

Štěpán, Ludvík

Cesty z meandrů totalit

In: Štěpán, Ludvík. *Hledání tvaru : vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. [325]-377

ISBN 8021032936

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123408>

Access Date: 23. 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 devátá

Cesty z meandrů totalit



V polské emigrační próze po roce 1939 jsou přítomny jak deníky intimní (např. A. Wata nebo A. Bobkowského), tak deníky adresované potenciálnímu čtenáři (typické jsou v tomto smyslu práce W. Gombrowicze, G. Herlinga-Grudzińskiego, ale i Cz. Miłosze), i když vývoj dospěl k žánrové formě, která obsahovala struktury a prvky paraliterární, publicistické a syžetové literatury...

[Kresba Juana Grise z knihy *Żywe linie Tadeusze Peipera*]

1 Vývoj k aktualizaci, ale i schematizaci díla

Modernistické náběhy k postmodernismu v polské literatuře výrazně a na dlouhou dobu zbrzdily důsledky politické a společenské situace v zemi, tedy druhá světová válka a následně čtyřicet let v rámci ideologie bývalého východního bloku snažící se o univerzalitu, s několika výkyvy, které se projevy i ve vývoji literární formy. Už ve třicátých letech (jak jsem naznačil v kapitole osmé) se stupňovaly tendence vedoucí k aktualizaci literárních výpovědí. Literatura, zejména próza, mířila k literatuře faktu, k novému realismu či autentismu, tedy k reflexi *nové skutečnosti*; to se projevilo nejen vpádem aktuální faktografie a v doslova mobilizující obsahové stránce děl, jež měly především sloužit potřebám národa, ale také v uměleckém tvaru, který vznikal transformací zejména publicistických forem.

Těžké období druhé světové války znamená všeobecný ústup od formálních experimentů, od výraznější dekompozice stávajících žánrů a obohacování jejich struktur formami publicistickými a paraliterárními, a opětovný příklon k tradici. Autoři próz se vraceli k tradičnímu realistickému vidění, utíkali se k historickému románu, do něž se snažili metaforicky zakódovat obecné humanistické, demokratické a národní poselství (viz hlavně tvorbu prozaiků, kteří zůstali na území okupovaném hitlerovci – např. **J. Andrzejewski, J. Iwaszkiewicz**), i když na druhé straně došlo k posílení forem publicistických, které se svým uměleckým pojetím a kompozičním schématem někdy přibližovaly k beletrii (zejména reportážně zaměřené knihy o válečných operacích, o letcích, dramatických plavbách námořních konvojů nebo texty vycházející ze zkušeností autorů jako válečných korespondentů, které všechny v situaci informačního vzduchoprázdna v okupované Evropě sehrály významnou roli – mj. **Ksawery Pruszyńského, Janusze Meissnera, Arkady Fiedlera, Melchiora Wańkowieze, Aleksandra Janty-Pończyńskiego**).

Např. **Janusz Meissner** (1901–1978) svoje schopnosti zapojit do ztvárnění příběhu bezprostřednost relace, dobrodružné napětí a humor využil také v románech o polských letcích v Anglii (mj. *Źródło Genowefy*, 1943, a *L – jak Lucy*, 1945).¹ Jsou literaturou z rodu J. Conrada či E. Hemingwaye, jejich struktura je však podle mého mínění do značné míry prostoupena prvky publicistickými, především reportážními, s výraznými moralistními a didaktickými akcenty (snad proto vyšly v poválečném období v mnoha vydáních a staly se oblíbenou četbou, zejména polské mládeže). Podobně **Arkady Fiedler** (1894–1985) – jeho knížky

¹Viz mj. Świącz, J.: *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997.

(např. *Dywizjon 303*, 1942, nebo *Dziękuję ci, kapitanie*, 1944) rovněž zapojují do zobrazení aktuálních událostí a života hrdinů prvky publicistické i beletristické, s důrazem na reportážnost a autentičnost. Fiedlerovi se podle mého názoru povedlo využít popisu známé letecké bitvy o Anglii pro vedení příběhu, z něž emanuje jak hrůza války, tak romantické nadšení polských letců a jejich hrdinství² a vytvořit strukturu, v níž prvky publicistické a umělecké jsou ve vzácné rovnováze.³ **Aleksander Janta-Polczyński** (1908–1974) zase poskytl světu nevšední prózu-dokument z prostředí zajateckého tábora *Kłamałem, aby żyć* (anglicky 1944, polsky 1945). Autor, který žil až do své smrti v emigraci (od 1945 v USA) vzbudil ještě větší pozornost (a kritiku doma i v části emigrace) uměleckou reportáží *Wracam do Polski 1948* (Paris 1949), knihou pronikavě publicistickou, nicméně s rysy umělecké prózy.⁴

V době druhé světové války také došlo k výrazné ideologické polarizaci polské literatury. Tvůrci, kteří se ocitli na území pod sovětskou okupací, byli pod soustředěným tlakem, který ústil do spolupráce s režimem (**Jerzy Putrament**, **Wanda Wasilewska** a řada jiných), a jejich aktuální výpovědi ztrácely objektivnost; naopak autoři, kteří emigrovali do zemí západní Evropy, Anglie nebo na oba americké kontinenty, se snažili vznikající zastírání, nedopovězenosti či jednostrannosti rozkrývat a dávat průchod objektivitě (především autoři publicisticky zaměřených a časově aktuálních textů, ale rovněž básníci, jejichž tvorba znamená protiklad k ideologicky zkreslujícím veršům tvůrců na sovětském území a zvenčí nahlížený doplněk tvorby vznikající doma, samozřejmě bez cenzurních či jiných tlaků).⁵

Přesto to byla právě válečná situace, která (hlavně u autorů působících na Západě v přímém kontaktu s válečným děním) způsobila rozvoj forem, jež se snažily zachytit aktuální události a které vycházely z publicistických a parali-
terárních žánrů – na jedné straně z reportáží, črt, esejů a skic, na druhé straně z různých poznámek, diáří, zápisků či deníků. Tyto texty, formálně vytvářející vývojový oblouk od čistě faktografických a reportážních struktur k nově komponovaným románům s výraznými vrstvami publicistickými a esejistickými (a tak byly chápány v komunikačním procesu), se v té době staly *literaturou pravdy*, abych připomněl např. dávný postulát K. Irzykowského.⁶ K. Wojtyła, pozdější papež Jan Pavel II., ve vyjádření o úloze publicistiky (té na umělecké úrovni) hovořil přímo o „*způsobu apoštolátu*“, který předpokládá „*angažovanost člověka*“.⁷ Myslím si, že taková próza nesla ve své struktuře rysy roviny publicistické, tedy obsahovala záznam zajímavých faktů (vyjádřený prostředky čistě informativ-

² Jako o „knížce první pomoci“ o ní psal v kontextu dalších autorů Promiński, M.: *Książki pierwszej pomocy, Twórczość 17/1946*.

³ Srovnej mj. Fiedler, A. R.: *Barwny świat Arkady Fiedlera*, Warszawa 1975, nebo Tylicka, B.: *Arkady Fiedler*, Warszawa 1989.

⁴ Bližší viz Janta, Czułowiek i pisarz (red. J. R. Krzyżanowski), London 1982, Ligęza, W.: *Aleksander Janta-Polczyński. Przygody osobowości aktywnej*, in – *Pisarze emigracyjni. Sylwetki* (red. B. Klimaszewski, W. Ligęza), Krakow 1993.

⁵ Viz např. můj přehled *Tisíc let polského písemnictví*, in – *Slovník polských spisovatelů* (ed. L. Štěpán), Praha 2000, s. 47–48, nebo šíře zaměřené syntézy, mj. Świech, J.: *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997, Terlecki, T. (red.): *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, London 1964, Bielatorowicz, J.: *Literatura na emigracji*, London 1970.

⁶ Srovnej Irzykowski, K.: *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924.

⁷ Wojtyła, K.: Do redakcji „Tygodnika Powszechnego“, *Tygodnik Powszechny* 13/1965.

ními, jako zpráva či rozhovor), nastolovala palčivý problém a cílený autorský komentář. Ale absorbovala rovněž prvky roviny umělecké, tzn., že věcný popis skutečnosti a konkrétní údaje byly ztvárněny prostředky uměleckými (metafora, přirovnání, umělecký styl, propracovanost jazykových prostředků, někdy až románová či povídková kompozice s pointou). Roviny publicistická a umělecká se prolínaly, takže výsledný tvar byl konglomerátem obou, literárním dílem v estetické rovině komunikačního koridoru zajímavějším a působivějším, v řešení problému pak naléhavějším a účinnějším. Reportáž, jak potvrdil Z. Kwiatkowski, se v průběhu evoluce polské poválečné prózy (tedy nejen emigrační) stala „*citlivým barometrem*“, vždy „*bezchybně reagujícím na změny politického a společenského života*“,⁸ ve vypjatých obdobích mnohé události předjímal, v obdobích stagnace reflektovala úpadek společenského myšlení a krizi politických přístupů. Dokladem pro tato tvrzení mi mohou být např. práce Ksawery Pruszyńskiego a Melchiora Wańkowicze.

Ksawery Pruszyński (1907–1950)⁹ po řadě textů čistě publicistických, dokumentárních a informačně-propagandistických přišel s románem *Droga wiodła przez Narwik* (1941), v němž se pokusil vykreslit obraz úlohy Sovětského svazu v druhé světové válce. Tato kniha, která podle mého názoru výrazně ovlivnila polskou emigrační prózu v první fázi emigrace po roce 1939, má panoramaticky komponovanou formu reportážně uměleckých výpovědí – na jedné straně autor užívá postupů ryze reportážních (aktuální informace o konkrétních událostech), s dynamicky vypravěčskými a autobiografickými prvky, na druhé straně postupů beletristických (příběhy aktérů či konflikty mezi obyčejnými vojáky a důstojníky, s užitím dialogů a monologů a barvitého uměleckého jazyka); aby v závěru knihy uměleckou působivost textu podpořil žánrem paraliterárním (kázání na pohřbu padlých).¹⁰ Domnívám se také, že tento román v jistém smyslu (v jednom inspiračním proudu) signalizoval zrod nostalgické prózy (právě na pomezí umělecké literatury a publicistiky), jak ji později v západní emigraci reprezentovali zejména Witold Gombrowicz nebo Gustaw Herling-Grudziński.

K osobitému typu *reportážní relace* dospěl svérázný a později nepohodlný kritik politických praktik v Polsku **Melchior Wańkowicz** (1892–1974). Dokázal v ní syntetizovat strukturu aktuální autentické výpovědi a vrstvy memoárové a fabulačně-anekdotické. Dokladem toho je třídílná kniha *Bitwa o Monte Casino* (vznikla už za války a vycházela 1945–47). Základním podložím je reportážní obraz o průběhu památné bitvy; tvoří jej krátké, až filmově střihané sekvence-realistických (někdy i naturalistických) záběrů-příběhů, skládaných do širokého panoramatického vyprávění, které je však narušováno mnoha epizodami, legendami a dokumentárními detaily. Wańkowicz dokázal výchozí publicistickou strukturu překomponovat na strukturu umělecké prózy osobitým způsobem vyprávění, mnohdy na pomezí orálního sdělení, charakterem upomínající na formu gawedy. Ale rovněž pomocí podobně komponovaných fabulovaných epizod, se silnými vrstvami memoárovými a anekdotickými, jejichž dopad na celek díla

⁸Kwiatkowski, Z.: O reportażu raz jeszcze, *Życie Literackie* 26/1974, překlad můj.

⁹Komplexně o něm píše mj. Ziątek, Z.: Ksawery Pruszyński, Warszawa 1972, nebo Paclawski, J.: Ksawery Pruszyński, Kraków 1974.

¹⁰Srovnej např. názory Wyka, K.: Funkcja solidarnej pamięci, in – *Pogranicze powieści*, Kraków 1948.

si spisovatel uvědomoval¹¹ a které vzbudily velký čtenářský ohlas, ale současně i rozpaky a nevoli kritiky (např. A. Kijowski). K. Kąkolewski, sám autor podobných děl, nazval spisovatele takto či obdobně komponovaných knih s výrazným publicistickým nebo dokumentárním charakterem s nadsázkou *barbary literatury* a jejich díla *ošklivou literaturou*, neboť poskytuje nezvyklé výdobytky: nikoli vymyšlená dobrodružství pro dobrodružství, ani dobrodružství čistě duchovní, leč syntézu obojího.¹² Wańkowicz dokázal, že jím vybraná metoda spojení pohledů dokumentárního a uměleckého přinesla kýžený výsledek: bohatství epizodických struktur nenarušilo kompozici celku a dynamika akce neutrpěla šířkou zapojení detailů.

Převážně návazností na tradiční formy se vyznačují verše i próza v krátkém období 1945–48, v nichž se spisovatelé museli vyrovnat s válečnými prožitky (život v koncentračních táborech, v okupované vlasti, v emigraci, působení v prozápadní i prosovětské armádě, polarizace poválečné skutečnosti). Např. formu dokumentárně-vzpomínkové relace autentického svědka (vězenkyně v hitlerovském lágru Auschwitz-Birkenau) má kniha *Seweryny Szmaglewské* (1916–1992) *Dymy nad Birkenau* (1945), již polští literární historikové (mj. K. Wyka, H. Bereza či A. Z. Makowiecki) označují za nejkomplexnější obraz života v hitlerovských táborech smrti. Szmaglewska svou výpověď, v níž i v obrazu pekla nechybějí hluboké humanistické akcenty, vedla prostřednictvím bezejmenného vypravěče a rozdělila ji do čtyř částí (Rok 1942, Rok 1943, Rok 1944 a Styczeń 1945), jež jsou stupni zvyšující se dramatickosti a sugestivnosti textu. Strohou formu, v níž se však autobiografické prvky prolínají s fikcí, má i sbírka povídek *Tadeusze Borowského* (1922–1952) *Pożegnanie z Marią* (1948),¹³ literární zobrazení modelu systému fašistického teroru. Autor k textu přistupoval z ostře naturalistického pohledu na totální degradaci mezilidských vztahů a snažil se zachovat čistotu vypravěčské výpovědi, bez autorského komentáře,¹⁴ přičemž vypravěčský podmět nemůžeme ztotožňovat s autorským subjektem.

Jinak nazírala i komponovala svou sbírku osmi povídek *Medailony* (1946) *Zofia Nałkowska* (1884–1954). V cyklu, k němuž autorka sbírala materiál v komisi, která posuzovala hitlerovské zločiny, se dostávají ke slovu výpovědi svědků nelidské doby i jejich obětí; je to sestřih jakoby filmových dokumentárních sekvencí, lapidárních a syrových, které jen zřídka doplňují part vypravěče nebo autorský komentář. V této souvislosti nemohu pominout pátou knihu

¹¹Wańkowicz tvrdil, že hrozí sklouznutí k formě, již označil termínem superdokumentace. Viz autorovy úvahy o žánru umělecké reportáže v dvoudílné knize esejí, Wańkowicz, M.: *Karańka La Fontaine'a*, Kraków 1972, 1981.

¹²Srovnej Kąkolewski, K.: Wańkowicz krzepi. Z Melchiorem Wańkowiczem rozmawia..., Warszawa 1973.

¹³Sbírka obsahuje dvě povídky (Dzień na Harmenzach a Proszę państwa do gazu), které vyšly v knize *Byliśmy w Oświęcimiu*, vydané v Mnichově (1946) a tři povídky, jež autor napsal po návratu do Polska (Pożegnanie z Marią, Śmierć powstańca a Bitwa pod Grumwaldem). Později se (po smrti Borowského, v jeho intencích) do sbírky zahrnovaly také další povídky – *Chopiec z Biblią*, *U nas w Auschwitzu...*, *Ludzie, którzy szli*, *Ojczyzna* a *Ofenzywa stycziowa*.

¹⁴V této souvislosti se nabízí, jak ostatně připomíná např. Tadeusz Drewnowski, srovnání s americkým behaviorismem. Viz – Drewnowski, T.: *Ucieczka z kamiennego świata*, Warszawa 1972.

(okupační) šestidílného dokumentu Nałkowské *Dzienniki*,¹⁵ v němž se prolínají autorčina biografie a dokumenty doby a Varšavy. Diaristická struktura obsahuje kroniku událostí, deník spisovatelčinych myšlenek, analýzu vlastního ega, autobiografické i autotematické zápisy, ale také fragmenty náčrtů literárních textů.

Poměrně tradiční kompozici má historická próza tohoto období, např. romány **Jana Dobraczyńského** (1910–1994), psané v době války, které prezentují boj proti okupantům – *W rozwalonym domu* (1946) a *Najeżdźcy* 1–2 (1946–47), sbírky povídek **Adolfa Rudnického** (1912–1990) o tragédii Židů v Polsku, mj. *Szekspir* (1948) a *Ucieczka z Jasnej Polany* (1949). Jiná díla mířila k tzv. *velkému realismu* (za všechny jmenujme alespoň umělecky sice zdařilý, myšlenkově však falešný a jednostranný román **Jerzyho Andrzejewského**, 1909–1983, *Popiół i diament*, 1948), který posléze vystřídal na krátký časový úsek tzv. *socialistický realismus* (o tom viz dále). Domnívám se však, že mezi těmito díly najdeme také zárodky dalšího vývoje k textům postmodernistickým.

Konkrétně mám na mysli kritikou i čtenáři vysoce hodnocený román **Leopolda Buczkowského** (1905–1989) *Czarny potok* (vznikl 1946, ale vyšel až 1954), který reflexi konkrétních válečných zločinů prezentuje v širších historiozofických souvislostech. Buczkowski spíná různorodé texty monologem jedné z postav, jímž prolíná horečnatý proud obrazů apokalypsy obyvatel polsko-ukrajinsko-židovského městečka na Podolí, *černý potok* reflexí smrti a zániku a lyrických vzpomínek.¹⁶ Autor tradiční románovou formu, již zobrazuje s katastrofickým a pesimistickým náhledem zánik tradiční kultury, chaos a rozpad veselidských hodnot, narušuje zvýrazňováním lyrických prvků, kompozičními postupy filmového střihu a posilováním automatismu obraznosti, které v jeho pozdějším díle vyústily do kompozičního postupu založeném na literární koláži, intertextualitě (s mnoha citáty a aluzemi vlastních i cizích textů) a simultaneismu.¹⁷

O jiný způsob ingerence do tradiční románové formy se pokusil **Teodor Parnicki** (1908–1988) historickými prózami z novějších dějin (hlavně polských). Změny inicioval v románu *Srebrne orły* (1944), který na půdorysu psychologické prózy přinesl portréty hrdinů prostřednictvím *proudu vědomí*. V pozdějších pracích autor v románové struktuře zvýrazňoval vrstvy zejména populární literatury, např. detektivního žánru nebo science-fiction, ale také utopie, které někdy nabývaly charakteru fiktivní mytologicko-literární genealogie a autobiografie. Kompoziční postup, kopírující v některých případech průběh detektivního vyšetřování, do strohých dialogů a monologů, stříhal delší obecnější úvahy, osobní vyznání a fragmenty textů epistolárních a memoárových.

¹⁵První deníkové komponované texty vycházely z autorčina rukopisu mapujícího léta 1939–45 jako *Dzienniki czasu wojny* (1970). Později deníkové texty chronologicky zpracovala H. Kirschner a vyšly: díl 1 1899–1905 (1975), díl 2 1909–1917 (1976), díl 3 1818–1929 (1980), díl 4, části 1 a 2 1930–1939 (1988), díl 5 1939–1944 (1996) a díl 6, části 1–3 1945–1954 (1999).

¹⁶O novátorství autora píše mj. Barańczak, S.: *W kręgu zagadnień twórczości nowatorskiej* (Na przykładzie prozy Leopolda Buczkowskiego), in – *Tradycja i nowoczesność* (red. J. Trzynański, Wrocław 1971).

¹⁷O tom podrobněji Nycz, R.: *O kolażu tekstowym* (Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego), in – *Pogranicza i korespondencja sztuk* (red. T. Cieślakowska a J. Sławiński), Wrocław 1980.

Aktuální události z období druhé světové války se obrazily částečně i v proměně formy polské poezie. Posilují v ní faktografické, paraliterární a publicistické prvky, vracejí se formy melické (vlastenecká a vojenská píseň) a další klasické tvary, především balady, lamentace a sonety, renezanci prožívá veršovaná epika.¹⁸ Domnívám se, že typickým příkladem kronikářského postupu může být poezie básníka varšavského ghetta **Władysława Szlengela** (1914–1943), i když jde ještě o reflexe typické pro válečné období, jež však vtiskly výraz rovněž poezii poválečné. Jde o básně, které vyšly později v knize *Co czytalem umartym. Wiersze getta warszawskiego* (red. I. Maciejewska, Warszawa 1977). Jsou to básnické deníkové záznamy o životě „za zdí“ – počínaje třeba drastickým popisem rabování židovských bytů Poláky (báseň *Rzeczy*) až po popis očitého svědka poslední cesty spisovatele a pedagoga Janusze Korczaka, který neopustil své děti ze sirotčince a šel s nimi do plynové komory (báseň *Kartka z dziennika „akcji“*):

*Dziś widziałem Janusza Korczaka,
Jak szedł z dziećmi w ostatnim pochodzie,
A dzieci były czyściutko ubrane,
Jak na spacer niedzielny w ogrodzie.*

Výrazně se mění i kompozice a výraz poezie **Czesława Miłosze**, jež se stává *svědectvím paměti* a poučením z historie. Jak poznamenal Andrzej Zawada, takové verše znovu vyvolávají „dialog dvou tradic, dvou stylů: obnovený střet romantiků s klasicisty“,¹⁹ který měl pro další vývoj polské poezie (zejména v emigraci) zásadní význam.²⁰ Kazimierz Wyka v Miłoszově sbírce *Ocalenie* (1945) vycítil návrat ke konvencím a formám předromantickým (tedy klasicistickým), prvků pro pozdější Miłoszovu poezii typických: ironické distance a didaktismu: „Vícevýznamovost a obtížnost definice Miłoszovy poezie spočívá v tom, že tato poezie je v jistém smyslu maximálně příležitostná, velice citlivá na proměnné, náladově-myšlenkové pohledy okamžiku, ale současně je velice silně a natrvalo sublimuje v otázkách osudu, obsahu jevů, smyslu dějin.“²¹

O nemožnosti obejít se bez paměti vypovídá i úryvek z básně *W Warszawie* z této sbírky:

*Nie chciałem kochać tak,
Nie było to moim zamiarem.
Nie chciałem litować się tak,
Nie było to moim zamiarem.
Moje pióro jest lżejsze
Niż pióro kolibra. To brzemię
jest nad moje siły.
Jakże mam mieszkać w tym kraju,*

¹⁸Vraceli se k ní především autoři kolem časopisů *Tygodnik Powszechny* a *Znak*, spojením se zásadami katolického personalismu, což znamenalo návrat k lidem a jejich osudům (Wyka).

¹⁹Zawada, A.: *Miłosz*, Wrocław 1997, s. 102.

²⁰V Polsku tento dialog stíraly závažné změny polské společnosti a kultury, takže – jak Zawada připomíná – ovlivnil jen částečně estetické myšlení v šedesátých letech, ale na literaturu v tomto období už neměl výraznější vliv. Viz – tamtéž.

²¹Wyka, K.: *Ogrody lunaticzne i ogrody pasterskie, původně in – Twórczość 2/1945, pře-
tištěno in – Rzecz wyobraźni, Warszawa 1977, druhé vydání.*

*Gdzie noga potrąca o kości
Nie pogrzebane najbliższych?*

Podobné návraty k poetikám a formám minulosti, spojené však až s reportážní aktualizací, lze pozorovat i ve sbírce **Kazimierze Wierzyńskiego** (vl. jménem Wirstlein, 1894–1969) *Krzyże i miecze* (New York 1946). Básník v ní reagoval mj. na Varšavské povstání (báseň *A więc stało się*), na vraždy polských důstojníků v Katyni na sovětském území, na oddalování vstupu Rudé armády do Varšavy (báseň *Na zajęcie Warszawy przez Rosjan*), na pronásledování vojáků Zemské armády (báseň *Na rozwiązanie Armii Krajowej, Na proces moskewski*) atd. a funkčně užil formy Mickiewiczovy třetí části skladby *Dziady* (synkreticky procházející napříč literárními druhy i žánry), aby tak vyjádřil otevřeně, většinou bez vnitřních cenzurních omezení to, co nemohla poezie doma.²² Ta hledala spíše návraty do „normálního života bez války“, jak o tom svědčí třeba jeden z nejvýraznějších básnických debutů,²³ sbírka **Tadeusze Różewicze** (nar. 1921) *Niepokój* (1947) i druhá jeho knížka *Czerwona rękawiczka* (1948), přinášející poezii formálně sevřenou a výrazem spíše ztišenou, jakoby bez metafor, až strohou (podrobněji se k ní vrátím dále),²⁴ o čemž vypovídá i úryvek z básně *Lament* z autorovy prvotiny:

*mam lat dwadzieścia
jestem mordercą
jestem narzędziem
tak ślepym jak miecz
w dłoni kata
zamordowałem człowieka
i czerwonymi palcami
gładziłem białe piersi kobiet*

Politická situace po roce 1948 polskou literaturu rozštěpila na dva proudy: domácí a emigrační. Naštěstí příklon k tvůrčí metodě socialistického realismu netrval v Polsku dlouho – pouze do roku 1953 (smrt Stalina), kdy se objevila kritika totalitního režimu a došlo (1955) k pokusu o spojení emigrační a domácí tvorby. Po roce 1956 nastala nová situace: na jedné straně permanentní boj tvůrců s režimem, na druhé nástup nových literárních generací a pomalý (takřka v ponoru) návrat k přerušnému vývoji, tedy k cestě od modernismu k postmodernismu, pochopitelně v jisté konfrontaci, ale spíše k „souhře na dálku“ s tvorbou emigrační.

Nemá cenu se nějak obšírněji konkrétně vracet k tzv. *budovatelské literatuře*, snažící se naplňovat záměry proklamovaného socialistického realismu; přesto tato etapa stojí za několik poznámek, které ukáží na obecnější charakter autorských postupů a dočasnou proměnu formy. Vždycky totiž, když se polská společnost (ale platí to pro celé lidské společenství) ocitla v totalitní skutečnosti, vracela se literatura na jedné straně k tradičním vyzkoušeným formám

²²Obšírný pohled na život a dílo básníka přináší kniha Nasitowska, A.: *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1991.

²³Różewicz sice v roce 1944 konspiračně vydal sbírku básní a povídek nazvanou *Echa lesne*, nicméně za skutečný svůj debut považoval vždy až básnickou sbírku *Niepokój*.

²⁴Psal o nich Wyka, K.: – *Dwa razy Różewicz, przeciśtżeno in – Rzecz wyobraźni*, op. cit.

(díla s neoddiskutovatelnou uměleckou hodnotou), na druhé straně ke schematismu a černobílému vidění, tedy k dílům tendenčním, jak to prokázali např. spisovatelé v počáteční fázi polského pozitivizmu.²⁵

V podloží tendenční prózy jsou nejdůležitějšími prvky *vypravěč, způsob vyprávění a zejména pojetí teze*. Tzn. vytyčit příběh o tom, jaký člověk je a jak má či nemá postupovat, a prostřednictvím hrdinů jej vyprávět, tedy jistým způsobem tezi rozvinout; nikoli však prostřednictvím provázaných scén, nýbrž manifestací proklamovaných pravd na příkladu příbuzných situací (v tomto smyslu cítíme návaznost už na antickou tradici, na historiografii a rozličné biografie, ale rovněž na folklór, např. na lidovou píseň). Tak tomu je např. v realistických románech, jako Anna Karenina L. N. Tolstého, Zločin a trest F. M. Dostojevského nebo Nad Niemnem Elizy Orzeszkové. Otázkou samozřejmě zůstává, kde a do jaké míry tendence překračuje hranici schematičnosti.²⁶

Ke schematičnosti, ale také ke klišé a stereotypu, se výrazně přiklonila i polská tzv. budovatelská literatura (budovatelská, výrobní próza, ale také poezie), když se snažila v rámci společenské objednávky a daného ideologického zadání metodou socialistického realismu vylíčit budovatelské nadšení společnosti po druhé světové válce.²⁷ Přičemž klišé, stereotypy a schematičnost se v těchto textech manifestují ve všech plánech díla. Např. Wojciech Tomasik se domnívá, že „*opakování prvků struktury v polském socrealistickém románu nelze nezpozorovat. Realizuje se na všech úrovních jeho organizace, počínaje jazykově stylistickou, přes kompoziční a konče ideologickou*“.²⁸ A Piotr Kuncewicz tuto tezi specifikuje konstatováním, že „*struktura výrobního románu byla vždy stejná*“, když se opírala o syžetové schéma „*boje o plán*“ na pozadí materiálních problémů společnosti a třídního boje s nepřáteli systému, přičemž „*knížka konec konců vrholí happy andem: nepřítel je odhalen a potrestán, ctnost odměněna, plán splněn*“.²⁹ To bylo vyústění skluzu tezí daných dobovou situací do klišé, stereotypů a schematičnosti – ostatně realizaci socialistického realismu v jiném než tomto pojetí si na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století dovedeme jen stěží představit, protože se stal specifickým typem literární komunikace.

Bogdan Owczarek v tom spatřuje modifikaci starých literárních forem, konkrétně bajky a eposu: „*Bajka obvykle začínala od situace „nedostatku“ nebo „škody“, mnohokrát prezentovala „pokusy“ hrdiny a končila likvidací „nedo-*

²⁵Srovnej moje úvahy v kapitole sedmé.

²⁶Problematikou se mj. zabývají Guillen, C.: *Toward a Definition of the Picaresque*, in – *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton 1971 (pikarizací při propojování epizod díla formou tzv. připojování), Herrnstein Smith, B.: *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago 1968 (dominanci ideologie při kompozici struktury prózy z jednotlivých epizod), Barczyński, J.: *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław 1976, Kaplanowa, R.: *W sprawie tendencji w powieści realistycznej*, in – *Prace ofiarowane K. Wóycickiemu*, Wilno 1937 (příklady z období polského pozitivismu).

²⁷Totéž se po vzoru sovětské literatury dělo ve všech tehdejších tzv. lidových demokraciích. Např. problémy české prózy té doby uvedl v Polsku Hrabák, J.: *Kilka uwag o współczesnej prozie czeskiej o tematyce budownictwa socjalistycznego* (Przyczynek do zagadnienia krystalizacji gatunku literackiego), *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 1/1963.

²⁸Tomasik, W.: *Polska powieść tendencyjna 1949–1955* (problemy perwazji literackiej), Wrocław 1988, s. 85, překlad můj.

²⁹Kuncewicz, P.: *Poetyka powieści produkcyjnej*, in – *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, Warszawa 1965, s. 144, překlad můj.

statku“ a „svatbou“. V *socrealistických textech* nacházíme tentýž průběh: „krizi“, „boj“, „schůzi“, i blízké fabulační funkce: „pomocníka“ (tu vykonávají hosté z města, činitelé) a „magického prostředku“ (traktor, stroje, nářadí). S eposem tyto texty spojuje postava kolektivního hrdiny – kolektivu.³⁰

V budovatelské literatuře však můžeme odhalit rovněž inspiraci populární literaturou, jež později sehrála významnou roli ve formování postmodernisticky viděné literatury devadesátých let. Jde přímo o projekci struktury syžetu a o kompoziční prvky a postupy detektivního románu. Děj se mnohdy odehrává v továrně nebo v zemědělském hospodářství; je přítomen motiv „zločince-třídního nepřítele“ (záporná postava nebo postavy), který sabotuje budovatelské úsilí či plnění plánu, proběhne „vyšetřování“ příslušníky bezpečnostních složek (kladní hrdinové), jež nepřítele odhalí, takže může dojít ke shromáždění (schůzi) pracovníků výrobního celku (schůze v tomto případě plní funkci očištné katarze), které vše zhodnotí a vytyčí úkoly do budoucna. Jak připomíná Stanislaw Burkot: „Dobru se dostalo odměny a zlu zaslouženého trestu.“³¹

Prózy, mj. **Kazimierze Brandyse** (*Obywatele*), **Mariana Brandyse** (*Początek opowieści*), **Tadeusze Konwického** (*Przy budowie, Władza*), **Igora Newerlyho** (*Pamiętka z Celulozy*), **Aleksandra Ścibora Rylského** (*Węgiel*), **Witolda Zalewského** (*Traktory zdobędą wiosnę*) ad., ale i poezie, např. **Wiktoro Woroszylského** nebo **Adama Ważyka**, vrátily formu, kompozici i autorské vidění (realismus těchto textů můžeme akceptovat pouze u detailů či jednotlivých kompozičních prvků, nikoli u celku) proti přirozenému toku evoluce, ve shodě s petrifikovanými předlohami (magická bajka, epos, lidový román, detektivka atd.). Přičemž tvar díla vždy do značné míry ovlivňovala ideologie, tendenční emoce, melodramatická atmosféra popisu, snaha o atraktivnost a senzaci. Staly se proto, jak to charakterizoval Jerzy Jarzębski, „*slepu odnoží realismu, bočním výhonkem, který se pouze v nevelké míře živil mizou hlavního kmene*“.³²

Poezie padesátých let 20. století se ubírala dvěma směry: v jednom autoři pokračovali v dosavadní tradici, bez znatelnějších inovací či výraznějších změn formy (doma mj. Leopold Staff, Czesław Miłosz, Antoni Słonimski, v emigraci např. Jan Lechoń či Kazimierz Wierzyński), v druhém se (pochopitelně, pouze doma), vlivem politických poměrů v zemi, vraceli (stejně jako prozaici) k formám a kompozičním postupům schematickým, s černobílým tendenčním viděním, jak to bylo obvyklé u tzv. dvorské poezie nebo panegyriků, o čemž svědčí zejména postupy Adama Ważyka, který se stal vůdčím ideologem v „boji za socialistický realismus“.³³ Nejvýrazněji se to projevilo v básních, které oslavovaly sovětského vůdce J. V. Stalina a polského stranického představitele B. Bieruta.

Posun oproti tradici znamenají verše **Konstanty Idelfonse Gałczyńskiego** (1905–1953) z té doby. Autor nasycoval strukturu básně publicistickými vrst-

³⁰Owczarek, B.: Pragmatyka literatury i marksizm, in – Problemy poetyki pragmatycznej (red. E. Czapplejowicz), Warszawa 1977, s. 123, překlad můj.

³¹Burkot, S.: Proza powojenna 1945 – 1980. Analizy i interpretacje, Warszawa 1984, s. 46, překlad můj.

³²Jarzębski, J.: Model światopoglądowy prozy socrealizmu (rukopis), cit. podle Tomasiak, W.: Polska powieść tendencyjna 1949–1955, op. cit., s. 93, překlad můj.

³³Tendence ke „stalinizaci literatury“ ve Ważykově poezii lze zaznamenat již v jeho „válečné“ sbírce *Serce granatu* (Moskva 1943), která vznikala v „sovětském exilu“.

vami (fejetonového charakteru), ale – co je pro vývoj formy polského verše charakteristické – také groteskními a ironickými prvky. Myslím si, že v již zmíněném poválečném „dialogu dvou tradic“ se Gałczyński přiklonil ke klasicistickému východisku, nicméně jeho chápání kompozice bylo výlučně modernistické, navíc – paradoxně – dobou vynucené. Básník se uplatňování doktríny socialistického realismu bránil pokračováním své polohy tzv. pop-surrealismu, která, jak připomněla Małgorzata Baranowka, neměla „základ v žádném systému polské literatury“,³⁴ a také synkrezí zdánlivě neslučitelných postupů tragismu a grotesky; žert, groteska a satira, ale rovněž nonsense na tragickém podloží mu totiž umožnily dekompozici strnulých tvarových konvencí a destrukci mýtů tehdejší kultury.

Gałczyński často užíval masky pohádky nebo bajky a za hrdiny si vybíral zástupce zvířecí říše (kůň, jelen, kohout ad.), aby „lehkonohý“ tragikomický žert zakončil překvapivou pointou, jako třeba ve skladbičce *Ballada o trzęsących się portkach* (z roku 1953):

*Tutaj się kończy ballada
o portkach się trzęsących,
z ballady moral gada,
moral następujący:
gdy wieje wiatr historii,
ludziom jak pięknym ptakom
rosną skrzydła, natomiast
trzęsą się portki piętakom.*

Gałczyńskiego verše, ale i satiry, básnické fejetony a divadelní miniatury³⁵ ostře kontrastovaly s plochými tendenčními básněmi, jak je známe ze sbírek např. *Witolda Wirpszy Stocznia* (1949) a *Polemiki i pieśni* (1951) či *Wiktora Woroszylského Noc komunarda a Śmierci nie ma!* (obě 1949),³⁶ které formálně v některých rysech „navazovaly“ na angažovanou poezii V. Majakovského a aktuálnost se (stejně jako u Gałczyńskiego) snažily získat položením důrazu na publicistické prvky. Výsledkem však byly deklarativní politické verše, publicistické veršovanéky.

Nicméně už v období těsně po druhé světové válce je podle mého názoru možno pozorovat posun od klasických forem k větší akcentaci postupů modernistických, které se staly zálohou na postmodernistické chápání básnického textu. Zatímco *Czesław Miłosz* užíval formu tradiční (viz např. ztvárnění role básníka jako umělce a svědka doby v poemě-traktátu *Traktat moralny*,³⁷ otištěném

³⁴Baranowka, M.: Surrealna wyobraźnia i poezja, část II, kap. 5 – Pop-surrealizm (Gałczyński) i następcy. Odbudowywanie brakującego ogniwa, s. 297, překlad můj.

³⁵Srovnání forem přináší posmrtně vydaná kniha K. I. Gałczyńskiego *Satyra, groteska, żart liryczny* (1955), jež se stala dokladem obrany proti totalizaci a ideologizaci literatury.

³⁶S některými autory, kteří se přičinili o stalinizaci polské kultury, z nichž však převážná část brzy poznala svůj omyl a snažila se jej napravit, vedl po třiceti letech rozhovory Jacek Trzaniel a vydal je v knize *Hańba domowa* (Paris 1986).

³⁷Je pozoruhodné srovnat tuto skladbu s románem *Zdobycie władzy* (1953), která je pandánem známého díla J. Andrzejewského *Popiół i diament*, a s esejistickou studií o východoevropských totalitních systémech *Zniewolony umysł* (1953), obsahující i portréty známých polských spisovatelů. Traktát se v tomto světle jeví jako skica k pozdějším hlubším analýzám a zamyšlením.

1948 v časopisu *Twórczość*, psaném pravidelným devítislabičným veršem, nebo ve sbírce *Światło dzienne*, 1953, první knize, která vyšla v emigraci), **Tadeusz Różewicz** (někdy i v polemice právě s Miłoszem) začíná se sice nenápadnou, nicméně systematickou dekompozicí básnických žánrů, aby nakonec (viz dále) dospěl k poezii chápané jako žánr-nežánr.

2 Experimentální pokusy v poezii i próze

V době, kdy se v západoevropských literaturách diskutovalo o nově se rodící estetice a proměnách struktury uměleckého díla, v Polsku (stejně jako v dalších zemích tzv. východního bloku, i když časové relace byly různé) se literatura od druhé poloviny 50. let jen zvolna zbavovala schematismu, který zahlušoval individuální přístup spisovatele k recepci skutečnosti, a tím i vycházela z područí metody (naštěstí ne příliš široce a dlouho aplikované) socialistického realismu. Je třeba však mít stále na mysli schizofreničnost polské literatury, rozštěpené na větve domácí a emigrační. Doma se autoři k postmodernistickému myšlení a jeho aplikaci v konkrétních dílech dostávali velice pomalu, dlouho a často oklikou přes různé formy realismu, samozřejmě s uplatněním (i když mnohdy nesmělým) výsledků, jichž dosáhla literatura emigrační, která mířila od modernistických experimentů k postmodernismu buď přímo, nebo oklikou na půdorysu na jedné straně autentismu, na druhé pak nostalgie. Specifický byl i přístup k autotematismu, který se např. spisovatelé publikující doma snažili využít jako mechanismu sebepoznání v důsledku reakce na ideologická omezení v různých politických situacích.³⁸ Domnívám se, že i když v 90. letech 20. století padly ideologické bariéry a odstranila se rozštěpenost literatury, proces konfrontace subjektivně chápaného vnitřního světa autora s objektivně působícím okolím pokračoval a v různých podobách probíhá dodnes. Výsledkem jsou obvykle intertextuální struktury metatextu, v němž napětí mezi znakem a významem (obdoba napětí mezi subjektem a objektem v prostředí) se přesunuje na znak a jeho neschopnost dospět k významu.

Cyklické permanentní zostřování a naopak uvolňování politické a společenské situace v Polsku se sekundárně obrazilo také v literatuře, resp. v jejím chronologickém členění, které nemělo vnitřní opodstatnění a oporu v evolučních proměnách (tedy i v narůstajícím příklonu od modernistického vidění, chápání a tvůrčí aplikace k postmodernistickému), pouze ohráželo (kopírovalo) neliterární vlivy vnější. V této souvislosti nejsou důležité výsledky dodnes neukončených diskusí o vymezení terminologie pro jednotlivé vývojové fáze polské literatury od modernismu k postmodernistické situaci současnosti, resp. konce minulého století.³⁹

³⁸Viz mj. Bakula, B.: *Oblicze autotematizmu. Autorefleksyjne tendecje w polskiej prozie po roku 1956*, Poznań 1991.

³⁹Viz rozpravu Ziomek, J.: *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, in – týž: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994; Nycz, R.: *Tekstowy świat. Post-strukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993; Uniłowski, K.: *Postmodernizm, poloniści i proza polska*, FA-art 4/1994 a 1/1995, ale také názory další, např. B. Schulze, viz *Mityzacja rzeczywistości*, in – Bruno Schulz: *Proza*, Kraków 1964.

Pro pochopení celistvého obrazu polské postmodernistické literatury je však třeba si všimnout jednotlivých vývojových etap, v nichž se v zahraničí (v kontaktu s evropskou a světovou postmodernou) rodila zejména díla snažící se demaskovat totalitní systém ve vzdálené vlasti, ale rovněž zobrazit vůbec ne lehký osud emigrantů a nostalgicky reflektovat stále více blednoucí obrazy tzv. soukromých vlastí (vzdálených i bližších).⁴⁰ Doma vývoj postupoval pomalu (v závislosti na důrazu společenských a politických tlaků): po uvolnění kolem roku 1956 mohli básníci znovu sáhnout k experimentům a prozaici se nově podívat na válečnou tematiku. V próze se zvyrazňovala tematika venkovská, prosazoval se proud literatury science fiction, prohlubovaly se psychologizace a mytizace textů, přibývalo absurdních prvků; cesta od realismu vedla mj. přes konvence historické parabol, ale rovněž přes tzv. malý realismus, který v šedesátých letech v důsledku politické „malé stabilizace“⁴¹ chtěl zobrazit „lidi práce“. V důsledku tematických i formálních experimentů pak spisovatelé tvořivě navázali na to, co si vyzkoušeli modernisté meziváleční, a s odbočkami, jako byly tzv. *socparnasismus*⁴² nebo domnělá *umělecká revoluce*⁴³ se pokoušeli prosazovat „plíživé“ pronikání postmodernistických hledisek do literatury a do umění jako celku vůbec.

První signály postmodernismu v polské literatuře se podle mého mínění objevily (viz kapitola osmá) už v dílech spisovatelů v podstatě avantgardních (modernistických) – Bruna Schulze a Witolda Gombrowicze, kteří jsou považováni za předchůdce postmodernismu. Oba šli v proměnách formální a obsahové struktury svých děl a ve vztazích v komunikačním systému (autor – text – čtenář) dál než jejich kolegové, ale – v rámci avantgardní estetiky – zůstávali na půdorysu modernismu. Skutečné symptomy postmodernistické tvorby, konkrétně v dosahování magičnosti a mytičnosti pomocí transtextuálních posunů, však nacházíme až v šedesátých letech v souvislosti s prózami např. L. Buczkowského, A. Kuśniewicze, T. Konwického a P. Wojciechowského, s poezií (tam ke startu dochází už na sklonku let padesátých) mj. T. Różewicze a M. Białoszewského a s dramatickými pracemi S. Mrożka.

Spisovatelé ve svých konglomerátech metanaračních fragmentů textů, vzniklých pastišovou metodou, prezentovali hru mýtů autora i umění (klasických, romantických, modernistických atd.), praktikovali totální dekompozici systému forem (tvarů) napříč literárními druhy a žánry (s užitím prvků paraliterárních) i napříč dosud uzavřenými systémy kultury, umění a estetiky. Výsledné texty jsou, jak tvrdí Ryszard Nycz, „*pouhou kulturní maskou*, „*falzifikátem*“ *reality a*

⁴⁰Tímto termínem označuje Ewa Wiegandt (ve smyslu termínu „malá vlast“ S. Vincenze) konkrétní historicko-literární jevy v důsledků pocitů duchovního vyždělení, zanikání historické paměti a ztráty kulturně společenské identity vyvolané komunistickou revolucí, viz Wiegandt, E.: *Literatura ojczyzn prywatnych a postmodernizm, in – Postmodernizm po polsku?* (red. A. Izdebska a D. Szajnert), Łódź 1998, s. 7–16.

⁴¹Název malá stabilizace vznikl z ironického podtitulu hry Tadeusze Różewicze *Świadkowie* alba nasza mała stabilizacja, která měla premiéru v roce 1962 a výstižně vyjadřovala tehdejší polskou situaci i atmosféru ve společnosti.

⁴²Takto nazval oficiální literaturu Michał Głowiński v době existence druhého oběhu, viz Głowiński, M.: *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.

⁴³Viz Bereza, H.: *Bieg rzeczy. Szkice literackie*, Warszawa 1982.

*dostupné metody prezentace – druhem mystifikace či maškarády forem bytí, jehož skutečná tvář se vymyká výrazovým možnostem intelektu, jazyka a umění.*⁴⁴

Tento proces pochopitelně probíhal i jako důsledek všech prnutí uvnitř struktury kultury, umění a estetiky v komunistických zemích, ale také jako rezonance rozšiřujícího se masového umění na Západě, zároveň jako výsledek průniku elitního a populárního oběhu literatury, tedy literatury tzv. umělecké a populární (triviální). Ewa Wiegandt⁴⁵ se domnívá, že postmodernismus děl polských autorů šedesátých let byl důsledkem evoluce jdoucí proti modernistickým kategoriím. *Metafyzické formy* se projevovaly mj. díly z oblasti tzv. literatury soukromých vlastí, které obsahovaly reflexi všech změn totalitního systému na pozadí průniku kultur minulosti. Samozřejmě ve smyslu *surfíky*,⁴⁶ tedy stírání hranic mezi literaturou a životem; výsledkem evoluce *formistických forem* pak byla tvorba autotematika,⁴⁷ s uplatněním nového způsobu autoreflexe v narační próze, příp. záznamu reflexí o nemožnosti psaní.

Nejnovější názory polských autorů na domácí postmodernismus jsou značně rozporuplné. Např. W. Bolecki si myslí, že postmodernismus je v polské literatuře jevem druhořadým, ne-li okrajovým, existujícím mimo hlavní proud (ale jaký proud – modernistický?). Sám termín, který prý se v polské skutečnosti nevil, chápe spíše jako označení pro jisté jeho projevy, které v polské literatuře existují, zejména po roce 1989.⁴⁸ R. Nycz se zase (v různých rozhovorech v časopisech) nechal slyšet, že polský postmodernismus existuje (na rozdíl od světového) pouze v několika lokálních variantách. K. Unilowski situuje počátek polské postmodernistické literatury do poloviny 80. let a uvědomuje si rovněž jeho domácí východiska, tedy tradici polského modernismu. Jako významný stimul pro rozvoj polského postmodernismu označuje proud tzv. *inovační prózy* z období po roce 1956, tedy po uvolnění z nejtěsnějších pout schematismu (řadí do něj díla autorů jako M. Białoszewského, L. Buczkowského, W. Gombrowicze, T. Różewicze aj.).⁴⁹

To, že polská literatura byla přímo závislá na proměnách společenských a politických, jak jsem naznačil výše, potvrzují i závěry studií A. Fiuta. Ten uvádí, že na prosazení polského postmodernismu měly zásluhu především pád tzv. socialistického zřízení a zánik komunistického systému, prosazení politické nezávislosti státu, ale také počátek *civilizačního skoku*, jímž se polská společnost dostala do dominantního vlivu vizuální kultury.⁵⁰

To jsme ovšem na konci procesu, který trval zhruba půl století. Začátek byl poznamenán právě inovacemi v období po roce 1956, spojenými s tzv. Generací 56 kolem časopisu *Współczesność*. Domnívám se, že čas na nové pokusy, jak překročit konvence především realismu, ale také modernistického estetic-

⁴⁴Nycz. R.: *Tekstowy świat*. op. cit., s. 187, překlad můj.

⁴⁵Viz Wiegandt, E.: *Literatura ojczyzn prywatnych a postmodernizm*, in – *Postmodernismu po polsku?*, op. cit., s. 15.

⁴⁶Studie na toto téma jsou soustředěny in – *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1983.

⁴⁷Bližší viz Bakula, B.: *Oblicza autotematizmu*, op. cit.

⁴⁸Srovnej Bolecki, W.: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999.

⁴⁹Píše o tom Unilowski, K.: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*. Od Gombrowicza po utwory najnowsze, Katowice 1999.

⁵⁰Viz Fiut, A.: *Postmodernizm à la polonaise. Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999.

kého chápání skutečnosti a její reflexe, nastal právě po období stalinizace a schematizace kultury, a tedy i literatury. První vážnější proměny v té době je možno zaznamenat v poezii a o prolomení bariéry dosavadních schémat se nejdříve pokusil již zmíněný **Tadeusz Różewicz**. V oficiální prvotině i další sbírce sice vyšel z avantgardně aplikovaného konstruktivismu, ale na rozdíl od básníků hledajících originální metafory a vůbec krásu slov (Peiper, Przyboś) hledal odlišnou strukturu básně: podepřenou specifickým jazykem a nepoetickým lexikem, nerýmovaným a nenumerickým veršem a také kompozicí, která celek skládá z fragmentů.

Fragmentární obraz poválečného světa v polské specifičnosti je adekvátní skutečnosti: Różewicz jej chápe jako smetiště a básnický text jako reflexi oškli-vosti. Výsledkem takového pohledu jsou mnohdy pouhé básnické poznámky, které nicméně prostřednictvím obnažené kompozice aspirují na poezii s více významovými vrstvami, jak tomu je v básni *Z notatek* (ze sbírky *Niepokój*):

Sufit:

*anioł płaski i biały
złożył skrzydła.*

W oknie:

*zielone członki kaktusów
obnażone.*

Ksiądz:

*trzydzieści trzy guziczki
zapięte; ostatni oczko tłuszczu
w niebieskim rosole.*

Cisza: lokomotywa z pluszu.

Důraznější dekompozice formy se projevila v Różewiczově sbírce *Formy* (1958), která rezonovala postavantgardní umělecké tendence v Evropě (kolážové, pop-artové a další postupy). Básník v poezii zvýraznil úlohu zámlk a nedopovězení, intonaci a rytmus i grafický zápis textu a úplně rezignoval na interpunkci. „*Výpověď postavená na frazeologismech, na slovech, z nichž byly odstraněny veškeré metaforické ozdoby, na prozaických výčtech a opakováních, dostává rysy velké metafory platící pro celou báseň,*“ charakterizoval básníkův rukopis tohoto období Stanisław Burkot.⁵¹ Je to poezie pojmenovávající podivný svět, opět s tragickými (jinak než u veršů válečných) rysy, typicky třeba v cyklicky až poematically komponované skladbě *Niejasny wiersz* nebo v básních *Hiob* 1957, *List do ludożerców* či *Ciało*, z níž cituji zhruba druhou část:

[...]

*tam za zakrętem drogi za rzeką za doliną
śpi rodzinna wieś mojego ojca*

*Tu syreny fabryczne płyną śpiewając w dymach nad dachami
domów*

*ciało przewała się z boku na bok i usiłuje odbić od brzegu uciec
Płynie na ukos*

⁵¹ Burkot, S.: *Literatura polska w latach 1939–1999*, Warszawa 2002 s. 145, překlad můj.

*ale już czuje w sobie rozpalony do białego światła hak
Wyciągnięte na brzeg kuli się kolanami pod brodą przybiera
kształt*

*plodu w lonie kobiety
rozlega się wołanie pogromcy
„prędzej prędzej rusz się“*

Różewicz, stejně jako jeho vrstevníci, jestliže chtěli překonat následky, které v poezii zanechala druhá světová válka a období stalinizace polské kultury, museli znovu přistoupit k formulování obsahových i formálních norem poezie, z nichž mnohdy zbyly pouze prázdné, nikomu už nic neříkající termíny; zmapovat zobrazovanou skutečnost a najít nové postupy její reflexe. Różewicz k tomuto úkolu přistupoval cestou zbavování poezie nadbytečných ozdob a příkras a snažil se někdy až strohou, fragmentárně „slepenou“ formou vrátit jí funkci očištného katalyzátoru morálních a společenských deprivací jedince i společnosti.

Jinak postupoval při svých dekompozičních snahách **Miron Białoszewski** (1922–1983).⁵² Přestal (stejně jako do jisté míry Tymoteusz Karpowicz) věřit v všemocnost jazyka jako prostředku poznání a mezilidské komunikace a základního materiálu tvůrčího procesu literatury a snažil se prostřednictvím formálních experimentů najít a ověřit možnosti básnického slova. Už v prvotině *Obroty rzeczy* (1956) šlo o zásadní konflikt s estetickými východisky, které pro modelování modernisticky chápané literatury užívala meziválečná poezie: o hledání „podoby věci“ v další etapě, do níž nemohli dosáhnout experimenty dadaistů a futuristů.⁵³ Básníka fascinovaly věci nějak poznamenané, poničené:

*Buraka burota
i buraka
bliskie profile skrojone,
i jeszcze buraka starość, którą tak kochamy,
i nic z tej nudnej fisharmonii
biblijnych aptek
o manierach
i o fornierach w serca...⁵⁴*

Jde o vyjádření jazykem adekvátním zobrazované věci (v tomto konkrétním případě podlaze), s novotvory a destrukcemi, které vytvářejí jiný (než dosud obvyklý) obraz skutečnosti, v kontextu proměny sémantiky jazykových znaků a symbolů, k níž tehdy docházelo v evropské poezii.⁵⁵ Białoszewského poezie znamená v této souvislosti (viz modelování mytických motivů v dílech J. Joyca, T. Manna či A. Robbe-Grilleta) i návrat k polské plebejské mytologii, a to způsobem, jak ji v literatuře dříve prezentovali Bruno Schulz a Witold Gombrowicz,

⁵²Podrobně o autorovi viz mj. Barańczak, S.: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974; Burkot, S.: *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992; Gołąb, M.: *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Łódź 2001.

⁵³Básníkova prvotina vzbudila velký ohlas kritiky v časopisech; za pozornost stojí zejména názory K. Wyky, M. Glowińskiego, A. Sandauera nebo J. J. Lipského.

⁵⁴Fragment z básně Podlogo, blogoslaw! ze sbírky *Obroty rzeczy*.

⁵⁵Píše o tom obšírně Artur Sandauer ve studii z roku 1966 *Poezja rupieci* (*Rzecz o Mironie Białoszewskim*), in – týž: *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 249–280.

tn. manifestací podivínství, ohavnosti a hnusu, avšak jinak, než ji uchopili někteří autorovi mladší kolegové-básníci (debutovali zhruba stejně, ale datem narození jsou o deset i více let mladší) z generace Současnosti (na jedné straně T. Nowak a na druhé S. Grochowiak). Takováto poezie znamená samozřejmě střet jazyka intelektuálů a filozofů s jazykem hovorovým (i jinými útvary jazyka) – prostřednictvím parodie (typické jsou pro to básně Filozofia Wołomina. Mit naoczny nebo O mojej pustelni z nawoływaniem z autorovy básnické prvotiny).

Další Białoszewského sbírky⁵⁶ jdou do ještě větší hlubiny lingvistické poezie a míří k poezii grafické, která je podle mého názoru pro básníka realizací „mluvené“, spíše však „slyšené“ poezie a stává se do jisté míry vyjádřením poznámek autora ke světu kolem něj a současně je zápisem jeho vlastní hry se světem.⁵⁷ Jsou to poznámky-fragmety, které – i když precizně graficky pořízené – se rozbíhají vertikálně i horizontálně, aby znovu objevovaly (jak tvrdil např. Chlebnikov) zasuté spoje s lidským prajazykem. Svědčí o tom třeba úryvek z básně Blok, ja w nim ze sbírky *Odczepić się*:

- Ralla

la laa! – radio z babq
– uuu! – gdzies dziecko

- Ralla

la laa! – baba
– uu! –dziecko

- Ral

la la – baba
– uu –dziecko

- Ra

la la –
– – u

oho

ucho mi zwariowało?

Také pro ranou poezii Stanislawa Grochowiaka (1934–1976) je charakteristická vzpoura proti platné estetice doby, proti optimismu, „sorelové“ kráse a učesanému vychvalování dělnické třídy. Výsledkem je akcent na ošklivost (pro svůj programový antiestetismus bývá Grochowiak nazýván hlavním představitelem turpismu⁵⁸), neboť, jak básník tvrdil, *ošklivost je životu bližší, zatímco vymyšlení krásna je lež*. Turpisty se, tvrdí Grochowiak, stali debutanti 1956 „*tak jako dříve Rózewicz: úpornou snahou o demytologizaci poezie, o její nasycení skutečným životem*“.⁵⁹

⁵⁶ Jsou to: Rachunek zachciankowy (1959), Mylne wzruszenia (1961), Było i było (1965); a pro pořádek k nim přiřadíme i knížky poslední *Odczepić się* (1978) a *Oho* (1985).

⁵⁷ V tomto smyslu je třeba vidět jako přímé následovnsky Białoszewského některé básníky-lingvisty polské Nové vlny.

⁵⁸ Turpismus proto, že (podle Ryszarda Matuszewského) „opiewali szczyry, odchody i trupie jady“ a že – jak se vyjádřil ve své věhlasné básni *Oda do turpistów* (1962) autor termínu Julian Przyboś – velebili ošklivost.

⁵⁹ Viz Grochowiak, S.: *Turpizm – realism – mistycyzm*, in – *Debiuty poetyckie 1944–1964*, Warszawa 1972, s. 369.

Autor svým „mizerabilismem“ však nespěl k formálním experimentům, naopak: zbavoval poezii nadbytku metafor, odhaloval „metafyziku každodennosti“ a groteskními deformacemi jazyka a expresivními kontrasty biologismu krásy a ošklivosti mířil k prostotě (až františkánské) na půdorysu struktur žánrů, které ve středověku a v baroku uchvacovaly čtenáře. Grochowiak alegoriemi makabrických tanců, dvorských menuetů a rituálních praktik spojoval obdiv k lidovým zvykům a nechuť k civilizačním vymoženostem (v tom jde o evidentní polemiku s polskou avantgardou a jejími mýty o urbanizaci přírody a společnosti) a solidarizoval se se vším slabým, nemohoucím a trpícím.

Jiný přístup k návaznosti na minulost volil **Zbigniew Herbert** (1924–1998), morální autorita pro příslušníky Nové vlny. Tvůrčí prostota v jeho poezii vedla k demytizaci skutečnosti, k propojení „barbarství“⁶⁰ s kulturní tradicí, v jejímž výsledku nebyla ani tak důležitá metafora ani hra s jazykem, experimentální versifikace, nýbrž zjitřená obrazotvornost s jemným humorem a ironií kotvící v renezanci, ale i hlouběji v minulosti: v literatuře biblické a antické.⁶¹ Herbert položením důrazu na lyrický subjekt a morální aspekty lidského jednání dospěl v pozdější erbovní sbírce *Pan Cogito* (1974) ke klasicky komponované formě, jejíž strukturu pronikají různá exempla. V této sbírce některá čísla mají poematický charakter, jiná jsou básnickou prózou:

13

*gra**w Freuda**gra**w nadzieję**gra**w czerwone i czarne**gra**w ciało i kości**gra i przegrywa**zanosi się nieszczerym śmiechem*

*Ogień buzuje na kominku. Na ścianie wypchany orzeł
i list dziękczynny tyрана Kaukazu, któremu dzięki
wynalazkowi Prometeusza udało się spalić zbuntowane miasto.*

*Prometeusz śmieje się cicho. Jet to teraz jego jedyny
sposób wyrażenia niezgody na świat.*⁶²

Ke klasické formě, parabolickému či alegorickému vyjádření s nadhledem a jemnou intelektuální ironií s výraznou pointou básně spěla **Wisława Szymborska** (nar. 1923),⁶³ z „archetypů“ a starých kulturních vzorů čerpal **Jarosław Marek Rymkiewicz** (nar. 1935), expresivním výrazem a brutalizací jazyka

⁶⁰Tento fenomén vyjádřil Herbert v knize svých esejů *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962).

⁶¹Básník debutoval sbírkou *Struna światła* (1956) a dále vydal *Hermes, pies i gwiazda* (1957), *Studium przedmiotu* (1961), *Napis* (1969) aj.

⁶²Jsou to úryvky z knihy *Pan Cogito – část 13 z básně Pan Cogito* a poeta v pewnym wieku a závěr ze skladby *Stary Prometeusz*.

⁶³V té době vydala sbírky básní *Dłatego żyjemy* (1952), *Pytanie zadawane sobie* (1954), *Wołanie do Yeti* (1957), *Sól* (1962), *Sto pociech* (1967), *Wszelki wypadek* (1972) ad.

protestovali proti schematizaci poezie např. **Andrzej Bursa** (1932–1957) a **Stanisław Czycz** (1931–1996). Na lidové kultuře, písni, zvycích a mýtech stavěl tematiku i tvar své poezie **Tadeusz Nowak** (1930–1991), který dokázal (jako v romantismu Mickiewicz) výraznou transformací na klasickém půdorysu (kodifikovaném už Kochanowským) vytvořit osobitý výraz jakoby „prvotní“ poezie.⁶⁴

Poněkud odlišný hlas zazníval z poezie autorů v emigraci. Mladí autoři (zejména členové skupiny Kontynenty) vydali antologii nazvanou *Ryby na piasku* (1955), starší autoři (jako Kazimierz Wierzyński) se nořili do pesimismu a ironie a spíše než k experimentům inklinovali k dodržování klasických forem. O ty se snažil i **Czesław Miłosz**, který se však svou emigrační básnickou tvorbou výrazně oddělil od někdejšího výrazu meziválečné avantgardy (mj. v knihách *Traktat poetycki*, 1957, *Król popiel i inne wiersze*, 1962).

S obdobím tzv. tání je spojeno rovněž usilovné hledání vlastní cesty polské prózy: z estetiky socialistického realismu k estetice, na jejímž podloží se pohybovaly západoevropské literatury. V praxi to podle mého názoru znamenalo totéž co u poezie – získat nezávislost na vnucených schematických vzorech, ale při reflexi konkrétních událostí se snažit o autentičnost a rovněž věrohodnost; tedy objevit a zmapovat prostředí a problémy, jež vládnoucí ideologie přehlížela, nebo dělala, že neexistují – objevují se ztvárnění lidí na okraji společnosti, z prostředí lumpenproletariátu, kriminálních živlů, lidí nespokojených a žijících nekonvenčně, tzv. chuligánů⁶⁵ atd. Nový obsah pochopitelně přinesl i novou formu: do tradičního realistického zobrazení pronikají prvky turpismu (ošklivosti) a absurdity, vrstvy publicistické a také prvky literatury populární. Vzorovým signálem těchto tendencí se stal na místní poměry „odvážný“ román **Leopolda Tyrmanda** (1920–1985) *Zły* (1955),⁶⁶ který panoramaticky zachytil podsvětí Varšavy – text má půdorys sociologické studie a kompoziční strukturu dobrodružného a kriminálního románu, již dynamizují reportážní prvky.

Podobně si myslím, že ve své tehdejší tvorbě postupoval také **Marek Hłasko** (1934–1969), zpočátku ovlivněný hemingwayovskými postupy a malým realismem – např. už v debutantské sbírce povídek *Pierwszy krok w chmurach* (1956) je zřetelně znát postupné vmaňování se ze sevřené formy, schematické a tendenčně tvarované, a směřování od kolektivismu k individualismu, ke vzdoru, k obrazům brutality a deziluze. Toto cílení potvrdily i další Hłaskovy povídkové sbírky a mikroromány, mj. *Ósmy dzień tygodnia* (časopisecky 1956), *Cmentarze. Następny do raju* (1958), *Opowiadania* (1963) nebo *Wszyscy byli odwroćeni. Brudne czyny* (1964) ad.⁶⁷ Pokračovatelem této tendence se stal **Marek Nowakowski** (nar. 1935), jehož povídky např. ve sbírkách *Benek Kwiciarz*

⁶⁴ Je to zřetelné téměř ve všech jeho sbírkách poezie, např. *Uczę się mówić* (1953), *Porównania* (1954), *Psalmy na użytek domowy* (1959), *Kolędy stręczyciela* (1962), *Psalmy* (1971), i v některých básnických laděných prózách, jako *Pólbasnie* (1976) aj.

⁶⁵ Na základě článků otištěných v časopise *Po prostu*, některých básní (např. A. Ważyka) a próz (Tyrmanda, Hłaska či Nowakowského) se rozpoutala diskuse (právníků, sociologů, psychologů) o definici chuligána a chuligánství, již lze shrnout do pojmu „praktikující existencialista“ (takto vidí básníka M. Białoszewského A. Sandauer ve své studii *Poezja rupieci*, op. cit.), tedy člověka, který chce zviditelnit sám sebe, demonstrovat svůj způsob svobody.

⁶⁶ O této knize psal mj. Walc, J.: *Fotografia Atlantydy. O „Złym“ Leopolda Tyrmanda*, in – *Wielka choroba*, Warszawa 1992.

⁶⁷ Vývoje autora si všímá např. Jastrzębski, J.: *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*, in – *týž: Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

(1961) nebo *Robaki* (1968), byly nejdříve pouhými obrázky ze života lidí na periferii města, lidí vykořeněných, frustrovaných režimem i společností; později dostaly obrázky charakter útočných, až tendenčních textů, komponovaných na dokumentárním podloží (knihy z 80. let, převážně publikované ve druhém, nezávislém oběhu).⁶⁸

Metodou, jak se vymanit z područí úzce chápaného realismu (sloužícího potřebám ideologie) a sevřenosti formy se stala *parabolická* či *filozofická próza*, hlavně s historickou tematikou, v jejímž syžetu byly ukryty nezřetelné, až tajemné nebo utopické vrstvy či mýty a která užívala historickou masku; snažila se dospět k univerzální výpovědi, byť pomocí realistických kompozičních prvků. Do této kategorie patří mj. romány **Jerzyho Andrzejewského** (1909–1983) *Ciemności kryją ziemię* (1957), o teroru španělské inkvizice, *Bramy raju* (1960), líčící podvodné zločiny při dětských křížových výpravách, ale také *Idzie szkacząc po górach* (1963), což je pamflet na tehdejší elitářskou a masově orientovanou kulturu v konfrontaci se zdánlivě čistým světem někdejšího mládí. Zdá se mi, že o podobné se snažili např. **Maria Kuncewiczowa** (1899–1989) románem o lásce na pozadí známého mýtu *Tristan 1946* (1967) a **Andrzej Szczypiorski** (1924–2000) v parabolickém románu s autentickými prvky *Msza za miasto Arras* (1971), který líčí pronásledování Židů a heretiků v 15. století.

Proměnu formy ovlivnil rovněž návrat spisovatelů k mýtům, který se v próze publikované v Polsku (v emigraci to bylo intenzivnější a výraznější – podrobněji viz dále) začal projevovat od konce 50. let. Byl to nejprve mýtus ztraceného dětství, často spojený s kompozičními postupy iniciační prózy, např. v románu **Tadeusze Konwického** (nar. 1926) *Dziura w niebie* (1959), s elegickým laděním a mnoha lyrickými vrstvami, nebo v próze **Wilhelma Macha** (1917–1965) *Życie duże i małe* (1959), lyrických reflexích evokujících svět dětských prožitků a tužeb, ale hlavně v jeho experimentálním románu *Góry nad Czarnym morzem* (1961), v němž Mach manifestoval autotematické prvky a demaskování konvencí – i když mířil ke struktuře francouzského nového románu (s využitím experimentů v knize Pałuba K. Irzykowského), výsledek zůstal v půli cesty vedoucí z rezervace realistických schémat.

Vliv mytologizace dětství, zejména však průnik folklórních prvků se podle mého názoru projevil i na proměně formální tváře tzv. *vesnické prózy*, tedy v textech s venkovskou tematikou. Typickým autorem, který se zasloužil o osobitost mnohdy baladicky a lyricky laděné polské prózy, byl **Tadeusz Nowak** (1930–1991). Autor ve svých prozaických i básnických textech na klasický půdorys vrstvil prvky publicistické a didaktické (např. ve sbírkách básní *Uczę się mówić*, 1953, nebo *Prorocy już odchodzą*, 1956), ale rovněž se inspiroval (a tomu napomáhaly v daném smyslu kompoziční postupy) slovanskými a křesťanskými mýty, lidovými písněmi, koledami a baladami – a zároveň při kompozici užíval groteskní a ryze lyrické vidění. To vše charakterizuje Nowakovy pozdější sbírky veršů i romány – počínaje knihou *Takie większe wesele* (1956), s akcentací mýtu

⁶⁸ Autorovými texty se podrobněji mj. zabývá Zabierowska, K.: *Składnia utworów Marka Nowakowskiego*, Katowice 1990.

dětství, jímž později prolínají motivy dospívání a válečných krutostí (např. *A jak królem, a jak katem będziesz*, 1968).⁶⁹

Kulminačním momentem těchto próz se stal román **Wiesława Myśliwského** (nar. 1932) *Kamień na kamieniu* (1984), který nejpregnantněji zobrazil marné snahy návratu k venkovským a lidovým tradicím a v jistém smyslu potvrdil v té době vrcholící krizi tradičních hodnot venkova jako opory národního života, jež se v literatuře projevila (jak tomu bylo už delší dobu a jak tomu bude i nadále) prezentací hrdinů předurčených k prohře.

Dál k postmodernistické estetice i chápání literárních textů později dospěl **Edward Redliński** (nar. 1940), který sice vyšel z obdobného tematického podloží jako T. Nowak, nicméně jeho texty jsou s realistickým uchopením námětu a kompozicí v ostrém kontrastu: autor užil publicistických až ryze novinářských postupů, na barvitě se jevící tradici se díval prizmatem grotesky, někdy až s surrealistickým laděním, a manifestačně stranil nonkonformitě – viz především knihy *Konopielka* (1973) a *Awans* (1973).

3 Specifické malé literární formy

Součástí návratu od schematizovaných literárních výpovědí k individuálním postojům autorů a experimentům se stalo znovuobjevení specifických malých literárních forem, které se v minulosti těšily v polské literatuře oblibě, ale v podmínkách tvrdých restrikcí uplatňovaných v totalitních systémech se dostaly do pozadí. Byly to především epigramatika a aforistika. Ne že by se z obzoru autorů vytratily docela, nicméně tvořily spíše doplněk díla známých autorů, často spíše ve formách hraničních. Tak to bylo už v minulých obdobích, např. u **Adama Mickiewicze**, jehož některé verše mají epigramatický charakter – zejména cyklus *Zdania i uwagi* (1836). Obsahuje 121 dvou nebo čtyřveršových lyrických básní a inspirativními východisky pro ně byla díla především náboženských myslitelů.⁷⁰ Žánrově však nešlo o epigramy nebo frašky, ale spíše veršované gnómy, komponované z hojných výpůjček cizích autorů. Silně lyrizované epigramy najdeme rovněž v tvorbě **Juliusze Słowackého** (třeba v historiozofické poemě *Król-Duch*) a **C. K. Norwida** (u něj jde o spíše epigramatickou lyriku, koncizní, s ironickým pohledem, mnoha paradoxy a symboly – viz např. některá čísla ze sbírky *Vade-mecum*) nebo **Stanisława Jachowicze** (1796–1857, mj. *Nowe bajki, przypowieści i epigramata*, 1866, a sbírky určené dětem a mládeži). V podstatě v rámci žánru gnómy se pohyboval ve svých prozaických minia-

⁶⁹Podložím Nowakových textů věnuje pozornost práce: Sulima, R.: O źródłach poetyki Tadeusza Nowaka, in – Folklor i literatura, Warszawa 1976; mnohé další obsahuje publikace Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza (red. J. Z. Brudnicki), Warszawa 1981.

⁷⁰Literární vědci se domnívají, že básně vznikly v letech 1833–34. Autor sám poukázal na jeden zdroj v rozšířeném titulu cyklu: *Zdania i Uwagi z dzieł Jakuba Bema, Aniola Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena. Ślo tedy o Johanna Scheffliera (ten používal pseudonym Angelus Silesius) a o L. C. Saint-Martina*, ale Mickiewicz se zcela evidentně inspiroval mj. u německého filozofa Franze Badera a amerického myslitele Benjamina Franklina.

turách také **Stanisław Brzozowski** (1878–1911), i když mnohé z nich jsou zlatými myšlenkami nebo citáty.⁷¹

Myslím si, že epigramatice se příliš nedařilo ani v dalších obdobích – v pozitivismu, neoromantismu a později (spíše než o epigramy či frašky šlo převážně o satiricky nasycené lyrické verše), i když různé zlaté myšlenky, gnómy, maximy či sentence – a někdy i skutečné aforismy – se objevovaly stále.⁷² Dokladem je např. meziválečná tvorba, která – v aforistickém nebo jiném odění – se objevovala v četných časopisech (z nejnámějších to byly Szpilki a Cyruлик Warszawski) – třeba práce **Aleksandra Świetochowského**, **Kazimierze Przerwy-Tetmajera**, **Feliksa Chwalibóga**, **Karola Irzykowského**, **Henryka Elzenberga**, **Stanisława Czosnowského** nebo **Stefana Napierského**.

K renezanci epigramatických žánrů docházelo postupně – od konce 19. a počátku 20. století. Zasloužil se o to hlavně **Felicjan Medard Faleński** (1825–1910). Nepřišel s fraškou ani s epigramem, ale s žánrem příbuzným, *meandrem*, obvyklým v evropských literaturách – viz sbírku *Meandry* (1911), jež obsahuje kousavé verše s mnoha neologismy a slovními hříčkami, o nichž Adolf Nowaczyński napsal, že jsou to „*morální traktáty v pilulkách*“ a „*příběhy na každou neděli a svátek*“,⁷³ o čemž svědčí i následující ukáзка:

*Kapryśne losy raz, pono,
Coś i dla świni uczynią...
Wyryła w śmiechach pod skrzynią
Z pieniędzmi sakwę zgubioną.
Wtedy jej zaraz mówiono:
„Ach! Jaśnie Wielmożna Świnio!“⁷⁴*

Rozmanité satirické formy psal **Mikołaj Biernacki-Rodoć** (1836–1901), jehož sbírka *Satyry i fraszki* (1897) obsahuje rovněž epigramatiku prosycenou parodií a ironií. K epigramatickému tvaru mířily i lyrické miniatury **Tadeusze Micińskiego** nebo **Wiktora Gomulického**, i když většina autorů brala takovou tvorbu jako doplněk své tvorby žánrově zcela odlišné; a také – někdy šlo o grafomanské rýmování, jak se přílehavě vyjádřil A. Brückner: „*Celá ta nová fraška, 1800–1918, je cítit zatuchlinou, biedermeierovstvím temperamentu...*“⁷⁵

Domnívám se, že meziválečné období posunulo epigramatické žánry (resp. formy, které k nim mířily) na jedné straně k lyrickému projevu (v tom později

⁷¹ Brzozowského „drobnosti“ vydal např. R. Zrębowicz – *Myśli i wskazania*, Wilno 1929, M. Zdziechowski – *Gloryfikacje pracy. Myśli z pism i o pismach S. Brzozowskiego*, Petersburg 1916, nebo A. Mencwel – *Aforyzmy*, Warszawa 1979. O autorovi psal mj. Cz. Miłosz: *Człowiek wśród skorpionów. Studium o S. Brzozowskim*, Paris 1962.

⁷² Bohatství forem drobných veršovaných i prozaických dílek bylo opravdu obdivuhodné, jak svědčí např. tituly dvou ze sbírek, které se objevily koncem 19. století – *Księga aforyzmów*, *myśli, zdań, uwag i sentencji ze stu pisarzy polskich wybranych przez Władysława (Beza) Piasta* (1888) nebo *Koszałki, opalki. Zbiór dowcipów, dziwactw, dykteryjek, powiastek, wierszyków, anegdot itd. dla rozweselenia czytelników* (1890).

⁷³ Viz Nowaczyński, A.: O Faleńskim Felicjanie, Szopka Warszawska 1910, cit. podle Mała muza. Od Reja do Leca. *Antologia epigramatyki polskiej* (red. A. Siomkajło), Warszawa 1986, s. 308, překlad můj.

⁷⁴ Cit. podle Mała muza, op. cit., s. 413.

⁷⁵ Brückner, A.: *Przedmowa*, in – *Cztery wieki fraszki polskiej*, Warszawa 1974, s. XX, překlad můj.

pokračoval J. Sztaudynger), na druhé pak k ostré satíře (jak vykristalizovala v epigramatice a aforistice S. J. Lece). „*Projevilo se to zejména v kontextu literatury jako celku i ve vztahu frašky k vyhraněným útvarům jiným, jako byla např. tzv. szopka polityczna, literární kabaret či písňový kuplet.*“⁷⁶ Frašky a epigramy psali např. J. Czechowicz, L. Czermakowa, B. Hertz, P. Smolik, A. M. Swinarski, M. Samozwaniec ad. V kontextu poválečné polské literatury však plnou renezanci forem v rámci epigramatické kategorie přinesli až tzv. moderní klasikové žánru, tedy Julian Tuwim, Stanisław Jerzy Lec a Jan Sztaudynger, kteří se zároveň stali vzory pro autory další a způsobili, že sbírky frašek byly opět čtené a milované – a pro nakladatele vítaným zbožím.

Julian Tuwim (1894–1953), jako člen skupiny Skamander a básnické kavárny Pod Picadorem, přispíval mnoha časopisů a spoluautor uměleckých kabaretů, byl rozený pamfletista, polemik a kritik poměrů, nebyl vyhraněným autorem epigramů a frašek; ty tvořily část jeho rozsáhlého díla s orientací humoristickou a satirickou. Přesto kromě lyrických veršů a epických nebo lyrikoepických skladeb, v jejichž struktuře jsou vrstvy a prvky úsměvné, humorné, parodické i satirické (výrazné je to např. v poemě *Bal w Operze*, vznikla 1936, ale vyšla až 1946), dospěl k čistým strukturám epigramatickým. Tuwimovy sbírky *Jarmark rymów* (1934) a *Piórem i piórkiem* (1951) představují žánrově různé formy – bajky, aforismy, satirické skladbičky, ale rovněž epigramy a frašky. Je to prezentace intelektuálního humoru, který však vychází z hovorového jazyka (i s jeho vulgarismy a trivialismy) a transformuje tvorbu paraliterární, zejména pouliční popěvky a anekdoty.

O smyslu pro aktualizaci, která však má obecnou platnost, svědčí podle mého mínění i dvě následující ukázky Tuwimových epigramatických skvostů – epigramu a frašky. Výstavba epigramu využívá dichotomie makaronského verše a staví do kontrastu latinskou a polskou část dvojverší, z nějž druhý verš je zároveň satiricky vyhocenou, potměšilou pointou. Ve frašce si autor k politické satíře nahrál také makaronskou konstrukcí (polština – němčina), ale i překvapivým vnitřním rýmem mezi německým výrazem a jeho polským překladem a údernou pointou:

WESTCHNIENIE

Ora pro nobis

I za nasz snobizm.

LORELEI

Lorelei wypływa przy księżycu z Renu,

Patrzy, czy jej nie śledzą „geheime“ i „tajne“,

I nuci... I do każdego refrenu

Dodaje cichutko: „Heil Heine“...⁷⁷

I když autor v epigramatice navázal na odkaz staropolské satirické frašky, dokázal své schopnosti plně rozvinout v různých žánrových formách i tematických variantách – ve frašce humorné, satirické, politické, filozofické, lyrické, ale

⁷⁶Štěpán, L.: *Polská epigramatika. Žánry fraška a epigram ve spektru malých literárních forem*, Brno 1998, s. 145.

⁷⁷Cit. podle Tuwim, J.: *Piórem i piórkiem*, Warszawa 1951, Fraszki, s. 191.

rovněž frašce smutné (vážné). Osobitě jsou Tuwimovy frašky lyrické, v nichž vždy v podtextu zaznívá satirický tón, zatímco naopak ve fraškách politických a satirických se objevují také vrstvy lyrické.

Pokud epigramatiku J. Tuwima vnímáme jako součást celého jeho básnického díla, v případě tvorby **Stanisława Jerzyho Lece** (1909–1966) nacházíme dvě odlišné části: lyriku a epigramatiku a aforistiku. A musím hned na počátku vyzdvihnout: Lec přesně cítil a proto také cítil hranice žánrů. V Lecově lyrice je podstatná lyrická struktura, i když do ní někdy významně pronikaly prvky politické a satirické, v epigramatice a aforistice zase ve vymezeném rámci nechybějí lyrické vrstvy.

Lec v epigramatice, jak jsem už poznamenal výše, navázal na tradici klasického satirického epigramu: tedy epigramu římského a Kochanowského frašky. Kořeny jeho básnických miniatur kotví také v tradici židovské, francouzské racionalistické aforistiky 17. a 18. století a aforistiky německé a rakouské z přelomu 19. a 20. století.⁷⁸ Na rozdíl od jiných autorů užívá S. J. Lec pro své koncizní příběhy, jež vyrůstají z materiálu kalamburového typu s komickým nebo satirickým zaměřením, dvou odlišných zápisů: formy veršové (epigramatika) a formy prozaické (aforistika). Prioritní je podle mého názoru konkrétní uplatnění funkce komična (jako stálé estetické kategorie), s přihlédnutím k mimoliterárnímu významovému kontextu (buď didakticko-moralistnímu, filozoficko-sentenčnímu či satiricko-expressivnímu – to vede k využití i dalších malých literárních forem, např. bajky, přísloví, maximy, sentence atd.), což si ve výsledku vyžádá vždy odlišnou formu.

Tak se v některých Lecových fraškách objevují výraznější vrstvy metaforické, alegorické, fantaskní, ale i didaktické, tedy takové, které jsou typické pro přísloví. Jak připomněl Jerzy Krzyżanowski, pro posun významový, s nímž počítá kompozice přísloví (ale tak Lec postupoval rovněž při kompozici frašky z proverbialního materiálu), je určující změna strukturní: „*Spíše než metafory slovní, jsou v příslovích důležitější metafory strukturní, které se objevují všude tam, kde je abstraktní jev zobrazen situacemi nebo konkrétními postavami a kde jde o něco jiného než oznamuje jejich jazykový význam, tedy o charakter alegorický.*“⁷⁹ Vrstvy tato komponované struktury možno dokumentovat např. v následující frašce:

O GRZECHU I CNOCIE

*Trudno między grzechem a cnotą
całe życie biegać piechotą.*

*Przeto ludzie źle sytuowani, niezmotoryzowani,
zostają na stałe na jednej z obu przystani.*⁸⁰

Podobně, domnívám se, básník transformoval vrstvy maximy nebo sentence – samozřejmě, že v rovině lexikální a funkcionální – avšak směrem opačným než u přísloví; to totiž směřuje ke konkrétní výpovědi, zatímco maxima a sentence

⁷⁸Srovnej Łukaszewicz, J.: Wstęp, in – S. J. Lec: *Utwory wybrane 1. Liryka*, Kraków 1977, s. 17–18.

⁷⁹Krzyżanowski, J.: *Dzieje przysłówia polskiego w toku pięciu wieków*, in – *Nowa księga przysłów polskich*, Warszawa 1964, s. XV–XVI, překlad můj.

⁸⁰Cit. podle Lec, S. J.: *Utwory wybrane 2. Aforizmy – Fraszkki*, Kraków 1977, s. 240.

míří k výpovědi obecné. V tomto případě se projevuje vliv již zmíněných autorových kořenů, konkrétně sahajících k judaismu, židovské filozofii a biblické aforistice, k antické mytologii i křesťanství, jež jsou latentně přítomny v podtextu, nejčastěji prostřednictvím vnitřních aluzí, neboť na malé ploše epigramatických textů nelze citovat přímo. Výsledkem je text bez patrných švů či kompozičních cézur:

ODKRYCIE PREHISTORYCZNE

*Jeszcze przed wieżą Babel
Kaina nie rozumiał Abel.*

Z NIESZCZĘŚĆ MITOLOGICZNYCH

*Gdzie dotknął król Midas kobiety,
tam była ze złota, niestety.⁸¹*

Obdobné procesy jsem zaznamenal také v kompozici Lecovy aforistiky. Aforismus je dnes žánrem, který (obdobně jako žánry epigramatické) má lapidární a hutný tvar, dále vícevýznamovou strukturu s originální a univerzální výpovědí (zatímco fraška míří ke konkrétnu a epigram k obecnému – viz kapitola druhá, část 8). Podle definice je to: „*Stručně vyjádřená, vtipná, nezřídka ironicky zabarvená originální myšlenka nebo soud, zakládající se obvykle na srovnání, protikladu nebo rozporu; krátká, velmi pregnantní literární forma reflexivního, popřípadě satirického rázu.*“⁸² I u Lece, stejně jako kdysi, plní aforismus v prvním autorském plánu poznávací a moralistní funkce, v podtextu však jsou přítomny situační komično a ironie pohledu. Básník tento pohled ztotožňoval s vlastní specifickou filozofií (filozofický aforismus), básnickým materiálem (lyrický aforismus), ale také se satirickým uchopením tématu (satirický aforismus).

Rovněž v případě aforismu probíhá transformace vnitřních aluzí v souladu s autorovým myšlením a konvencemi ve vztahu k tradici a historii. Myslím si, že ve výsledku se nejčitelnějšími prvky textu stávají parodické a ironické uchopení výchozího zdroje, jenž integrací a syntézou použitých prvků přešel prostřednictvím jazykové hry a ingerence mj. publicistických prostředků do tvaru daného projektovaným žánrem. Kompoziční proces je nejlépe patrný na srovnání frašky a aforismu:

NIEBEZPIECZEŃSTWO FILOZOFII

*Dla kogo, jak dla kogo – dla filozofa
ucięcie głowy prawdziwa katastrofa.*

Literatura jest bardziej postępowa niż życie; stosuje eutanazję wobec swych nieudanych bohaterów.

Grozi nam potop słów! Czy znajdzie się nowy Noe, który uratuje po parze z każdego gatunku literackiego?

⁸¹ Tamtéž, s. 330 a 328.

⁸² Cit. podle Slovník literární teorie, Praha 1977, s. 12.

*Dziwicie się, że kiedy Psyche poddaje się psychoanalizie, zjawia się natychmiast Eros.*⁸³

Oscilace různých formálních struktur se projevují rovněž v Lecových tzv. smutných fraškách a veselých epitafech (definice žánrových forem viz kapitola druhá, část 8). Autor ve smutných fraškách vycházel z reflexivního (sentenčního) materiálu (jako u aforismů) a maximálně využíval kontrastu charakteru žánru a obsahu díla, tzn., že významovou složku necítil k zobecnění (jako u epigramu), nýbrž k situační konkretizaci (jako u frašky). U veselého epitafu, jež evoluce zbavila vážného funerálního ladění a dodala mu specifický druh komična, je zase na první pohled patrné humorné ladění, zejména v překvapivé pointě, která svým vtípem stojí v opozici vůči zdánlivě vážně laděnému textu v první části dichotomické kompozice.

Nejlépe je opět tyto závěry demonstrovat na příkladech – nejdříve na veselém epitafu a posléze na smutné frašce:

NAGROBEK AKTORKI

*Tu leży wamp.
Połknęła jamb.*

I OD SIEBIE

*Chociażby stanął twoich dziejów budzik,
choćby się spóźniał apostoł,
ty bądź zapięty na ostatni guzik,
który ci jeszcze pozostał.*⁸⁴

S. J. Lec se ve své aforistice i epigramatice řídil svými erbovními hesly: „*Wyrzucono anegdotę ze sztuki. Wróciła do życia.*“ a „*Streszczajmy się, świat jest przełudniony słowami!*“ Dal tím příklad všem svým současníkům i následovníkům.

Obdobně jako Lec přistupoval ke zpracování „mikropříběhů“ do frašek jeho současník **Jan Izidor Sztaudynger** (1904–1970).⁸⁵ I když životní a inspirační východiska měl jiná, dospěl od lyrické, regionalisticky laděné poezie k jedinečnému tvaru převážně lyrické frašky. Návaznost na tradici je podle mého názoru evidentní: kromě Kochanovského to byly i práce latinsky píšícího renezančního básníka Klemense Janického (Janicius), který dal první signál k rozvoji lyrického a reflexivního epigramu. Stejně jako jeho dávní předchůdci i Sztaudynger dokázal syntetizovat lyrické, satirické, směšné, frivolní ad. prvky do jedinečné epigramatické struktury, v níž jednou převažoval živel satirický, jindy lyrický; vždy to však byl text neútočný, jemný, u „košilatých“ témat náznakově dvojmyslný, takže nikdy vulgární.

Básník si byl vědom rozdílnosti žánrových forem – neteoretizoval, vymýšlel však pro ně specifickou, v duchu textů jdoucí terminologii. Komické a satirické frašky označoval *latki*, *wiórki*, *śmiesznoty*, lyrické nazýval *pióra*, *piórka*,

⁸³Lec, S. J.: *Utwory wybrane* 2, op. cit., s. 345 a 213 a 214.

⁸⁴Tamtéž, s. 345.

⁸⁵O autorově životě a díle píše Natanson, W.: *Uśmiech i poezja Jana Sztaudyngera*, Łódź 1976.

kropkle liryczne, pro humorně reflexivní objevil název *supelki* a dalším, často nezařaditelným nebo na pomezí odlišných forem (nicméně navazujícím na různá synonymní označení pro frašku v průběhu jejího vývoje) dával specifika jako *szumowiny*, *nowalijki*, *ucinki* atd.⁸⁶ Ať autor vyprávěl příběh, lehce moralizoval, nebo zasekával do „živého“, vždy se na prohrěšky svých spoluobčanů díval s nadhledem a laskavým pochopením, byť v podtextu vykukoval „čertík satirika“, jak dosvědčují i následující frašky:

UCZENI

*Głupie kochanki najbardziej się ceni,
Lecz kochankowie muszą być uczeni!*

SÓL I UCZUCIA

*Sól i uczucia
Chronią nas od zepsucia.*

MEĎRZEC

*Nawet o tym nie wiedział,
Że ma na dupie przedział.*

NA NASZYCH BLIŹNICH

*Rozejrzyj się wokół:
Zoo!⁸⁷*

Myslím si, že tvorba S. J. Lece i J. Sztaudyngera ukázala nové možnosti malých literárních forem: epigram a fraška i aforismus se zejména v období komunistického režimu staly vhodným nástrojem ke skrytí filozofických postojů, satirických šlehů či úsměvných pohledů na všední každodennost. V době stalini-zace polské kultury se však tyto žánry podřídily zákonům politické propagandy, jak o tom svědčí např. sbírky **Józef Prutkowski**: *Wiersze dobre i złe, ale zawsze prawdziwe* (1951) nebo **Jan Czarny**: *Fraszki* (1952). Pouze pro ilustraci uvádím jednu ze soudobých „perel“ poezie:

AMERYKAŇSKA MORALNOŚĆ

*Giną na froncie Jim i Bob
Za rynki zbytu, bazy w Azji;
A u nich tańczą „Korea – hop!“
Oto moralność burżuazji.⁸⁸*

Naštěstí další období znamenají pro polské malé literární formy, zejména pro epigramatiku, příznivý čas. S novými pracemi přišli autoři, kteří publikovali již v meziválečném dvacetiletí, např. **Witold Zechenter** (*Z Pegazem pod gazem*,

⁸⁶Srovnej mj. tituly některých jeho sbírek: *Piórka* (1954), *Kropkle liryczne* (1957), *Wiórki* (1966), *Śmiesznoty* (1968), *Supelki* (1970) atd.

⁸⁷Cit. podle Sztaudynger, J.: *Piórka znalezione*, Kraków 1975, s. 41; týž: *Piórka*, Kraków 1980, s. 140 a 139; týž: *Supelki*, Katowice 1970, s. 60.

⁸⁸Cit. podle Czarny, J.: *Fraszki*, Warszawa 1952, s. 8.

1965, *Drobiażdżki z przejażdżki*, 1970, *Gra w otwarte żarty*, 1981), **Horacy Safirin** (*Głupcy z Głupska*, 1962, *Bez figowego listka*, 1972), koncizní formy si chtěli vyzkoušet také autoři noví. Někteří příležitostně, jako třeba **Ernest Bryll** (ve sbírce hořkých, občansky laděných frašek a epigramů *Fraszka na dzień dobry*, 1969), **Jan Twardowski** (v knize aforisticky laděných epigramů s metafyzickým humorem *Mylne wzruszenia*, 1961), ale také – **Marian Załucki** (občas zveřejnil erotické miniatury s jemným humorem), **Miron Białoszewski** (psal rovněž básnické drobnosti epigramatického charakteru), **Stanisław Grochowiak** (v jeho tvorbě nechyběly ani nekonvenční epigramy s ironickým a filozofickým laděním) ad.

Soustředěněji se epigramatikou zabývali např. **Wiesław Brudziński** (nar. 1920, vydal *Piąty wiek fraszki polskiej. Antologia fraszki trzydziestolecia*, 1975, i svoje sbírky, třeba *Humoreski i fraszki*, 1955), **Jan Huszcza** (1917–1986, mj. *Żarty, satyry, fraszki*, 1966, *Rozmowy i zaklęcia*, 1973). Jako epigramatici se vyprofilovali zejména – **Tadeusz Gicgier** (nar. 1927), **Lech Konopiński** (nar. 1931) nebo **Włodzimierz Ścisłowski** (nar. 1931), dále **Tadeusz Fangrat** (1912–1993), **Feliks Rajczak** (1938–1987) a další, především aforismy psali např. – **Władysław Grzeszczyk** (mj. *Parada paradoksów*, 1985) či **Leszek Kumor** (jako *Pomyślenia*, 1979).

Tak třeba **T. Gicgier** se ve svých epigramatických verších vracel mj. k portrétům literárních osobností a k makaronské kompozici (v knížce *Satyry, fraszki, aforyzmy*, 1980), tři sbírky zdrženlivých až cudných frašek stihl vydat (kromě lyrické poezie) **F. Rajczak** (*Jednostki uśmiechu*, 1974, *Ambaje*, 1983, a *Fraszki FR-wolne*, 1984), který je komponoval jako dvojverší či čtyřverší, někdy i jako bajku nebo komický veselý epitaf. Sztaudyngerovským nadhledem a klasickou formou se vyznačují frašky **L. Konopińskiego**, autor však psal i limeriky (třeba *Pawie oczka. Fraszki i limeryki*, 1975) a epigramatiku pro děti; erotické frašky nazval „amoresky“ (*Amoreski*, 1963, *Alfabet Amora*, 1977). **W. Ścisłowski** se po politických a sportovních satirách soustředil hlavně na milostné frašky, tzv. para-frašky (shrnuje je mj. do sbírky *Donosy Erosa*, 1988) a „konkrétní satiru“, v níž verš často místo slov tvoří „výmluvné symboly“ (viz třetí ukáзка), ale psal rovněž limeriky a epigramatiku pro děti (např. *Fraszki na ptaszki*, 1970, *Leśne fraszki*, 1977).

Pro ilustraci uvádím (po jedné) různě formálně komponované frašky **F. Rajczaka**, **L. Konopińskiego** a **W. Ścisłowského**:

NAGROBEK REDAKTORA NACZELNEGO PISMA PROWINCJONALNEGO

*Nie chciał gadać z poetą,
Nakryto go gazetą.*

O WIERNOŚCI MĘSKIEJ

*Wierni są blondyni,
bruneci jak mnisi,
lecz błyszczą wprost przy nich
nejwierniejsi – łysi.*

WYCIECZKA ZAGRANICZNA

zl zl zl zl zl \$ \$ \$ \$ \$ \$ \$ \$ \$ \$ ⁸⁹

4 Inspirační vliv hraničních forem emigrační literatury

Jak jsem už naznačil výše, válečné události vedly polské prozaiky k aktuální výpovědi a směřovaly je tak k hraničním, prózou psaným žánrům, zejména k reportáží, eseji, skici, deníku a později memoárům, které – především formálně – ovlivňovaly tvar prózy druhé poloviny 20. století a staly se důležitými mody při ztvárňování skutečnosti. Ovlivňování různých proudů polské literatury⁹⁰ probíhalo zpočátku směrem zahraničí – Polsko, později měla tato ovlivňování oboustranný směr.⁹¹ K tomu však došlo až v 80. letech, kdy začala díla polských emigračních autorů (zejména jejich deníky a memoáry) v Polsku vycházet⁹² a mohla začít k diskuse o formální stránce těchto děl.

Hlasy v této diskusi nevedly v rámci genologických přístupů k žádnému typologickému či metodologickému řešení na půdorysu *literatura krásná (umělecká) – dokumentární literatura – paraliterární text*. Nicméně podle mého názoru ozřejmily to, co bylo v emigrační literatuře evidentní už delší dobu: výrazná autobiografičnost a autotematismus, partikularismus, provincialismus a procesualnost, silvičnost, fragmentárnost, intertextuálnost či hybridnost se staly významnými prvky v procesu přehodnocování formální i obsahové stránky literárního díla a jeho estetického účinku a nepominutelnými *literárními hodnotami* ve fázi vývoje polské literatury, kdy se vyčerpaly postupy modernismu a nastupovaly přístupy již ryze postmodernistické. Tedy, že to byly právě hraniční prozaické formy, které polskou postmodernistickou prózou (a nejen ji) zásadně ovlivnily a formovaly.⁹³

⁸⁹Cit. podle Rajczak, F.: *Fraszki FR-wolne*, Zduńska Wola 1984, nečíslováno; Konopiński, L.: *Alfabet Amora*, Poznaň 1977, s. 68; Ścisłowski, W.: *Deficyt rymów*, Poznaň 1981, s. 95.

⁹⁰Je třeba rozlišit literaturu: 1. vznikající a vydávanou v zahraničí; 2. vznikající a vydávanou oficiálně v Polsku; 3. vznikající v Polsku, ale vydávanou v zahraničí; 4. vznikající v Polsku a vydávanou v nezávislém domácím oběhu.

⁹¹Tvorba první vlny emigračních autorů oslovovala čtenáře přímo, bez zásahů cenzury, a pokud se dostala do vlasti, poskytovala nezkršené a ideologiemi nezatížené informace a pravdivý obraz mnohých tabuizovaných skutečností. Ovlivnění pozdější byla vzájemná, neboť autoři emigrující v průběhu druhé poloviny 20. století (spisovatelé z okruhu *Současnosti* a *Nové vlny* i tvůrci *polsko-židovství* všech generací) se na jedné straně seznamovali se skutečnostmi pro ně novými, ale na druhé straně přinášeli do kontextu emigrační tvorby nové inspirační momenty.

⁹²Bylo to v době, kdy v roce 1976 vznikl Komitet Obrony Robotników (KOR), od ledna 1977 začal ve druhém oběhu vycházet časopis *Zapis* a od září 1977 působilo nezávislé nakladatelství NOWa (*Niezależna Oficyna Wydawnicza*; jako první vyšla kniha Kazimierze Brandyse *Niereczywistość*), kdy vzniklo nezávislé odborové hnutí *Solidarność* a vyhlášením výjimečného stavu (1981) se radikálně změnila politická a společenská situace a tím i vztahy mezi literární scénou domácí a emigrační. Došlo k posunu modelu emigrační literatury – postupně stále více vznikala ve spolupráci s tvorbou domácí, když nezávislá nakladatelství ve vlasti úzce spolupracovala s polskými nakladatelstvími exilovými.

⁹³Uvědomila si to zejména Maria Danilewicz Zielińska, ale před ní mnohé naznačili (i když v jiných souvislostech) také T. Terlecki a J. Bielatowicz. Viz: Danilewicz Zielińska, M.: *Szkice o literaturze emigracyjnej* (rozšířené domácí vydání, Wrocław 1992); Terlecki, T. (red.): *Li-*

Domnívám se, že nastolené otázky je třeba řešit pohledy na formální stránku díla; ta však byla v mnoha ohledech podmíněna tematikou, takže výsledný tvar díla byl rovnovážným rezultátem proměn formálních i obsahových. V tvůrčím procesu docházelo při proměnách kompozice, resp. při dekompozici tvarů stávajících, k hledání *nové formy pro potenciální obsah*. Východiskem se staly žánry, žánrové formy a typy krásné literatury (román, novela, povídka), žánry hraniční, které se v průběhu formální evoluce vydělily z publicistiky (mj. umělecká reportáž) a vědy (především skica a esej) a rovněž žánry stále publicistické (klasická novinová reportáž, fejeton, článek) a paraliterární (deník, memoáry), které však v mnohém svou strukturou i estetickou úroveň přesahují do literatury krásné. Výsledná forma, jak ukážu dále, vytváří specifický tvar se zcela novou strukturou, čerpající jak z výsledků modernistických experimentů, tak ze zvolna pronikajících postupů už ryze postmodernistických (v západoevropské literatuře a v národních literaturách obou amerických kontinentů).

O „literatuře pravdy“, tedy kdybychom ji měli zařadit do forem na pomezí publicistiky a umělecké (krásné) literatury, o **formách reportážních** (do nich patří zejména aktuální, převážně publicistická a umělecká reportáž), jsem se už zmínil (v části druhé této kapitoly). Dalšími formami, které se v emigrační literatuře staly svědectvím z druhé strany, byly **formy deníkové** a **formy esejisticko-memoárové**. Přičemž deníkovými formami mám na mysli hlavně deník a částečně epistolografické texty, za formy esejisticko-memoárové považuji v tomto kontextu eseje, vzpomínkové texty a memoárově dokumentární prózu, která memoárovými postupy mapuje události, jež se ocitly (v rámci celého díla nebo jistého časového období) v popředí autorova zájmu. Samozřejmě: často nešlo o žánry, žánrové formy a typy genologicky vyhraněné, ale spíše o hybridy a struktury, v nichž najdeme roviny a prvky všech tří vytknutých kategorií.

Označení **deníková forma** je třeba chápat jako nadřazenou genologickou kategorii, do níž jsem zahrnul žánry **deník** a **dopis** a jejich žánrové formy a typy. S tím, že mnohá díla (a s postupem času jich je většina) můžeme typologicky vymezit pouze v rámci kategorie, protože jejich struktura je syntézou či prolnutím struktur obou žánrů a jejich forem a typů (především tematických). V tomto přehledu však (až na další) ponechám epistolografii stranou, protože mnohdy sloužila autorům jako námětová nebo formální dílna a odrazový můstek k esejisticky zaměřeným deníkům či esejům, případně k memoárovým textům.

Právě polští autoři v emigraci se přičinili o to, že deník, esejisticky zaměřená epistolografie i esej dospěly postupně k osobité struktuře. Tato tvorba, žánrově na první pohled značně amorfní a zcela jasně hybridní, navazovala na odkaz polské literatury i na soudobou tvorbu evropskou; v rozpětí mezi typicky polským žánrem *gawęda*, domácí i evropskou diaristikou a epickými formami však vytvářela nově formovaný, ryze polský tvar deníku, dopisu, eseje a memoárové a dokumentárně laděných textů.

Deník byl zpočátku chápán jako paraliterární text, který zrcadlil buď *autentické události intimního charakteru*, i když někdy s významem tvůrce přerostl do rámce literatury faktu, nebo podával *autentické události a priori určené čtenářům* (takové deníky začali autoři psát zejména od 18. století, od

období sentimentalismu). K paraliterárním textům, později spíše už textům publicisticko-literárním, pak přibyly *deníky fiktivní*, tzn. prozaická díla psaná formou deníku.⁹⁴

V polské emigrační próze po roce 1939 jsou přítomny jak deníky intimní (např. A. Wata nebo A. Bobkowského), tak deníky adresované potenciálnímu čtenáři (typické jsou v tomto smyslu práce W. Gombrowicze, G. Herling-Grudzińskiego, ale i Cz. Miłosze), i když vývoj dospěl k žánrové formě, která obsahovala struktury a prvky paraliterární, publicistické a syžetové literatury. Domnívám se, že tyto práce nesly typické znaky kompozice postmodernistické, s preferováním fragmentárnosti, silvičnosti, intertextuálnosti a nehotovosti textu (k formám s tímto charakterem dospěli zejména W. Gombrowicz a G. Herling-Grudziński). Dominovala v nich buď autokreativnost (takto stavěl své texty např. J. Lechoń), nebo reflexivnost autorova pohledu a přístupu (práce většiny výše jmenovaných autorů).

Podívejme si nyní podrobněji na některé typické práce polských emigračních autorů, které významně ovlivnily vývoj polské emigrační prózy a způsobily revoluci v tradičním chápání textu. Propojily, jak jsem už naznačil, dosavadní kategorie literatura krásná (umělecká) – dokumentární literatura – paraliterární texty a vlastnosti textů neuměleckých učinily hodnotami literárními. V tomto smyslu pak výrazně ovlivnily i obdobné texty vznikající doma.

Pro **Jana Lechoně** (vl. jménem Leszek Serafinowicz, 1899–1956) byl jeho deník⁹⁵ zpočátku prostředkem vysloveně terapeutickým, pochopitelně s výraznou autokreativností. Později terapeutická funkce textu ustupovala, dokumentárnost nabývala širšího charakteru a stávala se pouze podložím pro reflexi emigrace a politické a kulturně a umělecky cílené diskuse; rovněž přibývalo memoárové a vypravěčsky zaměřených pasáží. Autor od pouhého zaznamenávání událostí dne postupně přešel ke komponovaným pasážím (se syžetem) a sekvencím obražejícím jeho vzpomínky a sny. Diárium se místy blíží, jak poznamenal A. Hutnikiewicz, uměleckému textu a krátké pasáže psané formou skici dostávají tvar lyrických etud, jako by to měly být části kompozice dopředu plánovaného celku.⁹⁶

Ani deníkový text *Dziennik bez samogłosek*⁹⁷ **Aleksandra Wata** (vl. jménem Chwat, 1900–1967) nebyl určen veřejnosti a měl charakter intimních záznamů (mj. o postupu jeho nemoci), poznámek o tvorbě, skic k připravovaným básním a esejům. Obsahoval rovněž informace a poznámky, které si básník při-

⁹⁴První doklady jsou už z 16. století – např. deníkové dílo italského humanisty Martina Sanuda.

⁹⁵Lechoń psal deník pravidelně od 30. srpna 1949 až do tragické smrti 8. června 1956 a tiskem jej jako *Dziennik* ve třech dílech vydávala Polská kulturní nadace v Londýně v letech 1967–73, v Polsku vyšel rovněž jako třídílný text (1992–93) péčí a s předmlouvou R. Lotha, s titulem *Ostatnie dzieło Jana Lechonia*.

⁹⁶Viz Hutnikiewicz, A.: „*Dziennik*“ Lechonia, in – *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976.

⁹⁷Autor deník psal v letech 1963–65 a titul mu dala básníková žena Paulina Watová, která zápisky našla v rukopisné pozůstalosti, podle charakteru textu – Wat ve slovech vědomě vynechával samohlásky.

pravoval před natáčením rozhovorů, jež s ním vedl Czesław Miłosz,⁹⁸ a vzpomínky na léta strávená v komunistických věznicích v SSSR a v Polsku. Formou jde o pouhý zápisník, diárium, o práci bez jakéhokoliv zamýšleného kompozičního rámce, tedy o text fragmentární, o pouze parciální výpovědi. V tomto smyslu je nápadná blízkost Watova textu diáriu Lechoňovu. „*Je to podobnost překvapivá, zvážíme-li, že jen těžko lze nalézt v současné polské literatuře spisovatele tak nepodobné a vycházející z tak různých tradic jako Wat a Lechoň,*“ všiml si J. Olejniczak.⁹⁹

Poněkud jinou genezi a autorský přístup jsem našel v deníku **Andrzeje Bobkowského** (1913–1961) *Szkice piórkiem. Francja 1940–1944*.¹⁰⁰ Je to časově zarámované, komponované vyprávění (v některých rysech inspirované vyhraněnými postupy J. Conrada a W. Gombrowicze) o osudech Francouzů a Francie, byť s vnější formou intimního intelektuálního deníku, které prezentuje autorovy nekonvenční názory na totalitní režimy a politické ideologie vůbec.¹⁰¹ Text má hrdinu, až románově vybudované popisné partie a výrazné filozofické či filozofující pasáže. Je to „*nádherná analýza, [...] plná digresí a úvah, neočekávaných postřehů a popisů, v nichž se myšlenky posouvají z oblasti výtečného pozorování do úvah nad stále aktuálními problémy*“, napsal o deníku J. Tomkowski.¹⁰²

Domnívám se, že Lechoňův, ale zejména Watův a Bobkowského deník, to jsou počátky výrazné evoluce žánru, jak se o to zasloužili hlavně Witold Gombrowicz a Gustaw Herling-Grudziński, na jejímž konci stojí už zcela jiný (tváří v tvář postmodernistické situaci literatury té doby) deník Czesława Miłosze. Jestliže kompozici prvních válečných a poválečných deníků jejich autoři neustále podřizovali svým reflexím, *Rok myśliwego* (Paris 1990) Czesława Miłosze (nar. 1911) je na první pohled stroze diaristicky pojatá kniha. Autor se jí programově vrací ke staropolské tradici soukromých itinerářů, v nichž hospodáři (později myslivci – odtud i titul Miłoszovy knihy) zaznamenávali svoje každodenní zápisky. V renezanci a baroku šlo typologicky o tzv. regulérní zápisky podřízené kalendáři a přírodním cyklům, tedy vymezené časově, s mechanickou kompozicí a chronologií zaznamenávaného materiálu, jež se v podobě rukopisu stávaly *pamětí* rodiny či rodu.¹⁰³

Miłosz byl však při tvorbě této knihy už autorem s bohatou zkušeností esejistickou a text vznikl v postmodernistickém literárním kontextu, jehož nemalou

⁹⁸Výsledkem těchto rozhovorů (Miłosz hovořil o zápisu duchovní historie A. Wata), vedených v roce 1965 v Kalifornii a v Paříži, byly tzv. mluvené memoáry *Mój wiek* (vyšly ve dvou dílech 1977 v Londýně, v Polsku v nezávislém oběhu 1981, oficiálně až 1998), které připravila L. Ciołkoszowa a předmluvu k nim napsal právě Cz. Miłosz.

⁹⁹Olejniczak, J.: Esej i dziennik na emigracji, in – *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, Katowice 1994, s. 257, překlad můj.

¹⁰⁰Deník vyšel ve dvou dílech 1957 v Paříži, v Polsku ve druhém oběhu 1988, oficiálně pak až v roce 1997.

¹⁰¹Podle tohoto postoje označil Józef Czapski v pařížské Kultuře autora jako „chuligána svobody“. Viz Czapski, J.: *Querido Bob*, Kultura 1961, č. 9.

¹⁰²Tomkowski, J.: Testament Keyserlinga (O Andrzej Bobkowskim), in – *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: następane pokolenie* (kol. autorů, red. A. Brodzka, L. Burska), Warszawa 1995, s. 91, překlad můj.

¹⁰³Srovnej Dziechcińska, H.: heslo *Diariusz*, in – *Słownik literatury staropolskiej* (wyd II poprawione i uzupełnione, red. T. Michałowska ad.), Wrocław 1990.

část napsala i polská emigrační esejistika. Na jedné straně mají proto podle mého mínění Miłoszovy zápisky strohý diaristický styl a obrážejí se v nich události, které denně prožíval na univerzitě v Berkley, na besedách se čtenáři, na cestách i při setkáních s různými lidmi, obyčejnými i slavnými, na druhé straně je tento druh postmodernistického itineráře ovlivněn také paradigmata jiného žánru – memoárů. Zápisky a poznámky totiž často přerůstají v informace doplňující a prohlubující veřejně známou autorovu biografii a genezi mnohých jeho děl.¹⁰⁴ Jde tedy nejen o konfrontaci dvou různých žánrových struktur, ale také o vnitřní konfrontaci slavného autora žijícího ve *velkém* světě a autora vyšlého ze zapadlého koutu Evropy. Je to permanentní údiv spisovatele nad vlastním postavením, i když je si ho vědom, tzn., že jde o zcela jiné chápání *egotismu*, než jak jej prezentuje ve svých denících např. W. Gombrowicz, který je komponoval zcela autokreačně a sám sebe stylizoval do role velkého spisovatele.

Deníkové poznámky **Witolda Gombrowicze** (1904–1969) nazvané prostě *Dziennik*¹⁰⁵ jsou podle mého mínění z formálního a kompozičního hlediska odrazem změn geografického zasazení autora a jeho literárního programu. Ale také dokladem evoluce jeho tvůrčího procesu a přerůstání modernistického chápání umění a kultury k postmodernistickému, k němuž však nikdy nedospěl. Z typologického hlediska nemohu žánrovou příslušnost jeho deníku jasně vymezit; jde o kompozičně a formálně otevřené dílo, charakterizované fragmentárností, intertextovostí, hybridností a různými styly. Ve formální struktuře jsou patrné prvky deníku, skici, eseje, fejetonu, polemiky, portrétu, anekdoty, memoárů atd., které autorovi umožňují při zachování chronologie reálného času kompozice libovolné skoky na časové ose při prezentaci deníkových zápisků, dokumentárního materiálu i fabulovaných pasáží (vycházejících ze vzpomínek, společenských klípků a rozhovorů s lidmi i literárních reflexí).

Základním posláním Gombrowiczova Deníku je *diskurs autora se světem*, tedy se vším, co jej obklopuje (historie, filozofie, náboženství, ideologie, umění, literatura a pochopitelně Polsko a pro emigranta závažné věci). Spisovatel vychází ze své dřívější literární tvorby a myšlenkového nasměrování a velice zručně manipuluje danými konvencemi, které aktivně zapojuje do svého syžetového plánu. Takto realizovaný deník se pak vnějškově projevuje jako hybrid filozofických úvah, mystifikací, her a žertů se čtenářem.¹⁰⁶ Autorovi šlo vždy o čtenáře, byť ho provokoval, šokoval a uváděl v pochybnosti; vedl s ním permanentní dialog, uvědomoval si jeho nezbytnost pro své tvůrčí kreace, v nichž dominovala především jeho vlastní osoba a osobnost, ono centrální deníková *já*.¹⁰⁷

¹⁰⁴ V této rovině nacházím mnohé spojnice s texty rozhovorů, které s Miłoszem v průběhu let vedli Aleksander Fiut, Ewa Czarnecka (pseudonym Renaty Górczyńské) či Adam Michnik.

¹⁰⁵ Gombrowiczovy texty vycházely pravidelně v pařížském časopise *Kultura* od květnového čísla v roce 1953 do roku 1966. Knižně se objevovaly v Paříži v autorově redakci postupně: 1957 (z let 1953–56), 1962 (z let 1957–61) a 1966 (z let 1961–66); v Polsku vyšel *Deník* v roce 1980 jako přetisk šestého, sedmého a osmého dílu sebraných spisů (*Dziela zebrane*, Paris 1971) ve druhém oběhu, oficiálně pak jako sedmý, osmý a devátý díl autorových *Spisů* (*Dziela*) v roce 1986, doplňky a text *Rozmowy z Dominikiem de Roux* (1968) pak jako desátý díl stejné edice v roce 1992.

¹⁰⁶ O funkci hry a konstruktivní parodii v tvůrčí metodě W. Gombrowicze se zmiňuje také Głowiński, M.: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

¹⁰⁷ Tento názor sdílí většina autorů, viz např. Łapiński, Z.: *Posłowie do metody: „On ja“*, czyli „Dziennik“, in – Ja, Ferdurdurke. Gombrowicz i świat interakcji, Lublin 1985.

Takto projektovaný autorský subjekt komentuje vše kolem sebe, manipuluje čtenáře tam, kde jej chce mít (i při recepci a interpretaci autorova díla). Gombrowicz na roviny zřetelně deníkové a dokumentární nasouval roviny fiktivní a při kompozici užíval postupů evidentně románových (rozpracování syžetu, vedení monologu a dialogu, způsob vyprávění atd.), prvky autobiografické objektivizoval, k dosažení větší údernosti textu imitoval i parodoval různé formy a žánry a užíval groteskního stylu a ironické distance.¹⁰⁸ Zpochybňoval také pravdivost a pravděpodobnost příběhů tím, že zamlžoval či zcela rušil hranice mezi non-fiction a fiction.

W. Gombrowicz, byť byl *člověkem světa*, světooběžníkem, bytostí zdánlivě odtrženou od vlasti a emigrací vykořeněnou, ctil tradice polské a evropské kultury. Stavěl na metodě francouzského renezančního spisovatele a filozofa M. E. Montaigna,¹⁰⁹ využíval všeho, čeho dosáhli tvůrci staropolských memoárů a autoři parenetických textů. Vytvářel z textu Deníku jistou formu *očistce svědomí*, zpovědnic a kazatelny zároveň, zvýrazňoval autokreaci s mnohdy proklamovanými egotickými rysy,¹¹⁰ ale současně potlačoval příliš osobní názory a distancoval se od prezentace jakýchkoliv ideologií a nacionalismů. Kompozicí volného a otevřeného textu Deníku budoval na základě přijatých filozofických názorů a morálních postojů svůj ideál světa a člověka *průměrné teploty*¹¹¹ v něm.

Autor podle mého soudu zužitkoval v Deníku mnoho prvků, které se objevily v jeho ostatním literárním díle: nedozrálost, v níž je zdroj krásy, a oškli-vost (*Iwona, księżniczka Burgunda*), parodický a groteskní historiozofický pohled (*Operetka*), klukoviny a rošťáctví (*Ferdydurke*), sarmatský primitivismus (*Trans-Atlantyk*) či erotiku (*Pornografia*). Při své příslovečné distanci k formě vytvořil syntézu antagonistických přístupů k tvaru: z fascinace neforemností vzniká otevřená, nicméně k jistému řádu dovedená forma, korigovaná autorovým skepticismem a anarchií,¹¹² která nosným médii groteskního humoru vytváří účinný komunikační kanál, v němž se ani jedna strana nezříká ničeho ze své individuality a svébytnosti, tedy interpretační svobody.

Podobně jako v případě Witolda Gombrowicze je i v deníku **Gustawa Herlinga-Grudzińskiego** (1919–2000) *Dziennik pisany nocą*¹¹³ latentně přítomen imperativ aktuálně zachytit subjektivní i objektivní události na pozadí

¹⁰⁸Srovnej mj. Jarzębski, J.: *Między chaosem a formą – Witold Gombrowicz*, in – *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1972.

¹⁰⁹Montaigne volným stylem vykreslil ve svých esejích sebe samého v přesvědčení, že podává obecný portrét lidstva a prezentoval názor, že člověk není schopen dojít k pravdě, protože je v zajetí předsudků a svých stereotypů.

¹¹⁰Viz mj. Sulikowski, A.: *Egotyzm i egzotyzm*, *Pamiętnik Literacki* 3/1979.

¹¹¹Srovnej např. Błoński, J.: „*Dziennik*“, czyli Gombrowicz dobrze utemperowany, in – *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 1994.

¹¹²Strukturami díla z hlediska autorovy biografie se v kontextu zabývá Nycz, R.: *Gombrowicz (bio-grafia struktury)*, in – *týž: Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

¹¹³Jeho jednotlivé části zveřejňoval nepravidelně pařížský měsíčník *Kultura*, který tak chtěl vyplnit mezeru, která vznikla po smrti W. Gombrowicze (1966) a J. Stempowského (1969), od června 1971 do roku 1995 (od března 1996 je zveřejňovala příloha Plus-Minus deníku *Rzeczpospolita*). Knižně vyšel deník v Paříži a po 1989 v Polsku: část 1 z let 1971–72 (1973), v Polsku ve druhém oběhu 1983), část 2 z let 1973–79 (1980, v Polsku mimo cenzuru 1983), část 3 z let 1980–83 (1984, v Polsku v nezávislém oběhu 1986–87), část 4 z let 1984–88 (1989, v Polsku oficiálně s předchozími částmi 1990), část 5 z let 1989–92 (1993), část 6 z let 1993–96 (1998).

světových dějin dvacátého století. Na rozdíl od Gombrowicze je však podle mého názoru u Herlinga-Grudzińskiego diaristická kompozice přítomna od počátku jeho tvorby, od knihy *Inny świat. Zapiski sowieckie*¹¹⁴, která se stala obžalovacím svědectvím života vězňů ve stalinských gulazích. Také formální struktura jeho deníku je jiná – typicky esejistická, demytizační, antiautokreační, tzn. míří k pokud možno objektivnímu obrazu světa, cíleně zaměřená na politiku, ideologii a historii a na sumarizaci důsledků totalitních režimů. Pakliže autor do roku 1971 psal povídky, novely, eseje, skici atd., v deníku se všechny dosud jím užívané žánry a žánrové formy a typy (jako rovnocenné kompoziční prvky) proluly a syntetizovaly¹¹⁵ do tvaru, v němž neexistovala hranice mezi non-fiction a fiction, mezi syžetovým a memoárovým vyprávěním, mezi publicistickým a literárním přístupem.

Herling-Grudziński navázal svým deníkem na ranější *Dziennik podróży do Burmy* (1953, knižně London 1983, v Polsku 1999), který se stal prvním vědomě komponovaným itinerářovým textem. Autor v něm vedl permanentní, polytematický a žánrově amorfní diskurs s dobou i s W. Gombrowiczem, který tiskl v Kultuře deník před ním. Objevují se v něm vzpomínky, polemiky, komentáře, mikropovídky, recenze na literární díla, minieseje, cestovní deníky fiktivní i autentické, skici o dílech výtvarných a literárních, reflexe událostí politických, náboženských, společenských. Takto projektovaná struktura deníku se u Herlinga-Grudzińskiego programově liší od konvencí intimního deníku, byť vypravěč nezastírá svoje nálady a soukromé či veřejné postoje. Autor však není pouhým zapisovatelem událostí, nýbrž angažovaným pozorovatelem a komentátorem, cestovatelem a dokumentátorem různých setkání a rozhovorů, recenzentem a kritikem, ale zejména – spisovatelem. Myslím si, že Herling-Grudziński diaristické sekvence chápal buď jako itinerář nabitý dokumentárním materiálem, nebo jako polotovary k budoucím autonomním esejům či povídkám; vždy je však v proudu jeho vyprávění o *dějínách a času člověka* latentně přítomen obraz tvůrce.

Diarista Herling-Grudziński komponuje vyprávění jako text „o *dějínách puštěných z řetězu (jak naši dobu nazval J. Stempowski), ale v levém horním rohu, podle vzoru některých renezančních miniatur, také umisťuje letmo naskicovaný portrét pozorovatele a kronikáře*“.¹¹⁶ Užívá dokumentarizující praktiky, ale souběžně postupy ryze literární, snaží se o dynamiku vypravěčského toku a ironický přístup, o zapojení metafor, přísloví, gawędových prvků a intelektuálních úvah; takto nanesený materiál však vede ne ke konkretizaci detailu, nýbrž ke zobecnění a k vyvrcholení v pointě, takže některé pasáže ve formálně amorfním celku spíše krystalizují do povídky či brilantního eseje. Vytváří se tak podle mého mínění koloběh mezi strukturami dokumentární a literární umělecké roviny: deník buď vychází z diaristického materiálu a spěje k výsostně literárním žánrům, nebo se vrací k autorově dřívější tvorbě (esejům, povídkám), komentuje je a v nové situaci obsahově i formálně posunuje. W. Bolecki v této souvislosti hovoří o *specifické*

¹¹⁴Vznikala v letech 1949–50 a vyšla anglicky (1951) a polsky (1953) v Londýně, ve druhém oběhu v Polsku měla devět vydání (1980–87), oficiálně mohla vyjít až 1989.

¹¹⁵Příznačná pro to je (ve smyslu těchto úvah) zajímavá část, která vyšla 3. června 1976 a reflektovala autorovu údajnou účast na kafovských oslavách v Praze, která se později stala východiskem pro jednu z jeho povídek.

¹¹⁶Cit. podle *Dziennik pisany nocą ze dne 3. února 1979*, překlad mĵj.

laboratoři spisovatelství Herlinga-Grudzińskiego, která produkuje jeho *hlavní témata, uzly i roznětky*.¹¹⁷

Neméně zajímavý je rovněž pohled na **formy esejisticko-memoárové**. Kořeny moderní polské eseistiky je třeba hledat v meziválečném období (mj. J. Wittlin, W. Borowy, K. Irzykowski, B. Miciński, W. Pietrzak, J. Stempowski, T. Boy-Żeleński). Už Wittlin upozornil na krizi moderního státu a evropské civilizace vůbec,¹¹⁸ Irzykowski pak svými zlověstnými vizemi do budoucna¹¹⁹ odstaroval profetické ladění polského eseje, které se stalo příznačné i pro esejistiku, zejména emigrační, druhé poloviny 20. století. K nebyvalému rozvoji esejisticko-memoárové kategorie dochází v dílech emigračních autorů po roce 1939, kdy se také ze základního žánru eseje postupně diferencují jednotlivé žánrové formy a typy, především posílením memoárových složek: *eseje-vzpomínky* a *eseje s tematikou vyhnanství* a také tzv. *lágrová literatura*, která se formálně pohybuje na pomezí deníku, dopisu, eseje, memoárů a dokumentárního textu.

Umělecký esej se alternativou umělecké prózy začíná stávat od třicátých let 20. století, kdy z žánru na okraji spektra krásné literatury vzniká atraktivní a oblíbená (pro autory i čtenáře) forma.¹²⁰ Domnívám se, že spisovatelé právě prostřednictvím eseje hledali cestu z degradace duchovního života v prostředí městské civilizace a vraceli se k lidové kultuře (např. Stempowski, Vincenz), snažili se nalézt nové modely romantického hrdinství (mj. Elzenberg), analyzovali psychologický rozměr polské společnosti (jako Witkiewicz), budovali obranu člověka proti nepřátelskému a v mnohém absurdnímu světu (např. Miciński či Stempowski) nebo proti dobovému katastrofismu a nástupu zvrhlých ideologií (Fryde, Napierski nebo Stempowski).

Nový tvar polského eseje formovalo na platformě dosavadní tradice (především meziválečné) hned několik činitelů. Podle mého názoru to byly zejména:

- využití všech předností tradice polského vypravěčství a zapojení čtenáře do závěrečných fází vzniku díla v nově vzniklé komunikační situaci;
- navázání na tradice středomořské kultury, tedy v jistém smyslu využití epického jádra antického odkazu;
- specifické obsahové i formální znaky a jevy objevující se v moderní západoevropské a americké literatuře (v návaznosti mj. na díla Hermana Brocha, Thomase Manna či Roberta Musila) a pozvolná inklinace od modernistického pojetí literatury (a kultury a umění vůbec) k postmodernistickému.

Výsledkem působení všech výše zmíněných činitelů je specifická, tzv. **polská esejistická škola**, jak tematickou a tvarovou podobu v praxi polského emi-

¹¹⁷ Bolecki, W.: Dziennik Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza 28/1993.

¹¹⁸ Slo o knihu esejí, skic a vzpomínek Wojna, pokój i dusza poety (1925).

¹¹⁹ Poprvé se výrazně projeví v jeho eseji nazvané Filozofia koralowa a religia, v němž Irzykowski analyzoval psychologické a filozofické základy kolektivismu jako prekursorského jevu totalitních systémů a bránil myšlenkový a fantazijní svět tvůrce před hrozbou schematismu a sklouzávání k banalitě.

¹²⁰ Mnohé z těchto vývodů naznačuje či podrobněji analyzuje na příkladu děl tří autorů, kteří patří k nejvýznamnějším emigračním esejistům, Andrzej Stanisław Kowalczyk. Viz – Kowalczyk, A. S.: Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz), Warszawa 1990.

gračního eseje nazval Czesław Miłosz v souvislosti s esejí Stanisława Vincenze a Jerzyho Stempowského,¹²¹ když hovořil o dvou zahradnících, kteří *zkřížili dvě sobě dosud geneticky vzdálené rostliny*. O této škole později psali např. Krzysztof Dybciak, Ryszard Nycz a Marta Wyka, kteří k fenoménu polské specifiky přidali mj. práce Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Józefa Czapského, Czesława Miłosze a Bolesława Micińskiego.¹²²

Emigrační esejistika při podrobném typologickém zkoumání vykazuje mnoho společných rysů. Z tematického hlediska polští autoři rozlišují např. eseje o literatuře, eseje o kultuře a umění atd., odborné eseje, eseje-cestovní deníky a eseje o městech, eseje-vzpomínky na krajinu dětství, eseje o vyhnanství aj. Z genologického hlediska jde podle mého názoru především o *optiku vypravěče*, která se při interpretaci tematiky na jedné straně projevuje buď zvýšenou lyrizací, nebo naopak strohostí a příklonem k odbornému stylu, na druhé straně pak osciluje mezi prostředky umělecké prózy a publicistiky (zejména užitím reportážních struktur). Mnohé autory spojuje také obdobná *reflexe skutečnosti*, která se projevuje způsobem a stylem vyprávění, argumentace, kompozicí i jazykem a krystalizuje do různých žánrových forem a (především) tematických typů.

Podstatu specifiky polské esejistiky vystihl nejlépe Czesław Miłosz, když za nejdůležitější charakteristiku označil *způsob narace*, který je podle něj syntézou tradice *polské gawędy* a *humanistické* (mediteránní) *erudice*.¹²³ K tomu je třeba přičíst také *autobiografismus*, *memoárové uchopení kompozice* a fenomény *vykořenění* a *hledání ztraceného*.¹²⁴ Polská esejistika plně akceptuje, jak jsem uvedl výše, zapojení čtenáře do závěrečných fází vzniku díla v nově vzniklé komunikační situaci, tzn. vychází mu vstříc, obrací se na něj, jak to činí autoři orálně sdělovaných textů. Specifický způsob narace staví na novém využití unikátního polského vypravěčského žánru gawędy, který se zrodil z forem odpovídající sociologické skici, obrázku, ale i portrétu a dospěl ke zdánlivě amorfni, synkreticky

¹²¹ Miłosz tento termín užil poprvé v předmluvě k výboru esejů Stanisława Vincenze *Po stronie pamięci* (Paris 1965), když už dříve specifčnost polské esejistiky signalizoval na příkladech esejů Vincenze a Stempowského v příručce pro své posluchače na Kalifornské univerzitě v Berkeley *The History of Polish Literature* (London 1969, polsky *Historia literatury polskiej*, 1993).

¹²² Srovnej zejména sborníkovou práci *Polski esej* (red. M. Wyka), Kraków 1991, ale rovněž studie Olejniczak, J.: *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992, nebo Kozłowski, K.: *Podróże do piekła. O esejistyce Bolesława Micińskiego*, Poznań 1996.

¹²³ Miłosz o tom hovoří ve své (už vzpomínané předmluvě) k výboru esejů Stanisława Vincenze *Po stronie pamięci*, Paris 1965.

¹²⁴ V souvislosti s fenoménem „hledání ztraceného“ je třeba připomenout Stanisława Vincenze a jeho pravděpodobné autorství termínu *malá vlast* – „*ściszejsza ojczyzna*“ (jako srovnatelného s německým „*heimat*“), později užívaného i ve formě „*bliższa ojczyzna*“, „*ojczyzna prywatna*“, který se nakonec stal součástí instrumentáře polské literární teorie a v osmdesátých letech zavdal v Evropě k širší diskusi (mj. Brodski, Kundera, Venclova). Vincenz došel k závěru, že „*malá vlast*“ musí mít charakter kulturního pohraničí (polské tzv. *kresy*), neboť to literatuře o malých vlastích zaručuje specifické rysy, např. nadnárodnost a odlišnost od uniformity novodobé civilizace. Nicméně, jak tvrdí Vincenz, ne každý rodný kraj se pro spisovatele automaticky stává „*malou Itakou*“; ta závisí na volbě a výsledku konstrukce konkrétní tradice. Viz Vincenz, S.: *Mała Itaka – dialog nocny*, in – *Po stronie dialogu*, t. 1, Warszawa 1983.

komponované epické struktúre.¹²⁵ Takovýto tvar vyhovoval do značné míry hybridní, fragmentární a intertextové formě typických modernistických a postmodernistických textů, jejichž žánrovou amorfnost a zároveň syntetičnost polská esejistika na tradičním podloží plně využila.

Formální struktura polského eseje vznikajícího od roku 1939 v emigraci bude nejlépe patrná z bližších pohledů na typická díla jednotlivých autorů. Stranou ponechávám odborné eseje – o literatuře, kultuře, filozofii atd. a eseje či esejistické partie z děl, které jsem zařadil do oddílu věnovaného deníku.

Z vývojového hlediska jsou pro specifčnost polského eseje vznikajícího v emigraci nejpříznačnější práce **Stanisława Vincenze** (1888–1971). On to byl, kdo zahájil manifestační *útěk od literatury*, byl nejprve texty na pomezí literatury, folkloristiky a antropologie (*Na wysokiej poloninie. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowińy Huculskiej*, cyklus vycházející v letech 1936–79). Svoje eseje a skici tiskl v různých časopisech a později vycházely v tematicky uspořádaných sbírkách.¹²⁶

Myšlenkové východisko Vincenze pramení z jeho permanentního historického neklidu, z názoru, který uplatnil už v *huculské epopeji*: krizové momenty humanismu a lidské civilizace byly dány posledním přetržením pout člověka s přírodou koncem 19. století a nástupem evropských nacionalismů. Právě u Vincenze se nevšedním způsobem spojily fenomény regionalismu a zároveň univerzalizmu, životní pocity v zapadlém šlechtickém sídle i v metropoli duchovního života, což se později stalo příznačné i pro esejisty mladších generací.¹²⁷

Autor se neustále vrací k antice, k *otci tvarů* – Homérovi, k apokryfnímu způsobu vyprávění Sokratovu, tedy nejen ke krásným formám, nýbrž i ke zdroji duchovní samostatnosti, již 20. století odsuzovalo k potupnému zániku. Svoje návraty k lidovým kořenům prezentuje Vincenz širokým, zvolna plynoucím vypravěčským tokem textu, který má typické znaky gawędy z doby, kdy zemané, hluboce zakořenění v rodinné a rodové tradici, na šlechtických dvorech ztracených v krajině, vyprávěli neuvěřitelné příhody a psali dopisy podle francouzských vypravěčských vzorů přízůsobených typické polské naraci, která mnohé přebírala z orálního stylu.

Formu Vincenzových esejů vytváří kaleidoskop příběhů, text je přerušován mnoha digresemi, autobiografickými pasážemi a vzpomínkami, do nichž pronikají ozvuky legend, písní a lidových vyprávění. Autor kladl důraz na neotřelost a autentičnost příběhů; uváděl pouze to, co sám prožil, upřednostňoval subjektivní pohled na svět před objektivizacemi a vždy mířil ke konkrétu.

Druhým, podle *Milosze*, *zakládajícím šlechtitelem* novodobého polského eseje je **Jerzy Stempowski** (pseud. Paweł Hostowiec, 1893–1969). Tento *nechváta-*

¹²⁵ Bližší o žánru, jeho genezi, formách a kontextu viz Štěpán, L.: Vývoj žánrového systému polské literatury, Brno 2000, s. 361–384.

¹²⁶ Jsou to *Po stronie pamięci* (Paris 1965, úvod Cz. Miłosz), *Dialogi z Sowietami* (London 1966, v Polsku ve druhém oběhu 1986, oficiálně 1991), *Tematy żydowskie* (London 1977, v Polsku 1993, úvod J. Hersch), *Z perspektywy podróży* (1980, úvod A. Vincenz, spisovatelův syn), *Po stronie dialogu* (1983, úvod Cz. Miłosz), *Powojenne perypetie Sokratesa* (1985, doslov Z. Kubiak).

¹²⁷ Viz mj. *Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości S. V. (1888–1971)*, red. J. A. Choroszy a J. Kołbuszewski, Wrocław 1992, *Studia o S. V.*, red. P. Nowaczyński, Lublin 1994.

jíci chodec,¹²⁸ osamělý poutník, jak sám sebe označoval, do značné míry formovaný emigrační situací,¹²⁹ navazoval ve své esejistické tvorbě na domácí tradice šlechtických samouků a ctitelů antických moralistických filozofů a stal se autoritou už ve 20. letech. Kriticky se díval na sarmatské pojetí polskosti, které se v meziválečném období stalo anachronismem, ale zároveň jej znepokojovala postupující uniformizace života, úpadek evropské kultury a humanistických tradic,¹³⁰ i když měl vážné výhrady ke způsobu tradiční výchovy a humanistického vzdělávání¹³¹ a polskou inteligenci obviňoval z *duchovního mrzačení* a útěku od *veškerých potřeb národa*.¹³²

Důležitým zdrojem Stempowského esejů a zároveň prubířským kamenem jejich žánrového formování se podle mého mínění staly jeho deníky¹³³ a dopisy.¹³⁴ V mnohém naznačovaly to, co potom autor rozvinul ve svých esejích,¹³⁵ zejména způsob vyprávění, blízký gawędovému textu, a typ vedení výkladu. Autor od zvolna plynoucího hlavního naračnického toku eseje často odbíhá poměrně autonomními digresemi, které však různorodostí výběru argumentů celek podporují. Důraz klade na popis subjektivní zkušenosti, oproštěný od abstrakcí a zavádějících odborností, a nesnaží se dojít k jednoznačnému, definitivnímu závěru, spíše syntetizuje svoje reflexe, které ke konečné interpretaci předkládá čtenáři.¹³⁶

K autorům, kteří dovedli polský esej k jeho národní specifice, patří již mnohokrát zmiňovaný Czesław Miłosz. Eseje začal psát v době druhé světové války a po ní, jak v polštině, tak v angličtině. Pominu ty, v nichž se zabýval pouze literaturou, tvůrci a reflexemi o jazyce¹³⁷ a všimnu si několika sbírek, které mají základní význam pro formování způsobu vidění a kompozici v rámci žánru. I když literatura a spisovatelé a jejich tvorba jsou v esejistickém díle

¹²⁸ Cyklus svých esejů otiskovaných v pařížské Kulturě nazval *Notatnik niespiesznego przechodnia*. Nejen k této problematice podrobněji viz Kowalczyk, A. S.: *Niespieszny przechodzień*. Rzecz o J. S., Wrocław 1997.

¹²⁹ Stempowski žil v době první světové války ve Švýcarsku a tam také v roce 1940 znovu utekl před fašismem a v této zemi žil až do své smrti.

¹³⁰ Srovnej mj. Jeleński, K. A.: *Paweł Hostowicz, czyli o wysiłku wyobraźni*, in – *Zbiegi okoliczności* (Paris 1982), nebo Wyka, M.: *Klasyk przejęciowej epoki*, in – *táž: Głosy różnych pokoleń*, Kraków 1989, Kowalczyk, A. S.: *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977* (Vincenz – Stempowski – Miłosz), op. cit.

¹³¹ Viz např. Stempowského esej nazvaný *O współczesnej formacji humanistycznej*.

¹³² Srovnej mj. Stempowského pamflet *Mała Apokalipsa dla inteligencji warszawskiej* (1931), nebo esej *Inteligencja polska i jej losy* (1939).

¹³³ Především jde o Stempowského *Dziennik podróży do Austrii i Niemiec – listopad-grudzień 1945* (1946).

¹³⁴ Stempowského epistolografie, představující barvitou intelektuální kroniku času, je soustředěna do knih *Listy z ziemi berneńskiej* (London 1974), *Listy* (1995, red. A. Micińska, J. Klejnocki, A. S. Kowalczyk), *Listy 1946–1969 1–2* (1998, red. A. S. Kowalczyk), *Listy do Jerzego Giedroycia* (1991) nebo *Listy o Ukrainie z let 1941–43* (1993).

¹³⁵ Stempowského eseje jsou soustředěny do knih jako *Eseje dla Kassandry* (Paris 1961), *Od Berdyczowa do Rzymu* (Paris 1971) – tyto texty ovlivnily pohled Poláků v emigraci i doma na ukrajinskou a středoevropskou problematiku vůbec, *Eseje* (1983, výbor a úvod W. Karpiński), *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie*. *Listy o Ukrainie* (1993, výbor a red. A. S. Kowalczyk) – v této knize jsou i autorovy dopisy.

¹³⁶ Mnohé o formě esejů naznačuje práce Wyka, M.: *Esej jako autobiografia*, in – *Pisarz na obczyźnie* (red. T. Bujnicki, W. Wyskiel), Wrocław 1985.

¹³⁷ Jde o knihy jako *Kontynenty* (1958), *Prywatne obowiązki* (1972), *Ogród nauk* (1979) ad.

Milosze – a nejen v něm – přítomny permanentně¹³⁸ a vytvářejí podloží autorovy filozofie a jeho názoru na svět.

Vizitkou autora, který vystoupil v emigraci ze svého úkrytu, se stala kontroverzní kniha *Zniewolony umysł* (Paris 1953). Je to výtečná studie o východoevropském myšlení, se všemi cizími ingerencemi (politickými, ekonomickými i kulturními). „*Nosnými prvky celé kompozice knížky jsou parabola a alegorie a z různých kulturních zdrojů vzatá slova-klíče, jež tvoří základní aparát pojmů,*“ charakterizoval autorův nový přístup ke kompozici a k formální stránce eseje Andrzej Zawada.¹³⁹ Pro vývoj Milosze-filozofa a esejisty měla podobně prekursorový význam i jeho kniha *Widzenia nad Zatoką San Francisco* (Paris 1969), která odkrývá další rozměry permanentního napětí autora-emigranta, neustále konfrontujícího litevsko-polské kořeny s novými skutečnostmi existence jedince i osudy národa. Podobné otázky, doplněné o nejistoty duchovního rozměru člověka 20. století, přináší kniha *Ziemia Ulro* (Paris 1977), syntéza spisovatelova myšlení a světového názoru.

Domnívám se, že v této knize dospěl Miłosz rovněž k osobitě formální podobě své esejistiky. Hlavní tok vyprávění má tvar vnitřního monologu autora, v němž jsou formou mozaiky zakomponovány jednotlivé žánrové struktury a prvky. Tak jako v digresní poemě, vypravěč těká od jednoho příběhu a motivu ke druhému a dalšímu, aby se znovu vrátil do hlavního řečiště textu, který má jednu tvar poznámky nebo skici, jindy úvahy, komentáře, úsměvného fejetonu, filozofické, teologické či literárněvědné rozpravy, anebo dokonce až syžetově naznačeného příběhu. Ten se nezdíka manifestuje textem, který se pokouší o identitu vypravěče s místem pobytu, vychází z mýtu (kultury či zvyků aktuálního bydliště), nebo se z reálné roviny skutečnosti do mýtu (většinou dětství) vrací. Ale to už autor stojí na pomezí eseje-vzpomínky, tedy textu s výraznými rovinami memoárovými.

Klasikem polského eseje se stal rovněž Witold Gombrowicz, autor, který programově manifestoval už zmíněný *útěk z literatury* a zároveň podle mého názoru dekompoziční destrukcí a následně kompoziční syntézou dovedl žánry, žánrové formy a typy reportáže, deníku, dopisu, eseje, memoárů a dalších forem na pomezí literatury, orální, paraliterární a publicistické tvorby do jedné, strukturně amorfní *deníkové esejisticko-memoárové kategorie* (viz také dále). Podíváme-li se na jeho tvorbu literární, od románu *Trans-Atlantik*¹⁴⁰ je v ní jasně patrná spisovatelova snaha jednak o konfrontaci psaného slova s tvorbou orální, jednak o kompoziční a stylové zapojení grotesky, ironie a distance od reflektované skutečnosti.

Takový text, autorem chápáný jako *nevážný*, pak podle mého mínění formálně ústí do hry s žánry a na žánry. O tuto hru se ostatně pokoušel vždy, už od debutu, sbírky napůl realistických (ale s hlubokým psychologickým ponorem do postav) a napůl fantastických povídek *Pamiętnik z okresu dojrzewania*¹⁴¹

¹³⁸ Např. anglicky psaná kniha esejí *Emperor of the Earth. Modes of Eccentric Vision* (1977) neobsahuje pouze autorovy názory na Dostojevského, ale hlavně se dopracovává ke zhodnocení úlohy manicheismu v evropském myšlení a kultuře.

¹³⁹ Viz Zawada, A.: Miłosz, Wrocław 1997, s. 131–132, překlad můj.

¹⁴⁰ Tento román vznikl v letech 1948–50 a vyšel v Paříži 1953 zároveň s dramatem *Ślub*, s předmluvou J. Wittlina, v Polsku pak poprvé 1957.

¹⁴¹ Sběrka vyšla v roce 1933, v rozšířeném vydání 1957 s titulem *Bakakaj*.

(výrazně je to např. patrné v povídce *Zbrodnia z premedytacją*, 1936, jež se snažila formálně i obsahově parodovat detektivku), která však přece jen zůstala v rámci klasické komunikační situace. K už zcela modernistické hře se čtenářem se dostal v dobrodružném románu *Opętani*,¹⁴² aby ji ve fejetonech a esejích, z nichž některé psal pro rozhlasovou stanici Svobodná Evropa, proměnil na *hru s literaturou*. Příležitost, že může své názory prezentovat v rozhlase, Gombrowicz využil ke kompozici tvaru, který spojil formální struktury orálního a literárního, vypravěčsky orientovaného textu, záměrně vystavěného na půdorysu tradiční polské gawědy, a kompoziční transformací tak přiblížil hluboce autokreační výpověď masovému příjemci.¹⁴³

Právě sbírky esejů *Wspomnienia polskie* a *Wędrówki po Argentynie* mají všechny typické znaky gombrowiczovské hry s jazykem, která jako by kopírovala postupy orální tvorby, hry s literárními žánry, tedy s literaturou, jež – na rozdíl od postupů, jichž použili ve svých esejích Stempowski nebo Miłosz, kteří tvořivě adaptovali prvky a struktury gawědy do nově koncipovaného esejistického textu – se stala *hrou s formou*; a konečně dostaly i formu *hry s masovým příjemcem*, vymožeností, jež autorovi při autokreační exaltaci jeho názorů (s akcenty na intelektuální skepticismus a anarchismus a s distancujícím se groteskním a ironickým posunem) maximálně vyhovovala.¹⁴⁴

Mnozí autoři, kteří psali o Gombrowiczově díle, dokonce shledali, že jde v podstatě o jediný velký esejistický cyklus. Czesław Miłosz se zase domnívá, že Gombrowiczovy eseje jsou rozvinutím jeho psaní o psaní.¹⁴⁵ Esej – to je pro Gombrowicze především výtečný nástroj polemiky. Esejistické vrstvy v tomto smyslu použil už v románu *Ferdydurke*, v němž nebyly tím hlavním, nýbrž marginálním proudem textu; teprve v *Denících* se stává esej prioritní formou, jež do popředí vynesla autorský podmět a také výsledek transformace rétorických forem do psaného textu; došlo tedy – jak tvrdí Edward Balcerzan – k „*přetvoření struktury díla do nějakého nového nebo podstatně obnoveného sémiotického systému*“.¹⁴⁶

Memoárové formy patří ke klasickým a oblíbeným, jak u autorů, tak u čtenářů. Na počátku však musím poznamenat, že tyto žánrové formy a typy mají společné tematické východisko. Což nic nemění na faktu, že to nejsou žánrové typy pouze tematické, ale – v historickém kontextu polské literatury – nové formy žánrové. Jistě, na počátku těchto forem jsou texty memoárové, tedy původem paraliterární, ale také tzv. *literatura malých vlastí*, tzn. literární texty tematicky se vracějící do krajin dětství nebo ztracených rájů, jak jsem se o tom zmínil výše při charakterizaci vypravěčství esejistických forem (o dílech domá-

¹⁴²Román vycházel na pokračování v novinách v roce 1939, autor se skrýval pod pseudonymem Z. Niewieski.

¹⁴³Knižně vyšly tyto eseje až po autorově smrti v jeho sebraných spisech, ve svazku *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, in – *Dziela zebrane*, t. 11, Paris 1977.

¹⁴⁴Srovnej mj. Jarzębski, J.: *Gra w Gombrowicza, Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

¹⁴⁵Miłosz se konkrétně vyjádřil o esěji *Przeciw poetom*, který prý je rozvinutím Gombrowiczových recenzí a poznámek o psaní z jeho prvního románu. Viz Miłosz, Cz.: *Pięćdziesiąt lat później*, in – Witold Gombrowicz: *Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1995, s. 74.

¹⁴⁶Srovnej Balcerzan E.: *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 56, překlad můj.

cích autorů viz v následující části). To byla východiska, která se zvláště výrazně a osobitě promítla do esejistických textů emigračních spisovatelů.

Emigrační esejistika s takto vyhraněnou strukturou vznikala zvolna, aby nicméně dospěla k dílům, která patří k vrcholům *nostalgického proudu* polské literatury. Iniciačním momentem se bezpochyby stala antologie *Kraj lat dzieciennych*,¹⁴⁷ redigovaná Mieczysławem Grydzewskim, po níž následovala do slova záplava různých memoárových textů, zejména esejistických, prezentovaných v tisku a rozhlase. Domnívám se, že výsledné formy vznikly *důslednou dekompozicí a aktualizací memoárových struktur* a jejich začleněním do nově koncipovaného půdorysu eseje, přičemž specifická kompozice nové žánrové formy mířila k nostalgicky pojaté mytografii, ale také k jisté formě literární hry. Pro charakteristiku takto pojatých esejů si všimnu pouze několika čelných autorů.

Některé memoárové či vzpomínkové laděné pasáže se objevují (kromě už zmíněného románového cyklu *Na wysokiej poloninie*) ve filozoficky a politicky motivované knížce **Stanisława Vincenze** *Dialogi z Sowietami*,¹⁴⁸ v níž se střetávají vrstvy nostalgické (realisticky uchopené) s vrstvami utopickými, ústíci do autorovy osobité mytologie krajiny Huculské vysočiny. Podobně Vincenz chápe i Lvov v cyklu *Dialogi lwowskie*, tentokrát však spíše z hlediska intelektuálního, byť míra idealizace a mytizace je obdobná. Stejně ladění, i když jiný postup je patrný v eseji-skici *Mój Lwów Józefa Wittlina*.¹⁴⁹ Autor jako by si vzal za vzor popisnou poemu, v níž při procházce ožívá defilé ulic, domů i obyvatel města, svoje reflexe však výrazným vypravěčstvím s mnoha prvky gawedy posouvá k mytickému rámci už ne pouze popisu, ale spíše syžetově strukturovaných obrázků. K demystifikaci provinčního a světového charakteru Vilnius (Wilna) a jeho polsky orientovaného nacionalismu, ale také xenofobie dospěl **Czesław Miłosz** v esejích-vzpomínkách *Rodzinna Europa*, memoárový charakter však mají i některé pasáže jeho knih z 90. let.¹⁵⁰ Myslím si, že inspiračním východiskem pro autora je zcela nepochybně mickiewiczovská tradice vypravěčství, jak ji známe z Pana Tadeáše, pro konečné znění textu však spíše vzpomínky s nadhledem intelektuála, které jsou někdy zbavené nostalgického a sentimentálního zatížení. Jindy (a takový charakter mají některé pasáže románu *Dolina Issy*, Paris 1955) se Miłosz takovému pohledu nebrání a plně využívá prvků tradiční memoárové literatury.

S memoárově vyhraněnými esejistickými texty, s eseji-vzpomínkami, tedy různorodými tematickými typy esejisticko-memoárové žánrové formy, do jisté míry souvisejí eseje s tematikou vyhnanství. Jsou to texty snažící se filozoficky a literárněvědně definovat místo a úlohu umělce, který je odtržen od vlasti, kultury, jazyka i potenciálního odběratele jeho díla.¹⁵¹ Prvním pokusem o takto

¹⁴⁷Publikace vyšla v roce 1942 v Londýně a objevily se v ní vzpomínky mnoha známých polských osobností – spisovatelů, publicistů, vědců a umělců, např. K. Iłakowiczówny, M. Kuncewiczové, S. Mackiewiczze, K. Pruszyńskiego, J. Stempowského nebo T. Terleckého.

¹⁴⁸Knihla vyšla v Londýně v roce 1966, v Polsku ve druhém nezávislém oběhu 1986, oficiálně až 1991.

¹⁴⁹Práce vznikala v americké emigraci a knižně se objevila v roce 1946.

¹⁵⁰Eseje *Rodzinna Europa* vyšly v Paříži v roce 1959, v Polsku 1981. Dalšími knihami s autobiografickými prvky, vzpomínkami a portréty jsou *Życie na wyspach*, 1997, *Piesek przydrożny*, 1997, *Abecadlo Miłosza*, 1997, nebo *Inne abecadlo*, 1999.

¹⁵¹V některých rozměrech jsou to zároveň eseje o literatuře a tvůrci.

vedenou analýzu byla kniha esejů-skic **Melchiora Wańkowicze** *Klub Trzeciego Miejsca* (Paris 1949), která nastínila problematiku, již potom rozvinuli hlavně Gombrowicz, Wittlin a Miłosz: situace polské emigrace není ničím výjimečná, byť je spojena se specifickou situací historickou; má naopak obecné rysy a nadčasovou platnost.

Tyto teze se naplno snažil rozvinout v roce 1953 **Witold Gombrowicz**, když ve svých esejisticky komponovaných poznámkách¹⁵² polemicky navázal na článek rumunského spisovatele žijícího v emigraci E. M. Ciorana *Výhody a nevýhody vyhnanství* a rovněž na názory představitelů zejména polského londýnského emigračního centra. Gombrowicz definoval (podle Józefa Olejniczaka) základní premisy¹⁵³ postavení tvůrce v emigraci a dospěl k názoru, že za specifické politické situace v diktátorských a prosovětsky orientovaných režimech je umělec svobodný pouze v emigraci. Tomu pak odpovídá jak tematická, tak formální stránka děl, v esejistice se projevující amorfností a fragmentárností kompozice a žánrovou hybridností.

Fenoménem vyhnanství se ve svém eseji z roku 1953 *Blaski i nędze wygnania*¹⁵⁴ zabýval také **Józef Wittlin**. Obohatil některé své dřívější názory a dospěl k trojstupňové typologizaci emigrace,¹⁵⁵ přičemž rozvinul dřívější závěry Gombrowiczovy. Především zvýraznil vliv vykoření autora a anonymnosti způsobu jeho práce bez potenciálního odběratele na umělecké dílo jako celek a zároveň vliv tzv. *vzpomínkaření* na formu díla, které – zůstaneme-li na platformě esejistické – formálně inklinuje více k memoárové rovině; ta potom (až neúnosně) zatěžuje esejistický půdorys celku, takže výsledkem je nevyvážená struktura trpící důsledkem retardaçných nostalgických, vzpomínkových částí.¹⁵⁶

Wańkowiczovy, Gombrowiczovy a Wittlinovy názory syntetizoval ve svém eseji *Noty o wygnaniu* z roku 1957 **Czesław Miłosz**. V deseti krátkých esejistických sekvencích podtrhl důsledky všech vyhnání a útěků, výsledek však aktualizoval. Umělec-emigrant, ať chce či nechce, se musí v novém bydlišti, v nové krajině adaptovat, přičemž vlast, domov, krajina dětství atd. už nejsou prostorem reálným, nýbrž se stávají oblastí představivosti, fantazie, a nová vlast

¹⁵²Vyšly v prvním svazku jeho *Deník* (Paris 1957), zařazeného později do spisů jako šestý díl, který obsahoval deníkové zápisky z let 1953–56 (Paris 1971).

¹⁵³Podle Olejniczaka šlo o dvě podmiňující situace: 1. situace umělce v emigraci není národnostně specifická, nýbrž univerzální a nadčasová, 2. pokud umělec v emigraci překonal materiální a existenční problémy, může se pro něj takovoto vykoření stát podnětem pro jeho tvorbu; musí však překonat přirozený sklon k nostalgii po ztracené vlasti a romantické paradigma vyhnaneho umělce. Viz Olejniczak, J.: *Esaj i dziennik na emigracji*, in – *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, op. cit., s. 245–246. – Gombrowicz navíc varoval, že je nesmyslné, jak to dělají představitelé polské emigrace v Londýně, přenášet formy politického, společenského a uměleckého života z vlasti do emigrace, aniž se přihlíží ke specifčnosti nové, historicky podmínané situace.

¹⁵⁴Esaj je zahrnut do sbírky *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paris 1963.

¹⁵⁵Wittlin se domnívá, že umělec-emigrant je podrobován důsledkům trojího vyhnání: 1. vyhnání z ráje, 2. vyhnání ze společnosti (i když je doma) v důsledku výlučnosti své práce a 3. vyhnání z původní vlasti. Tím se přiblížil gombrowiczovskému modelu umělce-občana světa.

¹⁵⁶K této problematice srovnej mj. *Studia o twórczości Józefa Wittlina* (red. I. Opacki), Katowice 1990.

se svým společenským a kulturním zázemím začíná nahrazovat vlast starou (je jedno, zda autor píše nadále polsky nebo užívá jazyk země, v níž žije a tvoří).¹⁵⁷

Na okraji esejisticko-memoárové kategorie stojí literární texty, které někteří autoři v polském kontextu označují jako *literatura lágrová*¹⁵⁸ nebo *vyhnanecká próza*,¹⁵⁹ v období před rokem 1939 (ale i později) definovaná rovněž jako *literatura vězeňská, zajatecká, sibiřská, gulagová*. Což vyplývá z jejich zařazení tematického. Z genologického hlediska jde podle mého názoru o formálně poměrně komplikované struktury, byť jsou to díla do značné míry monotematická a sourodá. Podívejme se tedy alespoň stručně na typologický profil textů emigračních autorů, které se objevily v daném období.

Je mi jasné, že sledovat takto zaměřenou literaturu bez historických souvislostí není možné, protože i tvůrci vycházeli z poměrně bohaté tradice, která se vytvářela od nástupu protireformace (ta ve srovnání jen s českými poměry nebyla tak výrazná a ve svých důsledcích natolik zhoubná) a zejména po rozpadu polského státu po jednotlivých děleních. Z tohoto období pocházejí mj. vlivy gawędově orientovaných vzpomínkových zápisů, ale zprostředkovaně také tradice ruské, plynoucí např. ze znalosti děl Dostojevského, (mj. jeho *Deníku spisovatele*), Čechova (hlavně *Ostrova Sachalin*), ba dokonce autobiografie *Život protopopa Avvakuma*. Domnívám se však, že vlivy, které působily na prozaické hraniční formy v polské emigrační literatuře 20. století, už byly jiné, především díky rozvoji forem reportážních, deníkových a esejisticko-memoárových. Rovněž označení *literatura faktu, dokumentární próza, fabulovaný dokument, kniha-dokument* atd.¹⁶⁰ je podle mého názoru příliš obecné, v nejednom směru zavádějící a typologicky z hlediska formy nepřesné.

Podrobnějším formálním rozbořením řady textů, z nichž jako příklady uvedu pouze některé (nebudu se vracet k titulům, které – vzhledem k žánrovým prioritám – jsem zařadil už do jiných kategorií), jsem dospěl k názoru, že jejich místo v kategorii esejisticko-memoárové je oprávněné. Jejich strukturu totiž prioritně vytvářejí různorodými kompozičními postupy vrstvy některého z žánrů, žánrových forem, či typů (nebo je preferují), které do této kategorie náležejí. Mohou to být reportáž, deník, esej, memoáry, zápisky, faktografické sdělení, protokol, vyprávění, obrázek, dále žánrové formy cestopisu, robinzonády atd., sekvence dobrodružné, někdy až detektivně stylizované (s obsahem, pro oficiální diktátorské, zejména prosovětsky orientované režimy, přinejmenším skandálním nebo prohibitivním), ale také pasáže z oblasti fiction, tedy nesyžetové nebo syžetově komponované fiktivní texty, a navíc texty typologicky značně různorodé, jejichž východiskem je orální sdělení (např. různé nahrávky vzpomínek či vyprávění, někdy i nasycené šibeničním humorem či prvky hororu *naruby*).

¹⁵⁷ Tyto úvahy Czesława Miłosze do značné míry souvisejí s jeho esejistickými knihami, které vyšly v padesátých letech – *Kontynenty* (1958) a *Rodzinna Europa* (1959), ale rovněž s jeho úvahami koncentrovanými do tzv. traktátů – *Traktat moralny*, *Traktat poetycki* a *Traktat teologiczny*.

¹⁵⁸ Viz zejména Danilewicz Zielińska, M.: *Szkice o literaturze emigracyjnej*, op. cit.

¹⁵⁹ Takto svoji studii nazvala Nina Taylor z Oxfordu, viz Taylor, N.: *Proza zsyłkowa*, in – *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, op. cit.

¹⁶⁰ Jako příklad různé typologie nebo interpretace žánrových hledisek různými autory chci uvést knihu *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim* (red. S. Wyslouch a R. K. Przybylski), Poznań 1999.

V této oblasti (samozřejmě v rámci sledovaného období) patří prvenství opět **Melchioru Wańkowiczovi**, který ještě *za dobré paměti* napsal text (na rozdíl od jiných autorů nikoli na základě autopsie), jenž se stal v mnohém pro formu dalších děl patřící do této kategorie modelovým – *Dzieje rodziny Korzeniowskich* (Tel Aviv 1942). Dalšími, tentokrát zcela typickými knížkami jsou *Wspomnienia starobielskie* a *Na nieludzkiej ziemi*¹⁶¹ **Józefa Czapského** (1896–1993). Staly se aktuálními výpověďmi očitého svědka z hrůzného života v sovětských lágrech, komponovanými v memoárově laděných vyprávění, dokumentárních fragmentů, záznamů a intimních zápisků, dramatických cestopisných popisů a téměř dobrodružných relací, kafkovsky zabarvených pátrání, portrétů významných polských osobností atd., jejichž přitažlivost zvyšovala bezprostřednost textu, charakteristická pro orální žánry.¹⁶²

Až chladný odstup od reálií si dokázal udržet **Wacław Grubiński** (1883–1973) ve své knížce *Między młotem a sierpem*.¹⁶³ Spisovatel memoárový tok prostříhal krátkými, dramaticky vypjatými scénkami a dialogy (mnohdy vtipnými) i humornými pasážemi, jež vytvářely až surrealistický kaleidoskop a posunuly text k objektivnímu vyznění.¹⁶⁴ Podobně, s distancí, vtipem, sarkasmem a ironií vypráví o sovětských vězeních v knize *Książka o Kołymie* (London 1950) **Anatol Eugeniusz Krakowiecki** (1901–1950), jež se stala anatomii zla a lidského utrpení, textu žánrově různorodém, v němž nechybějí strohé dokumentární záznamy, dramatická líčení událostí z jakoby jiné, ďábelské planety, ani lyrické popisy krajiny a lidí a tvorů v ní či dialogy s lágrovou hantýrkou.¹⁶⁵

Metodou filmového střihu, lépe řečeno tzv. prolínaček, kdy jeden záběr přechází plynule do druhého, postupovala ve své knize *Faustyna*¹⁶⁶ **Beata Ober-tyńska** (dcera básničky M. Wolské, pseudonym Marta Rudzka, 1898–1980). Možná naivně a schematicky, s notnou dávkou sentimentu (podobně jako Helena Mniszkówna v románu *Trędowata*), jak poukazovali někteří její kritici, vytvořila přesto strukturu, která autorce umožnila pohybovat se na pomezí kruté reality

¹⁶¹ Czapského knížky s touto tematikou tvoří celek o třech, resp. čtyřech částech: *Wspomnienia starobielskie*, s úvodem G. Herlinga-Grudzińskiego (vznikly v roce 1943, vyšly 1944 v Římě, v Polsku v nezávislém oběhu 1982), *Na nieludzkiej ziemi* (autor tyto vzpomínky psal v letech 1942–47, vyšly v Paříži 1949, v Polsku pak ve druhém oběhu 1982). Londýnské vydání knihy v roce 1969 bylo doplněno o text nazvaný *Walka*, vyprávějícím o činnosti armády generála W. Andresa, jenž tvořil jednu z částí prvního oficiálního představení této knihy v Polsku (1990); některá další vydání (ať v emigraci nebo v domácím neoficiálním oběhu) obsahovala i text *Prawda o Katyniu* napsaný v roce 1945.

¹⁶² Některými obsahovými i formálními problémy jeho díla se na základě biografických údajů mj. zabývají Karpinski, W.: *Portret Czapskiego*, Warszawa 1996, a Zieliński, J.: *Józef Czapski. Przewodnik po długim życiu*, Warszawa 1997.

¹⁶³ Kniha vznikala v cele smrti v sovětském lágru (v Paříži vyšla v roce 1948, v Polsku oficiálně až 1990). Grubiński se tam dostal v roce 1940, když Lvov zabrala sovětská vojska, konkrétně za očernění Lenina v komedii *Lenin* (premiéru měla 1920, knižně vyšla 1921, v Londýně pak 1949), již komunistická moc nazvala protisovětským paskvilem.

¹⁶⁴ Srovnaj názory v knize Danilewicz Zielińska, M.: *Szkice o literaturze emigracyjnej*, op. cit., nebo ve studii Siewierski, H.: *Między młotem a sierpem*, in – *Spotkanie narodów*, Paris 1984.

¹⁶⁵ Viz charakteristiku autora a jeho díla ve studii – *Czaplewicz, E.: Białe krematorium*, in – *týž: Polska literatura lagrowa*, Warszawa 1992.

¹⁶⁶ Kniha, která obsahuje autorčinu poznámku o vzniku „*widziane maj – grudzień 1941 r. Starobielsk, Workuta, Mulołoko pod Bucharą. Spisane – sierpień 1942 r.*“, vyšla v zahraničí v roce 1943.

a něžného snu. Svoje prožitky ze sovětských lágrů prezentuje B. Obertyńska také v knize *W domu niewoli*,¹⁶⁷ v níž se tentokrát řídila střízlivým výběrem materiálu. Memoárově vedený text vzpomínek na prožité události dokázala interpretovat formou dramatických příběhů s hlubokým emocionálním zaujetím.

Výčet autorů a titulů bych mohl dále rozšiřovat a dokumentovat tak různorodost přístupů a užitého spektra žánrů, žánrových forem a typů. Svědčilo by to o různém užití fragmentárnosti textu, žánrové amorfnosti, o nevyváženosti jednotlivých sekvencí, o kolísání mezi literaturou faktu a fiction prózou, o esejistické formě argumentace či memoárovém vedení vyprávění.

Důležitější však podle mého názoru je fakt, že tyto prozaické hraniční formy dokázaly ovlivnit *polskou literaturu psanou prózou jako celek*, ať v emigraci, nebo později v Polsku, zejména povídky, novely a romány. Můžeme se o tom přesvědčit na nejlepších dílech čelných prozaiků, např. **Witold Gombrowicz**: *Trans-Atlantyk*, **Maria Kuncewiczowa**: *Leśnik*, **Czesław Miłosz**: *Dolina Issy*, **Józef Mackiewicz**: *Droga do nikąd a Nie trzeba głośno mówić*, **Zygmunt Haupt**: *Pierścień z papieru*, **Tadeusz Nowakowski**: *Obóz Wszystkich Świętych*. Ale také na prózách **Stanisława Vincenze**, **Czesława Straszewice**, **Mariana Pankowského**, později rovněž v tvorbě **Edwarda Redlińskiego**, **Janusza Rudnického**, **Wilhelma Dichtera** a dalších. K tradici klasického antického dopisu se např. vracel **Teodor Parnicki** (*Koła na piasku. Powieść z roku 160 przed narodzeniem Chrystusa*), k odkazu polské epistolografie se hlásil **Kazimierz Brandys** (*Wariacje pocztowe*), úřední záznamy, oznámení, hlášení, stížnosti a jiné formy se objevují v textech dalších autorů (mj. **S. Wygodzki**: *Protokół*, **K. Brandys**: *Rondo*, **J. Głowacki**: *Raport Pilata*).

5 Básnická i prozaická tzv. Nová vlna

Politické události druhé poloviny šedesátých let 20. století (v roce 1968 doma protesty studentů a výrazná vlna antisemitismu, jejímž důsledkem byla emigrace asi dvaceti tisíc Židů z Polska, mj. řady tvůrců, v zahraničí samozřejmě studentské bouře v západní Evropě, ale i třeba v Mexiku, zásah vojsk Varšavské smlouvy v Československu a anarchisticko-teroristické nepokoje ve SRN) vedly rovněž k polarizaci polské literatury. Básnické skupiny, které vznikly v šedesátých letech, jako varšavské *Orientacja Poetycka* „Hybrydy“ (od 1960) a pozdější *Forum* „Hybrydy“ (od 1966),¹⁶⁸ neměly žádný svébytný program a spíše než oponovali, tak v mnohém navazovali na své předchůdce z Generace 56; navíc jim vyhovovalo zakonzervování estetických hodnot té doby a rámec tzv. malé stabilizace. Bezradné se ukázalo i úsilí členů vratislavské skupiny *Grupa 66*,¹⁶⁹ kteří se sice kriticky vymezili proti „hybridovcům“, nicméně nastolení „poezie představivosti“ a zdůrazňování potřeby metafory bylo spíše chození v kruhu než posun vpřed.

¹⁶⁷Vzpomínky vyšly v roce 1946 v Římě, v Polsku 1981 v nezávislém oběhu, oficiálně 1991.

¹⁶⁸V těchto skupinách působili mj. Krzysztof Gąsiorowski, Zbigniew Jerzyna, Krzysztof Karasek, Jarosław Markiewicz, Andrzej Zaniewski aj.

¹⁶⁹Skupina byla zpočátku spojena s časopisem *Agora* a jejími členy byli mj. Ernest Dyczek, Bogusław Kierc, nebo Jerzy Pluta.

Důkladnější proměna polské literatury (z hlediska formálního, ale rovněž morálního) začala od počátku sedmdesátých let přičiněním autorů Generace 68, tedy tzv. Nové vlny,¹⁷⁰ pod myšlenkovou patronací Zbigniewa Herberta.¹⁷¹ Nová vlna ostře odmítla tvorbu předchozí generace Orientacja Poetycka „Hybrydy“, která se podle ní pohybovala, jak to označil Janusz Slawiński, v prostoru „literární rezervace“ a abstraktní tematikou svých děl byla odtržena od skutečných problémů společnosti. Slawiński o tom později napsal: „*Jako v každé rezervaci, tak i v této žili spolu představitelé různých žánrů: staří olympionici, starostliví moralisté, rafinovaní estéti, hrubci, metafyzičtí básníci, selští nadrealisté, konceptualisté, rétoři, prosťáčci, čistokrevní lyrici, prokletí básníci, univerzitní veršotepci, básníci-alkoholici i morálního neklidu, ale především: mladí básníci – jako osobitý a pro rezervaci typický druh.*“¹⁷²

Jinak tehdejší situaci, kdy stát spisovatelům vytvářel *jisté* podmínky za *jistých* podmínek, charakterizoval Stanisław Barańczak, který v poezii autorů skupiny Orientace spatřoval syntézu anonymity a egotismu. Podle něj tito autoři vytvořili několik typů literárních hrdinů: *homo definiens* byl přesvědčen o danostech světa, *homo omnipotens* vyznával vlastní básnickou všemohoucnost, *homo grandiloquus* mířil ke stylizaci vznešenosti, zdobnosti a k harmonii, *homo sentimentalis* se vyznačoval jednostrannými a zcela emocionálními reakcemi na skutečnost, *homo simplificans* hledal útočiště před pravdou v zjednodušeném obrazu světa a v cizích autoritách. Univerzálním typem generace pak měl být *homo fugiens*, který symbolizoval tvůrce uchylujícího se do stále nových azylů, které mu poezie poskytovala.¹⁷³

U počátků Nové vlny¹⁷⁴ stál vznik nových literárních skupin, především básnických,¹⁷⁵ z nichž každá kladla důraz na jinou stránku literatury. Např. krakovská Teraz svůj program postavila na „*nenaivním realismu*“, který byl v opozici k „*realismu nainímu básníka klasicisty a básníka empirika*“, na překonávání krize jazyka, k níž došlo nedostatkem odvahy nazvat věci pravým jménem, na „*ingerenci do jevů politických, společenských, kulturních, jež se dějí obecně, čili teď (teraz)*“.¹⁷⁶ Poznaňská skupina Próby sice nevydala žádný pro-

¹⁷⁰O této problematice pšíl mj. Waškiewicz, A. K.: *Formy obecności nieobecnego pokolenia*, Łódź 1978; Kunda, B. S.: *Próby wspólnoty. Wprowadzenie do biografii pokolenia 1968–1970*, Warszawa 1988; Strabro, S.: *Poezja i historia. Od Żagarystów do Nowej Fali*, Kraków 1995.

¹⁷¹Jde především o Herbertovu erbovní sbírku *Pan Cogito*, Warszawa 1974.

¹⁷²Slawiński, J.: *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, in – *týž*: *Texty i teksty*, Warszawa 1990, s. 112, překlad můj.

¹⁷³Viz Barańczak, S.: *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.

¹⁷⁴Pojmenování Nová vlna se objevilo v roce 1966 v souvislosti s úvahami o nové polské filmové škole – např. Zygmunt Kalużyński nazval svůj článek v časopise *Kino* (1966) *Nowa fala w filmie polskim*.

¹⁷⁵Byly to krakovská skupina Teraz (mj. Józef Baran, Wit Jaworski, Julian Kornhauser, Jerzy Kronhold, Stanisław Strabro, Adam Zagajewski), poznaňská skupina Próby (zejména Stanisław Barańczak a Ryszard Krynicki), lodžská skupina Centrum (hlavně Jacek Berezin a Andrzej Biskupski) nebo katovická skupina Kontekst (Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor, Andrzej Szuba ad.). Do hnutí se zapojili také členové redakcí časopisů, např. poznaňského *Nurt* (v něm působili i Barańczak a Krynicki) a varšavského *Nowy Wyrz* (tam mj. Krzysztof Karasek a Jarosław Markiewicz).

¹⁷⁶Viz program skupiny – *Magiczne zaklęcie, które wyzwała metafora, Współczesność 18/1970*, překlad můj.

gram, nicméně z výpovědí jejich hlavních představitelů (Barańczak a Krynicki) vyplývá, že hlavním úkolem bylo „*postavit se proti fetišizaci tzv. samorodné poezie a talentu nadšení*“, proti automatismům sdělovacích prostředků (demaskovat nelogičnosti jazyka) a zdůraznit „*talent práce*“, nejčastěji na půdorysu lingvistické poezie.¹⁷⁷ V programu lodžské skupiny Centrum, která v jistém smyslu navazovala na meziválečné autenty (především na S. Czernika) je možno se dočíst, že literatuře nesmí chybět společenská funkce – bez ní by se prý stala „*nástrojem falešné magie*“ a odvracela se od skutečnosti,¹⁷⁸ katovická skupina Kontekst zase navazovala na některé experimenty minulosti (na literární kubismus, na surrealismus a postupy polských avantgardistů) a snažila se o integrální celek poezie, i když nehodlala přijmout formální a kompoziční uniformitu.¹⁷⁹

Mladí autoři si tedy uvědomovali potřebu vymanit se z diktátu takové literatury, která podle programové knihy *Świat nie przedstawiony*¹⁸⁰ Juliana Kornhausera a Adama Zagajewského řešila triviální, zástupné či neexistující problémy (mj. šlo zejména o již několikrát vzpomenuť tzv. malý realismus), neobracela se ke čtenáři přímo, nýbrž prostřednictvím alegorie, paraboly a specifických mytizací utíkala ze skutečnosti do různých forem emigrace. Východisko bylo zřejmé – odvržení naivní popisnosti a pouhého zaznamenávání problémů a nastolení jejich analýzy a společenské angažovanosti tvůrců.

Kornhauser a Zagajewski v úvodu své knihy kladli otázky (mnohdy samozřejmě pouze v podtextu, mezi řádky), zda je možno vést – v souvislosti s dílem Ericha Fromma Strach ze svobody – paralelu mezi mechanismy degradujícími člověka v kapitalismu a v socialismu. A hlavně se ptali, co se stalo s kulturou, s uměním a hlavně s literaturou – s poezií i prózou. Z dnešního pohledu nečekaně, ale v tehdejší situaci logicky, když malý realismus v důsledku „*anachroničnosti svých estetických a poznávacích kategorií, vycházejících z jiného světa [...] nemohl unést úkol vykreslit diagnózu*“ tehdejší skutečnosti,¹⁸¹ položili důraz na literaturu realistickou: „*Naše literatura nemá korpus, má experimentální, kreačionistické či populární romány*“, tvrdili. Ale nemá prý „*realistickou literaturu*“. Přestože: „*V normálně fungující národní kultuře realistický román se stává základním zdrojem znalosti o světě a lidech. [...] Takovýto román tvoří jakousi specifickou aureolu, živnou půdu myšlení, je médiem veškerého pozorování.*“¹⁸²

Šlo tedy o to, aby spisovatel, jak to formulovala Małgorzata Szulc Packalén, nebyl pasivním, nekritickým pozorovatelem dění jako dosud, ale tvůrcem v poloze „*nedůvěřivé, kritické a angažované*“. Básníci (jistěže vlivem politických zkušeností) přešli „*od poezie přesymbolizované, abstraktně obecné a zakulacené – k poezii eticky jednoznačné, jež na sebe vědomě bere roli otrást svědomím*

¹⁷⁷ Viz především zamyšlení nad ukázkami z poezie členů skupiny v časopise *Itd*, 52–53/1966, překlad můj.

¹⁷⁸ Program s názvem *Komunikat Grupy Poetyckiej „Centrum“* vyšel ve wratislavském časopise *Agora* 19/1968, překlad můj.

¹⁷⁹ Viz dokumenty jako Paźniewski, W., Piskor, S.: *O poezję naszego czasu*, *Poezja* 9/1973, nebo programový text *Zamiast manifestu*, *Poezja* 1/1974.

¹⁸⁰ Viz Kornhauser, J., Zagajewski, A.: *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, knihu jejich studií, mezi nimiž jsou i programové články.

¹⁸¹ Kornhauser, J., Zagajewski, A.: *Świat nie przedstawiony*, op. cit., s. 11, překlad můj.

¹⁸² Tamtéž, s. 10, překlad můj.

odběratelů“.¹⁸³ Pregnantně to vyjádřil S. Barańczak ve své již zmíněné knize Niefni i zadufani, v níž literaturu rozdělil na domyšlivou (autoři zadufani), která je konformní a konvenční, a nedůvěřivou (autoři niefni), tzn. bouřící se, angažovanou, aktivní, křísící polské romantické tradice. Ve svých úvahách tak dal nový rozměr starému sporu romantiků s klasicisty, když konformisty přirovnal ke klasicistům a snahu své generace ke snahám romantiků: „*Tvrdím-li tedy, že dnes je v literatuře nezbytný romantický postoj nedůvěřivosti, klasicistická domyšlivost je pak věc společensky škodlivá – myslím tím, že právě nedůvěřivý, kritický postoj dnes vyžaduje nezbytnost přinášet takové informace o komplikovaném světě, které by nám umožnily ho lépe pochopit a účelně přetvořit.*“¹⁸⁴

Jisté je, že např. Stanisław Barańczak (nar. 1946) a Ryszard Krynicki (nar. 1943) vyšli ve svých verších (viz Barańczakovy sbírky *Korekta twarzy*, 1968, *Jednym tchem*, 1970, *Sztuczne oddychanie*, 1978, a Krynického knížky *Akt urodzenia*, 1969, *Organizm zbiorowy*, 1975) z experimentů, které v polské poezii aplikovali formisté a futuristé a příslušníci Krakovské avantgardy, i z těch, o něž se snažili pováleční autoři, mj. M. Białoszewski nebo T. Karpowicz, tedy z pohledu druhé generace básníků-lingvistů, která stavěla do popředí práci s jazykem, s mlouvou známou z masmédií. Barańczak usiloval demaskovat šablony oficiálního jazyka jeho parodováním a konkrétní obrazností postupně dospěl (ve verších z osmdesátých let) k syntakticky složité a myšlenkově komplikované poezii pro aktuální potřebu. Krynicki vyjádření pravdy o společnosti opíral spíše o jazyk symbolů a jeho hry s jazykem vedly k reflexi místa jedince ve společnosti formované historií a politikou. Krzysztof Karasek (nar. 1937, mj. ve sbírkách *Godzina jastrzębi*, 1970, *Drozd i inne wiersze*, 1972) pak chápal poezii (jak odlišné měli o něco později názory postmodernisté!) jako obranu před chaosem světa, před lží a přetvářkou:

*Udaję, że żyję. Wiem, że to oszustwo,
oszustwo tego oszustwa
że żyję. Umarłem już dawno,
nie ma mnie, może to było wzoraj, może już dziś?
Gwiazdy spadły jak rozbite lustro
z półki, na której ktoś niechcący polozył gazetę.
Może wczoraj, może dziś.*¹⁸⁵

V úvodu své prvotiny Karasek o světě napsal: „*Pouze díky básni jsem schopen jej pochopit, provést spojení všech jeho prchavých prvků, vnést do něj prvek stavby, pořádku. Těžko v tom případě mluvit o konstrukci, spíše je to destrukce, pod jejíž tíhou se ohýbám, destrukce, která mě vyzývá. Báseň ty prvky zdvihá, pořádá je a pojmenovává. Mezi intervencí a básníkem existuje pouze slovo. Slovo, které se samo musí stát intervencí.*“¹⁸⁶

Jiný akcent uplatňovali básníci krakovské skupiny Teraz, zejména Julian Kornhauser (nar. 1946, ve sbírkách *Nastanie święto i dla leniuchów*, 1972,

¹⁸³Szulc Packalén, M.: Pokolenie 68. Studium o poezji lat siedemdziesiątych, Upsala 1987, s. 75, překlad můj.

¹⁸⁴Barańczak, S.: Niefni i zadufani, op. cit., s. 16.

¹⁸⁵Začátek z básně Przy kiosku z piwem (II) ze sbírky Godzina jastrzębi, Warszawa 1970.

¹⁸⁶Tamtéž, s. 4, překlad můj.

W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów, 1973, *Zabójstwo*, 1973, *Stan wyjątkowy*, 1978) – šlo převážně o apelativní poezii, v níž se svářilo nadšení s nedůvěrou až nechutí. Poněkud ztišená byla naproti tomu poezie **Adama Zagajewského** (nar. 1945, např. sbírky *Komunikat*, 1972, *List*, 1978), i když také ona parodovala specifické útvary polštiny; vyjadřovala se však přímo, bez metafor, nicméně s apelativním důrazem, jak dosvědčuje např. úryvek z básně *Biorą go za mnicha ze sbírky Nastanie święto i dla leniuchów*:

*Nie, nie pokazuj swej piersi przestrzelonej
na wylot. W drewnianych wózkach moje poplamione
zeszyty, listy z wyrokami śmierci. Brzuch twego
głodu nie napęcznieje nigdy. Kaptur twojego kłamstwa
nie ukryje zoranego czoła. Wesolo padaliśmy
na kolana, ojczy, wyciągnij rewolwer.*

Je paradoxem, že převážná většina básnických sbírek autorů Nové vlny obsahovala verše, které byly v rozporu s deklarovaným příklonem k reflexi každodenního života; spíše se zabývaly světem kolem literatury a umění a omezily se na kritiku předchůdců a parodování jazyka oficiálního a sdělovacích prostředků. Toho si byl dobře vědom Maciej Chrzanowski, když napsal: „*Obecně poetika těchto básní, jejich formální dogmatismus, mizivé umělecké hodnoty, velice krátkodobý vliv a expresivita básnického jazyka se staly stále zřejmější s každou přečtenou básnickou či kritickou knížkou.*“ Byl hodnotil „jistě kouzlo“ této poezie, sebekriticky přiznal: „*Příliš jsme se zabývali literaturou, málo mimoliterární skutečností.*“¹⁸⁷

Stranou skupinových programů zůstali **Ewa Lipska** (nar. 1945, mj. sbírky *Wiersze*, 1967, *Drugi zbiór wierszy*, 1970, *Trzeci zbiór wierszy*, 1972, ad.) a jeden z polských prokletých básníků **Rafal Wojaczek** (1945–1971, ve sbírkách *Sezon*, 1969, *Inna bajka*, 1970, *Ktorego nie było*, 1972, *Nie skończona krucjata*, 1972), kteří se nakonec stali nejoriginálnějšími básníky celé generace. Lipska směřováním k vytříbené klasické formě (s obdobnou jemnou ironií a nadhledem jako W. Szymborska, na niž v mnohém navazovala), Wojaczek naopak svým programovým odporem vůči všemu sevřenému, zjitřenou fantazií, šibeničním humorem, ostrou ironií i sebeironií a drastickým slovníkem (v duchu svého „epitafu“: *Ktoś/ Kto kocha/ Nie jest tym, co/ Umrze*). Wojaczek vyznával, že k tomu, aby se člověk stal básníkem, stačí žít, protože každý náš pohyb, rozhodnutí nebo čin – je poezie:

*– Nagle się obudziłam
naga
z sennych objęć
koszmarnych rąk – belkocąc
sen ze snu, tę
myśl: ojciec*

*a Bóg już siedział w nogach
łóżka – w rękach trzymał*

¹⁸⁷Viz Chrzanowski, M.: *Próg możliwości*, Warszawa 1982, s. 10–20, překlad mŭj.

nocną koszulę – moją!
 – sama
 przez sen
 ją zdjęłam?¹⁸⁸

Poněkud složitější byl vývoj polské prózy koncem 60. a v 70. letech. Próza se vymaňovala z půdorysu, který položil malý realismus, jen zvolna. Na své někdejší obrázky z periferie společnosti i života navázal např. **Marek Nowakowski** (mj. knížky *Mizeriokordia*, 1971, *Układ zamknięty*, 1972, *Wesele raz jeszcze*, 1974, *Książę Nocy*, 1978), jenž fragmentálně zpodobnil výseky života, přičemž mířil k parabolickému vyjádření, skrytě obžalovávajícímu dobu. Obdobně se „černobílého“ vidění jen těžko zbavovali další autoři, mj. **Kazimierz Orłoś**, který v prózách *Cudowna melina* (Paris 1973) nebo *Trzecie kłamstwo* (Paris 1980) se schematičnost syžetu a černobílou kresbu postav bez hlubší psychologie snažil překonat demaskátorským satirickým pohledem, což v mnohém platí rovněž o dalších tvůrcích – **Andrzeji Brychtovi** (*Marzenia*, 1971), **Bogdanu Madejovi** (*Maść na szczury*, Paris 1977), ale i **Januszi Głowackém** (*Nowy taniec la-ba-da*, 1970, *Polowanie na muchy i inne opowiadania*, 1974).

Jak jsem se už zmínil (v závěru druhé části této kapitoly), jistým posunem bylo nekonvenční pojetí ztvárnění soudobé společnosti Edwardem Redlińským, především groteskní a pastišové. Podobný charakter mají i práce **Józefa Łozińského** *Chłopacka wysokość* (1972), *Paroksyzm* (1976) nebo *Pantokrator* (1979), groteskní roviny najdeme i ve struktuře tzv. vesnické prózy, např. v dílech **Mariana Pilota** nebo **Zygmunta Trziszky**. Obdobné posuny jsou rozpoznatelné v literatuře, která se pohybovala na půdorysu science-fiction: u **Stanisława Lema** od knih *Bezsensowność* (1971) a *Katar* (1976), z jiných pozic u **Kazimierze Truchanowského** *Zatrzaśnięcie bram* (1973), *Dzwony piekieł* (1973) či *Całowanie ziemi* (1977). Další cesta pak vedla (přes intermezzo 80. let a výrazné zpolitizování literatury) k uvolnění vazby na realistické vidění a na modernistické tradice (viz následující kapitolu).

Přesto už v 70. letech je možno hovořit – u některých autorů – o postmodernistickém charakteru jejich próz. Z diskuse o mladé literatuře těchto let (uskutečnila se na stránkách časopisu *Literatura* a zúčastnili se jí mj. Z. Bauer, B. Jasiński nebo K. Nowicki) vyplynulo, že rozchod s tradičními (realistickými i modernistickými) konvencemi cestou transtextuálnosti se obvykle odehrával na půdorysu povídek, novel a románů autotematických a autoreflexivních,¹⁸⁹ samozřejmě pod vlivem francouzského, resp. západoevropského nového románu a silvických forem, přičemž důležité bylo najít nový komunikační model, v němž by se propojily prvky komunikace oficiální i všední, hovorové.¹⁹⁰

V podstatě šlo o změnu ve způsobu ztvárnění světa kolem nás, resp. o rozchod s dosud neměnným vytvářením iluze, obrazu o tomto světě prostřednictvím

¹⁸⁸Úryvek z básně *Czy ja mogłam w wątłych ustach unieść taką miłość*, ze sbírky *Którego nie było*, cit. podle Rafał Wojaczek: *Utwory zebrane* (ed. B. Kierc), Wrocław 1976, s. 212. Parafraze z téže knížky, z úvodní studie T. Karpowicze *Sezon na ziemi*, s. 15.

¹⁸⁹Neplatí to jen o sedmdesátých letech, výrazněji se to pak projevilo v letech devadesátých.

¹⁹⁰Kazimierz Bartoszyński mluvil o tzv. pragmatické komunikaci, jež způsobila, že situační mluva vedla k destrukci tradiční narace. Viz Bartoszyński, K.: *Opowiadanie a deixis i presupozycja*, in – *Studia o naracji* (red. J. Błoński a St. Jaworski), Wrocław 1982.

autora-postavy, což jak tvrdil Jerome Klinkowitz, byla nejradikálnější z užívaných autorských destrukčních technik.¹⁹¹ Krzysztof Unilowski zase vidí nejzřetelnější rozdíl mezi modernistickou a postmodernistickou literaturou v proměně estetiky, v pochopení role literatury v rámci fungování nově pojímaného umění¹⁹² – to ostatně platí nejenom pro polské teritorium, nýbrž pro literaturu obecně. Umělec podle Wojciecha Browarného tedy už „není samovládným tvůrcem, ale producentem kultury, vyvíjejícím činnost, uvědomujícím si aktuální estetické, ideové a společenské podmínky, omezujícím svoje kompetence na úkor partnerského porozumění s odběratelem a objasňujícím existenci, společných částí s díly jiných umělců“.¹⁹³ Ještě větší posun na „komunikační dálnici“ literárního díla spatřuje Linda Hutcheon, když si všímá *odhalování konvencí a rozbíjení kódů*. Tvrdí: „Čtenář je tedy nucen uznat svoji odpovědnost za akt dekódace – akt čtení. Neklidný, provokovaný, vytržený z pocitu sebeuspokojení, musí vědomě určit nové kódy četby, aby dospěl k pochopení nového literárního jevu.“¹⁹⁴

To všechno si spisovatelé (a nejenom mladí) začali v sedmdesátých letech uvědomovat, i když každý šel daným vývojovým koridorem sice ve shodě s několika tehdy se prosazujícími proudy, nicméně osobitě, např. prostřednictvím experimentů na podloží literatury science fiction, v návaznosti na meziválečné avantgardní proudy a surrealismus nebo na postoje W. Gombrowicze, tzn. prostřednictvím parodie, satirické nadsázky atp. (o konkrétním vývoji viz část Postmodernistická etapa polské prózy).

V Polsku (na rozdíl od jiných tzv. socialistických zemí) se však v té době (stejně jako v mnoha jiných obdobích) literatura nemohla vyvíjet lineárně, protože musela kromě obvyklých funkcí suplovat rovněž úkoly, které obvykle řeší společenská diskuse, případně časopisy a vůbec tisk. Takovému rozšíření úkolů literatury (a potažmo celého umění) mělo v roce 1977 za následek vznik tzv. druhého oběhu (ilegálního, nezávislého): objevily se časopis *Zapis* a nakladatelství *Niezależna Oficyna Wydawnicza (NOWa)* a po nich další periodika a vydavatelství, nezávislá na státu a politické moci. A ke slovu se dostala další generace (autoři narození po roce 1950), spisovatelé tzv. *Nové privátnosti*, kteří byli obviňováni nejen z politického konformismu, ale i z literárního epigonství a bezprogramovosti.

Rozpory a vzájemná obviňování činnost tvůrců v druhém (nezávislém, samizdatovém) oběhu výrazně poznamenaly. Konec sedmdesátých let byl sice triumfem, ale i koncem snah Nové vlny, přičemž spisovatele mladší generace, autoři *Nové privátnosti* další období postavilo před traumatizující zkušenosti, které

¹⁹¹ Srovnej Klinkowitz, J.: *The Life of Fiction*, Urbana – Chicago – London 1977.

¹⁹² Viz úvodní partie knihy Unilowski, K.: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999.

¹⁹³ Browarny, W.: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 104, překlad mŕj.

¹⁹⁴ Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York – London, 1984, s. 38n, překlad mŕj.

z nich vytvořily tragickou generaci.¹⁹⁵ Období během výjimečného stavu a po něm v podstatě posunula spisovatele do politiky, což se odrazilo ve výrazných obsahových a formálních změnách poezie i prózy (publicistiky se dotknu pouze ve vztahu k nim).

¹⁹⁵Podrobněji se těmito otázkami zabývá kniha – Chwin, S., Rosiek, S.: Bez autorytetu, Gdańsk 1981.

