

Štěpán, Ludvík

Vytváření žánrového systému

In: Štěpán, Ludvík. *Hledání tvaru : vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. [43]-87

ISBN 8021032936

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123401>

Access Date: 04. 12. 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.

Kapitola druhá

Vytváření žánrového systému



Na počátku Kochanovského epigramatické tvorby stála dílka, která od figlíku k frašce teprve mířila, tedy jakési žánrové formy epigramu. Charakterizovala je už koncentrovaná výpověď, ještě ne zcela výrazná pointa, ale už přesný rozměr - obvykle třináctislabičné osmiverší, typické např. pro

Rejovy facetie a figlíky...

[Kochanowski - portrét (výřez z dřevorytu z roku 1608)]

1 Nový úkol pro literaturu

Veškeré dosavadní úsilí překladatelů a adaptátorů textů známých či populárních v literaturách cizích, psaných však především latinsky, byť zprostředkovaných z různých verzí (mj. českých a německých), v období renezančního přelomu, bylo vedeno jedinou snahou: zajistit stále se rozšiřujícímu čtenářskému okruhu (i díky dobrodiní knihtisku) především dostatečnou zásobu informací. Zdaleka ne všichni, kteří chtěli číst, uměli latinsky, a pokud ano, pak ne tak dobře, aby jim četba poskytla kromě poučení i zábavu. Důležitou roli při tom hrála snaha oddělit se od předchozího období, od středověku: změnit poslání literatury a tento úkol realizovat odlišnými uměleckými prostředky. O to se před Rejem a Kochanovským snažili všichni, i když – pochopitelně – na půdorysu dosud existujících a ve středověku frekventovaných žánrů.

Sekularizace života v období renezanze, způsobená hlavně nástupem humanistického myšlení, a průnik světských prvků do ustáleného tematického okruhu literatury náboženské (ale i vysloveně církevní) vyžadovaly podle mého mínění rovněž proměny formální. Vyjdu-li z předpokladu, že většina děl měla tehdy základ v naraci, musel se především změnit vztah dvou vnitřních kategorií literárního díla v rámci vyprávění.¹ Východiskem byla událost, o níž se vypravovalo, a s ní spojená konečná výpověď díla. Posunuto do roviny prvků konotace literárního sdělení, dostaneme se k vztahu událost (*histoire*) – výpověď (*discours*), což v západním pojetí (Wellek, Warren) odpovídá kategoriím narace a zobrazovaný svět, v pojetí ruských formalistů pak vztahu fabule a syžetu. To vše znamenalo souběžně také změny ve vztahu událost (obsah díla) – forma výpovědi (forma díla). Přeneseno do roviny struktury žánru: další posuny v jeho vnitřním uspořádání.

Prvky struktury žánru vytvářejí navzájem propojené množiny charakteristických vlastností daného žánru, vnitřně diferencované, na různých rovinách však hierarchizované. Deskripce těchto vztahů, tedy těch, které umožňují kompozici žánru (a potažmo díla), určují charakteristiku jeho partikulárních vlastností, jež rozhodují o ontologickém charakteru žánru, tzn. o jeho vlastnostech jako literárního díla, podle Todorova o jeho literárnosti (Jakobsonova *litératurnost*, Todorovova *littérarité*, česky *literárnost*).²

¹ Srovnej úvahy na toto téma in – Markiewicz, H.: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, a Krzyżanowski, J.: *Nauka o literaturze*, Wrocław 1984.

² Viz např. studii T. Todorova *La poétique structurale*, in – Todorov, T.: *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris 1968.

Formální proměny v renezančním období polské literatury probíhaly zpočátku alespoň prostřednictvím polemického postoje překladatelů a adaptátorů. S jistou dávkou zjednodušení můžeme tedy říci, že polské varianty cizích textů a evoluční změny v existujících žánrech, jako výsledek práce několika generací³ renezančních intelektuálů, kteří měli podobné názory a cíle, tvořily zálohu pro pozdější radikálnější postupy tvůrců žánrového systému a staly se tak nevědomou fází budování skutečné polské literatury.

2 Průkopnická role M. Reje

Radikální cestou v zapojování národního jazyka do poezie a v přibližování dosud existujících žánrů národním potřebám se dal průkopník polské literatury – **Mikołaj Rej z Nagłowic** (1505–1569). Byl to příznivec náboženské reformace, která ve větší míře umožňovala lidem rozmlouvat s Bohem jejich mateřštinou, a zároveň šlechtic myslící humanisticky a žijící renezančním způsobem života, kritický tvůrce, do značné míry negující středověké názory, autority a dogmata a hlásající svobodu myšlení a činů. Jeho postoje, ale hlavně praktická tvorba vedly k tomu, že *lingua vulgaris* se stávala i jazykem literárním. Dosvědčuje to mj. dedikace Rejovy knihy *Postylla Pańska* králi Zikmundu Augustovi, v níž jej ujišťoval: „... *zamiluješ si tento svůj rodný jazyk (i když říkají, že je neforemný) a díla jím napsaná.*“⁴ Rejovi nešlo o pouhé napodobování děl řeckých a římských autorů a jejich přizpůsobování do nového národního prostředí,⁵ nýbrž o programovou propagaci polského jazyka a o konstituování už zřetelně polských literárních žánrů a forem v národní literatuře. „*Před příchodem Reje se nikdo ze staropolských spisovatelů, snad s výjimkou Marcina Bielského, programově nesnažil propojit společenskou didaktičnost a aktivní spisovatelskou praxi v životě národa s bojem za rozvoj a propagaci polského jazyka,*“ tvrdí Tadeusz Bieńkowski, který zároveň dodává, že Rej navazoval na tendence tvůrců předchozích generací.⁶

Podle mého názoru si Rej dobře uvědomoval základní problém: pokud chce polská literatura vstoupit do kontextu evropských literatur, musí být psaná

³Kazimierz Wyka označuje jako první generaci současníky Kallimacha, polské humanisty a intelektuály sdružené ve výše zmíněné společnosti Sodalitatis Vistulanae a jejich vrstevníky; do druhé generace zařazuje myslitele a tvůrce narozené v 70. a 80. letech 16. století – mj. M. Kopernika (1473), Pawła z Krosna (asi 1474), A. Krzyckého (1482), Jana z Wiślice (asi 1485) či J. Dantyszka (1485) a Mikołaje z Hussowa (narozen mezi 1475 a 1485). V jejich práci pak pokračovaly další dvě generace. Tu v pořadí třetí tedy podle Wyky tvořili mj. A. Frycz Modrzewski (1503), St. Hozjusz (1504), M. Rej (1505), ale rovněž St. Orzechowski (1513), M. Kromer (1512) a St. Kleryka-Gąsiorek (1504), přičemž poněkud stranou zůstává K. Janicki (1516), a konečně do čtvrté náleželi J. Kochanowski (1530), L. Górnicki (1527), A. P. Nidecki (1522) či St. Grzepski (1524). – Viz Wyka, K.: *Pokolenia literackie*, Kraków 1977.

⁴In – Kleiner, J., Maciąg, W.: *Zarys dziejów literatury polskiej*, Wrocław 1985, s. 42, překlad můj.

⁵Jedním z postulátů byla teze: Římané vycházeli z řeckého příkladu a vytvořili vlastní, osobitou uměleckou literaturu, my vycházíme z klasické literatury a jsme povinni vytvořit vlastní literaturu následováním této metody, nikoli bezduchým napodobováním. Viz Otwinowska, B.: *Mikołaj Rej w walce o literacki język narodowy*, in – *Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci*, Wrocław 1971, s. 43.

⁶Bieńkowski, T.: *Rola literatury w opinii Reja i jego współczesnych*, in – *Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci*, op. cit., s. 54, překlad můj.

národním jazykem, mít vysokou uměleckou úroveň a být přístupná co nejširším vrstvám čtenářů. To se dosud – podle jeho vlastních slov (viz dedikace, *Żwierzyniec*, 1562) – dělo pouze sporadicky, takže, jak říkal, Evropa o Polsku mnoho neví, dokonce se mnozí ptají, co to Polsko vlastně je – město, nebo země? Od spisovatele pak žádal nadšení a intenzivní práci, která by vytvořila literaturu poskytující čtenářům poučení a morální hodnoty.⁷ V této souvislosti přinesl do polské literatury fenomén, který v ní natrvalo zakotvil a v různých obdobích tu s větším, tu s menším důrazem nacházel formu realizace – ukázat portrét člověka doby, dobrého občana, který hledá pravdu a dokáže žít tak, aby to přineslo užitek jemu samotnému a jeho okolí, národu i celému světu, tedy portrét *człowieka poczciwego* (*homo honestus*).

Nejprve se Rey o takový portrét pokusil ve své rané práci, kterou označujeme titulem *Postylla (Świętych słów a spraw Pańskich, które sprawował Pan a Zbawiciel nasz na tym świecie jako prawy Bóg będąc w człowieczeństwie swoim, kronika albo postylla polskim językiem a prostym wykładem też dla prostaków krótko uczyniona*, 1557). Žánrově nejde o modifikaci kroniky nebo kompozici čistě homiletického typu, nýbrž o žánrovou formu širěji chápaného „kazatelství“, v tomto případě o jakousi domácí četbu⁸ s tematikou, jíž se homiletika v té době zabývala. Kompozičně bych Postyllu zároveň označil jako novou formu vycházející z žánrů děl v Evropě (a také už v Polsku) v té době známých, především z emblematiky⁹ (např. *Emblematum liber A. Alciatiho*), a z bajky. Odpovídá tomu rozvrh a struktura díla – po předmluvách určených králi a křesťanským rytířům následují alegorická rytina a ve čtyřverších psaný vlastní text, který spěje k morálnímu naučení, tedy jako v emblematických skladbách, i když zřejmě je rovněž vnitřní souvislost s tehdejší bajkou, která po morálním naučení obsahovala rytinu a vlastní text (takto sbírky bajek vydávali v 16. století místní tiskaři).

Žánr *uzoru* člověka doby, vycházející z žánru *speculum*, známého v Evropě, má spojitost s jiným žánrem, o který se Rey snažil nejprve ve své rané tvorbě, ale který v podstatě pěstoval celý život – s *dialogem*. I když jde pro náš pohled o hraniční jev, je třeba si ho v této souvislosti všimnout. Dialog jako žánr byl frekventovaný už v antice (Platón, Sókratés), v Polsku existovaly veršované dialogy ve středověku, v renezanzi se objevily dialogy polemické, jejichž tvar,

⁷Úkoly spisovatele formuloval Rey ve své práci *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego* verši: „Na to, by nie litować pracy ni trudności,/ A to ludzjom przywodzić nędznym ku pamięci,/ Co razem i dobrą myśl, i duszę poświęci.“

⁸Takto – postylla domowa – označil např. svou práci vydanou v roce 1556 Grzegorz Orszak.

⁹Emblém v 16. století znamenal heslo, ozdabu, a emblematika tedy žánr, v němž po hesle-titulu (lemma) následovala kresba a po něm epigram-komentář, v němž autor rozvíjel obsah a smysl kresby, který byl v 16. a 17. století velice populární. Jiným podobným žánrem, který spojoval kresbu s textem byl *icones*, v němž kresba ilustrovala daný pojem a v ní se také hledal filozoficko-morální smysl díla (kodifikující ikonologické kompendium *Iconologia overo Descrittione. . .*, jakýsi alfabetycký uspořádaný slovník pojmů a jim odpovídajících rytin, vydal italsky Cesare Ripa, 1593). Touto problematikou se podrobněji zabýval Janusz Pelc, viz – Pelc, J.: *Rola emblematów oraz konstrukcji im pokrewnych*, in – *Pamiętnik Literacki*, z. 4/1969.

jak tvrdí např. J. Ziomek,¹⁰ do značné míry ovlivnil právě Rej.¹¹ Mezi množstvím dialogů, které z Rejova díla známe, i když některé pouze z názvu (např. *Gęś z Kurem*, nebo pozdější *Lew z Kotem* z roku 1550) či z českého překladu (*Warwas z Lupusem*), vyniká raná *Krótka rozprawa miedzy trzemi osobami, Panem, Wójtem a Plebanem* (1543), v níž autor dal žánru osobité, nezaměnitelné rysy. Formálně je to sice rozprava tří osob, ale její struktura je složena z dialogových a monologových fragmentů, takže úhlů pohledu je daleko víc, a k individuálnímu vypravěči jako by přibýlo kolektivní povědomí. Přiblížení ke čtenáři a plebejskost autor posiluje užíváním přísloví, v závislosti na stylu dané struktury.

Výpovědi osob Rej neodlišuje jazykem, nýbrž stylem (styl právnícký, církevní, zemanský, rytířský atd.), v textu je množství frazeologických vrstev, jsou v něm i zašifrované citáty a aluze. Jako doklad pro tato tvrzení uvádím úryvek výpovědi Pána, v níž se obrací na Kněze:

*Ale dziś wasze nauki,
Rozliczne w nich najdzie sztuki,
Nie rzecze nic żadny prozno,
Chocia z sobą siedzą rozno.
Aboć wezmę, abo co daj,
Tak kazał święty Mikołaj:
Bo jestli mu barana dasz,
Pewny pokój od wilka masz.
Dobry też Lenart dla koni,
Dla wieprzów święty Antoni;
Więc świętego Marka chwali,
Więc Piotra, co kopy pali,
Więc Michał, co liczy dusze –
Alić Masia z gęsią kłusze;
Bo już sobie tak spodadły,
Iżby dusze gęsi jadły,
A ona z tego gorąca
Nie jadłaby i zająca.¹²*

A ještě připojuji úryvek ze závěru poslední výpovědi Kněze, v níž jsou nakuulovaná přísloví, sloužící jako argument lidové moudrosti:

*W szczęściu mało mniej nadzieje,
Bo słabo źnie, kto nie sieje.
A to w obyczaju miewaj:
Nigdy bez wiosła nie pływaj,
A karz sie onych przygodą,*

¹⁰Viz Ziomek, J.: Mikołaja Reja „Krótka rozprawa“ i „Kupiec“. Problemy dialogu i dramatu, in – Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci, op. cit.

¹¹Dialogy vydávali např. Marcin Kromer (Rozmowy Dworzanina z Mnichem – dílo vycházelo v letech 1551–54) nebo Jan Seklucjan (Student. Rozprawa krótka a prosta o niektórych ceremoniach a ustawach kościelnych, asi 1549).

¹²Cit. podle Rej, M.: Różne przypadki świata tego. In – Wybór utworów satyrycznych Mikołaja Reja, Warszawa 1953, s. 23–24.

*Co sie przelękli tą wodą.
 Nie kochaj sie w tej przymówce:
 „Da Bóg na piecu, komu chce“.
 Trzebać wszystkiemu zabieżeć,
 Nie wszystko na piecu leżeć.
 Bielszy bywa, co sie myje,
 A i wilk leżąc nie tyje.
 A je też przy swym kościele
 Nie zaśpię gruszki w popiele.
 Już tak z wójtem, jako mogę,
 Będziem latać swą chudobę.
 Jeszcze dobra noc!¹³*

Myslím si, že Rejovy dialogy nebyly cvičeními či přípravnou fází k jeho pracím dramatickým, jakým byla např. vysloveně „světská kratochvíle“ *Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego, syna Jakubowego, rozdzielony w rozmowach person...* (1545, inspirovaná předlohou C. Croca *Comoedia sacra, cui titulus Ioseph*), nebo humanistická moralita *Kupiec, to jest Kształt a podobieństwo Sądu Bożego ostatecznego* (do šíře vystavěná na půdorysu protestantské hry *Mercator seu Iudicium T. Naogeorga-Kirchmaiera*).¹⁴

Komplexně projekt portrétu „poctivého člověka“ M. Rej uskutečnil ve třech knihách – *Wizerunek...* (1558), *Zwierzyniec...* (1562) a *Żwierciadło* (1567–68); jak vidět podle vrocení děl, k tématu portrétu, nastaveného zrcadla lidem a době, se průběžně vracel. Na půdorysu poemy, formy známé už od antiky, vystavěl kompozici *Wizerunek własny żywota człowieka pocziwego, w którym jako we żwierciadle snadnie każdy swe sprawy oględać może, zebrany i z filozofów, i z różnych obyczajów świata tego* (1558), jejímž východiskem se stala práce P. A. Manzoliho (zvaného Palingenius) *Zodiacus vitae*. Tento obraz života poctivého člověka představuje podle mého mínění různé varianty názorů, které vypravěč získává při rozhovorech s filozofy a sám je prezentuje (pouze místy užívá přímé řeči, tedy přibližuje se dialogu). I když práce v jistém smyslu připomíná *Żywoty filozofów Marcina Bielského*, nová je především zemanským úhlem pohledu na zobrazovanou skutečnost, který se do jisté míry stal typický pro celou Rejovu tvorbu, a rovněž schopností vykreslit stylizovanou krajinu.

Doslova kaleidoskopem žánrů je kniha *Zwierzyniec, w którym rozmaitych stanów ludzi, żwirząt i ptaków kształty, przypadki i obyczaje są własnie wypisane...* (1562). Jde o galerii didakticky zaměřených portrétů, vzorů či exemplí sevřených do osmiverší, jejichž žánrová charakteristika vytváří jakousi kategorii, již Rej pracovně chápal jako *naučné portréty*. Patří do ní imagines, icones, stemma, emblém, bajka, satira (tehdy žánr), ale také aphotegma a epigram. Kniha je systematicky uspořádána do čtyř (pěti) částí, které uvádí personifikovaný rozhovor soukromé osoby se státem. V první části se Rej zaměřuje na krále a vůbec slavné lidi světové historie, ve druhé na stavy a významné lidi polské společnosti, třetí část člení podle funkce zobrazovaných osob (např. papež,

¹³Cit podle Rej, M.: *Różne przypadki świata tego*, op. cit., s. 84.

¹⁴Stranou ponechávám dialogický katechismus *Catechismus*, to jest *Nauka barzo pożyteczna każdemu wiernemu krześcijaninowi* (1543), dílo, které bylo přepracováním luterského katechismu Urbana Rhegiuse.

král, vojvoda atd.), ve čtvrté tematiku třetí části prohlubuje (popisuje domy, stáje, kuchyně či lázně oněch osob).¹⁵ Jakoby pátou část tvoří texty, které vyšly v roce 1574 s titulem *Przypowieści przypadłe inaczej Figliki albo Rozlicznych ludzi przypadki dworskie...* (těmto textům se budu věnovat v části 7 této kapitoly).

Výše uvedenou rozmanitost knihy bych chtěl demonstrovat na dvou tematicky odlišných ukázkách, které zároveň mohou ilustrovat sevřenost zvolené formy, již Rej později využil a k dokonalosti dovedl ve svých figlicích:

PRAWO POSPOLITE

*O nieszczęsny zwyczaj, o szalona sprawo,
Mając tak zawikłane, by we zgrzebiach, prawo,
Nie ważyć na to czasu, aby go poprawić,
A vždy w lepszą formułę sprawiedliwość wprawić!
Lecz o to ci nie dbają, którzy tym władają,
Choć drugim, co im krzywda, tzy w oczach pływają;
A śnać by anioł mówił, wszystko by zganili,
Alboć sie tych wykrętów u diabła uczyli.*

ZAJĄC NA UBOGIEGO KMIOTKA

*Zajączek jako kmiotek, iż ma kęsek mięsa,
Więc go goni, kto potka, choć nie krzyw ni kęsa.
Także ubogi kmiotek, drapie go co żywo:
Daj panu czyńsz, paniej gęś, staroście na piwo!
A śnać by ich nie skubli, więcej by ich mieli,
Bo i ci nam przez zimę ledwie przesiedzieli.
I zajączków gdyby tak nie często gonili,
Každy by ich więcej miał, by sie rozrodzili.¹⁶*

Ne všechny Rejovy portréty provázejí ilustrace (tiskař neměl zřejmě všechny k dispozici). V první části autor dodržuje tehdy platné konvence pro icones a imagines: jde o medailony-rytiny, jak je známe ze starých mincí, a k nim připojené textové portréty.¹⁷ Myslím si, že osobitější je druhá část, v níž rytiny-portréty doplňují vyobrazení erbů, ale text nenavazuje na alegorickou interpretaci heraldiky (jak tomu bylo u renezančních tvůrců obvyklé); ta se spíše podobá praxi autorů v dávných heroických eposech, přičemž Rej stemma, emblém či icones chápal, jak podotýká Janusz Pelc ve studii věnované autorovým dialogům a portrétům,¹⁸ jako žánrové formy jednoho fenoménu – portrétu. Rovněž třetí část je formálně osobitá a variabilní, v některých případech daleká ustálené praxi – chybější ilustrace, do didaktické struktury textu výrazněji pronikají satirické a dialogické prvky (jak je známe z autorových raných dialogů), i když

¹⁵Srovnej Starnawki, J.: O „Żwierzyni“ Mikołaja Reja z Nagłowic, Wrocław 1971.

¹⁶Cit. podle Mała muza. Od Reja do Leca. Antologia epigramatyki polskiej, oprac. Alina Siomkajło, Warszawa 1986, s. 55–56.

¹⁷Vzorem pro mnohé autory se stalo v 16. století velice populární dílo M. Reusnera *Icones sive imagines virorum literis illustrium* (1540).

¹⁸Viz Pelc, J.: Dialog i wizerunek. Dwa dominujące typy konstrukcji wypowiedzi w poetyce Reja, in – Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci, op. cit., s. 129–157.

občas užívá i portrétů alegoricky či emblematicky zaměřených (např. symbolu hodin jako příměru pomíjivosti nebo varhan jako alegorie upadající polské společnosti). Pro vyjádření abstraktních pojmů ve čtvrté části zapojil Rej do svých formálních postupů obecné známé modely i modifikované varianty jiných žánrů.

Nově se v textech objevují ikonografické prvky, osmiverší žánrově na pomezí bajky a emblému, satirické obrázky i facetie inklinující k figlíkům; samozřejmě v mnohých číslech jde o adaptace emblémů Alciatových (i z jiných souborů emblémů) a z Petrarkovy sbírky *I Trionfo*,¹⁹ nikoli o adaptace epigonské, nýbrž volné a do značné míry osobité. Zvláštní skupinu pak tvoří tzv. *kreslené portréty*, jak je označuje Pelc,²⁰ texty inspirované tehdy módními sbírkami emblémů, tzv. hieroglyfických nápisů.

Rozsáhlá a poměrně členitá kniha *Żwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snadnie sie może swym sprawam jako we żwierciadle przypatrzyć* (1567–68), to je opus magnum Rejova díla, sumář autorových znalostí a zkušeností, parenetická rekapitulace jeho vidění světa a v jistém smyslu testament, další variace oblíbených forem portrétu, životopisu, zrcadla... Podle Władysława Tatarkiewiczze jde o pokus ve smyslu již zmíněného ikonologického kompendia C. Ripy, podle Jerzyho Ziomka o variace tematiky *pocitvého člověka* doby, typického polského šlechtice, který není pouhým symbolem, nýbrž společenským děním ovlivňovaným jedincem.²¹

Rejovo Zrcadlo se skládá z několika různorodých částí – *Żywoć człowieka pocziwego; Spólne narzekanie wszej Korony na porzqdnq niedbałość naszq (Przemowa krótka do krześcijańskiego człowieka każdego); Apoftegmata...*; *Przemowa krótka do pocziwego Polaka stanu rycerskiego; Zbroja pewna każdego rycerza krześcijańskiego; Do uczciwego a bacznego Polaka [...] krótkie a przyjacielskie napomnienie a Żeganie z światem*. A z připojené autobiografie (pravděpodobně) *Żywoć i sprawy pocziwego ślachcica polskiego Mikołaja Reja z Nagłowic [...] który napisał Andrzej Trzeciecki, jego dobry towarzysz, który wiedział wszystkie sprawy jego*, která se stala vyvrcholením spisovatelova autobiografismu, vyrůstajícího z humanistického individualismu. Jak už napovídají tituly některých částí, jedná se z genologického hlediska o symbiózu různých žánrů a žánrových forem. Autobiografie střídají moralistní traktáty, portréty, obrázky, emblémy, syžetově rozvinutá exempla a anekdoty, apoftegmata i příležitostné verše a komentované pojmy, ústící do komplexní žánrové formy speculum.

Nejzávažnější a nejrozsáhlejší je první část, tedy vzorový portrét *pocitvého* humanistického šlechtice v jeho biologických hranicích a profilový obraz lidského života (*speculum života hominis honesti*). Už členění textu (na tři knihy odpovídající fázím vývoje člověka a části rozvíjející téma) dává tušit panoramatické uchopení vyprávění, které má (většinou) pravidelný tvar: po záhlaví (titulu) za-

¹⁹Texty nedoprovázejí ilustrace, i když autorova inspirace evidentně vycházela z dostupných rytin známých sbírek či z dřevorytů k Petrarkovým Triumfům polského grafika J. Pencze.

²⁰Pelc, J.: *Dialog i wizerunek*, op. cit., s. 145.

²¹Viz Tatarkiewicz, W.: *Historia estetyki*, t. 3, *Estetyka nowożytna 1400–1700*, Wrocław 1967, s. 319, a Ziomek, J.: *Renesans*, op. cit., s. 243–244. Ziomek v této souvislosti zmiňuje parenetická díla – německého humanisty Reinhardta Lorichia (překlad Stanisława Kuszutského z roku 1558 nesl titul *Księgi o wychowaniu i o ćwiczeniu każdego przelożonego...*) a adaptaci práce Il Cortegiano italského autora Baltassarra Castiglioniho – Dworzanin polski Lukasz Górnického.

řazuje Rej tematicky s ním spojenou rytinu, po níž následuje vlastní text dané části, který rozvíjí myšlenku prezentovanou v titulu a vyobrazení.

Pro představu uvedu úryvek ze třetí knihy (o epigramatice z této knihy viz dále), který může ilustrovat, jak se Rej díval na člověka zralého, tedy šedivého. Ale hlavně – jak dovedl vyprávět:

Potym z Wielkiej Nocy liczy cizjojanus, daleko li do świętego Jana, tusząc sobie dobrze, iż „to nam, da li Bóg, prędko zbieży, bo tam też już potym rychło żniwa i owoce nastaną“. Potym liczy do świętego Marcina, też także sobie tuszy, iż „też to, da li Bóg, prędko zbieży, bo już tam nam czyńsze przypadną“. Więc potym zasię, kto ma długi wyciągać, liczy, daleko li do Gód, a też sobie winszuje, iż „to, da li Bóg, nam prędko zbieży, bo będą pieniążki“. A tego nie baczy, iż też sam pan za tymiż czasy bieży, a nie baczy, gdzie mu podkowa odpadnie, a gdzie aż na szyję utknąć ma. Ow zasię, co ma płacić, rad by, aby mu sie Gody umknęły aż dwie niedzieli po Wielkiej Nocy.²²

Různí badatelé v této souvislosti přicházejí se spekulacemi, do jaké míry Rejův „život“ ovlivnila díla, která spisovatel nepochybně znal a která byla překlady a následnými adaptacemi cizích předloh, především v té době vydaných *Księgi o wychowaniu i o ćwiczeniu każdego przelozonego...* (1558) a *Dworzanin polski* Lukasse Górnického (1556), o nichž jsem se zmínil. Ze srovnání vyplývá, že je třeba dát za pravdu těm (např. citovaný Ziomek), kteří naopak poukazují na zásadní odlišnosti Rejova díla s uváděnými polskými převody. Především: zatímco evropští autoři (a ve shodě s nimi i polští adaptátoři) staticky prezentují životopis člověka vývojově už hotového, Rej se snaží o dynamický portrét evoluce jedince, navíc pouze z materiálu a reálií domácích, s reflexí polské společnosti. Podle mého mínění však Rej (pochopitelně) v plné míře do struktury obrázků a anekdotických příběhů vhodně zasazuje např. od antiky známá exempla a jiná moralistní, společenská a náboženská naučení. V této souvislosti jsem si také uvědomil chronologii vzniku Rejova počínu – vychází o řadu let dříve než pro evropskou literaturu základní dílo Cesara Ripy *Iconologia overo Descrittione...* (1593) a *Poeticarum institutionum libri III* (1594) Jakuba Pontana.

Myslím si, že Rej byl v mnoha ohledech plně renezančním spisovatelem, i když (ve srovnání s převážnou částí renezanční poezie a zejména s pracemi Jana Kochanowského) neudělal nejdůležitější krok pro vymanění se z pojetí fyzického a věčného universa období předchozího a nastolení konkretizovaného a individuálního autorského subjektu. Zůstal do konce své tvůrčí dráhy typem biblického proroka (ve smyslu auctor instrumentalis) ve službě společnosti, prostředníkem objektivních pravd, který vychází z viděného a prožitého a sám ustupuje spíše do pozadí.

²²Cit. podle Rej, M.: *Żywot człowieka poczciwego* (III, VII, 6), Wrocław 1956.

3 Latinské počátky tvorby J. Kochanowského

Jan Kochanowski přišel se zcela vědomou snahou o ingerenci do neustálé a teprve se rodící struktury žánrového spektra polské umělecké literatury. Domnívám se, že se celou svou tvorbou soustavně snažil o urychlení přirozeného vývoje, který polarizací literárních forem mířil od typologizace sociologické k vlastnímu dělení žánrovému. Znamenalo to, že do značné míry primitivní a neurčité formy krystalizovaly do žánrů umělecké (krásné) literatury. Kochanowski od počátku postupoval obdobným způsobem jako autoři v té době vyspělejších evropských literatur; ti rovněž z antického odkazu přebírali a podle aktuálních potřeb modifikovali stále živé formy, aby je využili ke sdělení aktuálních témat.

V 16. století působila latina v Polsku jako jazyk literární, řečnický, politický a odborný stále výrazně. Ale už od roku 1543 se texty v sejmu a také v armádě vydávaly v polštině, stejně jako od roku 1550 zákony. Historické práce Macieje z Miechowa (Miechowity) a Marcina Kromera vycházely latinsky, nicméně kronika Marcina Bielského vyšla v roce 1551 polsky. Za svého pobytu v Královci se Kochanowski seznámil s činností Stanislawa Murzynowského, který tam 1551 vydal spis *Ortografija polska*, za studií v italské Padově se ocitl ve středu teoretických a estetických diskuzí, mj. o jazyce literárních děl, a setkal se s názory a s pracemi Sperona Speroniho, Bernardina Tomitana, Francesca Robortella aj. A pochopitelně – v Polsku neopomněl sledovat slávu latinsky píšících autorů (mj. Krzycki, Janicki, Dantyszek, Rojzjusz), ale i úspěchy výhradně polsky píšícího M. Reje (cenil si jich také král Zikmund Starý). To vše, i když básníkovi se lépe šlo vyznačenými cestami a snadněji tvořil v latině, nakonec rozhodlo, že začal psát polsky.

Jan Kochanowski psal tedy nejprve latinsky: lyrickou poezii, elegie a epigramy, jak to ostatně vyplývá z uspořádání jeho prvních tří sbírek: *Lyricorum libellus* (1580) a *Elegiarum libri IV* a *Foricoenia sive Epigrammatum libellus* (1584). Myslím si, že pro Kochanowského pozdější vývoj, jako polského básníka, mají význam především skladby z druhé a třetí knihy, tzn. latinsky psané elegie a epigramy.²³ V nich nejlépe můžeme sledovat návaznost na antické vzory, ale zároveň snahu o osobitost a vymanění se z jejich vlivu.²⁴ Ke Kochanowského epigramatice se vrátím později; nyní bych se chtěl zaměřit na jeho ranou latinskou tvorbu, zejména na první verzi sbírky elegií, která neobsahovala knihy čtyři, nýbrž dvě (*Ioannis Cochonovii Elegiarum libri duo*), jež tiskem nevyšla.²⁵

²³Foricoenia (z latinského foris – mimo dům a coena – hostina, tedy foris coenare – být na hostině mimo dům, na rozdíl od vazby coenare domi – dělat totéž doma) žánrově nebyly epigramy, ale už frašky, jak se o tom zmíním později.

²⁴V této souvislosti je vhodné připomenout fakt, který uvádí J. Pelc (překlad můj): „Teoretik francouzské Plejády Joachim Du Bellay pobízel svoje krajany, aby bez předsudků využívali posvátné poklady antiky a zahrnovali je do své vlastní tvorby.“ Viz – Pelc, J.: Jan Kochanowski, Warszawa 1980, s. 115–116, cit. podle Du Bellay, J.: Deffence et illustration de la langue françoise, Paris 1549.

²⁵Aleksander Brückner se domnívá, že tyto elegie, které se v původní podobě, ve formě rukopisu s autorovým autografem (pro vydání z roku 1584 autor mnohá čísla měnil a upravoval), zachovaly v pozůstalosti Jana Osmolského, známého humanisty, kalvínského činitele a přítele řady tehdejších spisovatelů a učenců doma i v zahraničí, vznikly před a kolem roku 1562. Viz úvahy A. Brücknera o dataci, in – Kochanowski, J.: Dzieła wszystkie, t. 1–4, Warszawa 1884–97, s. 663–672.

Sbírka dvou knih elegií tvoří uzavřený (kompozičně i časově) celek, příznačně vypovídající o stupni uměleckého zrání a estetických a ideových názorech autora v této etapě jeho básnické kariéry. Zároveň je svědectvím, že zrod žánrů polské literatury přejímáním, adaptací a rekonstrukcí hotových vzorů z literatur cizích byl pozvolný, nicméně zákonitý. Důkazem je téměř programové úvodní čtyřverší básně *Elegia I* z první knihy, které dostatečně naznačuje východiska i návaznost skladby:

*Non me, si modo sum, Musae, fecere poetam,
Nec poeta est unquam Castalis unda mihi.
Solut Amor docuit blandos me fingere versus
Et certare sacro carmine Callimacho.*²⁶

Rané Kochanowského elegie nesou podle mého názoru stopy antické inspirace v obou plánech – opěvování milenky a dodržení formy elegického distichu složeného z hexametru a pentametru. Kochanowského Lidie, to je nejenom padovská kurtizána, do níž se mladý básník zamiloval a která mu připravila mnohé beznaděsné noci, ale zároveň Lesbie Catulla, Delie Tibulla i Cintie Propertia.²⁷ *Elegia antiqua*, tak jak daný žánr polský velikán u těchto básníků poznal, mu byla vzorem pro básně reflektující radosti světského života. I když do struktury mnohých elegií J. Kochanowského, zvláště do těch se zvyrazněnou bukolickou konvencí, silně pronikaly idylické prvky. Což bylo ve shodě s názory Francesca Robortella, který tvrdil, že žádná jiná básnická forma neobsahuje tolik variant jako elegie.²⁸

Podle polských badatelů (Krzyżanowski, Pelc, Ziomek ad.) je jisté, že kromě zmíněných inspirací se Kochanowski obracel ke Georgikám a Bukolikám Vergilia a k básním Horatiovým a pravděpodobně také k eklogám Petrarkovým a k tvorbě tehdejších italských elegiků písičích latinsky, jako byli Giovanni Pontano, Jacopo Sannazaro nebo Ercole Strozzi. Samozřejmě – byla to snaha převzít výdobytky antického dědictví (jak o tom hovořil J. Du Bellay) a osvojit si formu, v níž se sice objevují mnohé aluze a výpůjčky z minulosti (tak postupovala většina ambiciózních autorů v celé Evropě), ale která už byla přinejmenším frazeologicky osobitá.²⁹ Takovéto napodobování a postupná adaptace znamenaly podle mého názoru převzetí prvků z různých kategorií: ideového postoje, estetických

²⁶Cit. podle Pelc, J.: Jan Kochanowski, op. cit., s. 119. Můj orientační překlad: Nikoli Múzy učinily mě básníkem, pokud jím jsem, a nikdy jsem nepil z kastilských vod. Pouze láska mne naučila skládat kouzelné verše a soupeřit s Callimachem v tvorbě písně vzniklé z inspirace.

²⁷Gaius Valerius Catullus (asi 87–54 před Kr.), římský básník, jenž navazoval na helénistickou tradici a stal se představitelem tzv. neoteriků, kteří rezignovali na občansko-didaktické úkoly literatury a ztvárňovali svoje prožitky a životní reflexe. Albius Tibullus (asi 54–19 před Kr.), římský elegik z okruhu řečníka Messela Corvina, vyjadřující se verši s citovou hloubkou a výrazovou prostotou. Sextus Propertius (asi 50–asi 15 před Kr.), římský básník, typický poeta doctus, autor čtyřdílné knihy milostných elegií. Pokud jde o jméno Callimachus uvedené v ukázce, nejedná se o výše již citovaného básníka Filippa Buonaccorsioho, známého v Polsku jako Kallimach, jehož texty Kochanowski neměl k dispozici, nýbrž o řeckého básníka Callimacha (310–240 před Kr.), tvůrce helénistické učené poezie, z jehož odkazu čerpali právě Catullus, Propertius, ale také Ovidius.

²⁸Viz Robortello, F.: De elegia z traktátu Trattati di poetica a retorica del cinquecento. – Pro to, aby latinsky psaná báseň mohla být uznána za elegii, stačilo v té době použití odpovídající veršové formy pro žánr, tzn. elegického distichu kombinujícího hexametry a pentametry.

²⁹Srovnej také Szmydtowa, Z.: Kochanowski na tle polskiego i europejskiego renesansu, in – Poeci i poetyka, Warszawa 1966.

názorů, kompozičních postupů a žánrových konstrukcí i stylu a mnohých slov. Bylo to předznamenání pozdější básnickovy tvorby polské: zůstane věrný všem tematickým variantám (milostné básně, panegyrická poezie, tematika lyrická, společenská i vlastenecká atd.).

Z raných pokusů se – vzhledem k formě – zmíním ještě o básni, která se ocitla ve sbírce dvou knih elegií: *Ode ad Venerem conversa ex Graeca Sapphus*.³⁰ Původní verzi bych označil za poměrně věrný překlad textu řecké básničky Sapphó³¹, druhá je spíše parafrázou originálu. Milostné vyznání ženy ženě Kochanowski změnil na monolog muže k ženě, čímž posunul mravní podtext básně. Také forma výsledné verze je odlišná od originálu, spíše však ve stylistické rovině; rytmické a strofické charakteristiky básník zachoval. Každopádně to bylo jedno z prvních (ne-li vůbec první) užití sapphické strofy v Kochanowského poezii, později v té polsky psané velice populární.³²

Domnívám se, že z latinské tvorby Kochanowského, která se však ocitla až v pozdější čtyřdílné rukopisné sbírce, jsou z vývojového hlediska pozoruhodné i jiné básně – např. *Elegia VIII* dostala formu básnického dopisu. Výraznější dopad na jeho pozdější polskou tvorbu však mělo užití sevřené formy epicedia (na rozdíl od dřívějšího provedení, které zůstávalo ve tvaru cyklu lyrických veršů věnovaných památce zemřelého), jak byla známa už z počátku prvního tisíciletí z římské poezie.³³ V době vzniku *Epitaphium Dorulices*, psaného na smrt milé Stanisława Fogelwедера z Krakova, byla forma smuteční idyly z překladů dostatečně známá a dostala i kodifikační definici, i když přece jenom patřila k žánrům do Polska nově uváděným.³⁴ Pro Kochanowského to byla podle obecného i mého mínění dobrá zkušenost a východisko pro evoluci pozdější typicky polské varianty starořeckého žánru thrénos do nové polské žánrové formy – cyklu žalozpěvů (tzv. cykl trenologiczny), jak jej známe z jeho knihy *Treny*.

³⁰Novou verzi básně zařadil Kochanowski do rukopisné knihy *Lyricorum libellus* (1580) s titulem *Ode IX Ad Venerem*.

³¹Sapphó (asi 627–asi 568 před Kr.), řecká básnička původem z ostrova Lesbos, jejíž poezie psaná v aiolském nářečí vyniká hloubkou citů. Ve starověku napodobovali autoři její epithalamia (svatební písně), z římských básníků se k její tvorbě vraceli zejména Catullus a Horatius.

³²Kochanowski užil sapphickou strofu už ve své rané, polsky psané písni *Pieśń o potopie* (tiskem vyšla kolem roku 1570). Tato verze se později – a nadlouho – objevila v protestantských kancionálech. Viz – Pelc, J.: *Teksty Jana Kochanowskiego w kancjonalach staropolskich XVI i XVII wieku*, in – *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, t. VIII, Warszawa 1963. – Úlohu náboženské písně a žalmů na domestikaci sapphické strofy hodnotí také Dłuska, M.: „Kto mi dał skrzydła...“ *Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego*, in – *Studia i rozprawy*, t. 2, Kraków 1970.

³³Epicedium jako jednotný tvar, s propojenými částmi *comploratio* (oplakávání), *laudatio* (chvála) a *consolatio* (útěcha) aplikoval ve své tvorbě Publius Papinius Statius (asi 40–96), autor dokumentárně cenné sbírky příležitostných lyrickoepických básní *Silvae* a eposů z řecké mytologie.

³⁴Šlo o podrobnou definici epicedia v *Poetice* (1561) J. C. Scaligera (viz výše), který žánr členil na části: *expositio* (úvod), *laudes* (chvály), *iacturae demonstratio* (poukázání na velikost ztráty v souvislosti s úmrtím oplakávaného), *luctus* (smutek) a *comploratio* (oplakávání), které však dále členil na *consolatio* (útěcha) a *exhortatio* (napomenutí). – Srov. i s předchozí poznámkou.

4 Pokusy o polsky psanou epiku

Kdy začaly vznikat první Kochanowského polsky psané básně, není přesně známo, zřejmě kolem roku 1550, v průběhu padesátých let rozhodně mezi ně patřily skladby lyrické, epigramatické, písňové a pochopitelně příležitostné.³⁵ Ale začínají vznikat rovněž pokusy o epiku, které směřovaly k vytvoření epopoje, žánru v renezanci vysoce ceněného a také poměrně frekventovaného, který by se mohl přiblížit Homérově Iliadě. O něco podobného se pokusil už ve 14. stol. v Itálii Francesco Petrarca latinsky psaným eposem v hexametrech *Africa* (vznikal 1339–42 a stal se národní oslavou Itálie a Říma), neúspěch korunoval snahu o epos francouzského básníka Pierre de Ronsarda *La Franciade* (1572). O Kochanowském dlužno říci, že se mu žádnou velkou epopej (podle antických měřítek) nepodařilo napsat, i když po tom toužil, a podnikl několik pokusů, které paradoxně nejsou v kontextu jeho díla zanedbatelné. Z počátečního období, kdy básník začal psát polsky, pochází také obsáhlejší skladba³⁶ nazvaná *O śmierci Jana Tarnowskiego, kasztelana krakowskiego, do syna jego Jana Krzysztofa, hrabie z Tarnowa, kasztelana wojnickiego* (vyšla 1561).

Autor se v ní podle mého mínění poprvé pokusil o epickou skladbu v návaznosti na tradice antického eposu. Učinil tak na půdorysu středověké poemy, ale s výrazným epicedálním charakterem a podle pravidel, jak je zavedl P. P. Statius, který si je vyzkoušel ve výše zmíněném *Epitaphium Doralices*. Po stránce formální Kochanowski dodržoval vnitřní dělení na části dané epicediem, přičemž do té konsolační zabudoval exemplum o Orfeovi a Eurydice a závěru skladby dal hymnický charakter. V obsahovém plánu se vracel k argumentům stoické filozofie, která se v Polsku v období renezance těšila velké oblibě, ale rovněž k názorům humanisty Cicera; život člověka i existenci státních útvarů zařadil do evoluce v přírodě (při hlubším rozboru skladby mj. nacházíme vnitřní tematické a ideové spojitosti s básní *Elegia II* ze čtvrté knihy věnované stejné tematice).³⁷ Uvedu dvě čtyřverší vykreslující užití exempla, latinské dvojverší, odkazující na stoický charakter zemřelého, a závěrečnou sloku zmíněné skladby:

*Czego nie czynił Orfeus, aby jego żona
Mogła była z rąk wynieść srogiego Plutona?
Szedł za nią i do piekła, gdzie trwa noc na wieki,
Nie bał się Cerberowej trojkiej paszczeki.*

*Dusze nagie jego strón żgłosnych słuchały;
Piekielnie jędze dobrze że z nim nie płakały;
I kamień stał, i koło, stały rzeczne brody,
Wtenczas głodny Tantalus załapał kęs wody.*

(verše 85–92)

³⁵Různí autoři tak usuzují podle zmínky L. Górnického „wirsz pisać począł“ v jeho skladbě *Dworzanin polski*.

³⁶Šlo o 172 třináctislabičných veršů (ve čtyřverších), s cézúrou po 7. slabice a s rýmy aa – bb.

³⁷Srovnej Lempicki, S.: *Renesans i humanizm w Polsce*, op. cit.

*Rebus in adversis idem laetisque fuisti,
Pectoris unus erat sorte in utraque tenor.*
(verše 85–86)

*Ta jest myśl ojca twego, jeśli o czym myśli
Patrząc na szczerą istność wiekuistej myśli;
I ty nie płacz, twój smutek Bóg zinađ nagrodzi:
Po niepogodnej zimie piękna wiosna chodzi.*
(verše 169–172)³⁸

V epicedální poemě na památku hejtmana Tarnowského se prvky vyprávění a syžetová struktura obvyklá u hrdinských eposů teprve rodí. J. Pelc³⁹ se domnívá, že stejně tak jen zvolna proniká do statického líčení osobnosti zemřelého dynamika, která by v určitých uzlových bodech zrychlila spád vyprávění. To se Kochanovskému podle mého názoru podařilo až ve skladbě *Pamiętka wszystkim cnotami hojnie obdarzonemu Janowi Baptyście, hrabi na Tęczynie, bełskiemu wojewodzie i lubelskiemu staroście etc* (vznikla asi 1564 a vydána byla před 1570). Do půdorysu poemy autor tentokrát v proudu rozvinutého syžetu zakomponoval typickou strukturu epicedální skladby (zejména dobře propracované části laudatio a luctus), ale také efektní epické popisy Tęczyńskiego cest. Nejsou statické, naopak poměrně barvitě, s až epigramatickou zkratkou, jako např. následující tři čtyřverší:

*Skoro zaś pola śniegiem, a głębokie brody
Mroźna zima przykryła cierpliwymi lody,
Niedługoś się na miejscu z towarzystwem bawił,
Bo cię do Finlandyjej pan znowu wyprawili*
*Na drogę niebezpieczną, boś musiał iść morzem
Nie takim, jakie krzywym okrętem więc porzem,
Ale które dziś mrozy lodem ugruntują,
Jutro wiatry szalone zetrą i zwojują.*
*K'temu nieprzyjacielskie wojsko tuż leżęło;
Ciebie jednak Bóg przewiódł przez złe miejsca cało,
Tak żeś przedsię oglądał naznaczone kraje
I pana, który tamtym ziemiom prawa daje.*
(verše 121–132)⁴⁰

Formálně neméně zajímavé je začlenění tvaru epitafu do epicedální struktury skladby, jak se to básníkovi povedlo v předposlední sloce koncizně komponovaným trojverším, jemuž předchází jeden verš iniciační:

*Trzy słowa śrzodek niesie nagrobnej tablice:
Tu miasto obiecanej królewskiej loźnice,*

³⁸Cit. podle Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 2, Warszawa 1976 (citáty polské), a *Dzieła wszystkie*, t. 3, op. cit. (citát latinský) – můj orientační překlad: V neštěstí stejně jako ve štěstí jsi zůstal stejný, v jednom i druhém případě byl i stejný stav tvého ducha.

³⁹Viz Pelc, J.: *Jan Kochanowski*, op. cit., s. 233–238.

⁴⁰Cit. podle Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 2, op. cit.

*Janie Tęczyński, leżą twe kości uspione.
O próznej trosce ludzkiej, o nadzieje płone!*

(verše 169–172)⁴¹

I když základní struktura skladby je epická, nechybějí lyrické komentáře, jejichž forma navazuje na antický žánr epilion,⁴² časté jsou invokace a apostrofy k Múzám, které tvoří důležité prvky epopeické vrstvy.⁴³ Citace přísloví posunují konkrétní události k obecné platnosti a jejich výrazná koncentričnost podtrhuje epigramatický charakter výpovědí, jako např. citace antického přísloví v třetím a čtvrtém verši závěrečné sloky:

*A jesli w jakiej cenie będą rymy moje,
Nie wynidzie z ust ludzkich sławne imię twoje.*

(verše 175–176)⁴⁴

Kochanowského skladba o Tęczyńském, postavě historicky velice zajímavé a ve své době ambiciózní, byla osobitým, i když ne plně úspěšným pokusem o velkou epopej, která by měla výrazné rysy národní epiky, ale zároveň obsahovala (čtenářsky přitažlivé) prvky milostné. Skladbou a problémy s ní souvisejícími (tematickými i formálními) se zabývala řada polských autorů.⁴⁵ Janusz Pelc např. uvádí: „*Syžetové prvky, epická narace, rozpracované epizody akcí v Památce [...] dominují nad zobecňujícím moralizováním a panegyrickými rétorickými obraty. V důsledku toho se kompozice díla vzdaluje rétorickému epicediu pěstovanému podle pozdně antických vzorů renezančními humanisty, kteří se syžetovým prvkům spíše vyhýbali. Pouze nemnozí básníci-humanisté, jako např. Angiolo Poliziano, se vyslovovali pro jejich rozvíjení. . .*“⁴⁶ Pelc v této souvislosti dodává, že Kochanowski při vyprávění navazuje na principy, které uplatnil např. Ovidius v Heroidách či Ariosto v Šíleném Orlandovi – fátum visící nad hrdiny, tragické vyvrcholení v době, kdy měli dosáhnout svých cílů atd. A podtrhuje, že polský básník se i na zdánlivě nepochopitelné osudy díval s humanistickým nadhledem a stoicismem.

S osobitým vkladem do renezančního epického básnictví přišel Jan Kochanowski také v pokusech o žánrové formy (časově vznikly pravděpodobně dříve než výše rozebíraná skladba), které na jedné straně adaptovaly do jiného prostředí a do nové doby poučná vyprávění – skladba *Zuzanna* (vyšla nejpozději 1562), na straně druhé prezentovaly příběhy zábavné – humorná poema *Szachy* (vyšla asi 1564).

Vyprávění o Zuzaně, které je známo z knihy Daniel Starého zákona, bylo v období renezanze v evropských literaturách frekventované a oblíbené.⁴⁷ Ko-

⁴¹ Cit. podle Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 2, op. cit.

⁴² Byla to obfádní píseň zpívaná během vinobraní.

⁴³ Srovnej Krzyżanowski, J.: *Romans Jana z Tęczyna w wersji Kochanowskiego*, in – týž: *Poeta czarnoleski*, Warszawa 1984.

⁴⁴ Cit. podle Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 2, op. cit.

⁴⁵ Poznámky i rozbory na toto téma najdeme např. ve studiích – Zablocki, S.: *Polsko-lacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*, Wrocław 1968; Borowy, W.: *Kochanowski jako marynista*, in – *Studia i rozprawy*, Wrocław 1952; Szmydtowa, Z.: *Nowa Ariadna czyli rzecz o „Pamiętce Janowi na Tęczynie“*, in – *Studia i portrety*, Warszawa 1969, ad.

⁴⁶ Pelc, J.: *Jan Kochanowski*, op. cit. s. 234–235, překlad m.j.

⁴⁷ Viz např. dramatické zpracování látky inscenované ve druhé polovině 15. stol. v Itálii, kde rovněž vznikla poema *La Istoria di Susanna e Daniello*. *Poematto popolare italiano antico*,

chanowského příliš nezajímá sám historický příběh ani jeho dobové okolnosti, které stahuje do podtextu, naopak to, co je v Bibli v podtextu a chápe se jako samozřejmost (svár hrdinky o tom, jakou hodnotu má vlastně ctnost), akcentuje.⁴⁸ Básník nevyprávěl moralizující příběh, nýbrž podle mého názoru navázal na snahy M. Reje, který se, jak jsem naznačil výše, pokusil nastolit specifickou kategorií poctivého člověka, tedy renezančního šlechtice-zemana, a vypracovat žánr jeho portrétu. O podobný portrét, tentokrát ctnostné ženy, portrét obecný, i když se zřetelnou identifikací doby, se pokusil Kochanowski na půdorysu poemy. Proto i syžet skladby je prostý a jeho vyústění přichází jako odměna za dobro, samozřejmě s ingerenční asistencí vyšší moci. Autor použil čtrnáctislabičný verš (s cézurou po osmé slabice; dedikace užívá třináctislabičného verše s cézurou po sedmé slabice, tedy takového, jakým psal Rej svůj Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego. . .) a podle většiny autorů zřejmě vychází z Arezzovy poemy (ta je psaná oktávami), nikoli z inspirací dramatickými německými či latinskými verzemi Birckovými nebo starším dramatickým zpracováním italským.⁴⁹ Tzn. s podobným humanistickým nadhledem a stoickým názorem na morálku, jak to prezentoval v poemě o Tęczyńském.

Domnívám se, že nejcněnější na této skladbě je už pravidelně se objevující tvarová konciznost, známá z básnickových skladbiček epigramatických. Projevuje se to řazením rozměrově nevelkých sevřených scének, které jsou kombinací popisu a prvků dramatických, tedy monologů a dialogů, do celku poemy. Nejlépe o tom vypoví ukázka, která ilustruje intriky vilných starců:

*I rzekł jeden: „Zda mi sie, już południe nadchodzi,
A nam też ku obiadu pokwapić sie godzi.“
To wyrzekszy rozeszli sie mając oko na się
I ty pojrzysz, alić oni u Jachima zasię.
„Czego tu chcesz?“ – „A ty czego?“ – spolem sie pytają,
Na ostatek swe łotrostwo obadwa wyznają.
(verše 57–62)⁵⁰*

Ze zcela jiné formy vyšel Kochanowski při kompozici humorné poemy nazvané *Szachy* – z antické Vergiliovy Eneidy. A vytvořil tvar, který syntetizoval prvky tradiční heroicko-komické poemy a veršované povídky. Přímým vzorem se mu však stala třídlíná, hexametry psaná latinská poema známého italského humanisty a rovněž teoretika Marca Girolama Vidy Scaccia ludus (1527)⁵¹ Ale také, jak usuzují někteří autoři (Krzyżanowski, Pelc), práce skandinávského

pravděpodobně z pera Niccola Cieca d'Arezza, v první polovině 16. stol. mnohokrát vydávaná, nebo v první polovině 16. stol. velice populární drama Sixta Bircka – šířené jak ve verzi německé, tak později latinské.

⁴⁸Srovnej Ziomek, J.: O „Zuzanie“ Jana Kochanowskiego, in – Ze studiów nad literaturą staropolską, Wrocław 1957.

⁴⁹Domněnky podporující toto tvrzení vyslovil i Krzyżanowski, viz Krzyżanowski, J.: Romans polski wieku XVI, wyd. 2, Warszawa 1962.

⁵⁰Cit. podle Kochanowski, J.: Dzieła polskie, t. 1, op. cit.

⁵¹Polští badatelé Kochanowského díla se domnívají, že básník kromě uvedené poemy znal také v té době ceněnou poetiku M. G. Vidy De arte poetica (1593). – Vída v ní navázal na Kvintiliánovy myšlenky o kategorii ingenium a vložil ji jako „úmysl mající důležité vlastnosti v tvůrčím procesu“ (viz např. Sarnowska-Termiusz, E.: Przeszłość poetyki, Warszawa 1995, s. 281–282). Podle mého názoru to byly právě Vidovy závěry o důležitosti osoby tvůrce a

autora Olafa Magnuse *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555),⁵² která by mohla mít na svědomí přenesení děje na dánský královský dvůr. Důležitější ovšem je rezignace na antická východiska, na „svět antických bohů“, který ještě aplikuje Vida, a příklon ke „světu lidí“ – v Kochanowského skladbě se šachy nehrají pro zábavu obyvatel Olympu, ale o příští osud hrdinů Fiedura a Berzujze a dánské královně.

Kochanowski přistoupil k práci na skladbě se záměrem adaptovat cizí skladbu s tím, že mytologické prvky nahradí polskými reáliemi. Měl tedy i udržet příběh v rámci daného žánru – poemy vycházející z heroicko-komického eposu. Struktura poemy se pro Šachy skutečně stala výchozí formou, básník však do ní přidal řadu prvků, které převzal ze starověkých vyprávění a středověkých veršovaných milostných příběhů, tedy ze struktury veršované povídky.⁵³ O novelistickém charakteru vedení syžetu vypovídá ukázka z expozice poemy:

*Tarses, król duński, miał dziewkę nadobną,
 We wszystkich swoich sprawach tak osobną,
 Że jej na ten czas równia mieć nie chciano.
 Przeto z dalekich krajin przyjeżdżano
 Chcąc się przypatrzeć jej zbytniej gładkości,
 A uczesnikiem być takiej miłości.
 Pełen dwór zawsze bywał cudzoziemców:
 Czechów, Polaków, Francuzów i Niemców.
 Ale dwa jednak przed wszystkimi byli,
 Którzy na dworze czas długi służyli:
 Fiedur a Borzuj, wielkich domów oba,
 Co sama mogła pokazać osoba.
 Ci dwa przed sobą często się skradali,
 A o królowę króla nalegali.
 A koniec oba taką chuć k'niej mieli,
 Że się bić o nią pojedynkiem chcieli.*
 (verse 27–42)⁵⁴

I když jsem si vědom, že styčných bodů Kochanowského poemy Šachy s Vidovou skladbou je hodně, přesto si troufám tvrdit, že nejméně tolik najdeme přístupů osobitých, které už naznačovaly cestu pro příští polskou epiku. I proto se K. Budzyk domnívá, že Šachy patří k nejvzrálějším dílům raného básníkovy období, jímž „dokázal překročit bariéru dělící humanistickou latinu od polštiny“ a zaujmout „tvůrčí postoj k antické kultuře, který mu rozhodně neuzavřel cestu ani k národní poloze, ani k originalitě“.⁵⁵

vlastním vkladu básníka při návaznosti na dávné vzory, které vedly Kochanowského k větší volnosti při jeho adaptačním záměru.

⁵²Viz Krzyżanowski, J.: *Romans polski wieku XVI*, op. cit., s. 250, a Pelc, J.: *Jan Kochanowski*, op. cit. s. 173. – Krzyżanowski navíc upozorňuje, že k výslednému tvaru Kochanowského skladby přispěly informace nejen o skandinávském zvyku hrát šachy o ruku ženy, ale rovněž o dobré pověsti Rusů jako šachistů (odtud prý jméno jednoho z hrdinů – Fiedur).

⁵³Srovnej např. Weintraub, W.: *Gambit Kochanowskiego. „Szachy“ a Vidy „Scaccia ludus“*, in – *Nowe studia o Janie Kochanowskim*, Kraków 1991.

⁵⁴Cit. podle Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit.

⁵⁵Cit. podle Budzyk, K.: *Szkice i materiały do dziejów literatury staropolskiej*, Warszawa 1955, s. 223; překlad můj.

Konec padesátých a počátek šedesátých let, tedy období, která Kochanowski trávil na dvoře magnáta Firleje, jenž byl vůdčí osobností malopolských kalvinů a zároveň lublinským vojvodou a velkým korunním maršálkem, až do roku 1564, kdy básník, díky novému vicekancléři Piotru Myszkowskému, přišel na královský sekretariát, aby začal kariéru úředníka u dvora, přineslo ještě dvě větší skladby, které významně předznamenaly další básníkův vývoj. Jedná se o didakticky a publicisticky zaměřené dílo s politickým podtextem *Zgoda* (vzniklo asi 1562, vyšlo 1564) a rozsáhlejší satiricko-politickou poemu, rovněž s výraznými publicistickými prvky, *Satyr albo Dziki mąz* (vznikla zřejmě 1563, vyšla 1564).

Nepochybuji o tom, že *Zgoda* navazuje na žánr, který byl v renezanci populární, na querelu, u kterélu v minulosti využívali např. A. Krzycki, K. Janicki, ale rovněž Kochanowského bezprostřední předchůdce M. Rej a v evropské literatuře v obecnější poloze např. Erasmus Rotterdamský,⁵⁶ který personifikovanou vlast nahradil širším mírem. Také Kochanowskému šlo spíše o obecnější kategorii, když užil humanistického symbolu (*concordia – zgoda*)⁵⁷, ale ponechal monologickou výpověď, i když cílení skladby bylo zcela konkrétní: adresováno Polákům, mířilo proti náboženským a politickým třenicím v době konání tridentského koncilu. Myslím si, že o tom svědčí hned první verše skladby:

*Ja, Zgoda, która sporne planety sprawuje,
Ziemię, wodę, wiatr, ogień w żywiołach miarkuje,
Stróż Rzeczypospolitych, zdrowie i obrona
Miał wysokich – przyszlam tu, chocia nie proszona,
Do was, o potomkowie Lecha słowieńskiego,
Lutując niefortuny państwa tak zacnego,
Które, od przodków waszych pięknie założone,
Prze wasz rozterk domowy mdleje roztargnione.*
(verše 1–8)⁵⁸

Namísto analogie lidského života s přírodou užil Kochanowski příměry v globálnějším měřítku – s kosmem a živly. Na druhé straně však na půdorysu oblíbeného žánru prohloubil konkrétnost díla a posílil vrstvy obrázku a satirického pojetí personifikovaných symbolů. Poema se tak stala cílenější (určená jako jistá programová propozice na jednání piotrkowského sejmu, 1562–63) a jako polemika živější, ale zároveň čtivější, se zajímavým zábavným podtextem. Strukturu querely básník posílil jednak prvky satiry a elegie, jednak prvky publicistickými – u některých kompozičních postupů bych mohl vysledovat inspiraci politickými vystoupeními (např. takového typu jako je vótum), jejichž tvar monologu mohl mít předlohu v dílech římských satiriků i v prolozích Plautových komedií.

Ještě dál v modifikaci původního žánru na žánr už ryze národní šel podle mého názoru Jan Kochanowski ve skladbě *Satyr albo Dziki mąz*. Ta dostala jiný

⁵⁶ Jde o skladby *Religionis et Reipublicae quaerimonia* (Krzycki), *Querela Reipublicae Regni Poloniae anno MDXXXVIII conscripta* (Janicki), *Rzeczypospolita narzekając mówi* (Rej) a *Querela Pacis* (Erasmus).

⁵⁷ Spojnice s evropskou humanistickou literaturou tohoto typu ještě více zvýraznila v prvním vydání díla rytina titulního listu, převzatá z práce A. Alciatiho *Emblematum liber* (1531), z emblému nazvaného právě *Concordia*.

⁵⁸ Cit. podle Kochanowski, J.: *Dziela polskie*, t. 1, op. cit.

tvar a vznikla tak nová žánrová forma – *satirická poema*.⁵⁹ Samozřejmě, že měla obdobně zvýrazněné akcenty politické:

*Cóż wždy w tym jest, dla Boga, iż, będąc takimi
Gospodarzmi, zdacie się przedsię ubogimi?
Zbytek, sąsiedzi, zbytek, który jako morze
Wszystko pożrze, byś mu tkał nie wiem jako sporze,
Mało mu na jeden raz wszystkie roczne snopy;
Zje on, kiedy zasiędzie, grunt za raz i z chłopcy,
Na ostatek i pana: taki to gość w domu;
A by miał zginąć, nie chce ustąpić nikomu.*
(verše 145–152)⁶⁰

Ludwik Kamykowski⁶¹ označil Kochanowského satirickou poemu za jeden z typů staropolské satiry (vedle typu klasického a typu sowizdrzalského). Praktický účel díla byl týž jako u výše analyzované Zgody: vyjádřit na varšavském sejmu (1963–64) osobitý názor na politickou situaci v Polsku v době druhého bezkráloví. Avšak pokud jde o strukturu dané žánrové formy, domnívám se, že už nejde o pouhou modifikaci antických idyl, zejména Vergiliových eklog, nýbrž o cílenou dekompozici inspiračního žánru a kompozici formy zcela odlišné. Jistě – nebyl to zcela originální pokus polského básníka, o obdobné posuny v rámci žánrového spektra se v té době snažili i autoři italské a francouzské, i když o prvenství by se daly vést diskuze.

Jistě je, že Kochanowski zřejmě znal Platónovo dílo *Symposion*, stejně jako tehdy už populární skladby Vergiliovy, ale zcela jistě *Adagia* Erasma z Rotterdamu. Názory těchto autorů na postavu satira jako takového měly nepochybně vliv na formování básnickovy skladby, i když podtitul odkazuje na kořeny nejenom antické, ale rovněž na folklór germánských a románských národů a možná i polský. Při obecné orientaci se navíc jistě řídil tehdy uplatňovanými zákonitostmi poetiky, např. v již zmíněných teoretických vývodech F. Robortella.⁶²

Kamykowski i Pelc⁶³ hovoří shodně ještě o dalším důležitém zdroji, o satirickém dramatu. Kamykowski zastává názor, že satira typu, jakou psal Kochanowski, tvoří přechodné stádium mezi satirou ve vlastním slova smyslu (tedy satirou jako žánru) a idylou, která v minulosti (jako satira) také zaznamenala různé evoluční podoby. Podle mého názoru prolnutí struktur skladby idylické a dramaticko-satirické vytvořilo pouze předpoklad na cestě ke vzniku nové žánrové formy – satiricko-politické poemy, protože vývojový proces byl mnohem složitější.

V této souvislosti je nutné zastavit se u dalšího důležitého vývojového momentu. Domnívám se, že právě tento dekompoziční postup, jak jej básník uplat-

⁵⁹Obecně k tomu viz Nowak-Dłużewski, J.: *Poemat satyrowy w literaturze polskiej w XVI i XVII wieku*, in – *Z historii polskiej literatury i kultury*, Warszawa 1968.

⁶⁰Cit. podle Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit.

⁶¹Kamykowski, L.: *Polski poemat satyrowy*, Kraków 1937, rkp. knihovny PAN Kraków, cit. podle Pelc, J.: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*, Warszawa 1965, s. 390–391. – Pelc se však domnívá, že tato práce je poněkud nekoncepční, když při typologizaci spojuje často různorodá díla, která navíc nemají se satirou nic společného.

⁶²V tomto případě jde však hlavně o pojednání *De satyra* v již citovaném traktátu Robortello, F.: *Trattati di poetica i retorica del cinquecento*.

⁶³Viz jako výše.

ňoval, odstartoval proces, jímž satira o několik století později přestala být žánrem (došlo k tomu až v osvícenství) a stávala se obecným označením pro díla využívající estetického komična. V Kochanowského satirické poemě tedy nejde pouze o mechanické prolnutí dvou známých žánrů (satira a idyla), nýbrž o vznik nové žánrové formy, která přebrala prvky idyly, elegie, poemy a v jednotlivostech i jiných žánrů, a má výrazný satirický charakter.

5 Návaznost na tradice: písně

Novátorské úsilí o konstituování žánrového systému polské poezie se však nejvýrazněji projevilo v ostatní tvorbě Jana Kochanowského. Autor, který téměř celý svůj aktivní život psal písně, epigramy a frašky, výrazně zasáhl také do formování tvaru poezie pohřební (funerální). V knize *Pieśni*, která vyšla posmrtně 1586, se objevily dvě sbírky písní, z nichž některé byly známé, jiné autor do knihy nezařadil a vyšly v roce 1590 jako *Fragmenta albo Pozostałe pisma*.

Myslím si, že stejně jako v případě satirické poemy, i u písně chtěl Kochanowski vytvořit pro polskou literaturu žánrový vzorec útvaru známého z melické poezie antické (*carmen*) i domácí (*píseň náboženská a lidová*). A nejen to. S modelací žánru bylo třeba vytvořit rovněž nový model polského verše, který by těmto potřebám odpovídal – tedy model slabičného verše navazujícího na tradice a zároveň splňujícího nové nároky. Z dějin polské literatury víme, že se to básníkovi povedlo a jím vytvořená forma se pro jeho pokračovatele stala na dlouho závaznou.

Kochanowski dovedl ve své tvorbě zapojení jazyka, rytmu, rýmů a strofických postupů k virtuozitě. Zbavil polskou poezii téměř všeho, co jí z minulosti stálo v cestě k dalšímu rozvoji. V první řadě přestal užívat bezrozměrný časoměrný verš a důsledně zavedl (s malými výjimkami, týkajícími se překladů antických autorů) slabičný verš s různou metrikou. Nahradil také středověké rýmování (s častými rýmy gramatickými) plnohodnotnými rýmy, většinou úplnými a sdruženými, s pravidelným střídáním rýmů mužských a ženských. A v neposlední řadě Kochanowski pro polskou poezii objevil funkci intonace jako zvláštního a velice účinného prostředku exprese a umocnění výrazu. „*Neobvyklý důsledek nového rýmování jasně dokazuje, k čemu v Kochanowského verši došlo,*“ říká o této proměně M. Dłuska. „*Když Kochanowski stabilizoval rým a dal mu neměnný, jasný tvar, přenesl výlučně na něj signalizaci závěru verše, přičemž této funkce zbavil kadenci. Od té doby se může objevit na libovolném místě, někdy pouze jednou na několik veršů, jindy v jednom verši několikrát, řidčeji či častěji; není určena pozičně, není podmínkou kompozice verše, stává se výběrovým prostředkem exprese, činitelem posílení výrazu.*“⁶⁴

Zavedení slabičného verše polskou poezii nesmírně obohatilo. Namísto pouze sedmi, osmi a devítislabičného verše (s odchylkou plus mínus jedna slabika od vzorce) jako jediných formátů dosáhl Kochanowski – tím, že použil césuru – v rozměru slabičného verše až pěti formátů. „*Není třeba vysvětlovat, do jaké míry vzrostly možnosti exprese, již Kochanowského předchůdci nedokázali vy-*

⁶⁴Dłuska, M.: *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej I*, Warszawa 1978, s. 200, překlad můj.

užit, i když také oni se o to hodně zasloužili," tvrdí K. Budzyk.⁶⁵ A J. Pelc dodává, že ve strofice je těžké rozhodnout, kdy a jak konkrétní metrum pro danou stylistickou funkci použít. „Němčtě pětlabičným veršem se psaly pouze frašky se zvláštní reflexivní tonací. Řízným veršem osmiabičným, ale rovněž sedmi a desetlabičným, psal Kochanowski zejména básně besední a satirické, humorně zabarvené.“⁶⁶

Kochanowski hojně užíval intonace jako prvku lyrické výpovědi, nebo ji nahrazoval rýmem či akcentem. Jak připomíná M. Dłuska, při kompozici neobvykle citlivě přistupoval k básni jako k celku a snažil se o její plastičnost.⁶⁷ Navíc dokázal ústrojně přejímat některé prvky rytmiky a strofiky z polské lidové a náboženské písně, které vyšly ze starší domácí tradice, i když na druhé straně odvrhl komplikovanou strofiku středověké náboženské písně latinské. A mnohemu se naučil z versifikace italské a francouzské.

Vraťme se však k písňové tvorbě velkého polského básníka. Ta je z hlediska historického kontextu, myšlenkového obsahu i versologie literárními vědci poměrně podrobně zmapována.⁶⁸ Vstupní branou k ní jsou hymnické skladby s incipity *Oko śmiertelne Boga nie widziało. . . a Czego chcesz od nas, Panie. . .* a píseň *Muza*, kompozičním příkladem dalšího využití nové formy je písňová poema (písňový cyklus) *Pieśni świętojańska o Sobótce*, která obě vydané Kochanowského knihy písni logicky uzavírá.

Na inspirační momenty vzniku hymnických skladeb, především renezančního básníka manifestu *Czego chcesz od nas, Panie. . .*, poukázal zejména W. Weintraub, když osvětlil řadu myšlenkových a frazeologických analogií např. s díly Cicerovými, Ovidiovými, Ficinovými či Ebreovými.⁶⁹ Mnohá východiska najdeme také u Horatia, ale zejména v náboženské písni děkonné a hymnické, jak se o tom můžeme přesvědčit např. v závěru této písně:

*Z Twej łaski nocna rosa na mdle ziola padnie,
A zagorzale zboża deszcz ożywia snadnie;
Z Twoich rąk wszelkie zwierzę patrzy swej żywności,
A Ty każdego żywisz z Twej szczodroliwości.*

*Bądź na wieki pochwalon, nieśmiertelny Panie!
Twoje łaska, Twa dobroć nigdy nie ustanie.
Chowaj nas, póki raczysz, na tej niskiej ziemi;
Jedno zawsze niech będziemy pod skrzydłami Twemi!*

(verše 21–28)⁷⁰

Právě Horatiova lyrika a rovněž evropská lyrika madrigalová ovlivnila do značné míry polskou lyrickou tvorbu v období středověku i v renezanzi, jak ji

⁶⁵Budzyk, K.: Szkiecy i materiały do dziejów literatury staropolskiej, Warszawa 1955, s. 239, překlad můj.

⁶⁶Pelc, J.: Jan Kochanowski, op. cit., s. 305, překlad můj.

⁶⁷Srovnej Dłuska, M.: Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej I, op. cit., s. 207.

⁶⁸Písňovou tvorbou J. Kochanowského se mj. zabývali W. Weintraub, K. Piekarski, M. Brahmer, J. Czerkowski, S. Skwarczyńska, M. Dłuska, T. Sinko, J. Pelc, J. Ziomek a další.

⁶⁹Viz zejména Weintraub, W.: Manifest renesansowy Kochanowskiego, in – Rzecz czar- noleska, Kraków 1977. Týká se to hlavně děl Cicero: De natura deorum, P. Ovidius Naso: Metamorph, M. Ficino: Theologia platonica a L. Ebreo: Dialoghi d' Amore.

⁷⁰Cit. podle Kochanowski, J.: Dzieła polskie, t. 1, op. cit.

známe třeba ze zpěvníku Mikołaje Strzeszkowského (1553) a jak ji nacházíme v mnohých aluzích v Kochanowského písních. Meličnost byla prioritní vlastností básnickových písní. A domnívám se, že šlo o vědomou návaznost, zvláště na písně populární v Kochanowského době – mj. v užitě strofice, refrénech atd. A že naopak písněovou tvorbu básníka chápali jeho současníci jako texty určené k zpívání; o tom svědčí různé zápisy i zpěvníky, v nichž některé básnickovy písně figurují.⁷¹

Kochanowski usiloval o vytvoření národního ekvivalentu horatiovské *carmen*,⁷² s výraznou melickou strukturou; východiskem mu tedy byla struktura antické ódy. Básníkovi však nešlo o žánr komponovaný vysokým stylem, tedy o epinik, starořeckou oslavnou píseň, jak ji psal Pindaros, na nějž po Kochanovském v Polsku navazoval Sz. Szymonowic (viz dále). Podle mého názoru chtěl Kochanowski vytvořit národní žánr lyrické poezie, který by převzal všechny výhody (především zpěvnost a oblíbenost mezi recipienty) melické tvorby klasické, náboženské i lidové, žánr poezie psané, nikoli zpívané, v němž by autor mohl vyjádřit všechny své intimní i občanské reflexe, radostné i smutné nálady a pocity, milostné zážitky i závažné myšlenkové a náboženské názory, tedy úplné spektrum reflexí každodenního života.

Příznačně to vyjádřil J. Ziomek: „*Je tam místo pro žertovný úsměv, ale ne pro frivolnost, je tam atmosféra autobiografismu, ale ne podrobnosti ze života básníka, jsou tam konkrétní události, ale jenom ty závažné či státního a společenského významu.*“⁷³ Básník v mnohém přebíral postupy či prvky již hotové, dané a osvědčené, ale myslím si, že ne mechanicky, nýbrž synkreticky. Navíc – nestál na bodu nula, mohl využít toho, k čemu před ním došel např. M. Rej a co si sám vyzkoušel při četných transformacích žánru ódy ve své tvorbě latinské.

Byl to odklon od patetické tvorby antických oslavných ód, ale rovněž biblických a náboženských hymnů k lyrice, která by se jim nicméně po všech stránkách vyrovnala a byla obsahově i formálně aktuální a výsostně národní. Takové vykročení na cestu originality vyžadovalo především vytvořit pružný strofický systém, jak jsem se o tom zmínil výše, který by odpovídal národnímu charakteru literární tvorby. Konkrétní pokusy – a můžeme dodat, že úspěšné – podnikal Kochanowski právě na půdorysu písní, jak se o tom můžeme přesvědčit např. na Písni XXIII ze druhé sbírky, která je svou strukturou sice podobná lidové písni, ale svou koncizností rovněž některým z mnoha básnickových frašek na podobné téma:

⁷¹ Např. Pelc uvádí, že píseň s incipitem *Już słońce padło... se ocitla ve dvou opisech ze 16. století, první redakce písně *Pieśń o potopie* byla ve stejné době rozšiřována v letákové podobě a také se ocitla v rukopisné sbírce tehdy populárních písní. Jiné Kochanowského práce se objevovaly ve zpěvnících různých konfesí, jak jsme se o tom zmínil výše, např. píseň *Kolegda* vyšla v protestantském zpěvníku v roce 1587, tedy o několik let dříve než se objevila ve *Fragmentech*, hymnus *Pieśń albo dzięk czynienie Panu Bogu* v kancionálu *Katechizm nieświecki*, který pocházel dokonce z let 1563–64. Viz Pelc, J.: *Teksty Jana Kochanowskiego* v kancjonalach staropolskich XVI i XVII wieku, in – *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, t. VIII, op. cit., aj.*

⁷² *Srovnej Cytowska, M.: Horacy Jana Kochanowskiego. Od Ód do Pieśni*, in – *Horacy i polski horacjanizm*, Warszawa 1993.

⁷³ Ziomek, J.: *Renesans*, op. cit., s. 276, překlad můj.

PIEŚŃ XXIII

*Nie zawždy, piękna Zofija,
Róża kwitnie i lelija;
Nie zawždy człek będzie młody
Ani tej, co dziś, urody.*

*Zasz ucieka jako woda
A przy nim leci Pogoda
Zebrawszy włosy na czoło,
Stąd jej łapaj, bo w tył goło;*

*Zima bywszy zejdzie snadnie,
Nam gdy śniegiem włos przypadnie,
Już wiosna, już lato minie,
A ten z głowy mróz nie zginie.⁷⁴*

Básníci v 16. století navazovali na odkaz F. Petrarkey,⁷⁵ jenž svoje madrigaly komponoval v tercínách. Posilováním múzičnosti se spektrum forem obohatilo (melická lyrika dostala podobu např. balady, sonetu nebo kancóny), autoři začali preferovat i volnější formální postupy, nestrofické, s epigramatickou strukturou.

Kochanowski především odmítl elegické distichon, i když raná písňová tvorba vychází z dvouveršové strofy. A dospěl převážně ke čtyřverším (často však prozrazujícím kompoziční spojení dvou dvojverší), ke slabičnému verši, který rozměrově osciloval od šestislabičného přes osmislabičný k jedenácti a třináctislabičnému.⁷⁶ Stejně jako jeho vrstevníci v Evropě i on pociťoval potřebu uvolnění z daností platných rétorik a poetik, i když cit pro domácí tradici a lidovou tvorbu jej vedl k formám co nejprostším, s pravidelnými rytmy a čistými rýmy, tedy k vycizelované formě grafické i zvukové. Na rozdíl např. od frašek (a od děl básníků starověkých, renezančních italských a polských tvůrců v baroku) jde téměř výhradně o monologické výpovědi převážně autorského subjektu, i když užití dialogu (např. v písni XXV první knihy) dodává básni dramatického napětí.

Po svém se podle mého mínění Kochanowski vyrovnával se stále v renezanční uplatňované didaktičností a moralizátorstvím (jak jsem naznačil už výše při analýze epických skladeb), které se objevují především v obsahovém plánu básní, ale mají vliv i na stránku formální. Básník ctil Horatiovu zásadu *aurea mediocritas*, oné zlaté střední cesty, která v návaznosti na etické postoje stoiků i epikurejců synkreticky spojila často protichůdné názory a stala se příznačným rysem tvůrce-myslitele. V latinských skladbách se mentorským prostředkem stala někdy obšírná exempla. Ta v písni ustupují a nahrazují je mj. sevřené sentence, gnómičné reflexe či aforistická slovní spojení.⁷⁷ V těchto případech je čtyřverší komponováno z aluzí či přímých citací, přičemž – jako v následné ukázce prvních dvou čtyřverší z Písne IX druhé sbírky – jsou to spojení parafrází lidové tvorby a aforistického materiálu, často připomínajícího přísloví nebo přímo aforismy,

⁷⁴Cit. podle Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit.

⁷⁵Viz Brahmer, M.: *Petrarkizm w poezji polskiej*, Kraków 1927.

⁷⁶Srovnej Floryan, W.: *Forma poetycka „Pieśni“ Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*, Wrocław 1948.

⁷⁷Podrobněji se tématem zabývá Szmydtowa, Z.: *Przysłowia i zwroty przysłowiowe w utworach Kochanowskiego*, in – *Europejskie związki literatury polskiej*, Warszawa 1969.

jež odlišuje jiný rozměr verše (sedmislabičný se střídá s jedenáctislabičným), básníkem navíc graficky vyznačeným:

*Nie poruszaj nadzieje,
Jakoć się kolwiek dzieje:
Bo nie już słońce ostatnie zachodzi,
A po złej chwili piękny dzień przychodzi.

Patrzaj teraz na lasy,
Jako prze zimne czasy
Wszystkę swą krasę drzewa utraciły,
A śniegi pola wysoko przykryły.*

(verše 1–8)⁷⁸

Jindy Kochanowski k stejnému účelu a k vykreslení specifické atmosféry užíval parafráze nebo doslovné citace z lidové tvorby, takže některé verše jako by byly popěvky vytrženými z kontextu lidové písně a zasazené do kontextu nového, jak jsme toho svědky např. v Písni XVIII z první sbírky:

*Na zajutrz się jednają: przedsię go nalewaj,
A kto z niezadnym głosem, przed pany zaśpiewaj:
„Chciejże pomnieć, a dobrze baczyć, namilejsza!“
– „W czerwonej czapce chodził“ zda mi się cudniejsza.*

*Ushyszysz tam pięć basów, dwanaście dyszkantów,
Sześć altów, ośm tenorów, dwanaście wagantów,
Potym od melodyjej aż posną na stole,
Ali drudzy wołają: „Na dwór, na dwór, wole!“*
(verše 41–48)⁷⁹

Citace v Kochanowského písních jsou mnohdy satiricky zbarvené. Zdá se mi, že hlavně v těch textech, jejichž struktura se blížila bajce, včetně bajky zvířecí, která sloužila jako maska při ztvárnění politicky zaměřených motivů. K posílení nově formulované konvence žánru přispívalo i prolínání různých stylů (také o tom se můžeme přesvědčit v předcházející ukázce), směřující k deheroizaci skutečnosti, aby výsledné dílo (v souladu s požadavky renezančních i pozdějších poetik a rétorik) poučovalo, bavilo i vzrušovalo.

Se dvěma sbírkami písní vyšla po Kochanowského smrti rovněž jeho cyklická poema *Pieśń*, dnes uváděná pod titulem *Pieśń świętojańska o Sobótce*. 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 osobitým způsobem vytvářel základy jiného žánru polské literatury – *selanky*, na půdorysu žánru klasického – idyly.

⁷⁸Cit. podle Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit.

⁷⁹Cit. podle Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit.

Tento žánr bývá v polské literatuře obvykle spojován až s (výše zmíněným) Szymonem Szymonowicem (1558–1629), který tuto formu na půdorysu klasické idyly a bukolické básně dovedl ke konečnému tvaru (viz dále). Kochanowski navázal na dávnou tradici pastorální poezie, ale dospěl, jak postřehl M. Hartleb, k žánrově odlišnému tvaru než byly bukolické selanky Szymonowice.⁸⁰ 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 idylu jako vzor pro evropské literatury Jacopo Sannazoro, jeden z příslušníků francouzské básnické školy Plejáda z poloviny 16. stol. (k ní patřili i P. de Ronsard a J. du Bellay, kteří také psali novodobé idyly; tato forma později vykristalizovala do typického žánru bukolické poezie – villanelly). V této souvislosti však chci podotknout, že jak Vergiliové eklogy, tak Theokritovy idyly měly dialogický charakter. To způsobilo, že struktura idyly pronikla v 16. století do italského dvorského dramatu a v podstatě dramatický půdorys si podržela i Kochanowského skladba.⁸¹

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 (ocituji z nich první dvě) naznačují atmosféru skladby a také základní žánrovou strukturu – písně:

*Gdy słońce Raka zagrzewa,
A słowik więcej nie śpiewa,
Sobótkę, jako czas niesie,
Zapalono w Czarnym Lesie.*

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

(verše 1–8)⁸²

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 idyllické 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

⁸⁰Viz Hartleb, M.: O narodzinach „Sobótki“, pierwszej sielanki polskiej, Warszawa 1930.

⁸¹Tyto 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).

⁸²Cit. podle Kochanowski, J.: Dzieła polskie, t. 1, op. cit.

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. Pro podporu výše uvedených charakteristik jsem vybral tři citáty: ze čtvrté, deváté a jedenácté části:

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

(Panna IV, verše 1–4)

*Nie wiesz, królu, nie wiesz, jaki
Obiad i co za przysmaki
Na twym stole; ach, takomy,
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 czarne
A oczy dwa węgla prawe.*

*Usta twoje koralowe,
A zęby szczere perłowe;
Szyja pełna, okazała,
Piersi jawne, ręka biała.*

(Panna XI, verše 13–20)

A ještě srovnání prvního a posledního čtyřverší, která znovu kreslí tematický i formální oblouk celé skladby:

*Wsi spokojna, wsi wesola,
Który głos twej chwale zdola?
Kto twe wczasy, kto pożytki
Może wspomnieć'za raz wszystkie?*

(Panna XII, verše 1–4)

*Dzień tu, ale jasne zorze
Zapadłyby znou w morze,*

*Nizby mój glos wyrzekł uszytki
Wieśne wczasy i pożytki.*

(Panna XII, verše 57–60)⁸³

Dosavadní poznámky a ukázky svědčí o ústrojném pronikání tradice antické a lidové a také o netradičním začlenění prvků lyrických, epických a dramatických do struktury skladby. Janusz Pelc si k podpoře priority domácí inspirace a k charakteristice její struktury vzal na pomoc další autority, mj. mnou už citovaného Mieczysława Hartleba a dále Władysława Floryana, kteří poukázali na analogii s italskou dramatickou idyloou, lyrickými francouzskými villanellami, ale zejména s lidovými obřady a jarními hrami s tanci a písněmi, tzv. magiemi. Zaznamenal rovněž názor italského badatele Giovanniho Mavera, jenž podtrhl domácí východiska tohoto díla. Pelc citoval i názor Hartlebův o zdrojích dramatických prvků v Kochanowského poemě: „... *magie* [...] *se už v polovině 16. století přetvářejí na improvizované divadelní hry s převahou zřetelného dramatického syžetu; tematicky čerpají ze života svatých a osobností z Bible a z dějin, používají autority morality a vlastenectví, satiru i grotesku.*“⁸⁴

Jsem si vědom, že inspirace paraliterárními formami neprobíhala v rovině adaptace, tím méně citací. Kochanowski se snažil inspiraci lidovými obřadními a šlechtickými besedními písněmi zcela nově pochopit a interpretovat, souběžně se synkretickým úsilím o stejný přístup k odkazu antickému.

Na základě všech těchto úvah se domnívám, že velká literární forma Kochanowského přitahovala, i když ji komponoval jako cyklus literárních forem malých, tedy vytvářel cyklickou poemu. A jak je vidět na skladbě *Pieśń świętojańska o Sobótce*, takový tvar poezie oslavné, vycházející z melického základu, se básníkovi osvědčil a prostřednictvím adaptace, dekompozicí žánrů klasických a kompozicí struktury, která čerpala z žánrů literárních i paraliterárních, přinesl do polské literatury formu, která dokázala využít také předností různých literárních druhů.

6 Cesta k originálnímu polskému žánru

Stejně jako psal Jan Kochanowski celý život písně, psal i frašky, žánr, jehož evoluce z řecké a římské epigramatiky nebyla přímá ani jednoduchá. Z dosavadních poznámek o dílech Mikolaje Reje z Nagłowic, ale také J. Kochanowského je zřejmé, že snaha obou o konstituování pestrého spektra žánrů v polské literatuře byla vedena především potřebou dohnat náskok ostatních evropských literatur. Což se jim brzy, zejména J. Kochanowskému, plně podařilo. Jak jsem naznačil, stalo se tak nikoli díky pouhé adaptaci žánrů ustálených a živých v ostatních literaturách (přízpusobením obsahové vrstvy novému národnímu prostředí) a jenom modifikací dané formální struktury, nýbrž (u Kochanowského) mnohdy částečnou dekompozicí a novou kompozicí známých žánrových struktur do tvaru, který si žánr ve změněné situaci vynutil.

⁸³Všechny citáty viz – Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit.

⁸⁴Cit. podle Pelc, J.: *Jan Kochanowski*, op. cit., s. 383–384, překlad můj.

Podobné postupy uplatňovali autoři v období renezanace při uvádění epigramatiky do polské literatury.⁸⁵ Vlivem polských novolatiných básníků na autory, kteří začali psát polsky, a na Jana Kochanovského jsem se zabýval výše (viz kapitola první, část 3). Aby bylo možno vysvětlit cestu od antického epigramu k polské frašce, je třeba se vrátit nejenom k tvorbě M. Reje a polských, latinsky píšících básníků, ale rovněž k dílu jejich předchůdců a pokusit se vystopovat domestikaci úsilí polských autorů latinských epigramů a M. Reje a míru jejich vlivu na rodící se polský žánr.

K prvnímu seznámení polských autorů s epigramatikou jako takovou ve zvolna počínající etapě renezančního humanismu došlo, jak jsem naznačil v předchozí kapitole, prostřednictvím děl **Konrada Celtise** a **Filipa Kallimacha**. Celtis své teoretické názory vyložil v díle *Ars versificandi et carminum* (1486) a jeho vlastní epigramatická tvorba plně vycházela z autorů římských a (stejně jako epigramy Kallimachovy) plnila funkci přemostění mezi tradicí antickou a polským národním prostředím.⁸⁶ Také Kallimach šel z hlediska rozvíjení žánru obdobnou cestou: budoval epigram na klasicizujícím půdorysu a stejně jako Celtis antické vzory formálně inovoval a obsahově je adaptoval do nového prostředí. Práce, jež si s sebou z Říma přivezl, ale i ty, které v Polsku vytvořil, znamenaly v zemi, která byla zvyklá na recepci zejména náboženských textů, tematické novum a pocit originality, neboť byly pojaty už typicky renezančně.⁸⁷

V době, kdy autoři, učenci i další šlechtici cestují z Polska a do Polska, nebyla tvorba Celtisova a Kallimachova jediným inspiračním zdrojem latinsky píšících básníků. Dalšími se staly zejména různé antologie, např. tzv. *Latinská antologie* nebo *Planudeova Řecká antologie* (původně vyšla na přelomu 13. a 14. stol.), a z nich nově pořizované výběry, mj. ten provedený K. Hegendorferem pro královský dvůr Leszczyňského (obsahoval hlavně epigramatiku reflexivní, satirickou a moralistní) nebo další, jehož autorem byl slezský básník J. Logau, *Georgii Logi Silesii Epigrammata aliquot Cracoviae lusa* (1540).⁸⁸ Poměrně významný vliv na rodící se polskou latinsky psanou epigramatiku měla převážně lyrická tvorba vagantská a žákovská a rovněž domácí poezie plebejská a lidová, pohybující se většinou v rovině idylické. Kontrapunktem se staly ohlasově vznikající paskvily (ohlasy na původní paskvily italské), útočné, cílené a satiricky šířavé. Tyto vlivy předurčovaly zaměření nově domestikovaného žánru, který svým koncentrovaným tvarem vyhovoval racionalisticky zaměřenému myšlení humanistů: epigramatika se kromě funkce moralistní a panegyrické stávala (mj. právě díky paskvilům) i vítaným nástrojem veřejné zábavy.

⁸⁵ Pokud hovořím o epigramatice, chápu tento pojem jako nadřazenou pojmovou kategorii, do níž patří všechny epigramatické žánry, jak o tom pojednám. – V této části v mnohém vycházím z rekognoskace epigramatických žánrů a závěrů, které jsem provedl ve své monografii *Polská epigramatika, žánry fraška a epigram ve spektru malých literárních forem*, Brno 1998, a na něž se také budu odvolávat.

⁸⁶ O inspirační úloze Celtisovy tvorby píše Zablocki, S.: *Twórczość Celtisa jako źródło niektórych motywów poezji polsko-łacińskiej pierwszej połowy XVI wieku*, in – *Od prerenesansu do oświecenia*, Warszawa 1976.

⁸⁷ Podrobně se autorem a jeho tvorbou zabývá práce Kumaniecki, K.: *Twórczość poetycka F. Kallimacha*, Warszawa 1953.

⁸⁸ Bližší a další viz Czerniatowicz, J.: *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI-XVII wieku*, Wrocław 1968.

Tzv. řecké antologie přinášely básně různého žánrového profilu. Mj. šlo o epitafy, vyvozuující se z rafinované střízlivé epigramatiky, jakou psal **Simónides z Keu**, epigramy panegyrické (s politickou či vojenskou tematikou), ale také o poezii reflexivní, anakreontickou a ódického charakteru (např. verše **Sapfó z Lesbu**, **Anakreonta z Teu**, **Kallimacha z Kyrény**, **Theognise z Megary** a dalších). Latinské antologie potvrzovaly, že starořímská epigramatika sice ze starořecké vyšla, nicméně vlivem jiné společenské situace, filozofického myšlení a autorských zkušeností se formovala odlišně. Po iniciaci (**Quintus Ennius**) epigramatiku charakterem se blížíící k reflexivní poezii psal **Gaius Valerius Catullus**, tvůrci satirické formy epigramu se stali (v různých časových etapách) především **Marcus Valerius Martialis** a **Decimus Magnus Ausonius** (ten přišel navíc se zajímavým uplatněním formálních hříček).

Dominantou římské epigramatiky se stala žánrová forma – satirický epigram, zejména taková poezie, jakou psal Martialis. Ten ve své tvorbě „*nezezignoval na přísnou didaktiku ani na univerzální vlastnosti sentencí či subtilnosti lyriky. Vytváří individuální miniaturní portrét a profil typických charakterů: tzv. zenie a apophoreta*“, což byla tehdy „*užitná forma nápisů připojených k dárkům u příležitosti zásnub, hostiny atd.*“⁸⁹ Příliš ve stínu však nezůstaly ani jiné, poměrně hojně frekventované žánrové formy. Vlivem melické tvorby (a také básni typu carmina, jaké psal třeba Catullus) se vyprofiloval epigram lyrický; z jiného podloží, převážně paraliterárního, vznikl epigram žertovný, označovaný jako *nugae*; panegyriky se přičinily o vznik specifických forem blízkých veršům ikonografickým – tzv. panegyrické nápisy *elogium* a *imagines* (např. cykly epigramů D. Ausonia); z někdejší středověké funerální poezie se katalyzačním působením římské epigramatiky vyprofiloval epitaf.⁹⁰

Největší zásluha polských autorů píšících latinsky byla podle mého mínění především v tom, že podle antických vzorů a vlivem epigramatiky Celtisovy a hlavně Kallimachovy adaptovali obsahovou stránku nového žánru do nového prostředí a do kontextu školometské vumělkovanosti dosavadní latiny vnesli jazyk živý, bližší hovorové řeči. Svědčí o tom satirické epigramy a epitafy **Andrzeje Krzyckého** (mnohé byly přepracováním epigramů italských humanistů), epigramatika s adaptacemi prvků z přísloví a z lidové poezie **Jana Dantyszka**, ale zejména pro pozdější vývoj polsky psané literatury důležitá tvorba **Klemense Janického**, který předznamenal žánrovou formu reflexivně lyrického epigramu, navíc s elegancí a lehkostí připomínající tvorbu Ovidiovu. Rovněž poměrně osobitou tvorbu zanechali svým pokračovatelům **Krzysztof Kobylński** (emblematické epigramy) a žák italského epigramatika **A. Alciata Piotr Roizjusz**. O přímém vlivu na **J. Kochanowského** je možno hovořit u tvorby jeho přítele **Andrzeje Trzeciešského**, který svou epigramatiku shrnul do dvoudílné knihy *Epigrammatum liber I-II*.⁹¹

⁸⁹Siomkajlo, A.: *Ewolucje epigramatu*, Wrocław 1983, s. 11, překlad můj.

⁹⁰Srovnej Stawecka, K.: *Elementy liryczne i epiczne w polsko-lacińskim epitafium*, *Roczniki Humanistyczne* 1966, z. 3.

⁹¹Srovnej Zablocki, S.: *Poezja polsko-lacińska wczesnego renesansu*, in – *Problemy literatury staropolskiej*, Wrocław 1973.

7 Přejímaná žánrová forma – figlík M. Reje

S budováním žánrového systému polské literatury (už polsky psané) vyvstala otázka žánrové terminologie.⁹² Rej a po něm Kochanowski a další autoři se snažili vytvořit nejenom novou (národně determinovanou) strukturu přejímaných žánrů, ale pokusili se také o polské varianty terminologie pro ně. Tak vznikl i *figlík* (žertík) M. Reje. Autorovi přitom totiž nešlo (pokud jde o epigramatiku) jenom o následování řeckých a římských autorů a o pouhé přenesení klasického žánru do nové literární situace. Chtěl opravdu vytvořit nový žánr (byť na známém půdorysu) a našel pro něj i nové pojmenování.

Kořeny pro Rejovu epigramatiku je třeba hledat v dílech tehdy známé evropské literatury, v domácí próze měšťanské, ale hlavně šaškovské, ve šlechtickém i lidovém humoru a samozřejmě ve sbírkách facetií a veršovaných i prozaických anekdot. Signalizuje to zejména tematika epigramatiky v knihách *Zwierzyniec* a *Żwierczadło*. Rej se snažil do nově formované žánrové formy přenést známé příběhy a básně, jejichž podloží je na jedné straně moralizující a didaktické, ale na druhé vychází z komiky, z humorného či satirického pohledu na svět.

Figlík se z dnešního genologického diachronního pohledu nestal novým originálním polským epigramatickým žánrem, nýbrž mezistupněm, žánrovou formou klasického epigramu. Jistě, takové tvrzení musím doložit. Rej, jak jsem se zmínil už výše, umístil svoji epigramaticky orientovanou tvorbu jednak do knihy *Żwierciadło...*, do části *Apoftegmata, to jest Krótkie a roztropne powieści...*, jednak do knihy *Zwierzyniec*, k níž v novém vydání (1574) připojil pátou část nazvanou *Przypowieści przypadłe inaczej Figliki albo rozlicznych ludzi przypadki dworskie, które sobie po zatrudnionych myślach dla krotofile, wolny będąc czytać możesz*.

Rej nejdříve, jak jsem se o tom již zmínil v této kapitole (část 2), vytvořil jakousi nadřazenou žánrovou kategorii *naučný portrét*, již koncipoval ze struktur známých a v jeho době užívaných žánrů.⁹³ Druhou cestou byla adaptace v evropských literaturách dávno zdomácnělých facetií (*Facecje albo śmieszne powieści*), jež sám chápal jako „cvičení polského jazyka“ a z nichž některé (v odlišném zpracování) nacházíme i u jiných autorů (např. v souboru *Apoftegmata Kochanowského*).

Podívejme se ještě jednou na srovnání adaptace facetie a žánrové formy epigramu, tzn. figlíku, které je pro další rozbor důležité.⁹⁴ Nejdříve facetie, jejíž verzi zpracoval i Kochanowski, a potom figlík:

CO KRÓLOWI PIERŚCIENI NIE WRÓCIŁ

*Król raz umywając się więc pierścienie podał,
Ten, co je wziął, tak mniemał, iż ich król zapominał.
W rok także król pierścienie zjawszy z rąk podaje,
A ten do nich ochotnie poskoczy z przelaje,
Król rzecze: „Postój, bracie, wróc mi pirweje drugie,“*

⁹²Viz Michalowska, T.: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982.

⁹³Srovnej také Pelc, J.: *Rola emblematów oraz konstrukcji im pokrewnych w twórczości Mikołaja Reja*, in - *Obraz – słowo – znak*, Wrocław 1973.

⁹⁴Těmito otázkami se zabýval už Chrzanowski, I.: *Facecje Mikołaja Reja (O „Figlikach“)*, Kraków 1894.

*Bo zda mi sie, że to tuż żarty nazbyt długie.
I patrzaj, jako to Cnotą, źle długo kuglować,
Bo z tą jedno do wstydu musi apelować.*

CZECH, CO SIE TATARÓW NIE BAŁ

*Czech jeden na Podole jechał kozakować,
I poczył sie z swym męstwem dziwnie wystawować
Dziwując sie: – „Iż sie tych boicie szypików,“
Albo w tych to kołpaczkoch małych pacholików.
Potym kilka w kołpacech w chroście zasadzili,
A Czecha na przejezdzkę z sobą namówili.
Krzykną oni: – „Haj haj haj!“ – łuki tu trzaskając,
Czech przez staw co naprościej, brodu nie patrzając.⁹⁵*

Z prosté konfrontace obou tvarů je zřejmé, že příběh adaptovaný do malé veršové formy, do třináctislabičného osmiverší (oktávy), nese v obsahovém plánu typické znaky jak facetie (vzorem mohou být např. prózou vyprávěné humorné příběhy P. Braccioliniho nebo pozdější francouzské, německé či ruské emblematické veršované obrázky), tak apotegmatu (jako v příbězích Erasma Rotterdamského).⁹⁶ Tvar těchto dvou ukázek je versologicky téměř shodný, což neplatí u Rejovy epigramatické poezie z knihy *Żwierciadło*. Její třetí část je složena ze dvou sbírek: *Apoftegmata to jest krótkie a roztopne powieści... a Apoftegmata krótsze...*, přičemž druhá sbírka má tři části. První část *Apoftegmata z przypadku czasów i rzeczy zebrane* obsahuje sentence a maximy na nejužívanější témata komponované s moralizujícím podtextem veršovou formou (třináctislabičné distichy); obdobně zaměřené miniatury najdeme i mezi fraškami J. Kochanowského, i když u nich je moralistický podtext nahrazen reflexivním materiálem.

O obsahu dalších dvou částí vypovídají už jejich tituly: *Apoftegmata poćiwe na osoby rózne a Apoftegmata albo wirszyki na gmachy, takže też i na inne rzeczy...* Formálně jsou podobné, i když rozměr verše je variabilnější – od pěti-slabičných do osmislabičných. Poněkud odlišná je epigramatika v první a druhé části, která se dotýká osob. V její struktuře nalézáme kromě typických prvků epigramatických i prvky portrétu a dialogu. Rej tyto obrázky komponoval obvykle do čtyřveršových slok osmislabičného verše, přičemž miniaturizace tvaru není na závalu dramatickému napětí, takže ve většině případů spíše než o epigramatiku jde o jakousi malou dramatickou formu. I když právě ona měla velký vliv na formování přechodné žánrové formy epigramu spějící k frašce.

Domnívám se, že tvarově jsou někdy figlíky (zejména ty s dialogickou strukturou) na první pohled podobné epigramům: mají obdobnou formu, jednoduchý a jednosituační syžet, obdobné směřování komicky viděné situace, avšak ke konkrétnosti, nikoli k zobecnění jako u epigramatiky, stejným způsobem komponovaný slabičný verš, obdobně užitá a umístěná rýmy. Nicméně bližší ohledání

⁹⁵Cit. podle *Różne przypadki świata tego*. Wybór utworów satyrycznych Mikołaja Reja, Warszawa 1953, s. 133, a Rej, M.: *Figliki*, Warszawa 1974, s. 106.

⁹⁶Jde o rozdíly v žánrech z dnešního pohledu na staropolské žánrové spektrum. V období renezanace byly pojmy facetie a apotegma často zaměňované, takže apotegmatické příběhy byly někdy vydávány za facetie.

struktury odhalí přece jenom rozdílnosti. Z těch nejzávažnějších je nevýrazná, šířkou výpovědi oslabená a do značné míry očekávaná moralizující pointa u epigramatických obrázků a již koncentričtější a celek uzavírající pointa u figlíku.⁹⁷

Jak uvidíme dále, fraška v některých vyjmenovaných prvcích jde přece jenom dál (hlavně v kompozici koncentrovaného dichotomního tvaru a pointy), tedy odlišuje se od epigramu více než figlík. I z toho důvodu jsem dospěl k závěru, že Rej cestu k originálnímu polskému žánru otevřel, ale svoje úsilí nedovedl do konce. Oproti facetickým příběhům v Apfotegmatech laděných do rétoricko-epigramatické podoby dostala vyprávění ve figlicích formu aforisticko-aphotegmatickou; navíc vnitřní struktura veršů je ve druhém případě (i díky rýmům) fázovaná do několika uzavřených celků. A to byly také jedny z více premis (kromě dalších odlišných prvků), které se v jisté fázi (tedy při formálních experimentech J. Kochanowského) „*staly přinejmenším do jistého stupně modelem frašky a zároveň s ní zálohou na nepísňovou lyriku. Rej se k tomuto prahu nikdy nepřiblížil, ale jím vypracovaný oktostich a distich začaly působit jako závazné metrické vzorce*“.⁹⁸

Také způsob prezentace komické myšlenky ve figlíku je na rozdíl od pojetí u frašky odlišný. Jak tvrdí J. Krzyżanowski, Rejův humor je přirozený, básník má cit pro vyhraněnost pointy, která ho mnohdy zachraňuje před jindy přislovecnou mnohomluvností, a komiku dokáže vydobýt i z dialogických pasáží. A dodává, že ve figlicích nacházíme komiku „*ve formě literární co nejprostší, jako vtipně vyjádřený smích, potvrzující a uznávající v životě člověka dokonce i to, co za jiných okolností smích nezbuzuje*“.⁹⁹

Způsob, jakým Rej ve svých figlicích prezentoval humor, blízký nikoli dvoru, ale kultuře zemanské, měšťanské a v mnohém i plebejské a lidové, se podle mého mínění stal základem atraktivnosti nově se rodící žánrové formy. Ta se sice vzdálila pozdějšímu pojetí frašky, jak to chápal J. Kochanowski, navázání na tradici facetie a aphotegmatu však autorovi umožnilo rozvinout vyprávění tak, že se přiblížilo struktuře jiných žánrových forem, mj. epigramatické bajky.

8 Samostatný žánr – fraška J. Kochanowského

Kochanowského program, pokud jde o zrod nového polského epigramatického žánru, byl přímočařejší. Epigramatickou poezii psal básník od mládí (viz část 3 této kapitoly). Už v době studií v Padově jej cenili jako latinsky píšícího básníka, i když knižně vydal latinsky i polsky psané práce až v samém závěru svého života, tedy v roce 1584. Latinské s označením *Foricoenia sive Epigrammatum libellus*, polské (ve třech knihách) s prostým titulem *Fraszki*. Mezi první básnické miniatury patří latinský epitaf věnovaný profesoru filologie na Akademii krakovské Stanislawu Grzepskému z roku 1552, poslední zcela jistě vznikly těsně před smrtí.

⁹⁷Srovnej mj. Krzyżanowski, J.: O „Figlikach“ Mikołaja Reja, in – Paralele, Warszawa 1977.

⁹⁸Viz Grzędzielska, M.: Z problemów rejsowskiego epigramatu, in – Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci, op. cit., s. 103, překlad můj.

⁹⁹Krzyżanowski, J.: Wstęp, in – M. Rej: Pisma wierszem (wybór), Wrocław 1954, s. LXIII, překlad můj.

Kochanowski pokračoval v tom, o co se snažil Biernat z Lublinu, K. Janicki a M. Rej, ale od počátku se cítil méně svázán tradicí a konvencemi. Základní formou básnickovy epigramatiky se stal satirický epigram, jak jej v řecké etapě antiky psal např. Kallimach a Lucillius a v římské etapě mj. Martialis, Catullus nebo Ausonius. Hodně se naučil i u svých italských a polských současníků, doma např. u Reje, Trzeciešského a Górnického. Některé shody ve frazeologii svědčí o tom, že dobře znal Rejovy práce Wizerunek, Żywot Józefa, Żwierciadło a Zwierzyniec (Figliki).¹⁰⁰

Při bližším rozboru formy Kochanowského latinsky i polsky psané epigramatiky jsem si uvědomil že u básní latinských nejde o epigramy a u veršů polských o frašky, nýbrž od počátku programově o prosazování nového, zcela osobitého národního žánru. Latinská sbírka Foricoenia není ještě sbírkou frašek pouze z označení, protože podobné veršové humorné hříčky, anekdoty a vtipy z událostí kolem dvora a z tehdejšího společenského života vůbec Kochanowski v polských verzích vymezuje žánrově zcela jasně – fraška. Dovědčuje to ostatně pojem v dedikaci při vydání sbírky (vyšla společně s latinskými elegiemi), když užil slova *nuga* (najdeme je u Boccacia nebo Villaniho), což odpovídá italskému *frasca* a polskému *fraška*:

*Si quis eris lector nugarum forte mearum,
Nostra vel ignoto Musa dicata tibi est.*¹⁰¹

Samozřejmě, že pokud jde o zpracování materiálu, rozdílly jsou. S. Windakiewicz o často panegyricky laděných foricoeniích tvrdil, že jejich „*obzor je do značné míry uzavřený, nápaditost velice omezená a utípnost nepřilíš uvolněná*“.¹⁰² S tím mohu souhlasit jen částečně, platí to totiž pouze o fraškách věnovaných světským a církevním hodnostářům; verše o přátelích a přítelkyních jsou uvolněnější, komické situace a satirické ostří je obráceno stejnou měrou proti mužům i ženám, což do té doby nebylo zvykem. Tzn., že Kochanowski už nastolil plnou tematickou šíři své epigramatiky, i když kompozičně nedosáhl takové virtuozity jako u frašek psaných polsky – už proto, že latina nebyla jeho mateřštinou.

Pro posouzení formální struktury Kochanowského polské frašky se musím nejdříve vrátit ke genologické klasifikaci epigramatiky obecně a určit místo frašky ve spektru žánrů polské literatury a také v kontextu epigramatické kategorie.

¹⁰⁰Stranou z tohoto hlediska ponechávám dvě práce zařazené mimo hlavní Kochanowského díla: zpracovaný překlad Fenomena a již zmíněný cyklus Apotegmata. První práce vychází z řecky psané astronomické poemy alexandrijského básníka Aratose (žil ve 3. stol. před Kr.) Fainomena, která byla známá z originálu i částečného překladu Cicerova. Kochanowski podle originálu Cicerův překlad doplnil a pro polskou verzi upravil (hlavně zkrátil). Druhá práce obsahuje sbírečku nalezenou v pozůstalosti. Jde o prozaické texty, které si zapisoval, když mu je přátelé nosili jako náměty pro jeho frašky. – O tom, že zpracování některých stejných témat nacházíme jak u Reje, tak u Kochanowského, jsem se zmínil už výše. Někteří badatelé se domnívají, že tematicky shodná Kochanowského apotegmata jsou jakoby komentáři k veršům Rejovým. Viz např. Nieznanowski, S.: Recepcja Reja w literaturze staropolskiej, in – Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci, op. cit., s. 236.

¹⁰¹Orientační překlad: Tobě, i když neznámému čtenáři, který jednou bude číst moje frašky, věnuji svoji Múzu.

¹⁰²Viz Widnakiewicz, S.: Jan Kochanowski, wyd. 2, Kraków 1947, s. 78, překlad můj.

Genologická klasifikace epigramatiky je poměrně složitá. Pro epigram a jeho formy a typy se v národních literaturách v průběhu evoluce ustálila specifická pojmenování (v italské *paskvil*, *facetie*, *madrigal*, ve francouzské *maxima*, *charakter*, v německé *martel*, *priamele*, *xenie*, v anglické *limerick* atd.), ale srovnání jejich struktury chybí a odlišný je i výklad těchto pojmů.¹⁰³ Různé názory existují také na postavení epigramatiky v žánrovém řetězci a na její autonomii.

Z tehdejších badatelů největší pozornost epigramatice věnoval J. C. Scaliger, který také určil na dlouhou dobu směr teoretického myšlení o literatuře (jeho hlavní teoretické postuláty později přejal klasicismus). Scaliger ze základních vlastností epigramatiky vyzdvihoval stručnost, subtilnost a překvapivé zakončení. Přihlížel rovněž k použitému stylu a určil dvě strukturovou odlišné žánrové formy epigramu. *Jednoduchý epigram* obsahoval bezprostřední informace o prvcích obsahu (složky syžetu, postavy, prostředí atd.), *složený epigram* se navíc stal nositelem zprostředkované ideje. Pro bližší klasifikaci forem zavedl i další kritéria:¹⁰⁴ určení místa epigramu v rétorice jej vedlo k dělení na *epigram popisný*, *poradní*, *soudní* atd., typologií obsahu odlišoval *epigram obhajovací*, *milostný* a *seznamovací*, a k nim přiřazoval formy dalších epigramatických žánrů *epitaf* a *elogium pochvalné* a *hanlivé*. Mimo takto formulovaný žánrový systém ponechával některé formy na pomezí žánrů, případně varianty žánrových forem, např. *echo*, *žertovný epigram*, *epigram-hádanka*, *epigram-bajka*.

Jiní renezanční autoři používali typologii jinou; uváděli jiné žánry a žánrové formy, někdy epigram označovali dokonce za literární druh, tzn., že epigram nebyl pouze jedním ze žánrů v rámci epigramatické kategorie, ale žánrem nadřazeným. Např. F. Robortello se domníval, že epigram je geneticky příbuzný s žánrovou formou komický epos a s žánrem satira. Většina autorů však dospěla k základním charakteristikám epigramu: miniaturnost tvaru, veršová forma (v jejím užití se tehdejší teoretici nejvíce rozcházel), stručnost výpovědi a koncentrovanost významů.¹⁰⁵

Dnešní pohled na epigramatiku se samozřejmě od výkladů renezančních poetik liší, i když základní přístupy jsou shodné. Především chci zdůraznit, že epigramatické dílo je *malá literární forma*, o níž rozhodují *kompozice* a *rozsah* díla, tzn. jeho vnější (formální), tedy kompoziční, a vnitřní (obrazotvorné), tedy strukturální aspekty. V situaci, kdy existuje informace a možnost komunikace, vzniká verbální systém, v němž dochází k úzkému spojení mezi strukturou komunikace a kompozicí výpovědi, přičemž dynamickým činitelem je struktura. Kompozice koriguje rozsah tematických složek a strukturu komunikátu dotvářejí různé prostředky – jazykové, lexikální, gramatické, stylistické. *Malá literární forma* se tak stává *verbálním komunikátem, ohraničeným danými prostředky, jehož koncentrovaný rozsah výrazně ovlivňuje užití prvků, které zvolenou strukturu formují*.

¹⁰³O jak složitý problém jde svědčí fakt, že Z. Kubiak, když vydal svůj překlad sbírky *Foricoenia sive Epigrammatum libelus*, dal knížce název *Dworzanki czyli Książeczka epigramatów*. Užil tedy označení (*dworzanki*), které Kochanowski nikdy neuváděl.

¹⁰⁴Podrobněji o klasifikaci epigramu v renezanční i díla J. C. Scaligera *Poetices, libri septem*, Lyon 1561, viz Michalowska, T.: *Staropolska teoria genologiczna*, Warszawa 1974.

¹⁰⁵Sřfe o renezančních poetikách viz rovněž Michalowska, T.: *Staropolska teoria genologiczna*, op. cit.

Neméně důležitou vlastností pro epigramatiku podle mého mínění je, že malá literární forma je *formou veršovou*. Ne snad proto, že tak se odlišuje např. od aforismu, maximy, sentence či přísloví, ale – jak zdůrazňuje J. Trzynadlowski – „*dává vymezenému obsahu dodatečnou hodnotu*“ a také „*stabilizuje myšlenku v díle obsaženou, dává celku určitý konečný tvar a brání jej před deformacemi, dokonce před destrukcí*“.¹⁰⁶ Epigramatiku charakterizuje rovněž *dichotomní kompozice*, tzn., že celek se skládá ze dvou částí: 1. z *expozice*, 2. z *průběhu akce a pointy*. Případným srovnáním s pětistupňovým schématem kompozice klasického dramatu by první část znamenala expozici, kolizi a krizi a druhá část peripetii a katastrofu s očistnou katarzí. První část musí zobrazovanou skutečnost vtěsnat do maximálně koncentrovaného tvaru (tak je tomu také u sentence), který však nesmí překročit jisté hranice a stát se pouhou tezí. Pointa, která bývá umístěna nejčastěji až do posledního verše a jejíž vrchol mnohdy tvoří poslední slova tohoto verše, pokud opět užijí příměru s dramatem, vychází už z expozice, i když obsahuje peripetii a katastrofu. Musí však stát k první části díla v nečekaném a překvapivém kontrastu.¹⁰⁷

Epigram i fraška, tak jak je v kontextu svého díla prezentoval J. Kochanowski a jak je známe i dnes, patří k základním žánrům epigramatické kategorie (o dalších žánrech a žánrových formách se zmíním dále). Jak je však odlišit? Nejlépe je vyjít ze srovnání. Užijí k němu epigram A. Krzyckého (aby srovnání bylo zřetelnější, budu citovat ne v latinském originálu, ale v polském znění) a jednu z nejtýpčtějších frašek Kochanowského:

O KRÓLOWEJ BONIE

*Polscy panowie, pod jak szczęsną gwiazdą
Królową Bonę przywiedliście tutaj!
Albowiem cały urok włoskiej ziemi
Z Boną w kraj mroźnej przybył Niedźwiedzicy.
O szczęsny ludu i szczęsne królestwo,
Tak dzięki władcom swym wyższe nad innych!
Szczęsne komnaty, wy, i ślubne łoże,
Co schron dajecie dwu światłościom świata!*¹⁰⁸

O DOKTORZE HISZPANIE

„*Nasz dobry doktor spać się od nas bierze,
Ani chce z nami doczekać wieczere.*“
„*Dajcie mu pokój! najdziem go w pościeli,
A sami przedsię bywajmy weseli!*“
„*Już po wieczery, pódźmy do Hiszpana!*“
„*Ba, wierę, pódźmy, ale nie bez dzbana.*“
„*Puszczaj, doktorze, towarzyszu miły!*“
Doktor nie puścił, ale drzwi puściły.
„*Jedna nie wadzi, daj ci Boże zdrowie!*“
„*By jeno jedna*“ – doktor na to powie.

¹⁰⁶ Trzynadlowski, J.: *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 43, překlad můj.

¹⁰⁷ Srovnej Štěpán, L.: *Polská epigramatika*, op. cit, kapitola III, část 2.

¹⁰⁸ Cit. podle Mała muza, op. cit., s. 48.

*Od jednej przyszło aż więc do dziewięci,
A doktorowi mózg się we łbie mąci.
„Trudny – powiada – mój rząd z tymi pany:
Szedłem spać trzeźwio, a ustanę pijany.“¹⁰⁹*

Epigram A. Krzyckého obsahuje sice syžet, ale vyprávěný příběh směřuje k didaktičnosti a panegyrickému vyznění s až sentenčním podtextem. Kochanowského fraška je téměř minikomedií, střídají se v ní vyprávění s dialogy, příběh má spád a gradaci, verše jsou nasyceny aforistickým a proverbiálním materiálem. U první ukázky je situování příběhu obecné a také jeho vyznění míří k obecnosti, druhá ukázka jasně děj situuje a cílí ke konkrétnosti.

Další odlišnosti může určit rozbor vztahů mezi strukturami obou děl, resp. analýza příčin a následků, základního a podružného atd. v textu, tzn. srovnání charakteristik znaků syntetického hodnocení struktury. J. Trzynadlowski tvrdí, že tato syntetičnost závisí na třech zásadních jevech, jimiž můžeme odlišit epigram a frašku:

1. příběhově syžetový tvar s relativní autonomií, který je připraven přijímat různé nadstavbové významy;
2. směřování k pointě, která vychází z příběhu, ale přitom už má všechny rysy konečného díla;
3. myšlenkové zobecnění, které je schopno vytrhnout se z daného kontextu, verbálně formulované, případně dající se dobře formulovat.¹¹⁰

Pod tímto zorným úhlem ze srovnání vyplyne, že fraška obsahuje znaky všechny, kdežto epigram ne.

Epigram také nevyjadřuje (nebo ne tak výrazně) sepětí významových prvků do specifického tvaru a praktikuje jinou interpretaci ztvárněvaného příběhu. Tato interpretace dává frašce odlišný konečný tvar a umožňuje celek jednoznačně uzavřít (u epigramu je možné vnímat více významů). Z tohoto hlediska i pointa má odlišnou kvalitu: v prvním případě je méně výrazná a obecnější, ve druhém je konkrétní a úderná a blíží se přísloví.

Z dílčích srovnání mohou tedy dospět k definici frašky, která zahrne i další prvky platné pro epigramatiku obecně (autonomie formy, komické vidění atd.): *Fraška je autonomní malá veršová forma s jednosituačním, akčně syžetovým systémem, která žertovnou, satirickou, lyrickou či jinak specificky konkretizovanou a komicky viděnou myšlenku dovede (v koncentrovaném dichotomním tvaru) k neočekávané pointě a jednoznačně celek uzavře.* Přičemž ono komické vidění může být i žertovně expresivní, tzn., že je spojeno s fenoménem tzv. autorské mikrofilozofie (Trzynadlowski). Závěr je nasnadě – epigram a fraška jsou sice geneticky a formálně blízké, ale přece jenom samostatné žánry, které se liší významovou strukturou.¹¹¹

Básnická praxe J. Kochanowského i jeho pokračovatelů však podle mého názoru nehleděla a nehledí na definice striktně, resp. teoretická shrnutí ne vždy

¹⁰⁹Cit. podle Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit., s. 149. – V této souvislosti poznámka: citovaný verš „Doktor nie puścił, ale drzwi puścily“ přešel později do přísloví.

¹¹⁰Viz Trzynadlowski, J.: *Małe formy literackie*, op. cit., s. 31.

¹¹¹Podrobněji a další in – Štěpán, L.: *Polská epigramatika*..., op. cit.

postihnou básnický jev komplexně do všech detailů. Fraška nemá pokaždé jednoduchou a hutnou strukturu. Může to být tvar složitější, sice stále s jednosituacním syžetem, ale s rozvinutější sekvencí konkrétních faktů. V takovém případě se někdy fraška blíží bajce, i když mezi oběma útvary zůstane nepřekročitelný žánrový předěl. Už jen v tom, že zatímco v bajce autor vtipným vyprávěním daný obsah ilustruje, ve frašce komika příběhu je základem díla, které uzavře jedinečná (z několika možných variant zvolená) pointa. Bajka sice také (jako fraška) vypráví konkrétní příběh, ale její pointa je většinou nevýrazná, nasycená nikoli komikou, nýbrž prvky didaktickými a moralistními, a nemíří ke konkrétnosti.

Navíc – kompozice frašky nemusí mít vždycky jasnou příběhově syžetovou orientaci, nebo tato orientace není zcela patrná. Tzn., že výchozí materiál má spíše charakter reflexivní, případně lyrický. Kochanowského předchůdci i on sám, jak jsem již podotkl, vycházeli z antické tradice, tedy z epigramatiky řecké a římské, především ze satirického epigramu. Proto se tato žánrová forma – *satirická fraška* – stala pro jejich dílo formou základní. Dokázala totiž ještě lépe zvýraznit satirický rozměr vyprávěného příběhu. Např. i v takto miniaturizovaném a sevřeném tvaru:

NA UCZTE

*Szeląg dam od wychodu, nie zjem, jeno jajce;
Drożej sram, niżli jadam; źle to obyczaje.*¹¹²

Myslím si, že Kochanowskému se na malé ploše plně podařilo podat konkrétní příběh a zároveň docílit satirického efektu. V podtextu kromě toho cítím autorský komentář, který se při tomto způsobu interpretace z textu nevyděluje, ale ztotožněním autorského subjektu s objektem se stává jeho integrální součástí.

K posunu v komickém vidění dochází u jiné žánrové formy – u *humorně žertovné frašky*. Vychází také ze satirického materiálu a ze stejné antické inspirace, odlišně jej však zpracovává. Humor nemá takové ostří a není tak cíleně útočný, spíše laskavý a úsměvný. Humorně žertovná fraška se tím přibližuje k postupu zpracovávání materiálu reflexivního a lyrického a tvoří jakýsi mezičlánek. Takto své epigramy pojímal už P. Roizjusz, který tuto žánrovou formu do polské literatury uvedl, a J. Kochanowski na jeho výsledek navázal.

DO HANNY

*Na palcu masz dyjament, w sercu twardy krzemień,
Pierścień mi, Hanno, dajesz, już i serce przemień!*¹¹³

Zatímco v obou výše zmíněných žánrových formách patří v miniaturizovaném tvaru vyprávěný příběh a výrazná pointa k základním prvkům kompozičního postupu, u žánrové formy *reflexivně lyrická fraška* je tomu podle mého mínění jinak. Autor z jiného materiálu dospěl k reflexivní konstrukci, jejíž obsah je sice úsměvně (někdy však sentimentálně) laděn, ale výsledkem je fraška jako povzdech, úsměvné zamyšlení, jak to dokládá následující, pouze dvouveršová Kochanowského skladbička o fraškách:

¹¹² Kochanowski, J.: *Dziela polskie*, t. 1, op. cit., s. 151.

¹¹³ Kochanowski, J.: *Dziela polskie*, t. 1, op. cit., s. 173.

DO GOŚCIA

*Nie pieść się długo z mymi książeczkami,
Gościu, boć rzekę: „Bawisz się fraškami.“¹¹⁴*

O emblematické poezii jsem se zmínil nejen v souvislosti s dílem M. Reje. Ta už v renezanci prošla vývojem k sevřenému miniaturnímu tvaru. Proniknutím sentenčních prvků (např. maximy) do její struktury, ale také jiných žánrů (madrigal) vznikla žánrová forma – *portrétní fraška*. I když personálie byly ve fraškách více zašifrované, mnohdy o to případněji postihly charakter „portrétovaného“. Tyto úsměvné, často kousavé frašky psal s oblibou také Jan Kochanowski:

O MARKU

*Placze Marek nie przeto, że świat zostawuje,
Ale że dzwonikowi grosz jeden gotuje;
A żeby jednym kosztem odprawić co więcej,
Kazał synowi umrzeć po sobie co pręcej.¹¹⁵*

Do epigramatické kategorie patří bezesporu také *epitaf*, i když v renezanci už nikoli v té podobě, jak jej latinsky píšíci autoři převzali z antického odkazu. Z někdejších inskripcí zůstala v ryze literární podobě hutná a sevřená epigramatická forma, ale obsahová vrstva postupně místo vážným zpracováním se komickým uchopením změnila z původního holdu a obdivu zemřelému (později také ještě žijící osobě) v humornou či satirickou parodii. A ne pouze ve společenském smyslu, ale mnohdy i s politickým podtextem. J. Kochanowski napsal řadu frašek, které označil jako *epitafium* nebo *nagrobek*, a většina je označení za frašku práva:

EPITAFIUM JĘDZREJOWI ŻELISŁAWSKIEMU

*W jegoś gospodzie o wieczornej chwili
Żelisławskiego niewinnie zabili
Swowolni ludzie; kto chce słowo miłe
Dać temu grobu, przeklinaj opile.*

NAGROBEK MEŻOWI OD ŻONY

*Mężu mój miły, ty już leżysz w grobie,
A ja trwam jeszcze na świecie po tobie.
Ale co żywe, umrzeć bym wolala,
Bom tylko na płacz wieczny tu została.¹¹⁶*

Domnívám se, a je to patrné i z ukázek, že takové frašky už nejsou epitafy (v někdejších významu), nýbrž novou žánrovou formou, která může nést pojmenování – *veselý epitaf* (J. Trzynadlowski ji nazval *wesoły nagrobek*). Ale protože jde vlastně o fiktivní epitaf, který už neplní původní funkci, ztratil i své vážné funerální ladění a do jeho struktury proniklo specifické komično; veselý

¹¹⁴ Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit., s. 139.

¹¹⁵ Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit., s. 203.

¹¹⁶ Kochanowski, J.: *Dzieła polskie*, t. 1, op. cit., s. 147 a 179.

epitaf tedy není ani novým samostatným žánrem, ani žánrovou formou epitafu, nýbrž *žánrovou formou frašky!* Podobně je to i s fraškou, jejímž východiskem je reflexivní materiál, často s méně či více melancholickým laděním. Jde o žánrovou formu (frašky), která může nést označení *smutná fraška* (Trzynadlowski ji nazval *fraszka poważna*, tedy vážná fraška).

Právě takové melancholické vyznění a posun komična v obou částech díla spíše do podtextu odlišuje smutnou frašku od jiné žánrové formy, od *reflexivně lyrické frašky*. Tato miniatura-povzdech je komická přece pouze ve skrytě ironickém pohledu na jinak v podstatě vůbec ne humorné zjištění. Což potvrzuje i následující ukázka:

NA STAROŠĆ

*Biedna starości, wszyscy cię żądamy,
A kiedy przyjdiesz, to zaś narzekamy.*¹¹⁷

J. Trzynadlowski o této žánrové formě tvrdí, že má strukturu vtipu a musí se tedy řídit identickými, případně analogickými zákonitostmi. Vychází sice z geneticky sentenčního tvaru, svou významovou složkou však spěje nikoli ke zobecnění (jako sentence), ale ke konkretizaci dané situace. Trzynadlowski připomíná ještě jednu důležitou okolnost, která umožňuje posun komického vidění; je jí tzv. *autorská mikrofilozofie*.¹¹⁸

Zvláštní filozofická poloha autorova myšlení v sevřené formě stála v popředí i při zrodu další žánrové formy – *filozofické frašky*. Ta sice vycházela z reflexivního materiálu, filozofický obsah v něm však nabyt převahy. Často to znamenalo formální strukturu takovéto miniatury (autor někdy dává přednost víceveršové strofě). Výsledná fraška má menší kontrast mezi částmi dichotomického tvaru, vyprávění je méně dynamické, má podobné ladění jako smutná fraška a také pointa je méně výrazná:

O MĄDROŚCI

*Nie to mądrość mądrym być albo wielkość świata
Rozumem chcieć ogarnąć: krótkie ludzkie lata;
Gonić w nich wielkie rzeczy, a dać gotowemu
Upływać, podobno to barzo szalonemu.*¹¹⁹

Epigramatika se pro Jana Kochanowského stala vítanou formou zpracování až diaricky zrcadlených reflexí světa kolem. Básníkovi se podařilo realisticky a přitom v křivém zrcadle a s noblesním humorem ztvárnit svět, který důvěrně znal: dvorské prostředí se vším bohatstvím proměnlivosti života – oficiálnosti, besedy, pitky s kumpány. Ale také lidské charaktery – dvořanů, duchovních, žen. Stejně tak neopakovatelně vyjádřil atmosféru setkávání lidí. „*Jeho frašky, do nichž vkládal všechna svá tajemství a do nichž ukládal letmé, útržkovité odrazy soudobého myšlení, neobvyklých, ale často všedních událostí, portréty lidí velkých i malých, vážených i vyvolávajících smích, prostě obyčejných, otvíraly v dějinách novodobé polské poezie perspektivy rozvoje, trvajících už staletí, nauzdory*

¹¹⁷ Kochanowski, J.: *Dziela polskie*, t. 1, op. cit., s. 150.

¹¹⁸ Viz Trzynadlowski, J.: *Małe formy literackie*, op. cit., s. 44–51.

¹¹⁹ Kochanowski, J.: *Dziela polskie*, t. 1, op. cit., s. 210.

všem meandrům a zlomům, jenž svědčil o kontinuitě tradice naší literatury a jejích rozsáhlých, stále obnovovaných a vždy rozšiřovaných kontaktech se světem,“ poznamenal J. Pelc,¹²⁰ když charakterizoval Kochanowského epigramatiku a její místo v polské poezii.

V návaznosti na antický odkaz a své předchůdce polský básník experimentoval s formou i s versologickým systémem, pokoušel se o nové a nové varianty. Na počátku Kochanowského epigramatické tvorby stála dílka, která od figlíku k frašce teprve mířila, tedy jakési žánrové formy epigramu. Charakterizovala je už koncentrovaná výpověď, ještě ne zcela výrazná pointa, ale už přesný rozměr – obvykle třináctislabičné osmiverší, typické např. pro Rejovy facetie a figlíky. A samozřejmě evidentní návaznost na antický odkaz, což básník nepopíral; takové verše většinou přímo označil (nejčastěji *Z greckiego*, *Z Anakreonta*), vždy však výchozí obsah důkladně modifikoval a přizpůsoboval aktuální potřebě. Tak zacházel i s filozofickými postoji minulosti (jeho názory s nimi stály mnohdy v příkrém rozporu) a s četnými mytologickými motivy (moderní poezie se od nich oprostila až koncem 18. století), aby hrdinové frašek sestoupili z Olympu na zem a stali se prototypy lidí jeho současnosti.

Zbavit se zátěže minulosti nebylo snadné. Zpočátku, jak podotýká J. Krzyżanowski, do frašek zakomponovával „celé úryvky, ale přinejmenším drobné detaily, které jeho tvorbě dávají osobité stylové zabarvení, z našeho pohledu však narušují celek“.¹²¹ Později se mu však transformace dařila do té míry, že pokud u takové frašky nevyznačil její původ, brali ji čtenáři jako dílo originální. Což platí i pro některé adaptace epigramů, např. Anakreontových:

Z ANAKREONTA

*Nie dbałem nigdy o złoto,
Alem tylko prosił o to,
Aby kufeł stał przede mną,
A przyjaciel pijał ze mną,
A tymczasem robotnicy
Piecą mieli o winnicy.
To wszystko moje staranie,
To skarb, złoto i zebranie.
Ani dbam o kasztelana,
Trzymając się mocno dzbana.¹²²*

Za to, že se adaptace antických autorů stylem, formou i jazykem mnohdy neliší od originálních děl, vděčí Kochanowski akceptaci jiného odkazu – lidové tvorby. Zejména lidová píseň, jak je zřejmé z předchozích úvah, měla velký vliv na básníkovu tvorbu, včetně epigramatické. Např. K. Budzyk připomíná, že to byl J. Kochanowski, kdo naplno otevřel stále živý a nevyčerpatelný zdroj polské

¹²⁰ Pelc, J.: Jan Kochanowski, op. cit., s. 307, překlad můj.

¹²¹ Krzyżanowski, J.: Poeta czarnoleski, in – Jan Kochanowski: Dzieła polskie, t. 1, op. cit., s. 23, překlad můj.

¹²² Kochanowski, J.: Dzieła polskie, t. 1, op. cit., s. 186. – Kochanowski se značnou měrou zasloužil o popularizaci Anakreontova díla v Polsku. S hrdostí a se zadostiučiněním o tom ve frašce nazvané Do Anakreonta říká: „Już cię moje strony znają/ I na biesiadach śpiewają.“

lidové slovesnosti. Tvrdí, že lidová píseň odjakživa shromažďovala „domácí básnické zkušenosti v kontrastu s kosmopolitními tendencemi spojenými s upádem latinských náboženských písní. Nikdo však nenastolil a už vůbec nevyřešil otázku geneze obrovského bohatství veršových forem, které poprvé v dějinách naší literatury v takové šíři používal jeden básník“.¹²³

Jisté je, že nezanedbatelný vliv na Kochanowského epigramatickou tvorbu mělo prostředí, v němž se pohyboval. To urychlilo autorovo zrání – do pozadí zatlačilo reflexivního lyrika a rozevlátého epika a zvýraznilo přístup humoristy, satirika a karikaturisty. Domnívám se, že satirická nadsázka a karikaturní pohled se staly typickým přístupem jeho metody katalyzační transformace prostřednictvím anekdoty nebo portrétu. Na rozdíl od Reje to však je pohled na nectnosti, poklesky a vady zobrazovaných lidí nikoli sarkastický a zesměšňující, nýbrž laskavý a chápavý, každopádně stojící nad věcí. Anekdotickejší materiál se stal pro básníka základem, který v sevřenosti formy dialogy, monology i autorským komentářem dovedl k pointě, jež často vytvořila nejen nečekanou, ale zcela novou situaci.

Stručnosti a vztahu detailu k celku (svědčí o tom rovněž vyvážená kompozice tří sbírek frašek) se učil na latinské epigramatice, především Martialisově, z napětí mezi myšlením člověka antiky a renezanace vytvářel filozofický oblouk svého vztahu k Bohu a ke světu. V zamyšleních nad otázkami života, okamžikem smrti a existence po ní (viz výše) básníkův vtip hořkne a humor je spíše kondenzací filozofických reflexí, které vyznívají ve smyslu, že Bůh s ubohým člověkem hraje podivnou komedii. Nicméně vyznění většiny frašek je odlišné. Na jedné straně v duchu antické endemonické filozofie jsou ztvárněním radosti člověka (epikurejský přístup), na druhé člověka ukazují jako tvora povzneseného nad daností (stoický přístup). Děje se tak buď poutavým zobrazením komicky vyznívající události s někdy až frivolním humorem, nebo lyrickou či filozofickou reflexí. I tyto odlišné přístupy signalizují různá východiska: antické, lidové, humanistické, případně domácí sarmatské.

Kochanowski rovněž prokázal disponibilitu, flexibilitu a vitalitu polštiny, která byla schopna dostát všem nárokům kladeným na literární jazyk; právě jeho frašky skýtají širokou paletu jazykových vrstev a stylů, různorodých mluv, jež odrážely profesní a společenské postavení zobrazovaných postav. Užítým jazykem, rytmy, rýmy a strofickými postupy zbavil polskou poezii téměř všeho, co jí až dosud bránilo v další evoluci. Především, jak jsem se už zmínil, přestal užívat časomíru a v původní tvorbě důsledně zavedl slabičný verš s variabilní metrikou, přežilý středověký systém převážně gramatických rýmů nahradil rýmy plnohodnotnými a dospěl k vyváženosti rýmů mužských a ženských. Pro polskou poezii také objevil (podrobněji rovněž viz výše) funkci intonace jako specifického a účinného prostředku umocnění výrazu a exprese; pokud intonaci neužil, nahradil ji rýmem nebo akcentem.

Jan Kochanowski se stal pro polskou literaturu osobností zakladatelského významu. Vše, co znal, čemu se naučil, co dokázal interpretovat ve verších, se nejplněji a také nejvýrazněji projevilo v jeho fraškách, které jsou (bez podcenění ostatních žánrů) úhelným tvarem ve smyslu básníkovy odkazu. Virtuozitu verše

¹²³ Budzyk, K.: Szkice i materiały do dziejów literatury staropolskiej, op. cit., s. 218, překlad můj.

a formy v nich dovedl k dokonalosti, i když frašky stále řadil k lehkonohé múze. A jak dodává S. Windakiewicz: „Věděl které jsou lepší a které horší, odlišoval zábavné od vážně myšlených, slušné od necudných, jak je označoval, přičemž dbal, aby žádná z nich nebyla příliš nestoudná. Úmyslně sváděl dohromady díla různé hodnoty, jako kupec, který – když své zboží vystavuje – dobře ví, že k tomu, aby vyniklo dokonalé, je třeba i méně dokonalejších.“¹²⁴

9 Kritický zlom k baroknímu myšlení

Kritická osobní situace Kochanowského, způsobená úmrtím jeho malé dcerky, a rovněž prohlubující se krize světonázorová, přivedly básníka k úvahám o podobné cyklické poemě, jakou byla Pieśń świętojańska o Sobótce, tentokrát v rovině žalozpěvné. V té době měl dávno za sebou příznivé výsledky při „kompozičních cvičeních“ na latinských elegiích, formaci polských hymnů a již zmíněnou zdařilou cyklickou poemu písňovou a neocenitelné zkušenosti při překládání Davidových žalmů.¹²⁵ Nejméně osmiletá překladatelská práce, při níž se setkal se zcela jiným kompozičním přístupem než dosud (neexistence rytmu a rýmu v hebrejském originálu, které nahrazuje tzv. paralelismus členů souvětí) Kochanowského dovedla k odlišným východiskům myšlenkovým i formálním.

V období vzniku knihy *Treny* (vyšla 1580) už řada evropských autorů žalozpěvné a funerální lyriky (mj. v žánrech epitaf, epicedium, nenie) cyklické skladby praktikovala. Ty navazovaly na epicedální útvary vyzkoušené v antice, zejména na rétorické epicedium, které ve starořímské etapě vycizeloval P. P. Statius do skladby mající sevřenou formu, ale sestávající z určených částí (viz výše úvaha a poznámky o Kochanowského latinských elegiích). Cyklické skladby, stejně jako žalozpěvné a funerálně zaměřené elegie, vyzvedával také F. Robertello, jenž v nich viděl příhodné následování antických autorů, kteří s oblibou psali elegické cykly. Toto následovnictví v praxi předvedl už F. Petrarka ve své sbírce Canzoniere (ve druhé části In mortem) a později P. de Ronsard.¹²⁶

Kochanowski byl o úsilí svých předchůdců dostatečně poučen.¹²⁷ Navíc si myslím, že mu neušlo postupné rozčleňování na (do jisté míry) autonomní části v té době populárních žalozpěvných idyl a latinsky psaných elegií (např. K. Janicki) a fázování kompozice latinských epicedií vkládáním refrénů (A. Trzeciński). A jak dodává J. Pelc, vývoj a tradici žalozpěvných žánrů básník vnímal zejména prostřednictvím teoretických vývodů již několikrát zmiňovaného F. Ro-

¹²⁴Windakiewicz, J.: Jan Kochanowski, op. cit., s. 87, překlad můj.

¹²⁵Kochanowski přeložil pět biblických knih obsahujících 150 žalmů připisovaných králi Davidovi, vřazených do Starého zákona jako Žalmy. Vyšly v roce 1579 jako Psalterz Dawidów przekładania Jana Kochanowskiego a staly se knihou nadkonfesní (představa Boha je kombinací pohledů starozákonních, novozákonních i antických), již četli jak katolíci, tak protestanti, a také žalmy zpívali – v roce 1580 totiž vyšly Melodiae na Psalterz polski význačného soudobého skladatele Mikolaje Gomólky.

¹²⁶K těmto úvahám viz mj. Skwarczyńska, S.: „Treny“ Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „Sur la mort de Marie“, in – Wokół teatru i literatury (Studia i szkice), Warszawa 1970; Pelc, J.: úvod ke knize J. Kochanowski: *Treny*, Wrocław 1978; nebo Krzyżanowski, J.: úvod ke knize J. Kochanowski: *Treny*, Warszawa 1967.

¹²⁷Svědčí o tom jeho latinsky psané elegie, některá epigramatická čísla ze sbírky latinsky psané epigramatiky *Foricoenia sive Epigrammatum libellus a epitafy ze tří knih Fraszi* i epické skladby, zejména ty funerálně zaměřené, jako *O śmierci Jana Tarnowskiego... a Pamiątka...*

bortella (především traktát *De elegia*) a zkušeností ze své překladatelské praxe (Davidovy žalmy), což dokládají některá čísla z knihy *Treny* (*Tren XVII* a *Tren XVIII*), ale zřejmě také prostřednictvím děl autorů francouzských, italských i jiných, např. cyklu žalozpěvných básní Iacoba Pontana (vl. jménem Jacob Spanmüller, 1542–1626) u příležitosti úmrtí kardinála O. Truchsese.¹²⁸

Struktura knihy *Treny*, věnovaná památce básníkovy dcery Orszuly, po vnější grafické stránce odpovídá struktuře dvou knih *Pieśni* (*Treny I–XIX*), přičemž na závěr je připojen epitař na počest druhé zemřelé dcery *Epitafium Hannie Kochanowskiej* a rozměrově z průměru vybočující *Tren XIX* je označen jako *Tren XIX – ALBO SEN*. Vnitřně je však kniha do značné míry podřízena normám funerální poezie, konkrétně epicedia (viz výše úvahy o latinských elegiích Kochanowského); obsahuje všechny kompoziční prvky epicedia, byť ne v daném pořadí. Navíc – jak dokládá S. Grzeszczuk – při vlastní realizaci jednotlivých normativních částí jde básník proti regulím daným tehdy platnými poetikami, mnohdy záměrně polemicky.¹²⁹ Např. principy *iacturae demonstratio* uplatňuje v částech I a II a také XII a XIII, v nichž připojuje ještě principy *laudes* (ty nacházíme i v části VI), principy *luctus* dominují v částech III, IV, V a XIV, typickým exhortačním celkem je část IX a konsolačním klíčová část skladby XIX.

Expoziční část I je zároveň apostrofou funerálních praktik, tradice a žánrů a také žádostí autora o komploraci a konsolaci:

*Wszystki płacze, wszyscy łzy Heraklitowe
I lamenty, i skargi Symonidowe,
Wszystki troski na świece, wszyscy wdychania
I żale, i frasunki, i ręk łamania,
Wszystki a wszyscy za raz w dom się mój noście,
A mnie płakać mej wdzięcznej dziewczki pomożcie,
Z którą mię niepobożna śmierć rozdzieliła
I wszystkich moich pociech nagle zbawiła.*

(*Tren I*, verše 1–8)¹³⁰

I v dalších částech cyklické poemy převažuje struktura lyrická (na rozdíl od výše analyzovaných epických skladeb, v nichž dominantní byla epická linka s doplňujícími lyrickými intermezzy), epické prvky stojí na okraji a stávají se pretextem pro nástroje typu *luctus* či *comploratio*. Např.:

*Tyś za wszyscy mówila, za wszystkie śpiewała,
Wszystkiś w domu kąciki zawsze pobiegała.
Nie dopuściłaś nigdy matce się frasować
Ani ojcu myśleniem zbytnim głowy psować,*

¹²⁸ J. Pelc poznamenává, že pro genetická východiska polského žánru *treny* je třeba se vrátit k antickým žalozpěvným elegiím (označovaným někdy jako *cantilena*), samozřejmě k řeckému žánru *threnos*, ale rovněž k žánrům *nénie* a *querella*. Viz Pelc, J.: Jan Kochanowski, op. cit., s. 439. – Přímé spojitosti však najdeme i s žánrem *lament* (jeremiáda – hebrejsky *qina*) a se středověkým žánrem *planctus* (viz skladby typu *Žale Matki Boskiej* pod krzyžem).

¹²⁹ Viz Grzeszczuk, S.: „*Treny*“ Jana Kochanowskiego, wyd. 2, Warszawa 1988.

¹³⁰ Všechny tyto i další citáty pocházejí z knihy *Treny – Kochanowski, J.: Dzieła polskie*, t. 2, op. cit.

*To tego, to owego wdzięcznie obłapając
I onym swym uciesznym śmiechem zabawiając.*

(Tren VIII, verše 5–10)

Ještě dramatičtější a výrazněji vystupuje kontrast reálií, které se staly minulostí, s žalozpěvnými pasážemi, koncentrovaný někdy do melického dvojverší, např.:

*Już ona członeczków swych wami nie odzieje –
Nie masz, nie masz nadzieje!*

(Tren VII, verše 5 a 6)

Domnívám se, že zajímavé je užití jiných žánrů v rámci celku poemy a jednotlivých částí. Např. části XVII a XVIII mají typickou žalmovou strukturu, s kompozičními prvky, které nacházíme jak v autorových hymnických skladbách, tak v jeho překladu biblických žalmů. Zvláště je to patrné v litanicky laděné části XVIII, v níž vnitřní dialog, tzn. přímé oslovení Boha a žádosti prosebníka, je odlišen a zvýrazněn graficky:

*Wielkie przed Tobą są występki moje,
Lecz miłosierdzie Twoje
Przewyssza wszystkie złości.
Użyj dziś, Panie, nade mną litości!*

(Tren XVIII, verše 25–28)

Básník na závěr části XIII, v níž do maxima vystupňoval zobrazení reflexy nenahraditelnosti ztráty milovaného dítěte, zařadil epitaf, který v koncentrickém tvaru (jak to tomuto žánru přísluší) shrnuje ve čtyřverší to, na co je v epicediích potřeba větší rozsah:

*„Orszula Kochanowska tu leży, kochanie
Ojcowe albo raczej płacz i narzekanie.
Opakeś to, niebaczna śmierci, udziałala:
Nie jać onej, ale mnie ona płakać miała.“*

(Tren XIII, verše 17–20)

A jestliže část XVI signalizuje consolatio a další dvě části jsou k němu prologem drženým ve zpěvné atmosféře, závěrečný *Sen* formou nikoli zjevení (jak je užil např. Petrarka), nýbrž rétorickou konvencí hodnou ciceronského vzoru dospívá ke konsolatickému vyrovnání se situací, se smířlivou melancholií a jemnou autoironií:

*Teraz, mistrzu, sam się lecz! Czas doktor każdemu,
Ale kto pospolitym torem gardzi, temu
Tak późnego lekarstwa czekać nie przystoi!
Rozumem ma uprzedzić, co insze czas goi.
A czas co ma za fortel? Dawniejsze świeżymi
Przypadkami wybija, czasem weselszymi,
Czasem też z tejże miary;...*

(Tren XIX, verše 145–151)

Kochanowského *Treny* jsou doslova nabité příslovími či jejich parafrázemi a aluzemi, které vylehčují výraznou změnu atmosféry skladby a zlom myšlenkového uvažování básníka. Myslím si, že je to obraz vyrovnanosti ducha, ale jiný než dříve akceptovaný poklid stoiků. Do zapomnění odchází rozverný renezanční tvůrce a rodí se do svého nitra ponořený básník s výraznou signalizací barokní.

