

Štěpán, Ludvík

Kompoziční variabilita prozaických forem

In: Štěpán, Ludvík. *Hledání tvaru : vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. [167]-214

ISBN 8021032936

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123404>

Access Date: 17. 02. 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 pátá

Kompoziční variabilita prozaických forem



Pro typologickou klasifikaci gawedy je důležité místo, kde vypravěčské projevy vznikaly. V Polsku to byl hlavně venkov, tzn. malá šlechtická sídla, na nichž se při obědch, večeřích či jiných příležitostech besedovalo, tedy především vyprávělo. Zanedbatelná nejsou ani setkání u příležitosti různých regionálních sjezdů, které bývaly spojeny s hony a po nich s hostinami.

[*Zpěváci při víně (výřez z dřevorytu z roku 1516)*]

1 Tradice a východiska polské umělecké prózy

Dosavadní sledování vývoje polské literatury, které se zrcadlí na půdorysu této práce, se převážně týkalo evoluce poezie. Počátky polské umělecké prózy jsou – oproti poezii – fázově posunuty o zhruba dvě stě let. Tolik totiž činí rozdíl od doby, kdy Jan Kochanowski konstituoval v rozvíjející se polské literatuře základní básnické žánry a obdobím, kdy před stejným úkolem stál, tentokrát při konstituování základních prozaických forem, Ignacy Krasicki. Také on musel vyřešit otázku formy, najít způsob, jak zobrazit, sdělit čtenáři příběh, tedy vyprávět. Ovšem na jisté umělecké úrovni, protože laciné čtivo se do Polska hrnulo ze všech stran.

Ve šlechtických i měšťanských rodinách byly v té době v oblibě staré příběhy ze středověku, vycházející pod tituly *Historie rzymskie*, *Historia o Magiellonie*, *Historia o szlachetnej a pięknej Meluzynie* či *Poncjan*, ale také novější, případně nové adaptace starších látek. V této situaci bylo třeba prosadit umělecky hodnotnou prózu a vytvořit pro ni vlastní národní model.

Krasicki si byl vědom, že takové vyprávění musí plnit pro tehdejší společnost potřebné úkoly, především výchovné a moralizátorské, a obsahovat základní charakteristické rysy, které už tehdy vytyčily teoretické programy a jež se v podstatě nezměnily dodnes. Jak ve svých úvahách upozornil Bogdan Pięczka, je to modelová propozice, která předpokládá „v konkrétním literárním žánru existenci jistého množství stálých, invariantních prvků“, což podle něj potom umožňuje typologizaci prozaických forem podle žánrů.¹ Pro vyprávění bychom tedy mohli (opět modelově) použít např. definici pro povídku, již uplatnila T. Cieślíkowska v profilovém heslu *Opowiadanie*; vyjmenovává čtyři konstanty:

1. silně exponovaný vypravěč;
2. proud událostí;
3. epická struktura;
4. spění k výraznému zakončení, odrážejícímu subjektivní názor vypravěče.²

Krasicki stál před problémem (a také jeho předchůdci a následovníci), jak v konkrétním prozaickém díle propojit dvě kategorie, které později literární teoretici nazvali *sjužet* – *fabula* (ruští formalisté), *histoire* – *discours* (Todorov)

¹Viz Pięczka, B.: Teoria i typologia opowiadania (1945–1963). Z zagadnień struktury i narracji, Wrocław 1975, s. 11 ad, překlad můj.

²Srovnej Cieślíkowska, T.: heslo *Opowiadanie*, in – *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. IV, z. 1 (6), s. 229.

či *plot – fable* (Wellek, Warren). A nebyl to problém jediný, protože od počátku žánrové diferenciacie prózy se autoři museli potýkat s celým komplexem otázek ve dvou rámcových kategoriích epického vyprávění, tedy malých a velkých prozaických forem.

Abych mohl začít sledovat Krasického úsilí, musím se vrátit do minulosti a ozřejmit, o co se velký osvícenský básník mohl opřít, na co mohl navázat. Už dříve jsem si letmo všiml některých děl, která v období středověku formou románu nebo povídky přinášela od antiky známé příběhy. Ta ovšem v kontextu polského písemnictví v další evoluci nepronikla do okruhu vlastní literatury. V původním tvaru (prostřednictvím překladu, většinou však adaptace) se mnohdy do systému, který uznávaly tehdejší rétoriky a poetiky (žánry vysokého stylu, mířící k literatuře dnes označované jako umělecká), nedostala a zůstávala mimo, jako čtivo nehodné vážného „vědeckého“ pohledu (žánry nízkého stylu, od počátku nepokrytě tendující k literatuře, již dnes nazýváme populární). Takto chápanou systematiku měl na svědomí rozpor mezi jistou „módností“ a „umělečností“, který některá díla odkazoval do kategorie (z tehdejšího hlediska) tvorby pokleslé, zatímco ostatní zařazoval do systému v rámci platné poetiky.

Nicméně po příbězích byla poptávka odjakživa. Proto různé látky a motivy do písemnictví a později do literatury pronikaly prostřednictvím žánrů jiných, např. kroniky, hagiografie, pohádky, eposu nebo poemy. Docházelo tak samozřejmě k fabulačním, schematickým, kompozičním a jiným posunům; stejně tak, když původně prozaická forma byla interpretována v jiném jazykovém a geografickém prostředí formou veršovou (právě ona měla dílo posunout na „vyšší“ literární úroveň).

Důležitou otázkou byl i historický a časový rámeček příběhu; při překladu-adaptaci docházelo většinou k modifikaci časového a geografického zasazení děje a v důsledku toho k posunu od skutečné události k příběhu konkrétně nespecifikovanému, tedy k posunu na trase *non-fiction – fiction*. Pokud příběh zprostředkovala kronika, zůstal vztah nefiktivnost – fiktivnost nedotčený; pokud se nosnou formou stala např. pohádka, historická skutečnost se měnila ve fikci. S J. Hrabákem je však třeba dodat, že: „... *poměr mezi fikcí a non-fikcí není v literárním životě kvantitativně konstantním vztahem, ale jejich vzájemná relace se mění s dobou. Z hlediska historického vývoje pozorujeme, že se dlouho věcné a estetické informace navzájem neoddělovaly; existoval synkretismus funkcí, takže literatura (jak bychom dnes řekli) nebyla v povědomí vnímatelů dělena na tvorbu odbornou a krásnou, resp. zábavnou.*“³

Samotná systematika prozaických děl se už od antiky potýkala s mnoha dalšími problémy. Separace prozaických žánrů vycházela v evropských literaturách z opozice vůči veršované epeji, terminologie pak z latinského tvaru *romanice*, modifikovaného do významu *román*; tento termín měl různé varianty a byl synonymní s označeními jako *historie* či *vyprávění*. V devátém století se prozaická vyprávění členila na bájná (*fabulae*), historická (*historiae*) a fiktivní, nicméně pravděpodobná (*argumentum*); toto dělení také převzali autoři středověkých poetik, např. Jan z Garlandie.⁴

³Hrabák, J.: Čtení o románu, Praha 1981, s. 24.

⁴Srovnej např. Sarnowka-Termiusz, E.: *Przeszłość poetyki*, Warszawa 1995.

Teprve od 17. století, nejprve ve francouzské a později v anglické literatuře, se začala próza systematicky diferencovat i vnitřně. Domnívám se, že základem byla opozice vůči žánrovým formám barokní prózy, hlavně *románu rytířskému a dvorskému*, na jejichž podloží posunem pohledu vyrostly formy *román satirický, komický a utopický* a také žánr zcela nový – *novela* (často označovaný jako *nový román* nebo *galantní historie*). Z pohledu na evoluci žánru je zřejmé, že byl původně určen pro příběhy milostné s psychologickým pohledem na hrdiny, ale brzy se vymezil i strukturně (prózy s jedním hlavním motivem a nevelkým počtem postav, s vyloučením všeho, co by základní epickou linku retardovalo).

V Polsku se snaha domácích autorů o takovouto profilaci (souběžně s diferenciací publicistiky a jejích žánrů) datuje od počátku 18. století, s existencí prvních periodik (časopisů a novin). Současně s tím však autoři usilují o vyrovnání náskoku, který měly západoevropské literatury, především francouzská, anglická, ale i německá,⁵ v nichž se na pozadí odkazu minulosti rodil novodobý román. Myslím si, že i tam šlo o postupné vrstvení zkušeností, jaké znamenaly např. antické prozaické příběhy (mj. Héliodóros, Longos, Apuleius), veršované epické skladby (Tristan a Isolda, Alexandreida nebo dílo, které už v titulu obsahuje budoucí žánrové označení – Roman du Brut, 1155), rytířské eposy, bretoňské a karolinské historie... A potom pastýřské příběhy (např. Boccaccio a Sannazaro v Itálii, Cervantes a Lope de Vega ve Španělsku) a rytířské romány (jako příklad alespoň nejslavnější z nich – G. Ordóñez de Montalva: Amadis de Gaula, 1508), z nichž se pak parodií zrodily romány pikareskní a komické (ústící v 17. a 18. století do děl M. Cervantese či D. Defoea).⁶

Na tomto pozadí se ve francouzské, anglické a německé literatuře, v opozici vůči pozdně baroknímu románu dobrodružnému a milostnému i vůči klasicistické poetice, jak jsem už naznačil, rodí nové prozaické, především však románové formy, které kladly důraz na zobrazení individuálního osudu člověka, realistický popis a autorský subjektivní přístup: román společenský, satirický, utopický i nově pojatý román dobrodružný a psychologický. V Polsku se tak po záplavě překladů barokně orientovaných románů rytířských, milostných a pastýřských⁷ začínají objevovat překlady prózy, jejíž zaměření, jak podtrhuje mj. Zofia Sinko,⁸ souznělo s cíli polského osvícenství. Jako předznamenání dostali čtenáři didakticky orientované dílo francouzského arcibiskupa **Françoise Fénelona** *Les aventures de Télémaque*... (1699), které nejprve přeložil veršem J. S. Jabłonowski s titulem *Historia Telemaka* (1726) a později prózou M. A. Totz pod názvem *Przypadki Telemaka* (1750).⁹ Tento didaktický román vyvolal

⁵Podrobně tuto situaci z literárněteoretického hlediska zmapoval v první kapitole své práce Od renesansu do preromantyzmu Markiewicz, H.: *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 15–64.

⁶Ze striktně genologického hlediska šlo o vývoj dvěma směry: někdejší epos, který vyústil do rytířského románu, tak na jedné straně mířil přes satirický zvířecí epos k pikaresknímu románu a na straně druhé přes heroicko-komický epos k románu komickému.

⁷Z širokého záběru alespoň několik titulů: *Argenida* (adaptace W. Potocki), *Banialuka*, *Historia czyli dziwna awantura Olinda z Amaryllą*, *Historia Hipolita*, *Kawaler polski*, *Kolloander Leonildzie wiernie przyjaźni dotrzymujący*, *Syrolet*, *Teagenes i Charyklia* atd.

⁸Srovnej Sinko, Z.: *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*, Wrocław 1968.

⁹Objevilo se v době, kdy v Polsku probíhaly spory přívrženců užívání prózy a zastánců veršované formy, mj. právě v překladech. Obdobné diskuse vedli západoevropští autoři a teoretici

diskuze, mj. o genologické klasifikaci. Někteří jej označovali jako prozaický epos, jiní jako román; I. Krasicki se vyjadřil, že jde o „nejznamenitější poemu našeho století“.¹⁰

Dalším signálem pro novou polskou prózu se stal překlad románu *Das Leben der schwedischen Gräffin von G. . . Christiana Fürchtengotta*, zakladatelské dílo německého sentimentalismu, pod názvem *Przypadki szwedzkiej hrabiny G. . .* (1755). I když šlo o příběhy podobné románům rytířským a milostným, jeho kompozice (obsahovala mj. prvky románu v dopisech a memoárů) měla velký vliv na polskou prózu v dalším období; formální struktura románu tvořila totiž přechod od barokního románu k próze psychologicky zaměřené (typologicky blízké sentimentálním románům S. Richardsona).

Kromě těchto dvou modelových překladů vycházely prózy další, jež knihkupectví nabízela, zejména romány. Nicméně těch, které měly nesporný vliv na počátky polské prózy a na I. Krasického¹¹, který se chystal k napsání dvou románů, jež jsou zakladatelskými díly moderně orientované polské osvícenské prózy a polského romanopisectví, vyšlo poměrně málo. Svědčí to o tom, jak dokládá řada badatelů, kteří se polským osvícenstvím zabývají, že polští básníci a prozaici četli tyto knihy buď v originále, nebo v cizojazyčné verzi, většinou ve francouzštině. Typickým příkladem pro toto tvrzení (i když vzhledem k těmto úvahám časově posunutým) je osobnost **Jana Potockého** (1761–1815) a jeho francouzsky psané dílo,¹² zejména román *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805–14), který vycházel z orientálních pohádek a románu hrůzy a podle vzoru A. R. Lesagea dospěl mj. ke komické poloze pikareskního románu.

Která díla tedy vytvářela pro polský terén evropskou tradici a rámec pro obecnější kontext nově vznikající polské literatury? Především to byl komický román o donu Quijotovi **Miguela de Cervantese** *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), jako příklad negace zastaralého přístupu k próze, v němž autor ústy toledského kanovníka tvrdě kritizoval rytířské romány a svůj román nazval epopejí prózou, ale zároveň syntézou předností všech literárních žánrů.

Z francouzské literatury nové obzory polským tvůrcům přinesly mj. komické romány, především *Histoire de Gil Blas de Santillane* a *Le Diable boiteux* **Allaina Renè Lesagea** a *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* **Antoine-Françoise Prévosta**, dále milostný román v dopisech *La Nouvelle Héloïse* **Jeana-Jacquese Rouseaua** a **Voltairovy** povídky, hlavně *Candide ou l'Optimisme* (stranou ponechávám filozofická díla obou), z anglické literatury romány **Henryho Fieldinga**, především *The history of Tom Jones, a*

už koncem 17. století (např. ve Francii B. Fontenelle nebo Voltaire), kteří dospěli k názoru, že klasicistická poezie nemá prostředky, aby plně vyjádřila novou společenskou situaci a musí ji proto nahradit próza. Jen pro zajímavost: Voltaire tvrdil, že poezie už nemůže objevit nic nového a pro jiný obsah je třeba využít jinou formu.

¹⁰Svoje názory otiskl Krasicki v časopise *Co tydzień*, který vydával v letech 1798–99 a kam psal také svoje poznámky o literatuře, shrnuté do cyklu nazvaného *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, jež představoval novou verzi jeho teoretických úvah s názvem *Powieść prawdziwa*.

¹¹Vycházím ze syntézy výzkumů o Krasického díle několika generací polských literárních vědců, jak ji např. prezentuje v rámci své předmluvy Mieczysław Gubrynowicz, in – Ignacy Krasicki: *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, wydanie piąte, Wrocław 1950.

¹²Srovnej mj. už Brückner, A.: *Jan hrabia Potocki, prace i zasługi naukowe*, Warszawa 1911, a pozdější studie.

Foundling, dobrodružné příběhy Daniela Defoa *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of New York, Mariner*, sentimentální román v dopisech *Pamela, or Virtue Rewarded*, Samuela Richardsona a další jeho sentimentální romány *Clarissa, or the History of a Young Lady* a *History of Sir Charles Grandison*, cestopisný román *The Adventures of Roderick Random* Tobiasa Georga Smolletta, satirický román *A Tale of a Tub written for the Universal Improvement of Mankind* a satirická utopie ve formě cestopisu *Travels into Several Remote Nations of the World, by Lemuel Gulliver, first a Surgeon, and then a Captain of Several Ships* Jonathana Swifta, z německé literatury, kromě již uvedeného románu Ch. Fürchtengotta, později (praktický vliv měl až na romantiky) román v dopisech *Die Leiden des jungen Werthers* Johanna Wolfganga Goetha. Svoji úlohu sehrála i kniha o historii Inků španělského historika narozeného v Americe Garciasa Lasa de la Vegy *Histoires des Yancas Rois de Peru* atd.¹³

Působení těchto originálních děl (a také několika překladů) na polské tvůrce přineslo brzy ovoce. Prvním pokusem polského autora o text, tvořící přechod mezi barokně a sentimentálně laděnou prózou, bylo dílo Aleksandra Pawła Zatorského *Przydatek do Uwag... osobliwy* (1746), které autor vydal společně s příručkou *savoir vivre* tehdejších kavalírů pro zvládnutí psaní milostných dopisů *Uwagi do zupełnego zabierających się w stan małżeński szczęścia służące*. M. Klimowicz je považuje za první originální polský román v dopisech.¹⁴ *Przydatek* je složen z množství příkladů milostné korespondence různých partnerských dvojic, ovšem pouze užití prvků korespondence lze, podle mého názoru, označit jako kompozici blízkou prvnímu sentimentálnímu románu v dopisech *Pamela... Samuela Richardsona*; samotná stylizace textu zůstává v poloze typické pro prózu barokní. Kladem Zatorského příručky však je, že dokázal využít běžného hovorového jazyka a připravil tak pro nastupující osvícenský román zcela nový přístup k jazykovému materiálu.

Názory polských básníků 18. století, z nichž někteří se sami pokoušeli tvořit prózou, na romány a jim podobné „zábavy“ se různily případ od případu.¹⁵ Např. S. H. Lubomirski v části o psaném a mluveném projevu svého díla *Rozmowy Artaksesa i Ewandra* (1694) cenil na románech jejich zábavnost, poučený popis a poskytování příkladů pro čtenáře. Naopak L. Opaliński v díle *Polonia defensa* (1648) se domníval, že milostné romány jsou škodlivé knížky, které mezi dětmi šíří nebezpečnou nákazu, F. Zabłocki v básni *Rady młodej Dorotce danych* (1774) zase tvrdil, že v románech jsou obrazy rozkoši a hříchu, v poznámkách k překladu knihy H. Fieldinga o Tomu Jonesovi však při úvaze o fiktivnosti připustil, že smyšlenka je zásadně rozdílná od lži a má se blížit pravdě, zato F. Jezierski v úvaze *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane* (1791) na téma lásky v románech poznamenal, že je to zdroj lži, zrady a nářků.

¹³Srovnej Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810, Warszawa 1997, a Sinko, T.: Główne drogi i tendencje recepcji piśmiennictwa zachodnioeuropejskiego w literaturze Oświecenia polskiego, in – Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia, Wrocław 1973.

¹⁴Viz Klimowicz, M.: *Barok*, op. cit., s. 66.

¹⁵Dostatečný přehled teoretického myšlení v tomto období podal v prvních dvou kapitolách knihy Markiewicz, H.: *Polskie teorie powieści*, Warszawa 1998, s. 7–12.

Poněkud umírněnější, ale preciznější soudy vyjadřovali autoři předmluv a doslovů překládaných děl a teoretických úvah. Např. J. Ch. Albetrandi v doslovu k překladu Defoeova Robinsona Crusoa (1769) poznamenal, že nadměrné zasahování autora do děje je škodlivé, F. Karpiński v teoretických úvahách O wymowie w prozie albo wierszu (1782) doporučoval u děl většího rozměru prokreslení charakteru postav, F. N. Golański v práci O wymowie i poezji (1786) zase vysoce hodnotil úlohu fantazie tvůrce v románu, přičemž zdařilá díla, ač psaná prózou, patří v tomto smyslu spíše do oblasti poezie. A. K. Czartoryski se o nových prozaických dílech vyjadřoval často; v poznámkách o Defoeovu Robinsonu Crusoovi preferoval vyprávění o konkrétních postavách a událostech na úkor abstraktního moralizování, román H. Fieldinga o Tomu Jonesovi chválil, zejména důvtipné zápletky, a knihu označil jako moralistní poemu.

Obecně je možno shrnout, že výhrady tehdejších tvůrců a teoretiků se týkaly především tzv. románků, děl s banální milostnou zápletkou, nepravděpodobnými rytířskými příhodami a příběhy, které mohly dávat špatný příklad mládeži. Nicméně prozaické žánry se zvolna dostávaly do povědomí i odborné veřejnosti. „Na pozadí přinejmenším rehabilitace žánru postupně krystalizovala normativní poetika,“ tvrdí H. Markiewicz. „V souladu s obecnými postuláty osvícenské literatury hlavním úkolem románu je výchovné působení na čtenáře; pokud má být úspěšné, musí se tak dít zprostředkovaně – prostřednictvím vyprávění o osudech fiktivních postav.“¹⁶ Oproti literaturám západoevropských zemí byl však, podle mého názoru, vývoj prozaických žánrů v literatuře polské diametrálně odlišný. Zatímco tam byla evoluce postupná a systematická, v Polsku šlo o vývojový skok: od středověkých příběhů a prozaických zpracování staletí po Evropě kolujících námětů k moderně pojatému románu.

2 Román – prozaická náhrada eposu

Krasicki však nepatřil k nekritickým vyznavačům románu. Naopak, ve svých úvahách a článcích pro časopis Monitor,¹⁷ v teoretických poznámkách a v literárních dílech (mj. ve svých dvou z hlediska literární historie zakladatelských románech) nejednou upozorňoval na škodlivost tzv. laciného čtiva a spolu s jinými vytvářel teoretický profil polské osvícenské prózy. Pro situaci polské literatury se vydání Krasického románu Mikołaja Doświadczyńskiego przypadku v roce 1776 stalo zlomovým momentem. Od té doby se milostné románky a populární čtivo zvolna přesunují na periferii literární tvorby a rozšiřuje se okruh čtenářů knih nového typu – umělecké prózy, která vypovídá o aktuální době, baví a zároveň poučuje.

I názory Krasického na román prošly v průběhu několika let znatelnými změnami. Zpočátku (např. v článku o knihovnách Uwagi) pouze brojil proti záplavě knih, jejichž děj tvoří samé milostné či dobrodružné zápletky, které jsou výplodem přebujelé fantazie spisovatelů, v románu o panu Podstolim se však jeho hlavní hrdina dopracoval k typologickým výpovědím na téma román.¹⁸

¹⁶Markiewicz, H.: Polskie teorie powieści, op. cit., s. 10, překlad můj.

¹⁷Přehled o publicistických pracích I. Krasického lze najít in – Ignacy Krasicki: Pisma wybrane 1–4, Warszawa 1954.

¹⁸Viz Ignacy Krasicki: Pan Podstoli, kniha III, část 10.

Především se domníval, že nový román by se vlastně neměl nazývat románem (v polštině *romans*), i když, jak vzápětí dodal, o to přece nejde. V této poznámce se, podle mého názoru, obráží terminologická bezradnost osvícenského teoretického myšlení – běžně se užívá termínu *romans*, objevuje se však už i dnešní označení pro román – *powieść* (i když zpočátku spíše pro malé vypravěčské formy), které postupně vytlačovalo termín *historia*.¹⁹ Krasicki (ústý pana Podstoliho) v té době (první část románu vyšla 1778, druhá 1784) rozlišoval tři žánrové typy románu: *hrdinský román*, *sentimentální román* a *vymyšlené historky*. O prvním se vyjadřoval spíše ironicky, že se taková próza sice dá číst, ale právě proto se nečte, druhý typ označil za škodlivý, pro mladé dívky dokonce nebezpečný, do třetího, jež kupodivu akceptoval, zařadil většinou milostné historky. Ještě později (už ne ústy pana Podstoliho, nýbrž sám za sebe) Krasicki v článku *Romanse* (ve svém časopisu *Co tydzień*, 1798)²⁰ typologii románu poněkud poopravil. Zmínil se o hrdinském románu, který sice přináší pravdivé, nicméně neužitečné příběhy (měl na mysli beletristicky zpracované historické události), o sentimentálně-milostném románu, který prý je rozvleklý a nudný (šlo o formu dvorského románu 17. století), o románu s bláznivými historkami a konečně o románu zbožném a společenském, kam řadil díla typu románů H. Fieldinga či A.-F. Prévosta.

Podle mého názoru Ignacy Krasicki usiloval (ještě v duchu přetrvávající dvorské kultury) o vytvoření novodobé varianty klasického hrdinského eposu. Domníval se, že je to ta pravá forma pro zobrazení portrétu soudobého *poctivého člověka* (další adaptace žánru *speculum*). Po neúspěchu veršové skladby *Wojna chocimska* (1780) a naopak úspěchu románu o panu Doświadczyńském (1778), tedy prozaickým pokusu o obdobný portrét, však bylo jasné, kudy se vývoj bude ubírat.

K psaní románu *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (skládá se z předmluvy a tří knih) přistoupil Krasicki z pohledu kritika sarmatismu;²¹ chtěl najít pozitivní vzor pro své současníky (jakousi uměleckou nadstavbu didaktického úsilí osvícenců), jak jej proponovala filozofická koncepce J. J. Rousseaua. Využil všechny svoje zkušenosti a znalosti – bystrého pozorovatele každodenních událostí, excelentního publicisty časopisu *Monitor*, předsedy malopolského církevního soudu v Lublinu a ve Lvově, pilného čtenáře literatury francouzské, anglické a německé i zkušeného tvůrce. Domnívám se, že výsledkem všech těchto činitelů byl román, jehož formální struktura ústrojně propojila prvky v západoevropských literaturách známých žánrových forem: románů společenského, dobrodružného, satirického i utopického, ovšem jako zjevná polemika s románky dobrodružného a milostného zaměření. Podpoře autentičnosti příběhů sloužil

¹⁹Srovnej např. heslo *Powieść*, in – *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 210–211.

²⁰Podrobně Krasického názory v tomto časopisu zpracoval Gawalkiewicz, J.: *Krasicki w czasopiśmie „Co tydzień“*, in – *Pamiętnik Literacki*, 1952, z. 3/4.

²¹K tomuto románu I. Krasického existuje poměrně rozsáhlá literatura; pro svůj výklad excerpují různé názory, mj. od Kraszewski, J. I.: *Ignacy Krasicki. Życie i dzieła*, Warszawa 1879, Wojciechowski, K.: *Ignacy Krasicki, Lwów 1922, až po Cieński, A.: Problematyka stylistyczna w „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach“*, Wrocław 1969, Piszczkowski, M.: *Ignacy Krasicki. Monografia literacka*, Kraków 1969, Goliński, Z.: *Ignacy Krasicki*, Warszawa 1979, Maciąg, W.: *Życie Ignacego Krasickiego. Zapisy i domysty*, Warszawa 1984 aj.

princip memoárové tvorby (původně to měl být tvar tehdy módního „nalezeného rukopisu“), „*nikoli k prázdne chvále, ani z vlastní pokory, ale pro výstrahu potomků*“, jak pan Doświadczyński připomíná.²²

První kniha, podle mého názoru kompozičně nejzdařilejší, má charakter společenského románu; líčí osudy marnotratného šlechtice Doświadczyńského, hrdiny, jehož prototypy měl Krasicki denně před očima, jistě některými rysy podobný Candidovi z Voltairovy povídky *Candide* ou *l'Optimisme*. Básník a biskup se jako prozaik mnohému naučil u Fieldinga či Smolletta, nicméně bohatě odstíněné charakterové rysy hrdin, který ve svízňém dramatickém tempu vypráví své osudy, výstižně a realisticky vykreslené situace, zvláště soudních praktik, jsou osobité a rovněž satirický a v mnohém ironický přístup ke zpracování látky je nezaměnitelně z rodu Krasického satirických děl. Portréty lidí a barvitě obrázky mezilidských vztahů jsou nemilosrdnou satirickou freskou společnosti řítící se do katastrofy.

Druhá kniha je, domnívám se, oproti první značně statická, forma románové utopie²³ navozuje ideální společnost pastýřů a rolníků. I v této části jsou zřejmé Krasického vzory, jak je našel v západoevropských literaturách, především však v pedagogickém románu Jean-Jacques Rouseaua *Emile*. Čtyři principy nipuan-ské výchovy jsou filozoficky téměř totožné s principem výchovy dětí v přírodě a v kontaktu s věcmi, které mají poznat, v Rouseauově románu (včetně komentářů o školském a vědeckém systému, o hudbě, poezii atd.). Ve druhé knize jsou také zamyšlení o společnosti a jejích zákonech, ale do nich už, myslím si, kromě typických rouseauovských inspirací pronikají typické aluze konkrétních polských problémů. Pominout se nedá ani osobitá ironie, příznačná pro celou tvorbu I. Krasického, tentokrát navíc kořeněná satirickým a ironickým pohledem J. Swifta. Ostatně jeho *Gulliverovy cesty*, osudy Defoeova *Robinsona* na pustém ostrově a utopické prvky a postupy z knih dalších autorů vytvořily dostatečné zázemí této utopické vize,²⁴ která na satirickém a kritickém podloží (nikoli ve smyslu utopií Platónových, Moorových či Campanellových) má pochopení pro lidské slabosti.

Domnívám se však, že autor své vize užil především ke splnění didaktického a moralistního poslání díla, i když napětí mezi Krasickým-satirikem a Krasickým-moralizátorem je víc než patrné a někdy didaktice, skryté pod rouškou utopie, překáží. Škoda rovněž, že z různých vlastních i cizích nápadů sestavená mozaika (tak se mi text jeví) je do značné míry naivně a neuměle komponovaná a že pravděpodobnost (o kterou autorovi při užití kontrastu reality s ideálem šlo) má řadu trhlin, mezer a nelogičností.

Třetí kniha Krasického díla se rozpadá do dvou tematicky odlišných částí, které také mají, podle mého názoru, i jinou strukturu formální. První část, odehrávající se po návratu hrdiny z ostrova Nipu v Jižní Americe, autor čas-

²²Srovnej text v knize první, část I, in – Ignacy Krasicki: *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, wydanie piąte, op. cit, překlad můj.

²³Problematikou utopie v Krasického díle se podrobněji zabýval Klimowicz, M.: *Uniwersalny i rodzimy model utopii w prozie polskiej XVIII w.* (Krasicki – Jezierski), *Slavia* 1/1991.

²⁴B. Gubrynowicz upozorňuje na ještě jeden inspirační moment, tentokrát domácí, na dílko s názvem *Opisanie pewnej wyspy nowo wynalezionej*, publikované ve svazku *Zbiór różnego rodzaju wiadomości* (1770). Viz Gubrynowicz, M.: *Wstęp*, in – Ignacy Krasicki: *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, wydanie piąte, op. cit., s. XXV.

tečně posunul z románově-memoárového tvaru do roviny filozofických diskurzů, v nichž voltairovská inspirace je evidentní. Líčení exotických míst a lidí nemá přesvědčivost a hloubku (plnokrevně vychází pouze kvaker Gwilhelm), načrtnutým situacím chybí hlubší ponor a portrétům lidí individualita. Ve druhé části třetí knihy, s „návratem do reality“, mizí autorova kompoziční bezradnost a do vyprávění se vrací autorův typický humor, ironický nadhled a satiricky viděné, až karikaturně vykreslené postavy (např. v blázinci v Seville).

To, že se Doświadczyński v závěru uchyluje tam, odkud vyšel, aby uzavřel filozofický oblouk marnotratník – žák Nipuanů – neúspěšný reformátor – zeman-filozof, žijící pro svou rodinu a své hospodářství (tam, na malém vzorku společnosti, by mohl uplatnit výsledky svého „prohlédnutí“), je výrazem typickým pro vyústění osvícenských didakticky a moralistně zaměřených děl. V kontrastu s happy endem milostných románek, jak vyplývá z textu, Krasického román končí moralistním naučením, které přitakává manželské lásce jako příkladu pro mládež.²⁵

Realizaci reformních plánů Doświadczyńskiego chtěl Krasicki, jak připomíná řada autorů, ztvárnit ve čtvrté knize, která se měla stát didaktickým traktátem s vnější formou dopisů. Ví se o ní pouze z náčrtu, který obsahuje rukopis nazvaný *Listy Mikołaja Doświadczyńskiego do syna*. K napsání knihy nedošlo, dopisy se však staly náčrtem dalšího Krasického románu *Pan Podstoli* (první část vyšla 1778, druhá 1784)²⁶. Jeho hlavní hrdina je kontinuační vypravěče předchozího románu, tedy pan Doświadczyński ve starších letech. Poučen Nipuaný může své vědomosti a zkušenosti uplatnit na svém šlechtickém dvoře. Není to však, podle mého názoru, prostý návrat k mýtu zemanského štěstí v rámci tradiční sarmatské kultury (jako v románu předchozím), nýbrž jde (negací sarmatismu) o vytvoření nové společenské a kulturní situace: osvícenské; v tomto smyslu je Pan Podstoli už portrétem člověka osvíceného, s humanistickým východiskem.

Myslím si, že takto načrtnutá obsahová struktura a ideové směřování si musely vyžádat rovněž změnu formální struktury díla. Prolínají se v ní vrstvy románů-traktátů, jak ji užil v části svého milostného románu v dopisech La Nouvelle Héloïse J.-J. Rousseau, a vrstvy publicistické „reportáže“ a rozhovoru, blízké některým Krasického textům v časopisu Monitor. Vypravěčem je poutník-reportér, který potká pana Podstoliho a v četných rozhovorech, které tak vytvářejí druhou vypravěčskou linii, jeho názory věrně reprodukuje. Diskurzivní poloha, myslím si, sice posiluje faktografické složky díla, oslabuje však složky fiktivní, které v některých místech zcela zanikají.

Z těchto dílčích postřehů můžeme dospět k závěru: formální experiment Krasického románu Pan Podstoli, v mnohém jistě navazující na podobná úsilí v západoevropských literaturách, se stal novátorským posunem polské prózy v dotyku s aktuální publicistikou, příkladem zajímavého (byť ne zcela zdařilého) propojení fiktivních a non-fiktivních složek vyprávění.

²⁵ Viz poslední větu závěrečné třetí knihy: „Niech się z naszego uszczęśliwienia uczy młodzież, iż miłość, ugruntowana na wspólnym szacunku, nigdy się nie kończy, a w szczęśliwym pożytcu milsze zmarszczy pocziwej żony, niż modne płochych amantek pieszczoły.“ Cit. podle Ignacy Krasicki: *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, op. cit., s. 177.

²⁶ Dobrym základem je text in – Ignacy Krasicki, *Dziela wybrane 1–2*, Warszawa 1989.

V této souvislosti chci poznamenat, že podobným pokusem o vytvoření žánrové formy na pomezí románu a publicistiky se stal Krasického román *Historia na dwie księgi podzielona* (1779), který vyšel rok po vydání první části románu *Pan Podstoli*. Básník k práci konečně přistoupil způsobem, na který se chystal při přípravách ke svému prvnímu prozaickému dílu – formou nalezeného rukopisu.

Krasicki rozdělil každou knihu na kapitoly a před vlastní vyprávění předradil Předmluvu, v níž vysvětluje okolnosti nalezení rukopisu:

Między Bilgorajem a Tarnogrodem jest karczma w lesie; w tej gdy na popas stanęłem, postrzegłem siedzącego na podsieniu Kozaka, który gdy mu zgasł tiutiun, poszedł do stajni i stamtąd zwinięty papier w trąbkę wyniósłszy zapalił go od końca... [...] ...pobiegłem na owo miejsce, gdzie Kozak chodził; tam w sienie pod żłobem znalazłem tę historią. Kto by się spodziewał takiego skarbu między Bilgorajem a Tarnogrodem?

Vlastní text charakterizuje široce rozevřený vypravěčský part v ich formě, jako např. na počátku osmé kapitoly:

Nie wiedziałem z początku, gdzie się udać. Poleciwszy się jednak Najwyższej Opatrzności szedłem ku zachodowi przez piaski Numidii i Libii, szukając jedynie takowego miejsca, gdziebym odłączony od towarzystwa ludzkiego, resztę wieku spokojnie strawił dotąd, pókiby ostatnia zgrzybialość nie przymusiła mnie do odmłodnienia; trwożny jednak, jakom wyżej wspominał, czyli mój balsam taką jak pierwej będzie miał dzielność.

Gdym już był granice Libii minął, wszedłem w kraje nadmorskie pod panowaniem Rzeczypospolitej Kartagińskiej zostające. Wsie osiadłe, grunta dobrze uprawne, rolnicy majetní, miasta budowne, wszystko mi to dało uczuć i poznać, jakie pożytki handel za sobą prowadzi i jak szczęśliwe są te państwa, których rządcy, nie omamieni próžnej chwały chciwością – porządkiem, pracą, przemysłem uszczęśliwiają poddanych i siebie.²⁷

Domnívám se, že právě rámcová kompozice umožnila Krasickému větší odstup od jakoby cizího textu (a v roli editora jej komentovat) a tím pádem ostřejší kritičnost vůči přežívajícímu se sarmatismu. Není to však kritika bezprostřední; Krasicki užil historické masky, jež mu negací římských vzorů umožnila obhajobu systému v Kartágu, tedy propagaci nových myšlenek v polské situaci. V tomto smyslu je román *Historia*... dalším pokusem o netradiční tvar a zároveň jinak postavenou polemikou s dožívajícím pseudohistorickým románem a východiskem pro budoucí román historický.

²⁷ Oba citáty podle Ignacy Krasicki: *Historia*, in – I. K.: *Pisma wybrane IV*, Warszawa 1954, s. 6 a 25–26.

3 Formální varianty Krasického pokračovatelů

Krasického romány, zvláště Mikołaja Doświadczyńskiego przypadku (jen za pět let po prvním vydání vyšly čtyři reedice), se nadlouho staly pro polské prozaiky modelem, pro čtenáře pak značkou, která přitahovala. Doporučení „podle vzoru Doświadczyńskiego“ znamenalo záruku kvality dobré četby, jako dodnes např. označení „robinsonáda“. Navíc: „*Krasicki vyznačil cestu svým následovníkům, odstranil z ní všechny překážky, poukázal na zahraniční vzory a dokázal, jakým způsobem vytvořit z hovorového jazyka vhodný tvůrčí materiál,*“ poznamenal k významu velkého básníka B. Gubrynowicz. Pro Krasického nástupce, kteří nedisponovali takovým bohatstvím uměleckých prostředků, bylo štěstí, „že se v Polsku konečně objevil spisovatel, který dokázal zadržet příval ze zahraničí a odkrýt zdroj domácí tvorby“²⁸

Pod vlivem prozaického díla I. Krasického se v Polsku objevily další překlady děl francouzských, anglických a německých autorů, polští spisovatelé začínali pořizovat adaptace módních námětů a forem a pokoušeli se o podobně orientovanou vlastní tvorbu. „*Tyto pokusy vedly ke kompozicím, v nichž motivace osudu hrdiny byla individualistická, ale psychologicky podložená, nejednou zobrazená na širokém společenském pozadí. V popisu přišel ke slovu nový typ realismu detailů, jako projev osobité znalosti předmětů a subjektivismu v uchopení událostí a věcí. Téměř všichni romanopisci prošli publicistickou školou na stránkách moralistních časopisů a díky takovým formám jako esej, fejeton, reportáž či článek se učili novému, empirickému způsobu argumentace, v němž drobné události každodenního života, specifické rysy krajiny nebo předmětů nabraly na důležitosti, čímž se zásada klasicistické typizace narušila, nebo dokonce zpochybnula,*“ analyzoval situaci M. Klimowicz.²⁹

Domnívám se, že to byla doba, kdy do románu společenského typu výrazně pronikaly dobrodružné, fantastické a utopické prvky, stejně jako v nich začali autoři aplikovat sentimentalistické či psychologické přístupy. Navíc – kromě velkých prozaických forem (román) se těšily oblibě i formy malé, zejména *povídky*. Překládaly se, vydávaly a napodobovaly např. filozofické a moralistní povídky Voltairovy, tzv. východní povídky sloužily (pod maskou exotického koloritu) ke kritice aktuálních problémů a k prosazování osvícenských, především morálních zásad. Samozřejmě, že na knižní trh postupně pronikala rovněž autentická orientální díla, objevená cestovateli a francouzskými misionáři, především fantastická, např. arabské pohádky z dodnes vydávaného souboru, který v Polsku vyšel ve dvanácti dílech pod názvem *Awantury arabskie, lub Tysiąc nocy i jedna* (1767–69).

Myslím si, že původní tvorbě se zpočátku – vzhledem k úrovni, již Krasicki nastolil – příliš nedařilo; pokud se objevilo výraznější dílo, závislost na Krasickém (nebo na jiném vzoru) byla zcela evidentní a dominantní. Velkou popularitu získal v té době piaristický učitel Dymitr Michał Krajewski (1746–1817) románem *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przypadku swoje opisująca* (1784 – a jen v tomto roce vyšla sedmkrát!), který byl poměrně originální adap-

²⁸Cit. podle Gubrynowicz, B.: Wstęp, in – Ignacy Krasicki: Mikołaja Doświadczyńskiego przypadku, op. cit., s. XXXI-XXXII, překlad můj.

²⁹Klimowicz, M.: Oświecenie, op. cit., s. 286, překlad můj.

tací knihy (ovlivněné Rousseavým dílem Emile) H. J. du Laurence Imirce, ou la Fille de la nature z roku 1765. Podolanka, označovaná knihkupci „knížka ve stylu Doświadczyńskiego“, vyvolala bouřlivou diskusi o odkazu národní literatury a problému literární fikce, o otázkách výchovy mládeže a zejména o návratu k přírodě.³⁰ Právě vzdělávací aspekty jsou základními rysy Krajewského děl, označovaných někdy jako *výchovný román*.³¹

Na francouzské fantasticko-utopické romány navázal D. M. Krajewski ve svém původním díle *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący* (1785). Vyšel z půdorysu Krasického knihy o panu Doświadczyńském, ale neposlal svého hrdinu lodí na ostrov Nipu, nýbrž balónem na Měsíc. V rámci výchovně zaměřeného textu se mu podařilo vytvořit kompaktní strukturu ve smyslu společensko-satirického románu, v níž zdůraznil vývoj hlavního hrdiny, přičemž utopické prvky sloužily spíše jako modelační záminka.

Paralelou – obsahovou i formální – s Krasického knihou Pan Podstoli je Krajewského román *Pani Podczaszyzna. Tom II Przypadków Wojciecha Zdarzyńskiego* (1786). Hlavní hrdinka je sestrou pana Zdarzyńskiego, který se stal vypravěčem díla, a autor prostřednictvím ní chtěl – poprvé v polské literatuře – vykreslit portrét ne novodobého zemana, nýbrž typické šlechtičny, matky a hospodyně. Myslím si, že kompozičně je dílo do značné míry závislé na románovém modelu I. Krasického, ale také na adaptaci schématu Rousseauovy knihy *La Nouvelle Héloïse*; popis je statický a obrazy emocionálních stavů hrdinů schematické a chladné, autor stále zápasí (jako většina osvícenských autorů) s jazykem.³²

V tomto smyslu se lépe dařilo biskupovi a autorovi několika komedií **Józefu Korwinovi Kossakowskému** (1738–1794) v románu *Ksiądz Pleban* (1786, přepracované vydání 1788), pokusu o variantu pana Podstoliho, o portrét osvětleného kněze. Kossakowski se v daném rámci snažil vylíčit nikoli utopickou, nýbrž reálnou aktuální situaci polského venkova, v krátkých satirických scénkách a profilech vesnických kněží zobrazil rodící se nové vztahy. Formálně zajímavější byl druhý biskupův román *Obywatel* (1788).³³ Má tvar rozhovorů otce se synem, kteří diskutují hlavně o politických problémech Polska v době zasedání tzv. Velkého sněmu. Jeho struktura se blíží žánrové formě na pomezí traktátu a publicisticky zaměřeného románu, podobná té, jakou užil Krasicki ve svém románu *Historia*...

Variantou právě tohoto díla velkého polského básníka je rozsáhlý román *Rzepicha, matka królów, żona Piasta* (1790) **Franciszka Salezy Jezierského** (1740–1791).³⁴ Jezierski měl, stejně jako jeho vzor, z nějž přejal základní kompoziční plán, který v detailech modifikoval, záměr vytvořit na zrcadlovém obrazu minulosti model pro aktuální současnost. Mýtus *poctivých předků* hledal v polské

³⁰Srovnej např. názory Lossowska, I.: *Wstęp*, in – Michał Krajewski: *Podolanka wychowana w stanie natury życie i przypadki swoje opisująca*, Warszawa 1992.

³¹Viz mj. Sinko, Z.: *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961.

³²Důkladněji se Krajewského dílem zabývá monografie Lossowska, I.: *Michał Dymitr Krajewski. Zarys monograficzny*, Warszawa 1980.

³³Blíže viz *Pisarze polskiego Oświecenia 1–3* (red. T. Kostkiewiczowa a Z. Goliński), Warszawa 1992–96.

³⁴Srovnej Wojnar-Sujecka, J.: *Franciszek Salezy Jezierski. Zarys poglądów*, Warszawa 1956, a také Klimowicz, M.: *Uniwersalny i rodzimy model utopii w prozie polskiej XVIII w.* (Krasicki – Jezierski), op. cit.

tradici; proto první části díla mají formu vstupní rozpravy o sarmatském původu Poláků. V následných částech spisovatel předkládá čtenáři důkazy formou nalezeného rukopisu, který v roli editora komentuje a opatřuje poznámkami.

Románové kompozice krystalizující na pomezí forem literárních a publicistických, jak ukazují i některé výše uvedené příklady, podle mého názoru vznikaly také díky stále rostoucím úkolům novin a časopisů v polské společnosti. Ne všechny výsledky plynoucí z myšlenkového kvasu různých vrstev obyvatel však zakotvily jako specifická vrstva struktury velké literární formy, např. diskurzivně pojatého románu. Při vnějším tvaru rozměrově menším, který se zrodil z rétoricky formovaného základu (takové texty, orální vyprávění, měly v polském literárním pozadí dlouhou tradici), vznikl žánr, jenž později zasahoval hned do několika oblastí písemnictví – do publicistiky, odborných projevů a samozřejmě (formou zpětné vazby) i do literatury.

Mám na mysli *esej*, jehož počátky jsou spojeny s dílem francouzského renezančního spisovatele Michela Eyquema de Montaigna *Essais* (1580), v Polsku pak s osvěcenskou publicistikou.³⁵ Nebudu se tímto žánrem zabývat, pouze jsem chtěl na tomto místě ozřejmit pozadí jeho vlivu, např. díky esejistickým pracím Huga Kołłątaja, Kajetana Koźmiana či Adama Kazimierze Czartoryského, na polskou prózu, zejména na nově se formující žánrové formy, typy a varianty románu. Dělo se tak prostřednictvím využití jiného způsobu myšlení i odlišného užívání jazyka, jak je spisovatelé a publicisté praktikovali v esejích historickém i literárním. Promítlo se to v dílech, jimiž jsem se výše zabýval, i v textech pozdějších, např. v próze Maurycy Mochnackého.

Druhou poznámkou se chci zastavit u žánrů, které už v minulosti (především v období baroka) výrazně polskou literaturu ovlivnily a napomohly ke vzniku domácího podloží prózy. Je to memoárový proud (různé žánrové formy v rámci této kategorie), v době osvícenství rovněž košatý a oblíbený, který však má ve vztahu k literatuře odlišný význam. Zatímco v době J. Ch. Paska (viz výše) byly memoáry hraničním terénem vznikající prózy, „*v 18. století se situace zásadně změnila – do jisté míry se ocitají na vedlejší koleji*“, domnívá se M. Klimowicz.³⁶

Způsobily to větší otevřenost knižního trhu, změna myšlení rozhodující vrstvy společnosti i omezení cenzury. Memoáry (v celé šíři žánrových forem) se tak staly samostaným útvarem, s literaturou (v dnešním smyslu s beletrií) sice hraničící, nicméně ovlivňující ji až sekundárně.³⁷ Ať už užitím formy pro rámcový tvar díla (viz některé výše zmiňované romány), nebo ovlivněním struktury prozaických textů – výsledkem je tvar, jehož vrstvy (z dnešního hlediska) prostřednictvím dekompozice různých forem na pomezí literatury umělecké a věcné vytvořily strukturu novou, specifickou žánrovou formu románu. Nesmíme zapomenout ani na zpětnou vazbu, kdy různé žánrové formy prózy měly vliv na

³⁵Srovnej Kostkiewiczowa, T.: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, wyd. 2, Warszawa 1979.

³⁶Klimowicz, M.: *Oświecenie*, op. cit., s. 508–509, překlad můj.

³⁷Podrobně se memoáry tohoto období zabývá Cieński, A.: *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Wrocław 1981.

strukturu memoárů³⁸, a také – kdy se memoárové texty staly námětovým a materiálovým východiskem pro prozaiky v pozdějších obdobích.³⁹

Příkladem takového pochodu může být práce Cypriana Godebského (1765–1809) *Grenadier-filozof. Powieść prawdziwa wyjęta z dziennika podróży roku 1799* (1805), již někteří badatelé (mj. K. Wojciechowski, ale i M. Klimowicz) označují za román. Zřejmě už proto, že jejich hlavní hrdinou není autor, nýbrž granátník, o němž Godebski vypráví.⁴⁰ Struktura díla sice vychází z memoárového půdorysu, obsahuje však vrstvy v té době populárního milostného románu, sentimentalistického cestopisu, filozofického eseje, ale rovněž soliterní bloky veršové. Podle mého názoru touto (v jeho době) odvážnou dekompozicí, jdoucí přes hranice žánrů i druhů, porušil Godebski (jak to později udělal v daleko větším rozsahu a důsledněji A. Mickiewicz) klasickou zásadu neslučitelnosti žánrů literárních a forem mimo žánrový systém literatury a také žánrů stylisticky vyšších a nižších.

4 Krystalizace prozaických žánrových forem

Zařazení románu a jeho vyvíjejících se forem do žánrového systému polské literatury trvalo delší dobu, prakticky až do romantismu, i když velcí romantičtí tvůrci, např. Mickiewicz, se k diskusím na toto téma téměř nevyjadřovali (z pochopitelných důvodů – preferovali žánry jiné). Přetrvávaly výhrady, iniciované zejména ohrožením morálky čtenářů, i když většina diskutérů uznávala, že kromě špatných, tzv. románků, existují pro čtenáře přínosné romány dobré. Přínos spatřovali lidé na prahu 19. století hlavně v jeho poznávací funkci: pro jedny to byly obrazy „*historek lidského srdce*“, pro jiné obrazy „*společenského života*“, na okraji pak „*nevýznamných událostí života soukromého*“.⁴¹

Román (a vůbec prozaické žánry) se v polské literatuře vyvíjel navzdory všem negativním postojům a názorům některých teoretiků a tvůrců. Samozřejmě – dlouho pod vlivem románu Krasického a jeho následovníků. Myslím si, že to bylo jedno východisko diferenciacie prozaických forem; tlaku obsahového plánu se přizpůsoboval formální plán děl a vznikaly formy nové, v minulosti však (jak jsem se zmínil v předchozí části) v zárodečné podobě už přítomné. Druhým východiskem se staly žánry metaliterárního systému, převážně jeho malé formy, které posilovaly hlavně faktografické vrstvy prózy, tedy i románu. Výsledkem obou východisek byla krystalizace nových žánrových forem, typů a variant (mj. sentimentální, společenský, historický, politický, fantastický či psychologický román). Na druhé straně vlivem metaliterárních forem nově vzniklé tvary ze systému literárního „sklouzly“ do paraliterárního systému a posílily rozrůstající se kategorii populární literatury.

Domnívám se také, že s postupující formální a obsahovou diferenciací se tvůrci polského románu snažili mj. posilovat ty vrstvy svých výpovědí, které

³⁸Srovnej Cieński, A.: *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, op. cit., s. 190–206.

³⁹Z memoárových materiálů čerpali polští prozaici (a nejenom prozaici) od J. I. Kraszewského přes H. Sienkiewicze až třeba k M. Wańkiewiczovi nebo K. Pruszyńskému.

⁴⁰Bližší viz in – *Słownik literatury polskiego Oświecenia* (red. T. Kostkiewiczowa), wyd. 2, Wrocław 1991.

⁴¹Srovnej Kostkiewiczowa, T.: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, op. cit., překlad můj.

by zvýraznily pravděpodobnost syžetu. Uchylovali se proto k přístupům a postupům vlastním, k výpovědím odborným nebo populárněvědeckým. Zpětnou vazbu tohoto pochodu tvořily metaliterární žánry, které se (jako malé formy) stávaly v románových kompozicích součástí formy velké, nebo pouze obohacovaly její strukturu novými prvky a vrstvami. Tyto trendy byly do jisté míry inspirovány obdobnými pochody v literaturách západoevropských, především v literatuře francouzské.⁴²

V tomto smyslu výrazně ovlivnily polskou prózu a román, zvláště v první polovině 19. století, formy jako obrazy, obrázky, daguerrotypy, fyziognomie, fyziologické črty... Jejich prostřednictvím hledali spisovatelé v dosud neexploitovaných typech a vrstvách společnosti a společenského pozadí cestu k autentičnosti. Takto vznikaly *portréty* zajímavých postav a osobností, např. *Latanik warszawski* folkloristy a historika Kazimierze Władysława Wójcického (1807–1879) nebo *Lichwiarze* (v knize *Szkice warszawskie. Lichwiarze*, 1855) fejetonisty a dramatika Wacława Szymanowského (1821–1886). Vylíčit krajinu a cesty do zajímavých míst se snažili autoři v informačně či etnograficky zaměřených popisech, které měly obvykle tvar žánru *obrazu* nebo *obrázku*,⁴³ např. *Obrazy z życia i podróży* (1846) Józefa Dzierzkowského (1807–1865), *Obrazy z podróży* (1840) básníka Wincenty Pola (1807–1872) nebo *Wspomnienia Polesia, Wołynia i Litwy* (1840) Józefa Ignacy Kraszewského (o něm se zmíním podrobněji dále).⁴⁴

Portrét jako obraz výrazné individuality (především nitra portrétovaného, s pokusy o náčrt jeho psychiky) vykrytalizoval (podle vzoru ve Francii tehdy populární teorie C. G. Carusa či J. K. Lavatera) do *fyziognomie*. Takto svoje dokumentární záběry s širší platností koncipovali mj. J. Dzierzkowski – *Obrazek hogartowski* (1846), J. I. Kraszewski – *Typy i charaktery* (1854) či Lucjan Siemieński (1807–1877) – *Ekonomie*. Podobným dokumentem, který zvýrazňoval sociologické aspekty různých lidí, vrstev či celých společenství se stala *fyziologická skica*. Polští spisovatelé vycházeli z žánru krátkou dobu populárního ve Francii (typickou se stala kniha *La Physiologie du mariage*, 1825, Honoré de Balzaca),⁴⁵ ale užívali termínu *wizerunek*, např. *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego I-II* (1844, 1853) Józefa Symeona Boguckého (1816–1855), fyziologickými črtami byly v podstatě také sžíravé kritické a satiricky a karikaturně vyhocené fejetony z cyklu *Parafianiszczynna* (1843–49) publicisty a satirika Alexandra Dunina-Borkowského (1811–1896). Fyziologické čtrty ovšem psali další autoři, z výše zmíněných i Kraszewski, Szymanowski, Wójcicki aj.⁴⁶

Pro literaturu – podle mého mínění – je však důležité, že řadu prvků, popisů, motivů, charakteristik a dokumentárního materiálu využívali tvůrci při kompozici románů. Přesvědčují o tom některé sekvence či vrstvy mnoha románů J. I. Kraszewského, J. Dzierzkowského nebo prozaika a dramatika Józefa Korzeniowského (1797–1863); za typický příklad může posloužit cyklus portrétů

⁴²Viz mj. Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia, op. cit.

⁴³Do polské literatury tento termín uvedli J. I. Kraszewski (*O polskich romanopisarzach*) a M. Grabowski (*Literatura i krytyka* 1837).

⁴⁴K jednotlivým autorům viz podrobněji *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, op. cit.

⁴⁵Srovnej mj. Sinko, T.: *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*, op. cit.

⁴⁶Srovnej např. hesla in – *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, op. cit.

ve významném Korzeniowského románu (s už realistickými obrazy balzakovsky vnímané soudobé polské společnosti) *Kollokacja* (1847).⁴⁷ Jindy, myslím si, že dekompozicí jednotlivých žánrů a následnou kompozicí nového textu, vznikala díla, jejichž formu nelze genologicky jednoznačně zařadit – pohybuje se na hranici např. fyziologické skici, sociologického obrázku a prózy laděné společensky, jak o tom svědčí některé prózy z publikace **J. I. Kraszewského** *Wędrówki literackie* (1840) nebo texty shrnuté do souboru *Obrazy i obrazki Warszawy* (1848) autorky knížek pro děti a mládež **Pauliny Krakowové** (1813–1882).

Domnívám se, že někdy romány vznikaly z metaliterárních forem i jiným kompozičním postupem: složením jednotlivých vrstev žánrů či úplných textů do cyklu vznikla mozaika, která jako celek se stala obrazem života části společnosti. Takto vzniklé dílo někdy polští autoři (např. J. Bachórz) nazývají *pre-realistickým románem*.⁴⁸ Scénky, portréty nebo fyziologické črty v těchto dílech měly autonomní charakter a přesto – vhodnou kompozicí a chronologií řazení – vytvářely dojem integrovaného celku. Tímto způsobem, jako množinu obrázků, např. koncipoval a chápal svůj román o podvodnících a zlodějících *Kuglarze* (1845) **J. Dzierzkowski** nebo **J. I. Kraszewski** svůj panoramatický obraz úpadku polské šlechty *Latarnia czarnoksiężska* (1843–44), případně **Narcyz Olizar** (1794–1862) román *Pamiętnik oryginała 1–2* (1853), což je v podstatě konglomerát satirických obrázků vycházejících z autorových vzpomínek. Technika vytváření kaleidoskopu obrázků a charakteristických scének, gawędových textů a veršovaných segmentů, to je i metoda, již použil ve své knize *Pisma przedślubne i przedślubinowe 1–2* (1841), nasycené sternovským humorem, **Placyd Jankowski** (1810–1872, publikoval pod pseudonymem John of Dycalp), která se podle názoru M. Klimowicze⁴⁹ stala jedním z prvních prozaických experimentů v období romantismu. Autor v něm, podle mého mínění, staví na záměrné dekomponovaných fragmentech žánrů a žánrových forem, jak básnických tak prozaických, které někdy nahodile, jindy v kontrastu sestavuje do koláže. Škoda jen, že výsledkem je amorfní text, který má k románu (byť experimentálně pojatému) daleko.

5 Evoluce hlavních románových struktur

Na přelomu 18. a 19. století, jak jsem naznačil, začínají krystalizovat geneticky nejvýznamnější žánrové formy, typy a varianty románu, především *společenský román*. Je to tvar do jisté míry hraniční, protože vychází z děl didakticko-moralistních a obsahuje vrstvy vlastní jak společenské próze jako takové, tak rovněž próze psychologické a milostné. V polské literatuře se objevuje v první čtvrtině 19. století, jednak ještě pod patronací I. Krasického, jednak autorů západoevropských. V počátcích je typ této prózy spojen se dvěma jmény: Elżbieta Jaraczewska (1791–1832) a Fryderyk Skarbek (1792–1866). To byli spisovatelé, kteří do polské literatury přivedli nové hrdiny, jež se ani později nevyskytovali např. v románech historických či sentimentálních.

⁴⁷ Podrobněji o románu viz Kawyn, S.: Wstęp, in – Józef Korzeniowski: *Kollokacja*, Wrocław 1958.

⁴⁸ Mj. v knize Bachórz, J.: *Studia o powieści Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979.

⁴⁹ Blíže viz in – Klimowicz, M.: *Oświecenie*, op. cit.

Práce **Elżbiety Jaraczewské** (romány *Zofia i Emilia 1–2*, 1827, *Wieczór adwentowy*, 1827, a *Pierwsza miłość, pierwsze uczucia*, 1829) označovali soudobí literární kritici a historici jako *národní román*.⁵⁰ Chtěli tak signalizovat, že nejde o adaptace cizích látek, ale o prózy původní. Autorka měla při psaní příběhů o obyčejných lidech i o těch z vyšších vrstev na mysli hlavně výchovné cíle (zejména dívek a lidí na venkově), ne zábavu. Spisovatelčiny romány jsou bohaté na realie a popisy, psychologické záběry nitra svých hrdinů vykreslila v dynamickém procesu rozvoje syžetu. Ten je však, podle mého názoru, zahlcen přívalem stále nových a nových motivů a epizod, takže celek má někdy charakter improvizace na dané téma, přičemž některé sekvence vytvářejí dojem uzavřených obrázků.⁵¹

Formálně je zajímavý zvláště román *Wieczór adwentowy*, který Jaraczewská komponovala jako tři souběžná vyprávění osob zasahujících do stejných rodinných událostí. Někteří polští autoři však poukazují na to, že román je vystavěn na půdorysu jedné prózy tehdy známého francouzského spisovatele Jeana-Françoise Marmontela – tak, aby (autorka svoje prózy diktovala) hlavní linie syžetu byly jednoduché a snadno zapamatovatelné.⁵²

Pakliže romány Elżbiety Jaraczewské znamenají první kroky na terénu společenského románu, myslím si, že rozhodně osobitý přínos této rozvíjející se žánrové formě znamenají práce **Fryderyka Skarbka**. Formálně se poučil na prózách anglického spisovatele Lawrence Sterna, který ve svých románech ignoroval tradiční formy, parodoval ve své době známá díla, dekomponoval jejich strukturu, užíval digrese, nedokončené věty a zámlky atd. Skarbek z jeho postupů převzal typ tzv. otevřené konstrukce a např. v románu *Pan Antoni* (1824) využil tehdy netradiční formální postupy: struktura tohoto díla je v podstatě nesyžetová, její jednotlivé vrstvy mají charakter syntaktických a slovních hříček, celek je složen z mozaiky drobných epizod. V obsahovém plánu román spíše mapuje subjektivní světy postav, do značné míry oproštěné od poslání výchovného a etického.

Naopak výchovu mladých lidí na základě široce pojatého obrazu společnosti s řadou peripetií ze světa politiky a financí akcentuje jiná Skarbekova práce, román *Pan Starosta 1–2* (1826). Autor tentokrát vyšel z půdorysu a ideového poslání Krasického díla *Pan Podstoli*. Na základě přesných a jednoduchých charakteristik postav vystavěl, jak podotýká K. Bartoszyński,⁵³ obraz soudobé, kapitálem ovlivňované společnosti, nazíraný satirickým úhlem pohledu, a osobitým způsobem vyprávění předznamenal románovou tvorbu J. I. Kraszewského a J. Korzeniowského. Zajímavé je vytváření uzavřených epizod, které mají charakter fyziologické skici, jak svérázných postav, tak společenství lidí (např. provinčního městečka, bankéřského světa); nepostrádají satirický nadhled (typický pro anglické romány, v té době populární) a ústrojně zapadají do celku, byť mají do značné míry autonomní postavení.

⁵⁰ Jako *Powieści narodowe 1–4* vyšly souborně v roce 1845; se třemi romány společenskými vyšly i příběhy pro mládež *Powieści krótkie moralne dla dzieci*.

⁵¹ Srovnej Bachórz, J.: *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie miedzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972.

⁵² Viz např. Chmielowski, P.: *Autorki polskie wieku XIX*, Warszawa 1885, nebo Czerwiński, E.: *Elżbieta z Krasieńskich Jaraczewska*, Kraków 1930.

⁵³ Viz Bartoszyński, K.: *O powieściach Fryderyka Skarbka*, Warszawa 1963.

Skarbkova próza *Życie i przypadki Faustyna... Dodosińskiego 1-2* (1838), vycházející ze známého historicko-memoárového díla *Opis obyczajów za panowania Augusta III J. Kitowicze*, mění obsahový záměr (barvitě vykresluje tzv. saské období polských dějin), a tím do jisté míry také formální strukturu, a ocitá se na pomezí společenského a historického románu. Skarbkovy historické romány, např. *Tarło 1-3* (1827) a *Damian Ruszczyk 1-3* (1827-28), zůstávají podle mého mínění ve stínu jeho románů společenských; představují sice solidně vykreslené fresky lidí na pozadí prudce se měnící společnosti, formálně (ale i laděním a některými kompozičními postupy) jsou však do značné míry závislé na cizích vzorech,⁵⁴ zejména na prózách skotského romantika Waltera Scotta.

Domnívám se, že v pozdějším období polský společenský román (a vůbec próza takto zaměřená) směřuje především k prohloubení poznávací funkce díla a ke zvýraznění jeho dokumentárních hodnot. Formálně dostává rámcovou strukturu široce pojatých portrétů různých společenských vrstev, jejichž součástí se stávají detailní studie sociálních a politických jevů doby – konflikt umělce se společností, kontrast života ve městě a na venkově, problémy alkoholismu, vliv politické situace na degradující způsob života, uzavřenost cikánských komunit atd. Např. pronikavou studii životních kompromisů na příkladu umělce je román již zmíněného **J. Dzierzkowského** *Zemsta pana Bolesty* (1846), portrétem umělce-alkoholika a sociologickou studií alkoholismu se stala povídka **Józefa Bohdana Dziekońskiego** (1816-1855) *Pajak. Urywki z listów młodego artysty*; jak připomíná I. Jarosińska, je to jedna z řady autorových povídek napsaných pod vlivem německého romantika E. T. A. Hoffmanna a vůbec první sociologicky podložená studie alkoholismu v polské literatuře.⁵⁵ Typickými autory rozvinuté fáze vývoje společenského románu 19. století se však stali Narcyza Żmichowska a J. I. Kraszewski.

Z tvorby **N. Żmichowské** (1819-1876) bych se chtěl zmínit o jejich dvou raných prózách – *Poganka. Powieść przy kominkowym ogniu opowiadana* (1846) a *Książka pamiątek* (1847). První má formu zповědi hlavního hrdiny (roman personnel), v romantismu typické, již předznamenává Vstupní obrázek, zaznamenávající diskusi kroužku přátel o aktuálních problémech polské společnosti. Autorka užila výraznou psychologickou kresbu, součástí struktury syžetu jsou zručně aplikované fantastické prvky, které tvoří odlehčující vrstvy konfrontačně vedeného syžetu, jenž nedospívá k jednoznačnému řešení. Żmichowska nechala svůj román otevřený, umožňující víceznačnou interpretaci.⁵⁶ Také druhá próza zakládá syžet na konfrontaci dvou vrstev společnosti – umělců a řemeslníků. Jde už o objektivně vedené vyprávění, s výrazným epickým tokem a prohlubujícím se realistickým viděním, znamenajícím další posun ve vývoji polské prózy.

Nejvýrazněji však podle mého názoru do této evoluce zasáhl **J. I. Kraszewski** v prvním období své tvorby cyklem tzv. lidových románů (podrobněji viz část osmou této kapitoly).

⁵⁴Srovnej např. Sinko, T.: *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*, op. cit.

⁵⁵Viz Jarosińska, I.: *Józef Bohdan Dziekoński*, in – *Obraz Literatury Polskiej XIX i XX wieku*, S. III, t. 2, Kraków 1988.

⁵⁶Otevřený konec vzbudil bouřlivou diskusi o výkladu románu (mj. T. Boy-Żeleński, M. Olszaniecka), jak připomíná Marian Stępień, viz Stępień, M.: *Narcyza Żmichowska*, Warszawa 1968.

Z této obecné tendence vývoje společenského románu od romantického k realistickému vidění a ztvárnění skutečnosti, jak ji v jisté monotematicnosti představují právě „lidové“ romány J. I. Kraszewského s věrným odrazem života na vesnici, vybočují formální experimenty v prózách **Teodora Tomasze Ježe** (1824–1915). Jež vyšel z východisek, která byla blízká Kraszewskému; konflikty mezi společenskými vrstvami, tedy mezi pány a sedláky, však chápal vyhoceněji (viz např. romány *Wasył Hołub*, 1858, nebo *Handzia Zahornicka*, 1860). Ve větší míře se v jeho románech také projevil zájem o lidovou tvorbu, prezentovanou dokumentárně přesně a s folkloristickým zaujetím, i když formální prostředky jsou obdobné, včetně užití vrstev portrétů, komentářů a popisů.

Z této konvence vybočuje próza nazvaná *Historia o pra-pra-pra... dziadku* (1861), která se později rozrostla v trilogii konfrontující minulost ukrajinské vesnice s aktuální současností. V její struktuře se zrcadlí dosavadní tradice polského románu s prvky a postupy naznačujícími jeho další vývoj. Vypravěčský tok prózy je natolik široký a syžet tak košatý, že se její tvar blíží textům označovaným později jako román-řeka, přičemž v sobě spojuje vrstvy románu-traktátu, společenského, historického a výchovného románu, ale také třeba rodinné ságy. Do hlavní epické linie pronikají další vrstvy, které můžeme označit jako fragmenty jiných žánrů a jež autor nahlíží způsobem dnešních moderních autotematických textů; narační tok je přerušován, románovou fikci prolínají bloky dokumentárně či vysloveně publicisticky orientované. To je (v kontextu romanticky chápané prózy) jev zcela ojedinělý, v rozporu s obecně ustálenými názory na Ježovo dílo.⁵⁷

Souběžně s rozvojem jiných žánrových forem polské prózy se zhruba od šedesátých let 18. století rozvíjel v reakci na klasicismus a ve shodě s preromantickými tendencemi také *sentimentální román*. V Polsku se v době jeho obliby, kdy byl však zároveň haněn jako úpadková četba třetího řádu, označoval jako *czuła powieść*.⁵⁸ Měl vzory zejména v literatuře anglické (díla O. Goldsmitha, S. Richardsona, L. Sterna), francouzské (především J.-J. Rousseaua) a německé (J. W. Goetha). Velký význam pro polské spisovatele měly sentimentální román v dopisech Pamela, or Virtue Rewarded Samuela Richardsona a další jeho romány Clarissa, or the History of a Young Lady a History of Sir Charles Grandison, rozmarný román Lawrence Sterna The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, milostný román v dopisech La Nouvelle Héloïse Jeana-Jacquesa Rousseaua a román v dopisech Die Leiden des jungen Werthers Johanna Wolfganga Goetha.⁵⁹

Už v souvislosti s poezií té doby jsem se zmínil o velkém vlivu autorů na dvoře Czartoryských v Puławách, kde od roku 1805 měla rozhodující slovo kněžna **Maria Wirtemberska** (1768–1854). Ona sama, ale také někteří autoři z tohoto

⁵⁷Srovnej např. Ostrowska, M.: Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski). Życie i twórczość, Kraków 1936, nebo Strumph-Wojtkiewicz, S.: Burzliwe dzieje Teodora Tomasze Jeża, Warszawa 1961, aj.

⁵⁸Podobně se rozvíjela próza také v českých zemích (raná díla J. K. Tyla, formou oscilující mezi povídkou a románem, a některé povídky B. Němcova) a v Rusku (sentimentální cestopis A. N. Radiščeva či romány N. M. Karamzina).

⁵⁹Srovnej Sinko, Z.: Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830, op, cit., a Biedrzycka, A.: heslo Sentimental Novel, in – Zagadnienia Rodzajów Literackich 1968, z. 1.

okruhu (a z jejího literárního salonu ve Varšavě) se nejprve zajímali o evropský gotický román a později psali sentimentální romány.⁶⁰ Wirtemberska sice napsala podle Sternova vzoru sentimentální cestopis *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą* (knižně vyšel až 1978), v němž uložila svoje zkušenosti z cest po Evropě v letech 1816–18, úspěch však slavila předtím vydaným románem *Malwina, czyli Domyślność serca 1–2* (1816),⁶¹ dílem, které v Polsku rozpoutalo doslova záplavu sentimentálních románů, či spíše románek. Podle autorky šlo o klíčový román, který věrně mapoval varšavskou společnost oné doby. Myslím si, že v něm nezapřela svoje nadšení Ogsianovými písněmi a nostalgii po heroických postavách. Půdorys díla vychází ze sentimentálního románu s obdobnou hrdinkou francouzské spisovatelky Sophie Risteau Cottin (i když Malwina má mnohé autobiografické rysy) a jeho struktura míří mnoha vrstvami k románu společenskému a psychologickému.⁶²

Formálně zajímavý byl také sentimentální román **Feliks Bernatowicze** (1786–1836) *Nierozważne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających* (1820). Šlo o autobiografické dílo, s manifestací životních pocitů polského Werthera, o čemž svědčí stejná vnější forma jako u Goethovy práce – román v dopisech. W. Kubacki Bernatowiczův přístup charakterizoval jako kombinaci názoru sentimentálních a pseudohistorických, byl struktura románu se mnohým podobá společenským obrázkům.⁶³

Sentimentálně zaměřené práce dalších autorů měly často nevalnou úroveň, i když některé (v tematickém plánu) přispěly k rozvoji polské prózy. Z tohoto důvodu bych chtěl připomenout např. román **J. U. Niemcewicze** *Lejbe i Sióra, czyli Listy dwóch kochanków* (1821), který inicioval program integrace Židů do polské společnosti a předznamenal význam tendenčnosti v literatuře. Myslím si, že volba formy románu v dopisech, rozvržení syžetu a řešení milostného motivu odpovídaly typu sentimentální prózy, ve struktuře díla jsou však přítomny mnohé vrstvy společenského románu a využity i prvky odpovídající satife minulého období. Z jiného důvodu se chci zmínit o románu **Ludwika Kropińskiego** (1767–1844) *Julia i Adolf, czyli Nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru* (1824). Formálně to byl také román v dopisech (autor se stylizoval pouze jako jejich vydavatel), jeho význam však tkví v omezené roli vševědoucího vypravěče a postupném nastolování autorského přístupu, tedy v zavádění tzv. personální narace (Kayser, Stanzel) vedené v er-formě.

Sentimentální próza měla od počátku nesmiřitelné kritiky, kteří dávali oči vidně najevo nechuť k „podřadnému žánru“, nicméně její autoři v mnohém přispěli k formálním posunům uvnitř struktury děl a o leccos obohatili rozvíjející se historický a psychologický román. Alina Witkowska rovněž připomíná změnu

⁶⁰V kněžnině varšavském „modrém paláci“ se konaly literární obědy, tzv. modré soboty, při nichž se diskutovalo o literatuře. Když Wirtemberska dokončila (1812) svůj román Malwina, hovořilo se především o něm. – Srovnej Z kregu Marii Wirtemberskiej 1–2 (zpracoval a úvod A. Aleksandrowicz), Warszawa 1978.

⁶¹V průběhu deseti let vyšel román čtyřikrát, byl zdramatizován a přeložen (mj. do francouzštiny, ruštiny a také do češtiny).

⁶²Srovnej např. Kleiner, J.: Powieść Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej, in – Studia z zakresu literatury i filozofii, Warszawa 1925, a Chmielowski, P.: Maria z księżat Czartoryskich księżna Wirtemberska, in – týž: Autorki polskie wieku XIX, S 1, Warszawa 1885.

⁶³Viz Kubacki, W.: Twórczość Feliksa Bernatowicza, Wrocław 1964.

optiky filozofie lásky, se skrytým mýtem hořkosti (Tristan a Izolda), obohacení řeči postav a destrukci klasicistických norem.⁶⁴

Nejvýrazněji se v polské literatuře 18. století projevila próza vyrůstající z podloží osvícenské historiografie – **historický román**. V romantismu, na rozdíl od pozdějších cílů pozitivistů (zejména H. Sienkiewicze), šlo především o doplnění, ilustraci historických děl, i když ze stejných vlasteneckých pohnutek. **J. U. Niemcewicz** v předmluvě k vydání svého románu *Jan z Tęczyna 1–3* (1824–25) viděl základní přednost poslání historického románu před historiografií v jeho demokratičnosti, tzn., že kromě význačných postav přivedl na scénu i obyčejné lidi a (z hlediska historie) nevýznamné události. Takový názor vyvolal ostré polemiky kritiků,⁶⁵ kteří vylučovali užitečnosti propojení historických faktů s literární fikcí a odsouvali historickou prózu na okraj žánrového spektra a mezi méněhodnotnou literaturu.⁶⁶

Nová koncepce tematického plánu vyžadovala pochopitelně změnu formy těchto děl. Myslím si, že jisté modely měli polští spisovatelé k dispozici. Především díla otce historického románu Waltera Scotta (zejména román *Waverley: or 'Tis Sixty Years Since*, 1814, jímž započal sérii svých tzv. *Waverly Novels*, děl ze skotských dějin, a román *Ivanhoe*, 1819, startující řadu děl z anglických a evropských dějin), ale také práce francouzských autorů (mj. V. Hugo a A. de Vigny). Právě tato díla formovala v první etapě formální (ale i obsahovou) podobu polského historického románu.

Dokladem pro toto mé tvrzení může být jednak cyklus historických románů Aleksandra Bronikowského (psal německy), mapujícího polské dějiny od bájných dob, a historická díla už zmiňovaného J. U. Niemcewicze. Bronikowski vyšel ze vzoru W. Scotta a důraz kladl na beletrizaci historických faktů; jak připomíná H. Stankowska, položil tak základy polské historické próze dokumentární.⁶⁷ Pro Niemcewicze se stalo hromadění historických detailů vstupní branou k literární fikci podepřené fakty (tak, jak to dokázal W. Scott), ovšem výsledkem byla spíše množina monumentálně pojatých obrazů (v přece jenom primitivnějším tvaru než u Scotta), s převážně amorfní strukturou.

Tyto dvě formální krajnosti se na jistou dobu staly modelem; v prostoru mezi nimi přicházeli další autoři s jinými modifikacemi a variantami. Např. autorka knih pro dívky (zejména) **Klementyna Hoffmanowa** (1798–1845) si jako hrdinky svých historických románů *Listy Elżbiety Rzeczyckiej do przyjaciółki swej Urszuli...* (1824) a *Dziennik Franciszki Krasińskiej...* (1826) vzala historické osoby (dívky), ovšem jejich osudy ztvárnila v autorské fikci, již dala v prvním případě formu dopisů, ve druhém pak memoárů. Jak uvádí I. Kaniowska-Lewańska, i když Hoffmanowa čerpala z dobových materiálů (korespondence F. Krasińskiej, vzpomínky pamětnic, publicistické materiály), výsledkem hry na autentičnost byla pravděpodobná fikce.⁶⁸ Jiný přístup volili dva již zmínění autoři. **Feliks Bernatowicz** (*Pojata, córka Lezdejki, czyli Litwini w XIV wieku*,

⁶⁴ Witkowska, A.: Wstęp, in – *Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971.

⁶⁵ Mj. Kazimierz Brodziński, Walenty Chłędowski, Tytus Dzieduszycki, Jan Śniadecki aj.

⁶⁶ Srovnej mj. Burkot, S.: *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1968.

⁶⁷ Stankowska, H.: *Początki powieści historycznej w Polsce*, Opole 1965.

⁶⁸ Srovnej Kaniowska-Lewańska, I.: *Twórczość dla dzieci i młodzieży Krystyny z Tańskich Hoffmanowej*, Opole 1964.

1826, a *Nałęcz. Romans z dziejów polskich*, 1828) – na dobrodružném půdorysu (podle vzoru W. Scotta) vystavěl domácím koloritem zabarvený a folklorními prvky nasycený obraz ještě pohanské Litvy, *Fryderyk Skarbek* (*Tarło. Powieść z dziejów polskich*, 1827, a *Damian Ruszyc. Powieść z czasów Jana III 1–3*, 1827–28), podle názoru K. Bartoszyńskiego vytvořil v prvním případě dobrodružný román na historickém pozadí, ve druhém spíše sentimentální prózu jejíž děj je pouze zasazen do minulosti.⁶⁹

Názory soudobých literárních historiků na prózy z polských dějin J. U. Niemcewicze se rozcházel. Domnívám se, že dnes jsou už pouhým svědectvím času; autor ve své době zřejmě dosáhl maxima, stín hranice, kam došla evoluce polské literatury v první polovině 19. století, však překročit nemohl. Niemcewicz měl úspěch už svým prvním románem *O dwóch panach Sieciechach* (1815). V něm na půdorysu netradiční memoárové struktury (splétají se v ní úryvky z deníků představitelů dvou zámožných šlechtických rodů) dospěl k syntéze vrstev tradiční polské satiry a publicistickými prvky nasyceného románu. Výše citovaný román o Janovi z Tęczyna autor podložil fakty důkladně ověřenými studiem⁷⁰ a z nich zkomponované ideální obrazy z dějin (bohužel, hrdinové z 16. století myslí a jednají jako jeho současníci) rozklenul na půdorysu v podstatě sentimentálního románu. Zajímavě se mu podařilo aplikovat historickou masku syžetových linií na dobové poměry rusko-polské.

Pozdější historickou prózu ovlivňovalo hned několik činitelů: na jedné straně domácí a zahraniční tradice, na druhé už v literatuře vyzkoušené vzory. Tyto vlivy kombinací kompozičního a dekompozičního postupu modelovaly nové žánrové formy, typy a varianty. Myslím si, že rozhodující úlohu sehrálo vědomí autorů o prezentaci historie, tedy faktografického materiálu. Spisovatelé se už nechtěli vracet k pseudohistorickým přístupům, jak je praktikovali např. F. Węzyk a A. Mostowska, ale stále hledali únosnou míru fikce, již v anglické literatuře prosazoval W. Scott, tedy tvar, který by syntetizoval obecnou historiozofickou reflexi o dějinách a materiálovou dokumentárnost.

Cestu k věrnosti historické pravdy modelovali, především na žánrovém podloží memoárových a epistolárních textů, např. J. U. Niemcewicz a K. Hoffmanowa, k zvýraznění dokumentární stránky svých románů inklinoval v rané tvorbě J. I. Kraszewski (o jeho próze viz dále). Z rozměrově menších žánrů, jako byly sociologicky zaměřená skica, portrét a obrázek, se zvýrazněním exaltovaného vypravěče rodil osobitý, původní polský žánr – *prozaická šlechtická gawęda* (podrobněji viz část sedmou této kapitoly). Nasycení vypravěčského toku básnickým materiálem zase směřovalo k iniciaci *básnické prózy*, např. v románu Z. Kraszińskiego *Agaj-Han* (1834), ale hlavně v prózách Dominika Magnuszewského (1810–1845). Ten vydal trilogii nazvanou *Niewiasta polska w trzech wiekach* (1843), která obsahuje povídku *Krwawy chrzest roku 1074*, veršované drama o třech jednáních s epilogem *Barbara, jeszcze Gasztoldowa żona* a „román prózou“ *Posiedzenie Bacciarellego, malarza*. V povídce a románu Magnuszewski strukturu živě vedeného vyprávění rytmizuje, užívá zvukomalebných slov, bás-

⁶⁹Viz Bartoszyński, K.: O powieściach Fryderyka Skarbka, op. cit.

⁷⁰Stejně téma zpracoval ve své poemě J. Kochanowski (viz kapitolu druhou, část 4), kterou Niemcewicz otiskl jako dodatek k románu. Při studiích pramenů se nejdůležitější stala kniha Bartolomeje Paprockého *Herby rycerstwa polskiego* (1548).

nickým postupům přibližuje i syntaktickou výstavbu a stylizaci a, jak podotýká K. Bartoszyński, zvyrazňuje rovněž psychologizaci postav (zejména v poslední části trilogie).⁷¹

Dokumentarizující tendence a vliv žánru gawędy se projeví především v historických románech předních autorů tohoto období – Michała Czajkowského, Michała Grabowského, Zygmunta Kaczkowského a Henryka Rzewuskiego. Pro **Michała Czajkowského** (1804–1886)⁷² znamenala historie spíše rámec pro jeho košatá a gawędou ovlivněná vyprávění o švédských válkách a osudech ukrajinských kozáků. Myslím si, že z formálního hlediska samostatnou zmínku zasluhuje román *Stefan Czarniecki 1–2* (1840). Autor z množství motivů a překvapivých zvrátů vypracoval tvar románu s tezí, na který v období pozitivismu navázali autoři tendenčních próz.⁷³

Ve struktuře historických románů **Michała Grabowského** (1804–1863) se, podle mého soudu, sváří hned několik vlivů. Autor se zejména snažil, aby to byly prózy (příkladem mohou být romány *Koliszczyzna i stepy*, 1838, *Stanica Hulajpolska* 1–5, 1840–41, nebo *Tajkury* 1–5, 1845–46) typicky romantické (naivní tajemnost, vnitřní rozervanost hrdinů, lidový kolorit), nicméně zároveň chtěl zachovat dokumentárnost syžetu, který formoval na jedné straně výrazným sociologickým pohledem, na druhé pak podléhal vlivu romantických básníků (hlavně Malczewského), resp. také (z minulosti) idyličnosti selanek B. Zimorowicze.⁷⁴

O **Henryku Rzewuském** (1791–1866) se zmíním více v souvislosti s jeho gawędami. Mnohé vrstvy tohoto žánru však pronikají rovněž do autorových historických románů, které psal celý život (k těm, které přispěly k evoluci polské prózy patří *Listopad*, 1845–46, *Zamek krakowski* 1–3, 1847–48, případně *Zaporozec*, 1854). Spisovatel je komponoval jako kaleidoskop historek, do jejichž struktury do značné míry pronikají malé literární formy (příslloví, pořekadla, maximy atd.). Takto doslova poskládaný syžet často přerušoval digresními prvky – např. v románu *Listopad* dopisy postav (občas obšírnými), v románu *Zaporozec* zase, aby zvýraznil jeho dokumentární charakter, do něj vložil rozsáhlý vzpomínkový blok, který se může jevit jako román v románu. Jak připomněl Z. Szweykowski, dramatický charakter některých částí tohoto celku ozvláštnil rozpisem dialogů jako v divadelní hře, které odlišil i jazykově.⁷⁵

Podobně gawędou ovlivněnou prózu psal **Zygmunt Kaczkowski** (1825–1896). Nejvýrazněji se to projevilo v cyklu románů a povídek o rodu Nieczujů. I když zachoval všechny typické prvky žánru gawęda, změnil optiku vyprávění: vypravěčem se stal autorský subjekt. A. Jopek⁷⁶ dokládá, že struktura např. románu *Grób Nieczui* (1857) je složena z drobných fragmentů-záběrů minulosti, které mají rekonstruovat dějinné události. Neústrojně z celku vybočuje obsáhlý

⁷¹ Viz poznámky K. Bartoszyńskiego, in – Dominik Magnuszewski: *Posiedzenie Bacciarellego*, Poznań 1959.

⁷² Při pobytu v Turecku byl nucen přijmout islám a byl znám jako Mehmed Sadyk či Sadyk Paša.

⁷³ V mnohém na Czajkowského navázal ve své Trilogii H. Sienkiewicz. O tvorbě autora srovnej také Piotrowiczowa, J.: *Michał Czajkowski jako powieściopisarz*, Wilno 1932.

⁷⁴ Bližší je možno nalézt mj. in – Żmigrodzka, M.: *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, Warszawa 1957, nebo Burkot, S.: *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1968.

⁷⁵ Srovnej Szweykowski, Z.: *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, Warszawa 1922.

⁷⁶ Jopek, A.: *Bard szlachty sanockiej. Opowiadania i powieści historyczne*, Kraków 1974.

úvod, který se má stát obhajobou dalšího postupu autora. Typologicky složitější a od ostatních děl cyklu se nejvíce lišící je román *Murdelio 1-2* (1853). Kaczkowski ho komponoval na půdorysu románu s tajemstvím, do jehož struktury ústrojně zapojil vrstvy společenského a dobrodružného románu i prvky gawědy na romantickém pozadí.

Autorem, který se nejvíc zasloužil o rozvoj historického románu a romantiky pojatou strukturu přivedl ke skutečnému historickému románu realisticky pojatému, byl **J. I. Kraszewski** (podrobněji viz část 8 této kapitoly).

Z položí společenského, historického a dobrodružně zaměřeného románu vyrůstala další žánrová forma – **politický román**. Domnívám se, že katalyzátorem tohoto procesu se stala tendence dát próze (hlavně historické) dokumentární charakter. Původně obsahová varianta přibrala řadu vrstev a prvků z publicistiky a z politického pamfletu, takže výsledek vytvořil specifickou žánrovou formu, jejíž syžet může mít jak historický, tak společenský či jiný obsah. První pokusy (např. **Jan Czyński**: *Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzińska, czyli Jakubini polscy*, **Jan Zachariasiewicz**: *Jarema. Studium i wewnętrznych dziejów Galicji*) zvyrazňovaly na úkor fiktivních složek vrstvu dokumentární, takže výsledný tvar se spíše podobal kronikám určitých událostí, hnutí atp.

Formálně zajímavější je román **Seweryna Goszczyńskiego** (1801–1876) *Król zamczyska* (1842). Má alegorickou strukturu romantického díla a jednotlivé vrstvy typově odpovídají románu politickému, společenskému a fantastickému, přičemž politický podtext je formou podobenství symbolicky situován do podzemí starého hradu. Jak připomíná J. Rosnowska, jsou to právě postupně chátrající hradní ruiny, které připomínají dělení Polska.⁷⁷ Konkrétní politický obsah má román **Walery Łozińskiego** (1837–1861) *Zaklęty dwór* (1859) vystavěný na půdorysu dobrodružné prózy (podle vzoru A. Dumase st.), do jejíž struktury pronikají vrstvy románu s tajemstvím, ale také společenského románu. Politická linie díla, dodává k románovému dílu A. Bar, je propojena s dobrodružným syžetem, který nepostrádá plasticky vykreslenou galerii postav (realisticky a satiricky viděnou).⁷⁸ Za nejambitnější politický román v období romantismu považuje A. Witkowska práci **Edmunda Chojeckého** (1822–1899) *Alkhadar – Ustęp z dziejów ojców naszych* (1854).⁷⁹ Myslím si, že je zajímavý i z hlediska genologického. Autor do poměrně amorfni struktury společenské prózy s rysy románu-podobenství zakomponoval vrstvy mnoha žánrových forem, posláním (to je sémantický obsah onoho arabského slova v titulu) jej však umístil do blízkosti dobových děl tendenčních. V tomto smyslu jsou v románu důležité sekvence autotematické (o psaní románu a traktátu), korespondující s motivy a reflexemi o morálním a politickém stavu země.

6 Další vývoj polské prózy

V období romantismu se začaly rozvíjet i další žánrové formy, typy a varianty polské prózy, které vycházely z již rozvinuté domácí tradice a současně navazo-

⁷⁷ Srovnej Rosnowska, J.: Goszczyński, Warszawa 1977.

⁷⁸ Viz Bar, A.: Zapomniany powieściopisarz lwowski, Lwów 1931.

⁷⁹ Witkowska, A.: Romantyzm, in – Witkowska, A., Przybylski, R.: Romantyzm, op. cit.

valy na inspirační proudy evropské. Tak se např. z již anachronického moralistního traktátu pod patronací evropské romantické fantastiky (především E. T. A. Hoffmanna a J. P. Richtera) začala rozvíjet domácí *fantastická próza*, na formálně nevýrazné tzv. *biedermeierovské romány* (viz níže) navazovala *próza psychologická*. Polská fantastická próza se prezentovala ve dvou souběžných proudech čerpajících z různých tematických zdrojů. Mnohé z evropské fantastiky převzali autoři jako J. B. Dziekoński, St. Choloniewski, L. Szyrmer nebo N. Żmichowska. Za pozornost z tohoto proudu stojí, podle mého názoru, např. jediný, byť ne zcela zdařilý, román *Józefa Bohdana Dziekońskiego* (1816–1855) *Sędziwój* (1845). Autor se jím chtěl distancovat od typických knih o magii a černokněžnictví, jakou jsou např. známé *Mémoires d'un médecin* (Joseph Balasamo) A. Dumase st., a snažil se alchymii a magii zahrnout do přírodních věd. Zpracování syžetu se v historické vrstvě drží struktury, jak ji známe z děl W. Scotta, věrohodnost autor zvýraznil pečlivým zpracováním reálií a dokonce poznámkami s uvedením zdrojů. Fantastické vrstvy navazují na strukturu gotického románu a na tvorbu E. T. A. Hoffmanna.⁸⁰

Stejný autor byl patronem formální i obsahové stránky Dziekońskiego povídek. Např. v povídce nazvané *Siła woli* je výchozím půdorysem její struktury memoárový text (podtitul ostatně zní *Urywek z pamiętników nieznanjomego*):

*Roku 18., latem, wracając z podróży po Śląsku, znużony drogą, znudzony jednolitą rozmaitością widoków natury, niegodziwością, zachwalanych austerii i ociężałością mieszkańców, postanowiłem parę tygodni wypocząć u wód mineralnych w Obersaltzbrunn. Miejsce to, tylko o dwa dni drogi odległe od granicy polskiej, pięknym położeniem, sławą uzdrowiających źródeł, a najwięcej modą zwabia corocznie na wiosnę mnóstwo gości, z których często połowa mówi moim rozdzinnym językiem...*⁸¹

Z lidové inspirace, především z lidových podání a „neuvěřitelných a strašidelných“ historek, vycházely prózy jiných autorů. Např. *Jan Barszczewski* (1790–1851)⁸² ve svém prozaickém cyklu *Szlachcic Zawalnia, czyli Białorusi w fantastycznych opowiadaniach 1–4* (1844–46) se inspiroval běloruskými lidovými podáními a písněmi, které sbíral. Syžet pro něj znamenal spíše rámcovou konstrukci; prózy mají strukturu fantastické povídky-vyprávění, s mnoha prvky gawedy, jak o tom svědčí i následující ukázka z tohoto díla (z povídky *O czarnoksiężniku i żmii wyległej z jajka koguta*).

Paramon dobył ze skrzyni w papierze zawinięte jakieś ziarenka i dając jemu tak radzi: Jeżeli nie masz u siebie czarnego koguta, to dostań jego gdziekolwiek, nakarm tym ziarnem, i on przez kilka dni znieście jajko nie większe jak gołębce, to jajko powinienes nosić

⁸⁰Srovnej Jarosińska, I.: heslo *Józef Bohdan Dziekoński*, in – *Obraz literatury polskiej XIX. i XX wieku*, op. cit.

⁸¹*Józef Bohdan Dziekoński: Siła woli*, cit. podle *Polska nowela fantastyczna 2*, Warszawa 1983 – *Władca czasu*, s. 18.

⁸²Píše o něm Grabowski, T. S.: *Z pogranicza polsko-białoruskiego*, in – *Księga pamiątkowa ku czci... Pignonia*, Kraków 1961.

*cały miesiąc pod lewą pachą, po przejściu tego czasu, wylęgnie się z niego mała jaszczurczka, którą ty będziesz nosić przy sobie i co dzień karmić mlekiem na własnej dłoni. Ona będzie rosła prędko, skórzane skrzydła pokażą się z jednej strony, w ciągu miesiąca zmieni się w latającego smoka...*⁸³

Folklor znamenal výchozí pozici také pro Ignacy Chodźka (1794–1861), např. prózy z cyklu *Obrazy litewskie II* (1843), jejichž fantastika má charakter lidové balady, s důrazem na romantická etnografická hlediska.⁸⁴ Podobné zaměření, i když s posílenou vypravěčskou složkou, nacházíme v povídkách a gawędách Seweryna Zenona Sierpińskiego (1818–1843) sebrané v knize *Nowy gabinet powieści 1–3* (1840–42).⁸⁵ V jeho prózách se to hemží čerty a bazilišky, výsledná forma je stylizací vystoupení lidových vypravěčů.

Na pomezí fantastické a psychologické prózy se pohybují práce Narcyzy Źmichowské. O jejím románu *Poganka. Powieść przy kominkowym ogniu opowiadana* (1846), který jsem přiřadil ke společenským románům, už byla zmínka výše. Typickou romantickou psychologickou prózou, která netvoří výrazný proud literatury tohoto období, je román *Biała róża* (1861). Má půdorys románu v dopisech, i když strukturně spíše připomíná esej. Žánrově mezi esej a sociologický, moralistně zaměřený obrázek je možno zařadit tři povídky Aleksandra Tyszyńskiego (1811–1880). Autor je označil jako romány a vydal je v knize *Morena, albo powieści blade* (1842). Snažil se v nich vytvořit psychologické portréty, zejména žen, které později k větší dokonalosti dovedla N. Źmichowska. Z půdorysu byronského románu vznikl psychologicky zaměřený román již zmíněného Michała Czajkowského *Kirządzali* (1839), který je spíše studií charakteru jedince, strukturou se pak blíží společenskému románu.

Kromě již popsaných forem polské prózy v období romantismu se (převážně vlivem zahraničních vzorů) jako ne příliš výrazné proudy dočasně objevily některé další žánrové formy, typy a varianty, často jako signál pro obdobně zaměřenou tvorbu už zcela původní. Domnívám se, že takovou genezi měla polská varianta děl, jimiž se západoevropské literatury (především anglická) nostalgicky vracely k dědictví středověku, která prolutím vrstev literární fantastiky a hrůzy na jedné straně a primitivního dobrodušného lidového humoru a spontánního vypravěčství na straně druhé dospěla ke specifickému žánru gawęda.

Na počátku byly však překlady tzv. *gotických románů* (první se objevily až koncem dvacátých let 19. století),⁸⁶ které dnes někteří badatelé řadí do populární literatury. Zájem spisovatelů o tajemné zříceniny hradů, upíry a duchy zrodil se v Anglii na křížovatce historické a fantastické tematiky románů hrůzy Horace Walpolea (*The Castle of Otranto*), Ann Radcliffea (*The Romance of the Forest, The Italian*) a Matthewa Gregory Lewise (*Ambrosio, or the Monk*); ve Francii dospěly stejně zaměřené černé romány např. Charlese d'Arlincourta,

⁸³Cit podle Jan Barszczewski: *Szlachcic Zawalnia...*, Petersburg 1844, s. 28–29.

⁸⁴Cyklem obrazů věnoval poznámky v monografii Borowy, W.: *Ignacy Chodźko*, Kraków 1914.

⁸⁵Další viz Jarosińska, I.: heslo Seweryn Zenon Sierpiński, in – *Obraz literatury polskiej XIX. i XX. wieku*, op. cit.

⁸⁶V české terminologii se dnes obvykle užívá označení černý román či román hrůzy, přičemž pojem gotický román se většinou váže k dobovému pojetí této prózy.

Charlese Nodiera či mladého Victora Huga (Han d'Islande) k romantickému, tzv. frenetickému románu; v Německu tzv. romány o duších (Gaistroman) příliš neprorazily (vycházely především z lidových tradic), tematika spíše inspirovala tvůrce k jiným počínům.⁸⁷

Původní gotický román sehrál ve vývoji polské literatury druhořadnou úlohu. Pokud pomínu mladistvé prozaické pokusy **Zygmunta Krasińského** (např. *Grób rodziny Reichstalów*, 1828, *Władysław Herman i dwór jego*, 1830, *Agaj-Han*, 1834), jako typický příklad mohou sloužit romány **Anny Mostowské** (1762–1833).⁸⁸ I když např. J. Gebethner⁸⁹ o jejích románech napsal, že to byly práce na dosud netknutém poli, určené pro střední šlechtu a bohatší měšťany, jisté je, že zůstaly pouze ve fázi ne příliš zdařilých pokusů a už dávno zmizely v propadlišti dějin. První vyšly jako *Rozrywki w smutku 1–3* (1806), další s titulem *Astolda, księżniczka z krwi 1–2* (1807) a *Zabawki w spoczynku* (1809).⁹⁰ Jsou to prózy do značné míry prvoplánové, bez metafyzických rozměrů a hlubšího zamyšlení nad problematikou zla, psané pouze pro zábavu čtenářů. Formální struktura děl A. Mostowské obsahuje mnohé prvky anglických románů hrůzy, ale – jak se domnívá Z. Sinko – i různé vrstvy typické pro román sentimentální s pseudostředověkými rekvizitami.⁹¹ Myslím si, že možná nejzajímavější jsou v těchto příbězích milostné motivy (s varováním o špatných koncích lásek) a digrese o emancipaci žen, které signalizují širší problém, jenž si vzaly za svůj ženy-spisovatelky později, v období pozitivismu.

Obsahová i formální modifikace gotického románu se objevuje v polovině 19. století, kdy polští prozaici začínají na domácí půdě adaptovat ve Francii populární **román s tajemstvím**, pro nějž vzor ve svých dílech, populárních v celé Evropě, vypracoval Eugène Sue, zejména *Les Mystères de Paris* (1842–43) a *Le Juif errant* (1844–45).⁹² V Polsku původní práce tohoto typu psali mj. **Józef S. Bogucki** (*Klementyna czyli życie sieroty*, 1846, *Kapitałiści*, 1853), **Józef Dzierzkowski** (*Salon i ulica*, 1847), **Karol R. Rusiecki** (*Małe tajemnice Warszawy. Zarysy obyczajowe oryginalne*, 1844), ale zejména **Edward Bogusławski** (*Dagerotypy Warszawy*, 1847). Např. posledně jmenované dílo není cyklem obrázků, jak signalizuje titul, nýbrž román vycházející z formálního půdorysu Sueova románu. Autor však formu obrázků dává popisům míst, v nichž se odehrávají v podstatě detektivně pojaté příběhy, jež doplňují portréty mnoha, jednorozměrově viděných postav a postaviček z varšavského podsvětí.⁹³ Druhá

⁸⁷Srovnej Żabski, T.: heslo Powieść gotycka, in – Słownik literatury popularnej, Wrocław 1997.

⁸⁸Podrobněji se gotickým románem zabývá Czwornóg-Jadczak, B.: Polska powieść gotycka początku XIX wieku (z zagadnień historycznych przeobrażeń gatunku), in – Z problemów poetyki historycznej, Lublin 1984.

⁸⁹Viz Gebethner, J.: Poprzedniczka romantizmu (Anna Mostowska), Kraków 1918.

⁹⁰K polským gotickým románům se vyjádřil i A. Mickiewicz ve své poemě *Pan Tadeusz* ústy Hraběte, jehož učinil obdivovatelem a znalcem této literatury, ve smyslu, že v Polsku nemohou být umělecky hodnotná gotická vyprávění, když neexistují příběhy o velkých hradech, i když historek o krvavých mstách a spravedlivých duších je v dějinách dost.

⁹¹Sinko, Z.: Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830, op. cit.

⁹²Oba romány byly vzápětí přeloženy do polštiny, první jako *Tajemnice Paryže* (1844), druhý s názvem *Žyd wieczny tulacz* (1844–45).

⁹³Viz Bachórz, J.: Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia, in – *Formy literatury popularnej* (red. A. Okopień-Sławińska), Wrocław 1973, a *Romantycy i Warszawa* (red. S. Makowski), Warszawa 1996.

fáze obluby této formy spadá do období pozitivismu, kdy takto obsahově i formálně komponované romány psali mj. **Michał Bałucki** (*Tajemnice Krakowa*, 1870), **Adolf Dygasiński** (*Nowe tajemnice Warszawy*, 1887) nebo **Henryk Nagiel** (*Tajemnice Nalewek*, 1889).

V této souvislosti stojí za pozornost jiný jev. Romány s tajemstvím francouzských autorů, dříve než dostaly knižní podobu, obvykle vycházely po částech v novinách. Vznikla tak nová žánrová forma **román na pokračování** (roman-feuilletons), která se brzy rozšířila i v dalších zemích.⁹⁴ V Polsku se průkopnické práce ujal na počátku čtyřicátých let lvovský čtrnáctidenník *Dziennik Mód Paryskich* a po něm už noviny, např. krakovský *Czas* a *Dziennik Warszawski*.⁹⁵ V daleko širší míře se však otiskování románů na pokračování (ale i povídek a novel) uplatnilo později, v období pozitivismu (viz kapitola sedmá).

Otiskování chronologicky pokračujících úryvků v tisku se, myslím si, na první pohled zdá technickou záležitostí (takto, nahodile, podle požadovaného rozměru, vycházely na pokračování texty v polských i českých novinách např. ještě v osmdesátých letech 20. století), nikoli odlišné žánrové formy. Nicméně v 19. století musela mít každá část vyprofilovaný tvar, rozměrově daný možnostmi periodika, již charakterizovala především specifická dynamika a kompozice, přičemž v obsahové vrstvě bylo třeba uzavření motivu nebo části syžetu, skončení vykreslení postavy atd.

V první polovině 19. století se v souvislosti s životním a kulturním stylem, *biedermeierem*, vykristalizovala v Německu literární forma (díky mladoromantickému hnutí *Junges Deutschland*), která se obsahově vracela k idealizaci života, strukturně pak např. k prostému výrazu, kupení žánrových scének a obrázků, popisů detailů atd. Polská typologie románovou tvorbu tohoto typu, vznikající po roce 1848, označuje někdy (shodně s německou terminologií) jako **biedermeierovský román**,⁹⁶ i když hranice mezi takto chápanou prózou a společenským románem (někdy se znaky rodící se prózy psychologické) je mnohdy neznatelná.

Myslím si, že vymezení této specifické formy souvisí do značné míry s odrazem změny společenských poměrů po roce 1848. Jako by se v polské próze vzedmula další vlna hledání pozitivních vzorů, aktuálního *pocitvého člověka*, který ctí domácí tradice a morálku a odmítá cizí módu. Takto chápané hrdiny (jako pozitivní příklad slouží zkušenosti staří lidé) prezentují některé knihy J. Dzierzkowského, Z. Kaczkowského, J. Korzeniowského, W. Wolského či N. Żmichowské, v jistém smyslu také J. I. Kraszewského. Až stereotypní podobu *biedermeierovského* románu praktikovala ve své tvorbě **Paulina Wilkońska** (1815–1875). Její romány a povídky, shrnuté do sbírek jako *Wies i miasto 1–2* (1841), *Poranki i wieczory 1–2* (1847) nebo *Powieści 1–2* (1859) zobrazují ze-

⁹⁴ Ke sporadickým pokusům otiskování děl na pokračování v periodikách docházelo už dříve, viz např. genezi světoznámého románu Daniela Defoa *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*, který v letech 1719–20 tiskl v 165 pokračováních list *London Post*.

⁹⁵ Např. noviny *Dziennik Warszawski*, které založil a jistou dobu redigoval H. Rzewuski, začaly už od druhého čísla otiskovat na pokračování tzv. literární kopřivku Tulipca, vychovatelka pani Chourgotte A. Wilkońska a později práce F. Skarbka, M. Grabowského, Z. Kaczkowského, W. Szymanowského, P. Wilkońska a dalších. – Srovnej Kołbuszewski, J.: heslo *Powieść odcinkowa*, in – *Słownik literatury popularnej*, op. cit.

⁹⁶ Viz např. Żmigrodska, M.: *Polska powieść biedermeierowska*, in – *Pamiętnik Literacki* 2/1966.

manskou idylu v protikladu s nemorálním městem; výsledkem je však triviální čtivo, formálně pak schematicky zkomponované melodramatické obrázky.⁹⁷

Zatímco vnější přístup k hledání pozitivního vzoru lze najít v románu J. I. Kraszewského *Choroby wieku* (1857), k plnohodnotnému rozvinutí postupu došlo (po takových dílech jako *Emeryt*, 1850, a *Tadeusz Bezimienny*, 1852) v románu **Józefa Korzeniowského** *Krewni* (1857), jež někteří autoři (J. Bachórz, S. Burkot, M. Klimowicz) označují za nejambitnější polskou prózu let 1831–63. Myslím si, že je to mj. také díky formální virtuozitě autora. Podařilo se mu totiž organicky prolnout vrstvy společenského románu, výstižných portrétů, především drobných úředníků (mířících k vytvoření ústředního profilu aktuálního vzoru), a tradičního obrázku, které v kompoziční vyváženosti vykreslují panoramatický obraz života lidí ve velkém ekonomickém centru země (jak podotýká S. Kawyn, poprvé v polské literatuře).⁹⁸

Podobně se autorovi podařilo v románu *Kollokacja* (1847) realisticky podat obraz rozpadající se polské feudální vesnice. Román má téměř dramatickou kompozici: první čtyři kapitoly jsou expozicí, další rozvíjejí syžet, který vrcholí v kapitole čtrnácté, v níž se protnou dva hlavní motivy knihy, a děj spěje ke katastrofě, aby se v kapitole šestnácté uzavřel. Autor často střídá popisy s dialogy:

Ledwie mógł oczóm swoim wierzyć pan Józef przeczytawszy te słowa. Uśmiechnął się, ruszył ramionami i wysiadłszy z bryczki, której kazał jechać do stajni, odprowadził na bok pana Siodłowskiego i rzekł:

– *Czy pan wiesz o co idzie?*

– *A juźci, mosanie, wiem.*

– *I to serio?*

– *A juźci nie żartem. Pan Henryk całą drogę płakał ze złości. Mówi, że pan jesteś przyczyną jego wstydu i że masz się także do onej panienki. Zgrzytał zębami i wołał biedak, że musi pana zastrzelić lub sobie w leb palnie.*

– *Pojmuję ja wstyd pana Henryka, ale czyż ja wypędzatem z rowu tę świnię, co nastraszyła jego konia?*

– *Tego ja, mosanie, nie wiem i to do mnie nie należy. Proszę o odpowiedź.*

– *Ale umie on strzelać, ten biedny panicz?*⁹⁹

Vývoj, kterým prošel román a vůbec umělecká próza od doby I. Krasického, znamenal značný přínos pro polskou literaturu. Zejména v období romantismu se próza stala rozhodujícím činitelem, který poznamenal epickou básnickou tvorbu velkých romantiků a do značné míry (nikoli přímo) přispěl k míře dekompozice nastolené A. Mickiewiczem (viz kapitolu šestou). Zejména malé prozaické formy (obrázek, skica, portrét aj.) posunuly přístup autorů více k realistickému vidění. Tato tzv. prerealistická fáze znamená v rovině syžetu obohacení původně

⁹⁷Srovnej Witkowska, A.: Paulina Wilkońska, in – *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, S. III, t. 2., op. cit.

⁹⁸Viz Kawyn, S.: *Wstęp*, in – Józef Korzeniowski: *Krewni*, Wrocław 1956.

⁹⁹Cit. podle Józef Korzeniowski: *Kollokacja* (ed. Stefan Papée), kap. X, Wrocław 1952, s. 159.

motivicky jednoduchých děl o další motivy, i když na druhé straně přispěla k přechodnému, tendenčnímu pojetí postav a jejich černobílé charakteristice, jak je praktikovali polští prozaici v počáteční fázi polského pozitivismu.

7 Specifický polský žánr *gawęda*

Autentické výpovědi existovaly v národních literaturách vždy; převážně vyrůstaly na podloží paraliterárních textů, původně orálních, a stávaly se důležitou součástí jak prozaických, tak básnických žánrů. Vyznačovaly se širokým a košatým vypravěčským tokem, specifickým humorem a postupně krystalizovaly do osobitých literárních forem, aby se nakonec staly žánry. V polské literatuře se jím stala *gawęda* (obdobný žánr se vyprofiloval v ruské literatuře – *skaz*, v české pak forma, jež se dosud označuje jako *hospodská historka*, ale kterou jsem nově nazval *naranda*¹⁰⁰). Původ polského vypravěčského žánru (ale platí to obecně) spatřují někteří autoři v literatuře řecké a římské. Např. K. Morawski se na základě rozboru kompozice a jazyka domníval (a nikoliv bezdůvodně), že specifické vypravěčské žánry slovanských literatur vycházejí ze starořeckého filozoficko-literárního žánru *diatriba*, jehož ekvivalentem v římském písemnictví byla forma nazývaná *sermo*.¹⁰¹

Diatribou se označovala vystoupení (promluvy) starořeckých potulných filozofů s etickou tematikou. Struktura těchto projevů obsahovala řadu vrstev lidových orálních prostředků, které byly prostoupeny prvky filozofickými a homiletickými. V jednom celku se tak setkávaly v rétorickém uchopení příklady ze života, citáty z klasických textů, ale také anekdoty (včetně obhroublých vtípů) a humorné příběhy vůbec, i polemické postoje. Od 4. století př. Kr. dostávaly diatriby formu písemné rozpravy, již o století později jako filozoficko-literární žánr konstituovali starořečtí kynikové. Diatriby psal zejména filozof a rétor Dión z Borysthenu (žil ve 3. stol. př. Kr.). Starořeckou formu přejala římské písemnictví, v němž žánr *sermo* znamenal učený rozhovor, disputaci či promluvu didaktického charakteru, vedené však uvolněným stylem hovorovými prostředky. Takto lze charakterizovat některé práce Juvenalisovy či Senekovy, podobnou strukturu mají některé satirické texty Horatiovy (především jeho *Sermones*, 35–30 př. Kr.), které na jedné straně ovlivnily satirickou tvorbu římskou i pozdější (např. F. Rabelaise), na druhé podobu středověkého kazatelství.

V této souvislosti je třeba ozřejmit genetické pozadí struktury žánru. Už Horatius ve svých *sermones* (rozhovorech) tvrdil, že jeho vyprávění se drží při zemi, je pouhou prózou, jíž prý pouze rytmus dal básnické rozměry. Strukturu jeho textů v Satirách, které můžeme charakterizovat jako kaleidoskop krátkých

¹⁰⁰Z latinského *narratio* – vyprávění, neboť se domnívám, že dosavadní termín *hospodská historka* nevystihuje v plném rozsahu daný jev, charakterizuje pouze část podloží a struktury daného žánru, tedy spíše proud haškovský, a zcela pomíjí etapu čapkovskou a druhý rys dvojedinosti tvorby Hrabalovy, který má na jedné straně velice blízko k Haškovu pojetí života a literatury (umění), ale na druhé straně do jeho „pábění“ (způsobu prezentace skutečnosti v umělém vyprávění) hluboce zasahovaly důsledky vlastní intelektuální geneze a (možná nevědomá) inklinace k pohledu čapkovskému (a v souběhu poláčkovskému a bassovskému). Blíže viz Štěpán, L.: Vývoj žánrového systému polské literatury, část IV, kap. XIII, odd. C, Brno 2000, s. 376–384.

¹⁰¹Morawski, K.: *Vergilius i Horatius (Historia literatury rzymskiej)*, Kraków 1916.

lidových vyprávěnek, obrázků ze života a moralistních příkladů (byť jako celek viděných satiricky) často nasycují vrstvy jiných malých literárních forem, např. přísloví či bajky.

Z těchto obecných poznámek je zřejmé, že jedním z geneticky nejdůležitějších momentů vzniku osobitého vypravěčského žánru polské literatury byla orální tvorba. Některé prvky či vrstvy např. lidových podání, legend, pověstí, ale také volného vyprávění pak přecházely do povídky a románu, nebo (zejména způsob vyprávění) do rodící se gawědy. Vypravěčský projev také stojí u zrodu pojmenování.¹⁰² *Gawęda* znamenalo od 17. století (a ještě v polovině 19. století) povídálek, mluvkva, přeneseně pak amorní a rozvrleklé vyprávění.¹⁰³ Dnes stejný termín znamená volnou společenskou rozmluvu a *gawędziarstwo* vypravěčství či sklon k němu.¹⁰⁴

V této souvislosti se také poprvé objevilo označení pro upovídánost polských šlechticů – **Jędrzej Śniadecki** v jednom svém satirickém textu metropoli fiktivního ostrova pojmenoval *Gawędopol*.¹⁰⁵ Zhruba v té době začal jistý Karol Żera, který se označoval za jovialistu a facionistu, sbírat na různých místech a v různých prostředích (především na Podlesí a Mazovsku) ústním podáním šířená vyprávění, mezi nimiž se objevovala řada figlíků, frašek a facetií. Jeho rukopisná sbírka *Vorago rerum, torba śmiechu, groch z kapustą, każdy pies z innej wsi*. . . dlouho kolovala v opisech a obsahovala zejména texty, které můžeme označit jako gawědy.¹⁰⁶ Poprvé se gawęda objevila v titulu knihy **Wincenty Pola** *Stare gawędy i obrazy* (1840). Jak však podotýká ve své monografii M. Mann,¹⁰⁷ básník prvenství přenechal svému vrstevníkovi, sběrateli lidových vyprávění a písní K. W. Wójcickému; to on prý odlišil ono specifické vyprávění a nazval je gawęda.

Pro typologickou klasifikaci je důležité místo, kde vypravěčské projevy vznikaly. V Polsku to byl hlavně venkov, tzn. malá šlechtická sídla, na nichž se při obědech, večerích či jiných příležitostech besedovalo, tedy především (kromě gastronomických požitků) vyprávělo. Zanedbatelná nejsou ani setkání u příležitosti různých regionálních sjezdů, které bývaly spojeny s hony a po nich s hostinami. Podstatná je také osoba vypravěče: na jedné straně to byl (zpočátku) drobný šlechtic-zeman, ale rovněž člověk, který byl s jeho dvorem v kontaktu a navštěvoval jej, na druhé straně (později) přirozeně inteligentní obyčejný člověk s písmáckými a vypravěčskými sklony. Vzdělanější vypravěči vycházeli mj. z epigramatiky, anekdot a besedních písní, méně vzdělaní z textů, které dnes nacházíme v různých memoárech a rodinných či rodových dokumentech (*siłwa rerum*).

¹⁰² Další in – Bartoszewicz, A.: O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku, Warszawa 1973.

¹⁰³ Srovnej např. Brückner, A.: Słownik etymologiczny języka polskiego (1927, 1957) nebo Krzyżanowski, J.: Słownik folkloru polskiego (1965).

¹⁰⁴ Viz Słownik języka polskiego (red. M. Szymczak), Warszawa 1978.

¹⁰⁵ Satirické práce Jędrzeje Śniadeckého sebral a vydal A. Wrzosek, in – Śniadecki, J.: Pisma satyryczne, Warszawa 1908.

¹⁰⁶ Rukopisná sbírka vyšla tiskem až koncem století, viz – Karol Żera: *Fraszki i opowiadania*, Warszawa 1893.

¹⁰⁷ Mann, M.: *Wincenty Pol*, Kraków 1904.

Pro gawędu je rovněž významná forma výsledného sdělení. V této souvislosti musím připomenout, že v polské literatuře té doby sice existovalo dělení nedramatické tvorby na poezii a prózu, ale přiřazovala se k ní forma, již bychom dnes označili jako rýmovaná próza. Domnívám se, že z této specifické triády mohou vyvodit paradigmatickou typologizaci. Od počátku žánrové existence (v písemné formě) existují gawęda veršovaná a gawęda prozaická, tedy druhově patřící k rýmované próze a k próze.¹⁰⁸ Samozřejmě, že se jednotlivá díla lišila mírou přítomnosti syžetu, dialogů či lyrického, ale rovněž jiného materiálu, např. anekdot, přísloví atd. Polští autoři navíc rozlišují gawędu šlechtickou či historickou (ta je vývojově ranější) a lidovou; dají se odlišit i tematické varianty (gawęda vojenská, žebrácká, myslivecká ad.).

T. Cieślíkowska ve slovníkovém hesle nastínila charakter žánru takto: „*Gawęda, epický útvar, prozaický nebo veršovaný, který je vyprávěním svědka nebo účastníka události, stylizovaný jako volná a neuspořádaná výpověď oplývající digresemi a epizodami.*“¹⁰⁹ K. Kardyni-Pelikánová označila gawędu (bez zřetele k její veršované formě) pouze jako: „*prozaický žánr, živé vyprávění, forma příbuzná ruskému skazu. [...] K jejím invariantním složkám patří: 1. naivní vyprávěč [...] klíčící skutečnost ze svého provinčně ohraničeného zorného úhlu [...]; 2. způsob vyprávění je stylizován jako ústní projev, monolog, který počítá s přímým posluchačem, majícím s vyprávěčem analogické dobové a životní zkušenosti a společný axiologický systém; 3. výsledný tvar zobrazované skutečnosti, vykreslené v četných simultánních přiběžích a vzpomínkách, přináší – přes dramatickou jednotlivých epizod – spíše statické panoráma než nástin historického procesu. Kauzální a časové vztahy jsou v gawędě nahrazovány bohatstvím detailů.*“¹¹⁰

Naopak názor na veršovanou gawędu ve své monografii nastínil K. Stępiak. Podle něj je tato žánrová forma charakteristická mj. „*strukturou s více vrstvami*“, „*zdánlivou amorfností a synkretickou výstavbou*“, „*více podobami své existence*“, „*osobitou poetikou vyprávění*“ a také „*veršovou formou*“.¹¹¹

Myslím si, že z předchozích úvah i názorů různých autorů může dojít k definici, která by na žánr nahlížela z diachronního pohledu a měla historickou platnost:

Gawęda je specifický žánr polské literatury, zdánlivě amorfni, synkreticky komponovaná epická struktura, vycházející z orálního, šlechtického či lidového projevu, s více konvencionalizovanými autentickými genologickými vrstvami, mnoha odbočkami, digresemi a detaily, která prozaickou nebo veršovou formou (tedy rýmovanou prózou) očima zainteresovaného, naině stylizovaného svědka vypráví pro bezprostředního posluchače jemu časově i zkušenostně blízký, větší-

¹⁰⁸ I když je tato kapitola věnována vývoji polské prózy, aby nebyla narušena kontinuita rozboru, všimnu si (právě vzhledem k typologické jednotě) v souvislosti s gawędou prozaickou i tzv. gawędy veršované.

¹⁰⁹ Cieślíkowska, T.: heslo Gawęda, in – Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny I, Warszawa 1984, překlad můj.

¹¹⁰ Kardyni-Pelikánová, K.: heslo gawęda, in – Slovník polských spisovatelů (editor Ludvík Štěpán), Praha 2000.

¹¹¹ Stępiak, K.: Poetyka gawędy wierszowanej, Wrocław 1984, s. 10, překlad můj. Jde o zkrácenou verzi jeho dizertační práce z roku 1979 na lublinské univerzitě.

nou nesyžetový, široce rozklenutý, vnitřně dramaticky pojatý, nicméně staticky působící kaleidoskop příběhů, převážně monologického či kvazi-dialogického typu.

Jak vlastně gawęda v podmínkách romantismu vznikla? Jak výše uvedenou definici tehdy autoři naplňovali? Jak gawęda působila na autory jiné a na další literární žánry? A jak se některé malé literární formy v novém žánru projevovaly? To jsou otázky, které je možné zodpovědět pouze bližším pohledem na konkrétní literární díla. Základním problémem je nutnost stanovit, kdy z orálních vyprávění začíná krystalizovat mluvená gawęda a kdy se z této formy rodí literární žánr (písemně zaznamenaný).

Mluvená gawęda vznikala nasycováním struktury volného, původně nijak neorganizovaného vyprávění prvky typickými pro gawędu (viz definice), z nichž většinu autoři později přenesli z orálního tvaru do nově zformovaného literárního žánru. Povědomí o něm vznikalo postupně, prezentací děl psaných touto formou a jejich kritickou reflexí, tzn. zhruba od třicátých let 19. století. Krzysztof Stepik v již vzpomínané práci označil jako počátek existence žánru v polské literatuře rok 1833,¹¹² Zofia Szymdowa ve své studii vytyčuje jako přelomový rok 1839,¹¹³ i když Stepikovi šlo o tzv. gawędu veršovanou, zatímco Szymdowé o prozaickou.

Podle rekognoskace materiálu, který je k literárněvědnému studiu k dispozici, základní rozvoj žánru připadl na třicátá až padesátá léta 19. století. Z. Szymdowa u prozaické gawędy toto období nijak nedělí, domnívám se však, že je možno odlišit dvě evoluční etapy. První připadá na čtyřicátá léta a začíná ji nejznámější gawędový cyklus Henryka Rzewuského *Pamiętki J Pana Seweryna Soplicy, Cześnika Parnawskiego 1-4* (Paris 1839-41) a pokračuje cyklem Ignacy Chodźka *Obrazy litewskie I-VI* (I - 1840, II-V - 1843-50, VI posmrtně 1862), o nichž se ještě zmíním podrobněji. Do tohoto období spadají také příběhy Michała Czajkowského *Gawędy* (Paris 1840), které vznikaly v prvním autorově (pařížském) období tvorby věnovaném exotice ukrajinských kozáků,¹¹⁴ ale rovněž některé výsledky folkloristických sběrů na Mazursku a Bílé Rusi Kazimierze Władysława Wójcického, např. *Stare gawędy i obrazy 1-4* (Warszawa 1840)¹¹⁵ a text Stanisława Jaszowského *Susceptant Przemyski. Gawęda starego szlachcica* (Lwów 1841 v almanachu Dniestrzanka).¹¹⁶

Další vývojovou etapu znamenají padesátá léta 19. století, v nichž vyšla např. kniha Konstanty Gaszyńského *Kunstzowne pogadanki i obrazy z szlacheckiego życia* (Paris 1851), již se autor žijící v emigraci vracel k domácím lidovým kořenům literatury,¹¹⁷ sbírka Antoni Józefa Glińského *Bajarz polski. Zbiór baśni, powieści a gawęd ludowych 1-4* (Wilno 1853), která vznikala ze sběrů folklóru polského a běloruského; část gawęd z této publikace, jak prokázal J. Krzyżanowski, jsou adaptacemi textů sběratele lidových písní Jana Ludwika

¹¹²Stepik, K.: Poetyka gawędy wierszowanej, op. cit., s. 11.

¹¹³Szymdowa, Z.: Poetyka gawędy, in - Studia i portrety, Warszawa 1969.

¹¹⁴Píše o něm mj. Chudzikowska, J.: Dziwne życie Sadyka Paszy, Warszawa 1971.

¹¹⁵Některé podobnosti jsou uvedeny v publikaci *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978.

¹¹⁶Jaszowski propagoval v Haliči romantismus a tvorbu A. Mickiewiczze a A. S. Puškina a vydával almanachy Sławianin (1837-39) a Dniestrzanka (1841). Viz Poklewska, K.: Stanisław Jaszowski - popularizator romantyczności, in - *Galicja romantyczna*, Warszawa 1976.

¹¹⁷O autorovi a jeho tvorbě ve Francii píše Ziejka, F.: *Konstanty Gaszyński w Aix-en-Provence. Pierwsze lata pobytu*, in - *Studia polsko-prowsalskie*, Kraków 1977.

Žukowského a ruského básníka A. S. Puškina.¹¹⁸ Zhruba ve stejném období vyšla i kniha **Seweryny Pruszkowé Gawędy i powieści 1–2** (Warszawa 1854), sbírka sběratele a vydavatele polského folklóru **Romana Zmorského Domowe wspomnienia i powiastki** (Warszawa 1854), která čerpala nikoli, jak to bylo do té doby obvyklé, z lidové písně, nýbrž z lidových podání a pohádek.¹¹⁹ K nim můžeme rovněž přiřadit sbírku **Adama Pługa Zagon rodzinny. Zbiór obrazków, gawęd i fraszek rymowanych i nierymowanych 1–3** (Wilno 1854), obsahující (jak už napovídá podtitul díla) i práce patřící k hraničním či jiným žánrům. Gawędové vrstvy mají i některé historické romány **Michała Grabowského, Henryka Rzewuského a Zygmunta Kaczkowského**, zvláště však **Michała Czajkowského**, mj. *Powieści kozackie* (1837), *Wernyhora* (1838) a *Stefan Czarniecki* (1840) – další viz část 5 této kapitoly.

K. Stępiak přináší ve své práci pro vývoj tzv. veršované gawędy poněkud složitou časovou orientaci. Mám za to, že dostačující je rozdělení na gawędu šlechtickou (v ní je možno odlišit fázi přípravnou a vrcholnou) a lidovou. Vývoj historické, šlechtické gawędy je ohraničen lety 1833–48 pro období přípravné a asi 1849–62 pro fázi vrcholnou a úpadkovou.

Gawędové prvky se objevují v melických básních **Wincenty Pola** v cyklu *Wieczór przy kominiu* ze sbírky *Pieśni Janusza* (1835); už titul cyklu upozorňuje na podstatné východisko gawęd, a sice besedování u krbu, kde se vyprávěly nejrůznější příběhy. Stejně prekurzivní význam má podle mého názoru sbírka *Przygody JP. Benedykta Winnickiego w podróży jego z Krakowca do Nieświeża* (1840), která se od pozdějších gawęd liší odstupem od zobrazovaných událostí (typický vypravěč gawęd je jejich přímým účastníkem) a potlačením didaktického podloží, i když nepostrádá osobitou jazykovou stylizací.¹²⁰ Žánrově ještě nevykrytalizovaná (většinou obrázky, anekdoty, lamentace, balady či dialogizované texty, i když s tendencí ke gawędě) jsou díla **Stanisława Jaszowského** *Gderanie starego Cześnika* (Lwów 1842), **Franciszka Morawského** *Wizyta w siqsiędztwo* (in – *Pisma*, Wrocław 1841), **Józefa Paszkowského** *Dialog* (in – *Poezje tłumaczone i oryginalne...*, Warszawa 1842) nebo později vydané „skazky“ **Jana Prusinowského**, zahrnuté do sbírky *Z podań ludu i z obcey mowy* (Warszawa 1856).¹²¹

Za už skutečné gawędy můžeme označit práce autorů vrcholného období. Patří k nim zejména některé pozdější texty **Wincenty Pola** a **Adama Pługa** (otištěné v již vzpomenutých publikacích) či **Władysława Syrokomly**, o němž se zmíním později, a samozřejmě díla básníků dalších, např. *Pan Chorąży* nebo *Gawęda szlachecka* (in – *Przy kominku*, Wilno 1849) **Wincenty Kołupajła**, *Gawędy* (Warszawa 1845) **Marcella Rostkowského**, *Gawędy i obrazki ludowe* (1852) **Felicjana Łobeského**, *Wspomnienia starego Litwina* (Kijev 1860) **A. J. Zawilejky** nebo monologické vyprávění obracející se k jiné osobě *Szlachecka*

¹¹⁸Viz Krzyżanowski, J.: „Bajarz polski“ Glińskiego i jego źródła literackie, in – *Paralele*, rozšířené vydání, Warszawa 1977.

¹¹⁹Podrobněji viz Pieścikowski, E.: *Poeta-tułacz*, Poznań 1964.

¹²⁰Srovnej např. Rosnowska, J.: *Dzieje poety*, wyd. 2, Warszawa 1973.

¹²¹Některé „skazky“ mají už gawędový charakter, zejména ve způsobu vedení vyprávění. Jiné básně z této sbírky, mnohdy vycházející z kozácké tematiky, měly výraznou melickou strukturu a byly velice populární (několik textů se stalo podkladem písní S. Moniuszka a A. Kątského).

wieczera (in – *Wiersze*, Warszawa 1856) **Jana Prusinowského**. Ke sbírkám malých veršových forem je třeba přiřadit rovněž veršované romány, z nichž k nejlepším zřejmě patří *Stryjanka* (1861) **Wincenty Pola** nebo **Zawilejkův Bekiesz Świgajło, stary szlachcic litewski** (Kijev 1860).

Každá typologizace a klasifikace s sebou pochopitelně přináší jistou schematizaci a zjednodušení, které nevnímají hraniční jevy a přesahy v rámci literárního druhu. Tak je tomu i u gawědy. Prozaickou formou prezentovaná vyprávění vznikala na půdorysu jiných prozaických žánrových forem frekventovaných v období romantismu, především prózy historické. Z tohoto podloží vyrůstala struktura, která obsahovala vrstvy walterscottovského románu, prózy dokumentární a rodící se gawědy, jak se o tom můžeme přesvědčit na kompozici syžetu a volně vedeného vyprávění některých historických románů (M. Czajkowski, M. Grabowski, Z. Kaczkowski, H. Rzewuski).

To je však pouze jedna strana mince. Z druhé podle mého mínění do popředí vystupuje specifický pohled na polskou (ukrajinskou a běloruskou) krajinu a lidi v ní žijící. Tzn., že gawěda jako žánr se rodí z forem, které odpovídají sociologické skici, obrázku, ale také portrétu, aby nasycena specifickými vrstvami a prvky dospěla k odlišně koncipované a strukturované výpovědi.

Nemá smysl, abych se zabýval díly všech autorů gawědově formovaných děl. Domnívám se, že postačí hlubší pohled na typické texty dvou charakteristických představitelů Henryka Rzewuského a Ignacy Chodźka.

Z poměrně pestrého spektra tvorby **Henryka Rzewuského** jako gawědu můžeme označit jeho už představený čtyřdílný prozaický cyklus *Pamiętki J Pana Seweryna Soplicy, Cześnika Parnawskiego 1-4* (Paris 1839–41), který maximálně naplňuje definiční požadavky na žánr. Na širokém, staticky pojatém, až panoramatickém obrazu zanikající polské šlechtické republiky autor vybudoval kaleidoskop vyprávění o postavách a postavičkách a jejich příbězích, podaných prostřednictvím kvazi-memoárů drobného šlechtice, průměrného reprezentanta své třídy a doby.¹²² Autobiograficky pojatý hrdina se svěříje posluchači, jemuž čas, prostředí i sociologický charakter událostí je blízký, s bezprostředními, suggestivně podanými relacemi, které ve výsledku mapují specifický boj o přežití „menšího člověka mezi velkými“, jemuž nechybí sociologická a etická reflexe.¹²³

Současníci Rzewuského chápali jeho prozaický cyklus spíše jako dokument než fiktivní příběh, tedy jako vhodný doplněk dokumentárně i literárně excellentních memoárů, které se tehdy objevily v tisku, především Jana Chryzostoma Paska (*Pamiętniki. . .*, 1836) a Jędrzeje Kitowicze (*Opis obyczajów z panowania Augusta III*, 1840). Rzewuského gawědovou knihu s těmito typickými memoárovými texty spojovalo především zdání autenticity a bezprostřednosti relace, kolokviální jazykový materiál s barevnou pečeti konkrétního rusko-litevského regionu a stylizace vyprávěče do polohy prostého, průměrného šlechtice.

„Rzewuski většinu svých gawęd przypisał tytułni postawé již vytvořil,“ poznamenala k tomu Z. Szmydtowa. „A nebyly to krátké facetie. Literární prostředník se prezentoval jako kompetentní znalec své doby, představitel daného regionu

¹²²Srovnej např. Żmigrodska, M.: *Wstęp*, in – *Pamiętki Soplicy* (red. Z. Lewinówna), Warszawa 1961.

¹²³Viz mj. názory a poznámky v obecněji zaměřené práci Ślisz, A.: *Henryk Rzewuski. Życie i poglądy*, Warszawa 1986.

s celou jeho tradicí.“ Szmydtowa dodává, že v tak širokém záběru musela udivit „*naiwnost wyprawcze jako nositele staroswetskiej tradycje s jejimi konkretnymi realiami. . . [.] Na bohatem pozadi se vynořily útržky z života postav, jednotlivé scény, jakoby náhodou příváté ze vzpomínek*“.¹²⁴

Domnívám se, že mezi Rzewuského textem a memoáry, tedy mezi přece jen genologicky odlišnými texty, je spojnice dokumentárního, ale historického podloží nejvýraznější.¹²⁵ I když společně mají rovněž některé další vrstvy – užití malé literární formy (nebo jejich prvků) ve struktuře dané literární (paraliterární) formy velké. Ty jsou však v gawędě pochopitelně výraznější a pro strukturu žánru podstatnější. Identifikovat můžeme nejenom už uvedené skicu, portrét,¹²⁶ obrázek, ale také složky povídkové a parenetické (vhodně transformované z mluvené gawědy), facetie, anekdoty, přísloví, prvky epigramatické a aforistické ad.

Jako nezamýšlený pandán působí vedle Rzewuského rozkošatělého cyklu rovněž do cyklu rozvržená gawędová próza **Ignacy Chodźka** *Obrazy litewskie I-VI* (I – 1840, II-V – 1843–50, VI posmrtně 1862). Titul díla napovídá, že nejde o jednolitý text, který by z kaleidoskopu záběrů dospěl např. k románovému tvaru, nýbrž o sled relativně autonomních obrázků, formálně se blížícím struktuře povídky. Chodźko svůj cyklus komponoval na podloží společenské prózy, zasazené do nepříliš vzdálené minulosti a litevského prostředí (ve značné míře do okolí tehdejšího Wilna, tedy dnešního Vilnius). Řada povídkových obrázků v prvních dvou dílech cyklu má strukturu, která se té typicky gawędové teprve blíží. Autor užil podobně formovaného vyprávění, nicméně jeho organizace textu mnohdy inklinuje k povídce (autorský vypravěč se střídá s vypravěči dalšími), obdobné stylizace s jazykovými kolokvialismy a prvky malých literárních forem, především anekdoty, sentence a přísloví.

Teprve texty dalších dílů Chodźkova cyklu můžeme označit jako plnokrevné gawědy. Mají většinu typických rysů žánru a také kompozice zdánlivě autentického vyprávění je podřízena daným regulím.¹²⁷ Za nejzdařilejší pokládají polští autoři část nazvanou *Pamiętniki kwestarza* (součást dílu III). Chodźko v této gawędě vyšel z memoárového půdorysu a z principu nalezeného rukopisu (v někdejší klášterě bernardinů, jak o tom informuje v úvodu, v němž autorský subjekt stylizuje do role vydavatele) a předložil čtenáři barvitě vyprávění o proměně typicky světsky zaměřeného šlechtice v žebravého mnicha, což se odráží v různorodosti pohledu vypravěčových relací. „*Oprawniennie se usuzuje, że je to prozaickie weledilo Ignacy Chodźka,*“ podtrhla význam této autonomní gawědy A. Witkowska. „*Jedno z tajemství úspěchu tkví nepochybně v kreaci postavy hlav-*

¹²⁴Viz Szmydtowa, Z.: *Poetyka gawędy*, op. cit., s. 350, překlad můj.

¹²⁵K tomu srovnej Szweykowski, Z.: *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, Warszawa 1922.

¹²⁶Nemohu v této souvislosti pominout nejvýrazněji prokreslený, typicky gawędový portrét autentické, falstafovsky modelované postavy šlechtice Karola Radziwiłła, známého pod přívskem Panie Kochanku, který – ač je v podstatě nevzdělaný – získává sympatie čtenáře přirozenou genialitou a zdravým rozumem.

¹²⁷Srovnej názory Borowy, W.: *Ignacy Chodźko*, Kraków 1914.

*ního vypravěče Michala Lavriniče, typického představitele šlechtické mentality 18. století.*¹²⁸

Pokud jsem v předchozích úvahách Rzewuského gawědy označil (z dnešního pohledu) za prozaický cyklus, šlo mi o terminologické vymezení rámce (rozdělení na jednotlivé knižní díly, jejichž geneze byla časově i obsahově složitá), nikoli struktury. Ta totiž není podobná ani románu rozděleného na části, ani sbírce textů majících identickou formu a tematickou návaznost. I ve zdánlivě kompaktním celku si dílčí části, a rovněž v nich užitě jiné malé literární formy, zachovávají relativní autonomii. Podobně je tomu také s charakterem struktury gawęd Chodzkových. V nich však autor kladl ještě větší důraz na samostatnost vrstev celkové struktury, takže výsledný text působí dojem náhodně vedle sebe řazených sekvencí, uzavřených příběhů, obrázků, portrétů, povídek, memoárových fragmentů atd. Za zmínku stojí povídkově zaměřené *Domek mojego dziadka* nebo *Śmierć mojego dziadka*, do šíře rozvolněné *Wołodkowicz* či *U pana starosty*, případně ty, v nichž se skrývá moralizátorský podtext, jako *Kwesta* nebo *Sny* atd. V jejich rámci (opět do značné míry autonomně) koexistují malé literární formy (hlavně přísloví a sentence).

Chodzko po úspěchu svých litevských obrazů, zejména gawědy nazvané *Pamiętniki kwestarza*, napsal pokračování s názvem *Nowe Pamiętniki kwestarza* (1862). Někteří literární historici (mj. Z. Lewinówna, A. Witkowska) se domnívají, že nový text je nejen slabší, ale že také menší měrou přísluší do žánru gawědy. S první výtkou souhlasím, s druhou se dá z diachronního hlediska úspěšně polemizovat. Jistě, tato Chodzkova próza změnila vypravěče i čas děje a ztratila znaky reflexe šlechtické kultury poloviny 19. století. Nemůžeme ji zařadit k žánrovému typu šlechtická gawęda, nicméně ostatní důležité rysy žánru si zachovala (srovnej s mou výše uvedenou definicí), tzn. že jí právem náleží označení gawęda. Podle mého názoru totiž nejde o typ tvůrčího materiálu (potom by jiná než šlechtická gawęda, a ani takto komponované dílo napsané později, nemohly existovat), ale o výslednou strukturu díla.

V této souvislosti je případné všimnout si formální oscilace některých gawędových textů mezi žánry gawęda a povídka. Z. Szmydowa upozornila na analogická východiska obou žánrů, tedy: orální tvorba, mnohdy pouze rozvinutá anekdota, sdělovací forma.¹²⁹ Nicméně řada prvků a rysů dalších je rozdílná, např. pojetí a postavení vypravěče, stylizace jeho projevu atd.

Při rozboru tzv. veršované gawědy (tedy gawědy psané rýmovanou prózou) bych mohl v mnohém opakovat závěry učiněné v souvislosti s gawędou prozaickou. Všimnu si proto pouze specifických a odlišných rysů její struktury. Především jde o nosnou kvazi-veršovou formu. Ta do jisté míry takto koncipované vyprávění stabilizuje, i když strofika, rýmy, rytmus, sylabismus či prozaizace verše mnohdy nemá rád, spíše můžeme hovořit o chaosu, o veršové lhostejnosti, tedy o (jak jsem podotkl výše) rýmovanou prózu jako odlišný článek tehdejší druhové (kromě děl dramatických) triády. Navíc takováto kvazi-veršová forma šla často proti vypravěčskému postupu (zcela volný ve tvaru čistě prozaickém, do značné míry ukázněný ve formě rýmované), charakteru vyprávění (v próze

¹²⁸ Witkowska, A.: Proza narracyjna, in – *táž*, Przybylski. R.: Romantyzm, Warszawa 1997, s. 514, překlad můj.

¹²⁹ Srovnej Szmydowa, Z.: Poetyka gawędy, op. cit.

prosté, naivní, vumělkované v podobě rýmované) i jazyku (hovorová kolokviálnost v prozaických výpovědích a inklinace k formálnímu perfekcionismu a rafinovanosti ve variantě kvazi-veršové).

Některých dalších specifik si všimnu na příkladu žánrové formy, která se v romantismu prosadila nejvýrazněji – tzv. *lidové gawędy*. Zpochybňující adjektivum jsem užil proto, že v kontextu polské (ale také české) literatury je to termín poněkud zavádějící. Nejde totiž o gawędu folklórní nebo o práce lidových tvůrců, nýbrž o díla vycházející z jiného výchozího materiálu. Na první pohled by se mohlo zdát, že jde o pouhou tematickou variantu (opozice vůči gawędě šlechtické-historické). Ve skutečnosti má lidová gawęda odlišnou strukturu. Zatímco šlechtická gawęda vycházela z podloží a materiálu přece jen literárního (samozřejmě – i v tomto případě jde o pokročilejší etapu struktur původně paraliterárních), lidová skutečně čerpala z tehdy aktuálního lidového podloží, z různých, rozsahově nevelkých paraliterárních žánrů, jejichž vrstvy se na výchozí půdorys nasouvaly a tvořily nikoli autonomní sekvence, digrese či vsuvky, nýbrž integrální součást celku. Také vyprávění má odlišný charakter – je adekvátní lidové tvorbě, odlišný je i hrdina (obvykle zchudlý šlechtic nebo sedlák), s nímž se vypravěč solidarizuje.

Nejvýraznějším autorem lidové gawędy byl **Władysław Syrokomla** (vlastním jménem Ludwik Kondratowicz). I když psal rovněž gawędy šlechtické (populární byla skladba *Urodzony Jan Dęboróg. Dzieje jego rodu, głowy i serca, przez niego samego opowiadane, a rytmem spisane*, 1854), podstatná je jeho tvorba v rámci alternativní žánrové formy, vznikající v letech 1845–56.¹³⁰ Rané autorovy práce měly ještě částečně baladický charakter, např. *Pocztylion* (1844),¹³¹ pozdějším dával Syrokomla různá bližší, spíše tematická označení, která měla ponejvíce orientační ráz, např. *rymy ulotne, z pól nadniemeńskich (Kęs chleba*, 1855), *żołnierska (Kapral Terefera i kapitan Szerpentyńa*, 1855), *ludowa (Janko Cmentarnik*, 1856), *na tle historycznym (Nocleg hetmański*, 1857).¹³²

Text lidové gawędy Janko Cmentarnik má rámcovou konstrukci: Na počátku stojí Przygrywka a na konci Epilog, vlastní text je rozdělen na dvacet nestejně rozsáhlých částí. Takto např. začíná část šestá:

*I świetna była dola Jankowa,
Póki się we wsi rodzinnej chowa;
Lecz inszą dolę dały mu Nieba:
Panu hajduka było potrzeba,
Spodobał Janka, zabrał go z chaty
W obce województwo, aż pod Karpaty.*¹³³

Zajímavý je postoj gawędového vypravěče. Např. ve skladbě *Urodzony Jan Dęboróg* se rámcový vypravěč, tzn. ten, který příběh slyšel a pouze jej zaznamenal, od přímé relace distancuje:

¹³⁰Syrokomlovy práce vyšly ve dvou souborných edicích – v roce 1868 (v Poznani) v devítidílném a v roce 1872 (ve Varšavě) dokonce v desetidílném vydání.

¹³¹K. Stępiak je nazývá gawędy gminne, tedy podle smyslu prosté, lidové, regionální. Srovnej Stępiak, K.: *Poetyka gawędy wierszowanej*, op. cit.

¹³²Viz např. Fornalczyk, F.: *Hardy lirnik wioskowy*, Poznań 1972.

¹³³Władysław Syrokomla: *Janko Cmentarnik. Gawęda ludowa*, cit. podle vydání Kraków 1919, s. 12.

*Więc nie chcąc odpowiedzi brać na własną głowę,
Żem coś zmyślił lub dodał w powieści osnowę,
A pragnąc w całym kształcie oddać tę gawędę,
Własnymi jego słowy opowiadać będę.*¹³⁴

Syrokomla se zasloužil o to, že se v polské gawědě objevil jako hrdina obyčejný člověk (kromě již uvedených *Pocztylion* a *Janko Cmentarnik* také *Chodyka*, 1848, *Garść pszenna*, 1856, nebo *Wielki Czwartek*, 1856), do žánru vnesl zábavně-didaktickou tematiku – v gawědách, které vycházely z obecně známých lidových přísloví (např. skladbičky *O Filipie z konopii* nebo *Pan Marek w piekle*).¹³⁵ Na pomezí žánrů poemy a gawědy stojí některé jeho rozměrově větší skladby (mj. *Córa Piastów* nebo *Marcin Studzieński*); k poemám básník zařadil např. skladbu *Stare wrota*, ale v dedikačním úvodu I. Chodźkovi ji označil *gawęda historyczna*.¹³⁶

Kromě W. Syrokomly se výraznější tvůrci lidové gawědy neprosadili. Snad jen pro doplnění úvodu (v chronologickém pořadí) několik skladeb stojících za pozornost – **F. Łobeski**: *Gawędy i obrazki ludowe* (1852), **A. Pług**: *Zagon rodzinny* (1854), **J. Chęćicki**: *Jalmużna. Gawęda z podania ludowego* (1857), **W. Korotyński**: *Czym chata bogata* (1857), k nimž můžeme přiřadit anonymní sbírku *Gawędy* (1850) a gawędové povídky a obrázky, mj. **P. Jankowski**: *Posiedzenia wiejskie we IV niedzielach* (1856) nebo **R. Podlewski**: *Opowiadania starego torbanisty-żebraka* (1859). Byly to práce vyznačující se sentimentálním laděním, do jisté míry žánrovou neurčitostí, v nichž místy epická linie zanikala a do popředí vystupovaly vrstvy lyrické, takže některé gawědy dostávaly melický charakter.

Žánrový synkretismus byl pro veršovanou gawědu typický. Prvky různých žánrů se v konečném tvaru prolínaly, vrstvy odlišných žánrových struktur zasahovaly výchozí půdorys a přispívaly k dekompozici sotva dokončené kompozice. Takto působily zvláště malé literární i paraliterární žánry, např. lidová podání, přísloví, anekdoty, sentence či různé silvické formy. K této situaci přispívalo rovněž ne dost jasné povědomí o funkci žánrového systému v té době. Např. J. I. Kraszewski v jedné své teoretické práci tvrdil, že gawęda může být poemou nebo románem či písní nebo povídkou.¹³⁷

Jiné, většinou tradiční literární žánry se staly půdorysným východiskem pro variantní tvary, jako byly *gawęda lyrická* či *lamentacní*, což souvisí do jisté míry s laděním (humorným či tragickým) výchozích forem (anekdota, elegie). Zajímavé jsou v této souvislosti i další jevy: v kvazi-veršované gawědě (na rozdíl od prozaické) postrádáme mytologické, fantastické a pohádkové prvky. Jak uvádí K. Stepik, kromě několika čestných výjimek, jimž jsou např. gawědy M. Rostrowského a J. Sępa,¹³⁸ nejsou v ní rozpracované parabolické motivy a rovněž chybí groteskní pohled; naopak jsou přítomny motivy hororové.

¹³⁴ Cit. podle Władysław Syrokomla: *Urodzany Jan Dęboróg*, Petersburg 1854, s. 69.

¹³⁵ Zmínil se o tom také Gomułicki, J. W.: *Wstęp*, in – Władysław Syrokomla: *Wiersze i gawędy* (red. I. Korsak), Warszawa 1957.

¹³⁶ Kompozicí Syrokomlových gawęd se zabýval např. Kubacki, W.: *Gawęda*, in – *Poezja i proza*, Kraków 1966.

¹³⁷ Viz Kraszewski, J. I.: *Władysław Syrokomla* (Ludwik Kondratowicz), Warszawa 1863.

¹³⁸ Stepik, K.: *Poetyka gawędy wierszowanej*, op. cit.

Mezi první romantické básníky, kteří využili prvků a strukturních vrstev orální i písemné tvorby gawędového charakteru v dílech majících jako celek negawędový charakter, patřil **Adam Mickiewicz**. Převzal ze šlechtické i lidové gawědy (spíše v duchu žánru vytvořil) nejen řadu prvků a postupů (*Dziady*, *część III* a *Pan Tadeusz*), ale využil je k prosvětlení a oživení atmosféry; a rovněž jej vedly k napsání postav-vypravěčů, jimiž byli kaprál (*Dziady*) a *Wojski* (*Pan Tadeusz*).¹³⁹ Gawędový charakter má také skladba **Juliusze Słowackého** *Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej J. O. Księcia Radziwiłła Sierotki* (vznikla 1839, ale vyšla až po básníkově smrti), fragmentární vyprávění s mnoha hovorovými a latinskými obraty, gawędové ladění mají i některé humorné dialogy v torzu jeho historického dramatu *Złota czaszka*.¹⁴⁰ Jinak se k inspiraci gawędou stavěl **Zygmunt Krasiński**, který neměl pro někdy ostřejší humor a některé méně vzdělané autory (a vypravěče) pochopení; podobně lze hovořit o **Cyprianu Kamilu Norwidovi**, jenž naopak vytvořil parodii gawědy ve formě fragmentárních memoárů.¹⁴¹

Gawěda v té podobě, jak se konstitovala v období romantismu, se později „stáhla“ na území, které je vyhrazeno populární literatuře. Z literatury krásné však nezmizela, i když v postmodernistickém období nejde o žánr jako takový, spíše o strukturu, jejíž genezi můžeme spatřovat právě v někdejší gawędě; je lhostejné, zda tuto strukturu obsahuje tvar s veršovou, nebo prozaickou vnější formou. Jako doklady mohou posloužit tematicky i formálně odlišná díla, navíc časově vzdálená. Např. rozsáhlá digresní poema **Juliana Tuwima** *Kwiaty polskie*¹⁴² do syžetové linie formou vzpomínkových, nostalgicky laděných digresí zakomponovává vrstvy připomínající vypravěčství veršované gawědy. Podobné zakotvení vyprávění můžeme identifikovat rovněž u prozaiků, např. v některých dílech **W. Gombrowicze**, zejména v jeho *Denících*¹⁴³ a také v románu *Portnografia*.¹⁴⁴

V posledním dvacetiletí 20. století tradici polského vypravěčského žánru využívali ve svých prózách mj. **Andrzej Kuśniewicz**, **Tadeusz Konwicki** či z mladších autorů **Jerzy Pilch**. Zcela vědomě na žánr gawěda navázal **Kuśniewicz**, když ve své knize *Mieszaniny obyczajowe* (1985) vyšel z kdysi kontroverzní stejnojmenné práce autora už zmiňovaného prozaického cyklu *Pamiętki JPana Seweryna Soplicy 1–4* (Paris 1839–41) **Henryka Rzewuského** ...¹⁴⁵

¹³⁹ Podrobněji o gawędových prvcích v těchto dílech píše **Szmydtowa, Z.**: Czynniki gawędowe w twórczości Mickiewicza, in – *Poeci i poetyka*, Warszawa 1966.

¹⁴⁰ Text tohoto zlomku obsahují **Juliusz Słowacki**: *Dzieła XI* (red. J. Krzyżanowski), Wrocław 1959.

¹⁴¹ Psala o tom **Szmydtowa Z.**: *Norwid wobec włoskiego odrodzenia, srovnaj in – táz: Studia i portrety*, op. cit.

¹⁴² Poema vznikala v letech 1940–44 a vyšla v roce 1949.

¹⁴³ Vycházely s titulem *Dziennik ve třech vlnách* v letech 1953–66.

¹⁴⁴ Také v tomto románu (vyšel v Paříži v roce 1960) autor do půdorysu prózy analyzující strukturu polské společnosti v době druhé světové války, zakomponovává vrstvy upomínající gawędově orientované vypravěčství. Viz **Głowiński, M.**: *Parodia konstruktywna* (o „Portnografii“ **Gombrowicza**), in – *týž: Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

¹⁴⁵ **Rzewuského** *Mieszaniny obyczajowe* vycházely v letech 1841–43 pod pseudonymem **Jerosz Bejla** a na rozdíl od populárních a ceněných „vzpomínek“ **pana Soplicy** se staly prací přijímanou s pobouřením, dokonce s odporem, zvláště vzhledem k agresivně polemickým, protinárodním názorům autora.

8 Kraszewski: spojnice romantismu a realismu

Jedním z největších romantických (a zároveň realistických) prozaiků byl **Józef Ignacy Kraszewski** (1812–1887), autor rozsáhlého díla, které má pro vývoj polské prózy zásadní a přelomový význam a které doplňovaly autorem široce chápaná publicistická práce a literárněteoretické reflexe, zejména o historickém románu.¹⁴⁶ I když mezi Kraszewského více než 223 svazky nenajdeme veledíla, autorská koncepce zmapovat vývoj polské společnosti v různých historických dobách i ve spisovatelově současnosti a vytvořit tak kontinuálně chápaný obraz národa, je úctyhodná. Navíc: nad obloukem Kraszewského tvorby je možno si uvědomit posuny, které polská umělecká próza vykonala při vymaňování se z romantických konvencí na cestě k realistickému vidění,¹⁴⁷ a zaznamenat změny, za nimiž stálo i autorovo úsilí – proměny formální stránky románu, hlavně historického, a kompozičních (a souběžně dekompozičních) postupů.

Jako každý autor, tak i Kraszewski se vyvíjel na uměleckých úkolech, které si kládl.¹⁴⁸ Myslím si, že je potřebné si tento vývoj alespoň nastínit; pro výsledek totiž není rozhodující tematika, ale vývoj formální stránky děl. Burkot, Danek ad. (shodně s literárními historiky staršími) rozlišují v návaznosti na biografické momenty tři vývojová období:

1. období literárních pokusů;
2. období volyňsko-varšavské;
3. období drážďanské.

Na počátku prvního období stojí za pozornost román *Poeta i świat* (vznikl v roce 1837 a vyšel 1839 v Poznani), dílo, které si hned získalo pozornost jak kritiky, tak čtenářů (především mladých). I když v tematické vrstvě díla jde o typický romantický konflikt básníka se světem, Kraszewského pojetí je netypické: příběh rozervance Gustawa vypráví s nadhledem a se sympatiemi k hrdinovi, v závěru však tohoto životního ztroskotance a alkoholika zesměšní a zosobní

¹⁴⁶ Kraszewského životem a dílem se z různých aspektů zabývají mj.: Danek, W.: Publicystyka J. I. Kraszewskiego w latach 1859–1872, Wrocław 1957; týž: Pisarz wciąż żywy. Studia o życiu i twórczości J. I. Kraszewskiego, Warszawa 1969; týž: Józef Ignacy Kraszewski, Warszawa 1973; týž: J. I. Kraszewski. Zarys biograficzny, Warszawa 1976; Chmielowski, P.: Kraszewski, Kraków 1888; Jarowiecki, J.: O powieści historycznej J. I. Kraszewskiego, Kraków 1991; Nowacka, T.: Opowiadania J. I. Kraszewskiego, Wrocław 1971; Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość i recepcja (ed. J. Ludorowski), Lublin 1994.

¹⁴⁷ Šíří této problematiky mapuje moje práce – Štěpán, L.: Od romantického vidění k realistickému pohledu (Poznámky na úvod o západoevropských a slovanských literaturách), in – Ludvík Štěpán a kolektiv: Cesta k realitě, Brno 2003, s. 5–48.

¹⁴⁸ Kraszewski kromě své práce umělecké se aktivně zabýval politikou a byl vnmavým publicistou a autorem prací historicko-archeologických a literárněhistorických (jen pro ilustraci bych chtěl alespoň uvést čtyřdílnou monografii Wilno, 1838, třídílnou práci Polska w czasie trzech rozbiorów, 1873–75, velké studie o Klonowicovi, Syrokomlovi a Krasickém), ale také básníkem, i když spíše okrajovým (sám si vážil své třídílné mytologické epické poemy Anafielas, 1840–46), a dramatikem (autorem tzv. kontušových komedií, např. Miód kasztelański, 1860), vydal několik svazků skic z cest po Polsku (jako Obrazy z życia i podróży 1–2, 1842) i po cizích zemích (třeba Kartki z podróży 1858–1864 1–2, 1866–74), literaturou a uměním se zabýval také v knihách Studia literackie (1842), Nowe studia literackie 1–2 (1843), Gawędy o literaturze i sztuce (1857), sbíral obrazy a rytiny a sám kreslil a maloval a rovněž komponoval hudbu (v roce jeho úmrtí vyšla sbírka písní Pastuszki piosenki, 1887).

v něm symbol protestu vůči „špatnému“ světu. To je počátek zrání autora k myšlenkové a formální osobitosti (v duchu jeho už zmíněných teoretických úvah), který začal prosazovat uměleckou reflexi reálné předlohy jako věrný obraz života celé společnosti (na rozdíl od většiny typických romantických autorů, kteří akcentovali spíše vnitřní svět individua ne příliš ukotveného v době).

Plně se to projevilo v cyklu tzv. lidových románů (mj. *Historia Sawki*, 1842; *Ułana*, 1843; *Budnik*, vznik 1847; *Chata za wsią*, vznik 1852; *Jermola*, vznik 1855; *Historia kolka w płocie*, 1860). Kraszewski se v nich přičinil o zviditelnění vesnické tematiky a propracoval některé formální postupy, z nichž potom vycházeli jeho následovníci. Především uvedl do role hlavního hrdiny polského románu lidový fenomén – sedláka, na pozadí někdy až dokumentárně pojímané lidové kultury – prezentovaný formou s mnoha prvky utopické selanky. V tomto smyslu hovoří někteří autoři o tzv. *romantickém lidovém románu*.¹⁴⁹ Do tohoto proudu se podle nich řadí romány z let 1842–60 (kromě už jmenovaných také román *Ladowa pieczara*, 1852, který je do značné míry nasycen publicistickým materiálem, nebo román *Ostap Bondarczuk*, 1847, spolu s díly *Ułana*, *Jermola* a *Jaryna*, 1859, preferující motivy milostné).

Typickým postupem je také až extrémně aplikovaná konfrontace dvou prostředí, např. vesnice – město, se zvýrazněním přirozenosti vesnice, nebo života svázaného společenskými normami a svobody kočovníků (jako v románu o cikánech *Chata za wsią*), přičemž dokumentace života určité vrstvy společnosti se v románové struktuře ústrojně prolíná se segmenty důkladného popisu krajiny, sociologických črt a realistických portrétů postav. Účinným proudem, který nasycuje strukturu Kraszewského děl z tohoto období, je publicistika. Spisovatel, jak vyplývá z jeho četných výpovědí,¹⁵⁰ příliš nevěřil v radikální změnu společensko-politické situace, proto přišel s vlastní propozicí řešení (zejména mezi šlechtou a sedláky na venkově). Publicistické prvky (v široké paletě žánrových forem) činí spisovateli výpověď naléhavější, myslím si však, že je autor prozíravě stáhl do druhého plánu a potlačil tím mistry hrozící černobílé vidění a pokušení propagandistických ataků.

Důraznější pohled na hrdiny jako součásti jistého společenství (společnosti) přinesla Kraszewského tetralogie *Latarnia czarnoksięska* s podtitulem *Obrazy naszych czasów* (celek vyšel Warszawa 1844). Jde o prózu, jež ve svém obsahovém plánu napadá morální úpadek šlechty, její špatný vztah k sedlákům a nedobré výsledky jejího „působení“ v hospodářství a kultuře a do polské prózy zavádí problematiku dodnes frekventovaného manželského (milostného) trojúhelníku. Formálně je to cyklicky komponovaný text s amorfní strukturou, jejímž půdorysem je románek mladého muže se stárnoucí hraběnkou a základem žánr obrázků, navazující na osvícenské romány „velkých cest“, jež do struktury realistického románu přetvořili např. Ch. Dickens nebo N. V. Gogol. Do obrázků, maximálně nasycenými reáliemi ze života různých vrstev soudobé polské vesnice na Volyni a Ukrajině, autor prolíná panoramaticky komponované popisy

¹⁴⁹Srovnej např. Danek, W.: *Pisarz wciąż żywy. Studia o życiu i twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, op. cit., týž: *Józef Ignacy Kraszewski*, op. cit., nebo sborníkovou práci *Zdziwienia Kraszewskim* (red. M. Zielińska), Wrocław 1990.

¹⁵⁰Viz např. Kraszewski o powieściopisarzach i powieści, op. cit.

událostí a portréty postav, které tvoří páteř syžetu už realisticky nazíraného díla.

Románový cyklus *Latarnia czarnoksięska* znamená počátek série děl s ostrou kritikou polské šlechty (jak o tom svědčí např. dilogie *Komedianci*, 1851, nebo romány *Ostatni z Siekierzyńskich*, 1851, *Interesa familijne*, 1853, či *Dwa światy*, 1856). Z nich třeba román *Interesa familijne*, který je zjevnou polemikou s prózou J. Korzeniowského *Kollokacja*, je už typickým balzakovsky komponovaným realistickým textem, který konfrontací současnosti a minulosti a aristokratického a zemanského způsobu života přináší panoramatický obraz Volyně a Volyňského Polesí na přelomu 18. a 19. století. Do románu *Ostatni z Siekierzyńskich* (s podtitulem *Historia szlachecka*) navíc kromě didaktických akcentů do realisticky pojatého příběhu pronikají vrstvy satirické, jak to známe z pozdějších „šlechtických historek“ pozitivistických, které však měly propracovanější psychologii postav (o to se ostatně pokoušel i Kraszewski v románech ze 40. a 50. let, jako byly *Pamiętniki nieznanomego*, 1846, *Sfinks 1–4*, 1847, *Powieść bez tytułu*, 1855, nebo *Metamorfozy 1–3*, 1859). V nich se objevují i výrazné vrstvy filozofické a také (kromě tetralogie *Sfinks*) autobiografické, jež pomáhají budovat syžet, v *Metamorfozách* (mají podtitul *Obrazki*) autor kromě toho užil osobité kompozice (konfrontace osmi paralelních příběhů).

Pro realizaci úkolu synkretické reflexe „pravdy a fikce“ se stalo důležité tzv. drážďanské období Kraszewského tvorby.¹⁵¹ Je to doba, kdy se spisovatel snažil v široce projektovaném cyklu próz (publikoval je pod pseudonymem Bolesławita) vykreslit prostředí válečných a povstaleckých konfliktů tehdejší doby. Ve většině těchto próz volil autor jako výchozí žánrový půdorys obrázků; jejich vrstvením a propojováním do syžetové kompozice (někdy ne příliš výrazné) autor dosahoval dojmu panoramatické mozaiky. Např. v próze *Dziecię Starego Miasta. Obrazek narysowany z natury* (1863) autentičnost historických i soudobých událostí posilují memoárové vrstvy a vyzdvížením do popředí nikoli hrdinů-jedinců, nýbrž kolektivního hrdiny – lidí této části Varšavy.¹⁵² V dalších společensky orientovaných prózách se Kraszewski soustředil mj. na budování už románové kompozice – tak tomu je např. v díle nazvaném *Moriturī. Powieść*, 1874, v němž překvapí sevřený syžet a dramatičnost akce podtržená milostnými motivy, a na posílení satirických vrstev¹⁵³ prozaického textu – mj. v románu *Pamiętnik panicza, z francusko-polskiego oryginału na polsko-francuskie przelożony z niektórymi dodatkami* (1875), který ironizuje nezáměrně šlechty o národní věci, formou memoárů a prostřednictvím vyprávění v ich-formě.

V třetím tvůrčím období se Kraszewski soustředil rovněž na dotažení úkolů z počátků své spisovatelské dráhy, tedy v návaznosti na své někdejší studie

¹⁵¹I když Kraszewski nebyl příznivcem řešení složité politické situace Polska po povstáních formou ozbrojeného boje, nezbylo mu nakonec nic jiného než emigrace. V roce 1863 odjel z vlasti a usadil se v Drážďanech, kde psal prózu a spolupracoval s časopisy – až do roku 1883, kdy byl obžalován z výzvědné činnosti ve prospěch Francie a (do roku 1885) vězněn v Berlíně a Magdeburku.

¹⁵²Tematickým pokračováním díla je próza *Para czerwona. Obrazek współczesny narysowany z natury* (1864), v němž k líčením z konspiračního hnutí přibýly záběry z povstaleckých bojů. Závěr díla však zvýrazňuje romantické konvence a prvky.

¹⁵³Byl to Kraszewského cílený postup, umělecký doplněk jeho pŕetek v novinách a časopisech s kosmopolitismem konzervativních aristokratických kruhů v Haliči.

národních dějin, teoretické články o charakteru psaní národně laděných historických próz a rané románové pokusy. Hned na počátku těchto úvah je třeba vrátit se do třicátých let 19. století a uvědomit si základní premisy romantické historické prózy, jak jsem se o nich zmínil v části 5 této kapitoly: šlo totiž – na rozdíl od pozdějších cílů pozitivistů (zejména H. Sienkiewicze) – především o doplnění, ilustraci historických děl, i když ze stejných vlasteneckých pohnutek. Navíc – příběhy z národních dějin (zejména jejich apoteóza) se v boji romantiků za svébytnost polského národa velice dobře hodily. Mohly přinést odpovědi na palčivé otázky doby a v didaktickém rozměru „správně“ orientovat čtenáře při konfrontaci s minulostí.

To vše si Kraszewski uvědomoval a už ve třicátých letech chápal (na rozdíl od většiny svých současníků) nutnost změnit v próze (oproti velkým veršovým formám, které se pohybovaly na půdorysu poemy) přebíraný model walterscottovského románu. Bylo to v době, kdy psal romány z polských dějin (mj. *Kościół Świętomichalski w Wilnie 1–2*, 1833, nebo *Ostatni rok panowania Zygmunta III*, 1833, ale rovněž pozdější *Żacy krakowscy w r. 1549*, 1845) a řešil základní dilema kompozice prozaického textu: dát do rovnováhy vrstvy fiction a non-fiction (v protikladu k zásadám Waltera Scotta, jak je přebírali polští romanopisci, kteří jednoznačně preferovali složku fiction a tvrdili, že v uměleckém díle historická fakta nejsou potřebná), tzn. propojit fiktivní syžet s historickou pravdou, přičemž ideálem prý by byl text zcela oproštěný od fikce.

Kraszewského postoj si nejlépe uvědomíme při konfrontaci s názory jeho protivníků, konkrétně literárního kritika (a rovněž prozaika a publicisty) Michała Grabowského (1804–1863), jak je shrnul do sbírky svých rozprav *Literatura i krytyka 1–3* (části 1 a 2: 1837, část 3: 1838).

Grabowski tvrdil, že romanopisec by se neměl starat o historickou pravdu, ale o pravdu básnickou:

„Chtěl bych každého přesvědčit o uměleckém významu walterscottovského románu, protože mi to připadá správné; chtěl bych to zvláště vyzvednout před očima pana Kraszewského, protože ze všech našich spisovatelů se mi zdá nejschopnějším vyrůst v polského autora historických románů.“¹⁵⁴

Naproti tomu Kraszewski na jedné straně tvrdil:

„Chceme-li zobrazit dobu a její zvyky, osoby a události, je třeba být nestranným, je třeba psát nikoli tak, jak je to potřeba, ale – jak to skutečně bylo. Jinak by se historické obrazy staly sny a takové já bych zcela určitě nepsal, nechtěl bych usmolené výplody své hlavy vydávat za historickou pravdu.“¹⁵⁵

Ale na druhé straně si uvědomoval nezbytnost tvůrce zaplnit mezery v historických faktech, protože z dějin známe pouze některá fakta, zatímco historický román (romans) je umělecké dílo, nikoli záznam historických událostí:

„Žádné dějiny nejsou natolik úplné, neposkytují nám tak celistvý, živý obraz, aby se bez dodatků dal přenést do románu. Romanopiscovým úkolem tedy bude

¹⁵⁴ Grabowski, M.: *Literatura i krytyka*, t. 3, Wilno 1838, s. 147, překlad můj.

¹⁵⁵ Kraszewski, J. I.: *Wstęp*, in – týž: *Kościół Świętomichalski w Wilnie*, Wilno 1833, s. 9, překlad můj.

*pole, převážně bílé, zaplnit, mrtvé vzkřísit k životu, jejich činnosti objasnit, tváře nám ukázat.*¹⁵⁶

Byla to tedy zcela odlišná koncepce než jak ji dříve prezentoval J. U. Niemcewicz ve svých Historických zpěvech, který byl veden snahou ukázat „bohátýrskou“ minulost Polska a povznést národ na duchu. Podle mého názoru i když Kraszewski jako ideál uznával historický non-fiction text, na druhé straně si uvědomoval, že historický román – jako umělecké dílo – musí nutně obsahovat ve vzájemné rovnováze dvě pravdy: historickou a uměleckou. Nicméně dekompozici románové formy neprovedl naráz, nýbrž postupně – musel se totiž přesvědčit o reakci čtenářů na výsledek. Rané romány jsou proto spíše mozaikou obrazů autentických událostí, mezi něž autor postupně vkládal syžetové struktury, které výsledný text dramatisovaly a zároveň posouvaly děj: po časové (historické) i dějové ose. Nebyly to tedy už „pouze“ ilustrační obrazy historických událostí, nicméně míra propojení složek fiction a non-fiction ještě nepřesáhla mez, za níž začíná „beletrie“, tedy umělecké dílo.

Domnívám se, že takovým pokusem o strukturu, v níž východisko tvoří sice historická fakta, ale základem je syžet (s uplatněním modelu walterscottovské zápletky), v němž dochází k synkrezi vrstev dokumentárních a fiktivních, se stal román *Zygmuntowskie czasy* (1846), jediná raná próza tohoto typu. V ní Kraszewski využil poměrně rozsáhlých znalostí polských dějin, sowizdrzalské literatury a staropolského dramatu¹⁵⁷ a vytvořil historickou prózu, která byla kompozicí a uplatňováním historiografického materiálu v uměleckém textu dosti vzdálena románům Waltera Scotta a spíše mířila ke struktuře, již ve svých románových cyklech uplatňoval Charles Dickens. Bylo to správné vykročení na správnou cestu, i když většinu úkolů měl Krzaszewski ještě před sebou. Musel zvládnout modelaci historických postav a jejich zapojení do fiktivní syžetové složky, ústrojně umístit popisy krajiny, měst, zámků atd. (v romantismu tak důležitých) a nově vymezit úlohu milostných motivů, rovněž pro romantiky nezbytných.

To se Kraszewskému začalo více dařit až ve třetí etapě tvůrčí činnosti, po zkušenostech s romány „lidovými“ a společenskými v předchozích dvou obdobích, když se v 60. letech vrátil k problematice historického románu. Nejdříve se soustředil na tematiku, která mu mohla poskytnout možnost užít historickou masku, případně historické aluze a vyrovnat se na půdorysu historické prózy s politickými důsledky polských povstání. Typickou pro tento postup je kompozice románu *Rzym za Nerona. Obrazy historyczne* (1866). I když v podtitulu signalizované „obrázky“ jsou součástí kompozice románové struktury, půdorys tvoří struktura epistolografické prózy – dopisy mladého Římana vdově-křesťance.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Kraszewski, J. I.: *Słowo o prawdzie w romansie historycznym*, cit. podle Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych (ed. S. Burkot), Warszawa 1962, s. 82, překlad můj.

¹⁵⁷ Kraszewski byl editorem např. sowizdrzalských autorů a literatury staropolské, memoárů ze 17. a 18. století, dopisů (mj. Z. Krasińského) a dramát W. Shakespeara, vlastnil i rukopisy staropolské dramatické literatury, které byly vydány teprve ve 20. století.

¹⁵⁸ Jak připomíná Tadeusz Sinko, mnohé reminiscence tohoto Kraszewského díla se objevují v Sienkiewiczově známém románu *Quo vadis* (1896), viz Sinko, T.: *Rzymskie powieści Kraszewskiego*, in – *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933.

Po roce 1870 se Kraszewski při výběru témat „posunul“ hlouběji do polské historie, zpočátku do 18. století (z této doby pochází také nejvíce spisovatelových děl). O vyváženost fiktivní a dokumentární složky románového textu se pokusil v tzv. sasské trilogii (*Hrabina Cosel*, 1874, *Brühl*, 1875, a *Z siedmioletniej wojny 1–2*, 1876). Důraz položil sice na využití fantazie a intuice při orientaci v historii, nicméně tuto fiktivní složku kompozice se snaží vyvažovat ztvárněním historických faktů. Např. zatímco v první části trilogie se kompoziční postupy opírají o memoárovou strukturu, ve druhé části už text dospívá k charakteru realistického historického románu. Podobně synkreticky pojatou strukturu Kraszewski vytvořil v povídkách o známém vilenském vojvodovi Radziwiłłovi Panie Kochanku – *Ostatnie chwile księcia wojewody* (1875).

Plně svých dosavadních zkušeností z kompozice historických románů J. I. Kraszewski využil (i když se střídavým úspěchem) při práci na svém nejrozsáhlejší projekt. V roce 1876 začal psát velký cyklus historických děl (stihl dokončit 29 románů o 79 svazcích),¹⁵⁹ který měl obsáhnout dějiny Polska od bájných dob (např. *Stara baśń*, 1876) po události v 18. století (dilogie *Saskie ostatki* vyšla až po autorově smrti v roce 1889).¹⁶⁰ Z tohoto cyklu jsou umělecky nejhodnotnější *Stara baśń*, dilogie *Masław* (1877), a romány *Król chłopów* (1881) a *Banita* (1885). Např. *Stara baśń. Powieść z IX wieku*¹⁶¹ přinesla barvitý obraz předkřesťanského Polska, s vyváženou kompozicí, v níž stejnou roli v dramaticky vedeném syžetu hrají jak historická fakta a pověsti, tak jejich fiktivní dotvoření. Autor, aby čtenáři přiblížil svoje historické zdroje, zařadil za třetí část dodatek nazvaný *Dziejowe legendy*, v němž cituje z různých pramenů, jež se zmiňují o historii Slovanů; pokud jde o Poláky – především z *Długoszovy kroniky*, např.:

... *Te posggi spizowe na zamku Popiela są zaprawdę rzeczą osobliwą. Odbyto więc ów jakiś obrzęd pogrzebowy religijny, a potom zastawiono hojną biesiadę. Komedia owa choroby, rozpaczy, polecania pozostać mającej wdowy opiece stryjów, przeciąga się długo.*

„*W ciągu tych rozmów – powiada Długosz, który uklada powieść swą, nie skąpiąc szczegółów – słońce poczęło blask swój usuwać z niebokręgu, a Popiel skonczył już grę całą kuglarstwa, które przebiegła żona jego dla podejścia stryjów i panów wymysliła ...*“¹⁶²

Dílo J. I. Kraszewského, současníky pro šíři zájmů přezdívaného *člověk-instituce*, má pro vývoj polské literatury od romantického k realistickému vidění

¹⁵⁹ Jednou z pohnutek, jež vedly spisovatele k tomuto projektu, byla realizace devítisvazkového románu německého spisovatele Gustava Freytaga *Die Ahnen* (1872–81), v němž sledoval osudy jednoho rodu od stěhování národů po revoluci 1848 a kladl důraz na vítězství německého živlu nad Slovany.

¹⁶⁰ Cyklus se setkal s vlažným ohlasem kritiky (i když příznivců mezi čtenáři měl stále dost), protože díla vycházela v době, kdy se už ke slovu hlásila nová generace prozaiků-pozitivistů, zejména E. Orzeszkowa, H. Sienkiewicz a B. Prus.

¹⁶¹ Román patří k nejpobulárnějším dílům J. I. Kraszewského. Je dodnes vydáván a překládán a dramatinován a stal se i námětem opery (libreto A. Bandrowski, hudba W. Żeleński, premiéra 1906).

¹⁶² Cit. podle Józef Ignacy Kraszewski: *Stara baśń*, Wrocław 1998, s. 455.

zásadní význam. Spisovatel dokázal v domácím uměleckém prostředí prosadit nové poznatky evropských realistů a dekompozicí žánrové struktury románu (ale i povídky) a stávajících romantických kompozičních norem připravil cestu velkým romanopiscům období pozitivismu pro jejich pojetí historického i společenského románu. Významným příspěvkem se tak připojil k těm prozaikům období romantismu, kteří poplácali románu do jednotlivých žánrových forem a tematických variant přispěli k tomu, že v dalším období, v pozitivismu, se román stal meritorním prozaickým žánrem a přinesl díla (Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus), která polskou prozaickou produkci postavila na roveň soudobé evropské.