

Štěpán, Ludvík

Hledání forem pro novou dobu

In: Štěpán, Ludvík. *Hledání tvaru : vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. [141]-166

ISBN 8021032936

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123403>

Access Date: 03. 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 čtvrtá

Hledání forem pro novou dobu



Ve sbírce Bajki i przypowieści (ve čtyřech částech a dodatku obsahuje 117 textů) Krasicki vyšel z bajek ezopských; dal jim epigramatickou formu, tzn. koncizní tvar, sevřený syžet a pointu, byť (na rozdíl např. od epigramu či frašky) očekávanou a moralistně vyhocenou...

[Ilustrace z knihy *Biernata z Lublinu Żywot Ezopa Fryga*]

1 Stereotypy ke krizi systému

Hovořit o přelomu 17. a 18. století jako o období stabilizace žánrového systému polské literatury je případné i zavádějící zároveň. Přesto si myslím, že po zakladatelských počinech a experimentech M. Reje a J. Kochanowského dospěli jejich následovníci a pokračovatelé do stadia, kdy zákonitosti se vytříbily a konstituovaly a pro originální kompoziční postup (v rozpětí žánry a žánrové formy literatury antické – výsledky experimentů literatur evropských) zbývalo stále méně prostoru, spíše nové formy, typy a varianty vznikaly dekompozicí forem, typů a variant stávajících, resp. ponejvíce dekompozicí jejich obsahových struktur a nakládáním různých vrstev na sebe.

Navíc se – zejména vlivem forem memoárového proudu, ale také žánrů epigramatické kategorie a komplexu forem publicistických a folklórních – oslabovalo vědomí nutnosti striktního dodržování hranic mezi vyprofilovanými literární formami. A nejen to. Parodické a satirické postupy, syntetizované do různě zaměřených a z různých žánrových struktur vzniklých pamfletů a paskvilů, signalizovaly další kolísání zdánlivě stabilizovaného systému. Samozřejmě: to vše potřebovalo svobodnější a uvolněnější klima politické a společenské. A velké osobnosti, které by rozkolísanost dovedly k zákonitostem nové doby a vytvořily literaturu, která by odpovídala změněným potřebám čtenářů.

Baroko svou dostřednou zaujatostí pro nitro člověka, obrácené spíše k budování metafyzických spojnic se světem, který má jiné rozměry než ten pozemský, se jevilo stále anachroničtější i v Polsku. V Evropě začalo *filozofické století* v předstihu bořením feudálních mýtů a privilegií, morálka se oddělovala od náboženství, intelektuální kvas a různé experimenty způsobily převratný rozvoj vědy. Nové tendence, prudce expandující v Anglii, Francii a Německu, se však ve státě, který bojoval o svoji holou existenci a byl v kleštích germánského a ruského živlu, prosazovaly jen obtížně. Struktura kulturního života se začala v Polsku měnit teprve od třicátých let 18. století. Osvícení magnáti a šlechta, vzdělaní v Itálii, Francii a Německu, postupně přece jen prosadili nezbytné reformy a vznik nových kulturních, vědeckých a vzdělávacích institucí, informační izolaci se pokoušely prolamovat vznikající periodické publikace – časopisy a noviny.

V podstatě stabilizovaný žánrový systém polské literatury se ve srovnání se systémy národních literatur v západní Evropě ukázal uzavřený a omezený a ne zcela postačující pro reflexi měnící se skutečnosti a pro rostoucí a kvalitativně jiné čtenářské potřeby. Jeho otevření signalizoval prudký vpád čtenářsky účinných publicistických žánrů, ale také malých literárních forem do periodik (půso-

bily v nich přední kulturní, politické a literární osobnosti), která potom zpětnou vazbou ovlivňovala literaturu: její poslání a obsahovou i formální stránku. Pro literaturu bylo nesmírně důležité jazykové zázemí: znovu vzplál boj za národní jazyk tváří tvář rozbujelým latinským a nově i francouzským makaronismům. Ukazovalo se (alespoň tak to cítili už v baroku někteří přední tvůrci), že polština (takovou, jakou spisovatelé a publicisté užívali) není po všech stránkách připravena nové skutečnosti plně zobrazit.

Uvědomovali si to především překladatelé, kteří – aby vyjádřili mnohdy nový a nečekaně složitý obsah – cítili naléhavou potřebu obohatit jazyk o novodobé prostředky (terminologie, kompoziční a formální prvky), uvědomovali si to tvůrci a kulturní a pedagogičtí pracovníci, kteří se snažili vymýtit z psaného slova a veřejných projevů přežilou rétoriku, kompoziční složitost a zbytečnou ornamentálnost, zatěžující průhlednost a přirozenost výpovědi.

Polská literatura do poloviny 18. století, to byla (pokud neberu v potaz hraniční jevy a poměrně bohatou tvorbu neoficiální, především memoárového proudy) zejména tvorba veršová, zcela barokně orientovaná, lyrická i epická, která v uzavřeném prostoru daném oficiálními normami a bez vnějšího obohacení (jednak publicistikou, jednak literaturou neoficiálně publikovanou či zůstávající v rukopisech a také tvorbou lidovou) musela spět ke strnulosti a v některých polohách ke grafomanství. Katalyzátorem otevření se literatury novým proudům a východiskem ke změnám se stal návrat k tradici – antické, polské renezanční i cizí novodobé, hlavně francouzské.

Polský klasicismus (stejně jako evropský) vycházel z racionalismu a jeho základem byl program didaktického umění řízeného rozumem: jasné a výrazné ideje měly sloužit praktickým cílům. V Polsku se od padesátých let 18. století objevily první klasicistní programy, vytyčující hranice nové literatury, např. poetika **Józefa Aleksandra Jabłonowského** *Opisanie, albo Dysertacja pierwsza prawie o wierszach i wierszopisach polskich* (1751) nebo programová teoretizující poema **Wacława Rzewuského** *O nauce wierszopiskiej* (1762).¹

Dařilo se poezii, hlavně příležitostné, intimní a s aktuální tematikou, úlohu epiky však přebírala próza. „*V době osvícenství pozorujeme rozvoj malých literárních forem, takových jako satira i bajka, básnický dopis i selanka, óda i příležitostná báseň,*“ charakterizoval tehdejší básnickou produkci Zdzisław Libera. „*Vyznačují se zřetelnou kompozicí a čistotou jazyka. Proniká jimi duch občanské užitečnosti, didaktismus či filozofická reflexe. Vyrůstají z potřeb veřejného života, jemuž touží sloužit svým ideovým obsahem.*“²

Klasicistní proud polské literatury v období osvícenství se inspiroval především lyrikou Flaccuse Quintuse Horatia (mj. v návaznosti na dílo J. Kochanowského). Objevilo se množství starších i nových překladů básníka díla (Naruszewicz, Trembecki, Kniaźnin, Zablocki aj.), do novodobé polohy klasicistického chápání skutečnosti uvedly tvůrce překlady autorů francouzských (Boileau, Fénelon, La Fontaine, Molière, Rousseau, Voltaire ad.). Obrazilo se to

¹Další, o nichž jsem se už zmiňoval, se objevily později: Józef Szymanowski: *Listy o guście, czyli smaku* (1779); Filip Nereusz Golański: *O wymowie i poezji* (1786); Franciszek Ksawer Dmochowski: *Sztuka rymotwórcza* (1788). – *Zásady polského sentimentalismu* zformuloval ve svém manifestu *O wymowie w prozie albo w wierszu* (1782) Franciszek Karpiński.

²Libera, *Zd.*: *Wiek Oświecony*, Warszawa 1986, s. 40–41, překlad můj.

hlavně v tvorbě I. Krasického a St. Trembeckého, ale také A. Naruszewicze, J. Jasińskiego nebo Fr. Zabłockého.³

Sentimentalismus se projevil především v lyrické tvorbě Fr. Karpińskiego, F. D. Kniaźnina a J. Szymanowského. Tito autoři navazovali na tradici lidové tvorby (inspirovali se také nářečím), s psychologickým a filozofickým ponorem reflektovali osudy lidí na pozadí přírody a více než rozumem se řídili citem. Např. v poezii Fr. Karpińskiego je možno zaznamenat odklon od rétoriky klasických autorů a příklon k zobrazení intimního života básnického subjektu.⁴ „*Na rozdíl od západoevropského sentimentalismu nepřinesla polská literatura 18. století žádný sentimentální román, i když některé jeho rysy můžeme zaznamenat v díle Pani Podczaszyna Krajewského... [..] Ještě výrazněji se projevují ve vzpomínkové próze Franciszka Karpińskiego... [..] Prvky sentimentálního stylu nacházíme také v publicistické próze, především v dílech Staszicových...*“ (další o próze viz kapitola pátá). A pokud jde o projevy rokoka? „*V Polsku neměla salonní literatura příznivé podmínky k rozvoji, nicméně dala o sobě vědět prostřednictvím anakreontických veršů, žertovných epigramů a dokonce delších básní odrážejících atmosféru měkkého a bujného rokoka,*“ hodnotil toto sentimentalismem ovlivněné období Zdzisław Libera.⁵

Jiná je otázka formální proměny literárních děl. V malých veršových formách to nejsou změny významné (kromě např. dумы v provedení J. U. Niemcewicze a některých dalších žánrů, o nichž se zmíním dále), z velkých veršových forem stojí za pozornost např. popisná poema (St. Trembecki – viz část druhou této kapitoly). Průlomem do tradice je však prudký rozvoj prózy, zejména románu (viz kapitola pátá), který z okraje žánrového spektra se ocitl přímo v jeho středu. Není to pouhé pokračování tradice epiky v polské literatuře prostřednictvím jiné, vnější formy, nýbrž také syntéza výsledků evoluce publicistických traktátů, příběhů s dobrodružnou i fantastickou tematikou, do nichž stále více pronikaly prvky fiktivní, a memoárového proudu, jehož žánry a žánrové formy, typy a varianty (v nejlepších dílech) do značné míry přesahovaly do prózy.

V procesu postupného úbytku námětů a námětové i formální setrvačnosti a stereotypnosti přibývalo děl průměrných a podprůměrných, někdy i grafo-manských. Mezi výjimky v malých veršových formách patřila rukopisná sbírka *Pieśni wiejskie*, jejímž autorem byl Adam Kępski (zemřel po 1766). Byly to variace a stylizace frivolních lidových písní, v nichž autor navazoval na lidové a sowizdrzalské tradice a dovedly ho k bližšímu zájmu o folklór (stal se jedním z prvních sběratelů polského folklóru, podobně jako Karpiński nebo Kniaźnin).⁶

Změny v kultuře po roce 1767 znamenaly v literatuře soustředěný nástup neoficiální distribuce psaného slova. Díla většiny autorů kolovala buď v rukopisech, nebo byla formou ručně opisovaných (v kopistických oficínách) letáků rozšiřována mezi zájemce a stále abonenty. Je to doslova přehlídka žánrů a žánrových forem, typů a variant – sice už z minulosti známých, nicméně obsahově a

³Juliusz Kleiner např. u I. Krasického hovoří i o vlivech Tita Pomponia Attica a Lucia Licinia Luccula – srovnej Kleiner, J.: O Krasickim i o Fredrze. Dziesięć rozpraw, Wrocław 1956.

⁴Srovnej např. Kostkiewiczowa, T.: Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego, Wrocław 1964.

⁵Oba citáty viz – Libera, Zd.: Wiek Oświecony, op. cit., s. 49–51, překlad můj.

⁶Bližší viz Hernas, Cz.: W kalinowym lesie 1–2, Warszawa 1965.

stylisticky přizpůsobených nové situaci. Většinou to byly písně, lamentace, žalozpěvy, hymny, epigramatika, včetně epitafů, různé satiricky vyhocené supliky a parafráze náboženských textů, pamflety a paskvily.

O prvoplánovosti a přímočarosti svědčí např. anonymní pamflet *Pochwała XX misjonarzy warszawskich*, který mnišský život kritizuje prostřednictvím ironie:

*Sławni rozumem, Oresta przechodzą,
Surowo żyją, ale w zbytkach brodzą.
Jeszcze ubóstwa bardziej ich cni cnota,
Onej fundament kładą w zbiorze złota.
Na nędznych względni, nie trzeba dowodu,
Alboż to jeden przez nich umarł z głodu?
Rozpusta, przesąd – ich to są przyłbice,
Zuzannę lubią, kieliszki, szklenice.⁷*

Z tvorby lidové i církevní vycházely v té době také oblíbené vojenské a pochodové písně, vzorované na starých písních rytířských. Zajímavými parafrázemi formy modlitby se staly např. dva cykly meditační lyriky⁸ ze sbírky *Pieśni sobie śpiewane* (1776), jež vydala **Konstancja Benisławska** (1747–1806), inspirované mj. Kochanowského *Treny* a španělskými mystiky. Na rozdíl od podobně koncipovaných básní jiných tehdejších autorů však v jejích verších chybí jakákoliv společenská nebo politická aktualizace; jak uvádí Cz. Zgorzelski, zůstaly v metafyzickém ponoru předchozího období.⁹

Prvním autorem, který se pokusil barokně formovanou poezii přizpůsobit požadavkům klasicismu byl **Adam Naruszewicz** (1733–1796). Jeho dílo sebrané roku 1778 do čtyřdílného souboru zahrnovalo zejména žánry tehdy vysoce ceněné – ódu a selanku, ale také bajky, epigramatiku, veršované satirické a překladové práce. Naruszewiczovy selanky formovala jak antická a domácí tradice, tak nové vzory evropské, hlavně pastorálně idylické básně švýcarského básníka Salomona Gessnera.¹⁰ Tyto vlivy se v básnickových selankách vynořují v podobě chvály zemanství, tentokrát autentického, v němž na venkově žijící zeman a jeho lidé jsou partnery. Autor se znovu (pochopitelně jinak než jeho předchůdci, zejména M. Rej) pokoušel vykreslit v konvenci známého žánru portrét *poctivého člověka*. Formální prostotu, zprostředkovaně zasaženou frivolní lidovou poezií, však často prostupují typické dvorské konvence.

Také Naruszewiczovy satirické skladby se vracejí k idylické minulosti, prezentované v kontrastu se stále se zhoršující přítomností. Jsou to básně kompo-

⁷Rozkolísanost genologické terminologie pamflet – paskvil řešila už Skwarczyńska, S.: Nie-dostrzeżony problem podstawowy genologii, in – *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967, podrobně se této tvorbě věnuje dizertační práce Woźnowski, W.: *Pamflet obyczajowy w czasach Stanisława Augusta*, Kraków 1973, z níž je i citovaná ukázka, viz tamtéž, s. 80.

⁸Lyrika tohoto období zasluhuje alespoň malou poznámku. Termín lyrika byl synonymem poezie a tvorba tohoto druhu byla chápána nikoli jako literární druh, ale spíše jako žánr s variabilní vnější formou (žánrů známých).

⁹Zgorzelski, Cz.: *Benisławskiej rozmowa z Bogiem*, in – *Rocznik Humanistyczny* 24/1976, z. 1.

¹⁰Gessner žil v letech 1730–1788 a jeho sbírka vyšla v roce 1762. Představovala nový typ arkadického programu, prezentujícího prostého člověka jako dítě přírody a transformujícího do sentimentalistické polohy biblické motivy.

nované formou monologu nebo zdánlivého dialogu, jejichž tok často přerušují vysvětlující, komentující či aktualizující digrese. Podle A. Aleksandrowicze vycházel autor ze struktur známých v domácí i evropské satíře (Kochanowski, K. Opaliński, Horatius, Boileau), parodické, karikaturní a groteskní prostředky mu sloužily k didakticky orientovanému zesměšnění falešných hodnot.¹¹ Do digresí pronikají mnohé aktuální politické a společenské ozvuky, někdy formou exempla či příslovečného obratu:

*I tyle czucza mamy na ojczyste zgony,
Jak ten, co z teatralnej wychodzi zasłony:
Udawszy bajkę obcą, więcej lzy nie kanie;
W równych względach u niego Polska i Trojanie.
Już dziś nie słychać kotłów i chrapliwej miedzi;
My tańczym, biją w bębny ogromni sąsiedzi.*¹²

Satira jako žánr, který do polské literatury uvedl J. Kochanowski a který už od období baroka stále více svíraly publicistické žánry, dokázala podle mého názoru v průběhu existence vstřebat do své struktury vrstvy dalších žánrových forem (např. kázání, portrétu) a bohatým komickým arsenálem prostřednictvím monologu nebo dialogicky komponovaných obrazů a scének zaujmout čtenáře. Rozvoj periodického tisku a jeho schopnost aktuální informace způsobil, že funkce satiry jako žánru zůstaly vyčerpány, resp. delimitovány do žánrů publicistických. Tam, stejně jako v literatuře umělecké, však došlo k funkčnímu posunu: satira se stala projevem komična v literárních dílech, s působností napříč druhy a žánry.

Posledním vzepětím satiry, právě v klasicistické formě, byly veršované návraty *ad fontes* Ignacy Krasického (1735–1801), který vydal dva cykly satir – první (dvanáct textů) v roce 1779 a druhý (devět textů) v 80. letech 18. století. Stejně jako Naruszewicz i on hledal ve srovnání své současnosti a minulosti utopický obraz předků, ideální portrét poctivého člověka. Vyšel z horatiovského a boileauovského modelu satiry a svým textům dal různorodou vnější formu: kazatelského monologu, dialogu, obrázku, blahopřání, rozpravy, portrétu, přičemž nešlo o formu jednolitou; vrstvy různých žánrů vytvářely zcela nový tvar. Jak podtrhl M. Piszczkowski, básník skládal celek z konkrétních charakteristik (u portrétů často pouze naskicovaných), chápal je však jako univerzální kategorii.¹³ Ten dotvářely literární aluze, zejména transformace a parafráze motivů i textů, např. ze starozákonních žalmů i novozákonních evangelijních příběhů, z děl Cicera i Voltaira. Pro myšlenkové inspirace nahlížel do článků anglického Spectatoru a varšavského Monitoru, při psaní satiry *Świat zepsuty* sáhl po podobném textu francouzském, v satíře *Głupstwo* najdeme kořeny u Erasma Rotterdamského. Důležitý je způsob ztvárnění: jde o parodii, karikaturu a ironii, tu příběhově, jindy komentátorsky postavenou, o křivé zrcadlo nastavené společnosti a konkrétním lidem, jehož obraz skládá pronikavou, didakticky profilovanou diagnózu lidských vad a poklesků, zla a bolestí doby.

¹¹ Aleksandrowicz, A.: *Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza*, Wrocław 1964.

¹² Ze satiry VII, cit. podle Borowy, W.: *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Kraków 1948, s. 99.

¹³ Piszczkowski, M.: *Ignacy Krasicki. Monografia literacka*, Kraków 1975.

Stejně zásadní je pro žánr anonymnost kritiky, což zdůraznil např. Józef Tomasz Pokrzywniak: „Právě ona se stala estetickým postulátem klasicismu, ale postulátem specificky polským. Krasicki neměl totiž oporu ani v klasických antických poetikách, ani v *L'art poétique* N. Boileaua. Naopak: jeho postoj byl vůči zásadám, které tam byly jednoznačně formulovány, v opozici. Stejně jako vůči praktikám satiriků (Horatius, Persius, Juvenalis, Boileau), kteří byli v Polsku bez výhrad pokládáni za autorské vzory. Opíral se však o tradici staropolskou, na niž se osvícenci odvolávali.“¹⁴

Tvarové různorodosti satir si všiml Waclaw Borowy: „Jsou takové, které se skládají ze série obrázků ukazujících různé typy lidí (Zlošť ukryta i jawna). Jiné mají formu rozhovoru. . . [. . .] před námi se promítá řada živých scén, jež spojuje jeden motiv; má však různou podobu: téma satiry je demonstrováno na jedné postavě (jako *Żona modna*), jindy na dvou (jako *Marnotrawstwo*), anebo na více (např. *Życie dworskie*). Najdeme i text, který má tvar ironického blahopřání (*Szczęśliwość filutów*).“¹⁵ A tentýž autor uvedl i příklady různorodosti parodického odstínění – ocitujme Krasického pokusy o parodii tehdejšího filozofického a románového stylu:

*Za nic dawni pisarze, stare księgi fraszki,
Dzieła wieków to płonne u niego igraszki;
Filozof, jednym słowem, i miną i cerą,
Unosi się nad podłgą gminu atmosferą,
Depce miałkość uprzedzeń, a dając, co nie ma,
Stwarza nowy rząd rzeczy i wiary systema.*
(Przestroga młodemu)

*Toś amant, siądz więc na koń, a ujęwszy piękę,
Nowy Roland, głos światu twoją Angelikę,
Ścinaj karty, olbrzemy, smoki, czarownice.
Niech zna każdy, nad twoją iż oblubienicę
Piękniejszej w świecie nie masz. Tak romanse każę.*
(Małżeństwo)¹⁶

Mieczysław Klimowicz zase podtrhl Krasického umění ústrojně do básnického textu zapojit dialog: „K vynikajícím výsledkům satir patří rovněž mistrovské užití dialogu, zřetelné v nejlepších satirách: *Żona modna* a *Pijaństwo*. V heroicko-komických poemách vlastně dialog nenajdeme, v satirách se naopak od počátku objevuje v dokonalém tvaru. Nejednou v jednom verši Krasicki umístil až čtyři výpovědi“:

„Jan?“ – „To oszust.“ „Bartolomiej?“ – „To szuler wierutny.“
„Jędrzej?“ – „Mędrek.“ „Wincenty?“ – „Dziwak bałamutny.“

„Dialogy, rozepsány jako ve scénáři komedie, podtrhují dramatické tempo akce jednotlivých satir.“

¹⁴Pokrzywniak, J. T.: Wstęp, in – Ignacy Krasicki: Satyry i listy, wyd. 2 zmienione, Wrocław 1988, s. III-VI, překlad můj, a také srovnaj s. VIII-XII.

¹⁵Borowy, W.: O poezji polskiej w wieku XVIII, op. cit., s. 129, překlad můj.

¹⁶Tamtéž, s. 130-131.

A k tomuto hodnocení připojil i charakteristiku obecnou: „*Jeho satiry patřily v polské poezii k nejdokonalejším realizacím tohoto žánru; dokázaly, že klasicistické formy je možno využít k osvícenskému způsobu vzdělávání společnosti.*“¹⁷

O podobné pokřivené portréty lidí a zobrazení aktuálních společenských problémů se Krasicki pokusil jinak a v jiném žánru, v tomto případě alegorickým přístupem. Bajky, o něž jde, psal básník celý život a měly vždy čtenářský úspěch. Nejdříve vydal *Bajki i przypowieści* (1779) a posmrtně vyšel v sebraném díle cyklus, který připravil ke konci života, *Bajki nowe* (1802). Přední autory bajek (a Krasicki k nim patřil) nezajímala na tomto starém žánru původnost námětu, zpracovávali motivy obecně známé, které mohly – mistrovsky adaptovány – vypovídat k aktuálním otázkám každé doby; navíc milosrdná rouška alegorie umožnila to, co by v přímé prezentaci nebylo možné. Bajka jako nástroj specifické individuální výpovědi byla pro Krasického žánrem ideálním. Plně dokázala realizovat autorovy moralistní záměry a vrozený didaktický cit a skýtala neomezené možnosti jeho ironickému způsobu pohledu na svět.¹⁸

V 18. století byly módní bajky lafontainovské, plasticky rozpracovávající alegorické portréty lidí, s výpravnou scénérií, s jiskřivým humorem a fantazií, často však rozvleklé, lyricky modelované.¹⁹ Ve sbírce *Bajki i przypowieści* (ve čtyřech částech a dodatku obsahuje 117 textů) Krasicki vyšel naopak z bajek ezopských; dal jim epigramatickou formu, tzn. koncizní tvar, sevřený syžet a pointu, byl (na rozdíl např. od epigramu či frašky) očekávanou a moralistně vyhocenou. V nejlepších číslech sbírky (např. bajky *Dobroczytność*, *Jagnię i wilcy*, *Trzoda* nebo *Wilk i owce*), variujících obecně platné a staletými ověřené pravdy, se mu podařilo na malé ploše přinést aktuální obrázky své *vltčí doby*. Stejně jako v satirách defilují před čtenářem ostře satiricky vyhocené a ironicky nahlížené portréty všech vrstev společnosti, zejména kolem dvora (k další charakteristice stačí vést paralelu se stejně sevřenými a trefnými fraškami J. Kochanowského), jindy jsou to příklady beznaděje a marnosti lidského počínání tváří v tvář hlouposti a zlobě. „*V těchto drobnostech se spojily všechny čtyři základní duchovní postoje osvícenství: postoje intelektuální, empirismus a racionalismus – jako postoj umělecký, rokokó a klasicismus,*“ osvětlil kontext těchto bajek v době J. Kleiner.²⁰

Krasicki věnoval své bajky lidem kolem sebe, těm které nazýval (zřejmě z pohledu své biskupské funkce) svými dětmi, jak o tom svědčí i poslední čtyřverší z dedikační básně sbírky, z níž vyplývá rovněž srovnání bajky s pohádkou:

*Wy, którzy marne przybrawszy postaci,
Baśniami ludzi umiecie współbraci,
Baśniami, które umysł płochy kleci,
Bajki wam niosę posłuchajcie, dzieci.*²¹

Struktura Krasického epigramatických bajek není jednoduší. Samozřejmě, jde o malou literární formu se zvyrazněnými typickými znaky žánru, jimiž jsou:

¹⁷Viz Klimowicz, M.: *Oświecenie*, Warszawa 1998, s. 174, překlad můj.

¹⁸Srovnej Doktor, R.: *Poeta uśmiechnięty. O wyobraźni komicznej Ignacego Krasickiego*, Wrocław 1992.

¹⁹Viz Woźnowski, W.: *Bajka w literaturze polskiego Oświecenia*, Kraków 1974.

²⁰Kleiner, J.: *O Krasickim i o Fredrze dziesięć rozpraw*, Wrocław 1956, srovnej s. 9–27, překlad můj.

²¹Ignacy Krasicki: *Pisma wybrane I*, Warszawa 1954, s. 126.

stručnost, zřetelnost a nekomplikovanost vyprávění. Odlišuje se tak od jiných žánrových forem v polské literatuře pěstovaných (např. bajka situační, sentenční či argumentační), nicméně zároveň se jim některými vrstvami své struktury podobá. Důležitým vodítkem pro strukturální rozbor je autorovo výchozí žánrové označení v titulu sbírky: *bajki a przypowieści*, tzn., že mu šlo o bajky, ale také o podobenství (*parabola*), tedy o žánry v 18. století v Polsku genologicky blízké a frekventované.

J. Trzynadlowski se v souvislosti s užíváním exemplí v bajkách domníval, že „*źródłem pro antropomorfizacji, ale także pro wyraźną koncentrację żanru była paraboliczność*“, která už je „*zakódovaná v samotném označení žanru*“.²² V rozporu s tímto tvrzením je názor J. Krzyżanowského, který paraboliczność klade do protikladu k alegorii: „*V protikladu k vlastní alegorii, tj. k formě zosobnění, allegorezza, čili paraboliczność bajky nebo podobenství, je vlastností druhotnou, nejednou uměle, mechanicky na dané vyprávění naroubovanou. Přitom samotné vyprávění, pokud se odehrává v lidském společenství a vyznačuje se koncizností, nazýváme v poezii epigram, v próze anekdota, facetie, utip*“.²³

Je to tvrzení poněkud zjednodušující, nicméně vystihující podstatu věci: že totiž epigramatická bajka někdy dostane strukturu epigramu, podle mého názoru spíše frašky, jak se také v případě bajek I. Krasického často stává. Pro názornost uvedu dva příklady:

LIS I WILK

*Wpadł lis w jamę, wilk nadszedł, a widząc w złym stanie,
Oświadczył mu żal szczery i politowanie.
„Nie żałuj – lis zawołał – chciej lepiej ratować.“
„Zgrzeszyłeś, bracie lisie, trzeba pokutować.“
I nagroda, i kara zarówno się mierzy:
Kto nikomu nie wierzył, nikt temu nie wierzy.*

WOŁY KRNABRNE

*Miłe złego początki, lecz koniec żaloszny.
Nie chciały w jarzmie chodzić woły podczas wiosny;
W jesieni nie wozily zboża do stodoły;
W zimie chleba nie stało, zjadł gospodarz woły.²⁴*

První báseň je epigramatická bajka, druhá fraška. Ne snad proto, že druhá je, ve srovnání s první, rozměrově menší a v podání syžetu sevřenější. Důležitější jsou odlišné struktury. Nebudu zacházet do zbytečných podrobností, uvedu pouze to hlavní: druhému textu (na rozdíl od prvního) chybí paraboliczność, již je žánr bajky podmíněn. A odlišné jsou i závěry obou básní: první obsahuje ve vyvrcholení pro bajku typické morální poslání, ve druhé tvoří druhou polovinu posledního verše nečekaná a úderná pointa (byť ani ona morální poslání nepostrádá – má je, přihlédnuto ke kontextu celku, v podtextu pointy).

Druhá sbírka *Bajki nowe* (čtyři části a dodatek obsahují 77 textů) má evidentně lafointainovské východisko, i když i v ní se Krasicki vrací k principům

²² Trzynadlowski, J.: *Małe formy literackie*, op. cit., s. 115–116, překlad mňj.

²³ Krzyżanowski, J.: *Nauka o literaturze*, Wrocław 1984, s. 225, překlad mňj.

²⁴ Cit. podle Ignacy Krasicki: *Pisma wybrane I*, op. cit., s. 149 a 162.

ezopským. Přibylo textů delších, vypravěčsky koncipovaných, samozřejmě také filozoficky orientovaných. Více básní je přímo inspirovaných, nebo jde o adaptace (autor zdroj obvykle uvádí v podtitulu, např. Z Lessinga, Z Ezopa, Z La Fontaine'a, Z Fedra, Z Gaya), tedy nikoli o vlastní zpracování obecně známého tématu. Krasicki kladl důraz na vyprávění a tomu podřídil i formální strukturu bajek. Častěji se objevují dialogy či uvozovací věty s výpověďmi postav, variabilnější je také rozměr verše. Zatímco první sbírka je psána převážně třínáctislabičným veršem, druhá více reflektuje inspirační zdroje – užívá mj. pěti až osmislabičný verš, mnohdy kopírující parafrázovanou lidovou předlohu.

Řadu výše jmenovaných prvků obsahuje struktura této bajky:

ZAJĄCZEK

*Już pora miła
Wiosny uschodziła,
Młode gałązki,
Trawki bujały:
Zajączek mały
Cieszył się wiosną.*

Mruczał jednak na trawki, że tak prędko rosną,

Bo dla takiej odmiany

I widzieć nie mógł, i nie był widziany.

Gdy je więc wydeptywał, po łące igrając,

Rzeki stary zając:

„Zetną trawki, ty wzrośniesz i gdy się czas zmieni,

Na to, co w wiosnie pragniesz, zapłaczesz w jesieni.“²⁵

Rovněž ve druhé sbírce Krasického bajek jsou zastoupeny formy epigramatické (např. Podrózny, Słońce, obłoki, ziemia), nicméně tvary vypravěčsky rozvítené jsou v převaze. Rozměrově větší texty (stejně jako satirické poemty, o nichž se zmíním dále) svědčí o tom, že Krasicki si byl dobře vědom směřování doby, pokud jde o vnější formu nesoucí širší epickou linku, rozvinutější syžet (zejména s více motivy, s několika různými ději a časem): sám skvělý publicista tušil, že verš se v tomto případě stává kontraproduktivní.

Stejně jako I. Krasickému, tak i **Stanisławu Trembeckému** (asi 1739–1812) největší slávu přinesly bajky, i když pro vývoj polské literatury mají spíše význam jiná jeho díla (zejména popisná poema *Sofiówka*, o níž se zmíním dále). Bajek napsal pouze jedenáct²⁶ a jde o adaptace dějových bajek La Fontaina. Ovšem – jsou to transpozice posunuté jazykem, formou i drobnými obsahovými změnami do naléhavější a údernější umělecké polohy, díla, která po všech stránkách předčí kvality výchozího originálu. Aktuální problémy promítal zejména do žánrů óda a básnický dopis, jejichž struktury nasycoval publicistickými prvky. Trembecki se stal mistrem klasicistické rétoriky, v příležitostné poezii čelným autorem salonní poezie psané v duchu rokoka.²⁷ Byl typickým dvorským autorem své doby, básníkem, jehož tvorba znamenala nejvyšší uměleckou úroveň,

²⁵ Cit. podle Ignacy Krasicki: *Pisma wybrane I*, op. cit., s. 200.

²⁶ Pouze bajka *Opuchły*, zařazená jako první, je originální; jde vlastně o veršované vyprávění z polských dějin, tvarově přizpůsobené formě bajky.

²⁷ *Srovnaj Rabowicz, E.: Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*, Wrocław 1965.

již tehdy poezie dosáhla, a ovlivnil dvě následující generace básníků, včetně A. Mickiewicze.

Satira a publicistika měly vliv na mnohé autory a ve výsledcích přinášely odlišné pohledy na skutečnost a jisté posuny struktury tehdy pěstovaných žánrů. Např. předčasně zesnulý básník **Tomasz Kajetan Węgierski** (1756–1787) vzbudil pozornost svými jízlivými a útočnými paskvily (jejich epilogy se odehrávaly někdy u soudu), jako byly *Portrety pięciu Elżbiet...* (1882). Hranici mezi satirou a pamflem volně překračoval ve svých satirických básních, s mnoha aluzemi a zašifrovanými klíčovými postavami, které (po zvyku klasicistické literatury) odhaloval v poznámkách v roli editora. Bajky, básnické dopisy, ódy a selanky psal také **Franciszek Zabłocki** (1754–1821); jejich předností bylo hlavně užití hovorového jazyka a dramatických prvků, které prozrazovaly talent příštího význačného polského dramatika.

Rokokově laděné milostné básně, ódy, písňe, selanky i drobné básnické povídky psal autor již zmíněného programového traktátu rokokové poezie Listy o guście **Józef Szymanowski** (1748–1801). V jeho poezii už nenajdeme barokní koncepty, autor naopak mířil k prostotě, i když pod zdánlivě primitivní stylizací se skrývá struktura s rafinovanými prvky virtuozity. V písňové tvorbě, ale rovněž v jiných žánrech, kam melická struktura výrazně pronikala, Szymanowski programově navazoval na staropolskou meliku a lidovou tvorbu. Právě v písňově laděné tvorbě „*se uměl vypovědět naplno. Některé z jeho písní jsou dokonce jakoby dvojnásobnými stylizacemi,*“ vyjádřil se Waclaw Borowy,²⁸ čímž měl na mysli stylizace písní ze 17. století do formy písně staropolské. Jiné dostaly tvar, o němž se osvícenci domnívali, že vyjadřuje ducha lidové tvorby.

Módou podle rousseauovského vzoru se staly v Polsku ódy. Zejména jejich varianta historicko-politická, která se na jistou dobu rozvinula ve specifický proud veršované publicistiky, propagující myšlenky reformního tábora a obsahující mnohdy nepokrytě výrazný panegyrický podtext. Návrat osvícenců ke klasickým žánrům se projevil také zvýšeným zájmem (ten ostatně u básníků kolem dvora nikdy neslábl) o anakreontiku. Autoři (mj. Naruszewicz, Książnin) tento žánr vycizelovali do miniaturního básnického komplimentu, sice aktuálního, nicméně s bohatou výbavou prvků a motivů antických. Jinou variantou byly anakreontsky komponované básně bakchického charakteru. Takto psali někteří autoři svoji milostnou poezii, takto stylizovali melickou tvorbu besední. Přesvědčit se o tom můžeme v básnické tvorbě **Franciszka Bohomolce** (1720–1784), např. v jeho skladbičce *Wieczory na Starym Mieście u konsyliarzystwa Czempirńskich* nebo v populárních písních *Kurdesz nad kurdeszami*²⁹ a *Po szkłanczce do piosneczki* z konce 70. let 18. století, které brzy zlidověly. Typickým básníkem milostného citu, bakchické veselosti a rezonátorem slávy velkého řeckého pěvce Anakreóna se však stal **Franciszek Dionizy Książnin** (1749 nebo 1750–1807).

Jako originální autor se Książnin projevil už ve své sbírce *Bajki niektóre Ezopa w guście de La Fontaine, ile możności tłumaczone* (1776), které propo-

²⁸ Viz Borowy, W.: O poezji polskiej wieku XVIII, op. cit., s. 279–281, překlad můj.

²⁹ Jen připomenou, že šlo o návaznost na staropolský žánr veselé společensko-besední písně, již dal Bohomolec formu písně o devíti slokách, přičemž u každé zachoval tradiční refrén: Kurdesz, kurdesz nad kurdeszami.

jily východiska a možnosti bajek z obou zdrojů a přizpůsobily je době. Nebyly však jen překlady, jak naznačuje titul, nýbrž osobitými adaptacemi, z nichž některé „originalitou zpracování a plasticitou stylu si nezadají s přebásněními Trembeckého“, tvrdí M. Klimowicz a dodává:

„Bajky Lis i kozieł a Żaby o króla proszące vzbudily pozornost Mickiewicze a zanechaly výrazné stopy v jeho parafrázích stejných témat. [...] Poměrně značnou podobnost mezi přístupem Trembeckého a Książnina můžeme postřehnout dokonce i v námětu alegorických bajek o prvním dělení polského státu (Trembeckého Opuchły a Książnina Orzeł biały i trzy orły czarne).“³⁰

Typickým anakreontským pěvcem se stal Książnin v milostných básních, které sebral do dvoudílné sbírky o deseti částech *Erotyki* (1779). Navázal na podobně orientovanou poezii Horatia a Catulla, z domácích autorů pak na J. A. Morsztyna, Samuela Twardowského ze Skrzyzny a Sz. Zimorowice a do šesté části zahrnul také překlady a adaptace Anakreónových básní. Na rozdíl od prostoty veršů např. Szymanowského nebo Karpiňského znamená jeho poezie podle mého mínění doslova přival nápadů a virtuózní košatosti, vězících stále ještě v barokní rétorice a naplno otevírajících rokokovou zdobnost, samozřejmě na pozadí rozsáhlého instrumentária antického odkazu. Teprve později změnil Książnin formální strukturu svých básní, opustil barokní koncepty a mytologií prosycenou ornamentálností a novými verši signalizoval cestu k výrazové prostotě – viz jeho sbírku *Wiersze* (1783).³¹

2 Duma a selanka jako inspirace pro romantiky

Potřebu prostoty výrazu v polské poezii si uvědomil hned na počátku své literární kariéry Franciszek Karpiński (1741–1825), když odmítl zastaralé kompoziční postupy a zbanalizované metaforické konstrukce, přičemž antická východiska nenegoval, ale v duchu své teorie sentimentální poezie podtrhl jejich pocitovost. Už ve své první sbírce *Zabawki wierszem i przykłady obyczajne* (1780) se vrátil k tradiční selance v duchu staropolské tradice, inspirován však novou francouzskou bukolickou poezií. Selanka (idyla) jako žánr prožívala od 70. let 18. století v západoevropských literaturách krizi (na rozdíl od Polska, kde došlo k další renezanci žánru). Různé vrstvy struktury selanky, ať rokokově nebo didakticky laděné (v duchu dobového sentimentalismu) začaly pronikat také do formálních struktur jiných děl: především do libret komických oper a do popisné poemy (viz dále).³²

Karpiński své selanky komponoval na výchozí struktuře tradiční idyly, v níž posílil lyrické, melicky nasycené vrstvy, ale rovněž vrstvy elegické a jiné, jejichž původ můžeme vystopovat v paraliterárních žánrech, především v lidové lyrice. V souhrnné sbírce *Dzieła wierszem i prozą 1–4* (1806) najdeme ještě klasicistně-rokokovou selanku Laura i Filon, ale také už příklady nově (osvícensky) pojaté lyriky, mj. Do Justyny. Tęskność na wiosnę, s reflexí založenou na komponování paralelních obrazů a se strukturou lidové písně, podobnou té, jíž se vyznačovaly

³⁰ Cit. podle Klimowicz, M.: *Oświecenie*, op. cit., s. 341, překlad můj.

³¹ Książnin do ní zařadil asi dvacet přepracovaných milostných básní, trojdílný básnický cyklus Krotofilie i miłostki a elegickou poemu Żale Orfeusza nad Eurydyką.

³² Srovnej názory v monografii Sobola, R.: Franciszek Karpiński, Warszawa 1987.

v šestislabičných čtyřverších psané krakoviaky, jejichž sbírky byly v 18. století populární.

Melodičností Karpiňského selanek, které měly převážně melickou strukturu (doslova předurčenou ke zpěvu), se zabýval mj. M. Klimowicz: „*Vidět je to zejména v populární bukolické skladbě Laura i Filon, která nápadně připomíná operní formu. Jestliže monolog Laury označíme jako ekvivalent árie, potom následný rozhovor obou milenců je vlastně hudebním duetem, zkomponovaným podle zásady paralelismu rozvíjených motivů. Karpiňski při tom využil čtyřverší se střídavým rýmem abab, charakteristické pro lyriku 18. století, již později převzal Mickiewicz v Baladách a romancích.*“³³

Zájem Karpiňského o lidovou poezii je patrný také v jeho písňové tvorbě, ať jde o písně milostné, vlastenecké nebo vojenské (pochodové). Významným básnickovým počinem v této oblasti bylo vydání „zpěvníku pro lid“ *Pieśni nabożne* (1792), který obsahuje jeho adaptace známých písní (snažil se je očistit od ne odborných zásahů různých upravovatelů v minulosti), např. píseň *Kiedy ranne wstają zorze* či koledu *Bóg się rodzi*, ale také parafráze žalmů. I do těchto skladeb pronikají změny, které autor nastolil ve své autobiografické elegii *Powrót z Warszawy na wieś* (1784): deziluze z života na magnátském dvoře Czartoryských se projevují formální jednoduchostí, typickou pro folklórní kompozice. Např. v básni *Pieśń mazurska* zcela chybí typická struktura selanky a šestislabičný verš dostal formu lidového popěvku:

*Dla hożej swojej żony
Maciek wypędzony.
Porzucił dom, stodoły,
Uciekł prawie goły.
Widziałem mało potym.
Jagnę w czepcu złotym.
Przy karcznie na uciesze
Podkówkami krzesze.*³⁴

V písní *Marsz dla żołnierzy* Karpiňski podobně využil zpěvnosti a pravidelnosti rytmu v sedmislabičném verši, *Pieśń dziada sokalskiego* w kordonie cesarskim se vrací ke struktuře selské lamentace a žebrácké písně, báseň *O narodzeniu Pańskim* vychází z lidové koledy, do jejíž struktury autor přenáší (často prostřednictvím antitezí) prvky středověké náboženské lyriky, ale rovněž teologického traktátu a homiletického textu.

Pro dokreslení ocitují dvě počáteční (z pěti) osmiverší původně koledy *O narodzeniu Pańskim*, v nichž zaujmou hlavně vršení protikladů a refrén z liturgické modlitby:

*Bóg się rodzi, moc truchleje,
Pan niebiosów obnażony;
Ogień krzepnie, blask ciemnieje,
Ma granice Nieskończony.*

³³Klimowicz, M.: *Oświecenie*, op. cit., s. 390, překlad můj.

³⁴Cit. podle Libera, Zd.: *Poezja polska XVIII wieku*, Warszawa 1976, s. 335.

*Wzgardzony – okryty chwałą,
 Śmiertelny – Król nad wiekami! . . .
 A Słowo Ciałem się stało
 I mieszkało między nami.
 Cóż, Niebo, masz nad ziemiany?
 Bóg porzucił szczęście twoje,
 Wszedł między lud ukochany,
 Dzieląc z nim trudy i znoje.
 Niemało cierpiał, niemało,
 Żeśmy byli winni sami.
 A Słowo Ciałem się stało
 I mieszkało między nami.³⁵*

Myslím si, že zvláštní místo z hlediska genologické typologie zaujímá v básnické tvorbě Karpińskiego báseň *Duma Lukierdy, czyli Luidgardy*.³⁶ Výsledek své rekonstrukce písně označil básník – *duma*. Nešlo však o staropolskou lamentační dumu, která byla žánrem oslavujícím hrdinské činy padlých rytířů. Karpiński vytvořil novou formální strukturu, jejíž základ je melický – na jedné straně inspirovaný lidovou písní (dokládá to čtyřveršový osmislabičný refrén skladby), na druhé straně vycházející z vrstev tzv. Ossianových písní (1760).³⁷ A. Mickiewicz ve svých přednáškách o slovanských literaturách v Paříži označil skladbu jako první baladu. Domnívám se, že ještě nešlo o baladu, nýbrž o přechodnou žánrovou formu k baladě mířící; protože se *duma* v polské literatuře na čas ustálila, je možno hovořit o specifickém polském žánru, který baladickou strukturu předznamenával a zároveň byl signálem pro nový postoj básníků k odkazu národní historie a k odlišné exploataci polského folklóru než bylo zvykem dosud.

Odlišná struktura dумы od struktury Karpińskiego písní bude patrná z ukázky básně *Duma Lukierdy, czyli Luidgardy* (jde o čtvrtou ze šesti slok):

*Czego btyszczysz, złoto marne?
 Wszystko w oczach moich marne:
 Ten lud przede mną schylony,
 I te Przemysława trony.
 Obejrzyj się meżu twardy!
 Jeden uśmiech, a mniej wzgardy
 Wróci szczęściu postać własną,
 Da wszystkimu barwę jasną.
 Powieście, wiatry, od wschodu!
 Z wami do mojego rodu
 Poślę skargę, obciążoną
 Miłością moją skrzywdzoną.³⁸*

³⁵ Cit. z téhož zdroje, s. 337.

³⁶ Vyšla ve sbírce Zabawki wierszem i prozą (1782). Autor motivicky čerpal z Bielského kroniky, z příběhu o velkopolském knížeti a později polském králi Přemyslu II. a jeho první ženě Luidgardě, která byla neplodná a proto ji nechal udusit.

³⁷ Karpiński se s touto skladbou seznámil u Czartoryských ve francouzském překladu a sám ji také překládal. Úryvky zveřejnil ve svém již zmíněném literárněteoretickém traktátu *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782).

³⁸ Cit. podle Libera, Zd.: *Poezja polska XVIII wieku*, op. cit., s. 325–326.

Pokud jde o žánr duma, na úsilí Fr. Karpińskiego v jistém smyslu navázal **Julian Ursyn Niemcewicz** (1758–1841). Tomu šlo především o tematické hledisko, jak jsem upozornil výše. Chtěl vyzdvihnout pro Polsko důležité momenty národní historie. Z těchto pohnutek vznikla nová žánrová varianta – *historická duma*. Niemcewicz nejdříve ve své snaze o apologizaci dějin napsal skladby *Duma o Żółkiewskim* (1786), *Duma o Stefanie Potockim* (1788) a *Duma o kniazii Michale Glińskim* (vyšla až 1803), aby později tutéž žánrovou variantu využil ve sbírce *Śpiewy historyczne* (1816). Zatímco Karpiński šel cestou rekonstrukce melického materiálu lidového původu (ať skutečného nebo – v případě podvržené Macphensonovy poemy – domnělého), Niemcewicz si za žánrové podloží svých dum vzal *rytířskou rapsodii*.³⁹ Přímým inspiračním popudem byla skladba anglického básníka Johna Smitha Gaula z roku 1780 (potvrdil to M. Szykowski a po něm další autoři), přičemž „formální terén“ si vyzkoušel už v básni *Do Józefa Szymanowskiego. Opis podróży na Podole 1782* (vznikla 1783), v níž nechybějí ani zárodky nově se formující popisné poemy. *Duma o Żółkiewskim* přinesla do polské poezie první signály příští romantické krajiny (měsíční noc, zrezavělá přilbice, echa dávných bojů), *Duma o Stefanie Potockim* přímo postavu barda-lyrníka, ale také milostný motiv a v něm už romanticky viděnou postavu milenky plačící nad rytířovým hrobem.

Rytířsky laděné *Śpiewy historyczne* měly poněkud jiný výchozí půdorys než dříve vzniklé soliterní skladby. Historické dumy chtěly melicko-baladickou formou vyprávět o udatných činech velkých postav polských dějin, historické zpěvy se měly stát populárním zpěvníkem každého Poláka, tedy písněmi s výrazným zacílením didaktickým, básnickou ilustrací a popularizací historie.⁴⁰ Niemcewicz, jak tvrdil A. Mickiewicz ve své obraně básníkovy díla před výpady J. Czeczota, byl sice někdy nedbalý, ale vždycky přinesl něco uchvacujícího a originálního. *Śpiewy historyczne*, jakkoli populární a s chutí zpívané hlavně mladými, bohužel nedosáhly umělecké úrovně tvorby Niemcewiczových velkých současníků. Přesto si myslím, že z hlediska posunu žánrového spektra polské literatury i ve smyslu jejich sice alegoricky prezentované, nicméně jasné výzvy k boji národa se zbraní v ruce splnily svou historickou úlohu.

K povzbuzení národního sebevědomí sloužily rovněž písně z období Kościuszкова povstání, vycházející z reality života, s aktuálním obsahem. Kopírovaly žánrovou strukturu staropolských vzorů i předloh lidových, samozřejmě převážně sentimentálně transponovanou. Někdy dostaly tvar vojenského pochodu, jindy písně-budíčku či rytmického lidového popěvku (např. krakoviaku). K tomu melickému proudu se váží malé literární formy satirické, zejména hádanky, dumy komponované po vzoru žebráckých balad, epigramy a epitafy (jakoby na hroby zrádců), často vykreslující s pronikavým satirickým pohledem portréty tehdy známých postav.

Typickým pro tuto převážně anonymní tvorbu je epitaf zrádci Piotru Ożarskému, velkému korunnímu hejtmanovi z období barské konfederace:

³⁹Tím se do jisté míry, ne zcela, pouze tematicky, vrátil k někdejší dumě staropolské, která však měla jinou formální strukturu.

⁴⁰Srovnej Witkowski, M.: W kręgu „Śpiewów historycznych“ Niemcewicza, Poznań 1979.

NAGROBEK TEMUŽ

*Tu leży Hetman Wielki, podobno ostatni,
Co braci do moskiewskiej zawsze wpędzał matni.
Kraj sprzedał. Szubienicą został nagrodzony
Zdradca wierutny Litwy, równie i Korony.
Znał dobrze, co jest zdrada, a wszelako zdradzał,
Źle w wojsku rozporządzał, w senacie doradzał.
Obcych rubli przyjaciel wszystko miał sprzedażne,
Teraz wisząc poznawa, jak są ruble ważne.⁴¹*

„*Tyto píšně,*“ shrnul jejich význam Zdisław Libera, „*były przewodci boji, pomáhaly wítězit nad nepřitelem, navazovaly na různé epizody konfederálního hnutí. Velice si jich vážili romantičtí básníci, především Mickiewicz, který v nich viděl projev věštecké poezie, nasycené duchem lásky k vlasti.*“⁴² V této souvislosti bych rád udělal alespoň jednu poznámku o vojenských písních, které vznikaly později, v souvislosti s formováním se polských vojenských jednotek v zahraničí před Napoleonovým východním tažením, nicméně plnily stejné úkoly, jako ty z období barské konfederace. Jde např. o sbírku *Pieśni dla żołnierzy Wojsk Polskich* (1809), jejímž autorem byl rotmistr v haličsko-francouzském pluku **Hiacynt Jabłoński** (zemřel před 1824). Byly to verše mající propagandistický ráz a uvedeny byly jakousi ódou, jejímž hrdinou byl „otec“ polských legionářů, kníže Józef Poniatowski.

Tendence, rozvíjející se v druhé polovině 18. století v opozici vůči osvícenskému klasicismu, se v polské poezii shrnují pod pojem sentimentalismus. V rozporu např. s klasifikací stejného literárního směru ve Francii, kde se hovoří o preromantismu. Tento termín však polská literární věda vyhradila období od prvního desetiletí 19. století, i když preromantické projevy lze vystopovat už od osmdesátých let století předchozího (mj. viz výše zmíněné analýzy děl F. Karpińskiego či J. U. Niemcewicze).⁴³ O některých signálech romantického přístupu jsem se zmínil, mj. o příkladu tzv. Ossianových písní, které vybízely k návratu k národním tradicím ve vlastních dějinách, tedy k nově viděnému vlastenectví. Tato tendence, již provázelo ztvárnění jinak chápaných pocitů člověka ztraceného v labyrintu dějin, ostatně vyzařovala i z jiných děl západoevropských literatur, např. z již zmíněných selanek (idyl) švýcarského básníka Salomona Gessnera, z románů anglického prozaika Samuela Richardsona, z děl francouzského filozofa a spisovatele Jeana Jacquese Rouseaua či německého básníka Johana Wolfganga Goetha. Pro polské autory inspirace vrácením se k arkadickému mýtu, poezii trubadurů a rytířským románům znamenala i návrat k vlastním tradicím středověku, ale především nové rozlety.

Klasicistickými rezidui, i když psanými už v období preromantismu, jsou ódy, které v rozpětí zhruba desetiletí vytvořil pod dojmem Napoleonových tažení **Kajetan Koźmian** (1771–1856), autor vysloveně protiromantický a protimickiewiczovsky zaměřený, i když právě jeho ódy měly, podle mého názoru,

⁴¹ Cit. podle Libera, Zd.: *Poezja polska XVIII wieku*, op. cit., s. 434.

⁴² Libera, Zd.: *Poezja czasów Stanisława Augusta*, in – *Poezja polska XVIII wieku*, op. cit., s. 38, překlad můj.

⁴³ Viz Kostkiewiczowa, T.: *Sentimentalizm*, in – *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia, Warszawa 1979.

do jisté míry vliv na proměnu struktury některých žánrů v období romantismu. Rozměrově se pohybovaly na rozhraní malé a velké literární formy, s inklinací k poemě.

Z postupně vydávaných textů K. Koźmiana vznikl úctyhodný cyklus: *Oda na wojnę w roku 1800, ukonczoną batalią pod Marengo* (1800), *Oda na zawieszenie orłów francuskich w Lublinie* (1809), *Oda na pokój w roku 1809* (1809), *Oda na pożar Moskwy* (1812) a *Oda na upadek dumnego* (1813). Formání struktura těchto básní už nepřipomínala klasickou ódu pindarovskou či horatiovskou. Byly to melické skladby přednášené básníkem-věštcem s nebyvalým entuziasmem (tedy stále projev *furor poeticus*), snažící se – byť rozfázovány – dospět k monumentálnímu tvaru, jaký později nacházíme u některých romantických poem.⁴⁴ Nebudu se na tomto místě zabývat obsahovou stránkou Koźmianových děl, ostatně mnohdy (nejen z hlediska historických faktů) zmatenou, jenom upozorním na protikladné vidění Napoleona u Koźmiana a romantiků. Koźmian dospěl od apoteózy geniálního vojevůdce k obrazu Napoleona poraženého, spíše vzbouřence, zatímco romantici v něm viděli ideální vzor pro národní povstání.

V souvislosti s programovou rozpravou *O klasyczności i romantyczności, tudzież o duchu poezji polskiej* (1818), kterou napsal Kazimierz Brodziński (1791–1835) a jež proponovala koexistenci klasicistních a romantických prvků v literatuře, se dostaly do popředí otázky polského národního charakteru a slovanských mýtů. Ty byly vždy spojeny s venkovskou krajinou a s rolnictvím. Literatura reflexe o vztazích člověka s přírodou ztvárňovala už od antiky, zejména prostřednictvím *idylly*. Sociologické a historické problémy žánru vložil Brodziński ve skice *O idylli pod względem moralnym* (1823) a sám se ve své tvorbě snažil žánr nově uchopit.

Polští autoři z hlediska genologické systematiky rozlišují v idylické tvorbě K. Brodzińskiego různé varianty žánru. Většinou hovoří o *městské selance* (např. báseň *Staś i Helena*, 1821) a o *šlechtické selance* (mj. nedokončená skladba *Dwór w Lipinach*, asi 1824).⁴⁵ Oslavují na jedné straně život měšťanů a vůbec lidí z města, prostých, ještě nedotčených jeho „zhoubným vlivem“, na druhé straně vychvalují život šlechtice-zemana, který zůstal prototypem kontinuatora národní tradice. Existuje však ještě třetí varianta, která se nedá nahlížet pouze z tematického pohledu; je třeba se podívat i na formální strukturu těchto idylických děl a pominout se nedá ani morálně-estetické hledisko, které autor v pomyslné množině mezilidských vztahů mezi vypjatými fenomény idyla – život často zdůrazňoval.

Katalyzátorem při vzniku už ne pouze varianty, nýbrž nové žánrové formy selanky, která navazovala na tvar, jak jej v minulosti vyprofilovali Szymonowic a Zimorowicové, ale zároveň se od něj výrazně lišila, se stala dvě díla vydaná počátkem 19. století. Prvním byla reedice antologie (první vydání 1770) idylické tvorby polských autorů do 18. století *Sielanki polskie z różnych pisarzy zebrane* (1805), druhým pak sbírka Brodzińskiego přítele Wincentyho Reklewského (1786–1812) *Pienia wiejskie* (1811). Jestliže první publikace měla pro Brodzińskiego spíše orientační význam, druhá svou formální strukturou jeho

⁴⁴Srovnej Kostkiewiczowa, T.: Miejsce ody w poezji polskiego Oświecenia, in – Studia z teorii a historii poezji (red. M. Głowiński), Wrocław 1967.

⁴⁵Viz mj. Witkowska, A.: Kazimierz Brodziński, Warszawa 1968.

selanky skutečně ovlivnila a básník některé prvky ve své tvorbě s úspěchem použil.

Reklewského strukturální východisko a Brodzińskiego výsledný tvar posunuly klasickou idylu více k realitě života, jak o tom svědčí skladba *Wiesław* (1820). Např. Alina Witkowska ji řadí mezi vesnické selanky, Ryszard Przybylski pro ni vytváří blíže nepojmenovanou kategorii, která je v opozici vůči selance staropolské (není to selanka realistická, zdůrazňuje!).⁴⁶ Sám básník ve své skici o idyle hovořil o zobrazení vztahu člověka ke světu, v němž je při minimálních požadavcích možno dospět k životní rovnováze.⁴⁷ Brodzińskiego novou žánrovou formu jsem označil jako *preromantická selanka*, i když někteří autoři, pokud ji pojmenovali (včetně encyklopedického díla *Literatura polska*) hovoří o národní selance, což je – podle mého názoru – pouze zužující hledisko orientující se jen na obsahovou stránku. Ve struktuře preromantické selanky jsou sice prvky antického i staropolského žánru, samozřejmě při uplatnění typického klasicistického přístupu, nicméně autor stavěl na zcela jiném půdorysu a syžet, zbaavený tradičních bukolických konvencí, zasadil (jako Reklewski) do jiného rámce – historické realie prezentoval v konkrétním čase a ve zvoleném regionálním prostředí. Básník, který svou selanku nazval vyprávěním, v podstatě dospěl k formě společenského obrázku, v jehož struktuře mají místo živý a detailní popis života v rámci různých lidových obřadů a zvyků, malé literární i paraliterární formy, mj. píseň, přísloví atd., najdeme v nich také ozvuky skladby *Pieśń świętojańska o Sobótce* J. Kochanowského, ale i realizaci nikoli zanedbatelné epické linie.

Preromantická selanka u pojetí K. Brodzińskiego se podle mého názoru stala žánrovou formou, již dokázali využít romantičtí básníci. Stylizovaný autentismus lidové tvorby se stal prototypem způsobu adaptace folklóru do nově se tvarující romantické balady, kompoziční přístup při ztvárnění historických reálií v rámci epicky vedené linie do jisté míry ovlivnil způsob rozvíjení syžetu v romantické poemě. Tím pro selanku skončilo v polské literatuře postavení oblíbeného a frekventovaného žánru a její primární poslání zaniklo. Pokud se později selanka objeví, jde spíše o využití tradiční formy ke konfrontaci reality (nově proponovaný tvar) a ideálu (selanka), nebo o navození idylického obrazu minulosti (např. k posílení vlasteneckého citění), případně selankového ladění v milostné poezii, sekundárně pak jako prostředku idealizace skutečnosti (viz tzv. budovatelská poezie v 50. letech 20. století).

3 Vývoj veršované epiky

Vývoj, kterým procházely žánry malých literárních forem, se nevyhnul ani literárním formám velkým. Do značné míry se snažily postihnout zobrazení situací a motivů, v nichž epická struktura a syžet byly prioritní. Docházelo k paradoxu: s prohlubujícím se úpadkem kultury a jalováním obsahové stránky děl se zdokonalovala jejich formální struktura. Ať se tyto změny (adaptace žánrů

⁴⁶Srovnej Przybylski, R.: *Klasycyzm i sentymentalizm po trzecim rozbiorze (1795–1830)* a Witkowska, A.: *Romantyzm*, in – oba: *Romantyzm*, Warszawa 1998.

⁴⁷Brodziński vycházel z myšlenek J. P. Richtera, obsažených v jeho knize *Vorschule der Aesthetik* (1804), který charakterizoval idylu jako žánr, jenž by měl lidi učít správnému postoji k životu.

známých na nové podmínky, ale také jejich dekompozice, která vedla ke vzniku nových žánrových forem) uskutečňovaly na půdorysu tradiční poemy, barokní satiry nebo cyklu vyprávění, mířily jinam, než se „pohybovaly“ někdejší epeje i populární četba – veršované povídky nebo romány.

Ovšem – to, co v období osvícenského klasicismu a sentimentalismu vyvedlo žánrový systém polské literatury (naplňující se v rámci vymezeného kulturně-estetického okruhu) ze strnulosti klasických poetik a konvencí, to jej zároveň postavilo na práh logických zlomů. Tyto prudké změny je možno tušit už ve zmíněném programu rokokové poezie Listy o gušcie Józefa Szymanowského, jehož nejdůležitějším postulátem bylo *odmítnutí všech pravidel a příkladů*. Szymanowski správně předpokládal mechanismus, který se stal od zlomových dekompozicí A. Mickiewicze samozřejmostí (a uplatňuje se dodnes) – daný konkrétní obsah si vynucuje z něj vyplývající formu a naopak; přičemž nejdříve, tvrdil Szymanowski, musí vzniknout dílo a teprve na jeho základě se mohou formulovat obecné normy.

Vraťme se však do doby před prvním velkým zlomem, kdy formální kvas epiky podléhal hned několika důrazným tlakům. Autoři velkých veršových forem se snažili do umělecké literatury (chápáno diachronně) vrátit to, co kdysi vyšlo z hrdinských eposů a stalo se podstatou populární literatury (pojmově opět bráno z dnešního hlediska). Úkoly satiry přebírala próza psaná publicistika (v celé šíři jejích žánrů) a velice záhy se projevila zpětná vazba tohoto pochodu: publicistické žánry se podílely na dekompozici žánrů velkých veršových forem, takže už v romantismu se literatura ocitla před zásadním dilematem, který se neustále vracel po celou dobu existence písemnictví, i když ne vždy tak naléhavě – příběh ano (je žádaný a na jeho kompozici stále více participuje fiktivní složka, tedy *fiction* na úkor *non-fiction*), ale jak vnějškově vyjádřený: veršem, nebo prózou?

I velcí autoři to řešili různě. Ignacy Krasicki to zkusil (vůbec ne alibisticky, nýbrž veden citem pro dějinný vývoj) obojím způsobem – prózou i veršem. O jeho próze se zmíním v další kapitole. Jak se jeho adaptační kompozice, nedílně spojená s částečně dekompozičními praktikami, projevila v epické poezii, k tomu mohou posloužit alespoň letmé pohledy na některé jeho poemy. Krasicki začal nejdříve v oblasti, pro niž autoři v prostoru malých veršových forem užívali satiry (jak jsem se o tom zmínil v předchozí části), tzn. použil žánru (z celku vybudovaného žánrového spektra polské literatury), který začal tvarově stagnovat a postupně byl nahrazen formou jinou. Rozhodl se pro formu *heroicko-komické poemy* a pro námět, jenž měl v osvětenství, od doby první (nám známé) parodie Homérovoy skladby Ílias, jíž se stala Batrachomyomachá, komický zvířecí epos o válce žab s myšmi, za sebou už mnohostrannou evoluci. Populární heroicko-komická poema se v různých žánrových formách a variantách vynořovala téměř v každém období vývoje evropských literatur (i polské). Na pozadí prezentace velkých námětů volili autoři zpracování jednak prostřednictvím travestie, jednak kompozici originální (takto postupoval Krasicki), která pro parodii užívala její mnohé prvky a postupy.

Krasicki měl k dispozici tradici jak starých překladů (např. Batrachomyomachia, albo Żabomyisia wojna Pawła Zatorského, 1588, nebo Spitamegeronmachia Jana Achacyho Kmity, 1595), tak původních evropských děl antickým

skvostem inspirovaných (mj. La secchia rapita, 1622, A. Tassoniho či The Dunciad, 1714, A. Popeho). Jeho *Myszeidos pieśni X* (1775), skladba zkomponovaná klasickými oktávami a rozdělená na deset písní, námětově vycházela jak z dávné skladby antické, tak z vyprávění o králi Popelovi, kterého sežraly myši, z kroniky Wincentyho Kadlubka, a obsahovala nejednu literární aluzi, sloužící však k alegorizaci aktuálního podtextu. Na rozdíl od antického vzoru Krasicki do děje kromě zvířat uvedl i lidi a posílil dobrodružnost syžetu.

Každou píseň básník otevřel čtenáři adresovanou invokací, nebo k tématu se vztahující sentencí (její inspirace rytířským eposem Zuřivý Roland L. Ariosta je zcela evidentní). Vypovídací hodnotu expoziční oktávky může dosvědčit ukázka začátku šesté písně:

*Nie ten szczęśliwy, kto jest wywyższony
I w pożądanej buja obfitości,
Pogląda z góry, widzi z każdej strony
Podłych czcicielów swojej wspaniałości,
Lecz ten, co w dole, że upośledziony,
Życzy mu spadku bez żadnej litości.
Niechże Fortunie dziwactwo przypadnie,
Im wyżej latał, tym ciężej upadnie.*⁴⁸

Jednotlivé oktávky komponoval básník jako sekvence, které v dynamické akci skládají zamýšlený celek, pro něž prvky fabule jsou pouze inspirujícími momenty, takže pokud užil nějaký digresivní text (např. hymnus Święta miłości...), nepůsobí retardačně. Pro Krasického bylo důležité vyprávění, ale ne takové, jaké praktikovali jeho domácí předchůdci, rozvleklé a často nudné. Pro svoji parodicky a humorně zaměřenou výpověď vycizeloval koncizní tvar, podobný tomu, jaký později uplatnil při kompozici epigramatických bajek (viz předchozí část), jak to může dokumentovat šesté osmiverší z téže písně:

*Jęknęła baba zostając w ciemności,
Nie wie, jak dalszą podróż dyrygować.
Szuka przyczyny tej nieszczęśliwości:
„Musiał latarnią ktoś – rzecze – zepsować.“
Nie wiedząc, że w niej książkę myszów gości:
„Na cóż ją dalej mam daremnie chować?
Niech się o skały rozbije i zetrze“ –
Rzekła... W tym punkcie puszcza na powietrze.*⁴⁹

Takto propracované oktávky složil do celku, obsahujícího popis, monology a přímé řeči, který v dynamicky vedeném ději nepostrádá dramatické napětí. Bohužel, výsledek autorova debutu zůstal do jisté míry v rovině záměrů; výsledné dílo je totiž málo plastické, postavy jsou začasto schematické a připomínají trhavě vedené loutky, i když básníkovo ironické vidění osudu člověka k plnokrevnému zobrazení vytvářelo dobré podmínky.⁵⁰ Přesto se stalo vážným

⁴⁸Cit. podle Ignacy Krasicki: Pisma wybrane I, op. cit., s. 32–33.

⁴⁹Ignacy Krasicki: Pisma wybrane I, op. cit., s. 34.

⁵⁰Srovnej např. názory Golański, Z.: Ignacy Krasicki, Warszawa 1979.

pokusem o dekompozici struktury tradičního eposu a v další rovině i k hledání jiného výrazu, než jaký byl k dispozici ze staropolské literatury, držené navíc v sarmatských konvencích.

Poněkud lépe se Krasickému vedlo v dalších heroicko-komických poemách, v nichž uplatnil stejnou formální strategii, i když homérovsky iniciované boje a půtky se tentokrát odehrávají mezi řeholníky karmelitánského a dominikánského kláštera. Satiricky a parodicky vyhocená poema o šesti písních *Monachomachia czyli wojna mnichów* (anonymně 1778) mířila přesně nejenom do vlastních církevních řad, ale stala se přeneseně sžíravou kritikou celé, zastaralou a zvolna se rozpadající ideologii se řídicí společnosti. I když měl básník před očima nejen jeden cizí vzor (Boileau, Gresset) a některé nápady a motivy z nich převzal, jde o dílo autorsky původní.⁵¹ Celek je opět složen z oktavových sekvencí, které dynamickým střihem rychle „nasvícených“ scén vytvářejí dojem dramatického kaleidoskopu (znovu bez dialogů!), na jehož konci humor „zamrzá na rtech“.

Jako ukázkou sevřené kompozice a dramatického napětí v textu může posloužit dvanáctá oktáva posledního, šestého zpěvu:

*Wchodzą już w same progi refektarza,
Skąd Mars zajadły Minerwę wypędził;
Rajmund w tym czasie trzonkiem od lichtarza
Jeszcze się bronił. Doktor próżno zrzędził;
„Przestańcie bitwy!“ – krzyczy i powtarza.
Wrzask wszystkich zgłuszył, wrzach twarze wywędził.
Jeszcze się reszta krzepi, bez oręża,
Gaudenty gromi, Gaudenty zwycięża.⁵²*

Prozrazení identity anonymního tvůrce a pobouření církevní i světské hierarchie vedla autora k napsání palinodicky zaměřeného pokračování původní skladby, ke kompozici heroicko-komické poemý *Antymonachomachia* (1780). Autor v ní na stejném půdorysu, stejnými prostředky, v identickém počtu písní a za asistence stejných postav odvolal, ale nesouhlasil a naopak satirické ostří a parodické vidění ještě více prohloubil. Podle mého mínění tím degradoval skutečnost dvojnásobně – užitím žánru a ještě palinodickým postupem. Obecně vzato: byla to zároveň degradace velké veršované epiky i žánru, který měl oslavovat velké činy velkých postav – hrdinského eposu.

Přesto Krasicki nevěřil a podnikl pokus, který měl dokázat, že hrdinský epos není ani v osvětlené době anachronismem. Bohužel, výsledek skladby *Wojna chocimska* (1780), o památné bitvě s Turky, nesplnil jeho očekávání. Básník, založením ironik a skvělý parodista, v hrdinském zpěvu, který měl v až mytické rovině oslavit hrdinské vlastenecké činy a vytvořit portréty *pocitivých lidí* národní minulosti, zcela zklamal, takže výsledek vzbuzuje spíše nezamýšlený komický efekt. I to byl jeden z důvodů, proč další portrét pocitivého člověka a zpodobení kontrastu mezi ideálním a reálným světem (po úspěchu románu o panu Doświadczyńském, 1778), založil na prozaické výpovědi (román o panu Podstolim, 1784 – viz další kapitola).

⁵¹Viz Kubacki, W.: „Monachomachia“ przed sądem potomności, Warszawa 1951.

⁵²Cit. tamtéž, s. 91–92.

K tradicím eposu se různými přístupy vraceli i jiní autoři. **Franciszek Dionizy Kniaźnin** např. po smrti své ženy napsal elegickou poemu *Żale Orfeusza nad Eurydyką* (vyšla ve sbírce *Wiersze*, 1783). Poema i básně z cyklu obsaženého ve sbírce sice kontinuují tematický konzervatismus, formálně však znamenají výrazný zlom v básnickově dosavadní tvorbě: ústup od přetrvávajících barokních konceptů a ornamentální přebujelosti rokokových a sentimentálních manýr a příklon k přirozenosti výrazu a tvarové prostotě.⁵³

Na Krasického navázal, ale v důsledku šel osobitou cestou **Jakub Jasiński** (1761–1794), autor ne příliš rozsáhlého básnického díla, z něhož např. přetrvala zlidovělá píseň *Jaś i Zosia*, s incipitem *Chciało się Zosi jagódek*. Pro vývoj polské epiky však mají význam dvě jeho delší skladby komponované na půdorysu heroicko-komické poemy *Sprzeczki* (1819) a nedokončená *Ciańcia*.⁵⁴ První obsahově i formálně vychází z Krasického *Monachomachie* – jde o spor fary s klášterem prezentovaný v šesti písních podobnými versologickými prostředky, s výváženou komickou parodií situace, místy však přecházející do až jízlivé satiry. „*Tok wyprávění se často přerušuje ne vždy opodstatněnými (z hlediska čistoty kompozice) digresemi na různá témata: historická, osobní, satiricko-reflexivní, frivolní, erotická, literární atp.*“, charakterizoval poemu M. Klimowicz, který zároveň uvádí literárními historiky často citovaný úryvek jedné z digresí ze závěrečné šesti písně:

*Noc był a jasna, księżyc pogodny
 Tkustymi pyski śmiał się do ziemi,
 Za nim gwiazd świetnych orszak swobodny
 Błyszczał na przemian wdzięki drobnemi.
 On pożyczaną dumny ozdoba,
 Jak ów elegant w sukni zastawnej,
 Cały świat wielki napelnił sobą,
 Był grzeczny, ładny, śmieszny, zabawny,
 I zdał się kontent mówić do siebie:
 „Ja tylko jeden świecę na niebie“.⁵⁵*

Domnívám se, že Jasiński využil při kompozici své skladby mnoha prvků Krasického heroicko-komické poemy a některých postupů uplatňovaných v anglických románech v 18. století (např. úloha vševědoucího vypravěče), vrátil se i k antickým, tzv. menippejským básním, tedy k básním v próze – v nich však prozaické části nahrazoval slokami (u Krasického jde o pravidelné oktávy) s různým počtem veršů o nestejném metru. Digrese, o něž se nesměle pokoušel Krasicki v poemě *Myszeidos* píseň X, Jasiński učinil důležitým kompozičním prvkem a konstituoval tak – v polské literatuře jako první – *digresní poemu*, již potom k dokonalosti dovedl ve skladbě *Beniowski J. Słowacki*.⁵⁶

Koncem 18. století psali někteří autoři i skladby rozměrově větší, např. **anonym**: *Antoni Strzelbicki, kat krakowski*, epicko-satirická poema ve stylu tehdejších románů, **Kazimierz Kossakowski**: *Czarownicy*, pamflet na Ústavu

⁵³Srovnej Kostkiewiczowa, T.: *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971.

⁵⁴Viz také Zachmacz, Z. M.: *Jakub Jasiński, general i poeta. Nad biografią i tekstami*, Warszawa 1995.

⁵⁵Podle Klimowicz, M.: *Oświecenie*, op. cit., s. 472, překlad můj.

⁵⁶Viz Libera, Z.: *Jakub Jasiński, poeta-jakobin*, in – *Wiek oświecony*, Warszawa 1986.

3. května, nebo **Franciszek Jaxa Makulski**: *Sejmiki*. Tvarově zajímavým jevem tohoto období byly rovněž tzv. selské poemy (např. **anonym**: *Dafnis w Łazienkach*, **Celestyn Czaplic**: *Na Solec*, **Kajetan Skrzetuski**: *Mokotów*, **Antoni Kossakowski**: *Do [...] Adama Czartoryskiego [...] ułomek wierszów opisujących obraz życia wiejskiego*). V jejich struktuře mě zaujaly vrstvy tradiční selanky, ale zároveň na scénu přicházející popisné poemy – zobrazovaly slavnosti na magnátských dvorech, na nichž se šlechtici stylizovali do rolí pastýřů, nymf a sedláků, a popisovaly paláce a k nim přiléhající zahrady.

Žánrová forma *popisné poemy* se v polské literatuře objevuje asi v polovině 18. století a její počátky jsou spojeny se jménem **Elżbiety Drużbacké** (kolem 1698–1765), autorky lyrických básní i veršovaných románů, které do veršů převáděly syžety známé z tehdy populární četby (mj. *Fabula o księżęciu Adolfie* či *Historia chrześcijańska księżny Elefantyny*). První polskou popisnou poemou, která vyšla ze struktury antických didaktických děl, mj. Vergiliových, ale absorbovala už klasicistické formy pěstované v západoevropských literaturách (např. v dílech německého básníka B. J. Brockese nebo ve skladbě anglického básníka Jamese Thomsona *The Seasons*) a svou formou se lišila od běžné, tzv. topografické poezie, byla skladba *Opisanie czterech części roku* (vyšla ve sbírce *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i świątowych*, 1752).⁵⁷

Drużbacka otevírá svoji poemu invokací ateistovi, formovanou hymnicky, a čtvero ročních období popisuje z hlediska zemana, s častými antickými a mytologickými aluzemi. Různé přírodní jevy antropomorfuje, zbavuje se zbytečné barokní mystické zátěže a ozdobnosti a míří k prostému výrazu, blízkému hovorové řeči a v některých verších lidové poezii. Pro podporu těchto soudů jsem vybral úryvek z první části skladby věnované jaru:

*O! złoty wieku w postaci dziecinnej,
Wiosno wesola! toć się pięknie śmiejesz.
Wszystko twej ujdzie płochości niewinnej,
Czy chłodem dmuchasz, czyli ciepłem grzejesz;
Wolność jak dziecku dla swojej zabawki,
Dziś urodzone straszyc śniegiem trawki.
Przecie choć straszysz, nie uczynisz szkody,
Ni skrzepłem zimnem, ni przykrem gorącym:
Przyjemna pora, czas miły, czas młody
Ma swą umowę z powietrzem i słońcem,
Wie kiedy zagrzać, wie kiedy ochłodzić,
Ma sposób starość orzeźwić, odmłodzić.⁵⁸*

„*Opisanie czterech części roku*,” napsal o poemě Waclaw Borowy, „*otevřeně náboženským entuziasmem, vděčné citově kontemplačními momenty, se však postupně stává souhrnem reflexí typu: Kto butów nie ma, kozucha nie włoży. [...] Podobných úvah je mnoho i ve velkých veršovaných románech Drużbacké.*“⁵⁹

⁵⁷Studii této skladbě (zazněla na kongresu slavistů v Praze) věnoval Kneip, H.: Die Überwindung der Kunstform des Barock in der polnischen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Eine Studie zu Elżbieta Drużbackas „Opisanie czterech części roku“, in – Sonderdruck aus „Slavistische Studien“ zum VI. internationalen Slavistenkongress in Prag 1968, München 1968.

⁵⁸Cit. podle Libera, Zd.: Poezja polska XVIII wieku, op. cit., s. 97.

⁵⁹Borowy, S.: O poezji polskiej w wieku XVIII, op. cit., s. 31, překlad můj.

Jeho názor můžeme doplnit hodnocením Zd. Libery: „*Poezii Drużbacké proniká náboženský duch, který charakterizuje nejenom poemy zobrazující životy svatých, ale objevuje se i v básních moralistních a v dílech věnovaných popisu přírody. Jiným rysem jejich prací je erotičnost, jež poznamenává cit básničky pro milostné motivy. Kromě scén a obrazů vycházejících z konvenční symboliky v nich nacházíme pokusy, jak je oživit. Dokonce i tam, kde vystupují postavy převzaté z mytologie, snaží se Drużbacka vytvořit původní obraz, prodchnutý originalitou.*“⁶⁰

Na pozadí soudobé topografické poezie, která měla didaktický charakter a reflektovala i filozofické názory autora, popisnou poemu pro polskou literaturu důsledně vyprofiloval Stanisław Trembecki. Znal domácí i evropskou produkci, díla, v nichž jako rámcová konstrukce sloužil obraz procházky dvou či více osob kolem řeky, lesem, údolím či parkem, zejména pak tematickou variantu popisné poemy – poemu o zahradách. V Polsku nejznámější z těchto skladeb, *Les jardins*, ou *L'art d'embellir les paysages* (1782) francouzského básníka J. Dellila, přeložil jako *Ogrody* (1783) F. Karpiński. Trembecki se nejprve pokusil o idylickou skladbu s názvem *Powązki. Idylle* (vznikla 1774, tisk 1802), v níž v kontrastu město – venkov popsal své dojmy básníka-chodce putujícího krajinou a sídlem Izabely Czartoryské u Varšavy. Prostotu rezidence v souladu s přírodou však básník zobrazil vycizelovanými verši plnými nápadů, v detailech překvapivých formálních konstrukcí a filozofických úvah. Jinou variantou, která vedla k osvícenské popisné poemě, byla tzv. vesnická poema *Polanka* (vznikla 1779, tisk 1806), která však spíše než na popis kladla důraz na didaktickou stránku díla a stala se obrazem pronikání nové doby na venkov (osvobození rolníků od roboty na panství St. Poniatowského).

Plnokrevnou popisnou poemou se stala až skladba *Sofiówka w sposobie topograficznym opisana wierszem* (1806), jež vznikla na ukrajinském panství Szczęsného Potockého, který na počest své třetí ženy Žofie nechal vybudovat zahradu podle dobové evropské módy.⁶¹ Autorovi přinesla slávu doma i v zahraničí⁶² a chválu básníka, který si jeho tvorby velice vážil a který při kompozici svých poem mnohých prvků skladby využil (včetně aluzí a přímých citátů v Panu Tadeáši), Adama Mickiewicze. Poema má obvyklý rámeček procházky zahradou a hlavním nástrojem básníka je popis, do nějž formou řady digresí pronikají tematicky různě zaměřená vyprávění, v nichž se pod antickou symbolikou a mýty skrývají na pozadí historie aktuální prvky:

*Wielki monarcha, losy dany nam szczęsnemi,
Sकिनieniem zdolny ruszać część największą ziemi,
Nie dość, że swym poddanym stałe zrzędza gody,
Państwo to nigdy szerszej nie miało swobody;
Wszystko pod jego berłem może nam się godzić
Prócz tylko sobie samym i stanowi szkodzić.*

⁶⁰Libera, Z.: *Poezja czasów saskich*, in – *týž: Poezja polska XVIII wieku*, op. cit., s. 13–14, překlad můj.

⁶¹Skladbě se věnoval Przybylski, R.: *Rozpacz libertyna*, in – *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.

⁶²V roce 1806, v době konání tzv. vídeňského kongresu, vyšlo výpravné vydání souběžně s překladem do francouzštiny, k vydání z roku 1822 (ve Vilně) napsal komentář A. Mickiewicz.

*Nie dość, że doskonali Marsowe rzemiosło,
Które imię Rosyi między gwiazdy wniosło;
Któryż dziś lud i których silna królów ręka
Naszych nie pragnie sprzyjań, gniewów się nie lęka?*⁶³

„Ve srovnání s tvorbou minulých let představuje tato poema všechny vlastnosti stylu autora Powązek, vyznačuje se však větším chladem a viditelným otupením volnomyšlenkářského ostří,“ zhodnotil skladbu M. Klimowicz.⁶⁴ Jistě, ale podle mého názoru jsou v ní také části, z nichž přímo vyzařuje už romantická atmosféra:

*Przy lewej stronie drogi, od swych siostr osobna,
Wisząca grozi skała, Leukacie podobna,
Na której, gdy ich miłość niewzajemna pali,
Lekarstwa długiej męce amanci szukali:
Po wzdychaniach ostatnich, w krótkim ciała rzucie,
Żalu, gryzot, boleści pozbywają czucie.*⁶⁵

Každopádně popisná poema Sofiówka patří k vrcholným dílům Trembeckého a k předním skladbám svého druhu v Evropě.⁶⁶ Powązki, Polanka a Sofiówka, to jsou etapy tvorby básníka, kterými inspiroval svoje pokračovatele. „Nejsou to však pouze popisné poemty ve stylu ve Francii tehdy módního Dellila, ale poemty obsahující v sobě prvky didaktismu a filozofické reflexe. Ostatně – tento didaktismus nebil do očí, básník jej předával diskrétně,“ zhodnotil nejenom literární přínos Trembeckého díla v širším kontextu Zd. Libera.⁶⁷

Z předchozích úvah je zřejmé, že ve druhé polovině 18. století se s nástupem nové generace spisovatelů charakter polského osvícenství měnil. Zvyšoval se tlak proti osvícenskému diktátu objektivitu, rozumové a formální kázně a nápodoby přírody a v umění se do popředí dostávaly tvořivá originalita, hra imaginace a tvůrčí aktivita. V preromantické fázi vznikla v Polsku koncepce moderního šlechticko-měšťanského národa a v literatuře se objevil jako hrdina obyčejný člověk – sedlák. Úpadek státu koncem tohoto období pak znamenal i konec programu „království rozumu“ a přímý vpád romantického myšlení a romantických prvků do literatury.

Tak jako v Evropě od Velké francouzské revoluce (1792), tak i v Polsku (tam po zániku státu a rozdělení území do tří záborů o to víc) se začaly projevovat konflikty mezi jedincem a společností a pocity rozčarování. Proto tvůrci zkoušeli tak dychtivě idealizovat minulost, vracet se ke kořenům křesťanství a k mystice, unikat do exotiky a fantazie a vyzdvihoval princip lásky jako nejmocnější sílu. Tíživá situace národa vedla ke vzniku mesianismu, který měl Polsko vidět ve vůdčí roli mezi slovanskými národy v boji proti jejich utlačovatelům.

⁶³Cit. podle Stanisław Trembecki: Pisma wszystkie II, Warszawa 1953, s. 17–18. – Za pozornost stojí Trembeckého rýmy, jimž je vyhrazen speciální slovník: Słownik rymów (red. H. Turska), Toruń 1961.

⁶⁴Klimowicz, M.: Oświecenie, op. cit., s. 210, překlad můj.

⁶⁵Stanisław Trembecki: Pisma wszystkie II, op. cit., s. 11.

⁶⁶Srovnej také Nasilowska, A.: Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego, Wrocław 1990.

⁶⁷Cit. podle Libera, Z.: Poezja czasów saskich, in – týž: Poezja polska XVIII wieku, op. cit., s. 47, překlad můj.

Polské literatuře patronovali autoři a myslitelé angličtí a němečtí, projevil se i programový návrat k tradicím vlastní minulosti, zejména k lidové tvorbě, výrazně se proměňovala obsahová a formální stránka literárních žánrů. V této proměně, v níž dosud převládala kompozice básnických žánrových forem, začal první výrazný zlom, výrazná dekompozice, spojená hlavně s tvorbou Adama Mickiewicze, po níž se už poezie nikdy nevrátila do hranic daných dosavadním žánrovým systémem. Naopak, se zpozděním téměř dvou set let, začala kompozice prozaických, zejména románových forem.