

Štěpán, Ludvík

Romantické útoky na poezii

In: Štěpán, Ludvík. *Hledání tvaru : vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. [215]-254

ISBN 8021032936

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123405>

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 šestá

Romantické útoky na poezii



Słowacki ve skladbě *Król Duch* usiloval o „čistou formu“, tedy o strukturu, která stavěla na zkušenostech „tassovského“ epického proudu ryze individuálního vyprávění, v němž vypravěč je roven autorskému subjektu a zároveň hlavnímu hrdinovi-duchovnímu vůdci národa, aby dospěl ke struktuře „mono-epopeje“, jak ji nazval C. K. Norwid...

[*Słowacki - mědirytina Jamese Hopwooda podle kresby
Józefa Kurowského*]

1 Návaznost na domácí i cizí tradice

Při sledování evoluce básnických žánrů v rámci žánrového systému polské literatury bylo zřejmé, že už v době polského osvícenství docházelo v poezii k postupnému oslabování hlavní funkce žánru – signalizace literárního charakteru výpovědi, která informovala čtenáře, co může od textu očekávat a jak jej zařadit. A právě tehdy se uskutečnil až masový posun charakteru a funkce žánrů prostřednictvím prolínání vrstev různých žánrů, ale také vlivem pamfletů, paskvilů a různých typů travestií (např. básně J. U. Niemcewicze či Franciszka Salezy Jezieského). Jejich autoři do značné míry přispěli k další dekompozici už tak narušeného žánrového systému právě minimalizací oné signalizační funkce žánrů. Současně docházelo k eliminaci rétorických schémat, což ve svých důsledcích vedlo ke stírání hranic mezi žánry a k náznakům o podobný proces v rámci literárních druhů (např. v lyrice Adama Naruszewicze).

Domnívám se tedy, že období polského osvícenství bylo pro poezii (próza procházela naopak etapou etablování žánrů a diferenciací žánrových forem, typů a variant) sice obdobím v jistém smyslu stabilizace struktury žánrů, současně však (v důsledku dekompozičních tlaků v preromantické fázi) dobou úpadku jejich významu. Tzn. že dekompozice žánrového systému (započatá nepříliš viditelně v renezanci souběžně s jeho kompozicí) dále pokračovala a vztah básníka k žánru nebyl z hlediska modelu komunikační situace klasicistický, nýbrž výrazně protiklasicistický.¹

Romantičtí básníci v procesu, který začal v období osvícenství, pokračovali. Pro ně už neplatilo, aby to, co vyznačili v podtitulu svého díla (mám na mysli žánrové označení), naplňovali v souladu s danými normami a ctili předem vytyčené území žánru. Naopak: žánrová terminologie ztratila závazný charakter a stala se v průběhu komunikace spíše hrou. A dohlédneme-li dál – pro básníky v období tzv. polské avantgardy a tvůrce pozdější – zcela prázdným pojmem. Proces, který v průběhu evolučních změn v dekompozici žánrového systému někteří osvícenští autoři nastartovali, dovedli romantici do konce; do značné míry se o to zasloužil **Adam Mickiewicz** (1798–1855). On i další básníci naplňovali tvrzení, které později formuloval H. Markiewicz, že otázka žánru se stala pro romantiky a autory pozdějších generací problémem vedlejším, který překážel jejich tvůrčímu záměru, takže skutečná typologická, resp. genologická klasifikace (ne

¹Pro tyto a další poznámky vycházím mj. ze své studie *Žánrové spektrum tvorby Adama Mickiewicze – zdroje, formování a vliv na další generace*, in – Adam Mickiewicz. Texty a kontexty, Olomouc 1999.

např. ta signalizovaná autorem v podtitulu práce) je často až dílem interpretace literárního vědce.²

Diachronní pohled na texty Adama Mickiewicze, jednoho z největších básníků romantismu a polské literatury vůbec, mě v souvislosti s rostoucím tlakem na žánrový systém donutil k podrobnějšímu zamyšlení nad spektrem žánrů básníkovy díla; pochopitelně v kontextu typologické různosti děl jeho předchůdců, současníků a tvůrců pozdějších generací.

Mickiewicz vycházel z tvorby generace předchozí; o tom jsem se zmínil nejdnou v kapitole čtvrté a o těchto zdrojích hovořil často i sám autor. Jeho dílo mělo podstatný, výrazný a dodnes jasně čitelný vliv na jeho současníky, následovníky i naše současníky. K až magickému ovlivnění se hlásí většina polských autorů a tento jev se stal fenoménem polské postromantické i postmodernistické literatury.

Zdroje a formační činitele pojetí žánrů a žánrových forem v Mickiewiczově díle a vyznažování takto vytvořené struktury žánrového systému na autory jiné, na příslušníky někdy už časově vzdálených generací, můžeme diachronně sledovat obtížněji; nejsou tak čitelné a viditelné. Vyžaduje to nejdříve uvědomit si podstatná východiska. Těmi jsou:

1. inspirační momenty, které vytvářely žánrový systém Mickiewiczova díla;
2. proces formování alespoň základních žánrů jeho díla a autorova cesta k pojetí básně jako intertextu;
3. vliv typicky mickiewiczovských žánrů na obdobné žánry v dílech jeho současníků a následujících generací.

Inspirační východiska Mickiewiczovy tvorby byla prvním činitelem, který formoval básníkův přístup k dodržování, resp. nedodržování zásad platných pro jednotlivé žánry. Mickiewicz se dostatečně orientoval v tvorbě předních osvícenských autorů (nejen osvícenských a nejen polských, ale rovněž evropských); ne vše, co deklarovala tato generace, jako příslušník generace nastupující, a tedy programově v opozici k předchůdcům, však negoval. Rád bych si všiml alespoň několika příkladů inspiračních zdrojů mladého romantického básníka, jak je můžeme zaznamenat při analýze žánrů, na jejichž půdorysu Mickiewicz nejčastěji formoval svoje texty; ať už šlo o malé, nebo velké veršové formy.

Prvním žánrem, který básník transformoval a dekompozičním postupem proměnil, byla **balada**. Ta prodělala v evropských literaturách dlouhý vývoj od keltské lidové písně, přes formování v Anglii a Skotsku, přeměnu provensálské lyrické písně na již formálně vyhraněný žánr ve Francii a Itálii a později na analogický žánr v Německu. V této podobě se balada (hlavně díky adaptacím J. U. Niemcewicze) dostala v 18. století do Polska, kde ji ovlivnila epická varianta jiného žánru – **dumy**. A byl to Niemcewicz, kdo podle vzoru Fr. Karpiňského dal epicky orientované dumě historický obsah tak, aby zobrazovala světlé stránky národních dějin, ale formálně místo rekonstrukce lidové písně (podle vzoru skotských tzv. Ossianových písní, jak bylo tehdy zvykem) spíše navázal na rytířské rapsodie (viz kapitola čtvrtá).

²Viz Markiewicz, H.: Spory genologiczne, in – *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, nr. 59, *Prace Historycznoliterackie*, z. 5/1963.

Mickiewiczovská romantická balada by však nevznikla bez působení ještě jiného žánru, jehož vývoj sahá až k antické tradici idyl – **selanky**. V 70. letech 18. stol. prožíval tento idylický žánr nejen v Polsku, ale také v Evropě krizi. Znovu jej pro polskou literaturu vzkřísil až Franciszek Karpiński,³ který nenavázal na dosud praktikované bukolické vzory, ani na rokokové či sentimentálně didaktické formy (viz kapitola čtvrtá). Při rekonstrukci žánru použil jako výchozího půdorysu domácích folklorních skladeb, z nichž dekompozičním postupem eliminoval rétorické prvky a zbytečné stylistické ozdoby. Takto dovedl selanku k výrazové čistotě a prostotě lyrické výpovědi.⁴ Nově také formuloval vztah lyrického podmětu k zobrazovanému světu, ve shodě se svými teoretickými formulacemi estetických a filozofických axiomů sentimentalismu.⁵ A právě takto formovaná selanka se stala jedním ze zdrojů Mickiewiczových balad, a jak vyplývá z dalších poznámek, nejen balad. Pochopitelně – u Mickiewiczze zbavená zejména sentimentalismu.

V cyklu *Ballady i romanse*⁶ Mickiewicz navzdory klasifikaci dosavadního genologického kodexu dokázal syntetizovat epické, lyrické i dramatické prvky a uplatnit tak jeden ze základních postulátů romantismu – nedělitelnost básnického světa, a dokonale podkopat klasicistickou estetiku. Což se stalo jednou z prvotních příčin odporu klasicistů k tomuto dílu. Úryvek z romance *Świtezianka* dokumentuje způsob, jak Mickiewicz vedl epickou linii básně:

*Chłpiec przykleknął, chwycił w dłoń piasku,
Piekielne wzywał potęgi,
Klął się przy świętym księżycu blasku...
Lecz czy dochowa przysięgi?
– „Dochowaj, strzelcze, to moja rada:
Bo kto przysięgę naruszy,
Ach, biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy!“ –
To mówiąc, dziewczka więcej nie czeka,
Wieniec włożyła na skronie,
I pożegnawszy strzelca zdaleka,
Na zwykłe uchodzi błonie.⁷*

Básník nově prezentoval „*dramata, v nichž tkvěla lidová morálka oděná do fantastiky. To v polské poezii před Mickiewiczem nebylo*“, charakterizoval proměnu přístupu A. Mickiewiczze k poezii Adam Ważyk. A předložil k zamyšlení,

³Mickiewicz v rozhovoru s Fr. Malewským o hledání nových literárních forem pro romantické autory se vyjádřil: „Nenapsal bych balady, kdyby nebylo Karpińského a Niemcewicze...“ – viz Adama Mickiewiczza dzieła wszystkie, XVI, s. 50, překlad můj.

⁴Jak píše M. Klimowicz, tyto tendence se uplatnily v sedmdesátých letech také „v prostotě árií, duet a recitativů cizích i polských komických oper“. – Viz Klimowicz, M.: *Literatura Oświecenia*, Warszawa 1990, s. 117, překlad můj. Je zajímavé, že i některé komické opery té doby nesou v podtitulu termín selanka – viz např. druhou verzi komické opery Fr. D. Książnina (vydanou v roce 1828) *Trzy gody. Sielanka w 5 aktach*.

⁵Šlo o teoretické úvahy *O wymowie w prozie albo w wierszu*, 1782.

⁶Cykklus *Ballady i romanse* vznikl v letech 1819–21 a vyšel v první knize veršů *Poezje* tom I, Wilno 1822.

⁷Verše 41–52, cit. podle Adam Mickiewicz: *Poezje* (red. J. Kallenbach), Wrocław 1949, s. 61–62.

zda básníkovi nebyl blízký, ale zároveň stejně tak vzdálený, jiný autor selanek – Szymon Szymonowicz, který „*literárně přetvářel motivy nejenom ze života drobné šlechty, ale i sedláků, uváděl do literatury kouzla a lidové pověry, vesnické písničky, přísloví a pořekadla.*“⁸ Myslím si, že měl k takovému tvrzení dobré důvody, neboť Mickiewicz považoval Szymonowicovu selanku *Żeńcy* za nejlepší a nejnárodnější báseň své doby.

Také sonet byl jednou z malých veršových forem, která upoutala Mickiewiczovu pozornost. Už proto, že to byla forma klasická a v minulosti sehrála v polské literatuře významnou roli v aplikaci lyrického monologu. V různých variantách žánr do polské literatury uvedli J. Kochanowski (na základě italských a francouzských vzorů) a M. Sęp Szarzyński (ten své variantě dal nábožensko-filozofický obsah). Po rozkvetu v baroku (J. A. Morsztyn – erotická varianta, St. Grabowiecki – nábožensko-filozofická varianta) v 18. století však žánr málem zanikl (v Polsku i v Evropě).

Inspirační zdroje *Krymských sonetů* a *Oděských sonetů*⁹ jsou odlišné. U veršů z cesty po Krymu převzal Mickiewicz klasickou formu italského sonetu, ale zároveň chtěl navázat na kompoziční prvky klasicistických variant (popisné a cestopisné) žánru jiného – **poemy**. Právě to vzbudilo bouřlivou polemiku mezi klasicisty a romantiky,¹⁰ stejně jako smělý erotický obsah a reflexe básníkova vztahu k několika partnerkám v *Oděských sonetech*; pro ně Mickiewicz sáhl k formám, které dal italské humanistické literatuře Francesco Petrarca.

Jako příklad mohu uvést jeden ze sonetů, v nichž Mickiewicz buď jméno své milenky zatajil, nebo v titulu básně použil iniciály – D. D.:

DO . . .

*Patrzysz mi w oczy, wzdychasz; zgubna twa prostota!
 Łękać się jadu, który w oczach żmii płonie;
 Uciekaj, nim cię oddech zatruty owionie,
 Jeśli nie chcesz kląć reszty twojego żywota!
 Szczerłość, jeszcze mi jedna pozostała cnota;
 Wiedz, że niegodny ogień zapalasz w mym łonie;
 Lecz umiem żyć samotny, i po cóż przy zgonie
 Ma się wikłać w me losy niewinna istota?
 Lubię rozkosz, lecz zwodzić nadto jestem dumny;
 Tyś dziecko, mnie namiętne przepaliły bole,
 Tyś szczęśliwa, twe miejsce w biesiadników kole,
 Moje, gdzie są przeszłości cmentarze i trumny.
 Młody bluszczu, zielone obwijaj topole,
 Zostaw cierniom grobowe otaczać kolumny!*¹¹

U výchozích zdrojů *Krymských sonetů* zůstává v rovině hypotéz inspirace některými osvícenskými memoáry 18. století, zejména Jana Kiliňského a Karola

⁸ Ważyk, A.: Mickiewicz i wersyfikacja narodowa, Warszawa 1951, s. 70–71, překlad můj.

⁹ Celek Sonety krymskie tvoří cyklus osmnácti sonetů, sonetový cyklus Sonety odeskie (někdy také nazývané Sonety erotyczne) obsahuje dvaadvacet básní. Oba cykly vznikaly v letech 1825–26 a také společně vyšly v Moskvě v roce 1826.

¹⁰ Viz Mickiewiczův pamflet O krytykach i recenzentach warszawskich z roku 1828.

¹¹ Cit. podle Adam Mickiewicz: Wybór drobnych utworów, Warszawa 1948, s. 33.

Lubicze Chojeckého, o nichž Mickiewicz s uznáním mluvil ve svých přednáškách ze slovanských literatur na pařížské univerzitě.¹² Pro stylizace v *Oděských sonetech* sahal básník k formám sentimentálně-petrarkovským, byronovským, ale rovněž hedonisticko-salónovým a satiricko-pamfletovým, tedy k celé škále prostředků, jichž s úspěchem užívali přední osvícenští autoři.

Hovořit o zdrojích, které stály za velkými veršovými formami Adama Mickiewicze, znamená vrátit se znovu k žánrovým specifikám nejlepších děl básníků polského osvícenství a k minulosti polské literatury a k jejím vzorům vůbec.

Podstatnou inspirací pro Mickiewicze zřejmě byla žánrová forma **popisné poemy**, která se v polovině 18. století stala v Evropě velice oblíbenou. Navazovala na Vergiliový zpěvy o rolnictví, sadařství, vinařství, chovu dobytka a včelařství, tedy na didaktický epos *Georgica*, a podle tehdejší poetiky patřila k tzv. topografické poezii.¹³ Mladý Mickiewicz z autorů osvěcenských poem obdivoval zejména Stanisława Trembeckého (viz kapitola čtvrtá). Právě mistrovské zvládnutí formy v jeho skladbě *Sofiówka* bylo jedním z inspirativních momentů pro Mickiewicze jako autora velkých veršových forem.

Další nepochybnou inspirací byl žánr, o němž jsem se už zmínil a který do značné míry ovlivnil specifickou dramatickou formu – komickou operu. Šlo o **selanku** a v případě Mickiewiczovy inspirace o jejím užití Fr. Karpińským, který v libretech komických oper taktó dokázal eliminovat z textu tehdy ještě všudypřítomnou rétoriku a dodat áriím, duetům i recitativům sevřenost a prostotu. I touto cestou Mickiewicz šel. Pro ilustraci si stačí uvědomit, že *Pan Tadeusz* měla být žánrově původně také selanka.

Inspiračních zdrojů Mickiewiczových velkých veršových forem bylo početně víc. Např. u skladby *Grażyna*, která nese podtitul *powieść litewska*, je zcela evidentní propojení byronovské techniky s epickými konvencemi, jaké nacházíme u Homéra, T. Tassa, L. Ariosta, Voltaira či Ch. M. Wielanda. Je to poema v ještě nevykrystalizovaném tvaru, do značné míry podléhající konvencím klasicistického románu. Při komponování např. skladby *Pan Tadeusz* se básník vracel až k formálním stránkám Homérových eposů, z nichž se v polské renezanzi vyvozovala terminologie *poemat heroiczny* či *długi poemat*. Inspiraci nacházel rovněž v žánrových formách, jako byly **historický román** (W. Scott), **básnická povídka** či **román ve verších** (G. G. Byron), již zmíněná **klasicistická popisná poema** (J. Dellile, St. Trembecki) nebo **měšťanská idyla** (J. W. Goethe).

¹²Šlo o práce Kiliński, J.: *Pamiętniki a Chojecki, K. L.: Pamięć dzieł polskich i niepomysłny sukces Polaków*, ve druhém vydání *Polak konfederat przez Moskwę na Syberię zaprowadzony*. O prvních memoárech se Mickiewicz vyjádřil, že obsahují „nesmírně zajímavé podrobnosti“ z autorova života a že „se v nich odráží věrný obraz jeho duše“ (viz – Mickiewicz, A.: *Literatura słowiańska*, in – *Dziela*, t. X, Warszawa 1955, s. 232, překlad můj).

¹³Pro osvětlení: Byla to ztvárnění „přirodních obrazů“, tedy popisů různých krajín, zahrad a čtvero ročních období, měla didaktický charakter a dokumentovala filozofické postoje autora. Rámcovým kompozičním prvem byly procházky údolím, lesem, parkem, kolem řeky atd. Záznam těchto procházek byl často přerušován nejrůznějšími digresemi. Specifickou variantou popisné poemy se staly poemy o zahradách, jak je psal např. francouzský básník J. Dellille, pod jehož vlivem vytvořil ve své době věhlasnou poemu *Sofiówka* polský básník St. Trembecki. K vydání *Sofiówki*, které vyšlo ve Vilně v roce 1822, napsal Mickiewicz komentář a některé verše této poemy přenesl téměř beze změn do své práce *Pan Tadeusz*.

V polské literatuře našel básník mnoho podnětů v dílech Ignacy Krasického. Snad už ve formě jediného osvícenského **hrdinského eposu-poemě**, byť umělecky nevydařeného, *Wojna chocimska* (bližší viz kapitola čtvrtá), v němž se jeho autor vracel k mýtu Rejova *poctivého člověka*. Ale zcela jistě v žánru, který klasicistické poetiky neuznávaly a v němž Krasicki hledal pozitivního hrdinu, v prózou psaném **románu**. Mickiewiczovi se pro úplně nové pojetí poem hodil ne jeden kompoziční prvek románů *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* a *Pan Podstoli* – satirické, společenské a dobrodružné uchopení tématu, zajímavá syntéza robinsonády a utopie a především pro kompozici romantické poem důležitá zkušenosti při výstavbě románu s výraznými rysy tradičního traktátu i s vrstvami charakteristickými pro reportáže.¹⁴

Na výstavbě dialogů Mickiewiczových poem je patrný i vliv dramatika Juliana Ursyna Niemcewicze. Ten ve své dramatické práci *Powrót posła*, první polské osvícenské politické komedii, stejně jako často Mickiewicz ve skladbě *Dziady*, plně nerozvinul dramatický konflikt a spíše nechal plynout (nebo je konfrontoval) „*dialogy postaw pronášející svoje pravdy a názory*“.¹⁵ Nemalej vliv na básnickovy poem měly všechny progresivní prvky celého žánrového spektra osvícenské satiry, např. bajky, pamfletu, paskvilu atd.

2 Počátky rozpadu tradičního žánrového systému

Tvorba Adama Mickiewicze je typickou ukázkou vzepření se romantického autora proti dosud platným axiomům klasicistické poetiky a svěrací kazajce žánrového systému, který z ní vyvěral. Mickiewicz byl i v tomto směru výjimečnou osobností, nebyl však sám. Ostatní romantičtí velikáni (Słowacki, Krasiński, Norwid) i autoři historicky menšího významu se snažili o totéž. Snad nejpregnantněji to vyjádřil teoretik raného romantismu Maurycy Mochnacki: „*V umění není nic konvenčního. V tomto ohledu neexistují na celém světě žádné zákonodárství, žádné předpisy.*...“¹⁶ A jako nepotřebná se klasicistická klasifikace zdála i kritiku Michału Grabowskému a jeho příteli, básníkovi Sewerynu Goszczyńskému.

Czesław Zgorzelski se na tento dekompoziční proces dívá z hlediska pronikání lyričnosti, epičnosti a dramatickosti do odlišných literárních druhů, zejména lyričnosti do epických a dramatických konstrukcí. Uvádí, že citlivým barometrem těchto tendencí byl právě A. Mickiewicz – a nejen ve své tvorbě.

„*Mickiewicz chválil v Odysově dramatu ta místa, v nichž se objevuje lyričnost; v řecké tragédii zvýrazňoval funkci lyrické patetičnosti; v hrdinské poemě *Dyzmy Bończy Tomaszewského* zaslechl bůhvíkdě lyrický tón; v pařížských přednáškách formuloval postulát ve vztahu k dramatu, že by měl spojovat všechny živly skutečně národní poezie, že má zahrát na všech nejrůznějších strunách, projít všemi stupni poezie, od písničky po eposej.*“

¹⁴Srovnej kapitolu pátou této práce.

¹⁵Klimowicz, M.: *Literatura Oświecenia*, op. cit., s. 169, překlad můj.

¹⁶Viz – Mochnacki, M.: *O literaturze polskiej w wieku dziesiętnastym*, Warszawa 1830, s. 54–57, překlad můj.

Z těchto úvah vyvodil Zgorzelski závěr: „*Lyričnost, epičnost a dramaticčnost se tak pro romantiky stávaly kategoriemi, jejichž důsledky pozorovali nezávisle na druhové klasifikaci díla.*“¹⁷ Samozřejmě, že také nezávisle na klasifikaci žánrové.

Snahu osvobodit básnickou tvorbu od svíravých regulí žánrového systému můžeme u Mickiewiczze pozorovat už v jeho prvotině, v básnickém cyklu *Ballady i romanse* (1822). Básník si podrobně prostudoval tradice a evoluci básnických forem od antiky do počátku 19. století a východisko ke svým baladám i romancím vyjádřil v Předmluvě ve sbírce *Poezje tom I* (1822), která vyšla ve Vilniusu. **Romance** zůstávají převážně v konvencích daného žánru. Mickiewicz čerpal z bukolické tradice poezie 17. a 18. století, versologie některých textů prozrazuje rovněž inspiraci z italských operních libret a kancón (např. *Świtezianka* nebo *Dudarz*).

Balady jako by nebraly žánrovou uzavřenost v potaz. Konstrukce většiny baladických čísel cyklu jsou mozaikou kompozičních prvků více žánrů – balady, elegie, epigramu, intimní lyrické básně, lidové písně atd. Např. A. Witkowska uvádí, že základními rysy mickiewiczovské balady jsou „*epičnost narace, prostota, obyčejnost (někdy se odvolávající na regionalismus a lidovost), fantastika, neboli svět kouzel, duchů a racionálně nepochopitelných jevů.*“ A pokračuje: „*Všechny balady tohoto období operují rozvinutou narací s výrazným syžetem a soustavou motivů, které vznikly na základě nějaké výjimečné události.*“¹⁸ Mickiewicz si byl patrně dobře vědom omezenosti, ale zároveň jedinečnosti vrstev, jichž ve svých baladách použil: z trubadurské písně, vesnických popěvků, rytířských příběhů, z bretaňské balady. Výsledek však znamená zcela vědomé narušení daných konvencí, cílenou dekompozici systému, který novému proudu romantické fantazie nevyhovoval. Došlo tak nejen k prolnutí konstrukcí různých žánrů, ale také prvků typických pro literární rody – lyrických, epických, dramatických.

V baladách nacházíme živý příběh na romantickém pozadí, často vyprávěný dramatickými prostředky – linií vypravěče prolínají monology a dialogy postav, forma často spěje k vnější prostotě a zrcadlí versologii lidové písně. Jako v baladě Lilie, jejíž podtitul *z pieśni gminnej* nenechá při úvahách o formě nikoho na pochybách:

*Bieży w dól do strumyka,
Gdzie stary rośnie buk,
Do chatki pustelnika
Stuk stuk, stuk stuk!*

*„Kto tam?“ Spadła zapora,
Wychodzi starzec, świeci;
Pani na kształt upiora
Z krzykiem do chatki leci.
Ha! ha! zsinale usta,
Oczy przewraca w słup,
Drżąca, zbladła jak chusta:
„Ha! mąż, ha! trup!“*

¹⁷Zgorzelski, Cz.: *Obserwacje*, Warszawa 1993, s. 184, překlad můj.

¹⁸Witkowska, A., Przybylski, R.: *Romantyzm*, Warszawa 1998, s. 211, překlad můj.

„*Niewiasto, Pan Bóg z tobą!
Co ciebie tutaj niesie?
Wieczorną, słotną dobą,
Co robisz sama w lesie?*“¹⁹

Obdobně je to i u **sonetu**, jehož formální stránka (ruku v ruce s tím však i obsahová) se vlivem mickiewiczových dekompozičních snah výrazně mění. Básník se dokonce v malé veršové formě snaží uplatnit prvky a kompoziční postupy literárních forem velkých, zejména poemy. Sáhl proto po formě, která byla v jeho době téměř zapomenutá, po cyklu drobných skladeb, jak jej užívali italští básníci v 13. a 14. století. Uvedl tak poprvé do polské literatury **sonetový cyklus**. Při zblžném pohledu by se mohlo zdát, že tak vznikl kontrast k různým žánrovým formám a variantám poemy (popisná, cestopisná, biografická, filozofická atd.). Poema jako forma epická – sonetový cyklus jako forma lyrická.

To je však opravdu pouze vnější hodnocení proměny struktury skladby, která je ve skutečnosti druhově i žánrově složitější. Básníkovi šlo o důslednou dekompozici přežilých (podle něj) konvencí, takže výsledkem je opět tvar, který se neohlíží na druhová ani žánrová ohraničení. Jak uvádí Cz. Zgorzelski, v sonetech se volně prolínají popisné pasáže s vypravěčsky a dialogicky komponovanými, převážně v prvních dvou verších básně, jež nejčastěji plní „*motivační funkci lyrické pointy, která – tak jako u epigramu – koncentruje smysl sonetu obvykle do dominantních tercín*“.²⁰ Mickiewicz navíc vědomě postupuje metodou fragmentu-úryvku, která vznik cyklu podporuje a dává mu výsledný originální tvar.²¹

Mickiewiczovy sonety poprvé v polské literatuře kodifikovaly moderní formu ztvárnění *umění milovat*, některé z nich jsou vlastně miniaturními dramatickými scénkami, v nichž autor začíná uplatňovat později pro něj důležitou zásadu – „*vidím a popisuji*“.²² Jako třeba v tomto textu:

WIDZENIE SIĘ W GAJU

„*Tyżeś to? i tak późno?*“ – „*Błądną miałem drogę,
Śród lasów, przy niepewnym księżycu promyku:
Tęskniłaś? myślisz o mnie?*“ – „*Luby niewdzięczniku!
Pytaj się, czy ja myśleć o czym innym mogę!*“

„*Pozwól uścisnąć dłonie, ucałować nogę.
Ty drżysz! czego?*“ – „*Ja nie wiem; błądząc po gaju,
Lękam się szmeru liścia, nocnych ptaków krzyku;
Ach, musimy być winni, kiedy czujem trwogę!*“

„*Spojrzyj mi w oczy, w czoło: nigdy z takim czołem
Nie idzie zbrodnia, trwoga nie patrzy tak śmieje.
Przebóg, jesteście winni, że siedzimy spolem?*“

Wszak siedzę tak daleko, mówię tak niewiele

¹⁹ Verše 19–34, cit. podle Adam Mickiewicz: Poezje, op. cit., s. 99.

²⁰ Zgorzelski, Cz.: Obserwacje, op. cit., s. 188, překlad můj.

²¹ Jak uvádí Anna Kurska, „termínu fragment se v romantismu neužívá vždy s myšlenkou na konkrétní koncepci celku“, což však o Mickiewiczovi v tomto případě neplatí. Viz – Kurska, A.: Fragment romantyczny, Wrocław 1989, s. 147, překlad můj.

*I zabawiam się z tobą, mój ziemski aniele,
Jak gdybyś już niebieskim stala się aniołem.* ²²

To, že sonety jsou doslova nasyceny popisem vyplývá z úlohy romantického poutníka-filozofa, jak poznamenává A. Witkowska, který putuje „*k novým zdrojům poznání*“ a etabluje se jako „*romantický filozof přírody*“.²³

Ve verších Adama Mickiewicze z let 1818–25 najdeme i několik básní, které vycházejí z elegického tónu některých jeho sonetů, formálně však navazují přímo na žánr elegie (např. *Godzina. Elegia a Do D. D. Elegia*). Básník v nich programově rozbíjí žánrovou strukturu vzoru a z lyrického materiálu vytváří novou kompozici, jejíž součástí jsou situační scénky i kvazi-dialogy, tedy výrazný živel dramatický.

Balada, sonetový cyklus, ale také selanka a elegie byly mostem k velkým veršovým formám předního tvůrce polského romantismu. O to, co se Mickiewiczovi podařilo změnit ve struktuře balady a ve skladbě, která je složena ze sonetů, ale vyznívá teprve jako celek (sonetový cyklus), se snažil už v 17. století Szymon Szymonowicz v selankách. Tedy v žánru, který tehdy opustil těsný rámec žánrového systému a rozepnul se napříč systémem literárních žánrů i druhů (srovnej kapitola třetí, část 3.). Tím se stal pro Mickiewicze vzorem dekompozičního procesu. „*Všechno se tam prolínalo: popis, lyrický monolog, dramatický dialog. Szymonowiczovská selanka byla, v důsledku neexistence jiné tradice, o níž snil Mickiewicz v mládí, jediným prototypem romantické koncepce dramatu,*“ poznamenal k tomu Adam Ważyk.²⁴

Problematika velkých veršových forem je z formálního hlediska poněkud složitější, protože už jenom terminologie užívaná pro některá díla souběžně autorem či pozdějšími interprety odkazuje hned k několika žánrům: **poema, epos, příp. eposej, a básnická povídka, příp. román ve verších.**

Např. *Grażyna. Powieść litewska* (1923) oznamuje, že jde o *román ve verších*, ale většina pramenů užívá souběžně termín poema. Podobně je to u práce Konrad Wallenrod. *Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich* (1828), podle podtitulu *román ve verších*, často však označovaná jako poema. Při klasifikaci práce *Farys. Kasyda na cześć emira Tadż-ul-Fechra uložona, Janowi Kozłow na pamiątkę przypisana* (1829) rozšiřují prameny termín poema o adjektivum – lyrická, zatímco, jak je patrné z podtitulu, autor ji označil jako *kasídu*, což ovšem vyjadřuje pouze účelový charakter skladby. Za poemu mají prameny dílo *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunactu księgach wierszem* (1834), zatímco autor, jak vyplývá z podtitulu, užívá termínu *historia*. A konečně *Dziady* (části II a IV – vznikaly v letech 1821–22, vyšly 1823, část III – vznikala zřejmě v roce 1832 a ve stejném roce vyšla, část I – vznikala asi v roce 1821 a vyšla posmrtně 1860) jsou typologicky označovány jednou jako *veršované drama*, jindy jako *veršovaný dramatický cyklus*.

Při úvahách o Mickiewiczových velkých veršových formách pojmu proto (pro tyto účely) dané skladby v genologickém smyslu zjednodušeně (s výjimkou dra-

²²Cit. podle Adam Mickiewicz: Wybór drobnych utworów, op. cit., s. 31.

²³Viz Witkowska, A., Przybylski, R.: Romantyzm, op. cit., s. 270, překlad můj.

²⁴Ważyk, A.: Mickiewicz i wersyfikacja narodowa, op. cit., s. 73, překlad můj.

matické práce *Dziady*) jako poemy.²⁵ Oprávnění k tomuto kroku nalézám také u samotného Mickiewicze, pro něhož byla terminologie jeho skladeb pouze aktem podané ruky vůči čtenáři (pro usnadnění orientace), výrazem oné dávné reflexe o literatuře, že dílo setrvává v kategorii veršovaných prací, přičemž jeho charakteristika genologická je věc jiná.²⁶ A je to i v souladu s mým přesvědčením o Mickiewiczově záměrné postupné dekompozici veršového žánrového systému.

Především – Mickiewicz se velice přesně orientoval v klasicistických poetikách. Jak k tomu poznamenala Teresa Kostkiewiczowa, „*podle klasicistických poetik každé delší veršované dílo je poemou*“, ale navíc dodala, že už „*Kniaźnin hovořil o Rozmarynie jako o poema liryczne, i když žádná ze známých polských osvícenských poetik takový lyrický žánr neuváděla*“.²⁷ Navíc Mickiewicz sám přispěl k tomu, že v 19. století literární věda přejala od romantiků charakteristiku, že „*jako poema se označovalo dílo větších rozměrů, versifikačně zorganizované, spojující prvky lyrické, epické a někdy dokonce dramatické*“.²⁸

Domnívám se, že litevský román *Grażyna* je genologicky (ale i jinak) ze všech Mickiewiczových velkých veršových forem ještě nejvíce v zajetí osvícenských východisek. Formálně tvoří přechod mezi baladou s rozvinutějším syžetem a typickou polskou variantou byronovské básnické povídky, ale také most mezi popisnými poemami, v osvětlení pěstovanými, a dramaticky vypjatými, epikou prosycenými a lyrickými prvky zvrucenými romantickými veršovými skladbami.

Mickiewicz si sám sobě vystavil vizitku, protože to, co napsal v roce 1822 o Trembeckého popisné poemě *Sofiówka*, plně platí (s přirozeným vývojovým posunem) i o jeho díle, jímž se tehdy začal zapisovat do národního povědomí: „*Má vlastnosti pro ni typické, které básníka i jeho poezii vyvyšují nad poezii jeho současníků: když totiž polský básnický jazyk začal ztrácet svůj charakter a nabíral výraz cizí, francouzský – Trembecki udržel prvky zlatého věku národní poezie. [...] Trembeckého styl vychází z mateřské řeči, je tedy poddajný, vhodný k výrazu vysokosti i prostoty myšlení a různých v tomto rozpětí spojení a odstínů, ale vždy sobě vlastním způsobem, přičemž vůbec nepostrádá národní charakter a originalitu talentu.*“²⁹

Žánrový tvar poemy *Grażyna* Mickiewicz formoval tehdy obvyklými epickými konvencemi (od Homéra přes Ariosta až k Voltairovi), technikou popisné poemy pak pokročil k postupům vypracovanými Byronem a Scottem, což mu umožnilo ztvárnit historické momenty dějových obrazů. Zkušenosti z baladických kompozic zase přispěly k věrohodné poloze manifestace litevského vlastnictví, které už dostalo typický romantický náboj, stejně jako tajemnost v re-

²⁵Ostatně – S. Skwarczyńska hovoří o posunu pojmů už v literatuře staropolské, která brala jako vzorový model pro epiku homérskou epopéj: epická poezie se rovnala epické poemě, ale také epopéji. Tedy – termíny jako *epica poesis*, *epos*, *epopej* a *poema* byly už tehdy zaměnitelné. Viz – Poema – pojęcie a Pojęcie poematu w poetyce staropolskiej, in – Słownik literatury staropolskiej (red. T. Michalowska ad.), Wrocław 1990.

²⁶Viz např. dvojnásobný význam poemy v klasifikaci S. Skwarczyńskiej, in – Skwarczyńska, S.: *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975.

²⁷Kostkiewiczowa, T.: *Poematy Kniaźnina wobec tradycji gatunkowej*, in – *Pamiętnik Literacki*, 2/1970, s. 207, překlad můj.

²⁸Ginkowa, L.: *Poemat*, in – *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (red. J. Bachórz a A. Kowalczykowa), Wrocław 1991, s. 708, překlad můj.

²⁹Cit. podle Ważyk, A.: *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*, op. cit., s. 68–69, překlad můj.

akcích titulní hrdinky jsou díky byronovskému katalyzátoru už plně romantické a mickiewiczovské.

Básník navázal v Grażyně na tradici žen-občanek, jak ji známe z děl Plutarchových, přičemž svůj přírůbek o národním ohrožení formuloval podle společenské etiky, jak ji naprogramoval ve své básni *Oda do młodości*. Cílevědomě také potlačoval roli vševědoucího vypravěče v textu a vracel se k postupům, které si vypracoval v baladách; dával tedy slovo různým vypravěčům historek a zajímavostí a předjímal tak úlohu gawędy a jejich interpretů v poemě.

Podle genealogického vymezení (powieść poetycka) by se syžetová vrstva Grażyna měla pohybovat v rovině záhadných událostí a tajuplného chování lidí. Myslím si však, že opak je pravdou. Mickiewicz se snažil všechny nejasnosti eliminovat, případně vysvětlit,³⁰ což je v rozporu s obvyklými postupy romantiků (ti většinou praktikovali nepřetržitý tok fantaskní narace), i když při vyprávění užíval postupy, které později nacházíme v detektivních příbězích. Jde do jisté míry o revizi klasicistických představ o epice a o autorovo programové směřování k zobrazení skutečnosti prostřednictvím reálných či pravděpodobných událostí, jak to můžeme zmapovat na trase vývoje jeho epiky Grażyna – Konrad Wallenrod – Pan Tadeusz.

Jednotlost skladby přestala, podle mého názoru, Mickiewiczovi vyhovovat; a zřejmě právě proto v Grażyně odstartoval výraznou formální dekompozici a tím pokračoval v dosavadním procesu, který směřoval k rozbití už nevyhovujícího žánrového systému. Kompozičně poemu rozčlenil na vlastní románový proud a zcela odlišný *Epilog wydawcy*. Také žánrovou strukturu díla se snažil narušit. I když nešlo ještě o tak výrazný fragmentaristický postup, jaký je pro autora typický později, zakomponoval do toku skladby pasáže, které vycházely z principů jiných žánrů (např. oslava Grażynina hrdinství formou lidové písně).

Poemu o dvou způsobech vedení války lišky a lva (jak vysvitá z mota čerpajícího z Machiavelliho) Konrad Wallenrod nemohu chápat jinak, než v kontextu s Grażynou. Obě díla totiž spojuje zaměření na historickou tematiku, snaha o eliminaci tajemnosti a záhadnosti a zvýraznění jejich racionálnosti, ale také (o tom jsem se v předchozích úvahách nezmínil) užití *historické masky*, které je však zřetelnější právě v Konradu Wallenrodovi. Sám autor později toto dílo nazval politickou brožurou – „*poměrně důležitou brožurou o běžných událostech*“ a neznámý autor (v souvislosti s listopadovým povstáním v roce 1830) je charakterizoval formulací: „*Slovo se stalo tělem a Wallenrod Belwederem*“.

Poema se skládá z šesti částí, jimž předchází prozaická *Przemowa*, orientující čtenáře v historických příbězích a čase, po nichž následují závěrečné vysvětlivky *Objaśnienia*, které se vyjadřují k některým neznámým či málo známým pojmům a událostem, ale rovněž obsahují autorovy poznámky typologické a versologické.³¹ Před první částí je navíc předsazen veršovaný prolog *Wstęp*, uvozující vlastní vyprávění. Text v jednotlivých částech přerývají vstupy vy-

³⁰ Aby předešel historickým nejasnostem, připojil na závěr vysvětlivky *Przypisy historyczne*, v nichž objasňuje kontext událostí zobrazených v poemě i smysl některých veršů.

³¹ V typologických poznámkách Mickiewicz vymezuje především žánrovou orientaci skladby: „Nazvali jsme náš román historickým, protože charaktery v něm vystupujících osob a všechny důležitější připomenuté události jsou vylíčeny podle dějin.“ Versologické poznámky básník směřuje ke čtenáři, protože „druh básně užitý v Powieści Wajdeloty je málo známý“ a odkazuje na práci Józefa Franciszka Królikowského *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka*

cházející z různých žánrů: z hymnu, písně, balady. Hymnus zpívají křižáci, píseň zní z věže, zpívá ji bard (wajdelota) Halban, na Halbanovu *powieść* odpovídá balada Alpuhara atd. V průběhu děje se mění vypravěči, vyprávění se střídá s dialogy a monology, vše se podřizuje snaze vytvořit byronovský komponovaný příběh, byronovsky stylizovaný model spiklence, který podle Juliusze Kleinera musel zničit hodnoty nižší, aby zachránil ty vyšší a podle Wacława Borového spojil machiavelismus s křesťanstvím.³²

Silnější proniknutí lyriky do romantické mickiewiczovské poemy je možno podle mého názoru nalézt ve skladbě **Farys**. Polský básník následoval své evropské kolegy a sáhl po oblíbené exotické orientální formě. Stala se jí *kasída*, obvyklý žánr klasické arabské poezie, který však formuje tuto rozměrově nevelkou poemu pouze vnějškově. Ve skladbě autor užil odlišného výchozího materiálu a zaměřil jednotlivé části lyricky, popisně, dramaticky a panegyricky, s výrazným zakončením morální nebo filozofickou maximou. Mickiewicz složil ve Farysovi hold „emírovi“ Wacławu Rzewuskému, který několik let žil mezi Araby, ale vlastně je to hold svobodě a volnosti (typická romantická poema o svobodě!), hold složený v duchu, jak své hrdiny představoval Byron a jak je předpokládají manifestační zásady romantismu.

Vrcholem básnického umění A. Mickiewicze je poema s názvem **Pan Tadeusz**. Jak naznačuje podtitul, jde o veršovou skladbu rozloženou do dvanácti dílů-knih, z nichž každá má vlastní titul. Dílo uzavírají vysvětlivky méně známých skutečností *Objaśnienia*. V posmrtném pařížském vydání (1860) se navíc objevil lyrický *Epilog* z básnickovy pozůstalosti. Mickiewiczovi se v této maximálně polské skladbě podařilo harmonicky prolnout hned několik žánrů a vytvořit tak vlastně kompaktní intertext. Autor použil prvků popisné poemy, gawědy, idyly, elegie, samozřejmě byronovské básnické povídky a částečně i epeje. Navíc jde v kompozici napříč literárními druhy, když nerozlišuje hranice mezi epikou, lyrikou a nástroji dramatickými.

Hned v první knize nazvané *Gospodarstwo* se zdá, že v případě Pana Tadeaše jde o popisnou poemu (popisy rolnických dovedností a metod hospodaření). Mickiewicz se však vrací spíše k charakteristice hospodáře-šlechtice, k typu rejdovsky renezančního *poctivého člověka*, který autor projektuje typickými znaky-symboly, jak je představují např. postavy Sędzia, Podkomorzy, Wojski. Jejich představy o morálce společnosti básník v díle formuje v genologickém smyslu do promluv či projevů, např. o slušnosti (Sędzia), o módách (Podkomorzy), o pravidlech myslivosti (Wojski). Přesto text nepostrádá dramatičností, již podporují dialogy, o čemž svědčí i tato oktáva:

*Tadeusz, by nie zdradził swego roztargnienia,
„Prawda – rzekł – mój Rejencie, prawda bez wątpienia,
Kusy piękny chart z kształtu, jeśli równie chwytny...“
„Chwytny? – krzyknął pan Rejent – mój pies faworytny
Żeby nie miał być chwytny?“ – Więc Tadeusz znowu
Cieszył się, że tak piękny pies nie ma narowu,*

polskiego z przykładem o notach muzycznych, Poznań 1821. – Cit podle A. Mickiewicz: *Dzieła poetyckie 2*, Warszawa 1953, s. 144–146, překlad můj.

³²Viz – Kleiner, J.: Mickiewicz 1–2, Lublin 1948, a Borowy, W.: *O poezji Mickiewicza 1–2*, Lublin 1958.

*Żalował, że go tylko widział, idąc z lasu,
I że przymiotów jego poznać nie miał czasu.*³³

Pro užití prvků gawědy svědčí způsob vyprávění v díle – autor aplikoval jazyk, který tenduje k hovorovému, vypravěčskému toku je volný, blížíci se vyjádřením typickým pro polskou šlechtickou kulturu. Nicméně o gawědu jako takovou nejde. A. Witkowska o Panu Tadeášovi poznamenala: „*Skladba zůstala epickým dílem, vnitřně výtečně zkomponovaným, zbaveným strukturálního amorfismu gawědy, i když z ní čerpal hovorovou jazykovou normu a jazykový horizont výpovědi postav, identickým s jejich společenským a kulturním postavením. Rovněž v souladu s přesvědčením, že šlechtická kultura byla kulturou rozmluvy. Proto jsou v Mickiewiczově poemě mnohé scény pojaty jako rozhovor, případně spor, jako malý sněm, dokonce jako vyprávění.*“³⁴

Důležité jsou pro Pana Tadeáše prvky převzaté z idyly. Pro autora jsou to nástroje ke ztvárnění vize harmonického světa. Naštěstí se Mickiewiczovi podařilo nesklouznout k idealizaci; vděčí za to specificky užitému humoru, jímž spíše pardonuje vady zobrazované společnosti, než aby je satiricky karikoval. A co víc – autor se dokázal distancovat od sarmatské exotiky, i když ke kompozici mistrně využil znalostí zvolna mizejících kulturních projevů (hra na myslivecký roh, na cimbál či provedení polonézy) – viz ukázka:

*Skrzypak u sukni zakasał rękawek,
Ścisnął gryf krzepko, oparł brodę o podstawek,
I smyk jak konia w zawód puścił po skrzypicy.
Na to hasło stojący obok kobeźnicy,
Jak gdyby w skrzydła bijąc, częstym ramion ruchem
Dmą w miechy i oblicza wypełniając duchem;
Myślibyś, że ta para w powietrze uleci,
Podobna do pyzatyh Boreasza dzieci.
Brakło cymbałów.*³⁵

Půdorys epopeje je v Mickiewiczově poemě spíše latentní. Rysy tohoto žánru zdůrazňovali starší badatelé, aby podtrhli kontinuitu s minulostí. Domnívám se však, že pro romantiky, a pro Mickiewiczze zvláště, to byl žánr už mrtvý, jehož úlohu převzala právě poema. K vytvoření patetičnosti básníkovi posloužily spíše prvky dramatu – mistrné dialogy a vnitřní monology postav, které prohloubily jejich věrohodnost a psychologickou hloubku, a také strhujícím způsobem zobrazené davové scény.

Postupy známé z elegií přinesl do Pana Tadeáše ve větší míře až autorem nedopracovaný epilog, který měl dílo uzavřít a stát se interpretačním návodem. Jde o relativně autonomní elegicko-reflexivní báseň, jak je známe z Mickiewiczovy pozdější lyrické, tzv. lausannské poezie, vyjadřující (stejně jako epilog v Panu

³³Księga I. Gospodarstwo, verše 716–723, cit. podle Adam Mickiewicz: Pan Tadeusz (red. J. Kallenbach a J. Loś), Lwów, Warszawa, Kraków, bez datace.

³⁴Witkowska, A., Przybylski, R.: Romantyzm, op. cit., s. 302, překlad můj.

³⁵Księga XII. Kochajmy się, verše 633–641, cit. podle Adam Mickiewicz: Pan Tadeusz, op. cit.

Tadeášovi) bolestný pocit ze ztráty národní svébytnosti Polska a rozčarování z poměrů mezi emigranty.³⁶ Dokladem může být např. tato sloka:

*O, Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie
Złożona! – nie ma sił mówić o tobie! . . .
Ach! czyżeż usta śmię pochlebiać sobie,
Że znajduę dzisiaj to czarowne słowo,
Które rozczuła rozpacz marmurową,
Które z serc wieko podejmie kamienne,
Rozwiąże oczy, tylę lez brzemiennie,
I sprawia, że iza przystygła wypłynie?
Nim się te usta znajduę, wiek przeminie.³⁷*

3 Výsledky soustředěné dekompozice

Mickiewiczovo veršované drama **Dziady** už na první pohled (z hlediska vnější formy) zdánlivě inklinuje spíše k dramatickému literárnímu druhu než k čistě epice či lyrice. Ovšem při podrobnějším zamyšlení nad tím, kam toto dílo v klasickém žánrovém systému zařadit, okamžitě narazíme na dalekosáhlé potíže, které naznačují (jak jsem se o tom zmínil už v souvislosti s Panem Tadeášem), že **Dziady** jsou ze striktně genologického hlediska nezařaditelné. Dosvědčuje to, že v romantismu dekompozice žánrového systému výrazně pokročila a výsledný tvar se přiblížil dnešnímu pojetí intertextů. Například druhá a čtvrtá část a část třetí díla nesou podtitul *poema*, nedokončená první část podtitul *widowisko*; druhé části předchází balada (*Upiór*), třetí část obsahuje i epický cyklus (*Ustęp*) atd.

Chtěl bych si z hlediska proměny formy všimnout jednotlivých částí této skladby podrobněji, zejména klíčové třetí části.³⁸ **Dziady** otevírá **balada Upiór**, za níž následuje prozaický text, v němž autor vysvětluje původ a význam pohanské slavnosti dziadů. Myslím si, že vlastní dramaticky vedený text poemy **Dziady część II** na balady navazuje a v jistém smyslu je pokračováním polemiky manifestované v Mickiewiczově programové básni *Romantyczność*.³⁹ Jde zejména o přítomné moralistní prvky, které básník formálně zpracoval jako gnómičké či sentenční pasáže, zcela v souladu se svými úvodními vysvětlivkami: „. . . *ve všech ohavných výmyslech bylo možno spatřit jisté morální směřování a určité naučení, prezentované prostým a smysluplným způsobem.*“⁴⁰ Z antické tragédie básník převzal kompoziční princip chóru (chóru jako reprezentanta kolektivu, k němuž připojil lyrické, expresivně laděné ptačí chóry), nově však do polské literatury uvedl možnost přímého kontaktu osob živých a zemřelých v divadelní akci.

³⁶Srovnej Epilog např. s básní Polaly się lzy, již Julian Przyboś označil jako „wierzs-placz“.

³⁷Epilog, verše 40–48, cit. podle Adam Mickiewicz: Pan Tadeusz, op. cit.

³⁸Budu postupovat chronologicky tak, jak jednotlivé části řadí Dzieła poetyckie 2, Warszawa 1953.

³⁹Svědčí o tom i motto z Shakespearova Hamleta o divěch na nebi i na zemi, o nichž se vašim filozofům ani nesnilo.

⁴⁰Viz Dzieła poetyckie 2, op. cit., s. 11, překlad můj.

V části **Dziady** **część IV** se obecný chór z části II objevuje až na konci, přibývají však dětské chóry. A také formálně čisté písňové party. Právě melicky komponované dětské chóry korespondují s písňovými party jednajících postav, přičemž jedny i druhé vycházejí z bohatého lidového podloží. Tento Mickiewiczův záměr se stal, podle mého názoru, smělou manifestací vztahu básníka-romantika k folklóru jako zdroje nejen inspirace básnické, ale rovněž morální a společenské. Tyto inspirace podtrhovaly hlavně autorův záměr – napsat vyprávění o nebi a pekle lásky hrdiny Gustawa, typického romantického individualisty, v návaznosti na romantické představy jiných evropských autorů, zejména na Goethův lyrický román v dopisech *Die Leiden des jungen Werthers*.

Dziady I Widowisko v jistém smyslu v rámci otištěných částí nahradila balada *Upiór*. Zamýšlená první část skladby, i když jde o nedokončený celek, spíše o několik načrtnutých fragmentů, je, podle mého mínění, z formálního hlediska velice zajímavá. Předně – autor sám ji označil jako dramatický žánr. Navíc k obecnému chóru přibýly chór mládenců a chór mládeže, nástroje autorovy polemiky s probíhajícím obřadem, tedy polemiky s únikem z reálného světa. Do jisté míry jde o personifikaci jeho někdejších spolužáků-filomatů, již užil v kontrastu s polemikou, kterou vedou Gustaw a Książdz. Z vysloveně dialogických prvků se v této části skladby vydělují baladická píseň *Młodzieniec zaklęty* a folklórněji laděná *Pieśń strzelca*. Dokazují široký dosah inspirace, jak o tom – v pochopitelně užším rámci – hovořil německý raněromantický teoretik a básník Friedrich Schlegel, že totiž „epické písně byly pokladnicí inspirace už pro antické tragiky. Homérický epos jako svého druhu básnické veledílo nejenom dodával různorodý materiál pro jejich umělecký tvar a formoval jej. Stal se pro jejich tvorbu i vzorem (tragédie), který samozřejmě museli přetvářet daleko víc než všechno to, co si vypůjčili z lyrické poezie“.⁴¹

V této souvislosti si dovoluji obecnější poznámku platící pro všechna Mickiewiczova díla takřikající intertextového charakteru. Ve svých přednáškách o slovanských literaturách v Paříži v roce 1843 uváděl: „Každé básnické dílo má ve svém nitru onen organický, tajemný život, jenž se školsky nazývá záračnost, který – když se povznese do té míry, k níž dospěl dosah díla – v básničkách a písničkách dostane tvar pouze lehkého závanu z krajin vyšších, v eposeji a v dramatu pak nabere přízračný rys božstva.“⁴² Což si např. Wacław Kubacki vykládal tak, že „Mickiewicz 1. srovnává eposej s dramatem a 2. když charakterizuje podstatu křesťanského dramatu, tedy romantického, užívá příklady a analogie z epiky a dramatu řeckého“.⁴³ Jsou to tvrzení pro svou dobu správná, nicméně domnívám se, že velkému romantickému básníkovi šlo opravdu, jak se vyjádřil, o nový organický život díla, tedy o skladbu, která se neohlíží na typologii a její forma jde napříč literárními druhy i žánry.

Nejdiskutovanější částí Mickiewiczova veledíla jsou **Dziady** **część III**. Uvádí ji opět vysvětlující prozaický text, jímž básník tentokrát strhává historickou masku užívanou v předchozích částech a nazývá události své současnosti pravým jménem. Domnívá se totiž, jak poznamenává Alina Witkowska, že strážcem

⁴¹Schlegel, F.: *Geschichte der Poesie der Griechen und Roemer I*, Berlin 1798, s. 87, překlad můj.

⁴²Viz *Literatura słowiańska*, rok III, lekcja 16, překlad můj.

⁴³Kubacki, W.: *Arcydramat Mickiewicza*, Kraków 1951, s. 19, překlad můj.

paměti národa „nemusí být bard, věštec, vyvolenec, ale prostě každý obyčejný chodec z ulice, který může říci: viděl jsem to na vlastní oči“.⁴⁴ Proč by se měl autor-vyhnanec ještě za něco skrývat, něčím se zaštiťovat, události zveličovat? Mickiewicz v úvodu ke třetí části skladby doslova říká: „Pro povzbuzení srdce rodáků k nenávisti vůči vrahům? Pro vzbuzení lítosti v Evropě? – Čím jsou všechny ty někdejší krutosti ve srovnání s tím, čím nyní polský národ trpí a na co se Evropa teď lhostejně dívá! Autor chtěl zachovat národu pouze věrnou vzpomínku z litevských dějin před kolika tam lety...“⁴⁵

Básník třetí část své skladby rozčlenil na *Prolog* a *Akt I* (mělo být jednání víc?), který se dále rozpadá na devět scén – *Scena I – IX*, přičemž druhou scénu označuje podtitulem *Improwizacja*. Do osmé scény, která předchází závěrečné, označené jako *Noc dziadów*, vkládá část nazvanou *Bal – scena śpiewana*. Některé části výstupů postav Mickiewicz specifikuje jako *Widzenie* (např. Ewy v kratičké scéně čtvrté nebo kněze Petra na počátku scény páté). Už z tohoto výčtu je možno si udělat obrázek o členitosti skladby, která je vlastně konglomerátem fragmentů nejrůznějších žánrů, lépe řečeno jejich různě deformovaných a destruovaných forem a variant, které volně překračují hranice mezi literárními druhy.

V této souvislosti bych chtěl srovnat tři melické party – Konrádovy z první scény a ze scény druhé (*Improwizacja*) a Mladíka a Dámy ze scény osmé (*Bal – scena śpiewana*), které reprezentují odlišné inspirace a stylizace:

Konrad

*Pieśń ma była już w grobie, już chłodna, –
Krew poczuła – spod ziemi wygląda –
I jak upiór powstaje krwi głodna:
I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda.
Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,
Z Bogiem i choćby mimo Boga!
(Chór powtarza)*

Konrad

*Sam śpiewam, słyszę me śpiewy –
Długie, przeciągłe jak wichru powiewy,
Przewiewają ludzkiego rodu całe tonie,
Jęczą żalem, ryczą burzą,
I wieki im głucho wtórzą;*

Młody człowiek

*Patrz, jak on lasi się i liże,
Wczora mordował, tańczy dziś;
Patrz, patrz, jak on oczyma strzyże,
Skacze jak w klatce ryś.*

⁴⁴Witkowska, A., Przybylski, R.: *Romantyzm*, op. cit., s. 281, překlad můj.

⁴⁵Mickiewicz, A.: *Dziela poetyckie 2*, op. cit., s. 123, překlad můj.

Dama

*Wczora mordował i katował,
I tyle krwi niewinnej wylał;
Patrz, dzisiaj on pazury schował
I będzie się przymilał.⁴⁶*

Básník také rozšírjuje chóry, které se stávají pojítky mezi postavami živými a záhrobními a zároveň jejich oponenty – duchové, andělé, archandělé, ďáblové. Vychází z funkce chórů v antickém dramatu, ale rovněž ze zkušeností z lidových mystérií několika generací, zvýrazňuje však jejich prostorovost, která se blíží až, dnes bychom řekli stereofonnosti záznamu (v textu to autor rozlišuje jako *Głos z lewej strony*, *Głos z prawej*, nebo užívá pouze označení *Głos – Głos*, přičemž texty dialogů umísťuje do dvou sloupců vedle sebe). Příkladem mohou být hlasy z druhé scény, které jsou vloženy do partu Konrada:

Głos z lewej strony

*Wsiąść muszę
Na duszę
Jak na koń.
Goń! goń
W cwał, w cwał!*

Głos z prawej

*Co za szal!
Brońmy go, brońmy,
Skrzydłem osłońmy
Skoń.*

Głos

*Orla w hydrę!
Oczy mu wydrę.
Do szturm dalej
Dymi! pali!
Ryk! grzmot!*

Głos

*Z jasnego słońca
Kometo błędu!
Gdzie konie twego pędu?
Bez końca, bez końca!⁴⁷*

Také písně či písňové fragmenty už nejsou pouhými vsuvkami, ale organickou součástí básnicko-dramatického scénáře, takže výsledný tvar spíše připomíná scénáře dnešních syntetických dramatických textů.

Zároveň dochází k proměně charakteru hrdinů. Např. Konrad se mění v duchu mesianistického ladění celé skladby z individualistického básníka-vzbouřence na básníka-vizionáře, na cílevědomého věštce národa, jehož heroismus je antiindividualistický, celospolečenský. Potvrzení pro tuto tezi nacházíme v jiném, vznikem časově velice blízkém díle autora *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (1832), v němž se obrací už výlučně k určitým skupinám, tedy k hrdinovi kolektivnímu, celospolečenskému (Braci nebo Żołnierzy), a zcela vědomě potlačuje svou roli na minimum.

S ideovou problematikou Konrada (mám na mysli hrdinu z poemy *Konrad Wallerond*), ale také se skladbou *Dziady część III*, souvisí i cyklus epických

⁴⁶Citáty: Scena I, verše 463–468; Scena II – Improwizacja, verše 40–44; Scena VIII – Bal, scena śpiewana, verše 388–395, cit. podle Adam Mickiewicz: *Dziadów część III*, Warszawa 1969.

⁴⁷Citáty: Scena II – Improwizacja, verše 221–230 a 283–291, cit. podle Adam Mickiewicz: *Dziadów część III*, op. cit.

básní *Dziadów* části III *Ustęp – Droga do Rosji, Przedmieścia stolicy, Petersburg, Pomnik Piotra Wielkiego, Oleszkiewicz (Dzień przed powodzią petersburską 1824)* a tzv. *Ustęp przyjaciół Moskalom* – báseň *Do przyjaciół Moskali*, na niž navazují vysvětlující prozaická *Objaśnienia*. I když jde o epické proudy vyprávění, jejich lyrický základ je, domnívám se, nepochybný, jak potvrzuje např. poslední sloka z textu nazvaného *Przeгляд wojska*:

*O biedny chłopie! heroizm, śmierć taka,
Jest psu zastuga, człowiekowi grzechem.
Jak cię nagrodzą? Pan powie z uśmiechem,
Żeś był do zgonu wierny – jak sobaka.
O biedny chłopie! za cóż mi łza płynie
I serce bije, myśląc o twym czynie:
Ach, żal mi ciebie, biedny Słowianinie! –
Biedny narodzie! Żal mi twojej dolí,
Jeden znasz tylko heroizm – niewoli.⁴⁸*

Myslím si, že autor kladl v tomto případě důraz na realitu, jejíž zobrazení míří k distancujícímu se zobecnění, které zvýrazňuje satirickým viděním, jak to známe z jeho raných děl. Jiná je pouze připojená závěrečná báseň *Do przyjaciół Moskali*, která je charakteristická patetickou moralistní rétoričností a zřejmě vznikla až později v emigraci. Nicméně ani jedna z básní už nepoužívá historické masky, naopak hrdina se pohybuje ve světě zcela pevně zakotveném v tehdejší současnosti, se zřetelnou historickou konkretizací.⁴⁹

4 Působení fantastických prvků na básnické žánry

Fantastické prvky, včetně goticismů, znamenaly nedílnou součást romantické poetiky, formující pak užívané literární žánry. Šlo o komplex tematických i formálních prostředků, které byly známé už v antice, středověku i později, tedy o satanické a infernální situace, o postavy dávných mudrců, průvodců člověka světem, o duchy, záhrobní zjevení, upíry atd. Podle mého názoru v polské romantické poezii (stranou ponechávám záplavu populárních románů ve verších) tyto prvky nejvíce pronikaly do balad a poem (i do básnicko-dramatické skladby *Dziady*) Adama Mickiewicze, především do raného díla Juliusze Słowackého (poemy, dramata), v menší míře pak do básnických textů Zygmunta Krasińskiego a dalších autorů.

Balada Adama Mickiewicze, jak ji nalézáme v cyklu *Ballady i romanse*, nebyla průhlednou ani jednoduchou strukturou. Většinu čísel tvoří mozaika prvků více žánrů – kromě balady také elegie, epigramu, intimní lyrické básně, lidové písně atd.; ale pokud půjdeme po genologické ose hlouběji do literární

⁴⁸Przeгляд wojska, verše 472–480, cit. podle Adam Mickiewicz: *Dziadów część III*, op. cit.

⁴⁹V otázce datování nejsou mickiewiczovští badatelé jednotní. Dříve měli za to, že dodatek k třetí části *Dziadów* vznikl v průběhu básníkova pobytu v Rusku. Ale např. Stanisław Pigoń (1960) se domnívá, že text jako celek vznikl v Drážďanech, neboť obsahuje pro tu dobu aktuální realie a je autorským názorem blízký třetí části skladby.

historie, objevíme i vrstvy trubadurské písně, bretaňské balady, vesnických popěvků či rytířských příběhů. Tak např. upír a kostlivec z balady Lilie věrně zrcadlí versologii lidové písně. Jindy, jako v baladě *To lubię*, chápe autor fantastické rekvizity spíše s humorným nadhledem a racionální distancí.⁵⁰

Nejvíce fantastických motivů se objevuje v Mickiewiczově veršovaném dramatu *Dziady*,⁵¹ jehož složitou strukturu jsem rozebral výše. Ve druhé části této skladby autor nejprve vykreslil postavu člověka-upíra, zjevení sebevraha, na půdorysu balady (úvodní část nazvaná *Upiór*), duchy a upíry dále zakomponoval do dalšího básnicko-dramatického textu (mj. pekelné bytosti, duch zlého pána). Podobně je tomu v textu dalších částí *Dziadů*, byť někdy pro vyjádření romantického tajemna a fantastických motivů básník využil také písně, např. ve třetí části. Tam je prezentačních forem více – splývají do konglomerátu odlišných žánrových vrstev (např. ve druhé scéně, označené jako *Improwizacja*, anebo ve scéně osmé, nazvané *Noc dziadów*, do níž je vložena část s titulem *Bal – scena śpiewana*).

Fantastické prvky realizuje Mickiewicz také v poemě: např. v *Grażyně* se objevují tajemné postavy černých rytířů. Domnívám se, že právě poema, a zejména básnický dramatický text, patří k formám genologicky velice složitým a obtížně uchopitelným. Autor kladl důraz na nově komponovanou strukturu, již by vyjádřil nejenom v té době populární romantické konvence a motivy a fantastické prvky, ale navíc dospěl k formě, která by věrohodně obrazela jednotu člověka a přírody, skutečnosti a nereálných jevů, bytostí živých a zemřelých. Tzn., že syntézou reality a ne-reality dospěl k vidění, jehož později pro svou tvorbu užívali nadrealisté (surrealisté).

Snad nejzajímavější z anticipačních řešení v rámci žánrového spektra polské literatury je pokus vyjádřit fantastické motivy a prvky na půdorysu formy, již bychom dnes označili jako science-fiction. Nejde pouze o prorocké vize, jaké známe z *Dziadů*, z vidění kněze Petra o osvoboditeli národa. Jak připomíná H. Dubowik,⁵² skutečných motivů science-fiction užil Mickiewicz v díle, které mělo mít titul *Dějiny budoucnosti*. Vzniklo několik verzí ve francouzštině, které se však nedochovaly; o záměrech autora podal informace ve svých sděleních Mickiewiczův přítel Antoni Edward Odyniec.⁵³ Z nich víme, že se v díle nacházela líčení budoucích událostí z oblasti vědeckotechnického pokroku i politiky. Např. v roce 2000 mělo dojít k rozvoji železnice a lidé měli veřejná vystoupení a hudbu poslouchat pomocí akustických přístrojů (rádio), kontakty s jinými planetami se měly uskutečnit pomocí balónů, o politice měl rozhodovat evropský parlament a mělo dojít i k velkému vojenskému střetu s Čínou. Z fragmentů dvou verzí, které se dochovaly, vyplývá, že autor v budoucnu viděl mohutný protimonarchistický převrat, krvavou celoevropskou revoluci s nedozírnými následky (např.

⁵⁰ V této souvislosti můžeme hovořit téměř o parodii barokních motivů a prvků, které obsahuje třeba skladba Piotra Skargy *Żywot św. Jozafata* (ale rovněž těch, které charakterizují anglické balady či gotické romány), případně o maskovanou žertovnost, tedy o motivy, které spíše navozují smích než strach. – Srovnej Zgorzelski, Cz.: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976.

⁵¹ Z hlediska těchto úvah pominěme dramatickou strukturu a všimněme si díla jako složité kompozice básnické.

⁵² Viz Dubowik, H.: *Fantastyka w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1999, s. 99–100.

⁵³ Jsou zahrnuty v souborném autorově díle, v části věnované rozhovorům.

ve zmínce o Berlíně se uvádí, že z kdysi kvetoucího města zbyly pouze hromady ruin a mrtvol!).⁵⁴

Juliusz Słowacki (1809–1849) užíval ve své tvorbě více fantastických motivů než Mickiewicz. Makabrické vize a fantastické prvky, jež básník realizoval zejména v poemě a dramatickém textu, provázely pekelné výjevy, s aluzemi navazujícími na Voltairovské poemty a atmosféru Dantova pekla. Obě tato východiska najdeme např. ve skladbě *Poema Piasta Dantyszka* a v dramatu *Kordian*, v nichž pekelný Měsíc, mrtvolky, ruce kostlivců či dlaně plné krve spějí k synkretickému tvaru jevů reálných a nereálných, k vizím a obrazům, jimiž se později proslavili surrealisté.⁵⁵ Fantastické motivy však básník realizoval i v dalších svých dílech, mj. v poemě *Samuel Zborowski* a v poemě-eposu *Król Duch*. Jak připomíná Ignacy Matuszewski, Słowacki usiloval o novou formu; byl si vědom, že podstata umění nespočívá v obsahu (jakkoli fantastickém), nýbrž ve formě.⁵⁶

Fantastické prvky čerpal básník ze dvou základních zdrojů: z lidové tvorby a gotického románu. Např. v poemě *Hugo* najdeme téměř úplný poetický arzenál goticismů – únos z kláštera, strašidelný zámek s tajemnými podzemními chodbami, svatyni pohanských bohů atd. Podobně (zejména v závěru) je to v poemě *Jan Bielecki*.⁵⁷ A kompozice, pokud pomínu její jasně fragmentaristický charakter, se v mnohém řídí pravidly pro hádanku (*Hugo, Jan Bielecki, Lambro*). Folklorem jsou zase inspirovány např. poemty *Mnich* a *Žmija*, v nichž se objevuje panna-upír, byť tento stav existence autor v mnohém chápe jako jistou literární masku. Naopak milenec-upír se vyskytuje v poemě *Arab*, i když v tomto případě jde paralelně rovněž o inspiraci literární.⁵⁸

Jestliže mnohé fantastické motivy a vize užíval už Mickiewicz k zobrazení utrpení polského národa a k podpoře jeho boje za nezávislost, Słowacki tak činil v ještě větší míře. Vycházel přitom z půdorysu idylických žánrů, ale ve výsledném textu dospěl k poloze až sarkastického pamfletu. Myslím si, že dobře to můžeme dokumentovat na nedokončeném dramatu (fragmentu) *Beniowski*, jehož titulní postavu autor komponoval jako donkichotovského hrdinu v protikladu k jeho dábelskému průvodci Pamfiliovi, který je vybaven rysy sanchopanzovskými. Part Beniowského má charakter básnický, zatímco part Pamfiliovi je psán prózou. Navíc faustovské prvky (a podobně je tomu také v dramatickém básnickém textu *Kordian*) jsou prostředkem k vyjádření dobového skepticismu a rozdvojení mysli.⁵⁹

Takovým textem je např. dramatická pohádka *Balladyna*, již básník komponoval na půdorysu pohádky, ale zároveň balady (přičemž se v mnohém řídil postupy Shakespearovými) a zasadil ji do historicko-utopické krajiny. Autorův

⁵⁴ A. Mickiewicz: *Dziela*, tom 6, Warszawa 1948, s. 190.

⁵⁵ Vlivu nadrealistických vizí Słowackého si všiml v souvislosti s poezií tzv. krakovské avantgardy Janusz Sławiński, když se zabýval vztahem básnickových snů a emočního napětí jeho veršů v kontextu avantgardního programu, jak to mj. viděl J. Brzękowski ve studii *Integracjizm w czasie* (in – *Wyobraźnia wyzwolona*, Warszawa 1966). Srovnej Sławiński, J.: *Koncepcja języka poetyckiego awantgardy krakowskiej*, Wrocław 1965.

⁵⁶ Matuszewski, I.: *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1965.

⁵⁷ Srovnej mj. Uršel, M.: *Wstęp*, in – *Juliusz Słowacki: Powieści poetyckie*, Wrocław 1987.

⁵⁸ Mám na mysli motiv milence unášející svou dívku, který se vyskytuje už v antickém mýtu o Protesilaovi a Lakodamii a který v romantismu využil německý básník G. A. Bürger ve své baladické skladbě *Lenore*.

⁵⁹ Viz mj. Csató, E.: *Szkiece o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960.

přístup k fantastice však není typický pro romantiky, spíše jde o humorné a ironické vidění celku, jehož části jsou složeny zdánlivě nahodile, s anachronickým prolínáním místa a času; výsledný text však není ani pohádkou, ani osvícenskou utopií, nýbrž zcela záměrně historicko-fantastickou antipohádkou a antiutopií, která má blízko k vědeckofantastickým textům. K obdobné poloze – historické fantastice – míří i Słowackého dramatická báseň *Lilla Weneda*, žánrově do značné míry inspirovaná kronikou, legendou, ale i pohádkou.⁶⁰

Fantastické prvky se však objevují i ve Słowackého poemě *Król Duch*, např. ve formě snu, v němž postavy jako by „vypadávají“ z rozvoje syžetu a vytvářejí „živý obraz“ se statickým textem (v následující ukázce prosí císař čarodějnicí Pýchou o kouzlo):

*Oto dzień jeden uczyni to na ziemi,
Aby sen-urok spadł na kraj Popiela!
Niech go samego twoja moc oniemi –
Uśpi – a z duchem ciała nie rozdziela
Niech posągami staną się piękniemi
Królowny – z twarzy nie stracą wesela...⁶¹*

Třetí z velké romantické trojky Zygmunt Krasiński (1812–1859) užíval fantastických prvků méně než Mickiewicz a Słowacki, převážně v básnickém dramatu. I když i on chápal, jak se domnívám, výsledný text jako synkretický tvar s vrstvami jiných žánrů. Přesvědčit se o tom můžeme především na dílech *Nie-Boska Komedia* a *Niedokończony poemat*. V prvním dramatickém textu, který je v jistém smyslu pandánem Dantovy Božské komedie, jde o vyjádření básnickových futurologických vizí na pozadí typických romantických a fantastických rekvizit (zbořené kostely, rej čarodějnic atd.) a s typickými postavami – Muže provází Anděl strážný, ale zároveň také Mefisto, který je však spíše negativem hrdinova vědomí, odvrácenou stranou jeho nevědomí. Podobně polarizovaná je hra Iridiona a Wiktora o duši Kornélie v dramatu *Iridion*. Mickiewicz se o vizích v Nebožské komedii vyjádřil, že „poprvé se nějaký autor pokusil vytvořit prorocké drama, popsat místa, uvést postavy a vyprávět události, které se jednou teprve stanou“.⁶² V tomto díle se rovněž (jako výjimka) objevuje motiv panny-upíra, jehož realizace má také už nadrealistický charakter; navíc se dívka nejen proměňuje v upíra, jak to bylo v romantismu běžné, ale její existence je dána předchozí proměnou mrtvoly v živou bytost.

Hrdinou druhého Krasińského díla (*Niedokończony poemat*), které zůstalo pouze ve fragmentech a náčrtech, je Mládenc, projektovaný podobně jako v žánru zrcadlo, často využívaného v renezanci (v polské literatuře zejména M. Rejem). Právě Mládenci se ve fragmentu nazvaném Sen zjevuje Dante, aby mu ukázal peklo té doby, protože jak se sám Krasiński vyjádřil, „v naší době neexistuje peklo za zemí či pod zemí, ale je přímo na zemi“.⁶³ Kontrast mezi

⁶⁰Srovnej mj. Krzyżanowski, J.: Słowacki jako dramaturg, in – W roku Słowackiego (red. J. Mikołajtis a J. Wójcicki), Katowice 1961.

⁶¹Cit. podle Juliusz Słowacki: Dzieła, tom 2, Wrocław 1949, s. 80.

⁶²A. Mickiewicz: Dzieła, tom 11, Warszawa 1948, s. 58, překlad můj.

⁶³Viz dopis Krasińského Delfině Potocké ze dne 20. 3. 1840, in – Z. Krasiński: Dzieła literackie, tom 3, Warszawa 1973, s. 568, překlad můj.

dobrem a zlem se pak objevuje ve fragmentu nazvaném Podziemie weneckie – jako střet sborů pohanských a křesťanských. Což jenom dokumentuje, že fantastické prvky a motivy nesloužily Krasińskému jako prostředek k pobavení či zastrašení čtenáře, ale jako vyjádření jeho filozofických a historiozofických názorů.

Fantastické motivy další polští romantičtí básníci prezentují v různých žánrech, převážně na východím půdorysu lidové tvorby. Jako příklad mohou uvést básně **Romana Zmorského** (1822–1867), sběratele polských pověstí a pohádek. Většinou mají strukturu lidové písně a objevují se v nich spící rytíři, vodníci, utopenci.⁶⁴ Z folklóru vycházel rovněž **Lucjan Siemieński** (1807–1877), sběratel pověstí a legend polských, ruských a litevských, i když fantastické prvky tvoří spíše pozadí jeho veršů.⁶⁵ Tak je tomu např. v poemě *Trzy wieszczby*, nebo v díle nazvaném *Switezianka* (v jistém smyslu navazující na stejnojmennou baladu Mickiewiczovu), již autor označil jako dramatická fantazie, byť spíše jde o satirickou poemu s rámcovou konstrukcí, v níž prolog a epilog však mají strukturu balady. Formu poemu užíval k prezentaci fantastických motivů, inspirovaných převážně folklórem, **Seweryn Goszczyński** (1801–1876). V různých částech nedokončeného díla *Kościelisko* a v básni *Sobótka* se objevují divoženky, král hadů, tajemný mnich a bytosti ze záhrobí.⁶⁶

5 Další fáze romantické evoluce

Je zřejmé, že na proměně polské básnické formy v období romantismu měl Adam Mickiewicz lví podíl. Nicméně i další básníci, a nejen z „velké romantické čtyřky“, svými zásahy do struktury některých žánrů posunuli vývoj polské literatury a především poskytli východisko básníkům neoromantickým. Např. Ignacy Matuszewski soudí, že poezie Juliusze Słowackého „představuje ve vztahu k Mickiewiczovi a Krasińskému jakoby další fázi romantické evoluce“ a „z mnoha hledisek se blíží k hranicím modernismu“.⁶⁷ Matuszewski měl však na mysli spíše než proměnu struktury žánrů některé její prvky (pomineme-li v této souvislosti otázky společenské, politické, filozofické, estetické, ale také obsahové), které hlavně v mystických pracích signalizovaly to, s čím později přišly evropské avantgardní proudy a které už v romantismu odlišovaly kompozici polských děl od děl evropských, např. symboly, muzikalnost a barevnost verše. Tzn. ty prvky, které hrály důležitou roli mj. v kompozici Słowackého epeické skladby, poemu *Król Duch* (jednotlivé části-rapsodie vycházely tiskem od roku 1847) a které byly symptomatické rovněž pro hudebně dramatickou tvorbu Richarda Wagnera, např. pro operu *Tannhäuser* (premiéra 1845),⁶⁸ aby je potom přejali, do nové vývojové situace adaptovali a plně rozvinuli francouzští symbolisté a

⁶⁴ Píše o tom i Pieścikowski, E.: *Poeta-tulacz*, Poznań 1964.

⁶⁵ Šíře se jeho životem a dílem zabývá Janion, M.: *Lucjan Siemieński, poeta romantyczny*, Warszawa 1955.

⁶⁶ Srovnej některé názory in – *Noc romantyczna* (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje, Białystok 1985.

⁶⁷ Matuszewski, I.: *Słowacki i nowa sztuka*, op. cit., s. 99, překlad mđj.

⁶⁸ Z polských autorů na tuto skutečnost jako první upozornil Jellenta, C.: *Forpoczyty*, Lwów 1895.

impresionisté,⁶⁹ v Polsku pak (kromě básníků) zejména St. Wyspiański ve svých dramatech.

K zásluhám **Antoni Malczewského** (1793–1826) podle mého názoru patří, že ve své poemě *Maria* (1825)⁷⁰ využil dialogu k dramatizaci toku textu a z popisu krajiny, který byl dosud spíše ilustraci prostředí, učinil kompoziční prvek. Dialog měl stejný význam také pro **Seweryna Goszczyńskiego** (1801–1876) v jeho poemě *Zamek Kaniowski* (1828), i když – stejně jako Malczewski – se formou přidržoval spíše tvaru, který polská literatura přejala z děl W. Scotta a J. G. Byrona. Z něj vyšel rovněž **Józef Bohdan Zaleski** (1802–1886), který však např. ve skladbě *Rusalki. Fantazja* (1829) se pohyboval v kompozičním rámci poemy, ovšem na půdorysu ukrajinské lidové písně, s atmosférou zbavenou obvyklé romantické tajemnosti a hrůzostrašnosti, naopak posílenou o vrstvy humorné a optimistické.

Na byronovskou tradici poemy navázal v první etapě své tvorby **Juliusz Słowacki** pouze okrajově: tematickou orientací a některými koncepčními prvky (např. model byronovského hrdiny).⁷¹ Třeba v rané skladbě *Szanfary. Ułomki poematu arabskiego* (první verze 1828, druhá 1829) převzal exotický námět a nepřiliš komplikovaný syžet realizoval kompozicí různorodých fragmentů s mnoha zámlkami a přerušeními, digresemi a časovými skoky. Podobně epizodický charakter má forma poemy *Arab* (1830), v níž proud vyprávění přerušují retrospektivy, které vykreslují život hlavního hrdiny, přičemž mnohé fragmenty se svým charakterem blíží frenetickému přístupu v romantické literatuře.

Přechodem k další etapě básnickovy tvorby, která přinesla již zmíněné signály pro polské modernisty a avantgardisty,⁷² se stala poema *Żmija. Romans poetyczny z podań ukraińskich w sześciu pieśniach* (1831). V této skladbě využil postupů evropských autorů (W. Scott, J. G. Byron – a ozvuků poezie T. Tassa) i novátorských výdobytků, jimiž se vyznačovala Mickiewiczova poema Konrad Wallenrod, prohloubil přítomnost forem a prvků lidové tvorby a nově do básnického textu zapojil fantastické prvky a goticismy. Do hlavního proudu vyprávění, které se místy blíží gawędové formě (tu nejlépe propracoval v poemě *Jan Bielecki. Powieść narodowa oparta na podaniu historycznym*, 1830), básník vkládá i jiné žánrové struktury, mj. baladické.

Pro ilustraci cituji vstupní verše ze skladby *Żmija, Pieśń I – Sumak*, které dokumentují expozici příběhu a rozvíjení typické romantické atmosféry:

*Piękny to widok Czeromeliku,
Sto wysp przerznięty Dniepru strumienie,
Brzoza się kąpie w każdym strumiku,
Słychać szum trzciny, słowika pienie.*

⁶⁹Zabývá se tím mj. práce Wolley, G.: *Richard Wagner et le Symbolisme français*, Paris 1931.

⁷⁰Na Malczewského poemu *Maria* navázal později Słowacki v poemě o dantovském utrpení *Wacław* (vyšla v knize s titulem *Trzy poemata*, 1839).

⁷¹Srovnej např. Windakiewicz, S.: *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, Kraków 1914.

⁷²Podrobně tyto náběhy rozebral Kleiner, J.: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Lwów 1923.

*A kiedy wiosną wezbrane wody
Zaleją wszystkie wyspy dokoła;
Jeszcze nad wodą widać drzew czoła,
Jakby ruszał cudne ogrody.*⁷³

Domnívám se, že za synkretický tvar, který vznikl syntézou obvyklé struktury romantické poemy a klasické elegie, můžeme označit formální stránku filozoficko-estetické poemy *Godzina myśli* (vyšla jako Poezje III, 1833). Je to text, který končí etapu básnickovy typicky romantické tvorby a otevírá kapitolu tvorby mystické, jejíž výsledky si uvědomili právě až neoromantici. Badatelé 19. století (F. Hoesick, A. Małecki či J. Tretiak) toto dílo vnímali jako prostý veršovaný autobiografický zápis s výraznými memoárovými rysy, později je literární vědci (např. I. Chrzanowski, J. Kleiner nebo M. Kridl) označovali jako básnickou studii romantické psychiky. I když sám autor hovořil o „*poemě mého srdce, v němž je celé mé dětství*“, myslím si, že právě na tomto tematickém půdorysu dokázal jednou provždy skoncovat s romantickým mýtem sladkého dětství na venkově, které – v pojetí Słowackého, tváří v tvář budoucnosti – je naopak smutné až nešťastné. Maria Janion, když se zamýšlela nad filozofickými a estetickými aspekty básnickova díla a nad jeho mystickým systémem, konstatovala, že se v něm dají rozlišit dvě koncepce lidské existence: uzavřená (první etapa tvorby, v níž je člověk chápán jako uvězněná bytost) a otevřená (druhá etapa tvorby, akceptující touhu po osvobození).⁷⁴

Vyjádřením „nové formy“, jak ji Słowacki chápal, jsou poemy *Beniowski* (jednotlivé části vznikly v letech 1840–46) a *Król Duch* (vznikala v letech 1845–49). V prvním případě jde o nedokončenou digresní poemu, jejíž části (deset písní) tvoří otevřený celek s různou strukturou a odlišným charakterem. Prvních pět vydaných částí (1841) navozuje atmosféru Ariostovy epiky, nicméně pouze právě ony mají charakter digresní poemy, dalších pět a rané fragmenty jsou komponovány jako dobrodružná, vypravěčská rytířská epika podle vzoru T. Tassa, pozdní fragmenty snad měly být reflexí filozofických aspektů dějin.⁷⁵

Je to, jak upozornil už Z. Krasíński, realizace odvážně rozklenutého oblouku nad kompozičním základem epopeje, který vytvářejí prvky užité při zobrazování mýtu Homérem, náboženského systému víry Dantem, rytířských legend Tasseem, ale také kompoziční východiska Ariostova, romantikům pro vyjádření aktuálních situací velice blízká.⁷⁶ V Beniowském není důležitý syžetový tok zaznamenávající historiky hlavního hrdiny, ale vrstva vypravěče-tvůrce, totožného s autorským subjektem. V básnickém textu se tak prolétají objektivně viděné vrstvy se subjektivními digresemi, odlišnými od těch, které známe z jiných digresních poem (z Dona Juana J. G. Byrona nebo Evžena Oněgina A. S. Puškina). Konkrétně vrstvy autotematické (o způsobech realizace textu), vypravěčské (vycházejí z autentických memoárů historického Beniowského a v mnohém se blíží klasické šlechtické gawędě) a filozofické, které jsou polemikou

⁷³Cit. podle Juliusz Słowacki: *Żmija*, Poezje 1–2, Paris 1832.

⁷⁴Viz Janion, M.: *Mistyczna hipoteza rzeczywistości*, in – Słowacki mistyczny (red. M. Janion a M. Żmigrodska), Warszawa 1981.

⁷⁵Srovnej Tomkowski, J.: *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.

⁷⁶Viz Krasíński, Z.: *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, in – *Dzieła literackie*, t. 3 (ed. P. Hertz), Warszawa 1973.

s romantiky, především s Mickiewiczem. Výsledkem takto modelované struktury je text, v němž podle mého názoru vypravěč není typickým romantickým bardem či mickiewiczovským národním věstcem, nýbrž vizionářským básníkem, jenž je povýšen nad všechna politická, společenská nebo teritoriální rozrůznění. Słowacki vede prostřednictvím vypravěče (právě formou gawędy) permanentní dialog s potenciálním posluchačem-čtenářem, přičemž způsob narace osciluje mezi futurologicky zacíleným básnickým poselstvím a sousedským tlacháním podolského šlechtice.⁷⁷

Historiozofickou poemu *Król Duch* vystavěl Słowacki, jenž text neustále přepracovával a rozšiřoval,⁷⁸ na půdorysu klasického eposu. Myšlenkově v poemě rozvinul vlastní filozofický systém vycházející ze spiritualisticko-panteistické teorie vzniku světa, jak ji představil ve svém básnickém traktátu *Genesis z Ducha* (vznikl 1844 a vydavatelé jej nazvali Filozofickým dílem) a ve fragmentární *Filozofické poemě* (vznikla v letech 1845–46). Básník definuje nesmrtelného Ducha (ono před- i biblické Slovo), který silou vůle boží staré a tvoří nové formy a ovlivňuje tak dějiny, evoluční chod světa. Słowacki ve skladbě usiloval o „čistou formu“, tedy o strukturu, která stavěla na zkušenostech „tassovského“ epického proudu ryze individuálního vyprávění, v němž vypravěč je roven autorskému subjektu a zároveň hlavním hrdinovi-duchovnímu vůdci národa, aby dospěl ke struktuře „mono-epopeje“, jak ji nazval C. K. Norwid. Poema je rozčleněna na čtyři rapsodie, které mapují legendární i historicky doložené dávné dějiny Polska (po Boleslava Smělého) a podle některých badatelů zůstala záměrně otevřeným dílem.⁷⁹ První rapsodie je věnována bájnému Popelovi (druhá je fakticky pokračování první), třetí Mečislavovi a čtvrtá Boleslavu Smělému, třem vládcům-duchům, kteří reprezentují tři druhy hříchu moci (negativa), přičemž příběh Boleslava Chrabrého (vsunutá mezi třetí a čtvrtou rapsodii) je jediným pozitivem skladby, vyjádřený formou legendy. V kompozici jde o diachronní pohled na dějiny, básník se v hlavním toku vyprávění vrací zpět způsobem fragmentárních digresí, aby z mozaiky epizod vytvořil celek dějin.

Stejně jako Słowacki, vyjádřil také **Zygmunt Krasiński** mnohé své myšlenky pregnančněji v dramatickém textu – viz *Nie-Boska komedia*, dvoudílné metafyzické drama (individuální a společenské) o čtyřech částech, jež vzniklo 1833, které se však mělo stát jednou z částí trojdílného cyklu, jenž měla otvírat poema, tzv. *Niedokonczony poemat*, ale také další křesťanskou tragédií *Irydion* (vznikla 1834–36), která je obrazem boje Boha a Satana o duši titulního hrdiny a rozpadu římského impéria pod náporom barbarů. Není bez zajímavosti, jak upozorňují někteří autoři, že mnohé kompoziční prvky svých básnických dramat Krasiński (ale i Słowacki) převzal ze struktury popisné poemy.⁸⁰ Do žánrově

⁷⁷Zajímavé je tento problém sledovat z pohledu posunu lidového podloží Słowackého poem, viz např. Korzeniewicz, M.: *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej*, Wrocław 1981.

⁷⁸Existuje množství verzí a variant díla. V roce 1847 vyšel text s titulem *Król Duch*. Rapsod I, rapsodie II-V se objevily v posmrtně vydaném Maleckého výboru (*Pisma pośmiertne* 1–3, t. 2, Lwów 1866), ve čtvrté knize Gubrynowiczova vydání (*Dzieła*, Lwów 1909) měla poema už trojnásobný rozsah, později ji vydavatelé (podle plánu J. Kleina a vydání M. Piątkiewicz z roku 1923) rozdělili do čtyř rapsodií.

⁷⁹Srovnej např. Tatar, M.: *Historia, mit i bań w Królu-Duchu*, Katowice 1962.

⁸⁰Srovnej mj. Kubacki, W.: *Wstępy*, in – Z. Krasiński: *Irydion*, Wrocław 1967; Maciejewski, J.: „Kordian“ Juliusze Słowackiego, Warszawa 1964.

formy poemy v případě Krasińského pronikla řada jeho filozofických i epických konstrukcí užitých v dramatických textech. Pod tímto zorným úhlem se můžeme dívat např. na skladbu *Przedświt* (vznikla v letech 1841–43), jež je prorocky a mesianisticky vyhoceným obrazem národního boje. Svoje filozofické a historiozofické názory básník vysvětlil v prózou psaném úvodu, aby pak do epického básnického toku vypravěče-proroka vplétal rozhovory s duchy velkých postav polských dějin, v duchu „staroslovanských eposů“, jak je pro polské romantiky představovaly lyrickoepické a epické příběhy českého falsa Královédvorský rukopis.⁸¹

Obdobně se filozofické a ideologické názory básníka objevují v textech jeho skladeb *Psalmy przyszołci*, které navazují na poemu *Przedświt*:

*A są wybrane jedne przed innemi,
By o Twą pięknosć walczyły na ziemi
I krzyż lat wielu włokąc krwawym śladem,
Były śród świata – anielskim przykładem,
Aż nie wywalczą straszną walkę w grobie
Wyższego w ludziach pojęcia o Tobie,
Więcej miłości i więcej braterstwa
W zamian za tkwiący w piersiach nóż morderstwa!*⁸²

Domnívám se, že z vývoje tvorby velkých romantiků tvořících v emigraci a srovnáním s poemami vznikajícími v Polsku podle byronovsko-scottovského vzoru, stále více inklinujícími k textům populární literatury, můžeme vydedukovat, kam šel vývoj literární formy v období vrcholného romantismu. Mickiewicz, a částečně také Słowacki a Krasiński a jiným přístupem Norwid, usiloval o dekompozici, někdy i destrukci klasicistického pojetí žánrů a následnou syntézu jejich prvků do zcela nové struktury, která se realizovala napříč žánrového, ale i druhového systému. Autoři domácí (např. M. Grabowski nebo L. Siemiński) však měli názor opačný, když poemám Mickiewiczovým, Słowackého a Krasińského vytýkali, jako třeba Grabowski, přílišnou „*pestrost a nehotovost*“, která přece nevede ke kompozici epeje hodné toho jména.⁸³

Je to podle mého názoru velký historický paradox, když na jedné straně epické románově pojaté příběhy psané básnickou formou se přežívaly – vývoj mířil obecně zcela jednoznačně k próze, k povídkám, novelám a románům, doma v Polsku pak krystalizovaly tři proudy tvorby: historická próza, gawęda a dramatické formy. Zatímco na druhé straně právě soustředěná dekompozice až destrukce klasického žánrového systému připravovala cestu modernistickému pojetí literatury a avantgardním směrům – zejména v poezii, ale rovněž v próze. Ale na pozadí nevyhnutně se rozevírajících nůzek formální evoluce doutnal v polské literatuře vznikající doma v zábořích skrytý stesk po velkém národním básnickém eposu, po široce vykresleném příběhu historického či národního významu –

⁸¹Tyto úvahy jsou výrazné (s návazností na tvorbu Homérovu) např. u čelného představitel básnické skupiny Ziewonia (básně členů této skupiny se zaujetím sledoval K. H. Mácha) Lucjana Siemińskiego, viz Janion, M.: *Lucjan Siemiński, poeta romantyczny*, Warszawa 1955.

⁸²Viz Zygmunt Krasiński (Spirydion Prawdicki): *Psalmy przyszołci – Psalm wiary*, verše 94–101.

⁸³Široce tyto a jiné aspekty polské romantické tvorby rozebírá Grabowski ve svých literárně teoretických úvahách, viz in – Grabowski, M.: *Literatura i krytyka*, t. 1, Wilno 1837.

epopeji – následující vrcholná antická díla.⁸⁴ Odtud ono „genologické nedorozumění“, když se v Polsku např. Pamiatki Soplicy Henryka Rzewuského, jedno ze zakladatelských děl nově vznikajícího národního vypravěčského žánru gawęda, označovalo jako epopej, stejně jako se originálně komponovaným dramatickým dílům Słowackého a Krasińskiego dávala nálepka „dramatická epopej“.⁸⁵ Svědčí to však o tom, že žánrová struktura eposu, v epopejní šíři záběru, se stávala stylem romantické poezie oné doby⁸⁶ a ovlivnila pochopitelně nejen autory doma, ale i v emigraci, i když – jak jsem uvedl výše – v kompozici konkrétních děl, zejména poemy, zcela odlišně.

Ve srovnání s díly velké romantické trojky šel čtvrtý z výrazného souhvězdí polských tvůrců **Cyprian Kamil Norwid** (1821–1883) jinou osobitou cestou; spíše než v duchu evoluce, jak ji praktikoval Mickiewicz (byl v některých formálních postupech na něj navázal), pokračoval v tom, k čemu dospěli Słowacki a Krasiński (především v otevření postupů, které umožnily start modernistické proměně žánrového spektra polské literatury). Dokumentovat to lze na básnických poemách (na pozadí básnické prózy *Czarne kwiaty* a *Białe kwiaty* a povídek) a lyrickém cyklu *Vade-mecum*. V této souvislosti je třeba si znovu uvědomit vztah mezi pojmy *epopej*, *epos* a *rapsodie*, jak je chápal Norwid,⁸⁷ ale i jiní romantici, jak jsem částečně naznačil výše v souvislosti s romantickým „epopejním stylem“ Słowackého a Krasińskiego. O kořenech poemy v antickém eposu jsem se zmínil při detailním rozboru dekompozičních postupů A. Mickiewicze. A podobně vývoj antického eposu k poemě chápe i Norwid, přičemž mu nejde o specifický styl, nýbrž o subjektivní rozlišení žánrové formy, samozřejmě na půdorysu romantické poemy, která má vzornosť eposu, šíří epopeje a vznešenost rapsodie, tedy v podstatě dobově modifikované oslavné hrdinské písně.⁸⁸ I když básníkovo ironické vidění skutečnosti jej někdy – na epicky pojetém dramatickém půdorysu – cílení k epopeji vzdálí, jak to např. dokládá dramatický text *Za kulisami*, který s tragickou fantazií *Tyrteje* tvoří „dvoudrama“, navzájem se doplňující a prolétající.⁸⁹

Začneme několika příklady skladeb s výchozí strukturou poemy, mezi něž patří mj.: *Wesele* (vznikla 1847), *Wigilia. Legenda dla przyjaciól* (1848), *Pieśni społecznej cztery strony* (1849), *Niewola* (vznik 1848–49), *Psalmów-psalm* (vznik 1850), *Promethidion* (vznikla 1848–50), *Quidam* (vznik 1854), *Szczesna* (vznikla

⁸⁴Uvědomoval si to i Maurycy Mochnacki, když kompozici vznikajících poem přiznával asistenci antických skladeb, jako byly např. Homérový epický *Ílias* a *Odyssea* či Vergiliův mytologický epos *Aeneis*. Srovnej Mochnacki, M.: O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym (red. Z. Skibiński), Łódź 1985.

⁸⁵Zmiňují se o tom mj. při komentářích Słowackého díla Bizan, M., Hertz, P.: *Glosy do „Balladyny“*, Warszawa 1970.

⁸⁶Např. Irenusz Opacki píše, že „po roku 1830 se styl epopeje prosazuje všady, daleko za prostory žánru a je jedním ze základních stylů polistopadové poezie“. Opacki, I.: *Poezja romantycznych przełomów*, Wrocław 1972, s. 119–120, překlad můj.

⁸⁷Těmito otázkami na pozadí formálního úsilí Słowackého a Krasińskiego se zabývá Trybuś, K.: *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993.

⁸⁸Sawicki např. dokumentuje, že Norwidův boj o novou formu měl podložit v aristotelovském chápání této otázky, tzn. že forma je cílem věcí, jejich příčinou, a prezentuje proces jejich vzniku. Viz Sawicki, S.: *Norwidowa walka z formą*, Warszawa 1986.

⁸⁹O problémech a složitostech tohoto misty fragmentárního textu na pozadí téměř úplných maškarádových scén psali Makowiecki, T., Sławińska, I.: *Za kulisami „Tyrteja“*, in – *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, nebo Braun, K.: *Norwida Teatr bez teatru*, Warszawa 1971.

1854) nebo *Fortepian Szopena* (vznikla 1863/64, autor ji však zařadil do lyrického cyklu *Vade-mecum*). Tedy prací, které jsou – jako prakticky celé Norwidovo dílo – polemikou s romantickým historismem a s utilitarismem, tzn. podřízením literatury potřebám národa, a zejména s polským mysticismem a mesianismem, ale rovněž s tlakem tehdejší domácí prózy, která tendovala k literatuře populární. Norwid odmítl i cestu nenávisti a pomsty a nastolil nutnost etické harmonie a lásky.

Poemu *Niewola* označil autor jako rapsodii a navazuje v ní na Ariostova Šíleného Orlanda a Danteho Božskou komedii, dospívá však k parodii revoluce, k negativu světa (jako Krasiński v *Ne-Božské komedii*). Výsledný tvar (podobný postup uplatnil v dramatu *Zwolon*, jež označil jako *monologie* a využil v něm některé postupy epizace dramatického textu) skládá z fragmentů, ale jinak než autoři velké trojky, kteří takto chtěli dospět ke zdánlivě celistvé struktuře, takže výsledkem je mozaika relativně autonomních částí, přičemž většina básnických výpovědí nemá charakter filozofických či ideologických, nýbrž publicistických diskurzů. Myslím si, že ještě složitější je typologizační kvalifikace poemy *Quidam*, která bývá označována jako archeologická, filozofická nebo digresní poema, veršovaný historický román či parabola a již autor chápal ve smyslu „*monumentální fresky*“, „*velkolepého obrazu*“.⁹⁰ Nasycení struktury poemy vrstvami paraboly, podobenství, je pro Norwidovu tvorbu symptomatické (takto jsou komponovány i některé básnickovy povídky, např. *Cywilizacja*, 1863, *Ad leones!*, 1883, nebo *Tajemnica lorda Singelworth*, 1883), nikoli pro celek, nýbrž pro jednotlivé části, jež jsou alegoricky vypointovány podobně jako epigram (v poezii) či aforismus (v próze). Jde o transformaci antického eposu-epopeje, s obvyklou romantickou opozicí světlo – tma,⁹¹ do romantické poemy se složitou strukturou s vrstvami mnoha žánrů.

Jinou formu volil Norwid pro poemu *Promethidion*, označovanou někdy jako básnický traktát o umění. Skládá se ze dvou veršovaných dialogů (první nese titul Bogumił. Dialog, w którym jest rzecz o sztuce i stanowisku sztuki a druhý Wiesław. Dialog, w którym jest rzecz o prawdzie, jej promieniach i duchu) a prózou psaného Epilogu, které navazují na antickou tradici platónských filozofických dialogů, s důrazem na aktuálnost a svobodu výpovědí aktérů, kteří akcentují krásu jako dobro, jež je „*tvarem Lásky*“.⁹² Podle mého mínění právě důraz na hudebnost a barevnost verše otevřely v této poemě „dveře“ k modernistickému chápání impresí skutečností a symbolů, jež se plně projevíly ve skladbě *Fortepian Szopena*, která do základů umění staví boj dobra se zlem. Její text vychází z digresní a popisné poemy (východisko digresní poemy využil Norwid také při kompozici poemy *Fulminant*, 1864), výrazně však nasycené lyrickými vrstvami, přičemž celek není záměrně kompozičně vyvážen; je složen z mnoha odlišných a na sebe nenavazujících fragmentů, hudebně a malířsky barevných, s ozvuky lidového podloží, jak o tom ostatně vypovídají následující charakteristické ukázky dvou částí skladby:

⁹⁰Srovnej Glosy o poematach, in – Cyprian Norwid: *Pisma wybrane*, t. 2 (ed. J. W. Gomulicki), Warszawa 1968.

⁹¹Otázky metafyzického působení protikladu dne a noci podrobně rozebírá mj. Krukowska, H.: *Noc romantyczna* (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje, Białystok 1985.

⁹²Etickými rozměry Norwidova díla se mj. zabývá Kasperski, E.: *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981.

V

*I była w tym Polska, od zenitu
 Wszchedoskonołości dziejów
 Wzięta, tęczę zachwytu – –
 Polska – przemienionych kołodziejów!
 Taż sama, zgoła,
 Złoto-pszczoła!...
 (Poznał-ci-że bym ją – na krańcach bytu!...)*

VI

*I – oto – pieśń skończyłeś – – i już więcej
 Nie oglądam Cię – – jedno – słyszę:
 Coś?... jakby spór dziecięcy – –
 – A to jeszcze klóć się klawisze
 O nie dośpiewaną chęć:
 I trącając się z cicha,
 Po ósm – po pięć –
 Szemrzę: „Poczłże grać? czy nas odpycha??...”⁹³*

Domnívám se, že možná tyto formální postupy způsobily, že Norwid Fortepian Szopena zařadil do cyklu sta lyrických básní *Vade-mecum*, který je příkladem nové modelace lyriky, založené na prvcích jako parabola, metafora, symbol, znak, na uchopení, v němž má své místo fascinace vývojem lidské civilizace, ale také kritika a ironie a distance. Básník počítal s konkrétním odběratelem, s takovým, kterého si vysnil, tzn., který byl v jeho době vlastně virtuálním a přišel teprve později, v neoromantismu.⁹⁴ Při svém formálním postupu Norwid z jedné strany navazoval na Mickiewiczův sonetový cyklus, z druhé strany využil zkušeností, jež získal Słowacki při kompozici poemy Beniowski. Navíc se nepochybně inspiroval i novými formálními postupy literatur evropských, zejména francouzské – kromě sbírky básní *Fleurs du mal* Charlese-Pierra Baudelaira především básnickou sbírkou „malých eposů“ Victora Huga *La Légende des Siècles*, která vyšla v roce 1859, ale autor ji jako obraz „*pochodu lidstva od temnot k ideálu*“ dotvářel až do roku 1883. Norwidův cyklus otevírá moto celé sbírky, prozaická předmluva *Do czytelnika* s motem z Byrona (na konci datovaná: psal jsem 1865), dedikace (*Tym, / z którymi błogo, poufnie / i często / rozmawiałem, / poświęcam i posyłam / C. N.*) a báseň „*Za wstęp*“ Ogólniki a uzavírá jej básnický dopis, vlastní cyklus tvoří různorodé autonomní básně-části-fragmety „*Złożone ze stu perelek nawlektych, / Logicznie w siebie, jak we tzę, wcięktych*“ (viz báseň *Finis*, verše 3–4). I u Norwida, stejně jako u Mickiewicze, plní fragmentárnost textu úlohu nejen zrcadla zobrazované skutečnosti, již nelze plně vyjádřit, jak to bylo obvyklé u jiných romantiků, ale také (a především) se stává nástrojem dekompozice, destrukce formy. *Vade-mecum* není skladbou, v níž na sebe navazují

⁹³Cit. podle Cyprian Norwid: *Pisma wszystkie*, 2 – *Wiersze* (ed. J. W. Gomulicki), Warszawa 1971, s. 144–145.

⁹⁴Z jiných hledisek problém rozebírá např. Adamiec, M.: *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840–1888*, Wrocław 1991.

vyprávěné příběhy, jde pouze o sepětí formální, které z různých fragmentů vytvářejí cyklus.⁹⁵

Norwidovy pokusy o jiný tvar, o jinou formu jeho děl, je třeba přičítat programovému zaměření básníka. Byl si vědom toho, že poezii je třeba osvobodit od veškeré utilitárnosti: „*Ani novinářství, ani umění, ani lidová výpověď se nerozvíjejí dost rychle na to, aby se polská poezie uvolnila od služebnosti...*“⁹⁶ To bylo nejenom v opozici vůči Mickiewiczovi, ale charakterem navíc už postromantické, protože Norwid romantismus považoval za uzavřenou etapu vývoje evropského myšlení, tedy i literatury, jak se o tom ostatně zmiňuje v předmluvě k poemě *Niewola*, již psal v revolučním roce 1848.⁹⁷

6 Role romantického fragmentarismu

Zcela osobitým jevem, který se zásluhou Mickiewicze objevil v polské literatuře poprvé a o němž jsem se už zmínil, je tzv. romantický **fragmentarismus**. Byl to právě tento postup, který umožnil další dekompozici striktně chápaného klasického žánrového systému. Např. celé *Dziady* (a u dalších básnickových skladeb některé jejich části) jsou komponovány touto metodou. Proto v *Dziadech*, zejména v jejich druhé a čtvrté části (tzv. *Dziady wileńsko-kowieńskie*) a také ve třetí části (tzv. *Dziady drezdeńskie*), nemůžeme najít organizační řád, neboť, jak uvádí Anna Kurska, už jejich výchozí materie „*je svým charakterem fragmentární*“.⁹⁸ Mickiewicz se o tom vyjádřil následovně: „*Polská poema [...] se prezentuje [...] jako řada samostatných částí. [...] Takové dílo však, zdaleka ne ukončené, jako by bylo předurčené k dalšímu rozvinutí.*“⁹⁹ Ale ve skutečnosti to byl záměr čistě teoretický, protože jedna z nejpůsobivějších technologií díla byla právě fragmentární forma.¹⁰⁰

Fragment byl zajímavým fenoménem romantismu.¹⁰¹ A nejen tohoto období. Stal se východiskem kompoziční metody, již používají tvůrci dodnes, metody, která stála u kolébky intertextového pojetí díla, jak to chápal už Mickiewicz a jak je to zcela běžné u autorů postmodernistických. Přišli s ní koncem 18. století němečtí autoři. Např. Friedrich Wolf¹⁰² tvrdil, že už *Ilias* a *Odysea* jsou

⁹⁵Znovu tu vzpomenu záměr A. Mickiewicze rozbit výchozí celek popisné poemy, aby vytvořil celek nový, složený z autonomních sonetů, které však působí právě dojmem poemy. Srovnej také Opacki, I.: *Z zagadnień cyklu sonetowego*, in – *Ruch konwencji*. Szkice o poezji romantycznej, Katowice 1975.

⁹⁶Viz Cyprian Norwid: *Pisma wszystkie*, 2 – *Wiersze*, op. cit., s. 10, překlad můj.

⁹⁷O vztahu Norwida k polským romantikům a o jeho programu, v němž si určil místo mimo romantismus, ale na druhé straně i o jeho protestech, že není viděn v rámci dědictví romantismu, píše mj. Trojanowiczowa, Z.: *Norwid wobec Mickiewicza*, in – Cyprian Norwid. *W 150-lecie urodzin* (red. M. Żmigrodska), Warszawa 1973, a Stefanowska, Z.: *Strona romantyków*. Studia o Norwidzie, Lublin 1993.

⁹⁸Kurska, A.: *Fragment romantyczny*, op. cit., s. 19, překlad můj.

⁹⁹Mickiewicz, A.: *O poemacie Dziady*, in – *Dziela*, t. V, Warszawa 1955, s. 283, překlad můj.

¹⁰⁰Např. S. Treugutt konstatoval: „*Za emocionální sílu a ideovou schopnost účinnosti vděčí Dziady nejenom martyrologickým obrazům, ale také tomu, že se v nich zásadní problematika neuzavírá, že všechno se ještě může stát a také se stane.*“ Viz – Treugutt, S.: *Beniowski*. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964, s. 218, překlad můj.

¹⁰¹Pro poznámky na toto téma jsem mj. čerpal ze své studie *Fragment jako kompoziční metoda romantiků*, in – *Brněnská polonica I* (ed. L. Štěpán), Brno 1999.

¹⁰²Viz Wolf, F. A.: *Prolegomena ad Homerum*, 1795.

vlastně kompilacemi fragmentů písní mnoha neznámých pěvců. August Wilhelm a Friedrich Schlegelové, Jean Paul Richter či Johann Wilhelm Ritter chápali fragment jako takový poněkud jinak – jako zvláštní žánrovou realizaci. Soudili tak na základě různých žánrů malých literárních forem živých v 17. a 18. století, např. maximy, aforismu, sentence, a charakterizovali fragment (Novalis) jako nevelké prozaické dílko bez přísných kompozičních pravidel.

Pojetí fragmentu a fragmentárnosti se však i u těchto německých autorů vyvíjelo. Např. pro F. Schlegela byl fragment zpočátku v podstatě synonymem aforismu, později různě stylizované myšlenky – na rozdíl od epigramů a lyrických prozaických úryvků, aby se nakonec stal do jisté míry rozvinutými a zpracovanými částmi deníkových zápisků.¹⁰³ Dále teorii užití fragmentu a fragmentarismu rozvinul Novalis, který také vycházel z deníkových zápisků. Ty však pro něj byly pouze výchozím materiálem většího celku, který měl mít charakter nedokončenosti.¹⁰⁴

Takto k pojetí fragmentu a fragmentárnosti přistupoval i A. Mickiewicz. Metoda antických pěvců a Novalisova teorie jej utvrzovaly v přesvědčení, že je to vhodné východisko k úniku z těsného rámce klasicistického chápání literárního (uměleckého) díla jako ukončeného celku v rámci pravidly dané formy. Cesta k formální otevřenosti, k nedokončenosti (fragmentárnosti) a tím ke zdánlivé nedokonalosti díla vyústila do kompoziční metody, která byla přirozeným pokračováním metod lidových tvůrců a klasických autorů. Mickiewicz totiž později tvrdil,¹⁰⁵ že velká epická díla (epopej) vznikala vlastně z epických fragmentů, obsahujících různé vrstvy (z různých časových období) lidové tvorby. A měl na mysli i epopeje slovanské.

Fragment jako literární i publicistická forma se stal v romantismu módou. Otiskované práce se vydávaly za úryvky z legend, rytířských rapsodií, ale také domnělých rukopisů a dopisů, takto se označovaly různé improvizace a myšlenky, na větší celky měly odkazovat úryvky z memoárů, cestovních deníků, stejně jako z románů, poem nebo divadelních her, bez ohledu na to, zda celek skutečně existoval či ne. V romantismu populární malé literární formy – aforismy, maximy, sentence, stejně jako právě zmíněné oblíbené úryvky z větších celků (byť někdy fiktivních) pouze ke kompoziční metodě směřovaly. Teprve rozbor kompozice výsledného díla ukazuje, jak autor postupoval. V žádném případě nemohlo jít o prostý, náhodný konglomerát těchto prvků a struktur, o jejich jakýsi cyklus či experimentální seřazení, ale o zcela vědomý tvůrčí proces, který možností fragmentárnosti využíval.

Existuje domněnka, že polští (a nejen polští) romantici (a tedy i Mickiewicz) pokračovali ve snaze, již začal svými díly v druhé polovině 18. století irský spisovatel Lawrence Sterne.¹⁰⁶ Anna Kurska tuto blízkost a návaznost charakterizuje takto: „*Vyprávění je často útržkovité, s překvapivou kompozicí, jakoby*

¹⁰³ Srovnej Schlegel, F.: Kritische Fragmente, 1797, Fragmente, 1798, a Ideen, 1800.

¹⁰⁴ Viz Novalis: Blütenstaub, 1798.

¹⁰⁵ Srovnej Mickiewiczovy názory v jeho přednáškách na pařížské univerzitě, in – Mickiewicz, A.: Literatura słowiańska, Dziela, t. VIII – XI, Warszawa 1955.

¹⁰⁶ Je známo, že tento autor ve svých prózách ignoroval v té době platné normy, parodoval dobové romány a cestopisy a destruoval jejich formu. Např. jeho rozmarný román *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760–67) je nesouvislé vyprávění v ich-formě, které obsahuje mnoho nedokončených vět, digresních prvků a zámlk.

chaotickou – tedy fragmentární – vše blízké experimentům, které s texty dělali romantici. To je však už jiné pojetí fragmentárnosti, vedoucí nikoli ke vzniku kompozice cyklu, nýbrž k vnitřnímu rozbití syžetové a kompoziční kontinuity díla.¹⁰⁷

Jisté je, že hluboká Mickiewiczova znalost děl evropských literatur sehrála při formování jeho fragmentární kompoziční metody důležitou roli. Podstatnější však podle mého názoru byl obecný pocit romantiků (evropských i polských) – vymanit se ze svěřací kazajky klasicistických formálních předpisů. To vedlo k otevření se literárních děl, k výrazné dekompozici stávajícího žánrového systému, ke zrodu kvazi- či semi-forem inspirativních textů (často publicistických a paraliterárních), jejichž výsledkem jsou díla jdoucí napříč nejen žánrovým, ale rovněž druhovým systémem, a k prvním náznakům vzniku pozdějších intertextů, které využívají právě principu fragmentárnosti.

Nová kompoziční metoda umožňovala romantikům demontáž klasicistických (ale ve skutečnosti už antických) praktik proporčnosti, chronologičnosti a harmoničnosti literárního díla a jeho rétorických konvencí. Souvislost vyprávění nahradil zdánlivý kompoziční chaos, který měl čtenáře šokovat, vtáhnout do experimentu, do hry, která se jmenuje umění; jedno, zda s maskou vážnou, ironickou nebo parodickou. Už A. A. Mendilov upozornil, že destrukce forem vedoucí ke vzniku nové kompozice, která má fragmentární charakter, znamená v podstatě zcela nové dílo.¹⁰⁸

To, co bylo např. pro Sterna ještě nezvyklý a až šokující experiment, pro romantiky se postupně stalo běžné. Ve čtyřicátých letech 19. století byla formální experimentování a rozbíjení tradiční formy součástí romantických kompozičních postupů a klasicistická kompozice se považovala za překonanou konvenci. Autoři uplatňovali nové formy v poemě i dramatu. Tak postupoval nejen Mickiewicz, zejména ve svých *Dziadech*, ale psali tak i další autoři, např. J. Korzeniowski či L. Kondratowicz.¹⁰⁹ Přičemž některé literární texty, nebo jejich svébytné části, sloužily často jako fragmenty zamýšlených děl. „*Polská poema, jejíž překlad uvádíte,*“ vysvětloval Mickiewicz formu svých *Dziadů*, „*se v originálu jeví jako řada nepropojených částí. Dvě první vyšly ve Vilniusu před deseti lety, třetí se objevila v poslední době v Paříži, ale toto dílo, zdaleka nedokončené, bude se, jak se zdá, dále rozvíjet svazováním oněch fragmentů a vytvářením z nich organického celku.*“¹¹⁰

Mickiewicz takto plánoval *Ułomki z poematu Dziady*. Słowacki zase mluvil o trilogii, jejíž první částí mělo být drama *Kordian*¹¹¹, a zamýšlel napsat cyklus šesti historických tragédií, který měly tvořit hry *Balladyna*, *Lilla Weneda* a zřejmě i *Krak* (ta se zachovala pouze v několika načrtnutých zlomcích). *Nie-Boska komedia* Z. Krasieńského měla být podle autorova záměru druhou částí

¹⁰⁷ Kurska, A.: Fragment romantyczny, op. cit., s. 7, překlad můj.

¹⁰⁸ Srovnej Mendilov, A. A.: *The Revolt of Sterne*, in – *Time and the Novel*, London 1952.

¹⁰⁹ Viz – Korzeniowski, J.: *Powiastrki, opowiadania i dwa fragmenty poetyczne z przydaniem kilku pozycji mniejszych*, t. I, Wilno 1849, a Kondratowicz, L.: *Wybór poezji*, t. IV, Warszawa 1890.

¹¹⁰ Mickiewicz, A.: *O poemacie Dziady*, in – *Dziela*, t. V, s. 283, překlad můj.

¹¹¹ Titul prvního vydání, které vyšlo v Paříži v roce 1834 nákladem autora, zněl: *Kordjan*, české píerwsza trilogji. Spisek koronacyjny.

trilogie, jejíž první část *Nie dokończony poemat* vznikala až o deset let později a na třetí část nedošlo nikdy.

V dílech romantiků, a nejenom polských, jak o tom také svědčí uvedené příklady, lze, podle mého názoru, vystopovat několik kompozičních postupů při užití fragmentu:

1. fragment jako kompoziční metoda;
2. fragment jako část plánovaného vícedílného celku;
3. fragment jako záměrně nedokončené dílo;
4. fragment jako žánrová kategorie;
5. fragment jako výchozí kompoziční materiál pro budoucí dílo.

Typickým a na dlouhou dobu *sui generis* příkladem fragmentu jako kompoziční metody (ad 1) jsou *Dziady* A. Mickiewicze. Už sám materiál díla je fragmentární. Části II a IV otevírá zcela samostatná balada a obě části se skládají (kromě vysvětlujícího vstupního prozaického textu) z fragmentů, které můžeme identifikovat jednak jako různé zpracovaný gnómičky a sentenční fragmentární materiál (viz také bod 5 – tedy fragmenty z fragmentů), jednak jako různé laděné chóry plnící úlohu latentního antického společenského povědomí (kromě obecného chóru i tzv. ptačí chóry). Část I (první část zamýšleného celku) tvoří nejenom fragmenty-dialogy jako nástroj autorovy polemiky o úniku z reálného světa, ale také chóry (přibývají chóry mládenců a mládeže), baladická a folklorní píseň (viz výše). Část III je konglomerátem výstupů: různé zaměřené chóry, hlasy, písně či písňové fragmenty, monology a improvizace. Výstupy tvoří stejně fragmentární scény a ty zase vyšší celky (prolog, první jednání). Zcela samostatnou kapitolou je přičleněný cyklus epických básní (*Dziadów części III Ustęp*). I to, co se dozvídáme o postavách (hrdinech) díla, jsou vlastně záznamy pouhých fragmentů jejich biografie, přičemž fragmentární a nejisté jsou už jejich existence a vzájemné propojení či nepropojení (kdo to jsou Widmo, Pustelnik, Pustelnik-Gustaw, Książdz?).

O fragmentu jako části plánovaného vícedílného celku (ad 2) jsem se už zmínil v souvislosti se záměry Mickiewicze, Słowackého a Krasińského. Mickiewicz si uvědomoval, že ve skutečnosti celé autorovo dílo – dotazeno *ad absurdum* – jsou fragmenty nikdy nekončícího (až autorovou smrtí) celku. Jsou to zatím hotové části, které čekají na svou budoucnost. „*Neexistuje v nich uzavřenost základních problémů, všechno, co se ještě může stát, stane se.*“¹¹² Mj. i z tohoto důvodu básník jednotlivé části *Dziadů* nazýval fragmenty, které se stanou celkem teprve při konečném uspořádání (k němuž nikdy nedošlo!). Ostatně – mám-li se na problém podívat ještě jinak – např. sbírky básní A. Mickiewicze *Sonety krymskie* nebo *Vade-mecum* C. K. Norwida jsou básnickými cykly, sbírkami fragmentů. Stejně jako pozdější *Fragmenty wiosenne* M. Konopnické, která se k praxi velkých romantiků vrátila.

Příklady děl, kdy autor vytvoří fragment jako záměrně nedokončené dílo (ad 3) je také víc, než jsem dosud uvedl. A nejen v publicistice, kdy spisovatelé

¹¹²Zajímavé je srovnání Mickiewiczových *Dziadů* se Słowackého *Beniowským*. Viz – Treugutt, S.: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964, s. 218, překlad mĵ.

otiskovali úryvky např. delších povídek nebo románů, které neexistovaly – autor předem plánoval, že zveřejní pouze část. Do této kategorie patřily i práce komponované jako části ztraceného, nedochovaného či nedokončeného díla (zlomky domnělých neznámých rukopisů, náčrty a nedokončené rukopisy z pozůstalosti autorů atd.).

Jsou to premisy, které se vinou jako červená niť dějinami literatury. Jako příklady mohou uvést z antiky Aristotelovu *Poetiku*, z romantismu Novalisova *Heinrich von Ofterdingen*, z pozitivismu Žeromského *Wszystko i nic* nebo z modernistického období Čapkův *Život a dílo skladatele Foltýna*. A řadu děl populární literatury, např. z žánru science fiction *Pamiętnik znalezionej w wannie* S. Lema. Takový autorský záměr vychází z obecné uplatnitelnosti fragmentu, který charakterizoval, jak jsem se o tom zmínil výše, F. Schlegel jako důsledek nepřeklenutelnosti rozporu mezi neomezenou svobodou básnickovy vůle, touhy a fantazie na straně jedné a omezenou nekonečností uměleckých forem na straně druhé. Samozřejmě v souladu s Fichteovým názorem o prožitcích nekončícího. I když o mnoho let později k tomu S. Lem poznamenal, že lidská fantazie má k dispozici o milion prvků víc, než to z repertoáru vědomí člověka vyplývá.

Fragment jako genologická charakteristika (ad 4) plní spíše úlohu žánrové signalizace než vyjádření vlastního obsahu žánru. To bylo nejvíce patrné právě v romantismu. Autoři takto chtěli označit strukturální neúplnost, fragmentárnost díla, ale také vyjádřit pochybnosti o přesném žánrovém zařazení, či svoji nechuť k žánrové určitosti a danosti. Proto tehdy tolik prací, které nesou v titulu nebo v podtitulu onu specifikaci – ulomek, ulamek, fragment.¹¹³ Na druhé straně autoři při tvorbě některých fragmentů vyšli z forem žánrů daných, ale výsledné dílo genologické rigorózně neodpovídalo, ba často stálo ve zcela jasné opozici k ní, např. fragmenty-myšlenky Novalise nebo fragmenty-eseje F. Schlegela. Domnívám se však, že Novalis zároveň předvídal výraznou dekompozici druhových a žánrových kategorií. Tvrdil, že próza a poezie se maximálně přiblíží a budou vzájemně propojeny.¹¹⁴

Novalis, jak jsem se zmínil výše, charakterizoval fragment jako výchozí kompoziční materiál pro budoucí dílo (ad 5). Tedy jako text *ad interim*, který může být východiskem pro plánované dílo (ale také nemusí!). Literatura podle něj je pouhá karikatura skutečného světa, představením fragmentárních pohledů na skutečný svět. V polské romantické literatuře pro to existuje nejen jeden příklad, třeba zamýšlené drama J. Słowackého *Beniowski*. Původní text zůstal ve fragmentu, autor se k němu vrátil a vznikla stejnojmenná poema s mnoha digresemi,¹¹⁵ které tvoří až polovinu textu a v mnohém se vracejí k původním dramatickým fragmentům.

Fragment jako východisko nové kompoziční metody vedl k hlubokým změnám v tradiční typologii. Např. *Fragmenty* Z. Krasińského překročily druhové i žánrové hranice. Obsahují struktury typicky básnické (lyrický tok výpovědi) i typicky prozaické (epické proudy vyprávění) a jejich navržení vedlo ke vzniku

¹¹³Jen pro ilustraci – J. Kraszewski: *Mogily*. Fragment, J. Korzeniowski: *Dwa fragmenty poetyczne*, W. Pol: *Ulamek*, E. Wasilewski: *Trzy ulamki chwil życia*.

¹¹⁴Srovnej pasáže z Novalisova díla *Die Lehrlinge zu Sais* (1802) a praktické uplatnění této vize v knize *Hymnen an die Nacht* (1800), v níž rytmická próza přechází ve verše.

¹¹⁵Srovnej *Kurska*, A.: *Fragment romantyczny*, op. cit., s. 17.

nového žánru – *prozaické poemě*. Zároveň se staly formou, která obsahuje struktury jak poemy, tak povídky. Podobně Novalisovy *Fragmenty* vycházejí ze struktury aforismu, *Herbert Z.* Krasińského ze struktury románu či *Zwolon* C. K. Norwida ze struktury dramatu.

V linii dekompozice genologického systému pak v polské literatuře pokračovali modernisté, ale zejména příslušníci Krakovské avantgardy a autoři dalších generací. Prohluboval se vliv publicistických a paraliterárních žánrů a krystalizovaly opozice *díla psaná prózou* – *díla psaná veršem* a také *díla dramatická* – *díla nedramatická*. V poezii (např. verše T. Rózewicze, Z. Herberta, U. Kozioł) se struktura básně přiblížila strukturám, jaké známe z prózy, publicistiky, případně vědeckých prací, přičemž fragmentárnost hraje v prolínání a pronikání struktur významnou roli. V próze se obráží struktury mnoha žánrů (i básnických) a princip fragmentu se projevuje posunem k formám, které imitují žánry a formy signalizované označením *román-rukopis*, *otevřený román* nebo *román vhodný k napsání*, případně z nich vycházejí. Tedy – prohlubuje se návrat k výchozí formě a fragment se mnohdy stává jedinou formou, již lze akceptovat (J. Derrida, E. Donato).

7 Ve stopách velkých básníků

Tvorba velkých polských romantických autorů sváděla jejich současníky k napodobování, v nejlepším případě k následování, a samozřejmě že rezonovala daleko za časové vymezení období romantismu. Už jsem se zmínil, že dílo Adama Mickiewicze mělo dalekosáhlý vliv na jeho současníky, mladší následovníky i epigony a pochopitelně na všechny další generace. Typicky mickiewiczovské žánry však měly vliv na obdobné žánry v dílech dalších generací – ve smyslu striktně genologickém – mnohem menší. Asi proto, že žánrový systém polské romantické literatury (nebo spíše jeho pozůstatky) mohl v plné míře platit v podstatě jen pro jednu generaci, neboť se dále vyvíjel; a už u básnickových epigonů působilo důsledné následovnictví až tristně.

Nejčastěji napodobované se staly malé literární formy; a ty také v někdejší romantickém tvaru přežily nejdéle. Šlo zejména o balady, ale také o sonety, zejména o sonetový cyklus. Mickiewiczovská *balada* měla velký vliv na vývoj tohoto žánru v dalších obdobích. Už v romantismu způsobila mezi příznivci nové školy na jedné straně až nekritické napodobování, tedy baladománii. Na druhé straně, hned od ranného romantismu, vznikala díla, která se parodickým či satirickým posunem žánru snažila romantismus zesměšnit, např. parodické anonymní balady *Romantyczność* či *Flora romantyczna*. Nebylo to však pouze v důsledku nechuti klasicistů k novému literárnímu proudu, ale někdy výraz oprávněného výsměchu výplodům Mickiewiczových epigonů, které se staly snadným objektem parodie, jako např. balady Stefana Witwického nebo sonety Jana Nepomucena Kamińskiego.

V první fázi romantismu vznikaly balady pod přímým vlivem Mickiewicze. Autoři přebírali především základní rysy jeho balad – epické vyprávěčství, prostotu výrazu, jdoucí ke kořenům regionalismu a lidovosti, a fantastické uchopení iracionálního obsahu (svět zázraků a duchů). Jak podotýká A. Witkowska,

všechny balady z tohoto období mají rozvinutou naraci s výrazným syžetem a zobrazením neobyčejných událostí – např. Jan Czczot (*Świtez*) popisuje zaplavené město, Antoni Edward Odyniec (*Branka Litwina*) smrt mladé ženy v plamenech, Stefan Witwicki (*Srogi opiekun*) vraždu dětí, které měl v péči záporný hrdina díla, nebo Aleksander Chodźko (*Maliny*) zavraždění dívky její žárlivou sestrou (motiv, který se stal základem fabule Słowackého Balladyny).¹¹⁶

Většina balad vznikajících pod Mickiewiczovým vlivem příliš zvýrazňovala morální a výchovné aspekty, tajemnost a záhadnost přestávaly být součástí metafyzického obsahu děl a stávaly se neústrojným módním prvkem. Jindy sloužila baladická forma travestii, přičemž výsledný tvar vyzníval jako náboženská morálita, např. balady Stefana Witwického, Józefa Lapsińskiego, dokonce i Antoniho Edwarda Odyńce. Domnívám se, že v době, kdy žánr ztratil svůj význam programový, balady nabývaly na formální sevřenosti, prohlubovala se subtilnost jejich stylizace (jako *Dziwy* Romana Zmorského), případně lyrizace nebo sentimentalismus baladické struktury (např. povstalecké balady-dumy Wincenty Pola). Později, v období vrcholného romantismu, autoři pro svá subjektivně zabarvená vyprávění baladických příběhů volili spíše než baladu formu veršované gawędy (např. Władysław Syrokomla, tedy Ludwik Kondratowicz – viz kapitola pátá, část 8).

Samozřejmě, že balada z polské literatury nezmizela, ale její původní mickiewiczovská forma se změnila. V období pozitivismu ji na čas zastínil veršovaný obrázek, který vyrostl z podloží balady a veršované gawędy, k opětovné renezanzi žánru došlo až v modernismu, kdy se v polské poezii objevily výsledky inspirace podhalským folklórem. Tak vznikly neoromantické balady Kazimierze Przerwy Tetmajera nebo Jana Kasprowicze (zejména v souvislosti se zobrazením hrdinských činů zbojníka Jánošíka), ohlas mickiewiczovské balady spatřuji i v básních, které zpracovávají pohádkové náměty (např. ve verších Leopolda Staffa či Bronislawy Ostrowské).

V meziválečném období se k mickiewiczovsky formované baladě vraceli např. Bolesław Leśmian (ve své druhé sbírce *Ląka*), formu spíše folklórních variací balady mají některé básně Emila Zegadłowicze, lyrickými prvky nasycené, ale výrazně už avantgardně zaměřené jsou balady Józefa Czechowicze. K patetičnosti a vlasteneckým motivům mickiewiczovské balady se vrátil v období druhé světové války např. Krzysztof Kamil Baczyński, k folklórním východiskům zase Krystyna Krahełska. V poválečné době pak např. ve svých postmodernisticky pojatých lingvistických stylizacích Miron Białoszewski.

Myslím si, že rovněž objevný mickiewiczovský **sonetový cyklus** našel horlivé následovníky a epigony, takže kromě baladománie existovala zpočátku i sonetománie. Mezi četné autory sonetového cyklu patřili např. Konstanty Gaszyński, Józef Lapsiński, Tomasz August Olizarowski a další. Pro kroniku válečných událostí tuto formu využil básník-voják Stefan Garczyński, který se tak snažil zároveň vzkřísit zašlou slávu povstalecké epeje, zejména zdařilou syntézou epického popisu a lyrických struktur dané žánrové formy. Garczyński sonetový cyklus komponoval z třinácti básní-fragmentů. I když postrádají obligátní písňovou panegyričnost, podtrhují epickou linii příběhů a zachovávají si romantický

¹¹⁶Viz Witkowska, A., Przybylski, R.: Romantyzm, op. cit., s. 211.

rozlet a vlasteneckou patetičnost při zobrazení událostí v době listopadového povstání.

O travestaci mickiewiczovského sonetového cyklu se pokusil předčasně zesnulý básník a vědec Józef Dunin-Borkowski. Jeho *Sonety petteune* byly humornou variantou velkého vzoru, ale zároveň jeho ironickým popřením. Příkladem epigonské nemohoucnosti jsou zase verše dalšího účastníka povstání z roku 1830, později řeholníka Hieronyma Kajsiewiczze. Ten se pokusil formou sonetového cyklu vykreslit obraz povstání na pozadí ztvárnění své biografie. Výsledkem však byla spíše imitace mickiewiczovské formy a naplnění vlastního vyznání – „*nie tworzę, ja klecę*“.¹¹⁷

Sonetového cyklu využili rovněž autoři v modernistickém období, mj. Franciszek Nowicki, Jan Kasprzowicz a Jerzy Żuławski, ale také Józef Jankowski, který s formou sonetu experimentoval.¹¹⁸ Také básníci pozdější se k sonetu vraceli, např. Antoni Słonimski¹¹⁹ formou, jako to dělali před ním někteří autoři v západní Evropě. K mickiewiczovskému sonetovému cyklu se začali vracet i autoři pováleční, třeba Stanisław Grochowiak.

Formou, která doznala snad nejvíce změn oproti minulosti a která se stala pro Mickiewiczovy následovníky i epigony *prubířským kamenem* jejich básnického umění, byla *poema*. Na Mickiewiczze zcela vědomě navazovali autoři z období mezi povstáními. Např. někteří členové varšavské bohémy (Ryszard Berwiński, Edmund Wasilewski či Roman Zmorski) vyšli ze složité struktury *Dziadů* a posilováním lyrických vrstev svých poem pokračovali v dekompozici žánru. O posilování dramatických vrstev poemy (na základě stejného zdroje) se zase snažili např. Włodzimierz Wolski (*Położka*), Karol Baliński (*Farys-wieszcz*) či Narcyza Żmichowska (*Ojciec Hilary*). Až otrocky na *Dziady* (drážďanské) navázal Michał Chodźko ve své synkretické poemě *Dziesięć obrazów z wyprawy do Polski 1839 r.*, v níž ovšem chybějí dramatické motivy, pro výchozí vzor tak charakteristické. Tyto prvky naopak posílil Edward Żeligowski, který svou skladbu *Bruno* původně nazval *romans wierszowany*. V poemě *Jordan* dokázal Żeligowski mickiewiczovskou formu plně zvládnout, nicméně jeho epigonství mu nedovolilo vyhlédnout za vytyčené hranice. Exotická východiska se objevují také v poemách Gustawa Zielińskiego *Koń Beduina. Powieść wschodnia*, T. A. Olizarowského *Softa. Powieść hebrajska* nebo Wincenty Dawida *Tehe, czyli zburzenie Aultu-Dubby. Powieść kaukaska* aj. Tyto poemty, v tomto případě však skutečně spíše veršované romány, doslova zahlcovaly potřeby čtenářů (především díky tisku) a plnily spíše funkci populární literatury – akcentovaly dobrodružné a fantastické motivy a stávaly se téměř výlučně zábavným čtivem.

S koncem romantismu a nástupem širokého spektra prozaických a publicistických žánrů v období pozitivismu, zdá se mi, sláva poemy pohasla. O vzkříšení žánru se pokusila Maria Konopnicka ve své poemě *Pan Balcer w Brazylii*. Ve skladbě složené z šesti písní chtěla mickiewiczovský vzor modifikovat na selskou epej, nicméně výsledek zůstal daleko za očekáváním a má dnes hod-

¹¹⁷Viz sonet s dedikací Do Adama Mickiewicza, in – Kajsiewicz, H.: *Sonety*, Paris 1833.

¹¹⁸Tzv. sonety wstępujące, cyklus v němž každá následující část měla o jednu slabiku delší verše.

¹¹⁹Słonimski komponoval tzv. věnce sonetů, v nichž první nebo poslední sonet je složen z prvních veršů sonetů ostatních.

notu pouze jako literárně historický dokument. Ani období modernismu nebylo zpočátku pro návrat k mickiewiczovskému vzorci poemy příznivé. Teprve antiavantgardní snahy básníků v období mezi dvěma válkami umožnily návrat poemy a přinesly pokusy o přehodnocení její úlohy v tradici polské literatury. „*Specifické možnosti demonstrování kritického vztahu k současným literárním tendencím vytvářela ve struktuře samotného díla konvence romantické digresní poemy*“, uvádí Maria Tarnogórska.¹²⁰ Tato charakteristika naznačuje, že návraty k již uzavřené mickiewiczovské formě poemy byly spíše výjimkou a nešlo o autory prvořadé. Pokusil se o to Marian Ludmir ve čtyřdílné, jak sám tvrdí společenské epopeji *Drogi życia i śmierci. Poemat satyryczno-społeczny na tle wojny światowej* (1929–1932). Za vzor si vzal Pana Tadeusze a snažil se do jiné situace adaptovat mickiewiczovské realistické vidění skutečnosti, v němž každý mytický a současně básnický univerzální prvek je důležitý.

Podobné pohnutky, i když se zcela jinými záměry, motivovaly návraty k mickiewiczovskému vzorci básníky v obdobích pozdějších. Pokusil se o to např. Czesław Miłosz využitím mickiewiczovského konkrétního vidění v poemě *Świat*. Jak uvádí Jacek Lukaszewicz, „*popis toho, co je viditelné, každého detailu, každého drobného prvku, umožňuje objevení těmito detaily ozřejměného celku a jeho akceptování*“.¹²¹ Obdobný návrat k romantikům a Mickiewiczovi a Slowackému absolvoval Julian Tuwim při práci na skladbě *Kwiaty polskie*. Ve výsledném tvaru však převážily lyrické vrstvy nad prvky epickými a dramatickými.

Inspiračně působila na další generace polských autorů také díla J. Slowackého, Z. Krasińského a C. K. Norwida, i když pokud jde o proměny žánrového systému, ne tak výrazně jako formální vzorce A. Mickiewicze. Zejména Slowacki se stal erbovním autorem polských neoromantiků (a novým objevem v romantismu téměř zapomenutý C. K. Norwid), kteří jej označili za patrona svého básnického programu i tvůrčího usilování. Vycházeli především z jeho (v romantismu nové) filozofické a estetické základny, využívali nových – už téměř modernistických – prvků a stylistických a kompozičních postupů v proměňujícím se versifikačním systému. Domnívám se, že to byl především sugestivní mystický náboj myšlení a tvorby J. Slowackého, který tak konvenoval charakteru kultury období neoromantismu a nastupujícího modernismu.¹²²

Jestliže Mickiewicz usiloval o rozbití do jeho doby platného žánrového systému, plně to pochopili právě až modernisté a po nich postmodernisté, když jej nikoli napodobovali, ale v jeho úsilí pokračovali. Slowackému šlo také o změnu formy, nikoli však v rámci žánru, nýbrž formy jako postupu kompozice, stylizace. Ostatně – progresivnost takto chápané „nové formy“ v poezii si uvědomoval už Novalis,¹²³ zejména funkci hudebnosti a hravosti verše, což do básnické praxe uvedl mj. Maurice Maeterlinck a v Polsku pro sebe a další neoromantické

¹²⁰Tarnogórska, M.: *Poemat międzywojenny*, Wrocław 1997, s. 58, překlad můj.

¹²¹Viz Lukaszewicz, J.: *Przestrzeń „świata naiwnego“*. O poemacie Cz. Miłosza „Świat“, *Pamiętnik Literacki*, r. 72 – 4/1971, s. 94, překlad můj.

¹²²Proto se Slowackého tvorbou inspirovali kromě básníků také divadelníci (např. po roce 1945 se právě pod Slowackého vlivem rozloučili s tradičními veristicko-realistickými metodami inscenace dramatických textů např. L. Schiller či A. Hanuszkiewicz), malíři (mj. J. Matejko, J. Malczewski), hudebníci (M. Karłowicz aj.).

¹²³Především v práci Novalis: *Schriften*, Wien 1820.

básníky teoreticky rozpracoval Stanisław Przybyszewski.¹²⁴ Pro neoromantiky byl Slowacki, jak poznamenal Ignacy Matuszewski, symbolistou, jehož „*sklon k symbolickému způsobu psaní narůstá a ozřejmuje se v až nadměrném bohatství a originalnosti metafor a přirovnání*“.¹²⁵ Což si uvědomoval i básník sám, když v dopise matce 20. října 1835 napsal mj.: „*Uvažoval jsem nad harmonií, která všechno spojuje a napájí jednou barvou. Zjistil jsem, že umění musí tuto podivuhodnou jednotu všeho následovat.*“ A dále dodává: „*Je to symbolický obraz toho, co nyní cítím.*“¹²⁶

Slowacki nejvíce ovlivnil tvůrce, kteří do polské literatury přenášeli postupy nových evropských směrů, jimiž byli expresionismus, symbolismus, futurismus, dadaismus, nadrealismus atd. Projevilo se to např. v úvaze S. Przybyszewského Ekspresjonizm, Slowacki i „*Genesis z Ducha*“, v tvorbě některých futuristů (B. Jasiński, T. Czyżewski), kteří ve svých dadaistických žertech (v návaznosti na nonsensovou lidovou tvorbu – pořekadla, písně), zvýrazněných bláznivou ortografií, grafickou, stylizací a odvržením interpunkce, dovedli až ad absurdum romantickou vzpouru proti soudobé společnosti. Stejně tak uhranula mystická tvorba velkého romantického básníka nadrealistům, ale vůbec tvůrcům tzv. krakovské avantgardy, především T. Peiperovi, i když jeho program vycházel z protiromantických pozic.¹²⁷ A ovlivnila rovněž poezii meziválečnou a poválečnou (mj. J. Lechoně, J. Przyboše, S. Grochowiaka nebo E. Brylla) a prózu, počínaje románem S. Żeromského Wiatr od morza a konče např. historickými romány T. Parnického.¹²⁸

Návrat k dědictví J. Slowackého, stejně jako Norwida trvá, protože je k čemu se vracet a na co navazovat. I když dekompozice žánrového systému v postmodernistickém období pokročila, i když současná polská literatura (a nejen poezie, ale také próza) stále častěji poskytuje příklady nikoli děl-žánrů, ale spíše děl-intertextů, zlom, který v období romantismu svým dílem Adam Mickiewicz způsobil a který změnami v kompozici prohloubili Juliusz Slowacki a Cyprian Kamil Norwid, je dodnes viditelný a výrazný. V *básnické paměti* moderních polských autorů jsou stále zakódovány typické romantické formální žánrové, kompoziční a versologické vzorce. Byť se to v tvůrčí praxi projevuje mnohdy nikoli ve formě, ale *pouze* romantickým pocitem a viděním skutečnosti.

¹²⁴ Tento fakt si uvědomoval už Z. Krasinski, když napsal, že Slowacki se nenarodil řezbářem jako Mickiewicz, ale muzikantem, v jehož hudbě plynou barvy Correggia a Rafaela, nesené Beethovenovými tóny. Viz Krasinski, Z.: Kilka słów o Juliuszu Slowackim, op. cit.

¹²⁵ Matuszewski, I.: Slowacki i nowa sztuka, op. cit., s. 259, překlad můj.

¹²⁶ Srovnej Listy Juliusza Slowackiego, t. I, Lwów 1899, s. 314, první vydání autorových dopisů (ed. L. Méyet), překlad můj.

¹²⁷ Peiper ve své stati říká, že romantici i avantgardisté sice usilovali o pravdivé zobrazení citů, romantici však „dávali city do souvislosti s prožitky, které přinášela jejich doba a na něž naše doba nenavazuje“. Stejně tak prý avantgardisté zavrhlí legendu o spisovatelské tvorbě, ale hlavně: „Romantici chápali pravdivost citů jako vnášení do poezie dosud nedovolených a tudíž utajených citových prožitků, avantgardní poezie touží se sama chopit přirozenosti citů, pravdivosti jejich seřazení a průběhu.“ – Peiper, T.: Nowe usta, Lwów 1925, s. 11–17, překlad můj.

¹²⁸ Návraty polských autorů ke Slowackému podrobně mapuje kniha Tatara, M.: Dziedzictwo Slowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968, Wrocław 1973.