

ali posredno tudi voditelji države in če so tisti, ki so nemočni (*Machtlosen*) na področju industrije, nemočni tudi na političnem področju — so to vprašanja, ki morajo stati v središču pozornosti vsake analize razredov v industrijskih družbah.¹³

Vprašanje odnosa med oblastjo v industriji in oblastjo v okviru države, se zato lahko postavlja le v konkretno empirični obliki. Za Eisenhowerjevo vladavino lahko rečemo, da sta se ti dve oblasti v precejšnji meri pokrivali, kar pomeni, da je bila politična (državna) oblast neposredno ali posredno v rokah tistih, ki so imeli oblast v industriji. Težko pa bi rekli, da politična oblast npr. v skandinavskih državah ali Italiji izvira neposredno ali posredno iz strukture oblasti v industriji.

V socialističnih državah pa je ta odnos v teoriji sicer dosledno postavljen in deduktivno izpeljan, toda empirično docela neproučen. Vendar pa je to vprašanje zelo aktualno, ker se kaže pri nas posebno ob statusu direktorja, ki je vsa povojna leta vznemirjal duhove in celotno socialno prakso. Če samo formalni status direktorja je bil vsa leta sporen, kakšen pa je bil in je njegov neformalni status, pa vemo zelo malo in ga lahko odkrijemo samo po empirični poti. Ni pa nobena skrivnost, da je neformalni status marsikaterega direktorja v občinah pomembnejši kot pa formalni statusi vseh drugih političnih funkcionarjev.

(Konec prihodnjič)

SREČANJA

O POLJSKI LIRIKI

Katka Šalamun

»Poezija dvajsetega stoletja« je pojem, pri katerem ne mislimo toliko na njegov časovni okvir, ampak predvsem na njegov vsebinski pomen: na moderno poezijo, ki ustreza občutju današnjega časa, na pesnike, ki doživljajo in izražajo temeljna ontološka navzkrižja sodobnega človeka. Te temeljne dileme so si po vsem svetu izredno podobne, moderna senzibilnost prestavlja meje različnih kultur. Pesniško dvajseto stoletje se ni začelo z začetkom stoletja. Ponekod so ga pesniki začutili prej, drugod pozneje, toda novemu doživljanju sveta se ni mogel nihče izogniti. Seveda pa mu niso bili vsi, ki pišejo poezijo, tudi dorasli. Zato so si v eni sami kulturi različne pesniške generacije tega stoletja večkrat bolj tuje kot sočasne generacije različnih narodov.

Sodobno pesniško misel povezuje dandanes tudi po vsem svetu potekajoč proces prevrednotenja tistih starih pesniških avtoritet, ki so bolj anahronistične kot pa časovno stare. Poiskati je namreč treba vrednote, ki so v skladu z občutjem današnjega človeka, ali pa odkrito povedati, da je to ali ono delo danes mrtvo.

¹³ Ralf Dahrendorf: *Soziale Klassen und Klassenkonflikt in der industriellen Gesellschaft*, str. 146, 148.

Pred nami je knjiga, ki nam hoče predstaviti poljsko poezijo dvajsetega stoletja.* Prvo načelno vprašanje, ki se nam ob taki antologiji postavlja, je tole: ali je dvajseto stoletje le časovni okvir, v katerega je treba strpati vse zaporedne pojave v neki literaturi tega časa — če so seveda vsaj deloma pomembni — ali pa bi bili potrebni globlji kriteriji, vezani na občutek in merila današnje pesniške misli v svetu. Če sprejmemo trditev, da takšne antologije ne bi smele ostati le mrtve knjige, ki so opravile pač nekakšno kulturno dolžnost, marveč bi morale tuje izkustvo tvorno vključiti v domače literarno življenje, se moramo odločiti kajpak za drugo možnost. Pri tem pa je jasno, da tu ni govora o kakšni trenutni samovolji sestavljalca, pač pa se mora njegova sodobna, neanahronistična senzibilnost, ki je tu seveda prvi pogoj, opreti na sodobno mnenje najboljših literarnih kritikov in zgodovinarjev obravnavane literature, oziroma na sodobno pesniško misel v svetu sploh. Seveda se mora tak estetski kriterij nujno vezati s kriterijem značilnosti za posamezno dobo. Vendar posameznih značilnosti, ki so nekdanj morda veljale za visoko kvalitetne, ni dopustno predstavljati in povzdigovati, če se je izkazalo, da nam danes samo še zelo malo povedo.

Sodobna poljska poezija je v tesni zvezi z modernimi antiromantičnimi pesniškimi tokovi v svetu. Isto velja za najzanimivejši del sodobne poljske literarne kritike, ki se na podlagi novega, filozofsko poglobljenega pojmovanja poezije spopada z branilci starega. Lojze Krakar je z delom pri omenjeni poljski antologiji sprejel torej odgovorno nalogo. Prikazati bi nam moral živost in visoko poetsko vrednost pesniških pojavov, ki si jih Poljaki sami šele zdaj odkrivajo iz svoje preteklosti, obenem pa nas prepričati o kvaliteti sedanje poljske poezije. Pri tem bi bilo zelo važno, ko bi se oprl na mnenje resnično sodobnih poljskih kritikov.

Pri slovenski antologiji sta poleg Krakarja izbirala pesmi še Zygmunt Stoberski in Ryszard Matuszewski, ki je knjigi napisal tudi uvod. Predstavili so 55 avtorjev s 159 pesmimi, vse pa z namenom, da prikažejo poljsko poezijo od konca prve svetovne vojne do naših dni. (Torej je strogo časovni pojem dvajsetega stoletja že s tem odpadel, saj niso upoštevani ustvarjalci Mlade Poljske, čeprav so ustvarjali še v času, ki ga zajema naslov antologije. Sklepamo lahko, da morda zato, ker spadajo ti pesniki po svojem doživljanju sveta bolj v prejšnje kot pa v naše stoletje.) Namen je bil lep, pogledjmo sedaj, kakšna je njegova izvršitev.

Že v uvodu R. Matuszewskega, ki hoče podati razvoj poljske poezije v celoti, nas presenetijo izredno naivne definicije in poenostavljanja, prirejena za že kar žaljivo nizko mentalno stopnjo. Matuszewski zna namreč zelo različno pisati — (prim. njegov razvpiti, vendar mnogo boljši priročnik za isto obdobje, namenjen poljskim srednjim šolam, ali pa razmeroma dober uvod — skupno s Sewerynom Pollakom — v antologijo poljske poezije med obema vojnama.) Naj navedem nekaj citatov: »Književnosti tega obdobja [1918—1938] se ni bilo treba več boriti za tisto, za kar so se pisatelji in pesniki borili dotlej: za svobodo in neodvisnost domovine. Zato so se pred književnostjo zdaj zvrstile nove naloge. Prvič: posvetiti vso skrb vprašanjem umetniške narave in čimprej dohiteti

* *Poljska lirika dvajsetega stoletja. Antologija.* Prevedel Lojze Krakar. Uvod napisal Ryszard Matuszewski. DŽS, Ljubljana 1963. — Antologija je bila sicer že ocenjena v *Sodobnosti* 1964, št. 1, toda ker prinaša pričujoči kritični sestavek nove vidike in podatke, ga objavljamo. — *Op. ured.*

sodobno Evropo... Drugič: boj za neodvisnost je zamenjala skrb za pravično družbeno podobo nove države, kar je angažiralo tudi književnost (str. 11 in 12)... [Skamandriti] so si že kmalu pridobili široko občinstvo, saj so znali lepo izpovedati čustva generacije... in že kmalu po svojem nastopu so zasluženo sedeli na poljskem Parnasu (str. 13)... Tragična usoda naroda in strašna doživetja [med vojno] so marsikomu »podrla umetno zgrajeno stavbo njegove umetnosti in marsikateri vase zaverovani poet je postal epik, realist (str. 15–16)... Vendar lahko povemo, da je ta [najnovejša] poezija daleč od pokornega rimanja kitic na predpisane teme (str. 17–18)...

Po Matuszewskem se pesmi torej »delajo«, »v skrbi« za ta ali oni problem (ob Mickiewiczevih pesmih je zato treba neizogibno govoriti o »vključitvi vsega ljudstva, tudi politično in gospodarsko zaostalih množic v ta boj« itd., str. 7–8), radujejo pa ga obenem tudi »odlični umetniki peresa« (str. 7). Popolnoma tuј pa mu je problem ustvarjanja samega, kakor tudi ustvarjalčeva duševna intenzivnost in napetost, skratka poezija kot poezija.

Človek bi se čudil, kako da izdajatelj ni mogel pridobiti k sodelovanju kakega Sandauerja, J. Kwiatkowskega ali Blońskega — da omenim samo tri sodobne poljske, iz filozofskih osnov izhajajoče literarne kritike in esejiste — če ne bi nenadoma opazil med celotno podobo te knjige in uvodom neke čudne podobnosti. Gre za odnos do poezije nasploh, za odnos, ki je največkrat potvoril podobo prave sodobne poljske poezije. Viden je v celoti in v posameznostih: v izboru imen in pesmi oziroma v prevodih, to je v podobi, v kakršni so nam poljski pesniki predstavljeni. Še celo Krakarjeve kratke opombe o prevedenih pesnikih so v tem smislu zgovorne, ne le zaradi posebnega podeljevanja superlativov, ampak tudi na primer zaradi takih »zanimivosti«: »Za nas bo še posebej zanimivo, da je med obema vojnama [Ilakowiczówna] rada obiskovala Dalmacijo in tu napisala ciklus...«

Naloga tega sestavka bo, da ob vseh, v tej antologiji predstavljenih pesnikih primerja mnenja sodobne poljske literarne kritike s podobo, v kakršni nam prevajalec — s pomočjo Matuszewskega — predstavlja poljsko poezijo našega stoletja. Vendar pa namen ne bo samo kritika, ampak predvsem dopolnilo in poskus delnega prevrednotenja tudi pri nas ustaljenih pojmov. Zadržala se bom zlasti pri pomembnejših pojavih in imenih, ki so bila nerazumevajoče, napačno predstavljena, ali pa jih v knjigi sploh ni. Analizi prevodov ne bo glavni smoter ocenjevanje njihove besedne vrednosti, ampak duha celotne knjige. Morda nam bo na koncu uspelo odkriti tudi vzrok, zakaj je antologija prav takšna, kakršna je.

Bolesław Leśmian (1878–1937) zavzema v poljski poeziji posebno mesto, mesto samotnega, za življenja nepriznanega vizionarja, v katerem šele najnovejši čas odkriva njegove filozofske osnove in visoko umetniško vrednost. Spočetka, do svoje prve pesniške zbirke leta 1918, je bil povezan s simbolistično Mlado Poljsko, potem pa si je zgradil popolnoma samosvojo poetiko. Artur Sandauer piše o njem v *Twórczosci* (1964, 1) takole: »Od tedaj [od prve zbirke] dalje ga stvari ne bodo zanimale kot simboli, ampak kot konkretnosti. Iz tega seveda ne sledi, da hoče to, kar je slučajno, spet narediti za pesniško snov. Tudi on — kot simbolisti — skuša doseči Absolutum, to je večno resničnost pojavov, vendar drugače dojeta. Ne išče je izven prirode, ampak v njej sami, hoteč ponovno odkriti njeno tvorno moč, tisto schopenhauersko voljo, s katero

realizira sama sebe. Hoče torej vrniti predmetu resničnost, toda ne statično, ampak dinamično resničnost...»

Leśmianova filozofska osnova, ki jo Sandauer povezuje s Husserlovo fenomenologijo in eksistencializmom, je vidna v vseh pomembnejših Leśmianovih pesmih, pa tudi v njegovih teoretičnih razpravah. Najvažnejša mu je bila identičnost predmeta s samim seboj. Zato je ustvaril nešteto novih izrazov, navideznih tautologij (»pomlad pomladije« itd.), ki pa so predmet prenesli v dejanje samodogajanja in ga tako dinamizirali. »Vsak predmet ponavlja neprestano eno in isto eksistencialno delovanje, z obsedeno zagrizenostjo uresničuje definicijo samega sebe.« Vsak predmet, delovanje ali stanje pa je v sebi razklano na sebe in ne-sebe, pa tudi na bit in nebit. Vse to pa ni enkratno, ampak se neprestano ponavlja, obstaja mnogo svetov, časov, neskončnosti, načinov bivanja, zornih kotov... Vesolje pri Leśmianu razpada... Njegovi delci obstajajo neodvisno drug od drugega... To je čisto poseben svet animizirane prirode, pa tudi nebivajočih bitij, saj nastopa avtorjeva domišljija v vlogi neomejenega demiurga-stvarnika. Vendar pa se Leśmian vedno vnaprej zaveda, da njegov izmišljeni svet vseeno realno ne obstaja... Podobno protislovnost srečujemo tudi pri romantikih. Tako je na primer Heine svoje lirične emocije opremil navadno z avtoironičnim komentarjem. Pri Leśmianu uničujoči komentar zastrupi tvorbe njegove fantazije že v zarodku, negacija postane značilnost ne samo misli o njih, ampak njih samih...»* Leśmian govori večkrat o istih stvareh kakor idealistična Mlada Poljska, vendar se »secesijska problematika, ki je v svoji prvi izdaji imela obliko metafizične tragedije... pojavi sedaj kot metafizična komedija. Osmešujoč jo, utirajo ti avtorji [Leśmian, modernistični dramatik Witkiewicz in kafkovski predvojni novelist Schulz] pot sodobnosti; v tem je njihova novatorska vloga« (Sandauer v študiji o Brunu Schulzu).

Sodobna poljska literarna kritika je povzdignila Leśmiana na najvišji vrh poljske poezije med obema vojnama. Jerzy Kwiatkowski, ki pri tem obdobju pogrēša filozofsko utemeljenost poetik, piše v kritiki poljske antologije poezije iz teh let tole: »Kdo drug je, razen malega notarja z Zamošća [tj. Leśmiana] ustvaril pravo Delo?... Leśmian je v poeziji med obema vojna najvišja stopnja konsekvencnosti, ne toliko tehnično pesniške, kolikor filozofsko pesniške. Bogatejši za celo obširno območje intersubjektivnih izkušenj... izbira med njimi skorajda od samega začetka temeljne pojave in jim ostane zvest v vsem času svoje ustvarjalnosti.«

Takega pesnika, čigar veličina je razvidna predvsem iz celote njegovega dela, je v izboru seveda težko predstaviti. Vendar pa je pri Leśmianu mnogo karakterističnih motivov, ki se neprestano ponavljajo, in prav te bi bilo treba izrabiti. Tak je na primer cikel pesmi o pohabljenih v drugi pesniški zbirki iz leta 1920, take so pesmi o fantastičnih, ljudsko pravljicaarskih tvorbah domišljije, ustvarjenih zaradi atmosfere trenutka, in če so nekatere pesmi s skovanimi novimi izrazi dejansko neprevedljive, pa bi bilo treba vsaj opozoriti na njihovo presenetljivo dinamično metaforiko.

Poglejmo zdaj, kako je predstavljen Leśmian v naši antologiji. Vse, kar je Matuszewski o njem povedal, je tole: »Tudi Leśmian, ki je umrl dvajset let pred Staffom, je bil večkrat vzor mlajšim pesnikom. Bil je poet z bogato domišljijo,

* Vsi citati so iz navedene Sandauerjeve študije.

ki se je rada izživljala v pravljicnem svetu in iskanju nenavadnih izraznih možnosti, s čimer je prav gotovo vzbudil Tuwima...

V prevodih o tipičnem Leśmianu ni niti sledu. Tu sta dve tradicionalni erotični pesmi (prevod konca pesmi brez naslova smiselno ni ustrezen), pristrčna, vendar nič leśmianovska *Uršula Kochanowska* in daljša pesem *Dekle*, ki bi edino lahko vsaj deloma spregovorila o Leśmianu. Prav pri njej pa se nam pokaže, kako izkrivlja prevajalčev odnos do poezije in sveta pravo podobo njemu tujih pesnikov, kar se ne kaže le v izboru, ampak tudi v pojmovanju posamezne pesmi. Pesem *Dekle* se v prevodu bere kot resno pojmovan sentimentalizem in tožba nad »grdim« svetom. Original pa je vse kaj drugega, kar lahko razberemo seveda le s tankim poslušom za stil. Na videz gre za neznatne razlike: pri Krakarju so trije bratje po pesniško »polni sanje«, pri Leśmianu pa taki, ki »verjamejo v sanje«, Krakar patetično prevede: »Za sencami ni več sledu / pozaba nas za zmeraj loči.«, pri Leśmianu pa se to glasi: »I znikla trešé/i zginál slad / i powiśé o nich już skończona!« Kar pomeni: »In zginila je vsebina / in zginila je (vsaka) sled / in že je roman o njih pri kraju!« Leśmian vzkligne: »Lecz dzielne młoty — Boże mój! — mdlej nie poddały się żalobie!« »Ampak pogumna kladiva — o ti moj bog! — se niso vdala medlemu žalovanju!«, Krakar pa smirno resno napiše: »Samo kladivo se, moj Bog, ni vdalo žalosti ne Tebi.« Podobno je z razmerjem med kitico: »Ker vse je bil le jok in mrak in le prividi v hrepenenju! Če tak je svet, je slab ta svet! Zakaj ni drugega v življenju?« in originalom: »Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?« Za vsemi Leśmianovimi verzi se skrivata grenko posmehovanje in ironija ali pa stanje na robu prepletajočih se občutij, ne pa sentimentalizem. Prav tako nam Krakarjev prevod zadnjega verza ne posreduje občutja Leśmianove grozljive misli o smislu nesmisla. Pri Leśmianu pesem ni samo to, kar nam na zunanje posredujejo besede, važen je smisel, podtekst, ki ga lahko uniči že sprememba slovničnega časa in tega nobena gladka rima ne more opravičiti.

Pri tej pesmi sem se zato dalj pomudila, ker je z njo na videz vse v redu ritem, enake tekoče rime itd., pa vendar ni avtorjeva, ampak pravzaprav prevajalčeva. Celo ohranjeni ritem v prevodu ni več tako funkcionalen kot v originalu, ker je v nasprotju s sentimentalno resnobo prevoda.

Leopold Staff (1878—1957) je razmeroma dobro predstavljen, zlasti s prvimi tremi pesmimi in zelo dobrim prevodom *Proga sprehoda*. Res je, da je Staff znan kot klasični apolinični refleksivni pesnik, vendar je tu morda le preveč poudarka na njegovem harmoničnem, afirmativnem odnosu do življenja. Sandauer piše o njem v knjigi *Pesniki treh pokolenj*: »Pesniška ustvarjalnost zanj ni toliko sprostitev čustev, kolikor .pot do modrosti'. Prek nje se trudi pridobiti notranje ravnotežje, določiti za stalno svoj odnos do sveta: stališče, ki je za pesnika dovolj paradoksalno. Jasno je namreč, da bi po odkritju takega poslednjega ravnotežja moral avtomatično umolknuti: vsaka pesem je poskus ustalitve odnosa do sveta na novo.« Sandauer vidi pri Staffu rešitev pred to zagato v njegovi filozofiji večnega iskanja in večnega zametavanja že doseženih ciljev. »V tem leži njegova notranja protislovnost, pa tudi možnost razvoja njegove poezije, ki je v neprestanem kolebajočem ravnotežju.« J. Kwiatkowski pa je študijo o Staffu na kongresu, posvečenem sodobni poeziji (Varšava, novembra 1965), naslovil *Staff — pesnik paradoksov* in na primerih pokazal, kako

zapletena je bila v njem pot do tega nestalnega »od kritikov slavljenega ravnotežja«. Zato bi bilo nujno prevesti tudi kakšno tako filozofsko dinamično pesem. Zadnji dve pesmi: *Srce* in *Pri ribniku* bi tako po kriterijih vrednosti kakor tudi značilnosti morali odpasti.

Pesniki, ki so se od leta 1920 zbirali okoli revije *Skamander*, Tuwim, Słonimski, Lechoń, Wierzyński, Iwaszkiewicz, Illakowiczówna, Pawlikowska, so današnjemu pojmovanju poezije precej tuji, predvsem v svoji »najbolj tradicionalni — lechońsko-słonimski — verziji«, kot je napisal Jerzy Kwiatkowski. Zdi pa se, da je tu treba izvzeti deloma Tuwima in Iwaszkiewicza. Pa še o Tuwimu je J. M. Rymkiewicz, predstavnik najnovejše poljske klasiistične poezije, napisal med drugim tudi tole: »Tako Tuwim kot Gałczyński sta bila lirična pesnika nevisokega leta, pesnika, kakršnih je povsod mnogo in ki so nedvomno potrebni. Tragedija Umrlih in tragedija poljske pesmi je v tem, da so njihovim verzom nekdaž pripisovali vrednost, ki je nikdar niso zaslužili. Tragičen nesporazum je bil, da je bilo takšnim pesnikom zaupano oblikovanje narodove zavesti... Odpor do misli v pesmi in do mišljenja s pesmijo se je nazadnje moral maščevati... Pesniki odločajo o Zgodovini. Če bi v tistih letih drugi pesniki organizirali pesniško misel Naroda, bi se Zgodovina obrnila morda drugače...«

Skamandriti so verjeli v talent, v moč življenja in (lastno) vitalnost, to pa je bila tudi vsa njihova filozofska podlaga. J. Bloński jih je v knjigi *Zmiana warty* (*Izmenjava straže*) takole primerjal s prozaistično generacijo literarnega štirinajstdnevnikarja *Współczesność* (*Sodobnost* — izhaja od leta 1956 dalje): »Ta generacija spominja nekoliko na skamandrite. Prav njim je namreč Irzykowski [znan kritik med obema vojnama] očital programofobijo; in ni slučaj, da so si prav oni osvojili literarno javno mnenje v medvojnih letih. Hudobnež bi torej lahko — po analogiji — prerokoval zvezdam *Współczesności* lepo kariero, dodajajoč po tiho, da bo z dosežki slabša...« Seveda vsi ti kritični glasovi sodobne poljske literarne kritike ne pomenijo, da poezijo skamandritov kratko in malo negirajo. Ne bi pa hoteli, da se njihove pesmi precenjujejo na predvojni način.

Krakarjevo stališče do njih je nedvomno bližje predvojnemu ocenjevanju. Sicer bi mirne duše izpusil vsaj dve pesmi Illakowiczówne (uspavanka *Baj*, ki je sicer posrečeno prevedena, že kot otroška pesem ne spada v antologijo *lirike*), vsaj dve pesmi Słonimskega, pa tudi kaj iz Lechoña ali Pawlikowske, oziroma bi pri prvem moralo biti bolj upoštevano mladostno puntarstvo, pri drugi pa njeni miniaturni »kameralni« verzji. Pri Wierzyńskem je druga pesem le ponavljanje prve. Sicer pa so ti prevodi med najboljšimi v antologiji, ker Krakarjevo »posvajanje« tu ni v nasprotju s poetiko pesnikov samih (prim. »poslovenjenje« v občutju generacije *Pesmi štirih lirike* Słonimskega). Omenila bi le, da je subtilnost Pawlikowske zajeta nekoliko preokorno (deklica s »svilnimi nožicami« se na primer zato, ker je manjkal en zlog, spremeni v deklico, ki ima »svilene nogavice«).

Iwaszkiewicz (r. 1894) ima med skamandriti razen Wierzyńskega najmanj pesmi in to ni prav, še posebej zato ne, ker je enostransko predstavljen le kot umirjen star gospod, v resnici pa je bila njegova poezija zelo raznolika, saj se pne od mladostnih impresionističnih in ekspresionističnih pesmi do ljudsko

preprostih in klasicističnih, nasičenih z evropsko kulturo ter sodobno zvonečih, kakršne so v njegovi najnovejši zbirki *Jutro žnima (Jutri bo žetev)* iz leta 1963, na primer pesem *Kvartet* s posvetilom predvojnemu dramatik Witekiewiczu:

Spominu Witkacija

vonj sena
kje tvoja roka kroži
kje tvoja kri?

rdeči curek
se dviga in spleta
z zelenim trakom trave

ne kriči ne kriči ne kriči

zaplelo se je vse
ne vse samo dva curka
dva potočka
v obliko fuge

je življenje res toliko vredno
da se je treba trgati zanj?

odplulo v najvišjem bo tonu
gosli sena
krvi

Jerzy Kwiatkowski, ki pri Iwaszkiewiczu najbolj ceni klasicistično obdobje, na katerega je po vojni deloma navezal med drugimi tudi Miłosz, pa mu je v pohvalo napisal, da je bil vedno najmanj »tipičen« predstavnik skamandritov: »To, kar vzbuja danes antiskamandritsko kritičnost — se njegove poezije razmeroma malo dotika«.

Večje nasprotovanje vzbuja, kot smo že videli, pesniško delo *Tuwima* (1894—1933). Vendar mu je treba priznati živost, iskanje novih oblik in morda tudi nove vsebine. Simbolistična, večkrat dekadentska Mlada Poljska se je s svojim impresionistično pasivnim odnosom do sveta preživela, takoj po prvi svetovni vojni je nastopilo obdobje optimistične opojenosti nad civilizacijo in dinamiko življenja. Poleg skupin z ekspresionističnim ali futurističnim programom, o katerih bomo še govorili, se je tudi Tuwim navduševal ob Whitmanu in razglašal, da mora verz objeti vse, kar obstaja. Vendar pa je v tem obdobju pri njem še mnogo mladopoljske tradicije. Zato vidi Michał Glowinski njegov največji pomen v tem, da je s svojim delom predstavljal most med 19. in 20. stoletjem poezije, da je s »črno tlako« očistil prostor svojim naslednikom.

To se pravi, da je sedem pesmi v antologiji zanj verjetno preveč; vsekakor pa bi morala odpasti nekvalitetna *Ab urbe condita*. Dobro prevedeni artizem pesmi *Da in ne* je tudi v originalu prazen in sam sebi namen. Pri pesmi *Neznano drevo* je bistveno, da je posvečena spominu Žeromskega, kar pa je v prevodu izpuščeno.

Władysław Broniewski (1897—1962), pesnik-revolucionar, je v današnjem poljskem vzdušju izrazito nepriljubljen kot čisto deklarativni proletarski pesnik. To je verjetno posledica prejšnjega, večkrat vsiljivega povzdigovanja, pa tudi slabih poveljnih pesmi. Krakarjev izbor gotovo prav nič ne prispeva h kakšni drugačni predstavi o njem. Vendar pa so v njegovi predvojni poeziji pesmi trajne vrednosti, kjer je revolucionarna tematika res povezana z vsem njegovim bistvom (*Balada o gledališkem trgu, Roža, Mladost itd.*), in prav te pesmi, o katerih Sandauer piše, da je Broniewski v njih hodil hkrati po poteh Jesenina in Majakovskega, bi bilo treba prevesti. (Od pesmi v izboru je pred vojno nastala samo pozna deklarativna *No passaran!*)

Broniewski je kot pesnik pomemben sam zase (podoben mu je bil še marsikdo, vendar le kot epigon), mi pa se moramo zdaj vrniti k skupinam, ki so kot celota odigrale v poljski literaturi pomembno vlogo.

(Nadaljevanje prihodnjič)

RAZGOVORI

O NAŠEM MLADINSKEM ZALOŽNIŠTVU

Martina Šircelj

Sposobnost za objektivno kritično vrednotenje slovstvenega dela se razvije pri človeku v njegovi popubertetni dobi, seveda na osnovi doživetij, izkušenj in vtisov, ki si jih je nabiral od najbolj rane mladosti, od prvih stikov s knjigo. Otrok predpubertetne dobe še ni zmožen kolikor toliko objektivnega kritičnega vrednotenja, niti ni zmožen analitično podati svojih vtisov ob posameznem slovstvenem delu. Dispozicija za dožemanje lepote je otroku prirojena, važno je le, ali mu vzgoja daje možnost, da to dispozicijo v sebi razvije. To velja za oblikovanje njegovega estetskega čuta, saj je od knjig, ki jih otrok prebira, odvisen njegov kasnejši odnos do literature: ali bo sposoben lepoto pisane besede sprejemati ali pa bodo njegove izkušnje na tem področju take, da bodo to njegovo elementarno dispozicijo okrnile. Važno je torej, kakšne knjige damo otroku, oziroma kakšno je razmerje med dobro in manjvredno literaturo, s katero se otrok srečuje in ki ima slej ko prej tudi svoj delež pri oblikovanju njegovega duševnega obraza in pri njegovem odnosu do literature sploh. Gre torej za nekakšno literarno vzgojo od najbolj rane mladosti, gre trenutno za to, ali imajo otroci dovolj dobrih knjig, ki lahko zajezijo vpliv črno-belih zvezkov, stripov in podobnega.

Ko rešetam lansko knjižno žetev v mladinski književnosti (govorim o leposlovnih in ne poljudnoznanstvenih delih), bera ni bogata. Po podatkih iz lanske letne bibliografije je izšlo pri nas nekaj nad 60 različnih mladinskih del (mislim dela, ki so po splošnih psiholoških načelih primerna za mladino do 14. leta) in od teh jih odpade ena tretjina (v naslovih) na ponatise! Vsekakor je prav, da imamo vedno na zalogi dovolj tistih literarnih del, ki jih nobena generacija v času svoje duhovne rasti ne sme in ne more pogrešati. Vendar nastajajo tako pri nas kot v svetu dela, ki se vključujejo vedno znova v ta

SREČANJA

O POLJSKI LIRIKI DVAJSETEGA STOLETJA

Katka Šalamun

(Nadaljevanje)

Takoj po koncu prve svetovne vojne je v poljski poeziji vrelo od iskanja novega. Nekaj časa je to novo izražal termin futurizem (še Tuwim se je predstavljal za prvega futurista), nekaj časa pa izraz ekspresionizem, ne da bi dajali tema izrazoma pomen, ki se je ustalil v evropski literarni zgodovini. Kazimierz Wyka, znani literarni zgodovinar in kritik, imenuje to vretje »velika sarabanda vseh bodočih izmov«. Po letu 1920 pa so se poti začele razhajati. Poznanjska revija *Zdrój* (Izvir) je začela uveljavljati pravi ekspresionistični program, vendar je v mešanici z mladopoljščino ustvarila zelo malo kvalitetnega (Zegadłowicz, Wittlin). Mnogo pomembnejši sta zato revija *Nova sztuka* (Nova umetnost, izhajala 1921—1922 in almanah 1924) in grupa okoli nje, za katero je Wyka napisal, da je neupravičeno »izpadla iz kroga pozornosti poznejših kritikov« in v svoji pravi vlogi tudi iz kroga pozornosti avtorjev naše antologije. Najpomembnejša v tej skupini sta bila Anatol Stern in Aleksander Wat. Wat nima v izboru nobene predvojne pesmi (edina pesem v antologiji je iz sicer zelo pomembne zbirke iz leta 1937), Sternova najzgodnejša prevedena pesem pa je iz leta 1934. Prav tako značilni Bruno Jasieński, ki je predstavljen z odlomkom iz resda znane *Pesnitve o Jakobu Szeli* iz leta 1926 (ki ima — mimogrede povedano — v prevodu čisto drugačen ton, ker jo je zaradi specifičnega kmečkega izražanja skoraj nemogoče enakovredno prevesti), pa je leta 1926 tudi že živel v Parizu in se je njegova vloga na Poljskem (pet futurističnih publikacij) že zaključila. Pri tem programu je sodeloval pozneje tudi nekoliko mlajši Ważyk, ki ima v antologiji spet nerazumljivo dosti prostora z odlomki iz *Pesnitve za odrasle* iz leta 1935 (ki nima nobene umetniške, ampak kvečjemu delno idejno literarnozgodovinsko vrednost), pri tem pa nobene zgodnejše pesmi.

Popolnoma pa je — neupravičeno — izpuščen *Tytus Czyżewski* (1885—1945), ki je v iskanjih nove umetnosti igral pomembno pionirsko vlogo. Kot slikar je že med prvo svetovno vojno nastopal s skupino formistov, ki so svoj program navezovali na kubizem in poljsko folklorno izročilo, pozneje pa je sodeloval s futuristi, ki so v precejšnjem nasprotju s tem programom bili blizu evropskim dadaistom. Helena Zaworska je v monografični študiji o poljskih artističnih programih iz let 1917—1922 (*O nową sztukę — Za nowo umetność*, Varšava 1965) o tem pisala takole: »Zgodnji poljski futurizem je ustrezal dadaistični življenjski orientaciji. Podobno kot dadaizem je bil kričav in provokativen, napadal in avanturističen, ustvarjajoč veliko zabavo, v kateri so največ štele maske, preobleke, grimase. Prelom z vsemi pojmovanji tradicije se ni odigral v polemiki z njimi, ampak tako, da jih je smešil. Velik izbruh smeha je spremljal to prvo reakcijo proti preteklosti...« Vendar pa ti futuristi niso samo rušili. Verjeli so v povezavo nove umetnosti z množicami, utopično so sanjali o tehniki in civilizaciji (gospodarska zaostalost Poljske!), zraven pa si postavljali trdne artistične zahteve. Jasieński je že leta 1921 pisal: »Do-

vršena kompozicija, se pravi ekonomična in železna — minimum materiala pri maksimalno doseženi dinamiki — to je futuristična kompozicija... Prelamljamo za vselej z vsakršnim opisovanjem...» Nekoliko spremenjeno, a vendar podobno je iste misli kasneje formuliral tudi Przyboś kot predstavnik krakovske avantgarde. V programatičnih verzih je Jasieński leta 1924 to takole oblikoval:

Gremo
izdret iz lave metafor
nastajajoči
obraz
Svetà.

Anatol Stern pa je leta 1924 pisal: »Gre za dve življenjski filozofiji: aktivno in kontemplativno... Toda ne delovati, pomeni — biti mrtev. Skamandriti in drugi — to so mrtvi ljudje. Ne moremo zanikati, da ne ustvarjajo lepih reči — ampak to so lepa trupla... Nova umetnost ne olepšuje resničnosti, ampak jo preoblikuje...»

Kljub trdno zastavljenim programom pa je v pesmih te skupine večkrat prišla do izraza kaotičnost, saj je vse to vrenje in iskanje novega na Poljskem trajalo mnogo krajši čas kot drugje po Evropi. Tako se v *Električnih vizijah* Czyżewskega ljudsko primitivna domišljija prepleta z grozo pred zmehaniziranim svetom, čeprav ga drugod spet poveljuje:

... voščene figure
morilci geniji generali
z elektromehaničnim aparatom
s ključem naviti mickiewicz
piše odo na mladost
... figure iz voska
figure iz voska
plešejo pognane z elektriko
plešejo zaljubljeni pari figure
menueta mazurke morengo marino
manekeni ta ta ta monolitni
marija terezija car pavel katarina
kralj edvard knez poniatowski
napoleon ibsen
razigrani zagnani
lutkizirani zgalvanizirani
.....
direktor panoptika
: gospe in gospodje
jaz lastnik panoptikum
spoštovana publikum
gledat pridite
to je veliki napoleon
znotraj avtomatičen navit
to je električni mickiewicz
piše z magnetičnim peresom

naročil sem nove modele
 na poti: žorž san
 : neznani junak naravnost izpod verduna
 : hamlet z ofelijo
 : chopin v zadnjih izdihljajih
 : d'anunčjo speči in vstajajoči
 : dante na električnih žicah
 vstopite oglejte si
 zadnji dan senzacije

publika in manekeni
 (skupaj)

ljubimo se ljubimo se ljubimo se

 z elektriko plodimo se rodimo se
 zmanekenizirajmo ta svet

(Odlomki iz *Transcendentalnega panoptika* iz leta 1921)

(V poznejšem razvoju Czyżewskega so umetniško pomembne njegove
 ljudske *Pastoralke*.)

*
 * *

Kasnejša umetniška pot prvih poljskih futuristov je bila različna in vodstva v artističnem novatorstvu niso obdržali. To vlogo je prevzela skupina okoli krakovske revije *Zwrotnica* — Kretnica, (1922—1923, 1926—1927), znana pod imenom *krakowska awantarda*. Od prvih futuristov je prevzela geslo »mesto-množica-mašina«, vendar so sčasoma na mesto elementarne spontanosti vedno bolj stopale ideje rigoroznega programa, nova, strogo določena poetika, ki pa je, čeprav v zagrizenem nasprotju s skamandriti, uveljavljala nekaj novega v glavnem samu, kar zadeva oblikovanje. Prvi idejni vodja je bil Tadeusz Peiper, ki pa pozneje njegovi zahtevi po »razcvetajoči se poemi«, kjer naj se osnovni motiv stalno ponavlja in razrašča, in njegovemu preganjanju pesniških slik ostali niso sledili. Przyboś ga je leta 1933 imenoval »pesnik pojmov« in nastopil proti taki »literarni poeziji«. Poleg Peipera in Przybośa je v tej skupini še zelo pomemben Jan Brzękowski, pomembna sodelavca pa sta med ostalimi še Ważyk in Jalu Kurek, ki je od leta 1931 do leta 1933 urejal revijo *Linia* (nekakšna naslednica *Zwrotnice*, čeprav pri njej Peiper ni več sodeloval).

V naši antologiji je Peiper kolikor toliko zadovoljivo predstavljen. Pesem *Iz Gornje Šlezije* je oblikovno morda premalo značilna, pa še je na primer nazorna metafora »...streha iz oblakov, ki jim puhti iz prepotene kože: prevedena kot »...streha iz oblakov, ki se od njih kadi«. Zato pa neupravičeno manjkata Jalu Kurek (rojen 1904) in Brzękowski. Posebno Jan Brzękowski (rojen 1905, od leta 1928 živi v Parizu) je pomemben kot pesnik in kot teoretik. Tesno je sodeloval s francoskimi kubisti in surrealisti, poleg enajstih pesniških

... kositrn dež z živosrebrnega pada neba
zelenina sočna prehaja vame — kot vrtnec narašča

Tudi *Julian Przyboś* (r. 1901) je z novimi metaforami hotel bralca predvsem čustveno angažirati, vendar pa je glede čustev pesnika samega dosledno zahteval le posreden izraz, »sramežljivost čustev« in označil vero v navdih za »najškodljivejši snobizem« (predvsem proti poeziji skamandritov). V publikacijah grupe *a.r.* (»revolucionarni artisti« — zveza slikarjev in pesnikov v začetku tridesetih let) je definiral poezijo kot »enotnost vizije, skondenzirane v maksimum imaginativnih aluzij in minimum besed.« »Ideja rigoroznosti« je v smislu »delanja« pesmi (avantgardisti niso gledali na umetnika kot na obrtnika samo v socialnem pomenu besede, ampak tudi v smislu poetike) igrala še dolgo pozitivno vlogo kot jez takratnim nepomembnim besednim in čustvenim »izlivom« drugih pesnikov, vendar pa se Przyboševa koncepcija ni tako bistveno razlikovala od skamandritske, kot so takrat mislili. Posreden dokaz za to je tudi prevod Przyboševih pesmi v naši antologiji, ki so potrebovale samo za odtenek bolj poetične besede kot so v originalu (Krakarjeve »dlani«, »dalja«, »brez konca je pot, ki drži med spomine« itd.) in že so — čeprav ne vse — na meji sentimentalnega opevanja sveta. Izbrati bi bilo treba kako zgodnejšo, bolj »avantgardistično« pesem, vsekakor pa je preveč povojnih, saj v sedanji pesniški situaciji na Poljskem Przyboś — predvsem mladim — bolj malo pomeni.

1130

domišljije...« Mnogopomensko metafizično vsebino, uporabljajočo komplicirane simbole, pa vidi Lipski prav v Jastrunovi zbirki *Večje od življenja* (leta 1962 je izdal Jastrun še podobno zbirko *Intonacije*).

Ker smo že omenili *Mieczysława Jastruna* (r. 1903), naj ga kar tu uvrstimo v ta kratki pregled poljske poezije, čeprav pred vojno (prva zbirka leta 1929) ni pripadal nobeni izmed pesniških grup. Njegove takratne verze označuje Sandauer za simbolistične refleksije, ki vedno odražajo enotnost občutja in za katere se mu zdi najznačilnejše pesnikovo priznanje:

Vse kar doživljam in čutim
je kot prividi sanjski...

V številnih povojnih zbirkah se je Jastrun — tako kot teoretično v člankih — boril za »historično literaturo«, povezano z aktualnostjo in s tem, »kar je vidno vsem«, ter je šele v zadnjem času navezal — poglobljeno — na svojo predvojno ustvarjalnost. V antologiji so na žalost — in to je značilno — trije prevodi iz te vmesne neuspele dobe: *Snežinka* iz leta 1950, *Človek* in *Zmaga resnice* iz leta 1955, edine predvojne pesmi *Spomin* pa Jastrun ni uvrstil v nobeno od svojih zbirk... Škoda, ker Jastrunovim zadnjim dvem zbirkam tudi mladi priznavajo pomembno mesto v sodobni poljski poeziji.

Še en pesnik zavzema v obdobju med obema vojnama popolnoma posebno mesto, čeprav je objavljajl v reviji *Skamander*. To je *Jerzy Liebert* (1904—1951), pretresljivo tenkočuten katoliški lirik, ki se je boril z grozečo mu smrtjo (jetika) in s »poslednjimi rečmi«, doživljajoč naravo podobno kot naš Stanko Vuk, ki mu je tudi drugače po marsikateri potezi soroden:

Jabolka na drevesih plešejo.
Šum se dvigne in oddalji,
sonce naglo posije,
veter zbudi se — ohladi.

Smehljam se. V tem nasmehu
skrita je otožnost.
A nihče, nihče ne vidi,
da tiho tiho jočem.

Le konji moji, speti
na travnikih velikih,
v očeh še imajo žalost
in ližejo dlani mi.

O neizmerni prostor!
Jesen nedojemljiva —
sadeži, oblaki
samota in živali.

(Začetek jeseni)

Njegova neposrednost in neprestana notranja napetost (»čeprav sem za večno izbral, moram vsak trenutek izbirati na novo«), pa tudi prezgodnja smrt

so njegovo poezijo postavili pred vojno izredno visoko, pa tudi zdaj v zadnjem času na Poljskem mnogo pomeni. V naši antologiji je Liebert prav mačehovsko obravnavan. Pa še edina predstavljena pesem *Čarnolaška lipa* ga s spremenjenim ritmom preveč poenostavlja. Liebert ima v prvi, na ljudski način »zapeti« kitici drugačen ritem kot v ostalih, bolj osebnih kiticah. Krakar je obdržal v vseh kiticah enak, ne povsod ustrezen ritem in ton.

Vrniti se moramo spet k delnemu zaporedju pesniških pojavov na Poljskem med obema vojnama in sicer k skupini okoli revije *Kwadryga*, ki je izhajala v letih 1927—1931. Tudi ta grupa je nastopala proti *skamandritom*, predvsem proti njihovemu literarnemu tedniku *Wiadomości Literackie* (Literarne novice, 1924—1939), katerega uredništvo je v odgovor na očitek neangažiranosti izjavile, da so »programsko eklektični« (leta 1928). *Kwadrygo* so ustanovili varšavski študentje, ki so se borili za tesno povezanost umetnosti z družbenim življenjem. Nekateri so pozneje nastopali kot znani levičarji; tak je na primer S. R. Dobrowolski, ki pa po kvaliteti verzov verjetno ne spada v antologijo. Namesto njega bi bilo bolje uvrstiti podobno usmerjenega, toda pesniško kvalitetnejšega Lucjana Szenwalda (1909—1944). Prav tako je v naši antologiji glede kvalitete dvomljivo ime *W. Slobodnika*, povsem neupravičeno pa sta iz nje izpadla *Władysław Sebyła* in *Stefan Flukowski*.

Władysław Sebyła (1902—1940) je urejal *Kwadrygo* v njenem najboljšem obdobju (1929—1931). V začetku se je *Kwadryga* borila predvsem za »poudružbljenje poezije« in so tudi v Sebylovih verzih izraziti socialni zvoki. Pozneje pa je vedno bolj rasel v samotnega ontološkega pesnika, »moralista« — kot ga imenuje Wiesław Szymbański v knjigi tenkočutno napisanih esejev o tej generaciji (*Ballady przed burzą* — Balade pred nevihto).

Kazimierz Wyka pa piše o pesimistični miselnosti in čustveni viziji sveta, ki je Sebyło — tako kot Czechowicza in pozneje žagariste — najbolj ločila od krakovske *avantgarde* in *skamandritov*.

Bolj je bil z *avantgardo* povezan *Stefan Flukowski* (rojen 1902). Čigar davni verzi zvenijo danes presenetljivo sodobno. W. Szymbański je pri njem opozoril na podobno organiziranost domišljije kot pri Harasymowiczu in Białoszewskem, dveh sodobnih pesnikih. (»Ujeta reč: cerkev, noč, čebele... je vržena v asociativni proces z drugo rečjo, gibanjem ali situacijo... Za Flukowskega je značilna vizualna domišljija, toda ne enostranska (površinska)... Tvoril je besedno *transpozicijo oblike*... To je težitev, da bi izpolnil prostor v stvaritvi...«).

Za primer naj služi začetek vojaške pesmi *Konec pehote*, ki bi jo bilo treba na vsak način v celoti prevesti:

Krik — in takoj nato
je nemočno navzdol padla široka pot
med ogromne stene topolov.
Kje bo zdaj — prazna črta — zemljo prebodla?!
Do kod — s koraki našimi razburkano blato — zaplove?!
Topoli kot v odrevenelem zelenju navzgor viseči kapniki:
v konkavnem nebu
jih bodo segrele in stopile v modrino zore poletne.

Nič več ne bomo šli vsak dan po cesti,
nič več ne bo nas naprej zemlja nesla,
orožje odvržemo na kosmata strnišča
in v rove karabinke potopimo kot vesla.

.

Iz kroga *Kwadryge* je izšel tudi *Konstantyn Ildefons Galczyński* (1905—1953), ki pa je v antologiji, kljub temu da ima 12(!) pesmi, zelo slabo predstavljen. Razen pesmi *O najinem gospodinjstvu* in pesmi *Lirični pogovor*, ki dobro predstavljata ta veselo nežni del pesnikove ustvarjalnosti, je večina izbranih pesmi v takem razmerju do pravega Galczyńskega, kot naj metaforično prikaže razlika med kitico pesmi *Servus, madona*, — ki je v originalu sicer za Galczyńskega značilna —, in pa Krakarjevim prevodom.

Smisel verzov Galczyńskega (in dobesedni prevod, le z zamenjavo besednega reda) je tak:

Mir knjig, blestečih visoko — to vendar ni zame
in pomlad tudi ni zame in sonce, dišeča podrast.
samo noč, deževna noč in veter in alkohol —
servus, madona.*

V Krakarjevi verziji — in ne le zaradi gladkih rim! pa to zveni tako:

Saj zame ni mir besedi, blestečih, zvenceh visoko,
kot zame ni nikdar pomladi, sonca in rožnega vonja.
jaz ljubim le noč in veter, dež in pijačo pod roko —
servus, madona.

Iz večnega puntarja je tako nastal sentimentalnež, ki vzdihuje, da zanj ni pomladi in se smili sam sebi, medtem ko koketira z nočjo.

Galczyński-polemik, norčujoč se iz vsega okoli sebe, v svojem bistvu nosi tragično noto, toda ne v sentimentalnem smislu. Marta Wyka-Hussakowska je ob njem napisala, da pripada k tistim maloštevilnim, »ki so iz dvojnosti in negotovosti ustvarili dosleden *pesniški program* in v pesniški groteski iskali in našli izraz svoje ustvarjalne individualnosti in formulo neodvisnosti«. O takem Galczyńskem, ali pa tudi o neukrotljivem »renesančnem človeku« (Sandauerjev izraz), nam kaka bleda *Zima po šolsko* (v originalu je krepkejša) ali pesem *O vrabčku*, ki naj bi predstavljali to smer, nič ne povesta. Zato pa imamo Galczyńskega v verziji, ki se kar dobro ujema s Krakarjevo pripombo: »Toda ne samo sebe in svojo ljubezen, Galczyński je v svojih pesmih rešil pred pozabo tudi del čustev svojega časa in si zagotovil trajno mesto v poljskem pesništvu«...

Sebyla je pritegnil h Kwadrygi tudi *Józefa Czechowicza* (1905—1939), neposrednega lirika, ki ga je Kazimierz Wyka zajel v izraze: »nepevna muzi-

* Przecie nie dla mnie spokój ksiąg lśniących wysoko
i wiosna też nie dla mnie, słońce i ruń wonna,
tylko noc, noc deszczowa i wiatr, i alkohol —
serwus, madona.

kalnost«, »lapidarni vizionar« in »moralna organiziranost«. Czechowicz je začel svojo pesniško pot kot član lublinske grupe *Reflektor*, od leta 1933 pa je živel v Varšavi, kjer je postal vodja novega vala mladih v poeziji. Skupno s kritikom Frydejem (1912—1942), ki velja za najboljšega literarnega teoretika svoje generacije, je v skupno izdajani publikaciji *Piôro* zastopal misel »čiste poezije«, kjer je najvažnejša domišljija, ki ni le instrument v službi metafore, ampak resničnost sama po sebi. Vendar sam ni bil teoretik in je na druge vplival predvsem s svojimi kvalitetnimi pesmimi. V antologiji sta zlasti prva in zadnja pesem dobro izbrani in prevedeni, lahko pa bi bila dodana še kakšna poznejša. (Mimogrede: zadnja pesem je naslovljena *Provincia noč I.*, kar pa je neka popolnoma druga pesem. Pesem, ki je tu prevedena, nosi naslov *Lublin od daleč*.) V spremni besedi pa bi bilo treba bolj poudariti njegovo vlogo v poeziji tridesetih let in njegovo svojevrstno intimno doživljanje narave, ne pa pisati, da je »postal skoraj programski poet poljske vasi, kjer je v letih pred drugo svetovno vojno sam videl in čutil revščino...«, kar v tem smislu nikakor ni točno.

O *Stanisławu Piętaku* (1909—1964), ki je izšel iz čehovičevskega kroga, je W. Szymański napisal, da je bil med najzanimivejšimi poljskimi liriki med obema vojnoma in da mu je predvojna kritika to tudi priznavala, da pa je pozneje to priznanje izgubil, morda deloma tudi po svoji krivdi zaradi slabih povojnih pesmi. Zato bi bilo nujno prevesti kako predvojno pesem, značilno intimno zraščeno z zemljo, ne pa povojnih (posebno obupna je sentimentalna *Po branju*).

Ista napaka se pojavlja pri sicer slabšem Janu Śpiewaku, kjer bi le s trudom lahko izbrali kaj slabšega, kot je zapis *Okoli sebe* iz leta 1960.

Čehovičevskemu krogu je pripadalo še mnogo obetajočih mladih pesnikov (Michalski, Domiński), ki pa so večinoma postali žrtve vojne. Pomemben še živeči pesnik med njimi je bil Józef Łobodowski, ki pa ga trenutno v Poljski nikjer ne omenjajo, ker kot emigrant sodeluje v protikomunističnih radijskih oddajah v Španiji, pa tudi njegove fanatične predvojne antibolševiške pesmi po vsej verjetnosti vplivajo na takšno zadržanost. To je, kolikor vem, edini večji ustvarjalec, ki ga v domovini dosledno bojkotirajo, saj drugače Poljaki, vsaj literarnozgodovinsko, poljsko emigrantsko literaturo — s številnimi edicijami in revijami v Parizu, Londonu in drugod — vključujejo v svojo literarno dediščino. Przyboś je leta 1936 po radiu oficialno razglasil (v knjižni obliki objavljeno leta 1939): »Sodim, da je delitev poljske književnosti na domovinsko in emigrantsko literaturo umetna: tako lahko delijo dela besedne umetnosti samo enodnevni propagandisti, ne pa literarni zgodovinarji, kritiki in sami pesniki. Poljski pesnik ali pisatelj, pa naj piše kjerkoli, samo da ustvarja umetniška dela, ne pripada dvema različnima, ampak eni sami literaturi. Delijo nas politični in družbeni pogledi: v domovini smo za socializem in ljudsko oblast, medtem ko je mnogo pisateljev v emigraciji zato, ker jim odgovarja kapitalistična ureditev. Toda poljska umetniška beseda ima svojo vrednost, neodvisno od tega, kje je bila izpovedana, in to mnogokrat celo pisateljevim pogledom navkljub«. Tega principa se držijo tudi sestavljalci obširnega biografsko bibliografskega *Slovarja sodobnih poljskih pesnikov in pisateljev* (doslej sta izdana dva zvezka do črke P), kjer so zajeti vsi emigrantski pisci (z Łobodowskim vred), pa tudi v obširni poljski antologiji poe-

zije med obema vojnama nastopajo vsi pomembnejši pesniki (tu je izjema Łobodowski).

Zato bi morali od emigrantskih pesnikov — glede na kvaliteto — tudi v našo antologijo, tako kot Miłosza, uvrstiti vsaj še *Mariana Czuchnoroskega* (r. 1905), ki je bil delno povezan s krakovsko avantgardo (obj. 1931—1933 v Liniji), ki pa je ustvaril svoj osebni stil. Ob izidu prve zbirke (leta 1930) je znani literarni kritik in zgodovinar K. Czachowski o njem pisal pod naslovi *Rojstvo poeta, Poljski Rimbaud*. V tridesetih letih je poleg pesniškega dela (sedem zbirk in dva romana) tesno sodeloval z radikalnim delavskim in kmečkim gibanjem in bil zaradi svoje levičarske politične dejavnosti večkrat zaprt. Prvi dve leti vojne je preživel v ruskih taboriščih, odkoder je odšel v Anglijo, kjer živi in piše še danes. Tu prevedena pesem *Resničnost* je nastala leta 1931:

Na poljih je modro kot veter bil bi razlit.
Od staj puhti tišina. V svit, kot v bel kožuh, diha jasno
živalsko sopenje.
V vrtovih šelestijo siva krila deklet od sna srebrnega
potoka
zardelih do kapelj koral.
Minevamo čas, negibno jutro mrazu in oblakov,
sebe. Čakamo, medtem ko si na rumenem pogorju rišemo blede dom,
ki ga je ljubezen obsedla,
ko smo se z besedo kot s kruhom obhajali.
Žalost odhaja od mnogih stvari. Čeprav jim ne nasprotuje.
Stvari, ki jih često kot roke zlagamo hladne.
Najbolj žalosten veter, kar jih poznam, bije razburkan
od zelenega vala.
tišina se umika. Zgoraj čisti stebri zraka, ki nebo jih
vsrkava.
trepetajo kot ogromna zrcala.

(Konec prihodnjič)

O POLJSKI LIRIKI DVAJSETEGA STOLETJA

Katka Šalamun

(Konec)

Omeniti bi morali še predvojne tako imenovane *avantiste*, ki jim je šlo za neposrednost vizualnih asociacij, na primer Jana Bolesława Ożoga (r. 1913), mnogo pomembnejša pa je skupina pesnikov iz Vilna, ki jih po reviji *Żagary* imenujejo *żagariste*, po njihovem osnovnem občutju sveta pa katastrofiste. V tridesetih letih se je osnovni ton v poljski poeziji močno spremenil. Vedno bolj moreča politična situacija Poljske in slutnja bližajoče se vojne se je v doživljanju mlajših pesnikov tako močno izrazila, da marksistični kritik Żółkiewski že samo na tej osnovi deli poljsko dvajsetletje med obema vojnama na prvih »jasnih« in drugih »temnih« deset let (zanimiva bi bila primerjava v tem pogledu z našim »dvajsetletjem«!). Fryde pa je v uvodu k *Antologiji sodobne poljske poezije* iz leta 1958 pisal o razvoju dveh pokolenj od naturalistične do spiritualistične poezije: »Razvija se [poezija] od brezskrbnega opajanja z življenjem do s pesimizmom obarvane resnosti in od naturalističnega stila, nazivajočega reči tega sveta po njih, do vizionarnosti, ki postavlja nasproti materialnemu svetu umetnost kot kreacijo duha.«

Fryde združuje v to drugo pokolenje tako čehovičevski krog kot *żagariste*. Vendar pa je bila med njimi važna razlika. Szymański jo je izrazil tako: »Czechowicz in pesniki njegovega kroga so bili samo liriki in se niso mogli spoprijeti s »smislom« resničnosti. Pred njim so bili nemočni. S tem smislom so lahko v umetnosti načeli polemiko samo tisti, ki so bili sočasno — in v enaki meri — liriki in publicisti...« To so bili *żagaristi*.

Na začetku te študije sem ob Tuwimu opisala odnos predstavnika sedanjega mladega pokolenja — J. M. Rymkiewicza do Zgodovine. Podobno odgovornost za moralno sooblikovanje družbe so čutili tudi tedanji mladi pesniki iz Vilna (ki pa se niso mogli — tako kot se zdaj mladi na njih — na nikogar sklicevati). »Brezidejnost, aintelektualistični vitalizem in biologizem« Skamandra, proti kateremu se je borila že skupina Kwadryge, je bil že premagan (tudi zato, ker so njegovi predstavniki v teh letih prav tako podlegli temu »temnemu« doživljanju sveta), važnejši je bil odpor do »esteticizma« krakovske avantgarde. Vendar pa so *żagaristi* v smislu poetike marsikaj dolgovali tej smeri in jih nekateri poljski literarni zgodovinarji imenujejo tudi »drugo avantgardo«. Jerzy Kwiatkowski je leta 1957 v *Twórczości* pisal, da je bilo to prvo pokolenje, ki je prišlo v literaturo že »z dediščino avantgarde [krakovske] v krvi«: »*Żagaristi* so smatrali pesnike Linije za tehnicistično skupino brez ideologije in so vodili z njimi nekakšen boj za vsebino. Vendar — kje drugje bi bilo možno iskati škarje, s katerimi bi pristrigili Samsonove lase preveč razbohotene domišljije, kje iskati izhod pred romantizmom, če ne v strogih, racionalističnih pravilih krakovskih matematikov poezije?« Na osnovi teh skupnih potez, ki se kažejo v diskretnosti objektivizacije in obvladovanju čustev z distanco do lastnih preživljanj, se je poezija *żagaristov* pozneje razvijala v smeri vedno večje intenzivnosti in notranje napetosti v prave eshatologistične vizije groze. S to »kasandrično« poezijo in teoretičnimi članki so *żagaristi* hoteli preoblikovati narodno zavest, da bi bila družba pripravljena na bližajočo se katastrofo.

Najpomembnejši pesnik te skupine in eden izmed največjih poljskih pesnikov nasploh je *Czesław Miłosz* (r. 1911). Pred vojno je izdal dve pesniški zbirki, od katerih je predvsem druga (*Tri zime*) iz leta 1936 izredno pomembna. Krakar je v antologiji napisal, da predstavlja Miłoszeve pesmi iz tega obdobja. To pa ne drži, saj so vse tri prevedene pesmi nastale proti koncu vojne oziroma po njej in so izšle v zbirki *Ocalenie* — Rešitev leta 1945. Prevesti bi bilo treba npr. pesem *Ptice* iz leta 1936, kjer prihaja najbolj do izraza Miłoszevo tragično občutje sveta.

V Miłoszevem tragizmu, ki so o njem že leta 1937 pisali, da je »fenomen iracionalnega integralnega pesimizma brez začetka in konca«, pa so »toni antične tragedije«, ker si je — kot piše Kwiatkowski — »pesnik svojega tragizma svest in sprejema njegovo težo«. Podobno misel citira Kwiatkowski tudi iz uvoda Andréja Malrauxa k Miłoszevi knjigi *Čas prezira*. Nadalje opozarja na heroični patos v ritmu in imaginaciji, ki pa ga brzda pesnikova askeza. »Svet prikazuje sub specie aeternitatis — z odtlenkom: sub specie apocaliptis.« V Miłoszevi poeziji so bili vedno toni najvišje pojmovane moralnosti, ki so se v medvojnih in povojnih pesmih samo še okrepili, dokler ni uvidel smisla poezije v reševanju drugih. Zato se je njegova poezija objektivizirala in piše celo pesniške traktate, žal ponekod z rahlim publicističnim prizvokom.

Njegovim vojnim pesmim v Krakarjevem prevodu nekoliko manjka lapidarnosti, ki pribija vsako besedo (mešanje ritma s številnimi »in«, »pa«, »ti« itd.), v prvi in zadnji pesmi pa je v zaključni kitici-poanti odtенок nerazumevanja.

Krakar je na primer prevedel:

»Saj nor je, kdor hodi po svetu
brez smeha in vam, ki ste mrtvi
...
ponavlja dve stari besedi...«

bolj točen smisel teh vrstic pa je:

»Blazno je živeti tako brez nasmeha
in ponavljati dva pojma
vam, umrlim...«

Od žagaristov sta v antologiji — upravičeno — še Jerzy Zagórski in Aleksander Rymkiewicz. Le da je Rymkiewicz predstavljen samo z umetniško nepomembno povojno pesmijo *Poljska veja* namesto z najboljšimi predvojnimi pesmimi in isto velja tudi za drugo prevedeno pesem Zagórskega. Njegova prva pesem (*Oda ob padcu funta*) pa kljub svoji značilnosti ni karakteristična za poljski predvojni katastrofizem, ki je — kot vidimo — kljub svoji pomembnosti ostal v naši antologiji nepredstavljen.

Tu nekako se končuje ta bežni pregled poljske poezije med obema vojnama, saj na primer prevedeni Piechal, Pollak ali Leon Pasternak niso dovolj kvalitetni in značilni za dobo, da bi jo lahko upravičeno predstavljali. Izjema bi bila morda prevedena Pasternakova pesem, vendar velja to samo zanjo in ne za Pasternakovo celotno tvornost.

Prehajamo v drugo obdobje poljske poezije 20. stoletja, katere mogočen uvod je poezija »dramatičnega pokolenja«, pesnikov, rojenih v začetku dvajsetih let, ki so po velikem pesniškem delu padli v tragični varšavski vstaji leta 1944. Največji imeni sta tu *Krzysztof Baczyński* (1921—1944) in *Tadeusz Gajcy* (1921—1944; in to ne samo kot najsijajnejši obet, kar jih je kdaj poljska poezija imela. Baczyński je bil sprva močno povezan z miłoszewskim katastrofizmom, pozneje pa je vedno bolj navezoval na romantično tradicijo Słowackega in Norwida, veliko retorično reflektivno liriko. Kazimierz Wyka je že leta 1943 v Pismu Janu Bugaju (to je bil vojni psevdonim Baczyńskega) analiziral njegovo konspirativno izdano zbirko in poudaril splet arealistične vizionarnosti in intelektualizma, njegovo »moško razumevanje zgodovine« in »zadržanost in čistost« v ljubezenski liriki. Podobno je Miłosz leta 1957 pisal, da so bile pesmi te generacije »molitev za moškost«, dvajsetletnega predstavnika najmlajše pesniške generacije Zbigniewa Jerzyna pa je leta 1962 poleg drugih kvalitativnih verzih prav tako fascinirala ta »moralna čistost« pesmi Baczyńskega. Vendar je Wyka v monografiji o tem pesniku iz leta 1961 opozoril na njegovo neprestano notranjo borbo med dolžnostjo do časa in dolžnostjo do lastnih pesniških zapovedi, na dvome in iskanja, ki pa na zunaj — v življenju vojaka niso nikoli zameglile osnovnega načela — zvestobe do konca.

Poezija kontrastov, ki pa se veže včasih že z grotesko v stalnem občevarjanju s smrtjo, je tudi poezija Tadeusza Gajcega. Kazimierz Wyka jo označuje kot »višjo stopnjo katastrofističnega posploševanja« in kot »barok, ki črpa svoje rekvizite iz izkušenj okupacije, pomešanih s splošnimi apokaliptičnimi atributi«, vendar ta barok ne nastopa povsod:

.....
 Ena je zemlja, ki nosi
 tebe in mene, in ena mladost;
 strahu naučen v njej — pesti
 dvigoval sem uporne nad glavo
 in šklepetu železja prisluškujoč
 kot križe sem dan za dnem puščal za sabo
 kot ti — kamen boš name vzdignil
 ali kepo prsti vrgel s prezirom.

(odlomek iz daljše pesmi *Potomcu*)

Gajcega v slovenski antologiji ni, Baczyński pa ima eno samo pesem in še ta je v prevodu zazvenela nekoliko sentimentalno. (Zapisanemu dejstvu »mesta gorijo« doda na primer Krakar prislov »strastno« zaradi naslednje rime. Spet se postavlja načelno vprašanje, kakšen smisel ima prevajanje v rimah zaradi rim, če te samo izumetničijo verz ter ga naredijo ohlapnega, torej prav nasproten pojav funkciji rim v pesniškem procesu, ko ustvarjalca disciplinirajo in funkcionalno vežejo.)

Istemu pokolenju kot Baczyński, Gajcy in Borowski (pomemben predvsem kot prozaik) pripada tudi *Tadeusz Różewicz* (r. 1921), čeprav je grozo vojnih doživetij izpovedal šele po vojni. Njegovi prvi dve zbirki (*Nemir*, *Rdeča rokavica*) sta avtentičen odsev komaj minule katastrofe, pretresljiva gola dejstva, ki zavestno odklanjajo vsakršen formalizem. Jan Błoński (v knjigi *Poezi i inni*

— Pesniki in nepesniki) o tem »postkatastrofizmu« piše: »Pokolu teles odgovarja deformacija v izrazu; navidezno naturalistične drobne slike prehajajo v miniaturne pesniške Guernice.« Prevedene pesmi iz teh let (*Roža, Domek iz kart, Vrniteb*, sem bi spadala še poznejša *Proa ljubezen II.*) so v naši antologiji dobro izbrane, dodati bi bilo morda treba še kakšno značilno, skorajda že groteskno nizanje situacij, ki odsevajo »avtomatično izurjeno okrutnost masovne smrti«, kjer je »vse oslepljujoče jasno in golo. Svet se pojavlja v ostrih, brutalnih, mehanično nakopičenih barvah; izrazi se ponavljajo, usta jecljajo kot primitiven, toda v tem primitivizmu pretresljiv govornik; človek je predstavljen kot lutka...« (J. Błoński — *ibid.*) Druge pesmi v antologiji so odveč, predvsem *Ditiramb na čast tašči* in *Tank-spomenik*, ker samo zabrisujejo Różewiczovo postavo. Prevesti bi bilo morda treba kako pesem iz zadnjih let, značilno za Różewiczov razvoj v vedno večji hoteni prozaizem in sarkazem (prim. dramo *Kartoteka*), kar pa predstavnik najmlajše literarne kritike J. Łukasiewicz (v knjigi *Szmaciarze i bohaterowie* — *Cunjarji in junaki*) označuje že kot poraz, kjer je bila »realizirana iluzija o tem, da je treba poezijo odvreči, da bi se jo doseglo«. Z ozirom na kvaliteto pa bi morale popolnoma odpasti Różewiczeve pesmi iz obdobja, o katerem je Wyka (v že večkrat citirani knjigi *Rzecz ryobrażni* — O pesniški domišljiji) napisal, da se v njem na »klinično točen in patološko sijajen način... slediti uničujočim rezultatom... nasilja nad zavestjo, nasilja, na katerega je v dobri veri pesnik sam pristal«. Gre za »en sam vzorec, vsiljen v letih 1949 — 1955 vsem pesnikom, ne glede na njihove individualnosti«.

V letih neposredno po drugi svetovni vojni se je literatura v Poljski namreč relativno zelo svobodno razvijala in je predvsem v prozi dosegla visoko kvaliteto. (Od pesnikov bi bilo morda treba iz tega obdobja uvrstiti v antologijo intelektualističnega Zbigniewa Bieńkowskega ali mlajšega Witolda Wirpszo.) Po letu 1949 pa je vsiljeni socialistični realizem zadušil vso pravo ustvarjalnost — Miłosz je na primer emigriral — in danes se na Poljskem z velikim odporom spominjajo tega stalinističnega obdobja. Že leta 1953 pa so se zaslili kritični protesti proti mehanski »graditeljski« literaturi. Jan Błoński je takrat pisal: »Koliko mladih pesnikov se je pojavilo od leta 1950 do srede leta 1954? Dva, trije? Ne, niti eden. Ne samo da ni bilo odkritij; bilo ni niti enega pesnika s šanso prihodnosti. Kaj je treba še govoriti o tem, da ne obstaja nobena šola, smer, pesniška koncepcija? Literatura brez debutov je bodoča puščava; literatura brez ambicij do novega — kraljestvo bibliografov.« In še: »Administratorji, ki so z dobro — ali slabo? — voljo uničevali poezijo, so imeli opravičilo: za ta namen so obstajali. Ampak ustvarjalci bi morali vedeti, kako se bo ta zabava končala.« Vedno bolj napeta situacija je končno pripeljala do oktobrskega preloma leta 1956 in do pravega izbruha navideznih ali resničnih debutov nove poezije v tem letu, od katerega se začenja obdobje prave sodobne poljske poezije.

V tem letu so se med drugimi pojavili knjižni prvenci Stanisława Grochowiaka in Jerzyja Harasymowicza (rojenih v začetku tridesetih let), pa tudi Mirona Białoszewskega ali Zbigniewa Herberta (približno deset let starejših), ki sta morala pred tem letom pisati za predal (njihov pojav leta 1956 imenuje Wyka navidezen debut). Od pesnikov, ki so že prej izdajali zbirke, je najbolj presenetila nova poezija Karpowicza, Szymborske, Nowaka, pa tudi Wirpsze. To so imena letnikov, rojenih v začetku dvajsetih let (edino Nowak je nekoliko

mlajši), ki so z novim občutjem sveta prerasli neplodno obdobje izpred leta 1956, pridružujoč se približno deset let mlajši generaciji.

Mnogo njihovih vrstnikov pa je seveda tudi po tem letu pisalo prav tako slabe verze kot pred njim. Velika škoda za slovensko antologijo je, da je v predstavitvi sodobnega poljskega pesništva toliko teh nekvalitetnih »štiridesetletnežev« (pa tudi takih, ki so še kakih deset let starejši, med katerimi so: Lec — ki piše sicer zelo dobre satirične aforizme — Świrszczyńska, Ostromecki, Olcha). To so Julia Hartwig, Buczkówna, Pogonowska, Woroszyński, od generacije, rojene v 30-til letih, pa bi verjetno mednje lahko uvrstili Drozdowskega in Małgorzato Hillar. Vseh teh deset povojnih imen bi morali izpustiti (pa še na primer zadnjo Kubiakovo pesem), saj je zanje značilen le neploden sentimentalizem (parafraziran v tipičnem Krakarjevem komentarju: »... Njegove pesmi so zadržana izpoved življenja, katerega lirične sanje udarjajo kakor krhka ptičja krila v pločevinasto nebo časa«...), zadovoljujejo se z opisi in nemočnim sanjarjenjem (»... v tem neveselem življenju / je neka prav majhna ulica...«), banalno opozarjajo pred atomsko bombo ali pa se navdušujejo (Pogonowska o svojih otrocih: »Na mehki preprogi iz detelje nagi / zarajali moji sta srčeci dragi.«)

Mislím, da sem o tej skupini že tako porabila preveč besed in prostora, naj raje napišem nekaj o pesnikih, ki bi namesto navedenih imen morali biti v antologiji, pa jih ni.

Krakovska pesnica *Halina Poświatowska* (r. 1935) je leta 1958 izdala zbirko *Hymn bałwochmalezey* (Himna malikovanja), leta 1963 pa zbirko *Dzień dzisiejszy* (Dan današnji). In če je v prvi zbirki več pretresljive gole odkritosti in elementarne vznepenosti in deprimiranosti ob doživljanju ljubezni, porajajoče se v bližini smrti in nesmisla, je v drugi zbirki več metaforične občutljivosti v sprejemanju pojavov okoli sebe, pa zato morda manj poglobljenega eksistencialnega bistva. Vendar je za Szymborsko nedvomno najpomembnejša sodobna poljska pesnica.

Tadeusz Nowak (r. 1930), ki prav tako živi v Krakovu, izhaja iz poljske vasi, kamor se v svojih pesmih neprestano vrača. Vendar pa to ni obujanje idile. »vaška« poezija, ki je bilo na Poljskem pred letom 1956 mnogo (tudi v Nowakovih prvih dveh zbirkah), ampak jeseninovski življenjski nemir, zavest o izobčenosti v mestu pa tudi o tem, da poti nazaj ni. V prvi pomembnejši zbirki *Prorocy już odchodzą* (Preroki odhajajo, leta 1956) igra še veliko vlogo vzdušje pesmi, v najboljši zbirki *Jasiekome niebiosą* (Nebesa jaslic) je več refleksije, v poznejših zbirkah pa je domišljija, ki se rada veže z ljudskimi motivi, skorajda preveč neobvladana. Nowak piše tudi prozo.

Marian Grześczak (r. 1954) objavlja od leta 1955. Njegova prva samostojna pesniška zbirka je izšla 1960 in dobila nagrado kot najzanimivejši debut leta. V letu 1961 je izdal zbirko *Wyjście z pozorów* (Izhod iz navideznosti), s katero še uvršča med pesnike ostrega, suhega izraza, pesnike problemske poezije, ki gradi na intelektu in nepomirljivosti s stvarnostjo.

Seveda Poświatowska, Nowak ali Grześczak ne spadajo v najvišji vrh poljskih ustvarjalcev. Vendar bi jih bilo treba predstaviti, ker s svojim delom sodijo v antologijo vsaj tako kot na primer Zych ali Ficowski, Ślucki, Kamińska, Międzyrzecki ali T. Kubiak, to je vsi še neomenjeni pesniki iz naše antologije. Najkvalitetnejša imena (*Herbert, Białoszewski, Szymborska, Karłowicz, J. M. Rymkiewicz, Grochowiak*) v antologiji sicer so, vendar največkrat

neustrezno predstavljeni. Res je, da to ni samo krivda sestavljalcev, ker se ti pesniki neprestano razvijajo in so njihove zadnje zbirke neprimerno boljše od prvih, ki so v antologiji edine upoštevane. Vendar pa, če je bila lahko vključena na primer ne najboljša pesem Szymborske *V reki Heraklita* iz zbirke *Sol* iz leta 1962 (mimogrede — z netočno prevedenim koncem), pa bi gotovo lahko upoštevali na primer kvalitetno Karpowiczewo zbirko *Znaki rónnania* (Znamenja primerjanja) iz leta 1960 (recimo pesem *Lov* ali pa *Soinčnikoo sen*).

Pri Szymborski pa v izboru treh pesmi sploh ni prišel do izraza njen erotični tragizem, ki pa ni nikoli sentimentalni. Za prevod bi predlagala pesem *Sen* ali pa pesem *Senca*.

Tudi Białoszewski je neizrazit in netipičen, brez svojih značilnih filozofskih prvin. Harasymowicz pa je prav tako neustrezno predstavljen le kot dobrodušen šaljivec. Če je bila v njegovih prvih zbirkah morda še res najbolj vidna ta vedra nebrzdana otroška domišljija, pa je pozneje vedno bolj prihajal do izraza pesnikov nemir in podzavestni kompleksi, ali kot je napisal Bloński (ki omenja ob Harasymowiczu Salvatorja Dalija): »Če senzibilnost mladega pesnika ne bi bila podložena z nemirom, privzdignjena s strahom, bi bila neznošno banalna.«

Dober primer razvijajočih se stopenj kvalitetnejšega dela poljskih mlajših pesnikov se mi zdi razmerje med prvo zbirko (*Autoportret z bikom*, leta 1960) in drugo (*Neodslonjen obraz*, leta 1965) pesnika *Ernesta Brylla* (r. 1935). Kritiki J. J. Lipski je ob njegovi prvi zbirki v *Twórczości* pisal: »Generacija pesnikov, ki ji Bryll, čeprav nekoliko mlajši, pripada... je všla v literaturo manifestirajoč resnico (aluzija na leto 1956 — op. pis.). In ta gorečnost ji je ostala, izražajoč se v odkritosti, potisnjeni že na mejo psihičnega ekshibicionizma, v želji za čimbolj popolnim samospoznavanjem. Od tod prodor podzvesti, od tod blodnje po svetu mitov, ki so se rodili v obsedenosti otroštva...«

Že v drugi zbirki tega istega pesnika pa opazimo popolno obvladanje čustev, na videz neprizadeto refleksijo, nasičeno s tisočletno kulturno preteklostjo. Z. Biekowski je o njem pisal: »Brylllove pesniške besede so trde kot kamni v Demostenovih ustih. Njegova poezija se uči govoriti resnico brez jecanja. Govoriti, ne kričati.«

Gre za približevanje klasicistični antiromantični smeri (občuteni že pri Grześcaku), ki je v zadnjem času na Poljskem vedno močnejša. To je miselna, strogo urejena, filozofsko iščoča poezija, opirajoča se na teoretične misli T. S. Eliota in iskanje angleških metafizičnih pesnikov sedemnajstega stoletja, pa tudi povojno pesniško delo Miłosza (značilen je na primer programatičen naslov zbirke J. M. Rymkiewicza iz leta 1963 *Metafizika*). Tak razvoj zasledimo še pri Stanisławu Grochowiaku (sicer ne v celoti, »kult grdote« je pri njem še vedno močan) ali Zbigniewu Herbertu. O tem kvalitetnejšem obdobju ni v antologiji niti sledu.

Na koncu naj navedem kot najmlajšega *Michala Sprusińskiego* (r. 1940) iz Krakova, ki je s svojo prvo zbirko *Popołudnie* (Popoldne) iz leta 1963, nekje na sredi med obema zgoraj opisanima fazama. Njegova lirika je bila sprejeta kot nov objekt (J. J. Lipski), že od začetka izrazito težeč v klasicistično smer, ki ima v trenutni pesniški situaciji največjo ustvarjalno možnost.

S tem je trenutno treba zaključiti ta kratki pregled poljske lirike dvajsetega stoletja, ki pa — pisan v obliki razširjene recenzije — seveda ne more biti samostojna celota. Vendar ti zapiski niso hoteli biti samo kritika obrav-

navane knjige, ampak predvsem dopolnilo in poskus delnega prevrednotenja tudi pri nas ustaljenih pojmov (na primer splošen odnos do Tuwima oziroma skamandritov). Zato sem se najmanj zadrževala ob literarnih pojavih, ki so slovenski literarni publiki tradicionalno znani in ki jim je tudi v tej knjigi odmerjeno največ prostora: prav tako nisem ponavljala drugih podatkov in sprejemljivo definiranih dejstev iz antologije. Glede na živo pesniško življenje na Poljskem (samo v letu 1965 je izšlo več kot sto pesniških zbirk, od tega čez trideset debutov, sedemdeset avtorjev, med njimi pa so taki, ki so se pojavili šele v zadnjem desetletju), bi bilo morda treba dodati še kakšno kvalitetnejše ime (na primer Czachorowskega, Czyzja ali še koga), vendar pa se mi zdi, da je stroga selekcija ob predstavitvi navzven za vsak narod samo koristna.

Če na koncu še enkrat spregovorimo o duhu predstavljene antologije, moramo ugotoviti tole: Odnos sestavljalcev in prevajalca do sodobne poezije je nesodoben, sloneč na anahronističnem, romantičnem precejevanju »lepe pesmi«, na pojmovanju poezije kot »nenevarne prigode duha« (Matuszewski). Ta odnos je viden v izboru, pa tudi v prevodih, ob katerih moramo zapisati še nekaj načelnih ugotovitev.

Značilno je, da se je Krakarju najbolj posrečil Tuwim: Tuwim kot mojster besede, kot resnično »odličen umetnik peresa« (Matuszewski). Pa tudi drugi skamandriti oziroma njim sorodni pesniki, so kolikor toliko ohranili svoj izraz. To pa zato, ker njihova poetika jasnih verzov in lepih rim, toda brez intenzivnosti v filozofsko poglobljenem, problemskem odnosu do sveta ni v nasprotju s Krakarjevim odnosom do poezije. Kritik antologije v poljski centralni reviji *Twórczość* (Ustvarjalnost)* se pritožuje, da so pesmi v tej antologiji izbrane brez kakršnegakoli kriterija. Smiselni kriterijev, ki bi ustrezali resnični predstavitvi poljske poezije, res ni, zato pa občutimo kriterij duševne afinitete do lepili oblik in »lepili duš«, odnos, ki mu je vsebinsko najbližje »opevanje«, oblikovno pa mu dela največje zadovoljstvo artistična rešitev pravilnih rim.

Pri starejših predstavnikih poljske lirike 20. stoletja resnično srečamo tudi tako — seveda ne tako poenostavljeno — pojmovanje poezije in Krakarju je pri prevodu njihovih pesmi uspel marsikak artistično res visok dosežek. Slika pa se popolnoma spremeni pri mlajših pesnikih, neprimerno bližjih temu, kar nam običajno predstavlja pojem poezije 20. stoletja. Jerzy Kwiatkowski je ob oceni poljske antologije pesmi med obema vojnama napisal: »Velika revolucija lirike v svetu pa se je izvršila — proti pesniškemu tehnicizmu. Izvršila se je v imenu poezije, pojmovane — najsplošneje rečeno — kot izraz psihične aktivnosti, proti poeziji, pojmovani kot artizem. Krakar v svojem odnosu do poezije te revolucije ni doživel. Zato je njegova napaka v tem, da s prevajalskim delom ni obstal pri dobi, ki mu bolj odgovarja, ampak je hotel predstaviti tudi najmlajše in najsodobnejše generacije. In tako je prišlo do tega, da je v antologiji cel kup imen mlajših pesnikov, ki so blizu Krakarjevi miselnosti oziroma miselnosti, ki je predstavljena v uvodu Matuszewskega, ki pa v razvoj nove poljske poezije ne vnašajo nič novega. Pa tudi pomembna moderna predvojna in povojna imena so največkrat predstavljena v izkrivljeni perspektivi, namreč v izboru pesmi.

* *Twórczość* 1965, št. 10: ad (Alija Dukanović) se tu previdno — med vrsticami — norčuje iz uvoda Matuszewskega, izraža svoje nezadovoljstvo z izborom pesmi — s tolažbo, češ, nekaj pa tudi vendarle je, in vljudno hvali prevajalca — tujca.

Značilen neproblemski odnos avtorjev antologije do različnih pesniških tokov in miselnosti je viden tudi v tem, da sta pesnike razvrstila enostavno po letnicah rojstva, ne da bi upoštevala njihovo sorodnost ali celo skupen umetniški program; saj se končno res podobno sentimentalno bere Jastrunova *Snežinka* kot Piętakova *Po branju ali Lopske pravice* Buczkówne. Zato se v tem pretresu antologije nisem držala njihove razvrstitve, ampak sem sledila pesniškim skupinam oziroma samotnim pojavom poljske poezije.

Ob vsem nezadovoljstvu nam torej preostane le upanje, da nam ta antologija ne bo pomenila le zamujene priložnosti, ampak da bo opravila vlogo spodbude za resničnejše spoznavanje bogate poljske kulture. Te vrednosti pa ji seveda nihče ne odreka.

RAZGOVORI

ŠE ENKRAT O NOVEM SHAKESPEARU V LJUBLJANSKI DRAMI. Iz-hodiščno vprašanje pričujočega zapisa je samo na videz preprosto in nepomembno: katero knjigo bi mogel imeti v rokah Hamlet, ko ga v drugem dejanju minister Polonij vpraša: »Kaj čitate, kraljevič?« in mu Hamlet pove: »Besede, besede, besede.«? Po eseju *He was not of an age but for all time* Vladimira Kralja je Hamlet očitno mogel prebirati Machiavellijevega *Vladarja* (*Sodobnost* 1964, št. 4). Vladimir Kralj se je s tem že opredelil za določeno idejno interpretacijo *Hamleta*: *Hamlet* je politična drama, njen praktični ideološki instrumentarij pa je Machiavellijev politični pragmatizem. Iz knjige Jana Kotta *Szkice o Szekspirze*,* ki jo zadnje čase radi citiramo, poznamo dve sodobni politični interpretaciji *Hamleta*. Prvo je dalo krakovsko gledališče nekaj tednov po XX. kongresu KP SZ: »*Hamlet* je prebiral samo časopis. Vzklikal je »Danska je zapor!« in spreminjal svet.« Varšavski *Hamlet* iz leta 1959 pa ni bral niti Machiavellija niti Montaigna, še manj časopis... ampak ali »Sarttra ali Camusa ali Kafko«. »Tu pa tam se mu je zdelo, da je eksistencialist. Včasih, da je samo zrevoltiran marksist... Bral je Malrauxovo *Človeško usodnost*.«

Eden prvih problemov modernega gledališča je odnos med gledališko inkarnacijo dramskega teksta in tem tekstom kot literaturo. Posebej, ko gre za tekste iz bližnje ali daljnje preteklosti. Posebej tudi, kadar imamo v *sodobnem* gledališču opraviti s *starim* Shakespearom. Resda je Shakespeare po Benu Jonsonu pisatelj *for all time*. Res pa je tudi, da je Shakespeare-gledališčnik samo elizabetinec. Elizabetinsko gledališče je danes tako po odrsko estetski strukturi kot po strukturi svojega občinstva docela neeksistentno. (Trditev, da se je elizabetinskemu gledališču še najbolj približal film, je tudi samo na videz paradoksalna.) Gledališče ne more biti *for all time*, gledališče je samo stvar pričujočega trenutka; gledališče traja od dviga zastora do trenutka, ko se zavesa spusti. Eksistira samo kot živa, neposredna komunikacija. Je vedno že *realizirana* komunikacija, nikoli šele samo možnost zanjo; gledališče je torej le v nenehnem nastajanju, dinamiki, zato lahko odseva edinole čas, v katerem se poraja, in se hkrati s tem časom tudi samo razvija, ne da bi se moglo na določeni točki družbenega razvoja kot dinamičen proces ustaviti in pomiriti, opraviti samo s seboj.

* Jan Kot, *Sekspir naš savremenik*, preveo Petar Vujičić, Srpska književna zadruga, Beograd 1963.