

Štěpán, Ludvík

Směřování ke stabilizaci žánrového spektra

In: Štěpán, Ludvík. *Hledání tvaru : vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. [89]-139

ISBN 8021032936

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123402>

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 třetí

Směřování ke stabilizaci žánrového spektra



Jestliže projevy parodie byly v období renezanace spíše sporadické (pouze užití konfrontační metody na způsob polemiky Marcholta s Šalamounem), v baroku se užití kontrastu stalo obecným principem a při rozvoji parodických technik výchozím základem...

[Marcholt diskutuje s králem Šalamounem (ilustrace)]

1 Tradice pro další staletí

Náhlá smrt Jana Kochanowského v roce 1584 vyvolala velký ohlas u současníků. Na jeho počest ještě týž rok vznikly žalozpěvy (A. Trzeciecki), cykly epigramů a frašek (mj. S. Niegoszewski), Epithaphium Ioannis Cochhanovii napsal tehdy v Krakově žijící Ital H. Mazza, cyklickou epicedální poemu s třinácti částmi Žale nagrobne na šlachetnie urodzonego i znacznie uczzonego męża, nieboszczyka pana Jana Kochanowskiego vydal 1585 S. F. Klonowic, básník, který se považoval za Mistrova nástupce. Bylo zřejmé, že se rodí tradice, která bude polskou literaturu ovlivňovat velice dlouho; nejprve přímo, později jako modulační a katalyzační konstanta, která je v polské poezii (a nejen v poezii!) přítomna dodnes.

Polská literatura díky průkopnické práci M. Reje a zakladatelskému úsilí J. Kochanowského měla koncem šestnáctého století k dispozici rozpracovaný půdorys důležitých žánrů a žánrových forem, typů a variant, na němž mohly další generace tvořivě stavět. A také – navázáním na antické tradice a na soudobé autory, zejména italské a francouzské, a svým originálním národním přínosem – stala se součástí evropského literárního kontextu. Hlavně Kochanowski způsobil, že pro polskou poezii platily jako rozhodující východiska antická a horatiovský model, že vlivem frašek postupně zmizela dřívější mnohoslovnost a začala skutečná milostná poezie.¹

Formální modely, které Kochanowski vypracoval, originální lexikální zásoba a přitažlivý a různorodý styl lákaly především překladatele. Projevilo se to hlavně u adaptací děl Horatiových, počínaje hledáním domácích ekvivalentů pro římské reálie a konče laděním skladeb. Příkladů je dost. Třeba s takto existující pomocnou rukou se v Polsku poprvé o úplné vydání Horatiových písní pokusil **Sebastian Petrycy** (1554–1626) ve sbírce *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego na utulenie żalów*. . . (1609), kterou však tvoří spíše parafráze Horatiových básní a aktuální adaptace jejich motivů. Ódy z nového zorného úhlu se pokoušeli překládat Jan Smolik či Daniel Naborowski. Rovněž pozdější překladatelé a adaptátoři Horatia se obraceli ke Kochanowskému, jak to ostatně doporučovaly v 17. stol. školní rétoriky a poetiky (W. Kochowski, Z. Morsztyn, J. T. Trembecki a další).

Z instrumentáře velkého polského básníka čerpali samozřejmě i překladatelé a adaptátoři Ovidia (např. A. Dębowski, M. Kurzelowczyk, M. Pudłowski, P. Wężyk Widawski, A. Zbylitowski). Nově se mohli polští překladatelé podívat

¹Viz mj. W kręgu Jana Kochanowskiego: w czterechsetlecie śmierci (red. J. Malicki), Katowice 1989, a Jan Kochanowski. W czterechsetlecie śmierci (red. S. Nieznanowski a J. Świąch), Lublin 1991.

rovněž na další antické autory – vznikají překlady např. Aristotela (už zmíněný S. Petrycy) či Plutarcha – toho překládal mj. vydavatel děl J. Kochanowského J. Januszowski a bratr velkého básníka Mikołaj Kochanowski (jeho publikace nesla titul Plutarchus autor grecki przełożony na język polski). A do polské literatury mohla „vejít“ díla autorů psaná latinsky (A. Frycz Modrzewski, S. Orzechowski, S. Sokolowski aj.), stejně jako moderněji přeložená se objevila díla, která ovlivnila polskou literaturu dříve, např. T. Tassa – Piotr Kochanowski, synovec velkého Jana a syn Mikołaje, vydal jeho významné dílo s názvem Gofred abo Jeruzalem wyzwolona.

Tvorba velkého básníka se stala vzorem pro autory mladší, ale i starší. Např. pod vlivem jeho satir psal svá satirická díla v 60. letech 16. stol. **Marcin Bielski** (1495–1575). Jeho satiry *Sen majowy pod gajem zielonym jednego pustelnika*, *Sejm niewieści* a *Rozmowa nowych proroków, dwu baranów o jednej głowie* z let 1566–67 přímou návaznost na Kochanowského skladbu Satyr jednoznačně prokazují. Vliv díla velkého polského básníka šel v polském prostředí, jak připomíná J. Pelc názor S. Windakiewiczze, dokonce přes hranice jazyka: „*Jestliže se Maciej Kazimierz Sarbiewski v 17. století rozhodl pro horatiiovský model své latinské lyriky, potom i v ní, i když šlo o jiný jazykový terén, příklad sbírky Písně mohl hrát při tomto rozhodování jistou roli.*“²

V této souvislosti si dovolím připomenout kontrastní příklad. Na Kochanowského písně přímo navazoval také **Jan Rybiński** (asi 1560–1565), jehož rodiče přišli z Čech (otec byl ministrem sboru Českých bratří), i když právě jeho přístup, jak dosvědčuje sbírka *Gęśli różnorymych księga I*, je v rámci původní tvorby případem inspirace pouze vnějškové, přičemž autor chápal vzor velkého básníka spíše jako spojnicí se světem antiky.

Někdy se inspirace, vlivy a vlastní přístupy autorů protínaly v širším záběru. V tomto smyslu můžeme hovořit o díle, které patří do parenetické literatury a je v podstatě překladem, ovšem s výrazným osobitým přístupem a autorským podílem v průběhu adaptace. Jde o skladbu *Dworzanin polski* (1566), již podle italské práce Il Cortegiano Baltassarra Castiglioniho do polštiny převedl **Lukasz Górnicki**. Forma tradičního žánru speculum, které podle vzoru evropských parenetických děl dal nový výraz M. Rej ve svém „zrcadle“ a „portrétu“ renezančního šlechtice-zemana, se pro Górnického stala příležitostí vykreslit v promluvách různých osob také „portrét“ ideálního dvořana, ovšem formou hry, již prolínají kompoziční prvky ryze národní, aniž by se tím narušila východiska cizí, v tomto případě nejen italská, ale obecně evropská.³ Górnickému se to podařilo začleněním do textu více než stovky facetií (asi čtyřicet jich převzal z originálního díla, i když i ty důkladně pro nové prostředí adaptoval a vytvořil z nich „gadki, trefne powieści a żarty“). V těchto drobných epizodických příbězích je průsečík evropského humoru, domácí lidové tvorby a posunů, na jejichž základě Rej i Kochanowski tyto paraliterární texty dokázali včlenit do literárních žánrů (Rej do figlíků a Kochanowski do frašek).⁴

²Viz Pelc, J.: Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej, op. cit., s. 119, překlad mđj.

³Viz Lichański, J. Z.: Lukasz Górnicki, Wrocław 1982.

⁴Srovnej Ślaski, J.: Jan Kochanowski i „Dworzanin polski“ Lukasz Górnickiego, Lublin 1989.

Měníci se klima doby se typicky projevilo v tvorbě Kochanowského mladšího, předčasně zemřelého současníka, **Mikołaje Sępa Szarzyńskiego** (kolem 1550–1581), o němž se Joachim Bielski ve své kronice zmiňoval jako o „předním básníkovi“. Szarzyńskiego verše známe z posmrtně vydané útlé sbírky *Rytmy albo Wiersze polskie* (1601) a víme, že psal mj. žalmy, písně a epigramatické verše. Nicméně největší jeho zásluhou zůstane, že do popředí pozornosti polských básníků vrátil sonet, stále ještě hojně pěstovaný v latinské tvorbě, ale do té doby opomíjený v tvorbě původní, v němž dokonale spojil antickou i evropskou tradici s novými prvky, jak to dokládá např. už první číslo básnickovy sbírečky:

SONET I

O krátkości i niepewności na świecie żywota człowieka

*Ehej, jak gwałtem obrotne obłoki
I Tytan prętki lotne czasy pędzą,
A chciwa może odciąć rozkosz nędzą
Śmierć – tuż za nami spore czyni kroki!*

*A ja, co dalej, lepiej cień głęboki
Błądów mych widzę, które gęsto jedzą
Strwożone serce ustawiczną nędzą,
I z płaczem ganię młodości mej skoki.*

*O moc, o rozkosz, o skarby pilności,
Choćby nie darmo były, przedsię szkodzą,
Bo naszą chciwość od swej szczęśliwości
Własnej (co Bogiem zowiemy) odwodzą,
Niestale dobra! O stokroć szczęśliwy,
Który tych cieniów uczas zna kształt prawdziwy!⁵*

Formální zásahy Sępa Szarzyńskiego do struktury této malé veršové formy nebyly nijak výrazné (sonety psal i Kochanowski a východiska měl podobná – tvorbu italských a francouzských básníků); spočívaly v dovedení formální stránky k dokonalosti a virtuozitě užitých prostředků – vycizeloval např. užití hry slov a vazeb mezi verši, z epigramatiky převzal gradaci a důraz na pointu.⁶

V souvislosti s jeho velkými předchůdci (Kochanowským a Rejem) je zajímavá Szarzyńskiego konfesní orientace. Zatímco Rej byl ostře protikatolicky zaměřen a Kochanowského orientaci je možno označit jako nadkonfesní, jako v širším slova smyslu křesťanský humanismus, Szarzyński prošel důslednou konverzí a stal se horlivým katolíkem a mariánským ctitelem. A jestliže jsem se zmínil o vycizelovanosti užitých básnických prostředků u sonetu, je to možno vztáhnout na celou autorovu tvorbu a – vlastně i básnický styl.⁷ Ten signalizoval typickou polohu v období přechodu renezanace do baroka, pro něž se i v polské literatuře ujalo později označení manýrismus. Rovněž u Szarzyńskiego

⁵Cit. podle Poezja polska. Antologia. Tom I, Warszawa 1973, s. 63–64.

⁶Jeho tvorbu charakterizuje monografie Bloński, J.: Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku, Kraków 1967.

⁷Srovnej Sinko, T.: Pogańskie i chrześcijańskie wzory Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, in – Antyk w literaturze polskiej, Warszawa 1988.

jde v mnoha směrech nikoli o epigonství, nýbrž o tvůrčí návaznost na mistrovská díla předchůdců a mistrů a dovedení jejich postupů k dokonalosti.⁸

Jemné stylistické prostředky užíval Szarzyński také v písniích; výrazné jsou jeho hry se světlem, které se stává i důležitým estetickým prostředkem (viz např. lyricko-náboženskou skladbu *Pieśń I – O Bożej opatrności na świecie*, v níž sluneční světlo je pro básníka světlem od Boha, světlem, které ozařuje svět). Na rozdíl od Kochanowského, který se v písňové tvorbě vracel k lidovému odkazu polské poezie, Szarzyński pro tento žánr čerpal z polské poezie středověké, zejména z tehdejší pragmaticky chápané didaktiky, z tzv. umění umírání, za nímž vývojově stály různé žánry evropské literatury, hlavně lamentace, vize či spor, ale mezi inspiračními momenty najdeme také rezidua emblému.

Zobrazení smrti jako abstraktního fenoménu, s důrazem na individuálnost tohoto aktu, v básnickově poezii obvykle kondenzuje do sevřených čtyřverší. Např. ve vlastenecko-společenské skladbě *Pieśń IV – O cnocie słacheckej* užívá jednáctislabičný verš se sdruženými rýmy, formu, již naplno rozvinul v básních milostných.⁹ Žánrově jde většinou o frašky a koncizně komponované žerty, v nichž se lidská radost a nenávisť, láska a žárlivost, poklid a nepokoj střetávají na způsob přírodních živlů, především ohně a vody. Symbolika, rétorické efekty a stylistická propracovanost odkazují jednak na petrarkovské konvence, jednak na domácí tvorbu autorů píšících latinsky, zejména Andrzej Krzyckého. Nicméně údernost a satirický přístup svědčí o poučení na epigramatice Martialisově, Catulově a Ovidiově.

2 Barokní proměny malých literárních forem

Situace v žánrovém spektru polské literatury se v období „po Kochanowském“ měnila jen zvolna. Do literatury a celé kultury pronikal jiný vkus a postupně se připravoval nástup baroka, které přineslo odlišná filozofická a myšlenková východiska a zacílení a tím pádem i změny v obsahové a formální struktuře děl, ale rovněž odlišnou společenskou situaci, jež měla nemalý vliv na prezentaci literatury. Dochází k odlišnému hodnocení a interpretaci základních životních pojmů, které v literatuře vede k diferenciaci na různé proudy. Autoři se ve smyslu axiologickém ptají po hodnotách lidského bytí, ve smyslu gnoseologickém pak pátrají po zdrojích vědění člověka. Básníci na jedné straně poznávají všechny složitosti světa a citlivě vnímají jeho „rozkoše“, jak to viděli u svého velkého italského vzoru Giambattisty Marina, na druhé straně si uvědomují dočasnost života člověka na zemi a obracejí se k metafyzickým otázkám lidské existence, ovšem jinak než to činili tvůrci ve středověku.¹⁰ Dochází rovněž ke konfrontaci různých přístupů ke skutečnosti a tím i k odlišnému chápání kultury. Lidé kolem královského dvora a magnátských paláců v mnohém přejímají prvky dynamičtější

⁸Viz mj. studii Backvis, C.: *Manierizm, czyli barok u schyłku XVI wieku na przykladzie Mikolaja Sępa Szarzyńskiego*, in – *Szkice o kulturze staropolskiej*, Warszawa 1966.

⁹Stranou ponechám spor různých polských badatelů (iniciovaný A. Brücknerem) o autorství či neautorství této milostné poezie, která byla objevena v jednom kodexu v knihovně Biblioteka Zamoyckich.

¹⁰*Srovnej Przelom wieków XVII i XVIII w literaturze i kulturze polskiej* (red. B. Otwinowska a J. Pelc), Wrocław 1984.

se rozvíjející západoevropské civilizace (proud dvorské kultury), šlechtici mimo větší kulturní centra se drží domácí tradice a snaží se upevňovat sarmatské chápání polskosti (proud kultury zemanské).

Východiska pro literární tvůrce v období, které se označuje obecně jako baroko, byla jasná. „*Kochanowski dal staropolské poezii základní zásobu kompozičních schémat, i když v této oblasti nebyl jediným novátorem a kodifikátorem. Kochanowského žánry a kompozičně stylistické typy konstrukcí, které se díky němu staly populární, jako cyklus žalozpěvů či satirická poema, se v polské poezii zakořenily nadlouho, i když další tvůrci prováděli nejednou zásadnější modifikace,*“ naznačil další vývoj žánrového spektra polské literatury J. Pelc.¹¹

Není třeba podrobně mapovat všechny nuance formálních posunů, všimnu si jich pouze v několika bodech a zastavím se u výraznějších posunů. Co tedy z poměrně už širokého žánrového spektra polský autor v nové myšlenkové a společenské situaci preferoval? Krzysztof Opaliński v úvodu své knihy *Satyry...*¹² vyjmenovává literární žánry, které byly v polovině 17. století módní: frašky, selanky, bajky, taneční písně a hrdinské zpěvy, panegyriky, svatební veršování a blahopřejné a pohřební promluvy, historiky, tvorbu plebejskou a další formy.

Zejména to byly malé literární formy veršové, které vycházely vstříc zálibám tehdejšího průměrného čtenáře, jenž se chtěl bavit. Pro tuto potřebu se s novou situací snažili po svém vyrovnat autoři, jako byl např. **Sebastian Grabowiecki** (asi 1543–1607), který se ve sbírce básní *Setnik rymów duchownych* (1590) vracel k některým dříve osvědčeným formám (žalm, modlitba), do cyklů komponoval žalozpěvy a epitafy **Stanisław Grochowski** (asi 1542–asi 1612), jenž při psaní příležitostné poezie dospěl k zajímavé parodii epitafu.¹³ K posunu vnitřní formy epistolografie přispěl autor, některými polskými literárními historiky nazývaný **Anonim-Protestant**.¹⁴ Pro kompozici svých veršem psaných dopisů užíval prvky typické pro frašku, obrázek, facetii i milostnou poezii a dospěl ke struktuře ne nepodobné Rejovým figlíkům.

Čtenářskou potřebu na „smaczne gadki“ si uvědomoval i nejtypičtější autor poezie „světských rozkoší“ **Hieronim (Jarosz) Morsztyn** (asi 1581–asi 1623). Dokumentuje to právě jemu připisovaná obsáhlá rukopisná sbírka (více než 300 básní) *Summarius wierszów Morsztyna, niegdą poety polskiego, przepisany* (vznikla zřejmě v letech 1606–13), obsahující hlavně písně a frašky. Jsou to básně velice různorodé jak z hlediska původu, tak uměleckou úrovní, a jak tvrdí M. Rowińska-Szczepaniak,¹⁵ v nejlepších číslech zřetelně navazující na J. Kochanowského, ale rovněž na lidovou tvorbu. Morsztyn zpracovával ve společnosti kolující anekdoty, obecně platnější myšlenky odíval do konkrétně koncipovaných koncizních forem, nově přistupoval k rozvinutí melické struktury

¹¹Pelc, J.: Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej, op. cit., s. 309–310, překlad mňj.

¹²Krzysztof Opaliński: *Satyry...* (red. L. Eustachiewicz), Wrocław 1953.

¹³Jde o báseň *Pamiętka nagrobna Samuela Głowy*. – Pro vývoj polské poezie v období baroka měla význam jeho volná adaptace díla Jakuba Pontana *Floridorum libri octo* (De puero) s názvem *Wyridarz* abo *Kwiatki rymów duchownych o dziecięciu P. Jezusie* (1607), která užívá konvence milostné poezie pro verše náboženské.

¹⁴Jiní jeho dílo *Sprawy* abo *historie znacnych niewiast* (1589) připisují Erasmu Otwinowskému (1529–1614).

¹⁵Viz Rowińska-Szczepaniak, M.: *Hieronima Morsztyna doświadczenie wartości*, Opole 1992.

milostných veršů, z nichž některé – dovedeny k prostotě lidové písně – kolovaly v opisech, objevovaly se v memoárových textech rodin a zřejmě se i zpívaly, protože se vyskytovaly v tehdy vydávaných populárních zpěvnicích (např. píseň *Już dobranoc Aniusiańko*).¹⁶

Myslím si, že stačí srovnat dvě roviny básníkovy záměru v žánru pro něj typickém, frašce: nevázané veselí v téměř čisté formě žertovně satirické, s využitím lidové melické struktury, a formou smutné frašky zpracovanou sentencí s metafyzickým ponorem a hloubkou „duchovního“ povzdechu:

O DOROCIE

*Dość wesela, dość ochoty,
Kiedy jadę do Doroty,
Precz frasunki i kłopoty,
Gdy przyjadę do Doroty,
Ni zacz szczęście i wiek złoty,
Gdy siędę wedle Doroty,
Fraszka złoto i klejnoty,
Gdy leżę podle Doroty.
Zgoła wszystko jest prócz cnoty
U mej ślachetnej Doroty.*

PŁACZ

*Plakatem, gdym się rodził, płacząc umierając.
Panie Boże, nie daj mi płakać zmartwychwstając.*¹⁷

Rozpětí mezi poezií světských rozkoší a tvorbou meditativní je charakteristický pro celek sbírky. Většina jeho čísel chce ukázat pozemskou tvář života, přes všechny problémy a rozporuplnosti doby příjemnou a lákavou, v poslední části se však objevuje jiná problematika a odlišné ladění. V těchto básních si Morsztyn uvědomoval druhou stranu lidského bytí – jeho dočasnost, existenci hříchu, rozměr života po smrti. Tato *problemata*, jak je žánrově označoval, využívají v rámci daných forem jiných prvků, odlišných od zemanské tradice, a přiklánějí se k nastupující módě evropského marinismu. Domnívám se, že celek už nemá tak sevřenou formu; je rozměrnější, do schématu kompozice pronikají výsledky myšlenkových konfrontací zaměřených na otázky dočasnosti a věčnosti. Tvoří však spojnicí mezi realistickým viděním z domácí tradice vycházející tvorby a pozdějším salonním manýrismem.

K obdivovatelům a propagátorům poezie italského mistra Giambattisty Marina v Polsku se stal **Jan Andrzej Morsztyn** (1621–1693).¹⁸ Byl to mistr básnického slova typicky barokního, virtuóz a žonglér, jehož verše mnohdy ztrácely obsah a soustřeďovaly se pouze na vnější výraz. Morsztyn vycházel z bohatého

¹⁶Srovnej a další informace viz Malicki, M.: *Z zagadnień tekstologicznych „Summariusza wierszów“ Hieronima Morsztyna*, Kraków 1994, aj.

¹⁷Cit. podle *Poezja polska*, op. cit., s. 86–87, a podle Mała muza, op. cit., s. 111.

¹⁸První Mariniho verše přeložil už v roce 1622 český autor Petr Kostka ze Štemberka, v Polsku je překládali J. A. Morsztyn, S. H. Lubomirski a další autoři. Myslím si, že to byly právě Mariniho verše, které pomohly rychlému rozvoji nového proudu poezie světských rozkoší v Polsku, poezie zobrazující užívání krás života v souladu se zákony Stvořitele.

odkazu básnictví evropského a pro potřeby doby uměl v jedinečných parafrázích přizpůsobit formy již hotové. Až tak dalece, že převzaté splývá s originálním. „*Nové výzkumy prokázaly, že Morsztynovu tvorbu (i mimo překlady) tvoří téměř výlučně parafráze textů a motivů literatury starolatinšské a novolatinšské, italské a francouzské, dokonce i v textech, v nichž neodkazoval na zdroj inspirace. Z takového literárního materiálu prostřednictvím výběru a různých parafrází modeloval charakter vlastní cesty k tvůrčím objevům,*“ dokládá Cz. Hernas.¹⁹

Myslím si, že Morsztynovu poezii charakterizuje – z pohledu virtuozity slova – vnitřní rozpor. Spěl sice k barokní rafinovanosti, ale zároveň pro ni hledal kontrastní prvky mimo konvence signalizované evropským marinismem a domácím proudem děl reflektujících světské rozkoše. Našel je v plebejské a lidové tvorbě, především v lidové tvorbě milostné. Součástí jeho fascinace pozemským životem se stal rovněž život duchovní, náboženský;²⁰ láska pro něj byla hrou – ovšem ta ničím neomezovaná, primitivní, autentická. Výsledkem je pestrá paleta žánrů: od písně, epigramatiky a madrigalu až po klasický sonet, samozřejmě s mnoha odlišnými žánrovými formami a typy a tematickými variantami. Příkladů najdeme dost v cyklech nevázaných frašek (nebyly určeny k publikaci) *Fraszki* (tento soubor vznikl kolem roku 1645), hádanek *Gadki* (adaptace z francouzštiny dokončená asi 1651) a písní *Pieśni* (1658). Ale také ve sbírkách, které básník sám zkomponoval a připravil k tisku, i když (jako většina jeho děl) kolovaly v opisech a vyšly až posmrtně: *Kanikuła albo Psia Gwiazda* (vznikla 1647) a *Lutnia* (sestavená jako „novoročenka“ – autor ji poslal „po koledě“ na Nový rok 1661).²¹ V první (obsahuje 31 básní) jsou humorné apostrofy, epigramy, frašky, madrigaly i selanky, druhá (210 básní ve dvou knihách) využívá dalších forem, např. básnický dopis.

Jako příklad prezentace milostného citu J. A. Morsztyna jsem vybral dvě odlišné formy – sonet a frašku:

CUDA MIŁOŚCI

*Przebóg! Jak żyję, serca już nie mając?
Nie żyjąc, jako ogień w sobie czuję?
Jeśli tym ogniem sam się w sobie psuję,
Czemuż go pieszczę, tak się w nim kochając?*

*Jak w płaczu żyję, wśród ognia palając?
Czemu wysuszyć ogniem nie próbuję
Płaczu? Czemu tak z ogniem postępuję,
Że go nie gaszę, w płaczu opływając?*

*Ponieważ wszystkie w oczach u dziewczyny
Pociechy, czemuż muszę od nich stronić,
Czemuż zaś na te narażam się oczy?*

¹⁹ Viz Hernas, Cz.: Barok, Warszawa 1998, s. 301, překlad můj.

²⁰ V básnické praxi dochází u J. A. Morsztyna k neobvyklému pochodu tematických a formálních výpůjček. Zatímco většina barokních autorů transformovala postupy lyriky světské na náboženskou, Morsztyn postupoval opačně a snažil se (jako člověk, který k morálce a náboženství přistupoval svobodně a bez předsudků, s ničím neomezovanou vůlí řídit se pouze vlastní fantazií) najít společnou řeč pro zdánlivě vzdálená usilování.

²¹ Viz Kotarski, E.: Poezje Jana Andrzeja Morsztyna, Warszawa 1972.

*Cuda te czyni miłość, jej to czyny,
Którym kto by chciał rozumem się bronić,
Tym prędzej w sidło z rozumem swym uskoczy.*

NA SMĘTNĄ

*Śmiejesz się, gdy cię heblują na ławie,
A potym płaczesz, kiedy już po sprawie.
Skądże to? Czyć żal, że cię oblapiano,
Czy że tylko raz i że poprzestano?²²*

K moderní evropské poezii inklinoval také kalvínský básník a lékař **Daniel Naborowski** (1573–1640), i když se na druhé straně snažil o verše vyznačující se sarmatskou prostotou. Z tohoto hlediska také podle mého názoru přistupoval k formální stránce svých děl: striktně dodržoval a odlišoval různé žánry typické pro daný proud poezie. V básních o marnostech světa si vybíral formy sonetu (spíše parafráze jeho francouzské varianty), elegie, selanky, echa nebo strukturu podobnou veršům panegyrickým a emblematickým (jsou to jakési „portréty“ různých předmětů), literární diagnózy doby, inklinující k plebejskému proudu soudobé polské literatury; tvarem je přizpůsoboval úderné a sevřené miniatury, tzn. že jsou to převážně frašky. Spojnicí obou směřování se stal Naborowského novátorský cyklus básnických dopisů, který autor adresoval dvěma významným šlechticům, magnátům – Januszovi a Krzysztofovi Radziwiłłovým. V nich si na jedné straně liboval ve virtuozitě a ozdobnosti, jíž se naučil na překlad dech Petrarkovy poemy *I trionfi*, na druhé straně sahal po primitivních formách tvorby plebejské a lidové a užíval „rmy niegłaskane“.²³

Tento kontrast nejlépe vyvstane, srovnám-li frašku, která ještě reflektuje odkaz J. Kochanowského, tzn. domácí tradici, ale zároveň už aplikuje prvky nového evropského proudu, a básnický dopis, jehož struktura je odrazem syntézy řady dostupných prvků tehdejšího obvyklého žánrového repertoáru:

PANI

*Z jednu panią w namiotku młodziana zastano,
Poimawszy nazajutrz utopić kazano.
Pojrzy idąc do stawu, a pani wyziera
Z okna. Krzyknie: „Ratuj mię, twój sługa umiera!“
Pani: „Już idź, boć moje łaska nie poradzi.“
Po smacznym kąsku wody napić się nie wadzi.*

OŚWIECONY KSIĄŻE PANIE, PANIE MÓJ MIŁOŚCIWY

*Wczora do brzegu naszą przybiliśmy nawę,
Gdzie nazajutrz łaskawą wzięliśmy odprawę*

²²Cit. podle *Poezja polska, op. cit.*, s. 103, a *Cztery wieki fraszki polskiej*, Warszawa 1974, s. 99.

²³Podrobněji viz např. Dür-Durski, J.: *Daniel Naborowski. Monografia z dziejów manieri-zmu i baroku w Polsce*, Łódź 1966; nebo Rymkiewicz, J. M.: *Naborowski, in – Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967, aj.

Przyjęci barzo wdzięcznie od księżęcia tego.

*Teraz racz nam, o Boże, dopomagać w biegu,
Abyśmy prętko byli u wiślnego brzegu,
A potem się niemowym nimfom poklonili,
A świętojańską tobie Sobótkę wzniecili,*

[...]

*Tymczasem niech sam Pan Bóg błogosławi tobie
I Achatesom twoim, których masz przy sobie,
A niech cię prętko stawi nam dobrze zdrowego
U brzegu nie śląskiego, ale litewskiego
I tam nam da wesole widzieć twoje lica.
Was już u mnie ofiara czeka jałowica.*

W. Ks. M. Pana,

Pana mego miłościwego Najniższy Służebnik

D. Naborowski ²⁴

Programová dvojdmost se projevuje v poezii ariánskeho básníka **Zbigniewa Morsztyna** (asi 1622–1689), autora s bohatými zkušenostmi ze švédských válek, který svou básnickou žeň sebral do sbírky *Muza domowa* (vznikala v letech 1676–80 a doplňoval ji 1681–84). Morsztyn, jehož „*ubohá Múza skřípe a vleče se jako ruská koleska*“, jak sám tvrdil, dovedl ve své osobité, typicky polské poezii tvořivě využit odkazu autorů antických i soudobých evropských. Jeho lyrika se vyznačuje prostou a jednoduchou formou, již obohacuje subtilními prvky elegantního dvorského básnictví. Zejména pro milostné verše zkoušel Morsztyn jejich únosnost v mnohých žánrech, ať už to byly formy melické – píseň ranní (hejnal), večerní (serenáda) nebo na rozloučenou (valeta), milostný dopis, vyznání lásky či žádost o ruku (tyto žánry měly danou strukturu a obsahovaly nezbytné prvky); takový cyklus připomíná jakýsi katalog milostných veršů pro každou příležitost.²⁵

Domnívám se, že jinou, neméně pestrou paletu formálních vzorců obsahují cykly autorovy epigramatické tvorby – *Fraszki i burleski* a *Nagrobki i treny*. Jsou to humorné až satirické impresy ze života na šlechtických dvorech a ve vojenských táborech i z jednání sejmů, zdařilé adaptace nejrůznějších makaronských tvarů (akrostichy, centony, echa, ekvivoky, chronostichy, labyrinty, logogryfy, raky, rébusy aj.). Morsztyn se na jedné straně snažil o formálně vytříbené miniaturní vtipy či žerty, ale na druhé je nasycoval lidovým humorem, s výrazným zapojením hovorového jazyka. Ve verších z vojenského prostředí užíval rovněž prvků epicedální poezie, nepodléhal však povrchnímu zdůrazňování dočasnosti pozemského života a makabrozním vizím obvyklým v té době; naopak stavěl do popředí skutečné události, v literárním zpracování však viděné realisticky, nicméně humorně až groteskně. „*Ariánská poezie hrobů a smrti se distancovala od makabrického pojetí, které ještě počátkem 17. století převládaly, ale zároveň se stavěla proti zbytnělosti forem kultu zemřelých, obvyklých v období baroka,*“

²⁴ Cit. podle Mała muza, op. cit., s. 107, a podle Poezja polska, op. cit., s. 89.

²⁵ Viz např. Pelc, J.: Zbigniew Morsztyn, arianin i poeta, Wrocław 1966, aj.

vysvětluje tento posun J. Dür-Durski.²⁶ Proto se mezi vážně laděnými básněmi objevila řada žertovných veršů epigramatických (veselé epitafy) obměňující přístup Jana Kochanowského, zejména při „oplakávání“ např. zvířete, tzv. *zwierć epitafy*:

KONIOWI

*Tu, ciężkimi pracami strudzony i lany,
U zlej przeprawy leży koń kasztanowaty,
A był to czasów swoich koń nieprzeplacony,
Leczby się zrobić musiał, choćby był stalony.
Teraz już samo gnaty, mięso psi włożyli
W brzuchy swoje, za co mu rekwiem zawyli.²⁷*

Podobně postupoval Morsztyn i v básních, jimiž se vracel k žánru oblíbenému už od období renezanace, k emblému (viz pasáž o Rejově eblematicce, kapitola druhá, část 2). Od té doby k již zmiňované knize A. Alciata *Emblematum liber* přibyl cyklus stejně populárních textů s vyobrazeními *Pia desideria* (1624) jezuitů Hermanna Huga, ale také francouzsky vydaná sbírka *Les Emblèmes...* (1631) neznámého kapucína, z níž Morsztyn čerpal.²⁸ V cyklu *Emblemata* (obsahuje 113 básní) dodržoval tradiční strukturu emblému, v rozsahu se blížil Rejovým emblémům a užíval třináctislabičný verš, nicméně ve variacích na Davidovy žalmy se reflexemi o zbožné lásce přibližoval metafyzickým básníkům z počátku období baroka. Vnitřní dialog většiny subskripcí textu, korespondující s motem i ikonickou částí, je odrazem století válek, utrpení a tužeb obyčejných lidí:

EMBLEMA 27

OBLUBIENIEC UCZY CHODZIĆ OBLUBIENICĘ SWOJĘ

Napis: Stawiaj kroki moje, aby się stopy moje nie zachwiały.

Ps. 16, 5.

*Ucz mię sam chodzić, stawiaj moje stopy,
Oblubieńcze mój, żebym twymi tropy
Idąc krwawymi, krzyż i urągania
Niosąc na sobie, szedł bez potykania;
Stwierdź me goleni, zmocni me kolana,
Niech się tą drogą, która torowana
Od złotych karoc, która kawalkaty
Świetne prowadzą i orszak bogaty
Sług i przyjaciół strojnych, nie udają,
Ale tą raczej, co tą szumną zgrają
Nie barzo bita, bez wozów, czeladzi,
Przykra i wąska do nieba prowadzi.
Trzykroć szczęśliwy, któremu ty, Panie,
Dasz doskonale dróg twoich uznanie,*

²⁶Dür-Durski, J.:Przedmowa, in – Zbigniew Morsztyn: Muza domowa, Warszawa 1954, s. 100, překlad můj.

²⁷Cit. podle Mała muza, op. cit., s. 179.

²⁸Mj. srovnej Pelc, J.: *Obraz – słowo – znak*, Wrocław 1973.

*Który z twych ścieżek nigdy nie zstępuje
I ciasną fortą tam wniść usiłuje,
Kędy ty mieszkaśz i gdzie milijony
Krzyczą, żeś wiecznie Bóg błogosławiony.²⁹*

Na básníky pozdního baroka v mnohem větší míře než na jejich předchůdce dopadaly důsledky protireformace. To se projevilo jak na jejich životních osudech, tak v jejich tvorbě. Typickým příkladem těchto tezí je **Wacław Potocki** (1621–1696), člověk tragických životních osudů a mnohostranný básník, který – i když psal polsky – latinu stále považoval za jazyk vznešenější.

Životní peripetie a tlak nelehké doby se nezaměnitelně obrazy zejména v Potockého malých veršových formách. V rané tvorbě se básník pokoušel o proměnu písně. V obsahovém plánu navzdory tehdy obecně užívanému tónu kajícího a makabrickému ladění prosazoval optimistické motivy (např. v dialogích s Bohem), do struktury formální promítal různá versologická metra a biblické prvky. Svědčí o tom básně ze sbírky *Decyma pieśni pokutnych*, která se zachovala v almanachu Wrydarz poetycki J. T. Trembeckého.

Doslova přehlídkou žánrů a žánrových forem je neustále doplňovaná a přepracovávaná, nakonec (v roce 1691) pětidílná sbírka, obvykle označovaná jako *Ogród fraszek*, kolující za života autora v četných opisech. Už její původní titul signalizoval různorodost forem – *Ogród, ale nie plewiony; brog, ale co snop to inszego zboża; kram rozlicznego gatunku*. . . Básník se snažil kompozičně složitou sbírku alespoň vnitřně žánrově utřídit, ale výsledný tvar dokazuje, že ne vždy se mu to dařilo. Básně označoval písmeny: F – frašky, P – moralistní verše (przypowieść moralna), N – narační formy (převážně básně s jednoduchým syžetem), D – diskurzí, tedy dialogicky komponované texty. Často však dospěl k žánrovým formám, které se nehodily ani do jedné zvolené kategorie; zařazení takových básní je buď nepřesné, nebo je autor nechal neoznačené.

I když Potocki své sbírce nedal jasně manifestovaný vnější kompoziční rámec, L. Kukulski tvrdí, že řazení a vnitřní souvislosti jednotlivých čísel odpovídají memoárovému proudu – v chronologii, v užití funkce vypravěče, ale rovněž ve vytváření epizodických záběrů-zážitků a situačních autopořetů.³⁰ Myslím si, že jde o fiktivní, memoárově laděný cyklus, který v mnoha vrstvách a pohledech zobrazuje tehdejší společnost s jejími vadami a nedostatky. Autor tak činí prizmatem křivého zrcadla a tradiční anekdoty, v rámci žánrů, jejichž struktura je buď identická s fraškou, nebo má ke stručnosti satirické epigramatiky blízko.

Potockého verše nenarušují morálku doby, pouze vedou (skrytě, spíše v podtextu) čtenáře k tomu, aby pod humornými žertíky pocítil i vlastní slabosti:

DO KSIEŻY

*Niechaj to, proszę, nikomu nie wadzi,
Że dobre wina księża piją radzi.
Gdyby tak inszy jadał ludzkie grzechy,
Pewnie by nigdy nie wyszedł spod wiechy.*

²⁹ Cit. podle Poezja polska, op. cit., s. 108–109.

³⁰ Viz Kukulski, L.: Prolegomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego, Wrocław 1962.

*Mają i oni przywileje dawne,
Że popijają potrawy niestrawne.*

NIE CZYNI BRODA PROROKA

*Sędzia golił, podsędek brodę miał do pasu,
Choć ledwie czytać umiał; więc jednego czasu:
„Statek – rzecze – sędziemu, a statkowi broda
Przystoi, wierę by jej, panie, golić szkoda.“
Na to ów: „Ustuchałbym rady waszecinej,
Gdyby mi co przybyło z brody do czupryny.
Pięknie z statkiem sędziemu, ale bez nauki
Nic nie pomogą długie u gęby bończuki.“³¹*

Na sdělnost malé literární formy spoléhal Potocki také při kompozici rozsáhlé sbírky (více než 2100 básní) nazvané *Moralia* (autor na ní pracoval v letech 1688–94), v níž chtěl čtenáři zprostředkovat životní moudrost antického myšlenkového odkazu. Vyšel ze sbírky latinských přísloví komentovaných Erasmem Rotterdamským *Adagia* (1500). Nešlo mu však o vytvoření polských variant Erasmovy příručky k lepšímu studiu latiny; vytvořil soukromou polemiku s konkrétním stavem morálky církve a politických praktik zvolna upadajícího státu, v níž předloha byla pouze vodítkem k nové obsahové náplni a modifikované formě. Potocki staví do titulu přísloví (mnohdy jde formálně spíše o sentence či maximy, např.: *Nie należy wodzowi przez całą noc spać. – Skoro umilkną kawki, śpiewają łabędzie. – Mędrze jajca niż kury. – Nie odgrzebaj się, kiedy nie ugara. – Zawsze przeszły rok urodzajniejszy*), které potom ve vlastním textu komentuje, ale prolíná jím vhodná přísloví další. Jak připomněl J. Dür-Durski, forma sloužila Potockému jako prostředník k snadnějšímu pochopení často složitých filozofických myšlenek, bez ohledu na žánr.³²

Z jiného úhlu se Potocki na situaci v polské společnosti podíval ve sbírce *Poczet herbów* (1696), která měla být bilancí proměn šlechtického stavu, ale mnohdy se stala parodií legend, které se kolem erbů a jejich rodových nositelů vytvořily. Opět jde o podobnou formu, která užívá třináctislabičného verše a výstavbou se blíží epigramatice.

Formu obsahovému zaměření svých veršů plně podřizoval básník plnosti života i duchovních hloubek, prostého výrazu i stylistické virtuozity **Wespazjan Kochowski** (1633–1700). Oscilace mezi takto formulovanými kontrasty se nejvýrazněji projevila v jeho základním díle *Niepróznujące próznowanie ojczystym rymem na Liryka i Epigramata polskie rozdzielone i wydane* (1674). Autor v pětidílné části *Liryki polskie* věnované lyrické poezii vytvořil rámcovou konstrukci z básní společensky aktuálních (první a čtvrtá kniha), aby do středu zasadil knihy (druhá a třetí) opozičně akcentující lyriku náboženskou a verše milostné a zábavné, tzn. odděleně zobrazil všechny krásy pozemského života – projevy duchovních i materiálních.³³ Stereotypní opozice mládí – stáří, život u dvora – život na venkovském sídle, intelektuální reflexe – projevy lidového primitivismu a

³¹Cit. podle Mala muza, op. cit., s. 170 a 169.

³²Srovnej Dür-Durski, J.: Przedmowa, in – Wacław Potocki: Pisma wybrane I, Warszawa 1953, s. 1–96.

³³Viz Majewski, W.: Nad lirykami Wespazjana Kochowskiego, Wrocław 1986.

další formoval do struktur tehdy známých a oblíbených žánrových forem, v nichž jednou převažují prvky apokryfních parafrází, jindy humorných epithalamií či frivolní lyrické epigramatiky.

Dvě knihy druhé části Kochowského sbírky *Epigramata polskie, po naszymu Fraszk*i přinášejí ještě větší variabilitu forem. Všechny sice ústí do kompozice blížící se žánru fraška, nicméně jejich východiska a struktura jsou odlišné. Jsou to básně vycházející spíše z tradice Reje než Kochanowského (jak připomíná Czesław Hernas, ještě výrazněji se to projevuje v básnickových poemách a žalmech³⁴) a více z lidového humoru než ze šlechtických anekdot. Domnívám se, že autor chtěl čtenáře především pobavit – proto všechny ty kalambury, žertovná přísloví, vtipy a hra slov; nezřká se však ani povinnosti poučit. Výsledkem byla fraška, v jejíž struktuře jsou patrné vrstvy antické, evropské, domácí renezanční i lidové, jak dosvědčují tyto ukázky:

O KORNUZACH ZA ŽONAMI

*Często niewinne żony małżonkowie winią,
I że im rogi na łbie jak Satyrom czynią.
Lecz każdy niech swej spyta, wiem, tak mu odpowie:
„Niech będzie róg, gdzie trzeba, nie będzie na głowie.“*

RÓŻA

*Patrz, jako śliczna róża, a nie jest bez wady,
Z niej pszczołki miód zbierają, z nich pajęcy jady.*

KORUPCJA

*Co to jest korumpować sędziów? Jest to psować.
Prawda, że komu psować, sobie naprawować.³⁵*

Poněkud jiný obsah dal Kochowski svým žalmům ve sbírce *Trybut należyty wdzięczności wszystkiego dobrego Dawcy, Panu i Bogu, albo Psalmodia polska, za dobrodziejstwa Boskie dziękująca...* (1695). Šestatřicet básní stylizovaných v žalozpěvné tónině spojuje vypravěč-autor do proudu vzpomínek, které na intimním pozadí vytvářejí objektivní obraz doby. V této souvislosti již zmíněný Cz. Hernas připomíná, že sbírku tvoří záznamy básnickových vyznání, volné fragmenty nedokončeného celku; nejde tedy o syntézu, ale o dramatické hledání syntézy.³⁶

Příležitostnou a metafyzicky orientovanou poezii, která je obrazem toku pomíjivých věcí, sebral do sbírky *Zbiór rytmów* (1612) Kasper Miaskowski (po 1550–1622). Jak uvádí S. Nieznanowski, tematicky i formálně navazoval na básnický odkaz středověku, ale svoje pocity v době protireformace chtěl konfrontovat s výsledky transformace antiky do polské poezie a dát svým básním nový výraz.³⁷ Na jedné straně proto využil např. elegie, hymnu či rotuły (tedy žánrů

³⁴Srovnej Hernas, Cz.: „Psalmodia polska“ Wespazjana Kochowskiego, in – Sprach und Kulturkontakte im Polnischen, München 1987.

³⁵Cit. podle Mała muza, op. cit., s. 182–183.

³⁶Viz Hernas, Cz.: „Psalmodia polska“ Wespazjana Kochowskiego, op. cit.

³⁷Srovnej Nieznanowski, S.: O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej, Lublin 1965.

melicko-elegických) nebo stylizace modliteb (mj. růžence), na druhé mu pro bilanci smutných i veselých epizod v životě člověka, ale rovněž pro popis venkovské krajiny, posloužil žánr milostné poezie – valeta.

Komorní varianty žánru rotula, tedy tvaru písňovo-elegického, který se zaměřoval buď na náboženskou tematiku (např. Rotuly koledowe z 15. století) nebo moralistní či didaktickou, použil jako formu pro ústřední část své sbírky *Rotuły* (1585) také překladatel **Mikołaj Kochanowski** (1537–1582), bratr Jana a otec Piotra Kochanowského. Jeho básně jsou výrazem kultu asketických ctností, které vedou člověka k vnitřní vyváženosti a harmonii se světem:

VII.

*Niechaj tak mam jako teraz,
A chociaż mniej jeszcze nieraz,
Przecie ja swoją chudobę
Wolę niż drugih ozdobę.*

*Ja, mając umysł bogaty
I wiodąc stan bez utraty,
Lepiej się mam niż królowie,
Niż wielcy wojewodowie.*

*U mnie zawsze do nowego
Dostanie zboża każdego,
U mnie w brogu, w skrzynce stawa,
Tym wszystkiego dostawa.*

*Bo mi chciwość nie panuje
Ani mi świat rozkazuje,
Bóg mię smacznego żywota
Nauczył żyć bez kłopotu.³⁸*

K. Miaskowski psal rovněž epigramy, epitafy a frašky, které však podle mého mínění mají zcela odlišný charakter než verše formované do žánrů zmíněných výše. Od typických renezančních frašek, z nichž básník vycházel, se liší barokním laděním, i když barokní estetika je v nich pouze naznačena. Dokonce i v těch, které bych mohl označit jako kulinární; v nich se na jedné straně sice projevuje reflexe rozkoší světa, ale na druhé straně i směřování k jisté zdrženlivosti vůči světským potřebám:

NA POST POLSKI

*Co gotują? Węgorze, śledzie, szczuki w soli,
Wyzinę, losoś, karpie, brzuchom na post gwoli,
Ci nie myśla potężnie z ciałem wstąpić w szranki,
Ale kuflem dwuuchym szlamować chcą dzbanki;
Bo jako to nie mogło nigdy być bez wody,
Niż je z niej wyciągnęły konopne niewody:*

³⁸Ze sbírky *Rotuły*, cit. podle *Literatura staropolska. Wybór tekstów. Tom pierwszy – Poezja* (wybór i opracowanie P. Borek, R. Mazurkiewicz), Kraków 2002, s. 326.

*Tak po śmierci soloną brzydzą się nią zasię
Ale piwo i wino każą nosić na się.³⁹*

Kulinární frašky – kromě žertovných básní o víně, satirických frašek a besedních básní – vznikaly v tzv. Republice waśniowské, jež byla obdobou Babiňské republiky.⁴⁰ Čelným protagonistou nového literárního klubu byl výše zmíněný Wespazjan Kochowski, který – stejně jako další básníci-šlechtici – pokračoval v rozvíjející se sarmatské tradici.

Situace Polska ve století válek (kozácké, švédské, moskevské, turecké atd.), jak se někdy 17. století označuje, byla jiná než v západní Evropě; v Polsku tedy pochopitelně vznikala jinak laděná a formovaná literatura. Společný však mají autoři zájem o malé literární formy, zejména o žánry zábavné, humorné a satirické. V salonech, hlavně francouzských (a tvůrčí echa z Francie jsou kromě italských výrazná díky úzkým kulturním kontaktům polského dvora s těmito státy), vzniká tzv. galantní poezie a poezie flirtu ve stylu *préciosité*. Sonet ustupuje epigramu a maximě, oblíbenými se stávají madrigal, hádanka, kompliment, portrétní miniatura a tzv. dezertní báseň. V polské literatuře malé literární formy stále ovlivňovala nejvíce antika a domácí středověká a renezanční tradice.

Domnívám se, že tvorba velkých barokních autorů, o nichž jsem se zmínil výše, kteří ve struktuře svých děl dokázali mistrovsky propojit prvky proudu pronikajícího z Evropy (marinismus) s prvky příznačnými pro lidovou kulturu a na metafyzickém pozadí ztvárnit pozemské rozkoše, začala brzy ovlivňovat básníky navazující na domácí polská východiska. Nebyla to díla pro tehdejší období typická; pokračovala v úsilí autorů 16. století a vznikala často na okraji jiné tvorby básníků. Nicméně stala se jedním ze stimulů podmiňujících nastupující tvorbu plebejskou.

Šlo zejména o díla spojená s náboženskou tradicí, tematicky inspirovaná hlavně narozením Krista, tedy o texty s vánoční tematikou. V raném baroku na lidovou tradici osobitě navazoval např. básník **Kasper Twardowski** (asi 1592–před 1641), který vytvořil texty syntetizující formy tvorby náboženské, lidové a té nově pronikající z Evropy. Twardowského koledy stavějí na půdorysu typickém pro skladby Pontanovy, nesou pečeť autorovy zjitřené fantazie a malířského vidění a jsou nasyceny polskými reáliemi, jak to dokládají svěží jesličkové scény ve sbírce *Kołąda, Nowe lato, Szczodry dzień abo Piosneczki Emmanuelowe* (1619) nebo popis skládání holdu narozenému dítěti ve sbírce *Kolebka Jezusowa* (asi 1630).⁴¹ Začleňování prvků typických pro antiku do nově vznikajících polských koled je postup obvyklý pro méně významného barokního básníka **Hen-**

³⁹ Cit. podle Mała muza, op. cit., s. 87–88.

⁴⁰ Rzeczpospolita Babińska byla šlechtickým klubem, typem zemanského literárního salonu, který ve druhé polovině 16. stol. založil ve své vsi Babin v okolí Belžyc soudce P. Kaszowski. Členy klubu v průběhu jeho trvání (do smrti posledního příslušníka rodu vlastníků vesnice, do 1677) byli mj. M. Rej, J. Kochanowski a B. Paprocki, později J. A. Kmita nebo J. A. Morsztyn. Pěstovali hlavně žánry jako epigram, anekdota, facetie či komická bajka, svoje díla si navzájem oceňovali a za vynikající lhářské výkony „rozdělovali“ světské i církevní úřady a hodnosti (výsměch tehdejší titulománii). Členy Babiňské republiky a jejich činnost proslavil její kronikář S. Sarnicki v práci *Descriptio Reipublicae Babinensis*, dodané k jeho práci *Annales* (1587), pozdější období (1601–77) zachytila kronika *Urządników babińskich* registr.

⁴¹ Srovnej např. Dobrzycki, S.: O koledach, Poznań 1923.

ryka Chel'dowského (zemřel 1665),⁴² např. ve skladbách *Bóg oczłowieczony* (1645) nebo *Hejnal Narodzonemu Jezusowi* (1645).

Typický pro kompozici koledy je však podle mého mínění přístup K. Twardowského: příběh zjednodušuje na nejnútnejší motivy, pro vyprávění i popis užívá osmislabičný verš, který podporuje výraznými rýmy, jak dokládá následující úryvek:

KOLEBKA JEZUSOWA

*Na gościńcu Egıptowym,
Przy Betlejem Dawidowym,
W bok przedmieścia, na ustroniu
Stoi szopa w szczerym błoniu.*

*Niczym z wierzchu nie pokryta,
Suchą trzcıną wnątrz poszyta,
Od starości w ziemię wleęła,
Tam przeczysta Panna zleęła.*

*Kędy przedtem osieł z wołem
Odpoczywał pod okołem,
Na tym miejscu Matka z Bogiem
Rozgościla się z pologiem.*

*Żydóweczka Bogu miła
Hebrejczyka nam powiła.
Imię Jezus mu nadała,
Jako wieczna mądrość chciała.⁴³*

Mnoho z takto vzniklých koled proniklo do kontextu náboženské a lidové tvorby tím, že dostávaly hudební doprovod. Koledy, které se objevovaly v rukopisných a tištěných sbírkách a kancionálech, vycházely převážně ze světských vzorů – přebíraly melodie světských písní a někdy i textové prvky. Dokladem těchto postupů je šestatřicet koled ze sbírky *Symfonije anielskie* (1630) Jana *Żabczyce* (zemřel po 1629).⁴⁴ Později se podobně komponované koledy staly součástí stálého koledního repertoáru, byť zpočátku k velké nelibosti oficiálních církevních orgánů. Nicméně v pozdním baroku, kdy se prohlubovala cenzura a v „oficiálním oběhu“ existovalo minimum textů (především zábavných), byly koledy přijatelnější než mystické parafráze milostných básní, které se mnohdy pohybovaly na hranici norem platných pro duchovní tvorbu,⁴⁵ ale přesto natrvalo ovlivnily texty lidových koled.⁴⁶ Tímto způsobem psané koledy, v nichž přetrvávají radost z tvůrčí fantazie a svobodné volby výrazu, zábavné až humorné prvky a ozvuky veselého tanečního rytmu a melodie, ale také nostal-

⁴² Jeho práce a také díla dalších méně významných autorů jsou dnes známé z obsáhlé antologie poezie 17. století Wirydarz poeticki, kterou začal systematicky po blocích komponovat Jan Jakub Ryniewicz-Trembecki. V této práci pokračoval jeho syn Jakub Teodor Trembecki (1643–1619 nebo 1620), který do ní zařadil i svoje básně.

⁴³ Cit. podle Poezja polska, op. cit., s. 92–93.

⁴⁴ Otázkou zůstává, zda byl sám jejich autorem, nebo je pouze vydal.

⁴⁵ Takové texty najdeme např. i v souborech *Koncjońał pieśni nabożnych* (1721) a *Kantyczki pieśni nabożnych* (1767).

⁴⁶ Srovnej Krzyżanowski, J.: *U kolebki pastorałek*, in – týž: *Paralele*, Warszawa 1977.

gie lidových ukolébavek, se ve formě rukopisných sbírek a zpěvníků objevovaly v pozdním baroku v klášterech, především karmelitánských a benediktinských. A jejich popularita nevybledla dodnes (např. koled Dzieciątko się narodziło, Lulaj-że Jezuniu a dalších).

Neméně populárními se staly zpěvníky lidové milostné lyriky. V raném baroku to byly sbírky parafrází lidové tvorby. Na jedné straně odrážely atmosféru panských sídel a transformovaly dvorskou tvorbu do prosté formy, připomínající lidovou poezii (např. sbírka *Nowe pieśni dworskie*, z let 1615–20), na druhé reflektovaly vesnický, měšťanský a zemanský folklór, v němž převažovalo ladění lidových zábav, tzv. kiermaszu, tedy poutí, jarmarků a výročních trhů. Takto komponované texty korespondují s díly autorů plebejských (viz oddíl 4 této kapitoly), mezi něž patří i autor zpěvníku *Kiermasz wieśniacki* (asi z let 1613–15), který se podepsal pseudonymem **Jan z Wychylówki**. Je to sbírka textů, v níž dominuje popis lidové zábavy a která soustřeďuje masopustní a obřadní písně a selské koledy, různé žerty a satirické obrázky, jež v jiné poloze usilovaly o zobrazení světských rozkoší. Stejněho rodu byl také anonymní zpěvník z konce 17. století *Piękna i wesola uciecha przy dobrej myśli*. . . a některé práce kněze **Hiacynta Przetockého** (zemřel po 1655), např. drobná práce *Heco abo Zajączek*. . . (1650), z níž pochází dávno zlidovělá polská verze původně latinské písně Siedzi sobie zajac pod miedzą.⁴⁷

Už v renezančním období polské literatury, zejména v době M. Reje a J. Kochanowského, se velké oblíbenosti těšily žánry, které zaznamenávaly populární drobné humorné texty šířené ústní podáním, tedy facetie, vtipy, anekdoty. Oblíbené byly anonymní sbírky vyprávění zkrácených pro tisk, které přinášely poučení (moralistní exempla) i zábavu, jako z přechodného období pocházející a dlouho oblíbená sbírka *Facecje polskie* (1570). Jak uvádí Z. Kuchowicz, sbírky anekdot v období baroka navázaly na renezanční tradici (plně ji pak rozvíjejí autoři plebejští), nicméně obsahově a formálně jsou jiné.⁴⁸ Z poměrně bohaté tvorby autorů barokních anekdot vysvítá variabilní přístup ke kompozici a odlišné určení takovýchto dílek. Pod tímto zorným úhlem je možné definovat několik žánrových forem tehdejší anekdoty.

Pro oficiální tvorbu byla nejpříznačnější *moralistní anekdota*. Do popředí stávala problém ctivosti, i když ztvárnění neutilizovalo metod moralistní literatury, ale satiry. Příkladem může být kniha *Gościniec pewny niepomiernym moczygębom, a obmierzłym wydmiakufłom świata tego do prawdziwego obaczenia, a zbytków swych pohamowania* (1585) benediktinského opata a později kyjevského biskupa **Józefa Wereszczyńského** (asi 1530–asi 1598), už lexikem titulu připomínající díla plebejských autorů. Wereszczyński věděl, že chce-li poučovat, musí zaujmout přitažlivými příběhy, které v jeho podání navazují na motivy ze sbírky *Facecje polskie* a plně využívají tradice domácí anekdoty.⁴⁹ Některé sekvence jeho vyprávění mají charakter memoárový, přičemž autor vzpomínky karikuje a navozuje dojem autenticity.

⁴⁷ Blíže o polské lidové poezii viz Hernas, Cz.: *W kalinowym lesie* 1–2, Warszawa 1965.

⁴⁸ Viz Kuchowicz, Z.: *Anegdoty, facecje i sensacje obyczajowe XVII i pierwszej połowy XVIII wieku*, Łódź 1962.

⁴⁹ Podrobněji o autorovi Krzyżanowski, J.: *Wstęp*, in – *Dawna facecja polska*, Warszawa 1960.

Totéž platí pro motivy autobiografické, jež Wereszczyński uplatnil v jiném svém díle – *Wizerunek na kształt kazania uczyniony: o wzgardzie śmierci i świata tego nędžnego* (1585). Také ve vyprávění těchto příběhů, jimž dává vnější formu homiletickou, hraje hlavní roli karikaturní posun a parodie; v moralistním podtextu a satiricky vyhocené exemplifikaci se však autor nesnaží (jako to později praktikovali barokní kazatelé ve svých promluvách) o zobecnění, ale naopak (jako u frašky) míří ke konkrétnu.

Jinou v té době frekventovanou žánrovou formou byla *učená anekdota*. Objevovale se v poznámkách historiků (tzv. *eruditiones* nebo *memorabilia*), kam si badatelé zapisovali svoje postřehy a nápady hodné pozornosti. Domnívám se, že to byly spíše doklady pseudoodborné exvilibristiky, která se – hlavně v literatuře plebejské – stávala vděčným předmětem parodie a sekundárních anekdot. Příkladem jsou *Krótkie powieści, które zową Apoftegmata, w księgach czterech* (1599), jejichž autorem je **Bieniasz Budny** (zemřel po 1629), známý jako adaptátor boccacciovských příběhů a reportážních cestopisů. Budny ve své sbírce shromáždil antické anekdoty, hlavně Plutarchovy koncizně formulované apoftegmatické příběhy, ale zpracoval rovněž anekdotický materiál domácí.

V kontextu plebejské literatury, o níž se ještě zmíním, vznikla *filozofická anekdota*. Základem se stala tzv. sowizdrzalská latina, tedy obdoba dodnes známé latiny myslivecké, příběhy nepravděpodobné, až fantastické, zejména cestopisné. Autoři zpracovávali nejrůznější domácí i evropský materiál, který ve výsledném tvaru měl formu nikoli žertovného příběhu, nýbrž vtipného zamyšlení s hlubším filozofickým podtextem.

Filozofická anekdota vycházela rovněž z anekdot, které vznikly z pera autorů sdružených v již výše zmíněné tzv. Babiňské republice. Básníci tohoto klubu však vyprofilovali především *absurdní anekdotu* (polští autoři ji označují jako *anegdota babińska*),⁵⁰ produkt čistého absurdního humoru. V jejím rámci najdeme podle mého mínění tradičně chápanou formu anekdoty, ale rovněž intelektuálně laděné vtipy, babiňskou latinu, přinášející nepravděpodobné, až do absurdity dotažené příhody myslivců, rybářů a cestovatelů, satiricky chápané lékařské a kuchařské předpisy atd. Do pozdější tvorby pronikaly i typické barokní prvky, např. v hojně pěstovaném černém humoru se objevily makabrické motivy, a její umělecká úroveň klesala.

Pro příklad tvorby autorů Babiňské republiky jsem zvolil dvě do epigramatických čtyřverší zpracované kulinářské „speciality“ H. Przetockého z jeho sbírky *Postny obiad, abo Zabaweczka* (1653) a pro srovnání typicky přímočarou, eroticky expresivní frašku Małżeństwo J. A. Morsztyna:

GROCHÓWKA

*Grochówka, jeśli ma pieprz i chleb przysmażany,
Może bezpiecznie stanąć na stole przed pany.
A choć będzie bez pieprzu, chłopięta ją zjedzą,
Bo to, że groch nie spada z wosów pańskich, wiedzą.*

⁵⁰Srovnej Tazbir, J.: *Rzeczpospolita Babińska*, in – *Spotkania z historią*, Warszawa 1979.

KAPUSTA Z GRZYBAMI

Litewski pewnie przysmak, kapusta z grzybami:

W Wilnie ją stawiaj na stół między półmiskami.

Bo w Polsce grzyb w dąbrowie, kapusta w ogrodzie;

Więc kędy jeden garnek, to tam nędza bodzie.

MAŁŻEŃSTWO

Sameś skurwysyn, kurwa twoja żona,

Tak się ty djabłu godzisz jak i ona,

Gracie oboje, oboje pijecie,

Wzajem kradniecie, szajem się bijecie.

Gdyście tak równi i tak siebie godni

Jak wiecheć zadku, czemu tak niezgodni?⁵¹

Jak vyplývá z ukázek, ne vždy musely mít anekdoty obvyklou veršovou formu, naopak mnohdy autoři doma i v Evropě známé příběhy aktuální události či parodické vtípky odívali do šatu frašky, kalamburu, dicta, slovníkového hesla, aforismu, sentence a přísloví nebo je adaptovali prózou. Po zostření cenzury se sbírky těchto žánrů objevovaly spíše v rukopisných svazcích než tiskem.

V ještě jiném světle se mi tyto rozměrově drobné žánry objevily, když jsem si uvědomil, že sedmnácté století bylo i obdobím, kdy do polské literatury oficiálně vstupovala aforistická tvorba. Ne že by v ní v předchozích letech nebyla přítomna. Sentence, gnómy či maximy nacházíme v textech antických (např. v dílech Plutarchových), biblických (některé knihy Starého zákona), ale rovněž evropských (zvláště práce humanistických spisovatelů a od 17. stol. zejména díla francouzských moralistů) a domácích (sbírky apophthegmat – viz mj. M. Rej a J. Kochanowski). Nicméně jako samostatný žánr se *aforismus* konstituoval až v baroku.

U počátků polské aforistiky stál historik a autor odborné literatury **Andrzej Maksymilian Fredro** (asi 1620–1679), který se zabýval i příslovími, i když jeho kniha *Przysłowia mów potocznych, obyczajowe, radne, wojenne* (1658) v podstatě není sbírkou přísloví, ale převážně aforismů a sentencí, byť mezi nimi občas nějaká přísloví najdeme. Fredro čerpal z antické a biblické tradice i z lidové moudrosti, parafrázoval známé sentence a ponaučení, na pozadí obecně platných morálních a společenských zásad však také reflektoval aktuální problémy své doby.⁵² Někdy lze inspirační zdroj identifikovat snadno, jindy jsou původní prvky na sebe navrstveny a parafrází setřeny; dostávají však další rozměr a jednotící formu:

Fortuna, gdy nie ma na czym kogo zasmucić, wprzód da, żeby miała, co potem odbierać albo trapić z żalością.

⁵¹ Cit podle Mała muza, op. cit., s. 125 a 126, a podle Cztery wieki fraszki polskiej, op. cit., s. 98.

⁵² Právě v baroku se v Polsku objevují první sbírky přísloví a sentencí. Mezi přední paremiology patřili např. Salomon Rysiński, autor unikátní sbírečky Proverbiorum Polonicorum... (1618), která byla později připojována k velké sbírce polských přísloví Przepowiesci polskie, a Grzegorz Knapiusz, který vydal polsko-latinsko-řecký slovník, jehož třetí díl Adagia polonica (1632) je obsáhlou sbírkou přísloví a moralistních sentencí.

Gorsze głupstwo nie umieć, a nie dać się nauczyć.

Dobry wodz nie od wygranej, ale od pewnej nieprzegranej radę i wojnę zaczyna.

Robak mały wielkiego dęba strawi, nie że bardzo kęsa, ale że często toczy; liche więc rzeczy wielkim z częsta nieznacznie dokucza.⁵³

O proměně struktury *frašky* v době po smrti J. Kochanowského jsem se už zmínil v poznámkách věnovaných výše uvedeným autorům. Obecně mohou říci, že se souběžně rozvíjely dva hlavní proudy epigramatiky: na jedné straně *dvorsko-aristokratický* a *šlechticko-zemanský*, na straně druhé pak proud *měšťanský* a *plebejský*, tedy (zjednodušeně řečeno) tvorba vycházející z lidového podloží (o té viz dále v části 4). Koncem 17. století se polská epigramatika stala stabilizovanou kategorií s několika žánry a mnoha žánrovými formami, typy a variantami, upevňujícími modely, které do polské literatury vnesli M. Rej a J. Kochanowski.

Z jednotlivých zmínek je zřejmé, že v období baroka se zvláštní oblíbě těšil *epitaf*. Vyšel ze struktury renezančního epitafu vážného i žertovného, někdy vznikl travestií různých předloh. Žánrová forma satirického epitafu Kochanowského (i dialogická) dospěla k různým variantám: *epitafu pijáckému* (zejména básně autorů Babiňské republiky), *epitafu lotrovskému* (viz dále část 4) a parodickému *epitafu zvířecímu* (např. zmíněný Zb. Morsztyn, ale rovněž Sz. Szymonowic⁵⁴).

Jiným problémem je podle mého mínění barokní terminologie epigramatiky. Mnozí autoři označují stejný žánr hned několika synonymními názvy, přičemž jenom někdy může jít o tematické varianty stejné žánrové formy. Jako příklad rozkolísaného názvosloví může posloužit dílo básníka Jana Gawiňského z Wielomowic (mezi 1622 a 1626–asi 1684).⁵⁵ Ten svoje anakreontsky a idylicky laděné básně, epitafy a frašky sebral do sbírky *Sielanka i różne nagrobki* (1650) a druhou sbírku (převážně frašek) nazval *Dworzanki, albo Epigramata polskie* (1664). Autor signalizoval dvořanky a epigramy, v textu však o stejných verších hovořil jako o fraškách. Tzn., že mu šlo skutečně o frašky, i když dvořankami označuje jejich tematickou variantu (frašky od dvora⁵⁶).

3 Od idylly a eklogy k selance

Transformací antických idylických či bukolických žánrů do polské literatury jsem se zabýval zejména v souvislosti s tvorbou J. Kochanowského. Transformací a částečnou dekompozicí klasických žánrů, vytvořil tento autor cyklickou poemu

⁵³Cit. podle *Żądło i miód mądrości. Antologia aforyzmu polskiego*, editor Kazimierz Orzechowski, Wrocław 1977, s. 10–11.

⁵⁴Pokud však cyklus čtyřveršových zvířecích epitafů Nagrobki zbieranej družyny, žertovných i moralistních, připomínající ezopské bajky, napsal skutečně on.

⁵⁵Dosud jedinou monografií o autorovi napsal Dziama, L. M.: Jan Gawiński, Kraków 1905.

⁵⁶Název dvořanka je spjata s dílem L. Górnického Dworzanki polski a označuje frašku spojenou s tvorbou autorů zobrazující život u dvora (tzv. dworowanie), tedy frašku aplikující žoviální humor a laskavou satiru.

Pieśń świętojańska o Sobótce, v níž osobitým způsobem budoval základy jiného žánru – *selanky*. Ten bývá ovšem v polské literatuře právem spojován se **Szymonem Szymonowicem** (1558–1629), který formu na půdorysu klasické idyly a bukolické básně římské dovedl ke konečnému tvaru. Je nutno zopakovat, že k tradici klasických idyl a eklog se vraceli evropští humanističtí básníci a renezanční tvůrci a že na žánrovém rozpětí Theokritova idyla – Vergiliova ekloga komponoval novodobou idylu-selanku jako vzor pro evropské literatury Jacopo Sannazoro, jeden z příslušníků francouzské básnické školy Plejáda z poloviny 16. stol.

V polské literatuře psal latinské panegyrické eklogy podle Vergilia zejména Grzegorz z Sambora; Kochanowski se zmiňoval o dnes neznámé sbírce Skotopaski Stanisława Porębského, selanky (dnes rovněž neznámé) prý psal i kronikář a autor příležitostných veršů Maciej Strykowski (1547–po 1582).⁵⁷ Szymonowic se poučil jak na realisticky viděné Theokritově idyle, tak na dvorsky orientované ekloge Vergiliově, i když inspirace Theokritem byla výraznější a v pozadí stál navíc Pindarův epinik, žánr starověké oslavné písně. A v neposlední řadě také autorovy zkušenosti z tvorby psané latinsky, v níž najdeme epigramatiku, epithalamia i ódy.

Je třeba si uvědomit, že názvy idyla a bukolika (chápané většinou synonymicky) znamenají v podstatě rozsahem nevelký, poklidný obrázek, vyprávění z života pastýřů. I když vnější forma je dramatická (takovéto obrázky užívají dialogu), vnitřní struktura má charakter lyrický. Není divu, že z idyly často vznikaly pastorální dramatické formy a že v 16. stol. její struktura pronikla i do italského dvorského dramatu. Zatímco Kochanowski ze starověké tradice pastorální poezie dospěl k cyklické poemě s vnitřní strukturou na pomezí písně a teprve se rodící selanky, Szymonowic svoje *Sielanki* (1614) komponoval jako cyklus dvaceti, vnitřně propojených básní. Jak zdůraznil J. Pelc, autor v Theokritově duchu zachoval tón klasické arkadičnosti a autotematičnost básní, ale podle příkladu Vergilia mytologický obsah aktualizoval – ladění je evropské, křesťanské, reálie typicky polské, obrázky ze života lidí na vesnici jsou viděny realisticky.⁵⁸

Také prostup literárními druhy je podle mého názoru výraznější. Szymonowic svou dekompozicí původního žánru dospěl ke kompaktní struktuře, která má spíše charakter epického vyprávění, někdy epithalamicky, jindy elegicky laděného; integrální součástí této struktury jsou písňové vrstvy. J. Ziomek tento vztah charakterizoval: „*Sborníkem, který celou sbírku spojuje v jednotný žánrový celek, je kult písně. Selanka má charakteristickou dvouplánovou, rámcovou konstrukci: prvním plánem je uvozující situace, druhým citace – obvykle uvedená písní.*“⁵⁹ Myslím si, že Szymonowic nicméně dodržoval původní vnější formu idyly; jeho selanky jsou tak na jedné straně kompozicí dialogickou (ve výpovědích se střídají různé osoby), na druhé straně mají charakter monologu, tzn. výpovědi jednoho vypravěče, často personifikovaného s autorem. Přesto píseň v takto komponované epické struktuře s výraznými lyrickými prvky nemá cha-

⁵⁷ Blíže uvádí Krzewińska, A.: *Sielanka staropolska*, Warszawa 1979.

⁵⁸ Srovnej Pelc, J.: *Wstęp*, in – Szymon Szymonowic: *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, Wrocław 1964.

⁵⁹ Viz Ziomek, J.: *Renesans*, op. cit., s. 443, překlad můj.

rakter digrese, ale tvoří její nedílnou součást. O úloze písně v selankách s vnější dialogickou formou poznamenal Stanisław Lempicki: „*Mají formu dramatickou, dialogickou, a do rámce nějakého setkání nebo rozhovoru pastýřů je ukomponován s velkým uměleckým citem celý pěvecký part. Často je tato pěvecká část svého druhu přehlídkou zpěváků.*...“⁶⁰

V dialogicky komponovaných selankách (např. Kiermasz, Mopsus, Pastuszy, ale zejména Kołacz a Żeńcy) je úloha epické vrstvy opačná: příběh tvoří rámec pro melické části, které se tak stávají nosnou vrstvou struktury celku. V selankách s vnější monologickou formou (mj. Alkon, Dafnis, Wierzby) se polarita vrstev mění: základní je epická výpověď, v níž Szymonowic (tak jako to dělali antičtí autoři) místo písní aplikuje exempla, melická vrstva je „rozpuštěna“ do tonace samotného vyprávění. St. Lempicki z hlediska autorského pohledu rozlišoval selanky realistické a konvenční, z hlediska genologického hovoří (domnívám se, že jde o typologicky poněkud povrchní pohled) o třech žánrových formách: o selance lyrické, epické a dramatické.⁶¹

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

*Stoneczko, śliczne oko, dnia oko pięknego!
Nie jesteś ty zwyczajów starosty naszego.
Ciebie czasem pochmurne obłoki zasłonią,
Ale ich prędko wiatry pogodne rozgonią;
A naszemu staroście nie patrz w oczy śmieje,
Zawsze u niego chmura i kozieł na czele.*

(Żeńcy, verše 49–54)

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

(Mopsus, verše 109–114)⁶²

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

⁶⁰ Viz Lempicki, St.: Nota wydawcy, in – Szymon Szymonowic: Żeńcy i inne sielanki wybrane, Kraków 1950, s. 66–67, překlad můj.

⁶¹ Srovnej Lempicki, St.: Nota wydawcy, in – Szymon Szymonowic: Żeńcy i inne sielanki wybrane, op. cit., s. 68.

⁶² Cit. podle Szymonowic, Sz.: Żeńcy i inne sielanki wybrane, op. cit., s. 7 a 27.

K další dekompozici antické idyly (obsahové i formální) došlo o několik desetiletí později. Příčinily se o to dvě sbírky: *Roksolanki, to jest Ruskie Panny na wesele B. Z. z K. D., przez Simeona Zimorowica Leopoliensis, Roku Pańskiego MDCXXIX dnia XXVIII lutego we Lwowie wprowadzone a teraz światu świeżo pokazane, Roku Pańskiego 1654* (1654) Szymona Zimorowice (1608–1629) a *Sielanki nowe ruskie różnym stanom dla zabawy teraz świeżo wydane przez Simeona Zimorowica* (1663) Józefa Bartołomieje Zimorowice (1597–1677).⁶³

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

Složitější je jednotlivá čísla sbírky žánrově zařadit. Ludwika Ślękowa charakterizovala sbírku slovy: „*Roksolanki jsou jedním z nejobširnějších milostných kancionálů, jaký v 17. století vyšel. Závazná jsou v něm pravidla bukolické poezie, přesněji idylického epithalamia. [...] V období renezančně-barokního přelomu se tvorba tohoto typu rozšířila... [...] Není divu, že Maciej Kazimierz Sarbiewski, vynikající teoretik poezie oné doby, si všiml existence idylické formy příležitostně pochvalné poezie.*“⁶⁴ A Cz. Hernas dodává: „*Roksolanki jsou sbírkou písní tvořících jako celek mistrovskou kompozici. Je to básnická přehlídka, v níž jsou představena lyrická vyznání 69 hrdinů.*“⁶⁵

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

⁶³Pomjím dluholetý spor, kdo je vlastně autorem obou sbírek, zda oba bratři, jak jsem uvedl, nebo pouze starší Józef Bartołomiej. Pro první verzi se vyslovili svými autoritami Aleksander Brückner a Czesław Hernas (viz Brückner, A.: *Wstęp*, in – Szymon Zimorowic: *Roksolanki*, Kraków 1924; Hernas, Cz.: *Barok*, Warszawa 1998, s. 75–83 a 321–330), již se přidržují. Druhá (zastával ji mj. K. J. Heck) předpokládala, že Józef Bartołomiej jako městský úředník, mj. purkmistr Lvova, byl autorem obou prací a za jménem svého bratra se – vzhledem ke svým úřadům – pouze schovával.

⁶⁴Cit. podle Ślękowa, L.: *Wstęp*, in – Szymon Zimorowic: *Roksolanki*, Wrocław 1983, s. VII–VIII, překlad mŕj.

⁶⁵Cit. podle Hernas, Cz.: *Barok*, op. cit., s. 76, překlad mŕj.

ských rozkoší (Cupido) a lásku mezi člověkem a Bohem, tedy projev Boží milosti (Amor).

V podstatě selankami jsou už jednotlivá čísla tří částí cyklu. Autor uvedl pořadí postav, jimž – v duchu tradice antické idylické poezie – dal exotická li-bozvučná jména; ne přejatá z antiky, nýbrž v jejím duchu nově vytvořená. Zvolením monologů zachoval tradiční vnější formu (dramatickou), přičemž struktura epického vyprávění (v němž nechybějí v přímé řeči dialogy a věty uvozovací) je do značné míry nasycena vrstvami lyrickými – melickými. Pro ně Zimorowic opět zvolil polohu mezi dvěma tradicemi: je to syntéza prvků zpěvného antic-kého epithalamia a Vergiliových eklog i populární milostné písně polské (jak je známe z anonymních zpěvníků z počátku 17. století „k potěše mládenců a panen“ pod žánrovým označením „pieśni, tańce, padwany“), jejímž zdrojem byla lidová tvorba.

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

*Przy wesolym Cyprze w piękną z mirtu krzewinę
Wszedłem rano, gdzie potkawszy małą dziecinę,
Luk przy boku, na barkach pióra i u nóżek,
Spytałem: „Powiedz mi, dziecię, coś ty za bożek?“
A on do luku: „Kto na mię fuka?
Ja choćem mały, przeciem bóg cały,
Którego i sam Jowisz i boginie znają.
Zaś Kupidyna, Wenery syna,
Boga miłości i wszech lubości
Nie znasz? Muszę cię skarać, żeś tak niebywały.“
(Wtóry chór młodzieński
Dziewiętnasty: Gracjan, verše 1–10)⁶⁶*

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

*Kochaneczku, mój kwiateczku, miłszy nad róże,
Nad lilije, konwalije i co być może
Przyjemnego w pięknym lecie,
Kiedy bierze na się kwiecie
Barwę różliczną!
Twa osoba, twa ozdoba, mój oblubieńce,
I nad ziola, owo zgoła i nad młodzieńce,
Których terazniejsza chwila
Młodością przyozdobiła,
Barziej jest śliczną!
(Pierwszy chór paniński
Dwanasta: Bernetis, verše 1–10)⁶⁷*

⁶⁶Cit. podle Szymon Zimorowic: Roksolanki, Wrocław 1983, s. 80.

⁶⁷Cit. podle Szymon Zimorowic: Roksolanki, op. cit., s. 45.

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

„*Ten pohled Zimorowic,*“ tvrdí Cz. Hernas, „*odmítá – měšťanský básník ho přece nemůže přijmout – skutečněje polemickou volbu: pouze jedné univerzální hodnoty, osvobozené od nadvlády alegorického učitele, určujícího lidem podmínky účasti na štěstí podle stavu a majetnosti. Zimorowicova básnická fikce je novým způsobem osvobozená, básník hledá zobecňující hodnoty a nalézá je v lyrické řeči srdce. Středověk nastolil jeden obraz společenské rovnosti: vůči smrti. Barokní básníci rozvinuli druhý člen antynomie: každý člověk podléhá smrti a lásce.*“⁶⁸ A L. Ślękowa toto tvrzení konkretizovala: „*Básnická verze venkovské krajiny byla nahrazena krajinou městskou, do níž byly přeneseny funkce a hodnoty veselé vesnice.*“ Přičemž poznamenala: „*Zimorowic sáhl po rétorické konvenci (z okruhu zkušeností rétorik hanlivých), aktualizované v satirách a lamentacích na pány.*“⁶⁹

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

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

Cyklem selanek prochází postava vypravěče, který je identický s autorem. Vzniká tak proud až memoárové postavených příběhů, jejichž struktura je výrazně epická, se skrytým dramatickým nábojem. Do reflexí poklidného života

⁶⁸Hernas, Cz.: Barok, op. cit., s. 81, překlad můj.

⁶⁹Ślękowa, L.: Wstęp, op. cit., s. XXIX-XXXI, překlad můj.

v letním domě, z nějž je jako na dlani vidět město, se postupně prolínají obrazy dramatických událostí – kozáckých vzpour (zejména selanky Burda ruska a Kozaczyzna), na jejichž pozadí autor vykreslil už neidylický obraz reálné skutečnosti. Subjektivní vypravěč se stává přímým svědkem událostí a reaguje na ně až reportážní autenticitou, která stojí v příkrém protikladu k záznamům, lyrickými prvky prosyceného básnického okouzlení krajinou podolských pastýřů (např. selanka Kobežnicy). Další cílenou žánrovou dekompozicí (diktovanou obsahovými změnami) ubylo podle mého názoru zpěvnosti a melických vrstev ve struktuře jednotlivých čísel cyklu, v monologiích a dialozích naopak přibylo (v návaznosti na středověké postupy) barokních, melancholicky laděných makabrozních vizí, konfrontací života pozemského s posmrtnou existencí člověka.

To znamená, že žánrový posun selanky, který začal od protoformy Kochanowského, dospěl výraznými zásahy obou zmiňovaných bratrů Zimorowicových – Szymona a posléze Józefa Bartołomieje – k tvaru, který zapadl do tendencí prosazovaných i už novou epochou. Přispěly k tomu jistě selankovitě zpracování románového příběhu Samuela Twardowského Dafnis (1638 – o autorovi se zmíním v části 5 této kapitoly) či selankově laděné frašky a epitafy Jana Gawińského (viz závěr části 2 této kapitoly). Zejména však životní epizody a dílo (mj. pastýřské drama Ermida a z poetiky G. Mariniho vycházející Orfeus) Stanisława Herakliusz Lubomirského (o jeho důležitém přínosu k proměněm žánrového spektra polské literatury viz poznámky v části 7 této kapitoly), který za Varšavou založil park a v něm si postavil Arkádii, pastýřský domek, jako útočiště před světem, a jehož práce korespondovaly s činností římské Akademie Arkadia, reprezentující nový program pro novou dobu.

4 Formační úloha plebejské tvorby

Už několikrát jsem se zmínil o tzv. plebejské tvorbě. Pod tento souhrnný název jsem zahrnul jak specificky orientovanou literaturu měšťanskou, tak literaturu autorů z okruhu tzv. protointelligence, polskými literárními vědci nazývanou sowizdrzalskou, rybałtovskou nebo také frantovskou. Šlo o tvorbu příslušníků skupiny obyvatel, kteří si v rozvrstvení polské společnosti v obdobích renezanace a baroku (duchovenstvo, šlechta, měšťané a nesvobodný lid) další diferenciací hledali místo v postavení mezi lidem a měšťany. K této nově se formující společenské vrstvě nižší inteligence patřil především tzv. klecha, tedy kostelník, učitel farní školy, sluha či pomocník hospodařící na farních pozemcích (často v jedné osobě), člověk do jisté míry vzdělaný (mnohdy student, který nedokončil studia), s nímž se však zacházelo skutečně jako se sluhou, resp. s posledním pohůnkem. Tito klechové se často bouřili, opouštěli svá místa a vandrovali. Stávali se z nich tzv. rybałtové (z latinského ribaldus), potulní muzikanti, zpěváci a herci. Putovali, jak to popsal St. Pigoń „*od města k městu, od pouti k pouti, od jarmarku k jarmarku, na nichž šaškárnami, hrou na nástroje, zpěvem a hraním divadelních výstupů loudili odměny a jídlo. Také psali a tiskli básně, frašky a písničky k tanci a ve formě letákových brožur je prodávali na stáncích*“.⁷⁰

⁷⁰Pigoń, St.: Z przedziwa pamięci, Kraków 1968, s. 76, překlad můj.

Přesto je třeba – v konkrétních případech – literaturu měšťanskou od té jiné, pro naše potřeby jsem ji nazval sowizdrzalskou (podle postavy Sowizdrzala, tedy postavy obdobné Eulenspiegelovi či Frantovi), rozlišovat. Měšťanská literatura vznikala v opozici k tvorbě šlechtické. Měšťanští spisovatelé kritizovali šlechtu z různých pohledů a zpočátku měli podporu jezuitů, jejichž program podobně usiloval o nápravu uvolněné morálky šlechty. V důsledku postupující protireformace a zmírnění jezuitského postoje se měšťanská tvorba oslabuje – část se „ponořila“ do amorfního neoficiálního oběhu (díla kolovala v opisech nebo zůstávala v rukopisech), část se podřídila požadavkům cenzury a dostala se vůči své společenské vrstvě do defenzívy.⁷¹

Sowizdrzalská literatura měla naproti tomu charakter antišlechtický i anti-měšťanský. „*Tato literatura protointeligentů vznikala z diskusí kolem tzv. sejmów niewieścich (jistá forma emancipačních snah žen) a tzv. synodu klechów podgórkich v roce 1607 a postupně přestávala být žerterem a stávala se pokusem o zmapování nové vrstvy společnosti – rodičí se nešlechtické inteligence jako avantgardy měšťanského, spíše však skutečně plebejského myšlení.*“⁷² Byla to tvorba převážně anonymní; její tvůrci se skrývali pod nejrůznějšími rafinovanými a humornými pseudonymy a kryptonymy⁷³, zejména z obavy před cenzory a inkvizičním soudem. „*Nebyl to však jediný a ani nejdůležitější cíl,*“ soudí o tomto problému K. Budzyk. „*Druhým, daleko závažnějším, byl vědomě realizovaný program autorství obecného, neosobního.*“⁷⁴

Plebejská literatura (abych se vrátil ke zvolenému zastřešujícímu termínu) se rozvíjela v období zostřené cenzury na přelomu 16. a 17. století a zvolna vyhasínala kolem poloviny 17. století. Na jedné straně vycházela z odkazu J. Kochanowského (ani její nejlepší tvůrci se však nepřiblížili tomuto velkému vzoru), na druhé straně čerpala z evropské facetionistiky (satirické žánry, italské facetie, příběhy Ezopa, Eulenspielga a Franty), inspirovala se jak umělou literaturou, tak tvorbou lidovou. Díla plebejských autorů vyvěrala z beznadějné společenské situace a z často vynucené nečinnosti, negovala dobově platné konvence literární, ale také společenské a mravní, a parodovala ideové a umělecké hodnoty tehdejší kultury.

Netradiční přístup a nekonvenční tematika s sebou nesla zajímavé posuny a změny ve struktuře žánrového spektra. Domnívám se, že plebejská literatura reflektovala to, co uměleckou literaturu dosud zajímalo jen okrajově, co bylo úkolem publicistiky, parenetické literatury či specializovaného písemnictví stavovského. Hlavním nástrojem autorů se staly parodický, satirický a groteskní pohled, výsledkem pak osobitě chápané dramatické žánry (komedie a farsa), malé literární formy a texty žánrově obtížné zařaditelné, mnohdy na pomezí literární a paraliterární tvorby. Již citovaný K. Budzyk vidí tuto otázku ještě vyhrcořeněji: „*Mezi mnoha anonymními sbírečkami takovéto literatury z první poloviny 17.*

⁷¹ Srovnej Badecki, K.: *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku*, Lwów 1925.

⁷² Štěpán, L.: *Polská epigramatika*, op. cit., s. 129–130.

⁷³ Jen pro zajímavost některé z nich: Radopatrzek Gładkotwarski, Niebyliński de Niedopytanów, Maurycjusz Trzytyprzycki nebo mnohem bohatší, makaronsky komponovaný – Jadam Nieboraczkowski z Chudej Woli, který píše z Klamarza, eques pedestris, comes de Kijów, in Goloty i Glodowo haeres ad.

⁷⁴ Budzyk, K.: *Szkice i materiały do dziejów literatury staropolskiej*, op. cit., s. 248, překlad můj.

století najdeme málo takových, které by se daly označit konkrétním literárním žánrem. Kromě děl dramatických, tzn. kromě intermédií a rybaltovských komedií, obvykle vydávanými zvlášť, všechny ostatní publikace obsahovaly básně, které byly bezprostředním obrazem běžného života.⁷⁵ Jistě – byla to osobitá reflexe sociologických a společenských aspektů života lidí zejména v malých městech a městečkách, v židovských ghetech, lidí pohybujiících se na venkovských farech, ve farních školách a v hospodách, ve společnostech měšťanů, řemeslníků i žebráků. „Výsledným výrazem této pravdy byly obecné reflexe vyjádřené absurdními obrazy, groteskní směsí reality a nonsensu, negativ světa výsměchu a depreseí,“ tvrdí Cz. Hernas.⁷⁶ V tvorbě plebejských autorů najdeme všechny epigramatické žánry, facetie, různé anekdoty, trhové žerty, kalendářové prognostiky a parodie astrologických předpovědí, veršované satirické články, tzv. frantovské statuty (jakési humorné stanovovy vlastního společenství) atd.

Ještě spíše renezanční než barokní charakter měly podle mého názoru anonymní texty, které dostaly formu selských lamentací, např. *Sejm piekielny a Synod ministrów heretyckich* (oba 1611). Autoři v nich využili evropské motivy společenských konfrontací, forma sněmování vesničanů, klechů a žebráků v hospodě však obsahuje více prvků tvorby lidové a paraliterární. Podobně z renezanční tradice, resp. z děl M. Reje a J. Kochanowského, u nichž obdivoval (jako většina plebejských autorů) výraz jejich společenské a umělecké svobody, vyšel měšťanský autor Adam Władysławiusz (žil na přelomu 16. a 17. stol.), o němž se ví, že v letech 1607–13 vydal na dvacet příležitostných tisků, které obsahovaly hlavně texty satirické a panegyrické. Např. ve sbírkách *Krotofile ucieszne i żarty rozmaite* (před 1609) a *Przygody i sprawy trefne ludzi stanu uszelakiego* (1613) se objevují frašky, bajky, anekdoty a další satirické texty, sice tradičně (ve smyslu odkazu M. Reje a J. Kochanowského) pojaté, nicméně s mnoha posuny ve struktuře žánrů (významné je užití prvků lidové tvorby).⁷⁷

Potvrzením prolnutí prvků typických pro frašku, anekdotu a facetii je např. tento text:

NOWINY NIEPEWNE

*Kursor z Warszawy bieżał, kupy go potkali,
Coś tam, braciszku, slychal? stanqwszy, pytali.
Slychalem tam nowiny jeszczze niebywale,
U ludzi nieslychane i u mnie niemale.
Jeden szalbierz obrął sie, który ludźmi szalił,
Wziął też swoję zapłatę, kat go za to spalił.
Zbierał zawsze śnieg w nocy, suszył go za piecem
I za sól go przedawał prostym ludziom kmiecem.
A pięknie tych, co nowin pytają, odprawił,
Nim to kiepstwo powieźiał, chwilę ich zabawił.⁷⁸*

⁷⁵Budzyk, K.: Szkice i materiały do dziejów literatury staropolskiej, op. cit., s. 247, překlad můj.

⁷⁶Viz Hernas, Cz.: Barok, op. cit., s. 134, překlad můj.

⁷⁷Srovnej Grzeszczuk, S.: Błażeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku, Kraków 1970, rozšířené vydání 1994.

⁷⁸Cit. podle Mała muza, op. cit., s. 129.

Typicky sowizdrzalská tvorba parodovala především: soudobé heroické písně, oficiální církevní a právní dokumenty, modlitby a náboženské písně, texty veřejných a náboženských slavností a rodinných oslav atd. Vznikaly tak jakési spotřební básně, které vycházely z žánrů a forem již hotových a významovým posunem jejich struktury se dostávaly do odlišných kontextů. „*Je charakteristické,*“ poznamenal k prezentaci takto zaměřených básní na veřejnosti Z. Kuchowicz, „*že stejně jak na svatebních hostinách vesnických, tak měšťanských i šlechtických se texty těchto děl vyznačovaly obvykle velkou drastičností a frivolností.*“⁷⁹

Prototypem této tvorby jsou práce autora, který se podepisoval **Wilhelm Achienef**. Byl to student Krakovské akademie, který si psaním textů pro svatební hostiny vydělával na živobytí. Dochoval se jeho cyklus básní nazvaný *Wety Apollinowe na stół weselny nowych oblubeńców*. . . (1664), které mají většinou formu epigramu či epithalamia, jak se o tom můžeme přesvědčit i v následující ukázce:

AD NEOSPONSOS

*Nie takieć nowożeńcom oddają klejnoty,
Lecz Apollo ubogi w upominek złoty,
Którego autor zażył dla czasu krótkiego,
Nie przyszło mu do skarbu wniść krezusowego,
Więc prosi oblubieńców, aby na pamięci
Afekt był od takiego, który służy z chęci.*⁸⁰

Jiný autor sowizdrzalské literatury byl znám jako **Jan Dzwonowski** (neví se, zda jde o skutečné jméno či pseudonym), signující své básně žertovně: general pilzeński. Také on psal tzv. spotřební poezii, jejíž orální prezentace probíhala pravděpodobně rovněž v uzavřené společnosti. Na tisk svých textů nemohl pomyslet, protože z připojeného posudku krakovského oficiála vyplývalo, že jsou „*škodlivé pro náboženství i obyčej*“. Zachoval se pouze Dzwonowského cyklus *Konstytucje sowizdrzalskie*, obsahující kromě frašek zejména parodie na různé oficiální dokumenty.

Z následujícího úryvku „zákonné normy“ je zřejmé, že tomuto textu dal básník formu epigramu:

STATUT, TO JEST ARTYKUŁY PRAWNE, JAKO SĄDZIĆ ŁOTRY I KUGLARZE JAWNE

ARTYKUŁ VI

*Kto by sie zwał szlachcicem, a nie byłby takim,
Powinna go opatrzyć jakimkolwiek znakiem:
Pół wąsa mu ogolić, iżeby wiedziano,
Iże go tu niedawno nobilitowano.*

⁷⁹Viz Kuchowicz, Z.: *Obyczaje staropolskie XVII-XVIII wieku*, Łódź 1975, s. 93, překlad můj.

⁸⁰Cit. podle *Mała muza*, op. cit., s. 146.

ARTYKUŁ XIV

*Ktobykolwiek dał fukać na się swojej żenie,
Powinien z duszą, z ciałem iść na potępienie.
Powinna go wymieniać i we wsi, i w mieście,
Że nad sobą przewodzić da marnej niewieście.⁸¹*

Typické znaky poetiky a programu sowizdrzalské literatury nese dílo autora, který se podepisoval jako **Jan z Kijan**, ale možná je podle mého mínění totožný také s autory píscími pod pseudonymy **Jan z Wychylówki**, **Jan Jurkowski**, **Januarius Sowizrzalius** aj. Vzorem mu byly především příběhy německého Eulenspigela, nicméně jistý vliv na jeho verše měly i Ezopovy bajky. Básník své inspirační půdorysy dokázal naplnit polskými reáliemi a jeho příběhy řeší aktuální problematiku. Základním principem Janovy tvůrčí metody je parodie (např. oficiálních dokumentů, církevních a heroických písní atd.), která v mnohdy frivolních, lidově laděných textech plní polemickou funkci. Neméně významným principem je konfrontace, zejména v oné době platných konvencí s absurdním světem šašků, kejklířů, žebráků a jiných vyděděnců.⁸²

Z dochovaného díla, které se Janovi připisuje, je zřejmé, že se pokoušel o to-též (i když jinými prostředky), o co se nažili ostatní barokní autoři: zaznamenat konfrontaci člověka s okolním světem a s vizí nadpozemského života. Na komunikační zkratce autor – čtenář (bez zprostředkování mecenáše, zásahů cenzora, oficiálního tisku atd.) však byl možná úspěšnější, protože byl přístupnější širšímu čtenářskému okruhu (pochopitelně v dosahu takto praktikované distribuce!). Myslím si, že nejvýrazněji se to asi projevuje v nejznámějším dvoudílném cyklu jeho děl. První část, nazvaná v první verzi *Nowy Sowizrzał albo raczej Nowyxrzał* (vyšla koncem 16. stol.) a ve druhé verzi *Sowizrzał nowy albo raczej Nowyxrzał* (1614), je pokusem zachytit proud autobiografických příběhů a zkušeností, v nichž hranice mezi literární fikcí a biografickými vrstvami je dosti zřetelná. Autor-vypravěč má výrazné šaškovské rysy a stylizuje se do role mluvčího své společenské vrstvy, přičemž jeho komentáře mají někdy filozofický, jindy až reportážní charakter.

Jan přesto bral v úvahu intelektuální úroveň percipienta a texty mu podřizoval, což je patrné i ze snahy podat příběh či komentovaný příklad pokud možno sevřenou formou:

PRZYWILEJ DZIECIOM

*Nie wstydujcie się, dziatki, na starość za ojca,
Bom niedawno sowiźrzałem, nie będę do końca.
Tytuł, by był najszpetniejszy, precieź czci nie traci,
Jeślim też co komu winien, nikt za mię nie płaci.
Wszak wiemy, że w różnych głowach różne obyczaje,
Niech mię zowie, jako kto chce, kiedy mi nie łaje.
Dzieciom to nic nie zaszkodzi, gdy ociec nie kradnie,
To równiejsza o frantostwa domowi się snadnie.*

⁸¹ Cit. podle Mała muza, op. cit., s. 144.

⁸² Viz také Grzeszczuk, S.: Staropolskie potomstwo Sowizdrzała. Plebejski humor literacki, Warszawa 1990.

*Majątność nasza nie znosi statecznym być wszystkim,
Każdy sobie upatruje co z lepszym pożytkiem.
Będziełi który z was umiał co foremniejszego,
Żywcie sie, jako możecie, nie zazdroścę tego.⁸³*

Druhá část jeho cyklu, v první verzi vydaná s titulem *Fraszki Sowizrzala nowego* (1614) a ve druhé verzi *Fraszki nowe Sowizrzalowe* (1615), shrnuje žeň zejména malých veršových forem. Jan, stejně jako další sowizrzalští autoři, užíval pro své básně již vyzkoušených a populárních žánrových forem, mj. epigram, frašku, epitař, píseň, dumu, koledu aj. Samozřejmě ne v původní optice, nýbrž v parodickém či groteskním posunu. Jako např. tato fraška:

FRASZKA

*Trojacy ludzie na świecie niebaczni:
żołnierz miłosierny,
Gracz sprawiedliwy,
Trzeci ten, co wiernie miłuje – wszyscy nie utyją.⁸⁴*

S Janovým jménem⁸⁵ jsou spojeny satirické parodie věnované řemeslníkům, např. *Nauki potrzebne do rzemiosła* a *List wolny od rzemiosła*, které se formou katalogů „doporučení“ vysmívaly instrukcím pro jednotlivé cechy. Ale rovněž *minucie*,⁸⁶ žánr navazující na tradici středověkých carmina burana a parodující a parafrázující kultovní formule a hlavně astrologické předpovědi.⁸⁷ Horoskopy tehdy vypracovávali učení univerzitní astrologové a vycházely v populárních kalendářích – jejich reálnost byla, jak svědčí parodická varianta předpovědi na říjen (vysmívá se nejen astrologům, ale rovněž důvěřivosti a hlouposti čtenářů těchto dílek), zřejmě podobná horoskopům dnešním:

*W tym miesiącu chroń się wody,
W domu sobie nie czyń szkody.
Jeśli masz co, nie utracaj,
Od kija się nie wyracaj.
Botów opak nie obuwaj,
A kiedy przegrasz, nie spluwaj.⁸⁸*

Co tedy autoři plebejských textů (v jejich měšťanské, ale zejména sowizrzalské podobě) přinesli do polské literatury nového? Myslím si, že především posunuli formální i obsahový plán postupně krystalizujících a stabilizujících se žánrů do jiných poloh, než to činili spisovatelé šlechtičtí. Etablovali také nové hrdiny, obohatili jednotlivé vrstvy žánrové struktury známých forem o svérázné

⁸³Cit. podle Mała muza, op. cit., s. 134.

⁸⁴Cit. podle Mała muza, op. cit., s. 136.

⁸⁵V názoru na autorství satirických instrukcí pro řemeslníky i minucí (psaly se rovněž parodie na lékařské recepty, dokonce i na novinové články) se literární historici rozcházejí. Jedni tvrdí, že je psal sám Jan, jiní soudí, že autorů je víc a tvořili pod Janovým vlivem.

⁸⁶Minucie měly buď veršovou formu (typ A), nebo formu prozaickou (typ B).

⁸⁷Viz poznámky K. Badeckého, in – Polska fraszka mieszczańska. Minucje sowizrzalskie, Kraków 1948.

⁸⁸Příklad A typu minucí, cit. podle Hernas, Cz.: Literatura baroku, Warszawa 1987, s. 70.

a osobité prvky a přišli s novými tvary. Do literárního jazyka navíc vnesli expresivní složky z dialektů, žargonu, studentské latiny i polštiny příslušníků jiných národností žijících na polském území.⁸⁹

5 Nové cesty k epice

Jan z Kijan a další plebejští autoři, aby vyjádřili paradoxy doby a manifestovali vzpouru proti stávajícím konvencím, používali jako prostředku polemiky, zesměšnění a diskreditace parodie. Na jedné straně to byla podle mého mínění cesta k prosazení vlastního, od okolí většinou rozdílného názoru, tedy protest, na druhé straně však do jisté míry projev hry se skutečností, útěk do světa podle představitosti autora, vytvoření mýtu ztraceného ráje (kolikrát se budou takové útky v polské literatuře ještě opakovat!). Plebejští autoři karikovali danou skutečnost, na piedestal vnesené tradiční hrdiny, zakonzervované literární žánry. Jejich parodická díla a dílka pokračovala jednak v procesu započatém Kochanowského Satyrem, jednak oživovala prvky lidového humoru a blížila se (z druhé strany) k satirickému vidění autorů Babiňské republiky (např. sowizdrzalská „myslivecká“ latina).

Jestliže projevy parodie byly v období renezanace spíše sporadické (pouze užití konfrontační metody na způsob polemiky Marchořta s Šalamounem), v baroku se užití kontrastu stalo obecným principem a při rozvoji parodických technik výchozím základem. Parodie nacházela živnou půdu v žánrech, které byly zakotveny v čtenářském povědomí a mohlo tak dojít k překvapivé depolarizaci hodnot. A to jak v žánrech literárních (např. rytířské, náboženské a vojenské písně), tak v neliterárních (mj. kalendářové prognózy, myslivecká latina, zprávy o aktuálních událostech, lékařské recepty). Parodie atakovala iracionalitu a nedotknutelnost postav, moudrosti, formulí atd. a zpochybňovala jejich autoritu, důležitost v životě.

Domnívám se, že v baroku, a zejména v literatuře sowizdrzalské, vykristalizovalo několik proudů parodie. První vycházel až ze středověkých tradic carmina burana a zmínil jsem se o něm v souvislosti s minuciami **Jana z Kijan**. Ale nešlo pouze o ataky na prognózy astrologické či meteorologické, jak jsem uvedl. Předmětem parodie se často stávaly liturgické a vůbec náboženské texty – např. tradiční modlitby v průběhu dne, které v nové podobě později přešly do folklóru. Tajemstvím obestřenou astrologii a „umění“ předpovědi krakovských pánů profesorů mj. ostře napadl také anonymní autor skladby *Ludycje wieśne na ten nowy Rok 1544*, již zmíněný **Jan Żabczyk** ve své humoristické parodii *Kalendarz wieczny* (asi 1614) a tvůrce podepisující se **Maurycjusz Trztyprztycki** v humorně komponované práci *Minucje nowe Sowizrzalowe*. Z druhého tematického okruhu tohoto proudu jsou známy hlavně parodie modliteb a písní, které provázely člověka po celý den, ale rovněž hymnů a některých částí liturgie (v rukopisu se dokonce dochovala polská verze textu nazývaného *missa lusorum*). Nejznámější je parodie ranní modlitby-písně, z níž pochází ukázka, již Cz. Her-nas konfrontoval s původním originálem:

⁸⁹Srovnej Stieber, Z.: O języku frazsek i minucji sowizrzalskich z XVII wieku, *Prace Polonistyczne* 6/1948.

*Rano wstawszy ze snu swego
Každy serca ochotnego
Dziękuj Panu Wszecmocnemu
Stworzycielowi naszemu.
Że raczył być na pomocy
Nam grzesznym tej przeszłej nocy.*

(Andrzej Trzeciecki: Modlitwa albo Pieśń,
gdy rano dziatki wstaną)

*Rany wstawszy z pościółeczki,
Napijmy się gorzałeczki;
Napiwszy się więc do chleba,
I pacierza nie potrzeba,
Bośmy się go namówili,
Gdyśmy przy kościele byli.*

(Anonymní autor: Szkolna mizeryja)⁹⁰

Další proud parodie vycházel z dobových antiheretických parodií a ústil do parodií antiheroických. V tomto případě se staly objektem ataků často velké literární formy (heroické eposy a poemy, i když rozměrově rozsáhlejších polských epických skladeb k dispozici mnoho neexistovalo); výsledkem byla převážně malá literární forma, obvykle veršová. Vděčnou žánrovou formou parodie bývala i selská lamentace, která na (v podstatě) epicedálním půdorysu poskytovala dostatek prostoru k vytvoření humorného pohledu na antihrdinu z rodu Marchołtova, který nebudí hrůzu, spíše úsměv. Typem takového díla se stala anonymní parodie epické lamentace *Naenia abo Wiersz żaloszny na śmierć*... (asi 1614). Jiným antihrdinou hodným humorného pohledu byl voják, v básních a písních člověk bez bázně a hany, ale také příslušník rabujících band a ještě jinak – bytost vykořeněná ze stereotypů, podléhající víc než kdo jiný hrátkám osudu. Ostrým satirickým pohledem jej ve svých parodiích vykreslil např. **Jan z Kijan** v cyklu *Duma sowiżrzalska*.⁹¹

Ještě jiným proudem byly parodie aktuálních zpráv – prozaických sdělení o nových událostech, novinkových básní či jarmarečních písní a dopisů, rozšiřovaných prostřednictvím letákových tisků. Často měly právě populární formu dopisu (existují však skladbičky i ve formě memoárové epizody) a napadaly především nevěrohodný obsah, na okraji pak kompozici a rádoby lidovou stylistiku těchto žádaných tiskovin.⁹² Přehledem neuvěřitelných „zpráv“, které mají úsměvnou patinu lidových vyprávění, jsou *Nowiny podgórskie Jana z Kijan*, parodie lehce načrtnuté, ale s jasným satirickým důrazem. Směsicí parodií nejrozdělnějšího typu, prezentovaných formou dopisu i vyprávění majících strukturu memoárů až povídek, jsou sbírky dvou anonymních autorů. První se podepisoval pseudonymem **Józef Pięknorzycki z Mątwiłajec** a kolem roku 1645 vydal dvě sbírky parodií – *Z nowinami torba kursorska* a *Zbiór różnych anegdot i śmieszących przypowieści*... (titul je pozdější), druhý autor se označil jako Ca-

⁹⁰Cit. podle Hernas, Cz.: Barok, op. cit., s. 146.

⁹¹Srovnej Krzyżanowski, J.: *Z dziejów Sowizdrzała w Polsce*, Lublin 1926.

⁹²Viz závěry K. Badeckého, in – *Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowiżrzalskie*, Kraków 1950.

dasytan Nowohracki na Krempaku a svou sbírku nazval *Sakwy, w których nie dla koni, ale dla ludzi tych, którzy nowiny lubią, smaczne i osobliwe obroki* (asi 1650).

Předešším skladbičky Jana z Kijan a Jana Żabczyce parodovaly nejen dané konkrétní skutečnosti – satirickým důrazem parodie a zobecněním obsahu parodovaného objektu či subjektu mířily ke zobecnění a vytvářely osobitou plebejskou filozofii doby, interpretovanou prizmatem plebejské skepse. Rozměrově větší díla pak mířila na jedné straně k satirickým traktátům a poemám, k nimž se vrátím níže (ve dvou typových formách: klasické a sowizdrzalské), na druhé ústila do publicistiky a prozaických struktur.⁹³ Z tohoto hlediska je velice zajímavá právě sbírka C. Nowohrackého *Sakwy...*, která obsahuje třicet kompozičně sevřených vyprávění se zajímavými popisy a syžetovými konstrukcemi. Cz. Hernas v tomto cyklu spatřuje předobraz povídkových struktur: „*Spojení zásady pravděpodobnosti a nepravděpodobnosti v konstrukci syžetu zrodilo cyklus miniaturních fantastických povídek. Tradice intence parodie ustupuje do druhého plánu a není lehké v jednotlivých vyprávěních oddělit žert z fantastických relací od pokusu vytvořit vizi světa založenou na nepravděpodobnosti.*“⁹⁴

Domnívám se, že takto komponovaná syžetová vyprávění míří i jinam. Spojení různých prvků z často odlišných poetik (sowizdrzalský humor, parodická prezentace motivů hrůzy a cestopisných relací, vedoucích k vytváření mýtů o ztraceném ráji) totiž předznamenávají mnohem později konstituovaný žánr gawęda. Podobně se dá charakterizovat i celistvé vyprávění anonymního autora o nevydařené cestě za štěstím *Prawdziwa jazda Bartosza, Mazura jednego, do Litwy na służbę* (po 1643), které spojuje dobrodružné, fantastické a groteskní prvky do struktury blížící se pozdějším povídkám tohoto typu.

Parodie nebyla jedinou cestou k satirickým skladbám, spíše – stala se jednou z etap, na jejichž počátku stojí Satyr J. Kochanowského. Tato satirická poema měla po dlouhou dobu řadu následovníků, kteří tu více tu méně zvolna proměňovali strukturu žánrové formy a využívali ji k různým funkcím při kompozici ztvárňovaného obsahu. Všimnu si pouze několika typických momentů tohoto vývoje, který následně vedl k satirickým pracím Łukasze a Krzysztofa Opalińských a jenž pečlivě zdokumentovalo několik polských badatelů.⁹⁵

Styčné body s tvorbou sowizdrzalskou je možno najít v satirické poemě *Prywat Polska kieruje, a po nim stateczny szuga Rzeczypospolitej następuje* (1624), budované na Satyrově základu, jejímž autorem je **Szymon Starowolski** (1588–1656). Pro ilustraci uvádím krátký úryvek z této skladby:

PRYWAT POLSKĄ KIERUJE

*Jam też ktoś i jam coś. – Coż się dziwujecie?
Zgadnicie mi, ktom ja jest! Płaci nie zgadnicie?*

⁹³Viz poznámky S. Grzeszczuka, in – Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku, Wrocław 1966.

⁹⁴Hernas, Cz.: Barok, op. cit., s. 151–152, překlad mđj.

⁹⁵Problematikou se zabývali zejména Ludwik Kamykowski (Polski poemat satyrowy..., Kraków 1937), Janusz Pelc (Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej, Warszawa 1965) a Juliusz Nowak-Dłużewski (Poemat satyrowy w literaturze polskiej w. XVI-XVII, Warszawa 1962), cenné informace obsahuje rovněž Estreicherova bibliografie (Bibliografia polska, t. XXVII, Kraków 1929).

*A chcecież, że wam powiem? Zowią mię Prywatem.
Mięso zjadzsy, ojczyznę rad częstuje gnatem,
Prywatę złotem karmię, publikę słowami,
Byłem ja miał, niech drudzy radzą o się sami.
To moja profesyja o siebie samego
Starac się i honoru przestrzegać własnego.⁹⁶*

Je to obraz personifikovaných špatných vlastností společnosti, chápaný nikoli moralistně, nýbrž s ironickým nadhledem. Na Satyra navazují v jistém smyslu i poemy **Jana Jurkowského** (žil na přelomu 16. a 17. stol.) *Lech wzbudzony i lament jego żaloszny* (1606) a *Chorągiew Wandalinowa* (1607). V první autor sice vychází z modelu kompozice Satyra, ale její strukturu nasýtil prvky tehdy populárního žánru lamentace a prohloubil lyrickou vrstvu (na úkor epické). Druhá se vyprofilovala do formy satiricko-politické poemy a stala se sžíravou kritikou a varováním před úpadkem státu; kromě odkazu J. Kochanowského využila stále živé prvky prací M. Reje a literatury sowizralské (zejména přiblížení se – jazykem i kompozicí – k lidové tvorbě).⁹⁷

Dosti důležitou úlohu ve vývoji polské satiry sehrála poema **Samuela ze Skrzypny Twardowského** (před 1600–1661) *Satyra na twarz Rzeczypospolitej* (1640) – k jeho ostatní epické tvorbě se vrátím dále. Autor ji komponoval v návaznosti jak přímo na satiru antickou (posílení diskursivních prvků), tak na Reje a Kochanowského. Monolog (pouze mistry proniká na povrch výchozí dialogizovaná forma promluvy) je prosycen živým vyprávěčstvím (jak je známe z pozdější gawędy), a „prostřihán“ společensko-satirickými obrázky, podobné těm z Rejových figlíků. I když didaktická argumentace skladby je pozvolnější než u Kochanowského, přesto užívá podobných aforistických formulací. Na odkaz Twardowského poemy navázala anonymní skladba *Satyr podgórski* (asi 1654), jejímž výchozím formálním půdorysem byly rezezanční dialogické skladby. Text rozčleněn do jedenácti částí je však rozvleklý a rovněž argumentace v dialogích méně přesvědčivá.

Úloha satiry jako žánru, konstituovaného ve starém Římě, dospěla podle mého názoru k vrcholu díly bratrů Opalińských, zejména Krzysztofa, i když o jejím definitivním konci lze hovořit až po vystoupení I. Krasického. V Polsku dostala satira sice mnohdy vnější formu žánrů jiných (rozprava, promluva, poema) a oscillovala mezi dialogy a monologem, nicméně stále dodržovala jisté tradiční principy, především poslání didaktické a společenské a politické kritiky, a veršovou formu (obvykle s třináctislabičným veršem). Prohlubovalo se rovněž její publicistické poslání a satiricky zabarvené vyprávěčství, které – jak jsem již naznačil – míří k výrazu typickému pro pozdější gawędu.

Z díla bratrů Opalińských mají formu satiry skladba **Łukasz Opalińského** (1612–1662) *Coś nowego...* (1652) a jediná dochovaná práce **Krzysztofa Opalińského** (1609–1655) *Satyry albo Przestrogi do naprawy rządu i obyczajów w Polsce należące...* (1650). Łukaszova satira *Coś nowego...* vychází z tvaru menippejského žánru, který pro groteskní pohled na skutečnost propojuje verš a

⁹⁶ Cit. podle Literatura staropolska. Wybór tekstów. Tom pierwszy – Poezja, op. cit., s. 468.

⁹⁷ Srovnej Pigoń, S.: Kilka rysów osobowości Jana Jurkowskiego, in – Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury, Warszawa 1985.

prózu. Jde o útočný politický pamflet se záměrně amorfní strukturou a s kompozičním fragmentarismem.⁹⁸ Autor podle okolností vyprávění osciluje mezi monologem a vnitřním dialogem, rytmizovaná próza se skrytým nebo zjevným rýmem volně přechází do veršovaných pasáží, střídají se volně vložené digrese, vtipné portréty postav a obrázky o aktuálních událostech, časté aluze a příklady z minulosti. Celek (s groteskním laděním) působí dojmem náčrtu heroicko-komické poemy s výrazným akcentem politickým, která se i jazykem snaží přizpůsobit mluvené řeči.⁹⁹ Svědčí o tom už sám titul, který má veršovou formu a evokuje asociace s tvorbou sowizdrzalskou:

*Coś nowego,
Pisanego
Roku tysiąc sześćsetnego
Pięćdziesiątego wtórego.
Drukowano w Koziej Głowie,
Kiedy miesiąc był na nowie,
Kosztem zaś pana jednego,
z bractwa piławieckiego;
A drukarnią zaś zakryto,
Boby drukarza zabito.¹⁰⁰*

Krzysztofova sbírka Satyry... kompozičně kotví ve starořímské satíře a konfrontaci literárně viděných příkladů z polských dějin a aktuální současnosti, ale také (v souladu s tradičním šlechtickým přístupem k hodnocení kultury) konfrontaci přepychu vyšších vrstev společnosti a prostory obyčejných lidí nastavuje své době kritické satirické zrcadlo. Jak připomíná S. Grzeszczuk, jsou to příběhy propojené mnoha společnými vazbami, navzájem se doplňující a na sebe navazující a ústící do syntetického obrazu zvolna upadajícího polského státu.¹⁰¹ Lze se o tom přesvědčit i na kratičkém úryvku:

**KSIEGA III
SATYRA VI
NA OGOŁOCONE ŚCIANY W OBRONĘ**

*Fortec nie pytaj, pasów opatrzonych ani
Szlaków tatarskich pytaj zatarasowanych,
Wszędzie wolno wniść, wszędzie szpiegować każdemu.
Pytał się Mauryc Wielki, hetman olenderski,
Wielkiego nigdy czleka i w ojczyźnie naszej
Senatora wielkiego o obronę granic
I wiele też zwyczajnych praesidiarios
Mamy przeciwko naszym niepewnym sąsiadom.*

⁹⁸ Viz Grzeszczuk, S.: Prekursorski charakter satyry Ł. Opalińskiego „Coś nowego“, Przegląd Humanistyczny 3/1959.

⁹⁹ Srovnej Krzyżanowski, J.: Łukasz Opaliński i jego paszkwil na Radziejowskiego, in – Od średniowiecza do baroku, Warszawa 1938, a Hernas, Cz.: Bracia Opalińscy – obrona stylu naturalnego, in – Barok, op. cit.

¹⁰⁰ Cit. podle Literatura staropolska. Wybór tekstów. Tom pierwszy – Poezja, op. cit., s. 515.

¹⁰¹ Grzeszczuk, S.: O „Satyrach“ Krzysztofa Opalińskiego. Próba syntezy, Wrocław 1961.

*Powiedziało kwarciannych, że ich kilkanaście
Set zawsze pogotowiu, co granic pilnują.*¹⁰²

Jednotlivé skladby širokodechým, někdy provokačně laděným vyprávěním, připomínajícím promluvy kazatelů (ovšem bez jejich obvyklých retardačních vsuvek), prezentují didakticky laděná varování,¹⁰³ obrazy společnosti se střídají s náčrtu portrétů postav. Orální košatost diatrib však autor prostřednictvím citací a vytvářením přísloví či anekdot místy mění v sevřené tvary s až epigramatickou strukturou.

Satirická tvorba Lukasje a Krzysztofa Opalińských vyrůstala z humanistických zásad a z tradic období renezance, hledala vzory v římském odkazu a byla pochopitelně produktem doby – baroku; nicméně myšlenkově a důrazem na syntetičnost forem připravovala cestu nově utvářené epice dalšího období. Východiskem pro vyprávění příběhů se však staly už v počátcích polské literatury (jak je to patrné v tvorbě M. Reje a J. Kochanowského) rovněž velké veršové formy, které měly tvar nejrůznějších žánrových forem a variant poemy. Uvedu jen několik typických příkladů děl významnějších autorů, kteří svými rozměrově většími, převážně však lyricky chápanými skladbami, mířili k epice, jež se postupně připravovala (v návaznosti na vypravěčské formy známé v Evropě) na přechod k epickým žánrům prozaickým.

Zajímavými experimenty na cestě k epice byly (už od dob J. Kochanowského) cykly básní, které vytvářely formu cyklické poemy. Ale rovněž skladby složené ze segmentů, které na sebe navazovaly a vytvářely strukturu poemy členěné do částí. Spojnicí s Kochanowského písňovou cyklickou poemou *Pieśń świętojańska o Sobótce* se stala poema *Światowa rozkosz...* (1606) Hieronyma (Jarosze) Morsztyna. Má stejnou strukturu jako skladba velkého renezančního básníka, je však přístupem a pojetím ryze barokní. Ve zpěvech dvanácti pannen autor analyzuje široký repertoár světských rozkoší, samozřejmě v konfrontaci s metafyzickými rozměry lidské existence. V závěrečné části lyrického cyklu (ve shodě s inspirační předlohou nejrozsáhlejší) dospívá ke chvále rozkoší života zemanského.¹⁰⁴

Výpovědi pannen o ctnostech člověka použil ve své rané alegorické poemě *Rozkosz światowa* (před 1661, známá z publikace Wyrzdarz poetycki J. T. Trembeckého) i Wacław Potocki. Je to v podstatě polemická replika na poemu H. Morsztyna, dílo kompozičně komplikované, v němž chtěl autor prolínáním různých tvarových vrstev lyrického materiálu nasyceného alegorickými příměry analyzovat podstatu lidských rozkoší. Potocki ke konfrontaci použil výpovědi pěti panen hloupých – o rozkoších tělesných, a pěti panen moudrých – o rozkoších duchovních, aby dospěl (v duchu ariánské náboženské prostoty) k obrazu čistoty života.

¹⁰² Cit. podle Literatura staropolska. Wybór tekstów. Tom pierwszy – Poezja, op. cit., s. 513.

¹⁰³ Bližší analýza těchto aspektů by jistě ukázala mnohé spojnice s novátorskými didaktickými a pedagogickými zásadami Jana Ámose Komenského, který se v té době uchýlil do polského Lešna. Z principů, které prosazoval Komenský, vycházel K. Opaliński při budování programu školy pro děti měšťanů, již založil v Sieraku a pro jejíž školní divadlo také psal dnes ztracené komedie a tragédie.

¹⁰⁴ Zajímavé srovnání s žánrem selanky provedl kdysi Jarecki, K.: H. Morsztyna „Światowa rozkosz“ a „Roksolanki“ Sz. Zimorowicza, Pamiętnik Literacki 1905.

Svět lidských rozkoší zkoumal Potocki z jiné strany v cyklu čtyř žalozpěvů *Treny* a v cyklu osmnácti funerálně laděných básní *Peryjody* inspirovaných prožitky po smrti syna Stefana v roce 1673.¹⁰⁵ Básník příliš nedodržel daná pravidla pro kompozici žánrů, práce proto mají strukturu poněkud nevyváženou. Za základ si vzal tvar epicedia, přičemž první cyklus je spíše jeho komploratickou částí a druhý cyklus částí konsolatickou. Potockého *Treny* tvoří čtyři básně komponované podle čtyř ročních období (Od wiosny, Od lata, Od jesieni, Od zimy), které jsou vícevrstevnatým psychologickým portrétem autora na pozadí zemanské rodiny řídicí se přísnými protestantskými zásadami. Také jednotlivé části (periody) druhého cyklu se v aluzích a parafrázích vracejí k autoritě Bible, přičemž básník čerpal i ze zdrojů antických.¹⁰⁶ O ladění básní svědčí např. závěr cyklu:

PERIOD OSMNASTY

*Precz, precz wszyscy lekarze, precz apteki, bo tu
Tylko z samego nieba trzeba antydotu:
Ten doktor, który ranił, i zagoić może.
Gdy mi mego Stefana przywrócisz, o Boże,
Wtenczas dopiero przejrze, wtenczas mi się wróć
Wesołe dni, po których me lamenty nucz.*¹⁰⁷

K soudobým vzorům poemy se v rané básnické tvorbě obrátil **Wespa-zjan Kochowski**. Skladba *Kamień świadectwa wielkiego w Koronie Polskiej senatora niewinności...* (1668) je oktávami komponovaná poema, složená ze soudů evropských demiurgů-filozofů, kteří se sešli na společném rokování, jejichž myšlení negativně ovlivnilo vývoj v Polsku.¹⁰⁸ Na hymnickou tradici polské literatury navázala poema *Różaniec Naświętszej Panny Maryjej według zwyczajuz kaznodziejskiego...* (1668). Devoční charakter díla podtrhuje členění na odstavce-zrnka růžence, přičemž reflexe lidského utrpení i radosti a chvála Boha dostávají formu růžencové modlitby. Podobně interpretuje básník náboženské symboly ve tvaru dalších dvou poem. *Ogród panieński...* (1681) má formu tzv. duchovní zahrady, tedy několika set čtyřverší a šestiverší, které jsou uspořádány do šestnácti dílů, v nichž Kochowski „pěstuje“ jako na záhonech vždy po sto květech-metaforách k počtě Panny Marie. Vznikla tak struktura, která připomíná slovník mariánské metaforiky. *Chrystus cierpiący...* vychází ze struktury lidového intermédia a volným vyprávěním, v němž výklad epizod z evangelií a apokryfů prolínají dialogy i humorné digrese, dospívá k tvaru barokních mesiád.

K syntéze formálních pokusů, která ohrázela filozofické názory barokního umění a polskou sarmatskou tradici, dospěl Kochowski ke konci své tvůrčí dráhy,

¹⁰⁵Potocki žalozpěvy zařadil do cyklu *Pieśni nabożne...* a později k funerálně laděným básním, inspirovaným ztrátou rodinných příslušníků, přibyl cyklus básní *Smutne zabawy żaloznego po utraconych dziatkach rodzica* (po smrti dcery Zofie, která zemřela brzy po odchodu syna Stefana), skladba *Smutne rozstanie z kochaną małżonką moją* (manželka Katarzyna zemřela 1686) a žalozpěv *Abrys ostatniego żalu* (po úmrtí syna Jerzyho v roce 1690).

¹⁰⁶Další o autorovi viz Malicki, J.: *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*, Katowice 1980.

¹⁰⁷Cit. podle *Literatura staropolska. Wybór tekstów. Tom pierwszy – Poezja*, op. cit., s. 580.

¹⁰⁸Srovnej Nieznanowski, S.: „Skarga Korony Polskiej“ *Wespazjana Kochowskiego*, in – *Kultura i literatura dawnej Polski*, Warszawa 1968.

když hledání harmonické jednoty tužeb člověka a požadavků Boha osobitě interpretoval v cyklu žalmů *Trybut należyty wdzięczności dobrego Dawcy, Panu i Bogu, albo Psalmodia polska, za dobrodziejstwa Boskie dziękująca...* (1695), o čemž svědčí i tento krátký úryvek ze závěru druhého žalmu:

PSALM II

21. Tymczasem, niż mi pióra bogomyślności odrosną, czołgać się będą do krzyża: w którym najpewniejsze nieprzyjaciół dusznych zwycięstwo.

22. Do krzyża tego świętego: na którym orator Chrystus najpierwszą miał od Ojca Niebieskiego przemowę: Ojcze, odpuść im, bo nie wiedzą, co czynią.

23. Ten tedy spólistotny Ojcu, który chciał i mógł odpuszczenie dać: ufam mocno, że i ze mną dla krzyża i krwie swojej uczyni miłosierdzie.

*Chwała Ojcu i Synowi, i Duchowi Ś. etc.*¹⁰⁹

Šestatřicet prózou psaných žalmů se vrací k sentenčně vybroušenému skvostu Starého zákona a – jak tvrdí Cz. Hernas – spojuje dvě tradice polské barokní poetiky: „*úvahy metafyzické poezie na téma základní otázky co je člověk? a šlechtickou historiozofii, soustřeďující se na spor dokonalosti polského společenského systému.*“¹¹⁰ Psalmodia polska nevypráví příběhy Starého zákona, ani metaforické příklady pro aktuální současnost; spíše kreslí varianty duchovního portrétu autorského subjektu, který přes tragické životní peripetie dospívá ke smíření s nelehkým lidským údělem v konfrontaci s radostnou věčností.¹¹¹

Polští tvůrci v období baroka při hledání forem pro vyprávění příběhů (jak ukázala předchozí zamyšlení) měli tedy na co navazovat a co rozvíjet. Především se objevila potřeba pokusit se pod patronací antické epeje vytvořit dobovou variantu rytířského eposu (v tom básníci v období renezance příliš neuspěli), tzn. vhodnou žánrovou formu poemy. Vergiliův patronát je v tomto směru neoddiskutovatelný: jeho *Georgica* a *Bucolica* pomáhají do literatury pracím, z nichž později vznikla selanka, *Aeneis* zase dílům, která se vývojem vyprofilovala jako epická a popisná poema a jejichž úlohu postupně přebírala próza. Jistou katalyzační úlohu sehrála nejdříve latinská a později také polská adaptace starořecké skladby *Batrachomyomachá*. Ale nesporný vliv na vývoj polské epiky měly i překlady Piotra Kochanowského, zejména převody rytířského eposu *Zuřivý Roland L. Ariosta* a hrdinského eposu *Osvobozený Jeruzalém T. Tassa*.

Prvními vlašťovkami byly už dříve zmíněné epické skladby, ale také poema J. Kochanowského, již jsem se v části těmto formám věnované nezabýval – *Jazda do Moskvy...* (1583). A na přelomu 16. a 17. stol. přibývaly další. Tutěž bohatýrskou výpravu Krzysztofa Radziwiłła jako Kochanowski popsal v rozsáhlé poemě *Dekéteros akróama, to jest Dziesięcioroczne powieści wojennych spraw...* (1585) **Andrzej Rymśa** (asi 1550–asi 1595). Polemikou s tradičním chápáním rytířského eposu je čtyřdílná poema **Andrzeje Zbylitowského** (asi 1565–asi

¹⁰⁹ Cit. podle Literatura staropolska. Wybór tekstów. Tom pierwszy – Poezja, op. cit., s. 635.

¹¹⁰ Viz Hernas, Cz.: Barok, op. cit., s. 503, překlad můj.

¹¹¹ Srovnej Oremski, K.: „Psalmodia polska“. Trzy studie nad poematem, Toruń 1995.

1608) *Droga do Szwecyjej*. . . (1595), popisující cestu Zikmunda III. do Švédska. Autor se v ní vrátil k antickým legendám, ale přiřadil k nim rovněž legendy domácí, jak to o století dříve dělal Jan Długosz. Myslím si, že je to jeden z projevů krystalizujícího polského sarmatismu, uvědomování si vlastních hodnot a (hledáním mytologických kořenů) starobylosti národa.¹¹²

Zbylitowski se přihlásil také k druhému pólu Vergiliova patronátu: svět poklidného zemanského života na polské vesnici vylíčil v poemě *Żywoć szlachcica we wsi* (1597), v jistém smyslu navazující na odkaz M. Reje. I když autor navodil zdání bukolické skladby – selanky – a tematicky se nabízí srovnání s formou rejoyvského portrétu v rámci renezanční formy speculum, jde o tvar osobitý; takto chápaný portrét šlechtice-zemana přejímá zakladatelské propozice Rejova žánru a dává je (nově modifikované) k dispozici dalším generacím.¹¹³

O jinou formu poemy se pokoušel první překladatel Vergiliovy skladby Bucolica **Jan Achacy Kmita** (zemřel asi 1628). Tvar mezi žánry heroicko-komický epos a epyllion dal rozsahem nevelké skladbě *Spitamegeranomachia albo Bitwa Pigmeów z żurawami*, v jejíž dedikaci se přiznal k inspiraci Homérem, Vergiliem a Kochanowského dílem Szachy. Srovnáváním pomyslných bitek domorodců s jeřáby se skutečnými válkami, s mnoha aluzemi v základní struktuře, vytvořil aktuální iluzivně satirickou formu poemy.

Poměrně úporný zápas o novou formu tradičního eposu zanechal dalším generacím svými díly **Kasper Twardowski** (asi 1592–před 1641), autor transformující antickou tematiku do služeb barokního myšlení. Na půdorysu antickeho eposu, s využitím středověkého alegorického přístupu k erotice a odkazu Petrarky a Kochanowského, dospěl k formě filozofické poemy, která se liší od takto označovaných starořeckých traktátů (např. Empedoklových) nebo Lukreciovy poemy *De rerum natura*. Je to patrné už na první skladbě *Lekcje Kupidynowe* (1617),¹¹⁴ následující typ literatury ars amandi (citují první verše z třetí části):

LEKCJA TRZECIA

*Marysiu moja, za żywota swego,
Wiem, żeś wiadoma tego i owego,
Na mię dopiero teraz następują
Nowe przypadki i zdrowie mi psują.
Nigdy ja przedtem tego nie rozumiał,
Ślepy Kupidu by miłować umiał.
A to mi śliczną tę dziewczynę chwali
I ustawicznie serce moje pali.*¹¹⁵

Ještě zřetelněji se autorův postup projevuje v další práci *Łódź młodzi z nauwalności do brzegu płynąca* (1618), která je pandánem prvního díla – zatímco

¹¹²Srovnej Kotarski, E.: *Wstęp*, in – *Trzy podróże*, Gdańsk 1973.

¹¹³Další viz Kot, S.: *Urok wsi i życia ziemiańskiego w poezji staropolskiej*, Warszawa 1938.

¹¹⁴Skladba sice vyšla tiskem, ale známa je pouze z různých rukopisných verzí, protože jako frivolní se ocitla v seznamu zakázaných knih biskupa Szyszkowského (*Index librorum prohibitorum*, 1617).

¹¹⁵Cit. podle *Literatura staropolska. Wybór tekstów. Tom pierwszy – Poezja*, op. cit., s. 473.

ve prvních „lekcích“ vypráví o hledání lásky, ve druhých o pykání za ni. Aby nakonec, v závěrečném textu svého cyklu *Pochodnia Miłości Bożej z pięćią strzał ognistych* (1628), dospěl v názorech na milostné peripetie v životě člověka k duchovní rovnováze.¹¹⁶

Hrdinský epos podle vzoru Homérovy skladby *Odyssea* a Vergiliovy *Aeneis*, ale obsahově inspirovaný naučným eposem *Erga kai hémerai Hésiodosovým*, stál u základů kompozice poemy o zajímavé, ale těžké práci vorařů **Sebastiana Fabiana Klonowice** *Flis, to jest Spuszczanie statków Wisłą i inszymi rzekami do niej przypadajęcymi* (1595). Na rozdíl od jiných prací autora (zejména latinských) je to dílo, v němž často plané moralizátorství ustupuje živému vyprávění a humornému pohledu. Mnohdy díky způsobu užití exemplí jako ve vypravěčských skladbách M. Reje a kompozičním postupům a versologii J. Kochanowského.

Další proud polské epiky se vracel ke středověku. V zemi v té době začaly být znovu oblíbené poutě na symbolické Kalvárie a jejich odrazem byla tvorba, která dramatické scény z Nového zákona zpracovávala.¹¹⁷ Příkladem úspěšných pokusů o takovoto *mesiády* je poema již zmiňovaného **Kaspera Miaskowského** *Historyja [...] gorzkiej męki i okrutnej śmierci Boga ucielonego Jezusa Pana* (po 1604), která formou žalozpěvné modlitby líčí evangelijní příběh Kristovy smrti místy až naturalisticky, s užitím mnoha expresivních prostředků barokní poezie i lidové epiky. Skladbu tvoří cyklus biblických hodin, jimiž čtenáře provází komentátor, jehož didakticky a moralistně zaměřené úvahy spojují epický tok díla.¹¹⁸

Do té doby vypracované žánrové formy poemy, navazující na tradici eposu, se stávaly v 17. století vhodným tvarem pro nejrůznější vyprávění s výraznou syžetovou linií. Zpracovávaly genealogické, cestopisné, válečné i soukromé příběhy, ale rovněž poměrně bohatý materiál povídkový, kolující z dědictví antického i novějšího po Evropě a Polsku.

Poutavé příběhy se pokoušel vyprávět **Hieronym Morsztyn**. Do sbírky *Antypasty małżeńskie* (1650) umístil jak prozaické formy (*Historyja o Galezjusie, synu Demokryta... a O Przemysławie książęciu oświęcimskim...*),¹¹⁹ tak populární veršovanou skladbu *Historyja ucieszna o zacnej królownie Banialuce*.¹²⁰ Ta je prolínáním reálných a fantastických prvků spíše kombinací povídky a pohádky s mnoha popisnými digresemi. Básnické povídky o nešťastné lásce obsahuje sbírka *Filomachia abo Afektów gorącej miłości wyrażenie* (1655). Morsztyn použil známé náměty (adaptace povídek Boccacciových a novějších italských autorů) a dal jim dramatický výraz plný napětí a dobrodružství. Cz. Hernas je

¹¹⁶O poemách srovnej Sokolski, J.: „Miejsce to zową żywot...“ O staropolskich poematach alegorycznych, Wrocław 1988.

¹¹⁷Mnohdy to byly repliky prvního symbolického místa smrti Ježíše Krista, které vzniklo u španělské Cordoby v roce 1420. Tak byly vybudovány mj. Kalvárie u Vilniusu (1564) a Zebrydowic (1604). Poutě na tato místa měly nahradit putování na svatá místa do Jeruzaléma a sugestivním způsobem přiblížit věšícím vypjaté scény z evangelia.

¹¹⁸K dalším zajímavým mesiádám patřily např. skladby A. Roźniatowského *Pamiętka krwawej ofiary...* (1610) nebo W. Potockého *Nowy zaciąg pod chorągiew... Jezusa* (vznikla 1679).

¹¹⁹Psal o nich Krzyżanowski, J.: *Pogłosy „Dekameronu“* v powieści staropolskiej, in – *Od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1938.

¹²⁰Slovní spojení „pleść banialuki“ se později stalo příslovečným obratem ve smyslu plácet hloupostí.

zasadil do širších evropských souvislostí: „*Výběr typů syžetu, fantastického a dramatického, disciplinovaný způsob ztvárnění, který je dalek literárnosti, tyto tři povídky přibližuje k novinkovým a baladickým písním, populárním v Evropě, vyprávějším o krutých případech tehdejší černé kroniky. Morsztyn nepřekračuje rámec konvenčních literárních motivů. Jeho díla připomínají poetiku populární balady zvykem opatřovat vyprávění moralistní konkluzí nebo obrazem hodnotícího epitafu, ale hlavně snahou o zbavení fantaskní struktury veškerého popisu.*“¹²¹

Novou formu veršovaných memoárových příběhů přinesla poema **Zbigniewa Morsztyna** *Pieśń wyrażająca w sobie wszelkie sposoby życia w tym świecie*... (po 1659), bilancující pestrý život vojáka v táborových leženích a v bojích a jeho vztah ke koni jako příteli, k jedinému reliktu rytířských časů. Překonat však relikty literární, již neživé prvky antických eposejí, se mu plně nepodařilo, i když svoji poemu nasýtil živou aktuální materií, rozklenutou mezi zkušenostmi minula a vizí budoucna. Ještě více v tradici uvízla Morsztynova pozdější komorní poema *Ślawna wiktoryja nad Turkami*... (1674), která byla jedním z posledních, možná nejzdařilejších pokusů vytvořit po nezdarech autorů předchozích generací skutečnou polskou eposej.¹²²

O těžce slavné bitvě u Chotimi v roce 1673 pojednává nevelká poema **Wacława Potockého** *Pogrom turecki z Hussein paszą pod Chocimem*... Ale z genologického i vývojového hlediska jsou podle mého názoru důležitější a objevnější básnickovy „historie“, veršované povídky. První dvě z roku 1652 (*Judyta* a *Wirginia*) byly ještě poplatné vzoru T. Tassa, i když už v nich autor považoval za hlavní úkol plně rozvinout syžet a strukturu dávných příběhů (ze Starého zákona a z Livia) obohatit aktuálními prvky politickými a moralistními, které korespondovaly s úsilím tehdejší publicistiky. Příběhem se dvěma variantami opozičního řešení je *Historyja równej odwagi, ale różnej fortuny dwu pięknych, Tressy i Gazele, w Hollandyjszej panien* (po 1658), v níž Potocki na základě práce J. A. de Thoua *Historia sui temporis* zobrazil osudy dvou tehdejších Lukrecií na pozadí aktuálního politického dění v Polsku a vytvořil básnickou povídku s výraznou dramatickou akcí.

Ještě patrnější posun k dobrodružné formě znamenají Potockého veršované povídky *Lidia* (po 1614), *Syloret* (1764) a *Argenida* (1697), které vznikly na podkladě cizích předloh.¹²³ Básník se pokusil o kompozici dobrodružného cyklu, z nichž nejrozsáhlejší a také formálně nejpropracovanější je povídka *Argenida*. Je rozčleněna do rozdílně laděných pěti částí a dále do kapitol, uvozených prozaickými resumé. Pro autora byl důležitý příběh – je v něm více motivů, syžet se rozvíjí dramaticky, děj udržuje napětí a záhadnost, dochází k nečekaným vyvrcholením a zvrátům. Milostný příběh na pozadí dobrodružného děje zobrazuje mnohdy dramatickou cestu člověka ke štěstí a je prostoupen aktualizačními digresemi.¹²⁴

¹²¹ Hernas, Cz.: Barok, op. cit., s. 74, překlad můj.

¹²² Viz také Pelc, J.: Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII wieku, Warszawa 1973.

¹²³ Skladby měly za vzor povídky: *Lidia* – Les aventures tragiques de Floridane et de Lydie F. Rosseta, *Syloret* – Příběhy aithiopské Heliodora z Emessy (ale také jiné řecké a latinské předlohy) a *Argenida* – *Argenis* J. Barclaye.

¹²⁴ Podrobněji se dílem W. Potockého zabýval L. Kukulski, mj. in – Kukulski, L.: Prologomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego, op. cit.

Cyklos veršovaných povídek Potocki uzavřel zpracováním námětu z českých dějin pod názvem *Libusza* (vznikl 1675). Dílo má odlišnou, dramatickou strukturu, vycházející z typického barokního rozhovoru Apolla s múzami, který neustále digresně narušuje průběh děje. „*Příběh legendární české hrdinky se zde stal zřejmě pouze pre-textem (dílo se nezachovalo celé) k úvahám o lásce a manželství. Kdybychom pochopili Libuši jako komentář k Lydii, potom bychom tuto povídku museli vyložit jako protest proti společenským zákazům...*“ tvrdí Cz. Hernas.¹²⁵

Potockého snahy o epiku vyvrcholily jeho asi nejznámějším dílem *Transakcja wojny chocimskiej*.¹²⁶ Je projektováno na půdorysu epické poemy, komponováno však formou memoárového vyprávění, s chronologickým vývojem událostí. Básník využil autentického deníku z bitvy Jakuba Sobieského *Commentariorum Chotinensis belli libri tres* (1646) a napsal desetidílnou kroniku nejen bitvy, ale také polských dějin a polsko-tureckých vztahů. Epický rozmach skladby je patrný už z prvních veršů skladby:

TRANSAKCJA WOJNY CHOCIMSKIEJ CZEŚĆ PIERWSZA

*Wprzód, niżli sarmackiego Marsa krwawe dzieje
Potomnym wiekom muza na papier wyleje,
Niż durnego Turczyna propozyt szkarady
Pisać poczną w pamiętne Polakom przykłady
(Który z nimi zuchwale mir zrzuciwszy stary,
Chciał ich przykryć haraczem z Węgry i z Bułgary),
Boże! którego nieba, ziemie, morza chwałq,
Co tak mdłym piórem, jako władniesz groźną stalq...*¹²⁷

Jak zdůraznil M. Kaczmarek, Potocki básnický zpracoval dokumentární fakta, odmítl literární fikci a vytvořil rozsáhlou faktografickou fresku s portréty sarmatských postav, v níž kladl důraz na publicistický aktuální výpověď, která měla konfrontovat včerejšek a dnešek morálního profilu polské šlechty.¹²⁸

Autorem, který dokázal plně využít aktuálních forem pro epické výpovědi a ústrojně do nich začlenit svoje názory (často s vyostřeným satirickým pohledem) na soudobou politiku a morálku, byl již zmíněný **Samuel Twardowski ze Skrzypny**. Např. veršovaným zápisníkem z cest se stala jeho v jistém smyslu i cestopisná poema *Przeważna legacyja*. . . (1633), líčící cestu do Turecka. V pěti zastaveních se autor snaží čtenáři popsat exotické zážitky prezentací živého syžetu, pečlivým popisem a subjektivními komentáři. Podobně autor postupoval i při kompozici skladby *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja*. . . (1634) se zvýrazněním politického konfliktu. Strukturu poemy, v níž se spojují vrstvy poemy cestopisné a genealogické, dostala skladba *Pałac leszczyński*. . . (1643), prvky

¹²⁵ Hernas, Cz.: Barok, op. cit., s. 457, překlad můj.

¹²⁶ První redakce díla vznikla už v roce 1670, o pět let později autor poemu přepracoval, ale za jeho života nevyšla. Objevila se teprve v roce 1850 jako práce Andrzeje Lipského. Ze stejného tématu básník vytěžil, jak jsem se už zmínil výše, komorní poemu Pogrom tureckí. . .

¹²⁷ Cit. podle Literatura staropolska. Wybór tekstów. Tom pierwszy – Poezja, op. cit., s. 550.

¹²⁸ Kaczmarek, M.: Sarmacka perspektywa sławy. Nad „Wojną chocimską“ Wacława Potockiego, Wrocław 1982.

klasického eposu i soudobé poemy obsahuje obsáhlá bilance kozáckých a švédských válek *Wojna domowa* (1651–60, celek 1681). Twardowski dílo komponoval na půdorysu kroniky, rozvinutými syžetovými liniemi pronikají portréty hrdinů válek a prvky autorské fikce.

Důležitým rysem Twardowského epické tvorby bylo podle mého názoru užívání rozsáhlého instrumentáře antické mytologie, do něž výrazně pronikala symbolika křesťanská, ne vždy ovšem s mírou, vkusem a v historickém kontextu. To se autor snažil napravit ve dvou veršovaných povídkách o osudech žen, v nichž aplikoval tehdy v Evropě módní postupy italských a španělských autorů. *Dafnis...* (1638), zpracovávající známou látku z Ovidiova vyprávění o Dafné a Apollovi, má sice strukturu poemy, ale výrazně do ní pronikají prvky dramatického díla (např. dialogy, monology a rozvržení scén), které bylo básníkovi předlohou (libreto opery V. Pucciteliho). Jiným pohledem na milostné dilema je Twardowského filozofická poema *Nadobna Paskualina* (1655). Antický příběh v tomto případě dostal formu dobrodružné povídky, která staré mýty interpretuje z barokního hlediska – pokání se pro hlavní hrdinku stává rozkoší, která spojuje štěstí fyzické i duchovní.¹²⁹

Bylo by myslím zbytečné rozmnožovat další a další příklady vývoje polské epiky v období baroka. Stávalo se zřejmé, že nápor domácí publicistiky a satiry z jedné strany a vpád prozaických románových příběhů z Evropy ze strany druhé do značné míry rozptylovaly vizi básníků několika generací: vytvořit velkou polskou epickou skladbu podle vzoru tradiční rytířské epeje. Výrazným katalyzátorem, jak jsem na příkladech děl jednotlivých autorů už naznačil, bylo dílo Torquata Tassa. Autorovy formální postupy skýtal naději, že by transformací do nového národního prostředí mohly pomoci syntetizovat existující vývojové formy a k velkému epickému dílu přece jenom dospět.

Dovolím si proto na závěr těchto úvah uvést jediný příklad – v podstatě anonymní dílo *Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej* (před 1673, vyšlo 1930). Na půdorysu tradičního rytířského eposu vznikla veršová skladba, v jejíž struktuře se proluly vrstvy typické pro poemu i povídku (román). Autor vyprávěl příběh o obraně kláštera proti nájezdu Švédů na jedné straně z prizmatu kronikářských záznamů,¹³⁰ na druhé straně však používal fikci a postupy autorů v té době známých, prózou psaných povídek (románů), přinášejících čtenáři žádané *story*.¹³¹

6 Memoárová tvorba jako dobový „samizdat“

Následný vliv publicistiky a nových evropských proudů nasměroval vývoj polské epiky jinam. Důležitou roli na této cestě hrálo široce se rozvíjející domácí podloží – memoárová tvorba. Ta na průsečíku reality (kronikářské záznamy) a fikce (transpozice faktografie do románového polotovaru) směřovala k dílům,

¹²⁹Podrobně se Twardowského poemami zabývá Kaczmarek, M.: *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*, Wrocław 1972.

¹³⁰Zdrojem faktografie se autorovi staly dvě práce: Nowa Gigantomachia... (1658) Augustyna Kordeckého a *Obsidio Clari Montis* (1659) Stanisława Kobierzyckého.

¹³¹Srovnej Backvis, C.: „Obleżenie“ – drugorzędny przykład barokowej epepei, in – *Szkice o kulturze staropolskiej*, Warszawa 1975.

jimž se už dařilo v literatuře anglické a francouzské a o něž zápasila literatura německá (stejně jako polská). Ovšem – realizace takového evolučního trendu vyžadovala také odpovídající společenské a politické klima. To ve století válek, barokní uzavřenosti a zostřující se cenzury ještě neexistovalo. Část poezie a většina kronikářských záznamů, memoárů a prozaických pokusů proto nevyšla tiskem, šířila se v opisech, případně (proza) existovala na okraji žánrového spektra literatury, spíše mimo ni.

Napětí mezi básnickými a prozaickými výpověďmi se stupňovalo již delší dobu. Umět napsat báseň patřilo mezi potřebné dovednosti řádného šlechtického vzdělání a veršová forma se stala nezbytným tvarem pro výpovědi při řadě společenských příležitostí. Souviselo to pochopitelně se změnou úlohou rétoriky, která – na rozdíl od klasického ciceronského stylu – vypěstovala projevy konciznější, stylově volnější, kopírující kontury lidského myšlení a hovorového jazyka. Doba častých jednání, ale rovněž do jisté míry formovaných oslav a obřadů vedla jak k nebývalému rozvoji orátorských žánrů, tak žánrů básnických – tato dílka se šířila v rukopisech nebo jako příležitostné tisky.

Podle mého názoru poezie přiblížením se ke čtenáři (i díky působení publicistiky) v mnoha případech degradovala na pouhé nosné médium informací a mířila tak na periferii umělecké literatury. Naopak, prózu držel na okraji literární tvorby nezájem teoretiků, kteří se zabývali téměř výhradně poezií, takže próza figurovala spíše jako forma pro vědecké práce, záznamy veřejných a kazatelských vystoupení a pochopitelně žánry publicistické. Nikoli zanedbatelný byl důraz na didaktický a moralistní obsah literárních děl, preferující příklady kladné, hodné následování. „*Sarbiewski neměl výhrady vůči dílům, která zobrazovala nevhodné a nechutné události, pokud byly připsány lidem nízkého stavu, protože v takovém případě nehrozilo nebezpečí, že je čtenář bude chtít následovat. Ještě silnější byla argumentace gdaňského filologa Gaspara Ense v předmluvě k adaptaci pikareskního románu Vitae humanae proscenium (1657): dokazoval, že poznání prostřednictvím knihy o přečinech a jiných temných stránkách života mladým lidem supluje zkušenosti a umožňuje jim odlišit zlo od dobra,*“ shrnul názory tehdejších literárních teoretiků Henryk Markiewicz.¹³²

Všechny uvedené argumenty měly v praktické literární tvorbě, jak jsem už naznačil, jediný důsledek: značná část tvorby byla určena pouze užšímu okruhu čtenářů (v rámci rodiny, rodu, obce, panství), nevyšla tiskem a šířila se v opisech a v neoficiálním oběhu. Byl to čas pro publikace, které dnes označujeme jako samizdat.

K rozvoji prózy přispěl mj. hlad po nových informacích, po novinkách. Zvolna nastával soumrak (od středověku oblíbených) veršovaných „novin“, které na veřejnosti prezentovali (obvykle zpěvem za doprovodu nějakého nástroje) potulní umělci a často je ve formě tištěného nebo rukopisného letáku, příležitostného tisku, prodávali. A díky častějším cestám lidí do ciziny a potřebě informovat o nových objevech a událostech neklidné doby se stále více objevovaly letákové *avízy*, *noviny* či *popsání*, které byly aktuální a měly reportážní charakter. Tento trend měl dvě vyústění: v roce 1661 začalo podle anglického vzoru vycházet první

¹³²Cit. podle Markiewicz, H.: *Polskie teorie powieści*, Warszawa 1998, s. 7, překlad můj.

polské periodikum – noviny *Merkuriusz Polski*,¹³³ širše koncipované epistolární i neepistolární záznamy dostávaly formu diáří, záznamů, kronik, dopisů, biografii, vzpomínek a memoárů, tedy prací, které pracovní nazvu *memoárovým proudem*.

Ponechám stranou díla, která sloužila jako zdroj faktografického materiálu, především pro historická bádání, ale také práce, které jsou pouze subjektivním dokumentem, majícím hodnotu sociologickou, a soustředím se na takové počiny memoárového proudu, které na pomezí (z dnešního pohledu) literatury a písemnictví připravovaly (jinak než výše analyzované epické skladby) cestu narační próze. Že mnohá cenná díla zůstala díky cenzuře v rukopisu (buď jí neprošla, nebo se autoři o publikaci ani nepokoušeli) způsobilo, že další vývoj polské literatury nemohla přímo ovlivnit (ovlivňovala jej nepřímo, protože působila v neoficiálním oběhu, který nebyl vždy jen uzavřený). Ale právě proto, že vznikala mimo cenzuru, bez apriorních omezení, dokázala se na aktuální současnost, jak zdůraznil A. Sajkowski, podívat přímo, bez berliček antických mýtů a alegorizací.¹³⁴

Např. E. A. Baker při obecném pohledu na memoárovou tvorbu (na podkladě zkušeností z anglické skutečnosti) poukázal na to, že právě memoárová literatura zobrazovala změněnou scénu lidského života pádne a zřetelně a obracela pozornost k individuálnímu charakteru. Tvrdil, že tyto žánry a žánrové formy se staly terénem, na němž probíhala osobitá, i když neveřejná a málo zjevná stylistická evoluce, odlišná od oficiální, tištěné literatury, evoluce, která plně využila možností hovorového jazyka, udržela národní literaturu v blízkosti prostého čtenáře a pro moderní tvůrce se stala východiskem při přístupu k autenticitě a faktografie v próze.¹³⁵

I polští autoři vedeni přetlakem událostí a vědomi si mizivé naděje na veřejnou prezentaci svých děl přistupovali k reflexím svých zážitků osvobození od vnitřních zábran a oficiálních předpisů a ztvárňovali osudy jedince a události s ním spojené. Byli přímými svědky své doby, i když vypravěč jejich zápisů nebyl identický s autorem, nýbrž se stával postavou stylizovanou. Pro memoárovou tvorbu dodnes platí definiční východisko Wacława Aleksandra Maciejowského z roku 1852: „*Memoáry nejsou soupisem událostí, do nichž vstupuje ten, kdo je píše, [...] nýbrž stručným popisem toho, co se stalo, úmyslně zkresleným tak, aby spisovatel, který má obsáhnout celek dějů, postupně posloužil jako motiv něčeho velkého.*...“ (autor měl na mysli celkový obraz doby).¹³⁶ M. Sobotková, která se zabývala komparací memoárových textů 17. století, pak poukázala na to, že právě polský memoárový proud (např. na rozdíl od českého a slovenského) více tendoval k uplatnění postupů vlastních umělecké literatury a také k větší uvolněnosti vyprávění.¹³⁷

¹³³ Podrobněji o počátcích polského tisku viz Lankau, J.: *Prasa staropolska na tle rozwoju prasy w Europie, 1513–1729*, Kraków 1960.

¹³⁴ Sajkowski, A.: *Nad staropolskimi pamiętnikami*, Poznań 1964.

¹³⁵ Viz Baker, E. A.: *The History of the English Novel*, London 1937.

¹³⁶ Maciejowski, W. A.: *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, t. 2, Warszawa 1851, s. 697, překlad můj.

¹³⁷ Viz Sobotková, M.: *Autor, text, adresát v českých, polských a slovenských memoárech 17. století*, Olomouc 1996.

Počátky polského memoárového proudu jsou spojeny především s itineráři zaznamenávajícími zeměpisné objevy a cesty do dalekých zemí. Už v nich se objevují prvky typické jak pro orální, tak pro literární tvorbu.¹³⁸ Obvyklým tvarem (než začala vycházet tištěná periodika) byl dopis. Formu epistolárního diára měl např. *Dziennik wyprawy Stefana Batorego pod Pskow Jana Piotrowského* (1550–1591), který líčí válečné tažení z let 1581–82, do epistolární formy byl upraven ve své době populární deník *Peregrynacyja do Ziemi Świętej Mikołaje Radziwiłła*, zvaného *Sierotka* (1549–1616), zaznamenávající cestu z let 1582–84, plnou dobrodružství a objevů.

Prvky typické pro formu polského memoárového proudu se podle mého názoru zjevně formovaly v souvislosti se záznamy událostí kolem tzv. dimitriády, kdy polská vojska jdoucí na pomoc samozvanému caru Dimitriji ovládla Kreml. Příkladem jsou biografické memoáry **Stanisława Żółkiewského** (1547–1620) *Początek i progres wojny moskiewskiej* (vznikly v roce 1612), které dlouho kolovaly v opisech. Autor (po vzoru M. Reje a na příkladu republikánských a vojenských vlastností římského občana) hledal vzor soudobého polského hrdiny-vojáka a svůj portrét kreslil na pozadí historických událostí a domácí i antické tradice.¹³⁹ Podobná literární a dějinná východiska užil také při psaní svého druhého díla – *Z swazoryjej Seneki filozofa i innych niektórych autorów zebrał żołnierz jeden w obozie pod Tatarszczami, z międzych przykładów Pobudkę do cnoty* (vyšlo 1618). Svoje úvahy o hrdinství a náboženské toleranci myšlenkově opíral o Senekovy filozofické promluvy, formálně pak o melickou tvorbu M. Sępa Szarzyńskiego.

Od prostých deníkových záznamů a úvah k širě pojatému vypravěčství pokročil **Samuel Maskiewicz** (asi 1580–po 1632) ve svých zápiscích o událostech z let 1594–1621, které psal několik let před svou smrtí. Zamýšlenou strukturu deníku, strohé kroniky, v níž autor vystupuje v roli odtažitého interpreta postupně narušují subjektivní vyprávění, která převládou a dají vzpomínkám jiný ráz. Přičemž itinerářový půdorys se stává pouze orientačním vodítkem. Určující bylo vypravěčství, mnohdy autorem vybrušované před publikem, když svoje zážitky vyprávěl. Takto zřejmě vznikly také vzpomínky z let 1647–48 **Bogusława Kazimierze Maskiewiczze** (asi 1625–1683), pravděpodobně syna Samuela Maskiewiczze. Typický orátorský styl je zřetelný i v písemném záznamu a dává mu charakter osobitého svědectví na pozadí objektivně pojatého obrazu událostí.¹⁴⁰

V průběhu 17. století se formovaly nové žánrové formy memoárového proudu. K oblíbeným patřily rodové paměti, v nichž autorství často přecházelo z otce na syna, nebo autor nějakým způsobem využíval rodových kronik či itinerářů. Z deníkového půdorysu ve svých rodových poznámkách vycházel např. **Jan Florian Drobysz Tuszyński** (1640–1707). Rozdělil je do čtyř částí s rozdílnou tematikou i formální strukturou. První tvoří syntézu sociologicky formulovaných morálních zásad jako odkaz potomkům, ve druhé jsou zápisy o rodu, do nichž je vkomponována autorova biografie jako vojáka, třetí má formu rodové kroniky,

¹³⁸ Polskými itineráři se zabývá studie Kaczmarek, M.: *Specyfika peregrynacji wóród staropolskich form pamiętnikarskich XVI wieku*, in – *Munera litteraria*, Poznań 1962.

¹³⁹ Viz Maciszewski, J.: *Wstęp*, in – Stanisław Żółkiewski: *Początek i progres wojny moskiewskiej*, Warszawa 1966.

¹⁴⁰ Viz úvodní poznámky W. Czaplińskiego a A. Sajkowského, in – *Pamiętniki Samuela i Bogusława Kazimierza Maskiewiczów*, Wrocław 1961.

čtvrtou (dovedenou do autorovy smrti) tvoří vyprávění o bitvách, jichž se pisatel aktivně zúčastnil, a stává se vlastně komentářem k portrétu autora-vojáka ze druhé části textu.

Ke kompozici celku složeného z jakoby syžetových epizod v memoárech nazvaných *Latopisiec, albo Kroniczke różnych spraw i dziejów* dospěl **Joachim Jerlicz** (1598–asi 1673). Po příkladu otce vytvořil vypravěčsky koncipované dílo o životě na ukrajinské vesnici v době kozáckých válek, v němž důraz kladl na epickou linii, bez ohledu na chronologii událostí. Jednotlivé dějové epizody provázejí komentáře, někdy ironické, které vypravěči (očitému svědkovi) umožňují patřičný odstup.

Jinou formou byly tzv. korespondenční memoáry dvorské. Autor popisoval nikoli vlastní prožitky, nýbrž svědomitě zaznamenával průběh života druhé osoby a prostřednictvím dopisů (někdy tajných) svoje zápisy sděloval osobě třetí. Pro tento typ memoárů mohou vést korespondenci **Kazimierze Sarnického** (zemřel po 1712), již s denními záznamy o posledních letech života Jana III. Sobieského zasílal královu synovci Karolu Radziwiłłovi. Tento typ deníku, jak poznamenává Cz. Hernas, „*částečně přejímal funkci tiskové informace a částečně tajných diplomatických sdělení*“.¹⁴¹

Zcela specifickou formou, v rámci memoárového proudu, byly vzpomínky zámožné šlechtičny, trojnásobné vdovy **Anny Stanisławské** (zemřela asi 1700) *Transakcyjja albo Opisanie całego zycia jednej sieroty przez żalodne treny od tejsze samej spisane roku 1685*. Jde o memoáry básnické – obsahují sedmasedmdesát osmislabičných žalozpěvů s poměrně primitivními rýmy. Jak uvádí T. Mikulski, autorka jimi komentovala prozaické zápisy historie svých tří manželství, zaznamenané však překvapivě na okraji rukopisu. Zajímavě tak rozklenula oblouk mezi objektivními zápisy deníkovými a jejich subjektivismem poznamenanou básnickou interpretací.¹⁴²

Polští autoři memoárového proudu se neřídili žádnými kompozičními normativy. Snad právě proto se postupně vytvářela osobitá struktura žánrových forem: tematická pestrost, na půdorysu itineráře vystavená vypravěčsky koncipovaná epická linie (mnohdy předem orálně vybroušená), s osobitými digresemi subjektivních reflexí, spjící k až povídkově pojatým epizodám.

Žánrově složitou strukturou, která je odrazem evoluce forem od deníku k vyprávění s téměř románovou kompozicí, jsou *Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska* (asi 1636–1701). První část obsahuje reflexe válečných zážitků autora z let 1656–66, druhá zpracovává události let 1667–88 a vytváří portrét autora jako hospodáře a občana.¹⁴³

Podíváme-li se na celek Paskových memoárových textů, je to v podstatě konglomerát epizod, vypravěčsky postavených a vycizelovaných na zřejmě častých orálních prezentacích. Jde o selekci faktografického sběru, provedenou spisovatelem hodným toho pojmenování, který měl k dispozici dostatek životních zkušeností, ale pro objektivní pozadí svých subjektivních výpovědí navíc shro-

¹⁴¹ Viz Hernas, Cz.: Barok, op. cit., s. 587, překlad můj.

¹⁴² Mikulski, T.: Anna Zbąska ze Stanisławskich, in – *Rzeczy staropolskie*, Wrocław 1964.

¹⁴³ Rukopis, jemuž chyběly prvních padesát stran, některé pasáže a závěrečná část, vyšel až v roce 1836. Publikace – ve srovnání s běžnou produkcí 17. století nevšední – byla jistou dobu považována za mystifikaci.

mažďoval další materiál (podle jeho vlastních slov jako rodový dokument pro potomky).

Jak vypadá kompozice textu, o tom se můžeme přesvědčit na dvou krátkých ukázkách:

Roku pańského 1663

po rozwiązanym związku pomieszało się wojsko, chorągwie powijano, do których większe miano urazy. Co wiedzieć, gdzie się kto roztrzełi? Niektorzy w domach posiadali, poženili się, widząc ingratitudinem; insi też, co byli dobrzy żołnierze, zniewieścili, porozpijało się, aże strach. Poszedł tedy król już in persona sua za Dniepr; już fortuna insza, serce insze i dyspozycya insza, nie ta, co przed związkiem. [...]

Roku pańského 1664

stawiska okazały była; i koło tej niemasz co pisać i niemasz też w niej co chwalić godnego. Uprzykrzyła się nam wojna z nieprzyjacielem, zachciało się nam sprobować samym z sobą, a podobno eo fine, żebyśmy przy tej okazyej znowu zaciągnęli na związek, bo już pierwszego związku sagina już w nas była zetlała i życzyliśmy znowu inszemi chlebami, pierwszym podobnemi, brzuchy naładować.¹⁴⁴

Vývoj prozaických žánrů ještě nedospěl v Paskově době tak daleko, abych jeho memoáry mohl označit (z dnešního hlediska) jako autobiografický román. Přesto jde o strukturu, která je svou komplexností této žánrové formě blízká. „*Střetly se tu různé tradice zápisů pro memoria,*“ shrnul svoje úvahy na toto téma Cz. Hernas. „*Je přítomen styl deníkových informací, synteticky popisující uplynulý rok, také diářiový zvyk hromadění dokumentů k prezentovaným historickým událostem i pro itineráře charakteristické popisy exotických zemí a jejich obyvatel; nicméně do popředí vystupuje hlavní tendence: z materie života provádí vypravěč výběr témat, jimž dává charakter sevřených, ale kompozičně a stylisticky promyšlených příběhů propojených uvnitř existující anekdotickou sponou.*“¹⁴⁵ Ale ať jde o ryze dokumentární materiál či příběhy dotažené na roveň volně zpracovaným motivům fiktivním, vždy je výsledkem umělecký obraz s celou paletou kompozičních prostředků, tzn. tvar podřízený zákonům košatého vypravěčství.

Paskovy memoáry jsou formou i způsobem překračování hranice mezi žánry literárními a paraliterárními svým způsobem výjimečné. Srovnání s texty jinými ukazuje, že většina zůstává zakotvena spíše v podloží preliterárním,¹⁴⁶ aby vyzářovala horizontálně i vertikálně vedle např. některých žánrů literatury populární (to v případě vertikálního přesahu), spíše však v kontextu snářů, nářeční a žargonové tvorby či písní provozovaných na veřejných prostranstvích. V dalším

¹⁴⁴ Cit. podle Jan Chryzostom z Gosławic Pasek: *Pamiętniki* (z rękopisu vydal Jan Czubek), wydanie zupełne, Kraków 1929, s. 339 a 340.

¹⁴⁵ Hernas, Cz.: *Barok*, op. cit., s. 598, překlad můj.

¹⁴⁶ Srovnáním se zabývá práce Rytel, J.: „*Pamiętniki*“ Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego, Wrocław 1962.

století, v době osvícenství, mají memoáry sice nemalý význam kulturní, nicméně tváří v tvář rozvíjející se na jedné straně žurnalistice a na druhé straně umělecké non-fiction próze jejich aspirace (ve vertikálním směru) podle mého mínění slábnou, aby se znovu vynořily mnohem později při zrodu literatury faktu.

