

Štěpán, Ludvík

## **Evoluce literárních žánrů : epigram a fraška**

In: Štěpán, Ludvík. *Polská epigramatika : žánry fraška a epigram ve spektru malých literárních forem*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 18-54

ISBN 8021018739

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122935>

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.

## II — EVOLUCE LITERÁRNÍCH ŽÁNŘŮ: EPIGRAM A FRAŠKA

### 1. Literární žánry v polské literatuře

#### *Zdroje a východiska*

Předmětem naší analýzy bude místo polské epigramatiky, tedy žánrů epigram a fraška, mezi žánry obecně a mezi žánry malých forem zvláště. Je to velmi složitý problém. Např. S. Skwarczyńska když rozebírá žánrovou instrumentaci *Genezis z Ducha J. Słowackého*, dobírá se v tomto díle mnoha žánrových struktur pocházejících z různých literárních druhů, ba dokonce z několika literárních proudů.<sup>1</sup> Dilema vývoje každého literárního žánru spočívá v tom, že nemůžeme rozhodnout, která díla do něj patří, co je žánrovou podstatou, stejně jako přesně neurčíme, co tuto podstatu tvoří, dodává k tomuto problému G. Müller.<sup>2</sup>

Dříve než se podrobněji podíváme na genezi epigramatiky (epigramu a frašky), je třeba ujasnit si rozdíly mezi velkými a malými literárními formami, naznačit strukturu malé formy zkoumaných žánrů a alespoň okrajově se dotknout žánrů hraničních a jejich žánrových forem, které jsou s epigramem a fraškou bezprostředně nebo evolučně spojeny.

Všechny tyto žánry vycházejí buď z antické literatury, nebo z lidové tvorby, jejímž zdrojem byl opět ohlas starověkých literatur. V antické lyrice (ve starém Řecku) existuje např. žánrová forma erotické poezie — tzv. *anakreon-tika* (jak jsme už naznačili, verše a písně o lásce a víně — zakladatelem žánru byl Anakreon, který také množství těchto veršů sám napsal). Anakreontice byly blízké i básnické miniatury (v tehdejší době) — *poezie melická* (písňová). Zdrojem epigramatiky a jejích hraničních žánrů však nebyla pouze tato rozměrově nevelká lyrika. V Řecku psali autoři také *hymny* (náboženské písně) a *elegie* (původně písně k počtě syna nejvyššího boha Dia — Dionýsa). Elegický charakter měly např. některé básně elegiků renezančních — K. Janicki, J. Kochanowski a rokokových (Fr. Karpiński). Z rokokové elegie vycházela také filozofická óda, svoje kouzlo měly i *romantické elegie* (J. Słowacki, Syrokomla) a tzv. *wspomienia elegijne* L. Stafa. Jak uvidíme později, vznika-

ly rovněž další formy tzv. vysoké lyriky — kromě panegyriků příležitostně písně, např. *epithalamia* (svatební písně), *treny* (žalozpěvy), *epitafy*, *epicedia* (smuteční písně) a *epiniky* (písně na vítězství).

J. Krzyżanowski poznamenává, že „w świecie antycznym uświetniano albo mowami, albo utworami lirycznymi, albo też jednym i drugim, to samo zresztą dzieje się i dzisiaj, z tą tylko różnicą, że drukowanym odpowiednikiem mów są w naszych czasach artykuły dziennikarskie; stąd właśnie element krasomówczy przenika rovně dobře pisaną czy mówioną prozę okolicznościową jak odpowiednik jej poetycki, żywy po dzień dzisiejszy“.<sup>3</sup> Dokládá to pak sbírkami K. Wierzyńskiego (*Wolność tragiczna*, *Kurhany* i *Laur olimpijski* — ta poslední přímo navazuje na Pindarovy epiniky).

S elegií hraničí *selanka* (idyla, ekloga), která je považována za její epickou či epikolyrickou formu (ve starém Řecku Theokritos, ve starém Římě Vergilius). V polské literatuře mají obrázkověepický charakter selanky Sz. Szymonowice. K transformaci selanky na lyrickou báseň došlo omezením obrázkových prvků v poezii barokní (např. Sz. Zimorowic) a rokokové (např. Fr. Kniaźnin).

Ze starověkých žánrů vycházejí a širokou evolucí prošly (jak uvidíme později) také epigram, figlík, fraška a jejich žánrové formy. Literární teorie je zařazuje do lyriky, i když mají hodně společného s epikou (ne malou formu), ale rovněž např. s anekdotou (s velkým zjednodušením můžeme říci, že fraška je v tomto smyslu mikroroman).

## *Počáteční stadium evoluce žánrů*

Podívejme se tedy na sám počátek polského písemnictví a literatury. Epigramatika jako žánr pronikla do polské literatury až s příchodem humanistického myšlení a renezanace. Evoluce vůbec prvních žánrů je však spojena přímo s počátky písemnictví v Polsku, tedy s příchodem křesťanství. To dalo národu jazyk liturgie, teologie, vědy a administrativy — latinu a také latinskou abecedu a technické prostředky, aby písaři mohli pořádat texty do — kodexů, manuskriptů. Víme, že už nejstarší známé texty jsou zcela záměrně vybaveny na úrovni esteticky a formálně, aby se odlišil používaný text ve verších od prózy, jak bylo obvyklé ve starověkých literaturách. I když dokumenty jsou někdy psány rytmizovanou a rýmovanou prózou, která volně propojovala prózu a verš. Nebyla to však jediná forma uměleckého slovního projevu — slovo jako umělecký prostředek vyjadřování používali lidé rovněž mimo rámec písemnictví, ve folklóru. A právě ve folklóru nacházíme počáteční stadium prvních literárních žánrů.

Pro naše účely by bylo zbytečné zabývat se počátky a vývojem všech žánrů v polské literatuře, nicméně stručný přehled geneze těch žánrů, které měly

vliv na vznik a vývoj žánrů, jimiž se budeme podrobněji zabývat (zejména psané veršem), tedy na epigram a frašku, se nám zdá nezbytný.

Na polských územích, stejně jako u všech národů, existoval od počátků ústní slovesnosti jistý druh epiky — tzv. **vyprávění** (polsky **opowieści**), uchovávané a předávané dalším generacím. Např. podle soudobého německého kronikáře Helmonda „starší polabských Slovanů uchovávají v paměti celé dějiny barbarů“. Jak však příznačně poznamenává J. Hrabák, mělo slovo také obecnější význam, tzn., že obsahovalo „*obecně dorozumívací kód*, tj. jakýkoli systém znaků sloužících k dorozumívání. Nemusí to být tedy jen znaky *přirozeného jazyka*, tj. slova a jejich zvláštní seskupení (konfigurace), ale také může jít o diagramy, obrazy, hudební tóny a rytmus, v jakém jsou *vysílány* (srovnej např. rytmus valčíku s rytmem tanga), nebo gesta“.<sup>4</sup> Z těchto prvotních vyprávění, blíže formálně neurčených (narativní výpovědi), která měla specifické formální rysy (např. veršovou formu, opakované slovní formulky, ustálené kompoziční schéma), se zvolna rodily první žánry, které s příchodem písma vstoupily do písemnictví. V polské literatuře to byly **báj** (polsky **klechda**<sup>5</sup>) a **pohádka** (polsky **baśń**), tedy ona vyprávění *šedivých starců*, která přecházela do žánru prvních literárních památek — do **kroniky**. Ta obsahovala popis jedné nebo více událostí, uspořádaných většinou chronologicky.

Kromě tohoto žánru existovaly ve folklóru od pradávna jiné dva velice živé proudy ústní literatury. Prvním byly drobnější slovní útvary, které konzervovaly a zobecňovaly zkušenosti soužití člověka s přírodou a lidí mezi sebou, které dnes známe jako svérázné literární žánry vycházející z ústní lidové slovesnosti — **příslloví** a **pořekadlo**. Oba žánry patří do kategorie drobných průpovědí, které jsou buď autonomní, nebo tvoří součást širšího kontextu. Příslloví obsahovala pregnantní lidové průpovědi, životní poučení (v jinotajné formě či v zobecňující poloze) s nepokrytě didaktickým nábojem, pořekadla spíše pouze „pozorování bez pointované didaxe“, bez zdůraznění mezilidských vztahů.<sup>6</sup> Druhým proudem byly slovní formy, jimiž lidé vzdávali díky božstvům či mocným tohoto světa a jimiž také oživovali liturgické či jiné obřady, často za hudebního doprovodu — **písně**, které se později staly základem **lyriky**.

## *Zobrazování skutečnosti a její literární odraz*

Báje, pohádky, kroniky, přísloví a pořekadla byly prvními slovesnými projevy, které z ústního podání přešly už jako literární žánry do polského (a nejen polského) písemnictví. Nikoli však jedinými, i když výchozími a často pro další žánry determinujícími.

Například **kronika** jako způsob zobrazování skutečnosti sahá do samých počátků národního života. V průběhu času se takové zobrazování stalo metodou, jak formalizovat rodová a kmenová ústní podání o osudech a činech těchto společenství a jejich čelných představitelů. Nejprve užitím fenomenální mnemotechniky a později písma.

Jak píše I. Pospíšil, „teprve uvnitř této metody vznikají jiné postupy, tj. uzavřené příběhy, které mají svou vlastní strukturu“. Pospíšil soudí, že už na samém počátku literární tvorby „vidíme dva stupně kronikového juxtapozičního zobrazování světa: embryonálně neuspořádaný a hierarchicky uspořádaný“. Šlo tedy o „dva principy zobrazení, juxtapoziční, posloupné, kronikové na straně jedné, a *příběhové* na straně druhé“. Pospíšil dodává, že „synkretičnost a rozpojenost juxtapozičně kronikové a příběhové metody měla důsledky později, kdy se kroniková metoda rozvinula v samostatný žánr, jenž se však nevzdával příběhovosti svých jednotlivých částí“.<sup>7</sup>

Z dávnověku polské ústní slovesnosti se toho mnoho nezachovalo, téměř veškerý odkaz *lechické epiky* zmizel v propadlišti času a zbyly pouze ohlasy významných událostí. Ty potom zaznamenali kronikáři ve 12. století a dali vzpomínkám, které se do té doby šířily ústním podáním, oficiální formu. Polští kronikáři se již mohli poučit na historiografických manuskriptech přivážených ze Západu (anály, kroniky). A postupným posilováním některých prvků proudu kronikářského vyprávění a pronikáním cizích tematických motivů a schematů do žánru se na podloží kroniky zvolna rodily žánry další.

Analistické zápisy měly na vývoj polské kroniky velký vliv, např. importované anály z okruhu misijního biskupa Jordana, které vznikly kolem roku 1038, ale zejména jiné anály, dnes cenné památky raného polského písemnictví — tzv. *Rocznik fuldajski* (zápisy asi od roku 970), *Rocznik Ryczezy* (zápisy od roku 1013) a tzv. *Rocznik świętokrzyski dawny* se zápisy po roce 1119. Nicméně základním přínosem pro evoluci dalších žánrů (mj. právě epigramatiky) se staly nedílné součásti kronik — ústní lidová podání.

V nejstarších polských, latinsky psaných kronikách využil velkopolská lidová podání o Popelovi a Piastovi **Gallus-Anonymus** ve své *Kronice* (*Kronika* vznikla kolem roku 1113). Ten však už (v první knize své *Kroniky*) zapojil do celku také epické hymnické básně a funerální skladby, žalozpěvy, tzv. *carmen lugubre*, které odpovídaly evropskému žánru *planctus*, navazujícimu na starověké *thrénos* a biblické žalmy. Velkopolská lidová podání spojená s krakovským Wawelem zaznamenal **Wincenty Kadłubek** v *Polské kronice* (*Kronika polska* vznikla koncem 12. století).

Když se později lidová podání z kontextu kronik vydělila, vznikl z autonomních vyprávění žánr nový — **báj**. Obsahoval sice historické motivy, ale zejména bohatě rozvinul barvitá vyprávění, nasycená nespoutanou fantazií lidových tvůrců, kteří báje kdysi vypravovali. Báje byly úzce spojeny s místními

kulturními tradicemi, s lidovými pověrami a obyčejí konkrétních regionů. Vyprávěly o legendárních událostech, v nichž historická fakta doplňovaly osobité fiktivní prvky, úzce spojené s krajinou a místními zvyklostmi.

Podobný vliv na vznik a evoluci dalších žánrů měla s bájí příbuzná **pohádka**, která představuje jeden ze základních epických žánrů lidové literatury. S bájí spojují pohádku společné motivy a tematická schémata, pohádky však nemají tak pevná spojení se společenskými a zvykovými reáliemi konkrétního prostředí. Pohádka (stejně jako báj) je dílo většinou nevelkých rozměrů, se zvýrazněnými prvky zázračnosti, které navazují na magické pověry, dílo, jehož hrdinové volně překračují hranice reálného a ireálného světa a události řeší s přispěním nadpřirozených sil.

Pravzorem žánru byly *pohádky kouzelné* (fantastické), *zvířecí* (v této souvislosti musíme upozornit na blízkost k bajce, která má zase některé společné prvky s epigramem a fraškou), později *legendární* a *novelistické* (u těch nacházíme spojnice s facetiemi). Nejstarší známé pohádky v našem kulturním okruhu pocházejí z indické literatury. Ty, které byly populární v Evropě v 18. století, však mají kořeny v literatuře arabské (zřejmě z 10. století), i když i ony obsahují mnohé motivy starší — indické (sánskrt), perské a římské. Polská pohádka se jako samostatný žánr konstituovala ve středověku, kdy vyhraněně národní materiál obohatily cizí tematické prvky (orientální a antické). Pohádkové motivy a prvky se proto opakují v kulturních prostředích geograficky i časově od sebe mnohdy velmi vzdálených.

Prvním žánrem polské narativní literatury, jenž Evropu informoval o christianizaci polských zemí, se stala **hagiografie** (životopisy svatých), žánr s výraznými historickými faktografickými prvky (na rozdíl od legendy, jež do značné míry staví na nekriticky zaměřené fantazii), který měl v západních i východních křesťanských zemích za sebou už dlouhý vývoj. Poznamenejme pouze, že už v letech 998–999 napsali benediktinský mnich **Giovanni di Canapara** v Římě dílo *Sancti Adalberti Pragensis episcopi et martyris vita prior...* a koncem 10. století rovněž benediktinský mnich **Bruno z Kwefurtu** (později kanonizovaný jako sv. Bonifác) obširný *Sancti Adalberti Pragensis episcopi et martyris vita altera...*, tedy dvě biografie pražského a později hnězdenského arcibiskupa, kanonizovaného mučedníka Vojtěcha. Např. Bruno dokázal kromě popisu událostí a vzpomínek, tzn. kromě faktografického záznamu, využít ve své práci rovněž metaforiku a alegorii. A jiný Brunoův životopis (pěti bratří-mučedníků — o události z roku 1003) obsahuje typické prvky *vitae* i *passio*, ale v závěru také obširnou pasáž — *miraculum*.

Ještě výraznější vliv na vznik a evoluci nových žánrů polské literatury měla **homiletika** (kazatelství) s výraznou zpětnou vazbou na lidové prostředí. Písemně zaznamenaná středověká kázání (původně typický řečnický žánr) neobsahovala pouze zamyšlení nad biblickými texty: kazatelé hojně užívali příklady

z apokryfů a legend a faktografií oživovali i jinými žánry, např. anekdotami a příslovími, a jak uvidíme později — často také epigramy a fraškami.

## Žánry melického původu

K nejstarším žánrům ústní lidové tvorby a později literatury patřila na polských územích **píseň**. Byly to zejména písně obřadní — smuteční, svatební, koledy, k vítání jara, svatojánské (tzv. sobótkowe), dožínkové atd. Do historické doby se zachovaly také písně besední. Jan Długosz (15. století) tvrdí, že lidé vracejícího se Kazimierza Mieszkowice (Odnowiciela) vítali *pochwalnymi pieśniami* a že písně, které vznikly na základě některých historických událostí, se ještě za jeho života zpívaly při veřejných divadelních vystoupeních (*in theatris publicis*). V dokumentu z roku 1336 se takové písně označují jako rýmování, tzn., že jejich interprety byli rýmaři, zřejmě zpěváci, kteří se při zpěvu zároveň doprovázeli na některý hudební nástroj. Už zmíněný Długosz zaznamenal, že tyto písně oslavovaly polská vítězství (např. u Zawichwostu v roce 1205) a že sám slyšel lidovou píseň o Ludgardě (ženě Přemysla II., zardoušené ve sklepeních poznaňského zámku v roce 1283), která prý měla epický charakter s dramatickými a lyrickými prvky, tzn., že měla zřejmě charakter jiného žánru — nářku či lamentace.

**Lamentace** (polsky *lament*) jako literární žánr se objevuje už ve staropolské literatuře. Často měla dialogickou formu a obrážela bezradnost lidí tváří v tvář osudu — jejím tématem byly neštěstí, bolest, smutek. V pozdějších obdobích se v polské literatuře objevily lamentace ve formě tzv. *lametu chłopskiego* (např. anonymní *Lament chłopski na pany*), osobitých stížností (*Lament Gospodarowej Imci Wołoskiej Z. Morsztyna*) či politické poezie (*Lament żalnosny Korony Polskiej na rozruchy rokoszowe*).

Lamentace měla blízko k žánru, který je v polské literatuře označován jako **żale**, tedy k **žalozpěvu**. Ten byl tematicky zaměřen samozřejmě religiózně (např. *Żale Matki Boskiej pod krzyżem*, což bylo středověké pašijové dílko), ale také vlastenecky (*Żale Orfeusza nad Eurydyką* F. D. Kniaźnina či *Żale Sarmaty na grobem Zygmunta Augusta* F. Karpińskiego) a byl blízký jinému polskému žánru, který svým názvem vychází z názvu starořeckého — **thrénos** (**tren**). Pro nás je zajímavé, že někdejší rýmování (písně), lamentace i žalozpěvy měly velký vliv na tvorbu renezančních autorů, zejména při konstituování výrazně národního žánru epigramatiky — frašky (zvláště v díle J. Kochanowského). A ještě jedna poznámka: k žalozpěvu měl blízko žánr, o němž se zmíníme později — **epitař**.

Geneze žánru **thrénos** je dlouhá. Zrodil se jako žánr smuteční poezie ve starém Řecku, měl elegický charakter, vyjadřoval smutek nad smrtí někoho

blízkého či obecně známého a opěvoval jeho myšlenky a skutky. Na antickou tradici žánru navázal v polské lyrice hlavně J. Kochanowski (*Treny*), který se stal i tvůrcem do té doby neznámé žánrové formy — cyklu žalozpěvů (tzv. cykl *trenologiczny*). Následovníků Kochanovského, kteří psali žalozpěvy, bylo mnoho a žánr prokázal v polské poezii životnost ve všech obdobích (např. S. F. Kłownik, S. Grochowski, F. F. Kniaźnin, v romantismu J. Słowacki, v moderní poezii W. Broniewski či A. Kamieńska).

Vraťme se však k nejvýznamnějšímu rysu většiny popisovaných žánrů. Pravděpodobně už od počátku mají stabilní a jednotnou strofickou stavbu, výraznou rytmiku a vyjadřují silný cit či náladu, tzn. vykazují znaky **poezie melické**. Strukturu písně v dobách pohanských můžeme pouze tušit, ale asi už tehdy vznikaly skladby s *dramatickým obsahem*, které pak v průběhu evoluce směřovaly buď k baladě, nebo k *dramatickým žánrům*; vznikaly však také skladby *lyrického charakteru*.

K nejstarším melickým skladbám patří obřadní písně. Protějškem lamentace, žalozpěvů a žalmů v poezii zdánlivě nemelické jsou v poezii melické písně smuteční. Např. ve starořecké chorální lyrice existovalo **epicedium**, smuteční píseň zpívaná u lůžka zemřelého, která obsahuje četné návaznosti mytologické, vychvalující činy té či oné osoby. Později se názvu epicedium začalo užívat pro mluvné projevy nad hrobem či pro básnické skladby na počest zemřelého. Ve starém Římě zase v průběhu pohřebních obřadů zpívali smuteční píseň — tzv. **nenii**. Původně ji interpretovala pozůstalá rodina nebo najaté plačky, za doprovodu flétny. Epicediu a nenie je blízká jiná smuteční píseň, tzv. **dirge**, která má podobný ráz.

S žánrem smuteční lyriky byla v antické poezii geneticky spřízněna **elegie**, píseň lamentačního charakteru, blízká žalozpěvným žánrům. Vznikla v Malé Asii a jako žánr ji později pěstovali básníci všech epoch. Kromě smuteční elegie byly oblíbené elegie milostné, besední, politické, didaktické atp. V novějších literaturách je elegie charakterizována jako reflexivní lyrika s vážným obsahem. V polské literatuře se elegie objevuje v renezanzi a její popularita trvá dodnes (psali ji K. Janicki, J. Kochanowski, F. Karpiński, A. Mickiewicz, J. Słowacki, J. Iwaszkiewicz, W. Broniewski aj.).

Protikladem smutečních písní jsou písně svatební. Žánrem této literární formy v antické chorální lyrice bylo **epithalamion**. Skládali je k oslavě novomanželů a zpíval je sbor chlapců a dívek před dveřmi manželova domu po přivedení svatebního páru.<sup>8</sup> Nejstaršími autory epithalamionů v antickém Řecku byli především Sapphó (7. století před n. l.), dále Anakreont, Pindaros a Theokritos, v římské literatuře Catullus a Ovidius, později je psali např. Ronsard, Scarron, Donne a další. Do polské literatury žánr uvedli A. Krzycki, J. Dantyszek, J. Kochanowski, Sz. Szymonowic a S. Trembecki. Epithalamion mělo vliv na některé žánry malého formátu, především právě na epigram a frašku.



Smutek (pouze z důvodu dočasného odloučení od rodiny či blízkých osob) vyjadřovalo **apophemptikon**, píseň na rozloučení, monolog osoby, která se vydávala na cestu. Ve staropolské literatuře existovala národní varianta žánru — tzv. **waleta**. Tato skladba měla elegický charakter a psali ji např. J. T. Trembecki a K. Miaskowski. Jinou typicky polskou žánrovou formou písně byla veselá píseň společenskobesední — **kurdesz**.<sup>9</sup> Oslavovala příjemnou pohodu setkávání se s přáteli. Autorem nejpopulárnějších písní kurdesz byl F. Bohomolec (refrén písně zněl — *Kurdesz, kurdesz nad kurdeszami*).

Jiným žánrem, který ve staropolské literatuře zdomácněl, byl tzv. **hejnał**.<sup>10</sup> Původně to byl jakýsi budíček, ranní píseň noční strážce, která oznamovala příchod nového dne a vyzývala k modlitbě. Byla psána tzv. hejnałovou strofou (tříveršovou) a autorem nejstarší zachované skladby je M. Rej (*Hejnał świta...*). Později formu tohoto žánru přejaly některé politické básně (např. W. Kochowski: *Hejnał utrapionej Koronie*).

V provensálské poezii se objevil koncem 12. století jiný žánr milostné lyriky, podobný milostné lyrice trubadúrů — národní žánrová varianta **alba**, v německé poezii existuje od 13. století jiný žánr milostné lyriky — tzv. **Ta-gelied**. Kořeny žánru můžeme spatřovat právě v písni a tento útvar zůstal v evropských literaturách živý po několik staletí a realizoval se v různých básnických formách.

Z názvu lyrických písní v latinské antické poezii (podle sbírky Horatiových lyrických veršů *Carmina*) vycházejí také nejstarší polské náboženské písně — tzv. **carmen** — např. *carmen patrium* (píseň otců) *Bogurodzica*, ale rovněž písně mariánské a pašijové a písně zpívané o vzkříšení (např. *Wstał z martwych Król nasz, syn Boży* z let 1360–1370). Teprve později bude mít žánr světský obsah a výjimečně i erotický či dokonce frivolní charakter.

## Vývoj žánrů od písně k baladě

Zpřístupňování liturgických obřadů lidem, zejména při církevních slavnostech, znamenalo rozvoj dramatických žánrů — dialogy, mystéria, intermédiá a vánoční scénky či hry (polsky *jasełka* a *szopki*), které potom ve zpětné vazbě měly vliv na některé malé literární formy, mj. na epigramatiku. Bezprostředně se to projevilo při tvorbě *koled* a *pastorál*, písní, které věřící zpívali u betlémů, nejčastěji formou dialogu pastýřů či kantáty.<sup>11</sup> Koledám byly blízké tzv. **rotuły** (např. *Rotuły* J. Kochanowského), které měly někdy moralistickodidaktický ráz.

Mnohé z této atmosféry nacházíme v žánru, který byl znám už v řecké antické literatuře — v **selance**, tematicky spojené s životem pastýřů a rybářů. Autorem žánru je Theokritos (3. století před n. l.) a selanka v té době znamenala realistický obrázek krajiny a života hrdinů. Vergilius v římské li-

teratuře popisoval ideální krajinu Arkádie (odtud arkadická poezie). Do polské literatury žánr uvedl Sz. Szymonowic (sbírka *Sielanki*) a ve své tvorbě jej užívali tvůrci od renezanace (J. Kochanowski, J. B. Zimorowic, A. Naruszewicz, J. Szymanowski, S. Gessner). Za národní žánr selanku považoval K. Brodziński, který hrdinu selanek označoval za typického reprezentanta polské národní povahy — měl prý všechny charakterové vlastnosti předků: přirozenost, dobrotu a morální čistotu.

Rozměrově nevelkou básní byl **madrigal**, ve 14. století v italské poezii skladba tematicky blízká selance. Zpočátku měl charakter žertovný až frivolní (např. u F. Petrarky či G. Boccaccia) a do značné míry ovlivnil obdobně laděné polské renezanční frašky. Později se v polské literatuře stal typickým žánrem poezie dvorské (např. W. Kochowski či J. A. Morsztyn) a milostné (opěvoval krásu žen). Příbuzným žánrem madrigalu, ale v lidové poloze, se stala lyrická píseň — **caccie** (v Itálii a ve Francii, v Anglii pod názvem **catch**).

Velké popularitě se po dobu několika staletí těšil žánr, který měl velký vliv na malé veršové formy (zejména na epigramatiku) a oslavoval mecenáše umění, monarchy, známé osobnosti i krásu a rozkoše života, žánr nazvaný **panegyrik**. Ve starořecké literatuře (Ísokratés, Gorgiás) panegyrik původně znamenal pohřební řeč (o zásluhách význačných lidí), v římské literatuře to byla pocta žijícím osobám (např. známá řeč Plinia Mladšího o císaři Trajánovi). V polské literatuře se panegyrik rozvíjel jako součást dvorské literatury (vděčnost mecenášům) a psali jej snad všichni autoři až do osvícenství, kdy proti žánru ostře vystoupili T. Węsierski a F. Zabłocki.

Holdem příjemnému životu, posezení u vína a milostným avantýrám se staly verše podle vzoru starořeckého básníka Anakreonta — **anakreontika**. Anakreontická báseň byla samozřejmou součástí tvorby většiny evropských básníků od renezanace, v polské literatuře anakreontiku psali např. J. Kochanowski, B. Zimorowic, J. A. Morsztyn či S. Trembecki.

Zpočátku pouze kusá, prózou vyjádřená věta, blížící se motu, vytvořila žánr zvaný **emblém** (latinsky *emblematum*, polsky *emblemat*), lyrická skladba didaktickomoralistického charakteru (ponejvíce s náboženskou tematikou), v Polsku populární hlavně v baroku.<sup>12</sup> Emblém ovlivnil epigramatiku do té míry, že už v baroku vznikla žánrová forma frašky — tzv. *fraška emblémová*.

Vliv na epigramatiku měl také jeden z žánrů tzv. sowizdrzalské literatury (plebejské), který se v polské literatuře objevil koncem 16. a v první polovině 17. století, tzv. **minucie** (polsky *minucje*). Byla to vlastně parodie populárních kalendářů obsahujících astrologické předpovědi. Žánr hojně čerpal z malých forem (přísloví, epigram, fraška) a jako populární žánr se zpětně stal zdrojem nápadů pro epigramatiku.

Inspirací epigramatických žánrů byl i **krakoviak**, původně polský lidový popěvek ke stejnojmennému tanci. Blízký epigramu a frašce byl **meandr**, žánr

oblíbený v období parnasismu. Do polské literatury jej uvedl F. Faleński a oblíbili si jej např. A. Nowaczyński a Z. Tyrski (vícestrofové skladby měly reflexivní a satirický charakter).

Sekundární vliv na epigramatiku měly i žánry rozměrově větší, v původní podobě vycházející z lidového prostředí a mající písňovou formu. Byla to mj. **duma**, skladba (pocházející z ukrajinské lidové poezie) epickolyrická, která zpracovávala historickou bohatýrskou tematiku. V polské poezii dostala **duma** písňovou formu s elegickou tóninou. Ve staropolské literatuře to byla pouze žánrová forma lamentace, se změnou tematického zaměření (od funerálního obsahu přešla k zobrazování společenských — i aktuálních — událostí a vyjadřování milostných citů) z ní vznikl samostatný žánr.

Na něj (a na jeho někdejší folklórní východisko, na lidovou píseň a lidovou baladu) navázala národní varianta žánru, který si od 13. do 15. století získal oblibu v Anglii a Skotsku a později v celé Evropě (jeho obliba nepohasla ani ve 20. století) — **balada**. A je symptomatické, že tak jako byla v minulosti lidová balada zdrojem pro epigramatiku (od romantismu po neoromantismus), v moderní době ovlivnila zpětně městský folklór — zejména tzv. *baladu dvorskou* (polsky *ballada podwórzowa*) a rovněž parodickou poezii kabaretů a estrád (např. písně S. Grzesiuka).

## 2. Působení složek struktury literárních žánrů

### *Forma, čas a kontextovost*

Alespoň ve stručném přehledu jsme upozornili na žánry, které epigramatické tvorbě předcházely či na ni měly vliv. Zatím jsme však ponechali stranou ty, které jsou pro epigram a frašku žánry hraničními a jež ovlivňovaly epigramatiku bezprostředně. Do jisté míry je to dáno genezí žánrů, ale do značné míry také příbuzností struktury, zejména některými prvky, v první řadě formou a v neposlední řadě časem a kontextovostí. Všimněme si proto těchto tří důležitých prvků podrobněji.

Obecně je forma literárního díla souhrnem činitelů, které v tomto díle nejsou, člení, modifikují a organizují tematické složky. Forma se skládá z materiální, tzn. smyslově bezprostředně postřehnutelné stránky díla (jeho zvuková a grafická tvář), z významů bezprostředně spjatých s lexikálními, gramatickými a stylistickými prostředky jazyka a z obecně abstraktních možností jeho struktury (styly, žánry, rukopis, sémantická gesta).<sup>13</sup>

Forma literárního díla je jednou ze základních kategorií estetické reflexe a můžeme ji chápat různě. Buď jako opozici k výchozímu materiálu, nebo

k obsahu, tedy k tomu, co je v průběhu percepcce bezprostředně dostupné. Formu můžeme rovněž chápat jako ustálený vzor, „według którego kształtowane są poszczególne dzieła“, jako „czynnik, który sprawia, że dany artefakt jest dziełem artystycznym“.<sup>14</sup>

V dějinách umění se mluví někdy o organické, jindy o otevřené či mechanické formě a odlišuje se forma vnější od vnitřní. I v literatuře však základním přístupem (generovaným pozitivismem) k uměleckému dílu je geneticky prioritní forma organická, která zdůrazňuje analogii mezi živým organismem a uměleckým artefaktem. Proti tomuto pojetí se někdy staví forma mechanická, která je podle např. polských badatelů „przypadkowym zlepkiem elementów lub czymś narzuconym z zewnątrz, nie mającym swej własnej duchowej struktury“. Zatímco otevřená forma znamená podle téhož zdroje „typ luźnej, epizodycznej konstrukcji, zacierający kontury dzieła, świadomie igrający klasycznymi zasadami kompozycyjnymi, zmierzającymi do pełności znaczeniowej i zamkniętej budowy wypowiedzi“.<sup>15</sup>

V úvodní části práce jsme se zmiňovali o nejasnostech a nesystematičnosti v genologické a typologické terminologii. Podobné pochybnosti existují rovněž v kategorizaci žánrové (druhové) a stejně variabilní jsou pojmy, jichž užíváme v literární teorii při definování literárních forem. Epigramatiké žánry patří k malým veršovým formám, proto nás pochopitelně **malé literární formy** budou zajímat prioritně, i když je neustále budeme konfrontovat s **velkými literárními formami**.

**Malá literární forma** nemá zřetelně definovaný významový výraz (často funguje na základě frazeologického spojení), její rozsah je nejasný, stejně jako ne příliš přesně ohraničený je její charakter psychologický. Obecně však lze říci, že o literární formě rozhoduje zejména:

1. **kompozice,**
2. **rozsah.**

Z toho vyplývá, že u malé literární formy musíme rozlišovat aspekty

- a) **vnější** (fyzický, materiální, formální) a
- b) **vnitřní** (obrazotvorný).

Aspekt vnější můžeme přitom popsat jako **konstrukční** a aspekt vnitřní jako **strukturální**. Znamená to, že tam, kde existuje informace a společenská komunikace, každý verbální systém vykazuje úzké spojení mezi strukturou komunikace a konstrukcí výpovědi. Tuto obecnou tezi je třeba doplnit: dynamickým činitelem je přitom struktura. Jinak řečeno: **kompozice koriguje rozsah tematických složek**. Toto spojení je samozřejmě obecné, podobné jevy můžeme sledovat i ve verbálních kompozicích jiných kategorií, např. pragmatických a paraliterárních.

Fyzický rozměr analyzovaného díla představuje jistý počet informací, jež expedient zformoval a verbálně a bezprostředně vyjádřil. Z pohledu expedienta jde

o syntetickou strukturu komunikátu, který je (kromě prostředků lexikálních a gramatických) dotvářen prostředky stylistickými (např. metaforou, metonymií, tedy prostředky tropickými), ale také jazykovými prostředky afektivními.<sup>16</sup> Z těchto premis můžeme vyjít při přístupu k definici malé literární formy: je to **verbální komunikát danými prostředky ohraničený, jehož koncentrovaný rozsah výrazně ovlivňuje užití prvků, které danou strukturu formují.**

Dalším významným faktorem, který hraje roli ve vztahu mezi kompozicí a rozměrem literární formy, je **čas**. Jde o fenomén (zejména z hlediska percipienta) nezastupitelný a ve struktuře literárního díla nezanedbatelný, jak o tom svědčí některé studie např. R. Ingardena, S. Skwarczyńské nebo K. Wyky. Obecně hovoříme o dvou časových oblastech:

- a) **oblast percipienta,**
- b) **oblast literárního díla.**

V této opozici jsou obsaženy temporální prvky expedienta i zobrazovaného obsahu literárního díla. Při analýze docházíme ke čtyřem časovým kategoriím:

1. *čas fyzický,*
2. *čas psychický (psychologický),*
3. *čas historický,*
4. *čas filozofický.*<sup>17</sup>

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

U malých literárních forem, které nás nejvíce zajímají, se setkáváme s alternativou takové konstrukce, přičemž fyzický čas má charakter

- a) buď **čistě zdánlivý** (např. u dějové frašky, facetie, anekdoty, přísloví či podobenství),
- b) nebo **gramatický** (např. u nedějové frašky, aforismu, sentence, maximy, gnómy).

Z této alternativy fyzického času je zřejmé, že temporální funkce má velký vliv na vnitřní rozsah literárního díla. Pokud je do struktury díla zapojen pouze fyzický čas, výsledkem je velká literární forma (forma explikační a analytická). Při účasti dalších časových aspektů docházíme k malé literární formě (formy explikační a syntetické).<sup>18</sup>

Kromě času je v struktuře literárního díla důležité hledisko kontextovosti, tedy hledisko **samostatnosti** nebo **nesamostatnosti** díla, tzn. kritérium **autonomnosti** nebo **podřazenosti**.

**Velká literární forma** neztrácí samostatnost ani tehdy, když se stane součástí nadřazeného celku. Lze to doložit na tematickém či jiném cyklu povídek — každá část (povídka) je i v novém celku autonomní. Naproti tomu **malá literární forma** může mít v nadřazeném celku nesamostatný charakter, anebo je autonomní, což se ovšem stane pouze za zvláštních okolností. Ve velké literární formě je konstrukce logickým pokračováním struktury dané podřazené části, v malé literární formě struktura této části vyplývá z konstrukce tvaru organizujícího, jde tedy o proces opačný. Znamená to, že nadřazený celek generuje podřazenou část, i když ta neztrácí schopnost stát se autonomní. V průběhu takového znovuosamostatnění pak vlastně dochází k další strukturalizaci, přičemž vyšší forma rozhoduje o vzniku formy nižší.

Autonomizace či vznik a utváření literárních forem závisí také na mimoliterárních činitelích. Aspekty literární mají charakter textový, aspekty mimoliterární leží za hranicemi textu — proto se v literární teorii mluví o činitelích textových a o činitelích mimoliterárních. Typickým příkladem jsou žánry jako maxima, sentence a přeneseně i aforismus. Tyto žánry zůstávají samostatné i tehdy, kdy onu malou literární formu (větu, souvětí) vytrhneme z kontextu formy velké (nadřazené) — malá forma tím přestává být součástí struktury formy velké a působením mimoliterárních činitelů se stává částečně samostatnou, s vlastní autonomní strukturou.

Naproti tomu velká literární forma má výrazný analytický charakter a její textovou a mimoliterární samostatnost můžeme postřehnout právě v procesu jejího vzniku. V textovém celku může podléhat jistému omezení (danému situaci), ale nezávisle na organizujících prvcích je schopna se z celku vydělit a dál existovat samostatně. Charakteristickým příkladem je vznik a rozpad cyklického tvaru. Např. románový cyklus (uzavřený, otevřený, formální) určuje každé své části přesně vymezené postavení, i když nemůžeme tvrdit, že tyto podmínky jsou pro daný proces nezbytné. Žádný román, který se stává součástí cyklu, nepozbývá samostatnost konstrukční a kompoziční, ba dokonce ani genetickou (vznik nadřazené formy totiž může vyvolat i jiná situace, např. mimoliterární, genologická).

Zcela jinak je to s malými literárními formami. Malá forma je charakteristická svou rozhodnou syntetičností, která je plně v souladu s časovými kategoriemi, jež (jak výstižně poznamenal F. Miko<sup>19</sup>) pro malé formy vlastně znamenají gramatickou či pretextovou existenci, nebo vůbec nemají časový rozměr. Zcela evidentní je to u frašek nebo u přísloví, jimž někdy chybějí slovesa (či způsobová slovesa, případně spony), přičemž kontext neodkazuje k žádnému konkrétnímu času.

Samostatnost a nesamostatnost malé literární formy jsou dány často konkrétní situací, nebo textem, který ji obklopuje (při vzniku velké formy), a specifickými vztahy vzájemného poměru daných forem — rozpadem nadřa-

zené formy či spíše vytržením z většího celku. Např. moto vzniká ve vztahu k jiným textům (obsáhlejším) a z nich, a to i ve zcela konkrétním místě. Pokud taková věta (souvětí) je schopna existovat samostatně, odtrženě od hlavního textu, stává se citátem. Genetická kontextovost žánru zůstává tu i nadále zachována.

Kontextovost (podřazení jiné literární formě) existuje u velkých i malých literárních forem. Přičemž podřazení malých forem velkým považujeme za jeden z charakteristických prvků konstrukce literárního díla.<sup>20</sup> Malé literární formy však podléhají permanentní aktualizaci. Záleží to na sémantickém a funkčním vybavení nadřazeného textu. Rozsáhlé texty obsahují často mnoho malých literárních forem — přísloví, aforismů, frašek, anekdot, bajek, podobností atd. Tato velká literární forma (v závislosti na historické epoše a názorech percipientů) se stává objektem reinterpretace: obsahová vrstva malých forem ve formě velké zůstává neměnná, mění se naopak jejich vrstva významová, tzn. nadřazeného významového celku. Jako příklad můžeme uvést tzv. *przysłowia mów potocznych* A. M. Fredry, která jsou podřazena celku v jeho komediích.

„W takiej sytuacji następuje fakt swoistej wzajemnej zależności,“ poznamenává J. Trzynadlowski. „Utwór literacki warunkuje funkcjonowanie przysłowia, ono zaś z kolei stanowi dla odbiorcy informację będącą syntetyczną interpretacją utworu. Dzięki temu sens danego przysłowia ulega reinterpretacji zasadzającej się na działaniu aktualizacyjnym.“ Zcela jiná je však situace u těch malých forem, jejichž „najistotniejszy sens istnienia polega na strukturalnej zdolności do nieustannego aktualizowania,“ dodává autor.<sup>21</sup>

## Žánry charakterizované kontextovostí

Typickými žánry mezi malými literárními formami kontextovými jsou přísloví, citát, sentence, gnóma a maxima (ta je však zároveň formou konsituační). Jedním z jejich charakteristických rysů je schopnost podřazení se větším formám — absorbujícím a řídícím. Nadřazenost velkých literárních forem formám malým se projevuje např. u přísloví a maximy (sentence) několika specifiky. Tyto malé literární formy mohou existovat např. v pozici citátu jako součást nadřazeného textu, ale zároveň vysílají signál — iniciují rozvoj velké formy obohacením obsahových a formálních prvků nadřazeného textu — přísloví o prvky lidové, populární, maxima (sentence) o prvky intelektuální, filozofické.

Příznačná pro tyto malé kontextové formy (jak jsme se ostatně už zmínil) je schopnost podřadit se formám velkým, i když v mnoha případech (a nikoli výjimečných) existují autonomně. Např. přísloví většinou chápeme jako

text autonomní, nenarušitelný: pomáhá mu v tom jeho forma — buď prozaická, verbálně uzavřená, nebo veršová, někdy rýmovaná. Rovněž maxima je textem zdánlivě stabilním, zvláště ve formě psané, v průběhu mluvy (ve formě mluvené) však snadněji vytváří verbální varianty.

Malé literární formy (v kontextu forem velkých) můžeme konfrontovat nejlépe ve dvojicích. Např. přísloví — maxima, podobenství — anekdota nebo aforismus — paradox. Můžeme při tom sledovat, jak malá forma velkou formu iniciuje a charakterizuje (dokonce i tehdy, kdy přejde do funkce mota). A také si všimneme, že přísloví myšlenkový proces otevírá (iniciace textu), maxima naopak uzavírá.

Podíváme-li se na genezi těchto žánrů, nemůžeme pominout, že přísloví je původu mimoliterárního — folklórního — a navíc situačního. Jak jsme uvedli, může existovat jako text autonomní (i když vytrženost z kontextu je zdánlivá), nebo v rámci textu většího: buď ustáleného (písemně zaznamenaného), nebo neustáleného — ve formě monologu (např. projev, kázání) či dialogu (rozhovor, dialog, diskuze, diskurz), tzn. ve výpovědích verbálních, které racionalizuje nebo posiluje. Prísloví také, jak připomíná J. Krzyżanowski, něco potvrzuje, nebo se proti něčemu staví — k něčemu se vztahuje.<sup>22</sup>

Z hlediska kontextovosti se přísloví stává činitelem:

- a) *iniciující text*,
- b) *situačním*,
- c) *organizujícím*.

Ad a) Při všech schopnostech stát se autonomním, má přísloví schopnost nadřazený text otevírat, vést i uzavírat. Analogické funkce mohou plnit rovněž maxima, citát a sentence. S vlastností iniciovat text se setkáváme už u produktů dávných autorů vzpomínek a vypravěčů gawęd.

Ad b) Prísloví (a některé další žánry) text také jistým způsobem obohacují — koloritem, atmosférou situace. V těchto situacích pak mají více činných aspektů: přetvářejí text, formují jeho básnické obrazy a fungují stylistovně.

Ad c) Prísloví jsou dokonce schopna — jako cyklus přísloví — stát se organizujícími činiteli: dynamizují a aktivizují výpověď a rovněž organizují text jako celek.

Prísloví a maxima se stávají výchozími žánry žánrů jiných, např. citátu či aforismu. Závisí to ovšem na charakteru primárního textu. Pokud z primárního textu vznikne sekundárně text sentencionální, hovoříme o citátu, pokud má sekundární text charakter syntetizující, jde o sémantickou a obrazovou zkratku.

V této souvislosti je nutno uvědomit si rozdíly mezi žánry, o nichž jsme se zmínili výše. I když je jasné, že přísloví a např. aforismus jsou různé žánry, v literatuře se nejednou setkáme s tvrzením, že „aforyzm oraz maksyma i sentencja to terminy i pojęcia wymienne“ uvádí pro zajímavost J. Trzy-



nadlowski badatelské vývody K. Orzechowského.<sup>23</sup> Taková tvrzení je však třeba považovat za zjednodušující.

Přísloví je vždy výtvar relační a alegorický a (i když známe autora) vždy se odpoutává od svého tvůrce a splývá s anonymní folklórní tvorbou. Maxima je naproti tomu forma jednovýznamová a citát zase vícevýznamová (má konverzační charakter) — není pouze jevem žánrovým, ale rovněž funkcionálním. Jinak řečeno (při vzájemné konfrontaci žánrů): citát (polsky *złota myśl*), je perifrází, zatímco aforismus nominátorem, protože v sobě nese silná genologická určení. A kromě toho — citát není pojem významově jednoznačný. J. Trzynadlowski dokonce tvrdí, že „za *złotą myśl* uwytkło się powszechnie uważać taką zwartą wypowiedź, która spełnia trzy warunki o różnym zresztą walorze identyfikacyjnym: po pierwsze — zawiera sąd ogólny o zjawisku formalnie przynajmniej jednostkowym, po drugie — odznacza się wyraźną zawartością składniową, po trzecie — da się związać z osobą twórcy“.<sup>24</sup>

I když přísloví, aforismus i maxima si uchovávají formální žánrové vlastnosti, v textu často nabývají odlišného charakteru. Např. citát si podržuje formální genologické vlastnosti jen částečně, aforismus je terminologicky predestinován už žánrově.

Lze to doložit několika příklady, v nichž si stejná myšlenka sice udržuje téměř identický obsah, nicméně vždy nabývá jiné formy a stává se tak zcela odlišným žánrem:

#### Přísloví

*Komu Bóg jeszcze nie obiecał śmierci, ten się i z grobu wywierci.*

(lidové)

#### Maxima

*Komu Bóg jeszcze nie obiecał śmierci,*

*by dobrze skonać,*

*z grobu się wywierci.*

(J. Kochanowski)

#### Citát

*I z grobu się samego (jak mówią) wywierci, komu termin nie przejdzie i śmierć naznaczona.*

(W. Potocki)

#### Aforismus

*Nie pytaj Boga o drogę do nieba, bo wskaże ci najtrudniejszą.*

(S. J. Lec)

## *Důsledky vývoje žánrů v rámci mimoliterárních významových kontextů*

Jak jsme dosud jen velice stručně naznačili, hraniční žánry epigramatiky, tedy epigramu a frašky, které patří mezi malé literární formy, tvoří poměrně rozsáhlý soubor. Je to dáno především determinantami syntetického chápání struktury žánrů a jejich genologií. Tradice folklórní i literární tvorby odkázala následným stoletím několik způsobů pozorování a výkladu těchto faktů a jevů.

„Osobiste przywiązywanie wagi do pewnych sytuacji, osób lub ich cech wiodło do rozmaitych form ekspresywnych, o wymowie pozytywnej lub negatywnej, zależnie od osobitego nastawienia osoby postrzegającej i reprodukującej,“ domnívá se J. Trzynadlowski. „W każdej z tych możliwości mielibyśmy przeto do czynienia z odtwarzaniem wnioskującym, tzn. takim, w którym obraz konkretnej sytuacji miałby tym większe znaczenie, im poważniejszy sens uogólniający dałby się z tego obrazu wyprowadzić. Z kolei zaś sam obraz zatracałby swoją konkretną treść indywidualną na rzecz owego wniosku natury ogólniejszej, stawałby się, zwłaszcza w swej literackiej kontynuacji, najstosowniejszym pretekstem do sformułowania trwałego wniosku — morálu, sentencji, nakazu, nauki.“<sup>25</sup>

Pokud budeme takto postupovat při analýze žánrového spektra folklórní a literární tradice, dojdeme k závěru, že obsahuje nejméně tři dílčí mimoliterární významové kontexty:

1. *didakticko-morální,*
2. *filozoficko-myšlenkový (sentenční),*
3. *satiricko-expresivní.*

Podle evoluce žánrů v rámci těchto kontextů můžeme sledovat zrod a vývoj nových žánrů i v oblasti malých literárních forem, které nás zajímají především. První kontext dal literatuře impuls ke vzniku např. bajky, druhý mj. sentence a aforismu a třetí ke konstrukci žánrů (buď formálně volně či stabilizovaně koncipovaných) založených na vtipném, žertovném či satirickém pojetí ztvárněvané situace. Do třetího kontextu bývají řazeny rovněž epigram a fraška, i když oba žánry mají zcela čitelné obsahové spojnice i s kontextem druhým (např. žánrové formy filozofický epigram či filozofická fraška), ale také s prvním (epigramatická bajka). Je tedy zřejmé, že kontextové hledisko nemůže být jediným zorným úhlem při srovnávání epigramatiky s jinými hraničními žánry.

Jedním z vývojově blízkých žánrů epigramu a frašky (v přímé linii) je bajka. Už proto, že kromě prozaické mívá i veršovou formu a v mnoha případech (zejména v literatuře 20. století) přerůstá v sevřenější žánr — ve frašku.

**Bajka patří k základním žánrům didaktické literatury** — zobecňuje didakticko-morální poslání s univerzálním pojetím obrázku-anekdoty. Její realismus pramenil původně z přímého pozorování světa, v průběhu evoluce však došlo k antropomorfizaci jejího hrdiny: charakteristika a řešení morálních problémů se přenesly na zvířata a věci. Konvence bajky se někdy narušovaly, obsah nabýval výrazně aktuálního ostří a žánr vytvářel nové formy — *filozofickou* či *politickou bajku*.

Bajka má zvláštní verbální konstrukci a významovou kompozici. Je to ve své podstatě krátká povídka, jejímiž hrdiny jsou lidé, zvířata, rostliny i věci, která obsahuje morální poučení. Její obsah nejčastěji dává do protikladu dva typy argumentů a z onoho kontrastu vyplývá morální poslání bajky (někdy satirické).

Nejstarší formou bajky je *bajka zvířecí* (ezopská), pocházející z 6. století před n. l. z Malé Asie (jejím tvůrcem byl otrok Aisópos — Ezop) a oblíbena byla po celý středověk (jiným zdrojem pro evropské literatury byly indické bajky, tzv. Bidpajovy). Do polské literatury zvířecí bajku přenesl v 16. století Biernat z Lublinu. O sto let později se vrcholem žánru stala populární veršovaná *dějová bajka* La Fontainova (Fables) — měla formu krátké veršované povídky s jednoduchým syžetem. V osvícenství se (od G. E. Lessinga) přesunuje antropomorfizace ze zvířat na rostliny a věci a rodí se nová žánrová forma — *epigramatická bajka*. A právě ta stanula nejbliž epigramatickým žánrům, i když inspiraci bajkou můžeme u epigramatiky sledovat v polské literatuře téměř od samého počátku.

Bajka na cestě od folklórního k literárnímu žánru prošla mnoha formálními transformacemi. V 18. století se díky interpretaci I. Krasického stává jedním z žánrů krásné literatury, charakteristickým pro literaturu didaktickou, zejména svou literární zkratkou a užitím prvků přísloví. V. Gusjev např. usuzuje, že bajku je možno zařadit do skupiny *intelektuálního folklóru* (s pohádkou a vyprávěním). Podle něj dosahuje žánr didaktických cílů uměleckou verbální transformací myšlenky.<sup>26</sup>

Důležitý je také rozsah žánru. Bajka patří ovšem k malým literárním formám. Např. už I. Krasicki podtrhoval její typické znaky — stručnost, zřetelnost a nekomplikovanost vyprávění. J. Trzynadlowski zase říká, že „bajka jest małą formą literacką (w obrębie folkloru również *literacką* w znaczeniu *verbalną*) z racji swej budowy: racja — argument do racji oraz z racji swej struktury: eksplikacja twierdzenia ogólnego — narracja lub deskrypcja, albo narracja (deskrypcja) — twierdzenie ogólne“.<sup>27</sup>

J. Hrabák uvádí, že bajka nepřesahuje obyčejně rozsah dvou situací. „Je to vyprávění alegorické, zaměřené většinou didakticky, v němž obyčejně jednají a mluví zvířata nebo živé věci jako lidé (personifikace rozvedená v syžet). V závěru bývá explicitně vyjádřeno *naučení*,“ dodává.<sup>28</sup>

V. Gusjev se ve své (již citované) práci zabývá lidovou bajkou, ale jeho systematická platí i pro literární bajku, zejména z aspektu předmětového, tematického a funkcionálního. Zavádí rozdělení na tyto žánrové formy: *bajka zvířecí, bohatýrská, magická, dobrodružná, historická a společenská*.<sup>29</sup> Jeho klasifikaci označují však někteří autoři (např. J. Krzyżanowski, J. Trzynadlowski, D. Simonides) za spíše sociologickou a kulturní než genologickou a strukturální. Protože struktura, tvrdí tito badatelé, se bezprostředně vztahuje k žánru a ten zase ke druhu nebo (v případě folklórního systému) také ke skupině.

V polské systematické se navíc rozlišují (už od doby I. Krasického, který dovedl k dokonalosti *epigramatickou bajku*) ještě další žánrové formy, např. *bajka situační, senenční a argumentační*. Podstatou takovéto klasifikace je vztah jejich struktury a konstrukce (*bajka dějová a epigramatická*) či napětí mezi situací a senencí (*bajka situační a senenční*).

Snaha definovat funkce bajky se odrazila i v terminologii — v 18. století se v Polsku rozlišovaly *parabola, przypowieść, powieść*.<sup>30</sup> V celé Evropě v té době plnila bajka především didaktické funkce, hlavně ve Francii, kde vznikla osobitá *didaktická bajka*. J. Trzynadlowski se navíc domnívá, že autor bajky (konkrétně své vývoje vztahuje na bajku argumentační) při formulování morálního poslání vybírá konkrétní historické příklady, zatímco „walor funkcjonalny podlega zgeneralizowaniu“. Trzynadlowski podtrhuje, že „paraboliczność bajki była źródłem charakterystycznej dla tego gatunku antropomorfizacji, ale i wyraźnej kondensacji“, přičemž „paraboliczne rozumienie bajki jest zakodowane w samej nazwie gatunku“.<sup>31</sup>

Konstrukce lidové bajky (*folklórní*) je analogická, i když převažuje typ senenční (vedle útvarů senenčně situačních). Autoři přesto jako prvky preferují přísloví před senencemi (senence se v těchto bajkách jeví jako syntéza, přísloví jako analýza). Epigramatičnost bajky (prvky charakteristické pro epigramatické žánry) pak ukazuje, jak blízka je hranice mezi žánry, v tomto případě mezi bajkou a epigramem či fraškou.

Odpovědět na otázku, kdy se *epigramatická bajka* stane epigramem, či spíše fraškou, však není vůbec jednoduchá. Závisí to mimo jiné na míře parabolčnosti, na koncentraci epických prvků v textu, v syntetické struktuře. A v neposlední řadě na užití formy (veršové), rozsahu (zkratky) a na způsobu spojení vlastností obsahu (fantazie, skutečnost, emoce) do maximálně koncentrovaného tvaru. To jsou ostatně charakteristiky společné formám epigramatickým i senenčním — v poetice a lingvistice by to odpovídalo metaforám, metonymiím a frazeologickým spojení.

Přítomnost parabolčnosti, která znamená schopnost přenášet smysl vyprávění, je symptomem odlišujícím bajku právě od frašky a epigramu. „Bajka Krasickiego (Przyjaciele) /.../ podobnie jak bajka pana Jowialskiego /.../ są nie

bajkami, lecz epigramami, fraszkami. Brak im paraboliczności, wyróżniającej bajkę spośród fraszek,“ tvrdí J. Krzyżanowski, který klade parabolicnost do protikladu k alegorii. „W przeciwieństwie do alegorii właściwej,“ píše, „tj. postaci uosobienia, *allegorezza*, czyli parabolicznosc bajki lub przypowieści jest właściwością wtórną, nieraz sztucznie, mechanicznie doczepioną do danego opowiadania. Samo zaś opowiadanie, o ile rozgrywa się w środowisku ludzkim, a odznacza się zwięzłością, nosi w poezji nazwę epigramu, w prozie anegdota, facejki, dykteryjki, kawału.“<sup>32</sup>

Bajka i fraška (epigram) prezentují pozitivní pravdu, i když často způsobem satirickým. Pokud se však způsob prezentace skutečnosti např. v bajce změnil z pozice interpretačně kritické na analyticko-postulativní, ocitá se bajka na pomezí jiného žánru — **podobenství (paraboly)**.

Také podobenství (anglicky *parable*, francouzsky *parabole*) patří do literatury moralistické. Původně to byla malá verbální forma, obsahově a funkčně bohatá — o formě rozhodovala právě míra parabolicnosti. Podobenství je dějový žánr, v němž zobrazované postavy i události se prezentují jako důležité příklady univerzálních společenských pravidel, které se stávají souborem situačních ukazatelů obecné morální pravdy. Podobenství — na rozdíl od epigramu a frašky — obsahuje rozvinutý syžet, i když schematizovaný a chudý na realie z konkrétních prostředí. Literární významy se tak posunují spíše do alegorické či symbolické polohy.

Za podobenství můžeme označit některé bajky I. Krasického (obsahují interpretaci, analýzu, kritiku i kultivaci jistého modelu postupu), ale i některé verše A. Mickiewicze (didaktické a moralizátorské). J. Krzyżanowski právě v souvislosti s Mickiewiczem (Pan Tadeusz), definuje rozdíly mezi epickým a běžným přirovnáním a dochází k závěru, že „funkcja porównania epickiego jest inna niż pospolitego, stąd w niektórych stylistykach nosi ono osobną nazwę podobieństwa (ang. *the simile* w przeciwieństwie do *comparison*, niem.: *Gleichnis* — *Vergleichung*), zapożyczoną z Ewangelii, gdzie spotyka się pokrewną mu parabolę, przez Wujka nazywaną przypowieścią lub podobieństwem“.<sup>33</sup>

J. Hrabák hovoří nikoli o podobenství, ale o parabole. Podle něj se od bajky liší „vážným tónem. Bajka byla pocitována jako forma *nižší*, sdělující každodenní moudrost, parabola jako forma *vyšší*. /.../ Proti bajce není v parabole přirovnání těsně spjata s vysvětlováním (tj. naučení nebývá explicitně vysloveno)“.<sup>34</sup>

J. Trzynadlowski charakterizuje zase podobenství jako klasické *usus* „pism moralnych *primo loco*, oraz supozycji filozoficznych *secundo loco*: kaznodziejstwo, struktury ewangeliczne, wreszcie zaś — powiastki filozoficzne, np. Voltairea. Te szczególnie małe formy o układzie w sposób absolutny syntetycznym semantycznie, a analitycznym narracyjnie (synteza znaczeniowa oraz analiza formy podawczej) posiadają pewną dodatkową, charakterystyczną właściwość:

przedstawiony w nich obraz jest jak gdyby kompozycją zbioru obrazów, w cechach celowo nieraz sprzecznych po to, by efekt syntezy był możliwie uniwersalny“.<sup>35</sup>

## *Žánry (vzhledem k epigramatice) geneticky blízke*

Mezi typické malé literární formy, které do značné míry ovlivňovaly a stále ovlivňují epigram i frašku, patří mj. **přísloví**. Dosud jsme si jej všímali z hlediska příslušnosti k malým formám a kontextovosti (nikoli konsituatčnosti) a zkoumali jsme jeho funkce v nadřazeném textu. V struktuře žánru jsme však právě z těchto důvodů zatím téměř pominuli jeho vlastní významovou a formální stránku.

Obsahová vrstva přísloví (latinsky proverbium) vykazuje oproti jiným žánrům několik typických vlastností: osobité jsou zejména *alegoričnost*, *obraznost*, *didaktičnost*, *obecnost* a *stálost*. Alegoričnost se projevuje v dvojvýznamovosti (ambivalentnosti) žánru — první rovinou je doslovný význam, druhou význam přenesený, alegorický, který je pro obsahovou vrstvu v dané struktuře podstatnější. Můžeme to dokumentovat jednoduchým příkladem:

*Vrána k vráně sedá.*

První vlastnost přísloví podmiňuje druhou — ač žánr užívá jednoduché poetické instrumentace, obraznost jeho výpovědi má vysokou uměleckou hodnotu. Také didaktičnost je důležitou vlastností přísloví — není chtěná, implantovaná do obsahové vrstvy uměle, vyplývá ze směřování výpovědi — přísloví chce na příkladech a zkušenostech ze života (jednotlivců i společnosti, mnohdy shromažďovaných po celé generace) také upozornit, varovat. Za příklad může sloužit další obecně známé přísloví:

*Kdo jinému jámu kopá, sám do ní padá.*

Čimž jsme se dotkli i posledních dvou vlastností žánru. Některá přísloví jsou v téměř identické podobě známa na různých teritoriích a v různých jazykových oblastech, dokonce v různých kulturních prostředích. Z této obecnosti či mezinárodnosti do jisté míry vyplývá poslední, důležitá vlastnost přísloví — po staletí se v daných jazycích nemění, je obsahově, ale i formálně téměř konstantní.

V této souvislosti se musíme dotknout geneze přísloví. O jejich stáří svědčí nálezy starých písemností.<sup>36</sup> Známá je biblická Kniha přísloví (součást Starého zákona — snad z 10. století před n. l.), přísloví se psala ve starém Řecku a Římě, tvůrcem tzv. vědeckých přísloví byl Erasmus Rotterdamský (15. století). V Polsku první zápis pochází z roku 1407 (*Quando se tyka drq, tunc ea drzy*), první veršovaná přísloví pak nacházíme ve veršovaném dialogu *Rozmowa Mistrza z Śmiercią*<sup>37</sup>, „w którym nieznany autor garśc ich przytoczył, ale

pierwsi miłośnicy i zbieracze *adagiów* wystąpili równocześnie z pojawieniem się pierwszych druków polskich.<sup>38</sup> Byli to zejména Biernat z Lublinu a Jan z Koszyczek a po nich autoři školních učebnic, kteří v nich u latinských přísloví uváděli jejich polské protějšky.<sup>39</sup>

Zdrojů přísloví bylo ovšem více. K základním patří jazyk (všech stavů, vrstev obyvatel a profesí), měšťanská a církevní literatura (především citáty z latiny, z bible a z prací teologů) a v neposlední řadě populární spisovatelé (např. Rej, Kochanowski). Citáty z jejich známých děl gnómičského charakteru se staly příslovími, aniž později existovalo obecné povědomí, že jde o citace z literatury (např. *doktor nie puścił, ale drzwi puściły* z populární frašky Kochanovského *Na doktora*)<sup>40</sup> — jde o běžný proces zlidovění.

Prísloví patří do komplexu-příbuzných žánrů a žánrových forem, které se mnohdy přesně nerozlišují a občas zaměňují. J. Hrabák hovoří o zvláštní žánrové kategorii a označuje ji jako *drobné průpovědi*. Zařazuje k nim především *gnómu*, již charakterizuje jako „průpověď literárního původu, v opozici k *prísloví*, které je „průpověď lidovou“. Pregnantní výrok je *apophtegma*, zatímco *pořekadlo* „přináší pouze pozorování bez pointované didaxe (*syty hlodovému nevěř!*) nebo nezdůrazňuje mezilidské vztahy:

*Na svatého Řehoře,  
čáp letí od moře,  
líný sedlák, který neoře.“*

Hrabák specifikuje i další *drobné průpovědi*. „Termínem pořekadlo se někdy také označují slovní konfigurace bez vlastního myšlenkového obsahu (*nosit dříví do lesa, vyhánět čerta ďáblem*); lépe je takovým obrátům říkat *úslովі*. Lidové rčení vyjadřující meteorologické pozorování a předpověď počasí se nazývá *pranostika* (z *prognostika* = předpověď, např. *Medardova kápě, čtyřicet dní kape*).“<sup>41</sup>

A. Melicherčík zase dokumentuje, že pod označením přísloví „máme do činenia pomerne s dost rôznorodým materiálom. Okrem prísloví vo vlastnom slova zmysle patria sem rôzne aforizmy, gnómy, sentencie a paraboly. /.../ K prísloviám rátame napokon aj pranostiky,“ dodává.<sup>42</sup>

J. Krzyżanowski označuje přísloví jako *przysłowia właściwe*, u nichž „z miejsca dostrzega się ich metaforyczność jako cechę dominującą, wyrażaną bardzo rozmaicie“. A opozici nachází v úslovích (*zwroty przysłowiowe*). Zajímavě charakterizuje alegoričnost přísloví, když za důležitější než změnu významu slovního označuje významový posun strukturní. „Nad przenośniami słownikowymi górują w przysłowiach przenośnie strukturalne, występujące wszędzie tam, gdzie zjawisko abstrakcyjne jest wyrażone za pomocą sytuacji czy postaci konkretnych, gdzie w przysłowiu chodzi o coś innego, niż głosi jego postać językowa, gdy więc ma ono charakter alegoryczny.“ A jako příspěvek

k oné hrabákovské zvláštní žánrové kategorii (drobné průpovědi) dodává, že právě konkretizace abstrakt způsobuje, že „przysłowie stoi w bliskim pokrewieństwie z zagadką, drugim z najprostszych utworów literackich“. Podle Krzyżanowského vyžaduje *hádanka* (polsky zagadka) od čtenáře „pewnej domyślności, umiejętności odczytywania pod brzmieniem dosłownym zdania jego sensu wtórnego, a przecież istotnego, wydobycia spod powierzchni wyobrażeń splotu pojęć“.<sup>43</sup>

Příslovní tvoří obvykle jedna věta (souvětí) nebo systém vět (dvě až čtyři). Celek má uzavřený tvar, formálně jednoduchý, snadno zapamatovaný. Většina přísloví, jak jsme už dříve naznačili, má podobu prozaického záznamu, ale někdy veršového, dokonce s rýmy. Např. v českém přísloví

*Radost jest, když není zbyttí,  
svých neřestí druha mítí.*<sup>44</sup>

Příklad zároveň poslouží jako východisko k ozřejmění jiného konstrukčního prvku žánru — segmentaci. Příslovní má často dvě části (i více), mezi nimiž vládne jisté napětí. Vzájemný vztah těchto částí můžeme definovat buď jako kontrast, nebo paralelu. Přičemž jedno konkrétní přísloví může užít vztahu obojího, např. přísloví

*Lepši sáček za groš, ano kopa v něm,  
nežli za kopu, ano groš v něm.*<sup>45</sup>

J. Krzyżanowski specifikuje jiný konkrétní příklad segmentace: „W składni artystycznej występuje od wieków odmiana zdania o specjalnej budowie, zwanego okresem, przy czym cechą podstawową jednego gatunku okresów jest trójdzielność; polega ona na wprowadzeniu albo trzech członów zdania prostego, albo trzech zdań tworzących większą całość. Westchnienie dziewczyny oczekującej męża *Choćby pił, choćby bił, byle był* lub charakterystyka narodów *Rusek do czytania, Chochłak do śpiewania, Polak do opowiadania /.../* — to postać zdań trójdzielnych najprostsza. Wyższą i bardziej skomplikowaną mają przysłowia:

*Orzech, stokfisz, niewiasta, jednym kształtem żyją,  
nic dobrego nie czynią, kiedy ich nie biją /.../*

i wreszcie o człon dłuższe

*Trzy lata płot,  
trzy płoty kot,  
trzy koty koń,  
trzy konie człek —  
najlepszy wiek.*<sup>46</sup>



Zajímavým jevem jsou tzv. přísloví-dialogy (dialogická přísloví), která mají nejen blízko k anekdotě (tzv. proverbiální anekdoty), ale také k epigramatickým žánrům. Stejně jako tzv. wellerismy (podle Sama Wellera, sluhy Mr. Pickwicka z Dickensova románu). Příklady cituje J. Krzyżanowski:

přísloví-dialog

„Młynarzu, są tu ryby?“

„Są, panie mój!“

„Wierę, nie wiem, by były?“

„Wieręć, nie wiem, panie mój.“

A wellerismus

*Dużo krzyku, mało wełny, mówił diabeł strzygąc świnie.*<sup>47</sup>

Samozřejmě, že nejbliž epigramatickým žánrům jsou přísloví-epigramy (epigramatická přísloví). V polské literatuře jde o žánrovou formu s evidentně literární genezí, neboť příkladů bychom našli dostatek od Reje až po Naruszewicze. Třeba toto dvouverší J. Kochanowského:

*Prawa są równie jako pajęczyna,*

*Wróbl się przebiję, a na muszkę wina.*<sup>48</sup>

Vraťme se ke srovnání přísloví a maximy. I když oba žánry mohou existovat samostatně, pro svou plnou existenci potřebují nadřazený text, v němž plní funkci závažných konstrukčních prvků. Může to být např. z pozice citátu, ale také tropu (obohacují text stylisticky), ale mohou hrát i úlohu iniciační (zejména při verbálním projevu). **Maxima** (a do stejné kategorie můžeme zařadit i **sentenci**) je konstrukcí jak kontextovou, tak konsituační. V psané formě vykazuje zdánlivou verbální stabilitu, při verbálním projevu však může některé prvky měnit, nikoli však základní funkce. Znamená to, že definitivnost tvaru poskytne takovému útvaru základní žánrové rysy.

U maximy a přísloví můžeme objevit (podrobně jsme se tím zabývali výše) dvě výrazné významové vrstvy: v doslovném významu (v daném jazyce něco konkrétního znamenají) a v záběru jejich užití (nevztahují se pouze k jedné situaci). Maxima obsahuje *obecné rysy výpovědi*, přísloví zase *detailní* (v rovině lexikální), z čehož můžeme odvodit, že funkcionální rovinou maximy je *obecná výpověď*, kdežto přísloví *výpověď konkrétní*.

Geneticky, uvádí J. Trzynadlowski spolu s J. Pineuxem, „maksyma jest twierdzeniem jednostkowym, ale jak gdyby wynikającym z wielu sytuacji, zbudowanym na wielu sytuacjach o jakiś wspólnych cechach i prawidłach utrwalonych w maksymie. Przysłowie natomiast przeciwnie: /.../ nie zawiera w sobie realnie przywołanej ogólności, natomiast wyraźnie zwraca się ku różlicznym, wspólnie nacechowanym sytuacjom.”<sup>49</sup>

Žánrem blízkým maximě, sentenci, gnómě a citátu, ale zejména epigramu a frašce je aforismus. Má prozaickou formu a je to „stručně vyjádřená, vtipná, nezřídka ironicky zabarvená myšlenka nebo soud, zakládající se obvykle na srovnání, protikladu nebo rozporu“.<sup>50</sup> Tento maximálně lapidární (obvykle jednovětný) útvar mívá filozofický, moralistní či satirický charakter.

Pojem aforismus se objevil (díky Hippokratovi) nejdříve v medicíně a později se vyskytoval v různých disciplínách jako pojmenování v instrumentári vědeckého názvosloví. Teprve poměrně dosti pozdě se toto označení začalo užívat pro (do té doby) nespécifikované (nebo zařazované do jiných žánrů) krátké literární útvary — impresse, citáty, myšlenky, poznámky atd. Jazykový a literární materiál žánru s vlastnostmi, jimiž dnes charakterizujeme aforismus, však existoval dávno a národy toho pohotově využívaly. Z egyptské literatury např. známe *sbojet*, z hebrejské *mašal*, ze sanskrtské *subhašitu* atd. Aforismy nacházíme zapsané na egyptských papyrech, na babylonských tabulkách, v bibli (Starý zákon). V antické literatuře existovaly již sbírky aforismů, tzv. *gnomologia*, která svědčí o autonomnosti žánru.

Dnes je aforismus přesně definovaným žánrem s jasnou strukturou. Ve vztahu k jiným působí jako malá literární forma s autonomním charakterem, i když aforismy nacházíme také jako součásti forem nadřazených. Pro aforismus je typický lapidární tvar, vícevýznamovost obsahu, originálnost a univerzálnost výpovědi. Aforismus signalizuje existenci hodnotového systému, o nějž se opírá, plní poznávací a moralizační funkce, i když v jeho podtextu tkví situační komično a ironie autorského pohledu — v souladu s osobní filozofií tvůrce (*aforismus filozofický*) či s jeho poetikou (*aforismus lyrický*).

Při srovnání aforismu s žánry nejbližšími — epigramem a fraškou — dojdeme k závěru, že ze tří mimoliterárních významových kontextů, které folklórní tradice odkázala polské literatuře (jak jsme se o tom zmínili výše), právě filozoficko-myšlenkový (sentenční) kontext dal impuls k vzniku aforismu (a nejen tohoto žánru), zatímco kontext satiricko-expressivní vedl ke vzniku epigramu a frašky.

Aforismus a epigramatické žánry stojí tak blízko, že se někdy dokonce zdá, jako by jediným rozdílem mezi nimi byla forma (prozaická — veršová), i když takové chápání blízkosti dvou nejbližších hraničních žánrů by bylo poněkud zjednodušující. Lze to ostatně dokumentovat na příkladech frašky a aforismu S. J. Lece:

fraška

#### O AKTACH

*Jeden jej akt szybciej w tobie dech zapiera  
niż trzy długie akty samego Moliera.*

aforismus

*Tłum krzyczy jednymi wielkimi ustami,  
ale jest tysiącem małych.*<sup>51</sup>

Napsali jsme také aforismus do dvou řádků, aby podobnost obou žánrů ještě více vynikla. Z ukázek vidíme, že aforismus i fraška jsou si (v daných konkrétních příkladech) blízké svým tematickým pojetím, významovým kontextem i užitím antitezí a jiných konstrukčních prvků. Ukázky rovněž potvrzují premisu, že základními vlastnostmi literárního díla jsou (ve vztahu dialektické jednoty) obsah a forma, že forma je determinantou významu a naopak — obsah určuje formu.

Takto bychom mohli srovnat i maximu a přísloví (např. jejich kontextové konstrukce blízké se formě citátu). Nebo přísloví a epigram či frašku (přísloví F. L. Čelakovského a fraška S. J. Lece):

přísloví

*Jaký pán,  
takový krám.*

fraška

\* \* \*

*Nie każdy bóg  
zna myśli sług.*<sup>52</sup>

U přísloví i frašky nacházíme podobnou opozici, podobně koncipovaný kontrast, přímo se nabízející (u přísloví) možnost rozčlenit text do dvou řádků (veršů), dokonce bychom mohli hovořit o identickém druhu rýmu.

## *Na cestě ke komičnu*

Při analýze popsaných žánrů, které jsou geneticky blízké epigramatice, jsme několikrát narazili na jejich komické podloží. Přímou z komična, z komické situace však vycházejí jiné dva žánry blízké epigramu a frašce — anekdota a facetie.

Jak uvidíme později, existuje několik komických situací (a řada jejich prvků), které podmiňují vznik konkrétních žánrů. Jednorázovou komickou situací realizuje (jako slovní konstrukci) vtip, vícesituační, ale jednovýznamovou, potom anekdota.

Anekdota znamenala původně z různých důvodů nezveřejněné příběhy (např. spis byzantského historika Prokopia *Anekdota*, z 6. století, obsahující historiky ze života císaře Justiniána). Dnes je to žánr obsahující krátké humorné příhody ze života známých (nebo typických) žijících či nežijících postav, které slouží k jejich komické charakteristice nebo zesměšnění, ke komentáři

událostí, doby, společenských vrstev či skupin, národů, ras atd. Jde o žánr dějové prózy, který je dodnes živý v literatuře psané i šířené ústním podáním, ale také v lidové tvorbě.

Pramenem anekdoty byl a je folklór. Nejstarší dochované příklady nalézáme jako prvky různých řečí a kázání, kronik, letáků a satir. Z anekdotického základu vyrostly mj. novela a některé žánrové formy epigramu a frašky, s nimiž má anekdota mnoho společného: např. centrickou kompozici s výraznou pointou a dramatičnost, tzn. že anekdota „zdecydowanie zmierza ku zakonczeniu, ku ostro zarysowanemu finałowi. O jej sensie przesądza finał, w którym właśnie ów sens się mieści. Dramat to sztuka finału z tym jednakże, że sens finału i jego charakter ekspresywny zależą ścisłe od okoliczności przygotowujących to zakonczenie. Anekdota, *si parva magnis comparare licet*, jako konstrukcja literacka zależna jest od pointy będącej nie kontynuacją zdarzenia w jego logicznej sekwencji, ale gwałtownym, niespodzianym odwróceniem się od owego przebiegu“.<sup>53</sup>

Anekdoty se často prezentují v cyklech (mnohdy rozsáhlých). Spojují je buď hrdinové nadřazené formy, nebo opakující se situační schéma. Díky inklinaci žánru k nečekané pointě se anekdoty nejednou stávají konstrukčními prvky jiných žánrů (velkých literárních forem dějových), např. kroniky, pamětí, balady, povídky, novely, románu (např. Byron, z polských autorů Mickiewicz, Rzewuski), tedy žánrů, které vycházejí (už genologicky) z děje.

Z tohoto hlediska je zajímavé působení anekdoty na strukturu nadřazené formy. Např. v baladě anekdota podmiňuje vznik charakteristických prvků (hromadění autorských, faktických i čistě fiktivních informací), které posilují vyprávění. Někteří starší badatelé se domnívali, že u veršované balady důležitou roli při zužitkování anekdoty v žánru hraje právě veršová forma.<sup>54</sup> V románu je zase anekdota příčinou růstu dramatického napětí žánru — do popředí se dostávají informace potenciální a na další pozice odsouvají informace bezprostředně užitečné.

V takovýchto případech dokáže anekdota svoje fabulační prvky podřídit struktuře fabule nadřazené formy — hovoříme pak o tzv. syžetové anekdotě. Pokud jde o opačný případ, o tzv. žánrovou anekdotu, prvky jejího obsahu „w zasadzie nie podlegają ścisłej weryfikacji czy falsyfikacji, tyle że w swym głównym, ramowym ujęciu wiążą się z konkretnymi osobami, instytucjami czy zdarzeniami“.<sup>55</sup> Tehdy anekdota zpřetrhává spojnice s původním prostředím a vytváří si v nadřazené formě nové vztahy. Ve výsledném tvaru dochází k situaci, že nelze zjistit původ anekdoty.

Pokud je anekdota lokálně ohraničena (konkrétními fakty či hrdiny vyprávění), mluvíme o facetii. Stává se jí vypravěčsky vybudovaný žert (často s frivolním obsahem), kluzký vtíp vyprávějící o komických příhodách (se satiricko-didaktickými tendencemi), vždycky však s vtipnou pointou.

Facetie jako malá centrická verbální forma je už předem určena k šíření ústním podáním. Např. k různým efektům (mj. fonickým, dialogickým) dokáže využít kolokvialismy a dát tak žánru osobitý výraz. Proto se facetie často stávaly konstrukčními prvky memoárové literatury či kalendářů. Posluchači i čtenáři si vysoce cenili vtipného zakončení vyprávění a také velice žádané zásady *deus ex machina*.

Do polské literatury se facetie (stejně jako do literatur dalších evropských zemí) dostaly z Itálie<sup>66</sup>, měly však poněkud jiný charakter — šlo většinou o veršované texty k deklamaci (často jako slovní doprovod jarmarečních obrázků). Už v renezanci měly facetie velký vliv na tehdy hojně pěstované epigramy a frašky. Jako výchozího materiálu je užíval pro své figlíky M. Rej, pro lidově kořeněné frašky J. Kochanowski. Přispěli tak k prohloubení některých vrstev frašky, zejména vtipnosti vypravěčsky orientovaných prvků a způsobu vytváření pointy, a tím (jak uvidíme později) k dotvoření a stabilizaci kompozičních prvků frašky a její struktury.

Tematicky čerpali z facetí polští autoři vlastně v průběhu celého historického vývoje tohoto žánru. Facetiálním materiálem je bohatě proscycena např. tzv. sowizdrzalská literatura, v 17. století jej využívaly tzv. lhářské facetie (babiňské anekdoty), v 19. století se jím inspirovali autoři frašek, ale rovněž gawęd.

Jak jsme už naznačili, anekdota a facetie nejsou jedinými žánry mezi malými literárními formami, v nichž jistou roli hraje komično. S některými prvky komična pracují např. přísloví, vtipy a žerty. Jejich struktura využívá situačního humoru (situační komiky) i některých složek struktury verbálních vtipů (podrobněji se o těchto aspektech zmíníme v následující části — Funkce komična jako estetické kategorie).

### 3. Funkce komična jako estetické kategorie

#### *Chápání komična a jeho druhů*

Genologické členění literárních děl na druhy a žánry nevychází pouze z hlediska systémového a z klasifikačních kategorií. Do hry vstupují také kategorie jiné. Prioritní zůstávají ovšem vždy literárněvědné kategorie, zejména typologické, resp. (chápano úžeji) genologické, i když literární dílo posuzujeme i pod zorným úhlem literárního materiálu a literární zkušenosti. Jednou z kategorií, která má nezastupitelnou úlohu v umělecké literatuře, je estetická kategorie komična, forma emocionálního hodnocení životních a estetických jevů.

Komično patří k formám emocionálního projevu (ale rovněž vnímání a hodnocení). Jeho protipólem je tragično. Obě formy mají různou kvantitu a kva-

litu a různý společenský dosah a nelze je snadno definovat. Proto také veškeré teorie komična jsou buď příliš omezené a neschopné analyzovat všechny jevy, které považujeme za směšné (komické), nebo se pohybují v příliš obecné rovině. Je to dáno tím, že komično existuje na pomezí různých disciplín (tzn. i kategorií) — filozofie, psychologie, estetiky, teorie umění, literární vědy a jazykovědy. Komično je totiž trvalou součástí předmětů, situací a jevů, i když se realizuje prostřednictvím různorodých činitelů a pouze za jistých okolností.

Vznik komična musí provázet

♦ *existence směšného předmětu* a ♦ *přítomnost pozorovatele*.

Ve vědomí pozorovatele „dokona się skomplikowany, intelektualno-uczucowy proces jego percepcji, wywołujący reakcję fizjologiczną — śmiech. Kontakt przedmiotu i podmiotu komicznego nie jest przy tym faktem jednostkowym, izolowanym, lecz fragmentem pewnej sytuacji społecznej; przedmiot należy do zjawisk obiektywnej rzeczywistości, jest członkiem jakiejś społeczności, reprezentantem jej systemu przekonań i ocen. Społeczny charakter przebiegu komicznego wyraża się także w tym, że śmiech bywa zwykle reakcją grupową, że dla członków pewnego środowiska staje się określonym sygnałem, ma funkcję powiadamiającą i wartościującą“.<sup>57</sup>

Pocit komična je motivován mnoha objektivními a subjektivními okolnostmi. K nejdůležitějším patří:

♦ pocit nadřazenosti, převahy a jistoty pozorovatele, který má od komického objektu patřičný odstup,

♦ překvapení percipienta a změna jeho postoje vůči kontrastu mezi počátečním postojem a očekáváním a konečným rozuzlením komické situace,

♦ ozřejmění jisté neúčelnosti, nesmyslnosti, absurdity či anomálie,

♦ případy dominance různých forem automatismu a mechaničnosti a

♦ rozpor mezi pravdou a předstíráním, mezi skutečností jevu a jeho smyslovým chápáním, mezi cílem a prostředky, které k němu vedou.<sup>58</sup>

Chápání komična je ovšem individuální — národně i osobnostně (mnohé jevy, i když objektivní východiska jsou stejná, nepovažují některé národy ani lidé v rámci jednoho národa za komické — komično však, přestože se nerealizuje, zůstává v rovině jevu).

Komično jako relativně stálá estetická kategorie mívá různý rozsah i účinek, podle toho, jaký postoj (kladný nebo záporný) k dané skutečnosti zaujímá. Rozlišujeme několik druhů komična: **humor, satira, parodie, tragikomično, černý (šibeniční) humor, groteskno a absurdno**. Tyto druhy komična se realizují různými výrazovými prostředky, např. vtipem, žertem, sarkasmem, karikaturou, paradoxem, ironií atd. Pro žánry malých literárních forem polské literatury (zejména pro epigram a frašku, ale i anekdotu, facetii a další) mají největší význam (pokud jsou součástí uměleckého obrazu) především humor a satira.

**Humor** je estetický popis pozitivní skutečnosti, která deformuje jisté rozdíly vybočující z normy. Moderní definice tvrdí, že humor obsahuje prvky komična i tragična a jeho výsledkem je smích i pláč. Ve starověku humor znamenal štávu, vlhkost, slzy a tento termín potom přejaly fyziologie a psychologie. Např. Hippokrates mluvil o čtyřech základních *humores* v těle člověka a od nich odvozoval čtyři lidské temperamenty (sangvinik, choleric, flegmatik a melancholik). I když teprve koncem 17. století znamená humor něco směšného nebo komického, tento druh komična v dnešním slova smyslu existoval už dávno. Např. v Aristofanových dramatech můžeme analyzovat humor politický, v Sókratových hrách zase humor ironický.

Pojem *satira* (v latině *satura* byla mísa plná ovoce, směs, všehochoť) znamenal kdysi posměšnou báseň, kritizující prohrěšky jedinců i společnosti, tedy vlastně žánr. Později pocit žánru zanikl a dnes satirou rozumíme „každé literární dílo, které využívá humoru a vůbec estetického komična s konkrétním společenským záměrem kritiky“.<sup>69</sup> Satira se zabývá (na rozdíl od humoru) spíše zápornými, společensky nežádoucími skutečnostmi, které konfrontuje s platnými normami. S pojmem satira se poprvé setkáváme ve 2. století před n. l. ve sbírce *Saturae* římského básníka Ennia, ale satirické jamby existovaly už v literatuře starořecké (Archilochos v roce 650 před n. l.). Ve středověku měly satirický charakter lidové hry (zejména masopustní) a také klasicistní verše (heroickokomické poémy), které se svým pojetím začaly blížit modernímu chápání satiry.

Navíc se ukazuje, že různých forem komična užívali literární autoři odedávna — parodie, tragikomedie, grotesky, černého humoru, absurdna. A kdybychom šli při analýze literárních děl do důsledků, našli bychom humor (ale vůbec prvky komična, jako prostředek jejich realizace) v podstatě ve většině žánrů. Jen v některých (např. komedie, satirický román, směšnohrdinský a komický epos, satirická hra nebo anekdota) však dominuje.

Rozkolísanost terminologických kritérií vede současnou literární vědu k tomu, že se při kategorizaci druhů komična kloní k užívání pojmů *humor a satira*. Jejich formy potom identifikujeme jako ironii, karikaturu, grotesku, parodii, satiru, humor, sarkasmus atd.

S humorem a satirou je od počátku své literární existence spojen i epigram. První důkazy využití komických prvků nacházíme v 6. století před n. l. ve starém Řecku (politické a pijácké písně), protože starší památky (sumeršské a hebrejské) mají vážný mytologický či výrazně náboženský charakter. A právě v té době se objevuje nový žánr, vtipný drobný básnický útvar, velice často satirického zaměření — epigram.

S. Garczyński připomíná, že k humoru a satirě, aby percipient mohl odkryt komické prvky literárního díla, je třeba mj. inteligence a emoce. Přičemž někdy nalezneme u komična také reflexivní a dokonce lyrický podtext a (samozřejmě,

že ne u všech druhů) rovněž etický rozměr. V této souvislosti cituje čínského katolického filozofa Johna Ching-Hsiung Wua, který tvrdí, že humor je „istotną częścią składową doskonałości chrześcijańskiej. Człowiek z humorem śmieje się z samego siebie, kawalarz śmieje się z innych. Kawał ze swej istoty jest czymś pogańskim, humor jest zaś czymś chrześcijańskim“.<sup>60</sup>

Někteří autoři zdůrazňují, že důležitou vlastností komična je, že užití jeho prvků působí na percipienta příjemně, vyvolává u něj veselí a zvyšuje jeho sebevědomí. Protože zábava není odsouzeníhodná, jak se domníval v 17. století např. M. Paszkowski, když naříkal: „...a to uważaj, że dziś świat, albo raczej ludzie na nim tak się bardzo powikłali, że woła Fraszki, Fronce, Biesiady, Pieśni wszeteczne, Sowizdrzały, Marchoły kupować, niżeli coś poważnego“.<sup>61</sup> Vtipně to dotvrzuje výrok Angličana G. Mereditha, že skutečný humor a vtip vyžaduje zdravý mozek (s patřičnou kapacitou), který je však vždy vážný.

## *Analyza komických jevů*

Nejvíce užívanými formami komična v malých literárních formách jsou *situacní komika* a *verbální vtip*. Ovšem analýza a interpretace jen těch nejdůležitějších forem komična by vyžadovala poměrně rozsáhlé ozřejnění jejich funkcí v obecném mechanismu jazyka (popis elementárních jazykově komických prostředků), literárně teoretickou analýzu kompozice a rozbor humoristické stylizace literárních děl.

Podívejme se na formy komična alespoň rámcově. Podle D. Buttlerové je při definici komična nutno uspořádat především verbální komické prvky do obecnějších kategorií a vypracovat jejich typologii, definovat podstatu komického mechanismu, určit vztahy mezi charakterem jazykového materiálu a jeho stylistickými funkcemi, analyzovat výchozí jazykové (strukturální a sémantické) mechanismy komična a ukázat přesahy humorných útvarů mimo normu.<sup>62</sup>

Obecně existují (kromě mimoliterárních prvků) dvě skupiny komična: *slovní* a *jazykové vtipy*. U slovních vtipů podle toho, které vlastnosti lexikálních prvků vyvolávají komickou reakci, můžeme mluvit o komičnu

♦ *strukturálním*, ♦ *strukturálně sémantickém* a ♦ *sémantickém*.

U strukturálních vtipů je směšná modifikace formy výrazu (beze změn jeho významu), směšná jsou i extrémně dlouhá slova a stavebně příliš rozbujelá (slovní hybridy a flexivní a grafické žerty). Takové vtipy tvoří přechodný typ mezi vtipy obecně komickými a strukturálně významovými. U strukturálně sémantického komična rozlišujeme vtipy modifikované (záměrné deformace existujících výrazů) a neologismy (nové komické lexikální jednotky). Tento typ komična má společné znaky s vtipy strukturálními, protože se také opírá



o netradiční jazykové prostředky. Je však v protikladu ke komičnu sémantickému, které pracuje s tradičními lexikálními prvky.

Při analýze různých struktur komična dojdeme k závěru, že komické prvky mají společné obecné mechanismy. Potvrzuje to např. srovnání komična situačního, výtvarného a hudebního, při němž se ocitneme na hranici mezi komičnem materiálním (zaznamenatelným znakem) a zprostředkovaným (symboly, které vyžadují intelektuální analýzu). Klasický intelektuální vtip je ve své podstatě sémanticky dvouvýznamový — směšný je sémantický kontrast mezi dvěma významovými rovinami.

Verbální komično má mnoho dvouvýznamových sémantických forem: vytvářejí je např. přirozená dvouznačnost (vícevýznamové výrazy, homonyma), konflikt významu (neologismy a novotvary), vrstvení dvou obsahů na sebe (grafické vtipy), vzájemné pronikání obsahů a jejich různé kontrasty (významové, sémantické), ale také komická maska (pod ní se nečekaně objeví druhotný význam).

Pravděpodobností komické masky někdy matou slovní vtipy s tradičními výrazy (jde o to, jak dalece jsou tyto výrazy, zdánlivě zbavené rysů směšnosti, komické), naopak vtipy s netradičními prvky překvapují formální neobvyklostí (to znamená, že to nejsou pouhé formální neobvyklosti).

Některé jazykové komické prvky se často stávají konstrukčními složkami grotesky, satiry a parodie. Grotesku pomáhá budovat většinou vtip s obecně komickou platností (karikaturní zveličení, vnitřní disharmonie celku), ale také tzv. absolutní neologismy; satirické funkce plní obvykle modifikace daných výrazů (podobenství, kontaminace) a jako parodické se jeví nejružnější analogismy.

Ze srovnávací analýzy vyplývá, že komično jako takové je společnou vlastností všech indoevropských jazyků, včetně slovanských. Mezi nimi existují ovšem odlišnosti (např. početnost vtipů v jednotlivých kategoriích či různé pojetí forem komična — třeba černý humor).

## *Komično jako zdroj zábavy v polské literatuře*

Důležitým poznáním je, že komično má jak estetickou a zábavnou funkci, tak funkci didaktickou (zmenšuje strach či stud). Pro percipienta je prioritní zábava. V polské literatuře nešlo vždy o pojem jednoznačný. Staropolská literatura chápala zábavu širěji než literatura moderní. Svědčí o tom např. hesla v polsko-latinském slovníku Grzegorze Knapského:

*zabawa, zabawka — occupatio, studium,*

*zabawiam kogo uciesznie — oblecto aliquem, detineo aliquem lepore, delecto aliquem.*<sup>63</sup>

Podobné to bylo s tituly literárních děl. Např. J. Daniecki nazval svoji sbírku epigramů *Zabawy* (1606), Sz. Zimorowic svoje selanky (1663) charakterizuje — *Sielanki nowe ruskie różnym stanom dla zabawy teraz świeżo wydane*, intermedium ze 17. století napovídá — *Zabawy lepsze i pożyteczniejsze niżli z Bachusem i Wenerą*. L. Górnicki charakterizuje příběhy své knihy *Dworzanin polski* jako *apophtegmata* (nikoliv však v dnešním významu pregnantní výroky), které čtenář bude číst se zadostiučiněním a požitkem.

Poetiky 16. a 17. století přejala z antické tradice závazný princip, podle něhož literární dílo musí plnit funkce *docere* a *delectare*, tedy poučení i zábavy. Např. A. S. Miturno ve svém díle *De poeta* (1559) stanovil, že básník musí psát tak, aby poučoval, bavil i vzrušoval. L. G. Giralaldi v práci *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554) konstatoval, že hlavní myšlenky i obsah díla slouží požitku a rozkoši čtenáře, B. Grasso v díle *Oratione* (1566) to specifikuje ještě sugestivněji: „Básník odhlíží od toho, co je obyčejné a stává se hodný podivu, přináší rozkoš a duše posluchačů přitahuje krásou slov, sladkostí rýmů, /.../ dává nám rozkoš...“ Tedy, řečeno s Horátiem, autor měl spojovat příjemné s užitečným, přičemž mělo jít o požitek ne těla, ale duše (Speroni, 1542): duše měla být poučena (*docere*) i vzrušena (*movere*).<sup>64</sup>

O tom, že zábavná funkce literárního díla nebyla např. v renezanci samozřejmostí a jevila se spíše jako jeho degradace, svědčí řada omluv autorů, mj. J. Kochanowského (když vydal svoje *Frašky*). A také selekce humorných pasáží v dílech, která polští autoři adaptovali do národního jazyka — tak to bylo u L. Górnického při adaptaci díla B. Castigliona *Il Cortegiano* (1528). R. Pollak poznamenává, že Górnicki vypouští nejen *nevhodná* slova, ale dokonce celé pasáže a strany z italského originálu. O Bartoš zase Górnického posun hodnotí slovy: „Zvýraznil didaktičnost, ztlumil renezanční hravost a rozvernost, vypustil rozhovory o hudbě, malířství a literatuře, vynechal galantní erotické historky a dvojsmyslnosti...“ V knize jsou krátké vtipy (slovní humor), anekdoty (např. i o souboji v Brně) a podle Bartoše „i pravé perly staropolského humoru“.<sup>65</sup>

Přesto komično v 16. století pomáhalo vykreslovat pravdu o světě a člověku v něm (např. díla Rebelaise, Cervantese či Shakespeara — viz u M. Bachtina). V dalším období (17. století) oficiální stanoviska odsouvají komické jevy stranou — mohou charakterizovat pouze *nížké* projevy života, převážně negativní; to, co je vážné a podstatné, nemůže už být komické.<sup>66</sup>

Do této kategorie se dostala poezie melická, facetie, anekdoty, pamflety a ovšem epigramatika. Poetiky v 17. století (i pozdější) označují tuto kategorii souhrnně jako *poesis artificiosa* (poezie vyumělkovaná, polsky *poezja kunsztowna*).

T. Michałowska o tom píše: „Nazwą utworu kunsztownego określa się utwór poetycki pisany według specjalnej sztuki, który więcej zawdzięcza sztuce

i staraniu niż talentowi.“ Podle Michałowské se *poesis artificiosa* v tehdejších školních poetikách vedla jako zvláštní literární druh a zahrnovala „téměř všechny epigramatické žánry“. Krystalizaci tohoto jevu lze podle polské badatelky sledovat v traktátech ze 17. století. Ty mj. obsahovaly skupiny žánrů (uspořádané do kompaktních celků), nazývané — *epigrammata artificiosa, epigrammata et carmina artificiosa, ludus poeticus, formae scribendi* atd.<sup>67</sup>

Vývoj epigramatiky byl v té době souběžný i s vývojem poezie melické, zejména té, která se prezentovala veřejně při dvorských zábavách (působením italské *poesia per musica*). A. Nowicka-Jeżowa k tomu poznamenává, že „wykształcił się typ zabarwionego manierą barokową erotyku epigramatycznego, który odpowiadał późnemu madrygalowi włoskiemu. Rozwijając się w izolacji od muzyki, forma ta kojarzyła się (zgodnie z tradycją erotyki czanoleskiej) z fraszką. Pojawiała się często w kompendiach rękopiśmiennych, zamieszczana wśród drobnych form poetyckich“.<sup>68</sup>

Zcela originální pojetí aplikace komična na literaturní žánry obsahují názory J. Krzyżanowského. Sestavil např. tabulku postojů ke komickým jevům. Reakce percipientů rozlišuje na *okamžité* — *přímé* a *zdůvodněné* — *komplikované*. Při kladném hodnocení to znamená buď *žoviální*, nebo *humorný postoj*, při záporném pak *satirický* nebo *ironický*. Z těchto postojů vyvozuje i čtyři typy komických spisovatelů. Zatímco spisovatelé-humoristé prý bývají autory rozsáhlejších děl, žoviální píší epigramy, frašky, figlíky, facetie a nevelké komické povídky. „Komizm bowiem,“ tvrdí autor, „stanowi o charakterze satyry, on dodaje wdzięku listowi poetyckiemu, on jest duszą bajki, on rozstrzyga o powodzeniu epigramu, tak dalece, że przymiotnik *epigramatyczny* znaczy zarówno *zwięzły*, jak *dowcipny*.“<sup>69</sup>

### Poznámky:

- 1 Viz S. Skwarczyńska: Wstęp do nauki o literaturze III, Warszawa 1954, s. 178–202.
- 2 Viz G. Müller: Bemerkungen zur Gattungspoetik, Philosophischer Anzeiger, 1929, č. 3.
- 3 J. Krzyżanowski: Nauka o literaturze, Wrocław 1984, s. 190.
- 4 J. Hrabák: Řeč písemnictví (umění vnímat umění), Praha 1986, s. 6.
- 5 Tento termín poprvé použil K. W. Wóycicki ve sbírce Klechdy, starożytné podania i powieści ludu polskiego i Rusi, vydané v roce 1837.
- 6 Viz J. Hrabák: Poetika, Praha 1973, s. 232–233.
- 7 I. Pospíšil: Labyrint kroniky (Pokus o teoretické vymezení žánru), Brno 1986, s. 21–23.
- 8 V antickém Řecku původně existovalo katakoimétikon zpívané v noci po odchodu manželského páru a diegertikon zpívané ráno k probuzení novomanželů. Ve starém Římě přednášel epithalamion sbor dívek a skladba vychvalovala přednosti manželského páru.
- 9 Název pochází z tureckého slova *kardaş*, což znamenalo bratr, přítel.

- 10 V jiných národních literaturách hejnał odpovídal — v anglické aubade, ve francouzské chant du matin, v německé Morgenlied, Turmlied, v ruské chejnał.
- 11 Ve francouzské poezii se písně spojené s vánočními obřady nazývaly noel, v anglické poezii pak carol.
- 12 Emblémy se vydávaly obyčejně v obsáhlých sbírkách — první byla Emblematum liber A. Alciatiho v 16. století.
- 13 Viz Slovník literární teorie, op. cit., s. 117.
- 14 Słownik terminów literackich, Wrocław 1984, s. 128.
- 15 Viz Słownik terminów literackich, op. cit., s. 129. — Pojem organická forma se poprvé objevuje u Platona a Aristotela, později pak v renezanci a osvícenství. V romantismu se pojem stal důležitou součástí estetiky (v Německu např. Goethe a Schiller, v Anglii S. T. Coleridge, v Polsku Mickiewicz), základním východiskem se stal rovněž pro pozitivisty, především pro filozofy (ve Francii A. Comte, v Anglii H. Spencer a J. S. Mill) a sekundárně pro literární autory. Zastáncem mechanické formy byl mj. W. A. Schlegel. Pojem otevřená forma do literární teorie zavedl (prostřednictvím své románové tvorby) L. Stern (tzv. sternismus) a rozvinul jej romantismus (bylo to např. jedno z programových hesel německého romantismu). Otevřenou formu můžeme nejlépe definovat v takovýchžánrech jako je romantické drama či romantická poéma.
- 16 Viz J. Hrabák, Poetika, op. cit., s. 114.
- 17 Viz J. Trzynadlowski: Małe formy literackie, Wrocław 1977, str. 9.
- 18 Jen na okraj — dnes už zcela zapomenutý německý literární vědec H. Schneegans ve své pedantické práci Geschichte der grotesken Satire (Strasbourg 1894) svou zcela novodobou analýzou funkcí času ve víceaspektových konstrukcích došel k zajímavým pozorováním tzv. mihotavého času, charakteristického např. pro grotesku — viz J. Trzynadlowski: Małe formy literackie, op. cit., s. 10.
- 19 Viz F. Miko: Text a štýl, Bratislava 1970, s. 21–110.
- 20 Problémem se zabýval už v roce 1929 G. Müller ve vzpomínané práci Bemerkungen zur Gattungspoetik. Uvažoval o literárních konstrukčních spojeních a závislostech v rámci různých žánrů. Stejně jako jiní (moderní) badatelé došel k závěru, že konkrétní malá kontextová forma vzniká samostatně, ale existuje v rámci formy velké, nebo se vyděluje z nadřazeného textu a nadále existuje s jinou velkou literární formou.
- 21 J. Trzynadlowski: Małe formy literackie, op. cit., s. 18–20.
- 22 J. Trzynadlowski: Przysłowie, Zagadnienia Rodzajów literackich III, sešit 1.
- 23 J. Trzynadlowski: Małe formy literackie, op. cit., s. 25.
- 24 J. Trzynadlowski: Małe formy literackie, op. cit., s. 24.
- 25 J. Trzynadlowski: Małe formy literackie, op. cit., s. 33.
- 26 V. Gusjev: Estetyka folkloru, přel. T. Zielichowski, Warszawa 1974, s. 126 a další.
- 27 J. Trzynadlowski: Małe formy literackie, op. cit., s. 111.
- 28 J. Hrabák: Poetika, op. cit., s. 254.
- 29 V. Gusjev: Estetyka folkloru, op. cit., s. 126 a další.
- 30 O rozdílech žánrů bajka — podobenství budeme mluvit dále. Pokud jde o román, v 18.

století se tento žánr začal v Polsku teprve konstituovat. Dějovou prózu tehdy označovali jako „przypadki, awantury, historie“, zatímco dříve tyto útvary (prozaické či veršované) dostávaly název „romans“ (anglicky „romance“, francouzsky „roman“).

- 31 J. Trzynałowski: *Małe formy literackie*, op. cit., s. 115–116.
- 32 J. Krzyżanowski: *Nauka o literaturze*, op. cit., s. 224–225.
- 33 J. Krzyżanowski: *Nauka o literaturze*, op. cit., s. 105. — Autor v této souvislosti připomíná i stanovisko z práce — W. P. Ker: *Form and Style in Poetry*, London 1928, s. 250.
- 34 J. Hrabák: *Poetika*, op. cit., s. 254.
- 35 J. Trzynałowski: *Małe formy literackie*, op. cit., s. 121.
- 36 A. Melicherčík k tomu např. píše: „Ako dokazujú výskumy známeho nemeckého asýriológa M. Jägera, našli sa texty niekoľkých prísloví spolu s hádankami na asýrských klinopisných hlinených tabuliach. Pomerne často sa vyskytujú príslovia a sentencie v staroindickej sanskrtskej písomnosti. Staroegyptské príslovia nachádzame už na známom leydenskom papyruse. Mnohé z týchto prísloví dostali sa gréckym a latinským prostredníctvom do Európy a zdomácnili tu v mnohých národných kultúrach.“ — Viz A. Melicherčík: *Adolf Peter Záturecký a slovenské príslovia*, in — A. P. Záturecký: *Slovenské príslovia, porekadlá a úslovia*, Bratislava 1975, s. 28. Samozřejmě — A. Melicherčík hovoří pouze o jedné z možností přenosu přísloví v mezinárodním kontextu, v jiné souvislosti se zmiňuje o vzájemném ovlivňování lidových přísloví, konkrétně slovanských.
- 37 J. Krzyżanowski: *Mądrzej głowie dość dwie słowie*, Warszawa 1960, díl 2, s. 373.
- 38 J. Krzyżanowski: *Dzieje przysłowia polskiego w toku pięciu wieków*, in — *Nowa księga przysłów polskich*, Warszawa 1969, s. XVIII.
- 39 A. Brückner: *Przyczynki do słownictwa polskiego*, Kraków 1903, s. 25–52.
- 40 Viz Z. Szmydtowa: *Przysłowia i zwroty przysłowiowe w utworach Kochanowskiego*, in — *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964, s. 101–138.
- 41 J. Hrabák: *Poetika*, op. cit., s. 232–233.
- 42 A. Melicherčík: *Adolf Peter Záturecký a slovenské príslovia*, in — A. P. Záturecký: *Slovenské príslovia, porekadlá a úslovia*, op. cit., s. 32.
- 43 J. Krzyżanowski: *Dzieje przysłowia polskiego w toku pięciu wieków*, op. cit., s. XV–XVI.
- 44 Viz F. L. Čelakovský: *Mudrosloví národu slovanského ve příslovích (výbor)*, Praha 1978, s. 94. — Přísloví jsme záměrně rozlomili do dvou řádků, aby veršová forma a rýmy více vynikly.
- 45 Viz F. L. Čelakovský: *Mudrosloví národu slovanského ve příslovích (výbor)*, op. cit., s. 94.
- 46 J. Krzyżanowski: *Dzieje przysłowia polskiego w toku pięciu wieków*, op. cit., s. XVI–XVII.
- 47 Cit. podle J. Krzyżanowski: *Dzieje przysłowia polskiego w toku pięciu wieków*, op. cit., s. XVII.
- 48 Cit. podle J. Kochanowski: *Dzieła polskie II*, s. 45.
- 49 J. Trzynałowski: *Małe formy literackie*, op. cit., s. 57.
- 50 *Slovík literárni teorie*, op. cit., s. 12.

- 51 S. J. Lec: *Utwory wybrane 2*, Kraków 1977, s. 62 a 232.
- 52 S. J. Lec: *Utwory wybrane*, op. cit., s. 233.
- 53 J. Trzynadłowski: *Małe formy literackie*, op. cit., s. 106.
- 54 Viz např. J. Müller: *Romanze und Ballade*, Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellsch. und sprachwissenschaftl. Reihe, Jg 7, z. 2–3, 1957/1958 a L. Chevalier: *Zur Poetik der Ballade*, Praha 1891.
- 55 J. Trzynadłowski: *Małe formy literackie*, op. cit., s. 107.
- 56 Autorem první knihy facetii byl Poggio Bracciolini (1380–1459).
- 57 D. Buttler: *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1968, s. 8–9.
- 58 Srovnej *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 196.
- 59 *Slovník literární teorie*, op. cit., s. 341.
- 60 S. Garczyński: *Anatomia komizmu*, Poznań 1989, s. 15.
- 61 M. Paszkowski: *Dzieje tureckie*, Kraków 1615, cit. podle K. Badecki: *Polska fraszka mieszczańska*, Kraków 1948, s. V.
- 62 Srovnej D. Buttler: *Polski dowcip językowy*, op. cit., s. 32.
- 63 Viz H. Dziechcińska: *Literatura a zabawa*, Warszawa 1981, s. 120–122.
- 64 Podle W. Tatarkiewicz: *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, díl III., s. 199 a 216–217.
- 65 R. Pollak: Úvod, in — Ł. Górnicki: *Dworzanin polski*, Wrocław 1954, s. CV–CVI, a O. Bartoň: *Zrcadlo polského dvořana v renesančním rámu*, in — Ł. Górnicki: *Polský dvořan*, Praha 1977, s. 15.
- 66 Srovnej M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rebelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975.
- 67 T. Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 139–140.
- 68 A. Nowicka-Jeżowa: *Wilanki staropolskie. Z zagadnień społecznej i literackiej problematyki mody wiejskiej*, in — *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII w.*, s. 63.
- 69 J. Krzyżanowski: *Nauka o literaturze*, op. cit., s. 200–225.