

LUDVÍK ŠTĚPÁN

PŮSOBNÍ FANTASTICKÝCH PRVKŮ NA FORMU POEZIE POLSKÝCH ROMANTIKŮ

Polský romantismus vyšel z již rozvíjejícího se romantismu evropského, zejména z autorů a myslitelů německých, anglických a francouzských, a programově se také vracel k tradicím vlastní minulosti, zejména k lidové tvorbě, v literatuře nicméně vytvořil – v důsledku odlišných podmínek politických a kulturních – jeho osobitou variantu. Pro polskou poezii to bylo právě období romantismu, kdy došlo k výraznému zlomu v evoluci básnických žánrů, k jejich rozsáhlé dekompozici (spojené hlavně s tvorbou Adama Mickiewicze), po níž se už polská poezie do hranic vytyčených klasicistickými regulemi nikdy nevrátila.¹

Kromě základních posunů v žánrovém spektru polské poezie,² které dále minimalizovaly skutečnou funkci žánrů a zvýraznily jejich funkci signální, specifickou otázkou zůstává, jaký na tuto proměnu měly vliv fantastické prvky, které tvořily nedílnou součást výzbroje romantické poetiky, resp. – jakých žánrových forem romantičtí básníci, aby dostáli požadavkům kladeným na typické romantické dílo, při realizaci fantastických prvků užíli. Jde zejména o duchy, záhrobní zjevení, upíry, aktéry satanických a infernálních situací, postavy dávných mudrců a průvodců člověka světem atd. Abych zbytečně nemapoval v této podobě až příliš široký záběr dané problematiky, soustředím se na tzv. velkou romantickou trojku (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński), u nichž si podle potřeby všimnu i textů dramatických, psaných převážně veršem, a záběr doplním několika pomocnými exkursy do historie a do děl dalších polských romantických autorů.

Renezanční básník **Jan Kochanowski** (1530–1584) zvolil pro ztvárnění vize své matky s jeho dcerkou Uršulou v náručí, tedy bytostí zemědělců, v situaci

¹ Tzn., že dále (a tentokrát výrazně) pokračovala dekompozice žánrového systému započatá nepříliš viditelně v renezanci (souběžně s jeho kompozicí), takže vztah romantického básníka k žánru nebyl z hlediska modelu komunikační situace klasicistický, nýbrž výrazně protiklasicistický.

² Viz např. moje úvahy (Ne)romantická dekonstrukce básnických žánrů, in – Vývoj žánrového systému polské literatury, Brno 2000, s. 227-256.

napůl snové a napůl skutečné (tedy napůl jako záhrobní zjevení), formu *žalozpěvu* (*Tren XIX – albo Sen*).³ Byl to postup známý už v antické literatuře,⁴ v polské literatuře však až do období romantismu užívaný jen zřídka. Objevuje se např. na rozhraní osvícenství a preromantismu, konkrétně u **Jana Pawła Woronicze** (1757–1829), který předjímal některé tendence rozvinuté romantickými autory (kult předků, slovanství, mesianismus). Woronicz nechal za měsíční noci vrátit se ducha Emilky ve své poemě *Zjawienie Emilki* (po 1797); *poemu* však komponoval na půdorysu tehdy módních Ossianových *písní*, tedy na základě písňové struktury. Ale s podobnou situací se setkáváme také u **Juliana Ursyna Niemcewicze** (1758–1841), který adaptoval některé básně M. G. Lewise (*balady* a *elegie*) a dal jim formu *dumy*,⁵ tedy specifického polského žánru, který tvoří spojnicí mezi evropskou baladou a polskou baladou romantickou.⁶ Jde o zjevení tajemného rytíře na svatební hostině a tanec kostlivců (*Aldonzo i Helena*), nebo naopak odchod milence za milenkou do záhrobí (*Sen Marysi*).⁷ Na okraj je třeba zaznamenat výsledky úsilí některých dalších osvícenských autorů o žánrové ukotvení fantastických motivů. Např. **Józef Miksymilian Ossoliński** (1748–1826) zpracoval motivy duchů a pekelných bytostí v duchu racionalistickém, jdoucím proti pověrám a předsudkům, a dal svým anekdotickým příběhům prozaickou formu tehdy se rozvíjejícího nového národního vypravěčského žánru – *gawędy*.⁸

Romantická balada Adama Mickiewicze (1798–1855) vyšla z domácích i evropských tradic a poučila se na vývoji, který v polské poezii proběhl koncem osvícenství a v přechodné preromantické fázi. V tomto žánru básník velice rád realizoval na počátku své tvorby, ale i později, mnohé fantastické prvky. Byly pro něj součástí romantického světa kouzel, záhrobí a pekla, duchů, kostlivců, upírů, rusalek, divoženek a víl, spojnicí (pro romantiky) se stále inspirativním středověkem (např. v baladách *Rybka*, *Świtez* nebo *Świtezianka*). Nicméně mickewiczowska balada nebyla průhlednou ani jednoduchou strukturou. Alina

³ Srovnej J. Kochanowski: *Treny*, in – *Dzieła polskie*, tom II, Warszawa 1976, s. 71–75.

⁴ Za příklad mohou mj. sloužit některé rozmluvy v Aischylově historické tragédii *Persai*.

⁵ Mj. srovnej Zgorzelski, Cz.: *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949.

⁶ Niemcewicz při vytváření prototypu romantické balady navázal na úsilí Franciszka Karpińskiego (1741–1825), který na písňovém základě vyšel ze staropolské *dumy*, jež byla žánrovou formou lamentace a blížila se struktuře rytířského eposu nasyceného lyrickými vrstvami. Tato lyrická *duma* (v podstatě písňový monolog s historickými motivy) později splynula s žánrovými formami elegickými. Epickou *dumu* si vzal jako základ pro vytvoření nové formální struktury právě Karpiński, když v ní využil také prvky polské lidové písně a písně ossianické. Z Karpińskiego *dumy* vyšel Niemcewicz, který však (tematicky) mířil od rytířského eposu (rapsodie) k variantě historické; vznikla tak *duma* (sbírka *Śpiewy historyczne*, 1816), která vstřebala i různé prvky evropské balady a stala se na jedné straně inspirací pro Mickiewicze a jeho osobité romantické balady, na druhé straně se pak vyprofilovala do erotické *dumy* (navázáním na písňové a selankové vzory) a *dumy* hrůzy (užitím fantastických motivů).

⁷ Tyto adaptace *dumy* jsou shrnuty v souboru raných prací autora, viz J. U. Niemcewicz: *Pisma różne wierszem i prozą 1-2* (1803–05).

⁸ Ossolińskiego *gawędy* vyšly pod názvem *Wieczory badeńskie, czyli Powieści o strachach i upiorach* (1852).

Witkowska se o baladických číslech z cyklu *Ballady i romanse*⁹ vyjádřila: „Všechny balady tohoto období operují rozvinutou narací s výrazným syžetem a soustavou motivů, které vznikly na základě výjimečné události.“¹⁰ A v této souvislosti je třeba dodat, že většinu čísel sbírky tvoří mozaika prvků více žánrů – kromě *balady* také *elegie*, *epigramu*, *intimní lyrické básně*, *lidové písně* atd.; ale pokud půjdeme po genologické ose hlouběji do literární historie, objevíme i vrstvy *trubadurské písně*, *bretaňské balady*, *vesnických popěvků* či *rytířských příběhů*. Tak např. upír a kostlivec z balady *Lilie* věrně zrcadlí versologii lidové písně. Jindy, jako v baladě *To lubię*, chápe autor fantastické rekvizity spíše s humorným nadhledem a racionální distancí.¹¹

Nejvíce fantastických motivů se objevuje v Mickiewiczově *veršovaném dramatu Dziady*,¹² které je svou složitou strukturou striktně genologicky nezařaditelné, neboť se skládá z mnoha odlišných dílčích žánrových struktur. Ve druhé části této skladby autor nejprve vyjadřuje postavu člověka-upíra, zjevení sebevraha, na půdorysu *balady* (úvodní část nazvaná *Upiór*), duchy a upíry dále zakomponoval do dalšího *básnicko-dramatického textu* (mj. pekelné bytosti, duch zlého pána). Podobně je tomu v textu dalších částí skladby, byť někdy pro vyjádření romantického tajemna a fantastických motivů básník využil také *písně*, např. ve třetí části. Tam je prezentačních forem více – splývají do konglomerátu odlišných žánrových vrstev (např. ve druhé scéně, označené jako *Improwizacja*, anebo ve scéně osmé, nazvané *Noc dziadów*, do níž je vložena část s titulem *Bal – scena śpiewana*).

Fantastické prvky realizuje Mickiewicz také v *poemě*, např. v *Grażyně* se objevují tajemné postavy černých rytířů. A právě poema, ale zejména básnický dramatický text patří k formám genologicky velice složitým a obtížně uchopitelným. Básník zcela vědomě usiloval o výraznou dekompozici žánrů stávajících a o jejich následnou syntézu do až kaleidoskopicky poskládaného textu, v *Dziadech* šel dokonce přes hranice druhů, když výsledný text je syntézou vrstev lyrických, epických i dramatických žánrů. V takovéto kompozici jistou roli samozřejmě hrál tzv. romantický fragmentarismus, autor však důraz kladl na nově komponovanou strukturu, již by vyjádřil nejenom v té době populární romantické konvence a motivy a fantastické prvky, ale navíc dospěl k formě, která by věrohodně obrazilila jednotu člověka a přírody, skutečnosti a nereálných jevů, bytosti živých a zemřelých. Tzn., že syntézou reality a ne-reality dospěl k vidění, jehož později pro svou tvorbu užívali nadrealisté (surrealisté).

9 Poprvé byly publikovány v Mickiewiczově první sbírce Poezie tom I (1822) vydané ve Vilniusu.

10 Witkowska, A.: *Romantyzm*, Warszawa 1998, s. 211, překlad můj.

11 V této souvislosti můžeme hovořit téměř o parodii barokních motivů a prvků, které obsahuje třeba skladba Piotra Skargy *Żywot św. Jozafata* (ale rovněž těch, které charakterizují anglické balady či gotické romány), případně o maskovanou žertovnost, tedy o motivy, které spíše nazývají smích než strach. – Srovnej Zgorzelski, Cz.: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976.

12 Z hlediska těchto úvah pomineme dramatickou strukturu a všimněme si díla jako složité kompozice básnické.

Snad nejzajímavější z anticipačních řešení v rámci žánrového spektra polské literatury je pokus vyjádřit fantastické motivy a prvky na půdorysu formy, již bychom dnes označili jako *science-fiction*. Nejde pouze o prorocké vize, jaké známe z *Dziadů*, z vidění kněze Petra o osvoboditeli národa. Jak připomíná H. Dubowik,¹³ skutečných motivů science-fiction užil Mickiewicz v díle, které mělo mít titul *Dějiny budoucnosti*. Vzniklo několik verzí ve francouzštině, které se však nedochovaly; o záměrech autora podal informace ve svých sděleních Mickiewiczův přítel Antoni Edward Odyniec.¹⁴ Z nich víme, že se v díle nacházela líčení budoucích událostí z oblasti vědeckotechnického pokroku i politiky. Např. v roce 2000 mělo dojít k rozvoji železnice a lidé měli veřejná vystoupení a hudbu poslouchat pomocí akustických přístrojů (rádio), ke kontaktům s jinými planetami mělo dojít pomocí balónů, o politice měl rozhodovat evropský parlament a mělo dojít i k velkému vojenskému střetu s Čínou. Z fragmentů dvou verzí, které se dochovaly, vyplývá, že v budoucnu mělo dojít k mohutnému protimonarchistickému převratu, ke krvavé celoevropské revoluci s nedozírnými následky (např. ve zmínce o Berlíně se uvádí, že z kdysi kvetoucího města zbyly pouze hromady ruin a mrtvol).¹⁵

Juliusz Słowacki (1809–1849) užíval ve své tvorbě více fantastických motivů než Mickiewicz. Makabrické vize a fantastické prvky, jež básník realizoval zejména v *poemě* a *dramatickém textu*, provázely pekelné výjevy, s aluzemi navazujícími na voltairovské poemty a atmosféru Dantova pekla. Obě tato východiska najdeme např. ve skladbě *Poema Piasta Dantyszka* a v *dramatu Kordian*, v nichž pekelný Měsíc, mrtvolý, ruce kostlivců či dlaně plné krve spějí k synkretickému tvaru jevů reálných a nereálných, k vizím a obrazům, jimiž se později proslavili surrealisté.¹⁶ Fantastické motivy však básník realizoval i v dalších svých dílech, mj. v *poemě Samuel Zborowski* a v *poemě-eposu Król Duch*. Jak připomíná Ignacy Matuszewski, usiloval Słowacki o novou formu; byl si vědom, že podstata umění nespočívá v obsahu (jakkoli fantastickém), nýbrž ve formě.¹⁷ A byl to právě Słowacki, kdo už v romantismu cítil to, co později naplno vyjádřili např. básníci-symbolisté a impresionisté: hudebnost verše.

Fantastické prvky čerpal básník ze dvou základních zdrojů: z lidové tvorby a gotického románu. Např. v *poemě Hugo* najdeme téměř úplný poetický arzenál goticismů – únos z kláštera, strašidelný zámek s tajemnými podzemními chodbami, svatyni pohanských bohů atd. Podobně (zejména v závěru) je to v *poemě Jan Bielecki*, v níž je způsob vyprávění nápadně podobný vypravěčskému toku *gawędy*.¹⁸ A kompozice, pokud pomíneme její jasně fragmentaris-

13 Viz Dubowik, H.: *Fantastyka w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1999, s. 99–100.

14 Jsou zahrnuty v souborném autorově díle, v části věnované rozhovorům.

15 A. Mickiewicz: *Dzieła*, tom 6, Warszawa 1948, s. 190.

16 Vlivu nadrealistických vizí Słowackého si všiml v souvislosti s poezií tzv. krakovské avantgardy Janusz Stawiński, když se zabýval vztahem básnickových snů a emocionálního napětí jeho veršů v kontextu avantgardního programu, jak to mj. viděl J. Brzękowski ve studii *Integralizm w czasie* (in – *Wyobraźnia wyzwolona*, Warszawa 1966). Srovnej Stawiński, J.: *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965.

17 Matuszewski, I.: *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1965.

18 Srovnej mj. Urseł, M.: *Wstęp*, in – *Juliusz Słowacki: Powieści poetyckie*, Wrocław 1987.

tický charakter, se v mnohém řídí pravidly pro *hádanku* (Hugo, Jan Bielecki, Lambro). Folklórem jsou zase inspirovány např. *poemy Mnich* a *Žmija*, v nichž se objevuje panna-upír, byť tento stav existence autor v mnohém chápe jako jistou literární masku. Naopak milenec-upír se objevuje v *poemě Arab*, i když v tomto případě jde paralelně rovněž o inspiraci literární.¹⁹

Jestliže mnohé fantastické motivy a vize už Mickiewicz užíval k zobrazení utrpení polského národa a k podpoře jeho boje za nezávislost, Słowacki tak činí v ještě větší míře. Vychází přitom z půdorysu *idylických žánrů*, ale ve výsledném textu dospívá k poloze až sarkastického *pamfletu*. Dokumentovat to můžeme na nedokončeném *dramatu Beniowski*, jehož titulní postavu autor komponoval jako donkichotovského hrdinu v protikladu k jeho ďábelskému průvodci Pamfiliovi, který je vybaven rysy sanchopanzovskými. Byť jde o drama, part Beniowského má charakter *poematický* (v protikladu k partu Pamfiliově, který je psán prózou), přičemž Słowacki, stejně jako Mickiewicz, i když ne tak důrazně a důsledně, uplatňuje dekompoziční postupy a dospívá k textu, jehož struktura obsahuje vrstvy několika žánrů. Navíc faustovské prvky (a podobně je to také v dramatickém textu *Kordian*) jsou prostředkem k vyjádření dobového skepticismu a rozdvojení mysli.²⁰

Takovým textem je např. *dramatická pohádka Balladyna*, již básník komponoval na půdorysu *pohádky*, ale zároveň *balady* (přičemž se v mnohém řídil postupy Shakespearovými), a zasadil ji do historicko-utopické krajiny. Autorův přístup k fantastice však není typický pro romantiky, spíše jde o humorné a ironické vidění celku, jehož části jsou složeny zdánlivě libovolně, s anachronickým prolínáním místa a času; výsledný text však není ani pohádkou, ani osvícenskou utopií, nýbrž zcela záměrně historicko-fantastickou *antipohádkou* a *antiutopií*, která má blízko k vědeckofantastickým textům. K obdobné poloze – historické fantastice – míří i Słowackého *dramatická báseň Lilla Weneda*, žánrově do značné míry inspirovaná *kronikou*, *legendou*, ale i *pohádkou*.²¹

Třetí z velké romantické trojky Zygmunt Krasiński (1812–1859) užíval fantastických prvků méně než Mickiewicz a Słowacki, převážně v *básnickém dramatu*. I když i on chápal výsledný text jako synkretický tvar s vrstvami jiných žánrů. Dokumentovat to můžeme především na dílech *Nie-Boska Komedia* a *Niedokończony poemat*. V prvním dramatickém textu, který je v jistém smyslu pandánem Dantovy Božské komedie, jde o vyjádření básnickových futurologických vizí na pozadí typických romantických a fantastických rekvizit (zbořené kostely, rej čarodějnic atd.) a s typickými postavami – Muže provádí Anděl strážný, ale zároveň také Mefisto, který je však spíše negativem hrdinova vědomí, odvrácenou stranou jeho nevědomí. Podobně polarizovaná je hra Iridiona a Wiktora o duši Kornélie v *dramatu Iridion*. Mickiewicz se o vizích v Nebož-

¹⁹ Mám na mysli motiv milence unášející svou dívku, který se vyskytuje už v antickém mýtu o Protesilaovi a Lakodamii a který v romantismu využil německý básník G. A. Bürger ve své baladické skladbě Lenore.

²⁰ Viz mj. Csató, E.: Szkiec o dramatach Słowackiego, Warszawa 1960.

²¹ Srovnej mj. Krzyżanowski, J.: Słowacki jako dramaturg, in – W roku Słowackiego (red. J. Mikołajtis a J. Wójcicki), Katowice 1961.

ské komedii vyjádřil, že „*poprvé se nějaký autor pokusil vytvořit prorocké drama, popsat místa, uvést postavy a vyprávět události, které se jednou teprve stanou*“.²² V tomto díle se rovněž (jako výjimka) objevuje motiv panny-upíra, jehož realizace má také už nadrealistický charakter; navíc se dívka nejen proměňuje v upíra, jak to bylo v romantismu běžné, ale její existence je dána předchozí proměnou mrtvoly v živou bytost.

Hrdinou druhého Krasińského díla (Niedokończony poemat), které zůstalo pouze ve fragmentech a náčrtech, je Mládenc, projektovaný podobně jako v žánru *zrcadlo*, často využívaného v renezanci (v polské literatuře zejména M. Rejem). Právě Mládenci se ve fragmentu nazvaném *Sen* zjevuje Dante, aby mu ukázal peklo té doby, protože, jak se sám Krasiński vyjádřil, „*v naší době neexistuje peklo za zemí či pod zemí, ale je přímo na zemi*“.²³ Kontrast mezi dobrem a zlem se pak objevuje ve fragmentu nazvaném *Podziemie weneckie* – jako střet sborů pohanských a křesťanských. Což jenom dokumentuje, že fantastické prvky a motivy nesloužily Krasińskému jako prostředek k pobavení či zastrašení čtenáře, ale jako vyjádření jeho filozofických a historiozofických názorů.

Fantastické motivy další polští romantičtí básníci prezentují v různých žánrech, převážně na výchozím půdorys lidové tvorby. Přesvědčit se o tom můžeme v básních **Romana Zmorského** (1822–1867), sběratele polských pověstí a pohádek. Většinou mají strukturu *lidové písně* a objevují se v nich spící rytíři, vodníci, utopenci.²⁴ Z folklóru vycházel rovněž **Lucjan Siemieński** (1807–1877), sběratel pověstí a legend polských, ruských a litevských, i když fantastické prvky tvoří spíše pozadí jeho veršů.²⁵ Tak je tomu např. v *poemě Trzy wieszczby*, nebo v díle nazvaném *Świtezianka* (v jistém smyslu navazující na stejnojmennou baladu Mickiewiczovu), již autor označil jako dramatická fantazie, ale spíše jde o *satirickou poemu* s rámcovou konstrukcí, v níž prolog a epilog však mají strukturu *balady*. Formu *poemy* užíval k prezentaci fantastických motivů, inspirovaných převážně folklórem, **Seweryn Goszczyński** (1801–1876). V různých částech nedokončeného díla *Kościełisko* a v básni *Sobótka* se objevují divoženky, král hadů, tajemný mnich a bytosti ze záhrobí.²⁶

22 A. Mickiewicz: Dzieła, tom 11, Warszawa 1948, s. 58, překlad můj.

23 Viz dopis Krasińského Delfině Potocké ze dne 20. 3. 1840, in – Z. Krasiński: Dzieła literackie, tom 3, Warszawa 1973, s. 568, překlad můj.

24 Píše o tom i Pieścikowski, E.: Poeta-tułacz, Poznań 1964.

25 Šířeji se jeho životem a dílem zabývá Janion, M.: Lucjan Siemieński, poeta romantyczny, Warszawa 1955.

26 Srovnej některé názory in – Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje, Białystok 1985.