

Štěpán, Ludvík

Působení fantastických prvků na formu poezie polských romantiků

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2002, vol. 51, iss. X5, pp. [27]-32

ISBN 80-210-2811-4

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/102998>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

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 regulami 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 obrazilla 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 zertovnost, 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 poemety 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. Ursel, 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.