

OBSAH

Úvod	5
Historické a společenské podmínky polského literárního baroka	7

Rané baroko

1. Poezie	12
a) Šlechtická poezie	12
b) Měšťansko-plebejská poezie	33
c) Anonymní sovizďalská (rybaltovská) poezie	36
2. Próza	47
3. Divadlo a drama	57

Vrcholné baroko

1. Rozvoj písemnictví	64
2. Básníci vrcholného baroka	66
a) Maciej Kazimierz Sarbiewski	66
b) Daniel Naborowski	68
c) Łukasz a Krzysztof Opaliński	70
d) Jan Andrzej Morsztyn	77
3. Doznívání epiky	81
a) Samuel Twardowski	81
b) Zbigniew Morsztyn	83
4. Rozvoj memoárové prózy, publicistiky a proměny barokní homiletiky	86
5. Barokní Polsko a Jan Amos Komenský	92
6. Divadlo a drama	96

Pozdní baroko

1. Příčiny krize v literatuře na přelomu 17. a 18. století	99
2. Wacław Potocki	102
3. Wespazjan Kochowski	113
4. Stanisław Herakliusz Lubomirski	117

5. Další rozvoj memoárové prózy (Paměti sarmaty Jana Chryzostoma Paska)	119
6. Divadlo a drama	123
7. Závěr	125
Výběrová bibliografie	130
Rejstřík autorů a děl	132

ÚVOD

Po vzkříšení klasicismu v umění doby osvícenství v druhé polovině 18. století byla epocha baroka od konce 16. do poloviny 18. století hodnocena negativně jako projev umělecké svévole či dokonce zvrhlosti. Jednalo se o první a nepříliš objektivní soud znovuvzkříšeného klasicismu, jenž dlouhou dobu odolával pozdějším objektivním hodnocením. Ještě v polovině 19. stol. je např. italské baroko pokládáno za zvrhlou formu renesance.¹ Až střízlivý duch 20. století se dokázal vymanit z osidel klasicistických norem, přiznal baroku originalitu a začal ve svých hodnotících soudech používat jiná kritéria. Dospělo se k názoru, že nové formy umělecké výpovědi sklonkem 16. počínaje a počátkem 18. stol. konče jsou logickým a nevyhnutelným obrazem změny životních pocitů, postojů vnímavého individua, jež s sebou přinesla krize evropského společenského myšlení po tridentském koncilu (1545–1563), kdy se rozplynuly naděje spojované s případným porozuměním mezi katolíky a protestanty. Na krizi se výrazně podílel zásadní problém tehdejší kultury: otázka vztahu křesťanství a antiky. Z antického odkazu čerpal středověk i renesance, avšak odlišným způsobem. V prvním případě (období) fungovala církev jako prostředník a využívala dědictví antické kultury ku svému prospěchu, renesanční umělci však její zprostředkovatelskou roli odmítli a antická vzdělanost a kultura jim poskytovaly argumenty ke kritice církevních dogmat. Renesanční humanismus učinil z lidské bytosti střed všehomíra (harmonický antropocentrismus); je sice podřízena přírodním zákonům, ale proces jejího vymaňování se z pout církve a státu je permanentní. Utužení katolicismu po reformačních hnutích pak přispělo k zformování humanismu barokního, jenž akcentuje dramatický osud individua ponechaného napospas autopsii a niterné disputaci s Všemohoucím, což v praxi vedlo k návratu k středověkému teocentrismu (střed světa tvoří Bůh).

Označení baroko je, jak už to bývá při označování literárních epoch zvykem, termínem mnohoznačným. Od původního pojmenování perly nepravidelného tvaru v portugalštině (barrueca), přes označení jednoho ze sylogismů středověké scholastické logiky, kdy se dokazování dovádělo až

¹ Burkhardt, J.: Der Cicerone, 1855

ad absurdum, až k charakteristice podivného nepřirozeného umění v komplikované formě. Z kunsthistorické terminologie byl později přenesen i na půdu literární historie. Obsahem pojmu byly projevy zvrhlé, zdegenerované renesanční formy. Až do 20. století měl pejorativní (hanlivý) význam, byl synonymem nevkusy. Po uznání obsahové originality a svébytnosti jako významné vývojové fáze umění získalo baroko odpovídající systém kritérií a hodnocení jako každá jiná epocha, což nebrání tomu, aby byl tento termín i dnes někdy používán ahistoricky ve smyslu označení úpadkové fáze rozvoje uměleckého stylu (podobně viz helénistická fáze v rozvoji antického umění), konečné etapy evoluce každého stylu, kdy vítězí forma nad obsahem.

Kolébku baroka se stala Itálie, jež zrodila i dva významné literární vzory – **Giambattistu Marina** (1569–1625) a **Torquata Tassa** (1544–1595), komedii dell'arte, kolem r. 1600 operu a jejího prvního propagátora Claudia Monteverdiho. Umělecká dominance Itálie byla v souladu se závěry tridentského koncilu, jež měly pomoci zajistit interní jednotu katolické církve, posílit moc a vliv papeže, rozhodujícím způsobem porazit reformační hnutí a v neposlední řadě přispět k posílení víry. Otázky umělecké tvorby řešil spis *De sacris imaginibus* (O svatých obrazech) a represivní funkci měly první seznamy zakázaných knih (*Index librorum prohibitorum*), jež mohly být studovány jen se svolením církve. Dohled na plnění závěrů koncilu byl svěřen tzv. kongregacím (kongregace Indexu byla aktivována v r. 1571).

Náboženská diferenciaci jednotlivých evropských zemí na přelomu 16. a 17. století prohlubovala rozvíjející se národní vědomí, rozkvět písemnictví v národních jazycích, přispěla k renesanci zájmu o vlastní historii, tradice apod., což zároveň posilovalo prestiž jednotlivých zemí a význam jejich panovnických dvorů. Dvory a při nich se soustřeďující tvůrčí elita vytvářely centra, kde se formoval vkus, diktovala móda, vytvářelo mínění, postoje a názory, jež měly vliv na celou zemi.

Z poznávacího hlediska byla stále atraktivní Itálie, ale její význam jako centra evropské vzdělanosti postupně slábl. Svůj „zlatý věk“ prožívalo od 2. pol. 16. stol. do konce 17. stol. Španělsko a do popředí se dostávala Francie. V r. 1635 byla založena Francouzská akademie, jež začala určovat umělecký vkus, normy a hodnocení v duchu klasicismu. Zde jsou kořeny pozdějších úspěchů osobností typu Pierra Corneille, Moliera, Jeana de La Fontaina či Nicolase Boileau, jejichž proslulost brzy překonala hranice Francie.

HISTORICKÉ A SPOLEČENSKÉ PODMÍNKY POLSKÉHO BAROKA

I když je období baroka časově stěsnáno jen v jednom a půl století, došlo v společenském a politickém životě Polska k množství významných změn, jež docenujeme až ze vzdálenější perspektivy. Události následující rychle jedna za druhou a nedopřávají zainteresovaným, obrazně řečeno, nabrat dechu a pro futuro se z historie poučit. Polsko je destabilizováno povstáními ukrajinských kozáků, vpádem Švédů, vyčerpáváno neustálými střety s Tatory, Turky, Moskvou a Sedmihradskem, jsou to léta vítězství nad Turky u Vídně (1683) i saské nadvlády, jež dovedla oslabený stát k politickému úpadku. Původně nebývale nábožensky tolerantní země, kde vedle sebe koexistovali katolíci, kalvíni, luteráni, ariáni i pravoslavní, se v 16. století stala útlukem pro mnohé exulanty ze střední, východní i západní Evropy. Tato situace přetrvává i po koncilu v Tridentu, kdy Polsko setrvalo v zásadách náboženské tolerance, na rozdíl od náboženské netolerance převažující jinde v Evropě (cuius regio, eius religio). V r. 1573 byla na sněmu schválena tzv. varšavská konfederace, která garantovala svobodu lidem různého náboženského vyznání. Téměř vzápětí se stala terčem útoků aktivizující se protireformační katolické fronty (Piotrków 1577). Spor o právo na svobodné vyznávání zvolené víry pokračoval i v 17. století a měl nepopíratelný vliv na rozvoj barokní literatury i kultury. V r. 1638 bylo zahájeno masové pronásledování ariánů, společensky nejradikálnější náboženské frakce. Jsou likvidovány jejich školy, sbory a tiskárny. O dvě desítky let později dostanou na vybranou: buď se do tří let zřeknou své víry a přestoupí na katolicismus, nebo musí opustit zemi. Vlastní pronásledování zjevných či skrytých ariánů začíná už během r. 1661. Tento proces přináší důsledky i ve výchově a vzdělávání zejména šlechtické mládeže, kdy ve školách opět vládla latina a modlitba. Je přerušena relativně krátký kontakt se západoevropskou kulturou a nahrazen národní megalomanií, jejímž téměř hmatatelným projevem je šlechtický sarmatismus (odvozování původu polské šlechty z indoevropského kmene Sarmatů, viz tvorba W. Kochowského či J. Ch. Paska). Mění se i profesní charakter autorů. **Rej a Kochanowski** tvořili v klidné atmosféře svých rodových držav, na hony vzdálených bitevní vřavě, kdežto **Zbigniew Morsztyn, Waclaw Potocki** či **Jan Chryzostom Pasek** byli vojáci, kteří prodělali válečná tažení a zúčastnili se nejedné bitvy.

Z krize vyznání vyšla vítězně katolická církev jako fenomén s rozhodujícím politickým vlivem. Výkonným orgánem a realizátorem usnesení tridentského koncilu se stal jezuitský řád, který do Polska povolal kardinál

Stanisław Hosius už v roce 1564. Nejdůležitějším úkolem tovaryšstva Ježíšova byla interní obroda katolické církve a s tím spojená reforma obřadů. Tato činnost iniciovala hluboké změny ve společnosti, kultuře (zejména lidové), aktivizovala tvorbu nižších společenských vrstev. Dodnes přetrvávají v živé paměti parafráze barokních textů, písní, koled apod. Od konce 16. stol. se rozvíjí bezplatné a dobře zorganizované jezuitské školství. Je organizačně, obsahově i společensky (přístup ke vzdělání i pro plebejce) velmi dobře zajištěno. V cenzurním sítu uvázne vše, co by evokovalo pohanský svět nebo narušovalo zbožnost. V r. 1578 vzniká na podnět Štěpána Báthoryho z jezuitské koleje vilenská akademie a v r. 1661 ve Lvově Univerzita Jana Kazimíra. Na přelomu 16. a 17. století upadají krakovské tiskárny, především ariánské. Naopak se rozvíjí vydavatelská činnost jezuitského řádu, v jehož zařízeních se tisknou užité texty jako modlitební knížky, sborníky kázání aj. V r. 1617 je sestaven index zakázaných knih, jehož autorem byl biskup **Marcin Szyszkowski**. Vedle tradiční represivní cenzury (po vydání díla) je zaváděna i preventivní, kdy musí dílo získat souhlas k vydání předem (imprimatur). Prvním známým literárním dílem, jež bylo imprimováno cenzorem, byla **Łódź młodzi...** (1618) **Kaspra Twardowského**. K úspěchům potridentské katolické normalizace patří pokles produkce antijeziuitských tisků. Všeobecně známé jsou represe po vydání knihy profesora krakovské akademie **Jana Brozka Gratis** (1625), jež řád podrobila kritice. Byla veřejně pálena na hranicích a tiskař byl vypovězen z města. Krakovská akademie zůstávala pozadu za agilními jezuitskými kolejami, ale boje s nimi se nevzdávala. Mění se i společenský původ akademických frekventantů; větší zájem o vzdělání projevují v této době měšťané, protože společenský úspěch či kariéra šlechty (příp. dvorského úřednictva) není podmiňován úrovní vzdělání. Vědecká reprezentace není tak četná a pestrá jako v období předchozím, je málo těch, kteří převyšují průměr. Výjimkou, která potvrzuje pravidlo, je jezuita **Grzegorz Knapski** (1564–1639), lingvista-lexikograf, autor polsko-latinsko-řeckého slovníku (*Thesaurus Polono-Latino-Graecus I – III*, 1621–1632), v němž úspěšně využil humanistických tradic a vytvořil moderní, objevnou a potřebnou pomůcku. Průkopníkem polské biografistiky se stal **Szymon Starowolski** (1588–1656), krakovský kanovník, jenž proslul dílem *Scriptorum Polonicorum Hekatonas...* (Setník pisarzów polskich), vydaným v r. 1625 ve Frankfurtu nad Mohanem, v němž s propagandistickým záměrem shromáždil krátké biografie polských vědců, básníků, teologů a profesorů krakovské akademie, i když ve svém pojetí spisovatelské profese byl ještě velmi benevolentní. Jeho zájem však bezesporu svědčí o tom, že literární erudice se zvolna stává společensky uzná-

vanou hodnotou a vzrůstá poptávka po literárním díle jako zdroji poznání a zábavy. Nejpoblárnější vědeckou disciplinou však byla v 17. století historie. Stojí u zrodu děl, jež se zabývají obdobími z historického hlediska velmi mladými. Přemyšlský biskup **Paweł Piasecki** (1579–1649) kriticky zhodnotil období panování krále Zikmunda III. Vazy (1587–1632) ve své latinsky psané kronice *Chronica gestorum...* (1645) a dobu panování Vladislava IV. (1632–1648) zase zpracoval v díle *Historia Vladislai...* (1655) gdaňský kastelán **Stanisław Kobierzycki** (zemř. 1665).

V Polsku se podobně jako i v jiných evropských zemích začala prosazovat tendence k hledání vlastní etnické tradice v historii a kultuře: čím starší, tím lepší. Jako velice životaschopnou se jevila úvaha o sarmatském původu Poláků či Slovanů obecně, jež byla podpořena spekulativními úvahami v dílech **Aleksandra Gwagnina**, **Macieje Strykowskiho** či **Stanisława Sarnického**. Díky jim a dalším autorům pak během 17. století nabývá na síle přesvědčení, že národ tvoří pouze šlechta, protože odvozuje svůj původ ze starobylých rodů, jež jsou nositeli tradic a kulturních hodnot. Zde jsou kořeny pozdější nechuti k „novotám“ vedoucí až ke xenofobii. Otevřenost renesančního Polska Evropě se zvolna mění v kulturní izolaci, vrchu totiž nabývá názor, že nejlepší je to, co je polské, a část tvůrců systematicky pracuje na koncepci polského národa jako vyvoleného (Fredro, Kochowski).

Postupem doby se prohlubuje diferenciacie panského stavu. Nejvýše stojí magnátstvo, jež udržuje čilé styky se zahraničím a své dvory nechává otevřeny cizí módě, architektuře, přijímá nové způsoby vystupování, přizpůsobuje se cizímu vkusu a zvyklostem. Proti němu početně sílí mohutná vrstva konzervativní střední a nižší šlechty, glorifikující zemanskou tradici, zvyky a kulturu. Tato opozice byla patrná i v písemnictví a měla do jisté míry pozitivní vliv na oživení zájmu o národní tradice a jejich obranu. Literatura a publicistika systematicky pracovaly s polskými reáliemi, probíhalo sbližování venkovské (chłopské) kultury se světem drobné šlechty v rámci mikroklimatu tzv. „zaścianku“, což v překladu znamená závěť, ale také pejorativně zápecí, a označuje mj. symbiózu venkovského šlechtického sídla se světem poddaných. Následkem vzájemné komunikace je pak časté prolínání kultury panovnického dvora, magnátských sídel a mikrosvěta střední a zchudlé šlechty a poddaných. Toto vzájemné prolínání a obohacování trvalo přibližně do poloviny 16. století, kdy se za krále Vladislava IV. začalo formovat pozdější nové správní a kulturní centrum – Varšava, kam jeho nástupce Zikmund III. přenesl v r. 1596 své sídlo. Fakt, že Krakov ztratil své výsadní postavení společenského, politického a kulturního centra a Varšava jej dosáhla až v období osvícenství,

vysvětluje jistý útlum, jímž polská kultura v poslední třetině 16. a v první polovině 17. stol. procházela.

V Polsku je velmi aktivní protireformační tábor, zejména po nástupu na trůn Zikmunda III. Nejde přitom jen o porážku reformačních tendencí a hnutí, ale také o vypracování a realizaci reformy katolické církve, jejímiž hlavními body jsou náprava morálky kléru, dosažení vyššího vzdělání, disciplíny kněží i věřících a v neposlední řadě úsilí o návrat odpadlíků do lůna matky církve. Politika poučené katolické církve byla velmi pružná, jedním z jejích realizátorů se stal jezuitský řád, jenž měl v oblasti kultury, výchovy a vzdělání zastoupit světské či jinověrecké prvky katolickými a využít humanistických tradic k novým cílům. Zpočátku naráželi příslušníci řádu na odpor, ale záhy díky své flexibilitě polskou společnost infiltrovali. Jezuitské školství se velmi úspěšně rozvíjelo, protože poskytovalo šanci těm, kteří na vzdělání do té doby nemohli ani pomyslet. Navíc jezuitská škola propagovala humanistické vzdělání, studium cizích jazyků včetně hebrejštiny, poskytovala poznatky z etiky, filozofie a dialektiky. K ustrnutí a zkostnatění výuky došlo až později. Dalšími úspěšnými formami působení protireformace byla kázání v kostelích, velká církevní mystéria a jiné divadelní podívané. Období let 1577–1668 se stalo rozhodujícím v procesu nacionalizace náboženské kultury v Polsku.

Z hlediska časového můžeme polské baroko, byť jako vždy v podobných případech pouze orientačně, vymezit 80. léty 16. století, kdy umírá novodobý „fénix“, později znovuobjevený talent a Kochanowského současník **Mikołaj Sęp Szarzyński**, a přelomem 30. a 40. let století 18., kdy se mění vlivem společenských podmínek a politické situace kulturní klima. Na počátku 18. století umírají kreativní individuality velikosti **W. Kochowského**, **S. H. Lubomirského** či **W. Potockého**, aniž by se objevil náznak rovnocenné náhrady. Literární tvorba opouští ve společnosti vydobyte pozice a na její místo se tlačí operativnější, ale ne už tak umělecky hodnotná publicistika, vzrůstá význam, počet a zájem veřejnosti o časopisy, mění se vkus divadelního publika, sílí kulturní vliv západoevropský (zejména Francie) a reformátorské hnutí, jehož nositeli jsou mj. např. **St. Konarski** (1700–1773) nebo **J. A. Załuski** (1702–1774).

Někdy je epocha baroka ještě diferencována na období raného baroka (80. léta 16. stol.–20. léta 17. stol.), kdy spolu koexistují pozdně renesanční (Kochanowski) i raně barokní (Sęp Szarzyński) tendence s tím, že renesanční tvůrci tohoto období často přehodnocují své dosavadní postoje (viz Kochanowského *Treny* nebo Klonowicův *Philtron*). Svá vrcholná díla představují veřejnosti autoři, kteří v praxi aktivně prosazují závěry tridentského jednání (**Piotr Skarga** – *Zywoty świętych*, 1579 nebo dodnes

populární mystérium **Mikołaje z Wilkowiecka** z r. 1590). Některé tradiční žánry dostávají nový obsah a mají výrazně zábavný charakter (frašky, satiry, drama i lyrika) – literatura šibalská (sowizdrzalska) autorů plebejského původu. Nositeli nových tendencí jsou vesměs mladí debutanti jako např. **H. Morsztyn**, **K. Twardowski** či **Sz. Zimorowic**.

Období vrcholného baroka začíná ve 20. letech 17. stol. a končí o padesát let později. V tomto období mohutní protireformační aktivity katolické církve a jejích výkonných orgánů a institucí (jezuité, cenzura). Vznikají vrcholná díla významných básníků polského baroka jako **Jana Andrzeje** a **Zbigniewa Morsztynových**, **Krzysztofa** a **Łukasze Opalińských**, **Macieje Kazimierze Sarbiewského** aj. Rozvíjí se později hojně využívaný a nesmírně populární způsob neoficiálního tisku a šíření literárních děl – ve 20. století všeobecně rozšířený tzv. drugi obieg – protože ne vše je cenzurou povoleno tisknout. Roste kvantita i kvalita autorů pamětí, memoárové prózy, přibývá románových pokusů. Stoupá zájem o noviny a časopisy a díky entuziazmu krále Vladislava IV. je v r. 1637 založena stálá divadelní scéna ve Varšavě zprvu s dominancí italskou, později, po králově smrti v roce 1648, nabývá vrchu repertoár francouzský. Válečná léta 1648–1660 znamenají pro polskou společnost počátek hluboké a všestranné krize, jež nachází odraz i v kultuře posledních desetiletí 17. a počátcích století následujícího. Ochabuje reformní úsilí, státní aparát i ekonomika stagnují. Nadchází období pozdního baroka zasahující poslední třetinu 17. a první třetinu 18. století.

RANÉ BAROKO

1

POEZIE

a) Šlechtická poezie

Polské literární baroko lze charakterizovat – na rozdíl od mínění některých konzervativních badatelů – jako v obsahu i formě košaté, životaschopné a receptivní. Literární kritik **Jan Błoński** ve své známé monografii o Szarzyńském k tomu dodává:

„... *Badania nad odrodzeniem obfitują w trudności, nieporozumienia i – moim przynajmniej zdaniem – opinie przesadne i anachroniczne, spowodowane widocznym pragnieniem, aby renesans trwał w Polsce jak najdłużej, co znowu wynika z przeświadczenia, że był on „lepszy“ czy „bardziej postępowy“ od obramiających go epok.*“²

Barokní model zbožnosti a světonázorových zásad, jak jej prosazovala katolická protireformace, padl zdá se v Polsku na úrodnou půdu. Proti zpočátku antipohanské reformaci postavila církev humanistickou vzdělanost, již pěstovali ve svých kolegiích jezuité a přispěli v řadách vzdělávacího publika k jejímu masovému rozšíření, včetně znalosti latiny.

Renesanční poezie měla elitární charakter, kdežto barokní byla masovou záležitostí. Proklamované zásady se rychle měnily ve svůj protiklad: kritici katolické netolerantnosti brzy pálili na hranicích své vlastní heretiky (Kalvána v Ženevě), král, otec svých poddaných, organizoval jejich vraždy během bartolomějské noci (1572) apod. Charakteristickým znakem baroka je pohyb jako iritující faktor, synonymum hříchu a skonu. I když barokní umělec zobrazuje svět v pohybu, neznamená to, že netouží po harmonii a klidu, není to však už středověká a renesanční concordia rerum (svornost věcí), ale barokní concordia discors (nesvorná svornost). V době vrcholící renesance se zrodil prebarokní metafyzický lyrik **Mikołaj Sęp Szarzyński** (kolem r. 1550–1581), záhadami opředený autor, jehož nepřilíh rozsaňhlé dílo bylo shromážděno bratrem Jakubem a připraveno k vydání dvacet let po básníkově smrti přítelem knězem Antoninem z Przemysłu. Recepce veršů Sěpa Szarzyńského procházela nejrůznějšími

peripetemiemi a zvraty, že bychom mohli osud jeho díla klidně srovnávat s tvorbou básníka o staletí mladšího, pohrobka polského romantismu, **Cypriana Kamila Norwida** (1821–1883), kterého vzkřísil až počátku 20. stol. básník Zenon Przesmycki-Miriam (1861–1944).

Na rozdíl od Norwida se Szarzyńskému už za života a krátce po smrti dostalo uznání z pera např. **Bartoloměje Paprockého**, jenž nazývá ve svém díle *Herby rycerstwa polskiego* (1584) Sěpa Szarzyńského „*po Janie Kochanowskim przedniejszym w polskim wierszu*“ a zveřejňuje tamtéž kdesi získanou *Pieśń o Strusie*.³ O několik let později, kdy byla Sěpova památka ještě v živé paměti, vzpomínal na něj v novém přepracovaném vydání kroniky (1597) svého otce Martina **Joachim Bielski**: „*Tegoż roku [1581] umarł Mikołaj Sęp Szarzyński herbu Junosza, który by był doszedł lat swych, byłby był z niego poeta znamienity polski.*“⁴ Nejspíše zájem o bratrovo dílo přivedl **Jakuba Sěpa Szarzyńského** k počínu, jemuž vděčíme za uchování díla a posléze i vzkříšení osobnosti, bez níž se dnes neobejde žádná učebnice staropolské literatury či studie o polské barokní poezii, která nám může připravit ještě mnohá překvapení. S pomocí už zmíněného Antonina z Przemysłu byly r. 1601 zřejmě ve Lvově vydány *Rytmy abo Wiersze polskie*, útlá pozůstalost Sěpova, jak se jí podařilo vyhledat v rodinných písemnostech blízkých přátel (Stanisław Starzechowski aj.) Paradoxní je, že vydání básní tiskem nikterak neovlivnilo postupné upadání autora do zapomnění. Nízký náklad a myšlenkově i stylisticky novátorské verše způsobily, že až do počátku 19. století se Sęp Szarzyński z dějin polské literatury dokonale vytratil. Až souhra náhod způsobila, že badatel **Józef Muczkowski** našel jediný dochovaný exemplář Rytmu a v r. 1827 jej znovu vydal. Oživení zájmu nastalo v r. 1891, kdy **A. Brückner** otiskl cyklus jednadeceti milostných básní, které našel ve sbírce rukopisů (tzv. kodex Zamojských) knihovny Zamojských, a přisoudil jejich autorství Sěpovi Szarzyńskému.⁵ Tímto aktem se rozvinula polemika, trvající de facto až dodnes, zda uvedené milostné verše skutečně napsal Szarzyński. Misku vah ve prospěch Sěpa pak výrazně vychýlil **Julian Krzyżanowski**, jenž erotické verše nalezené Brücknerem zařadil do výboru jeho veršů pro vydání v Bibliotece Narodowej v r. 1973.⁶ Literární historie si tak připravila horké chvílky, protože musela opustit vizi Szarzyńského osobnosti

³ Paprocki z Głogoł, Bartłomiej: *Herby rycerstwa polskiego*, Kraków 1584, s. 252

⁴ Bielski, M.: *Kronika polska. Nowo przez Joach. Bielskiego, syna jego, wydana*, Kraków 1597. *Księgi szuste*, s. 787

⁵ Brückner, A.: *Źródła do dziejów literatury i oświaty polskiej*. 3. Sěpa Szarzyńskiego wiersze nieznane. *Biblioteka Warszawska* 1891, t. 3, s. 531–552

⁶ Sęp Szarzyński, M.: *Rytmy abo wiersze polskie oraz cykl erotyków*. *Wydanie drugie, zmienione*. Opr. i wstępem poprzedził J. Krzyżanowski, Wrocław 1973. *Biblioteka Narodowa. Seria I*, nr 118

² Błoński, J.: *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967, s. 241

jako nostalgického askety, který se od reálného světa odvracel k boží prozřetelnosti. Zároveň bylo nezbytné označit v omezeném čase Šepova pozemského bytí okamžik světonázorového přelomu, jenž zrodil obsahově tak diametrálně odlišné verše. A aby problémů nebylo dost, stala se předmětem sporu i otázka zařazení Šepa Szarzyńskiego mezi renesanční či barokní básníky, i když tady kráčí polská literární historie cestou nejmenšího odporu: je mu věnována pozornost jak v období polské renesance, tak baroka.

Tento bývalý protestant, jenž se čtenářům svých veršů představuje jako horlivý stoupenec katolické víry, využívá především malých poetických forem jako epigram, epitaf a na výsluní zájmu přivádí i sonet. Jeho poezie je na vysoké intelektuální úrovni, schopná upoutat po létech zapomnění i čtenáře 19. a 20. století. Charakteristickým rysem jeho tvorby je vyjádření neklidu, obav a někdy i strachu z deklarovaných a obecně přijímaných zásad, že štěstí člověka spočívá v blahobytu a že udržování klidu a harmonie lidského nitra se rodí ze spokojenosti se stávajícím stavem bez zbytečných úvah o smyslu lidského konání, života i smrti. Jeho polemika se stoicismem není rétorická, jako např. v kázáních Piotra Skargy, nýbrž má podobu filozofické reflexe v poetickém rouše. Sřet dvou humanistických teorií můžeme snadno odhalit ve větě: „*Pokój – szczęśliwość, ale bojowanie / Byt nasz podniebny*“. Přesvědčení o důležitosti aktivity subjektu v boji s hříšným tělem, světem a ďáblem je u Šepa jednou z nabízených variant směřování metafyzických básníků polského raného baroka. Druhou možností ve své poezii, naplněné nevírou ve vlastní síly, rozum a smysly, relativizující, pasivní a fatální, nabízí méně slavný Szarzyńskiego současník Sebastian Grabowiecki.

Šepova koncepce lidského osudu počítá s neustálým bojem protikladů (duše – tělo, věčnost – pomíjivost) až do smrti, kdy je protikladnost lidské existence vyřešena. Křesťanské nebe je pro básníka krajinou věčného jara a průzračných hodnot, jichž lze dosáhnout jen neustálým bojem, permanentním procesem volby mezi biblickým dobrem a zlem, temnotou a světlem (tenebrae – lux), Bohem jako „*świętą, niezmierną światłością*“ a ďáblem, „*srogim ciemności hetmanem*“. Pomocnou ruku podávají hříšníkovi Opatrnost, měsíční svit s nadějí svítání a návratu ke Slunci ze sféry temnot a Nejsvětější Panna. Právě v Šepově vizi světa (všehomíra) se odráží krize postrenesančního vědomí; svět je plný nebezpečí a klamu a člověk se musí vypnout k heroickému výkonu, aby obstál v boji o spásu vlastní duše, když je navíc odkázán sám na sebe. Z toho také vyplývá požadavek intelektualizace tvůrce (básník = artifex doctus) a polemika se stereotypními názory na zdroje a kultivaci moudrosti. K tradičně uznávanému

rodovému dědictví morálních hodnot (*O cnocie ślacheckiej*) Šep přidává ještě „cvičení“ a „krásná umění“:

*Wszakże rozmnaża cnoty przyrodzone
Ćwiczenie: czynią serce utwierdzone
Piękne nauki; tych kiedy nie staje.
Ślachetne plemię szpecą złe zwyczaje.⁷*

Jistota se zde mění v možnost individuálního výběru: „*Nie na herb przodków patrz, ale na sprawy.*“

K velmi raným pracím Szarzyńskiego patří některé písně v duchu Horáciových ód, např. *Pieśń V. O Fridruszu, który pod Sokalem zabit od Tatarów Roku Pańskiego 1519*, jež vznikla určitě před rokem 1566.⁸ Pieśń o Fridruszu je uměleckým vyjádřením hrdinství, kdy protagonista, světec se rovnající smrtelník, cnostný a statečný, pohrdl šťastným osudem, v čele zbytku vojenkého oddílu totiž unikl jistě smrti, v duchu zachování vojenské cti však znovu vyrazí na nepřítele, umírá, zachraňuje tak svou čest, ale neprospívá své vlasti. Šepův hrdina narušuje společenské normy, měl by zůstat naživu, ale zároveň má právo svobodně se rozhodnout a dbát své cti.

Osobnost a dílo Mikołaje Šepa Szarzyńskiego přinesly po jeho znovu-vzkříšení mnoho otázek. Podle nejnovějších – zejména jazykových – analýz lze tvrdit, že mohl být autorem milostných veršů nalezených v kodexu Zamojských, protože na to měl jednak do svých devatenácti let, jež pokládáme za okamžik jeho rozchodu s protestantismem, dostatek času, ale zároveň nedostatek zkušeností, který je mu ze strany skeptiků vytýkán, může být v tomto případě nahrazen reminiscencemi z děl klasiků žánru (Ovidius, Katullus). Navíc, jak uvádí ve své studii **Janusz S. Gruchała**,⁹ se nabízejí časově i věcně odpovídající paralely s dalšími evropskými tvůrci (Jean de Sponde či Bálint Ballassi), kteří, než přešli na katolickou víru, tvořili v podobném duchu, a pak se káli. Díky uvedeným analogiím bychom snad mohli pokládat tento jev za příznačný pro období velkého konfesního přelomu, kdy se intelektuálně silná a citlivá individualita musela v určitém okamžiku zřici své minulosti. V případě Šepa Szarzyńskiego se nepochybně jednalo o dramatickou konverzi, o níž se nám zachoval důkaz jen (nebo alespoň) v podobě literárního textu.

⁷ Šep Szarzyński, M.: Rytmy oraz anonimowe pieśni i listy miłosne z XVI w. Opr. T. Siwko. Kraków 1928

⁸ Oslavovaný Fridrusz totiž pocházel z rodu Herbutů, kteří se od r. 1566 stali zavilými nepřáteli rodiny Szarzyńskiego největších přátel Starzechowských. Mohl tedy Herbuta chválit jedině před tímto datem.

⁹ Gruchała, J. S.: Mikołaj Sep Szarzyński „Rytmy“, s. 187–188, in: Lektury polonistyczne, Średniowiecze-renesans-barok, t. 1, Uniwersitas, Kraków 1995

Další otázkou, kterou literární historie neustále různým způsobem řešila, bylo nalezení „klíče“ k Szarzyńského poezii. Jako ústřední téma Šepovy poezie se často prezentoval vztah k smrti, snaha o mystické spojení s Bohem, otázka svobody subjektu či jeho vzpoury. Nejnovějším a vcelku důvěryhodným vysvětlením by se mohlo stát básníkovo vyjádření vztahu k Bohu (obecně řečeno Všemohoucímu, Hybateli apod.), protože se zdá, že jeho přechod z protestantismu na katolicismus neměl tak velký význam pro jeho tvorbu, že šlo spíše o posun v oblasti víry než náboženství. Lyrický subjekt se v Rytmech ve vztahu k Bohu docela dobře obejde bez prostředníků, institucí, tedy bez církve ve významu společenství v jedno věřících. Šepův hrdina je v dialogu s Bohem osamocen, mluví sám za sebe, když v úvodu formuluje obecná tvrzení. To bylo charakteristické pro protestanty. Katolická církev proti tomu vždy v procesu spasení zdůrazňovala význam svých institucí a prostředků (rituály s teatrálními prvky, svátky s udělováním svátostí a neformální skupiny zasvěcených). Dalším znakem konverze je patrný etický maximalismus, projevující se zvýšenou potřebou sebeobviňování z nemohoucnosti, slabé vůle či inklinace ke zlu. Z tohoto hlediska pokládáme za klíčové tři písně: *Pieśń I. O bożej opatrności na świece*, *Pieśń II. O rządzie Bożym na świece* a *Pieśń III. O wielmożności Bożej*, v nichž je explicitně vyjádřeno to, co se v různých emocionálně odstupňovaných podobách vyskytuje v celém jeho nevelkém díle: vlastní „já“ viděné prizmatem protikladů krásy a harmonie s hříšností a chaosem a hledání východiska v boží pomoci. Zajímavý je důraz kladený na poznání prostřednictvím vůle, citu a víry v opozici vůči rozumu, s nímž se daleko později setkáváme v *Mickiewiczově* programové skladbě *Romantyczność*:

*Czucie i wiara silniej mówi do mnie
Niż mędrca szkiełko i oko.*

Jako by v jiné době, v jiných podmínkách a s jiným záměrem věštec polského romantismu parafrázoval Szarzyńského:

*Dałeś sie poznać: daj, niech serce pali,
Co rozum chwali.*

(*Pieśń III.*, verš 31–32)

To, co však bylo pro Mickiewicze příspěvkem do diskuse, impulzem k polemice, znamenalo pro Szarzyńského lyrického hrdinu zásadní problém akcentovaný navíc ještě sporem mezi tělem a duchem.

Rytmy jsou intelektuálně velmi náročnou prací, jež vyjadřuje pocity vnímavého a citlivého individua v rušné době. Nejde přitom o pózu a autor si svou situaci neulehčuje ani tím, že by slepě vyznával katolickou víru a hledal jednoznačně útočiště v boží milosti. Více než náboženství je pro něho víra.

Svým metafyzickým zaměřením je poetice Mikołaje Šepa Szarzyńského blízká tvorba jeho méně známého současníka **Sebastiana Grabowieckého** (kol. r. 1543–1607), jenž byl podobně jako Šep znovuobjeven až v 19. stol. a přes pochvalná vyjádření významných literárních badatelů (E. Porębowicz či M. Brahmmer) zůstal ve stínu svého druha. Podobně jako Szarzyński patřil k intelektuálním a tedy obtížně interpretovatelným básníkům; stejně jako o Šepovi víme i o životních osudech Grabowieckého poměrně málo. Studoval na univerzitě ve Frankfurtu nad Odrou, po diplomatické službě a smrti své ženy vstoupil do cisterciáckého řádu a stal se opatem kláštera v Bledzewě. Jeho stěžejním dílem, vedle protireformačně zabarveného spisu *Martinus Lauter eiusque levitas*, 1585, se stala básnická sbírka *Setnik rymów duchownych* (Stovka duchovních rýmů), 1590, dvoudílný svazek se dvěma sty často ve formě i obsahu originálními básněmi, překlady a inspiracemi tvorbou jiných autorů (např. Gabriela Fiamma a Bernarda Tassa), celek rytmicky i kompozičně promyšlený. Grabowiecki však nesdílí Šepův názor, že člověk má osud ve vlastních rukou, jeho humanismus je pasivní:

Myśle-li co, nie pocznę, pocznę-li, nie sprawię,

(CXXI)

V této podobě nového humanismu se snižuje význam lidské aktivity, proti tomu vzrůstá význam osudu, tedy Boha: „...*staranie ludzkie nie pomoże, / Jeśli ty skutku nie udzielisz, Boże*“ (XLII). Pozemské záležitosti ztrácejí v jeho filozofii význam a v poezii výraz. Dominantním rysem přirozenosti člověka je vědomí pomíjivosti: „...*jako wiatr dni żywota*“, „...*chodząc umieramy, / Właśnie jak ptak, co patrząc, z oczu go zbywamy*“ (VII, IX a XXXVI). Programová pasivita se netýká jen osudu jednotlivce, ale i národa. Navíc není radno věřit ani rozumu, ani smyslům. Šep nacházel východisko ve zvýšené aktivitě subjektu, kdežto podle Grabowieckého je jedinou šancí na spasení iracionální víra v Boha jako partnera a strůjce přeměny hříšníka. Grabowiecki tak v počáteční fázi polského, ale i evropského baroka nacházel jiná východiska než Šep Szarzyński; ne ta, co iniciují a graduji konflikt člověka se světem, hříšným tělem a satanem, nýbrž ta, co poskytují možnost útěchy – místo aktivního podílu v konfliktu ni-

terný klid. Sěp se svým lyrickým subjektem sdílel strach ze smrti, kdežto Grabowiecki nabízel místo strachu lásku k ní, protože soudil, že k ní lidský život nezadržitelně směřuje. Měla se stát východiskem, počátkem života opravdového:

*Tak ja mrąc żyję, konam tak, żywota
Dochodzę i tak pożądam tej śmierci,
Że w niej jest rozkosz mojego żywota.*

(CXLIV)

Vedle filozoficky podnětné a inspirativní poezie vznikají verše méně ambiciózní, leč o to populárnější a s širším společenským a kulturním působením. Jejich autorem byl kněz **Stanisław Grochowski** (kol. r. 1542 – kol. r. 1612). Pocházel ze šlechtické rodiny a stal se typickým představitelem první generace tvůrců, již sice vychovali jezuité, ale nebyla jí zatím zcela cizí renesanční atmosféra náboženské tolerance. Všimneme si tak, že je ve svých soudech opatrný a přístupný kompromisům. Jeho literární pozůstalost obsahuje především příležitostné verše ve formě pamfletů, epitařů, žalozpěvů a oslavných i rozsáhlejších skladeb, v nichž vychází vstříc touze renesančního čtenáře po informacích a předjímá tak vývoj a všeobecnou oblibu kratších žánrů v 17. století. Reformační hnutí pokládalo za zlo, které bohudíky Polsko nezasáhlo tak hluboce jako okolní Evropu. Upřímně obdivoval poslední Jagellonce na polském trůně, zejména období vlády Zikmunda II. Augusta (1548–1572) pokládalo za „zlatý věk“ v dějinách polského národa a věnoval tomuto panovníkovi rozsáhlou skladbu **August wzbudzony** (Osvícený August), 1603. Často medituje o smyslu života a pouti do věčné vlasti (wiecznej ojczyzny), ve chvíli, kdy se mu dostane skromného majetku, však mění názor:

*Imie ma swoje, Małe Piecki, wioska,
Na małych rzeczach mała bywa troska,
Jednak choć tu mam mały splecheć pola,
Zda mi się, mam coś nad perskiego krola,
Bo on się z Turki ustawicznie goni,
A ja tu mieszkam sobie na ustroni.*

Do barokní poetiky se zapsal volným překladem prvního svazku latinského „bestselleru“ barokní náboženské poezie z konce 16. stol. **Floridorum libri octo (De puero)** z cyklu profesora poetiky **Jakuba Pontana** (1542–1626), německo-českého jezuita, literárního teoretika

a autora jezuitských školních dialogů, který inspirován Šalamounovou Písní písní naplňuje konvenční milostnou výpověď náboženskou tematikou. Ve své adaptaci **Wirydiarz abo Kwiatki rymów duchownych o Dziecięciu Panu Jezusie**, 1607, se Grochowski stává tvůrcem a propagátorem nového „krásného“ (sladkého) stylu jako protikladu „hořkých“ veršů Szarzyńskiego a Grabowského. Šlo o zcela nový způsob komunikace s Bohem, v níž nebylo místo na filozofování. Vyplýval z předpokladu, že nejšťastnějším obdobím života je dětství, proto se v této barokní aktualizaci popisuje zrození a dětství Ježíškovo, kdy přicházejí ke slovu postavičky a zvířata, jak je známe z jesliček, pastýři, tři králové, ale i koupání a ukolébavky. Grochowski zavádí do poezie jazyk chův, matek a babiček a zdrobněliny typu: Matuchna, miluchno, bieluchny, rumieniuchny, ustka, oczki apod. Kochanowski se mu spíše vyhýbal, ale Grochowski navíc cítil potřebu jeho užití ještě zdůvodnit, protože např. malíři si tím lámat hlavu nemusí:

[...] święte dziecię kwiatek jaki w rękę, jabłko albo pomarańczą trzymające; albo na teje rączce ptaszka jakiego, na koniec i pieska wedle nóg jego, bądź i insze takowe rzeczy dziecińskiej zabawie przyzwoite. A iż malarzowi nie ma nikt tego za złe, toć i mnie nie masz się dziwować, gdy takie rzeczy nie tylko podobne do wiary, ale owszem rzeczywiste, w swych wierszach jako w żywych obrazach przed oczy ludziom kładę (Autor czytelnikowi na przestrozę)

O originalitě Grochowského tvorby můžeme úspěšně pochybovat, o čem však není sporu, je to, že svým překladovým dílem vytvořil vzor stylu pro budoucí koledy a pastorálky a zasadil se o nový pohled na dětskou bytost v literatuře; dosud (včetně Uršulky v Kochanowského Trenech) bylo dítě traktováno jako „malý dospělý“. Navíc se nový literární model láskyplného vztahu madony k dítěti (Jezulátku) nepochybně podepsal na nové kvalitě vztahu současníků k dětem a dětství.

Poeta

Ignes, o Puer, tui ignes

*Namiłsza dziecinko mała,
Płomień w piersiach moich pała.
Ogień jakiś w sercu czuje,
Czym świadczę, że cię miłuje.
Jakobym cię rad całował,
Uobłapiał i piastował!
Ale nie śmiem, bom nie godzien
Dla mych grzechów, dla mych zbrodzien.*

Wiem jednak, że nas miłujesz,
Bo to znacznie pokazujesz.
Przeto zda-li-ć się inaczej,
Wejźrzy sam wprzód na mię raczej:
Niech znam po tym łaskę twoję,
Sam wprzód całuj głowę moję!
Schyl się do niej z różanemi
Usteczkami, JEZU, swemi!

Kdyby se popularita barokních autorů ubírala našimi stezkami, určitě by největší zájem byl o dílo **Kaspera Twardowského** (kol. r. 1592 – před r. 1641). Jeho debut *Lekcje Kupidynowe* z r. 1617, jenž se do dnešních dnů dochoval pouze v různé míře se lišících opisech, byl totiž okamžitě zapsán na Index librorum prohibitorum biskupa Szyszkowského. Domníváme se, že tento petrarkovský cyklus měl podobu středověkého ars amandi. Alegorické vypravování o mladíkovi, který se ve Venušině říši naučil umění milovat, ale po návratu je mu tato, jak soudí, přirozená potřeba ze společenského a náboženského hlediska zakazována. Neuběhl ani rok a vydal další dílo, jakousi svéráznou paralelu Lekcí, *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*, 1618. V prozaické předmluvě se kaje a oznamuje, že chce: „*tymże sposobem, którym sie osobliwie Boga obrażało, pokutę czynić*“. V tzv. palinodii (zřeknutí se svého staršího díla) vypráví o návratu do lůna církve a pokání. Nevzdává se přitom výrazových prostředků milostné poezie, dává jim však jinou funkci. Hrdina této skladby opouští svého dosavadního učitele a průvodce Kupida a nechává se vést Amorem božím, který jej ve své poustevně prostřednictvím cyklu alegorií nabádá k pokání. Tento typ přesvědčování, kdy rozum bývá ponechán stranou a středem pozornosti je fantazie objektu, vyplývá z krize důvěry v racionální uspořádání náboženských sporů, jíž Evropa právě procházela. Volně spojený cyklus završuje o deset let později skladba *Pochodnia Miłości Bożej z pięcią strzał ognistych*, 1628, kde je hrdina poučován o tom, že epos v duchu antiky, tradičně považovaný za vrchol literárního umění, už dávno není tím, čím býval, že vedle pohanského Parnasu vyrostla nová svatá hora poezie Kalvárie: „*Gdzie Bóg śmiertelny w ciele odniósł rany, Do tej sie masz brać niebieskiej fontany*“ a funkci laurového věnce dávných básníků by měla plnit trnová koruna. Poema je zároveň pokusem o vyjádření nových požadavků. V střídajících se obrazech hrůzy a naděje hledá lidská bytost jedinou věčnou pravdu, již může dosáhnout jen v boží milosti.

V „sladkém“ stylu jsou psány kratší texty, jež vycházejí z lidových obřadů (*Bylica świętojańska*) a jsou spojeny se svátkem Vánoc (*Kołęda*,

Nove Lato, Szczodry dzień abo Piosneczki Emmanuelowe) nebo naivní historika o narození Ježíšově v jesličkách *Kolebka Jezusowa*, kol. r. 1630. Důkazem toho, že si literární věhlas nikterak nezadal se slávou polí válečných, může být epitaf, který na počest Twardowského sepsal **Jan Gawiński**. Jedná se o metaforicky košatou dvanáctiveršovou skladbu, v níž jsou zjevené či parafrází připomenuta Twardowského významná díla a vrcholem závěrečný verš, kde duši poroučí bohu a tělo zemi:

**Kasprowi Twardowskiemu
pisarzowi i wierszopisowi znamienitemu**

*Dziedziczek Helikońskich peten będąc łaski,
I którego sam kochał Feb, rządzca Parnaski,
Prze wiersz piękny, którym on zakwitłemi laty
Idąc, z powodu wdzięcznej Cypr głosił Eraty,
Aż potem z nawałności tódż w zbawienne brzegi
Gdy swemi płacziwemi uwodzi Elegi,
I pięcią strzał miłości Boskiej z wyćwiczonem
Piórem swem, ku niebu się lotnym wzbija gonem,
Duszę aż też na koniec w te górne Elizy
Kasper Twardowski zleca, a śmiertelne nizy
Ciała zewłoki ziemi oddaje, jedurną
Na wieki się [z] swym prochem ogarnąwszy urną.*

Po renesančním příklonu k životním radostem musí baroko, programově obohacující středověkou scholastiku, vytvořit systém, jenž by spojoval dvě základní životní vývojové linie: vertikální, kde věřící individuum osciluje mezi dvěma krajními body – ztracením (peklo) a věčným spasením (Bůh), a horizontální – zrozením a smrtí. Zdrojem střetů se stala především oblast vlivu člověka na obklopující ho svět a naopak. Zrodily se nejrůznější vize světa (Śęp, Grabowiecki, Grochowski, Miaskowski) včetně světa chápaného jako ojedinělá nabídka rozkoší, z níž je možno v souladu s božími příkázáními během života čerpat, protože posmrtný život skýtá jiné možnosti. Tento názor vyjádřil ve své sbírce veršů *Światowa Rozkosz*, 1606, autor, jehož životní osudy jsou dnes pro literární historii velkou neznámou, **Hieronym Morsztyn** (kol. r. 1580 – před r. 1645). Pozemský svět je krásný a plný příjemností, protože tak tomu chtěl Bůh, když jej stvořil. Svědčí o tom monology dvanácti panen, jejichž jména naznačují možnosti, jež skýtá pozemský svět (Pompa, Assistencja, Kompania, Dieta, Pijatyka, Podwika, Muzyka, Saltarella, Krotochwila, Gra, Przejażdżka). Výjimečné

postavení má poslední Uciecha, která nejenže opěvuje příjemnosti zeman-
ského života a na rozdíl od předchozích signalizuje cíl své nabídky
(Potěšení), ale v určitém okamžiku je její harmonický obraz světských krás
rozbit a jakýsi tajemný hlas přichází s varováním: „*Vanitas vanitatum et
omnia vanitas*“ (Marnost nad marnost a všechno je marnost). Prezentová-
ná je relativita harmonického vztahu člověka a světa. Člověk není
hybatelem, nýbrž objektem: „*Świat, szatan, własne ciało bitwę z człkiem
wiedzie./ A jakoż tu nie upaść, ktoż przepieczon będzie?*“.

Hieronymu Morsztynovi je připsáno i autorství rukopisné sbírky
Summarius wierszów Morsztyna, nigdy poety polskiego, przepisany, jež
se nakonec dočkala kritického vydání, i když je Hieronymovo autorství ně-
kterých básní více než nejisté a kvalita asi tří set veršů nevyrovnaná. Z ob-
sahového i formálního hlediska svědčí o zájmu o nenáročnou zábavnou
literaturu, která se zrodila na sklonku renesance a formovala nový model
literární společnosti: kratší zábavné literární formy vznikají pro vlastní po-
těšení, potěchu přátel či anonymního recipienta bez ohledu na mínění
a vliv dvora, salonu či instituce. Nabídka „zábav pro chvíle volna“ je
v Sumáři podána sugestivněji než v Světské rozkoši. Autor se zřejmě cítil
méně svázán konvencemi a morálkou, necítil potřebu hlásat neměnné a vel-
ké pravdy o člověku a jeho osudu. Používá hojně paralelismus, oxymoron
a v básni *Lament niewolnika* v barokní poezii častého řetězení antitezí:

*Nic mię nie boli, a płaczę rzewliwy,
Nikt mnie nie straszy, a przecie[m] lękliwy,
Łańcuch na szyjej noszę, poimany,
I w srogich pętach chodzę, okowany.
W płomieniu tonę, pałam pośród wody [...]*

Většího ohlasu než experimenty s jazykem se však dočkaly jeho mi-
lostné písně, které se šířily v opisech a byly otiskovány ve sbornících
(*O cóż że się pani matko na mnie pogniewała; Już dobranoc Anusieńko;
Nadobna panienczka serce mi ukradła*).

Za Morsztynova života nevyšly tiskem ani jeho romances: *Antypasty
mażeńskie* (Manželské předkrmy), 1650, ani *Filomachia, abo Afektów
gorącej miłości wyrażenie*, 1655. Vedle prozaických skladeb je součástí
první sbírky i známá ve verších sepsaná magická báje *Historia ucieszna
o zacnej królownie Banialuce*, která nalezla mnoho odpůrců a ti vymysle-
li idiom „*plęć banialuki*“ (plácát hlouposti, žvanit). Druhá sbírka obsa-
huje tři veršované romances o nešťastné lásce většinou podle italských
vzorů (Boccaccio), které se vyznačují baladickou atmosférou, dobrodruž-

ným až morbidním dějem a syrovým jazykem – připomínají pozdější kra-
mářské písně či morytáty.

K předčasně zemřelým, ale nezapomenutelným tvůrcům polského lite-
rárního baroka patří **Szymon Zimorowic** (1608–1629), jenž si stejně jako
jeho literárně činný bratr **Józef Bartłomiej** (1597–1677) změnil příjmení
Ozimek po otci, Lvovském kameníkovi, na ambicióznější Zimorowic. Při
příležitosti bratrovy svatby s Kateřinou Duchnicównou 28. února 1629,
čtyři měsíce před svým náhlým skolem, se novomanželům představil
poetickým darem, sbírkou *Roksolanki, to jest Ruskie panny*. Sbíрка zů-
stala v rukopise až do r. 1654, kdy ji vydal bratr Bartłomiej, v té době už
uznávaný Lvovský radní a později purkmistr, vážený básník a kronikář
města Lvova. Na tom by nebylo nic zvláštního, kdyby Bartłomiej v úmys-
lu posílit poetickou nesmrtelnost svého milovaného bratra nevydal pod
jeho jménem v r. 1663 sbírku vlastní *Sielanki nowe ruskie*. Až do 40. let
19. století se soudilo, že autorem obou často vydávaných a populárních
sbírek je skutečně Szymon, pak se ale začalo pochybovat o jeho autorství
a hodnoty díla byly na dlouhou dobu odsunuty stranou. Dokonce otec pol-
ské národní scény **Wojciech Bogusławski** (1757–1829) je jako anonymní
zdroje užil ve své veselohře se zpěvy *Cud mniemany, czyli Krakowiacy
i Górale* (Domnělý zázrak, čili Krakované a horalé), 1794. Až v r. 1839
zdůvodnil **August Bielowski** ve své studii **Dwaj Zimorowicowie**¹⁰, že
Szymon by ve svém díle nemohl popisovat obležení Lvova v r. 1648. Aby
bylo zmatení ještě větší, podepisoval Bartłomiej svá pozdější díla jménem
svého malého syna. Důvody, proč bylo autorství Roksolanek na počátku
20. století připisováno Bartłomiejovi, mají v podání badatele **Kornela
Hecka** až pikantní nádech:

*Miał on wprawdzie pod koniec szóstego krzyżka – niech mu to potomność
wybaczy – dość tragiczny romans z młodą wdówką Rozalią Gros-
wajerówną, jakiego by i młodzieniaszek nie powstydził się, miał też skutkiem
tego jako poważny dygnitarz miejski bardzo poważne powody do starania
się, by piosneczek mocno pachnących romanssem, przynajmniej poza gronem
najbliższych mieszkańców, nie łączono z nazwiskiem podeszłego wiekiem
rajcy, wójta i burmistrza lwowskiego.*¹¹

Hlas, který rozhodl a zároveň upozornil na význam pečlivého studia
originálních textů, patřil **Czesławu Hernasovi**, polskému specialistovi na

¹⁰ Bielowski, A.: Dwaj Zimorowicowie, Tygodnik Literacki, 1839, t. 2

¹¹ Heck, K.: Kto jest autorem „Roksolanek“ pod imieniem Szymona Zimorowica wydanych?
Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny. Seria II, t. 25 (40), Kraków 1905, s. 334

barokní literaturu. Ten přisoudil autorství Roksolanek Szymonovi na základě dvou fragmentů selanky *Zatoba*, kterou napsal v r. 1647 Bartłomiej Zimorowic a v níž vysvětluje důvody mystifikace:

*Umarleś, jednak nie ze wszystkim zgola:
Jako gdy polne usychają ziola
Dziedzicznej jednak nie zbywają woni,
Tak też twa dusza, choć do czasu roni
Skazitelności podlegle naczynie,
Dowcipem boskim i po śmierci stynie.*

X

*Jeżeli kiedy moje rymy grube
Będą na potym nowej młodzi lube,
Już nie ja przez nie, lecz ty, ulubiony,
Będziesz na lata potomne wstawiony.*

Poetický hold bratrově památce se paradoxně stal důvodem pochyb o autorství Roksolanek! Vedle těchto svědectví lze ještě uvést výrazně odlišné stylistické zabarvení obou sbírek, jež svědčí o rukopisu dvou autorů.

Roksolaneky tvoří cyklus 69 písní, jenž je uveden vystoupením svata (Dziewosłab), monolog ve formě třináctislabičného epického verše parafrázující svatební přání, a je dedikován novomanželům. Ideálně vyhovuje západoevropským módním požadavkům na milostnou lyriku. Autoři a vydavatelé mnohdy anonymních sborníků využívali nejrůznějších zdrojů cizích (Itálie, Francie), ale i domácích (Kochanowski) či folkloru. Mladý autor Roksolanek sáhl po tradici svatebních obřadů, kde se bez ohledu na plebejské či šlechtické prostředí vždy tančilo, zpívalo a veškerá zábava měla výrazný erotický podtext. Ústřední téma Roksolanek tvoří svět lidských citů a prožitků, jež se týkají nadějí a zklamání spojených s láskou. Láska je pro autora jak potěšením a darem, tak i peklem, záhubou, nemocí, ale i „krásným plamenem, ohněm“, jenž násobí půvaby zamilované dívky. Už v úvodním monologu svata Zimorowic zdůrazňuje dvojí podobu lásky: úctyhodnou lásku manželskou, která je společensky uznávanou hodnotou, a milostný cit, jenž je důsledkem Kupidových rozmarů a přináší tak především strasti a bolest. Lásce, jejímž ochráncem je bůh Hymen, je věnována modlitba parafrázující Kochanowského hymnus *Czego chcesz od nas, Panie...*:

*Ty krwie nie pragniesz wytoczonej, ale
Namniejszą duszę chcesz zachować w cale,
Niechże w przybytku twoim ta obiata
Zażywa świata.*

*A iż w podarkach żywych kochasz wielce,
Przełoż nie skopy, nie otyłe cielce,
Lecz serca na ich ołtarzu właściwym
Pal ogniem żywym.*

Od třetí selanky v pořadí (Helenora) básník prezentuje milostný cit jako drama citů, přinášející nejistotu, neštěstí a požár žárlivosti, jehož východiskem je jak v literatuře, tak v dramatu tradiční protiklad rozumu a srdce (citu). Významným atributem milostné hry jsou oči, protože právě v nich zaplame oheň (plamen, požár...) lásky. Zároveň jsou to klíčová slova, jež umožňují dešifrovat Zimorowicovu poezii podobně jako častá antinomie ohně a vody či mluva očí a srdce (patrný vliv překladu **Piotra Kochanowského** *Osvobozený Jeruzalém*, 1618). Tam, kde se nedostává k vyjádření citů slov, nastupují evokace antických symbolů a alegorie:

*Teraz wiem, co jest miłość! Nie Wenus taskawa
Spłodziła ją, lecz lwica na pustyni krwawa.
Tygrys, niemiłosierna nad błędnym człowiekiem,
Na Kaukazie szalonym karmiła ją mlekiem.*

Zimorowic dále soudí, že láska, ač přináší utrpení, zároveň také usmiňuje člověka s přírodou, nastoluje harmonii v jejich vztahu, a tak přispívá k vzájemnému hlubšímu poznání. Opravdová láska nehledí na velikost majetku ani rozdílnost stavu, akcentuje naopak krásu a půvab lidského těla. Protiklad lásky a bohatství tak příznačný pro barokní hierarchii hodnot je zároveň ohlasem plebejské snahy o rovnostářství (viz plebejská literatura). Lidových námětů (vzorů) užívá v popisech láskyplné touhy, milostné hry a dvoření se. Nevyhýbá se ani inspiracím z poezie dvorské:

*Kędy lutniej słodkobrzmiacej głos upieszczony,
Który bez przestanku zmierzchem do poranku
Słyszecieś mi dawał?
Przy nim winszowania i ciche wdychania
Lekuchność podawał.*

Sentimentálnímu tónu se však brání originální jednoduchou poetikou bez konvencí „vysoké“ literatury a kultury příklonem k lidové topice, stylistice a rytmu:

*Przyjmizę, mój namilszy kochany,
Ode mnie ten wianeczek różany.
Dar to pospolity, lecz nie lada jaki,
Droższy nad klejnoty i pyszne kanaki,
Przyjmizę, mój namilszy kochany,
Ode mnie ten wianeczek różany.
Bowiem że w nim róża jeszcze nie pomięta,
Nie gardziłyby nim przedniejsze panięta...*

Výsledkem sedmdesátihlasého „poetického klání“, diskuse o lásce, je názor, že láska je štěstím i utrpením, prokletím člověka i hnací silou jeho bytí. Místo aby autor láskyplný cit jednoznačně analyzoval, předestřel před čtenáře celou škálu milostných komplikací, zjistil, že veškeré verbální i fantazijské instrumentarium je příliš povrchní na to, aby dokázalo vyjádřit protikladnost lidské psychiky, milostného citu, existence. Přesto dospěl k názoru, že vedle štěstí je osudem člověka utrpení a mírou hodnoty člověka je bohatství jeho citů a prožitků, které tvoří obsah jeho nejisté a křehké existence.

Zimorowicovým velkým vzorem byl Jan Kochanowski. Podobně jako renesanční velikán v elegii *Muza* vzdal i Zimorowic hold poetické tvorbě – hodnotě, jež je schopna pokořit smrt. Z hlediska formálního se zhlédl v Kochanowského *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*, v níž autor spojil umělost s lidovou tvorbou, lidovým obyčejem a inscenoval své dílo jako taneční a hudební podívanou. Podobně Zimorowic oděl poetické klání do šatu svatební poemy (*epitalamium*), přičemž ho dílo černoleského básníka inspirovalo k vytvoření vlastní, jiné než renesanční, vize světa, poetiky a originálního jazyka.

Sielanki nowe ruskie z pera, jak se v 18. století zjistilo, Šimonova brastra Bartoloměje mají na první pohled odlišný rukopis. Představují tvorbu subjektu daleko pragmatičtějšího, realističtějšího, nesentimentálního se sklonem k dramatickému zobrazení. Nezapře v sobě budoucího kronikáře. Libuje si v detailu, pečlivě – připomíná stylem práce staré holandské mistry palety – volí slova k vyjádření půvabů krajiny, ale i dramatických událostí v době kozáckých válek. Jeho juvenilie – např. *Żywot Kozaków Lisowskich* z roku 1620 – jsou komponovány v žertovném, satirickém tónu, který se po Bartolomějových úspěšných obchodních transakcích,

vykonávání funkce soudce a finančně výhodných sňatcích na jedné straně, avšak ztrátami blízkých na straně druhé, mění v kontemplativní rétoriku latinsky psaných řečí a náboženských hymnů. Sbíрка 17 selanek, vzniklých před r. 1656, se vyznačuje snahou o až naturalistické vyjádření subjektivních dramát – vizí konce vlastního života i života jeho blízkých. Proti absolutní nadvládě smrti se brání vírou v reinkarnaci, v dokonalejší materiální i duchovní vzkříšení. Žánrově se z cyklu vyčleňují dvě skladby – *Kozaczyzna* a *Burda ruska* – v nichž je svět bukolických scén a idylických zábav smeten krvavými scénami bitev, vražd a utrpení bezbranných obyvatel, jimiž neskrblí pomstychtiví kozáci a jejich spojenci Tataři. Tvoří svěrázný epilog díla, kterým autor zamýšlel stvořit mýtus líbezného a v souladu s přírodou žijícího regionu:

*Studzy nam, hej niestetyż, studzy panowali,
Nasi właśni najmici, smrodliwi gnojkwowie,
Nam, panom swym dziedzicznym, usiedli na głowie;
Ono chłopstwo nikczemne, bezecni hultaje
Szczęśliwe niegdy Ruskie splondrowali kraje,
Które miodem i mlekiem przed tym optywały;
Dziś się łzami gorzkimi i krwią swą zalaly.*

(*Kozaczyzna*)

Nevíme sice, nakolik Hieronym Morsztyn a Szymon Szymonowic čerpali z anonymních sborníčků oblíbených milostných písní, ale víme, že tvorba obou se stala inspirací pro pozdější pokračovatele a mnohé ukázky z jejich díla nacházíme v populárních antologiích. Začínají se objevovat na konci 16. stol. a prožívají svůj rozkvět po celé následující století, i když se vzrůstajícími cenzurními tlaky se jejich forma mění z tištěné v rukopisnou a klesá kvantita. Jde o sborníky s několika desítkami písní, ale i letáky s jedním textem, např. *Pieśń nowa o szynkarkach i szafarkach*. Jsou to unikátní exempláře bez uvedení autora, místa a roku vydání, tiskaře apod.

Tento zájem a později i móda domácí tradice světské písně se zrodily v renesanční Evropě díky silicímú národnímu povědomí a jejich jazyk se výrazně odlišoval od jazyka lyriky inspirované antikou. Do Polska se tyto skladby dostávají s vracejícími se studenty z Itálie a Francie, někdy jako písně taneční, a jsou doplňovány populární domácí produkcí, parafrázemi lidových skladeb. Ze stylového hlediska zde najdeme skladby inspirované texty Jana Kochanowského či barokních tvůrců, ale i polsko-ruské písně z východního pomezí aj. Nejčastěji vznikaly v krakovských tiskárnách

a v dedikacích anonymním recipientům se netají svým zaměřením: „*zabawam uczciwym gwoli*“ nebo „*dla uciechy młodziencom i pannom*“:

*Pieśń bowiem wszystkie troski tak ostodzi,
Ze choć są gorzkie, za leda godziną
Wesołą, wszystkie z pamięci nam giną.*

(*Pieśni i tańce zabawam uczciwym gwoli*, 1614)

Kompozice a výběr ukázek je zcela záležitostí vydavatele (tiskaře) a se zdroji se zacházelo velmi volně. Pod vlivem evropské tradice se v Polsku formuje typ populárního mileneckého dialogu, který má dvě formy: dvorskou a plebejskou, lišící se jazykem a erotickou symbolikou. V průběhu 17. stol. dochází k sblíživání obou forem, protože dvorská tvorba nacházela obohacení v primitivismu venkova a nižší vrstvy vždy pokukovaly po dvorské galantnosti. Příkladem toho může být historická proměna dvojverší, které se zachovalo v dopise z r. 1554:

*iz ja ciebie miłuję z serdecznej miłości;
tak iz też o tobie nie mogę przestać myślić we dnie i w nocy.*

V 17. století má v milostné písni takovou podobu:

*Kto nie doznał miłości, nader jest szczęśliwy,
Bo ten ma noc spokojną i dzień nietęskliwy.*

Zlidovělá forma z etnografických záznamů v 18. stol. zní:

*Kto kochania nie zna, od Boga szczęśliwy,
Ma nocę spokojną, dzionek nietęskliwy.*

A takhle zní stížnost na lásku z úst Mickiewiczova Gustawa (*Dziady*, IV. část):

*Kto miłości nie zna, ten żyje szczęśliwy,
I noc ma spokojną, i dzień nietęskliwy.*

Snahou o stylizovanou prostotu je charakteristická sbírka *Nowe pieśni dworskie* (1615–1620), jejíž obsah tvoří galantní dvorská lyrika a parafráze lidových písní. Mezi tištěnými zpěvníky představuje vrchol *Kiermasz wieśniacki* (Vesnické posvícení, 1613–1615), kde výběr písní reprezentu-

je nejrůznější prostředí: venkovany, šlechtice, měšťany, kteří jsou zajedno, když jde o zábavu. Postupem doby se lidové zábavy, a tedy i tisky, staly trnem v oku exponentům protireformace (Jan Dymitr Solikowski, Hiacynt Przetocki aj.), kteří měli vliv na to, že se koncem 17. stol. prosazují do zpěvníků písně o marnosti života, pokání a smrti.

Pro období raného polského baroka je příznačný rozvoj tvorby nižšího šlechtického stavu – zemanstva. Literárně potentní individuality se vyznačují spíše průměrností svého nadání – a tudíž i plodů své činnosti – jejich díla jsou introvertní (autobiografie, formulování životních zásad apod.) a epigonská. Vzorem je jim Kochanowski, jehož dílo se do 30. let 17. stol. dočkalo velkého ohlasu, později zájem o černoleského básníka klesá. Ideální obraz života polského zemana této doby je založen na uměřenosti: v hromadění majetku, v počtu zastávaných funkcí, životního stylu, ale i poznání. Typickým představitelem této životní filozofie se stal zeman, který vlastnil tolik, aby byl ekonomicky soběstačný, ale ne zas tolik, aby se nemusel na jisté úrovni ve svém hospodářství sám angažovat. Doba, v níž se začaly rýsovat především náboženské, ale i společenské a politické střety, tak nahrávala úniku do idylly polského venkova, jež měla od dob Rejových a Kochanowského velmi dobrý zvuk. Proto má takový ohlas nejen dílo domácích renesančního velikána, ale vzkříšení se dožívá i jeho velký vzor Horácius, kterého překládají mj. i Hieronym Morsztyn a Daniel Naborowski a popularizuje jejich mladší kolega **Maciej Kazimierz Sarbiewski**, zv. Horatius Christianus. Polské čtenáře hluboce zasáhla Horáciova epoda *Beatus ille, qui procul negotiis...* (Jak blažen ten, kdo všeho shonu vzdálen je...) o římském lichváři Alfiovi, který celý život sní o odchodu na venkov a těší se, jak bude užívat života. Nikdy se však k tomu neodhodlá. Tato snová vize se stala vzorem k líčení krás života venkovského zemana. V souladu s hledáním optimálního modelu života polského šlechtice se bylo třeba vyrovnat se starým problémem, co je obsahem skutečného šlechtictví, jinými slovy: jaký je kvalitativní vztah mezi urozeností a osobními zásluhami. Polská barokní parenetika tento problém neustále oživuje (**Andrzej Radawiecki: Prawy szlachcic...** 1614; **Wacław Kunicki: Obraz szlachcica polskiego**, 1615 a jiní). Přetrvává názor, že základem šlechtického stavu je sice urozenost, avšak, pokud urozenosti krve nesekunduje osobní cnost a mužnost (virtus), znamená málo. Radawiecki v Senekově duchu se o kvalitě šlechtického stavu bez deklarované citi a mužnosti svérázně vyjadřuje:

*Patrzysz na ojca twego i mnie ukazujesz, a on we zbroi, w szyszaku,
z kopią, z buławą, a on w polu wojsko szykuje, nieprzyjaciela gromi, o oj-*

czyżnie radzi, dla wiary, dla ojczyzny chwalebnie piersi swe i głowę ochotnie niesie. A ty w maszkarze z cytarką drgasz, kuflami się okładasz, przy tuzach, przy zezach, przy rozpuście w kacie brzydko giniesz.

Důrazně a varujícím hlasem promlouvá především publicistika, která kritizuje zženštilost mladé populace (pokolenie niewieście), její zálibu v rozmařilosti, zábavách a módě, již se zpronevřuje cnostem dávných předků. Zemanská poezie uznává kvality a životní uměřenost „otců“, ale vzor rytíře-občana je jí už také cizí. Výmluvně o tom vypovídá sbírka elegií **Mikołaje Kochanowského** (kol. r. 1533–1582) *Rotuły* (Elegie, posmrtně 1585), bratra slavnějšího Jana, který inspirován Plutarchem zanechal svým synům filozoficky laděný testament *Pod obrazy konterfektu żywota ludzkiego*, jenž je součástí *Rotuły*. Autor zde chápe ctnost jako vnitřní harmonii individua, která mu poskytuje značnou míru svobodného rozhodování, jež je určováno kritériem uměřenosti (přiměřenosti majetku, společenských kontaktů apod.) I když názor M. Kochanowského zaujal, nezbudil větší pozornost. Podporu životní střízlivosti vyslovil i **Piotr Zbylitowski** (1569–1649) v díle *Schadzka ziemiańska*, 1605. Střízlivost se má stát nejen regulativem osobních intelektuálních ambic, ale i touhy vlastnit, přičemž hraje důležitou roli proporcionalita: degradace věci snižuje lidskou hodnotu, jejich přeceňování člověka naopak znevolaňuje. Tento naivní realismus zemanské poezie, plný obrazů o klidném a nezávislém životě na vsi bez závistivých sousedů a nemocí, našel svou formu v obrozující se selance. Protiklad města a civilizace a přírodního prostředí lesů, skal a jeskyní jako prvotního útočiště šťastného a ctnostného člověka akcentoval ve své poemě *Żywot szlachcica we wsi*, 1597 **Andrzej Zbylitowski** (kol. r. 1565 – kol. r. 1608). Za zlo, které rozbilo tuto harmonii, je pokládáno zlato, prostředek tezaurace. Život venkovského šlechtice je chvályhodnější než vojáka a šlechtic je víc než rytíř. Důvodem je vyšší cena zemana jako producenta potravin, i když jen zprostředkovaně. Tento názor samozřejmě vyvolal polemiky, které se později týkaly i významu dalších stavů jako dvořana a měšťana. Sílí i další antinomie: zemanské závěťtí (zaścianek) – palác, uměřenost – přepych a tradice – móda. Poezie začala ovlivňovat životní program, jenž si žádal podpory proti polskému magnátstvu. Ta nabyla i forem násilných (rokosz Zebrzydowskiego – povstání v letech 1606–1609), i když stále šlo jen o střet v rámci jednoho diferencovaného stavu. Ve skutečnosti neměla poezie takový akční rádius, protože polský šlechtic se nemohl a ani nechtěl zcela vzdálit elitě. Už zmíněný Piotr Zbylitowski ve svém díle *Rozmowa szlachcica polskiego z cudzoziemcem*, 1600 sice

kritizuje novoty, ale na konci textu připouští, že se nelze zcela vymanit ze sociálního začlenění:

*Co u ciebie widzę,
Chcę także mieć, chociażże z tego bardzo szydzę.
Bo to mamy Polacy jakoby z natury,
Zaraz się chwycić tego, co udziąta który.
Bo jeślibym inaczej miał poczynać sobie,
Alibym się dziwakiem zdał zarazem tobie.*

Poetický mýtus prostoty se nemohl stát únikem z civilizace ani příklonem k chudobě, je spíše výrazem hledání možností, jak vzrůstající společenské napětí zmírnit. Projevuje se protikladem sarmatské jednoduchosti a dvorského přepychu, který se tak stává základním konfliktem barokní kultury. Jde o spor mezi tradičním a novým, o jejich hodnoty a podíl v dalším vývoji.

V zemanském prostředí se zrodil i další básník s představivostí malíře **Kasper Miaskowski** (po r. 1550–1622), jehož Jan Szcześny Herbert po vydání sbírky veršů *Zbiór rytmów*, 1612, s nadsázkou označil za pokračovatele Jana Kochanowského. Miaskowského umělecké krédo však bylo jiné než Zbylitowských a M. Kochanowského. Antinomie prostoty a přepychu (venkova a civilizace či města) nebyla v jeho pojetí obrazem zhroutení vnějšího světa, protože člověk nemůže uniknout dramatickým konfliktům své doby, naopak je zcela zodpovědný za vlastní osud. Šlo o konflikt svědomí, jenž vedl k úniku do venkovské idyly, nebo k spoluodpovědnosti za své vlastní činy. Autor byl okouzlen pomíjivou hrou hodnot, která se odehrávala v lidském nitru, ve vědomí individua. Odmítal statický mýtus „*wsi spokojnej, wsi wesolej*“ (Kochanowski) a její půvab popisoval z perspektivy jeho pomíjivosti či ztráty. Krása je pomíjivá a mění se v nicotu. Miaskowského koncepcie člověka spočívala v pokusu dobrat se pravdivého poznání o něm autopsií. Kladl si otázku: „*com ja jest?*“ a dospěl k názoru, že nejvyšší hodnotou je poznání sebe sama, jež vede k poznání Boha a jediné šanci vnitřní obrody, ta je však neuskutečnitelná, protože přirozenost člověka je silnější a jeho možnosti jsou omezené. Výsledkem se stala exaltovaná negace života a naivní víra v neskonalou boží milost (*Elegia pokutna do Pana Boga...*)

V skladbě *Rotuły na narodzenie Syna Bożego* vytváří vizi spojení dvou epoch (dvou mytologií): antiky a křesťanství. Apollón spolu s Múzami pokleká u jesliček s Ježíškem a vzdává mu hold, čímž symbolicky došlo k prolnutí antické kultury s křesťanskou.

Miaskowski tak vyjádřil své stanovisko k tehdejšímu teoretickému sporu o tom, jaký vztah má křesťanství k starověké tradici (barokní poezie k antickému literárnímu odkazu). Dalším příkladem barokní adaptace tentokrát středověké křesťanské tradice je pokus o mesiádu (biblický epos, v zdramatizované podobě mystérium) *Historyja... gorzkiej męki i okrutnej śmierci Boga wcielonego Jezusa Pana*, barvitý volně komponovaný epický útvar s meditativními digresemi křížové cesty. Miaskowského vypravěč je zároveň glosátorem a průvodcem. Kristus je zde prezentován jako člověk podléhající moci času, jako pozemská krása odsouzená k záhubě, jako mučená a umírající lidská bytost:

*Jako szkarlatny kwiatek u wody,
Który poderznie plug na uwrocie,
Umiera lecąc, albo przy płocie
Gdy dżdżem gwałtownym głowę mak złoży,
Tak też twarz mieni w śmierci Syn Boży,
A krzyształowe przed tym (ach) ciało,
Wszystko już prawie krwią posiniąło.*

Téma Kristova ukřížování zaznamenává v umění 17. století své znovuzrození. Nejvýmluvnějším toho důkazem je obnovená tradice křížových cest (v Polsku Kalwaria Zebrzydowska v r. 1604; nejstarší kalvárie v Evropě je z roku 1420 ve španělské Cordobě). Jejich funkcí bylo nahradit věřícím putování na svatá místa do Jeruzaléma a zároveň jim sugestivním podáním na pozadí expresivních obrazů přiblížit Vykupitelovo drama.

Náplní Miaskowského poezie je hledání nových prostředků výrazu v měnících se společenských (tudíž i kulturních) podmínkách. Cítí obtíže, s nimiž se musejí vyrovnávat básníci, budující „Helikon nowy“ (hora v Boiótii, sídlo boha poezie Apollóna a Múzy) – tj. písní novou poezii a pokoušející se překonat Kochanowského. Básník na toto téma rozmlouvá s múzou (*Lutnia Jana Kochanowskiego...*), soudí, že (múza = poezie) nemůže zahynout, a také se dozvídá, jak těžká je úloha každého básníka, který přichází po velkém mistrovi:

*Pierwej do Pontu Dunaj dnem uciecze
I Wiślnym brzegiem ustaną komiegi:
Pierwej w gorącym Lwie upadną śniegi,
Niżli kto nadeń w me strony łagodniej
Uderzy i wiersz na świat poda godniej;*

b) Měšťansko – plebejská poezie

V období polského baroka se dále rozvíjí pluralistická tradice vytváření optimálních vzorů jednak pro příslušníky různých společenských stavů, jednak podle typu činnosti. Vzniká tak široké spektrum parenetické literatury – pestrá škála literárních zásad, jak se chovat. Individuum je formováno nejen náboženskými příkazy a zákazy, ale psanými i nepsanými společenskými normami, jež jdou mnohdy do detailu. Jsou tak vytvářeny vzory pro pána a poddaného, vojáka, řemeslníka, sluhu, horníka, hejtmana a dokonce věřící křesťanskou ženu. Tyto vážně míněné moralizující tendence vyvolávají posměch a vedou ke vzniku parodií v podobě zásad stavu „białogłowskiego“ (ženského či babského) nebo dialogů tzv. „sejmów niewieścich“ (ženských či babských sněmů). Polemické výpady proti vážně míněným vzorům tvoří v polské literatuře přelomu 16. a 17. století silný proud zpravidla anonymní plebejské tvorby. Vedle žertem míněných zásad vznikají na základě konfrontace vzorů a skutečnosti vážně míněné texty, jejichž obsahem jsou práva a povinnosti vrstev, s nimiž si polská společnost na počátku 17. stol. nevěděla rady. Takovým nejvýmluvnějším příkladem hledání vzorů jednání a práv učitele farní školy (tzv. klechy) ve vztahu k jeho chleboďárci, knězi, faráři je *Synod klechów podgórskich*, 1607. Dává o sobě vědět rodící se nový stav – profesionální polská inteligence, která se živí prodejem svého intelektuálního potenciálu. Tím nevyhovuje dosud platnému (a do té doby pokládanému za neměnný) modelu společenského uspořádání, v němž je každému předurčeno místo. Nemá dostatek síly na to, aby se pokusila nahradit starý systém novým uspořádáním (ostatně o něm ani nemohla mít jasnější představu). Co mohla, byl výsměch moralistům a obráncům starých pořádků v postavách bláznů, filutů a podvodníků. Prostřednictvím textů často anonymních tvůrců probíhá diskuse o absurdnosti stávajícího řádu. Tzv. literatura sowiżrzalska (enšpíglovská, plebejská, šibalská) představuje provokující, groteskní literární produkci měšťansko-plebejského prostředí, jejíž společenský význam má svá omezení. Inspiruje se na sklonku 16. století západoevropskými vzory a svého vrcholu dosahuje na počátku 17. století. Po r. 1630 pak vlivem cenzury a klesajícího významu farních škol, učitelské profese a měšťanského stavu slábne.

Panorama měšťanské plebejské literatury je velmi pestré a komplikované, představuje různé myšlenkové směry a postoje, charakteristické pro nešlechtický stav, především měšťanstvo, jehož postavení se na počátku 17. století pronikavě změnilo. Tradice polské literární renesance oživil ve svých dílech Adam Władysławiusz (druhá pol. 16. stol. – po r. 1613), papírník z Krzeszowic, který tvořil na přelomu 16. a 17. století především

příležitostné panegyrické a satirické verše. Kromě nich vydal ještě dvě básnické sbírky: *Krotofile ucieszne i zarty rozmaite* (před r. 1609) a *Przygody i sprawy trefne ludzi stanu wszelakiego* (1613). Za připomenutí také stojí zpěvníček *Rozmowy młodzieńca z panną* (1607). Renesance pro něho byla vzorem společenských i uměleckých svobod, což nejvýmluvněji vyjádřil v básni *Wzdychanie obywatelów niektórych miast*, v níž se mu stýská po starých časech, výlučném postavení měšťanské samosprávy královských měst apod. Stěžuje si na nové pořádky, které považuje za svévoli úředníků, rekrutujících se z řad šlechty, o níž panovník nic neví. Vyvrcholením skladby je lamentace se zbožným přáním, aby Bůh ráčil osvitit krále a sdělil mu, co se děje. Autorovým krédem je myšlenka, že ctnostný život spočívá v poctivé práci:

*Kto chce szczęśliwym być,
Potrzeba mu robić:
Bo żadnemu snadnie
Wróbl w gębę nie spadnie.*

(*Krotofile: Robota*)

V měšťanském prostředí se postupně rodí nové literární téma a hrdina: fyzická práce jako zdroj užítku a krásna a její vykonavatel. Dříve byla opěvována práce na poli a orač, rolník; jindy šlechtic „pracující“ pro zábavu či idylicky „šťastný“ venkovan. Zvolna se zájem přesouvá i do jiných oblastí lidské činnosti (voraři, horníci v solných dolech); profesi hutníka (kováře) oslavil sugestivně ve svém díle *Officina ferraria abo Huta i warstat z kuźniami szlachetnego dziela żelaznego* (Železárna aneb Hut a dílna s výhněmi šlechtné železářské práce, 1612) **Walenty Roździeński** (kol. r. 1570 – v letech 1640–1642). Autor, vl. jm. Walenty Brusiek, sám ferrarius doctus z kovářské rodiny, se rozhodl vylíčit ušlechtilost a půvab rodového řemesla. Veršované vyprávění, nasycené reáliemi (kovářské techniky, historie řemesla, rudoznalství), nedosahovalo sice z formálního hlediska literárních vrcholů, nahrazovalo však tento nedostatek profesní hrdostí ve sporu se zemanskou tradicí, která hlásala, že předurčenou činností člověka je rolnictví. Apoteóza dobývání a zpracování železné rudy ve Slezsku vrcholí v části nazvané *O żelezie, które mocą swoją w cnocie a w godności każdy metal na świecie przechodzi* (O železe, které svou hodnotou a významem vyniká nad každým kovem na světě), v níž autor soudí, že železo provází člověka od biblického Adama, který byl často zobrazován s motykou či sekerou v ruce. Závěrečná část pak představuje prostor k humanistickým úvahám. *Własny konterfekt abo Wyobrazenie żywota kuźnicznego*

(Vlastní podobizna aneb Obraz kovářského života) je patetickým, ale zároveň praktickým „rodokmenem“ řemesla, apoteózou plebejské práce, polemikou se šlechtickým pohrdáním měšťanskými profesemi, pokusem vytvořit vlastní systém hodnot, spočívající na poctivé a náročné práci.

Měšťanská literatura konce 16. a počátku 17. století v souvislosti s postupným úpadkem měst a degradací měšťanstva rozvíjí náměty měšťanské literatury první poloviny 16. století (např. Biernat z Lublina). Sebastiana Fabiana Klonowice a Roździeńskiego – byť v odlišných podmínkách – spojuje nobilitace práce a poznání (vědy), ctnosti a pracovitosti. Nejde už o bouřlivou manifestaci požadavků rovnoprávnosti v přístupu k hodnostem a úřadům, jako spíše o rozhořčený protest vůči uzavřenosti šlechtického stavu, podpořeného legislativou, nadutosti šlechty a jejímu nepřátelskému postoji k měšťanům a jejich představitelům. To především populovalo **Sebastiana Fabiana Klonowice** (kol. r. 1545–1602), jehož tvorba spadá do období dozrívající polské renesance; své platonické kritice poskytl prostor ve skladbě *Worek Judaszów to jest złe nabycie majetności* (Jidášův měšec, to jest zlé nabývání majetku, před r. 1603). Vedle antišlechtického postoje je pro Klonowice charakteristická i averze vůči měšťanskému plebsu, jenž taktéž znamenal ohrožení měšťanského stavu, majetku a bezpečnosti. Měšťanští ideologové se velmi umně a energicky, i když nepřiliš účinně, snažili narušovat základy šlechtické nadřazenosti nad jinými stavy zpochybňováním podstaty šlechtictví, jež údajně spočívala v dědičném transferu hodnot.

Jenom podle jména a části díla je znám další představitel měšťanské literatury **Jan Jurkowski** (kol. r. 1580 – kol. r. 1635), bakalář z Pilzna, v jehož satirách se hluboce odráží potridentská idea společenských reform. V satíře *Poselstwo z Dzikich Pól* (Poselstvo z Divokých polí, 1606) podrobil pomocí prostředků převzatých z plebejské literatury (včetně pseudonymu **Prawdzic Niedrwiol**) kritice polskou šlechtu, které se jí dostává ústy účastníků dialogu – Sowizdrza a Marchuťa. Jurkowski však nenapadá základy šlechtického stavu, přijímá kult dědičnosti, kult Sarmatů, staropolských ctností, jako jsou mužnost, čest a prostota, včetně xenofobie – ta však byla živá i mezi měšťany a plebejci. Jurkowski dále uznává královskou moc, jež je podle něj zárukou příznivého vývoje státu i církve. Katolická církev je garantem vnitřní harmonie společnosti. Šlechtu naivně pokládá za ozbrojené rámě státu i církve. Je přesvědčen, že se prohnulý stát obrodí a shromáždí kolem sebe další slovanské národy. Šlechta pak by měla obnovit tradice heroizmu, přestat okrádat spoluobčany a získávat kořist v boji s pohany na východě. Zapojil se tak do aktuální diskuse o obrození rytířskosti a heroizmu polské šlechty. Největší překážkou zdravého

rozvoje polské společnosti je podle Jurkowského přemíra stavovských svobod pro šlechtu, která vede k svévoli a omezuje ostatní společenské vrstvy. Jurkowski tak jako přesvědčený stoupenec jezuitského regalismu, navazující např. v panegyrické alegorii *Lutnia na wesele... Zygmunta III na Quincunx...* (1564) **Stanisława Orzechowského**, v němž jsou shodně za pilíře státu pokládány: víra, oltář, kaplan, král a katolická církev, nehledá zdroje společenské krize v metafyzické prozřetelnosti, nýbrž ve společenském řádu, který přeje zlým a poškozují dobré. Vedle satirických skladeb *Lech wzbudzony i lament jego żaloszny* (Probuzený Lech a jeho žalostný nářek, 1606) a *Chorągiew Wandalinowa* (Vandalinova korouhev, 1607) vyjádřil svůj názor na pozitivní přeměnu společnosti v moralistním dramatu *Tragedyja o polskim Scylurusie i trzech synach koronnych ojczyzny polskiej* (Tragédie o polském S. a třech korunních synech polské vlasti, 1604), v němž se alegorické postavy Herkula, Parida a Diogena staly příležitostmi ke konfrontaci aktuálních životních postojů: mužnosti, zženštilosti a moudrosti. Přičemž Herkules je vzorem sice žádaným, ale nereálným (vtělení mýtu rytíře z východního pomezí), a nositeli konfliktu jsou zbývající dva: hybatel a zdegenerovaný heretik. Diogenovo snažení však nenese ovoce, a tak se stává poustevníkem. Pesimismus skladby ještě umocňuje intermédium *Orczykowski – Żona – Student*, kde se diskutuje o vzdělání šlechtické mládeže. Orczykowski, který reprezentuje průměrného šlechtice, míní:

*Kto ma więcej pieniędzy, kto ma w mieszku brata.
Toć rozum.*

c) Anonymní sovizdřalská (rybaltovská) poezie

Osobité místo zaujímá v dějinách staropolské literatury tvorba plebejských humoristů na konci 16. a počátkem 17. století. Programově tvoří protiklad „oficiální“ šlechtické a měšťanské kultuře, parodickou formou se vysmívá světu především morálních hodnot, jak je nastolila a „kultivovala“ společensky i politicky degenerující polská šlechta. Je to tvorba lidová, o čemž svědčí nejenom její obsah, ale i okruh čtenářstva a společenský původ tvůrců. Ti se ukryvali pod nejrůznějšími pseudonymy a kryptonimy, vystupovali anonymně či jako příslušníci frantovského cechu. Česká *Frantova práva*,¹² svérázný kodex pijáckého bratrstva z pera

¹² Frantové a grobiáni, Z mravokárných satir 16. věku v Čechách, edit. J. Kolár, Praha 1959

plzeňského lékaře Jana Franty, vydaný poprvé v Norimberku v r. 1518, dosáhl v Polsku po vydání v letech 1535–38 u vdovy Unglerové a v r. 1540 u Scharffenbergera v Krakově širokého ohlasu.¹³ I když v druhé polovině 16. století recepce Frantových práv slábně, stále jsou zastoupena v tehdejší knižní nabídce, jsou předmětem jarmarečnického obchodování a nacházíme je ještě během 17. stol. v nejrůznějších soukromých knihovnách. Populární zkrácená forma frant se v polském prostředí stala synonymem vítaného kumpána, lotříka, podvodníčka a později i šaška. Mikołaj Rej se příležitostně podepsal „*Wojciech Kaszota Franta, dobry towarzysz*“ a polská idiomatika byla obohacena rčeními: „*trafił frant na franta*“ a „*z cicha frant*“. Pro strážce ctností rázu S. F. Klonowice, soudce a purkmistra lublinského, znamenala příslušnost k frantovskému cechu pád na společenské dno:

*Zapalczywy kostero, kuflu nierobotny,
Marnotrawcze, leniwco, trądzie nieobrotny,
Ucz się skromnie ubóstwa cierpieć chędogiego,
Szamuj sławy uczciwej jak skarbu drogiego.
Baw się pracą, gnuśnego strzeż się próżnowania:
Sprawuj rzeczy poważne, niechaj błaznowania
Zaniechaj towarzystwa, frantowskiego cechu;
Patrz swego powołania, a pracuj do zdechu.
Nie szydź z ludzi, nie mrugaj powieką nieszczera,
Nie bądź ływym oszustem, obłudnym przechera.*

(*Worek Judaszów*, 1600)

Autoři zpravidla malých poetických forem (parodie, satiry apod.) a komedií (příp. intermédii) se rekrutovali z řad nuzných intelektuálů: kantorů, kostelních zpěváků, písařů a ministrantů, bakalářů a studentů krakovské akademie tzv. rybaltů (z lat. ribaldus), kteří hledali práci a výdělek. Tzv. stan kleszy (klecha = učitel; z lat. clericus) představoval vzdělance na nejnižším společenském stupni a na pomezí světské a církevní hierarchie. Vzdělaný plebejec, nemaje odpovídající společenské zařazení, zůstával nadále plebejcem, i když s jistou mírou svobody, kterou však nemohl za stávajících podmínek nijak zužitkovat. Tento společensky nepřilíš potřebný intelektuál se jen výjimečně dočkal kariéry, zajišťující mu živobytí.

¹³ Magnuszewski, J.: Z badań nad mieszczańsko-ludowym nurtem w czeskim i polskim piśmiennictwie XVI wieku, in: Literatura polska w kręgu literatur słowiańskich, Ossolineum, Wrocław 1993, s. 56–86

Většinou zastával místo tzv. klechy, tj. ministranta, varhaníka, ale také čeledína a učitele venkovských dětí, z nichž si měl vychovat nástupce. Někdy se vzbouřil a vydal do světa, jindy vydržel a byl odměněn místem faráře. Jejich literární produkce se tak stávala výrazem odporu vůči mocným a poměrům, které nedávaly šanci ke změně postavení. Vedle českého Franty se dalším vzorem stal německý Till Eulenspiegel – vznikl kolem r. 1500 a do polštiny byl přeložen v r. 1530 pod názvem Sownociardfko, později Sowizrzzał a v 19. století Sowizdrzał – a zaujal místo vedle starších vzorů Ezopa a Marchołta. Tvorba rybaltů byla trnem v oku biskupu Szyszkowskému, který mnoho titulů v r. 1617 zařadil na *Index librorum prohibitorum*, čímž se nechtěně zasloužil o důkaz šíře a pestrosti této produkce, protože vlastní texty se většinou nedochovaly. Tisky měly podobu levné jarmareční produkce se svéráznou úpravou titulního listu, kde chybělo jméno autora (příp. je nahrazoval pseudonym jako **Frant-Niebyliński de Niedopytanów, Radopatrzek Gładkotwarski** nebo **Januarius Sowizralius**), místo a rok vydání měly podobu žertu: „*drukowano w Oleśnicy, na Pacanowskiej ulicy*“. V komediích či fraškách vystupuje postava kantora, který je často vypravěčem nebo mluvčím stejně smýšlejících druhů. Do literatury vstupují prostředí, která jsou nebo se mohou stát zdrojem konfliktů: venkovská fara, škola a krčma, hospodská společnost, žebráci, handlíři, trhovci, malopolská města a městečka se svými obyvateli (řemeslníci, měšťané, mistři, učedníci a tovaryši, židé). Převládá faktografický přístup a techniky reportáže, kdy vypravěč jako by podával informace z probíhajícího zasedání, kde se střídají mluvčí reprezentující nejrůznější seskupení, a hájil jejich zájmy. Karikatura, groteskní a absurdní negace a deformace byly základními způsoby vyjádření, jimiž se plebejští intelektuálové vysmívali strnulým a licoměrným konvencím a normám, patosu čítankových feudálních hrdinů a posvěcené neměnnosti feudálního řádu. K nejzajímavějším z obsahového i formálního hlediska patří především anonymní komedie, tzv. albertiády: *Wyprawa plebańska* (Farářská výprava, 1590) a *Albertus z wojny* (Albertusův návrat, 1596). Pod pseudonymem *Jana z Kijan* se ukryl tvůrce nového polského plebejského hrdiny *Nowy Sowizrzzał* (Nový šibal, vyd. z r. 1596 se ztratilo, zachoval se tisk z r. 1614) a *Fraszki Sowizrzala Nowego* (Frašky nového šibala, 1614), později rozšířené s názvem *Fraszki nowe Sowizrzalowe* (Nové šibalské frašky, 1615).

Vzorem byl autorovi především německý Till Eulenspiegel, i když ve skutečnosti představuje typického polského vzdělaného plebejce a problémy polské společnosti přelomu 16. a 17. století. Sám autor v básni *Na staro Sowizrzala* ze sbírky *Nowy Sowizrzzał* soudí, že by německý vzor

tváří tvář polským podmínkám neobstál:

*Nie umiałbyś teraz nic, stary ancykryście,
Nie stałbyś i za figę, baczę ja to czyście.*

*Mógłbyś w on czas być nad mię trochę foremniejszy,
Ale teraz tych czasów byłbyś prawie mniejszy.
Ale tu u nas w Polsce, niegodzien byś strawy –
To nawiętsze misterstwo, iżeś był plugawy.
I toć by teraz nie szło, toć by też odjęto,
Prędko byś teraz wisiał abo by cię ścięto.*

Na rozdíl od německého Eulenspiegla neakcentuje tolik hravost a verbální erudici jako spíše kritičnost, reflexi a skepsi. Polský autor často přechází k autobiografii, odhazuje masku blázna, komentuje svou proměnu, objektivizuje své poznání ve formě frašky, anekdoty či písně. Kompozice je roztržštěna do malých poetických forem, což byla jedna z možností domestikace klasického hrdiny na polské půdě. Novinkou je bezprostřední vazba mezi autorem a čtenáři: bez oficiálního i neoficiálního dozoru, mecenáše a cenzury. Autor se pyšní osobní nezávislostí a své dílo věnuje všem: „*nie przypisuję / Nikomu prace mojej – wszystkim ja daruję*“ (*Nowy Sowizrzzał: Zamknienie*).

„Přímé vstupy“ autora narušující literární fikci umožňují dovědět se alespoň něco o něm. Dobře se vyznal v místopisu jižního Malopolska v okolí Pilzna i Jasła, byl obeznámen s životními podmínkami a názory kantorského a měšťanského stavu a plebejského živlu. Životní zkušenosti jsou zdrojem hodnotících měřítek, a proto Jana z Kijan zajímaly lidské osudy, lidská existence. Dominantním pocitem v jeho poezii je údiv, jak je možné v tak nesmyslně uspořádané společnosti žít, když samo stvoření světa proběhlo tak smysluplně:

*Mówi Pismo: – Uczynił Bóg człowieka panem,
By to wszystko, co On stworzył, było poddanem.
Wszystko [też był] człowiekowi poddał pod nogi,
Znać, iże tam żaden nie był człowiek ubogi.
A my teraz nic nie mamy na końcu świata,
Czyśmy się źle porodzili, czy gorsze lata?*

Autor se odvolává na Písmo a poukazuje na rozpor mezi předurčením člověka a jeho nezakotveností v dané době a podmínkách:

*Częstokroć się przypatruję też ludzkim sprawom,
Jakim podlegli na świecie dziwnym zabawom,
Dlatego, że niejednako Bóg rozdał wszystkim,
Pomieszał nam fantazyje rzadko z pożytkiem.
Jednych ścisnął, ledwo się manną żywią Bożą,
Drugim nazbyt, aże zboże do Gdańska wożą.*

Plebejští autoři byli přesvědčeni, že vinou šlechty došlo k výprodeji hodnot. Jan Jurkowski viděl možnost nápravy stávajícího stavu v zásadní změně statutu šlechty, věřil v obrodnou funkci potridentských reforem. Jan z Kijan nesdílel jeho víru, vysmíval se hořce všem a všemu, dospěl k závěru, že majetek rozděluje společnost na ty s perspektivou plně si užívat života a jiné, kteří z nevysvětlitelných důvodů tuto šanci nemají a provází je pocit křivdy a utrpení:

*Nieraz widzę stada, idą barany, woty,
Widzę gumna nawiezione, pełne stodoły,
Widzę sady obrodzone, w nich pszczoły roje,
Namniej sie ja tym nie cieszę, gdy to nie moje.
Nie mam uciechy na świecie, nie mam zabawy,
Przeto i rozumu nie masz, błazenem prawy.*

K nim se přidává ještě pocit osamocení a z něho vyplývající demonstrace nezávislosti, protispolečenského postoje a vykořenění. Stylizuje se do postavy rybalta, šaška, samorostlého filozofa a manifestuje nemajetnost jako stav harmonie a bezpečí:

*Pod samymi Bieszczady mam grzeczne pokoje,
Nie w paryjach, nie w skalach, równo jak po jaju,
Nie wiem, by miał co nad mię stary ociec w raju.
Mam jabłka, gruszki, wino, tarnki, grzyby, rydze,
Nigdy głodu nie zemrę, choć miesa nie widzę.
Z wilki przymierze trzymam, służą mi niedźwiedzie,
Żołnierz mi nie zaszkodzi, choć tamędy jedzie.
Nigdy mi nic nie spasio, nie zatopi woda,
Rzadko mnie w czym uszkodzi gwałtowna przygoda.
Śsiasd mi nic nie spasio, nie skarży też na mię.*

(Nowy Sowiżrzał: Zamknienie)

V tvorbě Jana z Kijan nalzáme do té doby nevídané bohatství parodistických technik: vytváří kalambúry typu Pięty Świotr (Święty Piotr), k známým náboženským a patetickým melodiím dopisuje frivolní písničkové texty, paroduje školní (*Disticha Catonis*) a cechovní zásady, karikuje oficiální literární hrdiny a žánry. Zato málokdy se Jan z Kijan uchýloval k ryzí absurditě. Například instrukce **Franciszka Śmiadeckého Sługa abo uczeń. Co powinien panu swemu w rzemieśle** (Sluha nebo učedník. Čím je povinován pánu svému v řemesle, kol. r. 1608), které bývaly vyvěšovány v prostorách pro tovaryše a učedníky a doporučovaly jim, jak se zachovat při střetu s mistrem:

*A jeśli jaki twój pan nieznośny był tobie,
Przecię skromnie cierp, a miej za pokutę sobie.*

parodoval Sovizďfal takto:

*Nie daj sobie nic mówić, kiedy-ć kto co rzecze,
Pięścią zaraz w paszczekę, jeśli-ć nie uciecze.*

(Nowy Sowiżrzał: Nauki potrzebne do rzemiosła)

O tom, že „klecha“ (kantor) nebyl jen platonickým humoristou, svědčí kostelní zápisy a protokoly. Konflikty a spory s farářem totiž často řešil svérázným způsobem – útekem, kdy se to nadřízenému nejméně hodilo: v předvečer významných svátků. Absence kantora ve funkci kostelníka, varhaníka či ministranta musela být v této situaci zvláště nepříjemnou.

Jan z Kijan představuje v polské literatuře prvního všestranného autora veršovaných i prozaických parodií, jejichž stopy můžeme zaznamenat už v dílech autorů polské renesance (*Marchoń Jana z Koszyczek*), výrazný rozvoj parodistických technik však přichází až s počátkem 17. století. Spočívají v napodobování oficiálně vysoce ceněných vzorů s cílem zesměšnit je, odhalit jejich bezduchost a iracionalitu. Parodie, využívající kontrastu, se zaměřovala na kritiku postojů, názorů prostřednictvím žánrových forem a stylu, které měly rozhodující formativní vliv na společenské povědomí, a nemuselo se vždy jednat o literární texty. Narozdíl od satiry se autor stylizuje zároveň do role kaplana i blázna, epicky líčí vzor a prostředky satiry jej diskredituje, v jedné výpovědi spojuje tón heroický s komickým. Parodie Jana z Kijan se netýkala jen náboženských tabu, ale např. ideálu vojenských či lékařských ctností, kdy nenapadal jen tradiční autoritu vzoru, nýbrž přidával ještě konfrontační pohled vycházející ze soudobé zkušenosti. Další oblastí, která se stávala terčem parodistického pera, byly

astrologické předpovědi, meteorologické prognózy a kalendáře. Významnými doklady jsou především *Ostromendryja sowiżralska* (Sovizdralské hvězdopravectví; z lat. astromendax – hvězdopravec) **Jana z Kijan**, v níž autor paroduje zaručené předpovědi astrologů z vesnic v okolí Krakova, fragmentární anonymní *Minucje sowiżralskie A i B* (Předpovědní kalendář) a *Kalendarz wieczny Jana Żabczyce* (1614). Pro srovnání uvedme oficiální prognózu **Jana Tenacjusze** na rok 1592:

*Choroby albo powietrze [...] A tak figurę doroczną do zaćmienia prze-
szłego stosując, to się pokazuje, iż złośliwy Saturnus barzo grozi morowym
powietrzem [...]. Na wiosnę kaszlem, dusznością w piersiach, zaziębnieniem
będzie się Saturnus starym ludziom uprzykrzał, a inszy ludzie głównych
chorób dostatkem zażyją¹⁴*

A její parodii v Minucjích sowiżralskich B:

*5. Choroby. Rad bym was pozdrowił wszystkich, moi najmilszy kichacz-
kowie, co często kichacie, ale wam jakosi Saturnus miotłą grozi. Obleczcie
się każdy w kozuch kozi, nichaj was po cmyntarzu nie wozi. A tak każdy
zdrów pokichni, a drugi mów: „Bodaj zdrów“, a dobre to słowo i przy kuf-
lu lepsze niżli żelazny piłatyk, od którego często zawracanie głowy bywa.
Tego roku od kija, choć drewniany, wiele ludzi chorować będzie, a nie tak
się drugi słowem przykrym obrazi, jako gdy go leda szabliskiem tnie, że
drugi rozgniewawszy się i zdechnie, nie jednając się.*

*Insze choroby domowe bardzo panować będą, jako: kordyjaka we
dworze, chłopu febra w gąsiorze, scyjatyka w kozuchu, konstypacyja w tań-
cuchu, gęste pieści na g [łowach], [poda]gra w okowach, jawna franca na
gębie. Drudzy i we śpiączki mrzec będą, zwłaszcza którzy przestępowali
przykazanie Pańskie, co czynszu za kilka lat nie oddawali ani księdzu
mesznego...*

Kalendářové předpovědi a pověry se staly námětem pro satiry a komedie doby polského osvícenství, např. satiru **Adama Narusiewiczze** (1733–1796) *Chudy literat*. Tento autor v dalších svých dílech navazoval na kritický postoj svého předchůdce **Krzysztofa Opalińskiego** (1609–1655), jenž jako jeden z mála polemizoval s iniciátory procesů s čarodějnicemi, soudě, že čáry a čarodějné praktiky se dají vysvětlit přirozeným způsobem,

¹⁴ Tenacjusz, J.: Przestroga wszelakich przypadków z nauki gwiazd i obrotów niebieskich na rok pański 1592, k. B3 v.

a všechny mučené ženy pokládal za nevinné. Tím pobouřil překladatele katechizmu exorcistů *Kladiva na čarodějnice* do polštiny **Stanisława Żambkowice**:

*Jeśli który błąd z umysłów ludzkich wykorzeniać barziej potrzeba [...],
osobliwie ten, który twierdzi, że czary nic nie są, i przez nie ludzie żadnej
szkody popadać nie mogą. Szerząc się abowiem to omylnie mniemanie
w sercach ludzkich, sprawuje, że urząd /któremu wszelkie zbrodnie karać
należy/ do karania czarowniczej bezbożności oziębtym się stawa, a ona dla
niekarności, w zwyczaj złych ludzi wchodząc, co dzień więsze a więsze
pomnożenie bierze. Za czym dwie szkodzie nieoszacowane we świat przy-
padają. Pierwsza gniew Boga wszechmocnego [...]. Druga przypadki, któ-
re za sprawą szatańską a dopuszczeniem Bożym, przez czarownice, tak
w zdrowiu ludzkim, jako i majątności przypadają.¹⁵*

S ohledem na podobné autoritativní názory snadno pochopíme smysl sovizdralského útoku proti pověrám, který je součástí *Statutu Jana Dzwonowského* z r. 1611. Autor, vystupující pod tímto jménem, si dělal legraci tam, kde se vážení teologové třásli hrůzou, doporučoval místo upálení na hranici čarodějnice získat, a tak se před nimi uchránit:

*I to dobra gospodyni,
Co z wody mleko uczyni,
A z powroza go nadoi,
I niezłe, gdy sie ustoi,
Potym go wleje w maślnicę,
Aż wnet maśta połowice,
Po półkach pełno mądrzyków
Dla domowych robotników.
Tak z onej wielkiej pilności
Ma dla siebie i dla gości.
Gdy przydzie dzwonnik z kropidłem,
Da i kołacza z powidłem],
Ba, i na Wielką Noc naszą
Dostanie mleka na kaszę,
Abo na stare zapusty
Zawsze tam najdzie ser thusty.*

¹⁵ Młot na czarownice (přel. S. Żambkowic), Kraków 1614, s. III–IV

Autor *Peregrynacji dziadowskiej* (Žebrácké putování, 1614) se ukrývá pod pseudonymem **Januarius Sowizralius**, a nejenom proto je tato skladba přiřazována k literatuře sovizdřalské. Tónem patří k pesimisticky laděným textům. Popisuje svět plný nejistoty, hamižnosti výše postavených a bídy ponížených, svět, který přímo vybízí k posměchu jako jediné reakci na zásady, jimiž se řídí. V takovém prostředí dochází posvěcení podvod a lež. Svět rybaltů a žebráků má mnoho společného. Nejedeen z prvně jmenovaných skončil svou životní pouť s růžencem v ruce před kostelem. Mnozí rybalti se na stará kolena stávali profesionálními žebráky. Ale i předtím měli rybalti mnoho společného s těmi, kteří žili z toho, co vyžebřali. Nejistá existence spojená s materiálním nedostatkem spojovala rybalty s osudy vystupujících v Žebráckém putování.

Manifestem lidské prostoty a přirozenosti a odporem vůči exhibicionistické askezi je *Sejm białogłowski...* (Ženský sněm, 1617), balancující na pomezí literární parodie a trucovitého vzdoru vůči konvenci diktované náboženskou tradicí. V opozici vůči asketickým požadavkům protireformace vyznávají účastnice „dámské sešlosti“ radost ze života, nevázanou zábavu a zachování dobré mysli – stávají se tak pokračovatelkami renesanční tradice.

Významným příkladem útoku sovizdřalských humoristů na posvěcené a hájené názory feudální společnosti je reakce autora Fraszek Sowizrzala nowego na známý sonet IV. M. Sępa Szarzyńskiego *O wojnie naszej, którą więdziemy z szatanem, światem i ciałem*:

*Pokój – szczęśliwość, ale bojowanie
Byt nasz podniebny. On srogi ciemności
Hetman i świata łakome marności
O nasze pilno czynią zepsowanie.*

*Nie dosyc na tym, o nasz możny Panie!
Ten nasz dom – ciało, dle zbiegłych lubości
Niebacznie zajrząc duchowi zwierzchności,
Upaść na wieki żądać nie przestanie.*

*Cóż będę czynił w tak straszliwym boju,
Wąty, niebaczny, rozdwojony w sobie?
Królu powszechny, prawdziwy pokoju.*

*Zbawienia mego jest nadzieja w Tobie!
Ty mnie przy sobie postaw, a przepiecznie
Będę wojował i wygram statecznie!*

Jan z Kijan navazuje už v názvu na titul Szarzyńského – *Trzej nieprzyjaciele główni na tym świecie: świat, diabeł, ciało*:

*Z tymi każdy człowiek wojnę powinien toczyć,
Ja zaś radzę podleźć, gdzie kto nie może skoczyć.
Świata jeden nie zwojuje, diabła ni ciała
Szkoda drażnić, większa by się nam szkoda stała.
Gdyby się świat na cię zwaśnił, wszyscyć łajali,
Rzekłbyś: „Diabłażem im winien“, poszedłbyś dalej.*

Pohrdavým výsměchem a parodií světa a hodnotových měřítek uznávaných a ceněných šlechtou a zároveň provokativní chválou představitelů městské galérky – pijáků a lotříků se stala *Naenia albo Wiersz żałosny na śmierć Wielmożnego Pana, Jego Mości Pana Matysa Odludka, Książęcia Ułajskiego, Wielkiego Hetmana Łotrowskiego* (Nénie aneb Žalozpěvná báseň k úmrtí velkomožného pána, Jeho Milosti pana Matesa Odludka, knížete zlodějů a velkého lotrovského hejtmana, kol. r. 1614). Parodie se nevyhnula ani liturgickým textům, i když spíše než obřadnost katolického rituálu byla parodována obřadnost komorního (domáciho) prostředí: modlitby před jídlem, po probuzení apod. Autor *Szkolnej mizerii* (Školní bída, 1633) se vysmívá křesťanskému úzu děkovat Všemohoucímu za šťastné probuzení do nového dne; první ukázka je originál, druhá parodie:

*Rano wstawszy ze snu swego
Každy serca ochotnego
Dziękuj Panu Wszemmocnemu
Stworzycielowi naszemu.
Że raczył być na pomocy
Nam grzesznym tej prz[e]jszłej nocy.*

(**Andrzej Trzeciński, Modlitwa albo Pieśń, gdy rano dziatki wstaną**)

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

(*Szkolna mizeryja*)

Boje rybaltů se zaměstnavateli neměly charakter politický, ale ekonomický – probíhaly ve jménu ochrany osobní i profesní důstojnosti, aniž by vyvolávaly antiklerikální nálady a postoje. Ve své drtivé většině zůstávali rybalti věrní katolické víře (někdy až fanaticky). Výjimku tvoří autor dialogu *Nędza z Biadą z Polski idą*, jenž ukázal, kam vede náboženská netolerance a fanatismus na příkladu tzv. lisovčků.¹⁶ Věrnost katolicismu je u rybaltů logická, protože tím plnili jednu ze svých profesních povinností. Rozkvět malopolského školství, jehož byli rybalti důležitým článkem, vyvolala ideologická ofenzíva katolické církve na konci 16. a na poč. 17. stol. kalkulující s tím, že se budou podílet na rozšíření náboženské věrouky v širokých lidových vrstvách. Tento úkol měli plnit nejen duchovní, ale i jejich nejbližší spolupracovníci – venkovští učitelé. Byli tudíž počítáni k duchovnímu stavu, dostávalo se jim někdy nižšího svěcení, drobných výsad a velmi omezené možnosti profesního postupu. Vyznávání katolické víry jim poskytovalo iluzi budoucího posílení svého postavení. Proto ústřiky ze strany církevních chlebdárců nemohly otrávit jejich vírou, jak hlásá na jednání synody podhorských kantorů jejich představitel:

*Choćby mi przy kościele trzeci dzień chleb jadać,
Nie będą się o wierze jako żywo badać,
Ja stoję przy kościele, w katolickiej wierze,
Której się nauczył od ojca, macierze,
I tak radzę każdemu trzymać się tej wiary,
Którą od apostołów trzyma kościół stary.
A co się tycze z strony niedobrego mienia,
Niech nam to nie zabrania drogi do zbawienia.*

Časem splnili kantoři svou úlohu a stali se společensky zbytnými, dokonce coby mluvčí plebejských zájmů nebezpečnými, což vedle zhoršující se situace vedlo k úpadku farních škol a degradaci venkovských kantorů v druhé polovině 17. stol.

Na konci 16. století se také rodí heroikomický epos. Antické vzory nezapře *Batrachomyomachia albo Zabomysza wojna* (1588) **Pawła Zaborowského** (zemřel r. 1621) a *Spitamegeranomachia* (1595) **Jana Achacyho Kmity**, kde je popisován (podle Plinia) boj Pygmejů s jeřáby.

Velice populárními se staly parodie novin, kolujících rukopisných i tištěných, prozaických i veršovaných často senzačních informací (např.

¹⁶ Oddíly lehké jízdy pod velením A. J. Lisowského, postrach Evropy v prvním a druhém desetiletí 17. století, proslulé krutostí a drancováním, nedostávající žold jen válečnou kořist.

Nowiny podgórskie Jana z Kijana). Ze čtyřicátých let pocházejí tři větší sbírky parodií: v r. 1645 vyšla *Z nowinami torba kursorska* z pera autora, který si zvolil klasický sovizdržalský pseudonym **Józef Pięknorzycki z Małwiłajec**; téhož roku zřejmě vyšel druhý svazek, jenž se nedochoval kompletní, a tak byl později nazván *Zbiór różnych anegdot i śmieszących przypowieści na kształt „Torby z nowinami“ Józefa Pięknorzyckiego*, a konečně kolem r. 1650 vyšel třetí *Sakwy, w których nie dla koni, ale dla ludzi tych, którzy nowiny lubią, smaczne i osobliwe obroki* z pera autora honosícího se jménem **Cadasyłana Nowohrackého z Krempaku**.

Z formálního hlediska se jedná o parodie v té době velmi žádaných předchůdců pozdějších novin, jež v podobě rukopisného, tištěného, veršovaného či prozaického letáku nabízely čtenářům aktuální a mnohdy senzační zprávy a informace. Incipit zprávy zpravidla seznamuje s vymyšleným zdrojem (např. *Z listu p. Hawłyka Zemnichwosta do jednego władky starego*). Obsahem zpráv byly parodie věrohodných i zcela nepravdivých informací z oblasti přírodních abnormalit, magie či divů tehdejší techniky. Sbírká *Sakwy* představuje třicet miniaturních fantastických fabulárních nebo popisných příběhů. Dobrodružné či fantastické novelky tvoří zajímavou, byť rozsahem nevelkou kapitolu ve vývoji barokní prózy. Jejich autoři se předhánějí v líčení nevysvětlitelných jevů, kuriozit a dobrodružství.

2

PRÓZA

V epoše literárního baroka v Polsku stále ještě přetrvává názor, zděděný z renesance, že vrcholnou formou umělecké literární výpovědi je forma veršovaná, protože jejím prostřednictvím lze nejlépe charakterizovat postavy – vzory, jejich osudy, pozadí a děj. Z žánrů pak byly ceněny epos a epopěj. Vzorem moderní evropské literatury byl antický epos, jehož hrdinové se díky překladům a přepracováním rychle domestikovali v národních literaturách i kultuře. Po nepřilíh úspěšných pokusech o přiblížení se klasickým vzorům (**Jan Kochanowski** *Monomachia Parysowa z Mene-lausem*, 1577 či překlad *Aeneis* z r. 1590 **Andrzeje Kochanowského**) se začínají prosazovat malé epické formy, v nichž – na rozdíl od západoevropské epiky, která nacházela vzory v období svatých válek a hrdiny v svatých bojovnících s nepřáteli křesťanstva – byl za vzor chrabrosti pokládán historicky velmi blízký nebo dokonce současný bojovník proti pohanům na aktuálně ohrožené východní hranici Polska. Byla to spíše exempla

v písňové formě nejen o zemřelých recích v boji nebo zajetí (Chodkiewicz, Korecki), ale i žijících jako o Stefanovi Czarnieckém či Janu III. Sobieském, případně o významných úspěších polského vojska (dobytí Smolenska, obrana kláštera na Jasné Hoře). Jedná se pouze o konvenční tvorbu, nejsou v této době zatím doloženy stopy lidové epické písně s výjimkou ukrajinských (kozáckých) dumek. Souvisí to určitě i s faktem, že klasickému pojetí rytíře jako hrdiny-bojovníka je odzvoněno. Eques polonus se změnil v zemana, jemuž byly bližší hodnoty a požitky domácího hospodářství a klidného a spokojeného života než válečná tažení. Když už musel táhnout do boje, chápal to jako aktuální úkol, nezbytnost a nezastíral, jak se po manifestaci mužnosti těší domů.

Vedle domácích pokusů o vytvoření vzorů, jako byly např. biografie svatých v díle **Piotra Skargy** *Żywoty świętych* (1579) nebo překlad díla **Hieronima Maripetra** z pera františkána Hipolita Liricia *Wzory cnót abo Przedziwny żywot Anielskiego i błogostawionego św. Franciszka* z r. 1594, měly pro rozvoj domácí epiky – až do romantismu včetně – význam především překlady **Piotra Kochanowského** (1566–1620): Ariostův *Orland szalony* a Tassův *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*. Synovec renesančního velikána se s díly obou epiků zřejmě seznámil během svého pobytu v Itálii a ve své verzi Zuřivého Rolanda vycházel z rozšířeného vydání „mrtvé ruky“ z r. 1532. Polská mutace Osvobozeného Jeruzaléma pak vyšla těsně před překladatelovou smrtí v r. 1618 v Krakově. Představovala vrchol polské překladatelské tvorby na počátku 17. století. Téměř okamžitě se jejímu autorovi dostalo ocenění z pera **Olbrychta Karmanowského** v básni *Piotrowi Kochanowskiemu, autorowi przelożenia „Gofreda“*, o několik desítek let později se s chválou přidal Wespazjan Kochowski a zařadil Piotra na druhé místo staropolského Parnasu hned za strýce Jana:

*Hetmanem w polskich tym poetów gronie –
Jan Kochanowski, bluszczem okrył skronie,
Po nim Piotr, temu dają jego rymy
Z odwetowanej dank Hierozolimy.*

Pochvalou neskrblil ani Waclaw Potocki ve svých *Moralitách*:

*Pisali Kochanowscy wielcy dwaj poeci,
I pierwszy w naszej Polsce, Jan z Piotrem, ale ci
Dali pokój tacińskim wierszom: Jan z Dawida
Psalmy, Piotr z Włocha Tassa tłumaczy Godfryda.*

O popularitě svědčí také poměrně vysoký náklad prvního vydání a další brzká vydání (1651 a 1687) a jejich ohlas nejen v Polsku, ale i např. na Rusi. V 18. století byl Gofred Józefem Andrzejem Załuským vyhlášen králem polských epejí (*Omnium Polonorum poematum rex iure merito vocatur*).¹⁷ Úspěšné tažení Kochanowského adaptace Osvobozeného Jeruzaléma pokračovalo i v 19. a 20. století ve formě školní četby, rukopisných opisů, citátů, parafrází, ale i pochvalného vyjádření kritiků, básníků a prozaiků: od Mickiewicze, Słowackého, Krasického, Norwida až po Sienkiewiczze, Żeromského a Staffa. Autorovi polského přepracování se podařilo využít snahy mnoha svých předchůdců o vytvoření flexibilního poetického jazyka a navázat svými přepracováními vrcholů italské renesanční tvorby rovnoprávný dialog s evropskými literaturami. Nutno dodat, že toho všeho dosáhl díky tomu, jak se dokázal italskému vzoru vzdálit. Narozdíl od originálního tvůrce totiž nebyla polskému autorovi vzdálena otázka „svaté války“. V případě Tassa otázka rekonstrukce a minulosti znamenala pro Kochanowského a jeho čtenáře živý, tíživý a především aktuální problém. Tragické střetnutí s turko-tatarskými vojsky u Cecory v r. 1620, v němž padl vzor občanské statečnosti, hejtman Stanisław Żółkiewski, bylo toho dostatečným důkazem. V polské adaptaci je kladen důraz na živě vyličené rytířské činy, statečnost a zanícení křesťanských reků v boji proti vyznavačům Proroka, kdežto Tassův originál hýří fantazií a starými mýty, jeho postavy jsou plné emocí a protikladů, zmítány láskou a nenávistí. Z těchto a ještě jiných důvodů se Gofred Piotra Kochanowského stal národním eposem, staropolským Panem Tadeášem, dílem, které sice nepřelo inspirace italským vzorem, ale na polské půdě představovalo novou kvalitu. Velkou měrou se na tomto faktu podílely historické události a společenské uspořádání Polska, především převaha šlechtického žilvu ve společnosti a kultuře a jeho potřeby stejně jako aktuální stav rozvoje polské literatury a absence polského národního eposu. Zájem o zajímavou četbu zrozený v atmosféře polské renesance, jemuž nemohla vyhovět domácí produkce, způsobil, že nejenom polští autoři v 16.–18. století sahají často k parafrázi, překladu či převyprávění kvalitních cizích předloh. Originální vzory se tak stávaly všeobecným vlastnictvím, přelévaly se z literatury do literatury a všude, kde padly na úrodnou půdu, měly hodnotu originálu. Názory staropolských spisovatelů na otázku umělecké originality lapidárně vyjádřil v jednom ze svých epigramů Wespazjan Kochowski:

¹⁷ Załuski, J. A.: *Bibliotheca poetarum Polonorum, qui patrio sermone scripserunt*, Warszawa 1754, s. 11

*Jako na dworach pańskich, choć się różnie rodzą
Słudzy, przecie w jednakiej wszyscy barwie chodzą:
Będą Słowacy, Włoszy, Węgrowie i Niemcy,
Wszyscy pana jednego, chociaż cudzoziemcy;
Tak i ja, jak z autora którego wiersz zarwę,
Za swój go już mam własny, jeno mu dam barwę.*¹⁸

Gofred abo Jeruzalem wyzwolona zahajuje novou etapu polské poezie, vrcholné období polského baroka se jmény jako Jan Andrzej Morsztyn či Wespazjan Kochowski, podobně jako o staletí později Mickiewiczovy Balady a romance zahajují epochu polského romantismu. Ukazuje cestu mnoha následovníkům ve stylu a poetické formě, obohacuje pohled na člověka, osobnost, složitosti a záhadnosti jejího jednání, osudu a psychiky. Vzhledem k vlivu, jaký měl Kochanowského Gofred na další autory a čtenáře, můžeme jeho autora označit za experimentátora a zároveň kodifikátora barokní poezie v Polsku. Ne náhodou bylo dílo Piotra Kochanowského vyzdvihnuto na úroveň národního eposu. Příkladně se o to přirozeně veškeré už výše uvedené kvality díla, ale nejenom ony. Další z fenoménů polského přepracování Tassova díla jsou rázu tematického a ideologického. Právě díky jim nacházeli čtenáři, již se rekrutovali především z řad polské šlechty, v textu odpovědi na své otázky, řešení problémů, které jim činily potíže. Odraz současné politické situace Polska v eposu byl velmi živý a sugestivní, protože problém „svaté války“ s tureckým nebezpečím byl více než aktuální. Ani Tasso nemohl v době, kdy zahájil práce na svém díle (1565), nezaznamenat atmosféru tureckého ohrožení a vzkříšení křížových výprav. Ve dvacátých letech 17. století se hrozba turecké agrese přesunula k východní hranici Polska, čímž vzrostl zájem na vytvoření protiturecké fronty. Ke křížovým výpravám, které tak zpopularizoval Gofred, jsou pak přirovnávána vítězství u Chotimi (1673) a Vídně (1683) a jejich strůjce Jan III. Sobieski je pokládán za nové vtělení Gofreda (např. v epilogu *Dziela boskiego* albo *Pieśni Wiednia wybawionego* W. Kochowského nebo v jezuitském představení z r. 1685 *Obraz zwycięstwa Jana III w osobie Gotfryda z Bulionu*).¹⁹ Sobieski nebyl jediným převtělením Tassova reka. Ve své době velmi agilní krakovský vydavatel Franciszek Cezary upozorňoval ve své „kapesní edici“ (*książeczki kieszonkowe*) *Historia obozowa* i na další možné adepty převtělení: Jana Zamojského či bratry Lubomirské.

Díky kulturnímu universalismu byl Gofred chápán jako historické dílo s aktuálním podtextem o skvělosti feudalismu a rytířích, glorifikace feu-

¹⁸ Kochowski, W.: *Utwory poetyckie*, Wybór. Wrocław 1991, s. 233

¹⁹ Windakiewicz, S.: *Teatr kollegiów jezuitskich w dawnej Polsce*, Kraków 1922

dálních ctností, jež neztratila nic ze svých hodnot ani v okamžiku odchodu této epochy z historické scény.

Překlad Zuřivého Rolanda měl pestřejší osudy. První část byla připravena do tisku nedlouho po Kochanowského smrti v r. 1622, ale na zásah cenzury nevyšla. Spatřila světlo světa až v r. 1799 (celek až v r. 1905), což mělo vliv na úlohu, jakou toto dílo sehrálo v dějinách polské literatury. Zveřejněním až na počátku 20. stol., i když už dávno předtím kolovalo mezi zájemci v opisech, se zařadilo spíše k literárním kuriozitám, archiváliím, kdežto Gofred byl od okamžiku svého vydání využíván jako vzor nové epiky především v učebnicích jezuitských škol, zároveň substituoval polský národní epos, hlásal myšlenku zbožné války, boje Kříže s Půlměsícem.

Nové možnosti cestování, komunikace a geografické objevy s sebou přinášejí nejen rozšíření horizontů poznání, ale i posílení pocitů evropské křesťanské kulturní jednoty a sounáležitosti. Prohlubuje se pocit eurocentrismu. Proti těm, kteří pokládají Evropu za vzor, stále častěji vystupují vzdělanci, kteří cestují, poznávají a ve svých relacích zvažují hodnoty a vliv primitivních společností, nebo popisují své pocity v okamžicích, kdy jsou odkázáni jen sami na sebe, případně filozofují o neopakovatelnosti lidské existence. Polsko sice nepatřilo k zemím, které se nejčastěji a už tradičně podílely na zámořských objevech a dobývání cizích území, přesto se však na domácí půdě v druhé polovině 16. století rozvíjejí nové prozaické žánry: diáře a deníky s pravidelnými záznamy; paměti (memoáry) – subjektivní výpovědi s jistým odstupem a výběrem, nebo typ rodinné kroniky (*raptularz*) – zachycující jen určité události s komentářem, např. informace o událostech, jichž se sám autor zúčastnil a nezřídka se přitom stylizoval do role ústřední postavy, připomínal své zásluhy, předky apod. Různé byly postupy a postoj autora. Buď se ukrýval za neosobní formulace, nebo byl v textu stále přítomen jako vypravěč. Výjimku netvořila ani stylizace ve formě zpovědi, šlo-li o návrat do lůna katolické víry. Nejčastějšími adresáty byli: rodina, děti a vnuci. Tato forma výpovědi přetrvala zpravidla do 19. a 20. stol. ve formě rukopisu a až v této době byla vytištěna a poskytnuta masovému čtenáři. Zajímavé je vyličení osudů anonymního autora *Diariusza peregrynacji włoskiej, hiszpańskiej i portugalskiej*. Vyprávění sečtělého autora začíná informací, že 3. března 1595 se ve 14.30 nalodil na galéru v Neapoli, a končí v říjnu v Lisabonu. Osamělý cestovatel, vytrvalý chodec, přelstil lupiče, kteří jej přepadli, protože měl peníze ukryté v podrážkách ochozených bot, v sebeobraně však zabil galejníka a musel si odpykat trest. Aby hanbou nezatížil pověst Poláka, vydával se za Itala. Ještě dále a hlouběji jde v popisu cizího prostředí, architektury, přírody, jež se konfrontuje se známými už fakty, **Mikołaj**

Radziwiłł zv. Sierotka (1549–1616), autor ceněného cestopisu *Peregrynacja do Ziemi Świętej*, který vznikl v letech 1582–1584. Autor se snaží být co možno nejdůvěryhodnější: cedry přirovnává k modřínům, o vodě Mrtvého moře tvrdí, že je „*czerwonawa albo rudawa, jako by ją z gliną zmieszal*“. Radziwiłł, ač pouf absolvoval z docela jiných pohnutek než dobrodružných či badatelských – byv těžce nemocen, přešel z kalvinismu na katolickou víru a cesta do Svaté země byla součástí jeho pokání – vytvořil dílo čtivé, nasycené reáliemi. Bylo upraveno **Tomaszem Tretrem** a přeloženo do latiny pod titulem *Hierosolymitana peregrinatio* v r. 1601, zpět do polštiny pak **Andrzejem Wargockým** (1607) a jako originální verze z opisů až v r. 1925.

Nejčastějším námětem válečných memoárů se stávaly akce na východě státu. Toto území představovalo neustálý terč pro nájezdníky a zájem o informace z této oblasti neutuchal, i když měly většinou charakter dopisu určitému adresátovi. Takovým epistolárním diářem válečných událostí byl i *Dziennik wyprawy Stefana Batorego pod Psków Jana Piotrowského* (1550–1591), dochovaný z opisů a zaznamenávající události let 1581–82. Adresátem informací byl sice velký korunní maršálek Andrzej Opaliński, ale zpráva se dostala i k mnoha dalším zájemcům. Vedle bitevních reálií se zde máme možnost hodně dozvědět o životě během tažení, a válečnické aureole Jana Zamojského a krále Štěpána Báthoryho. Celou lavinu informací poskytla známá dimitriáda, kdy polská vojska podporovala samozvance Dimitrije. Vrchol memoárové prózy, která se díky zobjektivizované formě vypravování, množství toponym a vlastních jmen historických postav velmi blíží dnešní literatuře faktu, tvoří *Początek i progres wojny moskiewskiej* hejtmana polských polních vojsk, neliteráta **Stanisława Żółkiewského** (1547–1620), občana, politika a rytíře. Mladší soupeřník Żółkiewského **Szymon Starowolski** (zemř. v r. 1656) vytvořil ve svém latinsky psaném díle *Sarmatiae bellatores* (Sarmatští rytíři) z r. 1631 počátky legendy tohoto nejznámějšího novodobého „křesťanského rytíře“:

Przystępując do opisu chwaty Stanisława Żółkiewskiego wydám się tym, który chce przy słońcu zapalić pochodnię. Dość jasno ukazuje go nam pochlebna u wszystkich sława i chwata jego czynów i nigdy nie dozna zapomnienia imię tego męża, jak długo będzie się otaczać szcunkiem ludzi znakomitych oraz wielkie cnoty. Najpierw był on dowódcą szwadronu jazdy, następnie skrzydła, potem chorągwi, a wreszcie hetmanem polnym koronnym. Razem z Janem Zamojskim brał udział we wszystkich bitwach w Moskwie i Infjantach, na Podolu i Śląsku oraz na Wołoszczyźnie. Mąż

*starodawnych obyczajów, w sile wieku, dzielny w walce, poważny w mowie, sławny z mężnych czynów swego rodu.*²⁰

Tento „vir bonus, dicendi peritus“ ukončil svou heroickou pouť hrdinskou smrtí v bitvě s Turky u Cecory 7. října 1620. Stal se tak vzorem i pro ty, kteří jej neměli právě v lásce. Svědčí o tom zápisky z let 1594–1621 dalšího vojáka, husara **Samuela Maskiewiczze** (kol. r. 1580 – po r. 1632), v nichž zprvu s kronikářskou rutinou líčí běh věcí veřejných, později však sahá k osobnímu tónu a do jeho lapidárních sdělení se vkrádá náznak milostného románu s kněžnou Aleksandrou Wiśniowieckou, když se během tažení zdržel v Brahini. Těžištěm práce se pak stává čas dimitriády a jejích následků a Maskiewicz se stejně jako o několik desítek let později Jan Chryzostom Pasek v Pamětech prezentuje jako velmi bystrý pozorovatel. Nejvíce jej zajímají rozdíly mezi polskou a ruskou šlechtickou kulturou. Při pozvání na ruskou svatbu je udiven tím, že se tam netancuje. Dostává se mu vysvětlení, že „*człowiek poczciwy ma siedzieć na swoim miejscu*“, a ne „*chodzić po izbie, szukać, czego nie zgubił*“. Profesionálně se zajímá o fortifikační systémy, taktiku a vojenské operace. Nedrží se však už časové posloupnosti, nýbrž rozvíjí téma jako v živém vyprávění, kdy si hledí ústředního děje (častá poznámka „*wracam się do rzeczy*“), i když často od něho odbíhá a udržuje napětí frází „*ale o tym potem*“. Hojně na dokreslení sahá do studnice malých hovorových forem (anekdot, přísloví, přirovnání) a lidového jazyka. To vše jsou znaky tradičního epického žánru polské memoárové literatury – gavendy. Zrodila se v kultuře polského šlechtického sarmatismu (gawęda szlachecka) z ústního vyprávění v úzkém rodinném či přátelském kruhu, největší popularity dosáhla v polské romantické literatuře první poloviny 19. století (**Henryk Rzewuski: Pamiątki Sopolicy**, 1839–41) a vyznačovala se prozaickou i veršovanou formou volného vypravování svědka či účastníka nějaké či nějakých událostí s mnoha epizodami, anekdotami a digresemi.

V souvislosti s bitvou u Chocimi (1621) nevznikala tak sugestivní memoárová díla jako výše uvedená. Jsou však zajímavá akceptací potřidentské teze, že za úspěchem či neúspěchem v bitvě se kryje přízeň či nepřízeň boží. Tak např. **Jakub Sobieski** (1588–1646), otec budoucího polského krále Jana III., v polské i latinské verzi svého deníku *Commentariorum Chotinensis belli libri tres* soudí, že se o vítězstvích polských oddílů 28. září nejvíce zasloužil sv. Václav.

²⁰ Starowolski, Sz.: Wybór z pism, Wrocław 1991, s. 79–80

I když zájem autorů o líčení významných událostí, objektivizaci poznatků a vyjádření kolektivního prožitku přetrvává, orientují se někteří především na sebe, své dojmy a zážitky – formuje se nová potřeba: vylíčení vlastních osudů. Nádech dobrodružství má zprvu v italštině v Římě r. 1623 vydaná práce **Marka Jakimowského** *La conquista della galera di Alessandria...* (polsky v r. 1628 pod titulem *Opisanie krótkie zdobycia galery przedniejszej aleksandryjskiej...*), který se dostal do zajetí v bitvě u Cecory, vyvolal na galeře vzpouru a dobyl ji.

Texty rodící se z deníkových záznamů a vyznačující se věcností a pravdivostí informací se postupně obohacují o další poznatky, zvyky či tradice daného prostředí, košatí dobrodružstvími a fantazií, až nabývají forem kratších próz, v nichž zároveň ožívají reliktů středověkého myšlení (proctví, osudovost, dominance boží vůle či některých světců).

Od doby rané renesance se velmi živě rozvíjí žánr facetie (krátký prozaický útvar, humorně zabarvený, podobně jako anekdota s překvapivým zakončením), jenž počítá s vypravěčskou erudicí uživatele. Rukopisné záznamy mají zpravidla jen pomocnou funkci – mají pomáhat paměti. Někdy se anekdotická zkratka mění v moralizující a poučující exemplum či stane základem novely, nebo komedie (**Piotr Baryka** *Z chłopia król*, 1637). Sbírký anekdot (pův. řec. nevydané příběhy) mají v literární historii své pevné místo, i když se jejich hrdinové a okolnosti příběhu nezdírají. Známá sbírka krátkých příběhů *Facecyje polskie* z r. 1570 se během 17. století dočkala mnoha vydání a v mnoha dílech polských historiků sloužily k větší názornosti a pobavení recipientů. Anekdotická moralita se tak stává nedílnou součástí rabelaisovské prózy kijevského biskupa **Józefa Wereszczyńskiego** *Gościniec pewny niepomiernym mocygębom, a obmierzłym wydmykuflom świata tego do prawdziwego obaczenia, a zbytków swych pohamowania* (1585), který si zasedl na Mikołaje Reje, přisoudil mu vlastnosti opilce a vyžírky tak sugestivně, že ještě v 19. století byla tato Rejova karikatura pro mnohé badatele důvěryhodnou.

O popularitě anekdoty svědčí nejenom to, že její vhodné užití dodávalo lesku řečníkům, kazatelům a životopiscům, ale i to, že se dále rozvíjí jako žánr a žije vlastním životem. V této souvislosti uvedme tzv. anekdotu babiňskou podle vesnice Babin u Lublina, kam dva humoristé 16. stol., **Stanisław Pszonka** a **Piotr Kaszowski**, situovali svou fiktivní Republiku se svéráznými úřady a funkcemi, jichž bylo možno dosáhnout silou vtupu či recese. O věhlas tohoto „zemanského salónu“ se zasloužil **Stanisław Sarnicki** pseudohistorickým dílem *Descriptio Reipublicae Babinensis* (1587). Anekdotický základ má i zajímavé fantazijní vyprávění anonymního plebejského autora *Peregrynacja Maćkowa...* (vydáno společně s textem

Peregrynacji dziadowskiej v r. 1614). Paroduje oblíbené relace o putování a dobrodružstvích v cizích zemích v duchu přísloví „*wszędzie dobrze, gdzie nas nie ma*“. Výpověď je stylizována v jazyce mazurského venkova (mazuření) a překypuje zkomoleninami, jež plebejští autoři pokládali za charakteristický rys mluvy venkovanů.

Po období rozkvětu tvorby autorů reformačních přichází na sklonku 16. století oživení aktivit katolických spisovatelů. Tón nejčastěji polemik je velmi ostrý, až fanaticky nesnášenlivý. Světlo světa spatří však i díla, která mají pro další vývoj katolického písemnictví zásadní význam. V překladu a úpravě kněze **Jakuba Wujka** (1541–97) vychází v letech 1593–99 nejenom Bible, ale i díla kazatele a předního protireformního reformátora **Piotra Skargy**. Wujkův překlad Bible byl uznáván a vydáván až do 20. století, a to nejen v Polsku, ale i v USA (1899), Jeruzalémě (1941) a Římě (1942). Ožívá během renesance živořící žánr kazatelských exemplů. „Rukovětí“ zejména jezuitských kazatelů se stala sbírka reprezentativních příkladů *Wielkie zwierciadlo przykładów Szymona Wysockého* (1543–1622) z r. 1612.

Důležitou roli při posilování vnitřní i vnější jednoty katolické církve v Polsku a její moci při uskutečňování reformy a obhajobě činnosti tovaryšstva Ježíšova sehrál **Piotr Skarga** (1536–1612). Tento nejvýznamnější činitel polské protireformace žil a tvořil v době rozkvětu polské renesance. V r. 1569 vstoupil do jezuitského řádu a po studiích v Římě se stal nejvýznamnějším protivníkem reformace v Polsku. Stal se dvorním kazatelem Zikmunda III. a díky jeho vlivu nebyl v r. 1606 vydán toleranční edikt pro jinověrce. Po oživení tradic středověké hagiografie (*Zywoity świętych*, 1579) se stále častěji dostával do konfliktů se šlechtou, jejíž představa spokojeného zemanského života byla v příkrém rozporu se Skargovým přesvědčením o potřebě heroických činů, osobní účasti v boji o jednotu církve a nápravu státu. Svou perspektivu nové společnosti prezentoval nejen v kázáních, ale také v početných dílech publicistických. Šlechtu obviňoval z nechuti vzdělávat se (tj. číst) a větší údernosti svým slovům dodával karikaturami:

Nic szlacheckiego, nic żołnierskiego nie poczynają, krew tylo domową i braterską rozlewać umieją. Nie najdziesz u wielu szlachciców zbroje, konia dobrego i gotowości na pospolitą potrzebę. Rzadki barzo, co by na to pamiętał, a dom swój i stan swój zbroją i koniem opatrzył. Na wozach się włóczą, jazda wszytka, którą była ta Korona nawięcej sławna i nieprzyjaciółom straszliwa, ustawa. Do wozów konie najlepsze obracają, żadnego im i sobie do boju ćwiczenia nie dają...

(*Wsiadane na wojnę*)

Skargův hlas vzbuzoval sice hlavně nevoli státu, ale i podporu např. hejtmánů zodpovědných za státní bezpečnost. V r. 1606 vydané *Zobnierskie nabożeństwo* věnoval právě jim, Karolu Chodkiewiczowi a Stanisławu Żółkiewskému. A právě Żółkiewski vydává toto dílo znovu ze svých prostředků už v r. 1618 jako výraz uznání oprávněné kritice a heroické perspektivě. Příčinou nesmrtnosti Skargova díla bylo mj. sugestivní líčení společenské destrukce Polska ve futurologických vizích, jež ještě dlouho po Skargově smrti svědčily o předvídatosti svého hlasatele.²¹ Skarga se pokládal za proroka, který vidí dál než normální smrtelníci. Východiskem mu při tom byl Starý Zákon, z něhož si vybral citát, parafrázoval jej a vytvořil aktuální vizi, která připomínala vidění starozákonního proroka Izaiáše. Vedle *Kazań sejmowych* (1597), kde kritizoval šlechtu za její občanskou frigiditu, obsahovaly nejostřejší výpady proti jejímu pojetí „*pokojowego szczęścia ludzi poczciwych*“ *Pobudki do modlitwy 40 godzin* (1610):

Tą waszą pychą i tym dostatkiem, którymście się podnieśli, i drugimi gardzicie, i o samego Pana Boga nie dbacie; poginiecie, i bogactwa wasze pobiorą, i wydrą, i do wielkiej nędzy przyjdziecie. Ten pokój i próżnowanie, które macie, w wielkie się wam kłopoty i prace, i nędzy obróci. To okrucieństwo, które nad poddanymi czynicie, siebie bogacąc, a one wyniszczając, na was się obróci. Wpadniecie w okrutne ręce nieprzyjaciół waszych, którzy was uciskać będą gorzej, niżście wy poddane uciskali; którzy jarzmo żelazne na was włożą, i nie dadzą wam odpocznienia w dnie i w nocy...

Skarga velmi pečlivě vážil účinek svých slov na posluchače, konfrontoval své vize s názory věřících, kteří odedávna věřili v odpuštění a boží milosrdenství. Skargův Bůh byl důsledný v potírání zla a hříchů, přísný demiurg a stratég s neomezenou mocí, jenž neváhal vyhubit a vykořenit celé národy či království. Skarga stejně jako Sęp Szarzyński ve svých Rytmech připomínal, že náplní života křesťana je boj. Podle vzoru absolutní moci Boha mají být na zemi všechny stavy podřízeny moci královské, hlásal Skarga, i když později své názory přetransformoval do úvah o zbožnosti rytíře-bojovníka, o níž zejména ariáni hluboce pochybovali, i když ne absolutně všichni odmítali účast ve válce. Proto věnoval kazatel velkou pozornost morální stránce vojenské služby a stanovil priority, pro něž jde křesťan do války: službu vlasti a katolické církvi a až naposled dobytí slávy a kořisti. Vyzdvihuje války spravedlivé a z nich nejdůležitější „*na Turki, pogany i inne niewierne Krzyża ś. i Kościoła Bożego nieprzyjaciele*“.

²¹ Vitoň, J.: Stará polská literatura I (středověk – renesance), Karolinum, Praha 1999, s. 80

Barokní rytíř se tak stává obráncem dvou hodnot: vlasti a víry (později se pořadí obrací). Jakmile se důraz přesouvá na obranu víry, vstupuje do hry o vítězství další fenomén, a tím je Bůh, je ale vždy víra v něho (či dokonce vstup Všemohoucího do sporu) zárukou vítězství? A nesnižuje zásah boží moci, který je nepředvídatelný, nevypočítatelný... zásluhy křesťanských reků? Skarga vyřešil tyto problémy jednoduše: dokonalý rek v boji se zlem, bráně nějaký řád, nesměl být poražen. K tomuto spekulativnímu závěru ještě přidal výjimečnost a autonomii boží vůle.

Nic to však nemění na tom, že Skarga, vědom si krize šlechtického heroizmu v Polsku, pokusil se vyvinout ideologický tlak na vzkříšení ideálu rytířství; zformoval vycvičený, disciplinovaný a bojeschopný šlechtický předvoj, jenž by posílil naděje na vítězství Kříže v boji s Půlměsícem. Prostředkem tlaku byly katastrofické vize, porážky, absence božího milosrdenství pro ty, kteří se nerozhodnou pro dráhu novodobých křesťanských rytířů a nevzdají se svého pohodového zemanství. Proces přeměny rytířského stavu nejen v Polsku, ale i celé Evropě byl už však nezvratitelný. Středověké pojetí rytíře se v nových podmínkách stalo anachronismem. V bitvách už nerozhodovala statečnost, předvídatost či intuice jednotlivců, ale akceschopnost vycvičené jednotky, posílené moderními palebnými prostředky (dělostřelectvo). V tomto směru se Skargovy snahy míjejí s reálnými požadavky doby a polská společnost, zejména její šlechtická reprezentace se dál nechává ukolébávat přesvědčením o své moci, významu a světlé budoucnosti.

3

DIVADLO A DRAMA

V období raného baroka se můžeme setkat se třemi typy divadelních představení: školním divadlem, divadlem dvorským a představeními, která nebyla spojena s určitou institucí, tradičně nazývanými „lidovým divadlem“. V mnoha případech se jednalo o divadelní podívanou, která počítala s aktivní diváckou účastí.

Za krále Zikmunda III. (vládl v letech 1587–1632) nezískala divadelní představení významnější roli v kultuře, i když u dvora vystupovali španělští a italské herci a v letech 1616–1618 se v režii anglických herců hrály Shakespearovy hry. Významnějším aktem se z hlediska budoucího rozvoje divadelních aktivit u dvora ukázalo probuzení zájmu o divadelní umění u Zikmundova syna Vladislava IV. (1632–1648), který po návratu z Itálie

založil v r. 1628 stálý italský soubor pro operu, balet a komedii. První stálý divadelní sál v Polsku byl dobudován v r. 1637.

Daleko významnějším však byl rozvoj školních divadel (představení) protestantských i katolických podle německého vzoru (štrasburské školní divadlo). Základem těchto aktivit se staly v protestantských školách výukové programy (ordinace), v katolických školách byla závaznou normou jezuitská *Ratio studiorum* z r. 1599. Proslulými protestantskými centry, kde se divadlo provozovalo a udrželo až do 18. století, byly Gdaňsk, Toruň, Elbląg a Lešno. Školní divadelní představení měla pomáhat při výuce, především rétoriky a logické argumentace. Jejich základ nejčastěji tvořila antická či biblická témata. Toruňská školní scéna se stala proslulou nejen tím, že plnila i funkci městské scény, ale i tím, že jako první porušila zásadu, že v divadelním představení smějí hrát jenom muži (byť v opeře už tomu tak dávno nebylo) a v r. 1691 zde ve hře Jakuba Herdena o osvobození Prus z křižáckého jha dostala příležitost herečka Anna Žofie, o níž nevíme nic víc, než že byla cizinkou. Protestantské školní divadelní scény měly z technického hlediska mnoho společného s nejrýchleji se rozvíjejícími scénami jezuitských škol: od 17. století zavedení opony, světelné efekty a dekorace. Symbolika kostýmů (např. noc se zavázanýma očima a s mihotavou lampou v ruce) pak přispěla k stereotypnímu zobrazování v malířství či literatuře.

Velmi agilním se stalo jezuitské školní divadlo, které operovalo v souvislosti se zakládáním kolejí na území celého státu. Velký úspěch zaznamenala inscenace *Francesca Bencia Tragoedia Hiaeus*, jež byla uvedena ve Vilně v r. 1581 při příležitosti návštěvy Štěpána Báthoryho. Zejména ve veřejnost pak byla uspořádána velká podívaná v r. 1622 ve Lvově při příležitosti svatořečení sv. Ignáce a Františka Xavera, kdy plných osm hodin zněla děla, zářily „ohňostroje“, probíhaly bohoslužby a mj. také se konala divadelní představení. Až do 18. století se udržel zvyk přichystat jako součást významných událostí žákovská vystoupení. V r. 1547 byl v Poznani v kostýmu Archanděla Michaela za svitu pochodní přivítán verši Jindřich z Valois.

Vedle žánru komedie, tragédie či tragikomedie, jejichž principy si každé kolegium vykládalo po svém, se velmi oblíbenými staly tzv. školní dialogy, popisné deklamace, řečnická vystoupení a soudní akty. Jako nejživotnější a nejefektivnější z nich se udržel dialog, který vedle didaktických požadavků plnil i funkci informativní, reprezentativní a v neposlední řadě absorboval i základní elementy morfologie dramatu. Typickým příkladem je dialog otevírající slavnostně zimní semestr v r. 1584 v Kališi. Ústřední postavou je Anteros, žák, který řeší dilema, zda se učit, nebo ra-

ději lenošit a bavit se. V pěti aktech, prologu a epilogu mu na pozadí chóru sekundují dva pokušitelé: Ludus jej svádí k zábavě a lenošení, Labor jej naopak nabádá k práci. Nakonec vítězí Labor a optimistické vyznění připomíná komediální konstrukci. Ze záznamů jezuitských kronikářů je patrné, že společenský dosah uváděných děl nebyl zanedbatelný, i když měly široký záběr od preference katolicismu až po pranýřování opilství. Je doloženo, že se po shlédnutí díla hlásilo více zájemců o přijetí do koleje.

Negativním vzorem pro výstrahu se stal hrdina jedné z osmi tragédií tzv. upsalského kodexu (*Tragediae sacrae*) *Antithemius seu Mors Peccatoris* (Antytemiusz, albo Śmierć grzesznika – jde o titul ad hoc, rukopis jej neměl), jejímž autorem nejspíše byl v letech 1618–1624 *Mateusz Bembus* (1567–1645), rektor poznaňského kolegia. Kniže A. se vrací z cest domů a dozvídá se, že mu mezitím jeho soused Ireneusz napáchal velké škody na majetku. Ze tří možností, jak řešit vzniklou situaci – odpustit, domoci se práva soudní cestou, nebo osobně se zbrani v ruce – volí poslední, zavrženímhodnou. K dalším negativním vlastnostem hříšníka, jež polská společnost na poč. 17. stol. formovaná jezuitou odsuzovala, se počítala pýcha, ziskuchtivost, lakomství, rozmařilost, ale především kruté zacházení s poddanými a ateismus. Je příznačné pro díla vznikající v tomto období, že autor akcentuje na pozadí nemorálních činů hlavní postavy metafyzický rozměr jeho hříchů jako odvěký souboj dobra a zla. K tomu přispívá kompozice dramatu v pěti aktech s intermedii (meziakty), chórem a prologem s jazykovou dominancí latiny v jednotlivých aktech, ostatní promluvy, včetně veršovaných shrnutí před každým aktem, se odbyvaly v polštině. V intencích zásad jezuitské výchovy je mezi 3. a 4. jednáním vyhrazen prostor pro Chorus rusticorum, jehož obsahem je v polské literatuře zřejmě první „lament chłopski na pany“ (stížnost venkovanů na pány), jehož autentická verze se objevila až na počátku 18. století v lidových písních.

O lidovém divadle se nedochovalo mnoho informací, i když je známo, že tato forma pro nediferencovaného diváka existovala, rozvíjela se a měla v kultuře nezastupitelné místo. Na sklonku 16. století se divadelní aktivity rozvíjejí nejrůznějším způsobem, přičemž se zřetelně navazuje na tradice středověkého divadla. Především se rodí barokní mystéria podle vzoru *Historyje o chwalebnyh Zmartywychwstaniu Pańskim Mikołaje z Wilkowiecka* z r. 1590; ta však brzy nabývají podoby procesí či kalvárie. Nejznámější je v Polsku Zebrzydowska kalvárie, již dal na počátku 17. stol. zbudovat Michał Zebrzydowski. Pašijové hry se zde provozovaly ještě před jejím dokončením v r. 1630. Scénář her býval poměrně jednoduchý: Ježíš, představovaný vybranou osobou, přenášel kříž od kostela (či

zastavení) ke kostelu (zastavení) a účastníci pochodu zpívali nábožné písně. Zebrzydowska kalvárie byla vybudována podle vzoru křížové cesty v Jeruzalémě v rozsáhlém lesoparku, kde nechyběly objekty jako Herodův palác, obydlí Pilátovo apod. Z počátku 17. století se také zachovaly dva scénáře obřadu: **Abrahama Roźniatowského Pamiątka krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa...** z r. 1610 a **Franciszka Postękalského Viarium Redemptionis nostrae**, 1620. Toto obřadní lidové divadlo si získalo díky nesmazatelným dojmům, jež si odnášeli z představení i cizí poutníci, velký ohlas, protože dokázalo své diváky a zároveň účinkující dokonale vtáhnout do děje, rozbouřit jejich náboženské představy a přenést za práh metafyzická.

V polských kláštorech (františkáni, bernardýni) se v této době rozvíjejí také nejmenší loutkové scény, z nichž si vydobývá hlavní místo mystérium Božího narození. Postupně nabývá takového ohlasu, že se stává živelnou zábavou, nasycenou světskými prvky, což vede k jeho vykázaní z kostelů. Školní i církevní scéně postupně přestávají vyhovovat přidělené prostory v budovách, přenášejí se proto na dvůr, ulici, před kostel či na tržiště. Díky náhodě se zachoval text lidového mystéria učitele **Jakuba Gawatowice Tragedia, albo Wizerunek śmierci przeświętego Jana Chrzciciela** z r. 1619, který se skládá z pěti aktů, intermédii, chórů, prologu i epilogu. Připomíná školní tragédii, ale bez její akademičnosti, je psáno lidovým jazykem jarmareční společnosti, již bylo nepochybně určeno. Dialogy jsou nasyceny jazykovými prostředky a reáliemi užívanými na polsko-ruském pomezí, protože Gawatowic pocházel ze Lvova.

Nová polská komedie se zformovala v rámci lidového divadla, jež si neklade zvláštní nároky na zařízení scény. Zpravidla stačilo podium někde v krčmě a pár jednoduchých rekvizit a kostýmů, z nichž divák rychle pochopil situaci a zbytek dotvářel vlastní fantazií. Tomu napomáhala také nepočetná galerie postav převzatá ze života a připomínající hrdiny komedie dell'arte. V r. 1590 vychází v krakovské Lazarzově tiskárně anonymně dialog **Wyprawa plebańska**, v němž nám neznámý, ale ve své době v církevních kruzích populární, autor kritizuje parodickou formou rozhodnutí sněmu v Łęczyci (1589), jenž uvalil na duchovní osoby v důsledku tatarského vpádu povinnost vyzbrojit a vystrojit do války jednoho jízdního pacholka. Místo polemiky zvolil nápaditý autor grotesku, v níž spolu diskutují kněz, snažící se s ohledem na své finanční možnosti a znalost válečné problematiky splnit příkaz, a jeho pomocník Albertus, který, znuděn jednotvárnou činností kostelního sluhu a venkovského učitele, vítá jakoukoliv změnu. Kněžská mobilizace, jak bychom také mohli titul přeložit do češtiny, aby zůstala zachována absurdita spojení kněžského stavu s ryze

v té době šlechtickou činností, nemá typické rysy dramatu: akty, scény, chór apod. Dramatickou scénu tvoří tři etapy realizace příkazu, kdy nejprve kněz přesvědčuje Alberta, že je tím nejvhodnějším kandidátem na žoldnéře, pak následuje nákup veteše na bazaru v Krakově a akce vyvrcholí otcovskými radami kněze na cestu do války. Prvky komedie a grotesky se rodí od okamžiku, kdy se kněz snaží splnit něco, o čem nemá ani potuchy, a navíc ještě přesvědčit sluhu, že ho k tomu dokonale vybavil. Tak se polámané ostruhy stávají tím nejlepším vybavením, protože nemůže dojít k zranění boku koně, polomrtvá herka zkušeným a zralým ořem apod. Navíc je patrné, že ani jeden z nich nevěří ve zdar svého počínání. Kněžská mobilizace byla většinou interpretována jako satira na lakotného kněze a kritika špatné občanské morálky polského kléru. Je to skutečně tak? Neplní si kněz své povinnosti? Plní, i když bez nadšení a peněz. Zmiňuje svou chudobu, nedostatek zkušeností a předurčení k jiným úkolům než těm, jimž ho vystavil sněm v Łęczyci. S tím nikdo v díle nepolemizuje, ani kněz, ani Albertus. Kněz je v pojetí autora chudý, ne však lakomý. Vydavatel díla z poloviny 17. století uvedl na titulní straně veršovaná „zdůvodnění“:

*Chudy pleban na wojnę, z wacka i z stodoły
Swej własnej Albertusa wyprawia ze szkoły.
Na wendecie o konia, mając mało myta,
I o rynsztunek stary Wendetarla pyta.*

Kněz je nepochybně člověk šetrný, protože mu nic jiného nezbyvá. Akcentovaná chudoba jej však nekompromituje, nýbrž omlouvá a brání v nastalé situaci. Obvinění z absence občanského cítění by bylo ahistorické. Je nositelem filozofie, která vychází z jeho materiálního zázemí. Choval se racionálně, soudil, že v rámci státního organismu má každý stav své poslání, které má plnit: duchovenstvo sloužit Bohu, šlechta bojovat a chránit vlast a venkované pracovat. V tomto duchu také vyznívá už **Kochanowského Zgoda** (1562):

*Każdy niechaj przestrzega sweho zawołania:
Duchowni niech Pańskiego uczą przykazania,
A ludziom prostym dają dobry przykład z siebie,
Jakoby i ten, i ów byli społem w niebie!
Świętcy niechaj się w cudzy urząd nie wdawają,
Ale rycerskim sprawom znowu przywykają.*

O šest let později (1596) vyšel anonymně *Albertus z wojny*, v němž se měl čtenář dozvědět, jak si kostelník v boji vedl. Albertus vysvětluje svému chleboďárci, kde a jak poztrácel svou výstroj a výzbroj, jak přišel o koně, když ho tahal z bláta. Přesto všechno se vrací ověšen trofejemi a plánuje další výpravu. Nakonec však dá za pravdu knězi:

*Zostań tu lepiej ze mną do czasu któregogo,
A jeśliby chęć miał do stanu kapłańskiego,
Spuściłbym ci po śmierci tę to plebaniją [...]*

Příklad z albertiád si vzali především anonymní jezuitští autoři, kteří využívali tuto formu k diskreditaci jinověrců, např. *Wyprawa ministra na wojnę do Inflant* (kol. r. 1605) a její další, rozšířená vydání; *Zwrocenie Matyasza z Podola...* (1619) nebo *Jantaszek z wojny moskiewskiej* (kol. r. 1661).

Na sklonku 16. století se také rozvíjí komedie rybaltovská s výraznými dramatickými prvky. Komedie *Szottys z Klecha* (1598) se skládá ze dvou aktů a nechybí ani seznam osob a režijní poznámky. Starosta se stane řídícím ve škole, ale nevěda si rady s výukou latiny, vrací se k pluhu. Pětiaktová *Komedija rybaltowska nowa* (1615) se vedle prologu (mj. vyzýval publikum k hmotnému ocenění herců) honosila i seznamem účinkujících, jejich kostýmy a rekvizitami. Obsahem je střetnutí venkovana s drancujícím žoldněm. Na jeho stranu se postaví kostelní sluha Albertus, žebrák a bába, která sice nevládne silou ani výmluvností, ale umí čarovat a přivolá na pomoc ďábla – netypicky na pomoc utlačovanému. Postavy žebráka a báby jsou inspirovány přípravnými sondami do různých stavů v podobě výše uvedených „sněmů“. Žebrák požíval jisté úcty, pronášel proctví, bylo mu nasloucháno. Bába proti tomu vzbuzovala obavy a strach z čar a kouzel. Oba se vzájemně doplňovali. Zajímavé postavení zaujímá tzv. klecha – ocitá se v roli obhájce nižších stavů, kdežto dříve hájil jen své profesní zájmy. V podobném duchu jsou napsána i pozdější díla: *Rybalt stary wędrownny...* (1632) a *Szkolna mizeryja* (1633).

S divadelním představením je úzce spojena i masopustní (karnevalová) komedie *Mięsopust abo Tragicocomaedia na dni mięsopustne, nowo dla stanów rozmaitych zabawy podana* (1622). Více než o komedii se jedná o masopustní zábavu v krčmě, v níž se využívá osvědčených scének, výstupů, parodií apod. Jiný typ masopustní zábavy máme doložen unikátním textem z let 1620–22 *Marancja* o postarší už lvovské služebné, která se o masopustním reji zahledí do mladého muže, ale čeká ji jen rozčarování, protože jejím vyvoleným se stal Matys z Odrzywoła Łapajczyk, syn Dybidzbana, předchůdce lvovských lotříků, který si z ní dělá legraci.

O velkém úspěchu dramatických žánrů v epoše raného baroka svědčí jejich vzájemné prolínání při hledání nových názorných a sugestivních divadelních forem. Svědčí o tom i proměny pomocných textů, jakýchsi dodatků či vysvětlení, jež byly vsouvány mezi dva následující akty: chórů i intermédii (meziaktů). Funkcí chóru bylo v souladu s aristotelovskou poetikou komentovat události a formovat tak postoje recipientů, kdežto intermédiá nemusela nutně reagovat na obsah dramatu, mohla jen bavit, pomoci udržovat pozornost apod. Postupem doby mohla intermédiá buď vtisknout hlavnímu ději svou pečeť, nebo na sebe strhnout pozornost a získat autonomii. Typickým intermédiem je krátký dialog o venkovanovi, který doprovází syna do školy *Komedija o Wawrzyku do szkoly i ze szkoly* (1612).

Od jisté doby začal v polském dramatu fungovat nový typ intermédiá – vstupní, úvodní, tzv. accessus ad comoediam ve funkci prologu a dialogické formě, jež seznamovala hlediště s problematikou hry. Intermédiá často čerpala z lidových frašek, využívala lidového jazyka a hrdinů jako Vesničana, Pána, Vojáka, Doktora, Učitele aj., z nichž každý rozumuje na jiné intelektuální úrovni a používá k tomu adekvátních jazykových prostředků, dochází tak k neporozumění, komickým střetům a improvizovaným efektům. Vedle těchto postav se ke slovu dostávají představitelé různých charakterů, kteří se podle vzoru Plautova Vojáky Tlučhuby honosí významným jménem (nomen omen): Chudeusz Darmostrawski, Moczygębski, Lapikufel, Wielki Chwal apod. Později se objevuje intermédiium ve formě monologu a využívá hudby.