



Biserka Rajčić

## IZ ISTORIJE POLJSKE MEĐURATNE AVANGARDNE PROZE

U poljskoj književnosti proza je kroz celu istoriju, u poređenju s poezijom, bila u drugom planu. Tako se dogodilo i u vreme nastanka avangarde, mada, kako ćemo videti, nezasluzeno. Promene posle revolucije 1905. godine i nastanak prvih avangardi, futurizma i kubizma, odvijale su se u njoj sporije nego u poeziji. Prozni pisci nisu se objedinjavali u pravce i grupe. Pretežno su nastupali pojedinačno. Nisu pisali ni manifeste, mada su se neki bavili i teorijom ovog žanra. Na prvom mestu je Stanislav Ignaci Vitkjevič sa svojom Teorijom čiste forme koju je pokušavao da primeni i u pisanju svojih romana, mada roman nije smatrao „čistom formom“.

U prozi Ižikovskog, Javorskog, Vitkjeviča, Hvisteka, preteča i ključnih predstavnika Prve prozne avangarde nalazimo ostatke modernizma i dalje se nadovezuju na poljski romantizam, posebno na metafizičnost Slovackog koji je, kako smo videli iz programa i manifesta ekspresionista, njihova zvezda vodilja. Sa stvaranjem avangardnih grupa, pisanja njihovih programa i manifesta, prevrednovanja u oblasti metoda stvaranja i jezika prozni pisci nisu mogli izvršiti „prevrat“ već su se pre prepustili evoluciji. Zbog toga nastavljajući tradicije i dalje vladaju književnom scenom i tržištem, a „najrevolucionarnija“ i najznačajnija dela poput Ižikovskog, Javorskog, Vitkjeviča prihvata prilično uzak krug kritičara i čitalaca, premda se na osnovu njih ne može reći da Poljaci u to vreme nisu pratili novine u evropskoj prozi toga vremena (Prust, Džojls, Po, Žid, Vajld i drugi), jer su Ižikovski i Javorski čak njihovi prethodnici. I proza Vitkjeviča, Hvisteka, Temersona, Gombroviča i Horomanjskog svedoči o originalnosti i izuzetnosti filozofskog i estetičkog obrazovanja poljskih prozanih pisaca toga vremena, o tome da je umetnost „svestan“ eksperiment izvođen na osnovu jasno formulisanog saznanja. Što posebno posvedočuju Vitkjevičeva Teorija čiste forme, Hvistekova Teorija sferizma i „procvat psihologizma“, kao polazište romana Horomanjskog. I pored pokušaja naučne definicije svoga stvaralaštva pomenuti pisci su prihvatili i izuzetnost Bruna Šulca koga slave Vitkjevič i Gombrovič, izrazite individue, od kojih se gledano teorijski to nije moglo očekivati, tj. fenomen Šulc ne bi trebalo da se uklapa u njihovo teorijsko viđenje proze. Naravno i on je imao svoju „teoriju mitizacije stvarnosti“, mada nije bio teoretičar niti je imao naučno i filozofsko obrazovanje kao oni.

**Karol Ižikovski** generacijski ne spada u avangardiste u užem smislu. U vreme nastanka avangardi on je prvo ime poljske kritike, već je završio s pisanjem poezije, aforizama, proze. Rođen je 1873. godine u propalaj plemićkoj porodici. Zbog toga nije uspeo da završi započete studije u Lavovu, iako prve književne tekstove piše još kao gimnazijalac, a dnevnik s malim prekidima vodi od 1891. do 1944. godine. Sarađivao je sa najznačajnijim

novinama i književnim časopisima svoga vremena, a njegova sabrana dela iznose devetnaest tomova. Svoje najznačajnije prozno delo *Utvara*, koje kritičari tretiraju i kao „roman o romanu“, počeo je da piše 1891. godine, a objavio tek 1903. Bilo je to jedino izdanje tokom autorovog života. Posle Drugog svetskog rata izdavano je još četiri puta, ali u malim tiražima, tako da je veoma teško doći do njega. „Roman“ se sastoji od dva „sloja“. U prvom je sadržana životna priča glavnog junaka oženjenog italijanskom slikarkom koja je u ime njihove idealne ljubavi izvršila samoubistvo. Sećanje na prvu ženu navodi ga kasnije na „igranje raznih životnih uloga“, na sukobe između realizma i idealizma, rečju čini mu život veoma složenim. Drugi sloj čini „nadgradnja“ na „bazu“ u vidu autotematskih komentara pisca-naratora, filozofske, sociološke i psihološke prirode, razvijajući koncepciju „utvarskog elementa“, „sramnih tačaka“ i „garderobe duše“. Na osnovu čega se smatra da je, prateći određena stanja psihe i procese saznanja, prethodio Frojdivim istraživanjima psihe i primene psihoanalize u književnosti i umetnosti. Prvi element, prema kome roman nosi naslov *Utvara*, izražen teorijski i pomoću shematskih crteža odnosi se na način saznavanja stvarnosti u vidu fantazija, *idees fixes*. U XII poglavlju romana Ižikovski definiše elemente koje koristi pri pisanju, pored „utvarskog elementa“ smatrajući važnim i „konstrukcijski element“, s obzirom da se bavi „konstruktom stvarnosti“ kao ideala, čistote koje saznaže pomoću „simetrizacije“ sveta koji se sastoji od suprotnih elemenata. Ti suprotni elementi se prvenstveno odnose na žene, na jednu koja je „čulna“ i drugu koja je „anđeoska“. „Život“ sa njima naziva „komedijom karaktera“. U nju spada samoubistvo koje junakova prva žena vrši zbog simetrije, koju je sama planirala, ne donevši na svet sina, odnosno izgubivši ga na porođaju. Posle samoubistva, ona svog muža i dalje vezuje strasnim, mističnim osećanjima koja joj moraju biti uzvraćena „simetrično“, između ostalog zajedničkim pisanjem Knjige Ljubavi. U simetriju spada i izgradnja mauzoleja posvećenog njoj na muževljevom imanju. Da bi nastavio da živi „normalno“ muž se ženi lepom i jednostavnom ženom. Život sa njom ispunjava drugi deo romana. Ali, to je život u kome i dalje ne može da se oslobodi „utvare“ svoje prve žene, između ostalog pišući autobiografiju i pokušavši sam da izvrši samoubistvo. Jer, život koncipiran u vidu „kvazidijaloga“, „zabave“, „kamuflaže“, „privida“ neminovno vodi apsurd. Takve „životne strukture“ ostavljaju traga i u jeziku. Sam jezik je jedan od osnovnih predmeta pišćevih istraživanja jezika. Posebnu pažnju zaslužuje i netipična naracija dela koja prethodi formalnim eksperimentima avangardne proze. I tematika snova i života kao sna je avangardistička, tačnije nadrealistička, u čemu je Ižikovski u mnogo čemu prethodnik i ovog pravca. I, upravo zbog toga što je bio prethodnik avangardista bio je oštar kritičar većine poljskih avangardnih pravaca i grupa, naročito futurizma i Krakovske avangarde. Po njemu, u njihovim delima problem ne predstavljaju „nedostajuće reči“ već to „što reči otpadaju od predmeta“, odzvanjaju prazninom.

Iako se roman Ižikovskog na prvi pogled čini mračnim, u biti nije. Po mišljenju kritičara Ježija Frančaka, „svojevrsan je program ozdravljenja“ ili, kako sam pisac kaže: Pisanje mora donositi ispunjenje praznine ili „garderobe duše“. Njom će se posle Ižikovskog baviti i drugi poljski prozaici, pre svega Vitkjevič, Gombrovič, Temerson, Horomanjski, kao osnovnim pitanjem koje su nešto kasnije postavljali i egzistencijalisti, i Beket, i Jonesko i mnogi drugi: Ko je čovek, ako ne igra neku igru? Zbog toga roman *Utvara* ni u jednom od pome-

nuta dva sloja nije slika sveta već njegova interpretacija. Interpretacija koja je našla produžetak u žanru koji je neko vreme nazivan antiroman, dok je u vreme poljske avangarde povezivan s izrazito poljskim pravcima, s formizmom i autentizmom.

**Roman Javorski** (1883-1944) se ne nadovezuje na lžikovskog, mada je nastavljajući modernizma u poljskoj književnosti. On je i prethodnik groteskne, katastrofističke i ekspresionističke struje na koju će se nadovezati Vitkjevič i Gombrovič. Potiče iz propale plemićke porodice. Studirao je germanistiku. 1905. godinu proveo je na višemesečnim putovanjima po Evropi, Aziji i Africi. Bavio se novinarstvom. Bio je sjajan prevodilac. Neko vreme radio je u Ministarstvu unutrašnjih poslova i u diplomatiji. Mogao je sebi da dopusti život dandija. U Krakovu je osnovao elitistički Klub konstrukcionista, čiji slogan je glasio: Organizujmo naš život, dezorganizujmo nas same! Posećivao je i čuvenu kafanu „Mihalikova jama“ i njen kabare „Zeleni balončić“, gde su vođene veoma značajne diskusije o književnosti i umetnosti. Tu je upoznao i oniristički nastrojenog slikara Vitolda Vojtkjeviča, preteču ekspresionizma, koji mu je postao saradnik. Na koji način pokazuje priča „Medi“, čiji tekst se sastoji od teksta Javorskog i Vojtkjevičevih slika „Svita“, „Dvoboj“, „Meditacije“ (Pepeljava sreda), „Pojava“, „Poziv“ (Poklonstvo), „Kneginjčina svita“, „Oslobođenje“ (Devotičina smrt), „Bojište posle poraza“ koje nisu ilustracije priče već tekst u semiotičkom smislu. Pošto je Vojtkjevič umro 1909. korice *Istorije manijaka* oslikao je Vitkjevič, vrlo blizak prijatelj Javorskog.

Javorski je živio dandijevski sve do 1939. godine, kada su Nemci okupirali Poljsku i u životu mu se počelo događati slično kao u njegovim pričama i romanima. Život je završio 1944, potpuno usamljen, paralizovan u prihvatilištu u mestu Gura Kalvarija. Na književnu scenu je stupio 1903, kao pesnik. Prvu knjigu, priče naslovljene sa *Istorije manijaka* objavio je 1910. Iz nje sam za ovaj temat izabrala priču „Medi“, karakterističnu u smislu povezivanja elemenata dveju stvarnosti, realne i irealne.

U sličnom duhu napisao je i roman *Svadba grofa Orgaza*. Roman s pograničja dveju stvarnosti koji je objavio tek 1925. Istej tematici posvetio je i dramu *Drugi Hamlet* koju je pisao od 1911. do 1924. Posle Drugog svetskog rata bio je dugo zaboravljen. Ponovo je otkriven posle 1956, kada su počele ponovo da se objavljuju njegove knjige i o njima pišu veoma temeljite studije.

*Istorije manijaka* su primer uspešne realizacije estetike ružnog, izražene prvenstveno kroz grotesku. I priča „Medi“ prikazuje taj groteskni svet, ljude otuđene od društva zbog obuzetosti vlastitim opsesijama. Kao i sve druge priče i ova je napisana veoma sugestivnim, stilski složenim i posebno ritmizovanim jezikom, pomoću koga je kreirao vlastiti, neobičan svet koji predstavlja drski izazov bačen konvencijama epohe modernizma koja i danas ushićuje izuzetnošću autorove mašte i neobičnošću jezika.

**Stanislav Ignaci Vitkjevič** iako je u svojoj Teoriji čiste forme tvrdio da roman ne može realizovati njene postulate, ipak ih je pisao i objavljivao (*622 pada Bunga ili Demonska žena, Rastanak s jeseni, Nezasitost, Jedini izlaz*). Svoju potrebu za pisanjem romana izneo je i u predgovoru romana *Nezasitost*. Moram dodati da osim što je bio teoretičar umetnosti da je bio i katastrofista. Generacijski i lično. Geneza katastrofizma kao pojave vezuje se za

mislioce poput Špenglera, Šopenhauera, Ničea, Znanjeckog, kao i za dalju prošlost, za biblijski potop i apokalipsu. Njegove izvore modernisti su videli u sve većoj dominaciji materijalizma, razvoju savremene nauke i tehnike, kao i u velikim prirodnim katastrofama koji su izazivali osećanje pesimizma i sumnje u pogledu budućnosti. Sve to je potvrdio i Prvi svetski rat. Mislioci poput Špenglera i Znanjeckog, sociologa i filozofa kulture osećanje dekadencije su poistovećivali sa kulturom kao čulnim izrazom duše, jezikom duše koja umire kada se iscrpu sve zalihe i mogućnosti kreativnosti, odnosno prelazi u civilizaciju u kojoj iscrpljene forme iščezavaju. Iz toga proizilazi da je problem forme, a ne sadržaja osnovni problem duhovnog života umetnosti. Jer, kako kaže Ružević: Sadržaje svi imaju, ali kako ih izraziti?

Odnosno, čovek XX veka zaostaje za razvojem civilizacije, kultura u vidu masovne postaje varvarska, individuu potiskuju mase koje je avangarda u početku slavila, a kasnije shvatila da kolektivno, jednoobrazno vodi zamiranju različitosti i autentičnosti. Sa iskustvima stečenim u Prvom svetskom ratu i Oktobarskoj revoluciji Vitkjevič pred Drugi svetski rat izjavljuje da će čovekov život za njega prestati da ima smisla, jer će nestati njegove tri osnovne vrednosti: filozofija, religija i metafizika. Kada su Nemci septembra 1939. okupirali Poljsku s jedne strane, a Sovjeti s druge, izvršio je samoubistvo. Izvršio ga je, jer je predosetio dolazak totalitarizama, nemačkog i sovjetskog, koji će individui oduzeti osnovni smisao života. Tu temu je obrađivao u svom slikarstvu, dramama i romanima, realizujući prethodno utemeljenu Teoriju čiste forme koju je počeo da piše 1918, a objavio 1919. koja se odnosila na celokupnu umetnost i njenu suštinu. Moram da istaknem da je boraveći od 1915. u Rusiji morao da se upozna i s formalizmom i otkrićima OPOJAZ-a, posebno sa sloganom Šklovskog: Umetnost je postupak (1917). Sasvim suprotno tu problematiku vide avangardisti, posebno futuristi i Krakovska avangarda, opijeni urbanizmom, savremenom tehnikom i biološkim vitalizmom. Međutim, i on i oni se slažu u pogledu odnosa umetnika prema tradiciji, formi i jeziku umetnosti. Iskaz iz Teorije čiste forme koji ću citirati odnosi se i na celokupno njegovo stvaralaštvo koje je dosledno realizovao: „Vrednost umetničkog dela ne zavisi od životnih osećanja sadržanih u njemu niti od savršenstva interpretacije predmeta već se zasniva na jedinstvenosti konstrukcije čistih formalnih elemenata.“ Elemenata, čija funkcija je „saznavanje tajne Postojanja“. Iz čega se može zaključiti da umetnost zbog istrošenosti tih elemenata teži dekadenciji i katastrofizmu. Vitkjevičeve teorijske dijagnoze posebno su sadržane u njegovim dramama, jer je smatrao da su drama i pozorište od svih književnih žanrova najbliži pojmu „čista forma“, odnosno „čista umetnost“. U skladu s Teorijom čiste forme su i junaci njegove proze i drama, kao i „stvarnost“ u kojoj se kreću i žive. To je pretežno svet aristokratije, inteligencije, umetnika iz koga sam potiče i u kome živi. Na svoj način su izvitopereni, okrutni, skloni intrigama i podvalama, perfidno eksperimentišu erotikom, konstruišu stvarnost koja im odgovara, ispunjenu „glumom“, zabavom, karnevalima, parodijom i groteskom. Ono što se u njegovim romanima i dramama naziva „radnjom“ odvija se u domenu analiza i samoanaliza ličnosti junaka. Najčešće u vidu diskurzivnih dijaloga, u kojima se operiše određenim pojmovima, pri čemu je fabula manje važna. Osnovna tema pomenutih dijaloga je vrednovanje pojedinaca i sveta, traženje izlaza iz situacija u kojima se nalaze, jer su obično u bezizlaznoj situaciji „nove stvarnosti“. Poput Ižikovskog i Javorskog, u analizama i vrednovanjima lično-

sti primenjuje grotesku. Grotesku koja prikriva osećanje tragičnosti određenog tipa pisca i sveta koji stvara. Tipa čiji dekadentizam se razlikuje od dekadentizma predstavnika tzv. dekadentne književnosti koji je pre povezan s iracionalizmom, dok je Vitkjevičev, a nešto kasniji, Gombrovičev i Horomanjskog, intelektualistički. Junaci njihovih proznih i dramskih dela čak i kada analiziraju snove, sećanja, događaje, svoje nemire na te teme vode filozofske razgovore, najčešće o civilizaciji i aktuelnoj političkoj situaciji. Što se jezika te proze tiče najbliži je ekspresionističkom, u smislu izražajnih sredstava, estetike ružnog primenjenih u obradi tipičnih ekspresionističkih tema, pre svega ludila, silovitih strasti, posezanja za svakojakim mučenjima i ubistvima. Tema koje se ne obrađuju deskriptivno već pretežno primenom oneobičavanja, parodije, groteske. Te metode, pre svega u domenu „konstrukcije“, početkom tridesetih godina od Vitkjeviča će preuzimati žagaristi koji su sebe nazivali katastrofistima, ali prvenstveno u poeziji, jer prozu u to vreme nisu pisali. I pored originalnosti na planu teorije i književne prakse Vitkjevič nije stvorio školu. Na njega su se nadovezivali Gombrovič, Šulc, Horomanjski, Temerson, pozajmljujući pre svega grotesku koja je kod svakog od njih drugačije konstruisana i ima drugačiju funkciju. Njegov uticaj se osetio i posle 1956. Do toga je došlo sa prevrednovanjem poljske književnosti, interesovanjem za njega van Poljske i to pre za drame nego za romane. Po svojoj prilici je došlo i zbog ugledanja poljskih pisaca na načela antiugetnosti i na antiroman, kao i zbog prihvatanja postmodernizma.

Vratimo se sada Vitkjevičevom teorijskom viđenju romana, njegovom programskom tekstu „Zbog čega roman nije delo čiste umetnosti“, odnosno kako ga danas vidi Vlodimjež Bolecki, jedan od mlađih teoretičara poljske avangardne proze, kojoj je posvetio značajnu studiju *Poetski model proze međuratnog perioda*. Vitkjevič, Gombrovič, Šulc i drugi. Studija iz istorijske poetike (Vroclav 1982, Krakov 1996), nazivajući ga „džakastom“ formom, analizirajući „džakasto“ prozno delo pomenuta „tri musketara“, a od nešto starije generacije Mićinjskog i Javorskog, izostavljajući Jasjenjskog, Vata, Truhanovskog, Horomanjskog, Deboru Fogel i jidiš prozu uopšte. U Uvodu drugom izdanju studije dodaje da se „tri musketara“ mogu nazvati i prvim poljskim postmodernistima. Da podsetim da je Gombrovič prvi i jedini od njih sebe nazivao strukturalistom i postmodernistom, što potvrđuje njegov programski tekst „Bio sam prvi strukturalista“. U prilog tome govore pitanja povezana s tim: pisac-narator, pisac-čitalac, tekst-stvarnost, istina-fikcija, otvoreno-zatvoreno delo, intertekstualnost, igre konvencijama, parodija, provokacija i niz drugih koja nalazimo kod međuratnih i posleratnih avangardno orijentisanih prozaika. Pitanja za čije razmatranje se katkad koriste različiti termini ili se postavljaju na drugačiji način, u drugačijem kontekstu.

Mesto Vitkjeviča u tom sistemu određuje moto romana *Nezasitost* koji je citat iz Tadeuša Mićinjskog: „Birajući sudbinu svoju, izabrah ludilo.“ Citat koji moramo pojasniti, jer nije reč o ludilu u doslovnom smislu već u smislu „maske“. U romanu „ludilom“ se završava životni put glavnog junaka Genezipa Kapena, što ne bi predstavljalo ništa novo, jer je ludilo tema dela Ižikovskog i Javorskog, a kao što ćemo videti i Gombrovičeve priče i pripovesti Horomanjskog. Ludilo ili pre igre, korišćenje maski koje omogućuju da se o „ozbiljnim“ stvarima govori „neozbiljno“. Da bi se ta metoda primenjena u *Nezasitosti* razumela treba znati istoriju Poljske posle oslobođenja i ujedinjenja 1918. Pisac pripovedajući život

glavnog junaka pripoveda i o ocu nacije Pilsudskom, njegovoj politici koju Poljaci opijeni slobodom posle više od jednog veka razjedinjenosti i porobljenosti ne shvataju i prema njoj ne zauzimaju stav kakav bi trebalo da zauzmu. Reč je pre svega o odnosu prema umetnosti i književnosti, o njihovom unazađivanju, o olakom prelaženju preko neobrazovanosti i antiintelektualizma pisaca i kritičara koji Vitkjeviča veoma pogađaju, a one koji vode kulturnu politiku ne. Na svojoj koži osetio je Prvi svetski rat i Oktobarsku revoluciju, prati razvoj komunizma u Rusiji, rađanje fašizma u Nemačkoj, niz drugih ratova u svetu tako da trenutnu situaciju i budućnost vidi katastrofistički. Usamljen je u tome i kao pojedinac, i kao umetnik, i kao dijagnostičar budućnosti. Budućnosti koja predstavlja kraj Evrope i „pojavu Istoka na vidiku“. U zastrašujućem vidu prikazuje i ulogu masa u toj budućnosti, u vidu boljševizma, nemačkog nacionalsocijalizma ili liberalističke kvaziravnopravnosti. Ali, kako nije realista tim pitanjima se bavi ironično, razmatrajući ih kao fenomen ludila. Kako levica postoji i u Poljskoj, kako je cela avangarda u znaku levice, kritičari levičari poput Stavara ocenjuju *Nezasitost* kao „pamflet na boljševičku revoluciju“. Vitkjevičevim odnosom prema revoluciji uopšte bavio se američki slavista Denijel Džerald u svojoj studiji *Stanislav Ignaci Vitkjevič kao pisac* (Varšava 1981), zaključivši da ovaj nije protivnik revolucije već ga pogađa nemogućnost izvođenja revolucije do kraja. Tu „polovičnost“ revolucije vidi i u temi „žute najezde“ sa Istoka koju hipervođa Pilsudski ne vidi, iako ova u *Nezasitosti* 1999. godine ruši sve pred sobom, između ostalog i Poljsku kao predziđe Evrope. „Žuta najezda“ nisu samo Kinezi već je i metafora totalitarnog društva kao mravinjaka, kome su vodili putevi „mehanizovane civilizacije“ između dva svetska rata. U tom smislu prethodnik je antiutopizma u književnosti tipa Hakslija, Zamjatina, Velsa, Orvela, Konvickog i dr.

**Leon Hvistek** je druga svestrana ličnost Prve avangarde. Univerzitetski profesor, doktor filozofije i matematike, slikar, teoretičar umetnosti i autor samo jednog romana *Božije palate* koji je pre Drugog svetskog rata objavljivao u nastavcima po časopisima, a tek posle rata objavljen u „rekonstruisanoj celini“ (1968, 1979). U temat sam ga uključila zbog retke povezanosti tri značajna elementa avangarde, načina života, načina mišljenja avangardnih umetnika i umetničke kreativnosti. I zbog Vitkjeviča. Drugovali su od detinjstva. Svađali su se i mirili, ali ne zbog običnih stvari već oko pitanja filozofije i umetnosti, avangardnosti. Bio je sličnog porekla kao i Vitkjevič. Živeo je neko vreme u Zakopanu koje je u međuratnom periodu bilo jedan od najznačajnijih kulturnih centara. Bio je sjajan organizator izložbi i književnih večeri formista, ekspresionista, futurista i skretničana. Sarađivao je u njihovim časopisima. Pisao je teorijske tekstove programskog tipa o svim umetnostima. Bio je jedini osnivač i pripadnik pravca sferizam. Kao i Vitkjevič bio je ubeđen u svoju jedinstvenost.

Godine 1932. odlučio je da napiše roman koji će nasloviti sa *Božije palate*: „Imam za štampu gotov rukopis filozofskog romana *Božije palate* koji prepisujem na pisačkoj mašini. U tom romanu želim da prikazem savremene kulturne i društvene odnose. Dotakao sam u njemu pitanja koja još nisu sazrela za preciznu formulaciju, ali su uznemirujuća i živa. Suština tog romana je borba s pogledom na svet koji se može nazvati austrijskim...“ I, doista, delo je nešto između romana i filozofskog traktata. Neobjavljivanje dela u vidu knjige



jednom obrazlaže prevelikom kritičnošću prema Poljacima koji kritiku ne vole, drugi put da ga je „uništila žena koju je ludo voleo“. Vitkjevič je tvrdio da je roman pisao od 1906. i da je trebalo da nosi naslov *Kardinal Poniflet*, da je u njemu pisao o svojim prijateljima, između ostalih o njemu, kao i da je u njemu bilo žestoke erotike koja je u to vreme bila tabu tema. Neprestan rad na dovršavanju romana prekinuo je rat. Za vreme rata Hvistek je radio kao univerzitetski profesor matematike u Tiflisu i Moskvi, ali mu se 1944. gubi trag. Do danas nije razjašnjeno kako je umro. Na njegov roman se posle rata zaboravilo. Govorilo se i da je rukopis izgoreo 1944. u bombardovanju Varšave. Rukopis ili delovi rukopisa, objavljeni i neobjavljeni, ipak su pronađeni i njihove rekonstrukcije se latio Ludvik B. Gženjevski. Rekonstrukciju je započeo od prvog poglavlja sačuvanog u celini i naslovljenog sa „Iridion Poniflet“. On je mitropolit sveslovenske crkve i glavni junak romana *Božije palate*. Završivši studije teologije došao je do uverenja da je njegov zadatak da objedini hrišćanske crkve. Postaje mitropolit, piše teološke traktate, drži propovedi, njegovo učenje nailazi na oduševljen prijem. Posebno posle propovedi o Božijim palatama i čežnji za njihovim podizanjem na zemlji. Međutim, prostitutka koja prisustvuje propovedi poziva ga da siđe sa svoga trona i preseli se u podrum, u kome borave beskućnici i ličnim primerom da učestvuje u primeni svog učenja.

Roman je ogroman vizijski monolog Ponifleta, glavnog junaka koji proživljava sedam smrtnih grehova iz prve faze svog života. Po ideji podseća na Danteovu *Božansku komediju*. Zbog toga ga kritika smatra najzanimljivijim poljskim filozofskim romanom međuratnog perioda, *par excellence* savremenom vizijom ili kako je napisao Ižikovski: „Bez njega bi predstava o poljskoj književnosti tog perioda bila nepotpuna. U potpunosti obara tvrdnju da teorija sputava umetnikovu intuiciju.“ Dok prema kritičaru Bogdanu Vojdovskom roman obuhvata „pagansku raskoš renesanse, egzotiku istoka, vizantijski barok, srednjevekovnu strogost, dinamiku savremenosti, slikarske vizije, sofističku dijalektiku, intelektualne paradokse... Sve izmešano u neobičan koktel ispunjen svestranom piščevom erudicijom“.

**Stefan Temerson** je najsvestraniji predstavnik poljske avangarde (fotografija, fotomontaža, kolaž, eksperimentalni film, semantička poezija, priče i romani za decu i odrasle, semantička opera, eseji o likovnoj umetnosti, o Kurtu Šviteru i Jankjelu Anderu, izdavaštvo, prevodilaštvo...). Zbog toga nije pripadao nijednoj grupi, mada bi se višedecenijska saradnja sa njegovom ženom Franciškom, slikarkom, ilustratorkom, filmskim stvaraocem mogla smatrati grupom, jednom od najdugotrajnijih i avangardno najdoslednijih. S obzirom na brojna interesovanja Stefan se stilski i jezički ogledao u ekspresionizmu, konstruktivizmu, letrizmu, lingvističkoj i semantičkoj poeziji, književnosti za decu, pisao na poljskom, engleskom i francuskom.

*Kardinal Peletio* je Temersonov miniroman, biografija Gijoma Apolinera u vidu „filozofskog traktata“. Napisao ju je u prvom licu tobožnji, anonimni otac, visok crkveni velikodostojnik, čija se vera zasnivala na nauci. Odnosno, naučno je pokušao da objasni fenomen modernog pesnika, u kakve je spadao Gijom Apoliner, čije je pravo ime Gijom A. de Kostrovicki (1880-1918), francuski pesnik, prozni i dramski pisac, jedan od preteča nadrealizma u francuskoj i evropskoj književnosti. U manifestu „Novi duh“ izneo je princip pesničkog stvaranja kao potpune slobode izbora sadržaja i forme, jer po njemu jedino sloboda

omogućuje umetniku da prati i izrazi složen razvoj savremenog ljudskog duha i senzibiliteta. U skladu sa njim u svoju poeziju uneo je veoma smeले novatorske elemente koji će usmeriti francusko pesništvo ka dotle nepoznatim prostranstvima duha i duše. Ukinuo je i interpunkciju i u poeziju uneo čist likovni element, sažimajući pesmu u njenoj tipografskoj formi, na način sličan dadaistima, futuristima, kubistima i nadrealistima, odnosno „celinu“ zamenjujući „fragmentom“ ili „zgusnutošću“ izraza, primenjujući pri tom potpuno nov ritam, ostvarujući dotle nepoznatu poetsku svežinu i lakoću, postavši obrazac pesničkog stvaranja i za pesnike mnogih drugih evropskih književnosti, kako sižejno tako i formalno. Radio je i živeo na više planova, boemski, strasno, stvarajući nevidenom brzinom dela u svim književnim žanrovima: pesničke zbirke *Alkohol*, *Zona*, *Sinagoga*, *Most Mirabo*, *Kuća mrtvih*, *Marija*, *Zvona*, *Tuga zvezde*, *Umorni pesnik* i najznačajniju zbirku prvih decenija XX veka *Kaligrami*, prozu: *Truli opsenjivač*, *Jeretik* i *komp.* i nadrealističku dramu „Tiresijine dojke“. Umro je u 38 godini od posledica ranjavanja u Prvom svetskom ratu.

Nije predstavljao problem nikome. Politika i crkva ga nisu interesovale. Međutim, u romanu njegov anonimni otac, kardinal Peletio njegovim rođenjem i brzim razvojem, pesničkim talentom uplašen je za Crkvu koju predstavlja i rešenje problema vidi u njegovom udaljavanju na razne kontinente i u malo poznate zemlje, između ostalih u Srbiju i Bosnu i Hercegovinu, koje su krajem XIX i početkom XX rata neprestano ratovale s Turskom i Austrijom, mada realno nije imao razloga za tako nešto. Apolinerova majka, grofica Kostrovicka, Poljkinja koja je po svoj prilici bila bogata emigrantkinja, od njega nije zahtevala ništa, samo ga je povremeno informisala o razvoju njihovog sina koga je nosila 18 godina, čime je doprinela njegovoj izuzetnosti ili čak genijalnosti, koji je već u drugoj godini počeo da rimuje prve reči koje je naučio, tj. da misli pesnički i piše poeziju. Ni kardinal, koga grofica Kostrovicka nije izabrala bezrazložno za oca svoga sina, prvenstveno nije čovek crkve i vere već je na osnovu dugogodišnjih istraživanja i praćenja savremene nauke (Ajnštajn, Bor, Plank, Rasl, Vajthed, Pavlov i dr.) na 6940 stranica izneo svoju „peletionističku“ filozofiju, koja se na neki način nadovezivala na tomizam. Mada, pravi pisac romana, Stefan Temerson sugerise da je pre bliska Raslovom logičkom pozitivizmu. Što je u suprotnosti s kardinalovim mišljenjem o sebi i svom učenju. Kako bi drugačije, kada je reč o jednom od najoriginalnijih i najsvestranijih umetnika XX veka koji je u svemu čime se bavio primenjivao avangardističke postupke, pre svega zajedljivu ironiju, paradoks i grotesku. Pogotovu što je za temu svog trodelnog romana koji je napisao u poljskoj i engleskoj verziji, izabrao Apolinerovo zagonetno poreklo, što mu je donelo zasluženu slavu i prevode na desetak jezika. Takođe treba istaći da je u svemu tome veliki udeo i njegove supruge Franciške, slikarke i sjajnog ilustratora knjiga koja je sarađivala i na ovom delu. Te se tekst romana kao i tekst priče Javorskog sastoji od uobičajenog proznog i znakovno-likovnog, što ističe intelektualnost i rafiniranost te proze.