

LUDVÍK ŠTĚPÁN

POČÁTKY IDYLLICKÝCH ŽÁNŘŮ V POLSKÉ LITERATUŘE

Transformace antických idylických či bukolických žánrů do polské literatury začala poměrně záhy, v období renezanace, tedy v době, kdy se v literatuře počal výrazně prosazovat národní jazyk – polština. Konkrétně jde o tvorbu básníka výsostně národního, Jana Kochanowského (1530-1584). Transformací a částečnou dekonstrukcí klasických žánrů, vytvořil tento autor cyklickou poemu, v níž osobitým způsobem vytvářel základy jiného žánru – *selanky*, který je v polské literatuře právem spojován s jiným autorem, s Szymonem Szymonowicem (1158-1629), který tuto formu na půdorysu klasické idyly a bukolické básně dovedl ke konečnému tvaru.

Cyklická poema *Pieśń*, dnes uváděná pod titulem *Pieśń świętojańska o Sobótce*, vyšla po smrti Jana Kochanowského v knize nazvané *Pieśni* (1586) se dvěma sbírkami jeho písní. Básník použil starého lidového obřadu u ohně o svatojánské noci, který spojuje prvky křesťanské s pohanskými, a pokusil se vytvořit novou cyklickou formu, která propojením malých literárních forem vytváří velkou formu, tedy poemu. Právě na této skladbě je nejvýrazněji vidět formování nových žánrů na půdorysu žánrů klasických a paraliterárních útvarů. *Pieśń świętojańska o Sobótce* totiž není svou strukturou už pouze píseň, i když vyšla z písně umělé a přijala některé vrstvy písně lidové. Jan Kochanowski v ní osobitým způsobem vytvářel základy jiného klasického žánru, tedy *selanky* (idyly).

Kochanowski navázal na dávnou tradici pastorální poezie, ale dospěl, jak postřehl M. Hartleb, k žánrově odlišnému tvaru než byly bukolické *selanky* Szymonowice.¹ Především: směřování Kochanowského ke struktuře na pomezí písně a *selanky* vycházelo z Theokritovy idyly a Vergiliovy eklogy.

Vergiliem se ostatně inspirovali mj. Dante, Petrarka a Boccaccio, na tradici klasických idyl a eklog se odvolávali evropští humanističtí básníci a renezanční tvůrci. Na žánrovém rozpětí Theokritova idyla – Vergiliova ekloga budoval novodobou *selanku* jako vzor pro evropské literatury Jacopo Sannazoro, jeden z příslušníků francouzské básnické školy Plejáda z poloviny 16. stol. (k ní pat-

¹ Viz Hartleb, M.: O narodzinach „Sobótki”, *pierwszej sielanki polskiej*, Warszawa 1930.

řili i P. de Ronsard a J. du Bellay, kteří také psali idyly-selanky; tato forma později vykryštovala do typického žánru bukolické poezie – villanelly). V této souvislosti však chci podotknout, že jak Vergiliovy eklogy, tak Theokritovy idyly měly dialogický charakter. To způsobilo, že struktura selanky pronikla v 16. století do italského dvorského dramatu a v podstatě dramatický půdorys si podržela i Kochanovského skladba.²

Ta je rozčleněna na jakoby prolog a dvanáct výstupů, které jsou odlišnými výpověďmi dvanácti panen (budovanými na jiném žánrovém podloží), tedy jakoby postav dramatu, přičemž poslední část je nejvíce autonomní, ale zároveň vytváří bilanci částí předchozích a celou skladbu uzavírá. Čtyři úvodní čtyřverší naznačují atmosféru skladby a také základní žánrovou strukturu – písně:

*Gdy stońce Raka zagrzewa,
A słowik więcej nie spiewa,
Sobótkę, jako czas niesie,
Zapolono w Czarnym Lesie.*

*Tam goście, tam i domowi
Sypali się ku ogniowi;
Bąki za raz troje grały
A sady się sprzeciwiały.*

(verše 1-8)³

O žánrovém charakteru jednotlivých částí napovídá jejich tematické zaměření: první oslavuje práci, druhá a třetí se zabývá tancem a naznačuje téma lovu, čtvrtá a pátá jsou v podstatě milostnými písněmi, šestá přináší idylické záběry rolníka v době sklizně (návaznost na arkadický mýtus), sedmá se vrací k tonaci milostné písně a parafrázuje antický motiv Dianina lovu, osmá má charakter pastorální písně, devátá do typické lyrické struktury vnáší výrazné epické prvky (parafráze Ovidiova mýtu o Filomele, která byla proměna ve slavíka), desátá na půdorysu milostné písně se znovu vrací k antice, jedenáctá – zdá se – až k biblické Písni písní a dvanáctá, jak jsem již naznačil, je shrnutím tematickým i formálním – vychází od prologu a k prologu se jako by vrací.

K podpoře výše uvedených charakteristik mohou jako příklady sloužit tři citáty: ze čtvrté, deváté a jedenácté části cyklické skladby:

*Komum ja kwiateczki rwała,
A ten wianek gotowała?
Tobie, miły, nie inszemu,
Któryś sam mił sercu memu.*

(Panna IV, verše 1-4)

² Tyto tendence se projevíly zpočátku např. v dílech Bastiana di Francesca Amicizia, ecloga pastorale (1543) či Giuseppa Gibertiho Ecloga amorosa (1547), později v pastýřské hře Agostina Beccariho Il Sacrificio a ve druhé polovině 16. stol. vyvrcholily velkými dramatickými díly Torquata Tassa Aminta (1573) a Giovannioho Battisty Guariniho Pastor fido (1590).

³ Cit. podle Kochanowski, J.: Dzieła polskie, t. 1, Warszawa 1976 (celá skladba na s. 269–285).

*Nie wiesz, królu, nie wiesz, jaki
Obiad i co za przysmaki
Na twym stole; ach, łakomy,
Swe ciało jesz, niewiadomy!*

*A gdy go tak uraczono,
Głowę na wet przyniesiono;
Temu czasza z rąk wypadła,
Język zmilknął, a twarz zbladła.*

*A żona powstawszy z ławy:
„Coć się zdadzą te potrawy?
To za twą niecnotę tobie,
Zdrajca mój, synowski grobie!”*
(Panna IX, verše 33-44)

*Nos jako sznur upleciony,
Czoło jak marmór gładzony;
Brwi wyniosłe i czarnawe
A oczy dwa węgla prawe.*

*Usta twoje koralowe,
A zęby szczere perłowe;
Szyja pełna, okazała,
Piersi jawne, ręka biała.*
(Panna XI, verše 13-20)

K těmto citátům chci připojit ještě dva další. Srovnáním prvního a posledního čtyřverší dvanácté části totiž jasně vynikne tematický i formální oblouk celé skladby:

*Wsi spokojna, wsi wesola,
Który głos twej chwale zdoła?
Kto twe wczasy, kto pożytki
Może wspomnieć za raz wszytki?*
(Panna XII, verše 1-4)

*Dzień tu, ale jasne zorze
Zapadłyby znowu w morze,
Niżby mój głos wyrzekł wszytki
Wieśne wczasy i pożytki.*
(Panna XII, verše 57-60)⁴

⁴ Všechny citáty viz – Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit.

Jak jsem již naznačil, k tradici klasických idyl a eklog se vraceli humanističtí básníci a renezanční tvůrci v celé Evropě. V polské literatuře psal latinské panegyrické eklogy podle Vergilia zejména Grzegorz z Sambora, Kochanowski se zmiňoval o dnes neznámé sbírce Skotopaski Stanisława Porębského, selanky (dnes rovněž neznámé) prý psal i kronikář a autor příležitostných veršů Maciej Strykowski (1547–po 1582).⁵ Szymon Szymonowic se poučil jak na realisticky viděné Theokritově idyle, tak na dvorský orientované ekloze Vergiliově, i když inspirace Theokritem byla výraznější a v pozadí navíc stál Pindarův epinik, žánr starověké oslavné písně (a také autorovy zkušenosti z tvorby psané latinsky, v níž najdeme epigramatiku, epithalamia i ódy).

Je třeba si uvědomit, že názvy idyla a bukolika (chápané většinou synonymicky) znamenají v podstatě rozsahem nevelký, poklidný obrázek, vyprávění z života pastýřů. I když vnější forma je dramatická (takovéto obrázky užívají dialogu), vnitřní struktura má charakter lyrický. Není divu, že z idyl často vznikaly pastorální dramatické formy a že v 16. stol. její struktura pronikla i do italského dvorského dramatu. Zatímco Kochanowski ze starověké tradice pastorální poezie dospěl k cyklické poemě s vnitřní strukturou na pomezí písně a teprve se rodící selanky, Szymonowic svoje *Sielanki* (1614) komponoval jako cyklus dvaceti, vnitřně propojených básní. Jak zdůraznil J. Pelc, autor v Theokritově duchu zachoval tón klasické arkadičnosti a autotematicnost básní, ale podle příkladu Vergilia mytologický obsah aktualizoval – ladění je evropské, křesťanské, reálie typicky polské, obrázky ze života lidí na vesnici jsou viděny realisticky.⁶

Také prostup literárními druhy je podle mého názoru výraznější. Szymonowic svou dekonstrukcí původního žánru dospěl ke kompaktní struktuře, která má spíše charakter epického vyprávění, někdy epithalamicky, jindy elegicky laděného, jehož integrální součástí je píseň. J. Ziomek tento vztah charakterizoval: „*Svorníkem, který celou sbírku spojuje v jednotný žánrový celek, je kult písně. Selanka má charakteristickou dvouplánovou, rámcovou konstrukci: prvním plánem je uvozující situace, druhým citace – obvykle uvedená píseň.*“⁷ Myslím si, že Szymonowic nicméně dodržoval původní vnější formu idyl; jeho selanky tak jsou na jedné straně kompozicí dialogickou (ve výpovědích se střídají různé osoby), na druhé mají charakter monologu, tzn. výpovědi jednoho vypravěče, často personifikovaného s autorem. Přesto píseň v taktu komponované epické struktuře s výraznými lyrickými prvky nemá charakter digrese, ale tvoří její nedílnou součást. O úloze písně v selankách s vnější dialogickou formou poznamenal Stanisław Łempicki: „*Mají formu dramatickou, dialogickou, a do rámce nějakého setkání nebo rozhovoru pastýřů je vkomponován s velkým uměleckým citem celý pěvecký part. Často je tato pěvecká část svého druhu přehlídkou zpěváků.*“⁸

⁵ Bližší uvádí Krzewińska, A.: *Sielanka staropolska*, Warszawa 1979.

⁶ Srovnej Pelc, J.: Wstęp, in – Szymon Szymonowic: *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, Wrocław 1964.

⁷ Viz Ziomek, J.: *Renesans*, op. cit., s. 443 (překlad můj).

⁸ Viz Łempicki, St.: *Nota wydawcy*, in – Szymon Szymonowic: *Żeńcy i inne sielanki wybrane*, Kraków 1950, s. 66–67 (překlad můj).

V dialogicky komponovaných selankách (např. Kiermasz, Mopsus, Pastuszy, ale zejména Kołaczce a Żeńcy) je úloha epické vrstvy opačná: příběh tvoří rámec pro melické části, které se tak stávají nosnou vrstvou struktury celku. V selankách s vnější monologickou formou (mj. Alkon, Dafnis, Wierzby) se polarita vrstev mění: základní je epická výpověď, v níž Szymonowic (tak jako to dělali antičtí autoři) místo písni aplikuje exempla, melická vrstva je „rozpuštěna“ do tonace samotného vyprávění. St. Łempicki z hlediska autorského pohledu rozlišoval selanky realistické a konvenční, z hlediska genologického hovoří (domnívám se, že jde o typologicky poněkud povrchní pohled) o třech žánrových formách: o selance lyrické, epické a dramatické.⁹

O různé úloze písně v celku Szymonowicovy selanky se můžeme přesvědčit i na ukázkách. V první (zpívání Pietruchy v dialogicky strukturované selance Żeńcy) tvoří melická vrstva základ skladby, ve druhé (monologicky komponovaná selanka Mopsus) dostává prvoplánové vyprávění místy melický charakter (zvýrazněný i refrénovým opakováním):

*Słoneczko, śliczne oko, dnia oko pięknego!
Nie jesteś ty zwyczajów starosty naszego.
Ciebie czasem pochmurne obłoki zasłonią,
Ale ich prędko wiatry pogodne rozgonią;
A naszemu staroście nie patrz w oczy śmieje,
Zawsze u niego chmura i koziet na czele.*
(Żeńcy, verše 49-54)

*Ręko moja. Kto Bogu dufa a pracuje,
Do ostatniej starości nędze nie czuje.
Dziś sieczkę rzeżesz, sieczka nie rzeże się sama;
Likory, przy tej ręce będzie dobrze nama.
Ręko moja! Kto Bogu dufa a pracuje,
Do ostatniej starości nędze nie czuje.*
(Mopsus, verše 109-114)¹⁰

Szymon Szymonowic vytvořil svými selankami nový žánr polské literatury. Aktualizací pastorálních prvků, adaptací příběhů na polský venkov, užitím lidových písní a přísloví a potlačením idyličnosti vznikla (v tradičním chápání žánru) vlastně *selanka-neselanka*, žánr který svou inspirací sice sahá k antice, ale kořeny má na jedné straně v odkazu J. Kochanowského a na straně druhé v polském folklóru.

K další dekonstrukci antické idyly (obsahové i formální) došlo o několik desetiletí později. Příkladily se o to dvě sbírky: *Roksolanki, to jest Ruskie Panny na wesele B. Z. z K. D., przez Simeona Zimorowica Leopoliensis, Roku Pańskiego MDCXXIX dnia XXVIII lutego we Lwowie wprowadzone a teraz światu świeżo*

⁹ Srovnej Łempicki, St.: Nota wydawcy, op. cit., s. 68.

¹⁰ Cit. podle Szymonowic, Sz.: Żeńcy i inne sielanki wybrane, Kraków 1950, s. 7 a 27.

*pokazane, Roku Pańskiego 1654 (1654) Szymona Zimorowice (1608–1629) a Sielanki nowe ruskie różnym stanom dla zabawy teraz świeżo wydane przez Simeona Zimorowica (1663) Józefa Bartołomieje Zimorowice (1597–1677).*¹¹

Roksolanki jsou sbírkou šedesáti devíti písní, rozdělené na písně prvního sboru dívčího (osmnáct), druhého sboru chlapeckého (jedenatřicet) a třetího sboru dívčího (dvacet), předznamenané dedikací autora snoubencům a řečí dohazovače Dziewosłaba. Jde tedy o monology devětašedesáti různých postav, o různé pohledy, které přinášejí odlišné obsahové prvky i variabilní formu. Zatímco selanky-neselanky Sz. Szymonowice lze označit jako poslední projev renezančního klasicismu na půdorysu idylického žánru, Zimorowiczovu sbírku můžeme chápat jako polemiku s ním. A také s tvorbou Jana Kochanowského, na niž básník evidentně navazuje, nikoli přímo, nýbrž jako na vzor již ustálené národní tradice.

Složitější je sbírku žánrově zařadit. Ludwika Ślękova ji charakterizovala slovy: „*Roksolanki jsou jedním z nejobštnějších milostných kanciondlů, jaký v 17. století vyšel. Závazná jsou v něm pravidla bukolické poezie, přesněji idylického epithalamia. /.../ V období renezančně-barokního přelomu se tvorba tohoto typu rozšířila... /.../ Není divu, že Maciej Kazimierz Sarbiewski, vynikající teoretik poezie oné doby, si všiml existence idylické formy příležitostné pochvalné poezie.*“¹² A Cz. Hernas dodává: „*Roksolanki jsou sbírkou písní tvořících jako celek mistrovskou kompozici. Je to básnická přehlídka, v níž jsou představena lyrická vyznání 69 hrdinů.*“¹³

Domnívám se, že jako celek je možno sbírku označit za cyklickou poemu o svatebním obřadu (veselce), k níž rámcovou konstrukci (prolog) tvoří úvodní gratulační projev dohazovače, komponovaný ve vznešeném stylu, do šířky rozvinutým, třináctislabičným veršem. Prolog, stejně jako předchozí dedikace, se nejvíce drží žánru, který dalším generacím odkázali Theokritos a Vergilius: selanky. A v závěru se podobá formě, již v polské literatuře vyprofiloval Sz. Szymonowic. Stejně jako on i Zimorowic obecné pastorální prvky převádí adaptačním procesem do jiné reality a snaží se vytvořit novou jednotu v podstatě opozičních prvků. Dohazovač je vlastně křesťanským pečovatelem o manželství, který nahradil antického boha Hyména; prostřednictvím antických reálií autor nastolil dvojí druh lásky – onu vyvěrající z pozemských rozkoší (Cupido) a lásku mezi člověkem a Bohem, tedy projev Boží milosti (Amor).

Selankami jsou i jednotlivá čísla tří částí cyklu. Autor uvedl pořadí postav, jimž – v duchu tradice antické idylické poezie – dal exotická libozvučná jména;

¹¹ Pomijím dlouholetý spor, kdo je vlastně autorem obou sbírek, zda oba bratři, jak jsem uvedl, nebo pouze starší Józef Bartołomiej. Pro první verzi se vyslovili svými autoritami Aleksander Brückner a Czesław Hernas (viz Brückner, A.: Wstęp, in – Szymon Zimorowic: *Roksolanki*, Kraków 1924; Hernas, Cz.: *Barok*, Warszawa 1998, s. 75-83 a 321-330), již se přidržují. Druhá (zastával ji mj. K. J. Heck) předpokládala, že Józef Bartołomiej jako městský úředník, mj. purkmistr Lvova, byl autorem obou prací a za jménem svého bratra se – vzhledem ke svým úřadům – pouze schovával.

¹² Cit. podle Ślękova, L.: Wstęp, in – Szymon Zimorowic: *Roksolanki*, Wrocław 1983, s. VII-VIII (překlad můj).

¹³ Cit. podle Hernas, Cz.: *Barok*, op. cit., s. 76 (překlad můj).

ne přejatá z antiky, nýbrž v jejím duchu nově vytvořená. Zvolením monologů zachoval tradiční vnější formu (dramatickou), přičemž struktura epického vyprávění (v němž nechybějí v přímé řeči dialogy a věty uvozovací) je do značné míry nasycena vrstvami lyrickými – melickými. Pro ně Zimorowic opět zvolil polohu mezi dvěma tradicemi: je to syntéza prvků zpěvného antického epithalamia a Vergiliových eklog i populární milostné písně polské (jak je známe z anonymních zpěvníků z počátku 17. století „k potěše mládenců a pannen” pod žánrovým označením „pieśni, tańce, padwany“), jejímž zdrojem byla lidová tvorba.

Formy epických a melických vrstev nejlépe naznačí ukázky. První dokumentuje vrstvu epickou, do níž se promítají i prvky dramatické:

*Przy wesotym Cyprze w piękną z mirtu krzewinę
Wszedłem rano, gdzie potkawszy matą dziecinę,
Łuk przy boku, na barkach pióra i u nóżek,
Spytałem: „Powiedz mi, dzięcię, coś ty za bożek?”
A on do łuka: „Kto na mię fuka?
Ja choćem maty, przeciem bóg cały,
Którego i sam Jowisz i boginie znały.
Zaś Kupidyna, Wenery syna,
Boga miłości i wszech lubości
Nie znasz? Muszę cię skarać, żeś tak niebywały.”
(Wtóry chór młodzieński
Dziewiętnasty: Gracjan, verše 1-10)¹⁴*

Druhá ukázka naznačí, jak autor pracoval s vysloveně písňovým materiálem a snažil se o grafické odlišení písňových verzí a refrénu:

*Kochaneczku, mój kwiateczku, miłszy nad róże,
Nad lilije, konwalije i co być może
Przyjemnego w pięknym lecie,
Kiedy bierze na się kwiecie
Barwę różliczną!*

*Twa osoba, twa ozdoba, mój oblubieńce,
I nad ziota, owo zgoła i nad młodzieńce,
Których terazniejsza chwila
Młodością przyozdobiła,
Barziej jest śliczną!
(Pierwszy chór panieński
Dwanasta: Bernetis, verše 1-10)¹⁵*

¹⁴ Cit. podle Szymon Zimorowic: *Roksolanki*, Wrocław 1983, s. 80.

¹⁵ Cit. podle Szymon Zimorowic: *Roksolanki*, op. cit., s. 45.

Myslím si, že důležitým posunem oproti tradici je také proměna dějiště a pohledu Zimorowiczových selanek. U Theokrita je dějištěm sladká Sicílie (viděná prizmatem antických konvencí), u Vergílie bájná Arkádie (nazíraná bukolicky, ale už v římských kostýmech a s lidmi a problémy doby) a u Szymonowice polská vesnice v polsko-ruském pohraničí (reflektovaná v aktuálních záběrech neidylicky, s problémy lidí ztvárňovanými realisticky). Zimorowic přenesl děj z vesnice do města – do Kyjeva, resp. na jeho předměstí. Je to cílená demytologizace života na vesnici a idylického, tedy v jistém smyslu naivního pohledu na něj. O demytologizaci se částečně svým realistickým viděním reálných pohledů tehdejší vesnice pokusil už Szymonowic. Zimorowic šel dál. Měnil i úhel pohledu v polské literatuře zakotvený od doby, kdy se objevila cyklická poema Jana Kochanowského *Pieśni świętojańska o Sobótce*, skromná chvála činnosti hospodáře a jeho lidí na zemanském dvoře, a kdy jej zvýraznil H. Morsztyn podtržením hodnot života na venkově.

„*Ten pohled Zimorowic,*“ tvrdí Cz. Hernas, „*odmítá – měšťanský básník ho přece nemůže přijmout – uskutečňuje polemickou volbu: pouze jedné univerzální hodnoty, osvobozené od nadvlády alegorického učitele, určujícího lidem podmínky účasti na štěstí podle stavu a majetnosti. Zimorowicova básnická fikce je novým způsobem osvobozená, básník hledá zobecňující hodnoty a nalézá je v lyrické řeči srdce. Středověk nastolil jeden obraz společenské rovnosti: vůči smrti. Barokní básníci rozvinuli druhý člen antynomie: každý člověk podléhá smrti a lásce.*“¹⁶ A L. Ślękowa toto tvrzení konkretizovala: „*Básnická verze venkovské krajiny byla nahrazena krajinou měšťskou, do níž byly přeneseny funkce a hodnoty veselé vesnice.*“ Přičemž poznamenala: „*Zimorowic sáhl po rétorické konvenci (z okruhu zkušeností rétorik hanlivých), aktualizované v satirách a lamentacích na pány.*“¹⁷

Výsledkem tvůrčího úsilí básníka, a tedy i polemického dialogu s počátky polské literatury a s pojetím reality, jak ji chápal J. Kochanowski a jeho současníci, tak je obsahové i formální zakotvení změněné společenské situace. Obraz šlechticko-rustikální, tzn. zemanské, kultury se demytologizačním procesem stal obrazem kultury měšťanské, života lidí na okraji města, nové arkadické krajiny světských rozkoší.

Sielanki nowe ruskie Józefa Bartołomieje Zimorowice vycházejí ze stejných zdrojů a snaží se v rámci nové měšťanské kultury o ztvárnění podobného obrazu jako *Roksolanki* Szymona Zimorowice. Domnívám se však, že autor sbírky sedmnácti selanek pracoval už s novou, demytologizovanou situací. Jeho arkadickou krajinou je také Lvovské předměstí, ale pro selankovou reflexi už Bartołomiej (na rozdíl od Szymona) nepotřeboval přímou stafáž antických bohů a jejich nástrojů ke styku se světem lidí. Pro něj je to reálná krajina, v níž reální lidé, měšťané s ruskými jmény, žijí svůj prostý život, jenž se obráží mj. ve folklóru (harmonicky plynoucí tok událostí a lidových obřadů), v kontaktu s přírodou, se zahradami a vinicemi.

¹⁶ Hernas, Cz.: *Barok*, op. cit., s. 81 (překlad můj).

¹⁷ Ślękowa, L.: *Wstęp*, op. cit., s. XXIX-XXXI (překlad můj).

Cyklem selanek prochází postava vypravěče, který je identický s autorem. Vzniká tak proud až memoárově postavených příběhů, jejichž struktura je výrazně epická, se skrytým dramatickým nábojem. Do reflexí poklidného života v letním domě, z něž je jako na dlani vidět město, se postupně prolínají obrazy dramatických událostí (zejména selanky Burda ruska a Kozaczyzna) kozáckých vzpour, na jejichž pozadí autor kreslil už neidylický obraz reálné skutečnosti. Subjektivní vypravěč se stává přímým svědkem událostí a reaguje na ně až reportážní autenticitou, která stojí v příkrém protikladu k záznamům, lyrickými prvky prosyceného básnického okouzlení krajinou podolských pastýřů (např. selanka Kobežnicy). Další cílenou žánrovou dekonstrukcí (diktovanou obsahovými změnami) ubylo podle mého názoru zpěvnosti a melických vrstev ve struktuře jednotlivých čísel cyklu, v monolozích a dialozích naopak přibylo (v návaznosti na středověké postupy) barokních, melancholicky laděných makabrozních vizí, konfrontací života pozemského s posmrtnou existencí člověka.

To znamená, že žánrový posun selanky, který začal od protoformy Kochanowského, dospěl výraznými zásahy obou zmiňovaných bratrů Zimorowicových – Szymona a posléze Józefa Bartołomieje – k tvaru, který zapadl do tendencí prosazovanými už novou epochou. Přispěly k tomu jistě selankovitě zpracování románového příběhu Samuela Twardowského Dafnis (1638) či selankově laděné frašky a epitafy Jana Gawińskiego. Zejména však životní epizody a dílo (mj. pastýřské drama Ermida a z poetiky G. Mariniho vycházející Orfeus) Stanisława Herakliusz Lubomirského (znamenalo důležitý přínos k proměně žánrového spektra polské literatury), který za Varšavou založil park a v něm si postavil Arkádie, pastýřský domek, jako útočiště před světem, a jehož práce korespondovaly s činností římské Akademie Arkadia, reprezentující nový program pro novou dobu.

