

Štěpán, Ludvík

Cesty velkých romantiků : (žánrová směřování A.S. Puškina a A. Mickiewicze)

In: *Alexandr Sergejevič Puškin v evropských kulturních souvislostech*. Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. [305]-311

ISBN 8021023007

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/132500>

Access Date: 16. 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.

CESTY VELKÝCH ROMANTIKŮ

(Žánrová směřování A. S. Puškina a A. Mickiewicze)

Ludvik Štěpán (Brno)

Dva velcí romantici – ruský básník, prozaik a dramatik Alexander Sergejevič Puškin a polský básník a dramatik Adam Mickiewicz byli současníci, znali se, navzájem si věnovali verše a také jinak si projevovali úctu, i když na některé politické události měli odlišný názor.¹ Jejich vrcholná díla zapadají do snah evropských romantiků o proměnu (v intencích doby) žánrového spektra, v jehož centru stojí lyrickoepický text, který se označuje jako poema, byronská povídka, román ve verších. Samo označení není důležité, protože vzorový model pro epiku vycházel z homérské epeje a termíny jako epica poiesis, epos, epeje či poema byly v evropských literaturách téměř od počátku užívány zaměnitelně.² Navíc – zatímco pro klasicisty sloužilo žánrové označení ještě jako signál pro čtenáře, jakou formu díla má očekávat, pro romantiky už žánrová terminologie neměla závazný charakter a stala se v komunikačním procesu spíše *hrou na žánr*.³

Nebudeme se zabývat dalšími diferenačními rozbory těchto genologických variant, spíše se pokusíme naznačit, kam z daného půdorysu jeden i druhý básník směřovali. Mohou k tomu posloužit Puškinův román ve verších Evžen Oněgin a Mickiewiczova poema Pan Tadeáš a jeho genologicky obtížně zařaditelný text *Dziady*.

Romantismus je obdobím posledního výrazného vzepětí veršované epiky, jejíž forma, která prošla mnoha proměnami od sumerského a později antického eposu k romantické poemě, přestala vyhovovat nově nastolené potřebě pro ztvárnění stále bohatěji se rozvíjejícího syžetu, stále členitějšího vyprávění, pro něž se veršová forma stala svěřací kazajkou. Východiskem byly prozaické žánry, zejména povídka, novela, román.

¹ Viz mj. Spasowicz, W.: Mickiewicz i Puszkina, Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, Lwów 1887, nebo Tretiak, J.: Ślady wpływu Mickiewicza w poezyi Puszkina, Pamiętnik Akademii Umiejętności, t. 7, Kraków 1899.

² O posunech pojmů se zmiňuje S. Skwarczyńska už v souvislosti s literaturou staropolskou. Viz Skwarczyńska, S.: Poema – pojęcie a Pojęcie poematu w poetyce staropolskiej, in – S. S.: Pomiędzy historią a teorią literatury, Warszawa 1975.

³ Dokumentovat to můžeme na některých dílech romantiků srovnáním autorské terminologie s jejich skutečným genologickým obsahem. Např. Mickiewicz označuje svou poemu *Farys* jako *kasidu* (*Kasyda* na czešce emira *Tadž-ul-Fechra*, i když většina literárněteoretických pramenů hovoří o lyrické poemě), tedy ryze účelově, aby čtenáře předem připravil na charakter skladby.

A. S. Puškin si nejdříve vyzkoušel pohádkový epos (*Ruslan i Ljudmila*, 1817–20), také poemu (*Kavkazskij plennik*, 1820, *Brat'ja rozbojniki*, 1821, *Bachčisarajskij fontan*, 1823, veršovanou povídku (*Cygany*, 1824), veršovanou novelu (*Graf Nulin*, 1825), aby v rámci daného literárního druhu dospěl k tvaru, jaký představuje *Jevgenij Onegin* (1825–30, s podtitulem Roman v stichach). Posléze vyprávěl své příběhy v próze, např. *Pikovaja dama* (1833), *Dubrovskij* (1832), *Kapitanskaja dočka* (1833), cyklus povídek *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina* (od 1830), psal historický román (*Arap Petra Velikogo*, nedokončený, úryvky otištěné 1830) a historickou práci (*Istorija Pugačova*, 1833), zabýval se publicistikou (od 1836 vydával časopis *Sovremennik*) atd.

Pokusy o velkou veršovou literární formu A. Mickiewiczze začínaly od balady, jejíž žánrové danosti básník příliš nedodržel,⁴ a záhy se přiklonil k poemě. Vydal *Grażyna* (1823, s podtitulem Powieść litewska), *Konrad Wallenrod* (1828, s podtitulem Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich), *Farys* (1829, s podtitulem Kasyda na cześć emira Tadž-ul-Fechra), aby se dostal ke své vrcholné skladbě *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie* (1834, s podtitulem Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunactu księgach wierszem). A pracoval na žánrově nejsložitějším textu *Dziady*, klasifikačně teoretiky označovaném jako veršované drama či veršovaný dramatický cyklus, i když autor zůstával na půdorysu poemu (byť dramatické!) a terminologie pro něj byla pouze výrazem dávné reflexe o literatuře, tedy potvrzením, že dílo setrvává v kategorii veršovaných prací. Skladba vznikala postupně, nicméně záměr projektu můžeme vystopovat od počátku jejího vzniku (části II a IV vznikaly 1821–22, tisk 1823, část III zřejmě 1832, tisk ve stejném roce, a část I asi 1821, tisk posmrtně 1860). Později se věnoval literární historii (přednášky na Collège de France), publicistice (v Paříži redigoval časopis *La Tribune*) a politice.

Už z tohoto povrchního srovnání vyplývají odlišná směřování obou básníků. Puškin vyvozoval z tlaku nastupující publicistiky a prózy ve své době závěr, že pokud chce vyprávět syžetově složitější příběhy, je lépe použít prózy; inklinoval tedy k povídce, novele, románu či jiné výpovědi psané prózou. Mickiewicz o vyprávění příběhů veršem nepochyboval, považoval tento způsob za stále nosný, i když formální tvar textu na základním půdorysu poemu výrazně měnil.

Všimněme si tedy konkrétních skladeb obou básníků, abychom jejich směřování, projevující se výraznou dekonstrukcí zvoleného žánru v rámci daného žánrového systému, mohli blíže osvětlit.

⁴ Konstrukce většiny baladických čísel (viz *Ballady i romanse*, in – A. M.: *Poczeje* I, 1822) jsou vlastně mozaikou kompozičních prvků více žánrů – balady, elegie, epigramu, intimní lyrické básně, lidové písně aj.

Puškin zamýšlel napsat poemu **Jevgenij Onegin** o petrohradském dandym, tzn. lyrickoepický text, který by vyjádřil pro veršovou formu složitější syžet, a zároveň vyšel vstříc potřebám čtenáře, jenž si začal zvykat na *tlusté žurnály* a romány, které ztrácely dřívější charakter frivolnosti. Měl k dispozici výsledky evoluce, již prošly básnické texty G. G. Byrona, historické romány W. Scotta či měšťánské idyly J. W. Goetha, znal úsilí A. Mickiewicze, uvědomoval si možnosti cestopisu (nejenom na příkladu ruských autorů, jako N. M. Karamzin či A. N. Radiščev), epistolografie (mj. právě Karamzin) a dalších žánrů, které původně sevřenou strukturu poemy dokázaly přetavit do tvaru mnohavrstevného a vícevýznamového textu.

Na nový tvar Puškinova *románu ve verších* působí i vnitřní pnutí, a to hned v několika směrech. Předně napětí mezi epickým vyprávěním a lyrickými digresemi (jak je známe už z prací Lawrence Sterna); dále mezi časovými rovinami (napoleonské motivy jako minulost, aktuální příběhy hrdinů jako přítomnost a různé úvahy o budoucnosti Ruska a technickém pokroku jako budoucnost); také mezi epickým tokem zaznamenávajícím příběh, dialogickými složkami a lyrickým popisem; samozřejmě mezi základní vypravěčskou linkou a všemi citáty (literárními aluzemi), reminiscencemi, komentáři a úvahami (úvahy o soubojích, plesech, postupující civilizaci i literárněteoretických problémech atd.); ale zejména mezi zvoleným žánrovým půdorysem a dalšími žánry, které do základní struktury pronikají (např. deník, básnický cestopis, dopis, memoárově laděný text, ale rovněž aforisticky a gnómicke laděné prvky).

I. Pospíšil, který se žánrovými otázkami Evžena Oněgina více zabýval, k tomuto problému poznamenal, že „*zatímco základní syžetová mřížka řadí Evžena Oněgina k tradičním romantickým poemám s romantickými šlechtickými hrdiny a snivými dívkami odkojenými sentimentální četbou, dálka svobodného románu se otvírá k tematické pluralitě a dialogické plnosti*“. Přičemž onou dálkou myslí „*postupné, pro básníka tragické tání poezie a její přerůstání v jiný útvar*“. V tomto smyslu, „*ve snaze překonat heterogenitu díla, vytvořit novou syntézu*“ tedy postupuje vnitřní dekonstrukce žánru; přesto, že jeho vnější podoba zůstává dodržováním oněginské strofy zdánlivě zachována. Tento syntetizující proces je podle Pospíšila „*hlavním znakem utváření románového žánru*“.⁵

Všechna výše uvedená pnutí a postupující dekonstrukce základního žánru, tedy poemy (I. Pospíšil dekonstrukci charakterizuje jako vytváření „*heterogeničnosti a polygeneričnosti textu, který směřuje k pohlcení různých tematických, ideových, žánrových a strukturálních entit*“⁶), prohlou-

⁵ Pospíšil, I.: Verš a román: tvar Puškinova Evžena Oněgina, in – I. P.: Ruský román, Brno 1998, s. 43–46.

⁶ Tamtéž, s. 45.

bují napětí, které Puškin nastolil formací textu. Snaží se dodržet sevřenost zvolené strofy, ale zároveň vyjít vstříc strukturám jiných žánrů, které se (byť v podtextu) pravidelnosti versologického rozvrhu brání. Pronikající *cizorodé žánry* dostávají v rámci versologické pravidelnosti jistou autonomii. Jde např. o malé literární formy, v romantismu obecně populární (v Evženu Oněginovi jsou to konkrétně aforismy a gnómy), které formálně koexistují v rámci slok, ale také o literární a paraliterární formy rozměrově větší (dopisy Taťány Oněginovi a Oněgina Taťáně, Píseň děvčat, elegie Lenského aj.), jež se relativně vydělují a vytvářejí sloky samostatné. Obdobnou autonomii (většinou v rámci slok) dostávají dialogy, někdy doplněné uvozujícími větami (postup charakteristický pro prozaický žánr, v tomto případě pro román), jindy bez uvození (postup typický pro dramatický žánr).

Nejdál v dekonstrukci pravidelné vnější formy jde Puškin užitím kompoziční metody tzv. romantického fragmentu. Jak vyplývá později ze srovnání s úvahami o fragmentárnosti v Mickiewiczově textu *Dziady*, Puškin tuto literární a publicistickou metodu, v romantismu módní, užívá velice střídmě, většinou v rámci zvoleného strofického celku. Především jde o zapracování citací malých literárních a paraliterárních forem a žánrů, jak jsme se o tom zmínili výše (např. doslovná citace verše z Millevoeovy elegie *Padání listů* v již zmíněné Lenského elegii, zvláště však citace původních či ve francouzštině uváděných popěvků a úryvků), tedy literárních aluzí. Ale nezřídka rovněž jde o fragmentárnost, která naznačuje, že citovaný text je ve skutečnosti rozsáhlejší nebo že existují texty další, na jejichž uvedení v toku skladby autor rezignoval (nemám na mysli z nejrůznějších důvodů vynechané sloky, v soudobých vydáních uváděné jako dodatky). Tuto fragmentárnost dává Puškin čtenáři najevo buď vytečkovaním chybějících ze čtrnácti veršů (zbytek sloky XXV v hlavě osmé a vytečkovévané verše ve slokách z dodatků), nebo uvedením číslování slok (s naznačeným tečkovaním), které neexistují (např. sloky XXXIX – XL – XLI v hlavě první).⁷

Z těchto poznámek o Evženu Oněginovi je zřejmý fakt, o němž jsme se zmínili výše: Puškin podvědomě cítil neodvratně se blížící konec veršované epiky, a proto pro svoji další cestu za běžným čtenářem později volil prózu. Poema, básnická povídka, román ve verších se v dalších obdobích staly (pokud jejich autoři chtěli jít ve šlépějích romantiků či jejich předchůdců) kontraproduktivní.⁸ Tyto formy samozřejmě nezánikly, autoři je

⁷ I. Pospíšil se domnívá, že „tajemné“ vytečkování je vnitřní parodií přísné strofické výstavby. Tamtéž, s. 47.

⁸ Typickým příkladem kontraproduktivního návratu k poematically komponované skladbě je epická poema M. Konopnické *Pan Balcer w Brazylji*, vycházející z mickiewiczovského vzorce.

však používají k plnění odlišných úkolů, v postmoderní poezii nejčastěji jako nástroj intertextových skladeb.

Dvanáctidílná skladba A. Mickiewicze **Pan Tadeusz** jde v dekonstrukci užitého žánru (poemy) dál než A. S. Puškin v Evženu Oněginovi.⁹ Základní půdorys původně zamýšlené popisné poemy (jak ji znal od S. Trembeckého) vstřebává postupy obvyklé v byronské básnické povídce či románu ve verších, Mickiewicz však do něj (stejně jako Puškin) zakomponovává jiné žánry (např. idylu, elegii, gavendu a latentně i epopej). Celek však nesměhuje k románu psaném verši, nýbrž k plnokrevné romantické poemě, k jakémusi prototypu kompaktního intertextu, přičemž užitě prvky (žánry) autor čerpá ze všech literárních druhů a stírá tak hranice mezi epikou, lyrikou a dramatickými nástroji.

Např. typické znaky-symboly či postavy-typy formuje Mickiewicz v žánrovém smyslu do promluv nebo projevů (třeba o myslivosti – Wojski, nebo o módě – Podkomorzy), prvky převzatými z idyl dokáže komentovat v jeho době zvolna mizející kulturní projevy (hra na cimbál či na lesní roh, provedení polonézy), patetičnost užívanou s oblibou v epopeji nahrazuje v poematické struktuře dramatickými prvky – psychologicky věrohodnými dialogy a vnitřními monology postav a dynamickým popisem (mj. davových scén).¹⁰ Časté lyrické digrese dospívají k lyrickému (autorem nedopracovanému) epilogu, který je relativně autonomní elegicko-reflexivní básní (z rodu těch, jaké představuje básníkova tzv. lausannská poezie).

Daleko hojněji než Puškin užívá Mickiewicz v různých částech textu (a různým způsobem je prezentuje) literární aluze. Řadu citací básník čerpal z polské literatury, třeba z národního epigramatického žánru frašky (zejména z díla J. Kochanowského), z popisné osvěcenské poemy (Zofiówka St. Trembeckého), ale rovněž z autorů antických (např. z Homérovy Iliady) atd.¹¹ Důležitou roli v Mickiewiczově intertextové kompozici Pana Tadeáše hrají citace melických forem – lidové a náboženské i vojenské písně, autor cituje i F. Karpińskiego (Kiedy ranne stają zorze), ze slavnostního osvěcenského textu (Polonez Trzeciego Maja) či z básně J. Wybického Mazurek Dąbrowskiego (Jeszcze Polska nie zginęła), jenž už tehdy měl platnost *carmen patrium*, tedy písně ve smyslu národní hymny. Specifický úkol plní aluze pokleslých literárních forem: jejich parodie posilují humorný podtext některých částí skladby (typické jsou např. citace ód, panegyriků či často kritizovaných básní autora pozdního baroka J. Baky), samostatnou kapito-

⁹ Viz srovnání v práci Krejčí, K.: Oněgin a Pan Tadeáš, in – Wybrane studia slawistyczne, 1972.

¹⁰ O kompozičním, stylistickém i jazykovém tvaru Pana Tadeáše viz mj. Wyka, K.: Pan Tadeusz 1–2, Warszawa 1963.

¹¹ Podrobněji viz Górski, K.: Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia, in – K. G.: Z historii i teorii literatury, Warszawa 1964.

lou jsou citace přísloví,¹² která Mickiewicz modifikuje pro plnění úlohy typické polské kolektivní lidové moudrosti.¹³

Už zcela intertextový charakter má Mickiewiczova skladba **Dziady**. Jak jsme naznačili v úvodu této studie, jde o text genologicky jen obtížně zařaditelný. Na první pohled je to dílo dramatické, autor však opatřil druhou a čtvrtou a také třetí část podtitulem *poema*, nedokončenou první část označil jako *widowisko*, přičemž druhé části předchází balada a součástí třetí části je epický cyklus *Ustęp*. Dramaticky vedený text druhé části navazuje na baladu, ale zároveň na tradici chóru v antické tragédii (chór kolektivu, lyrické ptačí chóry), k nimž se ve čtvrté části přidávají chóry dětské a rovněž charakteristické formy melické. První část básník označil jako dramatický žánr a toto tvrzení, i když jde spíše o několik fragmentárních náčrtů, dotvrzují další varianty chórů (mládeňců a mládeže – jako polemika s únikem z reálného světa v obřadu dziadů). Protichůdně (ve smyslu druhovém) působí užití písní (baladické i lidově laděné).

Typickým konglomerátem intertextově zakomponovaných žánrů (a jejich různě deformovaných a destruovaných forem a variant) je třetí část skladby. Každá z devíti scén je jinak komponovaná a členěná, sny se střídají s realitou, party hlasů grafickým zápisem poukazují na jejich stereofonnost, chóry (laděné jako v antických tragédiích, ale také podobné polským lidovým mistériím, přesně určené prostorově) přebírají v polské literatuře novou roli: stávají se pojitky mezi postavami živými a záhrobními. Ke kompoziční složitosti přispívají i se třetí částí související cykly epických básní *Dziadów cześci III Ustęp* a tzv. *Ustęp przyjaciołom Moskałom*, které obsahují epické proudy vyprávění, vycházející z lyrického základu, posunutého však, zejména satirickým viděním, v závěru patetickou moralistní rétoričností a rovněž odhozením ve všech částech praktikované historické masky – směrem k historické konkretizaci.

Mickiewicz při kompozici skladby záměrně aplikoval fragmentárnost textu (už výchozí materiál díla je fragmentární!), která jde daleko za náznaky fragmentarismu v Puškinově *Evženu Oněginovi*. Ve svých poznámkách básník uváděl, že „*toto dílo, zdaleka nedokončené, bude se, jak se zdá, dále rozvíjet svazováním oněch fragmentů a vytvářením z nich organického celku*“.¹⁴ A. Kurska Mickiewiczovu ignoranci pravidel žánrového systému, nesouvislost vyprávění (často v *ich-formě*), zálibu v nedokončených větách, zámlkách a častých digresích přirovnala k postupům Lawrence Sterna v jeho parodiích cestopisů a dobových románek: „*Vyprávění je často*

¹² Viz Świrko, S.: *Przysłowia, wyrażenia i zwroty przysłowiowe w Panu Tadeuszu*, in – *Ludowość u Mickiewicza* (red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski), Warszawa 1958.

¹³ Viz Kardyni-Pelikánová, K.: *Aluzje literackie i wyrażenia prowerbialne w Panu Tadeuszu i jego czeskich překladach*, in – *Slavica Litteraria*, X 1, Brno 1998.

¹⁴ Mickiewicz A.: *O poemacie Dziady*, in – *Dziela*, t. V, s. 283.

*útržkovité, s překvapivou kompozicí, jakoby chaotickou – tedy fragmentární – vše blízké experimentům, které s texty dělali romantici. To je však už jiné pojetí fragmentárnosti, vedoucí nikoli ke vzniku kompozice cyklu, nýbrž k vnitřnímu rozbití syžetové a kompoziční kontinuity díla.*¹⁵

Zběžně nazíráno – jde tedy o text syntetický, připomínající dnešní scénáře, spíše však o text typický pro postmodernistické skladby (básnické i prozaické). Což je charakteristické směřování A. Mickiewicze prostřednictvím cílené dekonstrukce striktně chápaného klasického žánrového systému: míří nikoli jako A. S. Puškin „k dálce svobodného románu“, nýbrž k ještě vzdálenějšímu intertextu.

The Ways of Great Romantics (Genre Tendencies of A. S. Pushkin and A. Mickiewicz)

The tendencies of great romantic poets, a Russian Alexander Pushkin and a Pole Adam Mickiewicz, left the evolutionary line of the genre modifications known from the works of their contemporaries. Pushkin tested the fairy-tale epic, the Byronic tale ("poema" in Russian), the short story or the novella in verse to reach the form of *Eugene Onegin*. Finally he succumbed the impact of political writing, short story and the novel which began to develop in Russian literature and narrated his stories in prose. Mickiewicz started to write the ballad, but soon he tended towards the Byronic tale (lyric-epic narrative) the form of which he modified, e. g. in the lyric-epic form of his poetic creation *Pan Tadeusz* or in his use of prevalently dramatic and epic elements in the text of *Dziady* the genre of which can be defined only with difficulties. However, he has not reached the prose narration and went on cultivating the verse form which was still perspective for him. The present study analyses Pushkin's way from the Byronic tale ("poem") to the novella in verse permeated with the elements of many other genres and literary allusions, to the famous "distance of the free novel", but in the analysed artifact still in the closed form of the so-called Onegin stanza; the author of the study compares it with Mickiewicz's significant deconstructive efforts to modify the Byronic tale into a compact intertext known from postmodernist literature into the form transversing the system of literary kinds and genres.

¹⁵ Kurska, A.: *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, s. 7.

