

III.

Poezie

POLSKÁ FRAŠKA JAKO ŽÁNŘ

Ludvík Štěpán (Brno)

Dědictví antiky přijímaly evropské národy v různé intenzitě a šíři. Zdá se neuvěřitelné, že tak vděčnou živnou půdu našla tvorba původně marginální – **epigramatika**. Středověcí tvůrci pozdější žánr zúžili na epigram votivní a epitař. Zato renezanční znamená obrodu epigramatiky a její nebyvalý rozvoj. Renezanční a barokní teoretická reflexe ji zařadila mezi poezii vysokého stylu, plnoprávné místo v literatuře jí určily rovněž klasicistické poetiky¹.

V Polsku byla epigramatika jako perspektivní žánr přijímána od počátků existence literatury a už renezanční tvůrci přispěli k jejímu nebyvalému rozkvětu, dokonce tak, že přibyl žánr ryze národní – **fraszka**². Neexistovalo potom období, v němž by tvůrci (a většinou šlo vždy o autory prvořadé) tento žánr (žánry) nepřestovali a nepřispěli svým aktivním vkladem k jeho evoluci.

Podívejme se nyní na epigramatiku, tedy na žánry epigram a fraška blíže, i když naše vývody (vzhledem k ploše tohoto referátu) budou přece jenom kusé a často na hranici tezatovitosti.

Epigramatika patří mezi malé literární formy. **Malá literární forma** nemá zřetelně definovaný významový výraz (často funguje na základě frazeologického spojení), její rozsah je nejasný, stejně jako ne příliš ohraničený je její charakter psychologický. Obecně však lze říci, že o literární formě rozhoduje zejména: 1. **kompozice**, 2. **rozsah**. Z toho vyplývá, že u malé literární formy musíme rozlišovat aspekty – a) **vnější** (fyzický, materiální, formální), b) **vnitřní** (obrazotvorný).

Aspekt vnější můžeme přitom popsat jako **konstrukční** a aspekt vnitřní jako **strukturální**. Znamená to, že tam, kde existuje informace a společenská komunikace, každý verbální systém vykazuje úzké spojení mezi strukturou komunikace a konstrukcí výpovědi. Tuto obecnou tezi je třeba doplnit: dynamickým činitelem je přitom struktura. Jinak řečeno: **kompozice koriguje rozsah**

¹ Např. F. Robortello, J. C. Scaliger, A. S. Miturno, T. Correa, J. Pontani, G. Colletet, N. Mercier, J. Masenius a v Polsku M. K. Sarbiewski ovšem hovořili o epigramu jednou jako o literárním žánru, jindy jako o literárním druhu.

² Název fraška je pro nás poněkud zavádějící, znamená divadelní žánr, nicméně přidržíme se jej pro naše potřeby.

tematických složek. Toto spojení je samozřejmě obecné, podobné jevy můžeme sledovat i ve verbálních kompozicích jiných kategorií, např. pragmatických a paraliterárních.

Fyzický rozměr analyzovaného díla představuje jistý počet informací, jež expedient zformoval a verbálně a bezprostředně vyjádřil. Z pohledu expedienta jde o syntetickou strukturu komunikátu, který je (kromě prostředků lexikálních a gramatických) dotvářen prostředky stylistickými (např. metaforou, metonymií, tedy prostředky tropickými), ale také jazykovými prostředky afektivními.³ **Malá literární forma je tedy verbální komunikát danými prostředky ohraničený, jehož koncentrovaný rozsah výrazně ovlivňuje užití prvků, které danou strukturu formují.**

Dalším významným faktorem, který hraje roli ve vztahu mezi kompozicí a rozměrem literární formy, je čas. Jde o fenomén (zejména z hlediska percipienta) nezastupitelný a ve struktuře literárního díla nezanedbatelný, jak o tom svědčí některé studie např. R. Ingardena, S. Skwarczyńské nebo K. Wyky. Obecně hovoříme o dvou časových oblastech: a) **oblast percipienta**, b) **oblast literárního díla.** V této opozici jsou obsaženy temporální prvky expedienta i zobrazovaného obsahu literárního díla. Při analýze docházíme ke čtyřem časovým kategoriím: 1. *čas fyzický*, 2. *čas psychický (psychologický)*, 3. *čas historický*, 4. *čas filozofický.*⁴

Jestliže podle časových oblastí můžeme identifikovat struktury, v nichž fungují časové jevy, podle časových kategorií můžeme určit jakost a funkci časových aspektů. Opozice expedient – percipient obsahuje v sobě **čas fyzický**, tedy informaci, *kdy a jak dlouho* je komunikát sdělován, a současně i **čas historický**, tj. čas trvání sdělení. Čas událostí zobrazovaného obsahu v literárním díle je bezprostředním prvkem organizujícím fiktivní skutečnost díla. A právě takto chápaná struktura času je nejdůležitějším činitelem při konstrukci daného uměleckého díla – ve svých důsledcích vede buď k velké, nebo k malé literární formě.

U malých literárních forem se setkáváme s alternativou takové konstrukce, přičemž fyzický čas má charakter a) buď **čistě zdánlivý** (např. u dějové frašky, facetie, anekdoty, přísloví či podobenství), b) nebo **gramatický** (např. u nedějové frašky, aforismu, sentence, maximy, gnómy).

Z této alternativy fyzického času je zřejmé, že temporální funkce má velký vliv na vnitřní rozsah literárního díla. Pokud je do struktury díla zapojen pouze

³ Viz Hrabák, J.: Poetika. Praha 1973, s. 114.

⁴ Viz Trzynadlowski, J.: Male formy literackie. Wrocław 1977, s. 9.

fyzický čas, výsledkem je velká literární forma (forma explikační a analytická). Při účasti dalších časových aspektů docházíme k malé literární formě (formy explikační a syntetické).

Kromě času je v struktuře literárního díla důležité hledisko kontextovosti, tedy hledisko **samostatnosti** nebo **nesamostatnosti** díla, tzn. kritérium **autonomnosti** nebo **podřazenosti**. Malá literární forma může mít v nadřazeném celku nesamostatný charakter, anebo je autonomní, což se ovšem stane pouze za zvláštních okolností. Ve velké literární formě je konstrukce logickým pokračováním struktury dané podřazené části, v malé literární formě struktura této části vyplývá z konstrukce tvaru organizujícího, jde tedy o proces opačný.

Malá forma je také charakteristická svou rozhodnou *syntetičností*, která je plně v souladu s časovými kategoriemi, jež (jak výstižně poznamenal F. Miko⁵) pro malé formy vlastně znamenají gramatickou či pretextovou existenci, nebo vůbec nemají časový rozměr. Zcela evidentní je to u frašek nebo u přísloví, jimž někdy chybějí slovesa (či způsobová slovesa, případně spony), přičemž *kontext* neodkazuje k žádnému konkrétnímu času.

Pojďme však dále k našemu tématu. V minulosti (zhruba od počátku uplatňování myšlenek humanizmu a renezančního myšlení) se do popředí zájmu autorů dostaly často malé literární formy. Rozšiřování epigramatiky do prudce se rozvíjejících národních literatur vedlo však později k různým modifikacím a formálním i obsahovým nuancím. A víceméně se ustálily rysy a prvky, které se staly **základem moderní epigramatiky**, jak ji známe dnes: **malá veršová forma, výrazová sevřenost, vtipnost při uchopení tématu a dichotomie konstrukce vedoucí k překvapující pointě**.

Větvení epigramatiky do specifických národních žánrů vedlo nutně k tomu, že epigramatika se stala obecnější kategorií, zahrnující v sobě žánry s národnými specifiky, např. italské *paskvil*, *facetii* a *madrigal*, francouzskou *maximu* a teofrastický *charakter*, anglický *limerick*, německé *marterl*, *priamel* a *xenii* a polskou *frašku*. Polskému národnímu žánru, jehož zakladatelem se stal velký renezanční básník Jan Kochanowski, předcházel *figlik* Mikołaje Reje z Nagłowic, později následovala mj. *dworzanka*.

Na kategorii **epigramatika** mají autoři různý názor. Zatímco J. Trzynadlowski v rámci malých literárních forem (maxima, anekdota, vtip, přísloví, *facetie*) rozlišuje jako samostatné žánry epigram a frašku, u jiných autorů a editorů se projevuje jistá rozkolísanost v kritériích a žánrová neujasněnost. Např. A. Siomkajlová chápe frašku jako méně neutrální žánr (vzhledem k epigramu –

⁵ Viz Miko, F.: *Text a štýl*. Bratislava 1977, s. 21-110.

řeckému) a o *figliku*, *dvořance* a *frašce* se domnívá, že jsou to útvary žánrově blízké, ne však totožné, ale nikoli, jak to chápeme my – že *figlik* je žánrovou formou epigramu v etapě před vznikem frašky jako samostatného žánru a *dvořanka* že je pouze žánrovou formou frašky v etapě pozdější. J. Tuwim zase ve své ediční praxi preferuje (z hlediska konstrukčního a tematického) – právě díky teoretické neujasněnosti opozice epigram/fraška – spíš frašky satirické a žertovné (hlavně *pikantnější* a *ostřejší*) na úkor frašek lyrických a filozofických.

Nedůslednost v kritériích a terminologii vede ve svých důsledcích v některých případech k nedorozuměním či dokonce k omylům. Např. A. Siomkajlová (v antologii *Malá muza*, 1966) svým příliš širokým výkladem epigramatiky kromě skutečných epigramů a frašek označuje za epigramatiku i některé kratší lyrické básně (některých autorů 18. a 19. století a většiny básníků 20. století) a do veršů *rozlámané* aforismy (St. J. Lece). Jiní editoři a teoretici zcela volně zaměňují pojmy fraška / epigram a chápou je jako varianty téhož. My při obecné charakteristice kategorie nejbližších žánrů užíváme pojem epigramatika; do této kategorie pak zařazujeme jednotlivé žánry (epigram, frašku, literární epita) a jejich žánrové formy.

Proč je však fraška samostatný žánr a ne pouze variantou, lépe žánrovou formou epigramu? Stavba epigramatické tvorby má svou osobitost a nezaměnitelnost a je dvoudílná - obsahuje **expozici** a **pointu**. Uvedení a průběh „děje“ je třeba provést na jedné straně pomocí rozkošatělé fantazie tvůrce, na straně druhé se musí celá bohatost formální i obsahová vtěsnat do maximálně koncentrovaného tvaru. Ten ovšem nesmí být zaměňován s teozovitostí (což je obecně specifická vlastnost také sentencí). Kdybychom chtěli vést paralelu s lingvistickým systémem, dostali bychom se k metaforám, metonymiím a frazeologickým vazbám.

Už humanistický filolog a editor antických autorů J. C. Scaliger rozeznával dvě žánrové formy epigramu s odlišnou konstrukcí: *jednoduchou* a *složenou*. Jednoduchý epigram obsahoval bezprostřední informace o postavách, ději a věcech, složený navíc zprostředkovaně nesl ideu. U obou žánrových forem hovořil Scaliger o stručnosti a subtilnosti dílka a o jeho překvapivém zakončení.⁶

Také polský básník a teoretik literatury M. K. Sarbiewski si dobře uvědomoval, že základní prvky žánru tvoří vtip, subtilní ztvárnění obsahu a pointa, což jsou podle něj univerzální předpoklady nejen pro epigramatiku,

⁶ Scaliger, J. C.: *Poetices libri septem*. Lyon 1561.

ale i jiné literární žánry, i když nejdokonaleji se realizují právě v epigramu. Např. vtip a pointa jsou podle Sarbiewského potřebné ve všech druzích rétorických děl (jako kazatel dobře věděl, o čem hovoří), pro epigram jsou však prvky určujícími. Otázkou pointy se zabývali i jiní autoři té doby (např. Petavius, Rader, Bideman), s nimiž Sarbiewski polemizoval.⁷

Soudobé teorie epigramatiky se od závěrů teorií renezančních a barokních zásadně neliší, i když na některé jednotlivosti mají dnešní autoři přece jenom jiný názor. Jak jsme naznačili, epigramatika (epigram a fraška) se od hraničních žánrů liší především veršovou formou. Ta dává epigramatice nový rozměr a zobrazovanému obsahu dodatečnou hodnotu, v dle obsažený nápad stabilizuje, takže se může stát definitivním tvarem, a zabraňuje různým deformacím. Pokud by autor chtěl stejný nápad vyjádřit prózou, celkové vyznění by mohlo být banální, možná až drastické, bez závěrečného vtipu.

Také mnohé další rysy má epigramatika společné. Např. osobitá a nezapustitelná je, jak jsme už naznačili, kompozice. Má dichotomní charakter, přičemž celek díla se skládá z: ♦ *expozice a průběhu akce* a ♦ *pointy*. Kdybychom dvoudílnou kompozici epigramatiky porovnali s kompozicí např. dramatu, potom by první část znamenala (při srovnání s pětistupňovým schématem) expozici, kolizi a krizi a druhá část peripetii a katastrofu s očištnou katarzí.

J. Hrabák např. tvrdí, že **epigram** obsahuje „dnes spíš stručné vyjádření satirické myšlenky“. Podle něj „forma satirického epigramu je dvojdílná, první část (*suspensio* = napětí) uvede nějakou představu, druhá část (*solutio* = řešení) k ní zaujme stanovisko, které je neočekávané. Ideový vrchol bývá položen do posledního slova nebo sousloví (*pointa*). Epigram bývá přirovnáván k včele: je také dvojdílná, na samém konci má žihadlo (= satirická *pointa*), ale obsahuje také med (= mravní poučení).“⁸

Naproti tomu **frašku** J. Trzynadlowski charakterizuje jako „drobny utwór wierszowany (właśnie wierszowany!) zawierający dowcipne powiedzenie czy też spotrzeżenie, wygrywające walory fonetyczne i semantyczne słów czy wyrażení, materie typu kalamburowego, aspekt sytuacyjny o komicznym czy też satyrycznym nacechowaniu“. A dodává (shodně s našimi předchozími závěry), že veršová forma „nadaje określonym treściom dodatkowy walor“ a dále že „stabilizuje myśl zawartą w utworze, nadaje całości pewien kształt ostateczny, broni przed zniekształceniem, a nawet przed zniweczeniem“.

⁷ Sarbiewski, M. K.: Wykłady poetyki. Wrocław 1954, s. 5-15.

⁸ Hrabák, J., op. cit., s. 232.

Je to výstižná charakteristika, nicméně potud platí jak pro epigram, tak pro frašku. To si autor uvědomil, protože svoje vývody dále specifikuje: „Znamiennost fraszki jako malej formy literackiej polega na tym, że w sposób bardzo widoczny sprowadza bogate nieraz treści wyobrazeniowe, pojęciowe oraz emocjonalne do układu koncentrycznego.“⁹ A jako by na okraj dodává: „Właśnie *świadomość literacka* podpowiedziała autorowi, że epigramat fabularny to *fraszka*, natomiast fraszka niefabularna to po prostu *epigramat*; fraszka – wierszowany żart aluzyjny, epigramat – wierszowane spostrzeżenie o funkcjach uogólniających.“⁹ Podstatná tedy je otázka přítomnosti nebo nepřítomnosti syžetu ve významové vrstvě a opozice významových funkcí: konkrétnost – zobecnění.

Demonstrovat to lze na srovnání dvou příkladů:

Nejdříve epigram, tzv. graffito pompejské, v originálu a polském překladu:

*Quisquis amat, valeat, pereat, qui nescit amare,
Bis tantum pereat, quisquis amare vetat!*

(Kto kocha, nechaj žyje, zgiń, nie chcąc kochania,
Po dvakrát nechaj zginie, kto kochać zabrania!)¹⁰

A pro srovnání fraška J. Kochanowského:

*Dla pijanic źle się z tym odkryć leda komu,
Tobie w ucho powiemy: „Czujem tu miód w domu.“¹¹*

Na první pohled je patrné, že fraška Kochanowského vypráví příběh (až anekdotický), který lze charakterizovat jako slovní vtíp s akčními prvky, tedy jako útvar, který obsahuje syžet. Cítíme současně silnou nasycenost aforistickým zabarvením, takže pointa, která přijde nečekaně ze zdánlivě poklidného vyprávění, má typické proverbiální ladění. V pompejském epigramu příběh nenajdeme, text je koncipován didakticky a laděn je spíše sentenčně.

Srovnáme-li druhou rovinu významové struktury obou děl, dospějeme k závěru, že zatímco *text epigramu směřuje ke zobecnění* (děj, pokud o nějžákém můžeme mluvit, se mohl odehrát kdekoliv a je držen ve zcela obecné rovině), *fraška vypráví jasně konkrétní příběh* určený konkrétním percipientům, odehrávající se na konkrétním místě – v domě.

⁹ Trzynadlowski, J., op. cit., s. 41-43.

¹⁰ Marouzeani, J.: Pogadanki o łacinie. Lwów 1931. Cit. podle: Trzynadlowski, J., op. cit., s. 38.

¹¹ Kochanowski, J.: Dzieła polskie I. Warszawa 1976, s. 178.

I tato analýza, i když míří správným směrem, je stále ještě neúplná, neboť zkoumá pouze malou část z prvků struktury daných děl. Abychom mohli přistoupit k analýze podrobné, musíme se obrátit k vztahům prvků ve struktuře literárního díla. Několik z nich (znaků syntetického hodnocení struktury) hraje důležitou úlohu při charakterizaci vlastností žánrů a žánrových forem, vlastností typických pro malé literární formy.

Obecně řečeno: kvalitu nejrůznějších vztahů v textu můžeme odhalit pouze v kontextu vázanosti prvků na sebe, tedy z vazeb dané struktury. A to jak jazykové, tak tematické. Konkrétně tak, že události obsažené v textu seřadíme do souvislého řetězce, abychom určili, co je příčinou a co následkem, co je určující a základní a co určované a podružné.¹² V našem případě si musíme všimnout, jak jsou charakterizovány znaky syntetického hodnocení struktury. Např. J. Trzynadlowski tvrdí, že jsou tři základní jevy syntetického hodnocení struktury, podle nichž můžeme odlišit frašku a epigram: 1. **příběhově syžetový tvar s relativní autonomií**, připravený přijímat různé nadstavbové významy, 2. **směřování k pointě**, která vychází z příběhu, ale přitom už má všechny rysy konečného díla a 3. **myšlenkové zobecnění**, které je schopno vytrhnout se z daného kontextu, zobecnění, verbálně formulované, případně dající se dobře formulovat.

Budeme-li všechny uvedené postuláty aplikovat na epigram, jeho struktura nebude vždy všechny znaky základních jevů obsahovat. Při aplikaci na strukturu frašky zjistíme, že obsahuje znaky všechny.¹³

Dalšími důležitými kompozičními znaky frašky jsou **sepětí významových prvků do specifického tvaru a forma interpretace**, která dává dílu konečný tvar a umožňuje celek jednoznačně uzavřít. Tyto *dva znaky tvorby* doplňují charakteristiku analyzovaného díla, v němž (vyplývá to z předchozích úvah) „występuje albo szczególnie sfunkcjonalizowana, zsyntetyzowana fabuła, albo kompozycja zdarzeniowa o względnej samodzielności“.¹⁴

V této souvislosti bude užitečné všimnout si hraničních žánrů. Např. rozdíly mezi bajkou a fraškou (pokud nejde o veršovanou bajku) nespočívají pouze v různosti formy (prozaická – veršová). Pokud by bajka nabrala žertovný a satirický charakter, mohl by takový posun znamenat změnu funkce žánru nebo dokonce změnu žánru.

¹² Hrabák J., op. cit., s. 57-59.

¹³ Viz J. Trzynadlowski, op. cit., s. 32.

¹⁴ J. Trzynadlowski, op. cit., s. 32.

Stejný proces můžeme pozorovat při analýze rozdílu mezi epigramem a fraškou. Opozice *prozaická forma – veršová forma* odlišila bajku od frašky, opozice *univerzálnost – jednorázovost* zase odlišuje přísloví od frašky. Pokud malá veršová forma směřuje ke zobecnění myšlenky (univerzálnost), hovoříme o epigramu, pokud se ono směřování dotýká konkrétní akce (jednosituačnost), jde o frašku.

Na základě těchto poznatků bychom mohli formulovat definici frašky: **Fraška je autonomní malá veršová forma s jednosituačním, akčně syžetovým systémem, která žertovnou, satirickou, lyrickou či jinak specificky konkretizovanou a komicky viděnou myšlenku dovede (v koncentrovaném dichotomním tvaru) k neočekávané pointě a jednoznačně celek uzavře.** Z tohoto zorného úhlu je zřetelné, že epigram a fraška jsou skutečně dva žánry, geneticky sice blízké a formálně podobné, ale s jinou významovou strukturou.

Fraška však nemusí mít vždy jednoduchou a hutnou strukturu, vycházející z komické, satirické, ironické, případně lyrické situace (formálně připomíná epigram). Může to být tvar složitější, stavějící na významově rozvinutější sekvenci konkrétních faktů, který se svou formou blíží bajce. I když stále mezi fraškou se složitější významovou strukturou a bajkou zůstane žánrový předěl. V bajce totiž vtípné vyprávění daný obsah ilustruje, kdežto ve frašce *příběhový vtíp* tvoří základ díla, které uzavírá jediná svého druhu (z několika možných variant) pointa. Navíc – bajka vypráví sice konkrétní příběh (jako fraška), ale její pointa (nikdy není tak výrazná jako u frašky a její katarze je výrazněji didaktická a moralistní) směřuje ke zobecnění. U frašky příběh i pointa míří k jednosituačnosti, ke konkrétnosti.

Z výše uvedených hlavních postulátů můžeme dojít k obecnější formulaci forem, jichž fraška užívá a které tento specifický žánr přejal z literatury a folklórní tradice. Trvalost oněch forem a jejich schopnost reprodukovat fakta a jevy jsou však limitovány několika podmínkami. Především možností **opakovat události** zobrazované v dané situaci, dále **jedinečností jevů nebo situací** (tedy výjimkou z normy, na niž je percipient zvyklý) a jejich **významové subjektivnosti** (relací mezi zobrazovanou skutečností a percipientem). Např. schopnost opakovat zobrazované události vede k jistému zobecnění, tedy také k prohloubení didaktičnosti, i když na druhé straně specifika výše uvedených podmínek umožňují zcela praktická krátká spojení – jak tyto vlastnosti prezentovat, aby měly odpovídající účinek.

Hlavní determinanty struktury frašky vytvářejí kompozici s veršovou formou, která vypráví o konkrétní události a jejíž myšlenka je do jisté míry

podávána žertovně, satiricky, lyricky či jinak komicky a je dovedena k překvapivé, uzavřené pointě. V pojetí komična obsaženého ve frašce však můžeme specifikovat ještě jeden satirický útvar: žertovně expresivní (frašku) – **literární dokument autorské mikrofilozofie** (Trzynadlowski).

Fraška (pokud nebudeme brát v úvahu žánrovou formu tzv. smutných frašek, které psal např. J. Kochanowski) je žánrem vysloveně humorným, zábavným. Lze to formulovat i tak, že je „kategorií genologickou s funkcionalizovanou satyriczní, jak i zabawowo“. A pokud jde o komično, které je v ní obsaženo, „jest ona czymś, co w szerszych socjologicznych aspektach komizmu (jako formy zachowania się indywidualnego i społecznego) można określić mianem werbalno-pojęciowego opanowania rzeczywistości (intelektualne panowanie nad przytłaczającą człowieka materia)“.¹⁵

Podívejme se na to ještě jinak. Fraška pro svou specifickou komunikační funkci potřebuje výpověď, která má uzavřený tvar a veršovou formu. Pokud je tato výpověď (z hlediska lyrického podmětu – subjektu) schopna realizovat se v kategorii syntetické, která je do jisté míry formalizovaná, pak do ní (patří tam rovněž epigram, aforismus nebo dopis) můžeme zařadit i frašku. Ta jako definitivní tvar zprostředkovává percipientovi výpověď koncentrovanou do minimálního tvaru, avšak s maximálně možnou expresí a pravdivostí (pravdivý obraz části skutečnosti). Takto zprostředkovaná skutečnost však pro percipienta znamená pouze východisko k určitému osobitému pohledu. Proto ani pro frašku není podstatná skutečnost (realita), ale metoda její interpretace.

Při analýze opozice typické pro nejbližší žánry hraničícími s fraškou, bychom došli k závěru, že např. přísloví (ale také epigram) směřuje k myšlenkovému zobecnění, zatímco fraška k jednosituačnosti a konkrétnosti. Může to vypadat jako paradox, ale i fraška projevuje jisté tendence k myšlenkovému zobecnění. V případě přísloví nebo sentence nabírá toto zobecnění charakteru filozofické či mentální univerzálnosti. Pokud jde o frašku, hovoříme o charakteru situačním a příležitostným. Trzynadlowski to označuje jako „ludyczna iteratywność“ a chápe ji jako „zdolność do żartobliwego powtórzenia, możliwość analogicznego opanowania sytuacji własną intelektualną giętkością“.¹⁶

Vlastní příběhově syžetový systém frašky, který směřuje k pointě, je možno budovat do různé šíře. Na jedné straně může vzniknout text stylisticky maximálně strohý, koncentrovaný (většinou jde o situační či jazykové postřehy), na druhé straně se fraška rozroste do té míry, že je až malou ver-

¹⁵ J. Trzynadlowski, op. cit., s. 36.

¹⁶ J. Trzynadlowski, op. cit., s. 38.

šovanou povídkou a její kompozice připomíná veršovanou bajku. I v té maximální šíři to musí však zůstat text komorní, až intimní, s nímž expedient v průběhu stylizace zachází subjektivně a drží ho v mezích žertu a *lehkosti* a dává mu zcela jasnou a průhlednou adresnost. Reálný význam takového textu má pak individuální, jednosituační charakter a jeho kompozice vždy vrcholí nečekanou, ve většině případů kontrastní pointou.

Fraška jako žánr prošla od svého zrodu v 16. století mnoha změnami pozorovatelnými i při zběžném zkoumání. Už v renezanzi (v době působení humanistických myšlenek) se žánr diferencoval na několik žánrových forem, majících společné neopakovatelné vlastnosti a lišících se pouze kompoziční strukturou. Některé formy byly vlastní již předchůdcům autorů frašek (renezančním epigramatikům, převážně píšícím latinsky), jiné zavedl tvůrce žánru J. Kochanowski, další jeho následovníci (opět zejména autoři tvořící latinsky). Společný měli výchozí zdroj a inspiraci – antickou tradici, epigramatiku řeckou a římskou.

Základní žánrovou formou frašky, již užívají autoři dodnes, je **satirická fraška**. Vychází ze satirických epigramů, které v antickém Řecku psali Kallimach a Lucillos a žáci jejich škol, stejně jako v římské etapě M. V. Martialis, C. V. Catullus a D. Ausonius. V Polsku užívá jako první satirického epigramu A. Krzycki. Satirickou frašku psali J. Kochanowski a jeho následovníci, aby na tuto staropolskou tradici koncem 19. století navázali např. F. M. Faleński a M. Biernacki-Rodoć. Tato žánrová forma je vlastní rovněž předním autorům současným. Analogicky laděná, i když spíše laskavá a úsměvná než útočná, je **humorně žertovná fraška**, která vychází ze stejného typu antického (řeckého a římského) epigramu. Tuto žánrovou formu do polské literatury uvedl P. Roizjusz (16. století).

Jak v satirické, tak v humorně žertovné frašce jsou důležitými kompozičními prvky mikrodej a důrazná pointa. Zcela jiný postup volí autor u **reflexivně lyrické frašky**. Výsledkem je reflexivní konstrukce, básnická drobnost, úsměvně či sentimentálně laděná, která percipienta sice vzruší, ale nevyprovokuje ho, neotřese jím. Reflexivní a lyrické frašky (spíš ještě epigramy, se zcela zřetelnou tendencí k frašce) psal už předchůdce J. Kochanowského, latinsky píšící básník K. Janicki (Janicius). Od doby J. Kochanowského až po dnešek je to velmi populární žánrová forma, v literatuře 20. století protežovaná především J. Sztudyngem a L. Konopińským.

Z materiálu reflexivního charakteru vychází také další žánrová forma frašky – tzv. **smutná fraška** (vázná fraška, polsky, podle Trzynadlowského – fraszka poważna). Nejdříve tyto zajímavě laděné verše, které jsou typově

založeny na kontrastu žánru i obsahu vlastního díla, začal psát J. Kochanowski. Smutná fraška v podstatě vychází z žánru, který byl populární v období renezanace – z *epitafu*. Dnes však musíme *epitaf* chápat jako samostatný žánr a *smutnou frašku* jako žánrovou formu frašky. Obdobným evolučním procesem se zrodila jiná žánrová forma – **veselý epitaf** (Trzynadlowski uvádí – *wesoły nagrobek*). Jde vlastně o fiktivní, literární epitaf, který se zbavil své původní funkce a rovněž svého *vážného* funerálního ladění a do jeho struktury proniklo specifické komično, které (jako v případě smutné frašky) udělalo z původně samostatného žánru novou žánrovou formu frašky (tedy nikoli epitafu!).

Posílením filozofického obsahu ve frašce vedlo v průběhu její evoluce ke vzniku samostatné žánrové formy – **filozofické frašky**. Takto zaměřené frašky psali autoři už v renezanaci a také v obdobích následujících. Výrazně se však jimi do literární historie zapsal až S. J. Lec, pro něhož tato forma představuje základní typ jeho frašek a ve většině případů východisko i pro jeho aforismy. Proto není divu, že z filozofického základu jeho veršovaných epigramatických děl vycházela aforisticky laděná pointa. O filozofických fraškách S. J. Lece můžeme proto ve většině případů mluvit také jako o **aforistických fraškách**.

Summary

The Polish Farce as a Genre

The heritage of the antiquity was taken by European nations in various intensity and wideness. It seems to be impossible that this nursery was founded by a creation originally marginal – epigrammatic. Medieval creators circumscribed the later genre to a votive epigraph and an epitaph. The Renaissance, on the other hand, signifies a revival of the epigrammatic and its unprecedented development. The Renaissance and the baroque theoretical reflection classified epigrammatic a high poetry. The classisistic poetics assigns to the epigrammatic a significant place as well.

In Poland the epigrammatic as perspective genre has been taken from the beginning of the Polish literature and the Renaissance creators have contributed already to its unusual prosperity – even a pure national genre has been created – a farce. Never there was a period in which the creators (almost the first-class ones) did not pursue this genre and form its evolution. The fact valid in the past may be transferred to the present literature. The epigrammatic was a very popular genre in the past as well as in the present. The books of epigrams and farces are issued in a big number of copies and are immediately sold out.