

CZESŁAW MIŁOSZ A KAROL WOJTYŁA: MEZI POEMOU A CYKLIČKOU SKLADBOU

LUDVÍK ŠTĚPÁN (BRNO)

Je v době rychle se měnících politických a společenských podmínek několika posledních desetiletí, které přinesly změny nejen v literatuře, ale – pokud zůstaneme u středoevropského kontextu a zvláště u literatur slovenských – také expanzi (na Západě již dříve se rozvíjejících) komunikačních a informačních technologií,¹ jež zase zpětně způsobily proměny profilu těchto literatur i toho, co se pokládalo za symptomy postmoderní doby, potřeba velkých forem, velkých záběrů reflexe života? Má velká literární forma (buď složená z jednotlivostí, miniatur, fragmentů celků) vůbec význam? Je makrosvět (v literatuře spění k makrostruktuře, např. k poemě nebo k románu) minulostí a budoucnost patří mikrosvětu (v literatuře cesta k mikrostruktuře, mj. k epigramu či komorní povídce)?

Narůstající míra globalizace ideologických a politických koncepcí a praktik, životních stylů, kulturní produkce (především rozostřování hranic mezi kulturou, a tedy i literaturou, vysokou a nízkou), se paradoxně projevila (a to trvá dosud) fragmentací všech oborů lidské činnosti a v literárním díle ve změnách jeho formy a kompozice. Jean-François Lyotard v souvislosti se svou *nedůvěřivostí vůči všem metanaracím* tvrdil, že i ta *sebelepší kulturní či sociální částička* má právo na svou existenci, aniž by zapadala do celkových souvislostí;² Zygmunt Bauman však takovou existenci označil za *život v útržcích*, který se vztahuje pouze k proměnlivým znakům, prolínajícím se bez obecného významu.³

Globalizace a fragmentace současně se vnějškově manifestuje mj. spěním k národním a jiným identitám, které např. James Davison Hunter na-

¹ Viz mj. Lyon, D.: *Postmodernisty*, Buckingham 1994.

² Lyotard, J.-F.: *The Postmodern Condition*, Minneapolis 1981.

³ Bauman, Z.: *Life in Fragments*, Oxford and New York 1995.

zval v kontextu USA jako *kulturní války v bojích o určení Ameriky*,⁴ i když vnitřně jde o kulturní přelom, který znamená pro opozici *subjekt – síť* novou strukturu sestávající v tzv. síťové společnosti z *proudů zpráv, představ a myšlenek mezi sítěmi*, jak se domníval Manuel Castells.⁵ V této záplavě, podle Gianna Vattima, nastává dezorientace, rodí se nový emancipátorský Babylon, který nakonec lidi přece jen donutí, aby si naslouchali, věci si vysvětlovali a porozuměli si.⁶ To ovšem zpochybnil např. Jean Baudrillard, když tvrdil, že v hyperreálné společnosti, jež žije ve fragmentárním, vykonstruovaném a umělém světě sdělovacích prostředků, nahrazujícím svět vysoké kultury, mizí rozlišení mezi předměty a jejich zobrazením, neboť lidé nehledají význam, nýbrž baží po podívané. Tzn., že zbývají (také v literatuře) pouze vnější formy.⁷

Je zajímavé – a možná i symptomatické – že právě v čase hyperreality, fragmentace a miniaturizace se sice dobráme stále menších a menších částic hmoty, ale zároveň objevujeme větší a rozlehlejší vesmír. Proto i v současnosti, v tzv. síťové společnosti, se rodí „nové“ žánry, spíše však modifikované, tzn. tradiční žánry „usazené“ do nových prostředí (např. chat, blog, on-line povídka ad.). A nové místo zaujmají rovněž formy, které se rodily na úsvitu literatury, v antickém Řecku, mj. veršové formy velké vycházející z klasického eposu – epeje, tedy reflexe velkých příběhů.

Z těchto důvodů, ale především vzhledem k proměnám estetiky a kultury, vztahu spisovatelů k recipientům jejich textů a návratům k mnohým praktikám modernistickým i předmodernistickým, se domnívám, že postmodernismus se vyčerpал a dospěli jsme do období nového, tedy postpostmodernistického, možná, jak jsem si to nazval, *neoistického*,⁸ s novými důrazy na požadavky předchozích -ismů. Tzn., že už neplatí proklamované postuláty čelných teoretiků postmodernismu,⁹ mj. to, na co poukazoval např. David Lyon, že „*celý postmodernismus vypovídá o zániku velké-*

⁴ Hunter, J. D.: *Culture Wars: The Struggle to Define America*, New York 1991.

⁵ Srovnej Castells, M.: *The Power of Identity*, Oxford and New York 1997.

⁶ Vattimo, G.: *The Transparent Society*, Baltimore and Cambridge 1992.

⁷ Baudrillard, J.: *The Transparency of Evil*, London 1993.

⁸ Tedy období nastupujícího nějakého nového -ismu.

⁹ Srovnej, vzhledem k zaměření této studie, především Lyotard, J.-F.: *The Postmodern Condition*, op. cit., nebo Bauman, Z.: *Intimations of Postmodernity*, London – New York 1992, ad.

ho vyprávění, o konci velkých vyprávění moderní doby, o odmítnutí ideologické angažovanosti pro velké myšlenky jako národ, stát či pokrok“.¹⁰

Právě návrat příběhů, velkých vyprávění naší doby, přeje (a přál už v několika minulých desetiletích) poemě a – clem se k ní blížící cyklické skladbě. Než se zaměřím na tyto formy v dílech dvou polských básníků – Czesława Miłosze a Karola Wojtyły – musím se alespoň stručně o nich zmínit obecně ve vztahu: žánr jako celistvý text a cyklus textů, který žánr vytváří – což je právě případ přerůstání malých veršových forem (píseň, idyla, sonet ad.) do veršové formy velké (poema). Jistě, původně jde o zřetězení dílčích básnických textů (takto jsou např. komponovány staré lidové eposy, mj. islandské ságy, ruské byliny ad.) nebo cyklus povídek, přičemž specifickým je cyklus se situačním rámcem (např. Boccacciův Dekameron). Jinak je třeba ovšem nahlížet na cykly, u nichž výsledný celek tvoří v podstatě už žánr jiný, tedy poemu (a právě těchto případů si tato studie na dílech dvou básníků všimne), jako jsou v polské literatuře kompaktní cyklus idyl (později polských selanek) J. Kochanowského Píseň świętojańska o Sobótce, sonetový cyklus (typické jsou cykly A. Mickiewicze Sonety krymskie a Sonety odeskie) a další.¹¹

Termín *poema* se objevuje v různých literaturách v různých obdobích, i když východisko bylo vždy stejné: *epos* (z řec. epos = slovo, řeč, pověst) a *epopej* (z řec. epopoia či lat. epopoeia, přičemž ono řecké poieo = skládám), tedy původně rozsahově obsáhlejší básnická skladba (vzorem byla Homérova díla), která opěvovala hrdinské činy známých postav. Pro tento žánr se užívalo také označení *carmen heroicum* (bohatýrská píseň),¹² resp. *heroicum* (např. S. Twardowski označil svou skladbu Przeważna legacya..., 1633, jako *ojczyste heroicum*), samozřejmě při užití vysokého stylu a heroického metra, tedy daktylského hexametru. Epos stál v hierarchii (podle Aristotelovy Poetiky) na druhém místě za tragédií a představoval jeden velký příběh jednoho hrdiny (v jednotě akce) – tím byl v opo-

¹⁰ Lyon, D.: Jesus in Disneyland. Religion in Postmodern Times, London 2000, cit. podle L. D.: Ježíš v Disneylandu. Náboženství v postmoderní době (přel. P. Vlčková), Praha 2002, s. 16. – Pouze na okraj: angažovanost ve smyslu národním se však většinou odehrává v některém z extrémů, ať levém nebo pravém.

¹¹ Z forem, které pomínu, je možno uvést mj. věnec sonetů, tedy cyklus patnácti sonetů, z nichž poslední, tzv. mistrovský, je tvořen prvními verši všech čtrnácti sonetů předcházejících (v české literatuře např. texty Františka Hrubína).

¹² Doloženo je to u teoretiků v pozdní antice (Diomedes nebo Donatus) a ve středověku (Isidor Sevilský, Jan z Garlandie, Vincentius Burgundius aj.).

zici k cyklickým skladbám epickým, které bez jakékoliv selekce uváděly příběhy různých hrdinů.

V polské poezii se epos objevil hned na počátku její existence, kdy se po předchozích fázích středověkého písemnictví a poezie latinsky psané¹³ začíná v období renesance etablovat národní literatura.¹⁴ Zužitkováný odkaz klasického eposu z **Homérových** skladeb *Ilias* a *Odysea* (starořecká etapa) a **Vergiliovy Eneidy** (etapa římská), historického eposu (**Lucanus: Pharsalia**), eposu mytologického (**Statius: Thebais**), eposu rytířského (*Píseň o Rolandovi*, vznik 11./12. stol., *Slovo o pluku Igorově*, konec 12. stol.) a renesančních skladeb italských (**M. M. Boiard: Orlando innamorato**, 1506, **L. Ariosto: Orlando furioso**, 1516, rozš. 1532, **T. Tasso: La Gerusalemme liberata**, vznik před 1575) dal základ poematickým skladbám v nových národních literaturách (např. **P. Ronsard: La Franciade**, 1572, **E. Spenser: nedokonč. The Faerie Queene**, vyd. 1590, **J. Milton: The Paradise Lost**, 1667) a tedy i v literatuře polské, v podobě staropolského bohatýrského eposu.

Nejprve se objevily latinské pokusy o tuto formu, např. skladba **Jana z Wislice** *Bellum Prutenum* (1516) či práce **Mikolaje Husowczyka** (*Carmen [...] de statura, feritate ac venatione bisontis*, 1523) a po nich už pokusy psané polsky, např. Jana Kochanowského, kdy se také začíná (jistě – z dnešního pohledu) uvažovat o poemě a – o cyklické skladbě. Samozřejmě, že obě formy prodělaly do dvacátého a na počátek jedenadvacátého století mnoho proměn, vzestupů i pádů. Je to totiž otázka jejich stability, resp. lability (*generic labels*), ale také vyčerpanosti (smrti), jimiž se obecně na podkladě biologické analogie F. Brunetierra zabýval Alastair Fowler.¹⁵ Především šlo o časové a prostorové migrace či expanze žánrů, které však v konkrétních případech přinášely novou terminologii (v Polsku se např. *idyla* promění v *selanku*, zhruba ve stejném období – v první polo-

¹³ Je zřejmé, že důležitou roli v tom sehrály legendy a kroniky (ve slovanské tvorbě od 9. století), doplňující úlohu pak apokryfy, apokalypsy, zjevení a proroctví – později rovněž rytířské povídky s fabulačním instrumentálem vycházejícím z tradice *Gesta Romanorum*.

¹⁴ V období renesance byl epos (epopej) uznán jako nejdokonalejší básnický žánr – viz M. G. Vida: *De arte poetica* (1527), F. Robortello: *Explicationes in librum Aristotelis de Arte poetica* (1548), J. C. Scaliger: *Poetices libri septem* (1561), J. Pontanus: *Poeticarum institutionum libri tres* (1594) nebo v Polsku M. K. Sarbiewski: *De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus* (kolem 1626).

¹⁵ Fowler, A.: *Kinds of Literature. An Introduction to the Tudor of Genres and Modes*, Oxford 1982.

vině 19. století – vzniká v Rusku vypravěčský prozaický žánr *skaz* a v Polsku *gawęda*).¹⁶

Zajímavý je v této souvislosti Fowlerův názor na vznik a vývoj žánru (ve třech stadiích) – tvrdí totiž, že výchozí dílo tvoří model, podle něž vznikají další texty, z nichž se potom vytvářejí různé žánrové formy žánru původního. Někdy se podle Fowlera žánr vyčerpá a zanikne, většinou však jde podle mého názoru o „smrt“ dočasnou, tedy spíše o „spánek“, kdy forma na čas „zmizí“ ze zorného pole a zájmu tvůrců a v příhodný okamžik se opět vrátí. Buď v původním tvaru, nebo nějak transformovaná či modifikovaná, podle toho, jak je tomuto procesu přístupná, tzn. je-li k němu inertní nebo naopak náchylná, přičemž může dojít k různým pochodům – k agregaci (rámcování), makrologii (zvětšení), mikrologii (zmenšení), brachylogii (výběru), inkluzi (daný žánr se objeví v jiné formě), ke vzniku kontra-žánru, hybridní formy, generické směsi atd.¹⁷



Prudký vpád postmodernistického cítění, chápání a kompozičních a formálních postupů do polské literatury v posledních desetiletích uplynulého století a na počátku tisíciletí nového s sebou přinesl všechny typické doprovodné jevy, mj. další miniaturizace, fragmentace atd., i když – díky bohu opět – se objevily také výjimky, tedy básnická ztvárnění ve velkých veršových formách. Z autorů, kteří k nim patří, jsem vybral dva typické příklady, protikladné a nesouměřitelné, avšak s mnoha styčnými body: v hledání, hloubce ponoru a v důvěře k formě – poemě a cyklické skladbě. Jsou jimi básnická díla nositele Nobelovy ceny za literaturu (1980) Czesława Miłosze a Karola Wojtyły, pozdějšího papeže Jana Pavla II.

Czesław Miłosz, původně příslušník druhé, tzv. wilenské avantgardy, se ve své tvorbě v polohách mezi cyklickou skladbou a poemou pohyboval často a rád. Z avantgardní estetiky, ale především z domácí tradice (A. Mickiewicz) a částečně z poezie V. Majakovského vyšla jeho *poema Poemat o czasie zastygłym* (1933).¹⁸ V ní faktografické reflexe aktuálního

¹⁶ V této souvislosti je pozoruhodné, že polská *gawęda* má i tzv. veršovou formu, i když ve skutečnosti nejde o báseň, nýbrž o rýmovanou prózu.

¹⁷ Viz rovněž Fowler, A.: *Kinds of Literature. An Introduction to the Tudory of Genres and Modes*, op. cit.

¹⁸ Dobovým kontextem a poetikou druhé avantgardy, která bývá často označována jako polský imażinismus třicátých let, se zabývá Kwiatkowski, J.: *Poemat o czasie zastygłym*, in – *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety* (red. J. Kwiatkowski), Kraków 1985.

času (nasycené emocemi, kontrasty a místy patetickým popisem) tvoří pouze rámeček (mezi úvodní částí *Opowieść* a závěrečnou *Zakończente*), který přechází do filozofických diskursů (rozčleněných na tematické sekvence), jejichž počátky se dají vystopovat v metafyzickém rozpětí Mickiewiczových postav Konrada a Gustawa. Andrzej Zawada v této souvislosti poukázal na to, že teprve v tomto textu Miłosz odvrhl svoje dřívější názory publicisty, že „*umění má být poslušným nástrojem společenského inženýrství*“ a stal se básníkem.¹⁹

Později, čtyři roky po vydání básnickovy erbovní sbírky *Trzy zimy*, vznikla pod dojmem aktuálních událostí rozsáhlá desetidílná *poema Wrzesniowy poemat* (1940),²⁰ v němž, jak uvádí Andrzej Zawada, autor „*nepůjde ani cestou kontinuity katastrofismu, ani přejetím některého z obecných poblouznění, jež také sytí poezii, tu masovou i tu profesionální*“,²¹ nýbrž hledá v čase *černé země a hluchých nocí* východisko pro sebe i národ. A ještě v době okupace, asi 1943, napsal Miłosz „*naiwnté*“ *poemu Świat (poema naiwne)*, která je realizací básnické hry poznávání světa dospělého a dítěte, v níž je důležitá „*clona smyslu, clona paměti, clona jazyka a jejich trojitá nedokonalost*“, jak tvrdí Stanisław Barańczak.²²

A souběžně vznikal *básnický cyklus Głosy biednych ludzi* (1943), v němž, jak poznamenal Aleksander Fiut, „*nalezl slova schopná unést velikost zločinu a soucit s povražděnými*“.²³ Jde totiž o pohled z nadhledu, o „*skeptické, cynické, estetické atp. odpovědi na okupační zkušenosti nihilismu*“, dodal k tomu Jan Błoński.²⁴ Obě básnická díla tvoří jistý přelom jak v poezii Miłosze, tak v odcházející tradici polské meziválečné poezie, neboť otevřely dveře silnému proudu metafyzické poezie a dokázaly orientovat autory jako byli Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert nebo Wisława Szymborska i mladší, např. J. M. Rymkiewicz.

Právě básnický cyklus na jedné straně a poema na straně druhé tvoří kompoziční rozpětí Miłoszových velkých veršových forem, mezi nimiž

¹⁹ Zawada, A.: Miłosz, Wrocław 1997, s. 51, překlad můj.

²⁰ Poemu autor umístil jako úvod sbírky poezie z let 1935-39 – viz Biblioteka rękopisów wydawnictwa „Brzask”, Lwów 1939.

²¹ Zawada, A.: Miłosz, op. cit., s. 76, překlad můj.

²² Barańczak, S.: Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie, in: *Poznawanie Miłosza*, op. cit., s. 422-423, překlad můj.

²³ Fiut, A.: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 159.

²⁴ Błoński, J.: *Wzruszenie, dialog i mądrość*, in: *Poznawanie Miłosza*, op. cit., s. 375.

zůstávají básně, které nemůžeme zařadit ani do jedné z kategorií, i když mají spíše charakter velké, nikoli malé veršové formy. Miłosz se také nikdy striktně nedržel dané formy. Např. v rané tvorbě se objevují práce s tituly *Fragmenty poematu–buffo*, výše zmíněná *Świat (poema natwne)*, ale u dalších sáhl rovněž pro jiná žánrová označení – poematický cyklus, traktát, píseň, kronika, přednáška, i když stále jde o obdobnou textovou strukturu (za všechny příklady mohou uvést básnickovy proslulé traktáty).

Tak se objevují práce s metaforickými tituly, na jedné straně *poemy* jako *Teatr pcheł, Grób matki, Po ziemi naszej, Dalsze okolice*, na straně druhé *cyklické skladby*, mj. *Głosy biednych ludzi, Album snów, Ogród ziemskich rozkoszy*, přičemž mezi nimi zůstávají formy přechodné, např. *Sześć wykładów wierszem* nebo *Do Heraklita*, které se stávají, nebo se blíží, formě *hybridní poemy* či *hybridní cyklické skladby*. I když, samozřejmě, není jen důležitý charakter částí cyklu nebo fragmentů,²⁵ z nichž je složen – konečné rozhodnutí zůstane stejně na odběrateli takového textu, tedy na čtenáři.

Důležitý byl ve vývoji básníka Cz. Miłosze také vnitřní přelom, jenž se odehrál brzy po příchodu do USA, mj. pod vlivem amerických básníků (Blake, Milton, Eliot, Browning aj.) a který jej ze strany odpůrců postmodernismu přivedl na jejich stranu. V Polsku se u něj začali „učit“ neoklasičtí (např. J. M. Rymkiewicz), příslušníci Nové vlny (mj. St. Barańczak či R. Krynicki) v jeho poezii hledali morální vzor – sám básník však už měl jiné cíle: po překladech biblických textů řešil ve svých verších základní lidské otázky života a smrti a hledal víru k vlasti a v Boha.²⁶

V tomto smyslu jsou asi nejdůležitější Miłoszovy skladby, které se formálně pohybují právě mezi poemou a cyklickou skladbou, tedy jeho „traktáty“ – *Traktat moralny* (1948), *Traktat poetycki* (1957) a *Traktat teologiczny* (2001). Ve vrstvách metafyziky, historiosofie, etiky, filozofie, teologie a pochopitelně poezie hledal: smysl života, vlasti, básnické tvorby, transcendentna. Životními okolnostmi byl donucen odejít z vlasti a žít v nové skutečnosti; a pro ni musel najít nový jazyk, novou formu. Tou se mu stala struktura mezi klasickou poemou a cyklickou skladbou, již nazval „traktát“, aby se v novém pohledu vrátil opět k tradici někdejších disputací

²⁵ Často je velice těžké rozhodnout, zda jde ve struktuře textu o poemovost cyklu, nebo o cykličnost poemy. Příkladem mohou být básnickovy práce *Do Heraklita*, rozpadající se na fragmenty popisu času života člověka a času historického, nebo *Osobny zeszyt*, v němž sešit není pouze shrnutím zápisků, nýbrž má svůj řád.

²⁶ Srov. Studii Štěpán, L.: Polaka ojczyzna i wiara, in: *Slavica Litteraria* – X 9/2006, s. 51–58.

a úvah. Podobně modelovaným „traktátem“ se stala také skladba *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* (1974), *poema-traktát* o světové civilizaci na pozadí nostalgických návratů do duchovních dějin básnickovy „ztracené vlasti“ – Litvy.

Pakliže v „morálním“ a „básnickém“ traktátu-poemě-cyklické skladbě hledal cestu k vlasti a k víře v rovinách společenských, filozofických, teologických a historických sond, aniž by našel jednoznačné odpovědi na své otázky, v „teologickém“ traktátu dospěl k syntéze těchto hledání, byť opět bez jednoznačné odpovědi. Na jedné straně najdeme básníka plného pokory, na druhé velice kritického člověka – občana, křesťana, který dospěl k těmž (k morálním vadám, omylům, vinám atd.), co popsal velký polský romantik Zygmunt Krasiński ve svém metafyzickém dramatu *Nie-Boska komedia* (1837). Takže se několik let před smrtí vrátil do vlasti nikoli pevný dub, věstec či prorok, nýbrž obyčejný, slabý, pochybující a chybující člověk.

Stejně jako Miłosz-člověk hledal odpovědi na základní otázky života, Miłosz-básník ve svých poemách a cyklických skladbách hledal – a tentokrát nalézal – formu pro ně. Tato hledání „formy co nejlépe odpovídající obsahu“ začal hned na počátku své básnické dráhy, protože potřeboval najít katalyzační strukturu pro ztvárnění bouřlivých historických událostí doby. Ale vhodně ji využil také ke konci života, kdy napsal příležitostnou báseň k osmdesátinám papeže-Poláka Karola Wojtyły. Nazval ji *Oda na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II* (2000), i když spíše než o ódu (kromě faktu příležitostného přání) jde o *komorní poemu*.

Již vzpomínaný A. Fiut ve své knize uvádí, že takto vyprávěné a komponované texty Cz. Miłosze v sobě skrývají napětí mezi poemovostí a cykličností, které v jeho poezii vytyčilo dvě nejednou se navzájem křížující cesty. „*Jedna vedla k silvickým formám, čerpala sílu z překvapení sousedství, ostrého kompozičního střihu, kolážové sestavy vlastní i cizí výpovědi. Druhá mířila k poemě s filozoficko-náboženskou dominancí, která různorodé prvky podřizovala nejasnému, ale předem danému předpokladu, k němuž čtenář, v rámci možnosti svých sil a kompetencí, musí dojít, aby dokázal do textu vepsaný myšlenkový pochod rekonstruovat.*“²⁷

Básníka Karola Wojtyły přivedly k poemě a cyklické skladbě zřejmě meditativní soustředěnost a jejich kompoziční přednosti. Už některé texty z juvenilní knihy nazvané *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska)*, o nichž Marek Skwarnicki napsal, že „*jejich vyprávěčem bývá Wojtyła jako „slovanský trubadúr“, „sobotkový“ písničkář, který je také Davidem-žal-*

²⁷ Fiut, A.: *Moment wieczny*, op. cit., s. 296.

mistou i králem zároveň“;²⁸ mají poematický a cyklický charakter. *Meditativní poemou* je např. text *Symphonie – Scalenia, cyklickou skladbou-poemou* zase část s titulem *Słowo – Logos (Rapsód)*, byť podtitul signalizuje žánr rapsodie. Stejně tak žánrově rozporuplné je označení dalšího textu *Ballada wawelskich arkad (poemat symfonizny)*.

Jedno z nejkrásnějších vyznání lásky v polské lyrice vůbec je *meditativní poema Pieśń o Bogu ukrytym* (1944), rozpadající na zpěvy (fragmenty). Stejná či obdobná je kompozice i mnohých skladeb dalších (např. *Matka*, 1950, *Mysł jest przestrzenia dziwną*, 1952). Jiné jsou kompozičně ještě složitější a vícevrstevnatější (mj. *poemy Kamienolom*, 1956, či *Profile Cyrenejczyka*, 1957), další už předem počítají s fragmentací poematického textu (třeba *poemy Pieśń o blasku wody*, 1950, či *Kościół*, 1962, složené ze záběrů-sekvencí, ale rovněž dvoudílná *cyklická skladba Narodziny wyznawców – I Myśli biskupa udzielającego sakramentu bierzmowania w pewnej podgórskiej wsi a II Myśli człowieka przyjmującego sakrament bierzmowania w pewnej podgórskiej wsi*, 1961), anebo dospívají ke složitě, až symfonicky vedené, v podstatě však *poematické kompozici (Wigilia wielkanocna 1966, 1966)*.

Hranice žánrů i literárních druhů překračuje *meditativní text Przed sklepem jubilera. Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodzącego chwilami w dramat* (1960), kompozičně připomínající některé části Mickiewiczovy genologicky poměrně těžko vymezitelné skladby *Dziady*. Kompoziční úsilí Karola Wojtyły (v té době už vlastně Jana Pavla II.) vrcholí v trojdílné *meditativně-filozofické poemě Tryptyk rzymski* (2002). Její první a třetí část, vrstvené do struktury typické poemy, obsahující „ohromné rozpětí vize“;²⁹ navazují na dřívější básnickovy kontemplace o přírodě, druhá část, genologicky složitější, s mnoha citáty a iluzemi, má spíše charakter cyklické poematické skladby, fragmentárně členěné do hloubky textu, souborem úvah nad Michelangelovými freskami v Sixtinské kapli.



²⁸ Viz Skwarnicki, M.: Poetycka droga papieża Wojtyły, in – Karol Wojtyła: Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II: Tryptyk rzymski, Kraków 2004, s. 14, překlad můj.

²⁹ Další podrobnosti v úvodním prosluvu kardinála J. Ratzingera, nynějšího papeže Benedikta XVI., při prezentaci italského překladu Římského triptychu 6. března 2003, in – Jan Pavel II.: Římský triptych (přel. J. a K. Bronkovi), Kostelní Vydří 2003, s. 7.

Na počátku vývoje literárních forem byla potřeba zbavit se svěřací kazajky žánru (ale i rodu). Ta přestala vyhovovat už osvícenským spisovatelům, jimž žánrové označení sloužilo spíše jako signalizační prvek v komunikačním procesu, signál pro čtenáře, romantici žánr často viděli pouze jako soubor přežitých formálních konvencí, jejichž terminologie i obsah jsou spíše hrou. Současní autoři – a Czesław Miłosz i Karol Wojtyła jsou toho typickým dokladem – dokázali propojit „žánrové sevření“ s „uvolněností formy“. Nedospěli k plytkosti a formální vágnosti, nýbrž v osvobozujícím uvolnění objevili nová pravidla, která se mohou stát základem typologizace formy díla.

V době „kulturních válek“, v nichž nejde pouze o identitu USA, jak tvrdil už vzpomínaný James Davison Hunter,³⁰ nýbrž o identitu všech složek světového společenství, je to jedno z pozitivních svědectví, že i post-postmoderní, spíše možná mnou nazvaná neoistická bezbřehost a nevázanost může dospět k řádu. Záleží, jak se domníval také už mnou citovaný David Lyon,³¹ zda při zaznamenávání permanentní přítomnosti ignorujeme či chápeme minulost.

³⁰ Viz Hunter, J. D.: *Culture Wars: The Struggle to Define America*, op. cit.

³¹ Srovnej Lyon, D.: *Jesus in Disneyland. Religion in Postmodern Times*, op. cit.