

VÝRAZNÁ DEKOMPOZICE V POLSKÉ MODERNISTICKÉ PRÓZE

LUDVÍK ŠTĚPÁN (BRNO)

K výraznějším dekompozičním zásahům do stavby literárního díla došlo ve slovanských literaturách už v romantismu, kdy ruský básník **Alexandr Sergejevič Puškin** komponoval z byronských „východních poem“ vycházející básnické skladby, aby se pak přiklonil k prozaickému modelu a kdy polský básník **Adam Mickiewicz** od historických (také inspirovaných Byronem) poem dospěl na jedné straně k ryze národní poemě *Pan Tadeusz*, který nesl výrazné znaky hned několika žánrů (idyly, elegie, gawędy a epepeje) a rysy postupů téměř intertextových, a na druhé straně k několikadílnému textu *Dziady*, vznikajícímu řadu let a majícímu různý charakter, který překračoval volně nejenom hranice literárních žánrů, ale také druhů.¹ Paradoxně už v tomto období, jak připomíná Hans Robert Jauss, chtěli umělci skoncovat s historismem a skrytým platonismem umění.²

Následující období (označované v polské literatuře jako pozitivismus, jinde jako realismus) přineslo spíše stabilizaci prozaických forem a zlyričtění žánrů básnických; nicméně jinorodá domácí tradice a výrazné nové postupy v západoevropských literaturách chystaly na přelomu 19. a 20. století novy atak na literární formu. V tomto momentu se musím zastavit, abych specifikoval následně užívanou typologii. Jde především o vnitřní obsah pojmů moderna a avantgarda a o jejich vztah k obecnější kategorii nazvané *modernismus*. Modernu a avantgardu není třeba pro tyto potřeby definovat, spíše jde o připomenutí některých styčných bodů v polské a ruské literatuře.

V ruské próze (velice zjednodušeně načrtnuto) byl v období moderny patrný vliv ruské náboženské filozofie (zejména spisovatelé **L. N. Tolstoj** a **F. M. Dostojevskij** a kritik **K. Leont'jev**) a v poezii (**V. Brjusov**, **F. Sologub**, **M. Arcybašev**) dominoval hlavně symbolismus, který se stal proudem spojujícím různé podněty, směry a estetiky; v polské próze byl evidentní průnik lyrických a dramatických vrstev (typické jsou texty **St. Žeromského**), poezii pak poznamenalo neoromantické vzepětí doby a průnik nových evropských směrů (jak se to zrcadlí ve verších **K. Przerwy Tetmajera**, **J. Kasprowicze**, **L. Staffa** nebo **B. Leśmiana**). To vše v obou literaturách připravovalo start

¹ Syntézu svých výzkumů o vývoji polské literární formy jsem v tomto smyslu publikoval v monografii Štěpán, L.: *Vývoj žánrového systému polské literatury*, Brno 2000 – viz kapitoly (Ne)romantická dekonstrukce básnických žánrů a Krize epického básnictví.

² Srovnej Jauss, H. R.: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modemität*, in – *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Mein 1970.

avantgardních přeměn, jež v útocích proti realistickým konvencím špěly k tzv. *metafyzickému tvaru*³ a v některých bodech se stýkaly – viz zejména průnik polského a ruského futurismu a tvorbu některých autorů, kteří zasahovali jak do ruské, tak polské literatury (např. Bruno Jasiński).

Domnívám se však, že nejdůležitější je význam všech těchto změn v kontextu nastupujícího evropského modernismu, tedy obecnější esteticko-kulturní kategorie.⁴ V polské i ruské literatuře je tento nástup shodně spatřován souběžně s jeho etablováním v literaturách západoevropských, s těžištěm v první třetině 20. století. Jinou otázkou zůstává další vývoj modernistických proměn, zejména dekompozice literárních forem; vlivem různých politických a společenských podmínek šly literatury v obou zemích různými cestami.

Na tomto místě bych si rád všiml fenoménu, který polskou prózu dvacátých až třicátých let posunul do čela výrazných dekompozičních přeměn, jež jsou patrné v západoevropských literaturách, např. v díle německého spisovatele **Thomase Manna** (anticipaci proměn vidím už v jeho novele *Tonio Kröger*, 1903, a jejich důsledné provedení v jeho pozdějším románu *Der Zauberberg*, 1924), v próze irského spisovatele písíčního anglicky **Jamese Joyce** (s počátky ve sbírce povídek *Dubliners*, 1914, a s vyvrcholením v díle epochy *Ulysses*, 1922) nebo v textech francouzských autorů, zejména **Marcela Prousta** (už první díl románového cyklu *A la recherche du temps perdu*, 1913) či **André Gida** (např. už román *Les Caves du Vatican*, 1914).

Signálem modernistických proměn polské prózy se stal požadavek tzv. *čisté formy*, s nímž vystoupil avantgardní teoretik umění filozof, malíř, prozaik a samozřejmě zejména dramatik **Stanislaw Ignacy Witkiewicz** (zvaný také **Witkacy**). Čistá forma pro Witkiewiczovu estetickou koncepci znamenala kompozici uměleckého artefaktu z prvků jako byly barvy, zvuky, slova či jevištní akce, ovšem bez jakékoliv spojitosti s jejich praktickou a obsahovou motivací. Takto užité prvky uměleckému dílu zajišťovaly jednotu a integrálnost a měly rozhodující vliv na jeho autonomii; výsledný text měl být jednotný v pluralitě a jeho krásno mělo v percipientovi vyvolat estetickou satisfakci.⁵ Tento text se však podle Witkiewiczze nemohl vracet k tradici (antika, re-

³ Jde o označení St. I. Witkiewiczze, jenž takto definoval tvar děl některých polských autorů, především díla T. Micińského (o něm se zmíním dále) a některé práce – W. Berenta, J. Kadena-Bandrowského, S. Przybyszewského, A. Struga, B. Schulze, J. Tuwima a S. Żeromského.

⁴ Pochopitelně – modernismus můžeme hodnotit z hlediska filozofie a sociologie kultury (mj. Nicolas Abercrombie, Pierre Bordieu, Martin Jay), z pohledu teorie literárního procesu (např. Jonathan Culler, Hans Robert Jauss, Richard Sheppard), anebo zpětně ze srovnání s postmodernismem, jak to dělají třeba Michel Foucault nebo Jean-François Lyotard a jiní.

⁵ Pojetí Witkiewiczovy estetiky souviselo s jeho názory filozofickými a ontologickými, v nichž podstatný byl problém bytí, tedy existence člověka, který i sám pro sebe je prý záhadný a z jeho přirozenosti vyplývá věčný metafyzický neklid. Viz Witkiewicz, S. I.: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919), *Szkice estetyczne* (1922), *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1923).

nezance), která je odtržená od svých metafyzických zdrojů a pouze napodobuje přírodu, nýbrž vyjít z nového umění, schopného umožnit člověku prožít tajemství své existence.⁶

Důležité je, jak se postulát čisté formy projevil v literární praxi. Witkiewiczův požadavek byl: nejbližší ideálům čisté formy je hudba a abstraktní malba, tedy formy obsahově nejméně konkrétní, poezie mohla k takovému tvaru dospět pouze tehdy, když na minimum potlačila „živel obsahu“ spojený s jazykovými znaky; próza, především pak román, k čisté formě dospět nemohla, neboť – jak autor tvrdil – se nachází mimo sféru umění.⁷ Přesto on i další spisovatelé se pokusili atakovat tradiční formy a jejich propojenost v žánrovém systému, tento systém rozbít a prostřednictvím totální dekompozice dospět k modelu *novodobého románu*.⁸ Mělo jít o takový text (budu jej souhrnně označovat jako *modernistický román*⁹), který bořením realistických konvencí dospívá k tvaru, jenž je z hlediska druhového a žánrového (ale rovněž tematického) synkretický a užívá *stylistickou nadorganizaci narace*, jež se stává ukazatelem *metafyzického obsahu*.¹⁰

Takovému požadavku odpovídal tvar, který byl kaleidoskopem malých literárních forem. Ten za určitých předpokladů mohl vytvořit literární formu velkou, tedy román, komponovaný jako množina celků nebo fragmentů žánrů jiných. Ačkoliv román (jako žánr) se podle Witkiewicze nikdy nemohl stát čistou formou, bylo jej možno zkomponovat z prvků čisté formy. Witkiewicz o románu tvrdil: „*Může být totálním slepencem, a to nejen z hlediska obsahu, ale může podle mne obsahovat všechny možné žánry – od básně, dopisu, memoáru až po knižní drama a traktát.*“¹¹ Tímto způsobem vytvořený text (na půdorysu různých žánrů či jejich fragmentů) už nestál mimo sféru umění a mohl účinně vypovídat o nejruznějších problémech osobního a společenského života postav (zejména o konvencemi tabuizovaných otázkách, ale i o tématech historiozofických, politických, sociologických atd.); nicméně nelite-

⁶ Podrobně se autorovou čistou formou a aplikacemi na umění zabývá Hutnikiewicz, A.: *Od czystej formy do literatury faktu*, Toruń 1965.

⁷ Witkiewicz to tvrdil přesto, že byl autorem několika románů – o nich se však zmíním dále.

⁸ Svoje názory na román jako žánr Witkiewicz vyložil v různých textech otiskovaných v časopisech. Shrnutí jsou v publikaci Witkiewicz, S. I.: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne* (ed. J. Degler), Warszawa 1976.

⁹ V kontextu těchto úvah jde o díla jdoucí výrazně proti realistické konvenci prózy vrcholné fáze polského pozitivismu, tedy proti dílům kritického realismu, jež Witkiewicz nazval (při hodnocení prózy Aleksandra Wata) *worek*, tzn. pytel, „do něhož jsou bez ladu a skladu nasypané nádherné opracované různorodé barevné drahé kameny, kameje, bibeloty ze slonové kosti nebo čert ví z čeho“. Cit. podle Witkiewicz, S. I.: *Bez kompromisu*, op. cit., s. 134, překlad můj.

¹⁰ Witold Gombrowicz, když hodnotil Witkiewiczovo novátorské úsilí, se vyjádřil: „Witkiewicz, Schulz a já, tři lidé usilující zavést polskou literaturu na nové koleje.“ Viz Gombrowicz, W.: *Wspomienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, in – *Dziela zebrane*, t. XI, Paris 1977, s. 114.

¹¹ Witkiewicz, S. I.: *Bez kompromisu*, op. cit., s. 142, překlad můj.

rárně, tzn. obecností obsahu. Z tohoto zorného úhlu lze specificky vyhraněná díla, programově jdoucí proti tradičnímu pojetí polské prózy – v rámci mnou zvolené kategorie modernistický román – označit jako tematické varianty *románu s tezí*.

Kompozice vytvořená z kaleidoskopu různých žánrů, jejich fragmentů, citátů, digresí, publicistických nebo vědeckých vsuvek a experimentálně koncipovaných naračnicích sekvencí spěla prostřednictvím (zdánlivě) totální dekompozice žánru, tedy románu,¹² k chaosu (opět pouze zdánlivému). Takto vytvořená struktura se nicméně stala základem výstavby modernistického románu, resp. prózy obecně. Pro autory to však nebyla smrtelně vážná umělecká činnost, ale v duchu modernistických postulatů spíše hra, jejímž výsledkem mělo být setření švů mezi diskurzivností a literárností díla, tedy činností, jak sami prozaici zdůrazňovali (a koresponduje to rovněž s názory na kompozici modernistických textů Douwe W. Fokkema¹³ a jiných badatelů¹⁴), nedůležitá, neboť jde „pouze“ o fikci, o strukturu neukončenou, nedefinitivní,¹⁵ která může vždy (v rámci autorské hry) pokračovat, neboť autorský experiment ve struktuře díla je vždy provizorní.¹⁶

Takto orientovaným prozaikům však nešlo pouze o formu, jak by se mohlo na první pohled zdát. Witkiewicz v modelu tzv. *novodobého románu* spatřoval text nasycený problémy, ideami, aktuálními názory atd., tedy dílo, které působí svým obsahem, i když prioritou nebyla reflexe skutečnosti. Tento názor je v souladu i s tvrzením již citovaného Douwe W. Fokkema, který se domnívá, že ve vztahu textu k aktuálnímu společenskému a sociálnímu kontextu doby je epistemologická pochybnost – autorovi nejde o zobrazení skutečnosti představované v textu; pouze nechává průchod nevědomí a o výsledek se nestará. To je ovšem východisko pro tzv. metajazykový skepticismus, neboť i takto chápaná tvorba logicky musí ovlivňovat formální stránku díla. Čímž se znovu potvrzuje (ve shodě např. s úvahami Henri Bergsona), jak tvrdí Fokkema, v modernismu důležitý postulat, mít „*pochopení pro idiosynkra-*

¹² V podstatě jde o cílenou dekompozici a dekonstrukci, která ústila ke „zhroutilí kompozice“.

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

¹⁴ Kromě Fokkema (viz níže) se problematikou zabývali např. Faulkner, P.: *Modernism*, London 1977, Levin, H.: *What Was Modernism*, in – *Refractions: Essays in Comparative Literature*, New York 1966, či Lodge, D.: *The Modes of Modern Writing: Metafor, Metonymy, and Typology of Modern Literature*, London 1977.

¹⁵ Především z tohoto důvodu byl autory modernistických (ale také postmodernistických) románů oblíben deník nebo kvazi-deník, jehož struktura vždy obsahuje signál potřebný k dalšímu pokračování textu.

¹⁶ Fokkema tvrdí, že hlavní tendencí modernismu byla selekce hypotetických konstrukcí, které vyjadřují nejistotu a provizornost a ovlivňují tak tvar výsledného textu i jeho vazby v komunikačním procesu, tj. k autorovi i čtenáři.

*zii čtenáře, čili přesvědčení, že četba je soukromá věc, do níž nemá právo vstupovat ani autor“.*¹⁷

Nejvýrazněji v dekompozici polského modernistického románu pokročili kromě Stanisława Ignacy Witkiewicze (1885-1939) Tadeusz Miciński (1873-1918) a Roman Jaworski (1883-1944). Navázali na autory, kteří tvoří dekompoziční most mezi pozitivistickým realismem (mj. na S. Žeromského, W. S. Reymonta, K. Irzykowského a W. Berenta) a stali se předchůdci B. Schulze a W. Gombrowicze.

Model prózy **Tadeusze Micińskiego**¹⁸ označili soudobí kritici (nap. Z. Brodzki, S. Kołaczkowski či T. Nalepiński ad.) jako *anti-text* bez konkrétního obsahu, v níž narace má nanejvýš memoárový charakter, nebo jako *román-slepenec*, sestavený cyklickým řazením výpovědí budovaných z východisek různých literárních i metaliterárních žánrů, případně jako *nerománový chaos*, jenž vznikl náhodnou mozaikou epizod a mlhoviny slov.¹⁹ Domnívám se, že Micińskiego próza byla od pozdně pozitivistických textů nová především

- a) odlišnou kompozicí, již vznikla náhodná mozaika ucelených výpovědí, celků i fragmentů jiných žánrů, zejména malých literárních forem, jimiž prolínaly digresní vsuvky;²⁰
- b) nově koncipovaným naračním tokem, jenž byl zbaven dynamiky, dramatických vyvrcholení a závěrečné pointy a v němž syžet hrál podružnou roli;
- c) narušováním zásad platných pro různé žánry a stíráním hranic mezi nimi, ale také mezi literárními druhy, tzn. nasycováním výchozího prozaického půdorysu lyrickými vrstvami (jako to už dělal např. S. Žeromski) a prolínáním čistých dialogů do epických vrstev.

Tyto nové (někdy staronové) postupy vedly k totální dekompozici až destrukci románové formy. S vyhraněnými pokusy evropské moderny a avantgardy²¹ je spojovala „*kontinuita surrealistické metody nezávazného, volného toku asociací (jakoby převzatých z pásem G. Apollinaira), silvičnost kompoziční metody, podle níž se (vzorem dávných silva rerum) na půdorysu epického vyprávění vedle sebe ocitají autonomní povídky, memoárové fragmenty,*

¹⁷ Kontext citátu viz in – Fokkema, D. W.: *Ligteraty History, Modernism and Postmodernism*, op. cit., s. 21-27.

¹⁸ Z různých aspektů se dílem T. Micińskiego podrobně zabývá kniha *Studia o Tadeuszu Micińskim* (red. M. Podraza-Kwiatkowska), Kraków 1979.

¹⁹ Viz mj. názory Kołaczkowski, S.: *Piśmiennictwo polskie 1919-1930*, in – Wyspiański, Kasproicz, przeglądy (red. S. Pigoń), Warszawa 1968.

²⁰ Autonomní texty (povídky) vkládal do svých monologů, dynamizovaných způsobem „*narrative-in-action*“, např. už J. R. Kipling, stejně jako W. Scott používal v textu transformované fragmenty jiných žánrů, mj. písní-apokryfů.

²¹ O avantgardních kořenech polské modernistické prózy píše např. Janaszek-Ivancíková, H.: *Avantgardní tendence v polské próze*, in – *Problémy literárnej avantgardy*, Bratislava 1968.

publicistické úryvky (o politických událostech, společenských problémech, filozofických a literárních otázkách), lyrické nápěvy, dialogové sekvence, citáty a téměř encyklopedická hesla a dlouhé, básnicky koncipované monology“.²²

Myslím si, že právě chaos, zdánlivá nahodilost, mozaikovitost či kaleidoskopičnost takto komponovaného originálního intertextu daly Micińskiego próze (i díky osobité jazykové a stylistické interpretaci) nelyrický a neestetický (podle klasického pojetí) charakter, blízký struktuře např. Ulyssese J. Joyce. M. Głowiński se domnívá, že jde o komplex výpovědi, který autor původně zamýšlel jako román, ale ve skutečnosti místo plynulé narace vytvořil „povídkový cyklus“.²³ A je pouze otázka historického kontextu, že tehdejšímu čtenáři se takové texty jevily jako nečitelné, nesmyslné a nedající se rozšifrovat a kritice jako totální negace románu či vstup na území jiných výsostných literárních druhů a žánrů – konkrétně do půdorysu poemy, případně básnických memoárů, jehož výsledkem byla uvolněná, otevřená forma, jakýsi textový tok románu-řeky, s mnoha diresními meandry a slepými rameny.

Podobně nepochopitelné se tehdejšímu čtenářům i kritice jevily i romány **Stanisława Ignacy Witkiewicze**, který se vždy hlásil k inspiračnímu východisku Micińskiego snah, i když kritici (např. K. Czachowski, E. Breiter a básník J. Lechoń) jeho formální experimenty srovnávali spíše s Proustem či Joycem a v domácím prostředí se St. Przybyszewským, K. Irzykowským nebo J. Kadnem-Bandrowským. Witkiewiczův román *Pożegnanie jesieni* (1927) se jim jevil jako pseudoromán a próza *Nienasylenie* jako psychologický dokument,²⁴ navíc strukturám těchto textů vyčítali nedostatek psychologických a logických vrstev – postavy prý jsou pouhými loutkami v rukou všemocného vypravěče. Je to paradoxní, protože způsob psychologického ponoru do postav vedl pozdější literární vědce k závěru, že právě Witkiewicz kontinuoval snahy autorů polské psychologické prózy a v meziválečném období přišel v této oblasti s literárně-poznávacími řešeními dosud neznámými.²⁵

Zdá se mi, že nejdál v dekompozici struktury modernistického románu došel **Roman Jaworski** ve své próze *Wesele hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości* (1925), jejíž kompozici soudobá kritika označovala spíše za výraz intelektuálního než uměleckého úsilí. Jaworski se symptomaticky inspiroval známým El Grecovým obrazem Pohřeb hraběte Orgaza, tedy dílem, které (v jiné, výtvarné kategorii) rezignovalo na tradiční reflexi skutečnosti a přineslo originální, nově koncipovanou vizi o světě, a

²² Štěpán, L.: Vývoj žánrového systému polské literatury, op. cit., s. 288.

²³ Srovnej Głowiński, M.: Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej, Wrocław 1969, s. 234-239.

²⁴ Mimo pozornost pochopitelně zůstal text nazvaný *Jedynie wyjście*. Powieść, který vznikl v letech 1930-31, ale knižně poprvé vyšel až v roce 1968.

²⁵ Viz např. názory in – Bolecki, W.: Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym (poszerzone wydanie), Wrocław 1996.

vytvořil (podobně jako Miciński) prostřednictvím důsledné dekompozice klasické románové struktury modernisticky komponovaný intertext – i když odlišným, v tomto případě katalyzačním postupem, v němž se katalyzátorem stal groteskní pohled na svět, signalizující tehdy v Polsku nastupující katastrofické tendence v literatuře. Michał Głowiński Jaworského grotesku zařadil do podkategorie *tragické grotesky* a označil ji jako *výsměšný epitaf*,²⁶ jako parodii přežitého pseudobásnického stylu autorů období Młoda Polska, jež se projevoval kvazi-básnickou syntaxí a rytmizací souvětí.

Jaworského text (na rozdíl od textů Micińskiego či Witkiewiczových) bere za východisko půdorys románu, tedy velkou prozaickou formu; dekomponuje a destruuje ji a vytváří metodou mozaikové intertextové (spíše metatextové²⁷) kompozice konglomerát pestrého spektra většinou parodovaných či karikovaných žánrů a žánrových forem (např. povídka, traktát, dopis, poema, fejeton, reportáž, novinová zpráva atd.). Prezentuje je jako fragmentární, záměrně zmateně seřazené bloky a dialogické a monologické sekvence, s podporou specifické narace, změněné úlohy vypravěče a originálních jazykových vrstev textu.

Podle mého názoru dochází v Jaworského próze (ale rovněž v románech Micińskiego a Witkiewiczze) k paradoxu: autor se čtenářem v rámci komunikačního procesu na jedné straně vůbec nepočítal, ignoroval ho, na druhé straně však užíval způsobu narace, který se (jako např. v memoárech nebo ve vypravěčských žánrech) na něj bezprostředně obracel. Autor svoji metatextovou kompozici rámuje (a tím i osobitě dotváří) formálním členěním na kapitoly nebo oddíly. A právě jejich tituly, připojené dedikace, mota, poznámky či vysvětlivky pod čarou²⁸ jsou prostředníky (východisky) exhibiční parodie a cílené provokace čtenáře podle přístupu – autorovi je čtenář lhostejný, stejně jako čtenáři nezáleží na tom, co text „bláznivého“ spisovatele obsahuje.

Přesto je úsilí o kontakt spisovatel – čtenář v textu patrný, už jen užíváním prostředků všech útvarů jazyka, stylů či jazykových, situačních a kontextových hříček. Krystyna Kardyni-Pelikánová o tom např. soudí (ve shodě s Głowińským, ale v kontrastu s Boleckým), že groteskní uchopení jazykového materiálu se vysmívá především mladopolskému manýrismu prostřednic-

²⁶ Srovnej Głowiński, M.: *Drwiące requiem dla historii* (O „Weselu hrabiego Orgaza“ Romana Jaworskiego), in – *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice z teorii form narracyjnych*, Warszawa 1968.

²⁷ *Metatexty v Jaworského románu se zabývá mj. Kłosiński, K.: O funkcji metatekstów w powieści Romana Jaworskiego „Wesele hrabiego Orgaza”, in – *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku* (red. T. Bujnicki), Katowice 1987.*

²⁸ V tomto smyslu např. autor román dedikoval „moudrým Indiánům, kteří přežili civilizační pogrom“, tituly kapitol jsou rýmované a vytvářejí jazykové hříčky atd.

tvím originálních posunů, mj. kalamburů, nonsensů, paradoxů, poetismů ad.²⁹ Włodzimierz Bolecki spíše podtrhuje způsob, jak Jaworski užívá jazykové prostředky a metaliterární styly, hlavně žurnalistické. Při srovnání s postupy T. Micińskiego uvádí důkazy záměrné degradace jazyka a jeho stylů: „*Jestliże Miciński paroduje románové idiolekty, Jaworski przedmiotem parodické stylizacji czyni wszelkie żanry piśemnictwa – dokonce parodie nowinarskiego stylu se skládá z několika variant. [...] Vedle mnohomluvnosti se objevuje protokolární styl, kromě archaizace – modernizace, vedle filozofické výpovědi – publicistická konvence, kromě vybrané mluvy – žargon či dialekt.*“³⁰

Vrátím-li se k obecnějším pohledům na polskou modernistickou prózu, musím zaznamenat ještě jeden aspekt, který je v modelu dekompozičního řešení románových forem v prózách Micińskiego, Witkiewicze i Jaworského společný, vedl k nečitelnosti a státnosti v komunikačním procesu a tehdejšímu percipientovi tedy znesnadňoval dekodování jejich textů. Podle mého názoru jde o oscilaci mezi vrstvami fantastičnosti a reálnosti, mezi fiction a non-fiction ve struktuře textových výpovědí. Průměrný čtenář je nemohl odlišit a tím ani pochopit celek, tudíž autorům nedůvěřoval a jejich díla neakceptoval.

Názakem dalšího vývoje polské literární formy najdeme v Micińskiego modernistickém pokusu o dekompozici a následnou restrukturalizaci vrstev historického románu v textu Wita, který u jeho současníků vyvolal všeobecný odpor, ale tvořivě a originálně na něj navázali autoři v poválečném období anticipující postmodernismus v polské literatuře. Např. Teodor Parnicki v rámci další dekonstrukce struktury historického románu vytvořil smělou a čtenáři vřele přijímanou koncepci historické fantastiky.

²⁹ Viz Kardyni-Pelikánova, K.: Wesela hrabiego Orgaza Romana Jaworskiego w świetle czeskich dążeń do stworzenia prozy awangardowej, in – tąż: Spotkania literackie, Brno 2000, s. 67-83.

³⁰ Srovnej názory a opozice in - Bolecki, W.: Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym, op. cit., s. 44-49.