas podróży umilać sobie czas widokami Europy, w istocie nie ma nic rozpaczliwszego niż pobocza europejskich autostrad, a przy oknie się*

w ogóle ruszyć nie można, to znaczy ruszyć się nie można w ogóle i tak, ale przy oknie zwłaszcza.[131]

Fiktivnost svého literárního sdělení, odrážejícího autotematický obsah a takto nastavené mechanismy, zakomponoval do svého debutu *Pierrot i Arlekin* (1991) **Piotr Czakański-Spork**. Jeho narace postrádá fabulační východiska a stává se putováním těkavými skutečnostmi, které existují pouze na stránkách knihy. Jinak mužskou identitu hledají např. **Krzysztof Myczkowski** v prózách *Pasja według świętego Jana* (1991) a *Kozi róg* (1994) nebo **Janusz Rudnicki** v povídkových sbírkách *Można żyć* (vznikla 1984, tiskem 1992), *Cholerny świat. Listy z Hamburga* (1994) či *Tam i powrotem po tęczy. Listy z Hamburga – ciąg dalszy* (1997), anebo **Jacek Kaczmarski** v románu *Autoportret z kanalią* (1994). Jsou to prózy kompozičně spíše tradiční, zobrazující však svět z ironických a groteskních pozic, ostře polemizující s národní mytologií – jako třeba Kaczmarského pamflet *O aniołach innym razem. Ballada łotrzykowska* (1999).

Textem v textu s mnoha citacemi a parafrázemi je próza **Izabely Filipiak** *Absolutna amnezja* (1995). Je komponována způsobem vrstvení parciálních, převážně realistických vyprávění (této metodě se blíží i Bieńczyk užíváním citací v Terminalu) a ocitá se vlastně na hranici mezi proudy transtextovým a příběhovým. Už tím, že kompozice nevychází *a priori* z narace, nýbrž z příběhu, míří proti románové iluzi (opakují se příběhy, životopisy a vzpomínky), důraz klade na přizpůsobování charakteru hrdinek daným vzorům. Je to jiný postup, než Filipiak užila ve sbírce povídek *Śmierć i spirala* (1992), v níž usilovala, podobně jako třeba Gombrowicz, o odkrývání masek, tedy o demaskování skutečnosti v příbězích neskutečných, o provokaci ve sféře zaběhaných schémat; a také jiný, než praktikovala v knize *Twórcze pisanie dla młodych i starszych panien* (2000), jejíž text se slévá do proudu slov a obrazů vyjadřujících romantické mýty a fantastické světy. A ještě v jiném smyslu odlišnou pozici zaujala autorka v další knížce *Niebieska menażeria* (1997), která je sbírkou silvických textů. Tyto reportáže, eseje, povídky i memoárové texty zrcadlí život lidí v emigraci, v kontaktu s mnoha jazyky a kulturami a přinášejí různé pohledy na svět, společnost, pravdu, jež se do celku skládají z fragmentů.[132] Myslím si, že Filipiak (nejvýrazněji se to projevuje v povídce Rosyjska Księżniczka) jde o totéž, o co se snažil Gombrowicz: hledat ukotvení lidí bez vlasti, prakticky bez rodiště, kteří procházejí různými městy světa a užívají různé jazyky; snaží se konkréty rozkrýt universum, ve vlastním literárním textu pak postupovat opačně – dát individuálnímu pohledu širší, univerzální platnost.[133]

Intertextuálně komponovaných textů, které aplikují alegorické strategie, je rovněž dostatek. Někdy má alegorický význam kresba postavy, jindy užité motivy v rámci kompozičního postupu, anebo alegorizace slouží autorovi k otevření dalších prostorů jeho symboliky, metaforiky atd. Takové příběhy najdeme

[131] Cit. podle Jerzy Pilch: Tezy o głupocie, piciu i umieraniu, London 1997, s. 95.

[132] Hrdinům jde o obhájení jejich pravdy, jenž autorka charakterizuje např. větami: „Uporczywe domaganie się prawdy. Uznania prawdy. Fikcyjnej prawdy. To, co napiszę, już staje się prawdą. Nie pamiętam żadnej innej." Viz Izabela Filipiak: Niebieska menażeria, Warszawa 1997, s. 206.

[133] J.-F. Lyotard v tomto smyslu označuje akcentaci individuálního pohledu na svět jako „narační legitimizace". Srovnej autorovy vývody v knize (cituji podle překladu) Lyotard, J.-F.: Kondycja ponowoczesna, Warszawa 1997.

v knížkách **Marka Kędzierského** *Bezludzie* (1994), **Jacka Sucheckého** *Przygody Protago wśród zwierząt dzikich i oswojonych* (1992) či **Małgorzaty Tulli** *Sny i kamienie* (1995), přičemž předmětem alegorizace jsou různé věci, jednání, situace. Metatextem složeným z hříček, citátů, her, vědomých chyb a mystifikací byla už dřívější práce **Marka Gajdzińského** *Spacer do kresu dnia. Miał dowrotnic* (1989). Schizofrenní chápání skutečnosti vede k alegorizaci v knize **Zyty Rudzké** *Uczty i głody* (1994) o polarizaci mužského a ženského elementu na pozadí staroegyptských motivů (jinak autorka aplikuje africkou skutečnost ve své další, také feministicky pojaté knize *Pałac cezarów*, 1997, v níž jde o paralelu, o zrcadlové představení mužské a ženské sexuality).

Mnohovrstevnatou koláží, protkanou odkazy, citáty, adaptacemi a texty řady literárních i paraliterárních žánrů jsou např. prózy N. Goerke a M. Gretkowské. **Natasza Goerke** ve sbírce povídek *Fractale* (1994) provokuje čtenáře parodicko-pastišovými přepracováními textů o kulturních, náboženských či lidových „vzorech" – krátké, humorně, groteskně nebo ironicky laděné texty mají údernou expozici a překvapivou, téměř aforisticky komponovanou pointu. Grotesknost vyzařuje třeba tato povídečka Opowiadania:

OPOWIADANIA

Opowiadanie I pt. „Rozpad": Rozpadłem się.
Opowiadanie II pt. „Pamięć": Przypomniałem sobie.
Opowiadanie III pt. „Powrót": Wróciłem.
I tak dalej.

Opowiadania są krótkie, ale treściwe. Nie trzeba wertować. Zdanie ostatnie zawarte jest w zdaniu pierwszym. Duża oszczędność czasu. Kogo obchodzi reszta. Te wszystkie kartki pomiędzy. Każdy ma swoje. Opisy, spisy, zapiski. Dawno przeczytane.

A że rozpadałem się? przypomniałem sobie? wracałem? – któż tego nie zna! Wystarczy hasło: skrót, tytuł, bzdura; i od razu wszystko wraca.

Przypomina się. Rozpada.

Komu nic to nie mówi, ten i tak nie pojmie. Choćby nie wiem jak wertował. Te wszystkie kartki pomiędzy. Nie pojmie, co to znaczy. Rozpadać się, przypominać sobie, wracać. I tak dalej.[134]

Obdobně se k parodickému, resp. pastišovému přístupu uchýlila Goerke v další sbírce povídek *Księga Pasztetów* (1997). Vyšla z podloží textů esejistických, literárněvědných i biografických a radikálně destruovala systém tradičních konvencí a omezení (realistický román, pohádka, poema, texty publicistické, vědecké atd.) a vytvořila jejich parodické či výsměšně ironické varianty, přičemž výsledný tvar osciluje mezi autentičností a fiktivností. Autotematické a metaliterární prvky pronikají rovněž strukturu prozaických textů, které Goerke nazvala *Pustka przybiera formę* (2000) – jsou plné absurdního humoru a až surrealistické imaginace.

Manuela Gretkowska se v románu *My zdies' emigranty* (1991) pohybuje v populárněvědecké rovině a spojuje vrstvy autobiografického a diskursivního

[134] Natasza Goerke: Fractale, Poznań 1994, s. 36.

textu: vypravěčka ve své doktorské práci rekonstruuje a komentuje osudy novozákonní Maří Magdaleny. V jistém smyslu jde tedy o hledání, o postupy pátrání, obvyklé v detektivní próze,[135] jehož výsledkem je posun diskursu k fikci. A samozřejmě – jde o hru s konvencemi, při níž si autorka udržuje chladnou ironickou distanci a skeptický pohled. V románové prvotině, ale i v románu *Kabaret metafizyczny* (1995) fragmenty příběhů (někdy mystifikačně autobiografických) skládá Gretkowska do celku, jehož roviny mají charakter deníku, volného vyprávění, kvazi-vědecké práce, metafyzických traktátů atd. a slouží k intelektuální provokaci (takto je třeba chápat i hru písmen a čísel v knize *Tarot paryski*, 1993). Podobně postupuje u dalších textů. Třeba součástí knihy *Podręcznik do ludzi* (1996) je kvazi-traktát nazvaný Więźniowie układu nerwowego, kniha *Światowidz* (1998) je zase komponována jako cestopis do různých zemí a po jejich náboženských systémech a kulturách, filozofická zamyšlení jsou v knize *Namiętnik* (1999), provokativním intimním deníkem s poznámkami z cest je próza *Polka* (2001).

Následující ukázka je z knihy Namiętnik:

> *– Aha, pamiętam. Zmęczyłem się już, dziecko, obrazami. Poczytaj.*
>
> *Spokojnie, wczuwając się, przeczytałam o jenieckiej wigilii na Syberii. Czapski usłyszał moje łzy. Wzruszył się moim wzruszeniem.*
>
> *– No, to się napijemy – wyciągnął długie palce w stronę biurka, gdzie stały butelki. Nalałam mu koniaku.*
>
> *– Ty, dziecko, też.*
>
> *Wypiliśmy kilka toastów: za szczęście, za piękno i sprawiedliwość. Zaszumiało mi w głowie. Alkohol wypłukuje głód i rozsądek. Wypiliśmy jeszcze pół butelki wina.*
>
> *– Pan ma mocną głowę, ja się upiłam.*
>
> *Czapski już nie słuchał, czekał na następną szklankę...*[136]

Z grotesky, jak ji prezentoval Witold Gombrowicz, vycházejí provokační texty výše zmíněného „skandalisty" **Krzysztofa Bieleckého**. Autor v románech *Fistaszek, czyli Nadzwyczajna Księga Czynów Fistaszka Podlotka oraz dziwów arcygłupich. Powieść dla dorosłych* (1992) a *End & Fin Company* (1992) se pokusil o montáž různorodých textů charakterizujících soudobou masovou kulturu, v nichž spojuje nespojitelné, a představuje lidi bez dodatečných „vylepšení", přirozené, osvobozené od všech konvencí, nicméně osamělé a ve světě ztracené. Jsou to různé postmodernistické varianty pikareskních próz, jejichž „bláznovství" (někdy alegorické) je v kontrastu s odpovědným hledáním skutečného charakteru člověka. V tomto smyslu podstatu labyrintu (to poporuje mj. členění příběhu o bombovém útoku na kapitoly) využil k posunu textu **Roman Praszyński** v próze *Miasto sennych kobiet* (1996), i když labyrint je také alegorií lidského osudu a zároveň historie společnosti. Spisovatel[137] staví na půdorysu prózy dob-

[135] Przemysław Czapliński označuje takovýto naratní postup (v kontextu dobrodružné a detektivní prózy) jako „poznávací syžet". Viz Czapliński, P.: Śladami przełomu, op. cit.

[136] Manuela Gretkowska: Namiętnik – Ikona, Warszawa 1998, s. 110.

[137] Praszyński vydal svou prvotinu Na klęczkach (1992) pod pseudonymem Red Vonnegut – vydával se za nemanželského syna známého amerického spisovatele. Román je sledem fiktiv-

rodružné a detektivní, hodí se mu postupy novinářské, využívá prvky románu s obsahem religijním (a v protikladu k tomu pornografickým), text je složen z epizod (místy anekdot) s mnoha metaliterárními komentáři a aluzemi (mj. biblických příběhů). Obdobně Praszyński postupoval při kompozici pozdějšího, ne příliš zdařilého románu *Jajojad* (1998), v němž strukturu detektivky posunul k thrilleru.

Syžet historické, cestopisné, dobrodružné a detektivní prózy, s mnoha příznaky populárních románků, je východiskem textů **Tomasze Mirkowicze**. Debut *Lekcja geografii. Lipogramy* (1996) je skutečně sbírkou lipogramů. Druhá autorova kniha, rámcový román *Pielgrzymka do Ziemi Świętej Egiptu. Powieść lipocefaliczna* (1999), je v rámci zvoleného lipocefalického postupu konglomerátem různých autentických i fiktivních etnografických, náboženských, mytologických, ale také fantasmagorických motivů, z nichž se splétá přitažlivý syžet. Ten je sice předurčen Úvodem a dvěma Dodatky, ale vlastní vyprávění přináší další a další varianty již představených příběhů (z nichž je možno složit odlišné celky) a posunuje text ke hře s literaturou a historií a ke hře na literaturu a historii, v níž nic není jisté, nic dané, vše může být skutečnost, anebo čirá fikce.

Po románu-eseji *Sny i kamienie* (1995), v němž **Magdalena Tulli** užila typ filozofické prózy o ontologii města jako metaforu lidské společnosti (na příkladu poválečné rekonstrukce Varšavy), vytvořila v próze *W czerwieni* (1998) model magického města (kdesi a nikde), mýtus o dávných kořenech. Autorka nepochybně navázala na latinskoamerický magický realismus, i když v textu nejsou důležité postavy a události, nýbrž samo vyprávění s mnoha znaky a symboly. S autotematismem a mýtem umělce-muže a literárněvědnými diskursy se s částečně feministickým pohledem ve své próze *Fabulant. Powiastka intertekstualna* (1997) vyrovnává **Anna Burzyńska**, která však v satirické mozaice vytváří mýtus jiný – ženy jako spisovatelky a manažerky.

Odlišný prostředek ke kompozici postmodernistického textu užili autoři science fiction literatury, v jejichž prózách se prolíná utopie s antiutopií,[138] přičemž výsledná díla nabírají forem science fiction, social fiction, historical fiction, politic fiction atd., a jejich struktura (tak jako jiné prózy) obsahuje vrstvy a prvky publicistické a paraliterární, především z oblasti nejmodernějších médií, i když výsledkem jsou spíše tradiční než postmodernistické kompoziční modely. Např. **Włodzimierz Kowalewski** v románu *Bóg zapłacz!* (2000), jenž je i není antiutopií, přináší vizi budoucnosti se značnou dávkou nostalgie po minulosti.[139] Jeho svět v roce 2047, který je sice nový a pro mnohé snazší než ten „totalitní", ale – je lepší? ptá se. Prozaik vyšel z klasického románového půdorysu, ale realistické pohledy na svět destruuje postupy groteskními – užívá nadsázky, karikatury, satiry a ironie. Důraz položil na vyprávění, jemuž podřizuje vše ostatní. Proto i syžet zůstává celistvý a postavy čitelnými, byť výsledná reflexe světa je jako

ních, někdy bláznivých, jindy až makabrických vizí a obrazů, jak se vynořují v mysli novodobého Robinsona současnosti – skandalizují zejména ideologii a rérotiku polské církve a odborů po roce 1989.

[138] Podrobně se otázkou antiutopických pohledů v polské tvorbě zabývá Wojtaczak, D.: Siódmy krąg piekła. Antiutopia w literaturze i filmie, Poznań 1994.

[139] Na cestě chvály dobrého, co bylo v období totality, v tváří tvář neznámému asi nejdál došel (nikoli v scienci fiction, nýbrž v real fiction) Edward Redliński ve svém kvazi-historickém románu-paskvilu Krfotok (Warszawa 1998).

z pokřiveného zrcadla, z rodu Mrožka či Konwického. Obdobné postupy, rovněž s důrazem na skepsi pohledu na ono „nové", užívá **Rafał Ziemikiewicz** v románu *Pieprzony los kataryniarza* (1995), který přináší pohled na polské hlavní město v blíže neurčeném období 21. století, kdy je země rozdělena na sféry vlivu západního kapitálu a východní mafie; ještě dál došel v románu *Walc stulecia* (1998), jenž líčí Evropu degenerovanou postupující globalizací.

Tradiční kompozice se přidržují rovněž další autoři, mj. **Jacek Dukaj** (*Xarwas Wyżryn*, 1997), **Joanna Rudniańska** (*Miejsce*, 1999) nebo **Rafał Stradomski** (*Widok z pokoju bez okien*, 2000). Neodpustím si poznámku, že ruku v ruce s klasikem polské a světové literatury science fiction **Stanisławem Lemem**, jehož prózy zůstávají formálně téměř ve stejné poloze jako kdysi, ale (stejně jako u mladých autorů) stále více inklinují ke skepcitismu a pesimismu (srovnej Lemovy poslední práce, jako *Sex Wars*, *Bomba megabitowa*, *Okamgnienie*, *Świat na krawędzi*).[140]

V příkladech prózy autorů mladých a nejmladších bych mohl pokračovat, protože v devadesátých letech vyšlo knížek, které tak či onak uplatňují postmodernistické postupy, dost.[141] Nejnovější polská literatura přesvědčuje čtenáře, že se s postmodernismem ztotožnila, byť – jak jsem alespoň v náčrtech ukázal – tento fakt nechápe jako v minulosti už tolikrát spisovatelům vnucovanou svěrací kazajku. Ani nemíní brát vážně někdejší (už vzpomenutý) striktní názor Johna Bartha a některých dalších autorů, že současná literatura je *literaturou vyčerpání*, protože sám autor začal později o postmodernismu uvažovat jako o *literatuře reformní*.[142] Domnívám se, že mladá generace (jako ostatně v každé době) má co reformovat, bez ohledu na to, že aplikuje terapii boření mýtů a posunuje jevy *sacrum* do kategorie *profanum*. A nehledí ani na hranice mezi žánry a druhy, ani na předěly mezi literaturou uměleckou a populární. Cítí tak trochu zpoždění: „*Objevili jsme se, když všechny věci důležité pro zemi a pro lidi se už staly*," uvědomuje si v generačním vyznání Olga Tokarczuk.[143]

Zároveň je třeba si uvědomit fakt, že zrychlení, jehož tvorba polských (a platí to pro většinu postkomunistických zemí) spisovatelů v 90. letech dosáhla, aby „dohnala" výsledky plynulého vývoje od modernismu k postmodernismu v západoevropských literaturách, které na „postmodernistické hrátky" měly téměř půl století, jako by v určitém bodu ustrnulo; v souladu s pohybem kyvadla dostal vývoj opačné znaménko a polská literatura se začala vracet. Samozřejmě – ne všichni autoři stejným směrem a ne stejnou měrou, vědomi si však skutečnosti, že nová doba znamená i nové vztahy k minulosti a k tradici.

---

[140] Lemův vývoj mapuje mj. práce Jarzębski, J.: Science fiction a polityka (wersja Stanisława Lema), in týž – W Polsce czyli wszędzie, Warszawa 1992, vztahem utopie a antiutopie v Lemově díle se zabývá Leś, M. M.: Stanisław Lem wobec utopii, Białystok 1998, z širšího hlediska (také filozofického a historiozofického) o Lemovi píše Drewnowski, T.: Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style. Literatura polska 1944–1989, Warszawa 1997.

[141] Alespoň ještě výčet dalších několika nejzajímavějších jmen a jejich děl – Marek Jastrzębiec-Mosakowski: Ślady na piasku (1994), Pory roku. Powieść epistolarna (1996); Zbigniew Kruszyński: Szkice historyczne (1996), Schwedenkrauter (1999); Jakub Szaper (vl. Bulanda): Parogi i patrochy (1994); Christian Skrzyposzek: Mojry (1996), Wolna trybuna (1999); Krzysztof Maria Załuski: Tryptyk bodeński (1996), Szpital Polonia (1999) ad.

[142] Viz studie in – Postmodernizm, kultura wyczerpania (red. A. Taborska a M. Giżycki), Warszawa 1988.

[143] Úryvek z rozhovoru Zdarzyło się i już, in – Polityka i kultura, op. cit., překlad můj.

Podle mého mínění někteří autoři přehodnotili svůj postoj k realistickému vidění a dali mu přednost, byť realizovanému prizmatem parodie nebo satiry, jiní se od bezbřehosti nesyžetové prózy vraceli k příběhu, další se snažili nalézt jiný jazykové modus. Typické pro signalizaci *změny* jsou třeba prózy **Marka Nowakowského** z 90. let – *Homo Polonicus* (1992), *Grecki bożek* (1993), *Strzały w motelu George* (1997) a nejvýrazněji *Prawo prerii* (1999). Zatímco např. v knize Raport o stanie wojennym (vyšla v druhém, nezávislém oběhu 1982) autor potlačoval syžet a realisticky pojatý tok vyprávění oslaboval na úkor fragmentů autotematického a memoárového charakteru, poslední prózu komponoval jako padesát soliterních sekvencí, v nichž převažují monology, pouze s nezbytnými komentáři na okraji. Je to tentokrát hlášení nikoli o výjimečném stavu a o heroických činech, nýbrž o stavu přízemnosti a šedivosti tržní společnosti, k níž Nowakowski pociťuje odpor, vyjadřovaný sice realistickým, nicméně satiricky posunutým textem. V jiné rovině a jinak hledal **Ryszard Sadaj**: aktuální jazyk, jímž by vyjádřil proměnu společnosti na přelomu 80. a 90. let.[144] Jeho román *Ławka pod kasztanem* (2000) zrcadlí autorovu proměnu z jazyka politického (jak se praktikoval coby účinný nástroj v době výjimečného stavu) na jazyk ekonomický, i když pokud jde o kompozici, neubránil se obdobným stereotypům a schematičnosti.

Docela jiné východisko (po výrazně autobiografické próze *Koń Pana Boga*, 1996) zvolil pro svůj román *Szkoła bezbożników* (1999) **Wilhelm Dichter** – vrátil se ke struktuře výchovného románu (jako by východiskem byl Der Zauberger Thomase Manna), který je tematicky zasazen do polské skutečnosti padesátých let a je z rodu těch, jak to nazval Kazimierz Wyka, jež *vracejí lidem paměť*. Próza vypráví o osudech Židů za války i o životě v období stalinismu, avšak jinak než autoři starší (J. Andrzejewski, K. Brandys, L. Buczkowski, T. Konwicki, A. Rudnicki ad.) a také jiným kompozičním postupem než kdysi Mann. Text je až brutálně syrový, vyprávění sevřené, s minimem popisu a se strohými dialogy, takže budí dojem dokumentačních záznamů. Rozvlekle naopak působí výsledný text románu *Niemoc* (1999) **Janusze Krasińského**, který tematicky a vývojově navazuje na autorovy dvě předchozí prózy (*Na stracenie*, 1992, z období okupace, a *Twarzą do ściany*, 1996, z padesátých let) a zobrazuje události kolem let 1956 a 1968 (tzn. gomulkovské roky). Krasiński buduje text na memoárovém půdorysu s převažujícím autobiografismem, s mnoha digresními meandry v hlavním vypravěčském toku a dospívá až ke kronikářskému tvaru obrazu doby a spisovatelského společenství. A postmodernismus jako hru s literaturou a se čtenářem zcela odmítl **Witold Horwath**[145] v příznačně nazvané knize *Najważniejsza jest fabuła* (2000), která se vrací k „velkému" vyprávění, klasickému syžetu a kompaktně vedené kompozici. Podobně jako později „vystřízlivěl" **Paweł Huelle**, který ve sbírce povídek *Pierwsza miłość i inne opowiadania* (1996) i v próze *Zaklinanie chaosu* (2000) programově odmítl „antiromány".

---

[144] Toto období, na rozhraní reálného socialismu a tržního hospodářství, se pokoušejí zmapovat mj. J. Pilch (Tysiąc spokojnych miast, 1998) nebo M. Ławrynowicz (Diabeł na dzwonnicy, 1998).

[145] Horwath před tím vydal mj. sbírku povídek Inna Wojna (1990), psychologický román Seans (1997), psychologický thriller Ptakon (1998) a sbírku povídek Afrika Korps (1999).

7 Básnické postmodernistické texty

Stejně jako modernisté, hledali i postmodernisté typologický systém, který by plně definoval dobu a literární tvorbu o ní vypovídající. Už od období romantismu směřovala literárněteoretická reflexe k jednoduššímu vyjádření forem krásné literatury, pro něž žánrové kategorie ztrácely jakýkoliv smysl. Bylo jasné, že se zřetelně rýsuje návrat druhového (rodového) členění literárních textů: převážně prozaické formy (epika), převážně formy veršové (lyrika) a převážně dialogické formy (drama).

Tyto tendence si uvědomil v šedesátých letech H. Markiewicz, když navrhoval svoje, jak to označil *„nejpraktičtější východisko z toho chaosu"*.[146] Domníval se, že v obdobích před romantismem bylo žánrové označení literárního díla výrazem tvůrčího přesvědčení autora v souladu s danými normami. Tato signalizace se objevovala přímo v titulu nebo podtitulu práce. V obdobích pozdějších se podle něj typologizační povinnost tvůrce uvolnila, stala se výrazem tvůrčího záměru, bez nutnosti navazovat na žánrovou tradici, přičemž ke genologické klasifikaci často přistupoval až interpret díla, obvykle kritik nebo literární historik.

Na základě těchto jevů navrhl Markiewicz rozčlenit lyriku do tří skupin: 1. *bezprostřední lyrika* (autoprezentační), 2. *apelační lyrika* (obracející se přímo k adresátovi), 3. *zobrazující lyrika* (především popisná, vyprávěcí, zobecňující a kreativní).[147] Byl to pokus o typologickou triádu uvnitř literárního druhu, vedený nikoli z hlediska literárněhistorického, nýbrž z úhlu systematiky literárních jevů.

Jinak postupoval Edward Balcerzan. Tvrdil, že máme-li postmodernistický genologický systém formulovat jako klasickou antitezi, dojdeme k definici, že *„žánry v nové lyrice nejsou důležité, i když žánry nové lyriky jsou něčím příliš vážným"*.[148] Obdobné latentní podezření, že genologický systém podléhá trvalé a programové dekompozici, přiznal již dříve i Karol Wiktor Zawodziński, když oproti tradičním názorům označil literární druh (lyrika) a literární žánr (lyrika nebo poezie) jako synonyma (srovnej kapitola osmá, část 8). Domníval se, že lyrika a poezie jsou označení ze stejné terminologické oblasti jako např. román.[149]

Balcerzan se pohybuje v prostoru svých tří historických variant, jak jsem se o nich už zmínil – klasicistické, postromantické a avantgardní. První charakterizuje jako komunikační situaci s uzavřeným systémem, v němž básník může pouze různými způsoby *„aktualizovat staré modely situací a apelovat na obecně známé, klasifikačně určené žánry"*.[150] Ve druhé variantě se komunikační situace naopak neustále mění a jde tedy o systém otevřený, dynamický, v němž jednou z forem existence genologie je *„boření klasických žánrových kánonů"*. To se podle Balcerzana projevuje negačními znaky v žánrové terminologii – *„neselanka, nesonet, nedithyramb, neóda, nemodlitba"* atd.[151] Ve třetí variantě autor přiznává, že žádná básnická tvorba nemůže být *„předem determinována jakýmkoliv systé-*

[146] Viz Markiewicz, H.: Spory genologiczne, in – Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr. 59. Prace Historycznoliterackie, 5/1963, překlad můj.
[147] Markiewicz, H.: Spory genologiczne, op. cit., s. 15–23.
[148] Balcerzan, E.: Przez znaki, Poznań 1972, s. 143, překlad můj.
[149] Zawodziński, K. W.: Wśród poetów, Kraków 1964, s. 8.
[150] Balcerzan, E.: Przez znaki, op. cit., s. 150–151, překlad můj.
[151] Tamtéž, s. 162–170, překlad můj.

mem známých komunikačních situací [...] *Autenticky novátorská lyrická báseň se rodí mimo žánrový systém. Je vždy jednorázovým uměleckým objevem. Nehodícím se k opakování.*"[152]

V postmodernistické lyrice (autoři ji takto začínají modelovat už v šedesátých letech) dochází podle mého názoru k podobným situacím, jako tomu bylo už ve vývoji pozitivistické prózy – vliv publicistických a paraliterárních žánrů je však v tomto případě tak výrazný a agresivní, že lyrika se svou strukturou (ne vnější formou, ta zůstává veršová) přibližuje struktuře reportáže, novinového rozhovoru či zprávy, anebo vědecké práce. Dokumentovat to mohu na konkrétních příkladech.

V poematicky komponované básni **Urszuly Kozioł** *w rytmie słońca* (1968) se střídají zdánlivě autonomní části s rozdílnou strukturou, již místy podporuje i grafická úprava do dvou či tří sloupců (jako v časopise). Formálně to může být např. záznam dialogu:

– *Jedz!*
– *Nie chcę tego banana*
– *Mówie ci jedz!*
– *Pluję na twego banana*
– *No to żryj*
granat

Anebo verše jiné části skladby rozkládá v rovině tří sloupců až na slova a zvuky, které místy připomínají rýmovánku nebo odrhovačku. A pouze pod nimi tušíme zcela jiný, vážně míněný význam:

lup lup	*W lata*	*Jeden*
holub	*jące*	*prawi*
ce	*talerze*	*o palmie*
niech się	*kto chce drugi*	
dzieje	*wierzyć*	*furt o*
co tam chce.	*niech wierzy.*	*napalme.*

Kto da więcej!

W tym tu sęk	*Czy powiesz tak*
a w sęku dziura	*czy powiesz nie*
hura hura	*ma się tak dziać*
hura hura	*jak ja chcę*

Kto da więcej![153]

Básnická skladba **Jerzyho Harasymowicze** *Wyprzegnięty tramvaj Evropy*, to je postmodernisticky komponovaný text, v němž nacházíme tradiční půdorys popisné (cestopisné) poemy, ale zároveň je to básnická reportáž, s rukopisem surrealistického proudu, do jejíž v podstatě lyrické struktury významnou měrou

[152] Tamtéž, s. 189, překlad můj.
[153] Cit. podle Urszula Koziol: W rytmie slonca, Kraków 1974, s. 26 a 27–28.

zasáhly publicistické formy, zejména novinová zpráva, navíc s mnoha zašifrovanými podtexty a aluzemi:

Tymczasem nastała SANCT SOBOTA STADION
szedłem ja i Chimery Brandy przyjaciel
który city ubrał sobie na bakier

Nazywamy Cherry Brandy gdyż nie używa trunków
chwyta luksusowe pojazdy policji
i rzuca je na dach teatru

Nastała SANCT SOBOTA STADION
spotykamy się na starym miejscu
tam gdzie stała tribuna
rozebrana już jak cerkiew prawosławna

CRACOVIA PANY
SLAVIA PRAHA[154]

Ve svých experimentech s jazykem, se slovem a s grafickým rozvržením básně pokračoval v závěru své básnické tvorby **Miron Białoszewski**, jak se s nimi setkáváme v poslední autorově sbírce *Oho* (1985) – nejenom přímo v textech, ale i v kompozici celé sbírky – např. titul první části zní Nowa wiosenna słabocha, czyli wiersze anty wiosenne, další nese titul Wiersze jąkały, tedy koktala, jiné dvě části s titulem korespondují: Ja i wczasy na leżąco a Ja i wczasy na chodząco (ze druhé je následující ukázka, vstupní sloky básně W PO-DOBRACH noc):

Z mdłej poświaty szyby
– – czyżby? a tak
:
hrabina patrzy
w pojazd
który ma długie podejście do zjaw

Ale
pałac
obcym rozdany
dawno
hrabina pochowana
jej duch
czy dochowany?

K typicky postmodernistickým textům dospěl **Tadeusz Różewicz**, který měl vždy tendence užívat žánrově složité struktury a jazykové koláže. Zejména básně a poemy ze sbírek *zawsze fragment* (1996) a *zawsze fragment * recycling* (1998) dospívají k tvarům, které jsou metatextem s ironickým šklebem, se zesilující autotematickou reflexí. Navíc přibylo literárních citátů, průpovídek a parafrází (německých, anglických, francouzských a v dalších jazycích). Andrzej Zawada o jeho přístupu tvrdí: „*Ostentativnost, s jakou se Różewicz baví cizími*

[154] Cit. podle Jerzy Harasymowicz: Córka rzeźnika, Warszawa 1974, s. 24.

slovy, jejich zvukem a rytmem, jejich kontrastem s polštinou, sugeruje rozličné funkce, mezi nimiž vyniká ona ironicky autotematická."[155]

Na dotvrzení těchto úvah cituji jeden textový segment z poměrně rozsáhlé poemy *recycling* ze stejnojmenné sbírky:

Hello Polly! Hello Dolly!

Ärzte warnen zudem vor
frischzellenkuren für die
Injektionen häufig aus Drüsen
von Shafen gewonnen werden
wymóżdżano embriony i noworodki
robiono maseczki na mordy
milionerów kurew i gansterów

zarazek jest nieobliczalny

Różewicz citlivě reflektuje prvky, ale i estetiku masové kultury – prostřednictvím hořké parodie, s ironickou distancí, jak dokládají následující dva úryvky z rovněž poematické skladby Walentynki (poemat z końca XX wieku) ze sbírky zawsze fragment * recycling:

w dniu Świętego Walentego
roku pańskiego 1994
słuchałem ćwierkania
pani redaktorki „radia bzdet"

z czarnej skrzynki
promieniował ciepły głos
cip cip cip cipki
– tak wabiły gospodynie
w przedpotopowych czasach
drób – kurki i koguciki
kikiriki

[...]

szaleństwo w wielkich domach
towarowych
Amerykanie kupują Amerykankom
biżuterię bieliznę słodycze
wszystko w kształcie
czerwonego serduszka
epidemia „ejds" sprawiła
że obyczajem stało się
wręczanie zakochanym prezerwatyw
ozdobionych serduszkami...

Forem pro básně je pochopitelně víc. Např. text *Białe groszki* T. Różewicze se dá označit jako oznámení (rozhlasová nebo televizní výzva), básně *Próba*

[155]Zawada, A.: Fragment, czyli całość, in – Mit czy świadectwo, op. cit., s. 38, překlad můj.

opisu Zb. Herberta a *Próba opisu ciał niezidentyfikowanych* U. Kozioł jako závěry vědeckých prací. Podobně bych mohl některé další básně J. Harasymowicze charakterizovat jako lyrickoepické reportáže a mnoho básnických textů M. Białoszewského jako lingvistické záznamy zaslechnutých zajímavých slov.

Cz. Zgorzelski se v této souvislosti ptá, zda by nebylo účelné „*přijmout typologická odlišení širší než žánrová, ale užší než druhová*" a navrhuje při hodnocení současné poezie z hlediska „*tzv. nastavení komunikátu na tón potenciální společenské realizace textu, prezentováním ho odběratelům*" modifikovat formalistickou typologii (s ohledem na to, co ruští formalisté nazývali *ustanovka*).[156] Navrhuje tedy vlastně návrat k oné signalizační terminologii, jak jsem se o ní zmínil v souvislosti s praxí autorů v období romantismu.

Eichenbaum se domníval, že básnické texty se v takovém případě stávají systémem signálů, které jako by automaticky nastavovaly náš příjem na jejich strukturní prvky, a nabízel klasifikaci lyriky na: *deklamační*, *kolokviální* a *zpívanou*.[157] S tím Zgorzelski souhlasí s jedinou výhradou – třetí typ poezie (zpívaná) je v současné situaci nadbytečný. Na druhé straně však připouští, že zpěvnost má ve struktuře některých lyrických děl stále větší význam (např. básně ze sbírek *Psalmy* T. Nowaka či *Zielnik* J. Harasyniowicze). A dodává, že lyrických situací, které podmiňují tón výpovědi, může být mnohem více.[158]

Na některých delších básnických skladbách posledního desetiletí, resp. dvacetiletí 20. století, které lze podle tradiční klasifikace zařadit do lyriky i do epiky, bych mohl dokumentovat, že dekompozice žánrového systému polské literatury výrazně pokročila. Velká veršová forma dostává často formu intertextu. Její celek tvoří zdánlivě chaotický konglomerát všech literárních druhů i několika žánrů – autoři totiž užívají i přesně identifikovatelných dialogických a monologických výpovědí. Takové byly texty Kabaretu Kici Koci **Mirona Białoszewského**, publikované v již zmíněné sbírce *Oho*: většinou mají formu záznamu dialogického textu, ale mnohé jsou prozaickými fragmenty, nebo celek působí jako báseň, ale její struktura má třeba i vrstvy dialogické:

2000

[...]

STRESA
o mat
-ko, to dobrze? ychyp!
BŁ. SIWULA
Dobrze, ale w tył
(nagły trzask)
KICIA KOCIA i STRESA
ychyp!
co to?
BŁ. SIWULA
zsyp.

[156] Zgorzelski, Cz.: Obserwacje, op. cit., s. 316–317, překlad můj.
[157] Viz Eichenbaum, B. M.: Mjelodika russkogo lyričeskogo sticha, Petersburg 1922.
[158] Zgorzelski, Cz.: Obserwacje, op. cit., s. 317–319.

SPRAWOZDANIE Z S. O.

Trybuny, trybuny, upał, czekanie. Zorientowałam się, że siedzę na Sądzie Ostatecznym. Nikogo nie chciałam spotkać. Nic mnie nie ciekawiło. Znużenie. Obojętność. Wszyscy bez końca siedzieli, czekali. Nagle niedaleko podniosła się kobieca postać w niebieskiej sukni. Z drugą pod pachę. Zaczęły iść. Do wyjścia. Niebieska suknia? Kolor medytacji? Już wiedziałam [...]

V tvorbě starších, mladších i mladých autorů je takových textů dost, např. některé rozměrově delší tzv. balady, žalmy nebo poemy, a všechny rozsáhlejší, tzv. nezařaditelné skladby, které byly komponovány fragmentaristickou metodou.

Jiným příkladem pokročilé dekompozice žánrů a intertextového tvaru v lyrice posledních desetiletí jsou básně, které někdy literární teoretici označují jako *vnitřně chaotické* nebo pro interpretaci a žánrovou klasifikaci *těžké*. Autoři těchto děl většinou postupují metodou tzv. malířské hry, kdy kompozice básně vzniká obdobně jako kompozice obrazu – pomocí skvrn, které mají nejen různou barvu, tedy různé charakteristické struktury formální, ale rovněž různou strukturu tematickou (často nemají s tematickým plánem díla nic společného). Myslím si, že příkladů pro tento druh tvorby je mnoho a začínají už u tvorby T. Karpowicze.

Typická postmodernistická poezie vznikala v posledním desetiletí 20. století, kdy se oficiálně „mohlo všechno". Noví autoři spíše než negování tvorby starších generací (komponované v rámci klasických forem, např. Szymborské, Miłosze ad.) aplikovali oscilaci mezi „neoklasicismem" a některými básnickými proudy západními. Jak tvrdí Stanisław Burkot: „*Vedli zástupné spory, vyřešené na západě už před čtyřiceti lety. Přelom se tedy naplno projevoval pouze ve své části destruktivní, psán rukopisem Jaquese Derridy a Umberta Eca, dekonstruktivistů.*"[159] A Burkot připomíná označení tohoto desetiletí – *meziobdobí*, v němž podle Juliana Kornhausera nedošlo k žádným výrazně novým básnickým vyjádřením či směřováním.[160]

Domnívám se, že poslední desetiletí minulého tisíciletí přineslo jakoby vzorek všeho toho, co se v posledních desetiletích v polské poezii manifestovalo: pokračování reflexí společenské a politické situace, ale také existenciálních problémů, her s jazykem a se slovy a básnických zábav, úniků do soukromí (nová privátnost), rozvíjení proudů tradičních i mytologických (s akcentem na mytologii regionální a různé etnicity). Do popředí se znovu dostávají autoři Generace 68 (Nové vlny), např. **Stanisław Barańczak** (*Zwierzęca zajadłość. Z zapisków zniechęconego zoologa*, 1991, *Chirurgiczna precyzja*, 1998), **Wit Jaworski** (*Płonąca pagoda*, 1990, *Mumia Meduzy*, 1992, *Popiółi gorycz*, 1993, *Życie do wynajęcia*, 1996) nebo **Adam Zagajewski** (*Płótno*, 1990, *Ziemia ognista*, 1994, *Pragnienie*, 1999) či **Ewa Lipska** (*Strefa ograniczonego postoju*, 1990, *Stypendyści czasu*, 1994, *Wspólnicy zielonego wiatraczka*, 1996, *Ludzie dla początkujących*, 1997, *Godzina poza godzinami*, 1998). Tak např. Barańczak představuje typ poezie komorní, užívající aforistických struktur a jiných konciz-

[159] Burkot, S.: Literatura polska w latach 1939–1999, op. cit., s. 316, překlad můj.
[160] Viz Kornhauser, J.: Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce, Kraków 1995.

ních forem (mj. haiku), Lipska své obrazy, téměř oproštěné od metafor, dovádí na hranici hermetičnosti a (pro širší čtenářskou obec) srozumitelnosti.

Naplno se rozvinula také tvorba autorů, pro něž se vžilo označení Generace bruLionu (v devadesátých letech lidé mezi třicítkou a čtyřicítkou), publikující před rokem 1989 v tzv. třetím nezávislém oběhu. Zcela evidentní je změna orientace nových autorů – odklon od fascinace historií národa a jeho bojem za svobodu a příklon k postmodernistické filozofii kultury, jak ji na Západě vyprofilovali mj. J. Baudrillard, U. Eco nebo M. Foucalt na podloží materiálně orientované společnosti.

Spojnicí mezi tvorbou generace Nové vlny a generace bruLionu se jeví tvorba **Janusze Szubera** (narozen 1948), který však začal publikovat až v devadesátých letech – viz sbírky *Paradne ubranko i inne wiersze* (1995), *Pan dymiącego zwierciadła* (1996), *Śniąc siebie w obcym domu* (1997) nebo výbor *O chłopcu mieszającym powidła* (1997). Szuberova poezie je vycizelovaná, s tradičním jazykem, autor často užívá klasických forem (litanické básně, sextíny či tercíny aj.) a vrací se k inspiracím z Chagallových maleb či poezie básníka polského baroka W. Potockého.

V druhé polovině 90. letech na stránkách generačních časopisů (bruLion, Arcan, Fronda aj.) podle mého názoru zřetelně krystalizovala tendence návratu ke konzervativním hodnotám – od individualistických až anarchistických názorů a liberálních idejí (vlivem politických a společenských procesů doby) mladí básníci mířili k postojům na bázi tradičního křesťanství, resp. katolicismu. A také jinak hodnotili význam literatury a kultury – tváří v tvář globalizaci, materializaci společnosti a úpadku prestiže umělecky „vysoké" tvorby na úkor masové kultury. V praxi pak tyto změny znamenaly konkrétní, zdánlivě paradoxní postup: „*Tvůrci této nové generace se totiž rozhodli negovat dva idiomy: ideologií a autoritářstvím nasycený jazyk oficiální literatury i proti němu jdoucí jazyk tvůrců komunistické opozice, který byl spojen s tradičními hierarchickými hodnotami,*" tvrdí S. Strabro.[161]

I když oficiálně nešlo o žádné záměrné profilace, dá se podle mého mínění vysledovat několik hlavních proudů či tendencí. Především je to rozvinutí inspirace americkou poezií, zejména tzv. newyorskou školou a osobnostmi Franka O'Haryho a Johna Ashberyho, tedy poezií v podstatě avantgardní – *proud o'haristický.*[162] K předním básníkům, kteří kladli důraz na poezii všedního dne, na formální „barbarismus", patří zejména **Marcin Świetlicki** (nar. 1961) a **Jacek Podsiadło** (nar. 1964). Świetlicki básník, písničkář (vedoucí provokativní rockové skupiny Świetliki) a rovněž autor mnoha performací, jehož poezie má pesimistický a existenciální charakter (mj. sbírky *Zimne kraje*, 1990, *Schizma*, 1994, *37 wierszy o wódce i papierosach*, 1996, *Pieśni profana*, 1998, *Stare chłopy prowadzą rowery na techno*, 1998, *Czynny do odwolania*, 2000), se prostřednictvím poetiky „skandálu" a rapování snaží syntetizovat prvky literatury „umělecké" a populární[163] a do popředí postavit z množiny konzumní společ-

[161] Strabro, S.: Literatura polska 1944–2000 w zarysie, op. cit., s. 138, překlad můj.

[162] Autory tohoto proudu někdy polští kritici a teoretici nazývají „barbary".

[163] Asi nejlépe se to Świetlickému podařilo v básnických textech pro jeho rockovou skupinu, tedy ve skladbách, které se pak objevily na deskách (CD-nosičích) s názvy Ogród koncentracyjny (1994) a Cacy, cacy Fleischmaschine (1996).

nosti lyrického hrdinu-outsidera. A dospěl k charakteristické kompozici, která život v postmodernistické době, s odlišnými morálními hodnotami a generačním étosem, polemicky chápe jako druh podivného hororu.

Rovněž J. Podsiadło, autor např. sbírek *W lunaparkach smutny, w lunaparkach śmieszny* (1990), *Języki ognia* (1994), *Duma maszynisty: dziesiątki zielonych rąk* (1995), *To all the whales I'd love before* (1996), *Niczyje, boskie* (1998), *Wychwyt Grahama* (1999) vychází z postulátů masové kultury postmodernismu. Akcentuje kult privátnosti člověka, autentismus života, ale je skeptický vůči všemu oficiálnímu a institucionalizovanému ve společnosti. Jeho verše jsou ekologicky, protikulturně či anarchisticky orientované, útočící hlavně na měšťácké hodnoty a životní styl, formálně se zvýrazněním konkrétních prvků. Není to poezie „velkých příběhů", spíše jde většinou o básnicky pojaté kronikářské záznamy událostí všedního dne, někdy – kupodivu – s klasickou formou, v níž kritika spatřuje návaznost na barokní tradice, Stachuru a Novou vlnu, zejména na S. Barańczaka, a pokud jde o cizí vzory, tak na A. Ginsberga. Podsiadło umisťuje své verše (podobně jako např. svoje prozaické práce A. Stasiuk) do charakteristické (už od počátků beatnické poezie) dynamické polohy *na cestě*, v níž (právě v návaznosti na Stachuru) je fenomén putování prioritní.

Pro příklad, jak je v takovéto poezii prezentován postmodernistický chaos, tedy „normální chod věcí" uvádím úryvek z básně Najwyższy porządek: chaos, která pochází ze sbírky J. Podsiadła *To all the whales I'd love before*:

Aby ujrzeć rzeczy tam, gdzie się zbiegają
ich nieuporządkowane intencje, łamane linie ich Dróg,
przyłapywać je na ostrzeniu konturów,
w przededniu, w chwili gdy przymierzają się.

Przez co podzielić swoją uwagę – przez zero logicznego świata?

Żądają ode mnie rozbieranego wzroku.
Rozkojarzonej mowy, której gramatyka niszczy porządek przypadku.

Jiný proud tvoří poezie básníků, kteří navázali na klasický odkaz evropské a polské poezie – *proud klasicizující*. Svoje inspirace hledají až v baroku, tedy v literatuře, která je v Polsku spojena se stoletím válek, tzn. se skutečností nenormální až chaotickou (právě to mladým básníkům připomíná konec druhého tisíciletí) a v mnohém navazují na Skamandrity (manifestací vitalismu a orientací na průměrného „šedivého člověka"), na „klasiky" jen o něco starší, např. na **Bronisława Maje** (nar. 1953, ten v posledním dvacetiletí vydal např. sbírky *Wspólne powietrze*, 1981, *Zagłada Świętego Miasta*, 1986, *Album rodzinny*, 1986, *Światło*, 1994) nebo **Zbigniewa Macheje** (nar. 1958, jejž někteří autoři rovněž řadí k o'haristům – viz sbírky jako *Śpiąca muza*, 1988, *Wiersze dla moich przyjaciół*, 1988, *Dwa zbiory wierszy*, 1990, *Legendy praskiego metra*, 1996, *Kraina wiecznych zer*, 2000). K barokním motivům zmaru a tehdejší polské metafyzické poezii se vrací např. **Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki** (nar. 1962, např. ve sbírkách *Peregryniarz*, 1992, *Młodzieniec o wzorowych obyczajach*, 1994, *Liber mortuorum*, 1997, *Kamień pełen pokarmu*, 1999), nonkonformní charakter má gnómická lyrika i velké veršové formy básníka a literárního vědce **Krzysztofa Koehlera** (nar. 1963, mj. sbírky *Wiersze*, 1990, *Nieudana pielgrzymka*,

1993, *Partyzant prawdy*, 1996, *Na końcu długiego pola*, 1999), za pozornost stojí i texty dalších básníků, např. na R. M. Rilka a francouzské klasicisty navazující **Marzanny Bogumiły Kielar** (nar. 1963).

Někteří „brulionovští" básníci se ve svých postmodernistických textech nevyhýbají žádné inspiraci a návaznostem (jako Marcin Baran, Jarosław Klejnocki, Jarosław Mikołajewski), další svoje básnické hry a experimenty ladí parnasistně (např. Andrzej Niewiadomski, Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski), jiní odmítají (v důsledku snahy zobrazit „velké ideje") formy deklamační a rétorické, mnozí se obloukem vracejí k autotematicky formulovaným problémům, jako např. **Marcin Sendecki**:

Każdy wers tego wiersza ciągnie
w inną stronę. Tędy szczur
biega między linijkami, podczas
gdy tytuł – wymierzony w słońce – pławi
się w morzu wirtualnych listków.[164]

Podle mého názoru však (a výše citovaný úryvek to potvrzuje) většina, ať jde o „klasiky", „o'haristy" či jinak orientované autory, nasycuje strukturu svých básní prvky, které mají původ ve filmové či televizní řeči, v reklamách nebo textech rockových písní, záměrně zdůrazňuje banality, destrukci stereotypních postupů, demonstruje životní beznaděj i nudu. A také: tito básníci unikají zjevným deklaracím politickým a společenským, jako by se stále ještě nevyrovnali s minulostí, kdy byli znechuceni okolnostmi v období výjimečného stavu – právě tehdy tato generace byla kritická vůči tvorbě vydávané jak v oficiálním, tak v druhém neoficiálnímu oběhu.[165] Platí to i o poezii básníků narozených v šedesátých letech – **Marcina Barana** (*Sosnowiec jest jak kobieta*, 1992, *Zabiegi miłosne*, 1996, *Tonero*, 1998[166]), **Miłosze Biedrzyckého** (*Wiersze*, 1993), **Dariusze Fokse** (*Wiersze o fryzjerach*, 1994), **Mariusze Grzebalského** (*Negatyw*, 1994), **Bogumiły Marzany Kielar** (*Sacrum Conversatione*, 1992), **Krzysztofa Koehlera** (*Nieudana pielgrzymka*, 1993, *Na końcu długiego pola*, 1999), **Karola Maliszewského** (*Będę przebywał wtedy jeszcze w Polsce*, 1991, *Młody poeta pyta o*, 1994), **Andrzeje Niewiadomského** (*Panopticum i inne wiersze*, 1992), **Ewy Sonnenberg** (*Hazard*, 1995, *W krainie tysiąca notesów*, 1997, *Smycza*, 2000), **Dariusze Sośnického** (*Marlewo*, 1994), **Grzegorze Wróbelského** (*Ciamkowatość życia*, 1992, *Planety*, 1994) ad.

Karol Maliszewski, který je nejen básníkem, ale rovněž literárním kritikem a teoretikem, o básnické tvorbě své generace napsal: „*Postnovodobá báseň chce být partnerská, snaží se být bratrská. Nikdy ne kantorská.*" A tvrdí, že „*v mikroprostoru básně jde o gigantickou epopej postnovodobého vědomí*" a také, že došlo

[164]Cit. z básně Fragment ze sbírky Marcina Sendeckého Parcele (1998). Básník, zařazovaný rovněž mezi o'haristy, píše smyslně orientovanou poezii s důrazem na konkrétno; dříve vydal sbírku Z wysokości. Wiersze z lat 1985–1990 (1992).

[165]Tvorbu těchto autorů se snaží zmapovat publikace Dunin-Wąsowicz, P., Varga, K.: Parnas-bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku, op. cit.

[166]Tato sbírka je učebnicovým příkladem typické postmodernistické poezie – je složena z fragmentů cizích textů (na konci knihy je uveden seznam jejich autorů), mezi něž Baran „nastříhal" segmenty svých básní.

k příklonu básní k dokumentu, k jejímu zkrácení *„na rozměry reportáže, soukromého dějepisu, který uchovává konkrétní den, minutu, hodinu“*. Maliszewski tvrdí: *„Kromě něčeho, co lze smluvně nazvat bezprostředností (první vědomí slova), existuje ještě vědomí konvenčnosti výpovědi, kreace iluzí, epistemologie hry – druhé vědomí slova. Po takové zkušenosti přímočarost, nevinnost a upřímnost už asi navždy budou vyznívat dvojznačně a nepříliš věrohodně a ocitnou se v okruhu podezření, ba dokonce nedorozumění.“*[167]

A básníci nejmladší, tedy narození po roce 1970 nebo dokonce 1980? Pro ně jsou uvolněnost formy i hry s klasickými tvary běžnými postupy, odmítají „angažovanost revolučních básníků“ výjimečného stavu a výdobytky starších kolegů (narozených po roce 1960). Podle mého mínění však dochází také k dalším důležitým změnám: mladí začínají v onom postmodernistickém chaosu inklinovat k závažnějším tématům, přestávají je zajímat „banality života“, pro ně už omšelé experimenty (např. **Jakub Winiarski** ve sbírce *Przenikanie darów*, 1995, vidí své poslání jasně: *„Wybudować dom; spłodzić syna; zasadzić drzewo./ Tak wygląda początek zaistnienia w chaosie.“*), hledají ukotvenost v estetice a víře v Boha (třeba **Maria Lachowicz** či **Wojciech Wencel**), utíkají před světem a před jeho chaosem dávají přednost klidu a vyváženosti, vyjádřují se koncizně, někdy až stroze, v klasické formě (např. **Jadwiga Wątorek**: *„Będę miała święty Spokój“*, viz její sbírku *Ta sama ziemia*, 1998). A podobně, pochopitelně, postupují ti nejmladší: snaží se o reflexi svých prvních vážnějších prožitků, nicméně v rámci „pouze jejich území“, na němž je možno radovat se z krásy, ze světa, který má smysl (výrazně se to projevuje u básnířek, viz mj. **Gloria Brzezińska**: *Piórem zatkniętym*, 1997, **Sylwia Chorąży**: *Okruchy nadziei*, 1999, **Katarzyna Kulig**: *Krzyk ciszy*, 1998) ad.

Podíváme-li se obecně na stav formálních struktur děl básníků konce minulého tisíciletí, jedno je jisté: autoři postmodernistické poezie ve většině případů žánry ignorují, i když je pro struktury svých textů vhodně a nápaditě užívají. Což, jak zdůrazňuje Cz. Zgorzelski, je pouze výsek problémů, protože *„genologie zahrnuje nejenom problémy žánrů, ale také komplex otázek strukturálního rozlišení v oblasti typů básnických výpovědí, dokonce i tehdy, když ještě nedosáhly – jako žánrová kategorie – plnoprávnosti ve společenském povědomí, a vystupují – možná – pouze jako teprve se rýsující tendence.“*[168]

Dekompozice žánrového systému polské poezie se podle mého názoru v současné době opravdu nachází v pokročilé fázi. I když mnohá díla jsou typologicky těžko zařaditelná nebo vůbec nezařaditelná, i když vývoj spěje k oné schizofrenické opozici poezie – nepoezie, neznamená to, že konec genologicky pojímané typologie se neodvratně blíží. I nadále totiž zůstane platným východiskem pro hodnocení literárních děl rychle se měnící společenské situace a variabilní úlohy kultury a estetiky v životě člověka.

---

[167] Viz studii – Maliszewski, K.: Trzy wiersze ponowoczesne. W atmosferze drwiny z dotychczasowych układów, in týž: Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji, Wrocław 1999, s. 153–169, překlad můj.

[168] Zgorzelski, Cz.: Obserwacje, op. cit., s. 323, překlad můj.