

Štěpán, Ludvík

Kompoziční variabilita prozaických forem

In: Štěpán, Ludvík. *Hledání tvaru : vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2003, pp. [255]-280

ISBN 8021032936

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123406>

Access Date: 23. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Kapitola sedmá

Kompoziční variabilita prozaických forem



Prozaici v období pozitivizmu navázali na tradice různých žánrových forem románu, které rozvíjeli autoři v osvícenství a romantismu. Proměnami prošel především historický román, a to zásluhou Henryka Sienkiewicze. Ten přes nechuť většiny pozitivistů, kteří v historickém románu viděli pouze produkt zástupné funkce dějin, s realistickým obrazem minulosti u čtenářů uspěl...

[*Sienkiewicz v karikatuře St. Lentze*]

1 Pro bližší kontakt se čtenářem

Tvorba velkých pozitivistických prozaiků svědčí o tom, že zbavit se tradice, přijít s něčím novým, neotřelým, ale zároveň účinně navázat na to dobré, co dává minulost k dispozici, není tak jednoduché. Na první pohled by se mohlo zdát, že polská literatura v období pozitivismu se vyhraňovala výraznou konfrontací s romantismem. To je podle mého názoru pravda pouze částečná. Vztah pozitivistů k romantikům se totiž pohyboval od vyslovené nechuti až k akceptaci jejich názorů.¹ Ačkoli se měnila poznávací a informativní funkce pozitivistické literatury, její společenské a ideové poslání v mnohém navazovalo na romantické postuláty (v textech **Bolesława Pruse**, 1847–1912, a **Henryka Sienkiewicze**, 1846–1916, na jejichž tvorbě jsou proměny polské prózy v období pozitivismu nejzřetelnější,² najdeme mnoho obrazů, aluzí i citátů z děl Mickiewiczových **Śłowackého** a dalších autorů). Navíc sepětí autor – čtenář v komunikativním horizontu se zvýraznilo a prohloubilo. I proto, že hranice mezi uměleckou literaturou a publicistikou se v mnohém stíraly a docházelo k účinnému prolínání obou kategorií; jak po stránce obsahové, tak formální.

Tisk se totiž v politické situaci Polska po potlačení lednového povstání roku 1864, odkdy se datuje rozvoj polského pozitivizmu, stal vzhledem k neexistenci řady kulturních a vědeckých institucí, zástupným médiem. Noviny a časopisy otiskovaly články, fejetony, reportáže, povídky a romány na pokračování, ale také (aby dosáhly přímého kontaktu se čtenáři a mohly na ně působit) různé rady a odpovědi na otázky, které zajímaly veřejnost.³ Redaktoři-spisovatelé se tak setkávali s bohatým životním materiálem, který primárně využili pro potřeby publicistické, ale sekundárně jim sloužil jako bohatá inspirační báze pro jejich tvorbu literární. Tento těsný dotyk publicistiky a literatury způsobil, jak jsem už naznačil, že na jedné straně publicistika začala působit na literaturu, ale na druhé straně umění mělo nezanedbatelný vliv na publicistiku (k takovému ovlivňování, byť v menší míře, docházelo už v osvícenství). Bylo to vhodné východisko pro formální experimenty, které do značné míry změnily strukturu prozaických žánrů.

¹Srovnej např. Wyka, K.: *Żywotne tradycje prozy polskiej*, in – *Pogranicze powieści*, Kraków 1948; Brzozowski, S.: *Współczesna powieść polska*, in – *Współczesna powieść i krytyka* (red. T. Burek), Kraków – Warszawa 1984; nebo Straszewska, M., Kulczycka-Saloni, J.: *Romantyzm – pozytywizm*, in *Literatura polska*, t. 2, Warszawa 1990.

²V této kapitole vycházím mj. ze svých studií *Působení publicistiky na žánrové posuny v próze Bolesława Pruse*, in – *Slavica Litteraria*, X 1, Brno 1998, a *Některé žánrové problémy pozitivistické prózy*, zejména v díle *Bolesława Pruse*, in – *Polonica* 1997, Ostrava 1999.

³Srovnej *Historia prasy polskiej 1–2* (red. J. Lojek), Warszawa 1976.

Tato situace, jak vyplývá z předchozích kapitol, nebyla vůbec nová, modifikované byly pouze specifikace. V průběhu evoluce polské literatury k takovým výrazným změnám poprvé došlo v souvislosti s nástupem humanismu v období renezanace, kdy návrat k racionalistickému myšlení znamenal sekundárně snahu autorů uvést všechny tehdy v Evropě existující žánry do rodící se národní literatury. Tehdy šlo o úsilí převážně kvantitativní. Obdobně pozitivismus (a předtím osvícenství) byl (po iracionalisticky orientovaném romantismu) obdobím návratu k racionální skutečnosti. Žánrový systém se v té době jevil jako do značné míry uzavřený, místo pro evoluci v něm nicméně stále bylo. Nebyl to ovšem prostor pro jeho rozšiřování, tedy pro vývoj kvantitativní. Autoři vycházeli z žánrů již existujících, doba je vedla k cestě dostředné – ke snaze obohacovat žánry kvalitativně, zejména profilací nových žánrových forem, variant a typů, jejichž původ můžeme vystopovat na půdorysu žánrů jiných – kromě publicistických rovněž paraliterárních.

Obecně můžeme tyto změny vysvětlovat i působením daných konvencí, které jsou faktem společenského vědomí cíleného okruhu percipientů a literárních tvůrců. Např. A. Okopień-Sławińska dokazovala, že uplatňování konvencí vypracovaných v jednom strukturním kontextu v kontextu jiném, vytváří novou literární kvalitu.⁴ Podobný názor měl už F. Brunetière, když se zamýšlel nad evolucí žánrů. Vysvětloval rozvoj jednoho literárního druhu (žánru) tím, že ten do sebe *pohlcuje* znaky jiného literárního druhu (žánru) a přetváří je.⁵ V této souvislosti se Okopień-Sławińska domnívala, že v takových systémových přesunech (autorka sice hovořila o vlivu na poezii, ale tyto mezidruhové *operace* jsou obecné) mělo zvláštní význam adaptování některých forem k primitivní a lidové slovesnosti a z populárních druhů (těmi jsou v našem případě zejména publicistické žánry). Tvrdila, že u poezie zpětná vazba (v konkrétním případě zlidovění básnických postupů umělé slovesnosti) je epigonskou schematizací literárních konvencí (např. odraz mladopolské poetiky ve šlágrech před první světovou válkou)⁶. V próze se však, podle mého názoru, zpětné působení na publicistiku odehrává nikoli v rovině formální (ve shodě s Brunetièrovými tezemi i se závěry Okopień-Sławińské), nýbrž v rovině tematické. Výsledkem není fixace jiných formálních postupů v existujících žánrech, ale prohloubení estetické kvality těchto textů.

V polském pozitivizmu k působení daných konvencí v různých strukturních kontextech přistupuje navíc, jak jsem již předeslal, změna společenské funkce publicistiky a sekundárně (případně ve zpětné vazbě) literatury. Základním posláním literatury je totiž formovat zobrazovanou skutečnost s ohledem na vědomí percipienta – tedy do jisté míry formovat i jej. Působení na vědomí percipienta však vyžaduje specifické prostředky, které jsou pod tlakem různých ideologií různé. Jak tvrdí S. Skwarczyńska,⁷ tyto rozdílnosti určují hranice literárních rodů – i žánrů a žánrových forem, typů a variant (příkladem může být srov-

⁴Viz Okopień-Sławińska, A.: Rola konwencji w procesie historycznoliterackim. Proces historyczny w literaturze i sztuce, Warszawa 1967.

⁵Brunetière, F.: L' evolution des genres dans l' historie de la littérature, Paris 1892.

⁶Viz Okopień-Sławińska, A.: Rola konwencji w procesie historycznoliterackim, Proces historyczny w literaturze i sztuce, op. cit., s. 9.

⁷Viz Skwarczyńska, S.: Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze, in – Prace polonistyczne 1952.

nání utopického románu 18. století a tzv. pozitivistického románu, tedy románu tendenčního, geneticky románu s tezí – à la thèse). Jinak řečeno – ideologický základ a v dalším sledu půdorys estetických kategorií přímo podmiňují tematickou rovinu díla. Skwarczyńska dále uvádí, jak se dá (narativně) skutečnost zobrazovat přiměřeně komponovaným obrazem: epika – příběhy hrdinů, román – osudy jednotlivců reprezentujících celek, epos – zejména osudy mas.

Evoluce žánrů probíhala totiž nejenom uvnitř žánrového systému umělecké prózy, ale závažné (a mnohdy rozhodující) podněty přicházely zvenčí, z jiných kategorií: zejména z filozofie a publicistiky. Proto je třeba všimnout si v první řadě inspiračních momentů pozitivistických autorů, tedy zdrojů, k nimž se spisovatelé pro měnící se prozaické formy (zejména velké) a jejich žánrové struktury obraceli.

Pozitivisté měli k dispozici žánry, jejichž formu i obsah z bohaté polské literární tradice vytvarovali autoři minulých století, naposledy v osvícenství a romantismu. Samozřejmě, v mnohém mohli také navazovat na to, co bylo v té době živé v jiných evropských literaturách, zejména ve francouzské, italské, anglické a německé. Měli tedy k dispozici aparát zdánlivě bohatý, nicméně pro dobu, kdy se prudce rozvíjelo vědecké poznání a publicistika (tedy noviny a časopisy), které do značné míry formovaly myšlení čtenářů, přece jenom těsný.

Evoluci žánrů podmiňovaly také požadavky filozofie doby: návrat k racionalismu a zásady utilitarismu, podporované programovými hesly pozitivistů – organická práce a práce u základů.⁸ Vlastní proměny struktur žánrů formoval rovněž rozvoj realistického, v krajních případech naturalistického či kritického vidění skutečnosti. S tím souvisela nezastupitelná úloha tisku a velká angažovanost spisovatelů – společenská i publicistická.⁹

Publicistické žánry (hlavně fejeton a reportáž) se staly zdrojem formace většiny žánrů literatury umělecké a měly zásadní vliv na výběr témat, práci s empirickým materiálem, způsob vidění a koncentrovanost výsledného tvaru i na větší komunikativnost krásné literatury. Navíc si myslím, že toto působení mělo výraznou zpětnou vazbu: na stránky novin a časopisů se dostaly žánry vysloveně literární, zejména povídka, ale rovněž specifická žánrová forma: román na pokračování.

Novinářskou praxí prošla v pozitivizmu většina spisovatelů. Pro velké literární zjevy té doby (Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus a další) byla publicistika nezbytnou průpravou na cestě k umělecké próze – k povídkám, novelám a románům. Začala se měnit struktura dosavadního spektra prozaických literárních žánrů, stíraly se hranice mezi žánry literárními a paraliterárními, odlišná byla hodnocení estetická a hierarchizace žánrů.

„Sienkiewicz, Prus, Świętochowski a další se při psaní reportáží, fejetonů a esejů učili komunikativnosti stylu, selekci realii, využívání trefné anekdoty,“ tvrdil o úloze publicistiky v dílech pozitivistických prozaiků Tadeusz Bujnicki. *„Učili se formám kontaktu se čtenářem. Novinářství formovalo jejich styl spisovatelů, čehož je možno si všimnout při srovnání např. Prusových nebo Sien-*

⁸Srovnej např. Markiewicz, H.: *pozytywizm polski wobec antynomii pracy*, in – *Literatura a historia*, Kraków 1994.

⁹Viz *Publicystyka pozytywizmu*, Warszawa 1948, a *Kulczycka-Saloni, J.: Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970.

kiewiczových povídek s jejich fejetonistikou; přinášelo jim mnoho témat, tvarovaných samozřejmě v souladu s potřebami doby (stylizace do hovorové řeči, realnost události nebo postavy, motivace, která se řídila zdravým úsudkem).“¹⁰

Nesporně pozitivní působení publicistiky na prozaické literární žánry (tematická pestrost, výběr hrdinů, živost a dynamičnost výpovědi a sevřenost výsledného tvaru) s sebou přinášelo i některá negativa, např. to, že próza (zejména méně rozměrná, a také konciznější žánry) přebírala někdy publicistickou schematicnost, myšlenkovou zkratku a povrchnost v popisu i kresbě postav. Což jsou jevy, které platí dodnes.

2 Publicistické půdorysy prózy

Nejvýraznější inspirativní úlohu polské umělecké prózy v období pozitivismu sehrály publicistické žánry **fejeton** a **reportáž**. Dobrým předpokladem byla jejich komunikativnost, obsahová pestrost a variabilnost formy, která dokázala absorbovat nejednu vrstvu a prvky často odlišných struktur: publicistických, parenetických i ryze literárních.

Fejeton tehdy nebyl už žánrem moralistní publicistiky, blížící se filozofické povídce. V polovině 19. století měl volnou kompozici, libovolně mohl spojovat různá témata a snažil se o co nejbližší kontakt se čtenářem. Jeho struktura byla prostoupena komickými vrstvami, tvořenými prvky satirickými, anekdotickými i parodistickými. Informativní vrstva obsahovala žádané aktuality, popis zajímavých událostí, mnohdy ve formě klípků, obrázky z různých prostředí. Mnohé vrstvy však podle mého mínění přebíral fejeton z beletrie, hlavně způsob vyprávění, formovaného podobně jako u rozměrově krátkých *povídek*. Tím, že fejeton většinou postrádal fabuli, inklinoval spíše k jinému prozaickému žánru, od 30. let 19. století módnímu ve Francii – *fyzilogické skice* (např. Balzakova *Fyziologie manželství*).

Izolovanost polských záborových území vyprovokovala důraz na informativní obsah fejetonu, utilitaristické požadavky určily jeho zaměřenost (kromě zábavné funkce) didaktickou. Takto vymezená struktura dospěla později k národní žánrové formě – *kronice*. Jejím tvůrcem byl **Jan Lam**¹¹, který své kroniky nasycoval satiricky vyhoceným humorem, politickými polemikami a agresivními aluzemi personálními i věcnými. Kroniky pravidelně psával (jako Litwos) **Henryk Sienkiewicz** (z nich jsou složeny jeho cykly *Bez tytułu*, *Chwila obecna*) a **Aleksander Świątochowski**, ale klasickým publicistickým žánrem se kronika stala především díky **Bolesławu Prusovi**.

Prus, tehdy ještě Aleksander Glowacki (občanské jméno spisovatele), začal jako novinář v periodiku *Kurier Niedzielny* (1864), později v tiskovině s názvem *Kurier Świąteczny*. Otiskoval v nich humoresky, tedy prozaická dílka většinou s jednosituačním syžetem a jednoduchou fabulí, jejichž komičnost je umocněna různými kompozičními, jazykovými a stylistickými prostředky (např. karikující

¹⁰Bujnicki, T.: *Pozytywizm*, Warszawa 1994, s. 66, překlad můj.

¹¹Jan Lam (1838–1886), významný pozitivistický novinář, prozaik a satirik. Popularitu si získal svými fejetony *Kroniki lwowskie* i humorně a satiricky laděnými prozaickými díly. Je mj. autorem sokolského pochodu a řady satirických románů, např. *Wielki świat Capowic* (1869) či *Koroniarz w Galicji* (1869), povídek a humoresek (mj. *Humoreski*, 1883).

deformace, kontrast, vtípná pointa, parodie). S některými kolegy založili *vědecký, literární a umělecký* čtrnáctideník *Niwa*. A týdeník *Opiekun domowy*, který měl už sedmiletou tradici, přetvořili na svůj tiskový orgán.

Mladý novinář vyznával tehdy módní sebevzdělávání a kult faktů (pod vlivem myšlenek anglického autora S. Smilese,¹² který tvrdil, že sebevzdělávání je nejučinnější a nejlepší z metod našeho vývoje, ale také anglického filozofa Johna Stuarta Milla). Humorné fejetony¹³ začal psát pro humoristické časopisy *Mucha* a *Kolce* (pod pseudonymem Boleslaw Prus) a noviny *Kurier Warszawski* (v nich působil jako redaktor se stálým platem). Tyto tzv. *kroniki*¹⁴ nesly vždy obecný titulěk, např. *Szkice społeczne* (Mucha), *Na czasie* (Kolce) či *Szkice warszawskie* (Kurier Warszawski)¹⁵ a měly být „*přesným obrazem jevů společenského života*“.¹⁶

Myslím si, že už v těchto fejetonech se začínají projevovat některé prvky, které potom Prus uplatnil jako spisovatel, zejména komično, kontrast, anekdotičnost, lehkost stylu atd. Základem naračného toku jeho fejetonů bylo srdečné vypravěčství, bezprostřední kontakt se čtenářem, podpořený živým jazykem s mnoha kolokvialismy. Prus do svých gawędově stylizovaných textů zakomponovával fiktivní scénky a dopisy, dialogy i smyšlené memoárové úryvky.

Rozhodně to nebyly jevy náhodné, ale výsledek důkladné přípravy svědomitého autora. Ve svých vzpomínkách s datem 27. dubna 1874 zaznamenal také *Uwagi nad pisaniem fejletonów*, v nichž naznačil, jak sběr materiálu třídit. Mělo to být sedm kategorií: 1. *fakta*, 2. *sowislosti*, 3. *obecné úvahy*, 4. *vtípná spojení*, 5. *fakta a vědecké názory*, 6. *pozorování a způsob práce*, 7. *historické poznámky*.¹⁷ Z poznámek vyplynulo, že chce „*shromážďovat nejruznější fakta, zaznamenávat je a brát v úvahu všechny kategorie: bytí, množství, prostor, čas, jakost, vztah, způsob...*“ Prus kladl velký důraz rovněž na komično a chtěl „*prozkoumat zákonitosti kontrastu, komiky, vtipu, vznešenosti, lehkosti*“.¹⁸

Právě v Prusově díle se podle mého názoru nejlépe projevuje vzájemná zpětná vazba vlivu literárních a publicistických žánrů. Žánrovou formu fejetonu – kroniku – Prus nasycoval prvky převzatými např. z povídky, společenského obrázku nebo gawědy. A naopak – pro Pruse později charakteristický humor a lehce vedený tok narace (převzatý z gawědy), který si autor vyzkoušel v publicistice, patří k osobitým rysům jeho povídek, novel a románů.

Zejména gawěda, která vyrostla z ústních vyprávění (jak v kruzích šlechtických, tak lidových, gawěda šlechtická i gawěda lidová, bližší viz kapitola pátá, část 7), byla klíčem k mnoha mistrovsky zvládnutým sekvencím Prusových próz. Domnívám se, že právě tento žánr se stal katalyzátorem typického prusovského humorného stylu, který využíval prvků parodie a karikatury (ve fejetonech,

¹²Jeho práce vyšla v Polsku s názvem *Pomoc własna*, Warszawa 1879.

¹³Šlo o cyklus fejetonů *Kartki z lubelskiego* – viz např. *Kurier Warszawski*, ročník 1874, č. 279.

¹⁴Prusovy fejetony vyšly in – *Kroniki*, t. 1–20 (red. Z. Szweykowski), Warszawa 1953–70.

¹⁵Fejetony *Szkice warszawskie* shrnul později do knížky *Drobiazgi*, Warszawa 1891.

¹⁶Viz *Kurier Warszawski*, ročník 1875, č. 90, překlad můj.

¹⁷*Arazkiewicz, F.: Boleslaw Prus: Filozofia – kultura – zagadnienia społeczne*, Kraków 1948, str. 25, překlad můj.

¹⁸Jde o citáty z Prusova deníku, v němž jsou s datem 27. dubna 1874 zaznamenány *Uwagi nad pisaniem fejletonów*, in – Szweykowski, Z.: *Twórczość Bolesława Prusa I*, Poznań 1947, s. 35, překlad můj.

stejně jako už v raném románu *Kłopoty babuni*, 1874), humoru nikoli jízlivého a agresivního (jako u Lama), nýbrž laskavého, chápavého, skrývajícího nejednou závažný ideový a výchovný podtext. Ale nebyla to jenom gawęda, která tvořila můstek mezi tradičními a nově se formujícími žánry či žánrovými formami, typy a variantami. Prus za mnohé vděčil útvarům živým už ve staropolské literatuře – např. facetii, figlíku, epigramu, frašce či bajce.

Prusovský vtíp, plný rozkošatělé invence, jaký u jeho vrstevníků-spisovatelů nenajdeme, je syntézou výdobytků tradice a intelektuálně zaměřené fantazie tvůrce. Prus jej chápal jako zvláštní kombinaci pojmů, v nichž „*za zdánlivou hloupostí se skrývá zajímavý postřeh*“. Na vtípu, tvrdil v roce 1890 v *Kurieru Codziennym*, obdivujeme „*nejenom jistý vnitřní fakt, ale spíše neobyčejnou poddajnost charakterizujícího nápadu*“.¹⁹ Stejný důraz jako na vtíp, kladl Prus (a je jedno, zda mluvíme o publicistice, nebo potažmo o uměleckých prózách) na fakta, která v konkrétních případech není možno nahradit fikcí. V časopise *Niwa* o tom psal: „*Jestliže někdejší fejetonista nařikal na nedostatek faktů, dnešní proklíná jejich nadbytek, málem bije hlavou o zeď a přemýšlí, jak je roztrždit, jakým způsobem pospojovat...*“²⁰

S podobnou oboustrannou zpětnou vazbou vlivu literárních a publicistických žánrů, jak jsem ji charakterizoval u fejetonu, se setkáváme u jiného publicistického žánru – *reportáže*. Ta geneticky na jedné straně vyrůstala z cestovních deníků (itinerářů), kronik, biografii a epistolografii, na druhé straně pak z tzv. *gazetek pisanych* (oblíbených hlavně v době osvícenství), tedy z novinových zpráv rozšiřovaných v neoficiálním oběhu. V pozitivistické reportáži dochází ke šťastnému průniku prvků tvorby parenetické (relace o různých skandálech s výrazným nádechem pejorativnosti) a literární, kdy se na publicistickém půdorysu vytvářely zárodky nově se rodící realistické prózy (je nepochybné, že reportáž do značné míry ovlivnila změnu struktury žánrů, jako *obrázek a románová skica*).

U zrodu pozitivistické žánrové formy reportáže stáli především **Henryk Sienkiewicz** (zvláště jeho *Listy z podróży do Ameryki*), **Adolf Dygasiński** (1839–1902), např. *Listy z Brazylíi*, a **Ignacy Maciejowski-Sewer** (1839–1901), mj. v reportážních skicách *Szkice z Anglii*. To, co bylo v novinách a časopisech samozřejmé, totiž že autor reportáže byl přímým svědkem popisované události, to se stalo později v umělecké próze pozitivistického období charakteristickým prvkem. Reportáže v tomto smyslu poskytly prozaickým žánrům příklady neotřelé umělecké obraznosti, charakterizace postav, vedení autorského komentáře a popisu života společnosti i krajiny.²¹

Geneticky je však podle mého mínění vývoj vlivu publicistických žánrů na formy literární složitější. Reportáž vycházela především z forem vlastních pu-

¹⁹Kurier Codzienny 1890, č. 316, in – Szweykowski, Z.: *Twórczość Bolesława Prusa I*, op. cit., s. 70–71, překlad můj.

²⁰Prus, B., *Niwa* 1875, in – Tyszkiewicz, T.: *Bolesław Prus*, Warszawa 1971, s. 30, překlad můj.

²¹Dostupnost uplatnění v médiích (novinách a časopisech) měla za následek doslova záplavu reportáží a cestopisů, tematicky čerpajících z cest do všech konců světa. Kromě již zmíněných alespoň pro dokreslení uvedu – Wiktor Gomulicki: *Obrazki weneckie* (1896); Kazimierz Chłędowski: *Dwie wizyty w Anglii* (1887); Ludwik Niemojowski: *Obrazki Syberii* (1875); Antoni Rehman: *Szkice podróży do Południowej Afryki* (1881); Kalikst Wolski: *Do Ameryki i w Ameryce* (1876) atd.

blicistice, tzn. z novinových a časopiseckých relací o aktuálních událostech, do nichž stále více pronikal subjektivní pohled vypravěče-reportéra a také odraz potřeb čtenáře (jeho zvyklostí, zájmů, oblíbenosti atd.). Rozhodující však byly vždy vrstvy nadstavbové, jdoucí za pouhý dokument okamžiku, za zpravodajství, jak bychom se dnes vyjádřili. Tyto vrstvy vytvářely hlavně popis a prvky a postupy vysloveně beletristické – rozvinutí syžetu, kompozice obdobná tvorbě povídkové a novelistické. Zanedbatelné nebylo ani dědictví tradice, tzn. vrstvy převzaté z tvorby memoárové, z kronik, portrétů a obrázků, které s úspěchem využívali publicisté a prozaici v první polovině 19. století (viz kapitulu pátou).

Na výsluní reportáže v období pozitivismu dovedl **Henryk Sienkiewicz**. Jako korespondent novin *Gazeta Polska* odešel do Spojených států amerických a odtud v letech 1876–78 posílal svoje *Listy Litwosa z podróży do Ameryki*. Jak zdůrazňuje Julian Krzyżanowski, žánr měl v Polsku jistě proto-formy, např. *Podróże historyczne po ziemiach polskich od 1811 do 1828 roku* (1858) J. U. Niemcewicze nebo *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* (1840) J. I. Kraśzewského.²² Ty však Sienkiewicz buď nemohl znát (Niemcewiczova práce ležela desítky let v rukopise), nebo byl jejich vliv zanedbatelný či brzy pominul.²³ Při četbě dopisů z Ameriky²⁴ se podle mého mínění každému čtenáři objeví vývoj daného žánru jako na dlaní. Prvních pět ze čtrnácti dopisů²⁵ má ještě charakter běžných zápisků a postřehů turisty, v nichž reportážnost a hlavně typické Sienkiewiczovo vypravěčství se v textu prosazuje jen zvolna. Od šestého textu nesou reportáže titul *Szkice amerykańskie* a začínají se v nich objevovat popisy výletů a loveckých výprav a posilovat publicistické vrstvy a dobrodružné prvky. Vyličení událostí a lidí dostalo v textu formu skic, které reportér komponoval metodou krátkých, jakoby filmových záběrů a do celku je „montoval“ ostrými střihy. Navíc (zejména v dopisech psaných pro *Kurier Codzienny*) Sienkiewicz začal pro některé vrstvy reportáže užívat formy na pomezí obrázku a humoresky.

Domnívám se, že pro působení Sienkiewiczových reportáží na jeho literární tvorbu bylo rozhodující právě osvojení si oné metody filmového střihu přitažlivých momentek při montáži textu o zajímavých lidech a událostech. Mnoho motivů se později objevilo v povídkách, novelách a románech, ať už v povídce *Latarnik* (1881), již vysoce oceňoval čelný modernistický kritik Stanisław Brzozowski,²⁶ nebo v povídce *Szkice węglem* psané v roce 1876 přímo v USA či v různých románech. V této souvislosti bych se rád zmínil o dalších Sienkiewiczových reportážích, zejména o nevydařených relacích z exotické země, které nazval *Listy z Afryki* (1891–92). K jejich faktografickému materiálu se po letech

²²O nich jsem se zmínil v souvislosti s obrázky v kapitole páté.

²³Viz Krzyżanowski, J.: *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1976, část III.

²⁴Henryk Sienkiewicz: *Listy z podróży do Ameryki 1876*, in – *Dzieła*, t. XLI, Warszawa 1950.

²⁵Tzv. americké dopisy doplňují v souborném vydání, které vyšlo v rámci patnácti svazků (Henryk Sienkiewicz: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1949–55), tři dopisy, které autor psal pro noviny *Kurier Codzienny*.

²⁶Podle Brzozowského se v povídce, na niž oceňoval zejména vlasteneckou notu, na malé ploše podařilo rozvinout do šířky rozevřený syžet, v němž se propojila Sienkiewiczova duše s duší národa.

vrátil a vznikla úspěšná dobrodružná kniha pro mládež *W pustyni i w puszczy* (1911).

Publicistická praxe naučila Sienkiewiczze (a nejen jeho) konciznosti projevu, přesnosti popisu a dynamice narace. Když modernistický kritik Ignacy Matuszewski analyzoval metodu Sienkiewiczových popisů v historickém románu ze starého Říma *Quo vadis?* (1896), napsal: „*Jedno slovo, ale užité na správném místě, jedno zdánlivě všední, ale neobyčejně případné a malebné přirovnání, jedno přidavné jméno přidané náhodou k jménu podstatnému a před našima očima najednou vyrůstá cele plastická a živá postava, rýsuje se obraz, situace, scéna.*“²⁷

Kazimierz Wyka si zase v Sienkiewiczových reportážích z USA (a modifikované je našel v jeho historických románech) všiml prvků, které se později vynořily ve zcela jiném kontextu, v žánru, který nebyl žánrem literárním, ale filmovým – ve westernu. „*Sílu neustálého vlivu Sienkiewiczova spisovatelství můžeme vysvětlit i přítomností prvků v jeho díle, jež převzal ze života, a rovněž konkrétních archetypů, které po svém vtělení literárním našly další výjimečně aktivní vtělení ve westernu, hlavně americkém. [...] Jde o filmový žánr, který se vyznačuje konstantní tematikou a který v souvislosti s ní uvádí do pohybu vymezený okruh schémat a syžetových uzorů.*“²⁸

3 Diferenciace spektra prozaických forem

Sienkiewiczovy reportáže *Listy z podróży do Ameryki* a Prusovy fejetony (*Kroniki*) patří k tomu nejlepšímu, co v publicistice v období polského pozitivizmu vzniklo. Na jedné straně zmapovaly cestu moderní polské publicistice 20. století, která na vysoké umělecké úrovni zobrazuje dokumenty doby (viz např. práce Ksawery Pruszyńskiego, Melchiora Wańkowicze, Ryszarda Kapuścińskiego, Kazimierze Moczarského, Hanny Krall či Krzysztofa Kąkolewského), na straně druhé obohatily jejich vlastní literární tvorbu i prozaickou produkci celého období.

Autoři měli na co navazovat, protože – jak jsem naznačil v kapitole páté – v době osvícenství a romantismu na domácí půdě vykrytalizovala poměrně široká paleta prozaických forem, absorbujících jak odkaz polské tradice, tak nejnovější proudy a experimenty literatur západoevropských. Především to byly žánrové formy, typy a varianty románu, zvláště román společenský, historický, politický, psychologický, fantastický, román s tajemstvím či román na pokračování. Vývoj malých prozaických forem byl složitější a pestřejší, nicméně fabulovaná vyprávění se stačila zformovat např. do *obrázku*, *skici*, *fyzioognomie*, *fyzilogické črty*, *studie*, *příběhu* (*opowieść*), *paraboly* (*przypowieść*), *bajky*, *facetie*, *gawędy*, *anekdoty*, *povídky* či *novely*. Třeba žánrové formy *skici* – *skica fzyziologicá* (tzv. *fzyziologie*) a *skica románová* (prototyp pozdějšího *komorního románu*) nebo žánrová forma *obrázku* – tzv. *studie* byly velice populární už v romantismu (mj. I. Chodźko, J. I. Kraszewski, W. Szymanowski a mnozí další).

²⁷Matuszewski, I.: *Swoi i obcy*, Warszawa 1903, s. 119, překlad můj.

²⁸Wyka, K.: *O sztuce pisarskiej Sienkiewicza*, in – *Pozytywizm* (red. D. Knysz-Rudska), Warszawa 1992, s. 91–92, překlad můj.

Nebude na škodu zmínit se v této souvislosti znovu o vývoji evropské prózy v 19. století. Ta vycházela z několika odlišných kompozičních modelů, které se navzájem ovlivňovaly – byly to např. román v dopisech, didaktický román, historický román v pojetí W. Scotta, raně romantický román frenetický či anglický gotický román. Aby nakonec zvítězil model románů balzakovského. „*Tento román má vypravěčský charakter s rozvíjejícím se syžetovým motivem, který se soustřeďuje na jednoho hlavního hrdinu, jenž spolu s menší nebo větší skupinou postav jako by zastíňoval všechny další kompoziční části díla,*“ charakterizoval jej Karel Krejčí.²⁹ Tento autor si rovněž všiml, jak balzakovská fyziologická skica (la physiologie) pronikala do polské prózy pozitivistické a jak z tradice J. I. Kraszewského a skici jako takové vznikaly nové románové formy, jak je představují do značné míry protikladná díla H. Sienkiwicze a B. Pruse (a nejen tematicky, když Sienkewicz se zaměřuje převážně na prózy historické a Prus na společenské, ale zvláště pokud jde o pojetí vypravěčství).

Musím podotknout, že přesné žánrové vymezení konkrétních děl není dost dobře možné. Mnohé skici a obrázky např. obsahovaly formální znaky povídky (a naopak), některé literární formy (např. gawęda, facetie, anekdota, přísloví) tvořily prvky forem rozměrově větších (povídka, novela, román). Literární žánry (jak jsem uvedl) absorbovaly také mnohé prvky žánrů publicistických, ale rovněž žánrů paraliterárních (např. dopisy, vzpomínky). Označím-li tedy prózu M. Konopnické *Hanysek* za studii, Sienkiewiczowy *Szkice węglem* za skici, Orzeszkowej *Obrazek z lat głodowych* za obrázek či povídku nebo Prusovu *Anielku* za povídku, novelu nebo komorní román, jde vždy do značné míry o klasifikaci subjektivní či výraz literárněvědné licence.

Obrázek, skica (zejména fyziologická) i *studie* se staly v pozitivismu přechodnými žánry, které nakonec vyústily do povídky nebo novely,³⁰ případně byly součástí struktury románu. *Obrázek* jako prozaický žánr představoval pro pozitivisty vyprávění s jednoduchou fabulí, soustředěnou na výrazné detaily. Přinášel portrét jedné postavy či jednoho společenského jevu a stejně jako skica se snažil tendenčně prezentovat pozitivní (pozitivistický) příklad. Takto svoje drobné práce ze sbírky *Humoreski z teki Worszyłły* komponoval H. Sienkiewicz, stejnými pravidly se ve svých raných pracích řídil B. Prus. Jako obrázky označovala některé svoje práce i M. Konopnicka (např. *Mendel Gdański* – časový prostor této prózy představuje dva dramatické dny hrdiny).

Také *skica* se soustřeďovala na koncentrovaný děj a úzký okruh postav. Můžeme se o tom přesvědčit na sbírce H. Sienkiewiczze *Szkice węglem*. Tyto skici se vyznačují dramatickým syžetem (i když autor s oblibou zařazoval řadu retardačních vyprávění a komentářů), poněkud schematickou kompozicí, sugestivním popisem a detailní charakteristikou postav. A s úspěchem užívají řady prvků z kategorie komična – humorných, satirických, dokonce až groteskních epizod. Obdobně komponované, s užitím žánrových struktur skici, jsou další

²⁹ Krejčí, K.: „Sjużet“ i „szkic fizjologiczny“ w twórczości Żeromskiego i Reymonta, in – Żeromski i Reymont (red. J. Detko), Warszawa 1978, s. 111, překlad můj.

³⁰ Pokud jde o povídku a novelu, je polská terminologie významově poněkud odlišná od české. Pod novelistiku zahrnuje novelu i povídku a rozlišuje dvě žánrové formy novely: nowela właściwa a nowela opowiadanie – pro tyto účely je budu označovat podle české klasifikace, i když někdy kratší nowela odpovídá spíše povídce.

Sienkiewiczovy prózy (např. *Hania, Za chlebem*) či práce B. Pruse (*Powracająca fala, Sieroca dola*).

Nowela wlaściwa (novela) se vyprofilovala jako prozaický žánr s jednositu- ačným syžetem, s výraznou a dramatickou kompozicí a silnou pointou. Autor věnoval zobrazení události časově i místně omezený prostor, přísně vybíral motivy a zužoval počet jednajících postav. Důležitými kompozičními prvky novely jsou mj. *kontrast* (např. v novele M. Konopnické *Nasza szkapa*), *gradace děje* (třeba růst napětí v Sienkiewiczově novele *Sachem*), *opakování* (případně je užívá v dialogu pana Tomáše B. Prus v novele *Katarynka*), *časová inverze* (časové skoky v novele *Kamizelka* B. Pruse), *retardace* (tako zpomaluje děj četba Mickiewiczovy poemy Pan Tadeusz v Sienkiewiczově povídce *Latarnik*) či *symbol* (symbolický význam mají housle titulního hrdiny v Sienkiewiczově novele *Janko Muzykant* nebo flašinet v Prusově novele *Katarynka*).

Ve struktuře pozitivistické novely, jak píše Tadeusz Bujnicki, „byla zvláště důležitá průhlednost vnitřní konstrukce textu a jeho logika. Měly vyvolat efekt neobyčejnosti, hrůzy, lítosti, lyrismu. Na citové zainteresování čtenářů měly do značné míry vliv diametrálně odlišné hodnoty: od patetické tragičnosti po formy humoristické a parodické“.³¹

Strukturu novely přesně vypracovával a daných prvků se v mnoha svých pracích striktně držel B. Prus. Myslím si, že přímo vzorovým příkladem je jeho novela *Z legend dawnego Egiptu*, v níž parabolická forma slouží jako nástroj zobrazení obecného lidského údělu. Prus otevírá vyprávění téměř jako v bajce či pohádce, aby postupně dramatizoval text zejména dialogy:

Patrzcie, jak marne są ludzkie nadzieje wobec porządku świata; patrzcie, jak marne są wobec wyroków, które ognistymi znakami wypisał na niebie Przedwieczny!...

*Stuletni Ramzes, potężny władca Egiptu, dogorywał.*³²

E. Orzeszkowa dbala zase přísně na pravidlo, že novela má mít fragmentární charakter – měla přinášet pouze dějový a časový výsek popisované události.

Novelu charakterizovala ve srovnání s románem: „*Pokud je román zrcadlem, v němž se člověk, společnost, lidstvo mohou prohlédnout zevnitř i zvenčí, od paty k hlavě, potom novelu můžeme charakterizovat jako střípek tohoto zrcadla, v němž se obráží pouze jeden úsměv, jedna slza, jedna grimasa obličejů, jedno pohnutí duše. A jestliže v zrcadle románu se všechny details, pospojované navzájem do obšírného a harmonického celku, zobrazují dlouho a až do té nejzazší hloubky, podrobnost v zrcadle novely mizí rychle, s útipem a co nejnoblesněji a zanechává dojem něčeho začatého, ale nedokončeného, zajímavého, ale nedotaženého.*“³³

Pozitivistická *nowela opowiadanie* (povídka) se genologicky nedrží zásad, které jsem uvedl jako vlastnosti charakteristické pro novelu. Důraz klade na vypravěčství a na vyprávění, většinou prostřednictvím jedné z postav, která je přímým účastníkem události (výrazný vliv publicistiky!). Má rovněž volnou

³¹ Bujnicki, T.: *Pozytywizm*, op. cit., s. 154, překlad můj.

³² Cit. podle Bolesław Prus: *Antek i inne opowiadania*, Wrocław 1998, s. 453.

³³ Orzeszkowa, E.: *Powieść a nowela, 1892*, in – *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, Wrocław 1985, s. 383, překlad můj.

kompozici, při větším rozsahu vícesituační syžet a několik časových a prostorových rovin, časté jsou různé odbočky a prezentace retardujících názorů, mnohdy formou vzpomínek po letech (se zachováním subjektivnosti těchto pamětí). Příkladem mohou být povídky *Hania* H. Sienkiewiczze (s užitím některých struktur skici) nebo *Omyłka* B. Pruse. Povídka často užívá také prvků z paraliterárních žánrových forem (už uváděné vzpomínky nebo dopisy), z publicistiky (reportáž, fejeton) a z žánrů dalších (gawęda, anekdota). Rozměrově větší povídky se kompozici syžetu a celkovou strukturou blíží dnešnímu komornímu románu (Prusova *Anielka*, některé prózy středního rozsahu H. Sienkiewiczze a E. Orzeszkové).

Obě žánrové formy polské novelistiky měly řadu (formálních i obsahových) typů a variant, z nichž některé vznikly právě v pozitivizmu, např. tzv. *nowela intrygi*, tedy novela výrazně dějová (třeba *Sachem* H. Sienkiewiczze). Varianty zvyrazňovaly ve struktuře celku některé roviny, např. psychologické a lyrické (Sienkiewiczův *Latarnik*) či humorné nebo fantastické (řada povídek Prusových).

Positivističtí autoři vycházeli zpočátku z tradičních schémat, oživených novým obsahem a ideovým programem. Proto jejich prózy byly někdy spíše pozitivisticky laděnými tendenčními příklady (např. Sienkiewiczovy povídky ze sbírky *Humoreski z teki Worszyłły* nebo rané povídky Prusovy a Orzeszkové). Zárodky malých prozaických žánrů se objevovaly také v publicistických žánrech, především ve fejetonu a reportáži. Důležitý byl pro autory hrdina, představovaný většinou obyčejným člověkem. Takového nacházíme u všech velkých spisovatelů období: H. Sienkiewiczze (*Szkice węglem, Janko Muzykant, Jamioł, Za chlebem, Bartek Zwycięzca*), B. Pruse (*Na wakacjach, Antek*) nebo E. Orzeszkové (*Tadeusz, Obrazek z lat głodowych*). Zejména to byli lidé, jimž někdo ukřivdil, sedláci, lidé z městských periferií, aktéři milostných dramát a lidských tragédií. Silně prozaici akcentovali dítě (bezbranné, odsouzené k prohře v boji se světem dospělých) – Janko Muzikant (Sienkiewicz) je umučen, vyčerpán umírá Michaś (Sienkiewicz: *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*), utone prakticky bezprizorný Tadeusz (Orzeszkowa). Očima dítěte nahlíží v některých prózách svět B. Prus (*Grzechy dzieciństwa, Omyłka*) i E. Orzeszkowa (*Nasza szkapa, Martwa natura*).³⁴

Pro ilustraci, jak byl komponován text malé prozaické formy v podání Sienkiewiczze, svědčí úryvek z povídky *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*, v němž o chlapci Michaśovi podává svědectví vypravěč-učitel:

Nadeszły czasy rekreacji na Wszystkich Świętych; cenzura kwartalna wcale była nieszczególna: z trzech najważniejszych przedmiotów miał mierne. Na jego najsilniejsze prośby i zaklęcia, nie posłałem jej pani Marii.

– Drogi panie! – wołał złożywszy ręce – mama nie wie, że na Wszystkich Świętych dają stopnie, a do Bożego Narodzenia może Pan Bóg zmiłuje się nade mną.

Biedne dziecko łudziło się nadzieją, że jeszcze te złe stopnie poprawi, a co prawda, łudziłem się i ja. Sądziłem, że wdroży się

³⁴Mnohé o malých prozaických formách lze najít v publikaci *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych* (red. K. Bartoszyński), rozšířené vydání, Warszawa 1979.

*w rutynę szkolną, że przywyknie do wszystkiego, że wprawi się w język i nabierze akcentu, a przede wszystkim, że coraz mniej czasu będzie potrzebował do nauki.*³⁵

I když H. Sienkiewicz, B. Prus či E. Orzeszkowa se stali mistry novely a povídky, dominantním žánrem jejich prozaického díla, stejně jako celého polského pozitivizmu, se stal román,³⁶ žánr, který měl v té době za sebou už dlouhou tradici a jehož kompozice a struktura byly nejnámavější k působení jiných žánrů literárních, publicistických a paraliterárních. Navíc čtenáři románové syžety chápali jako skutečnost a nechali obrazem světa bezprostředně ovlivňovat svůj vnitřní obzor.

To si dobře uvědomovala např. Eliza Orzeszkowa, pro niž byl román žánrem na pomezí literatury krásné a vědecké. Příznačně to vyjádřila slovy: „*Nadšení a schopní lidé jako obvykle vycítili potřebu doby a proto vznikl románový prostor, jehož lehká forma, nicméně schopná nést vážný a poučný obsah, nejlépe uspokojuje a má bezprostřední vliv na lidi, kteří nemohou, nebo nechťejí sahat k výšinám vědy, a přesto touží po světle a duchovní potravě.*“³⁷

Pozitivistický román vycházel z bezprostředních zkušeností tvorby osvícenské a romantické, resp. (ve druhém případě) ze dvou romantických proudů, které vytvořili autoři žijící a tvořící doma (ne v emigraci), tedy z děl orientovaných psychologicky a realisticky (mj. Korzeniowski, Kraszewski, Kaczkowski). Zejména Orzeszkowa, částečně Prus a v menší míře Sienkiewicz navázali na prózy se zvýrazněným ideologickým aspektem. Takový byl už utopický román v 18. století nebo ve francouzské literatuře román *à la thèse*.

V souladu s postuláty doby se tak v polské literatuře zrodila nová žánrová forma, již byl *tendenční román*.³⁸ Určujícími prvky jeho kompozice, jak tvrdí S. Skwarczyńska (v obecné rovině), byly ideologický základ a s ním spojený plán estetických kategorií.³⁹ Tendenční román (a tendenční próza vůbec) charakterizovala utilitární východiska a schematické ztvárnění děje a postav. Přínosem byly nové syžetové prvky, prostředí (továrna, ulice, nádraží, periferie velkých měst) a postavy z vrstev společnosti, které až dosud stály stranou zájmu autorů (tzv. pozitivní hrdina – inženýr, lékař, právník), neobvyklé popisy techniky a novodobých vynálezů a technologií. Nevýhodou byly schematicnost, černobílé vidění a nízká umělecká úroveň děl, jejichž ohlas u čtenářů neměl dlouhého trvání. Příklady tendenční prózy jsou *Pan Graba* a *Ostatnia miłość* E. Orzeszkové, *Dwie drogi* H. Sienkiewicze a některé Prusovy moralistní práce a také prózy, jejichž hrdiny jsou děti (*Michalko*, *Anielka*, *Omyłka*).

Postupným potlačováním schematismu a současným obohacováním ideové a umělecké struktury románu té doby, zejména vlivem evolučně pokročilejší novelistiky (přes jakousi přechodnou žánrovou formu, již můžeme demonstrovat

³⁵Cit. podle Henryk Sienkiewicz: *Z pamiętnika poznanskiego nauczyciela*, Warszawa 1948. s. 14.

³⁶Srovnej Zawodziński, K. W.: *Stulecie trójcy powieściopisarzy*, in – *Opowieści o powieści* (red. Cz. Zgorzelski), Kraków 1963.

³⁷Orzeszkowa, E.: *Kilka uwag nad powieścią*, *Gazeta Polska* 1866, in – *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, op. cit., s. 24–25, překlad mňj.

³⁸Pojednává o něm např. studie Cieślukowska, T.: *Problem tendencyjnej powieści pozytywizmu*, *Prace Polonistyczne* 16/1960.

³⁹Viz Skwarczyńska, S.: *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze*, op. cit.

na románech E. Orzeszkové *Marta a Meir Ezofowicz*), se autoři propracovali k *románu realistickému*.⁴⁰ Svědčí o tom úryvek z deváté kapitoly, ze scény klatby románu *Meir Ezofowicz*, v níž dialogy a popis vytvářejí dramatické napětí díla:

Rabin oderwał ręce od poręczy barjery, wyprowadził się, zdumionymi oczyma powiódł dokoła i krzyknął:

– Co to jest! Co to znaczy?

Wtedy Eliezer zwrócił się twarzą ku niemu i zgromadzeniu całemu. Kapture tałesu opadł mu z głowy na ramiona. Białą twarz jego okrywały rumieńce zapachu, a błękitne oczy świeciły gniewem i odwagą. Podniósł rękę i zawołał donośnie:

– Rabbi! znaczy to, że uszy i serca nasze przekleństw takich słyszeć więcej nie chcą!

Słowa te były jakby hasłem bojowym.

*Zaledwie wymówił je Eliezer, gdy po obu stronach jego stanęło tłumnym szeregiem kilku dziesięciu ludzi młodych i zaledwie dorastających.*⁴¹

I když princip realismu narážel zpočátku na odpor – kritici se mylně domnívali, že negativní kritické hodnocení směřuje k lacinosti, triviálnosti, tedy k idealistické literatuře. Vliv na to měla jiná žánrová forma – *naturalistický (experimentální) román*.

Naturalismus v polské próze (jako krajní forma realismu) podle mého mínění kromě schematizující tendenčnosti omezil mj. roli vševědoucího vypravěče, oslabil idealizaci reality a hrdinů, zpochybnil ustálené názory a tabu, obohatil popis a prosadil do syžetu drsné motivy a scény (a také do jisté míry ovlivnil vznik literatury faktu). Byli to právě naturalisté, kteří pod vlivem G. Flauberta a E. Zoly odvrhli tendenčnost a snažili se dopracovat k objektivní reflexi skutečnosti, na základě vlastního pozorování a empirie. Navíc jevy, které pozitivisté uvedli do literatury (především dosud odsouvané problémy obyčejných lidí), naturalisté zvýraznili. Vycházeli zejména z paraliterárních forem (deníky, memoáry, dopisy) a stavěli na kompozici, již ve Francii rozvinul Guy de Maupassant, tedy povídce (novele) koncizního typu, s využitím hovorového jazyka a některých jeho útvarů a poloutvarů (nářečí, slang, argot, profesní mluva).

Autorem prvního naturalistického románu *Na skałach Calvados* (1884)⁴² byl **Antoni Sygietyński** (1850–1923), který na půdorysu manželského dramatu zkomponoval „s analytickou precizností a objektivizujícím vypravěčským odstupem“⁴³ obraz lidí řídicích se primitivními instinkty. Sygietyński však v další tvorbě (např. v románu *Wysadzony z siódła*, 1891) dospěl ke schematismu jinému (tedy nikoli tendenčnímu), především povrchním vykreslením situací a hrdinů. Formálně je zajímavější dílo jiného polského naturalisty **Adolfa Dygasińskiego** (1839–1902), ovlivněné přírodovědným monismem, determinismem

⁴⁰Srovnej Bachórz, J.: Wzorzec polskiej powieści realistycznej i jego znaczenie historyczno-literackie, in – Wiedza o literaturze i edukacja (red. T. Michałowska), Warszawa 1996.

⁴¹Cit podle Współczesna Literatura Polska (z wypisami), Poznań 1923, s. 31.

⁴²O románu psal už P. Chmielowski na stránkách časopisu *Ateneum* (1884). Viz rovněž P. Ch.: Pisma krytycznoliterackie 1–2 (ed. H. Markiewicz), Warszawa 1961.

⁴³Markiewicz, H.: *Pozytywizm*, Warszawa 1999, s. 174, překlad můj.

a darwinovským evolucionismem. Dygasiński z příběhů lidí z okraje společnosti (např. *Uposledzoni i wybrani*, 1887) vytváří fragmentární románovou (povídkovou) strukturu, v níž dominují volné, až gawędové vyprávění (v debutu *Drobiazgów parę*, 1887, s humorným viděním lidových postav)⁴⁴ a anekdoticky komponované scénky. Autor se na jedné straně přiklonil k žánrovým formám literatury spíše populární, mj. k románu s tajemstvím (*Nowe tajemnice Warszawy*, 1887), na druhé později dospěl (v románu *Gody życia*, 1902) k epické syntéze a archaizující stylizaci, která naznačovala budoucí koncepcce mladopolské prózy, jak je známe z románů W. S. Reymonta.⁴⁵ Syntézou dosažených kompozičních postupů je i román *Zajęc* (1900), jehož syžet je spleten ze dvou dějových linií: jedna je situována do světa lidí a druhá do světa zvířat, přičemž lidské postavy mají často analogii mezi zvířaty (např. postava Tetery a lišáka Kita):

Ludzie przesładowali Kitę i zdawali się oczekiwać od niego potulności, grzeczności. Na to lis czynami odpowiadał: „Głód mi dokucza i mojej rodzinie, tklwym być nie myślę.“

*Kiedy polował na kurupatwy, robił słowo w słowo to wszystko, co Malwa, Tetera, tylko – daleko, daleko zręczniejsz, dokładniejsz, ponieważ nie mogli z odległości dosięgać zwierzyny łowiem.*⁴⁶

Stereotypy tendenční prózy neopustila (bohužel) ve svých naturalistických prózách (na rozdíl od plnokrevných dramát) **Gabriela Zapolska** (1857–1921), i když někdy (např. v cyklu *Menażeria ludzka*, 1893) jde o formy kompozičně precizně vypracované a tvarově koncizní.⁴⁷ Spíše na pomezí umělecké prózy a publicistiky se pohyboval ve svých prózách **Artur Gruszecki** (1852–1929). Tato jeho inklinace vyústila k typu beletrizované reportáže (jeho nejlepšími romány s evidentním vlivem Zolovým jsou *W starym dworze*, 1898, nebo *Zwyciężeni*, 1901), anebo k formě na půdorysu biografie hrdinů.⁴⁸

Asi nejbliže postulátům polských naturalistů (zejména Antoni Sygietyńského) jsou romány (převážně přece jen realistické) E. Orzeszkové *Niziny* a B. Pruse *Placówka*. Např. Prus v této próze nepřestal být realistou, vyzkoušel si však koncepci, která vycházela z tzv. románové sociologické studie, jak ji známe z děl francouzského prozaika Emila Zoly. Navíc zúročil všechno to, co k jisté dokonalosti dovedl ve svých fejetonech – důkladnou znalost prostředí, schopnost ve zkratce uvést děj, načrtnout postavy a nahlížet na problémy s patřičným odstupem a humorným nadhledem.

Současně s rozvojem historického románu (o něm se zmíním níže na příkladu Trilogie H. Sienkiewiczze) vznikla jiná žánrová forma – *historický román dobrodružný*, který při zobrazování historických událostí rozšířil strukturu kompozice

⁴⁴Podrobně o tom píše např. Dyduchowa, B.: Narracja w utworach nowelistycznych Adolfa Dygasińskiego, Wrocław 1974.

⁴⁵Ohlas, jaký tento román měl, podrobně rozebral ve své studii Borowy, W.: O „Godach życia“ Dygasińskiego. Jedna z legend krytyki literackiej (1946), in – týž: Studia i szkice literackie, t. 1, Warszawa 1983.

⁴⁶Cit podle Adolf Dygasiński: *Zajęc*, Warszawa 1953, s. 53.

⁴⁷Tvorbě autorky se věnovala Czachowska, J.: *Gabriela Zapolska*. Monografia bio-bibliograficzna, Kraków 1966.

⁴⁸Oscilaci mezi uměleckou prózou a publicistikou se mj. zabývá Tchórzewska-Kabata, H.: *Artur Gruszecki*. Teoria i praktyka pisarska wobec naturalizmu, Kraków 1982.

– užíval společenské prvky a zároveň vycházel z anekdotického materiálu. Prioritu komickému podloží však dával zejména *román dobrodružný*, využívající při kompozici překvapivých situací a kolizí, jehož prapočátky se dají vystopovat už v antické literatuře. Tato žánrová forma (vzhledem k charakteru dominantních prvků v její struktuře) často hraničí s *románem fantastickým, detektivním a cestopisným*, což mnohdy využívali jak B. Prus (např. v novele *Nawrócony* se objevují prvky dobrodružné prózy i fantastiky a hororu), tak H. Sienkiewicz (cestopisem se stal jeho román pro mládež *W pustyni i puszczach*). Žánrové formy dobrodružný a detektivní román se v polské literatuře konstituovaly v romantismu, i když šlo převážně o pokleslé formy umělecké výpovědi. Autoři vycházeli, jak jsem se o tom zmínil na příkladu A. Dygasińskiego) z forem *románu s tajemstvím*, který pro ně ve francouzské literatuře představovalo mj. dílo Eugena Suea (viz kapitola pátá).

Důraz na důkladné studium dokumentárního materiálu vedlo autory rovněž k četnějšímu užívání paraliterárních prvků v próze. V pozitivizmu to nebyly jen často zařazované sekvence z dopisů, pamětí atd., ale také úryvky z novinových článků a různých dokumentů. Potlačením fiktivní složky tak postupně vznikl *román dokumentární*, k jehož vzniku přispěli právě i naturalisté. Je však otázka, nakolik ony dokumentární vrstvy ve struktuře pozitivistického či naturalistického románu byly přesným přepisem skutečnosti a nakolik fikcí vydávanou za autentický dokument.

4 Odlišné vnímání žánrových struktur

Prozaici v období pozitivizmu navázali na tradice různých žánrových forem románu, které rozvíjeli autoři v osvícenství a romantismu. Proměnami prošel především *historický román*,⁴⁹ a to zásluhou Henryka Sienkiewicze. Ten přes nechuť většiny pozitivistů, kteří v historickém románu viděli pouze žánr dobrodružný a produkt zástupné funkce dějin, s realistickým obrazem minulosti u čtenářů uspěl. V neposlední řadě i proto, že takovýto román přinášel atraktivní témata a realizoval tzv. *kompenzační mýtus*, tzn. naději převzatou z dějin, která svým optimismem sloužila jako kontrast k ubíjející skutečnosti země rozdělené do tří okupačních záborů.

Sienkiewicz navázal na své předchůdce především způsobem *přetavování dějin do románu*. Dostatečně se poučil na dílech J. I. Kraszewského, který dospěl k názoru, že historický román musí ukazovat velké postavy a události dějin, a pokud chybějí konkrétní historické materiály, je třeba doplnit mezery pravděpodobnou fikcí.⁵⁰ V tomto smyslu Sienkiewicz dokázal spojit jak historickou pravdu s fikcí,⁵¹ tak motivy historické s motivy literárními. O využití literárních inspirací svědčí skutečnost, že spisovatel svoje historické romány, zejména Tri-

⁴⁹Viz např. Malinowski, J.: *Polska powieść historyczna. Wybrane zagadnienia z dziejów recepcji i warsztatu twórczego*, Bydgoszcz 1968.

⁵⁰Viz Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. *Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych* (red. S. Burkot), Warszawa 1962, a Burkot, S.: *Kraszewski: szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1988.

⁵¹Viz např. práci Szetela, T.: *Między fikcją powieściową a prawdą historyczną*, in – *Profile* 4/1969.

logii, stavěl na půdorysu románů W. Scotta, který komponoval syžet z prožitků fiktivních postav, zároveň však do jejich struktury prolínal vrstvy dobrodružné, jak to viděl v dílech A. Dumase st., a v neposlední řadě využil odkaz domácích autorů (např. postupy z povídek W. Lozińskiego nebo historických obrázků Wł. L. Anczyce), kteří chápali román hlavně jako výpověď o postavách a událostech historických a vycházeli z dokumentárního materiálu i z názorů a výsledků soudobé historické vědy.

H. Sienkiewicz se o tom vyjádřil zcela kategoricky: „*Jistě, stává se, že historický román události zkreslí, nebo si je dokonce vymyslí; stává se, že totéž činí také historiografie. Potom však to i ono bude lež. Říká se ovšem, že román musí zkreslovat a vymýšlet. Proč? Protože pokud to neudělá, zůstane dějepisem; takže buď dějiny, nebo román: jedno vylučuje druhé.*“⁵²

Při psaní historických děl vyšel velký polský prozaik jak z historických dokumentů, tak z barokních děl kronikářských a memoárových. V autorově korespondenci, jak poukázal J. Krzyżanowski,⁵³ najdeme více než dvacet různých zdrojů, mj. dílo Samuela Pufendorfa *De rebus a Carola Gustava Sveciae regis gestis* (1696), memoáry J. Ch. Paska,⁵⁴ W. Kochowského *Annalium Poloniae ab orbitu Vladislai IV Climacter I-IV* (části I-III vycházely 1683–98, část IV zůstala v rukopisu, překlad do polštiny 1853), A. Kordeckého *Nova Gigantomachia contra Sacram Imaginem Deiparae Virginis* (asi 1657, polský překlad s názvem *Pamiętnik oblężenia Czestochowy roku 1655*, vyšel 1858), ale také práci A. Jarzębského *Gościniec, albo Krótkie opisanie Warszawy* (1643).

První zkušenosti při přetavování historických událostí a postav do románového tvaru získal Sienkiewicz při psaní historické povídky *Niewola tatarska* (1880), pro niž užil memoárové formy v podání hlavního hrdiny. K výrazným formálním posunům však podle mého mínění dospěl teprve v *Trilogii*, již tvoří romány *Ogniem i mieczem* (1884), *Potop* (1886) a *Pan Wołodyjowski* (1888).⁵⁵ Kompozice syžetu vychází z vrstev, které působily na polskou prózu od počátku její evoluce a které do ní přinesly mýtus, pověst a pohádka či rytířský román, samozřejmě už v tvaru poučeném na próze západoevropské. Autor vyprávěl v erformě, ale pozici soudobého vševědoucího vypravěče místy nahrazovala stylizace memoárová, tzn. způsob narace očitého svědka, který referoval v ich-formě. Je to tedy oscilace mezi viděním epika popularizujícího historické události a relacemi autentických svědectví kronikáře 17. století. V prvních dvou dílech Trilogie jsou prezentace historických materiálů a autorská fikce v románové struktuře vyvážené, v třetím dílu převažuje vrstva fiktivní.

Domnívám se, že v *Trilogii* Sienkiewicz výrazně posunul také chápání literární postavy. Snaha ukázat historickou velikost národa jej vedla k vytvoření národních hrdinů (Wiśniowiecki, Czarniecki, Sobieski), dalších variant *Rejova poctivého člověka*, jejichž fiktivní obraz vychází z předloh historických postav

⁵²Cit. podle Henryk Sienkiewicz: *Dzieła*, t. XLV, Warszawa 1950, s. 110–111, překlad můj.

⁵³Srovnej Krzyżanowski, J.: *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956.

⁵⁴Tato inspirace byla zvláště výrazná, viz Krzyżanowski, J.: *Pasek i Sienkiewicz*, in – *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973.

⁵⁵*Trilogii* se věnují mj. publikace *Trylogia Henryka Sienkiewicza*. *Studia, szkice, polemiki* (red. T. Jodelka), Warszawa 1962, a Bujnicki, T.: *„Trylogia“ Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej*, Kraków 1973.

(byť druhořadých). Zkušenost romanopisce mu však zároveň velela představit čtenáři i dvojice – rytířských bojovníků a jejich milenek, které na ně čekají doma, tedy hrdiny všedního dne. Právě na takto rozvrženém schématu se autorovi povedlo rozehrát příběhy někdy historicky důležité, jindy okrajové či milostně zabarvené, každopádně napínavé a dramaticky vedené. Přesvědčit se o tom lze např. na dialozích z páté kapitoly čtvrté části románu Potop:

Orszak królewski stanął dla wypoczynku. Z koni podnosiły się kłęby pary, a ludzie byli pomęczeni.

– Czy to Polska? czy Węgry – spytał po chwili przewodnika król.

– To jeszcze Polska.

– A czemu nie wykręczyliśmy zaraz do Węgier?

– Bo nie można. On wqów zakręci się opodal, potem będzie sikława, za sikławą pyrc do traktu idzie. Tam nawrócimy, przejdziem jeszcze jeden wqów i dopiero będzie węgierska strona.

– To widzę, że lepiej było odrazu traktem jechać – rzekł król.

– Cichajcie!... – odpowiedział nagle góral.

I przyskoczwszy do skały, przyłożył do niej ucho.

Wszyscy utkwili w niego oczy, a jemu twarz zmieniła się w jednej chwili i rzekł:

– Za zakrętem wojsko idzie do potoku!... Do Boga! czy nie Szwedy?!⁵⁶

Místy hrozícímu schematismu se prozaik bránil prolínáním vrstev heroických a komických. Syntézou hrdiny spravedlivého, se sarmatskými ctnostmi, ale zároveň požitkářského a fanfarónského, je postava procházející všemi třemi díly Trilogie: Zagłoba, kumpán, který se bojí o svou kůži, i když neváhá stát se hrdinou, rozený vypravěč, jenž jako by z oka vypadl Shakespearovu Falstaffovi.

Sienkiewiczova Trilogie, realisticky viděná románová freska z krvavých epizod polských dějin, samozřejmě okamžitě vzbudila rozporné názory. Soudobý kritik Antoni Potocki v ní spatřoval příklady národní tradice: „*Tak každým coulem šlechticky pojaté arcidílo jsme ještě neměli. Pan Pasek by je mohl napsat pouze tehdy, kdyby se na svou dobu podíval z našeho odstupu. To je nepochybně velice polské, ale zároveň nádherně šlechtické.*“⁵⁷ Naopak Stanisław Brzozowski vyčítal autorovi jeho etickou přímočarost (kritéria dobra a zla – a tedy odměny a trestu, která nahrávala čtenářské přízni) a čtenáři rovněž ochotně přijímanou optimistickou vizi polských dějin: „*Sienkiewiczova filozofie dějin je [...] symptomem našeho ideového úpadku. Je absolutním zřeknutím se myšlení ve vztahu k historii. [...] Ani na okamžik nám Sienkiewicz neukázal definitivní katastrofu, která se v 17. století připravovala.*“⁵⁸

V nadnárodním kontextu zhodnotil Sienkiewiczův přínos polskému historickému románu v období pozitivismu J. Krzyżanowski: „*Autor Trilogie, na*

⁵⁶Cit podle Wspólczesna Literatura Polska (z vypisami), op. cit., s. 95.

⁵⁷Potocki, A.: Szkiecy i wrażenia literackie (1903), in – „Trylogia“ Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki (red. T. Jodelka), op. cit., s. 303, překlad můj.

⁵⁸Brzozowski, S.: Wspólczesna powieść polska (1906), in – Wspólczesna powieść i krytyka (red. T. Burek), Kraków – Warszawa 1984, s. 114, překlad můj.

rozdíl od svých předchůdců Alexandra Dumase st. či dokonce Waltera Scotta, se vyznačoval nevšedním citem, přímo obdivem pro válečné, rytířské a vojenské hrdinství a tímto kultem dokázal nakazit i čtenáře. [...] A právě obdiv hrdinství, společenské hodnotě, které si cení všechny státy a národy světa, příznačné pro epickou poezii všech dob, v celé své nádheře zobrazené na sklonku 19. století v Sienkiewiczových historických románech, rozhodl o jejich světové popularitě. To on jej vynesl na pozici znamenitého a tvořivého pokračovatele velké epické tradice.⁵⁹

Poněkud jiná žánrová východiska nacházíme v průřezu vývoje díla B. Pruse, jenž si uvědomoval především význam žánrů staropolské literatury (frašky, face-tie, gawędy aj.). Ke konečnému tvaru tyto vlivy dospěly nejprve v sevřenějších a rozsahově kratších pracích, i když ani v delších povídkách, novelách a románech (např. román *Kłopoty babuni*, 1874) nejsou zanedbatelné.⁶⁰ Specifický význam měla rovněž prezentace fenoménu, který bych mohl označit jako šlechtické myšlení. To hrálo důležitou roli při formování polské společnosti, podrobované násilnému národnostně zaměřenému tlaku. Ono šlechtické myšlení se však v těchto žánrech neprojevovalo didaktismem. Naopak – byly nasyceny humorem, vtipnými nápady, komikou a nejrůznějšími polohami satiry a grotesky. Pohled člověka na skutečnost představovaly v přijatelném nadhledu, ale zároveň s hrdostí, která z polského chápání *filozofie všedního dne* nikdy nezmizela.

To podle mého názoru plně odpovídalo pojetí Prusova humoru a komična. Vtipnost a vtip v literatuře totiž chápal jako vzácné prvky, jejichž prostřednictvím může umělecké slovo, aniž by pomíjelo tehdy nutné jinotaje a nedopovězení, přinášet trefné postřehy a vtipné názory.⁶¹ Prus v této souvislosti u vtipného nápadu obdivoval hlavně jeho neobyčejnou pružnost. „*Vtipný člověk je v duchovním světě jako gymnasta, šermíř nebo vynikající jezdec v každodenním životě.*“⁶²

Z tohoto úhlu pohledu mě vůbec neudivuje, kde se už v prvních Prusových literárních pracích brala virtuozita při vtipném ztvárnění situací tehdejší každodennosti. Prus totiž vtip cíleně kombinoval s parodií, karikaturou a někdy i groteskou. A nešlo pouze o vtip jako izolovaný prvek, nýbrž o vtipnost, již autor dokázal z odpovídající tematiky a přiměřených postav vytvořit jedinečné komické situace a čtenáři je vyličít s dynamickým napětím a s komickými efekty. S úspěchem se o to pokoušel nejdříve ve své humorně laděné publicistice a využíval toho – jako jeden ze základních kompozičních prvků – v celé své literární tvorbě.

Z. Szweykowski tvrdil, že se tak dělo spojováním nespojitelného či paradoxního, ale že to nikdy nebyl pouze vtip vyumělkovaný, naopak vycházející z pečlivého pozorování všedního života lidí. Situace a jevy, které Prus v životním materiálu objevoval, dokázal uchopit přinejmenším z té humornější stránky, obvykle se však podívat na jejich komická východiska a podloží, deformovat je a

⁵⁹ Krzyżanowski, J.: *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, op. cit., s. 156, překlad můj.

⁶⁰ Autorovi věnovala populární monografii Kulczycka-Saloni, J.: *Bolesław Prus*, rozšířené vydání, Warszawa 1975.

⁶¹ Srovnej např. studii Warzenia-Zalewska, E.: *Pojęcie humoru i jego rola w powieściopisarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku (na przykładzie twórczości Bolesława Prusa)*, *Przegląd Humanistyczny* 6/1992.

⁶² *Kurier Codzienny*, ročník 1890, č. 316, překlad můj.

vytvořit tak obraz křivého zrcadla, obraz, který – oproti běžnému realistickému pohledu – byl přesnější a pronikavější.

„Pokud logické žonglování poskytuje neomezené možnosti kombinací všeho druhu,“ domníval se Szweykowski, „pozorování představuje jakoby racionální vymezení hlouposti – to, co je zdánlivá absurdita, dostane zvláštní logiku, protože na jejím dně narazíme na výstižný postřeh, který působí tím silněji, čím jiskřivěji je zvětšena nebo zmenšena jeho optika, čím zřetelnější je kontrast srovnávaných pojmů.“⁶³

T. Bujnicki doložil, že v Prusově díle jednoznačně vystupují do popředí „dar pozorování, jemně zobrazená psychika postav, Prusovi vlastní humor, který je nejednou úsměvem přes slzy, lyrismus ukrytý pod maskou ironie. V takových dílech se Prus jeví jako autor neobyčejně citlivý, se smyslem pro společenskou povinnost a humanistický postoj“.⁶⁴

Prusův spisovatelský kolega Henryk Sienkiewicz v jiné souvislosti (vyjadřoval se v recenzi o jeho zdánlivě tendenčních románech, ale tento názor platí o celém autorově díle) dodal, že Prus „zobrazuje lidi tak, jak si sami sebe představují. Jsou spisovatelé, kteří se na lidi dívají brýlemi svých vlastních filozofických názorů či přímo doktrín, jimž se snaží přizpůsobit postavy vystupující v románu. Prus postupuje jinak. Jeho figury nejsou pouhými ilustracemi autorových domněnek, ale samostatně myslícími lidmi“.⁶⁵

Prus se ve svých povídkách a novelách⁶⁶ (stejně jako v publicistice, tedy zejména ve fejetonech-kronikách) vysmíval všem negativním projevům tehdejší společnosti – už zcela mimo dobu jdoucím romantickým básníkům, pseudopokrokařům, tzv. reformátorům i zaostalým zemanům a sedlákům. I když satira sloužila někdy jen pro pobavení čtenáře (např. *To i owo, Doktor filozofii na prowincji* či *Kłopoty redaktora*), častěji autor prvky z kategorie komična zapojoval do kompozice textu a charakteristiky postav.

Prusovu originální novelistickou metodu případně charakterizoval H. Markiewicz: „Tento styl spočíval v přirozeném, viditelné pravidelnosti unikajícím řazení syžetových prvků (s nikoli častými, ale mistrovskými výjimkami, např. Kamizelka, 1882), v rigorózní šetrnosti při výběru detailů, v převaze stručných relací a charakterizujícího dialogu nad popisy a zbytečnými podrobnostmi, v převaze neutrálního stylu, ve velice prosté syntaxi, s níž tím silněji kontrastovaly krátké, nicméně působivé lyrické usuvky nebo ironické akcenty, vedle občas drsných žertů – humor, který spojuje vznešenost a hrdinství s všedností a komikou, a hluboké vnitřní pohnutky, zobrazené nepřímou řečí, metonymicky, prostřednictvím jejich drobných, nenápadných projevů a rekvizit.“⁶⁷

Jak Prus dokázal charakterizovat několika dialogy situací i postavy dokazuje následující ukázka právě z novely Kamizelka:

⁶³Szweykowski, Z.: *Twórczość Bolesława Prusa I*, op. cit., s. 72, překlad můj.

⁶⁴Bujnicki, T.: *Pozytywizm*, op. cit., s. 163, překlad můj.

⁶⁵Sienkiewicz, H.: *Szkice literackie*, in – *Dziela*, t. XLV, Warszawa 1950, s. 306–307, překlad můj.

⁶⁶Podrobněji v monografii Kulczycka-Saloni, J.: *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969.

⁶⁷Markiewicz, H.: *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1997, s. 64–65, překlad můj.

Gdym sięgnął po pieniądze, handlarz, widocznie coś przypomniawszy sobie, wyrwał mi jeszcze raz kamizelkę i począł szybko rewidować jej kieszonki.

– *Czego ty tam szukasz?*

– *Możem co zostawił w kieszeni, nie pamiętam! – odparł najnaturalniejszym tonem, a zwracając mi nabytek dodał:*

– *Niech jaśnie pan doloży choć z dziesiątkę!...*

– *No, bywaj zdrów – rzekłem otwierając drzwi.*

– *Upadam do nóg!... Mam jeszcze w domu bardzo porządne futro...*

I jeszcze z za progu wytknąwszy głowę zapytał:

– *A może wielmożny pan każe przynieść serki owczych?...⁶⁸*

Utváření literární postavy tvoří ovšem samostatnou kapitolu. Prus mu věnoval velkou pozornost jak při psaní fejetonů, tak zejména při kompozici svých děl literárních. Z. Szweykowski charakterizoval funkci postav v Prusových povídkách: „*V jeho komických dílech jsou lidské reakce výrazně jednostranné; autor se omezuje na satirické portréty, chladné, zobrazující lidskou hloupost, skrývající se pod různými záminkami; mezi postavami a tvůrcem nevidíme žádný citový vztah, neobjeví se v nich ani ta nejtenší niť sympatie. Zvláště zřetelné je to v próze Kłopoty babuni, nejlepším díle toho typu, povídce, v jejímž charakteru a kompozici se můžeme dopátrat dokonce ozvěn satirických románů 18. století.*“⁶⁹ Totéž však, i když to není podobnost mechanická, můžeme tvrdit o kompozici a tvorbě postav v Prusových velkých literárních formách románového charakteru.

Szweykowským vzpomenutá echa minulosti jsou pochopitelně bohatší. Nejedním inspiračním moment (a následně posun v žánrovém spektru) Prusových próz nacházíme v metaliterárních žánrech 17. století, které (pokud použijeme hyperboly) byly jako jistý druh komunikace svéráznou publicistikou tehdejší doby. Také autoři itinerářů, kronik, biografí, memoárů a dalších forem (jako publicisté a spisovatelé 19. století) kladli důraz na fakta a autentičnost výpovědi. Např. M. Sobotková uvádí, že jejich práce jsou cenné především „*pro bezprostřednost jejich výpovědi vycházející z každodenního života, z jejich zkušeností a prožitků*“.⁷⁰ Doložit je to možno názorem R. Zimanda, že čtenáři hledají „*četbu, jež jim zaručí prožitky analogické těm, jichž se jim dostalo při četbě románu, který – jsou přesvědčeni – popisuje pravdivé události a postavy*“.⁷¹ Tedy, že čtenáři v 17. století – a stejná situace nastala v 19. století při rozvoji pozitivistické literatury – chtěli mít v rovnováze *Wahrheit* a *Dichtung* (Goethe). To ctili jak tvůrci gawedy, tak autoři nejvýznamnějších barokních memoárů (zejména J. Ch. Pasek) i B. Prus a jeho kolegové o dvě století později.

Že Prusovy prózy měly velký ohlas u soudobých čtenářů (a většina z nich jej má dodnes), o tom svědčí dobrozdání H. Sienkiewiczze. Zaznamenal, že v Prusově díle čtenáři „*řadě detailů a obrazů ne zcela rozumějí, ale v celku je oslovuje, možná bezděčně, výstižná pravda, kterou v praktickém životě mohou aplikovat*

⁶⁸Cit. podle Bolesław Prus: Antek i inne opowiadania, op. cit., s. 258.

⁶⁹Szweykowski, Z.: Twórczość Bolesława Prusa I, op. cit., s. 75, překlad mŭj.

⁷⁰Sobotková, M.: Autor, text, adresát v českých, polských a slovenských memoárech 17. století, Olomouc 1996, s. 181.

⁷¹Zimand, R.: Diarysta Stefan Z., Wrocław 1990, s. 10, překlad mŭj.

sami na sebe, na sousedy a známé. Přičemž klíč a kritéria jim poskytuje sám život“.⁷²

Příkladem jiného postupu při konstrukci prozaické struktury (že jsou v ní bohatě zastoupeny prvky, motivy a postupy převzaté z publicistiky, nemusím dodávat) je již vzpomenutá novela *Z legend dawnego Egiptu*, v níž Prus důsledně dodržel zásadu fragmentárnosti děje, příkladně pracoval s rytmem a při kompozici si pomáhal symetrizací jednotlivých významových struktur.⁷³ Na rytmus dbal už ve svých publicistických textech, symetrizací struktur se začal zabývat, zejména když v uměleckých prózách chtěl aplikovat prvky publicistické či paraliterární.

Symetizační princip této novely charakterizoval I. Opacki: „*Smysl celkové symetrizace novely prostřednictvím opakování formulace o výrocích Przedwieczného je pochopitelné: je to strukturální zvýraznění, že právě on bdí nad vším, co se v tom díle děje. Stejně pochopitelný je smysl částečné symetrizace uniiť tohoto světa prostřednictvím opakování motivu pavouka: ono – ve spojitosti se symetrizací celkovou – strukturální zvýraznění partikulárnosti motivu Hora v celistvém obraze onoho světa, který řídí Przedwieczny. [...] Tyto dva motivy a dvě symetrie, to jsou dvě různé roviny světa v novele zobrazené, světa představeného v řádu partikulárních zákonů politiky, zřízení a osobních vztahů.*“⁷⁴

Již několikrát jsem zdůraznil, že Prusova publicistická i literární tvorba se vyznačovala specifickým humorem. Ten nikdy nezískal charakter pejorativní jizlivosti či sarkasmu, naopak byl způsobem zesměšnění postav spíše chápající a laskavý. Autor si od postav držel potřebný odstup (jak to případně charakterizoval Z. Szweykowski – viz výše), karikatura šla přímo k podstatě. V tomto směru Prus navázal na humoristické prózy již zmíněného Jana Lama (např. na jeho romány *Koroniarz w Galicji* a *Wielki świat Capowic*) a zúročil to, co sám téměř k dokonalosti dovedl ve fejetonech a humoreskách. Lam byl prvním, kdo z polských pozitivistů komické roviny ve struktuře prózy zapojil do děje a použil je jako charakterizační a kompoziční prvky. „*Lam navázal na techniku filozofické povídky a vytvořil díla nenáročná a nesmírně zábavná, obsahující však úctyhodný satirický náboj, díla důsledně umělecká, která se v polské literatuře stala nová a originální,*“ vyjádřil se o přínosu jeho komiky S. Frybes.⁷⁵ Podobně postupoval i Prus. Navíc využil stejné inspirace jako Lam – anglickou satirickou prózu 18. století (např. H. Fielding, T. Smollett).

Také fantastické motivy, které byly v pozitivizmu (a u Pruse zvláště) vítaným zpestřením publicistických žánrů (zejména fejetonu), prostupují téměř všechny Prusovy prózy. Z. Szweykowski, na příkladu románu z období autorovy tvůrčí zralosti *Placówka*, tento aspekt charakterizoval: „*Tuto atmosféru v románu prohlubují motivy vizi a tužeb horečnaté představivosti, které pociťují Ślimak, jeho žena nebo Owczarz. A úplnost tonace neobvyklé události doplňují popisy smrti a*

⁷²Sienkiewicz, H.: Szkice literackie, in – Dzieła, t. XLV, op. cit. s. 293–294, překlad můj.

⁷³Srovnej Opacki, I.: Gra symetrii („Z legend dawnego Egiptu“ Bolesława Prusa), in – Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych (red. K. Bartoszyński), Warszawa 1974.

⁷⁴Opacki, I.: Gra symetrii, op. cit., s. 106, překlad můj.

⁷⁵Frybes, S.: heslo Jan Lam, in – Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny I, Warszawa 1984, s. 547, překlad můj.

zemřelých a rovněž někdy náladovost pojetí přírody, např. hrůzostrašnost šumu lesa v zimní noci.“⁷⁶

Pochopitelně – v tomto případě šlo o pouhé fantastické motivy a prvky. Ale Prus už na počátku své literární tvorby inklinoval k žánru, který vycházel z obdivu k vědě a technice (tak často prezentovanému v publicistických článcích a úvahách) a stal se příznačným až pro prózu 20. století – science fiction. Např. Prusova raná próza *Slawa* měla být vědeckofantastickým útvarem s prvky detektivky, i když autor při realizaci svého záměru zůstal v půli cesty. Takže typickými prózami *science fiction* se staly až Prusovy pozdější novely *Dziwna historia* (v novinách 1887) a *Sen* (v novinách 1890).⁷⁷

Do dějin historického románu B. Prus zasáhl pouze jednou, románem *Faraon* (1897), zato výrazně a osobitě. Inspiroval se tzv. *archeologickým* románem a ve shodě s jeho postupy (mj. při sběru výchozího materiálu) plně využil svých zkušeností z novinářské práce, zejména z prvního období, kdy se ve svých člancích a statích snažil popularizovat nové vědecké objevy.⁷⁸ Mělo to pochopitelně své výhody i nevýhody, jak to postřehl např. H. Markiewicz: „*Kromě vsuvek čerpaných z egyptských písemných památek obsahuje Faraon mnoho fragmentů popisujících obřady, slavnosti, každodenní zvyklosti, odívání a architekturu státu faraónů. Nemůžeme si neušimnout neobyčejné snahy autora rekonstruovat tuto kulturu prostřednictvím typických a zároveň ezotických rysů, i když jeho odborná erudice je poměrně skromná a někdy dochází k nechtěným anachronismům. Umělecké výsledky vytěžené z této roviny zřídka kdy přesáhnou úroveň literární korektnosti, někdy sklouzávají do populárněvědeckého tónu. Spisovatel však zároveň formuje situace a konflikty jako modely univerzálního významu, platící také v jeho současnosti: vytváří tak román historiozoficko-politický.*“⁷⁹

To je jeden z nesporných přínosů této Prusovy ambiciózní a čtenářsky úspěšné prózy. Autor v ní posílil ideologickou funkci díla a historický román se tím pádem stal do jisté míry také politickým románem, tedy přesáhl do jiné roviny žánrového spektra. To však není jediné novum. Spisovatel inovoval další kompoziční prvky: nosnou myšlenku syžetu více zdramatizoval, využil fantastických prvků a prohloubil milostné motivy.

Prus často dokázal dramatickou situaci vytvořit z dialogů a popisu, jak o tom svědčí např. úryvek z šestnácté kapitoly třetí části románu *Faraon*:

Gdyby tłum mniej był zajęty gwałtami napastników, już spostrzegłby, że w naturze zachodzi jakieś niezwykle zjawisko. Słońce świeciło, na niebie nie było ani jednej chmurki, a mimo to jasność dzienna poczęła się zmniejszać i powiał chłód.

– Dajcie tu jeszcze jedną belkę!... – wołali napastnicy na świętynię. Brama ustępuje!...

– Mocno!... jeszcze raz!...

⁷⁶Szwejkowski, Z.: *Twórczość Bolesława Prusa I*, op. cit., s. 179, překlad mŕj.

⁷⁷Povídka *Dziwna historia* vyšla poprvé knižně ve sbírce povídek *Drobiazgi* (1891), *Sen* pak ve sbírce povídek *Opowiadania wieczorne* (1895).

⁷⁸V té době byl tento jinak nazývaný profesorský román v Evropě módní – snažil se v umělecké literatuře využít vědecký dokumentární materiál. – Různými aspekty díla se zabývá Kulczycka-Saloni, J.: *O „Faraonie“ Prusa*. Szkice, Wrocław 1955.

⁷⁹Markiewicz, H.: *Literatura pożytywizmu*, op. cit., s. 125–126, překlad mŕj.

Przylgądający się tłum huczał jak burza... Tu i ówdzie poczęły odrywać się od niego małe grupy i łączyć się z napastnikami. Wreszcie cała masa ludu zwolna podsunęła się ku świętyni.⁸⁰

Prus své zkušenosti z publicistiky využil ještě v jedné žánrově-tematické variantě, která za věhlasem historického románu nezůstala příliš pozadu. Šlo o *společenský román*, který on (i další autoři) úzce spojoval s realistickým, tedy samozřejmě kritickým viděním skutečnosti. Prvním výraznějším společenským románem byla *Placówka* (1886), próza do značné míry ovlivněná francouzským naturalismem, ale i pozitivistickými tezemi, jejíž závěr byl svou nepravděpodobností předmětem mnoha diskusí (typický naturalistický střet člověka s osudem a přírodou). Román má kolektivního hrdinu, Prus do značné míry posílil dialogy na úkor vyprávění a uchýlil se k neutrálnímu informačnímu stylu.⁸¹ Pasáže popisné se střídají s téměř čistými dialogy, jako třeba v šesté kapitole – *Namowy Niemców*:

Rozmowę przerwał brodaty, przemówiwszy do ojca po niemiecku, głosem podniesionym i stanowczym.
 – *Więc nie sprzedasz? spytał starzec.*
 – *Ni – odparł Ślimak.*
 – *Po siedemdziesiąt pięć rubli morgę?*
 – *Ni.*
 – *A ja ci mówię, że sprzedasz – zawołał brodaty, gwałtownie chwytając ojca za rękę.*
 – *Ni.*
 – *Sprzedasz gospodarzu – powtórzył stary.*
 – *Ni.⁸²*

Typologicky zajímavější je román o příbězích lásky *Lalka* (1890) s postavami psychologicky prokreslenými do hloubky. Nejsou to však diagnózy různých typů lidí, spíše položené palčivé otázky. I když autor komponoval prózu na půdorysu tradičního schématu, dospěl na jedné straně k tvaru (hlavně v široce zaměřených popisech Varšavy) *panoramatického románu*, na druhé (při mapování osudů několika generací) k *románu-kronice*. Struktura díla je složitá, na první pohled až chaotická (záměrně – jako příměr peripetií skutečného života); hlavní vypravěčský tok často přerývají (kontrastní nebo analogické) digrese (s vedlejšími motivy), vševědoucího vypravěče doplňuje pohled očima jedné z postav (Wokulski) formou memoárových fragmentů (tzv. *pamětník starého subjektu*) – *Lalka* tak tvoří přechod mezi realistickým a modernistickým románem, viz následující odstavec z první knihy románu, v níž Wokulski vzpomíná na bitvu v Maďarsku v roce 1849:

Wystrzeliłem co rychlej, pragnąc zasłonić się chociaż dymem. Pomimo huku usłyszałem za sobą niby uderzenie kijem w człowieka; ktoś z tyłu padł, wadzając o mój tornister. Opanował mnie

⁸⁰Cit podle *Współczesna Literatura Polska* (z wypisami), op. cit., s. 81.

⁸¹Dílu věnoval monografii Fita, S.: „*Placówka*“ Bolesława Prusa, Warszawa 1980.

⁸²Cit podle *Współczesna Literatura Polska* (z wypisami), op. cit., s. 58.

*gniew i desperacja; czułem, że zginę, jeżeli nie zabiję niewidzialnego wroga. Nabijałem broń i strzelałem bez pamięci, trochę zniżając karabin i myśląc z dziką satysfakcją, że moje kule nie pójdą w górę. Nie patrzyłem na bok, ani pod nogi; bałem się zobaczyć leżącego człowieka.*⁸³

Struktura nikoli pouze románu *Lalka*, ale Prusových společenských románů vůbec, vycházela z půdorysu osvědčených vzorů, tedy z postupů, které vyzkoušeli už Charles Dickens a Walter Scott a mnozí polští autoři před Prusem. Na tradici stavěl a s ní zároveň experimentoval či se vracel zpět. V románu *Lalka* využil metody, již poprvé praktikoval Walter Scott v historickém románu, ale Prusovi se plně osvědčila při kompozici společenského románu. Jak jsem naznačil, próza má strukturu jak panoramatického románu, tak románu-kroniky. Podle Z. Szweykowského se autor „snažil o syntetický, pokud možno úplný obraz jednoho nebo více období společenského života národa; nejčastěji prezentoval dobu na rozhraní dvou protichůdných epoch a účinnou stylizací podtrhoval pro ni typické jevy“.⁸⁴ Tzn., že vytvořil jakýsi předobraz další žánrové formy, která vznikla později – *syntetického románu*.

Z genologického hlediska je podle mého mínění další společenský román *Emancypantki* (1894) zcela návratem k tradičním formám, i když překrývání jejich vrstev ve výsledné struktuře je přinejmenším pozoruhodné. Prusovým záměrem bylo napsat *výchovný román*; obrazy celé galerie ženských postav a feministických tendencí v tehdejší polské společnosti však dostaly rysy karikaturního šklebu. Próza je složena z různorodých sekvencí, z nichž každá má jiný žánrový charakter: balzakovskou sondu do výřezu lidské komedie střídá maloměstská groteska, sentimentální próza a dokonce filozofický traktát. Podle H. Markiewiczze si tak „vyzkoušel vhodnost někdejších literárních konvencí. Současně však Prus modifikoval dosavadní tvar románu: uzákonil tak volnou kvazi-biografickou syžetovou konstrukci (v níž našel později zálibení mladopolský román), dal přednost dialogům, co do množství zredukoval výpovědi vypravěče a obdařil je personální perspektivou“.⁸⁵

Prusovy společenské, psychologické i biografické sondy obsahovaly vždy kritický postoj k problému, ke skutečnosti, k době. Kritické hodnocení bylo pro něj součástí množiny prvků, již zpočátku v publicistice a později právě ve společenských románech pravidelně zkoumal a vyhodnocoval sociální, psychologický a sociologický vzorek lidské společnosti. Proto mohl v této souvislosti napsat: „Pokud si autor společnosti všimá, postřehne v ní i některé nové lidské charaktery, některé nové cíle, k nimž lidé spějí, činy, které naplňují a výsledky, jichž dosahují; takto nestranně popisuje to, co viděl, tedy vytváří realistický román nebo drama.“⁸⁶

B. Prus byl příkladem autora, který schopnosti dosažené v publicistické tvorbě nepostavil proti svému úsilí v próze umělecké. Naopak: dokázal elimi-

⁸³Tamtéž, s. 62.

⁸⁴Szweykowski, Z.: *Twórczość Bolesława Prusa I*, op. cit., s. 225, překlad mĵj.

⁸⁵Cit. podle Markiewicz, H.: *Pozytywizm*, op. cit., s. 154, překlad mĵj.

⁸⁶Prus, B.: *Kronika tygodniowa*, *Kurier Codzienny* 1889, cit. podle Bujnicki, T.: *Pozytywizm*, op. cit., s. 203, překlad mĵj.

novat nevhodné a maximálně využít vhodného, které se potom stalo souborem prvků, typických pro jeho povídky, novely i romány.

5 Podmínky pro další dekompozici prozaických žánrů

Polským prozaikům šlo v závěrečném období polského pozitivizmu především o potlačení černobílého či naturalistického vidění postav a doby, ale současně také schematizace syžetu. Byl to však spíš problém literatury druhořadé, protože čelní tvůrci dospěli po přechodné etapě realistického vidění ke kritickému realismu. A právě jejich práce se podle mého mínění staly pokusy zachytit člověka jako součást společnosti a dobu jako celek na pozadí historického vývoje. Šlo jim o syntézu všech prvků struktury uměleckého díla (bez potlačení některého z nich) do celku, v němž, jak tvrdil R. Ingarden, každá vrstva obsahuje specifické kvality hodnot, přičemž interakcí oněch vrstev vzniká zvláštní polyfonní harmonie estetických kvalit tohoto celku.⁸⁷ Byly to postupy, které (míněno obecně) sblížily a strukturně proluly dvě rozdílné roviny tvorby – literární a publicistickou a výrazně tak poznamenaly žánrový systém tehdejší literatury.

Domnívám se, že souběžnou dekompozicí a kompozicí žánrových forem došlo k výrazným posunům mezi dílčími jednotkami jak publicistického, tak zejména literárního žánrového systému. Upevnily se tím formy využívané autory už v období romantismu a iniciovaly jiné, které naplnili až prozaici v dalších obdobích. Průnikem vrstev lyrických a dramatických do některých románů, zejména Prusových, vznikl zárodek pro další strukturální proměny. Ty se v první fázi uskutečnily na platformě prozaického díla St. Żeromského. Různě formované epizody, digrese a publicistické či diskurzivní fragmenty nahloďávaly jeho doširoka rozevřené románové celky zevnitř a vytvářely podmínky pro daleko výraznější a komplexnější dekompozici (i dekonstrukci). K ní se brzy poté odhodlali autoři jako W. Berent, St. Przybyszewski, K. Irzykowski, A. Strug, J. Kaden-Bandrowski, ale zejména St. I. Witkiewicz, T. Miciński, R. Jaworski a v jiném smyslu rovněž B. Schulz a později W. Gombrowicz.

⁸⁷Viz Ingarden, R.: *Formy poznawania dzieła literackiego*, Pamiętnik Literacki, 1937.