

plný obraz vtedajšieho Poľska. Národné oslobodenie nielenže vytvorilo novú situáciu, ale dalo aj podnet k novému mysleniu, odlišnému od myslenia v iných krajinách, ktoré sa zúčastnili na vojne. Inakšiemu, než napríklad v západných krajinách. Tam totiž prevažovalo zdesenie nad rozmerom krvavých strát a predovšetkým nedôvera voči svetu, ktorý vyvolal takú katastrofu. V Poľsku prevládali nálady radostného nadšenia, presvedčenie o zmysle prinesených obetí.

Literatúra v období rozdelenej Poľska vyjadrovala a súčasne upevňovala sen o „zorníčke slobody“, o dni, keď „Poliaci naozaj vstanú“. Perom Adama Mickiewicza čítala víziu budúcnosti, keď — po víťazstve nad nepriateľom — „rytieri naši piesne sľachat budú“. A práve takáto chvíľa nadišla, ibaže to nebola chvíľa na odpočinok, ale na začatie nových prác. Hlásila sa násťojivá nevyhnutnosť vybudovať všetky verejné inštitúcie: administratívu, súdnicstvo, osvetu, armádu. Poľské kraje dovtedy boli súčasťou troch rozličných okupovaných štátnych organizmov. Mali rozličné zákonodarstvo, boli zapojené na rozličné hospodárske a komunikatívne systémy. Jediným činiteľom, napriek nanútenému deleniu zjednocujúcim poľský národ v období náborov — bola kultúra. To, literatúra u nás spája rozorvané časti národa“, vravel Stefan Żeromski.

Vojna ešte urychlila civilizáčnú a spoločenskú premenu, uskutočňujúce sa v poľských krajoch už na prelome storočí. Poľsko vkráčilo do modernej fázy priemyselného rozvoja. Súviselo to s rozhodujúcou úlohou monopolov ako aj s vyostrením triednych napätí. K tomu všetkému prístupovali aj urbanizačné úsilia. V rokoch 1870–1921 sa počet obyvateľov veľkých miest zdvojnásobil (na 21 % všetkého obyvateľstva), roku 1930 dosiahol už 30 %. Takto vznikali nové podniky pre rozvoj kultúry. Prístup k nej získali nové spoločenské skupiny. Zväčšili sa počet ľudí, ktorým boli spoločné isté modely života, istý druh kultúrnych potrieb, ako aj štýl ich uspokojovania. V dvadsiatych rokoch sa prudko rozvíjajú prostriedky modernej masovej kultúry. Značne vzrástla výroba kníh a časopisov, šírili sa počet čitateľov. V rokoch 1910–1930 sa zdvojnásobil počet vydávaných kníh v pomere k počtu obyvateľov. Nasleduje dynamický rozvoj filmu a rozhlasu. Ak prvá stála rozhlasová stanica mala roku 1926, teda v čase, keď začala svoju činnosť, 839 abonentov, o tri roky nato, roku 1929 — mala ich už 202 591. Nápor nového príjemcu, ktorý mal nové požiadavky nie vo všetkom totožné s dovtedajšími ideálmi, patrí medzi najvýznamnejšie črty situácie, v ktorej sa mala rozvíjať kultúra tohto obdobia.

Vysvitlo, že úloha literatúry v spoločnosti vôbec nie je jednoduchá, že iné sú požiadavky vzdelanejších čitateľov, iné zasa požiadavky masovej verejnosti. V druhom prípade totiž išlo skôr o zábavu. Väčší úspech získavali sentimentálne alebo ľúbostné romány, ako aj — na začiatku tohto obdobia — dobrodružný román a v tridsiatych rokoch román o živote obyčajných ľudí v spoločnosti. Také boli dva hlavné druhy uvedených záujmov. Rozvoj čitateľstva ako aj iné formy styku s literatúrou (rozhlasové hry) zrodili potrebu nových žánrov v službách, ktoré spĺňali spisovateľa: začali tvoriť filmové scenáre, kabaretné texty, rozhlasové relácie. Takéto formy spisovateľskej práce sa stali zamestnan-

I. LITERÁRNA SITUÁCIA

Počiatky tohto obdobia poznamenáva prvá svetová vojna a jej dialektosiahle dôsledky: sú to — v chronologickom poradí — Veľká októbrová socialistická revolúcia a národné oslobodenie. Už samo vypuknutie svetového konfliktu, jeho trvanie a rozsah zručal vieru v trvalosť politických systémov, ktoré sa zrodili v druhej polovici XIX. storočia a ustúpili počas dlhého obdobia mieru, predchádzajúceho vojnu. Revolúcia zasa spochybnila stabilitu spoločenských systémov. Oživila v celej Európe robotnícke hnutie a s ním spojené nádeje na sociálne oslobodenie.

No ak tieto dva momenty postávajú na charakterizovanie situácie, v akej sa ocitla po vojne väčšina európskych spoločností, nedávajú

ním, umožňovali získavať prostriedky na živobytie. No aj naďalej ostáva literárna tvorba činnosťou s jasnou spoločenskou funkciou; význam spisovateľa, pravda, súvisí s jeho mravnou autoritou a nie s materiálным úspechom. Výrazne o tom svedčí úspech mnohých akcií, ktoré organizovali spisovateľské centrá, alebo význam podpisov pod protestnými listinami (napríklad proti uväzneniu opozičných poslancov roku 1930).

Národná kultúra, jej tvorcovia a organizátori stáli teda na prahu slobody pred dvoma hlavnými úlohami: definitívne zlikvidovať dôsledky predchádzajúceho rozdelenia krajiny a viahnuť do okruhu kultúrnych vplyvov – a udržať ho v ňom – nového príjemcu zo sedliackeho a robotníckeho prostredia. Netreba dodávať, že – najmä pri druhej úlohe – dochádzalo k diferencovaným stanoviskám.

V literatúre doby rozdeleného Poľska dominovali vlastenecké ciele. Národná výchova bola dôležitejšia ako výchova umelecká. Veľký ideál národnej služby prevzala literatúra po spisovateľoch romantizmu. V období Mladého Poľska sa však výrazne prejavili aj druhy motý. Bol opakom národnej služobnosti. Íšlo o problém jednotlivca, o jeho vzťah ku kolektívu, o výskum premien psychiky v podmienkach modernej spoločnosti. Došlo k zmene zorného uhla i k zmene systémov hodnôt. Jednotliviec sa prestal posudzovať z perspektívy celku, naopak, na problémy celku sa pozeralo očami jednotlivca. Bolo to čosi také, akoby sa človek pozeral ďalekohľadom z opačnej strany.

Túto dvojakosť ideálu a jej zodpovedajúcu dvojravnosť literatúry zdedilo medzivojnové dvadsaťročie. Nakrátko sa síce spisovateľom zdalo, že získanie národnej samostatnosti ich oslobodzujú od národných povinností, ale čoskoro začali spracúvať nové spoločenské obsahy.

Už roku 1915 Stefan Żeromski v prednáške Literatúra a poľský život protestoval proti tomu, aby literatúra musela zastupovať publicistiku, aby ju zatažovali „nástojčivým didaktizmom“. Dodal, že „teraz sa môže vrátiť k vlastným problémom“, „preniknúť do tajných hlbín všeludského alebo národného ducha, ujsť od sveta do krajov tajomstva a rozmyšľania (...)“. Na prahu národnej slobody predstaviteľ najmladšieho pokolenia Jan Lechoń v programovej básni Herosrates písal: „na jar iba jar, nie Poľsko vidieť chcem“. V tomto verši vyjadrená túžba rozísť sa s minulosťou, s romantickou a národnou tradíciou, ostala však iba rečníckym gestom. Na básen totiž padajú tiene národného Panteónu, privolané pomocou celého systému narážok na históriu a literatúru: sú tu narážky na Klinského⁴⁶ i na Sibír, na Slowackého i Wyspiańskiego. Básnik teda predstavoval situáciu mladého pokolenia poznamenaného tradíciou, ale pokúšajúceho sa od nej oslobodiť, pokolenia, presvedčeného, že dávnne modely spoločenskej služobnosti literatúry stratili svoju aktuálnosť, že je ich potrebné nanovo sformulovať. Zatiaľ však po roku 1918 prevládajú nálady radosti, optimizmu, vyjadrované prostredníctvom motívov biologickej sily, rozmachu, energie. Je to tak aspoň v lyrike, lebo tá najživšie a najrychlejšie postrehla kolektívnu atmosféru, ktorú zrodili novembrové dni roku 1918. Inakšie bolo v próze, dozrievala pomalšie, neskoršie sa v nej prejavili nové osobnosti. Zatiaľ tón udávali starší spisovatelia. Z ich pera vyjdú prvé diela, v ktorých už

nepôjde o privítanie slobody, ale o premyslenie všetkých dôsledkov novej situácie. K tomu však dôjde až o niekoľko rokov neskoršie.

Napospol sa prijíma rozdelenie tohto obdobia na dve nerovnaké časti s cezúrou roku 1932. Ten dátum má iba približný charakter a nie všetci sa s ním zhodujú. Rozhodne však medzi literatúrou počiatkových dvadsiatych rokov a literatúrou posledných rokov sú hlboké rozdiely. Prvú fázu charakterizuje množstvo nových prílov, programov, zámerov – často s optimistickými akcentami, s prevahou lyriky. Pre druhú je zasa charakteristické to, že sa k slovu hlásia sociálne tendencie, dochádza k rozvoju epiky a spoločenského románu. Rok 1932 priniesol niekoľko diel, ktoré potvrdzujú tento zlom: Kruczkowského román *Kordian* a *cham*, Dąbrowskej *Noci* a *dni*, Uniłowského *Spoločnú izbu*, Broniewského *Starosť* a *pieseň*. Tento zlom vyvolala zmena klímy, rozčarovanie z možnosti, ktoré naznačila sloboda, vyostrenie sociálnych konfliktov v súvislosti so svetovou krízou. Postavenie mladého spisovateľa v tridsiatych rokoch nebude už postavením výřaza; častejšie to bude postavenie – nezamestnaného inteligenta.

II. NOVÉ PRÚDY A NOVÉ JAVY

„Od oslobodenia sa očakávali nebyvalé novoty, dlho predtým sa predsa spriiadali sny, že vznik štátu bude začiatkom prelomu v literatúre. Dalo by sa povedať, že v snách literárnych historikov a kritikov – ako spomínal koncom dvadsiatročia Julian Przyboś – malo byť nové Poľsko „Poľskom avantgardy“. V skutočnosti však národné oslobodenie bolo síce prelomovým bodom v dejinách národa, ale nebolo ním v dejinách literatúry. Iba oživilo a umocnilo úsilia, ktoré sa prejavili už skôr. Bolo udalosťou, na ktorú rozličné pokolenia reagovali viac-menej rovnako. Aj naďalej tvoria starší, obklopení úctou a uznaním mladých. Stefan Żeromski ešte stále ostáva „nenasýteným srdcom“ poľskej literatúry. „Spisovatelia spájajúci dve epochy“ – Leopold Staff a Bolesław Leśmian, ktorých básnické diela sa vyformovalo už v predchádzajúcom období, vydávajú teraz nové zbierky, zjavne korešpondujúce s aktuálnymi úsiliami.

Poézia **Leopolda Staffa** (1878–1957) bola predmetom osobitého kultu básnikov Skamandra, najmä Juliana Tuwima. Bol predovšetkým vzorom v prekonávaní pesimizmu, v hľadaní zmyslu života a príklonom k jeho hodnotám. Ďalšie premeny priniesla za vojny napísaná zbierka *Ścieżki polne* (Poľné chodníčky, 1919), v ktorej sa básnik vrátil ku konkrétnemu videniu. Zjavila sa tu obvyčajná poľská krajinka a na jej pozadí zvyčajní dedinskí ľudia, predstavení v každodennej práci: pri zväzani obilia, pri pečeni chleba, pri jesennej orbe a sejbe, pri napájaní úsille postavil básnik proti ukrutnostiam vojnového ničenia. Schopnosť detailného videnia sa tu spája s tendenciou ku glorifikácii. Najpevnejším spojitom s predvojnovou poéziou bol svojiský pátos.

V neskorších Staffových zväzkoch zazneli aj iné akcenty: v zbierkach *Wysokie drzewa* (Vysoké stromy, 1932) a *Barwa miłodu* (Farba medu, 1936) prístupila irónia, schopnosť vidieť dvojitý zmysel všetkých vecí. Prejavilo sa to motívom odrazu vo vode, použitím paradoxu, úsilím po štrake. Staffov verš získal ešte väčšiu prostotu a jasnosť.

Pre vývin pojmov o poézii mal v tomto období mimoriadny význam spôsob, ako prijali nové zbierky **Bolesława Leśmiana** (1878–1937). Spoločiatku ho zjavne odsunuli nabok ako starosvetského pána z provincie, no v tridsiatych rokoch sa stal predmetom neslabnúcего záujmu. Práve vtedy jeho tvorba vreholila. Autora troch za života vydaných básnických zbierok (*Sad rozsajny* – Sad na rázcestí, 1912; *Łąka leśnía* – Lesné dianie, 1938) s predhľadzajúcou epochou spájala metafyzická problematika a istý verziifikačný tradiționalizmus. Mnohí kritici pokladajú túto poéziu za najväčší úspech poľského symbolizmu.

Leśmianov symbolizmus spočíva v takom použití konkrétneho, aby sa spoza neho čítali všeobecnejšie obsahy. Objav konkrétneho badať už v poézii ranej zbierky, teraz sa konkrétne stalo číntelom, ktorý ju najpevnejšie spája s novými úsiliami. Pozorovacia schopnosť Leśmianova je udivujúca. Pozrime na fragment básne o horúcom dni nad bystrinou:

*Na brehu potoka steblo trávy
svým sa koncom na svoji tieni dává
a na nej slinák spuchlý od páľavy
telom i slinou mušlu prikryva.
(V poli, zo zbierky Łąka)*

Leśmianove reálie sú priam také, že sa ich žiada dotknúť, sú nesmierne overiteľné, slúžia na vytvorenie scenerie, v ktorej sa bude uberať akcia týkajúca sa človeka. Zakončenie básne poukazuje na to, ako sa uskutočňuje prechod od konkrétneho k všeobecnejším významom, od odpočinku v tráve – k symbolu:

*A budem hladieť, jak maky a śłavel
władni, tiel našich omámené wóńou,
kmasané wójou neźnou białou dłańou
wo veľkej tráwe, neznámej nám tráwe.*

Takto je načrtnutá opozícia medzi človekom a prírodou. Starostlivé a podrobné postavenie detailov odhaľuje svoju ozajstnú funkciu. Nejde tu o naturalistickú školskú vernosť pri opisovaní jednotlivých javov, naopak, ide o preniknutie do tajomstiev prírody, aby prezradila svoju pravdu, ukrytú za vonkajšou stránkou javov. Leśmian totiž predstavuje človeka ako dvojakú bytosť, spájajúcu „mýtus návratu k prírode“ s „vedomým spoločenským životom“ (Jacek Trznadel).

Leśmian sa vo svojej tvorbe vracia k ľudovosti. Prejavil to tým, že siahol k forme balady, k motívom, témam a reáliám ľudovým (alebo

štylizovaným podľa ľudových motívov), badať to aj v jazyku, vo voľbe hrdinu a napokon v tom, že do mnohých básní vkladá postavu ľudového rozprávača, prijíma jeho spôsob videnia udalostí, jeho komentár (*Ubit*). Nie je to však cieľ sám osebe, ale iba prostriedok na predstavenie vzťahov medzi človekom a prírodou. Fabuly, čerpajúce z ľudových motívov, slúžia na zobrazenie súčasného človeka.

Od poézie dvadsiaty rokov delí Leśmiana najmä jeho koncepcia človeka. Konkrétne sa tu uplatňuje nie preto, aby bolo sceneriou pre zámerovú anekdotu, pozadím pre vystúpenie obvyčajného človeka z ulice. Naopak – takto vznikala scéna pre veľké morálne drámy. Voľba balady je zdôvodnená – rovnako ako v romantizme – obmedzením fabuly na všeobecný náčrt, iba na najdôležitejšie udalosti, čo potom básnikovi umožňuje predstaviť konflikty a morálne prínohy. Leśmianova koncepcia človeka bola zacelená práve proti priemernosti, zdôrazňovala hrdinský prvok. Hoci v zápase s prírodou je človek odkázaný na nevyhnutnú porážku, hoci musí podľahnúť prevládajúcej sile, jednako sa musí postaviť proti nej. Ak nemôže zvíťaziť vo sfére reálií, môže si odniesť víťazstvo vo sfére duchovných hodnôt, uplatníť svoj postúp, svoju nezávislosť a vytrvalosť. Prejavom nezávislosti môže byť humor; smiechom – ako píše Trznadel – možno sa dištancovať od víťaziaceho poriadku prírody.

V *Tienistom nápoji* sa čoraz zjavnnejšie prejavujú existenciálne motívy – motív zmyslu života, rozporu života a smrti. Ich prítomnosť sa – súhlasne s Kazimierzom Wykom – často demonštrovala na jednom z najznámejších poetových útvarov, na básni *Diewca*. Hovorí sa tu o dvanástich bratoch, čo chce rozbiť múr, za ktorým počuli dievčenský hlas. „Vraveli o nej: narietka, teda je,“ a chytili kladivá. Pri práci však všetci umreli v tom istom dni. Ale ani ich tiene nevy pustli kladivá z rúk. Nakomic „aj tieňom zlyhali sily“, ibaže vtom „statocne kładivá“ „samý od seba začali búchať do múra“. Keď však múr padol, vysvitlo, že za ním nič nie je: „nič a nič, ani živá duša, ani dievčina“. Všetko bolo iba ilúziou, bol, iba hlas, okrem neho nič viac. „Taký je to svet, nedobý svet. Preto nejstviuje iný svet?“. Symbolickým spôsobom tu Leśmian spracoval aj problém nestálosti jestvovania, ale aj nevyhnutnosti postaviť sa proti ničote vlastným úporným úsilím „statocne splnených robót“. Zmysel existencie je totiž v tom, aby človek svoju úlohu splnil do konca, priam ako drobný obuvník, ktorý musí prežiť daný mu život práve tým, že šije „pokiaľ mu sily stačia“. Pravda sveta totiž nie je materiálna, ale morálna. Nie je dôležitá sféra faktov, „mizerný výsledek“ činnosti, ale sila ducha, ktorou sa proti nim človek postaví.

Leśmian vnášal do poľskej poézie motívy sna, rozbitia osobnosti; jeho vízia sveta bola dynamická, staval si ju v básni. Vynikal aj bohatou jazykovou vlnachádzavosťou a nezvyčajnou fantastikou, tvoriať akoby nové světy, zahŕňené napolo mýtickými, neskutocnými postavami upírov, svetlonosov, mátoh, bludčiek.

Návrat ku konkrétnosti, k overiteľnému, zmyslom prístupnému detailu je charakteristický pre prvé roky druhej nezávislosti. Opojenie zmyslovou krásou sveta sa spája s pochvalou skutočnosti. Tento postoj k životu sa nazýva vitalizmus. Ním sa prihlásil k slovu optimizmus

pokolenia, ktoré vyšlo z „domu poroby“. Tieto javy, všeobecne existujúce v poézii dvadsiaty rokov, sa vynorili v rozličnej intenzite. Najvýraznejšie sa prejavili v tvorbe básnickej skupiny Skamander a v tvorbe futuristov.

Skupina Skamander vďačí za svoj názov básnickému mesačníku, ktorý vydávala od roku 1920. Básnici združení okolo tohto časopisu upozornili na seba verejnosť už skôr, a to nielen zväzkami veršov, hoci zbierky vydané v rokoch 1918–1920 znamenite vyjadrovali charakter ich tvorby, ale aj výstupmi v kabarete Pod Plakadorom, kde od novembra roku 1918 recitovali svoje básne. Obklopovala ich atmosféra škandálu, senzácie, morálnej provokácie (ako to bolo v chýrnej polemike okolo Tuwimovej básne Jar, ktorá šokovala brutálnou víziou sveta).

Poézia Mladého Poľska mala charakter abstraktný. Vyslovovala sa o citoch neurčitého subjektu, v nepresnej situácii. Báseň bola výpovedou, ktorej okolnosti neboli zistené. Napokon neboli ani dôležité. Básnici sa usilovali preniknúť k všeobecným pravdám, nezávislým na premenlivých okolnostiach ľudského života. Realité boli zastreté, nevedno, do akej vonkajšej scenérie by sa dali tieto diela zaradiť.

Zrazu však na estrádu pred veselým publikom, čo sa poschádzalo z mesta, ktoré sa zo dňa na deň stalo hlavným mestom samostatného štátu, vyskočil mladý básnik a začal vykríknovať svoje verše. A boli to verše nezvyčajné. Vzdialené od abstraktnej vznešnosti alebo melancholické rezignácie. Boli plné prudkej emócie, výkričníkov. Ak chceli vykresliť zvyčajnú, každodennú scénu alebo vyznanie, používali hovornú reč.

Skupina Skamander dosiahla úspech najmä preto, že zaviedla nový typ lyrického hrdinu. Bol ním človek ulice, zaujímajúci sa o každodenné problémy, hovoriaci zvyčajným jazykom. Plný životných radostí, nadsadenia pre všetky chvíle, z ktorých sa život skladá, kráčajúci po uliciach veľkého mesta uprostred hemžiaceho sa davu. Najsilnejšie sa tieto čerty prejavili v tvorbe Juliana Tuwima (1894–1953). Jeho poézia sa stala deklaráciou nového postoja. Roku 1918 písal:

*V júni o piatej ráno
v ružovo rozžiarenom meste
kráčam si po najširšej ceste,
kráčam si po najširšej ceste.
(Začiatok básne Ja zo zbierky Číhanie na Boha)**

Opojenie životom, mládeňecké nadšenie z vlastnej biologickej vitality vzbudilo so živelnou silou. Dynamický charakter básne sa prejavil v motíve pohybu – ustavičného, nenarádzajúceho na prekážky. Tento motív umocňuje ešte opakovanie. Báseň sa delí na dve časti: prvá sa odohráva v súčasnosti, druhá je zasadená do budúcnosti. Ale budúcnosť neobsahuje v sebe tajomstvo, neistotu, ohrozenie. Činnosti, ktoré sa v nej odohrajú, sú jednoduchým predĺžením súčasnosti. („Idem“ – „pôjdem“). Optimizmus súčasnosti teda zahŕňa aj budúcnosť,

prítomná chvíľa sa stáva dostatočným predpokladom na to, aby sa mohlo predpovedať, čo bude ďalej. Zodpovedalo to básnickému plánu viedajších nálad.

Ale Tuwimova báseň nie je len prejavom mladosti. Je súčasne zastretou polemikou s iným systémom hodnôt, ktorého podkladom je reflexia, dávne pravdivá krásy. Lyrický subjekt sa nepúšťa do úvah, jednoducho pociťuje isté dojmy, ktoré zaznamenáva. Je „žiarivo“, „jasno“, „blyštavo“. Podčiarknime ešte jedno: konkrétnosť vízie. Získame základné dáta. „V júni o piatej ráno/ v ružovo rozžiarenom meste“. Vieme aj to, kto je hrdinom básne. Nie „ktoś“, „on“, o ktorom by sa vravelo v tretej osobe. Je ním – priam trífalo vo svojej nápadnosti, vo vysunutí sa do popredia – „ja“. Toto ja jestvuje konkrétne, zmyslovo. Nie je abstraktnom, typom, zovšeobecnením.

Uvedená báseň predstavuje osamelého hrdinu. Stačí však uviesť na scénu „druhého herca“, aby sa začal dialóg, aby vznikla malá scéna. Jej pozadím je veľkomestská ulica, hercami – obyčajní ľudia, plán udalostí – prvky spoločenskej anekdoty. Vtedy sa subjekt oddeľuje od autora, zmení sa tiež na „človeka ulice“, prijíma jeho jazyk, jeho zášobu skúseností, jeho spôsob videnia sveta. Takto môže vyzerať dvorenie mladej žene, prístupenej na ulici:

*Prepáčte, po kom ten smútok?
Váženy takto vari rozhojnil rady anjelovi!
Och, aké meštasťe! A kto, prosím, manke pomáha?
(Nedelný rozhovor na ulici zo zbierky Tancujúci Sokrates)*

V druhej Tuwimovej zbierke *Tancujúci Sokrates* (1920) postava aténskeho filozofa, ktorý sa opíja vínom a púšťa sa do tanca na námestí, je jednak provokáciou voči oficiálnemu chápaniu minulosti, jednak symbolom nového princípu.

V ranej Tuwimovej poézii zázitky subjektu, najmä zázitky erotické, mali často sentimentálne vyznenie. Jeho spoločenské básne poznannela emocionálna, dynamika (otázky s výkričníkmi), zošklivenie obrazu skutočnosti, často ostrá kritika meštianstva, morálna provokácia (báseň *Jar 1918* vyvolala škandál a protesty). Od roku 1926 Tuwimova poézia prechádza postupným vývinom. Obmedzuje sa sentimentálne zložky aj zložky vitalistické. Všechnosť sprevádza ironia a paródia: zjavuje sa jej druhé dno, metafyzická problematika. „Stajomňujú sa veci, fantastičtujú vetvy“ – preráža spoza nich iný, ozajstný rozmer skutočnosti:

*Zo sna do izby vŕha kaskáda
hrozivo šumiacej večnosti.
(Byť, zo zbierky Slová v krvi)*

Pritakávanie skutočnosti ustupuje u Tuwima rezervovanosti, spoločenskej kritike. V básňach sa zjavujú antimilitaristické akcenty (*Prostému človeku*). Vrcholom jeho tvorby v tridsiatych rokoch bola báseň *Baľ v opere* (napísaná roku 1936, ale skonfiškovaná cenzúrou). Groteskný obraz vládnúcej elity je zachytený na pozadí každodennej práce

* Preklad Vojtecha Minárika z výberu *Vzdialený úger*.

v krajine. Na jednej strane teda – tajní, prostitútky, generáli, na druhej – sedliaci, čo prichádzajú zavčasu rána do mesta s poživňou.

Súčasnne sa Tuwim čoraz intenzívnejšie zapodieval jazykom ako tvorivým nástrojom a témou básnickej činnosti chápanej ako remeslo. Umelecká dokonalosť, kultúra, tradícia sa dostávajú do protikladu voči svetu nadobádzajúcej hrôzy.

Tuwimov záujem o každodennosť korešpondoval s jeho záujmom o kultúrnu periferiu. Zostavil napríklad *Pijanský slovník*. Okrem poézie sa zapodieval aj satirikou tvorbou, písal kabaretné a pesničkárske texty, pripravoval ho opera a vaudeville.

Jana Lechoňa (1899–1956), hoci v medzivojnovom období vydala iba dve básnické zbierky, pokladali za jedného z popredných básnikov Skamandra. Po zabudnutých mládeneckých vzázkoch akoby znova debutoval roku 1920 (*Kamrazynowy poemat* – Purpurová poéma). Súčasne však, búrac sa proti tradícii (*Herostates*), privolával veľké myty národnej minulosti. Zjavujú sa uňho legendárni a historickí hrdinovia Poniatowski i Piłsudski, Mochacki i Zagłoba. Báseň na tieto témy boli akýmimsi malými poviedkami, prinášali výrazné výjavy divadelného charakteru, boli nabité dynamikou širokých, ale mimoriadne pôsobivých viet. Lechoň spája históriu so súčasnosťou, docieľuje ju syntézou. Virtuózná štylizácia je v súlade s bohatstvom jazyka. V zbierke *Srebrne i czarne* (Strieborné a čierne, 1924) zjavili sa motívy lásky a smrti, pričom prevládali pesimistické postoje.

Rôznorodý charakter mala básnická tvorba **Antonihho Słonimského** (1895–1976). V raných zbierkach sa predstavil najmä svojou básnickou virtuozitou, aj neskoršie si obľuboval tradičné, starostlivo vypracované formy (sonety, vybrané rýmy), vyznačoval sa sklonom k rétorike a reflexii – mal však dar výstižného situačného a morálneho pozorovania. Motívy umenia – odvolávanie sa na umelcov a na ich diela – mali podčiarknuť význam tradície, kultúry ako harmónie, postavenej proti chaosu skutočnosti, ako vytvoreniu ľudskej myšlienky, intelektu. Kým v osobej lyrice bol sentimentálny, vo veľkých poémach (napríklad v chýrnej lyrice *Czarna wiosna* – Čierna jar z r. 1919) nadviazal na vzory veľkej rétorickej poézie. Premennivosť výjavov a nálad sa tu podčiarkuje premenlivosťou verzifikačných foriem. Pre Słonimského bola charakteristická schopnosť prejsť od výstižne odpozorovaného detailu k zovšeobecneniam vyjadreným abstraktným slovníkom. Tak je to napríklad v básni *Dzień chwaly* (Deň slávy, 1926), ktorého začiatok znie:

*Už čašník ospalý stoličky stavia na stoly,
v tak neskorý čas aj úmava sa sráca.*

Zakončenie zasa prináša slová o dňoch „slobody a slávy a práva“. Básnik však vedel znamenite vyobrazit' aj konkrétne situácie, ako napríklad v básni *Kráľ v oranžérii*, kde v rozprávaní o teatrálnom výstupe panovníka vytvoril čosi ako malú poviedku. V básňach na aktuálne témy Słonimski často využíval humor, neraz aj so satirickým zápalom.

V neskorších rokoch zaznievajú v Słonimského poézii nové tóny:

demaskovanie pokrytečtva fašizmu (*Gratis pro Deo*), protivojnové náklady, protest proti hospodárskej politike medzinárodných kartelov (*Palenie obilia*), no najmä poznanie, ktoré vyslovuje Maska IV. v básni *Nové oslobodenie*:

*Čo vykonáš bez národa, bez opory robného ľudu?
Zmetie ta vlna, ktorá beží v búrke dejinnej.
Čas je prezret'...*

Mimoriadna citlivosť na zmyslové hodnoty charakterizuje poéziu **Jarosława Iwaszkiewicza** (1894–1980). Má schopnosť aj abstraktným pojmom dať tvar, vôňu, ba i dotykom citeľnú hmotnosť. V programovom verši z básnického debutu *Okosnychy* (1919) básnik túžil:

*Jak kvapku citiť na perách chuť každej tichej chvíle.
(Štastie)*

Zjavne klasicizujúci princíp sa tu vyjadruje v pokojnej reflexivnosti, plnej disciplíny, ale aj vo vynachádzavom a štylizovanom jazyku. V ďalšej zbierke (*Dionyzje*, 1921) sa ešte silnejšie hlási o slovo nadšenie pre svet a jeho bohatstvo. Nebol to však postoj dobyvateľský, ale kontemplatívny, nie ovládanie, ale rezignácia. Rezignácia z túžob, ktoré sú prameňom rozčarovania a utrpenia. Ostáva kontemplácia, ktorej predmetom sa stáva umenie a krásno. Materiálom, na ktorom básnik rozvíja svoju výpoveď, je často umelecké dielo, mnohé verše majú zasa charakter zámernej štylizácie. Je však aj veľa básní, v ktorých sa hlási konkrétny lyrický podmet, vedúci akoby súkromný, bezprostredný rozhovor s čitateľom (ba dokonca s adresátom). Jerzy Kwiatkowski napísal, že táto poézia „oscluje medzi pólmi, ktorými sú: kultúra a súkromie, estetizmus a občianstvo, vášeň k životu a fascinácia smrťou. Východ a Západ.“

Premeny, ktorým podlieha Iwaszkiewiczova poézia, sa prejavili zvlášť výrazne v zbierke *Lato* (Leto, 1932). Slovník je tu obmedzený a sústreďuje sa okolo niekoľkých hlavných symbolov. „Poetika otázok“ zvyrazňuje neistotu, nevedomosť. Zjavuje sa pocit hrôzy, úsilie ukryť sa pred ňou, ale súčasne tieto pocity sprevádza múdra a tichá rezignácia.

*Iba sa tak tvárim
že sa noci nebojím,
keď vo svojej izbe
pred čiernym oknom stojím.*

*Ak mám pozrieť na nebo,
nútiť sa musím večne
a vidím strašné oblaky
a hviezdy nekonečné.
(Báseň XXXVII z cyklu Leto, 1932)*

Životná radosť, bezstarostné opojenie mladostou sa najsilnejšie prejaví-

li v tvorbe ďalšieho člena skupiny **Kazimiera Wierzyńskiego** (1894–1969). V jeho prvej zbierke s výrečným názvom *Wiosna i wino* (jar a víno, 1919) bolo plno viery v básňach s nemenej výrečnými názvami: *V snežnom jase*, *Hej, svet sa krúti!*, *Som ako šampanské*, *Znezdru uhlánam*, *Kde ma nezasej!*, *Som vlnou*, *Šuní mi v hlave*, *Pískam na všetko*. Tieto básne sú charakteristické tým, že používajú bežné zvraty, ale vkladajú ich do nového, osvieženého kontextu (Zeleno mám v hlave, aj fialky v nej kvitnú/na záhonoch mojej mysle sadené za mladi /...). Wierzyńskiego vitalizmus sa prejavil v európii, akou ho opájala sila jeho mladého tela, pociťovaného s fyzickou konkrétnosťou. Takto sa správa subjekt jednej básne v čase jarnej burky:

*Wyzliksam sa donaha
a z okna vyskakujem
hoj!*
blaznivý a veselý.
Zázraki!
(Hrmi!)

Už v polovici dvadsiatyh rokov však tieto nálady postupne vyhasínajú, aby ich nahradili tóny odlišné, pripomínajúce melanchóliu moderny. Takmer pred samým vypuknutím druhej svetovej vojny vydal Wierzyński zbierku básní s výrečným názvom *Wolność tragiczna* (Tragická sloboda, 1936), kde už písal o „mlýnských kameňoch“ a o „nehotovom národe“.

Medzi básnikmi Skamandra boli veľké rozdiely. Týkali sa rovnako tematiky ako aj niektorých osobitostí ich postoja voči svetu. Zbližovala ich citlivosť na konkrétne, takže niekedy v ich tvorbe nachádzame malé poviedky alebo scény s veľkými dialógovými partiami. Niekedy to prerastalo do originálneho kabaretu, do „básnického divadla“ (ako sa vyjadril Jerzy Kwiatkowski). No spájala ich predovšetkým pochvala súčasnosti, ale aj vzťah k – tradícii. Ich poézia mala charakter umiernený, rešpektovala zákonnosti tradickej poetiky. City, najmä úboštné, mali často sentimentálny tón, rozvíjali subtilnu atmosféru spomienok. To nepochybne približovalo ich tvorbu k tvorbe predchádzajúceho obdobia.

V skupine sa sústredili skvelé talenty. Rýchlo získali uznanie verejnosti. Básnici Skamandra udávali tón literárnemu životu dvadsiatych rokov, najmä však od roku 1924, keď získali oporu v prvom pravidelne vydávanom týždenníku s veľkým nákladom a s veľkými možnosťami formovať verejnú mienku. Touto oporou bol časopis *Wiadomości literackie*. Odvtedy väčšina básnických skupín, ktoré v najbližších rokoch vstupujú na arénu literárneho života, budú začínat útokom na túto privilegovanú pozíciu skamandristov. Vyčítali im nedostatok vlastného básnického programu, dôverujú vraj čomusi takému nejasnému, ako je talent, bojujú proti konkurencii všetkými spôsobmi. Veľmi vášnivo ich obžalovali básnici avantgardy.

Popularita Skamandra bola v dejinách polskej literatúry javom bez precedensu. Zohrala významnú úlohu pri formovaní literárneho vkusu

(344)

širokej verejnosti, ba čo viac – pri formovaní istej reakcie na svet. Pri prameňoch tohto úspechu bola jednak schopnosť vyjadriť nálady, oživujúce polskú inteligenciu po získaní národnej samostatnosti, ako aj schopnosť kreovať nový model básnického hrdinu, zobrazeného na pozadí kolektívu, ktorého je členom.

V okruhu vplyvu Skamandra rozvíjala svoju tvorbu **Maria Pawlikowska-Jasnorzewska** (1894–1945). V jej rannej poézii možno tiež nájsť nálady vitalistického optimizmu, hovorový jazyk, všednosť detailu i hrdinu, konkrétnosť. Hlásili sa zážitky ženy, vedomej si svojho pôvahu, predstavili sa v súvislosti s konkrétnym detailom, so situáciou čerpajúcou naposol z veľkomeského života alebo z modernej civilizácie. V každodennosti hrdinky Pawlikowskej sa ukáže rovnako telefón ako aj záchraný pás, americký film, foxtroti džez. Pawlikowska je majstrýňou poetičkej pointy a miniatúry. Ale jej poézia svedčí nielen o zmene situácie ženy, prejavujúcej sa už v samej smelosti vyznania napríklad erotického. Pod rúškom pravidelnej verzifikácie tu prebiehajú vážne zmeny. Pozrime na jednu z krátkych básní zo zbierky *Pochunki* (Bozky, 1926):

*Už mesiac som ta nevidela –
a nič. Som trochu bledá,
aj trocha mlkvejšia a ospalá,
lež vidno: k životu vzdach nehba.*

Tá miniatúra zrodená z túžby po skratke a presnosti spočíva na porovnaní vynárajúcim sa v pointe. Na porovnaní medzi prítomnosťou mlilovaného a vzduchom. Spojenie, ktorého príčina sa ukáže v pointe, zahŕňa však celú báseň. Nie je to iba osamelá štylistická figura: stav ľúbostnej citlivosti je opísaný od počiatku pomocou objavenia nedostatku kyselka. Položili sa na seba dve sféry skutočnosti, mimo tento okruh niet iných slov. Pointa toto prirôvanie ešte väčšmi zvyrazňuje a súčasne – uskutočňujúcu zmenu rozhovorového zvratu – mení význam celku, z banálu – vydobyja poéziu.

Od roku 1929 narastajú v poézii Pawlikowskej nálady obavy, rezignácie, hrozby bližiacej sa staroby, fyzickej porážky. Preto ten obrat k špiritizmu a mágií, k prírode, no najmä k jej ošklivosti, odpornosti. S tým súvisel aj odklon od pointy a od pravidelnej verzifikácie.

So Skamandrom je bezprostredne spätá aj **Kazimiera Hakowiczówna** (nar. 1892). U nej zasa záujem o každodennosť korešpondoval s očarením jedinečnosťou a neopakovateľnosťou všetkých reálií – krajiny, udalosti, zážitkov. Modernistický rodokmeň badateľ predovšetkým v slovníku, v náladovosti. Oblúba detailu je druhou stranou tejto poézie. Programovo to ukazuje báseň *Návrat zo zbierky Polów* (Lov):

*Vraciam sa k prosným veciam – k prachu, čo tančuje v ríši,
k malému, slepému pavúkovi, čo sa farbou od steny nelíši.*

Typická bola pre poetku istá rozprávanosť, široká veta, predĺžovanie verša.

(345)

Z mladších skamandristov hodno uviesť **Stefana Napierskeho** (1899–1940) a **Stanisława Balińskiego** (1899–1984). Prvý zohral významnú úlohu ako stály recenzent poézie v časopise *Wladomosci*. Literárne, kritik mimoriadnej kultúrnosti a erudície, uvádzajúci najnovšie zjavy európskej poézie. Jeho básnická tvorba, plná páťosu a vízií, bola útekom do sveta fikcie zo sveta vecí. Hlavnými motívmi sú samota a smrť („na perách horkosť, tá kôstka ničoty“).

Jediná pred vojnu vydaná zbierka Stanisława Balińskiego *Wreczór na wschodzie* (Večer na východe, 1928) prináša klasicizujúce štylizátorské básne. Na pozadí dejín Perzie a krásy jej prírody sa v nej odrážajú zážitky pútnika.

V okruhu vplyvov Skamandra sa formovala aj tvorba **Jerzyho Lieberta** (1904–1931). Jej obsahom bol dramatický zápas o vnútorný duchovný prelom, o zmierenie s bohom „vyžadujúcim všetko“ („Vohiac si večnosť každú chvíľu voľti musím“). V básňach plných prostoty, prírodných a dedinských motívov úporne hľadá zmysel života a umenia – harmóniu medzi nimi.

Roky 1917–1923 boli obdobím kvasenia, obdobím čoraz novších programových vystúpení veľkej myšlienkovej váhy. Nová situácia v umení sa stala predmetom úvahy a reflexie vznikajúcich umeleckých smerov. Možno dokonca povedať, že dejiny moderných literárnych prúdov v tých rokoch sú väčšmi dejinami teoretických než literárnych úspechov. Celkom iste sa to vzťahujú na expresionizmus a futurizmus. V tej chvíli sa ešte nehľási sociálna problematika, rozhodne nie ako výraz ostrých triednych konfliktov. Je skôr predmetom plánov a vízií do budúcnosti. Úvaha o umení, o jeho mieste v spoločenskom živote, o občianskych povinnostiach umelca – týkala sa troch hlavných problémov: 1. poslania umenia v podmienkach slobody, 2. jeho vzťahu k súčasnému civilizáčnym premenám, 3. jeho vzťahu k vznikajúcim problémom masovej kultúry.

Všobecne prevládal náhľad, že nadišla prelomová chvíľa. Ak ide o prvý z uvedených problémov, bolo to skutočne tak. Povaha úloh, aké z toho mohli vyplyvať, chápala sa inak ako predtým. Spájala sa napospol s povinnosťami civilizáčného charakteru. „Ak nechceme zaostať, musíme byť krajínou, žijúcou na úrovni Európy, krajínou myšliacou kategóriami dnešného času“, písal teoretik polskej avantgardy Tadeusz Peiper.

Priradenou vlastnosťou nových prúdov bol teoretický prístup k hlavným problémom vtedajšej kultúry. Ak sa navrhovali nové umelecké postupy, tak sa pre ne hľadali zdôvodnenia v zmenenej umeleckej situácii, vo svojskej vízií sveta. Prícom sa vždy zdôrazňoval význam vlastných teoretických riešení, čiže „formulovanie diagnóz kultúry sa konalo v atmosfére morálnej zodpovednosti“ (Kamila Rudzińska). Z neskoršej perspektívy vysvitne, že hoci nové smery prebiehali na úrovni vtedajšieho európskeho myslenia, predsa len mali vo veľkej miere obmedzený dosah, veď škandal na futuristickom večierku má menšiu spoločenskú rezonanciu než priemerné literárne dielo, vyvolávajúce kolektívne emócie. Ibaže vtedy sa menia aj kritériá

– podstatnou hodnotou sa stáva stupeň a smer spoločensko-politického angažovania literatúry.

Smery, ktoré sa vynorili na prahu národného oslobodenia, lišili sa medzi sebou postojmi k predstavovaným problémom. Expresionizmus odsudzoval súčasnú civilizáciu, pretože podľa neho podlieha materiálnym cieľom a rezignuje z duchovných hodnôt. Človek sa v nej premenil na „cítela brucha a zmyslov“, na súčasť masy, ktorá vyplňa moderné mestá a podriaďuje sa vláde stroja. Poslanie umenia sa teda chápe inak, ako ho chápú tí, ktorým je umenie „zábavou, rozkošnou hrou, vyplnením nudného času, spríjemňovaním trpkých chvíľ, narkotikom na nespavosť alebo povzbudzovaním srdca“, a podľa ktorých „dielo má byť prístupné najširším masám“. Tieto slová vášnivého protestu proti masovému chápaniu umenia ako zábavy pochádzajú z úvodného slova uverejneného v prvom čísle časopisu *Zdrój* a napísal ich Stanisław Przybyszewski.

Krátke dejiny poľského expresionizmu sú späté s časopisom *Zdrój*, vydávanom v Poznani (1917–1920 a 1922). Redigoval ho **Jerzy Hulewicz** (1886–1941) a jeho spolupráca s Przybyszewským nasvedčovala o zjavnom spojení s predchádzajúcimi epochami. Neskoršia spoločnosť mladých, najmä programové vystúpenie Jana Słupa, zaslúžila sa o vykryštalizovanie teoretických zásad skupiny. A práve v tom, nie v umeleckých výdobytkoch, bol význam hnutia.

Estetika *Zdroja* spočívala na zdôrazňovaní opozície ducha a hmoty. Poézia mala byť výrazom „ja“, ktoré nehľadí na vonkajší svet, podrobuje ho deformácii, aby mohla lepšie odzrkadliť vlastné stavy. Preto sa básnické prejavy skladali z rôznorodých obrazov, ktoré spájalo iba to, že mali byť projekciou jednej osoby. Nepokoj nachádzal svoj odraz v dynamike, úsilie po zovšobecnení – v kozmických víziách. Významná bola zrozumiteľnosť slovníka, výber šokujúcich výrazov so silným emocionálnym zafarbením, zvýraznenie prvkov oškľivosť, naturalizmu, využívanie fyziologických motívov. Došlo k rozchodu s tradičnou verzifikáciou.

Jedným z básnikov tejto skupiny bol **Józef Wittlin** (1896–1976), ktorý v *Hymnach* (1920) obsiahol typický princíp rozporu, nesúhlasu so skutočnosťou, využíval reálie vojny, ako napríklad v básni *Hymnus na lyžicu polievky*. Z toho vyplyvala obžaloba boha, že opustil ľudí.

So *Zdrojom* istý čas udržiavali kontakt básnici, ktorí o niečo neskôr založili poetickú skupinu *Czartak* (od r. 1922) a do jej okruhu prenesli niektoré všeobecné problémy. Najväčšou osobnosťou spomedzi nich bol **Emil Zegadłowicz** (1888–1941). Vo svojej poézii spájal expresionistický odpor voči mestu s návratom k ľudovosti a k dedine, s kultom prírody. Z beskydského zákutia si vytvoril vlastnú krajinu básnického mýtu, v ktorej je možný život v jednote s prírodou, krajinu obývanú ľuďmi, žijúcimi so zemou. Preto sú hrdinami jeho poézie „beskydskí bosáci“, potulní sklári, ľudoví rezbári, sadári. Kým z aspektu štýlu mu bol vzorom Kasprowicz, v používaní nárečia napodobnil Wyspiańskiego. Vo svojich dramách siahol Zegadłowicz po mytologických a biblických témach ako

aj po témach zo sedliackeho života, v ktorých problém zločinu a trestu podlieha silnej štylizácii v duchu antickej tragédie. Zavádzal do nich aj motývy ľudových povírek (ako napríklad v diele *Olivina lampka* (Olejová lampka), v ktorej žena, bažiacia po dedičstve, zahrdúsi vlastného manžela.

Niektoré prvky, ktoré jestvujú v európskom expresionizme, zjavili sa aj v katastrofickej teórii kultúry **Stanislawa Ignaca Witkiewicza** (1865–1939). Jej podkladom bolo presvedčenie, že spoločenský rozvoj, smerujúci k demokratizácii a všeobecnému uspokojeniu životných potrieb, vedie súčasne k úpadku ozajstnej kultúry a umenia. Ich podstatou je totiž existencia metafyzických citov, a tie v nových podmienkach podliehajú zániku. Človek stráca svoju individualitu, stáva sa súčasťou davu, obmedzuje sa na funkciu, ktorú spĺňa v spoločnosti. Úpadok vyšších hodnôt spôsobuje, že všetky formy kultúry strácajú svoj prvotný význam a stávajú sa iba hrou zdaní. Medziľudské vzťahy teda spočívajú na umelosti, sú obcovaním nie s ľuďmi, ale s maskami. Rovnako sa zbavujú nových filozofických a náboženských zásad aj umelecké formy. Strácajú svoju významovú hodnotu, stávajú sa predmetom devalvácie.

Witkiewiczov katastrofizmus sa od podobných koncepcií rozšírených na Západe (napríklad od koncepcie Oswalda Spenglera) líšil tým, že jeho predpokladom bol mechanizmus, ktorý nielenže pôsobil neodvratne, ale bol naplnený aj osobitým tragizmom. Jeho neodvratnosť spočívala v presvedčení, že sa nedá zadržať civilizovaný rozvoj a „z neho vyplývajúca organizácia pracujúcich tried“. A tragizmus zasa spočíval v zraške dvoch hodnôt, oboch pozitívnych – sociálnej spravodlivosti a kultúry – ktoré podľa Witkiewiczovho systému nemožno zlaidiť.

Witkiewiczov katastrofizmus, sformulovaný už v jeho teoretických prácach (*Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* – Nové formy v maľarstve a z nich vyplývajúce nedorozumenia, 1919, ako aj *Szkice estetyczne* – Estetické črty, 1922) sa ešte umocnil v jeho románoch (*Pożegnanie jesieni* – Rozlúčka jesene 1927, *Nienasycenie* – Neukojenosť, 1930). Prejavil sa v nich názor, že vzhľadom na stratu individuality, premeniu ľudí na masu presáva byť možné aj zabezpečenie úplnej sociálnej spravodlivosti. V systéme budúcnosti, ako ho naznačuje autor, človek nie je len predmetom manipulácie zo strany aparátu propagandy, nielenže je „umensžený“ vo sfére ducha, ale aj vo sfére praktického života sa s ním v tom novom, zbytkratizovanom, absurdnom svete zaobchádza ako s predmetom.

Oba romány hovoria o tom istom: o ohrození sveta európskej kultúry a jeho úpadku. A rovnako sa aj končia: víťazstvom z východu prichádzajúceho prevratu. Sú reláciou o udalostiach, lokalizovaných kdeisi do konca XX. storočia.

Hrdinom *Rozlúčky jesene* je mladý advokátsky aplikant Atanazy Bazakbal, utržiavajúci ľúboštný pomer s bohatou a rafinovanou Helou Bertovou a zasnúbený so slečinkou zo šľachtického dvora Zošou Oslabędzskou. Hela predstavuje v jeho živote zmyslový prvok, čistú telesnosť, ohrozujúcu jeho vyššie duchovné aspirácie. V krajine dochádza k postupným revolučným otrasom. Zrádzaná Zoša spácha

samovraždu. Atanazy a Hela na svojich cestách prichádzajú do Indie. Atanazy sa chce oslobodiť od Hely, ktorej nymfománia dosiahla vrchol, vracia sa do vlasti, kde sa revolúcia dostala do poslednej fázy a vlády sa zmocnili „niveľisti“. Atanazy sa rozhodne vziať si život, vyberie si na to miesto na slovenskej strane. Prichádza však k záveru, že bojovať proti „niveľizmu“ možno iba „kolektívnym uvedomením a činom“. S týmto rozhodnutím opät prechádza hranice, avšak stráž ho chyť a zastreliť.

Atanazyho smrť je z individualnej perspektívy nezmyselná, z ničoho totiž nevyplýva a nič nerieši. Jej význam sa odhalí až vtedy, ak ju dáme do súvisu s druhým radom motívov, tentoraz spoločenského charakteru. Vysvitne, že v štruktúre Witkiewiczovho románu nie je dôležitý hrdinov dôvod. Z tohto zorného uhla sa jeho romány líšia od mladopoľského románu, kde morálny a hodnotiaci postoj hrdinu bol nadradený (napríklad optika doktora Judyma v *Ludoch bez domova*). Atanazyho vlastná individualná pravda, logika jeho vnútorného rozvoja, zábery do budúcnosti, idea, ktorú odhalil v posledných chvíľach – to všetko sa ukázalo nedôležité v porovnaní s mechanikou spoločenského systému. V tejto na pohľad absurdnej zraške nemal nijaké šance. Vnútorne rozbitá osoba, ktorá nevládze získať svoju psychickú hamóniu, nie je schopná ovládať vonkajší svet. Porážkou, ale inejho druhu, sa končí aj Neukojenosť. Genezyyp, ktorý stratil svoju osobnosť, rezignoval z nej, nemá vlastnú vôľu a stane sa vykonávateľom rozkazov čínskych vodcov. Napokon, v týchto románoch fabula iba ilustruje bohato rozvinutý autorský komentár, v ktorom sú vysvetlené hlavne myšlienkové tézy, rozvádzané tiež v dlhých dišputách medzi jednotlivými postavami knhly.

Futurizmus bol smerom s optimistickou viziou súčasnosti a budúcnosti. Mocne podčiarkoval svoje zväzky s modernými civilizovanými premenami. V Poľsku, rovnako ako v manifestoch Marinettiho, ktorými sa začína toto hnutie (od roku 1909), vynára sa problém zapojiť umenie do požiadaviek novej skutočnosti. Z nej sa pokúšajú vyvodiť zákony, ktoré majú určovať podobu umeleckého diela. Bola to väčšmi životná vízia než literárny program. Tvorili ju réznorodé činitele a práve v tomto spojení protikladných tendencií bola jej svojráznosť. Kult modernej civilizácie tu susedil so záujmom o primitívizmus v kultúre, o inštinkt a život vo sfére psychiky; chvála aktívneho postoja k životu – s požiadavkou uvoľnenia logických spojív v poezii.

Poľský futurizmus bol tiež osobitou propozíciou nového modelu poľskej kultúry. V svojom prvom manifeste *Gga* (1920) futuristi, odmietajúce dovtedajšiu civilizáciu a kultúru, vyhlasovali: „Volíme si prostotu, ordinárnosť, veselosť, zdravie, trivialnosť, smiech.“ Toto teda malo poskytnovať umenie; nie zbožnú kontempláciu, ale bláznovstvo a kritik, cirkusové divadlo pre davu, rozchod s tradičnou logikou a predstavivosťou, ktorá vraj iba zbabelo obmedzuje rozum a ochudobňuje jeho možnosti. Umenie ako divadlo, ako atraktívna nezvyčajnosť dojmov – taká bola na poľskej pôde prvá formula masovej kultúry, odvodená z pozorovania tých zložiek moderného života, ktoré ako kino, šport, cirkus mali predpoklady získať potlesk mäs. Bol to smer, ktorý tvorili mladi, trval však mimoriadne krátko – už rok 1923 možno

pokladať za jeho koniec. No aj tak zohral vážnu úlohu, pretože pripravil teoretickú pôdu pre neskôršie vystúpenie avantgardy.

Jestvovali dve strediská poľského futurizmu: varšavské stredisko predstavovali **Anatol Stern** (1899–1968) a **Aleksander Wat** (1900–1967), krakovské reprezentovali **Tytus Czyżewski** (1880–1945) a **Bruno Jasiński** (1901–1939). Ich činnosť sa prejavovala v manifestoch, programoch, letáčkoch, poetických večeroch. Mala šokovať verejnosť, neraz vyvolávala škandály. No súčasne sa rozvíjala básnická tvorba. Varšavskí básnici sa väčšmi obracali k problémom podvedomia; z krakovských — Czyżewski smeroval väčšmi k ľudovosti, Jasiński k sociálnym problémom. Z pera Wata a Sterna vyšla nová koncepcia človeka s prevahou zmyslového iracionálneho prvku nad intelektuálnym. Pre Sterna jedným z inšpirujúcich motívov bola bujnejuća, neukojeňá plodnosť zeme, stojaca proti jalovému mysliteľstvu. Odtiaľ pochádzajú také obrazy, ako „bruhá“, ktorým je „ťažko od plodu“, „revolučia tela“, „kvetnáť tarhavosť“ a „slnce schýlené nad plienkami“, ako finále ľubostnej scény, odtiaľ pochádza aj obraz pohľadného styku oslobodený od pojmu hriechu, pádu a pod.

Aleksander Wat debutoval dielom napísaným básnickou prózou, pre ktorú je charakteristická voľná predstavivosť a poetika sna. Prnáša novú koncepciu osobnosti, rozšírenú o podvedomie (*Ja z jednej strany, ja z druhej strany mego mopsoželaznego piecyka*, 1920). V poviedkach tvoril fantastické vízie budúcich udalostí, prvky grotesky sa v nich miešali s katastrofickými náladami (*Bezrobotny Lucyfer* — Nezamestnaný Lucyfer, 1927).

V poézii Tyta Czyżewského sa očarenie technikou a civilizáciou prelína s obavou o budúcnosť kultúry; takto vzniká spojenie modernosti a prvotných inštruktov. Výsledky novej techniky (stroj, kino atď.) koexistujú s ľudovým primitivizmom, ktorý sa pre umelca stáva vzorom prostoty. Vo svojich básňach Czyżewski zlučoval voľné prvky štedrosti, rozbiľal vetu, túžil po novej syntéze. V zbierke *Pastoralki* (Betlehenské hry, 1925), v ktorej sa betlehenské jasličky prenášajú do scenerie Podhalia, prostota a úprimnosť sa dáva do protikladu k ľudskému viirvanu v „obrovskom meste“.

V polovici dvadsiatykh rokov došlo k výraznému obratu dolava. Otrazilo sa to v básnickej tvorbe Sterna, Wata a Jasińskiego, ako aj v bezprostrednej spolupráci Wata a Jasińskiego s komunistickou stranou. Predpoklady tohto zvratu spočívajú v istej miery v stupňujúcom sa odpore voči tradícii, ktorý sa prejavil už v predchádzajúcej fáze. Roku 1919 Jasiński vzbúrenecky vyhlasoval:

*Keď prišiel Jasiński,
nenávratne umrelí Tennajer i Staff.
(Topánka v gombíkovej dierke zo zbierky But v butonierce)*

Roku 1926 vydal Jasiński *Slovo o Jakubovi Szelowi*, z fragmentov zloženú poémmu, v ktorej východiskom je svojiský historický revisionizmus. Vodka hallškej vzbury z roku 1846, krvavý upír z Wyspiarského Svadby je tu trháňom, vedomým si svojích cieľov, kladným hrdinom

diela. Táto nová koncepcia korešpondovala s formou smelo čerpajúcou zo vzorov ľudovej poézie, s prekvapivou metaforikou a výbušným tónom. Ešte sa v ňom ozývali ozveny futurizmu:

*V bielych nociach od sirnišk a humien
zarastených machom, nasiaknutých hmlou,
rozbielal som skromne túto piessę,
hlásim sa s ňou, krvavou a žlou.*

To, že futuristi siahli k primitívnym prejavom, znamenalo protest, proti zoschematizovaným a konvenčne ustáleným formám merváj civilizácie, hatickej spoločenský a kultúrny pokrok, vyplývalo z túžby oslobodiť sa od konvencie pomocou nových prostriedkov, nadviazať „bezprostredný kontakt básnika s príjemcom“, ako to hovorí monografista tohto smeru Grzegorz Gazda. V mnohých vtedajších vystúpeniach sa však sfornulovali postulatý národného umenia, teda stvorenia vlastného štýlu, vyvodeného z národných tradícií, ako protikladu rozvíjajúcej sa mestskej civilizácie a s ňou súvisiacich transformácií v oblasti kultúry. Mohol sa za tým skrývať rovnako strach pred modernou spoločnosťou, v ktorej sa o slovo hlásia veľké ľudské masy, ako aj vycitenie všetkých negatívnych procesov, ktoré sú sprievodným znakom rozvoja súčasnej civilizácie. Požadavka národného charakteru v umení sa dostala dokonca do základov estetických programov niektorých časopisov (Krokwie, Ponowa, Czartak). Pravda, heslá sa dali ľahšie skonkretizovať vo vzťahu k výtvárnému umeniu. Pokiaľ ide o literatúru, tam mohli znamenať prosto príklon k prírodným a dedin-ským témam, alebo prevzatie niektorých osobitostí ľudovej poézie, predovšetkým piesňového charakteru.

Najúplnejší estetický program týchto rokov súvisí s avantgardným hnutím a vyšiel z pera jeho vodcu a teoretika **Tadeusza Peipera** (1891–1969). Peiperove články, uverejňované v časopisoch (najmä vo *Zwrotnici*, ktorú sám redigoval v rokoch 1922–1923 a 1926–1927), obsírta esej o poézii *Nowe usta* (1925) ako aj výber z jeho prác *Tędy* (Tadeto, 1930) tvoria základ poľského avantgardného hnutia. Okolo neho sa zoskupil okruh takzvanej krakovskej avantgardy (Jan Brzękowski, Jan Kurek, Julian Przybos). Podstatou jeho teórie umenia je protiklad kultúry a prírody, pričom Peiper hľadal rozvoj v stáom vzdalovaní sa človeka od prírody, v oslobodzovaní sa z jej pút, vo vytváraní a zdokonalovaní sprostredkovateľov v tomto styku. Na stlpcoch Zwrotnice vyšla teda burľivá pochvala súčasnej civilizácie a jej najdôležitejších súčastí — mesta, davu, stroja (tzv. 3 m — mliasto, masa, maszyn). Peiper požadoval nové umenie, ktoré by spoločnosti pomohlo rozvíjať sa v tomto smere. S premenami súčasnej civilizácie súvisia aj premeny spoločenskej psychiky a práve túto psychiku má vyjadrovať — a súčasne spoluvytvárať — nové umenie. Takáto spoluvorba sa má uskutočniť nie bezprostredne, ale prostredníctvom patríčných umeleckých foriem, ktoré, formujúc spoločenské podvedomie, upevňujú v ňom určité modely myslenia a emócií. Peiper sa stotožnil s futuristickým nádeňm pre techniku, s jeho dôverou v budúcnosť. Tvrdil, že zmeny

v umení musia byť z jednej strany tematické, majú sa doň uviesť motívy modernej civilizácie; z druhej strany sa však musia týkať aj umeleckých prostriedkov. A keďže súčasný život je charakteristický úsilím po konštrukcii a po ekonomii prostriedkov, tieto vlastnosti sa majú prejavovať aj v umení. Taktó zdôvodňoval Peiper úlohu modernej metafory (rychlí, skratka). Svoju teóriu poézie najjasnejšie vložil v stati *Nové ústa*. Hlásal v nej kult básnického remesla. Do kontrastu k próze, ktorá je usposobená na to, aby bezprostredne nazývala veci, postavil poéziu, ktorá má názov veci nahradiť pseudonymom („Próza nazýva, poézia pseudonymuje“). Poézia nevyjadruje city bezprostredne a nepomenúva ich, ale musí dávať ich ekvivalenty, vytvárať pre predmety celý rad zástupujúcich výrazov, z ktorých by sa dal odvodiť vzťah tvorcu. Na rozdiel od futurizmu, ktorý sa usiluje rozbiť syntaktické spojenia výrazov, Peiper hlásal kult vety a logiky.

Peiperova teória bola na vtedajšej polskej pôde prvým systémom, ktorý sa neomezoval len na životné princípy, ale opierajúc sa o ne, formuloval aj požiadavky v oblasti básnického jazyka. Preto, hoci si túto teóriu širšia verejnosť spočiatku nevsímla, v tridsiatych rokoch sa stala východiskom pre mnohé v tom čase vznikajúce umelecké skupiny. Zapodievala sa totiž jedným z najpodstatnejších problémov všetkých novátorských hnutí – problémom korešpondencie medzi spoločenským a umeleckým rozvojom, otázkou, či spoločenská pokrokovosť musí ísť súběžne s hľadáním nových foriem v umení. V avantgardnom hnutí sa usudzovalo, že takýto väzok je aj nevyhnutný aj samozrejmy, že pokrok a špecializácia platná pre všetky oblasti, nemôže obísť ani umenie. Peiper totiž predpokladal, že jestvovanie dvoch úrovní literatúry – vysoko umeleckej a populárnej – je pri vtedajšom stave spoločenského rozvoja nevyhnutnosťou, že teda zovšeobecniť avantgardné výdobytky medzi masami musia spisovatelia, ktorí tieto spôsoby používajú v trocha odlišnej, ľahšej forme.

Avantgarda sa teda usilovala odstrániť opozíciu medzi angažovaním a autonómiou literatúry, ktorá podľa Stefana Žółkiewského poznamenáva charakter prvého desaťročia tohto obdobia. Usiluje sa ju odstrániť tým, že ukázala originálne riešenie, ktoré uznáva nerozpoznosť týchto úsílí. Literatúra je podľa Peipera zaangažovaná už svojou novátorskou formou, pretože ju oslobodzujú od zautomatizovania. A robí to na vyššej úrovni, na úrovni „umenia pre dvanásťtisť“.

III. KONFLIKTY A OBAVY

ĎALŠÍ ROZVOJ LITERATÚRY

1923–1932

V období rozdeleného štátu prevládala napospol názor, že získanie národnej samostatnosti bude aj otvorením „brány do raja spoločenskej spravodlivosti“. Tento mýtus bol populárny medzi inteligenciou. Bolo to

napokon aj v súhlase s programom činnosti Poľskej socialistickej strany, ktorá takýto vývoj predvídala. Rok 1918 teda oživil sociálne nádeje. Ale položil aj zásadnú otázku: totiž v akjej miere za slobodu vďaka Poľaci sami sebe a v akjej zasa – priaznivým politickým systémom. Bola to súčasne aj otázka, aké úsilie si vyžaduje udržanie tejto slobody.

V prvej chvíli sa ešte všetko zdá možné. Príznačné pre túto chvíľu boli Žeromského sny o novom svete, kde „ľudia zašpinení, usmolení, čierni od potu – zasadnú si k porade o osude Poľska a o osude sveta“. *Początek świata pracy* (Začiatok sveta práce, 1918) prináša všestranný konštruktívny program. Žeromski v ňom vyjadruje vieru, že bude vyhlásená „vševláda ľudu“, že nadídu významné sociálne reformy. Prícom podľa jeho názoru jestvuje iba takáto voľba: alebo dobrovoľná reforma, pri ktorej sa majetné triedy musia zrieknuť svojich práv na veľké vlastníctvo, alebo krvavý boj, revolúcia. V diele *Wiatr od morza* (Vietor od mora, 1922) radostne víťajúc návrat Poľska na baltické pobrežie, zachytili v poetických legendách a povestiach z minulosti dejy týchto krajov. Oslávil bohatstvo i krásu tejto zeme a súčasne si vysníval mýtus o konečnom víťazstve nad diabľom Smútkom, nášnickým a ukrutným, ale navždy vyhnaným, uvoľňujúcim miesto všeobecnej slobode a práci.

Čím väčšia bola spoločenská utópia, tým silnejší rozpor so skutočnosťou, ktorý sa prejavil v stagnácii výroby, v nezamestnanosti, v inflácii, v biede pracujúcich mäs. Po vyhasnutí počítačného nadšenia – vchádzajú do literatúry obrazy sociálnych konfliktov. Zjavuje sa povojnová skutočnosť zachytená realisticky, teda skutočnosť zdemystifikovaná. Vychádza *Romans Teresy Hennertowej* (Úľbosť Teresy Hennertovej, 1923) od *Zofie Nalkowskej*, *Pokolenie Marka Świądu* od *Andrzeja Struga* (1925) a *Przedwiośnie* (Predjarie, 1925) *Stefana Żeromského*. Tieto diela skúmajú morálnu hodnotu oslobodeného sveta, jeho zmysel a budúcnosť. Nalkowskej román ani nie natoľko obžalúval, ako predstavoval – zobrazoval varšavské meštiansko-úradnícke prostredie, blízke vládnym kruhom v tesne povojnovom období. Ukazuje jeho rozčarovanie a náľady, zápas o moc a kariéru, nečestné špekulácie a korupciu. Autorka vykreslíla istý typ človeka a súčasne postavila problém dôležitý pre každú tvoricu sa vládu – či totiž v mene vlastných zásad má byť človek dôsledný až po násilie. Strugov titulný hrdina, ktorý prešiel typickú cestu bojovníka – od légii po vojnu roku 1920 – predsa len nedosiahol kariéru. Román ukazuje práve to, ako vyzerať sloboda jeho očami: hospodárske aféry, machinácie, do ktorých sú zapletení aj politici, všeobecný chaos, bujnenie špekulácie.

Najostrejšou a najvýraznejšou obžalobou predvojnového skutočnosti bolo Predjarie. Vyvoloalo celý rad protestov zo strany pravice, ale aj kritiku z opozičnej strany. Sila realistického pohľadu na povojnové Poľsko a z neho vyplývajúce zovšeobecnenia sa tu spájali s úsilím priniesť výstrahu pred revolúciou, ktorú Žeromski chápal ako zmätok, chaos a prelievanie krvi, slúžiace iba nepriateľom. Tento zámer poznamenal aj stavbu diela. Skladá sa z troch častí: *Szklane domy*, *Nawłoc*, *Wiatr od Wschodu* (Sklenené domy, Nawłoc, Vietor od Vy-

Prvá časť predstavuje hrdinu Cezaryho Baryku, mladého chlapca (narodeného okolo roku 1900) v Baku, zamorenom postupne výbuchmi nenávisťi medzi rozličnými národnosťami, vojnou a revolúciou. Po matkinej smrti je chlapec vystavený biede, morálnemu utrpeniu, pokorovaniu. Cezary sa vedno s otcom, ktorý sa sem prebil cez kordóny vojska, vydá na cestu do vlasti. Táto časť pripomína prechod cez pekló. Cezary, nadšený heslami revolúcie, by azda aj bol zostal, ale vtedy mu pán Seweryn rozpráva o novom Poľsku, o tom, že sa tam začína práca na odstránení biedy a zaoštalosti, o pohodlných a svetlých sklenných domoch, stavaných v mestách i na dedinách – pre všetkých, a pritom – vďaka skvelému vynálezu – mimoriadne lacných. Otec nedôjde, umiera cestou. Cezary si už v Poľsku môže porovnať sny so skutočnosťou. Nawłóć – kam ho pozve priateľ z vojny, zeman – je zobrazaná ako svet, v ktorom sa nič nezmenilo. Naďalej tam trvá rovnaká bieda, hrdičina, závislosť dedinskej chudoby, a čo je horšie – nič sa nerobí, aby sa to zmenilo. Cezary sa pripúta vrúcnu opätovanou láskou k Laure Kościenieckej, ktorá však z majetkových príčin nemôže zrušiť svoje zasnúbenie. Posledná časť je už skôr traktátom než obrazom alebo rozprávaním; je polemikou, v ktorej sa prúdco zrážajú dve pravdy, obe v istom zmysle príznačné pre samého Žeromského. Medzi nimi kolíše aj sám Baryka. Jednu z nich stelesňuje románový Barykov protektor Gajowiec. To je konštruktívna myšlienka samého Žeromského, ktorí neraz už vyšlovi v traktátoch. Ide v nej o „múdre usporiadanie skutočného života na zásadách najmädrsiejšieho použitia“ a súčasne o únik od prudkých krokov, ktoré by mohli ohroziť ešte neupravenú slobodu. Na druhej strane je vášnivá obžaloba, sú tam argumenty, ktoré si prináša Baryka zo zhromaždenia komunistov: „Prečo utláčate v mene Poľska Nepoliakov! Prečo je tu toľko biedy? Prečo je každý mŕ zatarasený žobrákmi? Prečo tu deti zmetajú z ulíc mokry uhlavý prach, aby sa v krutej zime mohli trochu zohriať?“ A keďže Gajowcovo vysvetlenie pokladá Baryka za nedostatočné, hádže mu do tváre:

Bojíte sa veľkého činu, veľkej agrárnej reformy, neznámej premeny starého väzenia (...). Máte azda Leninovu odvalu začať neznáme dielo, rozhoriť staré a vybudovať nové? (...) Akúže máte ideu Poľska v tom modernom, tak mimoriadne novom svete? Akú?

Naposlady vidíme Baryku, ako po definitívnom rozchode s Laurou kráča vedľa komunistu Lulka v robotníckej, komunistami organizovanej manifestácii k Belwederu „na čele zbedeného davu“.

Román sa teda končí obrazom revolúcie a jej novou hrozbou. Argumenty hojne poskytovala publicistika, vedomosti, získané zo zhromaždenia komunistov ako aj vlastné Cezaryho skúsenosti. Sklené domy, stelesňujúce mýtus o slobodnom Poľsku ako krajine sociálnej spravodlivosti a súčasne mýtus o pretvárajúcim sa spoločenskom poslaní modernej civilizácie sa ukázali iba – rozprávkou.

Reakcie na Predjarte boli rozličné a rovnako ako celý román – prudké. „Nechápali ohavnosť, ukrutnosť, tragédiu pochodu na Belweder – nechápali scénu, pri písaní ktorej sa mi srdce trhlo“,

žaloval sa Žeromski. Mladí spisovatelia, Barykovi rovesníci, v mnohých prípadoch vyvodila rovnaké závery ako Cezary. Vo svojom odpore pokročia ďalej ako Žeromski, vyslovia sa za revolúciu.

Už prv došlo k radikalizácii časti bývalých futuristov. Bruno Jasiński spolu s Anatolom Sternom vydal zbierku básní *Ziemia na lewo* (Krajina naľavo, 1924). Ďalšia Jasińského tvorba priniesla *Słowo o Jakubovi Szelowi* a román *Pałé Paryż* (Podpalujem Paríž, 1928), v ktorom autor podal vlnu prevratu, boriaceho vládu kapitalistov.

Roku 1925 Władysław Broniewski, Ryszard Standa a Witold Wandurski vydajú spoločne zväzok básní pod názvom *Trzy salwy* (Tri salvy). V úvodnom vyhlásení medziiným napísali: „Sme robotníkmi slova (...) Bojujeme za nový spoločenský poriadok. Tento boj je najvyšším obsahom našej tvorby.“ Ideali spoločenskej služby literatúry, ktorého národná verzia sa spochybňovala na prahu slobody, vracia sa teraz v novej podobe.

Na stúpcoch literárnych časopisov prebieha široká diskusia o takzvanej proletárskej literatúre. Dostala sa do všetkých dôležitejších periodík, zúčastnili sa na nej významní tvorcovia. Už sám rozsah tejto diskusie môže svedčiť o význame, aký kritika pripisovala spoločenskému zaangažovaniu literatúry (bez ohľadu na politický smer tejto angažovanosti).

Kým prvé obdobie v slobodnom štáte prinieslo rozkvet poézie, teraz nadišiel čas prózy. Rozvoj poľskej prózy dvadsiaty rokov bol predĺžením a prehĺbením zmien, ktoré sa vynorili už skôr, v etape Mladého Poľska. Tieto zmeny sa prejavili v ústupu od románového modelu z deväťnásteho storočia, od jeho usporiadania vlny sveta, od nadriadennej pozície rozprávača, ktorý všetko najlepšie vie a chápe. V poézii sa po roku 1918 zvrät prejavil rýchlejšie, v próze s istým oneskorením. V dvadsiatych rokoch ešte ľahko možno pozorovať spojivá s prózou Mladého Poľska. Naďalej píšú významní spisovatelia tohto obdobia: Reymont, Orkan, Žeromski, Berent. Upevňuje sa pozícia mladších – Kadena-Bandrowského, Dąbrowskej, Natkowskej a Struga. V próze týchto rokov sa udržujú isté črtý, charakteristické pre štýl Mladého Poľska, nasýtenie lyrickými prvkami, únik od každodenných reálií, zúšľachtovanie jazyka. Badat to nielen u starších spisovateľov alebo u druhoradých autorov, ale napríklad aj u Romana Jaworského, Stanisława Ignaca Witkiewicza, Juliusza Kadena-Bandrowského. V tvorbe Jaworského a Witkiewicza sa umocnenie expresionistických prvkov dopĺňa prvkami diskurzívnymi – diskusiami na abstraktné filozofické, umelecké témy atď. Nadväzujúce na expresionistické tendencie, stvorili svoj model politického románu *Juliusz Kaden-Bandrowski* (1885–1944). Reprezentujú ho knihy *General Barcz* (1923), *Czarne skrzydła* (Čierne krídla, 1928–1929), *Mateusz Bigda* (1933). Získali ohromnú popularitu jednak vzhľadom na spisovateľovo postavenie – bol vrchným stúpencom Písmuského a jedným z popredných činiteľov tohto tábora v spisovateľskom prostredí – ako aj preto, že postavy a udalosti odporozoval spisovateľ bezprostredne zo života. Preto vydanie týchto diel sprevádzala atmosféra skandálu, najmä vzhľadom na

spôsob, akým sú tu zachytené románové udalosti, ktoré predsa boli celkom zjavnou narážkou na najčerstvejšiu históriu Poľska (oslobodenie, postavenie robotníckej triedy, boj politických strán). V Generálovi Barczovi je predstavená politika zbavená ideových motívami, redukovaná na hru o moc. Ten obraz spolu s vyznamenaním poslednej scény – v ktorej si hrdina uvedomí, že drobné naprawy všedného života nemôžu nahradiť veľký spoločenský program – mal rovnaké ideové vyznamenie ako Lúboost Terezy Hemertovej od Z. Natkowskej.

Dynamický štýl spojil Kaden s brutalizáciou obrazu skutočnosti, s predstavením postáv bez psychologickéj analýzy, ktorú vyvodzoval iba z vyřazením určitých čít správania. Je to psychológia bez minulosti, psychológia pritomného času, skonštruovaná z výrazu očí a úst, z pohybov rúk, z kriku a vzlykov. Taktó sú predstavení ľudia, ktorí vedú politické skupiny, a ktorí predstavujú už nový typ straníckych činiteľov – bezideových, upriamenej iba na drobné praktické ciele – „cynických neokróčancov“. V Čiernych kriklach protikladom zbyrokratizovaných kariéristov z Poľskej socialistickej strany je ideová postava komunistu Dusia. Kadenov model poľského politického života, v ktorom „dole všetko nič nenásýtny hlad, hore sa zasa napchávajú mocou“ spíňa nepočetne funkciu demystifikáciu, revidoval predstavy o povahe vlády v oslobodenom Poľsku.

Pokusy obnoviť prozaické formy, príznačné pre tieto roky, boli pokračovaním tendencií, ktoré sa čítali už skôr. Charakteristická bola pre ne aforistickosť, sklon k vyjadrovaniu pomocou krátkych, metaforou napphenných viet, príznačná bola aj osobitá úloha metafory a iných prístriedkov poetickéj zobrazovania. Plynnosť fabuly ustúpila; namiesto nej sa vedla seba, bez priradených prechodov kládli postupné fragmenty textu. K tomu ešte pridajme napospol vysoký stupeň lyrickosti textu a častý výskyt programových výpovedí. V poľskej literatúre dochádza k rozličným modelovým propozíciám, ako je návrat k tradícii poetickéj prózy, napríklad v poviedke Jarosława Iwaszkiewicza *Wieczór u Abdona* (1923); uplatnenie výraznej fabuly s fantastickým charakterom napríklad v próze Aleksandra Wata *Bezrobocie Lucyfer* (1927); redukcia dejejovej akcie v prospech všeobecných úvah o svete, napríklad v próze Romana Jaworského *Mesele hrabiego Orgaza* (Svadbá grófa Orgaza, 1925).

Hodno tiež uviesť **Stefana Grabinského** (1887–1936), ktorý vo svojich románoch a novelách stvoril vlastný model fantastickéj literatúry, využívajúcej tajomstvá psychológie. Pre tento účel používal majstrovsky navodenú náladu, napätie, hrôzu a nápoved.

Premeny poľskej prózy v medzivojnovom období spočívali predovšetkým v tom, že si osvojovala prvky novej koncepcie osobnosti, najmä však freudizmu. Nešlo tu o to, že spisovatelia odhaľovali vedomosti o nových teóriách, symboloch či termínoch. Nešlo ani o to, že sa zaujímali o sféru erotiky, sna, podvedomia. Išlo predovšetkým o to, že vznikol „obraz osobnosti rozbitej na jednotlivé okruhy inštruktív, večne plynujúcej, nepoznajúcej nijakú záruku totožnosti a preto nepoznateľnej“ (ako o tom v súvislosti s Natkowskou písala Hanna Kirchnerová).

Práve u Zofie Natkowskej sa zjavujú prvý náčrtý novej koncepcie.

(356)

Vtedajšia kritika písala o nemožnosti poznať človeka a o psychologickom relativizme. „Nepoznatelnosť“ však spočívala v čomsi inom, v tom, že:

„... Charakter vlastne nejstviuje, pokiaľ ho chápeme izolovane, charakter nejstviuje sám osebe (...). Ved vo vzťahu ku každému človekovi sme niečím iným (...). Akosť cudzej ľudskej duše, jej premenlivosť, nevedomosť, plynnosť okruh sa vyznačuje stále novou úlohou, zakaždým nás inak deřinuje“ (Z. Natkowska, *Planá láska*).

„Relativnosť“ človeka rovná sa teda premenlivosť jeho úloh v rozličných spoločenských kontextoch. Oddiaľ vyplývala nevyhnutnosť detailnej psychologickéj analýzy podľa Proustovho vzoru, kde sa človek stáva mnohostou svojich možných správani alebo pocitov. U Natkowskej sa to prejavilo už v *Planej láske* (*Niedobra mišosć*, 1928) a v dráme *Dom kobiet* (Dom žien, 1930). Na druhej strane však pochopit človeka v premenlivosť jeho spoločenských úloh, v plynnosť kontextov – to znamenalo presne zachytiť spoločenské okolnosti jeho činnosti. Tieto dvojité úsilia boli vždy vlastnosťou prózy Natkowskej. Jej vädčila autorka aj za svoj najväčší úspech tohto obdobia – za román *Granica* (Hranica, 1935).

Osnúy hrdinu Hranice Zenona Ziembiewicza prebiehajú akoby v obrátenom poriadku. O jeho smrti sa dozvedáme hneď; román má iba vysvetliť jej príčiny. A to tak bezprostredné, ako aj najhlbšie, ukryté v predchádzajúcich udalostiach hrdinov. Má pozbierať rozličné verzie a zložiť ich do jedného celku. Je to však márne úsilie, jestvuje totiž neprekročiteľná hranica. Hranica medzi tým, čím sa človek zdá vo vlastných očiach a tým, čím je pre iných. Medzi zámermi a túžbami – a skutočným postupovaním. Lúboostné dobrodružstvo s Justynou Zenon pokladal za čosi, čo sa prirhodilo iba jemu – až vo chvíli reflexie si uvedomí, že je to najbanálnejšie zvedenie dievčata z nižších vrstiev a obydájajú, všedná zrada vlastnej snúbence Elźbiety. Medzi týmito dvoma pravdami sa zmieta hrdina, ktorý si súčasne uvedomuje, že „stačí umrieť, aby sa človek stal celkom bezdramným“.

Ale je to aj problém vernosti predstavám, ktoré človek má o sebe; problém hranice, za ktorou prestáva byť v súlade s vlastným svedomím, pretože „musí predsa niečo jestvovať, dajaká hranica, ktorú neslobodno prekročiť, za ktorou človek prestáva byť sebou.“ Na tejto úrovni sa psychologický problém stáva jednoduchou problémom spoločenským. Skveľá Zenonova kariéra po ukončení parížskych štúdií – redakcia miestnych novín, postavenie mešťanostu – to všetko ho núti k ústupkom, najprv nevelkým, potom čoraz väčším, až po ústup od mládenecských ideálov. Zrazu vysvitne, že – ako hovorí Zenonovi matka – „všetko, čo si nechcel, je teraz na tej istej strane ako ty“, Zenonove spoločenské podujatia – stavba robotníckych domov – stagnujú a v jeho meste polícia striela do demonštrantov.

Osnú Zenona Ziembiewicza je obrazom morálneho položenia celého pokolenia bývalých idealistov, ľudí, čo sa dostali k moci a nemohli, nechceli ju využívať v mene svojich raných ideálov. Román

(357)

Nalkowskej, drasticky ukazujúci ešte ďalšiu hranicu – hranicu medzi svetom meštianstva a svetom suterénu – bol rozhodne otrasnou obžalobou bezradnosti systému. Tým silnejšou, že formulovanou štýlom obychajnej, nevážnivej relácie.

Tezne pred vypuknutím vojny vydala Nalkowska román *Niecierpliwí* (Netrpeliví, 1939), v ktorom sa vrátila k otázke psychológie. Hrdinov knihy, „netrpelivých“, poznamenaných vnútorným nepokojom a akoby odsúdených na predčasný koniec, zachytila autorka takých osobitostí, neopakovateľnosti, ako aj v skomplikovaných vzťahoch k iným. Tentoraz už nešlo natoľko o problém spoločenského postania, ale najmä o to, ako sa v procese formovania osobnosti odrážajú v nej stopy iných ľudí, vyplyvajúce z predchádzajúcich kontaktov.

Súbežne s uvedenými problémami sa uberal vývin poézie. Prvá jej vlna vystúpila tesne po zakončení vojny. Väčšmi jej šlo o manifestovanie nového postoja k skutočnosti než o modely nových poetických riešení. Zmeny z dvadsiaty rokov sa týkali najmä lyrického hrdinu, teraz iného než v poézii Moderny, hrdinu s nesentimentálnym charakterom. Práve takú koncepciu človeka vyjadroval humor, fantázia, senzualizmus futuristov. Proti pasivite a kontemplácii sa stavia aktívny postoj k životu. Tento obraz stivil aj so zavedením nových tém, najmä tém týkajúcich sa nových javov a novej civilizácie. Práve takúto funkciu spĺňali konkrétne obrázky každodenného života, zjavujúce sa u skamandritov. Na rovnakej záseade sa mohli zjaviť aj motívy primitivismu alebo folklóru, rozširujúce tematicky okruh poézie. Z výdobytkov Skamandra sa, najpevnejšie zakorenili štandardizovaný typ krátkej lyrické básne, v ktorej je istý reálny obraz, udalosť, spomienka mostom k rozmanitým reflexiám“ (podľa Zygmunta Leśniodorského). Z futuristických modelov väčší rádius malo predloženie veršov, zavedenie pohyblivej dvojdielnosti: verš sa rozpadal na dve časti, ale miesto tohto predelu sa menilo, bolo podriadené prídu výpovede. Tu napokon došlo – k veľmi rozšírenému v neskoršom období – obmedzeniu alebo vypusteniu interpunkcie.

Najväčšie možnosti sa však zjavili v avantgardnom hnutí. Z jednej strany ich otvárala poézia **Adama Wazyka** (nar. 1905), z druhej – teória a prax krakovskej avantgardy.

Wazykov model spočíval na doslovnosti, na možnosti prenesenia všetkých jazykových prvkov na svet predmetov. A bol to mnohoplánový model. Vznikalo tu napätie medzi „ja“ – lyrickým hrdinom a „ja“ – subjektom výpovede, medzi jazykom literárnym a jazykom obecným, medzi časom minulým a časom prítomným. Pozornosť vzbudzuje aj asketickosť výpovede, takmer úplná rezignácia na metaforické vyjadrovanie. Básen je vnútorným monológom lyrického subjektu, stojí na uvoľnenom pohybe voľne za sebou zostavených predstáv a obrazov. Znamenalo to novú koncepciu psychiky ako neplynulého toku spomienok a dojmov, postrehov a psychických obsahov, ktoré uvádzajú do pohybu. Taktom môžeme zrekonštruovať trojrozmernú situáciu predmetu: iba vo vzťahu k nej všetky zložky básne dosahujú súvislosť. Niektoré básne sú akoby správou zo života ulice (napríklad *Elektrická* zo zbierky *Senafory*, 1924).

Na druhom póle stál Peiperov model, ktorý proti modernistickej náladovosti postavil nie konkrétne, doslovné, ale prostredkovanosť, hľadanie ekvivalentov. Tento model mal intelektuálny charakter bez situácieho zdôvodnenia. Bolo to však extrémne stanovisko. V Przybošom systéme, ktorý prevzal jeho idey, zjavujú sa totiž obrázky dvojakého druhu: popri takých, ktoré možno pochopiť iba v intelektuálnej rovine, aj také, ktoré celkom jasne spresňujú časovo-priestorovú situáciu podmetu.

Okolo roku 1930 dochádza k obratu. Existenciálne motívy sa zjavujú takmer u všetkých vtedy tvoriacich básnikov. Dochádza k premenám v tvorbe trocha starších poetov. Zjavili sa pokusy o nové syntézy, komplexný pohľad na problém osobnosti. To, že sa proti svetu stavia vlastný systém významov, pokus o nájdienie poriadku, to všetko viedlo k apoteóze hrdinstva, k oslave morálnych hodnôt. Prvky sveta nadobúdali význam vzhľadom na hodnoty, ktoré predstavujú, a ktoré bolo treba spojiť do nového systému. Jazyková doslovnosť sa opúšťa v prospech výpovedí, ktoré dávajú do pohybu dodatočné významy výrazov. Tieto úsilia našli oporu v Peiperových požiadavkách zmenia citov, v modeloch aktívnej individuality, obsiahnutej v poézii krakovskej avantgardy dvadsiaty rokov, najmä v programovej poézii.

Tieto úsilia sa prejavili aj v nových vlastnostiach poézie **Juliana Przyboša** (1901–1970). Jeho básne z dvadsiaty rokov mali napospol rétorický charakter rečnického monológu. Opisovali istú skutočnosť alebo poučali o istých všeobecných pravdách, vyzývajúce súčasne k ich realizácii. Nový Przybošov básnický štýl sa predstavil už v zbierke *Sponad* (1930), predovšetkým v novej koncepcii lyrického subjektu. Uskutočnili sa návrat k prírode, ku krajinke, k erotike, zjavilo sa rozčarovanie z meštiskej civilizácie ako aj zo spoločenskej skutočnosti. Vodca-moralista prepustil miesto subjektu, ktorý sa svojou vôľou stavia proti obklopujúcemu ho svetu. Predmety sa ukazovali tak, ako ich tvorilo básnikovo úsilie; vydobýva z nich energia, ktorá v nich väzí (napríklad: *Nevybuchnutý hukot skál*). Zásada funkcionálnemu viedla k básnickému využívaniu mnohoznačnosti výrazov, čo bolo vzorom pre neskoršiu takzvanú lingvistickú poéziu. Témou bol často aktuálny emocionálny vzťah k minulým zážitkom:

*Tie isté hviezdy
vyšepali večer plný dôvery...**
(Večer zo zbierky Sponad)

Názov sa vzťahuje na konkrétne situáciu, v ktorej vystúpi lyrický subjekt. No už začiatok básne odkazuje súčasne na inú situáciu – z minulosti. „Tie isté hviezdy“, teda tie isté ako kedysi. Zrazu všetky prvky dostávajú akoby dvojité existenciu – v čase prítomnom ako okolnosti aktuálneho položenia subjektu, ale aj v čase minulom ako súčasť inej situácie, iného večera, privolavaného iba v spomienkach. Lyrický podmet je predovšetkým subjektom spomínajúcim, tu a teraz,

* Preložil Pavol Horov v knihe *Sestra v plameňoch*

ale súčasne – subjektom prežívajúcim vtedy, v rovnakých okolnostiach. Jeho prírodné emócie sa rodia v prúde spomienok; podobnosť vonkajších okolností otvára prúd spomienok. Avšak básen nie je len opisom minulých zážitkov, ale skôr pokusom vyjadriť svoj aktuálny vzťah k nim. Je pokusom uvedomiť si, v akej miere minulosť podmieňuje terajšie citové rozpoloženie subjektu.

Przybošova hrdina sa predstavuje v sérii postupov prebiehajúcich v jasne načrtnutom priestore. K ich spraveniu dochádza nie prostredníctvom jednotného opisu. Výrazy určujúce prvky týchto postupov vedú k tomu, do čoho sa spájajú s inými, vzťahujúcimi sa na psychologickú skutočnosť. Sú rozdelené po celej básni. No niet v texte ani jediného výrazu, ktorý by odkazoval na fragment iného priestoru než je ten, v ktorom sa aktuálne ocitá hrdina. Vzniká sírdna priestorová viziya. Jednotlivé metafory sú nepredstaviteľné, predstaviteľný je však celok, ktorý tvoria.

Przybošova poezia sa v tridsiatych rokoch čoraz väčšmi stáva hľadajúcim formu, vyjadrujúcim postavenie človeka vo svete. Umelecký obraz, ktorý básnik vo svojich skicách staval proti intelektuálnej a rétorickej Peiperovej poetike, mal vlastne zovšeobecniť, zvýrazniť časovo-priestorové postavenie subjektu tým, že ho ukázal v rozličných výškoch, z mnohých hľadísk. Každé z nich tvorí akoby odlišnú konštrukciu postavy. Nová viziya človeka u Przyboša – to je viziya človeka premenlivého, podmienečného. Rozdeleného na súčasnosť a minulosť (ako v básni Večer alebo Z Tatier), alebo rozoznaného rozličnými smerni svojej psychiky, ibaže v jednom časovom pláne (taká je napríklad básen Rovnica srdca alebo parížske básne zo zbierky s tým istým názvom – *Równanie serca*, kde oproti svetu západnej kultúry stojí hodnota spätá s prácou obvyčajného človeka – čo vyjadruje motív matky-sedliacky).

Dráma sa rozvíja súbežne s rozvojom divadla. Vzrast počtu divákov prináša so sebou nové potreby. Stefan Żółkiewski uvádza, že napríklad roku 1929 navštívilo zábavné varšavské divadlo spolu 1 200 000 divákov, dramatické divadlo 1 150 000. Všeľpolský priemerný rok 1929 obsahoval dvesto tisíc divákov denne v kinách a divadlách celej krajiny. Tento fakt priniesol celkom novú situáciu, aj keď jednotlivé hry zriedka prekročili počet 50 predstavení.

Najväčšiemu záujmu sa tešili jednak najambicióznejšie inscenácie, jednak zasa bulvárne hry. Zjavne sa vyformoval dvojskupový systém publika. V rokoch 1918–1939 dochádza k skvelému rozkvetu poľského divadla; znamenití režiséri za spoluúčasti veľkých hercov a scénografov formulujú totiž nové umelecké koncepcie. Najvyššie ambície smerovali k tomu, aby si poľská scéna osvojila veľký romantický repertoár, ktorý nebolo možné hrať v podmienkach neslobody. Tak vzniká idea Leona Schillera, idea „monumentálneho divadla“, dramatickosti veľkých zborových scén, odohrávajúcich sa na otvorenom priestore, ktoré ponúvala tu s novými scenografickými nápadiami, akými sú napríklad hra svetiel (slávne inscenácie Dziadow, Kordiana, Niebożskej komédie). V neskorších rokoch sa posilňuje aj tendencia politického angažovania scény. Na javisku divadla Ateneum ju realizuje Stefan Jaracz.

(360)

Po roku 1926 nastáva rýchly rozvoj aj rozličných iných foriem scénickej činnosti – rozvoj divadielok, kabaretov, revue. Najmä vo väčších mestách majú naposol komerčné ciele a populárny repertoár. Súčasne však dochádza k rozvoju ochotníckeho divadla, ktoré postupne zaplňuje celé Poľsko.

V tom istom čase sa rozvoj literatúry začína spájať s rozvojom nových prostriedkov masovej komunikácie – s rozvojom rozhlasu a filmu. Najsilnejšie sa to odraža na profesionálnej situácii spisovateľov, z ktorých mnohí nadviažu s týmto inštitúciami viac alebo menej silnú spoluprácu. Tento jav sa ešte výraznejšie prejaví v tridsiatych rokoch. Vplyva to aj na literatúru, najmä na drámu – vznikajú nové žánre, určené práve uvedeným formám informácií. Roku 1937 poľské rozhlasové stanice uviedli dovedna 394 rozhlasových hier. Literárne relácie sa vysielali v rovnakých termínoch, čím sa začali formovať nové zvyky príjemcov. Mnohí spisovatelia začali spolupracovať s filmom. Priznačný môže byť príklad Anatola Sterna, autora niekoľkých desiatok scenárov. Filmy sa realizujú podľa pôvodných scenárov, alebo sú adaptáciou klasických literárnych diel – Mickiewiczovho Pána Tadeáša, Żeromského Predjaria, Reymontovej Zaslúbenej krajiny.

Situáciu drámy podmienuje iste činitele ako situáciu divadla. Dvojkoľovosť dramatickej produkcie sa výrazne prejavuje najmä v dvadsiatych rokoch. Na jednej strane plodná a remeselná zručnosť spisovateľa dodávali ľahké populárne hry prinášajúce zisky (ako to robil napríklad dlhoročný predseda ZAIKS-u Stefan Krzywoszewski), na druhej zasa – prejavili sa pokusy obnoviť drámu, napríklad hry Stanisława Ignacyho Witkiewicza alebo dramatický debut Witolda Gombrowicza *Iwona, księżniczka Burgunda* (Iwona, burgundská princezná, 1936).

Súčasne však naďalej tvoria spisovatelia, ktorí získali pevné pozície už v predchádzajúcom období. Stefan Żeromski napísal v tom čase niekoľko hier (*Ponad śnieg bielszym się stanie* – Stanem sa belším ako sneh, 1921, hraná 1919; *Biała rękawiczka* – Biela rukaviczka, 1921; *Turoń*, 1923), v ktorých sa pokúša nájsť spojivá medzi oslobodeným Poľskom a jeho historickou minulosťou, a súčasne poukazuje na nebezpečenstvá, ktoré hrozia z nerozrišených sociálnych konfliktov medzi dedinou a šľachtickým dvorom. V Turoňovi pripomenul tragické udalosti halických búrrok z roku 1846, keď sa povstalecké prípravy šľachtických revolucionárov utopili v krvavom mori sedliackej vzbury. V dráme Stanem sa belším ako sneh silne skomplikovaný problém kritivy, viny a výkúpenia sa autorovi stáva priležitostou, aby na scénu uviedol boľševického komisára. No najväčšiemu uznaniu sa dostalo hre *Uciekla mi przepióreczka* (Uciekla mi prepelička, 1924), v ktorej sa autor vrátil k hlavnému motívu svojej tvorby. V osobe hrdinu hry Przeleckého predstavil šľachtetného intelektuála, ktorý sa podobral na významnú spoločenskú iniciatívu (letné kurzy pre dedinských učiteľov) a zrieka sa osobného šťastia v prospech vecí, s ktorou je spätý.

Karol Hubert Rostworowski (1877–1938) vo svojej tvorbe rozvíjal modely symbolicko-expresionistickej mladopoľskej drámy. Jeho hry mali prevažne charakter agitačno-politický a nevydržali skúšku

(361)

javiska, ako napríklad *Anychnyst* (1925). Dodnes však hrajú jeho hru *Niepodziatka* (Prekvapenie, 1929), v ktorej Rostworowski predstavil udalosti poľskej dediny, ale štylizoval ich na spôsob gréckej tragédie.

Hodno pripomenúť, že popri Žeromskom a Rostworovskom tvorivo aktívni boli vtedy spisovatelia: G. Zapolska, T. Rittner, W. Perzyński.

Hlavné premeny drámy spočívali v tom čase v odklone od naturalizmu ako faktografického opisovania, a to tak v obraze prostredia, ako aj v biologickej motivácii ľudských činov. V dramatickej tvorbe sa teraz uplatňovala psychologická problematika (prehľbovala sa analýza motívov konania). Týmto smerom sa napríklad vo svojich hrách uberala Zofia Nałkowska (*Dom žen*, 1930; *Deň jeho návratu*, 1931).

Ludwik Hieronim Morstin (1886–1966), autor hry *Obrona Kasintypy* (Obrana Xantipy, 1939), vo svojej bohatej tvorbe konfrontuje dávne kultúrne modely so súčasnosťou. Jarosław Iwaszkiewicz spracúva tému umelca a umeleckého prostredia v hrách o Chopinovi (*Leto v Nohancie* – Leto v Nohante, 1939) a o Puškinovi (*Maskarada*, 1938), **Stanisława Przybyszewska** (1901–1935) píše drámy o veľkej francúzskej revolúcii (*Sprawa Dantona* – Dantonov problém, 1931; *Terminator*, 1925), ktoré však dosiahli úspech až v poslednom čase.

Na citlivú psychologickú analýzu sa vo svojej tvorbe podobal **Jerzy Szaniawski** (1886–1970). V predchádzajúcom období debutoval ako novelista, v medzivojnových rokoch získal uznanie verejnosti svojimi hrami. O ich úspech sa zaslúžili aj inscenácie v divadle Reduta, ktoré viedol Juliusz Osterwa. Szaniawski spojil komediálnu formu s psychologickými prvkami, využíval fantastiku, paradox, grotesku.

Szaniawského diela konfrontovali skutočnosť so snami. Neuspokojovali sa však iba povrchným zachytením každodenného života alebo odhalovaním nemožnosti realizovať ideály. Ukázalo sa totiž, že pravda je zložitejšia, že svet, v ktorom človek žije, nemá iba materiálny, ale aj psychický charakter; že ľudské túžby majú aj objektívne črty, pretvárajú sa do jednej zo súčastí skutočnosti.

V dráme *Żeglarz* (Námorník, 1935) hrdina, prichádzajúci do malého mestečka, odhaľuje, že veľký hrdina, ktorého tu uctievajú, kapitán Nut, nebol v skutočnosti taký, za akého ho pokladajú, jeho život bol iný, než mu po rokoch pripisuje legenda. Keď však narazi na odpor voči svojej demaskovacej akcii, dáva sa napokon presvedčiť, a nielenže zanecháva svoju činnosť, ale dokonca zaplatí orchester, ktorý má hrať na slávnosti odhalenia pomníka na počesť „námorníka“. Ideja hry je obsiahnutá v slovách starostu: „Ide o to, aby sa chudobný duchom obohatil pohľadom na krásu, vyzárujúcu z nádhornejšej postavy, nebratríčkoval sa s hrdinom a nepríhovárval sa mu; Nože si štrngnime, starý! Je to teda hra o zušľachtujúcej funkcii hlúzi premenených na kolektívny mýtus. Konflikt nemá tragický charakter, riešenie je skôr kompromisné, zmieriť. Prevláda tu atmosféra tajomnosti, nejasných symbolov, narážok, nápodvedí. Szaniawski nedáva jednoznačné riešenie ani hodnotenie: predstavuje motívy konania mestskej rady, ktoré z inej perspektívy, z pohľadu prírodzieho mohli vyzerať ako obvyčajné klanstvo. Ale

súčasne odhaľuje monotónnosť všedného života a z nej vyplývajúcu potrebu skräšľovania, krásy.

Najoriginálnejším zjavom v dramatickej tvorbe tohto obdobia bol **Stanisław Ignacy Witkiewicz**. Tento mysliteľ a románopisec, teoretik kultúry, svoju katastrofickú víziu minulosti najplnšie rozvinul v drámach.

Witkiewo drámy sú skonštruované akoby z ustáleného repertoáru postáv. Sú to – ako ich vymenúva Konstanty Puzyna v predhovore k súbornému vydaniu hier – „titanský vodca, tyrán, umelec alebo vedec, perverznej hetera z vyšších kruhov, sladké dievčatko s dvojnásadne, nainovou tvárikou“. Sám autor ich charakterizuje takto: napríklad Tumor Mozgovič, vedec-učenec, „veľmi slávny matematik nízkeho pôvodu“ je „obor urastený ako býk. Buvoľe čelo, na ktoré mu padá plávajúca hriva zmravených vlasov. Nádhorne oblečený“. Jeho žena Flamen-drína je „skvele rozvinutá, napudrovaná. Čistá rasa, príťažlivá“. Podobnosť typov poukazuje na „stereotypnosť“ hrdinov, na to, že sa im nedostalo možnosti spontánneho zážitku. Medzi človeka a svet, medzi ním a iných ľudí sa totiž vtáča hotová schéma kultúry, ktorú stačí iba v danej situácii zopakovať. Ale súčasne je zachytené nielen splošenie, vnútorná chudoba človeka, ale skompromitované sú aj konvencie. Vo Witkiewiczových hrách rovnako ako aj v jeho románoch, zrážajú sa medzi sebou stereotypy pochádzajúce z rozličných kultúrnych sfér práve preto, aby sa odhalila ich šablonoitosť, nepriateľnosť k novej situácii.

Ak ide o situácie, tie sú zasa výsledkom životnej réžie hrdinov; keďže okolo seba nenachádzajú podnety na prežitie metafyzických vzruchov, komplikujú udalosti. Všetky ich činnosti nesmerujú k praktickému cieľu, nesledujú dosiahnutie určitého úspechu; sú hľadáním „skutočného zážitku“. Ozajstnú cenu má iba odhodnenie starosti o každodenný život.

Hrdinovia z vlastných citov, z vlastného postupovania, z myšlienok a vášní „stavajú umelé celky, rovnako ako umelec ukladá zvuky, farby a významy do doteraz neznámych kompozícií“, píše Jan Błosiński. Tragickosť ich situácie je v tom, že sú to úsilia už vopred odsúdené na porážku.

Ešte aj z iného hľadiska pripomínajú Witkiewiczove drámy konštrukcie postavené z prefabrikátov – priam sa v nich hemžia narážky a citáty nadväzujúce na rozličné literárne i neliterárne diela, na schémy i symboly kultúry. Týka sa to nielen postáv, ale aj príbehových a situačných prvkov. V hre *Szewcy* (Šuštři) vchádza na scénu „obor Chochol“, ktorého postčuje starý Sedliak i mladý „Sedliček“, „za ním prichádza dedinská dievka veľkou táčou. Krakovské obľecenie“. Je to priam akoby zopakovanie Wyspiańskiego. Zvlášť to vidieť v štylizácii sedliackeho nárečia – Sedliček dokonca vyhlasuje:

*Trawiet! chceme jak Wyspiański,
nie moderne, chuligánsky.*

Nakoniec však Čeladník vyhlási, že tu ide o „zastarané symboly“

a sedliakov vyhánajú. Sajatán zasa reční, používajúc pritom modernú socialistickú terminológiu: „Tak sme teda vyriešili sedliacku otázku – no!“ Neskoršie zasa z chochoľa spadne „chochoľ háv“ a vysvitne, že je to Pánča vo fraku. Pánča-Chochol vracia, „ľškajúc sa kňážnej“:

„Pani Iréna, vy sa tak krásne smejezte, teda poďme tancovať – teda to je *chvilla*, ktorá sa nikdy nevráti, a to fantastické, báječné tango, no teda, česné slovo...“

Je jasné, že tu ide väčšmi o zmes rozličných stereotypov národnej predstavitosti než o čisto literárne otázky. Prejavuje sa to zjavne v skoršom Witkiewiczovom diele *W malym dworuku* (V malom dvorci, 1921), ktorého titul súčasne pripomína Rittnerovu hru V malom domčeku i mýtus „malého dvorčeka“, ako domény sedliackosti, miernosti, rodinných citov. Witkiewicz vkladá do scenérie Prízrak matky, ktorá sa zjaví medzi normálnymi ľuďmi a zúčastňuje sa na akcii – dokonca popíja aj kávu. Autor pridáva aj motív nevery, ktorej sa matka dopustila ešte za živoťa s primitívnym úradníckom Kozdromom a s veršotepcom Bratancom – v narkotickom spánku. Nie je tiež hneď jasná otázka matkinej smrti. Až v priebehu hry sa vysvetlí, že manželku pohrženú do spánku po ópiu, ktoré uživa, zastreli manžel Anastazy Nibek, aby utavil od bolesti žene, chorej na pečeň.

Scénické prostriedky, ktoré používa Witkiewicz, možno prirovnať k takým, aké sa neskoršie uplatňujú v absurdnom divadle (najmä u Ionesca). Sú to prostriedky grotesky. Slúžia na rozbitie masky zdaniľivosti, na odhalenie skutočného obsahu predstavovaného sveta a jeho postáv. V hre V malom dvorci autor dosahuje svoj cieľ prostredníctvom veľmi jednoduchej motivácie.

Prízrak ako všetky prízraky je pravdovravný, preto odhalí všetko, čo vie o minulosti. V prítomnosti Kozdrona vyhlasuje manželovi: „Bola som jeho milenkou.“ Pripomína aj sprostredkovateľskú úlohu druhého úradníčka: „Sami ste mi predsa vybavovali schôdzky s ním, pán Maszejko.“ Atmosféra je nezvyčajná už vzhľadom na to, že sa na scénickej akcii zúčastňuje Prízrak. A nezvyčajná je aj preto, že partneri sa prispôbujú situácii, do ktorej sa dostali a tónom spoločenskej konverzácie rozprávajú o zradách, klanstvách, previneniach. Na túto nezvyčajnosť reagujú normálne, všedne. Zjavujúci sa Prízrak vitajú dievčatká kritikom: „Och, mama, ty si prišla!“ Pán Maszejko ju víta s úsmevom: „Ojoj, čo to vidím? Mlhostivá pani? Dobrý večer, dobrý! Ako služi zdravíčko?“

Mýtus o malom dvorci sa rozbieha. Predsa sa však podchvíťou zjavujú jeho súčasti. Musia sa zjavíť, aby sa o to silnejšie číral kontrast s priebehom akcie. Stačí, aby na javisku Prízrak nebol, a človek hneď začne veriť, že je to príbeh o smútnacom vdovcovi s dvoma dcérkami, ktorému umrela milovaná žena. Tak ako veršuje Bratanec:

*A taký mal byť príjemný ten milý podvečer
na tom v stromoch ukrytom malom dvorci ver.*

Napokon dievčatká vypijú jed, ktorý im odporúča matka, otec spácha samovraždu, zúfajúc si pritom, že „akurát vtedy ma to musí stihnúť, keď je oblie po 162 a ja by som mohol byť bohatý človek a dať im všetko.“ Nakoniec, keď scénu opúšťajú živí ľudia, Prízrak vedie pod pazuchou Nibka, „oblečeného do bieleho prestieradla“ a na dané znamenie odchádzajú za rodičmi aj dievčence.

Witkiewiczova dráma má zjavné expresionistické prvky – zjednodušenie postáv, ich redukciu na funkcie, čo sa ukáže napríklad v tom, že ich mená sú nahradené názvami (ako Pánča), alebo sa používajú významové prízviská. K tomu pristupuje redukcia spoločenského psychologického pozadia, ako aj redukcia prostredia. Takto sa narúša tradícia naturalistického divadla v prospech veľkého, akoby „nadhábertu“ ideí. Súčasne sa zjavujú prvky grotesky, ktoré už ohlasujú nasledovníkov – Gombrowicza a Mrożka. Tie groteskové prvky zabezpečujú trvalú životnosť Witkiewiczovmu divadlu, jeho renesanciu v posledných rokoch. Witkiewiczove hry sa po vojne hrali takmer na celom svete, práce o nich vychádzajú v mnohých jazykoch.

IV. V TRIDSIATYCH ROKOCH

Druhé desaťročie má už iný charakter. Kým dvadsiate roky sa začínali v atmosfére optimizmu a nádeji, teraz čoraz väčšmi silnejú obavy. Ešte k májovému prevratu roku 1926 sa viazali isté ilúzie. K ozajstnému zvratu v politických náladách dochádza až po voľbách roku 1930. Brutálne zatváranie poslancov opozície, ich neoprávnené väznenie, ich šikanovanie a tortúry, bezohľadné metódy, aké sanácia používala pri volebných bojoch roku 1930 – to všetko vyvolalo nepochybný otras v spoločnosti, ktorá ešte mala ilúzie o poľských vládnach. Rok 1930 znamená výrazný predel v politických náladách, súčasne však aj v rozvoji spoločenských, umeleckých a iných programov. Spisovatelia, umelci, vedci z rozličných stredísk prednášajú svoje protesty.

Odhalenie diktátorského charakteru Piłsudského vlády zrušilo poslednú vieru v to, že ďalší rozvoj slobodného Poľska samोčinne rozreší sociálne problémy. Hospodárska kríza vyvolávala nedôveru k masochizmom svetového kapitalistického systému. Civilizačné utópie sa už nedali dlhšie udržať. Takto klasajú aj optimistické premisy Krakovskej avantgardy. V Peiperovej tvorbe badať výrazný obrát k sociálnej problematike, tak je to v básňach *Kronika dnia* a *Nia przykłada*, ktorú venoval brzeskej otázke.⁴⁷

Pre tridsiate roky nie je podstatný konflikt medzi úsilím po autonómii umenia a medzi ideálmi spoločenskej služby. Dôležitejší je konflikt medzi rozličnými smermi politického zaangażovania. Na pozadí odohrávajúcich sa politických javov, ako aj dôsledkov svetovej hospodárskej krízy prebuhuje sa proces spoliehnutia kultúry, ktorý má napokon v tomto období celoeurópsky rádius. Počiatkom tridsiatych rokov dochádza k novým zmenám v situácii kultúry. Mohnutnejú nové

oblasti umeleckej produkcie: film a rozhlas, mnohé časopisy dosahujú náklad presahujúci 200 000 exemplárov. Na jednej strane sa sanácia usiluje o „zošitárenie“ kultúry, na druhej zasa — opozícia sa pokúša nasýtiť ju vlastným obsahom.

Súbežne sa prehlbovala politická zaangažovanosť, ale aj diferenciácia literatúry, formovali sa nové tendencie a skupiny. Od roku 1932 sa zjavuje veľa diel, ktoré spracovávajú najvážnejšie spoločenské problémy. Už predtým, podľa vzoru hesiel takzvanej literatúry faktu, v tom čase veľmi živej v sovietskej literatúre, s ktorou zoznamovala spoločensko-literárna tlač lavice (Dzwignia, 1926—1927; Miesięcznik literacki, 1929—1931), stúpol záujem o reportáž a memoáre, o všetky formy dokumentarizmu. Roku 1932 vyšiel *Pamiętnik bezrobotnych* (Pamäti nezamestnaných) a roku 1935 vydané *Pamiętniki chłopów* (Pamäti sedliakov) získali cenu časopisu Wiadomości literackie. Roku 1933 vznikla literárna skupina Przedmieście, v ktorej hlavnú úlohu mali Helena Beguszevska a Jerzy Kornacki. Títo spisovatelia si uložili za cieľ pozorovať a skúmať sociálny život, obrátili sa k skutočným každodenným udalostiam, ktoré opísovali s mimoriadnou podrobnosťou. Vzdať sa atraktívnej fabuly a literárnej fikcie.

V tom istom roku (1932) vyšiel román Leona Kruczkowského *Kordian i Cham*, ako aj nová zbierka básní Władysława Broniewského *Troska i pieszcz* (Starosť a pieseň).

Koncom dvadsiaty rokov prebiehala na sľupcoch literárnych časopisov mimoriadne bohatá diskusia o takzvanej proletárskej literatúre. Teraz sa táto tendencia čoraz výraznejšie prejavila aj v tvorbe. Popri autoroch Troch sály revolučný prúd v poézii predstavovali aj **Marian Czuchnowski** (nar. 1909), **Edward Szymański** (1907—1943), **Lucjan Szenwald** (1909—1944).

Władysław Broniewski (1897—1962) sa stal takmer synonymom polskej revolučnej poézie. Je autorom mnohých básní, ktoré boli pre niekoľko pokolení nenahraditeľnou formou zážitkov Poliak-revolucionára. Bol vychovaný v rodine s povstaleckými tradíciami, neskoršie bol účastníkom Strelica,⁴⁸ prešiel légiami i vojenskou akciou roku 1920, zažil aj rozčarovanie, také blízke zážitkom Cezaryho Baryku, ale nosil v sebe aj túžbu po veľkej, všetko pretvárajúcej ideji a — natrvalo sa spojil s komunizmom.

Pre Broniewského poéziu je charakteristická koexistencia dvoch rozdielnych vrstiev: osobnej a sociálnej. Viazé ich rovnaká koncepcia lyrického podmetu, prijímajúceho romantický model poézie, v ktorej zážitky lyrického „ja“ priamo súvisia s biografiou a slovo slúži na bezprostredné vyjadrenie a pomenovanie citu. V tejto poézii — vzhľadom na jej dvojvrstovosť — spájajú sa dva spôsoby výpovede, niekedy dokonca v tej istej básni — vyznanie a manifest. Sociálne problémy tu totiž nie sú predmetom abstraktných teoretických úvah: alebo sú v ráhnom zväzku so životopisom, alebo prechádzajú cez silný filter emocií a stávajú sa akoby prvkom duchovného života subjektu. Prvý typ poézie reprezentuje napríklad *Magnitogorsk albo rozmowa z Janem* (Magnitogorsk alebo rozhovor s Janom) zo zbierky *Krzyk ostateczny* (Posledný výkrik, 1939):

*Sedíme s Janom, my z trinásťtej cely,
na radnici uprostred mesta,
pred troma dňami nás spolu vzali,
zavreli, držia, a basia.*

Po tomto začiatku rozširuje autor zorný uhol, dochádza k záveru, ktorý by sa v abstraktnom jazyku dal vyjadriť ako „poukazanie na medzinárodný význam socialistickej výstavby v ZSSR“. Spoluväzený totiž čerpá svoju odvalu vytrvať práve z toho, že „v Magnitogorsku sa dnes zapalujú dve vysoké pece“. Šero svitania sa v „trinásťtej cele“ rozjasňuje:

*A planuli vo vyšetrovacej väzbe
veľké pece Magnitogorska.*

Na ukážku druhého typu uvádzame poslednú strofu básne *Pionierom* (zo zbierky *Dymy nad miastem*, 1926):

*Nech blúša do hrude — nepraskne.
Hoc v ústach krv máš, vydrž len...
Bude raz jasne a krásne,
radosť a spev a šťastný deň.*

Broniewski písal svoju poéziu s myšlienkou na dorozumenie s prijímateľom. Urobili to bezprostredným zvratom (apelom, výzvou — ako v básni Pionierom), podčiarknutím zväzku s adresátom, používaním kolektívnej formy „my“. Avšak najdôležitejšie boli zásady v oblasti poétky: zavedenie všedného hovorového jazyka aj so zvratmi, ktoré sú preň charakteristické; nadviazanie na romantickú básnickú tradíciu aj s používaním najpopulárnejších národných symbolov a mytív; tradičná, pravidelná verifikácia, zjednodušenie metatary.

Idey romantizmu a príklad Žeromského hrdinov vyúsťujú u Broniewského do jediného modelu osobnosti. Charakterizujú ho: jednota spoločenských a osobných zážitkov, bezprostredné emocionálne, nielen racionálne chápanie spoločenských problémov a predovšetkým hrdinská koncepcia človeka. Kategória povinnosti, to, čo je potrebné, dostáva sa do protikladu s vnútornou slabosťou, s psychologickou depresiou človeka. Už sme to videli v citovaných básňach. S tým súvisí motív „cesty“ (najmä „vojenskej cesty“) a motív ciela („dójdemia“). Vzniká model nezlomného človeka, súčasného Prometea-revolucionára, víťazaceho nad samým sebou, verného svojim ideálom a bojujúceho o ne s nepriateľmi i so zlým osudom.

Román **Leona Kruczkowského** (1900—1962) *Kordian a cham* patril medzi najslávnejšie knihy medzivojnového obdobia. Vyvolal najväčšie diskusie. Predovšetkým preto, že bol manifestáciou nového, hlboko premysleného vzťahu k histórii, pokusom o nový marxistický výklad polských dejín, skúmaných „zo zorného uhla pracujúcich mäs“. K tomu sa bolo treba — podľa vlastných slov Kruczkowského — „prebít

cez sieť legiend, omylov a medzier oficiálnej histórie“, okrem toho oslobodit sa od „velkých, skvelých, lákavých vplyvov romantikkej literatúry“. Vedúcou myšlienkou tu bola koncepcia „dvoch vlastí“ – šľachtickej a sedliackej. Román stojí na historických materiáloch, najmä na pamätiach Kazimierza Deczyńskiego. Ako napísal autor v úvode k svojmu románu, jeho úloha spočívala „predovšetkým v tom, že organizoval a zdynamizoval historické materiály, zoskupené okolo zvolenej tematickej osi“. Súhlasne s príjatom koncepciou hrdinom románu je Kazimierz Deczyński, učiteľ, pochádzajúci zo sedliackej rodiny. Zachytáva sa tu aj bieda dediny, zamorenej dažďovými exekúciami, vystavenej na milosť i nemilosť šľachticov, pánu Czartkowskému, zobrazuje sa svojvóľa šľachty, triedny charakter miestnych úradov. Deczyński, v úsilí pomôcť svojej dedine píše v jej mene petíciu cárovi. No jeho úsilie je márne, ako vzbúrenca ho vezmú k vojsku.

Na druhej strane, v opozícii k postave Deczyńskiego – „chána“ stojí v románe Feluś Czartkowski – Kordian, syn majiteľa dediny, účastník sprisahania kadetov. Konšpirácia sa tu predstavuje nie ako vlastenecké hnutie, ale ako čin, podmienený túžbou po postupe, ktoré vzhľadom na dlhotrvajúci mier v armáde pozastavili. V symbolikkej záverečnej scéne románu, v „novembrovej noci“, Feluś vyzýva Deczyńskiego, aby sa zúčastnil na povstaní. Dostáva takú odpoveď:

„*Mňa nezaujímá vaša revolúcia, pán kadeti... Mójho otca váš otec bičom vyšibal... pamätám sa na to!*“

Feluś nato udiere Deczyńskiego pažbou pušky.

Je to kniha impulzívna, polemická, niekedy vari až nespravodlivá. Napokon, Kruczkowskému z rozličných strán vyčítali, že až priveľmi zjednodušene predstavil príčiny povstania. Ibaže Kruczkowského zámerom nebolo napísať historický traktát. Chcel jasne ukázať novú koncepciu dejín. Preto voviedol do svojho diela mnoho postáv alebo situácií, nadväzujúcich – na zásade narážok – na veľkú tradíciu vlasteneckého príjdu polskej literatúry – od Słowackého Kordiana a Mickiewiczových balád, cez motív „vojaka-tuláka“ u Żeromského, až po Wyspiańskiego Novembrovú noc. Bola to kniha s aktuálnymi politickými črtami, ukrytými pod rúškom histórie. Kruczkowski tu podal novú formulu historického románu: na rozdiel od historického dobrodružného románu obmedzil fikciu; predstavil najmä spoločenské, triedne a nie psychologické motívy ľudského konania.

Význam románu je teda v tom, že prináša nový pohľad na dejiny, ale aj na súčasnosť. Prítom súpenci i protivníci súhlasne uznali jeho vysokú umeleckú úroveň. Stal sa jedným z dôležitých činiteľov prebúdania politického vedomia dediny i radikalizujúcej sa inteligencie. Upozorňoval na postavenie dediny, ktorej sa najostrejšie dotkli dôsledky veľkej krízy a ktorá najväčšími proti nej vystupovala (v krvavých udalostiach v rzeszowskom kraji roku 1932 zahynulo niekoľko desiatok osôb).

Roku 1935 vydal Kruczkowski svoj ďalší román *Pawie pióra* (Pávie perá). Aj v ňom rieši aktuálne problémy polskej dediny a ich pozadím je

zasa minulosť. Tentoraz to boli roky bezprostredne predchádzajúce prvú svetovú vojnu. Postava Jakuba Smotra, sedliackeho poslanca v sneme, symbolizuje tu zmeny, ktoré nastali v ľudovom hnutí, prechod na pozície diplomacie a kompromisu. „Ale aby naše ľudové hnutie bolo – ako to niektorí chcú – čímsi akoby hlbokou brzdou, ktorá by oddelovala sedliacky stav od ostatného poľského národa, s tým nikdy nebudem súhlasiť“, hovorí Smoter. Pomocou dedinského pisára Płonku, s použitím demagogicky nadnesenej argumentácie, uskutočňuje sa vo Wierzchowiciach vyvlastnenie spoločného obecného majetku v prospech bohatých sedliakov. Román zachytáva teda rozvrstvenie dediny a súčasne – upozorňuje na jestrovanie dvoch prúdov v ľudovom hnutí.

V ďalšej svojej knihe *Siła* (Osíla, 1937) spracoval Kruczkowski problém nezamestnanosti inteligencie a jej následky deformujúce psychiku.

So zvláštnym položením dediny a s jej významom pre všeobecný politický stav krajiny súvisel vznik dedinského príjdu v literatúre. Tento jav mal dvojaký charakter. Z jednej strany šlo o to, aby sa spisovateľa zaujímali o problematiku dediny a sedliackeho života, z druhej zasa problém súvisel so vzdelaneckým postupom sedliackych synov. **Wanda Wasilewska** (1905–1964) v románe *Ojczyzna* (Domovina, 1935) ilustrovala tézu, že národné oslobodenie neprineslo nijaké zmeny v postavení sedliakov. V záverečnej scéne predstavila však to najdôležitejšie: hrdina diela Krzyśiak pochopil, čo sa zmenilo, keď pozrel do synových očí „plných nenávisti“. Sem možno zaradiť aj **Jalu Kurka** (1904–1984), ktorý v románe *Grypa szaleje* v *Naprawie* (Chrypka zári v Náprave, v slov. preklade Epidémia) vytvoril sugestívny obraz dedinskej biedy, v ktorej „pol dediny nikdy nepilo kávu ani čaj, a tri štvrtiny obyvateľov ešte nikdy nebolo od dediny ďalej ako desať kilometrov. Takmer nik tam nepozná vynález cukru“.

Vina spisovateľov sedliackeho pôvodu zasiahla najmä poéziu. Okrem Mariana Czuchnowského vyniká **Stanisław Czernik** (1899–1967). Dožadoval sa poézie, zachytávajúcej pravdu skutočných zážitkov. Okolo Czernika sa zorganizovala skupina básnikov, prevažne sedliackeho pôvodu (**Józef Andrzej Frasiś**, **Czesław Janczarski** a iní), ktorí do medzivojnovovej poézie vniesli sedliacke realie. Hlavnou témou samého Czernika bola sedliackosť a s ňou súvisiace „psychické dedičstvo“, „rodová pamäť“. Spracúva konkrétne situácie dedinského života, krásu prírody a ľudskej práce; v jeho poézii vidíme „prírodu i obraz krajaja, poľskú chalupu i otcovskú prácu na poli“. Czernik tvorí mýtus rodnéj zeme, mýtus predkov, do poézie uvádza motívy lúk, koní, zvernat, pluhov, motív upracovanej ruky atď.

Czernik vďačil za svoje postavenie najmä tomu, že po veľa rokov vydával vlastný časopis *Okolica poetów*, v ktorom rozvíjal koncepcie takzvaného autentizmu.

Jedným z najlepších spisovateľov sedliackeho pôvodu v tridsiatych rokoch bol **Stanisław Piętak** (1909–1964). Ako básnik sa vyformoval pod vplyvom avantgardy, ktorej vďačil za schopnosť umeleckej stratky. Pre jeho poéziu bola príznačná mimoriadna konkrétnosť vize, priestorová presnosť, popretýkávaná však motívmi snovosti. To všetko potom

vytváralo obraz existenciálnych zážitkov. Za román *Mladosť Jana Kunegata* (1938) získal Piętaek Cenu mladých Poľskej akadémie literatúry. Román poznamenal lyrizmus a živlosť spomienok.

Voľba revolučných ideí bola pre mnohých spisovateľov ťažká, najmä vzhľadom na správy o rozvoji vnútornej situácie v ZSSR. Okolo roku 1930 vyhlasila dôvera v moc človeka nad históriou, čoraz silnejšie sa hlásia náklady úzkosti a strachu. K zjavnému vývinu dochádza v tvorbe spisovateľov, ktorí debutovali v predchádzajúcom období. Ich vstup do zreleho veku poznamenáva zánik vitalizmu, narastanie prvkov reflexie, niekedy aj ironie.

Postoje skamandritov charakterizuje umocňovanie klasicizujúcich prvkov. Podnetom ich básní sa stáva často, človek kultúry, ktorý oproti súčasnému pohanskému zrievaniu stavia tradície európskej civilizáciej tvorby“ (ako o Tuwimovi písal Głowiński).

Pokolenie, narodené okolo roku 1910, ktorého rozhodujúca životná skúsenosť súvisela s veľkou krízou a s vyostrením sociálnych konfliktov, pokolenie, ktoré poznalo labilnosť sveta a vyčítlo príchod veľkej katastrofy, odvracia sa od optimizmu dvadsiatych rokov, každodennosť sa mu zdá plytká a realizmus bevyznamnou pedantériou. Keď koncom tridsiatych rokov Ludwik Fryde formuluje jeho program, vloží doň predovšetkým požiadavku tvorivej kreatcie, morálne úsilie umelca, vzdorujúceho skutočnosti. Predmetom útku je pasivita, poznávací minimalizmus, obmedzenie sa na opis faktov, v koncepcii literárneho hrdinu nedostatok hrdinských prvkov, ktoré sa ešte nachádzali v tvorbe predchádzajúceho obdobia. Únik od realizmu sa uberá najmä dvoma cestami: metódou „tragickosti“ alebo „výsmechu“ (formulácia Kazimierza Wyku), čiže metódou zveličenia alebo grotesky. Prvý prúd súvisel s narastaním existenciálnej problematiky v próze a katastrofizmu v poézii. Reprezentujú ho Andrzejewski a Miłosz. Druhý prúd sa spájal s groteskou, žartom, výsmechom. Jeho reprezentantmi sú Gombrowicz a Galczyński. Prvý postoj je postojom Kasandry, druhý postojom bláznov.

Práve okolo roku 1930 poľská poézia plne využila možnosti, ktoré začalo avantgardné hnutie. Na urýchlenie uvedení premien vplývali aj heslá surrealizmu, hoci ho v Poľsku poznávali skôr z druhej ruky než z bezprostrednej lektúry, predsa však prichádzal pod heslami smelej obrazotvornosti, odhalovania skrytých obsahov psychického života.

V tridsiatych rokoch sa zrodili nové skupiny pokolenia: predovšetkým skupina Żagaristov a lublinských básnikov zoskupených okolo Czechowicza, potom krakovských avantgardistov a mladých varšavských básnikov z klubu S. Všeobecne sa označujú spoločným pojmom „druhej avantgardy“.

Situácia avantgardného hnutia bola v tomto období zvláštna: kým civilizáciu utopizmus, spoločný predchodcom, prestal byť aktuálny, tak zasa dedičstvo Zwrtonice bolo pre nástupcov čisto umeleckým programom. Napospol mu vyčítali formalizmus; poetické výdobytky sa teraz avantgardisti usilovali spojiť s výraznejším prístupom k spoločenským otázkam, so širšou historickou perspektívou alebo metafyzickou problematikou. Hlavné zásady avantgardnej poetiky (konštrukcia, prostred-

kovanosť, nová veršová forma) sa však uznávali za nediskutabilné. Boli východiskom k všetkým vystúpeniam a súčasne aj spojivom medzi nimi. Ludwik Fryde, ktorý staval generáciu vedhádzajúcu teraz na literárnu arénu proti predchodcom, proti „pokoleniu dobyvateľov, predstaviteľov víťazného mešťanstva“, písal, že jeho „generačným zážitkom je veľká európska kríza“. Z tejto krízy vyplynul u mladých otrasný pocit porážky, pesimizmus, vzbura proti súčasnosti i pokus o nový postoj, prispôsobený novým faktom. Doložme k tomu ešte nepokojnú spoločenskú a politickú situáciu v Európe a v Poľsku tridsiatych rokov. Predvídanie hroziacej katastrofy, predpoved o nej bola stálym motívom v tvorbe mnohých básnikov tohto obdobia. Ba čo viac – určovala aj ich postoj voči svetu. Videlia ich k ustavičným otázkam nielen o sile nadehádzajúcej búrky, ale aj o hodnote toho, čo malo byť zničené. Dnešný deň sa teda posudzoval v konečnej perspektíve tak, ako by mal byť dňom posledným. Zvonku nadehádzajúca záhuba bola cudzia a nepriateľská, vzbudzovala hrôzu. Proti nej básnici stavali hrdinský postoj, mužné vytrvanie v osudových protivenstvách (Żagaristi), útek do sveta mýtu, do selanky (Czechowicz), grotesku a výsmech (Galczyński).

Prvý z týchto postojov priniesol aj konkrétne voľbu v oblasti poetiky. Ak sa mal zdôrazniť hrdinský prvok, tak sa forma výrazu stávala „patetickou deklaráciou“ a „quasi epický zápisom“ (formulácia K. Wyku). Veľmi často sa však tieto formy spájali – vznikalo dielo s trocha väčším rozmerom, charakteristické narážkou v nadnesenom štýle. Vyjadroval sa ním hrdinský tragizmus bez viery vo víťazstvo. Odhiaľ pátos antickej tragédie, únik od výpovede v mene jednotlivca k výpovedi kolektívneho subjektu („my“), alebo k rozprávaniu v tretej osobe. Odhiaľ nedôvera k histórii a súčasne zdôraznenie opakovateľného charakteru dejinných katastrof. Obrazy prírody, zachytávané v kozmickom rozmere, mali dávať celku monumentálnosť.

*Náš dom je vbihy bielou krychlou v tmrké temno,
tancujú malé tievčanká v kvilieni tanga.*

Zahynie azda zem? Zahynie obrovská obloha?

Nie, Zahynúť musíme my.

(Cz. Miłosz, Dom mládencov)

Spomedzi básnikov, čo boli spätí s časopisom Żagary vydávanom vo Vline v rokoch 1931–1934, možno spomenúť *Czesława Miłosza* (nar. 1911), *Jerzyho Zagorského* (nar. 1907) a *Aleksandra Rymkiewicza* (nar. 1913). Predtucha katastrofy sa v ich tvorbe spájala s presvedčením o nestálosti, pomínutelnosti všetkeho, čo ešte jestvuje a je prameňom radosti. Používali na to minulé čas. Tak napríklad Rymkiewicz roku 1938 opisoval svoj „šťastný dom“:

*– stál šťastný dom
a nad ním rástla breza zelená
a za záhradou jedla stála pekná,
chmúra prebehla, voda žbinkla,*

*hmly uekali, very zaviali,
— spoza lesov volala ma čajka.
(Večery a rána zo zbierky Potoky)*

Pritomnosť, prenesená do minulého gramatického času, akoby už tiež patrila minulosti. Treba získak voči nej odstup, aby sme sa s nachádzajúcou metelcou stretli dôstojne.

Katastrofické akcenty boli silné aj v tvorbe jedného z popredných predstaviteľov poézie tridsiatych rokov, *Józefa Czechowicza* (1903–1939). Proti Peiperovmu optimizmu postavil nepokoj a nedostatok dôvery v civilizáciu. Hlavnú úlohu mala v jeho poézii opozícia medzi životom a smrťou — ako mierou hodnotí veci. Čoraz väčšmi v nej mohutnela predtucha valiacej sa záhuby, vyplývajúca z vojnových zážitkov a znásobená pozorovaním javov tridsiatych rokov. Uvádzame fragment povestnej básne *Bolest zo zbierky Numa czlowieczca* (Ľudská melódia, 1939):

*tak počúvať rev hladných národov
a je to iný hlas než hladných ľudí plač
skláňa sa večer sveta toho
nozdy vetria krvavý pôdnoj
z potopy horiacej*

opytáme sa navzájom kto je zač.

Časť motívom Czechowiczovej poézie bol protiklad dvoch sfér: sféry selanky a hrôzy. Mnohé jeho básne opisujú krásu dediny a provinčných mestiečok, často ich uvádza ako jeden prvok tohto protikladu. Tak to bolo v básni *Na dedine zo zbierky Kamien* (Kameň, 1927), v ktorej nachádzame pre autora Bolesť charakteristický protiklad medzi sedliackymi prvkami a blížiacou sa krúňavou, ale aj preňho priznanú hudoobnosť a náladovosť. Poézia je tu ochranným číntelom, majúciim upokojujúcu silu.

S avantgardou spájala Czechowicza skratkovitosť a voľné priradovanie obrazov. Z nadväzovania na Apollinaira a pod vplyvom nadrealistických hesiel mohla pochádzať jeho záľuba v motívoch sna. Czechowiczove básne sú niekedy čímsi, akoby správou o tom, čo sa stáva vo sne. Básnický subjekt je teda rozdvojený — je súčasne tým, kto spí, ale aj tým, kto pozoruje. V týchto, ale aj v iných básňach Czechowicz zachytil otázku autenticity sloveka, jeho totožnosti a odlišnosti. Poéziu chápal ako pokus o nájdanie harmónie medzi protikladnými prvkami. V odvekcom boji dobrá so zlom, života so smrťou, „chaos volá po usporiadaní“ ako napísal. „Koncepcia usporadúvania, pretvárania v celok súvisí s jednotou osobnosti“.

V druhej polovici tridsiatych rokov Czechowicz rozvíjal idey takzvanej čistej poézie, spočívajúcej na obrazotvornosti a na tvorení mýtov. Okolo neho sa zoskupil okruh básnikov, zväčša pochádzajúcich z Lublina, ktorí boli pod silným vplyvom jeho básnickej individuality.

Katastrofické momenty boli zjavne aj v tvorbe básnikov patríacich

k takzvanej druhej avantgarde, ako napríklad u Władysława Sebyle, Mieczysława Jastruna a Konstantyho Hildeonsa Gaczyńskiego. V Sebylej poézii prerážala obava a osamelosť z nepochopiteľného, cudzieho sveta. U Jastruna sa popri existenciálnych problémoch zjavujú aj náklady úzkosti, neurčito súvisiace s históriou.

Na pozadí poézie tridsiatych rokov si osobitné postavenie vyrobil **Konstanty Hildeons Gaczyński** (1905–1953). Hoci nezlavil z umeleckých kritérií, usiloval sa vytvoriť svojisky model populárnej poézie. Jeho zrelý štýl sa vyformoval okolo roku 1930. Spájajú sa v ňom lyrické prvky s humorom a groteskou, obľuba folklóru s hudobno-jarmočnými motívami a súčasne sa básnik odvoláva na kultúrnu tradíciu, na veľkých tvorcov hudby, literatúry, sochárstva, maliarstva. To, že zaujal postoj „umelca-bohéma“, znamenalo odstup od hrozivého sveta politiky a straníckych sporov. Rezignáciu na intelektuálnu analýzu vyvažovala chvála zážitkov „obyčajného sloveka“, návrat k všeobecne chápanému sentimentálnemu, najmä rodinnému citeniu vytvoril model sentimentálnej ľbosnej lyriky. Všetny detaili sa spájali s fantastikou. Monotonny život sa staval do kontrastu s vybdajenými svetmi (napríklad motív „šťastných ostrovov“), v ktorých jestvujú prosté a ideálne city. Gaczyński v sebe zjednocoval tradičné a novátorské prvky. V jeho básňach sa opakovalo veta jednoduchých akcesórií, ktoré — zostavené stále novším spôsobom a v novších kontextoch — prekrapujú predstavivosť. Pritom však dodržiava kompaktnosť zmyslu, nenaruša skladbu, aj verzifikácia je praviadelná. Voľný, obečný štýl pôsobil dojmom bezprostrednej besedy s príjemcom. V medzivojnovom období výsmech a šibeničný humor koezistovali často s katastrofickými náladami, ako napríklad v poéme *Bal u Salomona*, kde autor zachytil protiklad medzi zabávajúcím sa svetom vonkajšieho lesku a hlbokou životnou múdrosťou, pripomínajúcou nestálosť všetkého.

V iných básňach (napríklad v básni *Serwis, madonna*) zasa charakteristicky vyjadril postoj básnika-bohéma.

Pre najmladšie pokolenie, ktoré vstúpilo do literárneho života okolo roku 1935, bola už Krakovská avantgarda tou časťou tradície, ku ktorej bolo treba zvlášť zaujať postoj, a to väčšmi než napríklad k skamandritom. Aspoň tak to vyznievalo v časopise krakovskej mládeže *Nasz Wyraz* alebo v činnosti varšavského klubu S (Jan Kott, Ryszard Matuszewski, Włodzimierz Pietrzak). Mladí však spájali dedičstvo avantgardy s kritickým postojom voči čisto estetickému chápaniu umenia (takto interpretovali Peipera), voči vplyvu Czechowicza, pretože — ako vyhlasovali — jeho zásluhou ožival infantilizmus, povrchné chápanie surrealizmu. V ich teoretických úvahách sa ozývali aj výrazné existenciálne akcenty a v tomto duchu sa posudzovala nadrealistická myšlienka. Písalo sa o umení, ktoré by malo vyjadriť „hranice morálnej zodpovednosti sloveka“, ktoré by bolo „hrozivým a nebezpečným duchovným dobrodružstvom“ (Kott). Toto nové pokolenie už vlastne ukončilo líkvidáciu starých, v dvadsiatych rokoch aktuálnych sporov, pretože vedelo ťažiť z výdobytkov rozličných názorov zápasiacich tendencií. To znamenalo, že diferenciácie smerov, ktoré sa vyformovali ešte v dvadsiatych rokoch, už sa sfierali, stávali sa iba

súčastami literárnej minulosti. A tak teda vojna uzatvorila kapitulu, ktorá sa i tak chýľila ku koncu. Pokolenie mladých spájalo koncepcie avantgardy s manifestami nadrealizmu i s morálnymi modelmi Malrauxa — a z toho všetkého vytváralo syntézu, v ktorej boli zvlášť živé preexistencialistické motívy.

Poľská poézia prešla v období medzivojnového dvadsaťročia zmenami, ktoré vo veľkej miere určili jej ďalší vývin. Najsilnejšie sa to prejavilo v nových metódach výstavby lyrického subjektu. Básni ani tak veľmi bezprostredne nevyjadrovala isté lyrické obsahy, ako skôr vytvárala určitý zastupujúci systém. Táto sprostredkovanosť sa prejavila aj v spôsobe výpovede. Básnici sa vyhýbali emocionálne silne exponovaným výrazom, nazývajúcim určité citové stavy, usilovali sa dosiahnuť dojem patričným predstavením predmetov. Takto sa prehlbil už u romantikov začatý rozvoj poľskej poézie, charakteristický únikom od rétoriky, od vyplňania básne abstraktným teoreticko-programovým monológom, smerujúci ku konkrétosti, vizuálnosti, situácii.

Súčasnne došlo k významným zmenám aj v oblasti verzifikácie. Najmä v avantgardnom prúde, ktorého anitradíčnosť viedla k rozchodu s ustálenými zásadami veršovej organizácie, spočívajúcimi na kritériách kvantitatívnej opakovateľnosti. Tvorí sa súčasná podoba volného verša, ktorý plynie nemetaforicke, využíva opozíciu medzi intonáciou postulovanou grafickým zápisom a intonáciou, ktorá potencionálne spočíva v jazykovom systéme.

V tridsiatych rokoch sa próza v menšej miere ako v predchádzajúcom období vyvíja v znamení experimentu a štylisticko-formálnych hľadani. Väčšmi siahla k reáliám spoločensko-morálneho života alebo zdokonaluje metódy psychologickkej analýzy. Veľkým vzorom prirodzenej prosody jazyka sa stala tvorba Marie Dąbrowskej (1889 — 1965).

Už v dvadsiatych rokoch na seba upozornila zbierkou poviedok *Ludzie staminal* (Ludia stamodial, 1926), v ktorej s mimoriadnou pozorovacou schopnosťou zobrazila život dedínskej chudoby. Z rozprávania o nádejach a pádoch, o ľubostných vášňach a o smrti sa vynára obraz ľudskej existencie, ktorá je rovnaká na dne, ako aj na výšňach spoločenskej hierarchie. Najväznejšou ľudskou potrebou je prekonanie osamelosti, vzťah s inými ľuďmi.

Sklon k subtilnej psychologickkej analýze charakterizuje aj najväčšie dielo realistickkej prózy tridsiatych rokov, Dąbrowskej román *Noce i dnie* (Noci a dni), skomponovaný zo štyroch zväzkov, vydaných v rokoch 1932 — 1934. Spisovateľkiným zámerom bolo predstaviť dva rozličné postoje k životu a súčasne — ukázať mechanizmus ich premenosti, determinovaný hrou spoločenských podmienok. Jeden postoj je „harmonizujúci so životom, činný, skôr obrátený k svetu“. Je to postoj Bogumila Niechcica. Druhý — „neharmonizujúci so životom, ťažko sa doň zapájajúci, trochu uzatvorený“. Reprerzentuje ho Barbara. Prítom sa protiklad týchto dvoch postojov prenáša aj na druhoradé postavy, možno ho pozorovať aj v pokolení mladých. Sami hrdinovia patria k najobjavnejším ľuďom. Ale je tu aj odlišná koncepcia histórie

ako procesu, formovaného radom drobných, na pohľad nevýznamných činností, ako je napríklad hospodárska práca.

Osudy Bogumila a Barbary pripadajú na prelom XIX. a XX. storočia a ich pozadím je kríza bývalého zemského vlastníctva, strata majetkov, najmä v súvislosti s represiami po janárovom povstaní, postupný prechod na prácu v meste, tvorenie základnej kostry poľskej inteligencie. Čiže „duchovná závislosť od problémov vlastníctva“, „odklon od života, spočívajúceho na majetníctve, k životu stojacemu na duchovnej alebo materiálnej tvorbe“. Život hrdinov sa skladá z najštednejších činností — ako je poľná práca na majetku, ktorý vedie Bogumil, alebo zasa vecné starosti pani Barbary okolo domu a detí. A predsa na otázku o zmysle „k smrti sa uberajúci ľudských dní a nocí“ dostávame optimistickú odpoveď. Život síce umiera, ale jednoducho sa obnovuje — v rytme po sebe idúcich pokolení, v rytme obrodzujúcej sa prírody. Toto plynnutie je vlastnou témou románu; jednotlivé výjavy sú načrtnuté iba akoby fragmentárne, „akoby sa rozčapali vo všeobecnom toku rozprávania“ (L. Fryde). Román teda je typom takzvanej rodinnej ságy alebo román-uriecky, ktorého špecifickosť je v plynutí stále nových generácií.

Noci a dni pokračujú v tradícii pozitivistickkej románovej prózy, predovšetkým v tradícii Prusovej Bábky. Majú aj jej hlavné znaky — jasnosť jazyka, zacieleného hlavne na dokladné predstavenie opisovaných vecí a dominujúcu funkciu životnej motivácie románových udalostí. Hodnoty tohto diela výstižne ocenil Julian Przyboś, keď napísal: „Ak sa chcem nadýchať poľštiny v poézii, skloním sa nad Pána Tadeáša, keď sa chcem napíť poľštiny z prameňa neviazaného jazyka, ponorím sa do Noci a dní.“

Osobitý druh psychickej analýzy, citlivej, ale väčšmi diskretnej, tvoril Jarosław Iwaszkiewicz, v tomto období autor niekoľkých románov a mnohých poviedok. Jeho individualita sa predstavila v dvoch poviedkach vydaných roku 1933 — v *Brezine* a v *Slečnách z Vičian (Panny z Wilka)*. V Iwaszkiewiczovej próze sa subjektívna reakcia na svet spája s jeho objektívnym záznamom, lyrický živel s epickým. Odtiaľ potom časte rozprávanie v prvej osobe. Zachycujú sa tu problémy ľudskej existencie, otázky zmyslu života, nemožnosť sformulovať jednoznačnú odpoveď. V *Slečnách z Vičian* sa príklade Viktora Rubena, ktorý márne hľadá svoje city pred päťdesiatimi rokmi a pokúša sa ich vzkrísiť, zachytáva sa nereálne úsilie vrátiť sa k minulým zážitkom, začať nanovo život v ľubovoľne zvolenom bode minulosti. Súčasne však iba takýmto návratom možno pochopiť vlastné skúsenosti. Iwaszkiewiczov postoj spája teda akcenty pokojnej melanchólie s úsilím neodporovať nemilosrdnému behu zákonov sveta, nájsť si svoj vlastný poriadok. Zvláštnu náladovosť, pomalé rozvíjanie udalostí nájdeme aj v *Brezine*. Tuberkulotik Staś prichádza umrieť k neďávno odvozenému bratovi. Spríada sa jemná sieť vzájomných zťahov a nedorozumení, premlčaných hnevov a nerealizovaných túžob, pričom vonkajšie udalosti sú veľmi skromné a pointa vopred známa. Ale Iwaszkiewicz je ozašitým majstrom práve takejto analýzy.

Keď Iwaszkiewicz spracovával historickú tematiku v románe *Czerwone larce* (Červené šitky), usiloval sa zachytiť podobnosť situácie v zobrazovaní osudu ľudí dávnych i súčasných; o Henrykovi Sandomierskom píše takmer ako o človeku našich čias.

Výdobytky psychoanalýzy najdôslednejšie sa usilovala uplatniť **Maria Kuncewiczowa**, (nar. 1899) vo svojom románe *Cudzoziemka* (Cudzinka, 1936). Predstavila v ňom udalosť jediného dňa, posledného dňa v živote Ruže, ibaže na zásade asociácie sa na tie udalosti jednotlivé ukladajú prvky minulosti. Tieto spojenia vytvárajú isté tematické vrstvy, vnútorné sú však usporiadané chronologicky – najdávnejšie, až do detstva zabiehajúce návraty najsilnejšie osvetľujú súčasnosť. Kľúč k pochopeniu osobnosti spočíva totiž v jej genéze.

Významnú pozíciu si vydobyl **Michał Choromański** (1904–1972) románom *Zazdrość i medycyna* (Žiarlivosť a medicína, v slovenskom preklade Žiarlivosť, 1933), ktorý získal cenu Poľskej akadémie literatúry a preložili ho do mnohých jazykov. Spisovateľ tu rozvíja rozprávanie simultánnou technikou, predstavujúc stbežne činnosť niekoľkých postáv. Usiluje sa ukázať najhlbšiu podmiernenosť ľudských postupov, ktorá je nedostupná reflexii a možno ju poznávať až prostredníctvom správania sa človeka.

Najvýznamnejšie zmeny sa uskutočnili v tridsiatych rokoch zásluhou vedy debutujúcich spisovateľov. Sú to – okrem Bruna Schulza, lebo ten sa so svojou prvou knihou oneskoril – predstavitelia pokolenia, ktoré svoju umeleckú zrelosť dosiahlo už v oslobodenom Poľsku. Ešte smelšie budú vo svojej tvorbe využívať objavy novej psychológie, ich ústup od tradičných rozprávacích metód, predovšetkým od takzvaného epického objektivismu, bude radikálnejší; zjavia sa v nich aj motívy existencializmu.

Jemný psychologizmus Natkowskej zaznel v debute **Tadusza Brezu**, (1905–1970), v románe *Adam Grywald* (1936). Ten psychologizmus tu však bol podriadený inému cieľu. Dielo je rozprávačovým pokusom o prienik do osobnosti Grywalda. Rozprávač patrí tiež do zobrazovaného sveta, pohybuje sa medzi Grywaldovými priateľmi, z ich rozprávaní, z rozhovorov so samým hrdinom, ako aj z jeho rukopisov skladá teda príbeh jeho lásky. Sám sa pritom obmedzuje iba na tieto úlohu: s trpezivosťou a úzkostlivosťou vedca skúma osobnosť svojho hrdinu. Kritika spája túto metodicnosť s neopozitivismom, týmto zväzkami vysvetľuje mimoriadnu ostrážitosť pri formulovaní úsudkov, ak rozprávač nevie o niečom naisto, hovorí s výhradou. To, čo nevidí bezprostredne, predstavuje totiž iba ako hypotézu. Pravda sa ukáže postupne.

„Neviem povedať, nakoľko je to pravdivé,“ vyznáva sa na jednom mieste. Ostrane sami hrdinovia rozličným spôsobom interpretujú rovnaké fakty zo svojej minulosti, umiestňujú ich v rozličných psychických kontextoch. Jednoducho mení sa ich zorný uhol. Iza Mosse sa zdôveruje rozprávačovi:

„Ak sa ľudia pre niečo rozhodnú, mali by si sadnúť za stôl a presne zapísať motívy svojho rozhodnutia. Pamäť totiž všetko rozptýli. Potom

už nikdy nebudú vedieť pochopiť, ako sa niečo stalo, aké boli toho príčiny.“

Rozprávanie teda smeruje ani nie tak k interpretácii ľudských postupov – keďže je to činnosť neistá a podlieha ustavičnej revízii, ale k ustáleniu faktov, spracovaných ako v najplnnejšej verzii protokolu. Intelektuálna zvedavosť, bádateľská vášeň umožňujú každé správanie chápať nie ako druhový detail, ale pretvoriť ho na znak istého postoja.

Najmladší z debutantov, o ktorých sme tu hovorili, **Adolf Rudnicki** (nar. 1912) vo svojom mládeneckom románe *Szczury* (Potkany, 1932) predstavuje iný druh tvorby; je to expresívna, spontánna tvorba, ktorá hľadá akoby okamžitú výpoveď, usiluje sa odhaľiť pravdu o svete – plní a absolútnu, nevyžadujúcu už doplnenie a korekciu. Je tu štídlum a psychiky mladého človeka, ktorý žije v biede a osamelosti v malom mestečku, ale nemôže sa odhodlať opustiť domov. Tomuto stavu psychickej dezorganizovanosti zodpovedá forma románu. Kompozícia je spletená a nejasná, nieto tu delenia na kapitoly: celok je plynným nezadržateľného psychického prúdu. Veľy sú rozvetvené, ďalšie členy hovoria o tých istých veciach, opakujú tú istú tému, pokúšajú sa ju akoby okrídlit z rozličných strán. Niekedy nám tu pripomína Neznámy portrét Nathalie Sarrauteovej (1947), ktorým sa začal francúzsky „nový román“. Nie je teda divné, že práve Rudnicki prvý použil v poľskej literatúre takzvaný vyslovený monológ, totiž ústnu výpoveď v prítomnosti konkrétneho príjemcu. Veľkým vzorom tohto monológu sa mal po rokoch stať Pád Alberta Camusa (1956), pôvod má však v tradícii Dostojevského (ide tu o poviedku Rudnického *Cywia* z r. 1935).

Bruno Schulz (1892–1942) začal písať svoje poviedky koncom dvadsiatych rokov, ale jeho nesmelosť a nepríaznivá mienka o jeho tvorbe spôsobili, že *Sklepy cyganomowe* (Škoricové obchody) vyšli až roku 1934, ale hneď získali uznanie v literárnych kruhoch. Od tých čias záujem o Schulza ustavične rastie; vychádzajú o ňom knihy, konajú sa vedecké konferencie. Príčiny tohto faktu možno hľadať v mimoriadnom bohatstve jeho prózy. Je taká mnohoaspektová, že môže byť predmetom mnohých výkladov a každý z nich je svojím spôsobom správny.

Škoricové obchody sú predovšetkým „úryvkami fantastického autobiografie“ (podľa vyjadrenia Artura Sandaunera). Možno ich teda čítať s použitím psychoanalytického kľúča. Dôležitejší je však prvý člen tejto formulácie – hovoriaci o „fantasticom“ charaktere Schulzovho sveta.

„Každá poézia je mytologizovaním, smeruje k vytvoreniu mýtu o svete“, napísal v jednej esei autor Škoricových obchodov. Jeho kniha je zmyslifikovanou autobiografiou, ktorá nebdá na zákony skutočnosti. Predmety tu podliehajú ozaštiným premenám, otec sa stáva vrákom, zvieratá rozprávajú, v snežnom zimnom dni voňajú fiaky. Vládnu tu totiž zákony iného druhu: nie zákony fyzickej, ale psychickej skutočnosti – typické pre spánok, pre spomienky, pre sny. Duch triumfuje nad materiou.

Škoricové obchody majú niekoľko kapitol, z ktorých každá je v istom zmysle samostatná. Spája ich tematický princíp, nieto však medzi

nimi fabulárnej plynulosti. Sú spomienkami z detstva, videnými akoby snovými oceáni dieťaťa, vyzozprávanými v prvej osobe.

Návrat do detstva znamená u Schulza nesúhlas so súčasnosťou. Je to totiž – povedané slovami A. Sandauera – „degradovaná skutočnosť“, rozbitá na čiepkky, nedá sa pochopiť ako celok, ktorý má isť význam. Schulz píše:

Každý fragment skutočnosti žije vďaka tomu, že existuje v nejakom univerzálnom zmysle. (...) Prvotné slovo bolo jasom krúžiacim okolo zmyslu sveta, bolo veľkým univerzálnym celkom. Slovo v druhom všeobecnom význame je už iba fragmentom, rudimentom nejakej dávnej, všekobjímajúcej integrálny mytológie.

Autor Škoriových obchodov si teda zaumienil postaviť vlastnú mytológiu. V protiklade spomienky – súčasnosť stojí veľa základných opozitív dieťa: protiklad medzi Absolútnom a Matériou, medzi duchom a telesnosťou, medzi mužským a ženským prvkom a v jeho vlastnej mytológii medzi svetom otca a svetom ženy. Hrdina sa svojou voľbou prihlásil k prvému členu všetkých uvedených protikladov, no súčasne ho zjavne fascinuje druhá strana. Stade pochádzajú významy s masochistickým nádychom, pocit viny a trestu, autoironia. Odtiaľ vzniká nesmierne očarenie každou podrobnosťou toho, čo je ženské, toho, čo ostáva v moci matky Prírody. Taktisto sa rodí bujnosť tejto prózy:

Spletená hušťaava tráva, býlika, zelín a bodliakov plápolá v ohni popoludnia. Húcia rojtom múch populudňajšie diemoty záhrady. Zlaté srnisko kričí v slneci ako červená kobylka: v ohnivom daždi vrešia svrčky, struky semien ticho vybuchujú ako poľné konky.

A k ohrade sa kožuach tráva dviha vypuklým hrbom-páhorokom, akoby sa v spánku obrátil na druhú stranu a jeho hrubé sedliacke plecia odpočívajú tichom zeme. Na tých pleciach nezriadená babská augustová bujnosť zmochnula v hlučné prehlbiny ohromných lopičov, rozbuje-la plochami ochlpených listov, vytknutými jazykmi mästej zelene. Tam tie vpletené plachty lopusňujú sa rozložili ako naširoko rozvlehané baby, napolo požierané vlasnými pošalými sukňami.

Súčasnosť je pre Schulza vlastne čímsi, ešte nesformovaným a jalovým, ba ešte horšie: rozbujaúcim poriadok jestvujúcim v minulosti. Je trinumom Matérie, civilizácie. Postaviť sa proti nej – v mene vlastnej pravdy, v mene vlastnej mytológie – je úlohou morálneho charakteru. V tom má spočívať hrdinstvo našich čias. Takýto zápas vedie otec, obchodník, ktorý chápe svoj obchod a svoje obchodovanie ako poslanie, povinnosť, a nie ako prostriedok na zabezpečenie materiálnych hodnôt. Preto prehráva v zrážke s rodiacom sa novým svetom. Možno za tým vidieť dramatický zápas trocha ospalej provincionalnej atmosféry malého podkarpatského mestiečka Drohobyca – s tým všetkým, čo ta vniesol začiatok veľkopriemyselnej ťažby ropy v susednom Boryslawe (po roku 1901). Možno v tom vidieť symbolický obraz zrážky devätnásteho storočia, pretvárajúceho ešte na provincii, so storočím

dvadsiatym. Nesmieme však zabúdať, že otec v Škoriových obchodoch je nielen postavou hrdinskou, ale aj komickou.

Ďalšia Schulzova kniha *Sanatorium pod klepsydou* (1937) bola akoby doplnením a rozvinutím predchádzajúcej. Nájdeme v nej rovnaké látky a motívy, tie isté postavy, vpletené do rámca „fantastickej autobiografie“, do neskutocných spomienok z detstva. Poetika snov, ktorá ovláda Schulzov svet, bola prítomná, že sa často písalo o nadrealistických prvkoch jeho predstavivosti.

Koncom uvedeného obdobia roku 1938 vyšli dve knihy, v ktorých sa najvýraznejšie prejavili existenciálne prvky. Ide o román *Jerzyho Andrzejského* (1909–1983) *Kad serca* (Harmónia srdca) a román *Witolda Gombrowicza* (1904–1969) *Ferdynand*. V prvej knihe sa to realizuje skôr v morálnej rovine, zasadenej do historického času, ale rovnako ako sám čas netrvalej. Preto sa o tejto knihe už zriedka hovorí. Druhá – menej bezprostredná, charakteristická ironickým odstupom od sveta, bola elastickjšou a obsažnejšou myšlienkovou propozíciou. Preto sa do nej mohli vmesť aj neskoršie skúsenosti.

Obaja spisovatelia debutovali už skôr, ale ozajstnú slávu získali až týmito knihami. Harmóniu srdca pokladali za katolícky román, porovnávali ho s Bernanosom, chápali ho ako programový román mladého pokolenia. Priniesol svojmu autorovi Cenu mladých v Poľskej akadémii literatúry.

Ústrednou postavou románu je kňaz Siecheń, farár v Sedelnikách, ktorý stratil náhle „harmóniu srdca“, znezdary v ňom vyhasol záujem o každodenné problémy a prebudit sa v ňom cit pre posledné veci, predovšetkým pre jeho kňazskú zodpovednosť za faričkov. V niekoľko-vrstvovej fabule nechýbajú dobrodružné prvky: príchod strašného zbojníka Morawca a jeho stretnutie s kňazom; smrť Siemiona Dubrowského a samovražda jeho ženy, ktorá predtým zabila svoje dieťa, vražda strážnika, ktorú spáchal Seweryn, syn miestneho statkára a falošne zacielené stopy; stretnutie Siecheňa s Annou. V tomto modeli sveta, aký si postavil Andrzejewski, sú totiž zlôčin a smrť nevyhnutné. Situácia človeka spočíva práve v tom, že visí medzi dobrom a zlom, že je odkázaný na vlastnú voľbu a súčasne „vrhnutý do predčasnej samoty“, zbavený pomoci iných. Zmätaný „ukrutným strachom“ pred osamelosťou a smrťou, pred „strašnou prázdnotou“, hotový je aj zriecť sa nádejou na spásu.

Andrzejewského zaujíma človek nie ako predstaviteľ nejakého prostredia, ale z aspektu určitej morálnej zásady. Harmónia srdca spája katolícku problematiku s umocnením existenciálnej situácie (hodno si pripomenúť, že v tom istom čase dochádza k vystúpeniu J. P. Sartra, tvorcu literárneho existencializmu). Zdôrazňuje sa bezmocnosť človeka vo vzťahu k vonkajšiemu svetu, bezmocnosť voči utrpeniu a nespravodlivosti; bezradnosť očakávaní, že sa stane zážrak, ktorého však niet. Tak je to v prípade kňazovho chovanca, štrnásťročného Michalka, ktorý veľmi ťažko prežíva smrť Siemiona, pri výrube privaleného stromom, a bolestne pociťuje neúčinnosť modlitieb. Ostáva teda základná otázka: ako prežiť cez ten súmrak, ako vyjsť z noci? Ľudské činy sa obracajú proti ich strojcom. Paweł Siecheń počúval pred rokmi hlas svojho

kňazského povolania a odmietol ženu, ktorá sa stala prostitútkou. Siechen síce v románe získava morálne výrazstvo nad predstaviteľom zla, zbojníkom Morawcom, ale súčasne stráca Michalkovu dôveru.

Ak je vonkajší svet nepreniknuteľnou nocou, ak v ňom ťažko počuť hlas boha – tak potom „harmóniu srdca“ možno budovať iba v sebe. Budovať, pretože je to cieľ, ku ktorému treba ustavične smerovať, hoci ho nemožno dosiahnuť. Dokonca aj kňaz Siechen „(…) si uvedomoval, že ani jeden z tých čerstvých zážitkov sa v ňom zatiaľ nedočkal usporiadania, ani jeden nerozriešil nejakou výlučnou, premyslenou zásadou, nič defínitívne neprijal, ani nič nezahodil“.

Človek je u Andrzejského samotný, ale je obdarený slobodou voľby. „Je úplná a strašná sloboda. Každá hodina prikazuje voľbu. Treba neprestajne bedliť.“ Princíp nepokoja, morálneho hrdinstva stojí v protiklade voči tým, „ktorí spia“. Pretože „sme ako lampa, ktorá musí žiarit veľkým svetlom“. Tento princíp, spoločný mnohým knihám z tridsiatych rokov (napríklad zjavne sa prejavuje v románe Andreho Mahtauxa *Ludský údel* a v Bernanosovom *Deniku vidieckeho farára*) je jasným náznakom existencializmu a bol aj príčinou vrúcneho prijatia Andrzejského debutu. Ba aj spisovateľa späť s Lavicom ho chváľili za „silný bojujúci princíp“ (J. Putrament).

Na pozadí prózy tridsiatych rokov má román Witolda Gombrowicza *Ferdydurke* osobitné postavenie. Udalosti v ňom opísané sú groteskné, absurdné, ak sa na ne dívame vo fabulárnej rovine, v kategóriách životnej pravdepodobnosti. Dostávajú svoj význam až vtedy, keď na ne uplatníme filozofický kľúč. Je to teda román intelektuálny, obsahujúci analýzu určitých problémov a na jej podklade formulujúci iste tézy. Nerobí to však priamočiaro.

U Gombrowicza najväčšími prekvapuje mnohorakosť naratívnych rovin, mnohostupňovosť subjektu výpovede. Je súčasne účastníkom akcie, ale aj komentátorom svojich činov aíd. Takto sa rozprávanie rozvíja aj na viacerých rovinách: od deja počnúc cez stále zložitejšie komentáre. A tak lektúra románu sa musí uskutočňovať súčasne na všetkých rovinách, ani jedna z nich nedáva jednoznačnú a defínitívnu pravdu.

Hrdinom *Ferdydurke* je muž, ktorý, hoci je dospelý, neustáli si svoju úlohu v spoločnosti, naďalej ostal nevytrazný, nevyformovaný. Zneroznáuje staré tetky, pretože nechce byť ani „sukničkář“ ani „koniar“. Zmocňuje sa ho strach pred vyhráňtím z chaosu, strach pred tým, že sa bude „musieť prenieť medzi jasnú, vykryštalizovanú formu, (…) vojsť do života dospelých“. V tej chvíli sa zjaví profesor Pimko, ktorý je stelesnením gymnaziálneho kantora. Rozprávač, premenený na malého chlapca, odchádza do školy. Tu sa začínajú dobrodružstvá, každému z nich zodpovedá jedna z troch fabulárnych častí románu. Rozprávač v každej bojuje o zachovanie svojej autenticity proti nátlaku kolektívnych mýtov: v škole – aby si zachoval odstup vo vzťahu k dvom bojujúcim stranám a k dvom medzi sebou zápasiacim ideálom: k strane nevinných chlapčiat a k strane vulgárnych výrastkov.

V domove Mládencov – aby si udržal nezávislosť voči tu

vznávanému mýtu modernosti a súčasne nedal si nasadiť „masku“ starosvetkosti; na šlachtitckom dvore – aby nepodľahol spoločensko-triednym mýtom. Končí sa to útekom, ale aj porážkou.

Základným problémom *Ferdydurke* a súčasne aj celej Gombrowiczovej tvorby je otázka Formy (chápanej tu ako isý stereotyp alebo ako systém stereotypov – myslenia, výpovede alebo činnosti). Lidská bytosť sa prejavuje nie bezprostredne, spontánne, ale vždy v nejakej konkrétnej forme – „Ó, sila Formy, pre teba umierajú národy (…) pre ňu v nás vzniká čosi, čo nie je z nás (…) Ona je pri základoch kolektívneho života.“ Tak ako človek, ani spoločnosť nemôže žiť bez ustálených foriem. Ibaže práve ony sú najväčším ohrozením jednotlivca. Boj za obranu autenticity – to je tiež hlavný existenciálny prvok románu. Treba sa brániť pred nátlakom kultúry, prednými ľuďmi, ktorí sú nositeľmi istých ustálených konvencií a ktorých činnosť spôsobuje, že musíme byť takí, akými nás vidia; že v dajakej chvíli musíme o sebe povedať: „To nie som ja, to je čosi náhodné, cudzie, nanútené.“

Konflikt medzi „ja“ a kultúrou má však aj druhú stranu. Opakom Formy je totiž Chaos. Možno sa alebo súhlasne uzavrieť do Formy, alebo žiť v stave rozporov, rozpytlenia, a tým samým v strachu, že nejestvujeme naozaj, že nevychádzame z nezrelosti. Ibaže túžba zbaviť sa čo najskôr hlúposti a nezrelosti spôsobuje „zdanlivosť, zdeformovanú zrelosť“. Už v mladosti teda vsakuje človek do „frázy a do grimasy“, do „úskrmu a masky“, do toho, „že v sebe predstavuje iného človeka“. Tak kreslí Gombrowicz situáciu dospelého mladíka tridsiatych rokov:

(…) každá politická strana nadsúgúvala ich svojím špeciálnym chlapčenským ideálom, a okrem toho jednotliví mystifikátori ich napŕhali na vlastnú päsť svojím vkusom a svojimi ideálmi, napokon ich ešte krmilo kino, romány, noviny (…). Stratili akýkoľvek kontakt so životom a skutočnosťou, lisovaní všakovými frakciami, smerni, prídmí, vždy posudzovaní pedagogicky, obklopení kľamom, sami predvádzali koncert klamu!

Teda na jednej strane doktríny, strácajúce „kontakt so životom a skutočnosťou“, na druhej zasa – jednotlivec, ktorý nie je schopný zničiť ťarchu zodpovednosti a pripája sa k stádu. Román presne rozoznáva situáciu jednotlivca v podmienkach masovej spoločnosti.

Ako však v takom prípade zachrániť jednotlivca, keď človek nemôže jestvovať tak, že by neprijal nejakú spoločenskú úlohu, nejakú masku, keď vlastne „okrem nej nemá nijakú tvár“. Jednou radou je, aby si človek „prípomenul svoju umelosť a vyznal sa z nej“, aby cívil o krok a získal odstup. A práve v tom mu môže pomôcť literatúra. Určite aj samému rozprávačovi („aby som sa učesal a pokiaľ možno osvetlil, pristúpil som na napísanie knižky“), ale aj čitateľovi. Preto práve Gombrowicz je žonglérom rozličných štýlov, narážok, literárnych konvencií. Vo vzájomnej súvislosti odhalujú tým väčšmi svoju umelosť, svoju falšnosť, neschopnosť prispôbiť sa novým javom. Spisovateľ sa zaujíma aj o nepodarky, šmíru, pohraničie kultúry. Takto postavený zmysel je mnohorozmerný. Voči chaosu foriem, ustavične ohrozených

skostnatením, najvyššou hodnotou je schopnosť ustaviť obnovu. Odiat akiste pochádza neskoršia medzinárodná sláva Witolda Gombrowicza, ktorého knihy preložili do mnohých jazykov.

Veľké úspechy dosiahol rozvoj prózy, ktorá vyšla z ducha literatúry faktu. Priom je tu veľa autobiografických rozprávání. Takýto charakter mala aj vychytená kniha **Zbigniewa Uniłowského** (1909–1937) *Mspolny pokój* (Spoločná izba), farebný obraz života literárnej bohémy zo „spoločnej izby“, „kľúčový román“, ktorý skrýva pod fiktívnymi postavami skutočných spisovateľov zo skupiny Kwadryga. Je to autobiografická spisovateľ, ktorý pochádzal z proletárskeho prostredia a súčasne je to štúdiom bezvýhodníckej situácie mladých inteligentov v čase veľkej krízy. Uniłowski brutálne odhaľuje biedu každodennej existencie, zdanlivosť a nestálosť útekov k alkoholu a erotike.

Autobiografický rodokmeň mal aj román **Henryka Worcella** (nar. 1909) *Zakłęte rewiry* (Zakliaté rewiry), román o čašníckej práci. Prípojiť možno aj takmer faktografickú reláciu Adolfa Rudnického z vojenského tábora pod názvom *Zohierze* (Vojaci, 1933). V tvorbe **Gustawa Morcinka** (1891–1963) populárnu verziu získala sľezska tematika, najhodnotnejšie v románe *Wyrębany chodnik* (Vyrubaná chodba, 1931–1932).

Pravdivosťou pozorovania si získavali čitateľské sympatie knihy **Poly Gojawiczyńskiej** (1896–1963). V najlepších z nich, v románoch *Dziwczęta z Nowolipiek* (Dievčatá z Nowolipiek, 1935) a *Rajska jabłoni* (1935) podala dokladný obraz najhudobnejších spoločenských vrstiev dávnej Varšavy. Široké uznanie získali knihy **Melchiora Wańkowicza** (1892–1974), ktorý vo svojich reportážach spojil minucióznu vernosť detailu s lyrizmom spomienok, opísal svoje cesty, predstavoval polskosť Warmie a Mazur *Na tropach smętka* (Po stopách Smútku, 1936).

Osobitný príúd predstavovali knihy čerpajúce zo skúsenosti detstva a mladosti. Dostávali impulzy z freudizmu, ukazovali spojivá medzi zážitkami z detstva a dospelým životom (napríklad dielo Tadeusza Peipera *Ma lat 22* (Má 22 rokov, 1936), alebo zobrazovali sociálne a intelektuálne prostredia (Jan Parandowski, *Niebo w plonienkach* – Nebo v plameňoch, 1936).

Teodor Parnicki (nar. 1908) priniesol nový model historického románu. *Aeciusz, ostatni Rzymianin* (Aecius, posledný Riman, 1937) je obrazom histórie videnej ako hra protikladných záujmov a zámerov jednotlivcov, z ktorých sa vytvára tvár dejín. Historiozoofická vďaka, plná analógií so súčasnosťou, súvisí s psychologiou interpretovanou vo Freudovom a Adlerovom duchu. Spisovateľ vedie rozprávanie z perspektívy postáv, vzdáva sa spleťtých konfliktov v prospech toho, aby ukázal predovšetkým historické možnosti, aj tie, čo sa neuskutočnili. Jeho kniha zachytáva prelomový moment, keď sa „s treskotom a hukotom rúcało rímske cisárstvo i pax Romana a pochovalo pod sebou celý antický svet a jeho dušu“. V tomto románe spočívajú už prvky neskoršieho literárneho umenia Teodora Parnického.

V. LITERÁRNA KRITIKA

Súbežne so vznikom nových literárnych skupín, nových časopisov a manifestov sa množili spory a kritické vystúpenia. Mnoho najvýznamnejších kritikov tohto obdobia bolo spätých s konkrétnymi literárnymi smermi, ktorých idey vyjadrovali a rozvíjali. Tak to bolo napríklad s futuristami, z ktorých každý neraz stihol po pere recenzenta alebo polemistu. Taký je aj prípad avantgardy – Peipera, Przyboša, Brzękowského, Kureka – ktorí písali rovnako o všeobecno-teoretických témach, ako aj o konkrétnych literárnych javoch, ale vždy preto, aby dali výraz svoju stanovisku, aby splňali predovšetkým bojovnú funkciu. Popri nich sa literatúrou zapodievajú vynikajúce intelektu, univerzitní bádateľa takého formátu, ako bol Wacław Borowy alebo Juliusz Kleiner. Osobité postavenie v dejinách kritiky tých rokov si však vydobyli dvaja spisovatelia: **Tadeusz Boy-Żeleński** (1874–1941) a **Karol Irzykowski** (1873–1944).

Prvý z nich svoju literárnu dráhu začal pesničkami, ktoré písal pre Zelený balónik a satirickými veršami, ako aj prekladmi z francúzskej literatúry. Premiesol do polskej literatúry vyše sto zväzkov od stredoveku (Pieseň o Rollandovi, Príbeh Tristana a Izoldy) až po Prousta. Svoje preklady vystrojoval štúdiami, ktoré veľkou tvoril panorámu dejín francúzskej literatúry. Okrem toho už v medzivojnových rokoch sa Boy (takýmto kryptonymom označil svoje prvé práce) zapodieval písaním recenzií z predstavení v krakovských a varšavských divadlách. Robil to mimoriadne živo, podával obsah hodnotených hier tak, že ihneď odhalili jeho postoje. Pozrime, ako Boy zhrrnul napríklad obsah Fredrovej Pomsťy:

Nuž bolo to tak. Dvaja šlachici žili navzájom ako mačka a pes. Jeden na zlost druhému sa rozhodol, že si postaví múr. Poslal po murára; v priebehu práce druhý šlachic murára vyhnal a zmlátil; prvý mu odmietol zaplatiť a vyšmaril ho za dvere. Neskôr sa obaja šlachici pomerili, požehnali svoje deti a vystrojili svadbu. A murár? História už o murárovi nič nehovorí.

Rovnakým spôsobom, podrobne obsah diel otázkam o spoločenských a morálnych reáliách, ktoré sa pod ním skrývajú. Boy analyzoval aj iné Fredrove diela v črtách *Obrachunki Fredrowskie* (Fredrovské účtovanie). Nesmieťne dôležitú úlohu zohral Boy-Żeleński ako publicista. V mnohých štátiach, uverejňovaných najmä v časopise Wiadomości literackie, zosmiešňoval spoločenskú zaostalosť, napríklad postoj kleru, podľa ktorého sa mravnosť obmedzuje iba na otázky pohľavia, zvädzal zápasy o práva ženy, o reformu rodinného a sexuálneho života.

Boy-Żeleński vnašal do polského myšlienkového života trizvy úsudok, čerpaný vari z ducha francúzskeho racionalizmu. Nedal sa zviest povrchným zdaním, skúmal materiálne a sociálne príčiny konania