

Štěpán, Ludvík

Dekompoziční postupy v období modernismu

In: Štěpán, Ludvík. *Hledání tvaru : vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. [281]-324

ISBN 8021032936

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123407>

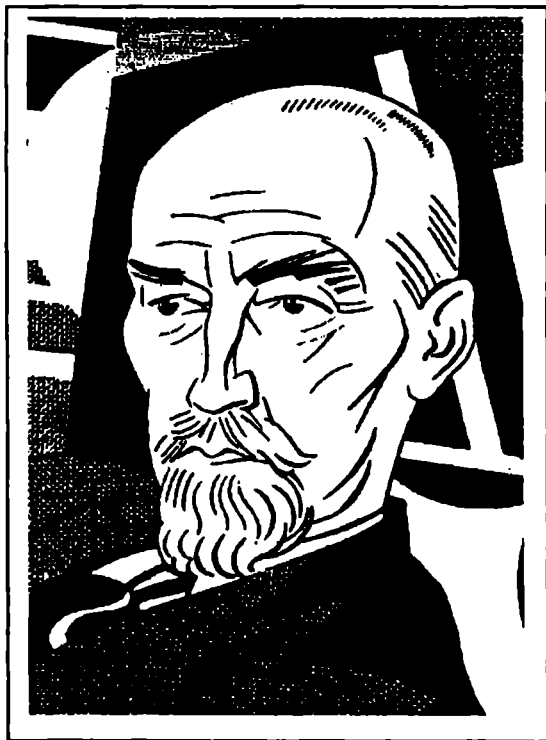
Access Date: 16. 02. 2024

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.

Kapitola osmá

Dekompoziční postupy v období modernismu



Irzykowski svým románem *Paľuba* (1903), s podtitulem *biografická studie*, vytvořil hybridní, do značné míry autotematický text inspirovaný prózami M. Prousta a J. Joyce a freudistickými psychoanalytickými metodami, oscilující mezi tragickým a komickým přístupem k ztvárňované látce, jak to kdysi bravurně zvládali např. Shakespeare nebo Molière...

[*K. Irzykowski v kresbě Edwarda Głowackého*]

1 Signály nové epochy

Na počátku úvah, které osvětlí situaci polské literatury na prahu modernismu, je nutné pojem modernismus nejdříve definovat. Slovníky a literární encyklopedie obvykle modernismus označují např. jako obecnou tendenci „*uplatňující se v dějinách umění, která znamená prosazování nových postojů, názorů, hodnot, postupů a forem a která s protikladnou tendencí – tradicionalismem – představuje zdroj dynamiky uměleckého vývoje*“.¹ Která nová epocha však nové postoje, názory, hodnoty atd. neprosazovala? Takto obecně formulovanou slovníkovou charakteristiku mohu pro svoje další úvahy chápat jako východisko, nikoli definici. Protože epochu je třeba vymezit nejprve chronologicky, tzn. zjistit počátky, vyvrcholení a konec takového nového pociťování vývoje kultury, tedy i literatury. Ryszard Nycz přiznal, že jde o poměrně rozsáhlou formaci literární, uměleckou a kulturní, do níž v polské literatuře a umění patří jevy ze tří časových období, která se obvykle označují jako Młoda Polska (polský neoromantismus), meziválečné dvacetiletí s mnoha směry a proudy avangardními a období po druhé světové válce.²

Soudobí badatelé hodnotí modernismus ve světové literatuře ze tří různých hledisek: z perspektivy teorie literárního procesu (např. Jonathan Culler, Hans Robert Jauss, Richard Sheppard), z pohledu filozofie a sociologie kultury (mj. Nicolas Abercrombie, Pierre Bordieu, Martin Jay), anebo zpětně z perspektivy postmodernistické (Michel Foucault, Jean-François Lyotard ad.). Např. Jauss spatřuje práh modernistického citění v okamžicích, kdy se umělci (už na sklonku romantismu) snažili skoncovat s historismem a skrytým platonismem v umění,³ Lyotard (obecně na příkladu umění) v momentu, kdy tvůrci přestali vytvářet díla v tradičním, integrálním pojetí, tradiční kompozici nahrazovali dekompozicí a snažili se místo celku uměleckého obzoru prezentovat pouze jeho izolované fragmenty, prvky, okamžiky nebo části.⁴

Domnívám se, že modernismus vstoupil do polské literatury souběžně s jeho etablováním se v literaturách evropských, tedy na přelomu 19. a 20. století,

¹ Heslo modernismus, in – Pavelka, J., Pospíšil, I.: Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů, Brno 1993, s. 115.

² Srovnej Nycz, R.: *Slowo wstępne*, in – *Odkrywanie modernizmu* (red. R. Nycz), Kraków 1998.

³ Viz Jauss, H. R.: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität*, in – *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970.

⁴ Srovnej v tomto smyslu jeho širší úvahy, Lyotard, J.-F.: *Discours, figure*, Paris 1971.

v době, kdy se – podle vyjádření Virginie Woolf, změnil charakter člověka.⁵ V literatuře (ovšem v souladu s jinými druhy umění) stály u počátku modernismu hnutí jednotlivých národních literatur, zpočátku moderna a později avantgarda, v celé šíři proudů a směrů – abstraktivismus, dadaismus, expresionismus, futurismus, konstruktivismus, kubismus, surrealismus (nadrealismus) ad. V praxi se to v poezii projevilo prohlubováním především versologických změn, které začali básníci praktikovat koncem romantismu a (poněkud v pozadí) v období pozitivismu (realismu) a navázáním na dekompozici až destrukci žánrového systému některých romantických autorů.

Novou etapu poezie předznamenal zejména dekadentní básníci (**Ch. Baudelaire, Lautréamont**) a symbolisté (**S. Mallarmé, A. Rimbaud** a později **M. Maeterlink**), aby jejich postupy rozvinuli představitelé moderny a avantgardy. V próze se zpočátku měnila optika pohledu (naturalismus), pokračováním pak byly dekompoziční postupy vedené proti kompaktnosti epické struktury celku, jak to dokumentují např. prózy **Thomase Manna** (raný román *Tonio Kröger*, 1903, a pozdější *Der Zauberger*, 1924), **Jamese Joyce** (sbírka povídek *Duĥliners*, 1914, román *A Portrait of the Artist As a Young Man*, 1916, nebo dílo epochy *Ulysses*, 1922), **Marcela Prousta** (už první díl románového cyklu *A la recherche du temps perdu*, 1913), **André Gida** (román *Les Caves du Vatican*, 1914) aj.

Douwe W. Fokkema,⁶ inspirovan názory jiných badatelů,⁷ pokud jde o kompozici literárního textu, konkrétně o jeho formu, jako hlavní tendenci modernismu označil selekci hypotetických konstrukcí, které vyjadřují nejistotu a provizornost a ovlivňují tvar textu a jeho vazby (zvláště k autorovi a ke čtenáři) v průběhu komunikačního procesu. Z toho vyplývají hlavní preference, determinující nejzávažnější formální dekompoziční procesy, jež se plně odrážejí také v dílech už zřetelně modernistických polských prozaiků, o nichž se zmíním níže po úvahách věnovaných prozaikům-neoromantikům. Především – žádný text není nikdy ukončený, tedy definitivní,⁸ vždy může pokračovat a v rámci autorského experimentu jsou v jeho struktuře všechny vrstvy a prvky provizorní. Proto ta priorita (ještě výraznější je to v postmodernismu) deníku nebo kvazi-deníku, jehož struktura obsahuje vždy signál pro další pokračování. Ve vztahu textu k aktuálnímu společenskému a sociálnímu kontextu doby, tvrdí Fokkema, je charakteristická epistemologická pochybnost. Tzn., že autorovi nezáleží na tom, aby zobrazil skutečnost, o níž v textu jde; nechává průchod proudu nevědomí a nestará se o výsledek. Z takového postoje pak pramení tzv. metajazykový skepticismus (logicky musí ovlivňovat rovněž formální stránku díla). I kdyby měl autor maximální vědomosti o zobrazované skutečnosti, stejně ji není schopn adekvátně vyjádřit. Což jen potvrzuje (v návaznosti na filozofické úvahy

⁵ Woolf, V.: *The Captain's Death Bed and Other Essays*, New York 1950.

⁶ Jde o názory, které vyjádřil ve svých přednáškách na Harvardské univerzitě v roce 1983, in – Fokkema, D. W.: *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam – Philadelphia 1984.

⁷ Fokkema uvádí zvláště práce těchto badatelů: Faulkner, P.: *Modernism*, London 1977; Levin, H.: *What Was Modernism*, in – *Refractions: Essays in Comparative Literature*, New York 1966; Lodge, D.: *The Modes of Modern Writing: Metafor, Metonymy, and Typology of Modern Literature*, London 1977.

⁸ Paul Valéry tvrdil, že poema není nikdy hotová. Viz Valéry, P.: *Oeuvres*, Paris 1957.

o jazyce Henri Bergsona) výchozí postulát provizornosti. Fokkema rovněž zdůrazňuje, že je třeba mít „*pochopení pro idiosynkrazii čtenáře, čili přesvědčení, že četba je soukromá věc, do níž nemá právo vstupovat ani autor*“.⁹

Konkrétní signály k výrazným formálním změnám, k nimž došlo v polské literatuře (v poezii i próze) na přelomu 19. a 20. století a které otevřely – v souladu s vývojem především západoevropských literatur – nové období (označené termínem *moderna*), jež se stalo součástí nového estetického postoje a tedy i nové epochy (*modernismus*), se začínaly objevovat už v období pozitivismu na platformě poezie, která byla sice v té době ve srovnání s dominantní prózou na okraji zájmu autorů, nicméně stala se spojnicí romantismu a neoromantismu. Na jedné straně pokračuje hledání „polské epeje“, jak se o to pokoušeli velcí romantici (Konopnicka), na druhé straně dochází k akceptaci změn, jimiž novou epochu signalizovali francouzští parnasisté (zejména S. Prudhomme, S. Mallarmé a P. Verlaine), i když zpočátku ještě z pozice akademismu.

Různé evropské tendence, které směřovaly mj. k dekadenci, absolutní poezii či lartpouarlartismu, nejnámavěji akceptoval **Adam Asnyk** (1838–1897), který se však, jak tvrdí např. Stefan Lichański, od Sully Prudhomme, jenž mu byl nejbližší, lišil ve svých reflexích historie, helénismu a výtvarného umění mírou agnosticizmu a determinismu.¹⁰ Projevuje se to především v tzv. tatranské poezii, tedy v básních komponovaných na půdorysu selanky a básnického obrazku (např. *Kościeliska*, *Ranek w górach*, *Noc pod Wysoką*) ale také v cyklu *Nad głębinami*, užívajícího formu klasického sonetu. Autor v nich navázal na hudebně-malířskou strukturu poezie J. Slowackého (na rozdíl od básní s tematikou moře, v nichž zůstal na pozici realisty-krajináře) a vytvořil formu na přechodu od romantismu k neoromantismu, svěbytnou verzi klasicismu 19. století, tedy neoklasicismu.¹¹ Typickým příkladem pro reflexe obecně historické a ryze národní je sonet třináctý:

SONET XIII

*Przeszłość nie wraca jak żywe zjawisko
W dawnej postaci – jednak nie umiera;
Odmienia tylko miejsce, czas, nazwisko
I świeże kształty dla siebie przybiera.*

*Zmarłych pokoleń idealna sfera
W żywej ludzkości wieczne ma siedlisko,
A grób proroka, mędrca, bohatera
Jasnych żywotów staje się kotłuską.*

*Zawsze z tej samej życiodajnej strugi
Czerpiemy napój, co pragnienie gasi;
Żywi nas zasób pracy plemion długiej,*

Ich miłość, sława, istnienie nam krasi;

⁹Srovnej Fokkema, D. W.: *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, op. cit., s. 21–27, překlad můj.

¹⁰Viz Lichański, S.: „Rybak idei“, in – Adam Asnyk: *Poezje*, Warszawa 1974, s. XVII.

¹¹Srovnej mj. Podraza-Kwiatkowska, M.: *Pustka – otchłań – pełnia* (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia), in – *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje* (red. M. Podraza-Kwiatkowska), Kraków 1977.

*A z naszych czynów i naszej zastugi
Korzystać będą znów następcy nasi.*¹²

Slepon uličkou, jak jsem o tom již zmínil (viz kapitola šestá, část 7) se ukázalo úsilí **Marie Konopnické** (1842–1910) o tzv. *vesnickou epopej*, již nazvala *Pan Balcer w Brazylii* (1910), tedy o básnickou verzi některých prozaických textů H. Sienkiewicze, B. Pruse nebo A. Dygasińskiego, samozřejmě v návaznosti na formální strukturu poemy A. Mickiewicze *Pan Tadeusz*, označovanou někdy jako *šlechtická epopej*, ale i v duchu poem J. Słowackého. V této souvislosti je třeba se znovu vrátit k užívanému termínu epopej, jímž se v romantismu (a jak vidíme i později) označovala díla vycházející z žánrové struktury eposu a v epopejní šíři záběru se pak stávala nikoli žánrem nebo žánrovou formou, nýbrž stylem romantické poezie (podrobné úvahy viz v kapitole šesté, části 5).

Domnívám se, že tematické i formální východisko kompozice epické básnické skladby M. Konopnické leží v polském žánrovém pojetí jako takovém, konkrétně pak v pojetí pozitivistické prózy. V první řadě se pro autorku staly inspirací povídky H. Sienkiewicze *Szkice węglem* (1877), které nesly podtitul „czyli epopeja pod tytułem Co się działo w Baraniej Głowie“, ale rovněž jeho *Trilogie*, chápaná např. Stanisławem Krzemińskim jako „epopej rytyrského ducha našich předků“.¹³ Konopnicka si uvědomovala i váhu románu B. Pruse *Placówka* (1885), jemuž polští autoři v rámci genologického systému předurčili charakter *selské epopeje, lidového románu, románové studie, vědecké studie* nebo *naturalistické studie*,¹⁴ který se v období pozitivismu stal pro polské spisovatele jistým modelem vesnické prózy.¹⁵ A do jisté míry čerpala z próz A. Dygasińskiego, jenž z pohledu publicisty a zorného úhlu naturalistického uchopení skutečnosti zamýšlel napsat „brazilskou epopej“, k níž mu podkladem byly jeho reportáže ve formě dopisů *Listy z Brazylii* (1891), které však nakonec „pouze“ zbeletrizoval do tendenčně modulovaného prozaického textu s jistými rysy struktury epopeje *Opowiadania Kuby Cieluchowskiego o emigracji do Brazylii* (1892) a rozvinul v románu s výraznými publicistickými rysy *Na złamanie karku* (1891).

Konopnicka měla sice při psaní skladby *Pan Balcer w Brazylii* za sebou zkušenosti z kompozice poemy (*Imagina*, 1884–87, *Z teki Grottgera*, 1886, *Wojna*, 1888), nicméně – pokud jde o epopej, jak tvrdí Kazimierz Wyka, něco jiného je touha autora takovýto žánr realizovat, a něco jiného v tomto smyslu učiněná diachronní klasifikace díla,¹⁶ což dokumentoval na Panu Tadeášovi A. Mickiewicze, který toto dílo nikdy nezamýšlel koncipovat jako epopej, ale původně jako selanku, aby ji nakonec v rámci jím tehdy uznávaného systému žánrových forem v podtitulu vymezil termínem „historia“ (viz kapitola šestá, část 2), přičemž z dnešního pohledu na romantický žánrový systém skladbu chápeme jako poemu. Popřít nelze ani vliv J. Słowackého (ten je patrný už v poemě *Imagina*),

¹²Viz Adam Asnyk: *Poezje*, t. 4, Kraków 1894.

¹³Krzemiński, S.: *Z burzy dziejowej*, in – *Trylogia Henryka Sienkiewicza*. Studia, szkice, polemiki (ed. T. Jodelka), Warszawa 1962, s. 155, překlad můj.

¹⁴Viz např. J. Kotarbiński (selská epopej), K. M. Górski, J. Tretiak (lidový román, románová studie), Z. Szweykowski (vědecká studie), J. Kulczycka-Saloni (naturalistická studie).

¹⁵Tak to ve svých úvahách chápal už Zawodziński, K. W.: *Stulecie trójcy powieściopisarzy*. Studia nad społecznym i artystycznym znaczeniem dzieła Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza, in – *Opowieści o powieści* (red. Cz. Zgorzelski), Kraków 1963.

¹⁶Wyka, K.: „*Pan Tadeusz*“. Studia o poemacie, Warszawa 1963.

zejména kompozičních postupů, které básník uplatňoval ve svých poemách *Beniowski* (vznik 1840–46), *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (vznikala v letech 1836–39) a *Ojciec zadźmionych* (1839), jak to připomněl Karel Krejčí.¹⁷ Pozorovat lze podle mého názoru i masivní průnik lyrických struktur do epického toku, jehož poměrně málo dramatické napětí autorka nahrazovala patosem, který prostupuje celou skladbu a vytváří její specifické ladění. Dokumentovat to lze už na první sloce první písně (Na morzu), části Burza:

*Jak kiedy hutnik w rów szlakę wypuści,
A wody ze dna podniosą się z sykiem,
Tak wnet przyrosło tych morskich czełusci.
Już pokład liżą spienionym językiem,
Już jedna fala przez leb drugiej szuści,
Jak owce z wiosny, gdy lecą za trykiem
Przez wąski wierzej, a wszystkie chcą razem,
A owczarz, licząc, nawraca je płazem.*¹⁸

Pro nás v této souvislosti nejsou bez zajímavosti podobnosti a genetický kontext poemu Pan Balcer w Brazylii s poezií ruchovců a lumírovců. Jak konstatovala Hana Jechová, snaha Marie Konopnické a např. Svatopluka Čecha a Jaroslava Vrchlického byla identická: polská autorka i čeští básníci formou navazovali na strukturu eposu, resp. romantické poemu. Dokumentuje to na Čechově poemě *Lešetínský kovář* (1883) a na Vrchlického sbírce *Selské balady* (1885).¹⁹ Myslím si, že do značné míry jde o blízkost tematickou, formální podobnosti je třeba chápat v širším kontextu. U Čecha v kontextu jak jeho rozsahově drobných epických forem (např. poema *Čerkes*, 1875, rapsodie *Žižka*, 1879, romance *Na Bezdězi*, 1883), tak rozsáhlých historických poem-eposů (mj. *Václav z Michalovic*, 1880, *Dagmar*, 1883–84). Pokud jde o Vrchlického sbírku *Selské balady*, celek je složen z žánrově různorodých čísel (balada, píseň, elegie a formy navazující na lidové barokní texty a tzv. selské otčenáše a kázání), nicméně sbírka patří do autorova rozsáhlého historického, epicko-reflexivního cyklu *Zlomky epopeje*, jehož románské inspirační kořeny jsou nesporné (mj. mnou už zmiňovaná sbírka „malých eposů“ V. Huga *La Légende des Siècles*, 1859) a který stavěl na různorodých materiálových vrstvách: mýtus, báje, legenda.

Další otázkou zůstává inspirační vazba formy poezie ruchovců na polské romantiky, především Adama Mickiewicze,²⁰ jehož poemu Pan Tadeusz vydala Eliška Krásnohorská v českém překladu v roce 1882 (stačí uvést „selský“ cyklus *Ve stínu lípy*, 1875, nebo alegorickou poemu *Slávie*, 1882, Svatopluka Čecha). A na druhé straně nelze nevidět pozdější vliv Čecha a Vrchlického na básníky

¹⁷Krejčí, K.: „Pan Balcer w Brazylii“ na tle rozwoju poematu realisticznego w literaturze czeskiej i polskiej, in – Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie (red. T. Achmotowicz), Warszawa 1976.

¹⁸Viz Maria Konopnicka: Pan Balcer w Brazylii, Warszawa 1910.

¹⁹Jechová, H.: Echa czeskie, in – Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej. Szkice historycznoliterackie, wspomnienia, materiały biograficzne (red. J. Buculewski), Warszawa 1963.

²⁰Píše o tom Krejčí, K.: „Pan Tadeusz“ w literaturze czeskiej, in – Wybrane studia slawistyczne, Warszawa 1972.

polské, jak jsem se o tom zmínil výše (především na M. Konopnickou, která s nimi byla v kontaktu a v Polsku je propagovala, stejně jako ve svých člancích překladatel Edward Jelínek).²¹

2 Proměny struktury prozaického textu

V polské literatuře vrcholí uplatňování tradičního pojetí v literatuře v závěru období pozitivismu realistickým zobrazením skutečnosti, především románovou a povídkovou formou, v jeho kritické fázi. Pokud se přidržím prózy jako modelu, reflexi o světě a společnosti zprostředkovával v uměleckém komunikačním procesu vševědoucí vypravěč ve tvaru syžetově formované výpovědi (prioritu nad vyprávěním v ní měla akce, příběh), jako pravděpodobný obraz reality, na půdorysu uzavřeného kompozičního celku.

Do realistického pojetí zobrazení světa a člověka v něm se však začal vdírat jiný pohled, naturalistický, který se snažil věrně zachytit pravdu o světě až do někdy obludných detailů. Např. podle Stanisława Brzozowského to byl „*přechod od lyrismu k ironii, od epiky k téměř dramatizaci*“, což vše podle něj byl „*odraz zásadního uměleckého, psychologického pohledu, jež vytváří rozvoj novodobé kultury*“.²² Kazimierz Wyka tento posun chápal jako střet protikladných živlů tehdejší estetiky – naturalismu a moderny, když naturalismus ovlivnil především prózu a různé modernistické proudy hlavně poezii.²³ Existoval však ještě jeden výrazný vliv, který působil zejména na prózu: vzájemný vliv umělecké prózy a populární literatury. Autoři masové četby přebírali tematiku, formu i kompoziční a stylistické postupy umělecky hodnotné tvorby, aby ji naopak v mnohém inspirovali a pomohli jí k úspěchu, neboť v té době byly knihy už dávno zbožím jako každé jiné.²⁴

A to byly první kroky k výraznější dekompozici formy (v tomto smyslu k ní přispěli zpočátku především W. S. Reymont výraznými naturalistickými vrstvami ve struktuře románu a S. Żeromski invazí lyrického materiálu do prozaického epického toku či S. Przybyszewski, představitel satanismu, kromě jiného novátorskými prozaickými, ale také básnickými postupy, zejména jazykovými stylizacemi), a následně k její postupné destrukci, k atomizaci celku výpovědi (nejdříve ingerencí jiných žánrů, především autobiografických – deník, memoáry, později kompozičními postupy, jejichž výsledkem byla montáž samostatných sekvencí-scén, do značné míry dramaticky pojatých), tedy k už ryze modernistickému pojetí. Podíl autobiografických forem ve struktuře prozaických děl podle Michała Głowińskiego „*umožnilo užití jiné vypravěčské perspektivy než té, která dosud v románu dominovala*“, tzn. kromě er-formy také ich-formy, přičemž

²¹Srovnej Jelínkovy články v časopisech *Przegląd Tygodniowy*, *Bluszcz* nebo *Tygodnik Ilustrowany* a jeho „polskou“ korespondenci, in – W kręgu polonofilskiej działalności Edwarda Jelínka, Wrocław 1968.

²²Viz Brzozowski, S.: *Współczesna powieść polska*, Stanisławów, bez datace, s. 36, překlad mġj.

²³Srovnej Wyka, K.: *Modernism polski*, Kraków 1959.

²⁴Uvědomovala si to nejen kritika (mġ. Wyka nebo Zimand), ale také autoři. Např. Maria Komornicka, která ve své stati *Powieść* (*Chimera*, 13/1902) psala o „románové holotě“, které záležel na vstupu do království věčné paměti čtenářů.

dialogy a nově i monology mohly, ale nemusely nést vypravěčské informace a jejich role nebyla ničím omezena.²⁵

Próza **Stefana Žeromského** (1864–1925) je výsledkem realizace někdejších romantických ideálů subjektivních přístupů ke světu a umění²⁶ a pozitivistických společenských postulátů „organické práce“ a současně propojením přístupů uměleckých a publicistických, ve struktuře prózy zvýrazněných hlubokým průnikem lyrických sekvencí do epického, místy až reportážního základu. Důležitou roli v tom podle mého názoru hrály jak intelektuální šíře autorského pohledu, tak intenzita téměř básnického prožitku, což příznačně odráží stránky deníku, jež si autor vedl v letech 1882–91.²⁷ Žeromski začal jako první uplatňovat v první řadě nové přístupy tematické, jimž samozřejmě potom přizpůsobil formu.

Struktura prozaického textu S. Žeromského se proměňovala jen zvolna. V rané tvorbě autor rozvíjel syžet často na půdorysu anekdoty (např. v komorním románu *Promień*, 1897, ale stejný postup opakoval i v některých sekvencích románů pozdějších) a zobrazování citů se snažil maskovat ironickou, až cynickou maskou (např. v povídce *Z dziennika. Pod pierzyną*), již prosakovalo naturalistické vidění a silily lyrické vrstvy. Syntézou dosavadních snah se stal iniciační román „o dospívání“ *Syzyfowe prace* (1897), autorovo rozloučení s časem dětství a mládí, v němž part hlavního hrdiny Martina Borowicze nese částečně autobiografické rysy. Strukturu prózy, bez výrazné syžetové linie, tvoří řada zcela autonomních epizod-obrazů, dynamicky a stupňujícím se napětím chronologicky uspořádaných, stylisticky a lexikálně střídmych, které vrcholí účinnou dramatickou citovou pointou.

Epickou strukturu textu Žeromski v některých epizodách nasycuje lyrickým materiálem, převážně popisem krajiny, jako v desáté kapitole:

Zbocze najbliższego wqwozu, wysokie na kilkadziesiąt łokci, porastały ogromnie gęste zarośla terek, leszczyny, jeżyn, kaliny i jałowcu. Wszystkie te krzaki oplatał dziki chmiel tworząc z tego miejsca istną dziewiczą puszcę, żadna bowiem noga ludzka nie była w stanie przekroczyć tych zarośli.

U stóp urwiska było w cieniu wszelkich drzew źródło wody bardzo dobrej – i rozlewało się naokół w topiel błotnistą.

Na brzegach stoku rosły wodne marki i wielkie, soczyste szczywie, o pustych wewnątrz słupach, których używano za cewki do ssania wody ze źródła, gdy kto spragniony tam zasedł, a nie chciał kłaść się na brzegu błotnistym i pić wodę z chłopska, wprost ustami.

²⁵ Głowiński, M.: *Prace wybrane I*, kap. IV – Przekształcenia powieści realistycznej: pozycja narratora, Kraków 1997, s. 163 ad., překlad mĕj.

²⁶ Stanisław Makowski hovoří o tom, že mladý Žeromski přejímal mj. „od Z. Krasínského romantickou pózu, stylizaci vlastního života podle romantické literární fikce a toužil je realizovat ve svém vnitřním světě“. Viz Makowski, S.: *Zygmunt Krasínski w świadomości pisarskiej Stefana Żeromskiego*, in – *Żeromski i Reymont* (red. J. Detko), Warszawa 1978, s. 16, překlad mĕj.

²⁷ I když tiskem vyšly až v letech 1953–56, podávají barvitý obraz o autorovi samotném i době a staly se do jisté míry autobiografickým románem.

*Do źródelka szło się po wielkich, płaskich kamieniach, rzuconych przez koś w czasie bardzo zamierzchłym.*²⁸

Prvním závažným pokusem o společensky akcentované dílo byl román *Ludzie bezdomni* (1900), próza značně se lišící od někdejších pozitivistických počinů, i když z nich vycházela. Żeromski opět vsadil na uzavřené scény-epizody (pestré také žánrově), z nichž vytvořil plastické panorama vykořeněných lidí bez domova, jejichž psychologické portréty umocňují zvláštní atmosféra a silné lyrické vrstvy v široce rozklenutém vypravěčském základu, přičemž prvky nově pojetého popisu krystalizují do symbolů a znaků.

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

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

V podstatě básnické postupy a prvky využil autor ke kompozici dramaticky laděných sekvencí, do jejichž lyrického půdorysu vplétal epické struktury. Stejně pracoval s epizodami milostnými, které jsou v polské literatuře nezvykle erotické, i když nepřekračují míru vkusu. Jednotlivé sekvence mají rovnocenný charakter

²⁸Cit. podle Stefan Żeromski: *Szyfowe prace*, Wrocław 1998, s. 144.

(nejde o části nosné a doplňující), neratardují děj, naopak jej rozvíjejí a prohlubují, i když ve struktuře románu vytvářejí až autonomní povídky (ty milostně laděné dostávají idylický rozměr, např. části *Góry, doliny* nebo *Okno skalne*). Nezastupitelný je rovněž podíl autentického materiálu na kompozici panoramatického celku. Žeromski téměř intertextovou metodou stíhává vlastní umělecké pasáže s někdy obsáhlými fragmenty-citacemi historických nebo publicistických textů, které fiktivní vrstvy, zejména pokud jde o synkretizaci jejich epické a lyrické náplně, vyvažují.

V období, kdy vznikal román *Popioly*, tedy na přelomu 19. a 20. století, napsal autor několik textů, jejichž čtenářské dekodování vyžaduje podle mého názoru přinejmenším maximální soustředění (např. *Aryman mści się*, 1901, nebo *Powieść o Udatym Walgierzu*, 1905). Jsou zatíženy přebujelou barokní ornamentálností, složitou symbolikou a alegoričností, mnoha archaismy a neologismy a mají spíše charakter básnické prózy. První text Žeromski komponoval na půdorysu legendy, při psaní druhého vycházel ze struktury rytířské rapsodie, v lyrickém půdorysu s výraznými epickými vrstvami. Podobně komponovaná je i historická rapsodie *Duma o hetmanie* (1908), s mnoha aktuálními aluzemi a náznaky.

V Žeromského próze nejsou vzácností ani aluze a citace polských romantických básníků, hlavně Krasińskiego a Słowackého. V případě Krasińskiego jde o převzetí „kouzelných“ slov a formulací, případně o podobné pojetí dobového pesimismu a katastrofismu, jak o tom svědčí některé pasáže raných povídek (ze sbírky *Rozdióbki nas kruki, wrony. Obrazki z ziemi mogił i krzyżów*, 1895) nebo román *Ludzie bezdomni*.²⁹ Ještě výraznější byl vliv Słowackého. Básníka citují hrdinové Žeromského románů, vnitřní aluze a citace jsou i součástí vypravěčova partu. Domnívám se tedy, že to nebyla náhoda ani snaha občas se „blýsknout“ znalostí romantických básníků, nýbrž autorský záměr a součást přístupu k „národní věci“, stejně jako přebírání některých metafor, obrazů a motivů (zejména z děl jako Beniowski, Grób Agamemnona, Horsztyński, Hymn, Ojciec zadźmionych, Podróż do Ziemi Świętej nebo *W Szwajcarii*).³⁰ Samozřejmě nikoli z hlediska romantika, ale ještě ne neoromantika, nýbrž stále pozitivisty-realisty.

Součástí spisovatelovy strategie se podle mého názoru stalo také – ve srovnání s předchůdci i některými jeho současníky – odlišné kompoziční vidění. To, co se realisté či naturalisté snažili ztvárnit detailním popisem, nahradil Žeromski symbolickými obrazy přírody, hudby a milostného citu. Přesto výsledné texty nepostrádají dramaticčnost. Maria Dąbrowska se dokonce domnívala, že celá tvorba Žeromského je v podstatě dramatická: „*Většina jeho druhořadých epizod, dokonce všechny výsostně lyrické popisy přírody a duševních stavů obsahují*

²⁹Vlivem Krasińskiego na Žeromského prózu se mj. zabýval Krzywicky, L.: *Takimi będą drogi wasze (Sic igitur ad virtutem)*, Warszawa 1958.

³⁰Román *Popioly* je dokonce komponován v důsledku fascinace autora národními dějinami jako další fragment Słowackého poematu Beniowski složený z písní („Bo kiedy grzebię w ojczyzny popiołach, [...] Wstają mi z grobu mary, takie ładne.“) Viz píseň pátá, verš 393 a 396.

*dramatické zauzlení nebo zkratku.*³¹ Důraz na příběh, na dramatický syžet,³² redukoval do jisté míry vypravěčství. V pozdějších Prusových prózách se, podle Michała Głowińskiego, projeví dvě tendence, odlišné např. od modelu balzakovského:

1. scény mezi sebou nemusejí být spojeny příčino-skutkově, tzn., že čtenář nemusí vědět ani co předcházelo, ani co bude následovat;
2. syžet, líčící příběh z minulosti, je aktualizován, takže čtenář má dojem, že se odehrává před ním, že je do děje vtažen a je jeho bezprostředním účastníkem.³³

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

S novátorstvím lexikálním souvisí užití různých kompozičních stylů, odpovídajících zobrazovanému prostředí, a rytmické uspořádání výpovědi, převážně podle zvukového plánu. „*Častá opakování, změny pořádku slov, stupňování, paralelní uspořádání výrazů a celých vět do charakteristické a oblíbené trojúhelníkové soustavy [...] dodávaly té próze specifickou a výjimečnou muzikální pečeť, jež ji činila na pozadí tehdejší společnosti odlišnou,*“ domníval se Artur Hutnikiewicz.³⁴

Julian Krzyżanowski zase upozornil, že častá kompoziční „nadsázka“ vedla sice někdy k rozmytí zřetelnosti básnických obrazů a tím k pocitu umělosti a manýrismu (např. v románu *Wiatr od morza*, 1922), většinou však podpořila autorovo synkretické úsilí. „*Výrazný sklon ke stylistické hyperbole, k přehánění v hromadění obrazů s přílišným přetlakem citů, se však v Žeromského próze pojila se subtilní a měkkou lyrikou, [...] efekty podmiňovala i melodičnost a rytmičnost, někdy přímo melodičnost vět. [...] Díky všem těmto metodám se Žeromskému podařilo plně realizovat nasycení prózy básnickými prvky, tedy dosáhnout toho, o co se snažili už prozaici romantičtí a k čemu spěl Sienkiewicz, když lyricky zabarvoval text svých historických románů,*“ tvrdil Krzyżanowski.³⁵

Součástí odlišného kompozičního vidění Žeromského je osobitě vyprofilované vypravěčství. Obecně se dá říci, že romány mají vypravěčský charakter, určovaný hlavními hrdiny – především v dílech jako *Ludzie bezdomni* a *Przedwiośnie*

³¹ Dąbrowska, M.: O tragiczności u Żeromskiego (studie z roku 1936), in – Pisma rozproszone II (red. E. Korzeniowska), Kraków 1964, s. 375, překlad můj.

³² U některých autorů je spojitost prózy s dramatem zcela evidentní, když jejich romány jsou psány téměř výlučně dialogem. Dokladem toho může být práce Tadeusze Konczyńskiego *Srebrne szczyty* (1910), s podtitulem *dramatický román*, nebo kniha *Dzieje Józefa Włodzimierze Perzyńskiego*, s mystifikačním podtitulem *román*, která je v podstatě divadelní hrou, v níž existují spojovací vypravěčské části, jež jsou v textu tištěny kurzívou.

³³ Głowiński, M.: *Prace wybrane I*, kap. V – *Przekształcenia powieści realistycznej: powieść jako zespół scen*, op. cit., s. 189–190.

³⁴ Hutnikiewicz, A.: *Stefan Żeromski*, Warszawa 1967, s. 69, překlad můj.

³⁵ Krzyżanowski, J.: *Neoromantyzm polski*, wyd. 3, Wrocław 1980, s. 232, překlad můj.

(1924). Relace z toulek hrdinů v sociologicky a společensky různorodých kruzích zapadají do zdánlivě autonomních sekvencí, z nichž autor skládá strukturu prozaického textu, stávají se součástí jeho kompozičních záměrů.³⁶ Vyprávěčství pomáhá místy také výrazný naturalistický pohled (byť oproti současníkům opět jiný, osobitý) při ztvárnění lidí a společnosti, v níž žili, což platí hlavně o právě zmíněných dvou románech odehrávajících se ve Varšavě; ovšem počátky takto orientovaného pohledu musíme hledat už v Žeromského rané tvorbě, např. v próze *Stara nowella*, 1888, inspirované myšlenkami E. Zoly a H. Taina a prózami S. Dygasińskiego.³⁷ Jak připomíná Jan Detko, spisovatel v těchto textech „ukazuje, že velkoměstská hrůza může zaujmout, že v jejím odpuzujícím zevnějšku je možno nalézt mnoho zajímavých aspektů (malebnost haraburdí, skládek starého železa atd.), ale tím to pro něj nekončí, snaží se ozřejmit všechny sociální problémy“.³⁸

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

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

Jestliže Žeromski snil o rozsáhlém románovém cyklu, jenž by formou partiálních společenských sond zmapoval polskou skutečnost v jejím historickém vývoji, také další velký prozaik té doby **Władysław Stanisław Reymont** (1867–1925) spěl od drobnějších záběrů k velkým románovým plátnům, která

³⁶Srovnej Krejčí, K.: „Sjużet“ i „szkic fizjologiczny“ w twórczości Żeromskiego i Reymonta, in – Żeromski i Reymont, Warszawa 1978.

³⁷O Žeromského naturalistických počátcích píše v předmluvě k autorovým deníkům, viz – Wasilewski, A.: Przedmowa, in – Stefan Żeromski: Dzienniki, t. I, Warszawa 1953, s. 31.

³⁸Detko, J.: Temat wielkiego miasta w twórczości Żeromskiego i Reymonta, in – Żeromski i Reymont, op. cit., s. 139, překlad můj.

by ukázala nezvratné přeměny tradiční společnosti a lidí, jejichž profily se diametrálně lišily od představ platných pro stále ještě zažilé polské sarmatství.³⁹ U počátku spisovatelovy umělecké orientace (stejně jako většiny pozitivistů a jeho současníků) stály publicistické zkušenosti, doplněné zážitky z putování s kočovnými hereckými společnostmi a kontaktů se spiritisty. Práce pro noviny a časopisy, která jej živila, přivedla Reymonta do poutního místa na Jasnou Horu u Częstochové u příležitosti stého výročí kościuszkovského povstání (1794), kde získal materiál pro reportáž nazvanou *Pielgrzymka do Jasnej Góry*,⁴⁰ která se stala nově pojatým, umělecky koncipovaným publicistickým textem a autorovi přinesla jistý věhlas.

První Reymontovy prózy měly charakter realistických obrázků a skic, do nichž stále výrazněji pronikalo naturalistické vidění skutečnosti. Autor v kompozici užíval impresionistické metody záznamu reflexí života, které dynamizoval zvolna se zrychlujícím rytmem slov a souvětí, aby nakonec dospěl k tvaru povídky nebo románu. To se projevilo zejména v textech z prostředí umělecké bohémy. Např. román *Komediantka* (knižně 1896), v níž na postavě druhořadé herečky Janky Orłowské zobrazil typický fenomén té doby, tzv. bláznivé Julky,⁴¹ měl původně formu románové skici (*Adeptka*, 1892). A skica, formálně navazující na „physiologie“ francouzské, zejména v zolovské variantě, se stala katalyzačním žánrem evoluce Reymontovy prózy, postupně nasycovaným nevšedním vyprávěčstvím.

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

³⁹Polský sarmatismus byl: „... jeden ze základních typů staropolské kultury a způsobu šlechtického života, stavějící na neměnných tradičních hodnotách patriarchální rodiny a vlastenectví; životní styl zejména střední a nižší šlechty (zemanů) od 16. století. Civilizačně-kulturní vzor s výrazným ideovým i politickým nábojem, vracející se k náplni renezančního humanismu a praslovanskému odkazu.“ – Bližší viz moje heslo *Sarmatismus*, in – *Slovník polských spisovatelů* (ed. L. Štěpán), Praha 2000, s. 426.

⁴⁰Reportáž psal autor pro časopis *Tygodnik Ilustrowany*, který text tiskl na pokračování v polovině roku 1894 v číslech 24–36, knižně pak reportáž vyšla v roce 1895.

⁴¹Jde o rozervanou mladou hrdinku, umělkyni, která v prostředí bohémy hledá své místo ve světě, v němž začínají vládnout „kapitání průmyslu“. Prototyp „bláznivé Julky“, jejíž postava se objevuje v mnoha dílech polských prozaiků v období neoromantismu, vytvořil ve svém dvoudílném veselém dramatu *W sieci* (premiéra i tisk 1899) Jan August Kisielewski (postava temperamentní malíčky Julie Chomińské).

továrních dělníků (povídka Pewnego dnia) atd., byť mnohé se spíše přidržují tradice polské realistické prózy.

Dvě nejrozsáhlejší a také nejslavnější Reymontova díla – dilogie *Ziemia obiecana* (1899) a Nobelovou cenou za literaturu (v roce 1924) oceněná tetralogie *Chłopi* (1094–1909) manifestují autorův antiurbanismus. Vycházejí z morálně-filozofických postulátů Johna Ruskina (a také je v evropském kontextu ojedinělým způsobem realizují) a stavějí proti sobě autentický (tedy pozitivní) život na venkově a neautentický, nepřirozený (a tedy negativní) život ve městě. Tyto spisovatelovy názorové premisy a tematické determinace měly samozřejmě vliv i na formální stránku jeho próz, k níž se stavěl obdobně jako v poezii v období romantismu A. Mickiewicz: základem mu byla tradiční románová forma, jak ji vymodelovali velcí domácí i evropští realisté a naturalisté a jak ji ve spisovatelském podvědomí neustále živil odkaz homérického eposu, a tu pak cílenou dekompozicí restrukturalizoval – i když na první pohled je zřejmé, že v mnohem menší míře než Żeromski.

Reymontova Zaslíbená země má formu románu-studie, tedy psychologicko-sociologické sondy do společnosti ve městě-molochu, jehož tvář určuje prudký rozmach textilního průmyslu a nové mezilidské vztahy: majitelé – zaměstnanci (zejména námezdní dělníci). Je to „román bez hrdiny a bez akce“, jak tento text nazval Karel Krejčí, v němž „*kollektivním hrdinou je lodzer-Mensch*“⁴² a který vychází z hlavního postulátu naturalistů: formu kompozice určuje obsah, tzn., že struktura díla musí odpovídat reflektovanému obrazu skutečnosti, v tomto případě – pouze panoramatický obraz vykreslí složitý organismus rozvíjejícího se velkého průmyslového města. Od tradičních románových forem a typů se Zaslíbená země výrazně liší. Jak poznamenal J. Krzyżanowski, chybějí klasický syžet s napínavou zápletkou, milostné romance i kompoziční pletivo motivů, struktura je složena z množství fragmentárních „*obrazů a obrázků, skic a popisů, z nichž se skládá román o Lodži*“.⁴³ V podstatě tedy jde o „*filmový román, v něm dominuje scéna bez komentářů*“, přičemž autor se omezuje pouze na „*střih těchto scén, v souladu s rozhodující zásadou ukázat rozsáhlé panorama lodžského života, jeho zvyků a morálních zásad*“.⁴⁴

V praxi to vypadá převážně tak, že scény tvoří dialogy, pouze s nezbytnými (pro srozumitelnost) dovětky, jež ve filmovém scénáři nacházíme na levé straně:

Przemógł się wreszcie i wszedł do kantoru bankiera.

– *Szef u siebie? – zapytał witając się ze Stachem Wilczkiem.*

– *Jest. Od paru dni ciągle posyła po pana.*

– *Skończyłeś pan z Grünspanem?*

– *Dopierośmy zaczęli, jesteśmy w piętnastym tysiącu...*

– *I jeszcze nie koniec? – zapytał ze zdumieniem.*

– *Nie jesteście nawet w połowie.*

– *Nie przerachuj się, Wilczek! Ja panu dobrze życzę.*

⁴²Krejčí, K.: „Sjužet“ i „szkic fizjologiczny“ w twórczości Żeromskiego i Reymonta, op. cit., s. 122, překlad můj.

⁴³Viz Krzyżanowski, J.: Władysław Stanisław Reymont. Twórca i dzieło, Lwów 1937, s. 46, překlad můj.

⁴⁴Detko, J.: Naturalizm Reymonta, in – Reymont. Z dziejów recepcji twórczości (ed. B. Kocówna), Warszawa 1975, s. 114, překlad můj.

- *Radziłeś mi pan sam przecież trzymać się mocno.*
- *Radziłem? Ja radziłem?...*⁴⁵

Počátky takovéto kompozice v jistém smyslu dramatického textu (ve výsledku) se podle mého názoru dají vypořádat už v próze realistů. Např. v románu *Emancypantki B. Pruse* ubývá retardačních retrospektiv, a pokud existují, stávají se součástí autorova „dramatického plánu“, tzn. kompozice až divadelně či filmově pojatých aktuálních (rozuměj často publicisticky, reportážně pojatých) sekvencí vytvářejících celek. Reymont šel ještě dál.⁴⁶ Zajímá ho pouze to, co je součástí zobrazované dramatické scény. A tak často běží řetězce dialogů, jež přerušují pouze dispoziční poznámky – řečeno mluvou filmových scénářů: pravou stranu s dialogy doplňuje levá strana s režijními poznámkami o činnosti postav (viz výše poznámky o románu *Zaslíbená země*); sekvence pak autor řadí do velkých scén (kapitol). Přičemž, jak si všiml Karel Krejčí, akce, příběh, stopy, jsou v tomto Reymontově románu – stejně jako hrdinové – „*pouze prostředkem formálním, bedněním podpírajícím konstrukci románu, jejímž cílem je zachycení charakteru popisovaného prostředí. Syžetem románu je totiž společenský život Lodže, nikoli individuální příběhy jedince*“.⁴⁷ V románovém panoramatu průmyslového města, této zaslíbené země se „zlatým teletem“ nové doby, jež přerůstá v moderní apokalyptickou vizi zániku tradičních hodnot, dosud stále prezentovaných tradičním venkovem, tak převážil pohled sociologa nad psychologem, ale i nad malířem slova.

Čtyřdílný román *Chłopi*⁴⁸ vycházel ze stejných premis jako autorova dilogie: vytvořit barvitou fresku určitého společenského fenoménu se všemi aspekty a důsledky. Také v této „selské epeji“, jak někdy bývá Reymontova tetralogie označována, vyrůstala forma z tematického záběru a stala se rozhodujícím a formujícím činitelem díla. Rozčlenění románu na části *Podzim, Zima, Jaro, Léto* vychází z identifikace lidí žijících na vesnici s nadčasovými přírodními cykly a současně s průběhem liturgického roku,⁴⁹ jimž podřizují veškerou svou činnost, a přechází do literárního díla v podobě rozvržení kompozice a rytmu a toku textu. Zdánlivá chaotičnost (ve skutečnosti přirozenost, jako v přírodě a v životě člověka) volně mezi sebou propojených scén a epizod je v otevřené kompozici založena na rychlém, jakoby filmovém střihu drobných stavebních prvků (záběry ze života, události všedního dne, mžikové portréty postav, skici přírodních metamorfóz atd.), přesně v duchu naturalistického antikonstruktivismu a kategorizace přístupu tvůrce k románovému textu (kompoziční záměr, psychologický plán a zvolená forma).

⁴⁵ Władysław St. Reymont: *Ziemia obiecana II*, Kraków 1956, fragment z kapitoly XI, s. 180.

⁴⁶ Změnami ve struktuře modernistického románu – oproti románu realistickému – se podrobně zabývá Głowiński, M.: *Powieść mlodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.

⁴⁷ Krejčí, K.: „Sjużet“ i „szkic fizjologiczny“ w twórczości Żeromskiego i Reymonta, op. cit., s. 123, překlad můj.

⁴⁸ Sémantický obsah slova *Chłopi* je širší než slovo *Sedláci*, jak se tento román obvykle do češtiny překládá. Nejde pouze o sedláky, ale rovněž – a to především – o obyvatele venkova, tedy (bez pejorativního příděchu) venkovany, a také o silné jedince, tedy lidi, v nichž je „kus chlapa“.

⁴⁹ Realizace této predestinace venkovského člověka si všiml Wyka, K.: *Problemy czasowości w „Chłopach“ Reymonta*, in – *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969.

Reymont podle mého názoru v mohutném a přitom zdánlivě poklidném epickém toku základního naturalisticky formovaného textu využil všechno to, co v minulosti působilo na čtenáře a čím v Polsku k literární evoluci přispěli autoři jako Mickiewicz, Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus, Konopnicka, ale rovněž Kasprovicz a další, tzn. celou „zbrojnicí“ zděděné poetiky, od nástrojů romantických po symbolistní. Reymontova sociologická vize polské vesnice je samozřejmě odlišná od společenských sond v Panu Tadeášovi A. Mickiewicze, Panu Balcerovi M. Konopnické či Přední stráži (Placówka) B. Pruse. Karel Krejčí tuto evoluci vyjádřil na proměně lidí na vesnici (na pozadí portrétů venkovanů, jak je viděli Orzeszkowa, Prus, a Wyspiański): „*Reymontovi venkované to už je účinná síla, stále se však řídící instinktem, který ji může vést k dobrému (boj o les a o školu), ale i k zlému (samosoud).*“⁵⁰

Domnívám se, že odlišné tvarové roviny událostí, příběhů, popisů, obrázků, portrétů, scí a dalších žánrových forem v podobě fragmentů, záběrů, sekvencí a scén opět scénicky (filmově) pojatého textu krystalizují do kompaktní struktury celku, který je dynamickou freskou vesnického společenství, lidí nerozlučně spjatých s půdou, rodinou a vesnicí, jejichž rytmus neomylně určují čtvero ročních období a pravidla a zvyky liturgického ukotvení. I když proměny společnosti autor ukazuje na proměnách konkrétních lidí (první dva díly tetralogie řeší mj. konflikt generační a politicko-hospodářský, třetí a čtvrtý osobní problémy zejména ženských hrdinek a otázku vlastnictví v Podlesí, celým románem prolínají osudy Borynova rodu a vesnického společenství). Reymont dokázal vystavět efektní, až dobrodružně zacílený syžet, s maximem dramatičnosti, napětí, ale i patosu a vznešenosti epického toku, který v každé části spěje k vypointovanému rozuzlení – první část končí Borynovou svatbou, druhá bojem o les, ve třetí je čtenář svědkem Borynovy smrti, ve čtvrté se zviditelňuje Jagna.⁵¹ I když je text složen z rozsahem nevelkých částí (záběrů), celek má jednotlivý a vyvážený charakter, se stupňujícím se rytmem, který posiluje nevšední jazyk, stylizovaný z venkovského dialektu.

3 Spojnice mezi realismem a modernismem

Spojnicí mezi cestami S. Žeromského a W. S. Reymonta a už typickými modernistickými projekty rozbití tradiční prozaické formy se staly tvárné postupy některých dalších polských autorů. Většina jich vyšla z naturalismu a svými skicami, obrázky a až fotografickými portréty (často už na podloží symbolismu) mířila ke struktuře kroniky či sociologické sondy – např. **Władysław Orkan** (vl. jménem Franciszek Smerczyński, 1875–1930) v románech *W roztokach* (1903), *Drzewiej* (1912), prózách nejednou výrazně rytmizovaných a pohybujících se na pomezí reflexí reálného světa a světa mýtů. Polští naturalisté (Dygasiński, Sygietyński ad.), ale také Žeromski a Reymont, postupně dospěli k formě, která byla známá (jako nevykrystalizovaná) už v 18. století – stavějící na fragmen-

⁵⁰Krejčí, K.: „Sjużet“ i „szkic fizjologiczny“ w twórczości Żeromskiego i Reymonta, op. cit., s. 125, překlad můj.

⁵¹Srovnej mj. Matuszewski, I.: „Chłopi“ Reymonta, in – O twórczości i twórcach, Warszawa 1965 (původně 1904), nebo Lichański, S.: „Chłopi“ Władysława Stanisława Reymonta, Warszawa 1987.

tárnosti a aditivně spojovaných epizodách. Což tehdejší kritika označovala jako „honbu za epizodami, z nichž každá měla být v jiném románu“, „rozbití na tisíc kousků“, „sbírka skic spojených pouze ideově“, „kompoziční zmatek“ či „orgasmus epizod“.⁵²

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

Žánrová forma románu v *dopisech* stojí spíše na okraji hlavního proudu vývoje polské prózy v daném období a staví na zcela jiných východiscích, než autoři v období osvícenství a romantismu v celé Evropě (za všechny viz fenomén Goethova Utrpení mladého Werthera). Michał Glowiński se domnívá, že renezanse románu v dopisech má dvě příčiny: stylizaci na neliterárnost, tedy posun umělecké prózy k dokumentu, a snahu o bezprostřednost výpovědi hrdiny-vypravěče. „Každá z těchto tendencí měla jiný vztah k dopisu jako pravzoru výpovědi. V prvním případě byla důležitá především iluze autentičnosti, šlo o respektování pravidel dopisu jako prostředku obvyklého dorozumívání, v případě druhém zase o chápání dopisu ve smyslu konvence, šlo o to, nakoľik dovoľoval hrdinovi-vypravěči hovořit o svých záležitostech pokud možno bezprostředně.“⁵³ Takto postupovali ve svých prózách např. Stefan Żeromski (*Mogiła, listy i notatki*, in – Rozdziobią nas kruki, wrony..., 1895), Jan Augustynowicz (*Listy z tych czasów...*, 1915), Alfred Aleksander Konar (*Oazy*, 1906) nebo Ignacy Dąbrowski (*Felka*, 1894), když se v rámci dekompozice tradičních forem snažili sugerovat čtenáři dojem chaosu, charakteristického pro sbírky dopisů.

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

⁵² Viz mj. práce A. Potockého, A. Mazanowského, H. Trzpiase a T. Dąbrowského.

⁵³ Glowiński, M.: *Prace wybrane I*, kap. VI – Od dokumentu do wyznania: o powieści w pierwszej osobie, op. cit., s.233–234, překlad můj.

níku zmiňuje slovy hrdiny-autora: „*Jedynie ukojenie dla mnie – to pisanie tych kartek. Badam się i analizuję, jakbym był obcym sam sobie.*“⁵⁴

Stejně jako formy deníku se v románové struktuře v daném období uplatnily i vrstvy memoárové. Ty navíc autorovi umožnily potřebný odstup od vypravěče a poskytly mu východisko ke zobecnění jinak subjektivně (v ich-formě) vedeného textu. Málokdy se však forma memoárů objevuje v próze autorů polského neoromantismu ve své čisté (většinou autobiografické nebo kvazi-autobiografické) podobě (takovým příkladem může být kniha Kazimiera Przerwy-Tetmajera⁵⁵ *Otchłań. Fantazja psychologiczna*, 1900, či memoárové autobiografické aluze v povídce Witolda Gombrowicze *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, 1933), často je součástí vrstev deníkových, jako třeba v prózách – Leo Belmont: *W wieku nerwowym* (1890), Janusz Korczak: *Dziecko salonu* (1906) nebo Zofia Nałkowska: *Księżę* (1907); poněkud odlišná je situace v románu Wacława Berenta *Fachowiec* (1895), v němž se memoárové a deníkové vrstvy prolínají, i když memoárová forma je výraznější.

A byl to právě **Wacław Berent** (1873–1940), kdo se ve svých prózách snažil o formální inovace. Samozřejmě, že základem byl mj. zolovský naturalismus a jeho domácí varianta, jak ji vypracoval **Adolf Dygasiński** (1839–1902), ale rovněž postupy velkých realistů (psychologické studie z různých oblastí života). Po již zmíněném románu *Fachowiec*, s výrazně naturalistickým charakterem, se Berent pokusil o antiurbanistický román *Próchno* (1903), který měl v sondě do světa umělecké bohémy realizovat zásady dekadentního směru *fin de siècle* a metodou lyrizovaných dialogů a soustředěného dramatického napětí na rozhraní impresionistického a expresionistického stylu připravit cestu „novému umění“.⁵⁶

Náladu někdy pomáhají vytvořit i paraliterární nebo folklorní žánry, např. dopisy nebo úryvky lidových písní, např. v jedné ze závěrečných sekvencí první části Berentovy knihy *Próchno*:

*...Ludzie słów wciąż jeszcze nie rozumieją, ale każdy czuje,
że żmija dosięgła jej stóp, oplata nogi, po biodrach się ślizga.
A muzyka gra śpiewną zwrotkę. Piosnka prosta, co do połowy
wierszy opada, od połowy w górę wysokim tonem sięga – i donosi,
jak echo skargi dalekiej:*

*Zgorzała już miłość,
Tęsknota nie mija,
Z białych uczuć kwiatu
Pełnie czarna żmija.*

*Ona przechyła się, stania i opada niemal w giętym przegięciu
ciała. A skarga ta dziwna wciąż dalekim śpiewa echem:*

*Jadem ciało-ć ślini,
Jadem cię plugawi,
Mego ducha gruzy
Jadem marzeń trawi.*

⁵⁴Cit. podle Ignacy Dąbrowski: *Śmierć. Studium*, Kraków 1959, s. 144.

⁵⁵K. Przerwa-Tetmajer je rovněž autorem mnoha děl z oblasti populární literatury, jako byly mj. *Anioł śmierci*, *Król Andrzej*, *Panna Mary* ad.

⁵⁶Berent o tom psal ve svém autorském doslovu k románu *List autora „Próchna“* (otištěno v časopise *Chimera*, 1901).

*Jakiś nieludzki, blady ból kurczem obrzydzenia wykrzywia jej
twarz, brzydką w tej chwili jak u czarownicy.*

*Nietopierze rojem
Resztę krwi mej piją.*

*Czego chcesz ty?...
Na twej białej piersi
Skonać czarną zmiją!...*

*I padły te słowa, jako zgrzyt pękniętej struny. Te blado i bez-
władnie rozchylone usta, ten niuchwytny wyraz nie wiadomo:
smutku kobiety czy cynizmu aktorki!...*

Osunęła się zastona.⁵⁷

Formálně odvážnější je čtyřdílný román *Žywe kamienie* (1918), nesoucí původně titul *Opowieść rybatta*.⁵⁸ V něm Berent podle mého názoru na půdorysu středověkých románcí a tradiční balady vytvořil zajímavý konglomerát obrazů (připomínající iluminace středověkých kodexů) se strukturou složenou z prvků, jichž používali tvůrci učených teologických a medicínských traktátů, autoři legend a dávných písní, básníci-vaganti či kazatelé. Archaizovaným stylem propojil středověkou alegorii se soudobou symboličností a výrazně vypravěčský epický tok nasýtil vrstvami lyrickými i dramatickými.

Cesta k dramatickému epickému textu vyvrcholila v Berentových „biografických vyprávěních“, jako jsou *Nurt* (1934), *Diogenes w kontuszu* (1937) nebo *Zmierzch wodzów* (1939). Prozaik na základě skic, historických portrétů, odborných rozprav a povídkových záběrů vylíčil život známých polských osobností a na rozdíl od lyrizačních postupů Žeromského a soustředění se na epiku Reymonta dospěl k žánrové formě, již J. Krzyżanowski nazval *dramatický román*.⁵⁹ Podle něj šlo o maximální „kondenzaci prvků, konkrétně omezení počtu literárních postav“, jež se staly součástí „vnitřních dramat románových postav“ a vytvořily „klubko komplikovaných psychologických jevů, analyzovaných s precizností přírodovědce a ve výsledku dusících slabý syžet“.⁶⁰ Domnívám se, že jinou cestou ke stejnému dramatickému obsahu formy bylo soustředění románového syžetu do úzkého časového výseku, jak se o to Berent pokusil v prózách *Próchno* a *Žywe kamienie*, ale zejména v románu *Ozimina* (1911). Realizace tohoto záměru, při němž autor spoléhal na stylizaci platónských či novoplatónských dialogů a na archaismy a neologismy, jej sice zavedla k originální formě, ale nakonec ztroskotala na manýře. Nicméně si myslím, že to bylo potvrzení experimentů, za nimiž šli další polští prozaici.

Jedním z hledačů nového vztahu obsahu a formy v období nastupujícího modernismu se stal rovněž zmíněný **Karol Irzykowski** (1873–1944), kritik, který analyzoval literární postupy, aby je teoreticky formuloval, ale současně prozaik, jenž se snažil teoretické závěry prakticky realizovat. Svým románem *Pałuba* (1903), s podtitulem *biografická studie*,⁶¹ vytvořil hybridní, do značné

⁵⁷ Cit podle Wacław Berent: *Próchno*, Wrocław 1994, s. 173–174.

⁵⁸ Takto román vycházel v poznańském časopisu *Zdrój* (1917–18).

⁵⁹ Srovnej v této souvislosti poznámky 43 a 44.

⁶⁰ Krzyżanowski, J.: *Neoromantyzm polski*, wyd. 3, Wrocław 1980, s. 273, překlad můj.

⁶¹ Vydání kromě vlastního románu obsahovalo ještě úvodní symbolicko-groteskní novelu *Sny Marii Dunin* (Palimpsest) a doprovodné texty – komentáře *Uwagi do Pałuby*, autointerpre-

míry autotematický text inspirovaný prózami M. Prousta a J. Joyce a freudistickými psychoanalytickými metodami, oscilující mezi tragickým a komickým přístupem k ztvárňované látce, jak to kdysi bravurně zvládali např. Shakespeare nebo Molière. Autokreační a autotematické prvky se v této hledačské próze prolínají s různě variovánými psychoanalýzami postav, nastolování iluzí o kráse a ošklivosti, útěků ze života a brutálních vpádů reality se střídá s jejich demaskováním.

Základní proud vyprávění má spíše než syžetový charakter memoárový; na něj autor nasouvá vrstvy autorských analyzujících a demaskujících komentářů, doplněných dalšími úvahami a odkazy s charakterem vědeckého traktátu. Domnívám se však, že dominující je vrstva autotematická, v níž autor osvětluje techniku svého psaní, formu románu, vztahu prozaického tvaru k filozofickým a psychickým stavům autora i k poezii a literárním klišé.⁶²

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

4 Čistá forma jako ideál uměleckého tvaru

Preference žánrů a žánrových forem v polské literatuře, tedy proměnu stávajícího žánrového spektra modernistické epochy (v období polské moderny, tzn. neoromantismu), do značné míry ovlivňoval tehdy prosazovaný požadavek na tzv. *čistou formu*. To byl jeden z klíčových prvků estetiky **Stanisława Ignacy Witkiewicze-Witkacyho** (1885–1939), avantgardního teoretika umění, filozofa, malíře, ale také předního dramatika a prozaika. Čistá forma znamenala ve Witkiewiczově estetické koncepci kompozici uměleckého artefaktu z prvků (barvy, zvuky, slova, jevištní akce), které neměly žádnou spojitost s jeho praktickou a obsahovou motivací a zajišťovaly mu jednotu a integrálnost. Tyto prvky měly rozhodující vliv na autonomii díla, na něž existoval požadavek být jednotné v pluralitě, a jehož krásno chtělo v percipientovi vyvolat estetickou satisfakci.⁶³

Pojetí Witkiewiczovy estetiky, manifestované ve skicích *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919), *Szkice estetyczne* (1922) a *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1923), souviselo s jeho názory filozofickými a ontologickými. Základní úlohu v ní hrál problém bytí. Člověk je prý i sám pro sebe záhadný, z jeho přirozenosti vyplývá věčný metafyzický neklid a odpověď na otázku existence hledal dříve především v náboženství a také ve filozofii a v umění. Návrat ke starým mýtům a pověrám však není možný a umění, jenž po katastrofách (antika, renezanace) bylo odtrženo od svých metafyzických zdrojů, pouze napodobuje přírodu. Witkiewicz proto tvrdil, že zá-

taci Wyjaśnienie „Snów Marii Dunin“ i związek ich z „Pałubą“ a autorské vyznání Szaniec „Pałuby“.

⁶²Srovnej názory mj. Winklowa, B.: Karol Irzykowski. *Życie i twórczość*, Kraków 1987, Nycz, R.: Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcja krytyki i literatury, in – *Język modernizmu*, Wrocław 1997.

⁶³Estetickým systémem S. I. Witkiewicze se zabývá Puzyna, K.: *Pojęcie Czystej formy*, in – *Studia o S. I. Witkiewiczu* (red. M. Głowiński a J. Sławiński), Warszawa 1972.

chranou je nové umění, schopné umožnit člověku prožít tajemství své existence. Samozřejmě pouze tehdy, uvolní-li se od obsahu a všech podružností a začne život chápat jako čistou formu. Má to však ještě jednu podmínku: k takovému metafyzickému otřesu může dojít pouze tehdy, pochopí-li člověk, že život, svět, z hlediska ontologie, je jednotný celek, složený z mnoha jednotlivých existencí (také jednotlivých) různé kvality.⁶⁴

Witkiewiczovy teoretické názory v praxi ovlivnily jeho uměleckou tvorbu a v návaznosti rovněž tvorbu polských modernistů. Nejbližší ideálům čisté formy měly být hudba a abstraktní malba, tedy formy obsahově nejméně konkrétní. Poezie mohla čisté formy dosáhnout pouze tehdy, pokud na minimum potlačila „živel obsahu“ spojený s jazykovými znaky. Próza, hlavně román, k čisté formě dospět nemůže – proto se prý nachází mimo sféru umění. Witkiewicz, kromě desítek divadelních her, však byl také autorem několika románů: *Pożegnanie jesieni* (1927), *Nienasyconie* (1930), *622 upadki Bunga* (vyšel až 1973) a *Jedynie wyjście* (zůstal nedokončený – vznikl 1931–33, vyšel 1968). K těmto prózám se vrátím později; na tomto místě mě spíše zajímají praktické souvislosti prozaických děl s proklamovanou čistou formou, protože prozaické výpovědi se pro Witkiewicze staly texty, v nichž mohl prakticky uplatnit svoje teoretické názory a pokusit se dospět k modelu „novodobého románu“.⁶⁵

Román je podle Witkiewicze především velkou literární formou, která – vzhledem ke svému rozměru – nemůže na percipienta působit bezprostředně a vyvolat v něm „metafyzické prožitky“; lze jej tedy intelektuálně pochopit, nikoli však *jednorázově jako celek* prožít. Za novodobý, tedy už *modernistický román*⁶⁶ považoval pak takový text, který jde proti dosavadní realistické konvenci a přes „*metafyzický tvar*“⁶⁷ spěje k textu, jenž je z hlediska druhového, žánrového, ale rovněž tematického synkretický a užívá *stylistickou nadorganizaci narace*, jež je ukazatelem *metafyzického* obsahu.⁶⁸ Witkiewicz tvrdil, že je to román nasycený problémy, ideami, názory atd., že tedy působí svým obsahem.

Takovému požadavku odpovídá kaleidoskop malých literárních forem, který za určitých předpokladů vytvoří literární formu velkou, tedy román komponovaný jako množina celků nebo fragmentů žánrů jiných. Ačkoliv román jako žánr se nikdy nestane čistou formou, lze jej zkomponovat z prvků čisté formy. Román,

⁶⁴Srovnej poznámky Witkiewiczowska teoria czystej formy w teatrze, Hutnikiewicz, A.: Od czystej formy do literatury faktu, Toruń 1965, s. 147–152.

⁶⁵Autorovy názory na román jako žánr najdeme především v jeho románech a různých publicistických textech shrnutých do Witkiewicz, S. I.: Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne (vybral a připravil J. Degler), Warszawa 1976.

⁶⁶Tohoto termínu budu používat pro díla, která jdou výrazně proti realistické konvenci prózy vrcholné fáze polského pozitivismu (díla kritického realismu) a už v té době stojí na pozicích modernismu. Polští autoři pro takto zaměřenou prózu oné doby užívají názvu powieść-worek, s nímž přišel S. I. Witkiewicz, když hodnotil prózu A. Wata jako pytel (worek), „do něhož jsou bez ladu a skladu nasypané nádherně opracované různobarevné drahé kameny, kameje, bibeloty ze slonové kosti nebo čert ví z čeho“. Viz Witkiewicz, S. I.: Bez kompromisu, op. cit., s. 134, překlad můj.

⁶⁷Takový tvar měla podle Witkiewicze především díla T. Micińskiego a některé texty W. Berenta, J. Kadena Bandrowského, S. Przybyszewského, A. Struga, B. Schulze, J. Tuwima a S. Żeromského.

⁶⁸W. Gombrowicz se o Witkiewiczově snaze o novátorství vyslovil: „Witkiewicz, Schulz a já, tři lidé usilující zavést polskou literaturu na nové koleje.“ Viz Gombrowicz, W.: Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie, in – Dzieła zebrane, t. XI, Paris 1977, s. 114, překlad můj.

tvrdil Witkiewicz, „*může být totálním slepencem, a to nejen z hlediska obsahu, ale může podle mne obsahovat všechny možné žánry – od básně, dopisu, memoárů až po knižní drama a traktát*“.⁶⁹ Prostřednictvím těchto žánrů (či jejich fragmentů) text vypovídá o nejrůznějších problémech osobního a společenského života postav (zejména o konvencemi tabuizovaných otázkách, ale i o tématech historiozofických, politických, sociologických atd.), avšak neliterárně, 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*.

Proměna tematického plánu modernistického románu měla však za následek změnu v plánu formálním. Zdá se mi, jako by se autoři inspiračně vraceli k „formálnímu zemětřesení“, které způsobili svými epickými skladbami Adam Mickiewicz a další romantici (viz kapitola šestá) a převzali některé jejich kompoziční prvky a postupy. To je východisko oné, jak to polští autoři hodnotí období neoromantismu vyjadřují, poetizace, lyrizace, symbolizace, mnohomluvnosti atd. Witkiewicz usiloval o to, aby se i v románu co nejuplněji obrazily programové postuláty čisté formy, aby i román byl „*čistě uměleckým jazykovým dílem, které se bude od poezie lišit pouze nepřítomností rýmu a rytmu*“.⁷⁰

Zdánlivá totální dekompozice žánru („zhroucení kompozice“) vedla (opět ke zdánlivému) chaosu, který se stal jedním ze základních prvků výstavby modernistické prózy, resp. románu. Vytváření kaleidoskopu různých žánrů, jejich fragmentů, citátů, digresí a publicistických či vědeckých vsuvek a experimentálních naračních sekvencí se pro autory nestalo uměleckou činností, spíše hrou, již ještě více zdůrazňovali, že přece nejde o nic důležitého, „pouze“ o fikci.

5 Dekompozice v modernistickém románu

Už výše jsem naznačil, v souvislosti s fenoménem čisté formy, obecné principy, k nimž mířila próza v postmodernismu. A dospěl jsem k závěru, že většinu z toho, co charakterizuje postmodernismus v literatuře, odstartovali a do značné míry rozvinuli autoři na „úsvitu“ modernismu (v období moderny) – především vztah autora a čtenáře k textu, pojetí jeho fiktivnosti (autentičnosti), kompozice atd.⁷¹ Antitradicionalismus polské modernistické prózy vycházel ze změny úhlu zobrazování skutečnosti. Ve fázi realizace to znamenalo ostrou polemiku s prózou syžetovou, realistickou, již však autoři často prezentovali jako uměleckou zábavu, hru (byť vedenou formou parodie či ironie),⁷² takže čtenář si nikdy nemohl být jist, zda jde o zobrazení reality, nebo o vyslovenou fikci, ani zda autor text myslí vážně, nebo jde o legraci.

Došlo rovněž k přehodnocení místa syžetu v rámci prozaického vyprávění. V tradiční próze byl syžet podstatný (čtenář se ptal – o čem text je?), modernistická próza dala prim způsobu vyprávění (čtenář se mohl ptát – jak je text

⁶⁹ Witkiewicz, S. I.: Bez kompromisu, op. cit., s. 142, překlad můj.

⁷⁰ Tamtéž, s. 169, překlad můj.

⁷¹ Srovnej obecně např. in – Eile, S.: *Modernist Trends in Twentieth Century Polish Fiction*, London 1996.

⁷² Zajímavé jsou v tomto kontextu názory Głowiński, M.: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.

vyprávěn?), tzn., že prvoplánový nebyl příběh (story), nýbrž originalita textu – jeho struktury, kompozice, stylu, jazyka atd. Záměrem autorů (ve smyslu genologickém, který nás zajímá) není kompozice nové formy, nýbrž totální dekompozice forem stávajících, bez ohledu na výsledek, tzn. v komunikačním procesu bez ohledu na čitelnost nebo nečitelnost výsledného textu.

Modernistická próza⁷³ prošla podle mého názoru, v závislosti na historickém vývoji, třemi evolučními stadii: první můžeme identifikovat v tvorbě některých autorů období neoromantismu, tedy polské moderny (kromě dalších, jak uvedu níže, především **Stanisława Przybyszewského**); druhé je třeba vyhradit pro tvorbu autorů, jimiž jsem se zabýval v části 3 této kapitoly (především **Berenta a Irzykowského**), s počátky v neoromantismu a pokračováním v období meziválečném; třetí, logicky se nabízející stadium tvoří spíše ponorná řeka tvorby po druhé světové válce (do prvních projevů postmodernismu), která modernistické plody vydala zpočátku především u autorů emigračních, když v Polsku tyto tendence na čas výrazně zpomalil program socialistického realismu a následně snaha spisovatelů vůbec se vymknout z jeho rámce (viz mj. tzv. malý realismus).

Už pro první stadium je charakteristická změna struktury díla – dochází k segmentaci syžetu na časově ohraničené scény, které měly reflektovat prchavost okamžiku; stejně tak se rozpadal tok vyprávění: role vypravěče v mnohém přecházela na postavy, individualizovala se a dostávala tvar na jedné straně dialogu, na druhé nepřímé řeči; s tím šla ruku v ruce proměna jazyka (přechod od spisovné normy k jazyku hovorovému a dialektům, částečně k jeho archaizaci a vulgarizaci).⁷⁴ Tvorba autorů ve druhém stadiu (viz výše) tyto změny prohloubila a došlo k dekompozici i ve smyslu genologickém. Segmenty syžetu často tvoří celky nebo fragmenty žánrů jiných, mění se estetický systém díla a vztah čtenáře a autora k textu (nečitelnost, otevřenost, spíše „nedokončenost“ kompozice), stírá se hranice mezi autentičností a fiktivností díla, v tematickém plánu dochází k nástupu (v první fázi) autotematičnosti.

Domnívám se však, že z prvního a druhého vývojového stadia se v první třetině 20. století vydělila skupina autorů, kteří (jako by mimo hlavní, obecně platný evoluční program) předběhli dobu i vývoj změn v literatuře (de facto je musíme zařadit – nikoli časově – do třetího stadia), provedli důraznou a komplexní dekompozici prózy z pozice druhé (literárních rodů) i žánrové (literárních žánrů a žánrových forem), na hlavu postavili dosavadní konvence a vytvořili solitérní jevy, k nimž se pozdější autoři už plně modernistického (ale také postmodernistického) rámce chápání uměleckého díla neustále vraceli a mnohdy, jak je to možno pozorovat u některých děl současných, vracejí dodnes.

Takto chápaná dekompozice polské prózy (románu) se nejvýrazněji projevila v dílech **Tadeusze Micińskiego** (1873–1918) *Nietota. Księga tajemna Tatr* (1909–10) a *Xiędz Faust. Powieść* (1913), **Romana Jaworského** (1883–1944) *Wesele hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości* (1925) a

⁷³Tento pojem, jak jsem už naznačil výše, v žádném případě neztotožňuji s prózou v období polského neoromantismu (tzv. Młoda Polska), tedy v období „moderny“, které se v dějinách polské literatury obecně kryje s „modernismem“ v úzkém významu literárněhistorického vývoje polské literatury, nýbrž jej chápu jako výraz pro díla modernistická ve smyslu pojetí tohoto jevu, jak jsem jej definoval výše.

⁷⁴Srovnej mj. Głowiński, M.: *Powieść młodopolska*, op. cit., obecněji Trzynałowski, J.: *Rozważania nad semiologią powieści*, Wrocław 1976.

Stanisława Ignacy Witkiewicze (1885–1939), o nichž jsem se již zmínil – *Pozeganie jesieni* (1927), *Nienasylenie* (1930) a *Jedynie wyjście. Powieść* (vznikla 1930–31, vyšla 1968). V jejich úsilí později pokračovali Bruno Schulz a Witold Gombrowicz, kteří – i když podle mého názoru zůstali navždy modernisty (tedy ještě v zajetí avantgardní estetiky) – předznamenávali nástup postmodernismu v polské literatuře.

Podívejme se na posuny v žánrové struktuře polského modernistického románu na modelu prózy **Tadeusze Micińskiego** *Nietota*. Soudobí kritici (Z. Brodzki, S. Kolaczowski, T. Nalepiński ad.)⁷⁵ ji označili jako *anti-text*, bez konkrétního obsahu, s nanejvýš memoárovou narácí, *román-slepenec*, sestavený jako cyklus výpovědí, které mají charakter různých literárních a metaliterárních žánrů, *nerománový chaos*, spočívající v náhodně vytvořené mozaice epizod a mlhoviny slov.⁷⁶ V čem byla tato próza odlišná od prozaických textů pozdně pozitivistických (z období realismu a kritického realismu), tedy novátorská? Domnívám se, že především:

1. v odlišné kompozici, již tvořila jakoby náhodná mozaika ucelených výpovědí, celků i fragmentů jiných žánrů, zejména malých prozaických forem, jimiž prolínaly digresní vsuvky;⁷⁷
2. v nově koncipovaném naračném toku, zbaveném dynamiky, dramatických vrcholů a závěrečné pointy, v němž syžet hrál podružnou úlohu;
3. v narušení zásad platných pro odlišné literární žánry a v setření hranic mezi literárními druhy, tzn. v nasycení výchozího prozaického půdorysu lyrickými vrstvami a v ingerenci dialogů do vrstvy typicky epické.⁷⁸

Tyto fundamentální zásady podmiňovaly výsledný proces: totální dekompozici (destrukci) románu jako žánru, harmonující s vyhraněnými pokusy evropské avantgardy. Evidentní je spojitost se snahami evropských modernistů (jistě šlo v některých momentech o souběh s nimi), kontinuaace surrealistické metody nezávazného, volného toku asociací (jako by převzaté z pásem G. Apollinaira),⁷⁹ silvičnost kompoziční metody, podle níž se (vzorem dávných silva rerum) na půdorysu epického vyprávění vedle sebe ocitají autonomní povídky, memoárové fragmenty, 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.

To všechno – složeno zdánlivě náhodně a chaoticky v mozaiku či možná kaleidoskop, tedy v originální intertext – dostává, díky originální jazykové a stylistické interpretaci, nelyrický a neestetický (v klasickém pojetí) charakter, blízký

⁷⁵Viz např. názory Kolaczowski, S.: *Piśmiennictwo polskie 1919–1930*, in – Wyspiański, Kasprowicz, przegląd (red. S. Pigoń), Warszawa 1968.

⁷⁶Dílem T. Micińskiego z různých aspektů se zabývá kniha skic Studia o Tadeuszu Micińskim (red. M. Podraza-Kwiatkowska), Kraków 1979.

⁷⁷Abych přeče jen uvedl věci na pravou míru: už W. Scott uváděl do svých románů transformace jiných žánrů, např. písní-apokryfů, a J. R. Kipling do svých monologů, dynamizovaných způsobem „narrative-in-action“ vkládal autonomní části – povídky.

⁷⁸V tomto smyslu je zajímavé srovnání s názory M. Głowińskiego na prózu T. Micińskiego, in – Głowiński, M.: *Powieść młodopolska*, op. cit.

⁷⁹O avantgardních kořenech polské modernistické prózy píše Janaszek-Ivaničková, H.: *Avantgardní tendence v polské próze*, in – *Problémy literárnej avantgardy*, Bratislava 1968.

(kdybych opět vedl spojnice se západoevropskou tvorbou) tvůrčí metodě např. J. Joyce v jeho *Ulyssesovi*. M. Głowiński v této souvislosti hovoří o Micińského textu v jeho prózách jako o komplexu výpovědí, který měl být románem, ale ve skutečnosti místo plynulé narace vytváří „povídkový cyklus“.⁸⁰

Tehdejšímu čtenáři se takové texty jevily jako nečitelné, nestravitelné, nerozšifrovatelné, nesmyslné etc., kritice pak jako totální negace žánru (románu) a „přestup“ do jiného literárního druhu, do poezie, do půdorysu poemy, případně básnických memoárů s uvolněnou otevřenou formou, která může připomínat textový tok románu-řeky⁸¹ s mnoha digresními meandry a slepými rameny.

Do kontextu meziválečných avantgardních snah zapadl román **Romana Jaworského** (1883–1944) *Wesele hrabiego Orgaza*. Inspiračním východiskem se Jaworskému stal známý obraz El Greca Pohřeb hraběte Orgaza, tedy dílo, které také (v jiné kategorii, výtvarné) rezignovalo na tradiční zobrazení skutečnosti a přineslo originální a nově koncipovanou reflexi autorovy vize o skutečnosti. Někteří soudobí kritici připomínali, že Jaworského román je výrazem kompozice spíše intelektuální než umělecké. Myslím si však, že to nic nemění na skutečnosti Jaworského směřování: šel, stejně jako T. Miciński před ním, stejnou antitradicionalistickou cestou od dekompozice klasické románové struktury k modernisticky koncipovanému intertextu, ale odlišným katalyzačním postupem, totiž prostřednictvím *grotesky*,⁸² která reflektovala v té době nastupující katastrofické tendence v polské literatuře.⁸³ M. Głowiński tuto tendenci označil jako „katastrofismus buffo“ a román pak jako „*vůbec první katastrofický román v Polsku*“, i když ne „*první knížka blízká duchu katastrofismu*“, neboť úvahy o krizi evropské kultury i domáci humanistické tradice se v té době objevovaly už poměrně často; Jaworského grotesku pak typologicky zařadil do podkategorie tragické grotesky a charakterizoval ji jako *výsměšný epitaf*, parodii přežitého pseudobásnického stylu autorů období polského neoromantismu, jež se projevuje zejména v mladopolském pseudostylu, v kvazi-básnické syntaxi a v rytmiizaci souvětí.⁸⁴

Také Jaworského text vyrůstá z negace tradičního románu, byl na jeho půdorys jako velké prozaické formy. Způsobem mozaikové intertextové (spíše metatextové) kompozice dospívá k destrukci zákonitostí a nastoluje konglomerát pestrého spektra většinou parodovaných či karikovaných žánrů a žánrových forem (např. povídka, traktát, poema, fejeton, reportáž, novinová zpráva atd.), prezentovaný jako fragmentární a záměrně zmateně seřazené vypravěčské bloky,

⁸⁰ Viz Głowiński, M.: *Powieść młodopolska*, op. cit., s. 234–239.

⁸¹ Srovnej Mayenova, M. R.: *Poetyka opisowa*, Warszawa 1948.

⁸² O grotesce hovořil Jaworski už na počátku své umělecké tvorby, v roce 1909, tedy v době, kdy groteska byla novum a polští neoromantici ji ještě neužívali; v povídce *Historia maniaków* (vyšla ve stejnojmenné sbírce, 1909) si dal jasně úkol: „skutečnou grotesku uvést do života“.

⁸³ Jak správně podotkl Kazimierz Wyka, byl to však katastrofismus odlišný od toho, který ve své básnické tvorbě prezentovali autoři tzv. druhé (vilenské) avantgardy, ale i od katastrofismu S. J. Witkiewiczze či A. Wata (viz např. jeho prózu *Bezrobotny Lucyfer*). Srovnej Wyka, K.: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

⁸⁴ Podrobněji viz Głowiński, M.: *Drwiące requiem dla historii* (O „Weselu hrabiego Orgaza“ Romana Jaworskiego), cit. podle – týž: *Prace wybrane V*, kap. II, Kraków 2000, s. 169–183, překlad māj.

dialogické a monologické sekvence. Tento proces podporují specifická narace, změněná úloha vypravěče a originální jazykové vrstvy textu.⁸⁵

Podle mého názoru dochází v Jaworského próze (ale rovněž v textech Micińského a Witkiewicze) k paradoxu: autor se čtenářem v rámci komunikačního procesu na jedné straně vůbec nepočítal, ignoroval ho (to už je signál postmodernistické hry pro hru, autora se sebou samým, bez ohledu na čtenáře), na druhé straně však užíval způsobu narace, jíž se (jako např. v memoárech nebo ve vypravěčských zánrech) na něj přímo obracel. Metatextová kompozice je rámována (a také nezvykle dotvářena) formálním členěním na kapitoly či oddíly, jejichž tituly, připojené dedikace, mota, poznámky a vysvětlivky pod čarou se ukazují jako exhibiční parodie, tedy cílené provokace čtenáře;⁸⁶ percipient je autorovi lhostejný a naopak jemu je jedno, co „bláznivý“ text spisovatele obsahuje. Úsilí o bezprostřední kontakt s adresátem díla, na němž autorovi nezáleží a v jistém smyslu se od něj distancuje, podporuje jazyk, který zahrnuje prostředky všech dostupných útvarů a stylů a jazykových hříček.

Jazykovou rovinou Jaworského románu se zabývala také Krystyna Kardyni-Pelikánová, která na rozdíl od Boleckého, ale v souladu s Głowińským, nalézá groteskní uchopení i v jazykovém materiálu, vysmívajícího se zvláště jistému manýrismu mluvy v období polského neoromanismu – uvádí některé originální posuny, např. poetismů, kalamburů, paradoxů, nonsensů a dalších příkladů lingvistické grotesky autora.⁸⁷

W. Bolecki se domnívá, že v Jaworského románu ve stylistickém uchopení jazykových prostředků jde přímo o invazi metaliterárních stylů, zvláště novinářských. Při srovnání s postupy T. Micińského tvrdí: „*Jestliże Miciński paroduje románové idiolekty, Jaworski przedmętem parodické stylizace čini veškeré žánry písemnictví – dokonce parodie novinářského stylu se skládá z několika variant. [...] Vedle mnohomluvnosti se objevuje protokolární styl, kromě archaizace – modernizace, vedle filozofické výpovědi – publicistická konvence, kromě vybrané mlvy – žargon či dialekt.*“⁸⁸ Což je pouze důkaz záměrné degradace jazyka.

O obecných aspektech románů Stanisława Ignacy Witkiewicze jsem se zmínil v souvislosti s jeho požadavky na román (ty demonstroval právě ve svém díle) ve vztahu k ideálu tzv. čisté formy (viz část 4 této kapitoly); také mnoho rysů jeho tvorby je shodných nebo podobných těm, jež jsem glosoval v poznámkách o textech Micińského a Jaworského. Spisovatel se vždy hlásil k inspiračnímu východisku Micińského próz, i když soudobá kritika (např. K. Czachowski, E. Breiter, ale také básník J. Lechoń) jeho formální experimenty srovnávala s Proustem, Joycem a doma s Przybyszewským, Irzykowským či Kadenem-Bandrowským. Román *Pożeganie jesieni* označovala jako pseudoromán, prózu *Nienasycenie*

⁸⁵Metatexty v Jaworského románu se mj. zabývá Klosiński, K.: O funkcji matatekstów w powieści Romana Jaworskiego „Wesele hrabiego Orgaza“, in – Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku (red. T. Bujnicki), Katowice 1987.

⁸⁶Např. dedikace celého románu je určena moudrým Indiánům, kteří přežili civilizační pogrom, k nimž jediným se autor může obracet polsky, v titulech kapitol se rýmuje a vytvářejí jazykové hříčky.

⁸⁷Viz Kardyni-Pelikánová, K.: Wesele hrabiego Orgaza Romana Jaworskiego w świetle českých dážď do stworzenia prozy awangardowej, in – táz: Spotkania literackie, Brno 2000, s. 67–83.

⁸⁸Bolecki, W.: Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym (opravené a rozšířené vydání), Wrocław 1996, s. 94, překlad můj.

jako psychologický dokument, i když na druhé straně jí (a nejen jí a nejen Witkiewiczovi) vyčítala nedostatek psychologických vrstev, protože postavy jsou prý pouze loutkami v rukou všemocného vypravěče. Přesto (nebo z dnešního hlediska právě proto) se o Witkiewiczovi hovoří jako o pokračovateli v rámci proudu polské psychologické prózy, jehož texty prohlubují tradice polského psychologického románu a nastolují do té doby neznámá literárně-poznávací řešení.⁸⁹

Na závěr bych se chtěl zmínit ještě o jednom aspektu, který v modelu dekompozičního řešení románových forem Micińského, Jaworského a Witkiewiczových próz vedl k jejich nečitelnosti a statičnosti v komunikačním procesu autor – čtenář. Jde o oscilaci mezi vrstvami fantastičnosti a reálnosti ve struktuře textových výpovědí, již tehdejší průměrný percipient nebyl schopen pochopit, neboť nemohl rozlišit vrstvy fiktivní a autentické, a tudíž autorům nedůvěřoval, tzn. jejich díla neakceptoval.

Nejvýrazněji tento rozpor vystupuje do popředí v modernistickém pokusu T. Micińského o restrukturalizaci formy historického románu v textu *Wita* (dokončil jej 1913, ale vyšel až po smrti autora v roce 1926). Jak připomíná W. Bolecki, originální prolnutí obou vrstev vyvolalo všeobecný odpor. Ale sotva uplynulo jedno desetiletí, na Micińského (a další autory takto orientovaných próz) navázal mj. Teodor Parnicki, aby v rámci dalších posunů ve struktuře historického románu a dekompozičních zásahů do ní vytvořil smělou a čtenáři vřele přijímanou koncepci historické fantastiky.⁹⁰

6 Groteská jako univerzální stylistický a genologický jazyk

Synkretický charakter modernistické estetiky se projevil ve vytvoření formy, která realizovala jednotu v mnohosti, tedy v literatuře (konkrétně v modernistickém románu) dekompozicí potenciálních žánrů a následnou kompozicí z kaleidoskopu částí dospěla k novému celku. Přičemž využila téměř všech známých historických postupů exprese jako katalyzátoru pro vznik transformované, rozuměj nové, originální reflexe aktuální skutečnosti. Mezi nimi (zpočátku téměř utajeně, pod maskou parodie, karikatury a dalších ozřejmovaných označení) se nejúčinnějším nástrojem modernistického a posléze postmodernistického prizmatu stala groteská.⁹¹

Tento fenomén mě v tomto případě nebude zajímat jako vyhraněná žánrová forma, nýbrž jako estetická kategorie (a zároveň soubor nástrojů), která v období, jež se v této kapitole stalo předmětem mých úvah, usnadňovala dekompozici stávajících žánrových struktur a pomáhala vytvářet žánrové formy nové. Takto působila groteská v polské literatuře už od středověku (viz např. skladbu *Rozmowa Mistrza ze Śmiercią*), na přelomu renezanace a baroka se stala výrazným formačním činitelem sowizdrzalské literatury, v některých případech ba-

⁸⁹Viz názory a srovnání in – Bolecki, W.: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, op. cit., s. 44–49.

⁹⁰Bolecki, W.: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, op. cit., s. 46–47.

⁹¹Pro poznání pozadí a vývoje groteský odkazují na četnou literaturu, mj. Kayser, W.: *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Hamburg 1960; Thomson, Ph.: *The Grottesque*, London 1972; Sokół, L.: *Groteská w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973.

rokní poezie, cizí nebyla ani autorům romantickým. Nicméně se domnívám, že z podtextu vešla mezi činitele hlavního kompozičního plánu (dekompozičního a vzápětí kompozičního procesu) až s díly modernistickými.

V této nové souvislosti se nejprve vrátím k dílu **Romana Jaworského**: všimnu si již zmíněné sbírky povídek *Historia maniaków* (1909), která vycházela z postulátů polského expresionismu, ale ve výsledku překročila jejich rámec a stala se originálním (a zároveň musím dodat, že individuálním) modelem postupu při kompozici modernistické prózy.⁹² Pro tehdejšího čtenáře (stejně jako u dalších fenoménů polského modernistického románu) to byla strukturální vrstva, k níž jen těžko hledal klíč, protože stála mimo dosah jeho dosavadní estetické zkušenosti. Ale byla to právě groteska, která Jaworskému pomohla (a je to znát i na jeho pozdějším románovém díle *Wesele hrabiego Orgaza* – viz předchozí část této kapitoly) vytvořit originální vypravěčský proud a také osobitou kompozici celku v rámci zvoleného žánru.

Pro vypravěčský postup Jaworského povídek je charakteristický pohyb v meandrech, v nichž se fragmenty a sekvence skládající syžetovou mozaiku buď zeslabují, nebo naopak zesilují, tedy vystupují do prvního plánu narace a do popředí zájmu vypravěče. Jaworski se prostřednictvím grotesky dokázal pohybovat na hraně strohého prozaického realistického a básnického fantastního stylu, kontrastně využil prvků literatury umělecké i triviální a představil iluzi autenticity, která nepocházela ze skutečnosti, neměla reálný předobraz, nýbrž se rodila z originálních, pouze fiktivních nápadů autora.⁹³

Podle mého názoru je evidentní, že Jaworski chápal grotesku jako prostředek nikoli komiky, vtipu či parodie, ale jako nástroj posunu narace (vyprávění obstarávají podivně smutné postavy), který jde proti zakořeněným zvyklostem veristické estetiky. Posun se také neodehrává v rovině jazykové, ale motivické. Autor si vybírá z rozsáhlého repertoáru divadelního a karnevalově-maškarního: nejfrekventovanější jsou různé převleky, masky, loutky, hra jako taková, pantomima, tanec, operetní manýry, maškaráda atd. Minimálně jsou přítomny motivy (jinými autory užívané) z oblasti gotické fantastiky a secesní emblematicky (tedy ornamenty).

Groteskní prvky, motivy či postupy, narušující obecně akceptované estetické principy a vytvářející novou estetiku literární, najdeme v dílech více polských autorů z doby před první světovou válkou (Nowaczyński, Makuszyński, Orkan, Przerwa-Tetmajer, Kasproicz ad.). W. Bolecki spatřuje groteskní rysy také v dílech **Tadeusze Micińskiego**, v nichž je jiní literární historici nenacházejí. Poznává, že groteskní, původně „*expresionistické motivy (démoničnost postavy, deformace reality, ostré barevné kontrasty, menippské prvky, žánrová, stylistická a významová hybridnost) nepochybně vycházejí z různých tradic grotesky v umění*“.⁹⁴

Myslím si, že modernisticky pojatá groteska byla jedním z účinných nástrojů hyperbolizace situace, kompozice a přesahů v rovině druhové a žánrové rovněž

⁹²Viz Głowiński, M.: Wstęp, in – Roman Jaworski: *Historia maniaków*, in – Głowiński, M.: *Porządek – chaos – znaczenie, Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.

⁹³Další srovnání Kłosiński, K.: *Wokół „Historii maniaków“*. Stylizacja. Brzydota. Groteska, Kraków 1992.

⁹⁴Bolecki, W.: *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 147, překlad můj.

v meziválečném období. Navázala na etapu z počátku 20. století, vytvořila však některé kvalitativně nové výsledky. Pojala zobrazovanou skutečnost v uměleckém (literárním) tvaru jako svědectví o rozvratu, dehierarchizaci, které se jeví nikoli jako celek, nýbrž amorfni, náhodně vedle sebe se nacházející fragmenty hodnot, situací atd., signalizující jejich neodvratný zánik. Z hlediska své teorie čisté formy k ní přistupoval S. I. Witkiewicz, na hranici (za hranicí) únosnosti – v rámci komunikačního procesu literárního díla – ji ve službě avantgardní destrukce dotáhl Aleksander Wat a do polohy univerzálního prostředku ji posunul Witold Gombrowicz.

Stanisław Ignacy Witkiewicz termín groteska neuznával, pro něj to byla kategorie integrálně zahrnutá do jeho zvláštního systému filozofického a uměleckého,⁹⁵ s východiskem v negaci a deformaci realistických a naturalistických uměleckých konvencí minulosti. Zavrhl dosavadní pojetí přístupu autora ke kompozici, vyprávění i postavám a do průsečíku reality a nadreality postavil loutky, masky, které se však paradoxně staly nositeli jeho vážně míněných filozoficky i psychologicky motivovaných názorů. Skutečnost prezentoval Witkiewicz jako smlouvenou hru, reflexi o ní uvedl do permanentního disharmonického stavu prostřednictvím parodie, karikatury, mystifikace a démonizace, což se odrazilo v cíleném dekompozičně-kompozičním procesu proměny formálního plánu jeho děl.⁹⁶ To vše na pozadí katastrofické vize (obdobný charakter má groteskní podloží děl Jaworského a Micińského), která s postupujícím zánikem metafyzických hodnot předvíдалa mechanizaci a unifikaci společnosti (dnes bychom řekli globalizaci mechanismů jejího fungování).

Domnívám se, že tam, kde končila Witkiewiczova destrukce stávajících estetických konvencí (v teoretické i praktické rovině, tam pokračoval se svou (z dadaismu vycházející) futuristickou aplikací grotesky) **Aleksander Wat** (vlastním jménem Chwat, 1900–1967). Příkladem dotaženým téměř ad absurdum je jeho debut *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* (1920). Jeho místo v kontextu meziválečných avantgardních proudů je poměrně nejasné. Např. sám Wat, když toto dílo komentoval, uvedl názor Cz. Miłosze „to je přece secese“.⁹⁷ W. Bolecki hovoří o „futuristickém“ konci Mladého Polska.⁹⁸ Myslím si, že každopádně jde o prezentaci nikoli obdivu k zázrakům techniky, ale spíše o imaginativní provokaci z rodu Rimbaudovy nebo Baudelairovy poezie, poskládanou z nejrůznějších prvků snad všech kultur v dějinách evropské civilizace, jak dokládá krátký úryvek ze skladby:

JA. Stara klempa, drapiąc różowe, tłuszczem sfaldowane kolano, zza lady rzuciła na mnie pąsowe spojżenie Messalin.

JA piję haustem granatowy poncz. JA PIĘKNY JAK NIEBIESKIE PIĘKNO PĘKNIĘTEGO ANTYKU.

PONURE WĘDRÓWKI. Scytowie okrakiem na drobnych wiochrach, zady zdrowe a pachnące, owłosione u dołu nogi mogą

⁹⁵Srovnej Hutnikiewicz, A.: Od czystej formy do literatury faktu, op. cit.

⁹⁶Viz např. Speina, J.: Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura, Toruń 1965.

⁹⁷Wat, A.: Coś nieco o „Piecyku“, in – Ciemne światło, Paris 1963, překlad můj.

⁹⁸Bolecki, W.: Pre-teksty i teksty, Warszawa 1998, op. cit.

*cię pewnych nieszpórów grynszpanowego wieczoru przenieść w zamorskie diamentowe krajiny.*⁹⁹

Autor použil grotesku k šokování čtenáře, k totální destrukci obsahové i formální struktury textu, všech vrstev výpovědi v něm obsažených, k negaci hodnot kultury jako takové. Že se Wat ocitl až za hranicí, kam lze artefakt komunikace dovést, svědčí skutečnost, že groteskní deformace v amorfní struktuře jeho dalších děl, např. povídek ze sbírky *Bezrobotny Lucyfer* (1927), se změnily v pouhou stylizaci.

Zcela novou etapu v dějinách polské grotesky (i když jiné než aplikoval Jaworski nebo Wat, nicméně stále v rámci modernistické prózy) otevřel podle mého mínění svým dílem **Witold Gombrowicz** (1904–1969). Na tomto místě si několika poznámkami všimnu (kromě obecných souvislostí) pouze aplikace grotesky v jeho prvním románu *Ferdydurke* (1937), iniciujícího metodu groteskního vidění světa a permanentního zápasu člověka s absurditou společenských konvencí a také zápasu s formou literárního díla (románu).¹⁰⁰

Gombrowiczovo chápání grotesky se realizuje v rovině estetické, filozofické a samozřejmě literární. Ale vždy jde o *formu*, o fenomén, který modeluje člověka, i výpověď o něm. Jerzy Jarzębski se domnívá, že autor stál na počátku své literární dráhy před dilematem: buď přijmout formy v literatuře už známé (ty však zavrhoval, protože svou konvenčností ztratily schopnost nést jakoukoliv *informaci o tvůrci*, což pro něj bylo podstatné), nebo vytvořit formu novou (v tomto případě si byl vědom úskalí omezenosti experimentu a až otrocké závislosti na něm). Vyřešil to prý kompromisem: převzal literární formy stávající, ale užíval je jakoby v uvozovkách, „*pouze jako svérázné médium, přičemž informační funkci svěřil deformacím formy*...“¹⁰¹

Myslím si, že právě ony *uvozovky* či *svérázné médium* znamenají specifický groteskní přístup Gombrowicze k reflexi skutečnosti. Autoři před ním (mj. Witkiewicz nebo Jaworski) používali grotesku jako křivé zrcadlo pro vize s katastrofickým koncem; on ji chápal jako dynamický a výhodný nástroj s obecnou platností, tedy jako *univerzální stylistický a genologický jazyk*. Gombrowicz si od počátku dobře uvědomoval, že zcela zavrhnout formu nelze (proto jeho kompromis-experiment); ovládnout ji se však v podstatě rovná osvojit si ji, brát to, co jsme převzali, jako spontánní a to, co je umělé, jako přirozené. Na druhé straně avizoval, že „*umění tedy také může, ba dokonce musí, skutečnost bořit, rozkládat ji na prvočinitele, stavět z nich nové, nesmyslné světy*...“¹⁰² A budoval je na principu kontrastu jevů: humor – vážnost, komedie – tragédie, krása – ošklivost. Na rozdíl od málo komunikativních textů Micińského, Jaworského a

⁹⁹ Aleksander Wat: Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka, część pierwsza, cit. podle Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki (ed. H. Zaworska), Wrocław 1978, s. 228.

¹⁰⁰ Srovnej např. Mencwel, A.: Antygroteska Gombrowicza, in – Z problemów literatury polskiej XX wieku 2 (red. A. Brodzki a Z. Żabicki), Warszawa 1965.

¹⁰¹ Jarzębski, J.: Między chaosem a formą, in – *týž*: Powieść jako autokreacja, Kraków 1984, s. 20–21, překlad můj.

¹⁰² Cit. podle Witold Gombrowicz: Dziennik (1953–1956), Paris 1957, s. 269, překlad můj.

Witkiewiczze to ovšem byly reflexe sdělné díky půdorysným matricím známých forem, které čtenáři signalizovaly klíč k jinak neznámé struktuře.¹⁰³

V předchozí části této kapitoly jsem naznačil, že i když Gombrowicz v mnohém předznamenal postmodernismus, charakterem svého díla zůstal na pozicích modernismu. Podstatné charakteristiky, jichž jsem použil pro modernistické romány Micińskiego, Jarowského a Witkiewiczze, platí i pro Gombrowiczův román *Ferdydurke*. Přece jenom však existují podle mého názoru rozdíly, které toto dílo posouvají na modernistické úsečce evoluce polské prózy dál. Především – text prózy byl sice strukturně jasným útokem proti tradicím (zejména realistickeho románu), ale dospěl nikoli k otevřené, nýbrž ke kompozičně propracované a umělecky ukončené formě. Dále – textové segmenty nestály vedle sebe náhodně, seřazeny na principu mozaiky; syžetová linie probíhala výsledným tvarem autonomně a samostatně postavení měly i digresní povídky.

Ne chaos, ale zákonitost panují ve vedení vyprávění. Gombrowicz přísně odlišoval autorský a románový part; rozbil proto narativní já do tří subjektů: já-autor, já-vypravěč a já-hrdina. Flexibilně tak dokázal měnit pohledy na skutečnost a tím i charakter výsledné reflexe, tedy sdělení. Domnívám se, že tímto trojkřídelem se rovněž relativizoval opoziční postoj autora k fikci a autentičnosti. Pokud se čtenář domníval, že odhalil biografickou vrstvu románové struktury, autor tento pocit vzápětí zpochybnil – právě prostřednictvím grotesky, jejich schopností výpověď zlehčit, parodovat, nasměrovat k absurditě, nonsensu.

7 Avantgardní destrukce básnického systému

Jestliže snahy S. I. Witkiewiczze a dalších prozaiků o „novodobý“ modernistický román vyústily do závažných změn ve struktuře prózy obecně, na poezii útočili příslušníci avantgardních proudů sdružených v různých skupinách a kolem časopisů, po první světové válce zejména tvůrci tzv. krakovské avantgardy. Také oni odmítali tradici a tradiční konvence, ale z jejich umělecké činnosti byly zpočátku nejviditelnější (a také nejlépe identifikovatelné) ideové a básnické programy, nápady a koncepce.

Mostem k nim se staly v počátcích zkušenosti evropských a později i polských expresionistů, v Polsku zejména literátů kolem poznaňského časopisu *Zdrój*, např. S. Przybyszewski, Z. Przesmycki-Miriam, Witold Hulewicz, Jan Stur, Zenon Kosidowski, Stanisław Kubicki nebo J. Kasprowicz; volněji s nimi byli spojeni Józef Wittlin a Emil Zegadłowicz. Expresionisté však ideově navazovali (zduchovnělou a spiritualistickou variantou) na polský romantismus, zejména na mystický evolucionismus Słowackého *Genezis z Ducha*, potažmo na polský neoromantismus. Formálně se snažili o deformace ustálených kompozičních schémat, o disonance, ale výsledkem často byla mnohomluvnost a pateticko-hyperbolický styl s nadměrným užitím abstraktních pojmů, bez dobových reálií a konkrétních prvků. Např. mnohomluvnost se projevovala už v titulech básní, jak o tom svědčí tvorba **Emila Zegadłowicze**, která se stala pro tuto etapu vý-

¹⁰³Srovnej názory Kijowski, A.: *Strategia Gombrowicza, in – Problemy literatury Polski Ludowej*, Kraków 1975.

voje polské poezie a pro tento projev příslovečná (tituly měly, včetně podtitulů někdy i padesát slov).

Další fáze vývoje avantgardní poezie se odehrávala v režii futuristů – ti po vzoru svých italských a ruských kolegů prosazovali na tu dobu mnohdy smělé básnické experimenty, provázené agresivní poetickou strategií, morálními a estetickými provokacemi a skandály. Futuristům, kteří prošli přes etapu tzv. formismu,¹⁰⁴ kladoucího důraz na formální stránku díla, šlo především o vytvoření nového básnického jazyka (obrat k volnému verši, výraznému rytmu, neobvyklému lámání do veršů a k prozaizaci poezie) a odvrhnutí daných pravidel logiky, skladby i pravopisu, tzn., že došli ke kompozicím a formám např. na základě podobnosti slov a zvuků, často vyjádřeným fonetickým pravopisem, jak dosvědčují netradiční sbírky básní autorů jako **Tytus Czyżewski**, **Bruno Jasioński**, **Stanisław Młodożeniec**, **Anatol Stern** či **Aleksander Wat**.

„Hudba a poezie formují slyšenou skutečnost do konkrétních tvarů. [...] V poezii však má zvuk úlohu části skladby už ustálených celků-slov, které jsou prvkem nebo jakoby materiálem, z něhož se komponuje básnické dílo,“ psal o poezii básník-futurista Stanisław Młodożeniec.¹⁰⁵ A Tomasz Burek právě v souvislosti s jeho verši poznamenal: *„Za prvé – slovo ztrácí v tomto typu poezie spojení s metafyzickou koncepcí jazyka, [...] je materiálem, stavebním prvkem básně, chápaným často ve smyslu čistě technickém a užitém. Za druhé – slovní materiál, uvolněný od balastu lyrické literárnosti, cíleně uvolněný ze svých konvenčních expresivních hodnot, rozbitý na zvukové a významové atomy a znovu komponovaný, vytváří na jedné straně poetiku lingvistické hry, hry s jazykem, a na druhé straně poetiku významového, epického patosu.“*¹⁰⁶

S neobvyklými experimentálními změnami formální stránky básně přišel např. **Tytus Czyżewski** – aplikoval netypickou grafickou formu, užíval piktografických prvků, simultánní zápis textu (do několika sloupců, jak to známe např. z některých děl G. Apollinaira), ignoroval interpunkci atd.:

telefon mego mózgu
dynamo-mózgu
trzy trzy trzy
raz dwa trzy
maszyno mojego ciała
funkcjonuj obracaj się
żyj¹⁰⁷

Futuristé se programově snažili o „uvolnění slova“ z područí syntaxe a často také ze závislosti na jakékoli logice, jejich zápisy textů se někdy řídily spíše výtvarným než syntaktickým plánem a stávaly se grafickou poezií, jak o tom svědčí úryvky ze dvou básní, jejichž autory jsou **Stanisław Młodożeniec** a **Tytus Czyżewski**:

¹⁰⁴Původně skupina literátů a výtvarníků Ekspresjoniści Polscy, která působila v Krakově, se později spojila s dalšími malíři, spisovateli a teoretiky a změnila název na „formisté“. Tato skupina (její členové působili také v Poznani a ve Varšavě) se 1919 spojila s básníky-futuristy.

¹⁰⁵Viz *Młoda Myśl Ludowa*, 1936, číslo 6–7, překlad můj.

¹⁰⁶Burek, T.: *Sztandar futuryzmu na chłopskim wąkopie albo o poezji Stanisława Młodożeńca*, in – S. M.: *Utwory poetyckie*, Warszawa 1973, s. 36, překlad můj.

¹⁰⁷Citát je ze závěru básně *Hymn do maszyny mego ciała* z roku 1920.

litery ślepą w papierze –
i nafryzowane mądrale
żą po źie spadają –
z okularów ciurkają
na:

kata		falk	
-		rzyiny	
-		rycy	
w -		kumbach	bombaju...

- ach -

gdzie oko?

oko?

rybie oko - psa?...

- ni ma!...¹⁰⁸

A ja szedłem ulicą i myślałem

CINQ BIS (5 bis)

przyjdzie do mnie Judasz

i kupi kilka obrazów

i

propeler

szumiał

i

poła

leciały

i dzwony dzwony

i

wiosna

I stanęli i popatrzyli w koło

zaśpiewali zagwizdali wesolo¹⁰⁹

Také Krakovská avantgarda navazovala na filozofické a spoločenské zázemí a díla jejich tvůrců (zejména **Tadeusz Peiper**, **Julian Przyboś**, **Jan Brzękowski**, **Jalu Kurek** nebo **Adam Ważyk**) korespondovala s divadlem, výtvarným uměním, hudbou a rozvíjejícím se filmem. Apoteózy se dočkaly programové pilíře *miasto – masa – maszyna*, přičemž *město* avantgardisté chápali jako zdroj nové krásy, společnost jako vzor nového organismu, lidi jako *masu* jednotlivců, která vytváří formu masové umělecké spotřeby a ta ovlivňuje formy a směry umělecké „výroby“, a *stroj* symbolizoval víru v moc techniky, jež vedla k nové společenské utopii a stala se formou postupné evoluce. Podle ideologa skupiny T. Peipera „kompozice uměleckého díla je uvedení chaosu do pořádku, donucení nahodilosti k souladu“.¹¹⁰ Peiper rovněž tvrdil: „Někdejší díla byla narácí, nová musejí být

¹⁰⁸ Cit. z básně – Stanisław Młodożeniec: koniec „bombaju“, ze sbírky Futuro-gamy i futuro-pejzarze, Warszawa 1934.

¹⁰⁹ Cit. z básně – Tytus Czyżewski: De profundis, część II, ze sbírky Noc-dzień. Mechaniczny instykt elektryczny, Kraków 1922.

¹¹⁰ Srovnej Peiper, T.: O wszystkim i jeszcze czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939), Kraków 1974, s. 23, překlad můj.

*selekcí. Někdejší byla téměř sylogickým rozvíjením myšlenek, nová musejí být logickým extraktem.*¹¹¹

Tomu měly sloužit různé formální postupy: kompozice v několika fázích (příčemž jedna obohacuje druhou), pravidelný rým (pokud je nutno jej užít), ale nikoli metrický rytmus, metafora (kondenzovaná a syntetická) jako výraz anti-realismu a ekonomismu (dlouhé popisy měly nahradit kontrasty slov). Básník, jak tvrdil např. Julian Przyboś, se stával konstruktérem či vynálezcem, který vědomě pracoval se slovy postupně montovanými do věty. Peiperova kompozice se zase řídila – jednak principy techniky koláže, jednak nasycováním struktury básně faktografií, jako třeba v této básni:

*Talerz. Na nim rycerska czerwien jabłek poraniona łzami ze złota.
Ależ to najazd kulaków w lampionach! czerwona kanonada na
arkuszach śniegu, zapisanych łapami rozmarzonego kota!*¹¹²

Nová forma měla skoncovat se stereotypy, rozbít kompozici, dát fantazii nový směr. O to se snažili i např. členové skupiny Skamander (patřili do ní hlavně **Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński**), i když většina z nich (kromě některých experimentů ve versifikaci nebo básnickém jazyce) se přidržovala spíše tradice. Pochopitelně – avantgardisté si uvědomovali, že takto komponované texty, jejich znaky, tvary, případně způsob interpretace nebudou pro každého, ale budou od potenciálního příjemce vyžadovat jistou intelektuální a emocionální zkušenost, tzn., že komunikační proces bude ztížen. Nicméně z antitradicionalismu se zvolna rodil nový estetický systém, který se navenek projevoval zejména zanikáním žánrů, resp. jejich nivelizací, takže výsledným dílem byla struktura složená z vrstev dekomponovaných tradičních forem.

Edward Balcerzan v souvislosti s novými proudy v polské poezii připomněl, že „*poezie je nejasná jako systém, protože – tak se to obvykle pocituje – o systému obecně se ještě nedá mluvit: on se teprve rodí, vynořuje z chaosu*“. A dále tvrdil, že lyrické žánry se nemohou projevit: „*Není pro ně místo. Není čas na jejich rekonstrukci. Pravidla žánrové gramatiky potenciálně existují v básních, ve spisovatelské praxi; dalo by se říci: patří do autonomního světa znaků umění slova. Ale existují – nepovšimnuty.*“¹¹³

Povědomí o žánrech v polské poezii mizí. Ještě klasicisté chápali žánrové označení jako signál pro čtenáře, s jakou formou mají co do činění a co od ní mohou očekávat. Pro romantiky přestala mít žánrová terminologie závazný charakter a v komunikačním procesu se stala spíše hrou na žánry. Jak připomíná E. Balcerzan, komunikační proces byl pro příslušníky avantgardy důležitým. Vytvořilo se napětí mezi bipolaritou originálnost – neoriginálnost a komunikativnost – nekomunikativnost. Přičemž prioritu měla ta díla, která byla originální, protože už z tohoto důvodu se chápala jako komunikativní.¹¹⁴ I když dobře víme, že fascinace avantgardou se později změnila v diktaturu vedenou jejími postuláty.

¹¹¹Peiper, T.: O wszystkim i jeszce czymś, op. cit., s. 25, překlad můj.

¹¹²Cit. ze začátku básně *Martwa natura*, ze sbírky Peiper, T.: *Poematy*, Kraków 1935.

¹¹³Viz Balcerzan, E.: *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 135–138, překlad můj.

¹¹⁴Tamtéž, s. 139–143.

Modernismus dokončil proces totální dekompozice žánrového systému poezie, v pozadí však povědomí o nezbytnosti pravidel zůstávalo. Podle mého mínění to neznamenal *à priori* úplný zánik jakéhokoli typologizačního členění, nýbrž další (byť velice významný) krok k němu. Tvůrci stáli před dilematem: co s žánrem v nové situaci, když jeho fenomén má stále smysl a význam. Karol Wiktor Zawodziński, významný meziválečný kritik, se v rozporu s tradičními názory tehdejší polské literární vědy domníval, že lyrika, v klasické rodové triádě (epika, lyrika, drama) chápáná jako druh, se začíná ztotožňovat s žánrem; tvrdil, že *lyrika a poezie* (jako synonymní názvy pro totéž) jsou z genologického hlediska ekvivalentním označením jako *román*.

Zawodziński tvrdil: „*Poezie má ze všech literárních žánrů [. . .] největší právo na to, abychom ji v polském písemnictví brali zcela autonomně.*“¹¹⁵ A dodával, že když uvnitř lyrického básnického systému padla vnitřní dělení, znamená to, že druh se změnil v žánr. A pokud je něco jedním žánrem, nemůže být na žánry děleno. To jej vedlo k pocitu, že z žánrového systému lyriky je třeba odstranit také další podpurné berličky, jimiž podle jeho mínění byla charakterizační, tzv. *ničivá* epiteta (za nejvíce přežitá považoval epiteta *selanka, selankový, selankovost*). Užívají se prý především pro formy *nečisté* lyriky, smíšené, zkřížené s epikou, představující už romantismem překonaná rezidua sentimentalismu a pseudoklasicismu. Podobně škodlivá byla podle tehdejších literárních kritiků a teoretiků i další epiteta, v podstatě žánry – fraška (jako výraz salonního futurismu) nebo sonet (prý dávno zapomenutý tvar z počátku 20. století).

Modernisté tedy pokračovali v procesu, který odstartovali ve druhé fázi dekompozice žánrového systému polské literatury (výše jsem vytkl fáze: předosvěcenská, osvícenská, romantická, modernistická a postmodernistická) osvícenci a výrazně jej ve třetí fázi prohloubili romantici. Jako by se vraceli k jednoduššímu typologickému systému dělení krásné literatury podle literárního druhu: epika (převážně prozaické formy), lyrika (převážně veršové formy) a drama (převážně formy dialogické). Tzn. prosazovali typologizaci, již na samu hranici použitelnosti systému či pravidel později dovedou postmodernisté.

Polští modernističtí autoři a teoretici (v době vymezené existencí národní moderny) své útoky proti (podle nich přežilému) žánrovému systému lyrické poezie vedli především z obecných pozic avantgardních. Stačí srovnat osm základních postulátů, které pro avantgardní proudy 20. století vytkl Grzegorz Gazda.¹¹⁶ Jde mj. o zvýraznění vědomí spisovatelského řemesla (tendence k autotematismu a jazykovým experimentům), tematický liberalismus (prolamování společenských tabu, spění k neliterárnosti a antiestetismu), intenzivnější překračování hranic mezi literárními druhy (vítězství volného verše, prozaizace poezie a „dramatizace“ prózy, hybridizace žánrů), narušení pravidel kompozice literárního díla (jeho otevřenost, neukončenost, možnost více interpretací), antimimetismus (tedy hledání účinnější reflexe skutečnosti) a také o ovlivnění literatury jinými druhy umění (např. filmem).

¹¹⁵Zawodziński, K. W.: *Wéród poetów* (red. W. Achremowiczowa), Kraków 1964, s. 8, překlad můj.

¹¹⁶Srovnej Gazda, G.: heslo *Awangarda*, in *Słownik literatury polskiej XX wieku* (red. kol.), Wrocław 1992.

„*Avantgardní postoj*,” tvrdí Andrzej Zawada, „*je postojem inovačním, bez něhož si jen těžko můžeme představit existenci umění.*“¹¹⁷ Polské avantgardní proudy přispěly výrazně k tomu, že vývoj polské literatury (prózy i poezie) ve fázi modernismu tak prudce akceleroval a dospěl přes období stále se nedařících námluv se socialistickým realismem jako estetickým systémem (mnohdy formou hry kočky s myši) relativně snadno (oproti třeba literatuře české, nicméně ve srovnání se západní Evropou a oběma americkými kontinenty pomaleji) do fáze postmodernistické.

8 Stírání hranic mezi lyrikou a epikou

Meziválečné období se v dějinách polské literatury podle obecného mínění láme na dvě časové fáze, které do značné míry kopírují zlom ve společenské, hospodářské a politické situaci země (poválečný optimismus střídá narůstající pesimismus s katastrofickými vizemi, přičemž smluvní cézurovou je rok 1932). Nicméně, jak tvrdil např. Ignacy Fik, zlom byl také odrazem změn v žánrovém (druhovém) spektru polské literatury.¹¹⁸ V první fázi dominovala lyrika (avantgardní básnické experimenty), ve druhé převažovala (po experimentech s modernistickým románem) próza, která do proměny struktur aktuálního spektra literárních žánrů přinesla zdánlivé uklidnění, resp. návrat k tradiční formám a rámcům; není třeba pochybovat o tom, že to bylo mj. i v důsledku nekomunikativnosti modernistické prózy (románu).

Polská avantgarda nastolila ve svých programových prohlášeních (expresionismu, formismu, futurismu, obecně nového umění a čisté formy, Krakovské avantgardy ad.) tvrdý protirealistický postoj, ale zároveň se postavila, jak jsem naznačil už výše, proti mnohomluvnosti děl svých předchůdců: razila postulát ekonomismu, tedy cestu úspornosti básnické mluvy, šetření slovy. Ke konciznosti básnické výpovědi, jak zdůrazňoval Jan Brzękowski, přispěl zvláště tzv. telegrafický lyrismus, propojený s eliptickou výstavbou díla a metaforou jako náhražkou popisu.¹¹⁹ Peiper zase po poezii požadoval, aby se od prózy lišila něčím víc než pouze rýmy a rytmem.¹²⁰

Pod hladinou avantgardní masovosti umění a příklonu k zázrakům vědy a techniky však podle mého názoru hlodal červík stále ještě doutnajících tradice, mj. ve formě stesku po dávné velikosti Polska, jejíž reflexí byla vždy velká veršová forma, přinášející vznešený, vlastenecky orientovaný, monumentální epický příběh (epos, poema). Dělo se tak nikoli proti požadavkům doby (a avantgardních hesel), ale v souladu s nimi. Návrat veršované epiky měl potvrdit snahy tvůrců co nejvíce se přiblížit aktuální skutečnosti. Meziválečný kritik (a rovněž publicista) Zdzisław Dębicki se ve svých úvahách o roli literatury ve společnosti vyjádřil, že volání po epice bylo způsobeno „*hledem po objektivismu jako protikladu k nasycení a přesycení poezie subjektivismem lyriky*“.¹²¹

¹¹⁷ Viz Zawada, A.: *Zapiski przy niektórych literach alfabetu współczesnej literatury polskiej, in – tóż Mit czy świadectwo? Szkice literackie*, Wrocław 2000, s. 208, překlad můj.

¹¹⁸ Fik, I.: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1918–1938*, Warszawa 1939.

¹¹⁹ Srovnej jeho úvahy in – Brzękowski, J.: *Poezja integralna*, Warszawa 1930.

¹²⁰ Srovnej autorovy manifesty, in – Peiper, T.: *O wszystkim i jezszcze o czymś*, op. cit.

¹²¹ Dębicki, Z.: *Rozmowy o literaturze*, Warszawa 1927, s. 146, překlad můj.

V první fázi byla podobná volání v situaci setření hranic mezi lyrikou a epikou zatlačována kritikou do pozadí s odkazem na to, že pokud by mělo dojít k renezacii epického básnictví, šlo by o vzkříšení mrtvol. Proto se v literární praxi básnických epických skladeb objevilo méně – kromě epigonského veršování to byly experimentální, nicméně zakladatelské pokusy, hlavně čelných osobností prvního avantgardního proudu. Změna nastala ve druhé fázi meziválečného období, v třicátých letech, kdy s příchodem tvůrců tzv. druhé avantgardy¹²² se změnila i strategie úsilí o novou orientaci poezie. Šlo o „vyrovnaní kroku“ s meziválečnou prózou, která začala důsledně mapovat společensko-politickou situaci doby a stávala se účinnou zpětnou vazbou intelektuálního kvasu.

Dalším významným činitelem byla rezonance razantní publicistiky v literární tvorbě: nejdříve se začaly projevovat změny ve struktuře románů, povídek a novel, zvláště v důsledku pronikání prvků a vrstev metaliterárních žánrů (viz části 3–5 této kapitoly), později se objevila stejná motivace pro posun v poezii. Pro ztvárnění historiozofických vizí a nastínění katastrofických důsledků doby pro osudy polského národa na pozadí uzlových bodů minulosti, ale rovněž pro možnost důraznějšího etického podtextu, který mnohdy chyběl u příliš prvoplánových lyrických „výlevů subjektu“, se hodil žánr jediný: poema.

Byl to postup anachronický, nebo šlo o využití hotové a osvědčené formy, jako už mnohokrát v dějinách polské literatury? Domnívám se, že autoři většiny žánrových forem a variant využili nabízejícího se „volného místa“ v možném okruhu žánrů schopných komunikace v daném historickém okamžiku a dosadili do něj právě formu, o níž národní povědomí (z klasicismu a zejména z romantismu) zcela nevyhaslo a která mohla splnit ideologická očekávání. Navíc se stala syntetickým tvarem, který propojil úsilí prvního a druhého proudu avantgardy: heroičnost pojetí společenské reflexe (Krakovská avantgarda) a katastrofismus a naléhavost výpovědi (Druhá avantgarda).¹²³ Poema tak měla jedinečnou šanci vytvořit veršovou strukturu, která (tváří v tvář rostoucí autoritě prózy) sice stavěla na epickém půdorysu, ale výraznou ingerenci lyrických vrstev zachovala žánru osobitost a autonomní postavení v žánrovém spektru.

V rámci omezenosti charakteru těchto úvah nebudu zabíhat do podrobností, soustředím se na poznámky o výraznějších žánrových formách meziválečné poemy, přičemž varianty historické poemy, projevující se díly namnoze epigonskými – poemu digresní (vycházející z ještě klasicistického modelu), byronskou (veršovaná povídka či román ve verších) a mickiewiczovskou (o té jsem se zmínil v souvislosti s návazností na odkaz velkého básníka – viz kapitola šestá, zejména část 7), pomínu. Stejně tak další formy z této kategorie, které se přes jistou ahistoričnost nicméně staly pro nově vznikající díla výhodným odrazovým můstkem (hlavně praktickým ověřením lyrizace epického půdorysu), modelem propojení

¹²²Tato avantgarda bývá také někdy nazývána vilenskou, protože její členové působili ve Vilnu (Vilnius) kolem časopisu *Żagary* – patřili k ní mj. T. Bujnicki, A. Gołubiew, S. Maciekiewicz, Cz. Miłosz, J. Putrament, A. Rymkiewicz a J. Zagórski.

¹²³Rozmanitost žánrových forem, typů a tematických variant poemy v meziválečném období se podrobně zabývá monografie Tarnogórska, M.: *Poemat międzywojenny*, Wrocław 1997, o níž jsem se zmínil už výše.

tradice a avantgardních myšlenek, jenž umožnil do „starého“ vnést jevy „nové doby“.¹²⁴

Domnívám se, pokud jde o rozsah změn žánrového spektra, že z diachronního pohledu se jeví jako nejvýraznější poemy spojené s avantgardními programy. V době ovlivnění polské poezie expresionismem (zhruba dvacátá léta 20. století) navázali básníci (soustředění hlavně kolem časopisu *Zdrój*, jak jsem již podotkl výše)¹²⁵ na univerzálnost někdejší epiky a na mytologickém půdorysu vytvořili strukturu skladby, která měla monumentální kompozici a silnou filozofickou a metafyzickou rezonanci.¹²⁶ Takovými až encyklopedicky nebo muzikologicky koncipovanými díly (*expresionistická a symfonická poema*), těžcími z obliby žánru v minulosti, se staly např. do tří částí rozčleněná poema **Jana Stura** (vlastním jménem Hersz Feingold, 1895–1923) *Człek wędrowny* (1921), z nichž každá část (*Żywot w piekle*, *Tragedia czyścica*, *Powrót do rajy*) obsahovala prolog a cyklus písní, druhá část navíc intermezzo a epilog, nebo poema **Emila Zegadłowicze** (1888–1941) *Dziewanny* (1927) o sedmi knihách (šest autonomních celků v každé knize mělo nevýrazný baladický charakter) či další autorova skladba *U dnia, którego nie znam, stoję bram* (1921)¹²⁷ s muzikologicky projektovanou symfonickou strukturou – ta se stala pro expresionisty realizací vize neurčitě motivované epické formy skládající se z odlišných, asociačně na sebe kladených vrstev.¹²⁸

Naopak moderních kompozičních postupů využili futuristé, kteří se snažili velkou veršovou formu co nejvíce přiblížit všední skutečnosti a nově přemýšlejícímu čtenáři doby vědy a techniky. Pro *futuristickou poemu*¹²⁹ se staly rozhodující postuláty hnutí: zkratka, rychlost a syntéza, ústící v postupy, které realizovaly ekvivalentní filmový střih, krásu rychlosti a simultaneitu zobrazení. Strukturu nové žánrové formy ovlivnily zejména metaliterární praktiky, simulace filmové kompozice¹³⁰ a lámání novin do tzv. špalt. Útok na tradici se tak odehrával na půdorysu formy bez tradice, akceptující narační možnosti takto vytvořené struktury, v níž vrstva epická a lyrická byly v relativní rovnováze,

¹²⁴ Srovnej úvahu Gazda, G.: *Kształtowanie się pojęcia awangardy w krytyce i w badaniach nad literaturą XX wieku*, in – *Problemy awangardy* (red. T. Klak), Katowice 1983.

¹²⁵ Už ve třicátých letech věnoval tvůrcům kolem časopisu práci Kasztelowicz, S.: *Tragiczna doba bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej. Ekspresjonizm*, Warszawa 1933.

¹²⁶ Viz např. Balcerzan, E.: *Ekspresjonizm jako poetyka*, in – *týž: Kregi wtajemniczenia*, Kraków 1982.

¹²⁷ Za poznámku stojí její determinující, magický podtitul: *Poema symfoniczne wysnute z misterii snów nadrannych, noc pierzchliwą doganiających, dzień zdmuchający gwiazdy witaających spod szczeliny wólpzymkniętych powiek*. Spisał srebrną dłonią księżniczki Astralu Inki Tödwen Ralf Moor na liściu klonu opadłego do jej stóp w alei parku strzeżonego przez Sfinx uskrzydloną.

¹²⁸ O kořenech této varianty poemy psala Wiegandt, E.: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, in – *Pogranicza i korespondencje sztuk* (red. T. Cieślukowska a J. Sławiński), Wrocław 1980.

¹²⁹ Evidentní je inspirace manifestačními básnickými texty G. Appolinaire (*báseň-pásmo Zone ze sbírky Alcolocs*, 1913) a V. Majakovského (rozměrná epickolyrická skladba *Oblako v štanach*, 1915).

¹³⁰ Podobností filmových postupů s futuristickými kompozicemi se zabývá studie Miczka, T.: *Kinematograficzna przygoda futuryzmu włoskiego*, in – *W kręgu zagadnień Awangardy II*, Łódź 1986.

i když epický a lyrický materiál vykazoval kvantitativní výkyvy a příběhovitost skladby nebyla tak častým jevem.

V poemě **Anatola Sterna** (1899–1968) *romans peru* (1920) tvoří příběh rámec skladby – je rozvržen do časoprostorově orientovaných částí (1. *ofiara*, 2. *podróż do peru*, 3. *ucieczka*, 4. *ogród. zakończenie*). Přičemž autor, aby přinesl autentický záznam výpovědi sahá někdy ke grafickému horizontálnímu rozvržení textu, např. v části třetí skladby, v celku nazvaném rozmowa kochanków z romansu peru:

ROZMOWA KOCHANKÓW Z ROMANSU PERU

??????!....

czyżby, czyż?

a, a, ak, agh, akh!!!!

twe czyż ćwierka

bee. dlin. mm

jak z świerku czyż

bu lu

„lu bu“ fr!

bu lu lu

„lu lu bu“ fr fr fr fr fr!!

kizia

milusieńki kukusieńki kusieńki sieńki

maluteńka kulusieńka pienka – cieńka – enka

mimi ba – mm mm,

w!!

kr trh. (ń ń...) wr!

wrr

aa

131

V jiných textech syžet ustupuje do pozadí, např. v poemách *Pieśni o głodzie* (1922) **Bruna Jasiońského** (původně Wiktor Bruno Zysman, 1901–1939) nebo *Robespierre* (1927) **Tytuse Czyżewského** (1880–1945). O to výrazněji se profilují metaliterární vrstvy – zprávy, deničky, informace, poznámky ad. Struktura takového textu buď dostává reportážní charakter, bez popisů a psychologických složek, přičemž výsledkem je strohý stenografický záznam reflexe skutečnosti v bodech, nebo je to písemný záznam obrazů a událostí, pořizovaný švenkující kamerou, který dynamizuje filmový střih a reportážní cit pro zkratku.

Dokonce, jako v poemě Jasiońského, tvrdí E. Balcerzan, se vypravěč vždy nestává pouhým svědkem (byť bezprostředním); musí dění nejenom převyprávět (tedy v jistém smyslu transformovat), nýbrž se stává přímým zprostředkovatelem signálů, jež vysílá „nahá“ skutečnost.¹³² Ale reflexe skutečnosti v převážné většině futuristických poem je sdělována simultánním viděním vypravěče: ať se k dominantnímu postavení klonily vrstvy lyrické (třeba Czyżewského poem *Elektryczne wizje*, 1919, a *De profundis*, 1920, či Sternova skladba *Europa*, 1925), nebo epické (např. texty B. Jasiońského *Nagi człowiek w śródmieściu*, 1919, a *Miasto. Synteza*, 1921, či poema A. Sterna *Zdobycie Paryża. Rzecz wieloplanowa*, 1927).

Zvláštní pohled na poemu měl **Tadeusz Peiper** (1891–1969). Především jeho teoretické názory stíraly rozdíl mezi básní a poemou, protože se domníval, že každá báseň si zaslouží označení poema, což je termín z obecné poetiky.¹³³

¹³¹ Anatol Stern: *romans peru*, in – Anatol Stern, Aleksander Wat: *gga. I polski almanach futurystyczny*, Warszawa 1920, s. 10.

¹³² Viz Balcerzan, E.: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasiońskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968.

¹³³ Srovnej jeho výklady in – Tadeusz Peiper: *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972.

Pod vlivem konstruktivismu¹³⁴ začal na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století v Peiperově poezii slílit pocit *nelyričnosti*, tzn., že se v ní projevil důslednější příklon k epice. Tehdejší kritika (M. Bibrowski, W. Sebyła) se domnívala, že jsou to pokusy o *zdobnou prózu*, tedy o ingerenci struktur prozaických žánrů do struktur básnických.¹³⁵ Pokud bych toto tvrzení vzal doslova, odporovalo by to Peiperovu programu preciznosti a čistoty kompozice, který stavěl syžetovost prózy a syžetovost poezie do opozice.¹³⁶

Kompozice básnických poem, *poezie v próze*, však vycházela z jiných pozic a řídila se jinými pravidly než próza. Peiper se vyjadřoval o svém postupu jako o tzv. rozkvětání. „*Rozkvétající poema, která v každé fázi svého vývoje dává celé, leč stále bohatší vidění, přeje jejímu růstu v čtenářově představivosti*“, tvrdil. „*Systém rozkvětání je manifestací autonomie. Uvolňuje poemu nejenom ze závislosti na reálném světě, ale také na mrtvých ulivech, jež praktická próza vtiskla do forem básnické výpovědi*.“¹³⁷ Žánrovou formu hodnou tohoto označení je možno užít pro definici rozměrově větších básní ze sbírky *Raz* (1929) – Na plažy, Zemsta, Kronika dnia.

V tvůrčí praxi znamenala *rozkvétající poema* metodu specifické prezentace faktů, konkrétně *naraci-relaci* o aktuálních událostech, nikoliv však způsobem reflexe jejich průběhu. Autor stál v pozici konstruktéra, který svůj básnický text pojímal jako záznam viděný objektivem kamery, avšak záznam sestříhaný, s nečekanými souvislostmi jednotlivých záběrů. Převážně šlo o „filmové“ zpracování jedné epizody konstruktivistickým lexikem, přičemž krajní mezí byl tvar deníku se zápisy jednoho dne (*Kronika dnia*). Ale, jak připomíná M. Tarnogórska, v žádném případě „*Peiperova kronika není literaturou faktu v užším slova smyslu, jak to sugerují některé interpretace díla*“.¹³⁸

Třicátá léta 20. století přinesla, jak jsem uvedl výše, změny v politickém, hospodářském a společenském životě Polska, takže další roky spisovatelé pocítovali naléhavější potřebu vyjadřovat se k aktuální situaci. Literatura, zejména próza, mýřila k literatuře faktu, k novém realismu či autentismu, k takové reflexi *nové skutečnosti*, která by nejenom transformovala aktuální faktografii do uměleckého tvaru, ale navíc chtěla, aby takovéto dílo sloužilo věci národa.

Společenská potřeba rezonovala také do poezie. V lyrice se objevila ve formě střípků subjektivních prožitků a nálad, v epice znamenala další diferenciaci žánrových forem poemy. Avantgardisté za nejvíce aktuální považovali publicistický žánr reportáže, která v sobě zároveň nesla náboj společenské angažovanosti; a ta také nejvíce poemu ovlivnila.¹³⁹ Vrůstání publicistických vrstev do struktury poemy bylo pozvolné. Jinak probíhalo u skladeb s výraznější strukturou lyrickou (tam byl proces objektivizace a pronikání faktografie obtížnější), jinak v poe-

¹³⁴ Blíže o konstruktivistické tvorbě autorů polské avantgardy viz – Turowski, A.: *W kręgu konstruktivismu*, Warszawa 1979.

¹³⁵ Podobné názory má však i soudobý badatel – Jaworski, S.: *U podstaw awangardy*. Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk, Kraków 1980.

¹³⁶ Viz Artykuły programowe awangardy krakowskiej II, Wrocław 1985.

¹³⁷ Peiper, T.: *O wszystkim i jescze o czymś*, op. cit., s. 26, překlad můj.

¹³⁸ Tarnogórska, M.: *Poemat międzywojenny*, op. cit., s. 190–191, překlad můj.

¹³⁹ O tchnutí polských avantgardních básníků k faktografii píše mj. Kryszak, J.: *Zmysł konstrukcji – zmysł koordynacji (Z przemian poetyki awangardowej)*, in – *W kręgu historii i teorii literatury* (red. B. Zakrzewski a A. Bazan), Wrocław 1987.

mách s posílenou epickou linií, v nichž nasycení struktury aktuálními fakty se přímo nabízelo.

Prvním a – domnívám se – zároveň modelovým příkladem *poezie faktu* byla poema **Tadeusze Peipera** *Na przykład. Poemat aktualny* (1931), jejíž lyrická struktura byla otevřená všem aktuálním podnětům, zejména metaliterárním: vycházela z půdorysu novinové poezie a její kompozice byla podřízena zákonitostem reportáže. Peiper si v ní prakticky ověřil o desetiletí dříve vytyčenou teorii ekvivalentů lyrických emocí, tzn., že nemusel v básnickém tvaru vyjadřovat city, nýbrž činy. Při přetavování aktuálního materiálu do veršové skladby to byl na úrovni struktury střet dvou živlů – lyriky, která v této situaci měla tendenci k patosu, a epiky, jež vlivem publicistiky mířila ke strohým záznamům, jak je známe např. z Peiperovy výše zmíněné poemy *Kronika dnia*. Koncizně komponované zkratky čtyř částí-epizod vytvářejí jednotlivý tvar, v němž na lyrickém půdorysu se řídící složkou stává epická linie.

O Peiperově kompoziční metodě výmluvně vypovídá následující ukázka:

*Dosyć; pójdzie sobie; precz; nie zostanie,
A gdzie pan pracuje? a jaką pan ma gażę?
a gdzie pan sprawia takie aż smutne ubiory?
a gdy się rozpocznie socjalizowanie
jakim uczynią pana dygnitarzem?
a ma pan jakie wpływy w Kasie Chorych?
Dosyć! psiakrew dosyć! wracać! wracać!¹⁴⁰*

Jiným příkladem zapojení poemy do aktuálního společenského dění je text **Mariana Czuchnowského** *Reporter róż* (1932). Také v této původně lyrické struktuře převzal subjektivní podmět roli objektivního (společenského) svědka, novináře-reportéra, ale na rozdíl od Peiperova textu má devět kompozičních epizod fragmentární charakter.¹⁴¹ To autorovi umožnilo simultaneitu záběrů (úhlů pohledu), které mají díky tvrdému střihu pouze volnou spojitost.

Přerod epikou nasycované lyrické struktury poemy v *poezii faktu* chci demonstrovat na dvou textech, jimiž jsou *Powódz i śmierć* (1936) **Mariana Daniela Czuchnowského** (1909–1991) a *Leforest* (1936) **Jana Brzękowského** (1903–1983). Podle mého mínění jde v obou případech už o skutečné básnické reportáže o aktuálních událostech s širším společenským dopadem (v prvním o revoluční střety a povodeň na malopolské vesnici, ve druhém o stávkou polských horníků ve francouzském dole). Jednotkou záznamu se v obou dílech stal segment, který jsme v publicistice zvyklí označovat jako zpráva. Sestřiháním jednotek v hranicích časového a prostorového půdorysu příběhu vznikla specifická *aktuální poema*, obsahující vrstvy a prvky básnické i publicistické a využívající výhod obou druhů písemnictví.¹⁴²

Soudobá kritika viděla v modelu aktuální poemy krystalizaci avantgardního eposu (S. Czernik na příkladu Czuchnowského poemy), jehož modifikovaný návrat do polské literatury by všichni (kritici i básníci) rádi uvítali. I když poezie

¹⁴⁰Viz Tadeusz Peiper: *Na przykład. Poemat aktualny*, Kraków 1931, s. 10.

¹⁴¹Otázkami změny lyrické struktury poemy se zabývá Łukasiewicz, J.: *Oko poematu*, Wrocław 1991.

¹⁴²O symbióze různých struktur v reportáži píše Maziarski, J.: *Anatomia reportażu*, Kraków 1966.

faktu té doby obsahovala dostatek signálů o posunu původně subjektivního záberu a snahu o objektivizaci, zobecnění a univerzálnost výpovědi, myslím si, že podsouvat těmto kompozicím genologické aspirace proti toku času je ahistorické. Stejně jako byla pouhým vnějším pohledem (bez argumentace podložené strukturním rozbořem) další tvrzení kritiky, že jde o *rýmovanou reportáž*¹⁴³ (J. Kott o Czuchnowském) nebo o *zbošněný referát* (W. Kubacki o Brzękowském), byť povrchnost děl a nedostatečné umělecké propracování faktografického materiálu jim částečně dávalo za pravdu.

Na okraj této problematiky ještě několik poznámek. Poezie faktu vyvolala širší a hlubší kritické ohlasy než jsem uvedl výše,¹⁴⁴ a reakce na sebe nedala dlouho čekat. Potřeba aktuálnosti, autenticity výpovědi a reportážně-publicistický přímý dotyk se skutečností se realizovaly v jiném básnickém modelu, který dostal označení *aplikovaná poezie*.¹⁴⁵ Ta však podle mého názoru ve snaze vyhovět poptávce na obraz soudobého národního mýtu literární dílo příliš heroizovala a zároveň ideologizovala – viz např. skladby (genologicky by se daly charakterizovat jako *poema-mýtus*) **Franciszek Lipiński**: *Symfonia prometejska. Poemat* (1935), **Jerzy Pietrkiewicz**: *Wyzwolone mity* (1937), **Kazimierz Wierzyński**: *Wolność tragiczna* (1934) nebo **Emil Zagadłowicz**: *Pieśni o Śląsku* (1934). Kompromisem mezi tendencemi aktuální poemy, tedy poezii faktu, a poemou-mýtem se stala idylická forma reflektující aktuální dění zejména na venkově. Jako model může sloužit poema už zmíněného **Jerzyho Pietrkiewicze** (narozen 1916) *Prowincja* (1936), autentická výpověď komponovaná metodou filmového střihu faktografického materiálu, zobecněná však tendencí k poněkud patetické mytologizaci a ideologizaci skutečnosti.¹⁴⁶ Jak v této souvislosti připomíná M. Tarnogórska,¹⁴⁷ originální propozici syntetického propojení výše zmíněných postupů se stala skladba **Juliana Tuwima** (1894–1953) *Bal w Operze* (vznikla 1936, ale vyšla až 1946), v níž autor autentický materiál a mytologizační aspirace textu posunul do roviny groteskní parodie.¹⁴⁸

Za pozornost z tvorby autorů druhé fáze polské meziválečné veršované epiky stojí také poemy autorů tzv. Druhé avantgardy z vilenské skupiny Żagary. Z nich

¹⁴³ V této souvislosti se neodvažují spekulovat o tom, že se kritika chtěla vrátit k typologizaci básnických nedramatických druhů v období romantismu, kdy existovaly (z dnešního pohledu) poezie, próza a rýmovaná próza (odtud např. termín veršovaná gawęda, která byla psána právě rýmovanou prózou).

¹⁴⁴ O nutnosti „protireportážní“ reakce psal tehdy Koloniecki, R.: *Spoleczne zadania literatury. Szkic publicystyczno-krytyczny*, Warszawa 1934, k otázkám reportáže z literárně-kritického hlediska se vrátil Niedzielski, Cz.: *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (Podróż – powieść – reportaż)*, Tbruń 1966.

¹⁴⁵ V podstatě šlo o variantu žánrové formy, která bezprostředně zrcadlila aktuální společensko-politické jevy tehdejší doby. Podrobněji se jí zabýval Kurek, J.: *Co oznacza „poezja stosowana“?*, in – týž: *Zmierzch natchnienia*, Kraków 1976.

¹⁴⁶ Jak připomínají někteří autoři (např. H. Spassowska), nově vzniklý proud básnického realismu vyvolal souhlas skupiny polských autentistů sdružených kolem časopisu *Okolica Poetów* (vycházel zásluhou S. Czernika 1935–39), kteří bývají označováni za iniciátory meziválečné literatury faktu. Viz Moskalowa, A. H.: *Autentyzm w polskiej poezji międzywojennej*, Warszawa 1979, nebo Szymański, W. P.: *Autentyzm*, in – *Literatura polska w okresie międzywojennym 1*, Kraków 1979.

¹⁴⁷ Tarnogórska, M.: *Poemat międzywojenny*, op. cit., s. 238–242.

¹⁴⁸ Tomasz Stępień se dokonce domnívá, že Tuwimovi se vzorem stala tzv. kabaretní melo-deklamace, viz Stępień, T.: *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

bych chtěl zaznamenat alespoň tři, které se v polské literatuře objevily na vlně imażinismu a neosymbolismu¹⁴⁹ a šly hlouběji pod povrch faktografie, k zobecnujícímu metafyzickému pohledu na osudy světa a lidstva, tedy k obrazu člověka v dějinách.

Z avantgardní estetiky, ale především z domácí tradice (A. Mickiewicz) a částečně z poezie V. Majakovského vyšla poema **Czesława Miłosze** (naroden 1911), pozdějšího nositele Nobelovy ceny za literaturu (1980), *Poemat o czasie zastygłym* (1933).¹⁵⁰ V ní faktografické reflexe aktuálního času (nasyčené emocemi, kontrasty a místy patetickým popisem) tvoří pouze rámeček (mezi úvodní částí *Opowieść* a závěrečnou *Zakończenie*), který přechází do filozofických diskursů (rozčleněných na tematické sekvence), jejichž počátky se dají vystopovat v metafyzickém rozpětí Mickiewiczových postav Konrada a Gustawa, což může ilustrovat úryvek z úvodní části:

*Aby w jednym mystycznym olśnieniu poznać serie obrazów,
które ciało żywe
plus metal puszczony w ruch stwarza
trzeba przymrużać oczy,
patrzeć na rzeczy z ich zewnętrznej strony.
Elementem może stać się również twarz wesołego murarza
bezpieczniejszy jednak jest inny, mniej z życiem ludzi złączony.*¹⁵¹

Andrzej Zawada v této souvislosti poukazuje na to, že teprve v tomto textu Miłosz odvrhl svoje dřívější názory publicisty, že „*umění má být poslušným nástrojem společenského inženýrství*“ a stal se básníkem.¹⁵²

Na formálním půdorysu digresní poemy stavěl **Aleksander Rymkiewicz** (1913–1983) svou skladbu *Tropiciel*. *Poemat* (1936), která navazovala na mystické vize J. Słowackého z jeho historického eposu (poemy) *Król Duch*. Ve struktuře poemy jsou sice latentně přítomny aktuální vrstvy autenticity, nicméně celek je posunut do obecnější roviny filozoficko-mystické rapsodie, jak dosvědčuje metaforická zkratka vstupní sloky první, úvodní písně skladby:

*Uwierzysz słowu: w biegnącym rytmie
rozwinę przed tobą tragiczne obrazy.
Mnie takie pieśni czas opowiada
o stadach ludzi na ziemskiej paszy.*¹⁵³

Z poněkud jiného zorného úhlu se na přetavování aktuální materie do básnického díla díval a jinou metodou postupoval ve své poemě *Przyjście wroga*. *Poemat-baśń* (1934) **Jerzy Zagórski** (1907–1984). Komponoval ji travestačním postupem z propozic novozákonního příběhu o příchodu Antikrista v důsledku

¹⁴⁹Srovnej mj. Szymański, W. P.: Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych, Kraków 1973.

¹⁵⁰Dobovým kontextem a poetikou druhé avantgardy, která bývá často označována jako polský imażinismus třicátých let, se zabývá Kwiatkowski, J.: *Poemat o czasie zastygłym*, in – *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety* (red. J. Kwiatkowski), Kraków 1985.

¹⁵¹Viz Czesław Miłosz: *Poemat o czasie zastygłym*. *Opowieść*, Wilno 1933, s. 3.

¹⁵²Zawada, A.: *Miłosz*, Wrocław 1997, s. 51, překlad můj.

¹⁵³Aleksander Rymkiewicz: *Tropiciel*. *Poemat, pieśń I wstępna*, Wilno 1936, s. 7.

charakteru vývoje světa a už podtitul naznačuje žánrovou odlišnost. Autor celek rozdělil na segmenty, jejichž strukturám dal kvazi-žánrový obsah, např. pohádky, bajky, ukolébavky atd., ale obecný přesah v kontrastu s dobovými akcenty groteskně posunul.¹⁵⁴

Je paradoxní, že tváří v tvář přizpůsobivosti prózy a po obdobích odklonu od veršované epiky, dojde vždy po čase k renezanci poemy, jedné z nejvariabilnějších forem. Básníci na ni dokáží navázat v momentu, kdy se v předchozí etapě její potřebnost vyčerpala, dát jí nový aktuální obsah a znovu se pokusit takto formulovaným prostřednictvím o interakci se čtenářem. Svědčí o tom nejen poslední část této kapitoly, ale také mnohé příklady z polské postmodernistické etapy literatury, inspirované často kontrastními příčinami, nicméně majícími obdobné důsledky – což *in extenso* platí (pokud poněkud předběhnu svoje úvahy) např. o pozdějších specifických poemách, tzv. traktátech Czesława Miłosze.

¹⁵⁴Stanisław Bereś hovoří o estachologické grotesce. Viz Bereś, S.: Muzyka zodiaków, zjawisk i cyfr. Poezja Jerzego Zagórskiego do 1933 roku, Pamiętnik Literacki, 1982, z. 3/4.