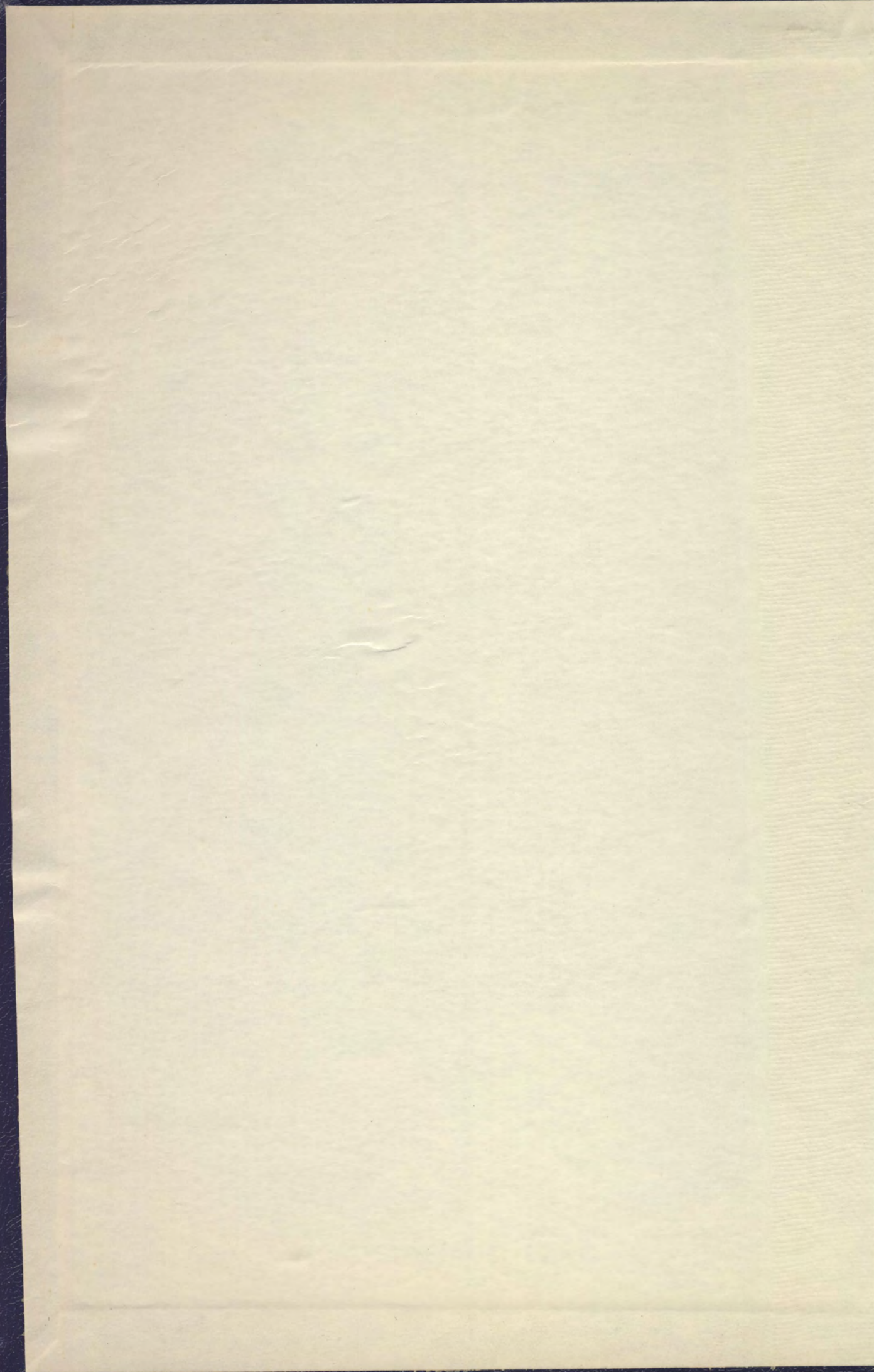
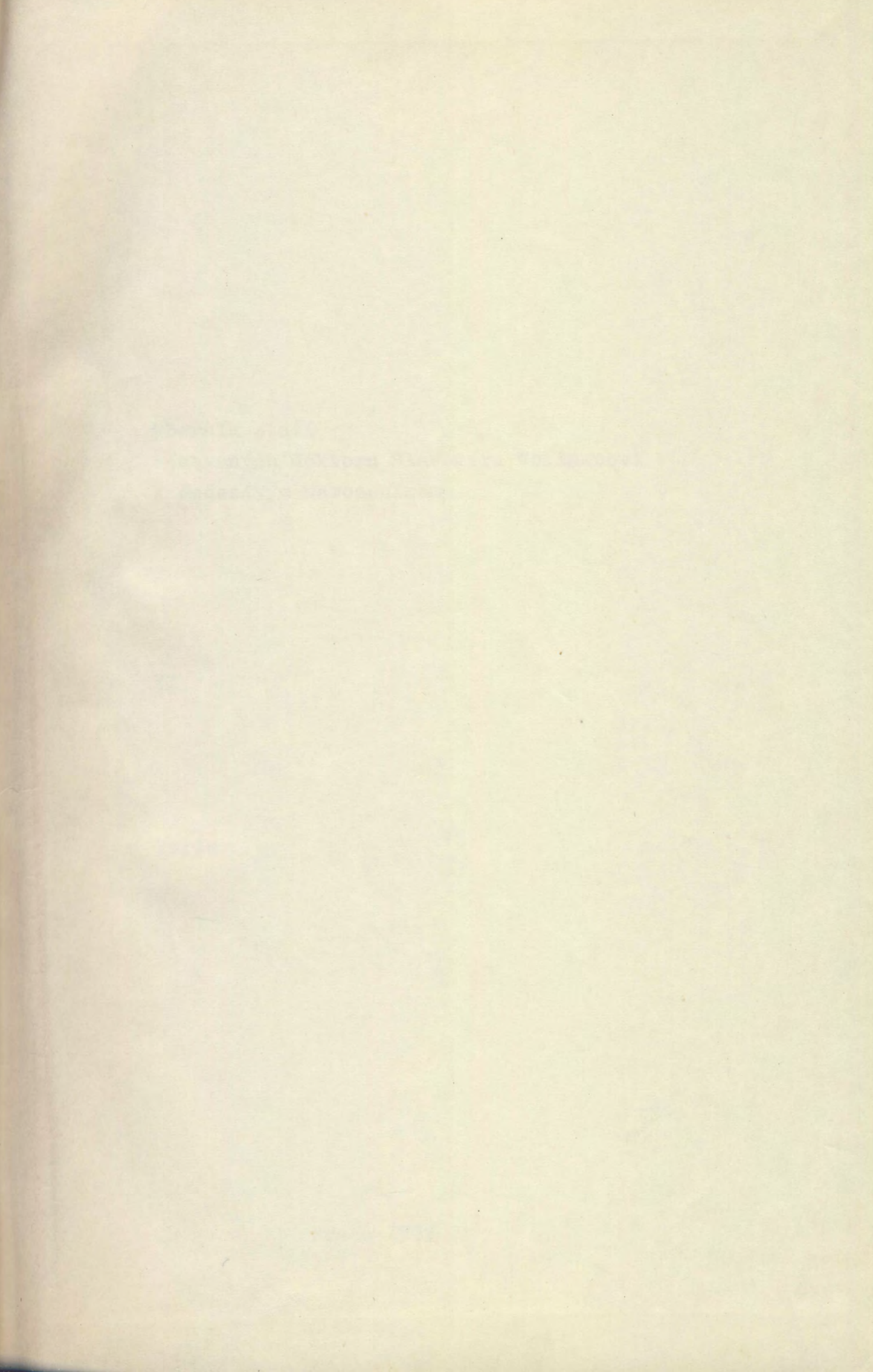


Ú
Č
L

V. 3039/2






Sborník statí
věnovaných doktoru Slavomíru Wollmanovi
k šedesátým narozeninám

II.

Varia

Redakčně připravili pracovníci
oddělení literatury a komparatistiky
Ústavu pro teorii a dějiny literatury ČSAV
Praha 1985

Štefánikova
vševyššího doktora Blavoslav Kollár
k šestému narozeninám

V 3039/21


296/87



Obsah:

Kořálková K.: Ex oriente fabula	3 - 11
Širováková O.: Jak je učena analýza	12 - 24
Maňhauer Z.: Předpoklad - realita	25 - 34
Věšák P.: Funkce nedysjunktivních prvků	35 - 44
Zemčík M.: Blacarovy a aktuální aspekt v súčasnom slovenskom preklade	45 - 53
Prebeníčková R.: Poznámky k Odojevského Ruskyja nočim	54 - 66
Štípaová D.: Sedem v dramatice A. P. Čechova	67 - 78
Macourek V. A. Kol.: "Slavica" ve slovníku děl literatur světa	80 - 98
Fischer J. O.: Bérangerovi "Dlášni" v Českého Gramatu "Na dně" /Problém přeložbu a interpretace/	99 - 109
Kerčyni - Polikánová K.: Neval v Polsku	110 - 116
Petráček R.: Glossa k existenci topoi ve starší české a slovenské literatuře	119 - 124
Práček M.: Dalimil a Jettich Beránský	125 - 134
Čorný P.: Nový Starý kolegišt?	135 - 153
Kolář J.: Z paralel a příbuzností Komeňského Labryntus Fabula Cebatis	154 - 169
Poráť V.: Poslední léta Ladovita Sidra	170 - 179
Med J.: Jiří Orten - Elegie /hesla ke slovníku básnických sbírek/	180 - 184
Polák J.: Obrada Vrochického lyriky v návěru jeho tvorby	185 - 192
Práček M.: Vítězslav Neval ja - to spolutváreca povrazové kulturní pollika	193 - 205

Redakčně připravili pracovníci
oddělení slovanských literatur a komparatistiky
Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV

Obsah:

H o r á l e k K.: Ex oriente fabula	3 - 11
S i r o v á t k a O.: Jak je udělána anekdota	12 - 24
M a t h a u s e r Z.: Předpoklad - reali- zace	25 - 34
V a š á k P.: Funkce nesystémových prvků	35 - 44
T o m č í k M.: Diachrónny a aktuálny aspekt v súčasnom slovenskom preklade	45 - 53
G r e b e n í č k o v á R.: Poznámky k Odojevského Ruským nocím	54 - 66
K š i c o v á D.: Secese v dramatice A. P. Cechova	67 - 79
M a c u r a V. a k o l.: "Slavica" ve slovníku děl literatur světa	80 - 98
F i s c h e r J. O.: Bérangerovi "Blázni" v Gorkého dramatu "Na dně" /Problém překladu a interpretace/	99 - 109
K a r d y n i - P e l i k á n o v á K.: Nezval v Polsku	110 - 118
P e t r ů E.: Glosa k existenci topoi ve starší české a slovenské litera- tuře	119 - 124
P r a ž á k E.: Dalimil a Jetřich Be- rúnský	125 - 134
Č o r n e j P.: Nový Starý kolegiát?	135 - 153
K o l á r J.: Z paralel a příbuzností Komenského Labyrintu: Tabula Cebetis	154 - 169
F o r g t V.: Poslední léta Lúdvíta Stúra	170 - 179
M e d J.: Jiří Orten - Elegie /heslo ze slovníku básnických sbírek/	180 - 184
P e š a t Z.: Obroda Vrchlického lyriky v závěru jeho tvorby	185 - 192
H r z a l o v á H.: Vítězslav Nezval ja- ko spolutvůrce pokrokové kulturní politiky	193 - 205

Karel Horálek:

Ex oriente fabula

Zkoumání přímých kontaktů evropských literatur s literaturami Orientu se začalo rozvíjet za účasti školených odborníků až od konce 17. stol., kdy se ve Francii k politickým zájmům o islámský svět připojily také zájmy všeobecně kulturní a začala se šířit i znalost arabského jazyka. Literární kontakty Evropy s Východem jsou mnohem staršího data, ale rozvíjely se dlouhou dobu jen na úzké základně zájmu o populárně vzdělávací literaturu. Z východních literatur, především z perské a egyptské, překládali již staří Řekové a po nich pak také Římané; v antických literaturách se již najdou také elementy teoretického zájmu o kulturní zvláštnosti východních národů. Významným mezníkem přítom byly řecké výboje, jež přispěly i k pronikání řeckého živilu do severní Afriky a do zemí, kde dříve převládaly kulturní vlivy perské. Vítězné tažení Alexandra Velikého na Východ otevřelo Řekům cestu i do indického prostoru.

Nové období v navazování kulturních styků mezi východním Středomořím /včetně oblasti černomořské a kavkazské/ a dalšími oblastmi východními nastalo v době, kdy se začalo organizovaným způsobem šířit křesťanství, z počátku na území říše římské, později i mimo její hranice. Do tohoto procesu zasáhla destruktivně expanze arabskoislámská; ta však vytvořila i nové podmínky pro rozvoj kulturních kontaktů západní Evropy s východními zeměmi. Byl to především důsledek dočasného proniknutí Arabů na Pyrenejský poloostrov, na Sicílii a na Sardinii. V této době se účastnili na výměně kulturních hodnot mezi Evropou a Orientem také Židé; ti se podíleli přímo i na kulturním rozvoji velké arab-

ské říše.

Pokřtěný Žid Petrus Alfonsi do své sbírky povídek *Disciplina clericalis* pojal i několik textů, o nichž se dá s jistotou předpokládat, že se opírají o arabské předlohy. Z této sbírky pronikly přímo i prostřednictvím dalších literárních úprav některé texty i do evropské lidové tradice. Ještě významnější důsledky pro formaci povídkové tradice evropské /v literární i orální podobě/ měly anonymní sbírky *Gesta Romanorum* /spolu s cyklem *O sedmi mudrcích*/, jež došly obliby také u Slovanů.

O rozšíření indického sborníku ^{mu}*Pācatantra* v Evropě se zasloužil pokřtěný Žid Jan z Capuy /Johanes de Capua 13.stol./ svým latinským překladem syrské verze /v hebrejském zpracování/ pod titulem *Liber Kalila et Dimna* /šířené též s názvem *Directorium vitae humanae*/. Tento latinský překlad se stal východiskem mnohých dalších překladů do evropských jazyků; české zpracování, jež vyšlo tiskem 1528, je dílem Mikuláše Konáče z Hodiškovy. Ve východní Evropě se stalo východiskem pro další překlady /též ^{pro} církevněslovanské/ zpracování řecké.

Do evropských literatur proniklo již ve středověku také několik pohádek arabského sborníku *Tisíc a jedna noc*, mezi nimi také vyprávění o příhodě, které se stali svědky královští bratři v rámcové povídce slavné arabské sbírky. Vydali se spolu na cesty po špatných zkušenostech se svými manželkami, s rozhodnutím, aby se vrátili ke svým vladařským povinnostem teprve po setkání s mužem, ke kterému by se žena chovala stejně špatně, jako to zjistili u svých žen.

Když se jednou usadili k odpočinku v koruně stromu nad pramenem osvěžující vody, k prameni přišel i obrovitý démon, který sebou nesl bednu a v ní dívku. Chtěl se na chvíli osvěžit snánkem, vypustil dívku z bedny, po-

ložil si hlavu na její klín a usnul. Dívka si pak všimla obou mužů na stromě a hned je pozvala k sobě dolů, aby se s nimi pobavila, než se její pán /unesl ji v den jejího sňatku/ probudí. Poslechli ji teprve, když jim pohrozila, že sama démona vyruší ze spánku. Když ji uspokojili, vytáhla dívka z kapsy měsíc a z něho šňůru s mnoha prsteny, z nichž každý byl svědectvím toho, jak dovedla svého pána podvádět. Oba její noví přátelé ji museli svými prsteny její sbírku rozmnožit.

V úvodu k 1001 noci se mluví o krabici a skříní, ve kterých démon svou krasavici věznil, když se od ní musel vzdát. Ponořoval pak dívku vobou skříních, opatřených zámkem, do moře. V příbuzných povídkách se obyčejně vypravuje, že dívka v krabici přetvářela svého milence a oddávala se mu při každé vhodné příležitosti. Oba královští bratři se z jejího vyprávění i v praxi přesvědčili o tom, jak těžko ženy odolávají své přirozenosti, a vrátili se do svých domovů. Starší bratr nechal svou nevěrnou ženu i jejího milence, otroka, popravit: Vyžadoval pak pro své potěšení po každou noc jednu dívku a ráno ji přikazoval popravit, aby tak trestal ženskou proradnost na celém jejím pokolení. Když přišla řada na Šeherezádu, podařilo se jí krále upoutat svým vyprávěním natolik, že její popravu postupně po tisíc a jednu noc oddaloval; mezitím se svou besednicí zplodil trojici synů. Král potom již změnil svůj tříletý krutý obyčej a Šeherezáda se stala jeho ženou.

Nejstarší literární paralela k této části rámcové povídky 1001 noci se zachovala v italské sbírce povídek od Giovanniho Sercambiho /vznikla brzy po r.1374 - srov. A.Wesselski, Märchen des Mittelalter, 1925, s.185/, další se čte v 28.zpěvu Ariostova Zuřivého Rolanda. Dnes se všeobecně připouští, že sbírka 1001 noc

vznikla v Persii až někdy v druhé polovině prvního tisíciletí n.l. na podkladě nějaké předlohy původu indického. Ani starý základ indický, ani pozdější zárodečná složka perská se nezachovaly, pro indický původ rámcové povídky 1001 noc však svědčí příbuzné povídky v překladových sbírkách budhistických, které se zachovaly ve starých čínských překladech.

Obě italská zpracování vznikla nejspíš na základě ústní tradice, a to na sobě nezávisle. Je docela nepravděpodobné, že by mohlo jít o zpracování podle nějakého rukopisu arabského sborníku, ale dá se docela dobře předpokládat, že se příbuzné povídky v arabských zemích tražovaly nezávisle na celém sborníku, o jehož existenci ve 14.století už není třeba pochybovat /je zprávami arabských spisovatelů dosvědčen už pro dobu mnohem starší/.

K těmto otázkám má co říci také slovanská folkloristika. Z prací o ruských bylinách je známo, že na látce příbuzné s prologem 1001 noci spočívá bylina o Svjatogorovi a Iljovi Muromci. Hledání spojitostí nevedlo v tomto případě dosud k uspokojivým výsledkům. Je nepravděpodobné, že by se mohla bylina opírat o pohádkovou tradici odvozenou z překladů 1001 noci /ty na Rus pronikly teprve koncem 18.stol./ . Pravděpodobnější je souvislost s italskou povídkovou tradicí, jak ji dosvědčují Sercambi a Ariosto.

Souvislost s touto tradicí je téměř jistá v případě východoslovanských pohádek, které látkově ukazují ke zpracování u Ariosta. Tam se také vypráví o dvou bratřích, z nichž starší /král/ k sobě jednou pozval mladšího, proslulého svou krásou. Mladší bratr se těžce loučil se svou chotí. Když si cestou uvědomil, že připravený dar bratrovi zapomněl v manželské ložnici, na-

rychlo se vrátil domů a přistihl u ženy mladíka, kterého k sobě vzal na vychování. Pohled na tuto ženinu zpronevěru ho tak rozrušil, že rázem ztratil krásu i radostný výraz v tváři. Rozhořčen opustil svůj domov, aniž by provinilce probudil.

Když pak pobýval na dvoře svého bratra krále, stal se svědkem královniny nevěry s ohyzdným trpaslíkem. ~~Jamile~~ si uvědomil, o jak horší případ manželské zpronevěry tu jde, vrátil se mu nejen smířlivější názor na vlastní osudy, ale také bývalá tělesná краса. Když se dozvěděl král o chování své ženy, změnil se jeho zevnějšek podobně jako dříve bratrovi a navrhl mu, aby se pro rozptýlení vydali na cesty. Brzy se pak dohodli, že jim k erotickému potěšení vystačí jediná lehká žena, jež pak na jejich společném loži zaujímala prostřední místo. V jednom městě se však setkali se snoubencem své společné přítelkyně /sloužil tam jako číšník/, který se u ní domáhal svých práv; navrhla mu, aby k ní přišel až oba velmoži usnou, ti však brzy poznali, že se něco zvláštního v noci děje a podezřívají se navzájem, že si ten druhý vybírá proti úmluvě větší dávku obveselení. Když zjistili, jak se věci mají, uvědomili si, jak přirozené bylo neštěstí, které je potkalo a dohodli se, že se vrátí ke svým ženám.

Ariosto dává příběh vyprávět hostinskému, jakožto jeho ponaučení šlechtici, hrdinovi předchozího zpěvu. K tomuto vyprávění hostinského pak ještě autor přidal moralizující závěr, ironický ve své smířlivosti.

V běloruské pohádce ze sbírky Dobrovol'ského /L.G. Barag ji zařadil do svého německého souboru Belorussische Volksmärchen, 1967, jako č.62/ je jedním ze zrazených manželů syn bohatého kupce v Petrohradě, druhým pak syn saského krále; oba byli proslulí svou krásou.

Saský král jednou uspořádal velkou slavnost, při níž chtěl hostům z různých zemí ukázat, jak krásného má syna. Mezi pozvanými hosty byl i petrohradský kupec, který se chlubil, že má syna krásnějšího, než je syn saského krále. Rozhněvaný král chtěl dát o kráse mladých mužů rozhodnout hned na slavnosti. Kdyby se ukázalo, že se kupcův syn co do krásy saskému princovi nevyrovná, měl přijít o hlavu.

Do Petrohradu hned byla vypravena štafeta s dopisem, aby se kupcův syn dostavil do Saska. Když se tam po moři dostal, ukázalo se, že je ošklivý. Král ho dal do vězení a nařídil, aby byl popraven. Králové, kteří byli do Saska pozváni, s tím nesouhlasili, vykládali ztrátu krásy kupcova syna cestou po moři.

V pohádce se však naznačuje, že příčina byla jiná: syn se vrátil brzy po nastoupení cesty domů pro hodinky a přistihl u ženy v posteli správce. Saský princ se choval ke kupeckému synu přátelsky. Jednou na cestách byl kupcův syn ^{(svědkem} nevěry princovy manželky se sedlářem. Když uvážil, že si jeho žena vybrala při nevěře lepšího partnera než choť princova, vrátila se mu dobrá nálada a také krása. Jakmile princovi dokázal, jak si vede jeho žena, vyvolalo to u prince opačné změny.

Princ navrhl kupeckému synovi, aby se vydali na cesty. Viděli na poli orat sedláka s velikým rancem na zádech. Nosil v něm svou ženu, aby měl jistotu, že ho nepodvádí. Potřeboval se najíst a pustil ženu z rance; když pak unaven usnul, zavolala si z lesa žena milence. Sedlák se však nenadále probudil a žena se i s milencem rychle ukryla v ranci. Oba poutníci to pozorovali a sedláka přiměli, aby se přesvědčil, jak ho žena podvádí. Sami pak přišli do sousední země, kde jim král navrhl, aby si jeden z nich vybral za ženu jeho dceru. Bránili

se poukazem na zvyklosti ve své zemi, kde mívají dva muži jedinou ženu. Král tedy navrhl, aby se s jeho dcerou oženili oba. Dali udělat manželskou postel pro tři, princezna spávala uprostřed. Dohodla se s nimi, že se budou střídat v manželských právech; sama měla dávat znamení tomu, který není na řadě. Kupecký syn se po čase cítil zkrácen a svého ^{spolumanžela} proto zpolíčkoval. Princ se bránil, že sám nic neužije, domluvili se, že budou v noci dávat pozor, jak se věci mají. Ukázalo se, že se jim princezna zpronevěřuje se ševcem Jurkou.

Podobnost s vypravováním Ariostovým je nápadná a genetická souvislost je velmi pravděpodobná. Hlavní rozdíl je v tom, že v běloruské pohádce je navíc epizoda o sedlákovi s ženou v ranci. Ta má obdobu, jak v komentáři k německému výboru upozorňuje Barag /s.622/, v bylině o bohatýrovi Svjatogorovi. Barag upozornil také na příbuznost s rámcovou pohádkou 1001 noci, jeho pozornosti však ušla větší blízkost závěrečné části s verzí Ariostovou; této části nevěnoval pozornost ani Weselski. Barag také připomněl příbuznost běloruské pohádky s jednou ruskou ze Sibíře, jež byla v katalogu Sravnitel'nyj ukazatel' sjužetov - Vostočnoslavjanskaja skazka /1979/ uvedená pod číslem 1426 A*, zároveň však také jako č.1426 spolu s dvěma dalšími ruskými variantami a také s běloruskou variantou ze sbírky Dobrovol'ského. V té je však látka o manželství dvou mužů s jednou ženou obsažena také a bylo by potřeba zjistit, jak je tomu u dvou ruských variant, které katalog /1979/ uvádí navíc.

Podrobnějšího srovnání bude také třeba ke zjištění, jakou cestou se dostala svérázná modifikace rámcové povídky 1001 noci k východním Slovanům. V souvislosti s příbuznými texty maďarskými se touto otázkou za-

býval maďarský badatel S.Solymossy /1916, srov.L.Déghová, Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft, dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung, Berlin 1962, s.298-9/ a došel k závěru, že k Maďarům pronikla tato látka z Orientu, nikoliv však ze sborníku 1001 noc. Mezi maďarskou tradicí a západoevropskými texty nedělal po této stránce Solymossy žádný rozdíl. V obou případech hovoří o šíření ústní cestou.

Je však docela dobře možné počítat s šířením obou jí cestou, ústní i literární. V případě textů italských je pravděpodobná závislost na ústním podání, jež nějak souvisí s verzí sborníku 1001 noc. Už na půdě italské se na dalším vývoji podílela jak literatura, tak ústní slovesnost. Souvislost slovanských a maďarských variant s verzí Ariostovou je tak nápadná, že je literární účast na difúzi velmi pravděpodobná.

V případě východoslovanském se nabízí výklad pomocí polského literárního prostřednictví, třebaže dosud žádný polský doklad zjištěn nebyl, ani literární, ani folklórní. Odvozenost maďarských textů /jsou v podstatě jen dva, o třetí variantě říká sama Déghová, že jde jen o stylizaci folklórního zápisu v populární antologii/. K opatrnosti zde nabádá okolnost, že jde v obou případech o sedmihradské varianty z prostředí szekelského. To by napovídalo spíše souvislost s podáním východoslovanským, třebaže žádná ukrajinská varianta zatím zjištěna nebyla. Závislost na renesančních rozpustilých povídkách je zde pravděpodobnějši než nejasné souvislosti s orientálním podáním ústním.

V maďarských i východoslovanských variantách se dostal do popředí motiv ztráty krásy a jejího znovunabytí. V tom se celá tato tradice přimyká ke zpracování Ariostovu. Úplně cizí však není tento motiv ani verzi

1001 noci. Zde se mluví o smutku a zblednutí, které vyvolávala vzpomínka na ženinu zradu u mladšího bratra. Když pak zjistil, jak se chová královna, vrátila se mu dřívější barva tváří a také chuť k jídlu. Pro posouzení souvislosti slovanských pohádek s verzí Ariostovou má zásadní význam obdoba v motivu manželství či konkubinátu jedné ženy s dvěma muži.

O Ariostově verzi je třeba ještě dodat, že podle ní zbasnil celý příběh La Fontaine v povídce Joconde /vyd. Pléiade 1954, s.351n., s podtitulem Nouvelle tirée de l'Ariosto; 1.vyd.1669/. Jeho zpracování je bez podstatných odchylek a bylo by možno připustit, že k Maďarům a Slovanům pronikla teprve Lafontainova verze. Je to však nepravděpodobné už proto, že by k přejetí došlo nejméně dvakrát, u Slovanů a Maďarů. Některé zvláštnosti ruských variant se zdají ukazovat na východisko v podobě lidového tisku. K ústní tradici orientální dodáváme, že je v případě typu 1426 značně svérázná. To platí zvláště o čínské variantě, kterou uvádí W.Eberhard ve svém katalogu /FFC 12, s.366, č.30/. Zde dostane žárlivý manžel trubku, do níž může pomocí kouzel svou ženu zavřít. Žena se zmocní trubky a ukryje tam svého milence. Muž na to přijde a uvědomí si, že se ženy nedájí uchránit ani magií. V tomto zvláštním textu shledal Eberhard velkou podobnost s tureckou pohádkou, jež jen obměňuje rámcovou povídku 1001 noci /srov.Eberhard-Boratav Typen türkischer Volksmärchen, 1953, s.325, č.275/. V indicko-čínských verzích démon kufr se svou ženou ukrývá tak, že ho polyká /srov.E.Chavannes, Cinq cents contes et apologues extraits du Tripitaka chinois, No.109, v.sv.4, 1934, s.141/.

Oldřich Sirovátka

Jak je udělána anekdota

Mezi folklórními vypravěčskými žánry stojí anekdota, vtip svým rozsahem na konci této řady. Je to nejmenší, nejkratší vypravěčská forma, je to, dalo by se říct, vypravěčská miniatura. Tím se podstatně odlišuje od humorky, švanku, který je anekdotě nejbližší. Na to už poukázali mnozí badatelé a sběratelé. J. Š. Kubín, když srovnával oba žánry, nazval je "bliženci" a rozdíl viděl v tom, že prý anekdota "má děje sotva na dlaň a hledí tudíž rázem uhodit na vtip", zatímco humorka může "šířeji roztáhnout lokty".¹ Humorka náleží mezi útvary vysloveně epické: rozvíjí příběh do více dějových zákrutů, zápletek a epizod, její figury se vyvíjejí. O humorce se říká, že spočívá na událostech. Naproti tomu anekdota, vtip se vybíjí v jednom jediném výjevu, v jediné konfliktní situaci, a tu okamžitě řeší:

Pán se vrací. Nachází manželku ponořenou v četbě poezie: "Drahoušku, strávila jsem tak krásnou hodinu s Vrchlickým."

"Vidím, vidím, zapomněl si tady klobouk."

x x x

"My lady, v knihovně je lupič," hlásí sluha James lady Elsii. "Ano, a co čte?"

x x x

To taky znamená, že anekdota je chudá na postavy. Anekdota vystačí většinou se dvěma nebo třemi figurami, větší obsazení je zcela výjimečné. Anekdota probíhá - aspoň ve většině případů - jako malý příběh a hlavně jako dialog mezi dvěma třemi postavami:

Po ulici jde pán a tleská.

"Pročpak pořád tleskáte?" ptá se ho jiný chodec.

"Plaším krokodýly."

"Vždyť tady žádní nejsou."

"Samozřejmě. Protože tleskám."

x x x

"Jestli vyhraje na los," uvažuje tatínek, "koupíme si auto. Ty, maminko, si sedneš vedle mne, kluci dozadu a vyjedeme si na výlet."

"Já si sednu dopředu, já bych tam chtěl sedět," volá Petřík. "Ne, já tam budu sedět. Tati, že tam budu sedět?" překřikuje ho Michal.

"Ticho!" okřikne je otec. "Nebo vás oba vysadím."

x x x

Málokterý folklórní žánr má tak bezprostřední a přímý vztah ke skutečnosti jako právě anekdota; to vidíme zejména u vtipů zaměřených sociálně, politicky nebo vůbec kriticky. Všichni víme, jakou úlohu hrála protinacistická anekdota za poslední války a že vlastně byla hlavním folklórním žánrem, v němž se projevil antifašistický postoj českého lidu.² Anekdota ukazuje věci, lidi a vztahy jakoby pod lupou, neboť extrémně vyhrocuje rozpory, hyperbolizuje vady, přehání situace.

Přesto anekdota náleží k žánrům fantazijním. Používá stejných principů jako kouzelná, fantastická pohádka, staví totiž na výmyslu, na umělecké fikci. Názorně se to projevuje u těch anekdot, které vycházejí z fiktivní nebo imaginární situace. V nich se setkává - jako třeba v protektorátních vtipech - Hitler se Stalinem nebo Churchillem, nebo podle literární licence vystupují svatí, Pánbůh a andělé, anebo zvířata konají a jednají jako lidé:

Modlí se pobožný McBain:

"Pane Bože, udělej zázrak. Dej mi, abych aspoň jedenkrát v životě vyhrál!"

Tak se modlí rok, dva, deset let. Po dvaceti letech se ozve z nebe hlas:

"Milý synu, musíš si aspoň koupit los."

x x x

Setkali se dva kapři ve vodě.

"Proč jsi tak smutný, příteli?"

"Nevím. Ale nechtěl bys mne rozveselit? Vypravuj mi něco veselého."

"To nejde."

"Proč?"

"Copak ryby mluví?"

x x x

Anekdota není reálným zrcadlem událostí. Příběhy simplifikuje a stylizuje pouze v nejhrubších rysech. Anekdota je spíš symbolem nebo ještě lépe metaforou skutečnosti. Neusiluje o pravdivost nebo pravděpodobnost situací a detailů, nýbrž se snaží, aby vyjádřila směšné stránky věcí, lidí a lidských vztahů. Vypravěči anekdoty jde o to, aby byl pravdivý smysl toho, o čem žertuje, co zesměšňuje a paroduje, proti čemu se ironicky obrací.

Lidové pohádky vyprávějí o rekovných a odvážných činech princů a jiných hrdinů; princezny a dívky v pohádkách mají čisté, věrné a dobrotivé srdce a bývají nad pomyšlení krásné. Naproti tomu anekdota uznává naprosto jiné ctnosti: dává totiž přednost rozumu, intelektu. Proto anekdota ráda ukazuje ty situace, v nichž intelekt vítězí nad hloupostí, důvtip nad prostomyslností, chladná rozvaha nad bezhlavostí.

Jako názorný příklad lze citovat třeba všecky anekdoty a švanky o občanech města Kocourkova a jiných podobných míst. Anekdota dává lidem víru, že chudák vždycky přechytračí boháče, cikán faráře, prostý člověk z ulice studovaného pána nebo dítě dospělého - mají-li dost filipa:

Učitelka nemůže Jirku naučit, kolik je pětkrát pět. Když už se s ním dost natrápila, vytáhla pětikorunu, dala ji Jirkovi a řekla:

"Na. A jdi si do lékárny koupit rozum."

Jirka vezme pětikorunu a jde. Ale u dveří se obrátí a zeptá se:

"A mám říct, že je to pro vás?"

x x x

"Maminko, je to pravda, že střepy přinášejí štěstí?"

"Říká se to."

"Tak to my budeme mít štěstí fůru. Já jsem rozbil okno."

x x x

Vlastně každá anekdota je chválou rozumu, každá straní intelektu. Nejvlastnějším hrdinou anekdoty je totiž vypravěč: ten ví a zná víc než všecky postavy anekdoty, vypravěč stojí nade všemi.

Zatímco humorka, švank rozvíjí děj, příběh, akci, rozprává větší nebo menší zápletku, anekdota žije více ze slova a z jazykové hry, má verbální povahu. Podle H. Bausingera "švank staví více na factum, anekdota více na dictum".³ Tento rozdíl mezi oběma vyjádřil pregnantně K. Čapek ve stati K přírodopisu anekdoty: "Skoro všecky anekdoty jsou v podstatě verbální; neřeší se činem, nýbrž slovem; je to miniaturní

dialog nebo situace vyvrcholená nějakou reakcí "v řeči přímé". Po té stránce anekdota nenáleží do literatury epické, nýbrž dramatické; je to komedie zredukovaná na několik vteřin. Vtip, anekdota a slovní hříčka nejsou hra s věcmi, nýbrž hra se slovy."⁴ Proto slovo hraje v anekdotě významnou roli. Řešení vtipu tkví velice často na jazykové hře - na kalambúru, na dvojznačnosti slov a úsloví, na nepravých překladech z jednoho jazyka do druhého atd.⁵

"Paní sousek, byla jste už na Štrbském plese?"

"Ne, my s manželem chodíme jenom na zahrádkářský."

x x x

"Paní, vy jste artistka?"

"Ne. Jak jsi na to, Tomášku, přišel?"

"Náš táta říkal, že vždycky, když k nám přijdete, tak začne cirkus."

x x x

"Promiňte, pane doktore, že se musíte namáhat tak daleko, abyste se přišel podívat na mého muže..."

"To nevadí, já mám nedaleko od vás stejně ještě jednoho pacienta. Alespoň tak zabiju dvě mouchy jednou ranou!"

Účin anekdoty vyplývá především a zejména z pointy: ta je ústředním a definitivním bodem anekdoty. Většina anekdot se dostává k pointě bez oklik, po jedné nebo dvou replikách, to znamená, že řešení anekdoty přichází bezprostředně a přímo. Právě v tomto okamžitém efektu působivost a překvapivost vtipu.

"Půjčil bys peníze dobrému příteli?"

"S radostí, ale řekni sám, kde najdeš dobrého přítele?"

x x x

Komorník vpadne neobvyklou rychlostí do komnaty svého pána a vykřikne:

"Sire! V jídelně hoří!"

Lord Leslie vzhledne od knihy a řekne klidně:

"Nevadí. Mohu večeřet v přijímacím salónu."

Že anekdota směřuje k pointě jako ke svému hlavnímu cíli, ukazují ty případy, kdy vypravěč stupňuje napětí a pointu oddaluje. Tím ještě líp vyzní konečné překvapení.

Umíral pan Geduldiger. Na rozhraní života a smrti tázal se slabým hlasem:

"Irmo, moje manželko, jsi u mne?"

"Jsem u tebe, Ignác."

"A Richard, můj syn, je také u mne?"

"I Richard je u tebe."

"A Fanyнка, moje dcera, je u mne?"

"I Fanyнка je u tebe."

"A Freudenfels, příručí, je u mne?"

"I Freudenfels je u tebe."

Náhle zařval umírající strašným hlasem:

"Všichni jste tady - a kdo zůstal v krámě!"

x x x

U přístavu čeká na lorda věrný sluha John.

"Co je nového, Johne?" ptá se lord Eduard.

"Celkem nic, vaše lordstvo."

"Půl roku trávím mimo Anglii, a nic se nestalo nového?"

"Snad jen to, že kos, který denně zpíval na javoru pod vaším oknem, již nezpívá."

"Mohli byste mi říci, proč nezpívá?"

John odpovídá:

"Protože javor už neexistuje."

"Proč neexistuje, Johne?"

"Shořel, vaše lordstvo."

"Proboha, kdy?"

"Ten den, kdy shořel váš zámek."

"Můj zámek shořel, Johne?"

"Ano, ten den, kdy lady Victorie upadla v ložnici s hořícím svícnem v ruce."

"A proč upadla, Johne?"

"Zřejmě v rozčilení, vaše lordstvo."

"Ona se rozčílila?"

"Ano, když se polekala, že ji někdo viděl s tím vousatým podkoním."

"Ale to přece není vůbec nic nového, Johne!"

"Vždyť jsem přece říkal, vaše lordstvo, že celkem není nic nového."

Zejména často se v anekdotách vyskytuje trojnásobné oddalování pointy; přitom toto trojnásobné opakování někdy mívá formu gradace. Forma triády, jak víme, se objevuje v pohádkách (tři bratři, tři úlohy pro pohádkového hrdinu, tři draci atd.), vyskytuje se také v lidových baladách. Trojnásobné opakování dává anekdotě pravidelný geometrický řád.

Za poslední války se vyprávěla tato anekdota:

Pánbůh chodil po zemi a navštívil Stalina. Ten byl až po krk ve vodě.

"No, pane jo, tys v tom pěkně zkejs!"

"Nevadí, ště, však já se z toho dostanu."

Pak šel Pánbůh k Churchillovi. Ten byl ve vodě po ramena.

"Ty na tom nejseš taky zrovna moc skvěle,

Winstone."

"Nejsem, nejsem, Bože, ale dostanu se z toho."

Pak šel Pánbůh k Hitlerovi. Ten byl ve vodě jen po kotníky.

"A sakra, Adolfe, ty seš na tom moc pěkně."

"Jo," povídá Hitler, "to ale stojím Mussolinimu na hlavě."

Mezi anekdotami lze rozlišit několik různých forem. Nejčastěji se vyskytují anekdoty dějové. Forma "dějové" anekdoty se vyskytuje ve všech námětových okruzích, které v tradici známe, a mohli bychom ji považovat za "vlastní", "klasickou" formu vtípu. Taková anekdota předvádí jednoduchou konfliktovou situaci, malý dialog, v němž vystupují dvě tři figury: po jedné nebo více otázkách následuje překvapivá pointa jako definitivní řešení. Dějová situace má naprosto jednoduché kulisy: "Malá Miluška pláče. Paní, která jde kolem..." "Odsouzenec k smrti stojí pod šibenicí a soudce se jej ptá..." "Otec vysvětluje synovi..." Méně často se objevují anekdoty, které potřebují rozvitější úvod:

Vévoda z Morby se v klubu poněkud ovlivní alkoholem - a jak je jeho zvykem - pozve své přátele na malou noční exkurzi do svého paláce. Pyšně jim ukazuje své stáje, své chrty, své komnaty. Otevře taky dveře do ložnice a s velkým gestem ukáže na dvojici mladých lidí v přepychovém lůžku:

"A zde je, pánové, ložnice mé choti. Ta krásná spící dáma, to je moje choť, a ten džentlmen vedle ní - to jsem já!"

x x x

Tři přátelé hrají mariáš. Starý Freudfeld vylicitoval betla, ale vtom ho ranila mrtvice a byl na místě mrtev. Jeho přátelé jsou dojatai. Po chvíli se

zvedl pan Kraus a povídá:

"Musím se podívat, jestli nebožtík Freudfeld neměl toho betla vyloženého. Já jsem mu chtěl dát na něj flek."

Často však takový úvod chybí a celá anekdota se omezuje pouze na dialog:

"Já nesnáším jízdu proti směru jízdy."

"Tak sis měl s někým vyměnit místo."

"To právě nešlo, byl jsem v kupé sám."

Poměrně častou formou anekdoty je anekdotická hádanka neboli "nepravá" falešná hádanka. Řešení položené hádanky je nejen překvapivé a nečekané, ale také nekorektní. Takové anekdoty jsou od samého počátku komponovány jako vtip a sama úvodní otázka nahrává na vtip, na komickou odpověď, na žertovné řešení. Zejména v lidové tradici uplynulých desetiletí jsou anekdotické hádanky oblíbeny, i když se vyskytovaly už ve starší tradici.

"Viš, kdy bude konec války?"

???

"Na Silvestra."

"Jak to?"

"Všichni budou bojovat až do posledního."

x x x

"Viš, co je kamarádství?"

???

"Když se vrací německý voják z dovolené na východní frontu a celá armáda mu jde 500 km naproti."

x x x

"Viš, že je zakázaný přístup na Petřínskou rozhlednu?"

"A proč, hergot?"

"Protože se lidi odtud dívají už na Rusy."

Některé anekdoty přecházejí do jiných forem. Tyto anekdoty bychom mohli nazvat souhrnně anekdoty aforistické; mají totiž povahu aforismu a podobných druhů - sentencí, přísloví, paradoxů, dětských, školních, úředních a jiných "perliček", zvláštních nápisů a písemných projevů. Tyto vtipy se také s nimi stýkají a prolínají. Dost často se objevují v různých sbírkách anekdot a zřejmě jsou jako anekdoty nebo forma blízká anekdotám chápány. Nemají však vyhraněnou a příznačnou formu jako anekdoty "dějové" nebo anekdotické hádanky a rozplývají se v jiných folklórních a jazykových projevech.

"Dvojženství je jediný trestný čin, který je zároveň i trestem."

"Literární kritik je člověk, který může najít v díle i takové myšlenky, o nichž sám autor nevěděl, že tam jsou."

"Jediná věc, která se dá dělat bez peněz, jsou dluhy."

"Dívky se sice nevdávají tak brzy jako dříve, ale za to se vdávají častěji."

"Nejvíce se asi nudí při striptýzu nudista."

x x x

Jeden časopis vypsál pro své čtenáře soutěž.

Druhá cena: Cesta do Paříže s manželkou.

První cena: Cesta do Paříže bez manželky.

x x x

Pan Novák píše z dovolené:

"Milá Marie, protože nemám co dělat, tak Ti píšu, a protože nemám co psát, tak končím. Tvůj Pepa."

x x x

"Baba babě - a hned sú z jehly hrabě."

"Dyž dobře selže - jako dyby pravdu pověděl."

"Dva hlupí jednoho chytrého užívá."

"Opilý se prospí, ale blázen nikdy."

x x x

Ze skotské kuchařské knihy:

"Vaječná omeleta: Vypůjčte si pět vajec..."

x x x

"Skotové chodí v sukni bez ohledu na pohlaví."

"Černé mraky vznikají vypařováním špinavé vody."

Zvláštní odrůdou této formy jsou vtipy veršované, většinou krátké dvouveršové, čtyřveršové epigramy. Rytmus a zejména rým dávají těmto průpovídkám výraznost a důraznost a kolují mezi lidmi, protože se snadno pamatují. Tak čeští vojáci za první světové války psali na vagóny, které je odvážely na frontu:

Červený šátečku, kolem se toč,
my jedem na vojnu, nevíme proč.

Podobně v té době se objevovaly na zdech a plakátech výsměšné verše:

Svatý Václave, chop se meče!
Už nám do bot teče.

x x x

Anekdota je, jak jsme řekli, nejkratší vypra-

věčský druh. To působí různě na její život, kolování mezi lidmi i na její poetiku. Když se vtip vykládá, nevyžaduje dlouhou a velkou vypravěčskou příležitost. Anekdotu můžeme vyprávět při krátké přestávce v práci, když čekáme na autobus, na tramvaj, v čekárně u lékaře, při jízdě vlakem; anekdoty přijdou na přetřes, když se setkáme se známými nebo něco ve společnosti slavíme. Vypravěčské situace jsou časté, pestré a prostší než u jiných druhů lidové prózy, u pohádek, pověstí, povídek ze života.

Anekdota vyrovnává krátký rozsah především tím, že se vtipy vyprávějí většinou v sériích, že je lidová tradice cyklizuje, že je rozprádá do širších okruhů.⁶ Když se ve společnosti začnou anekdoty vyprávět, většinou nezůstane jen u jedné, hned přichází druhá, třetí..., desátá... Vtipy také vznikají a udržují se při životě nikoliv ojediněle a samostatně, nýbrž v námětových cyklech. Proto právem mluvíme o vtipech dětských a "zvířecích", o anekdotách erotických, o "šibeničním" humoru, o rybářské a myslivecké "latině", o kocourkovských vtipech, o anekdotách z blázince atd.⁷ Někdy si ještě lidová tradice pro podobné anekdoty vytvořila vyhraněný komický typ; ten jako spojující článek působí pro jednotlivá čísla a vrací se a rozvíjí v různých anekdotách. Tak třeba v české válečné protektorátní anekdotě se jako komické typy objevovaly figury např. Spejbla a Hurvínka, herce Vlasty Buriana nebo dokonce Jozéfka Melhoby, známé jevištní a literární figurky.

Literatura

1. K u b í n J.Š.: Lidové humorky. Praha 1948, s. 9.
2. S i r o v á t k a O.: Nad lidovou protektorátní anekdotou. Národopisné aktuality 12, 1975, s. 189-198.
3. B a u s i n g e r H.: Formen der "Volks poesie". Berlin 1968, s. 131-141; R ť h r i c h L.: Der Witz. Seine Formen und Funktionen. 2. vyd. München 1980, s. 9.
4. Č a p e k K.: K přírodopisu anekdoty. Marsyas čili Na okraj literatury (1919-1931). Praha 1971, s. 49.
5. J í l e k F.: Vtipná čeština. 3. vyd. Praha 1967.
6. L e š č á k M. - S i r o v á t k a O.: Folklór a folkloristika. O ľudovej slovesnosti. Bratislava 1982, s. 220-221.
7. Nejrůznější okruhy lidových vtipů probírá důkladně R ť h r i c h L.: Der Witz. 2. vyd. München 1980, s. 41-216.

Soupis pramenů ukázek

Anekdoty lesů, vod a strání. Napsal a sestavil J. Šrnka. Praha 1980.

Anekdoty na rozloučenou. Vybral a sestavil J. Baggár. Praha 1981.

Anekdoty o lordech. Vybrali a uspořádali F. Klimeš a B. Zelenka. Praha 1972.

Anekdoty z protektorátu. Sebral a uspořádal J. Vojtěch. Praha 1975.

J. Dolina: Abeceda humoru. Praha 1972.

J. Hajman: Z fronty a zázemí. Humor českého lidu za války. Praha 1935. Ohníček (33) 1983, (34) 1984, (35) 1985.

K. Poláček: Židovské anekdoty, 3. vyd. Hradec Králové 1967.

Skotské anekdoty. Vybrali a uspořádali F. Klimeš a B. Zelenka. Praha 1972.

1 000 anekdot, vtipů a veselých drobností. Sebral Karel Veselský. Praha 1928.

Zdeněk Mathauser:

Předpoklad - realizace

/Výňatek ze studie "Umělecká situace"/

Dnešní obecnější zřetel k dvojici předpoklad - realizace¹ ve společnosti vůbec, nejen v umění, vyvěrá především z nejhlubších starostí současnosti: Rozmach technické úrovně otevřel brány nejdokonalejším realizacím; přitom však v řečišti známých společenských předpokladů přispěl k ohrožení míru, životního prostředí a psychického zdraví lidí, a tak se ve středu našeho zorného pole současně ocitla vlastní předpokladovost existence lidstva.

Model "umělecké situace" těží z toho, že v umění - na rozdíl od jiných duchovních forem, zvláště vědy - nezůstává předpokladovost v "genetické předsíni" hotového tvaru, nýbrž je do něho interferenčně zaprogramována.² "Umělecká situace" obsahuje řadu okruhů - konotační, předpokladový, symbolový, dovednostní, ambivalentní aj. - a aspoň prvních dvou si zde povšimneme.

Konotační okruh

Z nedostatku vhodnějšího označení využíváme dnes poměrně rozšířeného významu slova konotace, totiž významu určité bočnosti, bočních zisků přidružujících se k denotaci. Konotační okruh je pro nás systémem bočních zisků, jež se v rámci "umělecké situace" více méně spontánně odlučují z určitých uměleckých realizací a jako nános se usazují ve vrstvě předpokladové, obohacují ji a rozvíjejí.

Akademik N. P. Kondakov svého času napsal, že "byzantské /a staroruské/ umění..., vesměs práce ruční, v podstatě řemeslná, jež...se nikdy nepovznáší k individuální tvorbě", přesto "takřka nikdy neznalo 'šablon'...",

nýbrž znalo předpokladová a pružná "'schémata', v jejichž rámci východní...umění žije, pohybuje se a rozvíjí od 10. století".³ Je to bočnost vzniku a funkce, jež odlišuje předpokladová "schémata" od direktivních "šablon".

Systém bočních zisků vedoucích k nemechanické předpokladovosti ovládal myšlení V. Šklovského po celý život a tvořil v něm protiváhu formalistickému kultu realizací. Nejinak než naplavením bočních zisků lze vysvětlit zakřivenou, úhybnou linii vývoje umění /nikoli od otce k synovi, nýbrž od strýce k synovci/, jak ji kdysi proklamoval v proslulé knize O teorii prózy.⁴ A i když leccos z této knihy později revidoval, na významu bočního zisku pro umění trval a nedlouho před smrtí napsal: "Hledáš Indii a narazíš na Ameriku."⁵

Jednosměrný není ani vztah od předpokladovosti k realizovanosti, ani naopak. Pokud jde o první relaci, pak její vykloubenost z jednosměrnosti dobře cítil J. Mukarovský. Odmítá přežívající představu scholastické filozofie, podle níž výchozí, předpokladový "ideál krásy" je "neměnný" a prostě přechází do "proměnlivých realizací".⁶ Pokud jde o zpětný vztah vedoucí od realizace k předpokladu - o vztah, který nás tu zajímá především -, pak je tomu obdobně: je to vztah lomený a doklady o této lomenosti, o tom, že daný vztah je vytvářen i bočními zisky z realizačních procesů /jejichž stupeň uvědomování je vždy teoretickým oříškem/, vytvářejí úhrnně opět širokou škálu.

Jejím východiskem je Marxova teze, která ukazuje na sám úhelný kámen vývoje lidské společnosti a na čep jejího pohybu: "Ve společenské produkci svého života vstupují lidé do určitých, nutných, na své vůli nezávislých poměrů, výrobních poměrů, které odpovídají určitému vývojovému stupni jejich materiálních produktivních sil."⁷ Produkce, rea-

lizační proces, vytváří bočně, bez vědomí výrobců, předpokladové, výrobní poměry.

Úkaz odhalený Marxovou tezí je též prapříčinou mnoha jevů dalších, které se spolu s celou nadstavbou vrší nad ekonomickou základnou, přičemž sama teze zůstává modelem bočních zisků vůbec. Kdybychom v rámci materialistické dialektiky vytvořili disciplínu o bočních ziscích /spojovala by aspekty filozofie, sémiotiky, teorie řízení, řady speciálních věd včetně estetiky/, byla by Marxova teze prvním zákonem i této disciplíny. Na tom nic nemění skutečnost, že bezděčnost, "nezávislost na své vůli", není přirozeně totožná v podmínkách společnosti s neplánovaným a společností s plánovaným hospodářstvím a s vedoucí ideologií.

Ani spontánnost bočních zisků v umění není zdaleka jednoznačná: nemohou být předem zcela propočítány, dějí se "jakoby v černé skřínce" tvůrčího procesu, mimo detailní kontrolu ze strany našeho vědomí, mohou však být, a to pravidelně velkými umělci, rámcově navozovány!

Pokud jde o samo "boční uhýbání" cílů dosahovaných člověkem, to bylo přirozeně známo odedávna. Převratné je to, že na místě záhadné "heterogenie účelů",³ o níž hovořila, resp. pod různými názvy hovoří i dnes idealistická filozofie, nastolil Marx boční zisk coby společenskou zákonitost.

V dějinách filozofie existuje řada dalších, byť nikoli bezrozporných konceptů spjatých s bočními zisky:

Démokritova materialistická teorie: dění světa vychází z bočních úhybů padajících atomů;

Descartova kritická noetika: důkaz své existence nevyvozujeme z "cogito", z "je pense" spekulativně, diskur-

sívně, nýbrž tak, že se z něho důkaz odlupuje synchronně, intuitivně, jako spontánní zvolání - "donc je suis!" -, jako pravý boční zisk;

Heglova dialektická spirála: je spirálou dialektické logiky a zároveň i spirálou historického vývoje přírody a kultury, přičemž boční zisky v ní silně ovlivňují ráz syntéz vzcházejících z konfrontace teze s antitezí;

Husserlova epoché: spočívá v spontánním vyplynutí smyslu z intence coby ve výslovně bočním, bezděčném zisku ze záměrně prováděných redukcí významové intence, jejího očišťování od náhodné empirie. /Zatímco způsob "očišťování" intence shledává dnešní marxistická kritika Husserla právem neživotným a spekulativním, některé skutečné Husserlovy náběhy k dialektice - včetně potřeby odhalovat utajený smysl - nachází hodnými pozornosti./⁹

Vyberme namátkou i několik modelů bočních zisků z oblasti lidové tvorby, umělé literatury, náboženství, kulturní /národní/ typologie.

Model "poklad". Odkaz umírajícího otce synům: na zahradě je ukryt poklad. Pokladem se posléze ukáže být bohatá úroda coby důsledek toho, že synové překopali zahradu a bezděčně tak zkyprili půdu, tj. coby boční zisk jejich jinak motivovaného úsilí. /Odkaz se tedy ukáže být hádanou, projeví se tak ex post: poklad není tudíž jen apriorním jinotajem, nýbrž též aposteriorním symbolem./

Model "zkouška hrdinova". Autor úvahy zde jen stručně odkazuje ke své starší studii: Postava epického příběhu naráží na překážku nastavenou jí autorem a volí řešení, které přináší informaci pro autora samého, neboť nové směřování postavy jako by už do jisté míry bylo věcí její autoregulace; změna jejího původního směřování je důsledkem

bočního zisku vzniklého reakcí postavy na překážku.¹⁰

Model "vykupitel". V křesťanském mýtu spasení lidstva jsou zakódovány i určité momenty odbočení z "rámcového plánu záměrnosti" /srov. "Otče můj, proč jsi mne opustil?"/; jenže právě takovými vykloubením, resp. takovými bočním ziskem z krizové fáze procesu, v němž se realizuje boží záměr, je tento plán zároveň také dotvářen: moment lidské slabosti a pochybnosti má zřejmě dokreslit onen podíl lidského v celkové spasitelově podobě, bez něhož by nemohl vzít na sebe "hříchy světa".¹¹

Model "národní povaha". F. X. Šalda nazval Smetanu "velikým tvůrcem objevujícím národ jemu samému ... Kolumbem české národní duše".¹² Obdobné pasáže o češství najdeme u Z. Nejedlého, J. Mukařovského /otázka "českosti" Erbenovy krajiny, která ze zeměpisného hlediska není apriori nijak specificky česká/ aj. "Českost" tu vesměs není něčím předem obecně známým, nýbrž něčím, co umělec v podstatě teprve spoluvytváří. Dynamicky předpokladové je češství, které se teprve bočně odvíjí z uměleckých kreací.

Teprve ponořeny do "předpokladového oparu", jenž jim dodává duchovní zázemí, společenský rozměr, zmnožující symbolovou dynamičnost a svobodu, stávají se tvary skutečně umělecky hodnotnými. Často nyní dokonce svou suverénnost, svobodu, novou náhorní plošinu, na níž se ocitly, manifestují tyto tvary tím, že jako by zpětně potlačovaly dovednost nižšího stupně, realizační obratnost.

Předpokladový okruh

V umělecké situaci se realizační procesy, vesměs spjaté se záměrností, účelovostí, předjímáním, "významovým sjednocením" /Mukařovský/, "kompozicí" /Bachtin/ atp., chápou jako probíhající v řečišti jinak organizované před-

pokladovosti: řečiště není - aspoň ne bezprostředně - účelové, nemá perspektivu zužující se k jednoznačnému cíli, je však doménou "architektoničnosti" /Bachtin/, rovnovážnosti, mnohosti, symbolovosti a zvláště odrazovosti, mimetičnosti v hlubinném slova smyslu. Předpokladovou sféru tvoří odrazově spojené oblasti předmětu odrazu /předpoklad tvorby/ a výsledku odrazu, tj. díla, jeho morfologie /předpoklad recepce/. Každá z obou oblastí je uspořádána interferenčně, posléze je to však vztah celého pásma předpokladového a celého pásma realizačního, který je zdrojem základního napětí umělecké situace.

Vyslechněme k předpokladovosti a realizovanosti hlasy filozofa W. Diltheye, fyzika L. I. Mandelštana, prozaiika F. M. Dostojevského a básníka Ch. Baudelaira.

K poloze realizátorství směřuje v Diltheyově rozlišení dvou základních duševních stavů ten, který je zaměřen na jednání podle logických pravidel; v Mandelštamově rozlišení dvou stupňů porozumění ten, kdy umíme odpovídat na otázky známé; v Dostojevského rozlišení dvou bytostí v romanopisci bytost "umělce", schopného rozvinout akt realizační; v Baudelairově rozlišení dvou postav v básníkovi postavu "magnetizéra", jenž ctí ritus a nejpřísnější kázeň.

K poloze předpokladovosti naopak směřuje u Diltheye ten stav, který je středem duševního života a je základem všech diferencovaných jednání; u Mandelštana schopnost odpovídat na otázky nové; u Dostojevského bytost "básníka", který se vzrušil dojmy životními a který předchází "umělci"; u Baudelaira postava "náměsíčníka", jenž je, pravda, v kontextu kauzálním účinkem práce "magnetizérovy", avšak v kontextu podmínkovém i jeho předpokladem.¹³

Ve vlastní umělecké tvorbě je jedinečný Lev Tolstoj

jako oráč širokých předpokladových brázd. Do každé z nich jsou strhovány celé trsy nejrozmanitějších - intimních, davových, dvorních, válečných, filozofických - realizací. Teprve "ve své brázdě" dostává každá realizace svůj pravý smysl. Vzpomeňme, kolik různorodých událostí se ocitá v brázdě pocitu viny Nataši Rostovové, anebo pocitu hněvu Andreje Bolkonského, patriotismu Moskvanů při Alexandrově řeči: Jednotliví účastníci shromáždění realizují v "patriotické brázdě" různé významy carových slov, odlišné od jeho významů autentických, ale přitom opravdovější - díky společné hodnotové předpokladovosti posluchačstva - než ony!

Pozoruhodným jevem je vztlakovost předpokladového dění, které dosud nedosáhlo jasné viditelnosti, nicméně vysílá signály.

Vzpomeňme proslulého výroku Bělinského ze statě Literární sny /1834/: "Nemáme literaturu."¹⁴ Výrok nepopírá existenci velkých soudobých děl, zvláště Puškinových, má však dvojí stránku. Jedna je tragická: "nebýt" může v dialektice znamenat nemít pevnou půdu pod nohama, být vystaven smrtelnému nebezpečí, a to byl případ dobové ruské literatury. Druhá stránka je, a to nikoli lacině, optimistická: Bělinskij přejímá noetickou odpovědnost za to, že nebytí v uvedeném slova smyslu je v daném případě tezí, která už překypuje svou antitezí ... právě proto, že nemáme, mít budeme!

A vzpomeňme i výroku našeho Josefa Durdíka z r. 1874: "Jak posud věci stojí, může ovšem každý napsat: 'Nemáme žádné kritiky.' Už počínají o české kritice dokazovat, že jí není - nemůže být lepšího důkazu, že počíná býti."¹⁵ Pravda, zde je teze o nebytí převzata z úst odpůrce, avšak společná je oběma výroky tragicko-optimistická rovnováha pozvolna se nachylující k perspektivě bytí.

Konečně v Poezii v rozpacích B. Václavek přímo používá - jako ostatně častěji rovněž klasikové, Marx, Engels, Lenin - pojmové dvojice, s níž i my tu pracujeme: "Vlastní význam vznikajícího kolektivismu pro umění je jinde než v současných prozatímních realizacích: v technických a sociálních předpokladech příštího umění."¹⁶

Jsou ovšem i takové typy předpokladového nebytí, které usilují přechýlit se v bytí buď spíše mysticky,¹⁷ nebo spíše formálně,¹⁸ anebo prostě "křehčeji", než tomu bylo u robustních Bělinského, Durdíka a Václavka, kteří - zvláště oba krajní - prorážejí energicky cesty společenskému pokroku. A tak je tu nebytí, které si, zadržujíc dech, otevírá bránu do bytí: R. M. Rilke z nikde odečítá ni- /"Nirgends ohne Nicht"/, aby se rozevřel čistý prostor onoho -kde, z jehož předchozího celku bylo právě odečítáno, tj. aby se objevilo otevřené bytí; od něho jinak je člověk /na rozdíl od zvířete, žijícího ve světě/ oddělen, vidí bytí jen uzavřené, ztvárněné.¹⁹ - Jindy zase jde o to, aby bytí dolehlo plnou vahou díky tomu, že upustí od postradatelných forem své empirie: jak ve svých básních, např. v Poémě konce, tak i v úvahách o poezii se Marina Cvetajevová snažila dobrat plné váhy bytí, vyhledávajíc okamžiky míjení milenců, jejich rozchody, kdy už přestává záležet na nositelích lásky a zbývá obnažená láska sama.²⁰

Umělecká situace je vždy takovým setkáním předpokladového a realizačního, jež největší umělci dokáží rámcově navodit, avšak sotva kdo do důsledků ovlivnit. Jsou slavné okamžiky realizací, kdy je vidět jen je a nikdo netuší přítomnost předpokladovosti; jsou však i dlouhé chvíle, v nichž se dělník umění do úpadu dře na svém realizačním úhoru, když tu se náhle stranou, jakoby nezávisle na oné těžké práci, vznese krásný pták a tiše, s předpokladovou nepozorovatelností a neslyšitelností, proletí kolem.

1. O problematice předpokladovosti a realizovanosti srov. blíže M a t h a u s e r Z.: Literatúra a anticipácia. Bratislava, Tatran 1982, s. 111-144.
2. Srov. např. B a c h t i n M.M.: Voprosy literatury i estetiki. Moskva, Chudožestvennaja literatura 1975. Umělec-kost nespočívá podle autora jen v kompozici, jednoznačné intencionalitě /tj. podle nás v účelové a materiální reali-zovanosti/, nýbrž především v architektonice, významové mno-hosti, dialogičnosti, estetickém objektu /tj. předpoklado-vosti, předcházející konkrétním účelům a zmnožující významy/.
3. K o n d a k o v N.P.: Pamjatniki christianskogo iskusstva na Afone. Peterburg, Akademija nauk 1902, s.60n.
4. Srov. Š k l o v s k i j V.: Theorie prózy. Praha, Me-lantrich 1948, s.223.
5. T ý ž: Listuji ve své staré knize I. Tvorba 1984, č.12, Kmen s.9.
6. M u k á ř o v s k ý J.: Studie z estetiky. Praha, Odeon 1966, s.44.
7. M a r x K. - E n g e l s B.: Spisy, sv. 13. Praha, Svo-boda 1963, s.36.
8. K ů l p e O.: Úvod do filosofie. Praha, Melantrich 1929, s.335. /Termín převzat ze systému W. Wundta./
9. Srov. L o s e v A.F.: Problema simvola i realističesko-je iskusstvo. Moskva, Iskusstvo 1976, s.12, resp. problema-tiku intencionality v celé l. kap. - Dále K u k u š k i n a J.I.: Poznanije, jazyk, kul'tura. Moskva, Izd. Moskovskogo universiteta 1984, s.111 aj.
10. Viz pozn. č.1, s.79-85.

11. Na rozdíl od onoho imanentistického protahování linie odcizení různými kulturními útvary, jaké počínaje křesťanským mýtem provádí např. A. C o r n u v Myšlence odcizení u Hegla, Feuerbacha a Marxe /La Pensée 1984, č.17/, ukazujeme naopak, co může dialektickomaterialistická kategorie bočního zisku zpětně osvětlit na takových kulturních útvarech.
12. Š a l d a F.X.: Kritické projevy 10. 1917-1918. Praha, Československý spisovatel 1957, s.276.
13. Srov. D i l t h e y W.: Gesammelte Schriften. Stuttgart, D. Verlagsanstalt 1959, sv.7, .332; M a n d e l - š t a m L.I.: Pol.sobr. soč. Leningrad, Akademiya nauk 1950, sv.5, s.10; D o s t o j e v s k i j ob iskusstve. Moskva, Iskusstvo 1973, s.458; k B a u d e l a i r o v i srov. F.X. Šalda o poezii. Praha, Československý spisovatel 1970, s.172.
14. B ě l i n s k i j V.G.: Vybrané stati. Praha, Svoboda 1950, s.19.
15. D u r d í k J.: Kritika. Praha, Urbánek 1374, s.359.
16. V á c l a v e k B.: Počátky kolektivismu v umění nové doby. Plán I., Praha 1959, s.34.
17. "Absolutno jako nic" v dějinách - srov. P ě r t n e r P.: Literatur - Revolution 1910-1925.Luchterhand 1960, s.11.
18. Srov. M a t h a u s e r Z.: Nihil et infinitum ruského futurismu. Praha, Acta Universitatis Carolinae, Slavica pragensia IX. 1967.
19. Srov. B e t z M.: Rilke in Frankreich, Wien, Reichner 1933, s.291.
20. C v e t a j e v o v á M.: Básník a čas. Praha, Mladá fronta 1970, s.36.

Pavel Vašák:

Funkce nesystémových prvků

Z vědy, umění, historie i konkrétní společenské praxe je dostatečně známa existence jednotlivých jevů, faktů, skutečností aj., které tak či onak nesouvisí, odlišují se v různé míře od očekávaného konkrétního stavu, resp. obvyklého průběhu jevu, faktu a skutečnosti. Takové prvky, resp. jejich celky, nalezneme v rovinně synchronní i diachronní, v každém vědním oboru i umělecké činnosti. Mají takové prvky nějaký smysl, funkci? Jak vznikly? Jakým způsobem se má fungující systém s nimi vyrovnat? Už sama skutečnost, že je vnímáme jako odlišující se, znamená jejich konfrontaci s nějakým celkem, charakterizovaným určitou činností či chováním. Odlišnost znamená vždy vůči něčemu, od něčeho, co má natolik hromadný charakter, aby se dal předvídat průběh a chování jiného jevu. Takový odlišující se jev nabývá ve sledovaném chování, zkoumané vlastnosti aj. jiných hodnot, než je funkční průběh celku chování vlastností aj., z jehož hlediska jev vnímáme. Příklady lze uvést z libovolné oblasti: v poezii, absolutně vzato, je jím každé vyšínutí z pravidelného rytmu, nečekaný rým, resp. nerýmující se slovo vůbec. (Ovšem už zde vidíme, že takové "odlišení" od očekávaného průběhu celku nemusí mít nutně za následek důsledky negativní z hlediska estetického.) V uměleckém díle, psaném spisovným jazykem, je jím užití slova nespisovného, slangového, argotického. Takovou odchylkou od určité normy je každá forma stylistické figury enallagy, projevující se neshodou od očekávaného, gramaticky správného stavu. Klasická rétorika, jak nás poučuje P. Fontanier v *Les figures du discours* (nové vydání Paris 1968), takové odchylky nejen pojmenovala, ale zařadila je mezi esteticky účinné figury ústního i

písenného projevu. Gramatickým příkladem jsou tzv. vyňatá slova v českém jazyce, která jsou vyňatá z toho důvodu, že způsob jejich grafické prezentace není odvoditelný ze známých zákonitostí jazykového systému. Doklady lze bez problému nalézt i v architektuře, když např. do architektonicky ucelého souboru je vestavěna nová budova. Situace ovšem není tak jednoduchá, abychom každý nový prvek označili jako nevhodný a neorganický. Příkladem odlišného vyznění mohou být dvě budovy v pražské Celetné ulici: dům U černé matky Boží, první kubistický dům v Praze (J.Gočár) z let 1911-12, související s okolní mnohem starší zástavbou, dále řadová budova dřívější firmy Baťa.

Příklady na prvky nesouvisející s jakkoli vymezeným, resp. vnímaným celkem, a přesto nějak působící (fungující), lze doložit všude: v lékařství (každá nemoc je fakticky nefunkčním prvkem organismu), v biologii, chemii (nečistota sloučeniny) atd. Uvádíme příklady spíše nahodile a bez snahy o úplnost: chceme tím pouze doložit, že nesouvisející prvky (prvek) - jak je zatím nazýváme - jsou obecnou součástí fungujících celků. Základní otázka spočívá v tom, zda takové prvky mají nějakou funkci. Pokud ano, na základě jakých kritérií ji obecně rozpoznáme a podle možností doložíme.

V této stati neusilujeme o obecné, resp. relativně definitivní řešení problematiky, vymezené názvem nesystémový prvek, chceme zatím pouze dospět k prvním výsledkům. Použili jsme pojem "nesystémový prvek". Co to znamená? Z dosavadních příkladů je dostatečně jasné, že prvek, který jsme nepřesně označovali jako "nesouvisející, odchylující se" atd. je takto vnímán z hlediska nějakého fungujícího celku, systému, který umožňuje takové odlišení. Lze předběžně konstatovat, že nesystémový je takový prvek, který nesouvisí s

fungováním systému, Uvidíme však, že označení "nesouvisí" je relativní a nepřesné. Nevíme ovšem, s jakým systémem nesystémový prvek nesouvisí, zda má nesystémový prvek nějakou funkci, na základě čeho rozhodujeme o jeho nesystémovosti. Východiskem k řešení je teorie systémů.

Teorie systémů patří zhruba od šedesátých let k výrazným metodologickým dominantám vědních oborů, včetně věd společenských (věd o umění). Hledáme-li příčiny rozvoje systémových aplikací, patří k nim především vznik kybernetiky, integrační tendence ve vědě, výzkumy pojmu informace včetně jeho filozofických souvislostí, kontext vědeckotechnické revoluce. To ovšem neznamená, že pojem systému vznikl, resp. byl používán až v souvislosti s těmito impulsy. Je dostatečně známo, že v mnoha vědních oborech, zvláště v matematice, fyzice, astronomii, chemii, lékařství, biologii atd. se dávno užíval jako organická součást vědecké metodologie a není dnes vůbec důležité, že se třeba ani jazykové označení systém neužívalo. Podstatné bylo vědomí celku, resp. jeho hledání, v němž zkoumaný prvek působí; často vedl k takovému celostnímu pojetí sám zkoumaný objekt. V oblasti filozofie a společenských věd lze uvést mnoho dalších příkladů, antikou počínaje. Není naším cílem provádět historický rozbor ustanovování a využívání pojmu systém bez ohledu na různá jazyková pojmenování. Chceme pouze zdůraznit, že vědomí systémovosti, celistvosti, totality apod., je nejen jedním ze základních principů lidského poznávání světa, ale také jeho základní metodologií, rozvíjející se v dialektickém souladu s formováním vědy. V oblasti srovnávacího studia slovanských kultur to v řadě prací doložil Sl.Wollman; když mj. zdůraznil: "Někdy se věci jeví tak, jako by systémové pojetí bylo pro srovnávací

literární vědu právě objeveno a zaváděno do ní jako průkopnická novinka. (...) Systémový přístup v literárně srovnávacím bádání, zvláště slavistickém, má už ovšem poměrně dlouhou starší tradici." ¹

Abychom doložili nějaký prvek jako nesystémový, musíme uvést kritérium pro prvek systémový. Východiskem k tomu je pojetí systému. Uvedli jsme již ve studii Systémy v literární vědě (Česká literatura 31, 1983, 142-159), dále v práci Systémy literární historie (Estetika 21, 1984, 220-233), s odvoláním na odpovídající odbornou literaturu, že systém se v nejjednodušším pojetí vymezuje jako množina prvků M a množina vztahů mezi nimi R. Množina prvků M vyplývá z nějakého účelového systémotvorného kritéria, které zároveň vymezuje množinu vztahů R mezi prvky množiny M. Vztahů R mezi prvky množiny M může být mnoho, některé z nich jsou pro zkoumaný problém, pro systémotvorné kritérium, nepodstatné. O nepodstatnosti nerozhoduje náhodně subjekt, je dána funkčně. Vztah je tedy výsledkem interakce, vyrovnáváním dialektických rozporů (informačních, literárních, ideových atd.) uvažovaných prvků. Jde tedy o vztahy činné, projevující se funkcí, zabezpečující nějaký cíl.

Z definice systému je tak dostatečně jasné, že systém nelze redukovat ani na množinu prvků, ani na množinu vztahů, ani na funkci. Z tohoto hlediska je velice vystihující poznatek V.G.Afanasjeva, že "systém je třeba definovat jako souhrn objektů, jejichž vzájemné působení vyvolává vznik nových integrativních vlastností, které nebyly inherentní jednotlivě vzatým komponentům". ² Systémem je tedy teprve množina prvků ve vztahu, projevující se určitou činností (funkcí). Lze zatím říci, že nesystémový prvek je takový, který - jak vyplývá z definice systému - se na

funkci systému bezprostředně nepodílí. Kritériem nesy-
stémovosti tedy není příslušnost - nepříslušnost k mno-
žině prvků systému, k množině vztahů. Tato otázka je
pro řešený problém fakticky irelevantní. To je dáno
tím, že systémem - a vůči němu nesytemový prvek vyme-
zujeme - je teprve až množina prvků a množina vztahů
(v základním vymezení), splňující určitou funkci. Z to-
ho ovšem vyplývá, že nesytemový prvek nemusí být k té-
to funkci nutně v protikladu, jak by snad vyplývalo ze
záporové částice "ne". Konstatovali jsme pouze, že bez-
prostředně nepřispívá k zabezpečení systémového cíle
(systémové funkce). To neznamena, že takový prvek nemá
sám o sobě nějakou funkci, resp. význam.

Pro řešení si nejprve uvědomme vztah prvku a sy-
stému. Prvek, jak známo, je dále nedělitelná část cel-
ku. O další nedělitelnosti rozhoduje rozlišovací úro-
veň, která byla na počátku zvolena a kterou je nutno
dále dodržovat. Vstup dovnitř prvku je v rámci zvole-
ného kritéria již principiálně nesprávný. Důležitá je
ovšem relativita prvku a systému: každý systém může
být součástí vyššího systému (metasystému) a v tomto
smyslu je sám prvkem; zároveň každý prvek může být
sám systémem.

Kromě relativity prvku a systému ve smyslu poj-
movém existuje relativita příslušnosti prvku k systé-
mu, která je též klíčem k řešení sledovaného problému
nesytemových prvků. Prvek může být, a dodejme, že má-
lokdy nebývá, součástí více systémů. Pak se dokonce
může zdát, že vlastně fluktuuje. Přitom jde o pohyb
zdánlivý, vyplývající z toho, že prvek vnímáme z hle-
diska několika systémů zároveň. Odlišení systémů, do
kterých prvek patří, je mimořádně důležité, protože
jejich záměna vede k znejasňování funkce prvku. Nelze
pak dokonce odpovědně tuto funkci posoudit, neboť po-

dle systému, z jehož hlediska k danému prvku přistupujeme, vyplývá i pojmový jazyk, termíny, hodnocení atd. Jeden vnímající subjekt analyzuje prvek z hlediska systému S_1 , v němž má funkci F_1 , druhý z hlediska systému S_2 , v němž má funkci F_2 . Protože při analýze vnímáme prvek na základě jeho činnosti, dojde se jednou k činnosti F_1 , podruhé F_2 . Lze tedy předběžně shrnout: prvek může být součástí více systémů, v nichž má různé funkce. Tato polyfunkčnost ovšem nevyplývá bezprostředně z podstaty prvku, vyplývá z nestejných dialektických rozporů, do nichž prvek v každém jednotlivém systému vstupuje. Z této odlišné množiny vztahů, odlišného systému, vyplývají i nestejné funkce.

Dalším kritériem pro pojetí nesystémového prvku je jeho pozice vůči systému. Takový prvek se může vůči systému nacházet v dvojí pozici: vně systému, uvnitř systému; zvláštním případem obou je prvek na hranicích systému. Teorie systémů v této souvislosti operuje s pojmem okolí systému: tím se rozumí takový prvek (event. množina prvků), který není prvkem systému, ale má k systému (resp. obráceně) nějaký vztah. Lze rozlišit různé druhy okolí:

1. prvky, které neovlivňují systém, avšak samy jsou ovlivňovány;
2. prvky, které ovlivňují systém a samy jsou ovlivňovány;
3. prvky, které ovlivňují systém a samy nejsou ovlivňovány;
4. prvky, které neovlivňují systém a stejně tak samy nejsou ovlivňovány.³

Z definice okolí systému vyplývá, že kritériem nesystémovosti není lokální pozice prvku vůči systému, tj. zda je uvnitř, resp. vně systému, ale jaký má vůči systému vztah, resp. jaký vztah má systém vůči prvku.

Nesystémovost tedy není dána pozicí, ale vztahem. (Při této úvaze, kdy řešíme vztah prvku a systému, se opětovně připomíná relativita prvku a systému, neboť úvahu lze převést na vztah dvou prvků, event. systémů.)

Tento závěr je dobře vidět na případech druhů okolí, uvedených sub 1 a sub 4. Oba případy zahrnují prvky, které systém neovlivňují: není samozřejmě důležité, kde se prvky nacházejí, ani jejich ovlivňování - neovlivňování systémem. K systému - množině prvků, množině vztahů a systémové funkce - mají inertní vztah. V této inerci spočívá jejich nesystémovost; na systém (jeho systémovou funkci) nemají vliv ani pozitivní (tj. ve smyslu funkce) ani negativní (proti funkci). Jsou tedy prvky mimosystémovými, kde "mimo" není poziční, ale funkční.

Zbylé dva případy (sub 2 a sub 3) zahrnují prvky, které systém ovlivňují. Je opětovně vidět, že nezáleží na tom, kde se nacházejí. Kritériem nesystémovosti je míra vztahu k systémové funkci: ta může být pozitivní, tj. prvek systém ovlivňuje ve smyslu funkce, nebo negativní, tj. proti smyslu funkce. V této úvaze ovšem nehodnotíme vlastní společenský ani jiný smysl systémové funkce: vycházíme pouze z působení pro, resp. proti této funkci. V základním vymezení je tak nesystémovým prvkem takový, který je ve vztahu k systému a působí proti systémové funkci; pro tuto nefunkčnost je nesystémový.

U nesystémového prvku nelze také pominout vztah systému k němu. V případě okolí uvedeného zde sub 2 se setkáváme s prvky, které ovlivňují systém a samy jsou ovlivňovány. Existuje tedy interakce ovlivňovaného prvku a ovlivňujícího systému, ovlivňovaného systému a ovlivňujícího prvku; mezi systémem a prvkem se vyrovnávají dialektické rozpory (hmotné, informační,

energetické aj.). Nelze tedy vyloučit, že po jisté době /a/ systém eliminuje činnost nesystémového prvku; /b/ nesystémový prvek ovlivní fungování systému natolik, že se systém rozpadne; /c/ nesystémový prvek se stane funkční součástí systému, čímž ovšem vznikne nový systém (mající odlišnou množinu prvků, vztahů i jinou systémovou funkci). Tato úvaha platí i pro případ sub /3/, tj. prvky, které systém ovlivňují a samy nejsou ovlivňovány - pouze s tím rozdílem, že systém nemůže eliminovat činnost takového nesystémového prvku.

Pokusíme se teoretické poznatky aplikovat na literárněvědnou problematiku. Uvažujme textový proces (tj. geneze textu díla), charakterizovaný množinou textových pramenů, množinou vztahů mezi nimi a cílovou funkcí, kterou je vznik textu díla. Zároveň je nutno si uvědomit, že součástí množiny textových pramenů jsou prameny ovlivněné zásahem cenzury, redakcí, literárních přátel, dále existují neautorské opisy a neautorizované tisky aj. Textová činnost jejich původců je často nesystémová, neboť působí proti autorské cílové funkci systému - vzniku textu díla. Potom v systému geneze textu díla a jeho společenské realizace existují nesystémové prvky, narušující autorský systém. Nesystémovými prvky jsou neorganické zásahy redaktorů, různé formy zákazů a omezení od cenzorů, ale též autorské projevy autocenzurní. Ovšem zásahy v procesu této neveřejné komunikace (redaktor, lektor aj.), které jsou nesystémové, také mohou působit ve smyslu autorské cílové funkce, tj. geneze textu díla. Často též vyplývají z predikce účinků textu díla na realitu společenských kontextů: setkáváme se tak s interakcí mezi systémem a nesystémovým prvkem. Např. Máchův verš "před Bohem pokořen v modlitbě tiché stál", organicky nesplývající s Vilémovými materialistickými úvahami (čehož

si mj. velmi bystře povšiml recenzent Máje Tomíček), je dnešní máchovskou literární interpretací považován za doklad Máchovy autocenzury, predikci účinků textu Máje u cenzora, pátera Zimmermanna. Obecně vzato tento cenzurní tlak byl nesystémovým prvkem, který ovlivňoval Máchův tvůrčí proces (systém geneze), aniž ho Mácha mohl ovlivnit. Výsledkem interakce je uvedený verš, který fakticky narušil autorský systém Máje, systém byl ve svém absolutním fungování narušen; vznikl nový systém, zahrnující i nesystémový prvek, neorganický verš. Tento nový systém však konkrétně působí a původně nesystémový prvek se stal vlastně systémovým.

Konstatovali jsme, že Mácha nemohl nesystémový prvek - cenzuru - ovlivnit. Nicméně se v máchovské literatuře traduje příhoda, jak Zimmermanna v knihovně navštívil blíže neznámý Máchův přítel a cenzora připravil na Máchovu návštěvu, aby báseň prošla: "Věc se hovorem ujednala a Mácha k němu /Zimmermannovi/ pak došel s rukopisem. Četl mu báseň svou a vykládal, jak zapotřebí bylo, hlavní akcent položiv na to, že zde na zemi je všecko pouhá nicota, což se panu Zimmermannovi náramně líbilo. Pojav báseň, jak mu ji básník vložil, propustil ji potom, nevymazav ani slova. Později, když Máj byl vyšel a všeliké hlasy se proti tendenci pozdvihly, mrzelo p. cenzora, že si to lépe neprohlédl - ale bylo už pozdě." (Citováno podle nepodepsaného článku Bývalá cenzura, otištěného v Barákové Svobodě 3, 1869, 117. Přetisk K.Janský, Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků, Praha 1958).

Vidíme na tomto příkladě interakci prvku a systému, dialektiku ovlivňujícího prvku (systému) a ovlivňovaného systému (prvku).

Pokusili jsme se stručně formulovat problematiku nesystémových prvků, jejich funkci, dospět k základnímu vymezení a jeho literárněvědné aplikaci. V tomto prvním přiblížení ponecháváme stranou estetickou funkci nesystémovosti, mj. tedy skutečnost, že nesystémovost může být programově využívána. V procesu společenské realizace se nesystémové prvky mohou stát prvky nového systému, který potom konkrétně působí. Zároveň je třeba si uvědomit, že prvek, který je vůči nějakému systému nesystémový, může být prvkem jiného systému. To jsme připomínali při úvaze o relativitě příslušnosti prvku k systému. Obecně je tedy nutno funkci nesystémových prvků vnímat jako součást procesu vznikání a zanikání systémů, v dialektice rozporů jako zdroje pohybu a vývoje.

Poznámky:

1. Srov. Sl. Wollman, Perspektivy srovnávacího studia slovanských literatur, in: Československá slavistika 1983, Praha 1983, 105-115; k problematice teorie systémů v komparatistice srov. též metodologickou studii Sl. Wollmana, K metodě a orientacím literární komparatistiky, Slavia 51, 1982, 278-289.
2. V. G. Afanasjev, Otázky systémového přístupu v sociálním poznání, in: Dialektika a systémový přístup, Praha 1979, 64-74.
3. Pojem okolí systému odpovídá koncepci A. D. Halla a R. E. Fagena, srov. Definice systému, in: Teorie systémů a její aplikace I, Praha 1966. První tři druhy okolí, výše uvedené, přebíráme z práce I. Zapletala, K problematice výzkumu metodologie systémového přístupu, in: Dialektika a systémový přístup, Praha 1979. K těmto třem typům dodáváme čtvrtý, tedy prvky, které neovlivňují systém a samy nejsou též ovlivňovány.

Miloš Tomčík:

Diachrónny a aktuálny aspekt v súčasnom slovenskom preklade

Anton Popovič definuje v knihe *Originál a preklad* pojem diachrónny preklad ako transpozíciu nesúčasného diela niektorej zo zahraničných literatúr do súčasného literárneho života konkrétnej národnej literatúry. Upozorňuje na to, že "...diachrónny preklad motivuje úsilie prijímajúcej literatúry obohatiť základný fond literatúry o chýbajúce diela alebo inovovať recepciu /opakovaný preklad/." ¹

Hoci tu ide o stručnú definíciu, možno ju pokladať za výstižnú a presnú. Jej autor sa tu opiera o bohatú faktografiu z literárnej histórie a vhodne v nej reflektuje prístupné bibliografické údaje o charaktere súčasnej slovenskej a českej /ale i zahraničnej/ prekladovej tvorby. Rozsah tejto štúdie nám nedovoľuje ísť do podrobností a do veľkej faktografickej šírky. Pokúsime sa preto naznačiť oprávnenosť Popovičovho poňatia pojmu diachrónny preklad iba na niektorých slovenských príkladoch.

Keď čo len zbežne listujeme v úvahách, uverejňovaných v ostatných rokoch u nás v časopisoch, v recenziách, v doslovoch k niektorým prekladom, v teoretických monografiách, zisťujeme, že v nich dominuje jedna základná myšlienka: musíme dohnať to, čo staršie generácie pre nepriaznivé kultúrno-spoločenské okolnosti, pre žánrovú limitáciu pôvodnej tvorby, pre jej obmedzené funkcie i zúžené čitateľské recepcie nemohli uskutočniť. Nie sme jediní v takomto postavení, takže nemusíme mať z množstva doteraz neuskutočnených prekladateľských úloh komplexu. Veď aj tie diela, ktoré súčasné publikum nemalo možnosť ešte čítať v slovenskom preklade, fungovali v minulosti - teda na diachronickom pláne - cez iné jazykové podoby v našom

kultúrnym povedomí ako opornom bode pre postupné formovanie slovenskej národnej kultúry s jej špecifickými znakmi. V predromantickom období, keď na Slovensku plnila čeština ešte funkciu národného spisovného jazyka, treba pokladať dobové české preklady za spoločné české a slovenské kultúrne dedičstvo. A to aj napriek tomu, že v súčasnom období slovenská prekladová tvorba sa usiluje o realizáciu tzv. opakovaných prekladov, čiže o modernejšiu transpozíciu starších inonárodných diel, ktoré zohrali vo svojej epoche dôležitú ideovoestetickú úlohu a ktoré by sa práve preto mali opäť stať aktívnou zložkou súčasnej recepcie literatúry v jej širokom historickom diapazóne.

Tento spôsob prístupu súčasného slovenského prekladu k starším epochám európskej literatúry by bolo možné ilustrovať aspoň na jednom príklade. V tomto období sa pripravuje prvé slovenské vydanie satirickej prózy, ak chcete filozofickoetickej eseje, Chvála pochabosti od Erazma Rotterdamského. Pre mnohých čitateľov bude to určite objav. No v slovenskom kultúrnom kontexte, hoci ešte v národnom zmysle slova nie celkom rozvinutom, Erazmovo dielo *Encomion moriae seu laus stultitiae* /1509-1511/ pôsobilo na formovanie slovenského humanizmu už v jeho latinskom origináli i v jeho českej a nemeckej verzii takmer bezprostredne po jeho vzniku. Veď je pozoruhodné, že Řehoř Hrubý z Jelení preložil do češtiny Chválu pochabosti už roku 1513, kým nemecký preklad tejto prózy vyšiel roku 1532.

Na dôkaz toho, že slovenská prekladová tvorba nezačínala v súčasnom období od nultého bodu a že slovenský preklad vo vzťahu k východiskovým literatúram nebol prvým dotykom s nimi, ale že tu išlo v ostatných troch-štyroch desaťročiach o "ich inovačnú recepciu", teda o opakovaný preklad, máme ešte výraznejšie príklady v porovnaní s tým, ako sme to práve uviedli: preklady Jána Hollé-

ho z antickej literatúry, najmä jeho básnický prekladateľský debut "Rozličné básne hrđinské, elegiacké a lirické" /1824/ a jeho úplný preklad Vergiliovej "Eneidy" /Trnava, 1828/ v bernolákovskej slovenčine. Ján Hollý ako klasik slovenskej literatúry má význam pre súčasný slovenský preklad najmä v dvoch rovinách: a/ tvorí vertikálnu, hĺbkovú os slovenského prekladu; b/ jeho diela, ktoré chápeme zčasti ako klasicistické, no v každom prípade ako klasické, dali podnet k vnútrojazykovému prekladu. Po prebásnení Selaniek Jánom Kostrom pribúdajú v súčasnom období ďalšie literárne diela Jána Hollého v súčasnej slovenskej spisovnej norme zásluhou Ľ. Feldeka, J. Mihalkoviča, V. Turčányho, J. Buzássyho a Š. Moravčíka.

Prekladateľské dedičstvo Jána Hollého - podobne ako oniečo neskoršie K. Kuzmányho, A. Sládkoviča, P. O. Hviezdoslava - zostalo doteraz živé, pri čom sa v našej prítomnosti nepovýšilo na záväznú normu. Naopak. Podnecovalo a podnecuje ku generačnej prekladateľskej diferenciácii a k uplatňovaniu individuálnej prekladateľskej poetiky. Keď zostaneme len v oblasti antickej gréckej a rímskej literatúry, zisťujeme v jej súčasných slovenských prebásneniach na jednej strane dôsledné uplatňovanie filologickej prekladateľskej školy v diele M. Okála, I. Šafára, a na druhej strane mnohotvárne realizácie antického hexametra, pentametra a iných strofických a veršových foriem v prekladateľskej tvorbe V. Mihálika, V. Turčányho, Ľ. Feldeka a viacerých ďalších. Ich preklady starších literárnych diel sa vo väčšine prípadov pridržiavajú názoru J. Levého² i nedávno zosnulého A. Popoviča, že v prekladoch treba zachovať špecifické vlastnosti originálu a že sa treba zároveň usilovať metrickými, rytmickými, rýmovými, metaforickými prostriedkami cieľových jazykov umocňovať estetické informácie o pôvodine a približovať ich tak recepčným dispozíciám súčasného publika.

Takáto prekladateľská prax sa osvedčila nielen v

prípade prekladov z antickej literatúry, ale aj pri prekladoch provensálskej poézie, pri Danteho Božskej komédii vo Felixovom a Turčányho slovenskom spracovaní /napr. zachovávanie sonetov, ballád, kancón/, pri prekladoch W. Shakespeara /napr. modernejšie a významovo presnejšie poňatie Shakespearovho textu v prekladoch J. Kota a J. Boora, ako to bolo u P. O. Hviezdoslava/ až po Váľkove preklady francúzskych symbolistov a impresionistických básnikov z konca 19. a zo začiatku 20. storočia. Tu sa ukazuje, že diachrónny preklad plní najmä v takých literatúrach, ktorých vývinový proces sa vyznačuje značnou diskontinuitou - a sem patrí aj slovenská literatúra - nielen informatívnu, ale aj komplementárnu funkciu a že sa často stáva školou poetiky a náročného básnického remesla. Tak môže diachrónny preklad rozvíjať a umocňovať aj aspekty aktuálneho prekladu a zúčastňovať sa na nových premenách súčasnej pôvodnej literárnej tvorby. Na tento moment upozorňuje V. Turčány, ktorý hovorí o vzťahu medzi pevnými veršovými a strofickými formami staršej európskej literatúry a modernou poéziou, založenou vo väčšine prípadov na voľnom verši, že v medzivojnovom období "...mladí básnici potrebovali pre svoje umelecké zábery oslobodiť sa od bremena zautomatizovaného presného rýmu. Ale dnes, ktovie! Sme skôr v opačnej situácii, keď presila voľného verša začína stierať hranicu medzi poéziou a prózou, takže je tu možno podobný moment, v ktorom však pozitívnu úlohu pre vývoj súčasnej poézie môžu zohrať preklady s rytmicky presnými, zvukovo bohatými a významovo dosiaľ neobjavenými rýmovými spojeniami."³

Diachrónny aspekt v preklade sa nedá časovo ohraničiť. Čím viac sa rozširuje rozpätie literárneho dedičstva a čím viac sa kryštalizuje špecifický charakter rozsiahleho spektra národných literatúr, tým viac bude treba sprístupňovať novým čitateľským generáciám pomocou prekladu doteraz pre nás ešte neobjavené alebo málo známe ideovoeste-

tické hodnoty týchto literatúr. Táto úloha sa však nemôže uskutočňovať na úkor iných funkcií prekladu; najmä tých, ktoré majú na mysli potreby súčasného literárneho procesu, inováciu jednotlivých literárnych žánrov a ich nového recepčného uplatnenia. Tu ide o aktuálny aspekt prekladu, ktorý je dôležitý v každej národnej literatúre a ktorý je najvhodnejším prostriedkom na sústavné zabezpečovanie aktívneho medziliterárneho procesu.

Aktuálne hľadisko prekladu a jeho začleňovanie do súčasných potrieb literatúry a spoločnosti nie je nijakou novinkou. Preklad plnil najmä od renesancie a humanizmu, keď sa z lona latinčiny postupne uvoľňovali svojbytné národné jazyky ako príznaky osobitných národov, aktuálne dobové poslanie. V našich podmienkach to bolo predovšetkým od vrcholnej fázy národného obrodzenia; to znamená od romantizmu, ktorý dal českej literatúre Máchov Máj a slovenskej poézii Sládkovičovu Marínu. V tom čase vystúpila do popredia aktuálna funkcia prekladu viac ako v období klasicizmu. Jej poslaním bolo umocniť vnútorné premeny jednej i druhej národnej literatúry za pomoci iných blízkych, najmä slovanských literatúr.

Nové napriamanie literatúry pochopil v druhej polovici tridsiatych rokov minulého storočia K. Kuzmány, ktorý uznával nielen umeleckú originalitu Máchovho Mája a bránil ho proti kritickým názorom J. K. Chmelenského, ale ktorý sa aj pokúsil o prvé preklady z poézie A. S. Puškina. Hoci umelecká úroveň týchto prekladov bola nízka a hoci sa Kuzmányho prekladateľské postupy obmedzovali na takmer mechanický lexikálny prepis ruského originálu do dobovej literárnej češtiny, jednako aj v tejto "nedokonalej" forme sa aspoň čiastočne odokryvalo novátorstvo a bohatstvo Puškinovej literárnej reči, väziacej v zdrojoch národného ľudového jazyka. Táto okolnosť pôsobila kladne na rozvoj tematiky, motivických prvkov, syntaktickej, veršo-

vej a metaforickej výstavby slovenskej a českej romantickej poézie.

K typologickým zmenám slovenskej literatúry pod vplyvom zahraničnej literatúry dochádzalo aj vtedy, keď slovenskej kultúre chýbali príslušné preklady. Príznačné je to napr. pre formovanie symbolizmu v diele Ivana Krasku. Hoci dnes oprávnene hovoríme, že Kraskova poetika má niektoré analogické vlastnosti s tvorbou Ch. Baudelaira a P. Verlaina, a že autor zbierok *Nox et solitudo* /1909/ a *Verše* /1912/ uskutočnil v nich osobitnú podobu slovenského symbolizmu, je isté, že Krasko sa vo svojej novej umeleckej orientácii nemohol opierať o slovenské preklady francúzskeho symbolizmu. Tu využíval české preklady modernej francúzskej poézie, ako aj pôvodnú českú lyriku /K. Hlaváček, O. Březina, A. Sova, P. Bezruč/ a pôvodnú rumunskú postromantickú básnickú tvorbu /M. Eminescu/. V podobnej situácii bola aj literárna generácia medzivojnového obdobia. Počnúc Ladislavom Novomeským a končiac skupinou mladých nadrealistických básnikov, prenikali do slovenskej lyriky niektoré znaky poetických princípov G. Apollinaira; a to vo chvíli, keď nebolo ešte nijakých slovenských prekladov z jeho diela. Aj v tomto prípade hrala sprostredkujúcu úlohu česká prekladateľská tvorba /Čapkova antológia *Francouzská poezie nové doby*/ a pôvodná česká lyrika. Nebolo to inak ani so slovenskou recepciou V. V. Majakovského. Literárna publicistika sa často dotýkala jeho diela. Viacerí básnici prevzali strofickú a veršovú výstavbu jeho lyriky. Na túto tendenciu pôsobila však viac dobová atmosféra ako vlastné slovenské preklady poézie V. V. Majakovského. Pravdaže, ani v tomto prípade nemožno obísť vplyv českých prekladov z jeho diela. Okrem toho treba tu rátať s priamymi kontaktmi skupiny DAV s revolučnou ruskou sovietskou literatúrou.

V ostatných troch-štyroch desaťročiach sa situácia v slovenskej a českej prekladovej tvorbe vyrovnala. Týka

sa to najmä funkcie aktuálneho aspektu v preklade. Obidve naše národné literatúry sa rozvíjajú od roku 1945 nielen vo vzájomnom spolužití, ale reagujú rovnakým spôsobom aj na zahraničné podnety, ktoré by mali umocňovať ich socialistický ideový a umelecký typ. Ján Vilikovský píše vo svojej knihe Preklad ako tvorba o danej veci toto: "Preklady krásnej literatúry umožňujú pôsobiť na domáci literárny vývin a usmerňovať ho; v prelomových obdobiach umožňujú predložiť čitateľstvu hodnotnú literatúru žiadúceho ideového zamerania bez toho, aby sa muselo čakať na pomalší a neraz zložito prebiehajúci vývin domáci. Tak po oslobodení sa u nás vo zvýšenej miere prekladá sovietska literatúra ako ukážka diel socialistického realizmu."⁴

Orientácia našich literatúr na socialistický realizmus neprebíhala mechanicky iba pod vplyvom prekladov zo sovietskej literatúry alebo z tvorby iných národných socialistických kultúr. Tu pôsobili aj vlastné tradície, ktoré sa rozvinuli v tvorivej praxi i v marxistickej literárnej teórii a kritike najmä v tridsiatych rokoch nášho storočia. Z hľadiska prekladovej aktivity v Československu v ostatných desaťročiach treba však pripustiť, že ak prevažná časť slovenských a českých prekladov sa zakladá na sovietskych predlohách, muselo sa to prejavíť aj v typologickom poňatí a v typologických premenách socialistického realizmu v pôvodnej tvorbe.

Reagenciu našich literatúr na sovietsku slovesnú tvorbu uvedeného obdobia treba chápať ako uplatňovanie aktuálneho aspektu v prekladateľskej činnosti. Z tohto hľadiska umožňovali prekladatelia sovietskej literatúry nášmu publiku, aby sa oboznamovalo s jej klasickými a objektívnymi umeleckými hodnotami, predstavovanými napr. tvorbou M. Gorkého, V. V. Majakovského, A. N. Tolstého, K. G. Paustovského, L. Leonova, K. Fedina atď. Do nášho literárneho a duchovného kontextu sa však dostali v určitých obdobiach aj akýsi "modeloví" romanopisci. Tak to bolo napr.

s V. Ažajevom a jeho románom *Ďaleko od Moskvy*, S. Babajevským a jeho dielom *Rytier zlatej hviezdy* atď. Romány tohto typu pôsobili na typologickú podobu socialistického realizmu u nás začiatkom päťdesiatych rokov.

Priechod do nového obdobia slovenskej a českej prekladovej tvorby z ruskej sovietskej literatúry predstavuje novela M. A. Šolochova *Osud človeka*, ďalej celý rad próz reportážneho charakteru, od ktorých vedie viac-menej súvislá línia až po súčasnosť, kde majú dominujúce postavenie desiatky autorov ako nová vlna sovietskej prózy aj so širokým medzinárodným uznaním. Spomeňme tu aspoň niektoré mená: Bondarev, Rasputin, Šukšin, Trifonov, Belov, Astafjev, Dumbadze, Ajtmatov, Jevtušenko, Okudžava, Kim, Balkušis atď. Títo autori dali príležitosť slovenským a českým prekladateľom na kvalitnejšie preklady a na prezentovanie individuálnej poetiky socialistického realizmu, ako ho interpretuje napr. D. F. Markov: "Socialistický realizmus je historicky otvorený, ustavične sa obohacujúci systém umeleckých foriem."⁵

Čez prizmu takéhoto poňatia socialistického realizmu je možné pristupovať aj k dielam ostatných súčasných národných literatúr, vyberať i osvojovať si z nich objektívne umelecké hodnoty a pomocou nich uplatňovať aktuálny aspekt v prekladovej činnosti vzhľadom na potreby súčasnej slovenskej a českej literatúry. Hoci diachrónny a aktuálny aspekt prekladu má svoje špecifické znaky, tieto dve hľadiská sa navzájom dopĺňajú a prelínajú. V takejto jednote pôsobia aktívne aj na pôvodnú literárnu tvorbu.

P o z n á m k y

1. P o p o v i č A.: Originál - preklad. Bratislava 1983.
2. L e v ý J.: Umění překladu. Praha 1963. II. doplnené vydanie pripravil a úvod napísal K. Hausenblaus. Praha 1983.
3. T u r č á n y V.: Preklady. Bratislava 1980.
4. V i l i k o v s k ý J.: Preklad ako tvorba. Bratislava 1984.
5. M a r k o v D.F.: Estetická šírka socialistického realizmu. In: O socialistickom realizme. Bratislava 1976.

Rižena Grebeníčková

Rožnámky k O dojevského Ruským nocím

1.

V roce 1967 byly Ruské noci knížete V.F. Odojevského tištěny rusky v nakladatelství W.Finka v Mnichově, faksimile vydání S.A. Cvetkova z roku 1913.¹ Mezi těmito dvěma daty vyšla kniha v šedesátých letech, a to v anglickém překladu². Na fakt upozorňuje autor mnichovské předmluvy, A. Rammelmeyer, který se také náležitě zastavuje, příležitost jistě oblíbená, u dlouhodobého nezájmu o toto dílo. Kritiku této skutečnosti přejímá a rozvíjí studie, která doprovází sovětskou edici Ruských nocí z roku 1975³ a která pro ně neváhá v titulu použít slova román; byly totiž již v roce 1969 označeny J. Manem za první ruský filosofický román⁴. Poměrně záhy nato, v roce 1981, vycházejí Ruské noci ve dvousvazkovém výboru z Odojevského díla.⁵ Také literární vědci berou znovunalezenou knihu jako vážný text ruské literatury.⁶

Uvedené údaje pomohou snad lépe objasnit stav, za kterého dochází v posledním období Odojevského recepce k zmatku, mají-li být Ruské noci literárně zařazeny a stručně charakterizovány. Dílo vyšlo roku 1844⁷ a jako literární útvar odpovídá na první pohled nárokům, které vznáší na ústrojení prozaické skladby a kombinace jeho různých, zpravidla fragmentarizovaných plánů literární představa romantiky; v tomto smyslu si také vyžaduje, aby na ně bylo pohlíženo v duchu příslušné poetiky. Slučování dvou nebo vícero heterogenních pásem textu, za předpokládané inherence, směřuje k podkrytí paradoxu v povaze literárnosti. Odojevskij býval ostatně v době soustředěného studia prozaických forem ruských třicátých let 19. století počítán mezi ruské sternovce po výtce.⁸ Duktus prozaického díla, jakož i jeho členění - kapitoly atp. - není určován dějem, předmětem podání atp., nýbrž vedením textu, z hledisek, jež jsou tvorbě, rozuměj samotnému aktu tvorby, imanentní. Paradox lze pak rozeznat

v tomto : zatímco rozhodování autorovo, nebo lépe, zvláštní druh jeho libovůle, jeho svoboda, zasahuje do pořádku na místech, na nichž se zdá vystupovat ve svá práva - a na nichž je také očekáván - objektivní chod věci, ať fikce, vyprávění, rozhovoru atd., podléhá naopak vlastní členění textu, které se běžně chápe jako záležitost principu čistě tvůrčího, vnitřního, rytmu textu přesahujícímu.

Vysvětlíme v zápětí, proč magie samého titulu Ruských nocí, díla s pověstí autentického produktu romantiky za hranicemi německa, kýženeho plodu ruského idealismu, varovala autory velkých prací o Udojevském řadit knihu do blízkosti povídkových cyklů, v dobové literatuře tak rozšířených, resp. uvažovat nad běžností slova noci, večery v tradičním shrnujícím záhlaví / v Rusku rogorel'skij a pod. / . Nejenom to : na konci a počátku století, období příznivém i nové vlně autorovy recepce⁸, i zkoumání romantismu⁹, nedělá žánrové určení knihy už žádné potíže, věc, která vrhá podezřelé světlo na umělé rozvířování nejistot a dohadů v doslovecích k vydání z let sedmdesátých, s jejich těžko vysvětlitelnou ochotou charakterizovat knihu současně i jako rámované novely i jako několikanásobně specifikovaný román. Tehdy se také odmítl názor, v 19. století šířený, o hoffmannovských filiacích Udojevského.¹⁰ S výjimkou práce Ch. E. Passageovy z počátku šedesátých, která se ještě jednou pokusila registrovat Udojevského mezi ruské hoffmanisty a která je šmahem citována/za odstrašující příklad/ jako bezcenná, se tedy vylučuje, že by povídky z knihy měly být řazeny ke conte phantastique, typu povídky, která v evropských literaturách z E.T.A. Hoffmanna vycházela. V této věci není od Sakulina do konce šedesátých let nejasností : v Ruských nocích jde o povídku filosofickou, dokonce o vytvoření tohoto žánru v Rusku¹¹. není tedy zapotřebí pozastavovat se nad tím, že zde prozaický styl není zcela na úrovni dobového pohybu ve výpravných metodách,¹² ani spekulovat o tom, že Ruské noci jsou "dílo unikátní

co do své myšlenky, rázu kompozice, žánrové povahy", že je to "současně román a drama a filosofický traktát, ba i didaktická knížka." ¹³ Kuriózním závěrům konkuruje už jen objev toho, jak velice splňuje knížka požadavky kladené na román Friedrichem Schlegelem, přesněji ty, které autor z jeho dvou vytržených a nepochopených hesel ala "romány jsou sókratovské dialogy naší doby" vydedukoval, čímž se Odojevského spisu bezděčně vyhrazuje místo mezi erotickou literaturou typu Lucindy, Schlegelova proslulého románku, jenž hlásal ženinu - všestrannou! - emancipaci. ¹⁴

Na takovýchto příkladech by mělo být dosti, pakliže se nehodláme zastavovat u otázky, jaká podvědomá nejistota svádí autory doslovů k sebejistým tvrzením, že Ruské noci navazují na renesanční cykly rámovaných novel, rovněž erotickou literaturu heptameronů a dekameronů, ovšem s tím dodatkem, že přímým vzorem se zde stal - opět - Hoffmann, se svými Serapionovými bratry. A to navzdory literatuře o Ruských nocích, která sedmdesát let považovala tuto filiaci za nedorozumění. ¹⁵ A to nikoliv neprávem! Nevysvětlitelné / a nezdůvodněné! / obnovování starého omylu, může být však příležitostí k ujasnění, po bok kterého typu rozhovorů z dobové literatury Odojevského formu klást.

Domněnku, že jde o cyklus rámovaných novel, prohlédnutí samého textu sotva připouští. Jsou novely začlenovány do pásma rozhovorů čtyř přátel? Nebo jsou tímto druhým textovým plánem prostě do jednoho celku spojovány? Ale takovýto problém se v Odojevského cyklu vůbec neklade. Už sama *table de matière* signalizuje, že rozložení dvanácti povídek / odhlédneme - li složitějšího rozrůznění, motivace rukopisnou pozůstalostí dvou přátel, začlenění *čt- ské pohádky* pro dospělé děti do *První noci* a kdo je blázen? , publikováno v *Bibliotece dlja čtenija* roku 1836 s podpisem *Bezglasnyj* ¹⁶, do *Druhé noci* / do devíti / / nocí se řídí jiným druhem symetrie než cykly rámované nebo prokládané rozhovory: do středu, do *čtvrté noci*,

přísluší sedm povídek , pět zbývajících je zařazeno po jedné do moci třetí, dále Páté až Osmé . Číslo tedy jakoby opisovala jistý stavebný nebo pořádací půdorys pro celý text , otázka jeho poměrů , číselně vyjádřených , se při čtení aktualizuje .

Naznačuje - li přítomnost takovéto symetrie jistou vnitřní otevřenost významů , které nemusí být vyčerpány přímou výpovědí v textu , tím spíše je - li podáván jako řeč rozhovoru , ¹⁷ , je proti tomu vznik Serapionových bratrů z podnětu knihkupce G. Reimera , sebrat "po žurnálech a zápisnicích rozptýlené povídky a připojit k nim něco nového " do jednoho celku a dát mu jistý tvar , už proto ne - problématický , že Hoffmann otevřeně uvádí , jak si tvar vypůjčil u Tiecka , v jeho " sbírce " Phantassus. ¹⁸ Stojí zde zato ocitovat slova , jimiž autor a vydavatel vzdává svému vzoru povinný hold , s tím , že jeho produkt nesnese srovnání s Mistrm : " Abgesehen davon , dass es ihm wohl nicht beikommen kann , den die ganze Seele ergreifenden Dichtungen des vollendetens Meisters die seinigen an die Seite stellen zu wollen , so enthalten die dort e i n g e f l o c h t e n e n Gespräche auch die tiefsten , scharfsinnigsten Bemerkungen über Kunst und Literatur : h i e r soll die u n t e r h a l t u n g der Freunde , welche die v e r s c h i e d e n e n Dichtungen miteinander v e r - k n ü p f t , a b e r m i t das t r e u e Bild des z u s a m m e n s e i n s der Gleichgesinnten aufstellen , die sich die Schöpfungen ihres Geistes mitteilen und ihr Urteil darüber aussprechen. Nur die Bedingungen eines solchen heitern u n b e f a n g e n e n Gesprächs , in dem recht eigentlich ein Wort das andere gibt , können hier zum Massstabe dienen. Auch fehlen der Gesellschaft die holden Frauen , die im Phantassus ein mannigfaltiges anmutiges Farbenspiel anzuregen wissen. " ¹⁹ Platonským dialogům , s nimiž se rovněž , ruku v ruce se Serapionovým cyklem , a ne dost promyšleně , operuje v nešťastných pokusech určit otevřený žánr , se autor vyrovnat nemíní! Dů-

ležité zato je, že u Tiecka jsou vplétány ukázkové texty - básně, povídka, pohádka, divadelní kus - do literární konverzáce, vedou ji osoby vsazené do předmětné situace, s náladou prostředí, barevnou a světelnou atmosféričností denní doby, Hoffmann naopak konversující společnost vyhraníje, specifikuje ji na literátský kruh, literární skupinu, chce-li: tím je dán i předmět hovorů, autentická témata dne, přitažlivá pro jedno literární směřování, ať je na pořadu magnetismus, choroby duše, somnambulismus, ať se pozornost stáčí k stejně přitažlivým autentickým osobám, jak vidno z úseku věnovanému Achariasu Wernerovi, jenž dovoluje probrat souvislosti básnickovy fantazie se slabými a předrážděnými nervy, učení psychiatrů Piněla a Reila a ženskou hysterii, matčin podíl na wernerově básnickém osudu.²⁰ Stručně řečeno, postavy hovorů jsou účastníky besedy, družné zábavy, jejíž předpokladem je duchovní společenství, jeden myšlenkový majetek a literární zaměstnání, přátelská shoda a pohoda. Nikoliv tedy názorová konfrontace, při níž je jisté stanovisko každému ze tří /neboť u Josepha de Maistra, o jehož spisu máme důvod usuzovat jako o jednom ze dvou inspiračních východisek Ruských nocí, vstupují do filosoficky náročných a myšlenkově ostrých Entretiens právě tito tři, Hrabě, Senátor, Rytíř/ nebo čtyř mluvčích uloženo.²¹ A právě tento moment nabádá k opatrnosti: je-li znakem, jenž nutí odlišit a vymezit rozhovorový plán knihy proti Serapionovým bratřím, ohrazuje jej také proti tomu, aby byl ztotožňován s maieutickým dialogem, filosofickým hledáním pravdy a postupem k pravdě, *neboť také ten bývá, ke všemu, co jim bylo již přirčeno, Ruským nocím ještě navíc prisuzován.*²²

II.

Bránil-li se později Ťodojevskij proti domnělému vlivu Hoffmannovu tím, že ve dvacátých letech, kdy mu přišla myšlenka na Ruské noci, z německého romantika znal jedině povídku Majorát²³, je nemyslitelné, že by v téže době stála mimo jeho povědomí první z knih, jejíž odlesk do

Odojevského titulu vnáší neopakovatelné kouzlo, dodává mu na odkazech směrem k polohám v ničem nesrovnatelným s významy, jež jsou s to v jakémkoliv spojení rozvlnit označení "noci, večery" v nadpisech literárního období tak kolující. Politicky ultrakonservativní Les Soirées de Saint - Pétersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence²⁴ představují slavné dílo J. Maistra, autora Considérations sur la France /1796/, Du pape /1919/, francouzského vyhnance a vyslance malého sardinského království u carského dvora, pobývajících tedy, v "odloučenosti od vlasti, rodiny i všeho, co mu bylo blízké"²⁵ od roku 1803 do roku 1817 /umírá roku 1821, téhož roku Petrohradské večery vycházejí²⁶ / v Rusku: zanechá-li zde obrovský ohlas /petrohradským večerům samotným se přisuzuje vliv na carskou politiku²⁷, ale také ve vysokých kruzích jak společnosti, tak duchovního života a rozhodně i stopy v ruské literatuře, postupně dnes odkrývané²⁸ /, nelze nevidět, co de Maistrovi přináší pro jeho protiosvěcen-skou, na paradoxech založenou - důkaz výjimečné ostros-ti myšlenky - knihu pozornost k Rusku; Petrohrad v ní není jen kontingentním místem pobytu bez vlastní volby. Vždyť naopak volba jednoho ze tří mluvčích spisů, Se-nátora, zahrnuje do zorného pole ruský dobový mysticis-mus. Bývá v jeho osobě spatřován vyznavač Saint-Marti-na, Rus Tamara.²⁹

Geografická vzdálenost Petrohradu, sugesce dálky v de Maistrově titulu a situace, za níž jsme zde, "jsme v tom", v těchto večerních rozhovorech, na cizím místě, právě v té dálce, vytváří zvláštní, a po svém unikátní oscilaci spojení, jež je zopakováno, znovu vytvořeno, jako by stupňováním v Ruských nocích. Je to komparativ Petrohradských večerů, do slova Ruské se sbírá paradoxní splývání pohledu, vidění zevně, z odstupu Evropy a po-hledu, jehož je mocen zrak jenom v blízkosti věcí samých, podívaná nazíraná uprostřed nich, "uvnitř", okem toho, kdo, "mateřsky obklopen nocí", předobře ví, že k pravé

podobě nelze proniknout za světla dne.

V Odojevského obzoru máme tedy pro členění Ruských nocí, tj. členění "značně ambiciózního filosofického rozho-
voru čtyř diskutérů, z nichž každý reprezentuje" odlišné sta-
novisko³⁰ v tomto bodě se všechny charakteristiky shodují-
jediny možný vzor: Entretiens ze spisu de Maistrova, ozna-
čené čísla podle večerů tak jak po sobě jdou. Devět nocí
představuje jejich dobu. Není však spolehlivým vodítkem
k relaci obou textů passus o Voltairovi z Odojevského E-
pilogu a brzy po něm následující šleh proti Rousseauovi
a Voltairovi při kritice francouzské revoluce? Vistěže,
protiosvícenská tendence, důsledné převzetí Saint -Martini-
novy argumentace proti encyklopedismu, distancování se
od důvěry ve vědu jako nejvyšší autoritu, společné kredo
s německou naturfilosofií, fascinace Ukenem, ale také
Baaderem a mnichovským kruhem, to vše nese od začátku pa-
tos celých Ruských nocí. Ale označit Voltaira za muže,
jenž jde za zločinným a šíleným cílem, není přesto vů-
bec tak běžné, jak by mohlo vyplývat z velkoryse konci-
povaných výkladů poslední doby, které nepovažují za nutné
u podružností tohoto druhu se zastavovat. Varnhagen von
Ense, Odojevského první překladatel³¹, jenž byl později
s knížetem a kněžnou v Německu ve styku, sám ctitel a
vydavatel Saint Martina, Baaderovi blízký, si neopo-
mene do svého deníku zapsat: "Baader spricht von Voltai-
re als von einem Bösewicht!" A ještě na jiném místě,
o hodně později, na šokující dojem nezapomíná: "In
Baader und in Voltaire gelesen, da hilft nichts, bei
mir müssen sie sich vertragen!"³² komentátorské vykřič-
níky k příslušným místům Ruských nocí chybějí: těžko by
se také snesly s výklady, vedenými v duchu svérázně po-
chopené rousseauistické kritiky moderní společnosti,
která je knize spolu s horováním pro přirozené vztahy a
svazky a proměny skutečnosti tvorbou/sic!/ přísuzována.
Navzdory tomu jsou soudy nad Voltairem i u Odojevského
i u Baadera dokladem závislosti na Maistrovi, i místem,

na němž se vlastně autor Voltairu spílající k svému vzoru přiznává, ba i hlásí.

III.

V době oživeného zájmu o groteskno, synchronizovaném ostatně s absurdním divadlem a směřováním, v němž bylo spatřováno znovuvynoření evropského nihilismu³³, poutalo k sobě opět značnou pozornost dílko německé romantiky proslulé jako kuriozita, Bonaventurovy Noční hlídky: tentokrát jako prototyp moderní grotesky a moderního nihilismu. Pozornost byla korunována dalším objevem v řešení jeho autorství, neboť Jost Schillemeit přišel s argumenty, že za pseudonymem Bonaventura se skrývá dramatik a divadelní ředitel E.A.F. Klingemann, poté, co do roku 1969 /Schillemeitova kniha vyšla roku 1973/ platil za autora Nočních hlídek F. G. Wetzel, a to takřka půl století, neboť dříve bývaly připisovány střídavě Schellingovi, jeho ženě Carolině /pův. Schlegelové/, E.F.A. Hofmannovi, Brentanovi³⁴. V západoněmecké slavistické disertaci z roku 1975 vyšel pak R. Pribič z domněnky, že existuje jistá příbuznost mezi tímto výtvozem a Dostojevského Zápisky z podzemí a že k srovnání se nabízí především též nihilismus v obou dílech. Na základě Schillemeitem sesbíraných údajů o Nočních hlídkách usoudil Pribič, že teoreticky je dokonce možné, aby se do rukou ruského romanopisce dostal německý exemplář přímo v Petrohradě, neboť nakladatel Fr. Dienemann a spol., jenž inkriminované dílo publikoval roku 1805 v saském Penigu nad Muldou v čísle 7. třetího ročníku svého Journal von neuen deutschen Original - Romanen, měl počátkem století filiálku také v Petrohradě a knihy, které tu zůstaly, když musil brzo knihkupectví likvidovat, se zde, v Rusku, dostaly do prodeje.³⁵ Pribič se domnívá, že nelze vyloučit ani případnou koupi zabloudilé knihy v petrohradském antikvariátě kolem roku 1860, tj. myslí přitom na Dostojevského před napsáním Zápisků /1863/.

Navzdory tomu, že poněkud obskurně vydané dílo bylo uznáno za významný výtvor literární, zaručilo mu přece jen

jeho postavení v přehledu groteskního žánru to, co by bylo možno označit divokostí : celým svým revuálním uspořádáním, podle jednotlivých nocí , vcelku šestnácti , označených jako noční hlídky , jeanpaulovskou inspirací , nepřiliš skrývanou , směsí digresí, a opět do odboček zapadajících hoto- vých povídkových celků, snů, útržků, monologů ponocného, hlavního hrdiny , vyprávějíciho v první osobě, milostná ko- respondence s šílenou herečkou , ukázky z pozůstalosti bás- níka , který v městě živořil, atp. včetně závažných filoso- fických partií vytvářejí příznačně otevřený útvar v du- chu poetiky, jak jsme ji zde úvodem stručně označili . Chce- me - li , jsou Noční hlídky produktem žánrově shodně pořá- daným jako kusové noci , neboli " nezařaditelným " podle sou- časných prognóz , unikátním , pokud nejsme ochotni ovšem dů- kladněji sledovat pohyb v literárněhistorickém terénu , v je- hož souvislostech vykazují tyto útvarové anomálie přece jen jistou pravidelnost . Ani Zápisky z podzemí (v tomto smyslu je srovnání nihilismu u Bonaventury a Dostojevského, jak je provádí Kribič, i literárně motivováno^{3p}) nelze charakterizo- vat prostě jako povídku, natož román .

Uohlédneme-li od odlišností^{3'} i nápadného výskytu shodné volby tématických článků , jako jsou šílenství , sebevražda, pobyt v blázinci , abychom se jen letmo dotkli některých , uvo- zování četby rukopisu , zanechaného přátelům z pozůstalosti, včetně tematizování urbanistických prvků, jako podmínky typu života, za něhož se společný prostor , spojování lidí do houfu stává současně činitelem dissociačním , místem utrace- ní smyslu , jednoty významů , falešné , krycí , s tím, že jedno a totéž pojmenování připouští, ba vyvolává , stále zá- měny , nedorozumění , atp., nemožnosti dobrat se jednoho vi- dění věci, činu , události, člověka , odhlédneme - li tedy od podrobnějšího srovnávání obou textů , zbývá zde základ- ní shodná expozice anonymního výtvoru i expozice u Odo- jevského . Volba nocí , přesněji nocí , zdaleka ne pouze rá- mujícího koloritu, atmosféry , pro quasi autobiografickou zповěď Kreuzgangovu a její úvahové , filosofické partie

s otevřeným oslovením Nicoty , má jistě blízko k Schellingovi , s nímž se výhradně a nikoliv dosti obezřele spojuje časové rozložení Ůdojevského díla na odměřený chod temného úseku dní. Oba rozhovorové texty Šesté noci, mezi něž je vložen Beethovenův kvartet , a zde se ocitáme v promyšlené skladbě v jejím zlatém řezu , nám přímo vysvětlují, proč kniha zpřednostňuje noční dobu . " Vysvětlete mi, " řekl Kostislav , když v obyčklou hodinu společných schůzek vcházel k "austovi , " proč ty a vůbec my všichni tak rádi ponocujeme dlouho přes půlnoc ?..."³⁸ Celá tato část Ruských nocí , k níž bychom však mohli hledat k jednotlivým argumentacím podněty v spisech G.H.Schuberta³⁹, je však jistého druhu pendantem k Boroventurovým vysvětlivkám jeho převráceného životního rytmu , zpřednostnění noci pro bdělý stav . Směrodatná pro domněnku , že Ůdojevskij se mohl v literatuře pro své vykročení k tematizaci noci v prozaickém spise opřít o dílo podobné , je při nejmenším zmínka o nočních hlídkách , pravidelných vigiliích , "v nichž každou minutu někde na zemi stojí její obyvatelé na stráži." Spojení noci s extrémními fabulistickými výlety k šílenství, smrti, sebevraždě, pobytu v blázinci , této gravitace noci a jejích témat , nelze však rovněž zcela mimo-literárně vysvětlit . Avšak poslední indicie , která domněnku , že vedle spisu de Maistrova stála u zrodu Ruských nocí také tato německá kuriózní , myšlenkově provokativní knížka, je ihned po Šesté noci následující Improvizátor v čele Noci Sedmé .

IV.

Vyžaduje samostatného zastavení, jakkoliv stručného. Jeho nesmyslné , ač konvenční interpretace jako moralizující kritiky umělce , který je veden pouze egoistickými cíly nebo opět chce dojít výsledků bez práce , nivelizují čtení Improvizátora už mylným přiřazením k umělecké novele ; jen takto mohlo také uniknout , že Ůdojevskij v této vizi rozpadu jednotného vnímání a vidění skutečnosti , infikaci člověka vědou a profesionalizací životních oblastí, podal první náčrt Hof-

Mannsthalova slavného Dopisu Lorda Chandose, od něhož bývá datována moderní literatura dvacátého století. "ezajímá nás tu otázka, zda posléze vůbec nemohl Hofmannsthal mít o Improvizátoru své povědomí. Ale rozvinutí tématu, jinak přejatého a rozmělněného zcela jiným směrem také u Hoffmanna, to jest změny vidění skutečnosti pomocí instrumentů vědy, optických skel, pronikání pohledu tkáně, zaostřování oka do dálky, nemožnost sloučit nadále toto roztržení jevové jednoty na sérii jejího mikroskopického vyhodnocování, se neocitá v tak těsném sousedství úseku věnovanému čistě noci, s výskytem pasáže o nočních hlídkách, jen docela bezděčně: vědomě nebo nevědomě navazuje a rozvíjí Odojevskij také zde na otázku zkreslování, měnění věcí v našem pohledu "v tomto lornětovém věku", za pomoci zvětšujících nebo zrdobňujících přístrojů - na dálku, na blízko -, věku vědeckých protéz člověka, jak je dotčena v Bonaventurově Osme vigilii.

IV.

Na textové relace Odojevskij - Dostojevskij upozornil roku 1974 R.G. Nazirov.⁴⁰ Zdá se skoro neuvěřitelné, že Tribič v svém srovnání Bonaventurových Nočních hlídek a Zápisů z podzemí vynechal jako mezičlánek Ruské noci. Marek Krejčí naopak, když uvažoval o souvislostech Zločinu a trestu s de Maistrovou dvojicí suverén a kat, vina a trest, jejich paradoxech⁴¹, uvedl literární historii na stopu skutečné posloupnosti: našli jsme nejzávažnější místo Zápisů z podzemí, závěr o tom, že člověk nechce být vlastně vystaven svobodě, pasus, jenž je zárodkem legendy o velkém inkvizitoru, pregnantně zformulovaný v de Maistrových Čtyřech studicích o Rusku. Takto se však poddhaluje spleť vztahů a linií, literární tkáně, z níž si vybíraly své hlavní podněty Ruské noci, pro jejichž zdánlivou anomálnost, "unikátnost v literatuře", udávají pravidla dvě díla psaná na počátku 19. století: Petrohradské večery a Noční hlídky.

1. O d o j e v s k i j V. F.: Russkije noči, Mnichov 1967
2. Russian Nights, New York 1965, vyd. R. E. Matlaw, překl. týž a O. Olejnikova.
3. Russkije noči, Izd. Nauka, Leningrad 1975. K vyd. připravili V. F. Jegorov, J. A. Majmin, M. I. Medovoj. Viz doslov J. A. Majmina, Vladimir Odojevskij i jeho roman Russkije noči. Poprvé o R.N. jako o románě viz V. V. G i p p i u s, Uzkij put. - Russkaja mysl 1914, kn. XII, 16. O ruských nocích jako o románě se mluví dále v Předmluvě V. I. Sacharova v Odojevskij: Sočiněnina v dvouh tomach, sv. I. Russkije noči. Stati. Moskva 1981. Rovněž v Doslovu k českému překladu Odojevskij: Ruské noči, Praha 1981. Překlad J. Honzík, doslov V. Svaton. Poslední řeší dokonce Odojevského místo mezi románem výchovy a románem deziluze / sic ! /, a to se zřetelem k pikaresknímu románu /?/.
4. J. M a n : Russkaja filosofskaja estetika. Moskva 1969, 104.
5. Odojevskij: Sočiněnija v dvouh tomach, viz pozn. 3.
6. Srv. např. pozornost, jakou věnuje ve své semiotice Petrohradu Ruským nocím v poslední době J. M. Lotman.
7. Viz trojsvazkové Sobranija sočiněnij z roku 1884. Plán díla pocházel však již z dvacátých let, řada novel byla dříve časopisecky publikována.
8. Tak zařadil Ejchenbaum do své lermontovovské analýzy z roku 1924.
9. Je logické, že kniha, která analogicky k mladému Flaubertovi tematizuje zánik, úpadek, dekadenci, se stávala znovu přitažlivou na konci století. Pověsti Odojevského ve třech svazcích byly přichystány na rok 1890, na vydání se angažoval A. J. Suvorin, známý z Čechovovy korespondence té doby.
10. Tak se zázemím Odojevského vlastního prohlášení z Príměčanja k R.N., napsaném počátkem šedesátých let a poprvé otištěném ve vydání Cvetkovově roku 1913, řeší otázku I. I. Z a m o t i n v knize Romantičeskij idéalizm. S.-Peterburg 1907, 399 a n. Po něm P. N. S a k u l i n, Iz istorii ruskogo idealizma. Knaz V. F. Odojevskij, tom 1., Moskva 1913.
11. Na téma conte phantastique, derivované z Hoffmanna, viz z posledních desetiletí práce Castexových a jiných.
12. V německé rusistice jsou žánrové charakteristiky Odojevského povídek bez nejasností. Viz např. V. Setschkarév, Schellings Einfluss in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahren des XIX Jhdts, Berlín 1939, kap. II, 30-46. Označení zní: philosophische Erzählung.
13. Majmin: V.O. i jeho rom. R.N., 1., 262.
14. Nedorozumění vyplývá z toho, že Majmin, tamtéž, si slouží k teoriím F. Schlegela o románě sovětským výbory z Literárních názorů německé romantiky. Němečtí autoři píšící o R.N. jsou v této věci zběhlejší, analogie tohoto druhu jim přijdou proto sotva na mysl.
15. Nedostatečné dbaní starší základní literatury v současných výkladech, dosloveh atp. R.N. je překvapivé.
16. Viz k témuž i předmluva A. Rammelmeyera k vyd. označeném v pozn. 1.

17. Jako v dále uváděném spisu J.de Maistra, zůstává vlastně autor skryt za pronášenými názory, nepronásí je přímo, i v tom je již jistá dávka odstupu a stylizovanosti.
18. H o f f m a n n E. T. A.: Werke. Fünfter Teil. Die Serapionsbruder. Erster Band. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart. B.r. Vyd. G. Ellingera, 51. /Vorwort/.
19. Tamtéž.
20. H o f f m a n n E. T. A.: Werke. Achter Teil. Die Serapionsbrüder IV.L.C. 93-103.
21. Obvykle bývají čtyři přátelé u Odojevského, podle ukázaní samotného autora, odlišování jako stoupenec Condillaca, schellingiánec, mystik, příp. rozlišením názoru a stanoviska, v němž má převahu umění, věda atp.
22. Odojevskij právě v tomto bodě sleduje Večery Petrohradské, filosofický rozhovor s vytčeným tématem je sotva v obou případech možno charakterizovat jako platonský.
23. Viz pozn. 10.
24. V novější literatuře bývá jeho přínos hledán mimo politicko-filosofický obsah, v tomto smyslu působily spisy de Maistrovy na Dostojevského.
25. Tak Karel Krejčí ve své studii Symbol kata a odsouzení u K. H. Máchy. In: Realita slova Máchova, Praha 1967. Zde najde čtenář také podrobnější poučení o J.de Maistrovi.
26. Jednotlivé Entretiens byly ovšem psány dříve, již v prvním desetiletí 19. století.
27. Viz i K. Krejčí v citované práci.
28. Srovnej dnešní interpretace Puškinova Měděného jezdce, na vliv Maistrův na toto Puškinovo dílo poprvé upozornil ak. M. P. Aleksejev.
29. Viz např. D e r m e n g h e m E. Introduction k J.de M a i s t r e , La Franc - maçonnerie, Paris 1925.
30. P a r o l e k R., H o n z í k J.: Ruská klasická literatura. Praha 1977, 98. /Odojevskij/.
31. Viz i poděkování Odojevského Varnhagenovi v Úvodu k Ruským nocím.
32. Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense, Berlín 1905. Sv. 7 286 a 295.
33. Cf. H a u g W. F. Jean-Paul Sartre u.d. Konstruktion des Absurden, Frankfurt a.M. 1966. Ale také práce W. Kaysera o grotesknu atp.
34. O Schillemeitově práci atp. viz Předmluvu K. Krolopa k českému překladu: Bonaventura: Noční vigilie, Praha 1978.
35. P r i b i č R.: Bonaventura's Nachtwachen and Dostoyevsky's Notes from the Underground. München 1975, 9 a n.
36. Vedle groteskna, nihilismu, je zde společným jmenovatelem nepravdělný prozaický tvar.
37. Základní odlišnost je, že Noční hlídky jsou vedeny vyprávěním v první osobě.
38. Česky v citovaném překladu, Praha 1981, 246.
39. K Schubertovým spisům srv. E l s c h e n b r o i c h A.: Romantische Sehnsucht und Kosmogonie. Tübingen 1971.
40. N a z i r o v G. R.: Vladimir Odojevskij i Dostojevskij. - Russkaja literatura 1974, Nro. 3.
41. Krejčí: Symbol kata a odsouzení. L.c.

Danůše Kšicová

Secese v dramatice A. P. Čechova

Studiu ruské secese jako syntetického stylu přelomu 19. a 20. století byly prozatím věnovány jen některé dílčí studie.¹ Ještě menší pozornosti se těší zkoumání vzájemného vztahu mezi ruskou výtvarnou a literární podobou secese.² Ani dílo A. P. Čechova nebylo dosud z tohoto hlediska zkoumáno, i když je z celého komplexu vnějších i vnitřních znaků zřejmé, že secesní estetika i poetika na Čechova působila neméně silně než na celou řadu jeho současníků.

Secese, tvořící jeden z nejvýraznějších projevů výtvarného a architektonického novoromantismu, vyvíjela se v Rusku podobně jako jinde v Evropě ve třech základních fázích: 1. předehra (polovina 70. - 90. let); 2. kulminace (1895-1905, v Rusku je toto období spjato s časopisem *Mir iskusstva - Svět umění*, 1899-1904); 3. doznívání (do druhé poloviny 10. let 20. století). Vzhledem k sepětí secese s folklórem a orientální kulturou, v níž nachází inspirační zdroje k vytváření typického dekoru, je pochopitelné, že nejvíce secesních znaků nacházíme v literárních dílech takto orientovaných. Z oblasti výtvarného umění bychom si pro první fázi mohli uvést ornamentální kresby Angličana Waltera Crana, pohádkově či religiózně stylizovaná díla Vasněcovova, dokonce i Repinovo plátno *Sadko* v podmořském království (1875-1876). Literární analogii pak nacházíme např. v poslední fázi tvorby I. S. Turgeněva, především v jeho povídkách *Píseň vítězné lásky* (1881) a *Klára Miličová* (1883). Z Čechovovy prózy je nejmarkantněji secesně stylizována jeho povídka *Černý mnich* (1894), utvářená obdobně jako obě zmíněná Turgeněvova díla na pomezí světa reálného a ireálného, vyjadřovaného systémem složitých symbolů. Odtud lze vést souvislou vývojovou

linii až k Čechovově vrcholné dramatice.³ V porovnání s těmito díly je určení podílu secese v Čechovově dramatice o to složitější, oč výraznější je autorova snaha o co nejreálnější zachycení iluze skutečného života.⁴ Dobová obliha secesního dekoru je však zřejmá již z celé řady názvů jeho her: *Labutí píseň* (1887) a *Racek* (1896) souvisejí, s typicky secesní zálibou v ornitologických symbolech. Název hry, jež předcházela Strýčkovi Váno-
vi (1897) - *Lesní muž* (Lešij, 1890), čerpá z folklóru, kultivovaného secesí. *Višňový sad* (1904) evokuje tutéž antonymickou květomluvu jako Pucciniho opera *Madame Butterfly*, vzniklá téhož roku. Metaforickým archetypem, spjatým s folklórní kultivací magických čísel, je i název dramatu *Tři sestry* (1901), jejichž postavy jsou ve hře dominantní. Jestliže vyjdeme z Aristotelovy devízy, již přijal Čechov za vlastní, že v uměleckém díle nemá být nič náhodného, pak si musíme nutně klást otázku, nemají-li již tyto vnější znaky hlubší příčiny, související s uměleckým záměrem a jeho konkrétní realizací.

Petr Wittlich charakterizuje strukturu secesního díla jako obrazec trojúhelníku vepsaného do kruhu, jehož hrany představují tři nejdůležitější součásti secese: naturalismus, symbolismus a dekorativnost.⁵ Při studiu Čechovova díla byla prozatím věnována jistá pozornost prvním dvěma složkám: naturalismu a symbolismu, vesměs však pouze v souvislosti s díly, v nichž se tyto tvárné postupy vyskytují nejmarkantněji. Tak např. V. I. Kulešov, upozorňující na sympatie, jež Čechov choval k předním představitelům ruského naturalismu (I. Potapenko, P. Boborykin) i symbolismu (K. Belmont),⁶ upozorňuje v souvislosti s naturalismem na Čechovovy dokumentární zápisky *Ostrov Sachalin*. Za symbolisticky orientované dílo označuje povídku *Černý mnich*, upozorňuje však i na jisté shody v estetických názorech V. Brjusova a A. P. Čechova,

který s oblibou využíval Brjusovovy "poezie narážek" a sdílel i přesvědčení Vjačeslava Ivanova, že v každém literárním díle "se skrývá jeho vlastní hudba".⁷ Čechovova díla jsou plná hudebnosti, konstatuje Kůlešov i řada dalších badatelů a interpretů.⁸

S funkčním využíváním symbolu se však nasetkáváme jen v textech, v nichž hraje důležitou roli složka iracionální, jak je tomu v Černém mnihovi, v Ibsenově dramatu Když my mrtví procitneme (1899), jež s citovanou Čechovovou povídkou spojuje týž motiv šílenství, ve Strindbergově dramatu Hra snů (1902), v Hauptmannově pohádkové hře Potopený zvon (1896) či v Maeterlinckově Modrém ptákově (1909), abychom jmenovali alespoň nejznámější díla té doby. V téže symbolické rovině jako racek ve stejnojmenné hře Čechovově vystupuje ornitologický motiv v Ibsenově melitostném dramatu Divoká kachna (1884).⁹ Je-li v Čechovově dramatu racek symbolem zbytečně zmarněného mladého života, pak u Ibsena je kromě této existenciální roviny ještě linie absurdnosti, s níž se někdejší zkušený lovec vyžívá v "lovu" králíků pěstovaných potají na půdě. I v tomto případě jde o symbol zmarněných nadějí. Formou symbolu je vyjádřována i základní dramatická kolize Čechovových her - ztráta iluzí i zrození fénixe nových nadějí. V Rackovi je to proměna naivní Niny v talentovanou herečku, jež své umění vykoupila vlastním utrpením. Ve Strýčkově Váňovi a Třech sestřích, kde hlavní protagonisté ztrácejí víru i lásku, stává se jim symbolem budoucnosti práce. Vykořenění hrdinové poslední Čechovovy hry se rozprchnou z promarněného višňového sadu do labyrintu světa, v němž je jim záchranou ráj vlastního srdce. Symbol ovšem nevystupuje v Čechovových hrách ve své obnažené podobě jako např. v Andrejevově Životu člověka (1907) nebo v Chlebnikovově hře Svět od konce (Mirskanca, 1913), předznamenávajících expresionismus. Korektivem je zde právě ona tou-

ha po vytvoření dokonalé iluze skutečného života, jež tak konvenovala Stanislavskému s jeho úsilím o autentičnost kostýmů, dekorací i hereckého projevu. Budeme-li analyzovat Čechovova dramata z tohoto hlediska, zjistíme, že jsou strukturně dvojdomá - jsou budována na onom základním romantickém rozporu snu a skutečnosti, která vstupuje do hry s veškerou svou bezostyšností a bezohledností. A právě v této rovině můžeme mluvit o Čechovově naturalismu, dovedeném nedlouho poté Frenzem Kafkou do obluďné podoby Procesu (posmrtně 1925), kde se líčí stětí sekerou se všemi ponižujícími detaily, stejně jako projevy lásky v jeho románu Zámek (1926). Čechov, proslulý mistr zámlk a náznaků, jenž většinu nejdramatičtějších momentů nechává odeznít za scénou, ať už se jedná o sebevraždu Konstantina Trepljova nebo souboj Tuzenbacha se Soljonym, je ovšem střídmější než Kafka či L. N. Tolstoj ve Vládě tmy (1887). Přesto však je to právě naturalistický detail, který je oním nezbytným harmonizujícím korektivem, zbavujícím Čechovovy hry jakéhokoli peštosu. Téměř každý projev naivity či romantické exaltace je vzápětí depoetizován střízlivou replikou. V Rackovi je to hned v první scéně, v níž hovoří tragicky se stylizující Máša s chudým učitelem Medvěděnkem, který nechápe, proč by ta zdravá a zámožná dívka měla být nešťastná. Jeho promluvy mají vždy charakter střízlivých konstatování faktu - vyčíslení ubohého učitelského platu a počtu vyživovaných lidí. Obě postavy jsou ostatně záměrně depoetizací lásky i romantické stylizace - Máša chodí v černém a filozofuje o nešťastné lásce, což jí však nebrání v tom, aby šňupala, pila vodku či koňak a provdala se za nemilovaného, leč milujícího ji učitele. Obdobně depatetizující je i reakce herečky Arkadinové na dekadentní hru jejího syna, kterou svým výrokem znemožní, a tím vyvolá základní konflikt hry - Trepljov propadne jako autor i milenec - v sou-

těži generací vítězí pokolení otců, zastoupené věcným Trigorinem a rozmarnou, sobeckou a lakomou matkou, jež však dosáhla úspěchu stejně jako Trigorin díky své vytrvalosti a pracovitosti. Mystické divadlo idejí, z něhož promlouvá Světová duše Vladimíra Solovjova a v němž je svět zastoupen symboly zvířat stejně jako v Nietzschevě básnické próze Tak pravil Zarathustra, je zde odsuzováno slovy soudobé konzervativní kritiky, vloženými do úst Arkadinové, nikoli samotným autorem. Trepljovův talent oceňuje jedině stárnoucí donchuan, lenivý, avšak citlivý doktor Dorn, čestný zástupce oné početné galerie lékařů, tvořících nezbytnou součást Čechovovy tvorby. Projevy naturalismu v Čechovově tvorbě můžeme spatřovat i v oné příznačné krutosti v jednání lidí, kteří by si měli být nejbližší. Takový je vztah matky a syna i mileneckých dvojic v Rackovi, v Strýčkovi Váňovi poměr lidí vydržovaných ke svým chlebovárcům, narůstající odcizení sourozenců ve Třech sestřích atd. Čechov tak již vytváří onen svět osamocených lidí, kteří marně hledají cestu k vzájemnému kontaktu. Proto je zde tolik izolovaných promluv vyznávajících do prázdna. To je již zárodek oné linie dramatu 20. století, která našla posléze své vyjádření v dílech O'Neilla, T. Williamse, A. Millera, ale i našeho Hrubína, např. v jeho Srpnové neděli. Naturalistický kontrast vznešených symbolů někdy vede ke scénám značně drastickým - raněný Trepljov si v konfliktu s matkou strhává obvaz - což to není scéna srovnatelná s Repinovým naturalistickým plátnem Ivan Hrozný a jeho syn Ivan (1881-1885)? Vojnickij střelil na profesora, kvůli němuž se zbytečně obětoval (Strýček Váňa). Doktor Astrov v téže hře líčí stylem fyziologické črty epidemii cholery u venkovské chudiny, žijící v jedné místnosti i s dobyt看em. Téma odcizení zaznívá snad nejvýrazněji v závěru Višňového sadu, kdy všichni odjeli hledat své opravdové či zdánlivé štěstí a na scéně se objeví starý sluha Firs, odsouze-

ný k smrti v opuštěném domě. Starý dobrák nemyslí ani v tomto okamžiku na sebe, ale na zdraví svého pána, jehož vychoval.

Kde je však onen třetí vrchol rovnoramenného trojúhelníku vepsaného do kruhu, jímž lze schematicky vyjádřit secesi? V čem můžeme spatřovat výraz oné na pohled nejzřetelnější složky secese - její dekorativnosti? Řadu typicky secesních motivů nalezneme již v citovaném světě symbolů a básnických metafor. K takovým metaforickým archetypům, znovu kultivovaným secesí, patří kontrast černé a bílé barvy, jenž tak dominuje na secesních grafikách, kontrast symbolizující smutek a radost. Vždy v černém chodí obě neukojené Máši - Máša Šamrajevová a Racka i Máša Kulyginová ze Tří sester. V bílých šatech vystupuje v prvním dějství Racka Nina Zarečná i nejmladší ze Tří sester Irěna. Bílý je zabítý racek i ptáci na modré obloze v představách Iriny o štěstí (v prvním dějství Tří sester). Bílé kvetoucí višňový sad vyvolává v Raněvské vzpomínku na zesnulou matku jdoucí po sadu v bílých šatech atd. Ornitologické motivy typické pro secesi se tu objevují v romantické podobě ptáků - symbolu štěstí a svobody, např. v pohledu Máši na let tažných ptáků - divokých hus či labutí ve 4. jednání Tří sester či v monologu Jeleny Andrejevny, ve 3. jednání Strýčka Váni, když si mladá žena nemocného starce uvědomuje všechnu ubíjející prostřednost svého okolí i svou neschopnost se z něho vymanit. Ví, že se o ní říká, že má rusalčí krev - opět typicky romantický symbol, kultivovaný secesí, stejně jako motiv anděla. V dekoraci typicky secesní jej v kontaminaci s motivem drahých kamenů vložil Čechov do úst Soni, pronášející závěrečný monolog hry Strýček Vána: "Uslyšíme anděly, nebe bude samý diamant, uvidíme, jak všechno zlo na zemi, všedhno naše utrpení utone v milosrdenství, které zaplní celý svět a náš život bude tichý, něžný a sladký

jako laskání."¹⁰ Funkci neoromantického dekoru plní i citace či parafráze veršů Puškinových a Lermontovových. Čechovovi hrdinové jimi vesměs symbolizují své duševní prožitky, pocity a touhy. Např. strýček Váňa zamilovaný do Jeleny Andrejevny, jež ho dráždí svou lhostejností a chladem, si uvědomuje, že promeškal svou dobu podobně jako Oněgin, jemuž Taťána při osudovém setkání připomíná, jak blízké bylo kdysi oběma štěstí. Její slova: "A šťastje bylo tak možno." (XLVII) Vojnickij parafrázuje takto: "Veď eto bylo tak možno."¹¹ Nesnesitelný duelant Soljonyj se stylizuje do pozice nepochopeného Lermontova a cituje vymyšlené verše z Puškinových Cikánů: "Ne serdiš, Aleko... Zabuď, zabuď mečtanija svoji..."¹² Pohádková idyličnost předzpěvu Puškinovy poémy Ruslan a Ludmila je v příkrém kontrastu se zoufalstvím Máši po odchodu Veršinina. A přesto se jí v této chvíli vybavují právě tyto půvabné verše o zeleném dubu na břehu mořské zátoky a učeném kocouru, co kolem něho chodí na zlatém řetěze. Podobných příkladů bychom mohli uvést více. V Čechovových dramatech se vůbec hodně cituje. Konfliktní vztah mezi Arkadinovou a Trepljovem je hned v úvodu Růčka naznačen replikou z Hamleta, vy-¹³jadřující analogickou situaci, kdy syn viní matku z neřesti. Milostný vztah Arkadinové k Trigorinovi je demonstrován na textu Maupassantovy povídky U vody. Niňa v závěrečné scéně s Trepljovem cituje Turgeněvova Rudina a přirovnává se k bezprizornému poutníkovi atd.

Oblíbené barvy secesního dekoru zlatá a stříbrná souvisejí s novoromantickým kultem nebeských těles, nacházejí u Čechova své uplatnění stejně jako u řady jeho současníků symbolistické, impresionistické a vitalistické orientace - Vjačeslava Ivanova, D. S. Balmonta, V. Brjusova, A. Bloka, A. Bělého aj.¹⁴ Irininy bílé šaty v začátku Tří sester jsou zality sluncem májového jitra, které v představách sester vyvolává vzpomínku na podobné slunečné ráno

prožité kdysi v Moskvě. Moskva symbolizující ve hře touhu sester po novém životě tak nabývá přímo kultovní podoby. Jindy slouží slunečný symbol Čechovovi jako tragický kontrast. Strýček Váňa přirovnává svůj zmarněný život k paprsku slunce, pohlcenému jamou (79). Na konvenční frázi Jeleny Andrejevny o hezkém počasí reaguje týž hrdina cynickou replikou, že za takového počasí je nejlepší se oběsit (71). Obdobnou metaforu o slunci pohlceném jamou Čechov užil v Rackovi. Ve hře mladého Trepljova se Světová duše přirovnává k zajatci uvrženému do hluboké prázdné studny. (Srov. obdobný motiv v Hauptmannově Potopeném zvonu, 1896.) Ostatně celý monolog této hry ve hře je typicky dekadentně a symbolisticky secesní. Svou eschatologickou motivací předchází pozdější drama Valerije Brjusova Země (1904). Obyvatelé tam žijí jen díky obrovské kopuli, jež zemi pokrývá. Brjusov tedy podává jakési spásné, ovšem pouze dočasné řešení záchranu života na zemi. Jeho absolutní zánik líčí hra Trepljovova, inscenovaná na břehu jezera, v jehož temných vodách se koupe odraz právě vzešlé luny. Tato romantická přírodní dekorace je provázena zjevením ďábla, jenž je v souladu s celkovou filozofickou stylizací označován za pána materiálního světa. Jeho zjevení je v duchu folklórně stylizovaných křesťanských představ provázeno světelnými a čichovými efekty, jako jsou ohnivé oči, světla bludiček a pach síry.

O filozofických zdrojích Trepljovovy hry - Vladimíru Solovjovovi a Fr. Nietzscheovi - jsme se již zmiňovali. Solovjovovo přesvědčení o existenci Sofie - moudrosti, jež je výrazem Světové duše, zde našlo svou ideální interpretku v mladistvé, světem nedotčené Nině Zarečné, jež recituje s takovým citem, že nepředpojatému posluchači doktoru Dornovi se třesou ruce vzrušením. Nietzscheova symbolická zvířata lev, orel a had, obklopující Zarathustru, jež mají svůj pravděpodobný zdroj v biblickém Zjevení sv.

Jana,¹⁵ jsou sice u Čechova patřičně rozmnožena, shoda s Nietzschem je však v začátku citace evidentní. Zvířata jako symbol života, s jejichž zánikem země pozbývá své tvárnosti, se objevují posléze i v monologu racionalistického doktora Astrova ve Strýčkovi Váňovi. Astrov v něm líčí postupný zánik fauny a flóry ruských lesů, které jsou jeho největší vášní. Astrov, jenž za své lékařské praxe poznal veškerou bídu ruského venkova, vidí příčiny těchto jevů v rovině sociální. Jeho celoživotní snaha, s níž se svěřuje milované ženě, však vyznívá stejně beznadějně jako monolog Světové duše. Je to též začarovaný kruh, jehož magickou sílu se marně snaží Čechovovi hrdinové překročit. V monologu Světové duše Čechov stylizuje i filozofické doktriny I. Kanta a A. Schopenhauera, jehož četl již jako gymnazista.¹⁶ Je to onen pasus o království Světové duše, jež nastoupí po zániku Věhomíra, kdy Duch a Hmota splynou v jedno v nádherné harmonii (14). Čechov tedy dobře znal filozofické zdroje dekadence a symbolismu a dovedl jich plně využít v hluboce promyšleném básnickém textu, tak nespravedlivě zesměšněném, že na této základní zápletce bylo možné vybudovat celé drama. O tom, jakou důležitost své "hře ve hře" Čechov přikládá, ostatně svědčí i skutečnost, že též text tvoří i finále dramatu. Při závěrečném setkání Niny s Trepljovem, té Niny, jež prošla životním martyriem, aby v něm našla samu sebe a svůj talent, zaznívá opět ona pesáž o zániku veškerého života na světě. Je to též symbol ztracených iluzí, též zvuk prasklé struny, zaznívající v závěru Višňového sadu. Čechovova dramata mají kruhovou kompozici a jsou budována na témž principu jako hudební symfonie, tj. na kontrastu a opakovaných leitmotivech,¹⁷ ústících v závěrečnou gradaci, zpochybňující vše, co bylo jako touha plná nadějí vysloveno v prvních scénách a dospívající známou negací negace ve velikou syntézu.

Všechny čtyři vrcholné Čechovovy hry mají čtyři dějství. Dvě z nich autor označuje jako komedie, ačkoli to komedie nejsou (Racke, Višňový sad), jednu jako scény z venkovského života (Strýček Váňa) a jen jednu jako drama (Tři sestry). Ve všech hrách je tolik analogií a téma téměř totožné, že nemůže jít o náhodnou shodu – je to záměrně, i když postupně a s přestávkami budovaná symfonie o čtyřech větách. Za "předsymfonie" (podle terminologie A. Bělého¹⁸) lze označit dvě první celovečerní hry: Platonova (Hra bez názvu nebo Bezotcovščina, 1878; 1923¹⁹) a Ivanova (1887), v nichž již zaznívá téma, jímž byl Čechov přímo posedlý – téma zklamaných nadějí, neuskutečněných tužeb a rozčarování, které však nekončí rezignací. Snad ani ve hrách Gorkého není tolik výroků o budoucím štěstí, jako je tomu u Čechova, jenž s touto optimistickou vizí vyprovází do světa všechny mladé lidi, které život nezlomil: Ninu Zarečnou z Racka, Irinu ze Tří sester, Soňu ze Strýčka Váni a Aňu s Trofimovem z Višňového sadu. Je to vykoupení z oné disharmonie, s níž Čechov řeší osobní vztahy svých hrdinů. Tyto momenty jsou u Čechova vždy podmalovány hudbou. Úvodem k Trepljovově hře v Rackovi, jež znamená začátek milostných kolizí, zaznívá typicky secesní nástroj – roh. Přiznání Máši Šamrajevové k beznadějně lásce zaznívá na pozadí melancholického valčíku, který hraje rovněž nešťastně zamilovaný Konstantin Trepljov. Ve Strýčkovi Váňovi provází hudba provokační nálady zahořklého Vojnického, litujícího vlastní promarněný život (srov. scénu s Těleginovou kytarou ve druhém dějství). Sestry si uvědomují tíživost a beznadějnost své izolovanosti zvláště intenzívně, když odcházejí a za scénou hraje kapela pochod. V závěru Višňového sadu zní za scénou tupé úderý sekery, symbolizující definitivní zánik sadu, o který všichni tolik stáli a který je vydáván nepospaš stejně jako starý sluha Firs, o kterém se mluví do

poslední chvíle a který přece jen zůstává opuštěný v opuštěném domě. Údery sekery jsou tak logickou gradací zvuku prasklé struny, zaznívející poprvé ve druhém dějství a podruhé v samém závěru hry jako symbol něčeho nenávratně ztraceného. Čechov tak opět vědomě nevyužívá populární romantický metaforický archetyp, českému čtenáři tak dobře známý z Máchova Máje.²⁰

Vysoké oceňování hudby za neoromantismu není náhodné. Hlavní teoretik ruského symbolismu A. Bělyj ve své stati *Formy umění* (1903) staví hudbu v návaznosti na Baudelaire a Verlaine na nejvyšší místo mezi uměními a v praxi se vědomě pokouší o vyjádření hudby slovesnými znaky ve svých čtyřech *Symfoniích* (1899-1907). Synkretismus umění je velmi blízký i secesi, v níž spojení linie s plochou produkovalo rytmus jako důležitou stylovou kategorii, která v architektuře necházela svůj výraz v gradaci hmot a v dvourozměrné malbě v pořadí a vztahu jejich dekorativních plánů.²¹ Podrobná analýza hudebních principů Čechovových dramaturgů bude předmětem dalšího výzkumu. Můžeme však uzavřít, že estetická norma secese se na výstavbě Čechovových dramaturgů podílela měrou mnohem výraznější, než by se na první pohled zdálo.

Poznámky

- 1 O ruské secesi pojednávají ve stručnosti téměř všechny zahraniční publikace věnované vývoji tohoto směru. In: K š i c o v á D.: Secese v poezii přelomu století. Slavia 53, 1984, č. 1, s.16.
- 2 Tamtéž. Táž: Poéme ze romantismu a novoromantismu. Česko-ruské paralely. Brno, UJEP 1983, s. 113-144.
- 3 K u l e š o v V. I.: Realizm Čechova v sootnošenii s naturalizmom i simvolizmom v ruskoj literature konca 19-go - načala 20-go vv. In: Č e c h o v s k i j e čte-nija v Jalte, Moskva, Kniga 1973, s. 21-37.
- 4 S v a t o ň o v á I.: "Spor" o Čechove i Ibsene. (O rezonanse ich pjes v Čechii v načale 20 v.) In: Č e š s - k o - ruskije i slovecko-ruskije literaturnyje otno-šenija. (Konec 18 - načalo 20 vv.) Moskva, Nauka 1968, s. 371-386. S k e f t y m o v A. P.: O konfliktu her A. P. Čechova, Praha, Orbis 1961.
- 5 W i t t l i c h P.: Česká secese. Praha, Odeon 1982, s. 13.
- 6 Srov. darovací dedikace řady autorů na knihách v Čechovově knihovně. In: B a l u c h a t y j S.: Biblioteka Čechova. In: Č e c h o v i jeho sreda. Leningrad, Aca-demia, s. 197-418. O estetické orientaci Čechova a je-ho literárních zálibách srov.: Z a p i s n y j e kniž-ki A. P. Čechova. Iz archive A. P. Čechova. Publikacij. Moskva, Biblioteka im. Lenina 1960, s. 5-150.
- 7 K u l e š o v V. I.: Realizm Čechova, s. 32.
- 8 Tamtéž. Mejerchold srovnával Višňový sad se symfoniemi Čajkovského, A. Tairov inscenoval r. 1944 Racka téměř jako koncert. Srov.: Š a c h - A z i z o v a T. K.: Sovremennoje pročtenije čechovovskich pjes. In: V t v o r č e s k o j laboratorii Čechova. Moskva, Nau-ka 1974, s. 336-353. O hudebních kontaktech Čechova srov. B a l a b a n o v i č Je.: Čechov i Čajkovskij, Moskva, Gosizdat 1962. O symbolismu a hudebnosti v Če-chovově dramatrice píše Andrej Bělyj v eseji o Višňovém sadu. In: C, z e c h o w w oczach krytyki swiatowej. Warszawa, Państwowy instytut wydawniczy 1971, s. 151-155. Tamt. srov. stať N i l s s o n N. A.: Intonacja i rytm w sztukach Czechowa, s.395-413 aj. stati.
- 9 O vztahu Čechova k dílu Ibsenovu srov. např. Š a r y p - k i n D. M.: Ibsen v ruskoj literature (1890-je gody). In: R o s s i j a i Zapad. Iz Istorii literaturnych otnošenij. Leningrad, Nauka 1973, s. 292-303. O proni-kání Ibsena a ostatních západoevropských symbolistů na ruskou scénu srov. B e r d n i k o v G.: Čechov - dra-maturg. Moskva, Iskusstvo 1957, s. 93-100.

- 10 Vzhledem k určitým nepřesnostem dosavadních překladů cituji zde i dále ve vlastním tlumočení.
- 11 Č e c h o v A. P.: Polnoje sobranije sočinenij i pisem, t. 13. Moskva, Nauka 1978, s. 80. Dle tohoto vydání cituji i dále označením stran přímo v textu.
- 12 Srov. poznámky k dramatu Tři sestry v tomtéž vydání, s. 465.
- 13 W i n n e r T. G.: "Mewa" Czechowa a "Hamlet" Szekspira - badanie chwytów dramatycznych. In: C z e c h o w w oczach, s. 233-248.
- 14 D o l g o p o l o v L.: Na rubeže vekov. Gl. M. Gořkij i problema "Detej solnca". Leningrad, Sov. pisatel 1977, s. 60-95.
- 15 B i b l í svatá. Česká biblická práce. Kutná Hora 1949, 281.
- 16 B e r d n i k o v G.: Čechov, Molodeža gvardija, Moskva 1974, s. 21. Podle vzpomínek spolužáka z taganrožského gymnázia A. Drossi Čechov v té době četl A. Schopenhauera.
- 17 K u d ě l k a V.: Čechovův přínos světovému dramatu, SPFFBU, D 29, 1982, s. 105-112.
- 18 A. Bělyj je autorem čtyř Symfonií a jedné Předsymfonie, kterou však zničil. Srov. K š i c o v á D.: Poéma za romantismu, s. 145-152.
- 19 Datum napsání a datum otištění. Pod názvem Platonov byla hra uváděna v Československu. Rukopis objevený dodatečně v bankovním sejfu M. P. Čechovové byl poprvé otištěn r. 1923 pod názvem Bezotcovščina, známým ze vzpomínek spisovatelova bratra M. P. Čechova. Srov. cit. vydání Čechovových spisů, sv. 11, s. 393-402.
- 20 Srov. verše K. H. Máchy ze závěru 3. zpěvu Máje: "Zhortěné harfy tón, strhané strůny zvuk". Spisy, sv. I, Praha, SNKLHU 1959, s. 45. Téhož motivu užil i šestnáctiletý I. S. Turgeněv ve své poémě Stěno, kde zvuk prasklé struny provází zjevení jeho démona, zbroceného krví. Řadu zvukových efektů podobného typu obsahují i poémy Byronovy. Srov. K š i c o v á D.: Romantické poémy I. S. Turgeněva, Acta Universitatis Carolinae, v tisku.
- 21 W i t t l i c h P.: s. 14.

Vladimír Macura a kolektiv:

"Slavica" ve slovníku děl literatur světa

Existence komparatistiky jako vědecké disciplíny ve svých důsledcích stojí a padá se zcela praktickým vědomím, že národní kultura není jev do sebe uzavřený a že literární vzdělání příslušníka toho či onoho národa nemůže být omezeno národním horizontem. Projekt, který před lety vypracoval kolektiv mladších pracovníků Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV a který čeká na vydání v nakladatelství Odeon, má být pokusem o praktickou příručku umožňující orientaci v složitém a stále méně přehledném kontextu světových literatur. Usilovali jsme přitom o publikaci, která u nás zatím nemá obdoby, o slovník, jehož základními jednotkami, hesly, by byla konkrétní literární díla. Na malé ploše 2 - 3 stran strojopisu jsme chtěli soustředit maximum věcných informací o každém z nich.

Zvolili jsme trojčlennou strukturu základního bloku hesla: I. věcný popis (tematická charakteristika, informace o podtitulu, dedikaci, motech, kompozici - se závazným uvedením nejdůležitějších názvů textů dílčích, z nichž je dílo sestaveno - např. básní, povídek, dílů románu apod.);

II. literárněteoretická interpretace;

III. literárněhistorický oddíl (informace o biografickém, literárním aj. kontextu, do něhož dílo vstupuje; informace o recepci díla v domácí kultuře i za hranicemi).

Heslo je doplňováno fakultativní rubrikou výpisků (s odkazem na datum vydání, z něhož se citát přejímá, a na číslo strany), přehlednou rubrikou českých a výjimečně i slovenských knižních (případně důležitých časopiseckých) překladů a informací o literatuře předmětu.

Heslář - rozvržený předběžně na 800 položek - měl pokrýt i okrajové a u nás méně známé oblasti světového písemnictví. Množství hesel věnovaných jednotlivým literaturám bylo určováno podle předběžného klíče na základě jejich "prestižnosti" a významu pro český literární kontext.

Rádi bychom ve sborníku věnovaném významnému jubileu dr. Slavomíra Wolmana, CSc. představili chystanou publikaci několika vybranými slavistickými hesly.

BOTEV, Christo: BÁSNĚ (Pesni i stichotvorenija, dosl. Písně a básně) - 1875

Sbírka lyriky bulharského básníka, publicisty a revolucionáře, považovaná za největší přínos bulharské literatury 19. stol. světovému písemnictví.

Sbírka obsahuje 16 Botevových básní, motivicky čerpajících především z obrazu lyr. hrdiny bouřícího se proti trag. osudu své země porobené Turky, vykořisťované však i církví a místní oligarchií (b. Elegie, Boj, Vlastenec). Botevův hrdina, vášnivě odhodlaný obětovat život v boji za svobodu, se vyvazuje často bolestně z pout rodinných (b. Na rozloučenou) i milostných (b. Své první lásce). Polemika proti nalomenému národnímu duchu (b. Poutník) přerůstá v sarkastický příměr národa ke stádu ovcí, vedených na porážku (b. Den sv. Jiří, uvedena motem z A. S. Puškina). Rebel, propadlý deziluzi ze svého okolí, s hořkostí a vědomě probíjí svou mužnou sílu v pitkách (b. V krčmě). Tuto skepsi však vyvrací ideál hajduka - dědice nejlepších tradic lidu (b. Milá, Temný mrak se od hor valí). Platí to zejména o b. Chadži Dimitr, nazvané podle vůdce povstaleckých čet, padlého 1868. Obraz raněného hrdiny, o kterého pod žhnoucím sluncem pečují víly a divá zvěř, je transponován do roviny mýtu a nabývá tak věčné platnosti, neboť

"kdo padne v boji za volnost vlasti, nezemře".

B. jsou neustálým proudem bezprostředně vyjadřovaných emocí, vždy mezních; dominují dvojice láska a nenávisť, radost a smutek. Osamělý lyr. hrdina, se kterým se autor zcela ztotožňuje i v soukromém životě, přemáhá rezervanecký stesk po hynoucím mládí aktivní, až nadlidskou vůlí (motivovanou živelně socialist. přesvědčením) svrhnout nesvobodu vně i uvnitř člověka. Patetické tíhnutí k smrti za velké ideály se zdá být předzvěstí básníkovy osudu. A právě akcentace heroické sebeoběti nejsilněji pojí Botevovu poezii s tužbami jeho národa i celého lidstva. Stavbu verše B. určuje především vnitřní významová dynamika; občasná nečekaná vybočení z rytmu, příznačného pro lidovou píseň, dodávají básnickému výrazu pečť bezprostřednosti.

Psát B. začíná Botev kolem 1867; tvoří rychle, avšak po dlouhých přestávkách (známe pouze 20 jeho básní); poezie však leží na okraji jeho vášnivého a neklidného života jenom zdánlivě. V Bukurešti 1875 shromažďuje a doplňuje básník, jako jedna z vůdčích postav bulhar. revol. emigrace, většinu své lyriky, až dosud roztroušeně otiskované po časopisech, a vědom si jejího významu ji spolu s verši svého přítele pod titulem Písně a básně Botjova a Stambolova (Pesni i stichotvorenija ot Botjova i Stambolova) vydává knižně. Vytištěný údaj Díl první svědčí o úmyslu v tvorbě a edicích pokračovat. Formátem malá knížka byla určena především k ilegálnímu rozšiřování v porobené vlasti, k ideologické podpoře chystaného povstání - téhož, ve kterém sedmadvacetiletý básník v čele své jednotky padl (1876). Zaslouženého ohlasu se však Botevově poezii, duchem blízké např. dílu S. Petöfiho, ale i Byronovu a Lermontovovu, a dlouho zastíňující svým významem vše, co bylo v Bulharsku napsáno, dostalo až několik let po jeho smrti. Proti častým pokusům zastříť či zkreslit revolučně demokratický ob-

sah jeho veršů vystupovala především bulhar. marxistická kritika, jež mu také určila čestné místo zakladatele pokrokové linie bulhar. literatury. Botevovy básně jsou dnes přeloženy do více než 40 jazyků, situaci v jeho vlasti nejlépe ilustruje fakt, že některé z nich se anonymně tradují v lidové slovesnosti.

PŘEKLADY 1913 (Zdeněk Broman - František Tichý, rozšířené vyd.), 1948 (Ján Poničan-Christo Mitkov, sl. Básně, rozšířené vyd.), 1950 (Jan Pilař, rozšířené vyd.), 1974 (Jan Pilař za jazykové spolupráce Dany Hronkové, Moje píseň, rozšířené vyd.), 1976 (Ján Koška, Pieseň Balkánu, rozšířené vyd.)

LITERATURA G. Bakalov, Christo Botev, Sofie 1934. B. Penev, Christo Botev, Sofie 1931. - T. Pavlov, Christo Botev, Praha 1950. I. Undžiev, Christo Botev, Praha 1975. Z. Urban, Christo Botev, Bulharský spisovatel a revolucionář, Praha 1948.

Vladimír Kříž

ILF, Ilja - PETROV, Jevgenij: DVANÁCT KŘESEL (Dvenadcat' stol'jev) - 1928

Klasické dílo ruské sovětské humoristické a satirické prózy z období počátků formování nové společenské morálky.

Děj satir. románu o 3 oddílech - Staroměstský lev,

V Moskvě, Poklad madame Kohoutové (Petuchova) - a 40 kap. se odehrává na konci prvního desetiletí sovětské moci. Hl. hrdinové - Ostap Bender, podnikavý a řečný "syn turec. poddaného", neznámý mladík, na začátku zcela nepopsaný list, a Hypolit Vrahčinský (Ippolit Vorobjaninov), matriční úředník z újezdního rus. městečka N., jakási relikvie starého světa, před několika lety ještě "maršálek šlechty" - putují za vidinou zbohatnutí. Hledají jedno z dvanácti křesel, do něhož někdejší majitelka ukryla poklad. Hlavně Bender vkládá do pátrání všechn elán. Pravý kus nábytku není

získán ani ženitbou, ani hledáním v muzeu, padne možnost koupit křesla v dražbě, když se užuž zdá, že vše je na dobré cestě. Bezvýsledné je prohledávání křesel u nahodilých občanů, v divadle aj. Aby mohli oba hrdinové pokračovat v cestě za svou vidinou, žebrají, jezdí na jednu jízdenku vlakem, drže vybírají (i od milicionářů) peníze na opravu propasti; Bender se vydává za šachového velmistra. Na samém konci putování se Vrabčinský pokusí svého společníka odstranit (že se mu to nepodařilo vysvitne až v dalším r. Zlaté tele), ale v posledním křesle, jež se nachází v klubu železničářů, už žádné brilianty nejsou, právě za ně klub postavili.

Uvolněná syžetová a kompoziční struktura díla, jejíž zákl. půdorys je dán zákonitostmi detektivního románu, umožnila nahlížet skutečnost z mnoha nejrůznějších úhlů, narušovat souvislý logický sled vypravování, odbíhat, rozvíjet nové a nové epizody, někde dokonce jakoby jen z pouhého fabulačního potěšení. Vše se však odvíjí se zřetelem k významovému prokomponování jednotného románového celku. S hl. děj. linií volně souvisí bezpočet odboček - nečekaně, asociativně připojovaných humorných příběhů (některé vypravuje Ostap Bender). V románu zcela chybí kladný hrdina, nositel pokrokových idejí. Sympatické vlastnosti některých postav, například vtipnost, vynalézavost a nevyčerpatelná životní energie Ostapa Bendera se neuplatňují na pravém místě. Výchozí ideově estet. platforma je však zcela jednoznačná. Humorně pojaté děj. situace, charakteristiky postav, popisy jsou podřízeny jednomu satir. záměru: postavit do ostrého protikladu skutečnost revoluce, "titánské budování nového světa" (A.V.Lunačarskij) s malým světem měšťáckého Ruska a postihnout nelítostnou kritikou egoismus, prospěchářství, byrokratismus, vše, co doposud stojí v cestě novému humanismu, socialist. uspořádání vztahů mezi lidmi.

D.k., jež vyšly v čas. 30 dnej a vzápětí v tomtéž roce knižně, znamenaly počátek popularity Ilfa a Petrova jako autorské dvojice, jejíž spolupráce se datuje od společné novinářské práce v čas. Gudok ve 2.pol. 20.let. Přes mimořádný čtenářský ohlas převažoval v rappovské kritice spíše chladný tón, ještě v rus. sovět. liter. encyklopedii (1934) je v D.k. spatřován "odraz bohémско- nihilistického postoje ke skutečnosti"; román kladně hodnotili A.V.Lunačarskij, M.Kolcov aj. 1931 vydali autoři r. Zlaté tele (čas. 1931, 1933, Zolotoj telënok), v němž osudy Ostapa Bendera pokračují - tentokrát honbou za majetkem posledního "sovět. milionáře" Korejka. Pojetí zevrubně analytického živočichopisu starého světa sbližuje D.k. i Zlaté tele se satirami V.Majakovského a M.Zoščenka. VÝPISKY "Před týdnem se tu konal večer Společnosti pro záchranu tonoucích, což dosvědčovalo i heslo na zdi: ZÁCHRANA TONOUCÍCH JE VĚCÍ TONOUCÍCH SAMÝCH" (1980, 216). PŘEKLADY 1933 (Josef Dýma), 1959 (1973 1980, Naděžda Slabihoudová).

LITERATURA L.Gurovič, I.Il'f i Je.Petrov, satiriki, Vop-Lit 1957, 4. A.V.Lunačarskij, Il'f i Petrov, 30 dnej, 1931, 8. A.Vulis, I.Il'f - Je.Petrov, očerk tvorčestva, Moskva 1960. - M.Hrala (doslov k 1980). A.N.Meňušin, I.Il'f a Je.Petrov, DějRSL 2.

Milan Zeman

KOCHANOWSKI, Jan: TRÉNY (Treny) - 1580

Cyklus básní nejvýznamnějšího autora polské renesance.

T. mají 578 veršů. Rým je sdružený, velmi často ještě gramatický. Jsou psány sylabickým veršem, nejčastěji třináctislabičným (7+6), přičemž oba poloverše mají trochejskou koncovku - je tedy i rým výhradně ženský. Cyklus tvoří 19 básní, většinou kratších (12-28 veršů). Delší

básně najdeme jen v závěru (XV-XIX). Zvláštní postavení zaujímá poslední číslo, což signalizuje už název *Tren XIX.* aneb *Sen*, které má víc než čtvrtinu celkového rozsahu (158 veršů). Za moto zvolil básník latin. dvojverší: "*Tales sunt hominum mentes, quali pater ipsa / Juppiter auctiferas lustravit terras*" a cyklus věnoval zesnulé dceři Uršule. K 19 trénum se obvykle připojuje ještě čtyřveršový epitaf dceři Kochanowského Haně, která také zemřela předčasně. - Lyr. hrdina v *T.* líčí svou bolest a zoufalství ze ztráty milovaného dítěte, rozpadá se jeho důvěra v antickou moudrost a ctnost (IX, XI), povážlivé trhliny dostala i víra v Boha, v jeho moc a spravedlnost (XI), básník přivolává dokonce ducha své dcerušky, aby se mu zjevil (X). Po překonání krit. bodu se snaží hledat nové jistoty - tato část pak vyvrcholí závěrečným *Snem*, v němž se mu Uršulka zjevuje, vyvrací jeho pochybnosti a utěšuje ho.

T. se již svým titulem hlásí k antické tradici žalozpěvu, zvl. k tzv. trénu (*thrénos*); žánrové prvky klasické smuteční písně v nich zůstávají zachovány (projev velikosti ztráty, chvála, útěcha, povzbuzení), ale se značným posunem. Jednotl. žalozpěvy jsou spojeny v cyklus a sama postava zesnulého je zastíněna básníkem, který tu vystupuje ve dvou konvenčních rolích smuteční lyriky: v roli těšitele i v roli utěšovaného. Otevírá se tak prostor dram. pojetí konvenčního tématu, nečekaně osvětlujícímu zákl. otázky lidské existence. Verš Kochanowského jako by získával nový rozměr. Není tu jen neobyčejná hloubka, myšlenková i poetická, ale především výraz svrchované lidskosti, zmapování, pochopení a ztvárnění věcí lidských i úžas z nich. Krize humanistického intelektuála usilujícího sloužit křesťanský svět. názor s antickými ideály je tak podána mnohem přesvědčivěji než útěšné rozuzlení, z něhož je až příliš zjevné, že nejde o skutečnost, že se v něm autor

vědomě utíká ke snu, jenž tu vystupuje jako deus ex machina. Ale ani v tomto smírném rozřešení na troskách dobových doktrín a idejí se nenavrací staré středověké pojetí religiozity: víra je vstřebána plně do sféry lidské, stává se oporou a zárukou integrity člověka, který na prahu nového věku již nepochybuje o své hodnotě.

T. vytvořil zralý básník, jenž opustil královský dvůr, aby se na svém statku věnoval Múzám, rodině a hospodaření; v czarnoláském ústraní ho však stihla osudová rána: zemřela je ho dcerka, dvouapůlroční Urszula. T. jsou svého druhu výjimečným jevem nejen v polské, ale i v evrop. literatuře. I když jde jejich autor ve stopách anticých i novolatin. tvůrců, právě v T. překračuje rámec dobové liter. produkce a ubírá se po cestě vedoucí od vele- děl ital. renesance k Shakespeareovi. Nesmírný význam má ovšem i druhý pól Kochanowského tvorby - jeho epigramy Frašky (1584, Fraszki), kde se dostává ke slovu v pointované veršové podobě nejen humor a satira, ale i lidová polština. Kochanowski byl první, kdo vyzvedl polsky psanou literaturu na svět. úroveň.

VÝPISKY "...Můj klásku jediný, /ještě jsi nedozrál a já už do hlíny/smutné tě mnohem dřív jak zrnko zahrabávám" (1971, 39) - "Chválíme bídu, když žijeme v blahu, v pohodě berem žal na lehkou váhu, přadlena dokud nit souká nám v tichu, smrt je nám k smíchu" (1971, 45).

PŘEKLADY 1928 (Emanuel Chalupný, Treny), 1928 (Jan Karník - Svítal, in: Trény a frašky), 1971 (Jan Pilař, in: Renesanční loutna).

LITERATURA J. Pelc, Treny Jana Kochanowskiego, Warszawa 1969. J. Ziomek, Renesans, Warszawa 1976. - K. Krejčí, Lyrická balada Jana Kochanowského, in: Renesanční loutna, Praha 1971.

Josef Vlášek

KRLEŽA, Miroslav: CHARVÁTSKÝ BŮH MARS (Hrvatski bog Mars) - 1922, rozšířeno 1923

Sbírka povídek charvátského autora námětově čerpající z drastických frontových zážitků první světové války.

Jednotl. prózy jsou variacemi tématu o postavení charvát. zeměbranců v rakousko-uhers. armádě. Zobrazují množství postav (chalupníků z charvát. Zagorje a Slavonie, řemeslníků a intelektuálů), které prožívají válku za zájmy staletého národního utlačovatele jako nesmyslné tělesné a duchovní utrpení. Bitva u Bystrzyce Lešné líčí v řetězu fragmentárních scén smrt 7 zeměbranců. Královská uherská zeměbranecká novela veristicky detailně rozkresluje předfrontovou mezibojovou execírku, v níž se střetává zuřivě loajální úsilí důstojníků s primitivností a sebezáchovnou pasívní rezistencí vojáků. Ve Třech zeměbrancích je krvavě vyhocen konflikt mezi bývalými spoluzáky *rozdělenými vojenskou subordinací. Z prostředí frontových lazaretů čerpají p. Barák 5/b, Zeměbravec Jambrek, Smrt Franja Kadavera, konfrontující sentimentální pseudo-sociální dobročinnost rakous. barones a anachronických šlechticů s utrpením raněných či pohlavně nakažených vojáků.*

Nosnou složkou estet. účinnosti povídek je syrově dokumentární detail válečných reálií, jejichž výběr je dán traumatickým zážitkem přímého účastníka frontových hrůz, postojem naprosté negace války z perspektivy humanity a ideálů socialist. revoluce. Se záměrnou absurdní podrobností jsou zde hromaděny popisy samoučelného vojenského drilu vybičovaného netečností zeměbranců, středověkého násilí jako projevu důstojnické zvůle, jíž jsou vystaveni vojáci bez ohledu na osobní kvality, kasáren páchnoucích záchody a podřadnou menáží, lazaretů zamořených kafrem a lyzolem, dezinfekčních lázní, v nichž plavou zkrvažené fáče, venerických baráků a drastických léčebných me-

toč atd. Proces redukování lidské aktivity na animální reflexy, jimiž čelí tělesnému utrpení i psychol. tlaku, uvolňování nízkých pudů, krutosti, primitivního egoismu je předváděn s jednoznačnou autorskou angažovaností. Slovník je nasycen výrazy krajně expresivními, psychol. kolorit je posílen nářeční hovorovostí, německo-maď. barbarismy vojenské mluvy aj. Dokumentární realističnost má spodní symbolizující rozměr vypovídající o histor. a biologické síle, odolnosti a živelné schopnosti člověka přetrvat.

Ch.b.M. vznikal z vlastních zážitků (autor byl z polit. důvodů vyloučen z peštské kadetky Ludowicea a jako voják odvelen na frontu) souběžně s válečnými komentáři pro noviny. Uveřejněny byly nejprve časopisecky (1921), jako neúplný cyklus knižně 1922. Způsobem uměl. ztvárnění války jako generačního traumatu přičleňuje se Ch.b.M. k bezprostředně poválečné expresionistické vlně v jugosláv. literaturách, koresponduje s expresionismem německým. Patří mezi klasická protiválečná díla evrop. literatury vedle Barbussova *Ohně*, Remarquova *Na západní frontě klid* aj.

VÝPISKY "V betonovém bazénu šplouchala smradlavá žlutá voda, pěnily se šedo zelené mydliny a plavaly zakrvácené obvazy a vata. Z vody páchnoucí blátem a hlínou stoupá pára, stříkají parní sprchy, v husté páře je vidět tmavé stíny, které v mlze pobíhají sem a tam, všechny lidské tváře jsou opuchlé a zakrvácené, kdesi bzučí dynamo, je srpnové odpoledne" (1965, 215).

PŘEKLADY 1930 (Václav Cháb, výb. *Na frontu*), 1931 (Otakar Kolman, výb. *Chorvatský bůh Mars*), 1955 (1965, Otakar Kolman, *Chorvatský bůh Mars*).

LITERATURA Miroslav Krleža, *Zbornik o M. Krleži*, Zagreb 1963. M. Ristić, *Krleža*, Zagreb 1954. Š. Vučetić, *Krležino književno djelo*, Sarajevo 1958.

MAJAKOVSKIJ, Vladimír: 150 000 000 - 1921

Ruská sovětská poéma, novodobý epos socialistické revoluce

Tématem poémy, jejíž jednotl. oddíly jsou uváděny krátkým epigramatickým vstupem, je grandiózní pochod hladového Ivana, gigantického ztělesnění revol. Rusi, "k pastvištím Ameriky", v ústrety stejně olbřímímu Wilsonovi, vládci Chicaga a celého světa, groteskní alegorii součas. kapitalismu. Pouť Ivana k protivníkovi rozděluje svět - *lidi, zvířata i věci*. Do Ivana se vlévá všechno utlačované, ponižované, mladé a revoluční, do Wilsona vstupuje vše utlačující, reakční, staré, luxusní, posluhují mu "Lincolnové všelijací", Whitmanové, Edisoni, Adelina Patti, Longfellow, světoví dekadenti, na stranu Ivana se stavějí "futuristů železné písňe". Zápas, "šampionát světového třídního boje", končí Ivanovým vítězstvím. Poému uzavírá vize budoucnosti jako doby neomezených možností, v níž je jednou provždy zrušen předěl mezi reálnem a fantazií - histor. svátku na "zelené louce, Saharou zvané kdysi" se např. účastní i "Marťané velkohlaví" - adresovaná všem, jimž je v nelehké přítomnosti mladého sovět. Ruska dáno protrpět se a probít k zítřku.

Obdobně jako dr. *Mysterie-buffa* (1918, *Misterija buff*) je poéma pokusem o uměl. obraz revol. epochy, v němž se prostupuje heroicko-epická složka s groteskně komickou a satirickou, a přes svůj proklamovaný antitradicionalismus je tak vlastně oživením tvaru směšnohrdinského eposu. Tato polarita je zřetelná jak v nižších složkách výstavby díla (jazyk, verš kolísající mezi patosem - v úvodu jednotl. částí blízkým až antikizující stylizaci - a telegraficky rozdrobeným, dynamickým tvarem), tak v tematice. Zápas Ivana a Wilsona je zápasem titánů, jakousi novou Gigantomachií, ale současně i "šampionátem". Oba soupeři jsou alegorickým

ztělesněním střetu dvou histor. epoch, ale i komicky naivní realizací této alegorie v naprosté doslovnosti. Závěrečná slavnostní vize budoucnosti z rodu nového revol. chliasmu je načrtnuta humornými tahy parodujícími žánr science-fiction. Histor. zápas sovět. Ruska o nový svět je v básni nerozlučně spjat s dobovými liter. spory a polemikami atd. Ve sváru vysokého a nízkého se tak současně jakoby po svém obrazilo hl. téma zápasu dvou světů a pronikalo do všech vrstev díla, stávalo se bezprostředním faktem jeho výstavby. Sepětí heroického s groteskním a satirickým (promítala se sem i Majakovského zkušenost ze spolupráce s tiskovou agenturou ROSTA 1919-1922) tak přímo symbolizovalo vzestup lidového živlu k moci a přitom naplňovalo program orientace tvorby k masám dělnického publika. Rozrušením "kanonického" tvaru mýtu a eposu (odkazy k Iliadě a Odysseji) mimovolně epos i mýtus navracelo k původním zdrojům lidového vyprávění a zábavy. Poéma - v souladu s programovou estetikou rus. avantgardy pojatá jako "atrakce" - v sobě propojovala funkce poezie, polit. agitace za věc revoluce i groteskního humoru a představovala tak svého druhu scénář velkolepé lidové podívané. Ne náhodou tematicky blízká Majakovského agitka Šampionát světového třídního boje (1920, Čempionat vsemirnoj klassovoj bor'by) byla přímo napsána ve tvaru cirkusové klauniády.

Majakovskij začal psát 150 000 000 v roce 1919, o rok později předal rukopis, pro nějž počítal postupně s názvy Bylina o Ivanovi čili Vůle miliónů a Ivan, bylina, epos revoluce, Státnímu nakladatelství (Gosizdat). Tehdejší prudké boje na liter. frontě zvl. mezi avantgardou (označovanou často souhrnně jako "futuristé") a proletkultovci se nejen odrazily v samém textu básně, ale měly vliv i na průtahy s vydáním, ke kterému došlo přes doporučující dopis LITO Lidového komisariátu osvěty, příznivý postoj

A.V.Lunačarského a opakované urgencye autorovy až 1921. Poéma se stala výrazem uměl. i společen. postoje rus. avantgardy (manifestačně se k ní přihlásili např. sibiřští futuristé v Čitě, kteří ji ještě před publikací uvedli do programu místního dělnického klubu), jež se současně pokoušela vyjádřit svou představu o harmonii vlastní poetiky s politikou Října i institucionálně (např. 1919 a 1921 pokusy o založení Kolektivu komunistů-futuristů, tzv. Komfutu). Svým významem básně ovšem značně přesáhla úzké meze programové estetiky skupiny. Na přání autora vyšla poprvé anonymně ("150 000 000 je jméno mistra, jenž psal tyto rýmy"), nicméně ve veřejnosti nebylo o autorovi pochyb, takže v dalších vydáních bylo od anonymity upuštěno. Již 1925 bylo 150 000 000 vydáno u nás v převodu B.Mathesia jako 1.knižní překlad z Majakovského a vyvolalo značně rozdílné postoje čes. kritiky od obviňování z partajnického křiklounství, vnitřní prázdnoty (O.Štorch-Marien) a z urážky Československu nakloněného amer. prezidenta W. Wilsona (J.Vodák) po první projevy porozumění a pokusy o správné histor. zařazení (J.Hostovský). Stalo se kmenovou součástí repertoáru proletářského recitačního sboru Dědrasbor.

VÝPISKY "Veteš rozboříme/v útoku obrovitém./Svět rozbouříme/novým mýtem" (1957, 158).

PŘEKLADY 1925 (1945, Bohumil Mathesius), 1957 (1972, Jiří Taufer, 1.vyd. in: Spisy II).

LITERATURA B. Jangfeldt, Majakovskij and Publication of "150 000 000", New Materials, Scando-Slavica, 21, Copenhagen 1975. I.Mašbic-Verov, Poemy Majakovskogo, Moskva 1963.- J.Jíša, Česká poezie dvacátých let a básníci sovětského Ruska, Praha 1956. Z. Mathauser, Umění poezie, Praha 1964. M.Mikulášek, Vladimír Majakovskij, Praha 1982.

Náš Majakovskij, Praha 1951.

Vladimír Macura

POVÍDKA O HOŘI-NEŠTĚSTÍ (Povest' o Gore i Zločastii, kak Gore-Zločastije dovelo molotca vo inočeskij čin) -
17. stol.

Veršovaná povídka, patřící k významným předrománovým
útvaram ruské literatury 17. stol.

Povídka se otvírá historií zhřešení Adama a Evy v ráji; stromem poznání dobra a zla je tu vinná réva (podobně jako v apokryfech), což souvisí i s tématem povídky: mládenec z bohaté rodiny chce žít, "jak se mu chce", nedbá proto zákezu rodičů a zlákan svým druhem zpije se v krčmě do němoty; ráno se probouzí nahý, okraden přítelem, místo "drahého oděvu" má na sobě jen "nuzáckou houni". Stud mu nedovolí vrátit se domů, raději se vydá do cizího světa. Na cestě se k němu přidá Hoře-Neštěstí, ztělesnění jeho hořkého údělu, a všude ho na jeho bludné pouti cizinou provází, stane se jeho neodbytným průvodcem. Kdykoli se mládenec dostane z bídy - jednou se stane kupcem, podruhé rolníkem -, pokaždé je tu Hoře, zlý našeptávač, příčina dalšího pádu. Když mládence před Hořem nezachrání ani série pohádkových proměn (v jasného sokola, sivého holuba, šedého vlka, trávu, rybu), rozpomene se teprve na cestu spásy - stane se mnichem, protože za klášterní vrata za ním Hoře nemůže.

P. o H.-N. nese mnohé rysy středověkých alegorií. Její hrdina nemá jméno, nazývá se prostě "mládenec"; nemá žádný individualizující rys, je to obecný typ člověka, který je sveden z bohulibé cesty, zbloudí, ale nakonec se obrátí, z hříšníka se stane světec. V podobném syžetu připadala obvykle významná úloha ďáblu v jeho různých převlecích. V P. o H.-N. je svůdcem lichý přítel, po něm se této úlohy ujímá mnohovýznamné Hoře-Neštěstí, které má kromě svých kořenů knižních (biblický had z ráje, Smrt ze středověkých "tanců smrti" a "hádání") také kořeny lidové: souvisí

s představou hoře zachycenou v rus. lidových písních. V P. o H.-N. je pozoruhodně zachována středověká symbolika prostoru s protikladem domova (posléze kláštera), místa božího, a "čistého pole", tj. místa, na kterém je mládenec vydán na pospas Hoři, místa trag. dospělosti a hořké zkušenosti, hříchu a bludu, osamění a úzkosti; týž negativní význam mívá v rámci takto pojatého prostoru cizina ("cizí země"). Rýsuje se tu už budoucí prostor románu, v němž je hrdina obvykle vyobcován nebo ze své vůle opouští domov s jeho zahrnující selankou věcí a zvyků a vrhá se do labyrintu nebezpečného světa, ztrácí o něm postupně iluze nebo se naopak konformuje. V P. o H.-N. je konflikt člověka se světem rozřešen zcela v souladu s nábožensko-didaktickým posláním. Nejromanesknější poloha povídky tkví v popisu mládencova útěku před Hořem, v mnohém už předznamenávajícím romant. dvojníky, v popisu mládencových převleků a proměn. Motiv převlékání tu přitom má už historicko-sociální sémantiku: proměny oděvu ("drahý oděv" - "nuzácká houně" - "kupecký šat" - kutna) jsou zároveň proměnami sociálními. Mládencova snížení a povýšení mají něco společného s dobrodružným životem pikara, i když smysl celku zůstává naprosto odlišný.

Syžet založený na schématu ~~zákaz~~ - jeho překročení - trest - obrácení byl běžný v hagiografii a vyskytoval se i v rodící se světské próze, která v Rusku 17. stol. byla dosud pomezím útvaru, kolísala mezi žánrem náboženským a světským, literárním i lidovým. Podobný syžet i komplex motivů, obohacený o motiv ďábelského úpisu, se vyskytuje v Povídce o Sávovi Grudcynovi, pokládané někdy za první rus. román. Tento syžet odkazoval k dvěma biblickým příběhům - Vyhnání z ráje a Podobenství o marnotratném synovi. Stejně téma se objevilo v jedné z prvních rus. divadelních her, Komedii podobenství o marnotratném synovi, pocházející od Simeona Polockého, a bylo oblíbené i na lidových

obrázcích. P. o H.-N. je zajímavá svou formou, v níž se výrazně kříží prvky knižní (odkazy k hagiografické tradici) s prvky lidovými (verš a rytmus lidové písně - byliny, část frazeologie a obraznosti). Těmito všemi rysy je svědectvím o prostupování literatury a folklóru, jež sehrálo významnou roli při formování předrománových útvarů v ruské literatuře. - Povídka se dochovala v jediném rukopise z 1. pol. 18. stol. Byla objevena A.N.Pypinem 1856 a v témž roce poprvé vydána N.I.Kostomarovem v čas. Sovremennik. Syžet povídky zpracoval v čes. adaptaci J. Zeyer. PŘEKLADY 1982 (Světla Mathauserová, in: Staré ruské povídky).

LITERATURA F.I.Buslajev, Istoričeskije očerki ruskoj narodnoj slovesnosti i iskusstva I, Sankt - Peterburg 1861, s. 548-643. W.E.Harkins, Russian folk ballads and the Tale of misery and ill fortune, American Slavic and East European Review, Philadelphia 1954, 13, 3. D.S.Ličačev in: Istorija ruskoj literatury II, 2, Moskva 1948, s. 207-271. V.F.Ržiga, Povest' o Gore-Zločastii i pesni o Gore, Slavia 1931, 1.

Daniela Hodrová

WYSPIAŃSKI, Stanisław: VESELKA (Wesele) - 1901

Stěžejní dramatické dílo Mladé Polsky, literárního proudu z přelomu 19. a 20. stol., které v novátorské umělecké vizi konfrontuje autorovy současníky s velkými postavami polské minulosti a personifikovanými symboly ztracené státní nezávislosti.

Veršované drama ve 3 jedn. má reálný základ - svatbu krakovského literáta s venkovskou dívkou, které se účastnili představitelé krakovského uměl. a intelektuálního života a vesničtí příbuzní a přátelé nevěsty. Skutečná událost je tu však jen východiskem: v průběhu oslav pozvou

ženich s nevěstou žertem k tanci i Chochola (tj. věchet slámy, chránící na zahradě růže před podzimním chladem), jenž s sebou přivádí i další symbol. postavy. Ve 2. jedn. se jednotl. účastníkům svatby zjevují fantastické přízraky a postavy z pols. historie - personifikace jejich představ, tužeb, vzpomínek (Stańczyk, rychtář Szela, hejtman Branicki aj.). Legendární ukrajin. pěvec Wernyhora vyzývá přítomné k jednotnému boji (výzva je vzhledem k polit. okolnostem formulována symbolicky, ale je zřejmé, že jde o znovuzískání pols. nezávislosti), jehož se má účastnit i lid, sezvaný hlasem Wernyhoreva zlatého rohu. K ránu se skutečně shromažďují ozbrojení venkované, svatebčané se budí z krátkého spánku a rozpomínají se na svá vidění. Všichni - předpokládání vůdci i lid - očekávají slíbený signál k boji, ten však nepřichází, rovněž zlatý roh se během noci ztratil, a tak se původní nadšení vytrácí v strnulé vyčkávání nehybnosti, jež pomalu přechází v hypnotický všeusmiřující tanec, jež vede groteskní Chochol.

Složitá forma V., přecházející od zdánlivě žánrového obrázku ze života krakovské inteligence a venkovského lidu přes hořkou satiru na společen. a polit. poměry v symbol. obraz pols. národního osudu, je podřízena zákl. myšlence díla - problému mýtu o pols. národní jednotě a veliké minulosti, problému iluze a sebeklamu. Drama využívá naturalistických a symbol. postupů, motivů z pols. historie (evokuje jednotl. histor. postavy a události - dělení Polska, povstání, haličská řež) i motivů odvozených z legend, folklóru a lidové mytologie (postava Wernyhory, motiv zemřelého milence - upíra). Důmyslně pracuje se symboly (ztracený zlatý roh symbolizuje ztrátu schopnosti pols. šlechty vést národ apod.). V tradicích velkého romant. repertoáru klade otázky po způsobu boje za národní nezávislost a zároveň v konfrontaci "reálných" postav s jejich "snovými" protějšky (sedlák - vůdce protišlechtic-

ké haličské řeže Szela; dekadentní básník - rytíř, ztělesnění síly; konzervativní novinář - šašek Stańczyk, symbol moudrosti a odvahy říkat pravdu) odhaluje nezralost a rozporuplnost soudobé pols. společnosti; rozpory mezi národním mýtem, idealizováním minulosti a reálnou existencí národa, zbaveného státní samostatnosti, trag. antagonismus mezi třídními a národními zájmy Poláků a iluzornost jednoty lidu a šlechtickointelektuální elity, jíž nelze dosáhnout idealistickým "chłopomaństwem" a uměl. zájmem o lid. Okázale slavená svatba mezi intelektuálem a vesničankou je parabolou falešného národního programu, který nevede k cíli, realizuje se pouze ve slovech a gestech a je neschopen rozhodného činu. Výrazem této neschopnosti je tanečně symbol. závěr díla, vyjadřující v uměl. obraze nerozhodnost a pasivitu vůdčích sil a dezorientovanost širokých lidových vrstev, ústící v malebném, ale neúčinném gestu.

Veselka je klíčovým dramatem, v němž každá postava má svůj reálný prototyp (ženich - spisovatel L. Rydel, Hospodář - malíř W. Tetmajer, básník - jeho bratr K. Przerwa-Tetmajer atd.), což vyvolalo při krakovské premiéře 16.3.1901 skandál. Skutečnou událost ztvárnil autor v symbol. vizi národního osudu a naplnil ji polit. obsahem. Inspiroval se formou národní báchorky (prolínání reálných a fantastických postav) a pols. šopky (grotesknost, polit. obsah). Obsahově navazuje na pols. romant. drama, jež polemicky domýšlí formou ideové diskuse, do níž jsou vtahováni jeho současníci i histor. a mytol. postavy. Drama má veskrze divadelní tvar - využívá jako nositele dram. obsahu nejen slova, nýbrž i další scénické složky (hudba, tanec, výtvarné umění), čímž rozšiřuje romant. model dramatu o novou, ryze moderní kvalitu. V díle Wyspiańského tvoří přechod k symbol. národním dr. Osvobození (1903, Wyzwolenie) a Akropolis (1904). Svým reálným základem souvisí i s tzv.

haličskými dr. Kletba (1899, Klątwa) a Soudcové (1907, Sędziowie), které skutečné události zpracovávají formou antické tragédie. Po úspěchu V. byl Wyspiański nazýván čtvrtým "věštcem", vůdcem národa. Řada veršů, metafor a obrátů vstoupila do obecného povědomí, jednotl. symboly se staly východiskem dalších parafrází, např. taneční scéna ve filmu A. Wajdy Popel a dýmant. Od A. Wajdy pochází také filmová verze V.

PŘEKLADY 1919 (Adolf Černý).

LITERATURA L. Eustachowicz, *Wesele Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1975. E. Kucharski, *Wernyhora i złoty róg, interpretacja symbolów Wesela*, Kraków 1933. A. Lem-picka, *O Weselu Wyspiańskiego*, Wrocław 1955. Táž (ed.), *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, Kraków 1961. S. Sztau-dynger, *Wesele S. Wyspiańskiego*, Warszawa 1963. K. Wyka, *Legenda i prawda Wesela*, Warszawa 1950.

Jasna Hloušková

Jan O. Fischer:

Bérangerovi "Blázni" v Gorkého dramatu "Na dně"
(Problém překladu a interpretace)

Po roce 1830, v době, kdy buržoazní liberálové přešli z opozice doby restaurace k moci a odhalovali svou pravou tvář za vlády "krále bankéřů" Ludvíka Filipa, se podstatně změnil tón písní lidového písničkáře Bérangera. Pochopil, jak napsal v předmluvě ke svým novým písním, určeným k publikování až po-smrtně, že těžiště zápasu se nyní přenáší z pole politického na pole sociální. Místo sebejistě útočných parodií o mocipánech píše nyní baladické písně o osudech chudásů a vyděděnců, jež stojí u zrodu evropské sociální poezie XIX. století. Písničkářovu pozornost nemohla nepřitahovat učení utopických socialistů, slibujících vydobýt lidstvu štěstí.

"Le fou", blázen, byla v Bérangerově době běžná měšťácká nadávka utopickým socialistům, snílkům. V písni Blázni (Les Fous) Béranger oslavuje Saint-Simona, Fouriera a Enfantina pro jejich ušlechtilou obětavost, oddanou zájmům lidstva. Píseň však přerůstá tento původní záměr a mění se v chvalozpěv na všechny, kdo opouštějí vyšlapané pěšinky, aby hledali cesty k dosažení štěstí lidstva, nedbajíce rizika, nebezpečí a smrti, k níž je uštvě sobecká společnost:

Jsme jak vojáčky olovění,
vyrovnání dle provázku.
Kdo z řady vybočív, směr změni,
toho život je na vlásku;
je blázen a všichni ho honí.
Když uplyne pak mnoho vod,
před jeho dílem hlavu skloní
a je naň hrdý lidský rod.

(V originále:
 Vieux soldats de plomb que nous sommes,
 Au cordeau nous alignant tous,
 Si des rangs sortent quelques hommes,
 Tous nous crions: A bas les fous!
 On les persécute, on les tue;
 Sauf, après un lent examen,
 A leur dresser une statue,
 Pour la gloire du genre humain.)

"Blázni" - to jsou všichni průkopníci a novátoři, kteří ve víře v zítřek spojí svůj osud s novou myšlenkou. Takovým "bláznem" byl Ježíš i Kolumbus.

"Naprostá je jeho [Bérangerova] víra v cenu člověka a sílu lidské vůle. V střízlivém snění oslavuje sebeobětavé 'blázny'...", psal s hlubokým pocho- pením první sovětský komentátor Bérangerovy poezie N. Lerner v předmluvě k vydání jeho Písní r. 1919, které vyšlo z podnětu a v redakci Gorkého v edici Vsemirnaja literatura (sv. 18) jako vůbec první ukázka z francouzské poezie.

Píseň, vedena touto hlubokou myšlenkou, hugovskou vírou v pokrok, vyjadřuje ji ve spojeních představ, jež vytvářejí plastické obrazy: od onoho úvodního obrazu olověných vojáčků, nesnášejících vybočení z řady, až po závěrečnou čínorodou oslavu nevyčerpatelné vynalézavosti lidského ducha:

Kdo první přistál v Novém světě?

Blázen, jenž všemi vysmíván.

Na kříži blázen došel k metě,

jenž jako bůh je uctíván.

Kdyby snad slunce zapomnělo

svítit nám zítra na pochod,

našel by blázen s hlavou smělou

zář novou pro náš lidský rod.

(Překlady autora těchto řádků)

(V originále:
 Qui découvrit un nouveau monde?
 Un fou qu'on raillait en tout lieu.
 Sur la croix que son sang inonde
 Un fou qui meurt nous, légue un Dieu.
 Si demain, oubliant d'éclorre,
 Le jour manquait, eh bien, demain
 Quelque fou trouverait encore
 Un flambeau pour le genre humain.)

Závěrečné čtyřverší bylo otištěno již Janem Nerudou v Rodinné kronice (1864, sv. IV., č. 101, s. 276) v rubrice Aforismy. Nepodepsaný překlad býval přiřítán Nerudovi, fakta z Fričova archívu (v PNP) nám však ukázala, že překladatelem byl J.V. Frič, který přesně vystihl činorodý charakter Bérangerových veršů:

A byť by slunce zhaslo - což se bát!
 našel by se ten blázen napořád,
 který by lidstvu oheň rozkřesal
 a nový den by zas k nám zavítal!

"Byla kdy" - psal komunard Arthur Arnould¹ o této sloce, kterou považoval za jednu z nejkrásnějších v celé francouzské poezii - "se vznešenějším nadšením, pevnějším a výmluvnějším stylem vyjádřena živější, útěchyplnější víra v morální velikost člověka a v sílu jeho ducha?"

Píseň Blázni patřila mezi nejznámější Bérangerovy písně ve Francii i za hranicemi. V carském Rusku byla nejčastěji napadána a vyřazována carskou cenzurou. Jeden cenzor ji označil za nebezpečnou báseň, představující "nadšené opěvání koryfejí komunismu"². I.A. Gončarov, který byl v té době zaměstnán ve službách cenzury a oponoval předchozímu cenzorovi, neshledává nic podvratného v Bérangerových protifeudálních a protiotrokářských písních, považoval nicméně Blázny za jediné nebezpečné mezi obviněnými

písněmi.

Popularita, jíž se píseň těšila v ruských opozičních kruzích a revolučním hnutí, je zdůrazněna citací dvou čtyřverší v Gorkého dramatu Na dně z roku 1902. Avšak souvislosti, v nichž je Gorkij uvádí, zasluhují pozornost a zjevně odporují tomu, co jsme o písni a zvláště o jejím činorodém charakteru a závěru řekli. V Gorkého hře jsou úryvky (dvě čtyřverší) vloženy do úst Herci, a to ve spojitostech, které autoři jedněch dějin Ruské sovětské literatury³ charakterizovali takto: "Lhaní starce Luky" - zdůrazňuje Gorkij - "má reakční úlohu. Místo aby vyzýval do boje proti nespravedlivému životu, smiřuje utiskované a vyděděné s utiskovateli a tyrany. Tato lež je projevem slabosti, historické bezmocnosti. Herec, který zvláště citlivě vnímá výroky Lukovy, nevzpomíná nadarmo na verše Bérangerovy:

Pánové! Jestliže k pravdě svaté
svět cestu neumí najíti, -
čest šílenci, který zachytí
pro lidstvo snění zlaté!"

V dramatu Herec pokračuje ještě dalším čtyřverším (oba úryvky z Gorkého Divadelních her, I., 1950, v překladu Josefa Kadlece):

A kdyby jednou země naší pouť
slunce zapomnělo navštívit,
celý svět by mohl zítra osvětit
mozkem šíleným kdejaký bloud...

V jednom ze starších českých překladů hry Na dně (B. Prusíka v edici České divadlo) můžeme číst tento překlad týchž veršů:

Pánové! Jestli k pravdě svaté
svět cestu nemůž najíti,

čest šílenci, jenž zachytí
lídstvu snění zlaté.

Kdyby jednou země naší dráhy
slunce zapomnělo, osvítit...
zítra světem můž se zatřpytit
šílencova mozku výtvor chabý...

Čteme-li tyto verše, nepochybujeme, že jde o projev reakčně utopické teorie, z níž se ztratila jakákoli činorodost Bérangerovy písně.

Nejde ovšem o přímé překlady z francouzštiny, ale o překlad Gorkého hry, kde by původní činorodost písně byla přímo protismyslná.

Gorkij cituje píseň v překladu znamenitého Bérangerova revolučně demokratického překladatele Vasilije Kuročkina, jehož básnické převody byly mistrně přizpůsobovány ruským poměrům nejen slovně (například "strážci" místo "komisařů", "špiončiki" místo "žlučovitých jezuitčiků"; v písni Nabuchodonosor, které se tolik obdivoval Taras Ševčenko, nejen že král proměněný ve vola se stal carem, ale dokonce "...byl s jeden nezabvennyj car", což bylo oficiální označení Mikuláše I.), takže budily mimořádnou ostražitost a nevraživost carské cenzury.⁴ Jestliže Bérangerovy písně myšlenkou i výrazem přesně odpovídaly francouzské situaci chvíle svého vzniku, totéž lze říci o překladech Kuročkinových v situaci ruského osvobozenického, proticarského zápasu.

V Kuročkinově překladu zní obě citovaná čtyřverší takto:

Gospoda! Jesli k pravde svjatoj
Mir dorogi najti ne umejet, -
Čest' bezumcu, kotoryj navejet
Čelovečestvu son zolotoj!

.....

Jesli b tol'ko zemli našej puť
 Osvetit' naše solnce zabylo, -
 Zavtra ž celyj by mir osvetila
 Mysl' bezumca kakogo-nibuď!

Pro srovnání uveďme pokud možno doslovný překlad Bérangerových veršů: "Pánové, když marně naše země hledá cestu (ke) štěstí, čest bláznů, který by lidstvu dal snít šťastný sen." (Smysl tohoto "dát snít sen" - faire faire un rêve - je v originále nejvyšší aktivní, tvůrčí; vždyť jde o "blázny", jejichž sny byly nakonec uskutečněny: viz ono citované "Kdo objevil nový svět? blázen, jemuž se všude vysmívali.") ... "Kdyby zítra slunce zapomnělo vyjít a chybělo by světlo, nuže, zítra by nějaký blázen (ještě) vynalezl pochoděň pro lidský rod." Tedy žádná "pravda svatá", "snění zlaté", rovněž ne pejorativně znějící, varovné "by mohl zítra osvitit" (ale činorodé "osvitil by") a tím méně "mozkem šíleným kdejaký bloud" (případně "šílencova mozku výtvor chabý") - žádná falešně utěšitelská chiméra a klam, ale právě naopak činorodý sen, výhled do budoucnosti, postavený před lidstvo proto, aby k jeho uskutečnění mohlo směřovat.

Srovnáme-li Kuročkinův překlad s originálem, může se na první pohled zdát, že je dosti přesný a nemění jeho smysl. Ale to je jen první dojem.

Především jde o samo titulní slovo "blázen", které mělo ve Francii Bérangerovy doby, Francii utopických socialistů a nenávislného tažení k moci usadajícího měšťáctví proti nim, přesný smysl: pohrdavě pejorativní v ústech měšťáků, v pravý opak bezmezného obdivu obrácený Bérangerem. Mimo Francii, ve zcela odlišné historické situaci bylo ne obtížné, ale přímo nemožné vystihnout překladem tento ironicky útočný význam převrácení smyslu. "Les fous" museli zůstat

blázny, "bezumcy". Mimo dobovou atmosféru Francie první poloviny století bylo těžko v utopických socialistech hledat ve smyslu Bérangerovy útočně oslavné parodie "blázny", kteří ve skutečnosti nebyly žádnými blázny, ale lidmi chtějícími přeměnit svět.

Jdeme však dál. Ať již z důvodů rýmu, nebo pod vlivem oné rozdílné historicko-politické atmosféry, Kuročkin vkládá do překladu slůvka "svatá" ("k pravde svjatoj") a "zlatý" ("son zolotoj"), která v originále nejsou (u Bérangera jde bez epitet o "šťěstí" (bonheur) a "šťastný sen" (rêve heureux). Nesporně tato slůvka přispívají k posunu smyslu směrem daleko utopičtějšímu a otvírají cestu k interpretaci značně rozdílné. I "navejet" ("navejet son zolotoj") vyznívá nepochybně mnohem utopičtěji než jednoznačně činorodé "dát snít sen" (faire faire un rêve), "dát snít lidskému rodu šťastný sen".

V druhém čtyřverší je velmi konkrétní myšlenka vynálezectví, "zítra by nějaký blázen vynalezl pochodeň pro lidský rod", tlumočena značně abstraktně: "ceľyj mir by osvetila mysl' bezumca kakogo-nibuď". "Osvetit' mir", "osvítit svět", vnuká spíše představu charitativního osvětářství nežli konkrétně vynálezce-kého "vynalézt pochodeň pro lidský rod". Navíc slůvko "kakogo-nibuď", zvýrazněné v rýmu, může mít (jak to vystihli a zvýraznili čeští překladatelé) pejorativní smysl: "kdejaký šílenec". Tak závěrečné čtyřverší ztrácí u Kuročkina aktivní činorodost a posunuje se mnohem více k bezzubé utopii.

Všechno to jsou zdánlivě nepatrné posuny, které však ve svém celku dávají písni vyznít podstatně jinak než v originále. A jak dokazuje kontext Gorkého hry, byly uvedené citáty, ne náhodou vložené do úst Herci, který je často recitoval, chápány jako

falešně utěšitelská, lživá utopie. To ještě více podtrhly a zvýraznily české překlady, které nám tím názorněji a přesvědčivěji pomáhají ukázat dvojí možnou interpretaci Kuročkinova překladu, zdánlivě dosti přesného a věrného, otevírajícího však cestu k interpretaci zcela odlišné a přímo protichůdné.

Pojem a obsah utopie je vždycky velmi pevně vázán k určité dobové situaci a existujícím perspektivám. Těsně souvisí s představami o realitě a o budoucnosti. Utopie pochopitelně není sama o sobě reakční, lživá, falešně utěšitelská. Velmi pěkně to vyjádřil Aragon v rozboru revolučně romantické poezie Victora Huga:

"Nezáleží na prostředcích, navrhovaných snílkem z Guernesey! Jistě jsou utopické. Ale utopie je již velká věc: otevírá perspektivy, pomáhá člověku překonat sama sebe; odsouzeníhodná je teprve později, jestliže odmítne tváří v tvář faktům vyklidit místo vědě."⁵

Přesně takový byl charakter Bérangerových Bláznů. V historické situaci, která dosud nedávala žádné reálné perspektivy, básník oslavoval aktivní sen, ušlechtilé snílky, kteří se obětovali práci užitečné lidstvu a jejichž sny naprosto neměly představovat lživé utěšitelské chiméry. Šlo o snílky, "blázny", jejichž sny neměly být marné. Nezapomínejme na podtržení tohoto smyslu v závěrečné sloce, opěvající Kolumba!

Pro srovnání bych ještě uvedl německý překlad Adalberta von Chamisso, který v německé situaci s ještě zdůrazněnější bezvýchodností přesně pochopil význam čínorodé utopie:

Es sucht der Mensch in leeren Räumen
 Das Glück, das immer fern sich hält, -
 Den Thoren ehrt, der, sei's in Träumen,
 Beglücken kann die ganze Welt.

...

Sollt' auch des Tages Aug' erblinden,
 Das unsre Finsternis erhellt,
 So würd' ein Thor ein Fackel finden,
 Auf's Neu zu leuchten unsrer Welt.

(Vedle přesného tlumočení obrazu konkrétního vynálezu bych zvlášť podtrhl ono "sei's in Träumen", "byť (jen) ve snu", historicky až s udivující přesností tlumočící onen pro danou chvíli aktivní smysl utopie.)

Ruská situace druhé poloviny století však již byla odlišná a těžko tu mohl být cítěn tento zprvu čínorodý charakter bérangerovské utopie. V carském Rusku Kuročkinovy a tím spíše Gorkého doby byli obětaví čínorodí "blázni" již mnohem konkrétněji spjati s ostrým společenským osvobozovacím bojem, který stále jasněji nabýval charakteru třídního zápasu. Tady už nešlo o utopii. Ta se v této situaci buď musela už změnit v čin, anebo se stávala falešnou chimérou. Proto Gorkij polemizuje s utěšitelskou lží a paradoxně ji podepírá Hercovými citacemi Bérangerových veršů v adaptaci Kuročkinově, umožňující již posun jejich smyslu, *odlišný od onoho povzbuzujícího, který měly v bezvýchodné situaci Francie po červencové revoluci, kdy buržoazní liberálové, ohánějící se revolučními hesly svobody, rovnosti a bratrství, přišli k moci, viditelně měnili tato hesla v karikaturu a žádná reálná, účinná protiburžoazní síla ještě neexistovala. Avšak zklamání a zneuctění revolučních ideálů nesmělo*

vést k rezignaci!

Toto však nemůže nic změnit ani na rozboru Bérangerovy písně, ani na smyslu, který citovaným čtyřverším ve shodě s možným výkladem Kuročkinova překladu dává ve své hře Gorkij a který podtrhli čeští překladatelé. Je pochopitelně nutné při překladu Gorkého dramatu vycházet z jeho kontextu a nikoli z Bérangerova originálu, neboť Gorkému při této příležitosti vůbec nejde o Bérangera, kterému se vždy hluboce obdivoval.

Bylo však třeba tohoto rozboru a srovnání textů, aby se objasnil zdánlivý rozpor mezi originálem Bérangerovy písně a zněním, v kterém jsou úryvky z ní českému čtenáři známy odjinud.

A tento drobný literárněhistorický fakt nás zavedl k otázkám překladu a interpretace poezie, a zvláště bérangerovské politické písně s jejím přesným významovým odstíněním každého slova, kde záleží na každém výrazu, na každém zdánlivě nepatrném posunutí smyslu v historicky a národně odlišné atmosféře, kde výraz a smysl jsou přesně "dány" a "situovány" ve vztahu k historickému kontextu a mohou se podstatně změnit, ne-li obrátit ve svůj opak, přeneseny do kontextu odlišného.

1. **A r n o u l d** Arthur: *Béranger, ses amis, ses ennemis et ses critiques*, Paris 1864, viz II. díl, str. 329-330.
2. Viz **A j z e n š t o k** I.: Francuzskije pisateli v ocenkach carskoj cenzury. In: Literaturnoje nasledstvo, tom 33-34, Moskva 1939 (o Bérangerovi str. 796-806).
3. **D e m e n t' j e v** A. - **N a u m o v** J. - **P l o t k i n** L.: Ruská sovětská literatura, český př. Praha, ČSAV 1953, str. 60-61.

4. K analýze "rusismů" v Kuročkinových překladech viz J a m p o l s k i j I. v předmluvě Vasilij Kuročkin. In K u r o č k i n : Stichotvore-nija, Moskva 1949, str. V-LX, viz zvl. str. XXXVI-XXXVIII a LII-LIX.
5. Avez-vous lu Victor Hugo? Anthologie poétique commentée par Aragon, Paris 1952, str. 29.

Krystyna Kardyni-Pelikánová:

Nezval v Polsku

Když se zamýšlíme nad otázkou recepce slovesného uměleckého díla v cizím prostředí, musíme vzít v úvahu dvě věci: zaprvé průběh, chronologicky uspořádané fakty recepce tohoto díla, zadruhé cizí literární kontext, do kterého se toto dílo včleňuje. Domácí literární tradice má totiž vliv na to, jakých výrazových prostředků překladatel použije. Dochází tak k svérázné adaptaci cizího díla v domácím kontextu, adaptaci, která může být záměrná, prováděná s ohledem na čtenáře, pro jehož přesnější pochopení cizího textu překladatel chce neznámé tlumočit pomocí známého, ale také tento proces může být docela bezděčný, kdy jistá vžitá poetika nutí méně zkušeného nebo méně talentovaného překladatele k volbě již běžných, konvenčních, tedy vnímatelem snadno dešifrovatelných výrazových prostředků.

Položme si nejdříve otázku druhou: do jakého literárního kontextu se začlenilo Nezvalovo dílo v Polsku?

V meziválečném Polsku, podobně jako v tehdejšímu Československu, zaznamenala poezie pozoruhodný vývojový skok. Je tedy samozřejmé, že každý překladatel, hledající polskou jazykovou formu pro dílo českého básníka, se bude snažit zařadit je nějak do vývojového procesu polské literatury a najít v něm jistou obdobu, která přiblíží cizího tvůrce polskému čtenáři. Chronologicky je v Polsku obdobou české avantgardy několik básnických skupin, z nichž dvě měly největší čtenářský dosah a nejvíce ovlivnily další literární vývoj. Byla to skupina Skamander a krakovská avantgarda. První neusilovala o přerušování všech svazků s tradicí a spokojovala se s principem literární evoluce, druhá volila revoluční

cestu básnického vývoje.

Skamanďrité spojovali klasicizující patos, citovost, náladovost a meličnost verše přecházejících období s konkrétem všeudních prožitků jako pramenem poezie, s vitalistickým optimismem a s hravostí živé imaginace. Naproti tomu krakovská avantgarda rozhodně chtěla zpřetrhat svazky s tradicí, zvláště romantickou a neoromantickou. Moderní kultura se v jejím pojetí vzdalovala přírodě a živelnosti, stávala se čím dál tím více otázkou organizované práce. Podobně i poezie se měla vzdát jakémukoli primitivismu a spontánnosti. Báseň se měla stát výsledkem tvůrčí vůle a sevřené konstrukce, cílevědomé jazykové tvořivosti. Poetická tvorba se měla vzdát emocí, vzrušení, náladovosti, inspirace a melodičnosti a řídit se jedině vnitřní logikou artefaktu. Takto vytvářená básnická skutečnost vzdalovala se skutečnosti mimoliterární, kterou jazyk měl "pseudonymizovat". Báseň se tak stávala konstrukcí metaforických, zašifrovaných vět, které čtenář musel číst několikrát a velmi soustředěně, aby je pochopil. Byla to tedy "řemeslná" a "jazyková" koncepce poezie.

Ve třicátých letech biologickou, vitalistickou fascinací Skamanďra a avantgardní fascinací básnickým jazykem vystřídalo vizionářství a katastrofické nálady básníků tzv. druhé avantgardy, reagující na novou společenskou situaci (všeobecná krize) a vzrůstající ohrožení (nástup fašismu, nebezpečí další války) návratem k využívání symbolistických a mytologizujících postupů (vedle přírodních motivů časté přivolávání obrazů noci, smrti, kosmické katastrofy).

Toto krátké připomenutí situace v meziválečné polské poezii je samozřejmě schematickým zjevnoušením,

ale do jisté míry umožňuje uvědomit si okolnosti, v nichž bylo třeba čtenáři ochovanému ne uveřejněné básnické tradici ozřejmit český poetismus s jeho pozemšťanskou plebejskostí, s jeho přínosem do vývoje básnického jazyka (sémantika rýmu, sémantika hláskové instrumentace, konfrontace významů, kontaminace idiomatických frází, jazyková hravost, sémantické využití konfrontace různých stylistických vrstev, práce s metaforou, usměrňovaná ne logickou, nýbrž volnou imaginací, asociativností atd.).

Zatímco jiný model české poezie, model halasovský, má v Polsku jistou obdobu v poetice tzv. druhé avantgardy, model poetistický takovou dobu nemá, i když se přece jen zdá být bližší modelu Skamandra. A také převážně v této skamandrovské poetice byly Nezvalovy básně do polštiny převáděny. Nezvalova básnická výpověď se k polskému čtenáři dostávala cestou dost složitou, často v podobě zjednodušené, někdy i se smyslem opačným, což se musilo odrazit na průběhu recepcce této tvorby.

První informace o Nezvalovi přinesl v roce 1933 slavistický časopis Ruch Słowiański, který zdůrazňoval Nezvalův vliv u francouzské poezie. Více údajů o autorovi Edisona a také ukázky z jeho poezie otiskl ve třicátých letech měsíčník Kamena. Jeho vydavatelem a redaktorem byl Kazimierz Andrzej Jaworski, dlouholetý a soustavný propagátor slovenské a české literatury. I když Kamena vycházela v provinčním jihovýchodním okresním městě Cheamu, prosadila se v celostátním měřítku a na jejích stránkách stavěli první krůčky spisovatelé takového formátu jako Jastrun, Przyboś, Zagórski, Putrament a další. Jaworski, který se na svých tatranských toulkách nejdříve seznámil se slovenskou literaturou, učil se česky až za války v koncentračním táboře Cranienburgu, kde se spřátelil se skupinou věz-

něných Čechů. Tam se také zrodilo jeho niterné zaujetí pro českou poezii, zvláště současnou. Z Nezvala kromě jednotlivých básní Jaworski přeložil poému Edison a Nezvala ze Seiny. Většinu svých překladů publikoval v Kameně, ale i v jiných literárních časopisech (Odrodzenie, Twórczość) a v lublíských novinách.

Začátkem padesátých let se básníkově jméno začalo objevovat i v mnohých dalších polských časopisech (Tydzień Literacki, Nowa Kultura, Życie Literackie, Wolność, Wolne Narody, Tygodnik Powszechny), zvláště po ocenění jeho Zpěvu míru. Šlo však převážně o obecně vyjádřené pochvaly bez hlubšího slovesného rozboru či přesnějšího autorova zařazení do literárního procesu. Na tomto pozadí svou věcností a opravdovou láskou k básníkově vynikají osobní zážitky a dojmy K. A. Jaworského, vypravujícího o svých setkáních s Nezvalem. Jaworski stavěl Nezvala velmi vysoko, zdůrazňoval jeho bohatou imaginaci, obdivuhodnou virtuozitu v práci se slovem.

Po básníkově smrti bylo v polském tisku uveřejněno mnoho nekrologů a vzpomínek. Tiskly je nejen literární časopisy (Nowa Kultura, Życie Literackie, Twórczość), ale i deníky (Trybuna Ludu, Głos Pracy až po katolické Słowo Powszechne a Tygodnik Powszechny). Zpravidla se v nich opakovala informace Polské tiskové kanceláře, v níž se zdůrazňovala velikost zesnulého básníka a poukazovalo se na jistou analogii s tvorbou K. I. Gałczyńskiego.

V šedesátých letech se básníkově jméno několikrát objevilo v měsíčníku Poezja, v němž se občas ukázaly i překlady jeho básní. Do roku 1970 vyšlo také několik samostatných sbírek. Jako první byla otištěna Pieśń pokoju, přeložená Jaworským (Warszawa 1952). Při této

příležitosti napsal začínající kritik a překladatel Andrzej Piotrowski dlouhý esej pro katolický časopis *Dziś i Jutro*. Kritik se snažil ukázat Nezvalovu básnickou cestu, zdůrazňoval jeho formální mistrovství.

V roce 1957 Jaworski vydal jako samostatnou publikaci svůj překlad Edisonsa (v řadě Mała Biblioteka Kamieny). Další samostatné výběry Nezvalovy poezie vyšly v druhé polovině šedesátých let. V roce 1965 to byly básnické prózy pro děti s názvem *Rzeczy, kwiaty, zwierzęta i ludzie* v překladu Anny Kamińskiej a v roce 1968 ve výběru téže překladatelky vyšly *Poezje wybrane* (v řadě Biblioteka Poetów XX wieku). Výbor básní doprovázel lyrický, impresivní úvod Kamińskiej a věcná, výstižná bibliografická poznámka od Jadvigy Bandrowské-Wróblewské. Tento výbor je jistým průřezem básnickovou tvorbou. Kromě Kamińskiej i Jaworského se na překladech podíleli známí básníci a překladatelé M. Grzeźczak, A. Piotrowski, J. Ficowski, J. Brzostowska, J. B. Cióg, A. Saucki a J. Iwaszkiewicz, který byl autorem velmi zřetelného překladu básně *Chrapy a města*.

O rok později krakovský slavista Jacek Baluch vydal další výbor básní nazvaný *Cudowny czarodziej*, pro který sám napsal zasvěcený úvod.

Od šedesátých let se v polském odborném tisku - ne bez vlivu české kritiky - začínaly stavět do protikladu dva básnické modely: nezvalovský a halasovský. První byl viděn jako hravý, aintelektuální, afilozofický a tím také plytký, druhý jako meditativní, hluboce zamyšlený nad lidským osudem. Z tradice polské literatury, v níž se patos a vnešenost stavěly do ostrého protikladu s ludismem-zábavou, vyplývalo pak hodnocení obou těchto modelů. Takovýto antinomický dualismus české meziválečné poezie zdůrazňoval nejen Baluch ve svém úvodu, ale také A. Piotrowski v eseji uveřejněném 1970 v časopise *Współ-*

czesność. Podobné zjednotušenie objevovalo sa také v článkoch venovaných Halasovi.

I přes toto schematické, zjednotušujúce hodnotenie poetismus znovu priťahoval pozornosť poľských bohemistů. Českou, domáci genezi poetismu sa snažil vystopovať Zdzisław Niedoziela ve své knize Kierunki rozwojowe czechskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku (1974), analýze poetiky sméru venoval svoju doktorskú prácu Jacek Baluch (Poetyzm, propozycja czechskiej awangardy, 1969). Obě tyto práce vyšly v malých nákladech, přece však se zmíněnými výbory Nezvalovy poezie umožňují poľskému čtenáři důvěrnější seznámení s českým básníkem a podstatně rozšiřují pohled na tehdejší českou básnickou produkci.

Nezvalovy básně byly také zařazovány do výborů současné české poezie. V roce 1951 to byla antologie básní českých a slovenských tvůrců s názvem Nadzieja, o deset let později analogický Jasiczkův výbor vydaný v Ostravě, v roce 1967 antologie Nasz czas ogromny, vydaná k 50. výročí Říjnové revoluce, a svazek překladů K. A. Jaworského z české a slovenské poezie. V roce 1972 vydalo katovické nakladatelství Śląsk obsahlý svazek ukázek z tvorby českých a slovenských básníků (Antologia poezji czechskiej i slowackiej, připravil Adam Włoddek); z Nezvalova básnického díla bylo do něj zařazeno přes dvacet výňatků. Některé překlady Nezvalových básní je možno najít také ve sbírkách básní jeho překladatelů (např. v knize Józefa Czechowicze Wiersze, 1963 nebo Jana Szczawieje Zmagania dnia z nocą, 1976).

Kromě čtenářů poezie měli možnost poznat Nezvalovo básnické poselství rovněž divadelní a televizní diváci a rozhlasoví posluchači. Rok 1961 přinesl dvě inscenace Manon Lescaut. Teatr Polski ve Štětíně ji uvedl

v překladu Jaworského a varšavský Teatr Rozmaitości v překladu Ernesta Brylla jako muzikál s hudbou Anrzej Kurylewicze. V obou případech hra našla příznivou odezvu u obecnosti, třebaže recenzenti poukazovali na přemíru sentimentalismu Nezvalovy hry, čímž byla podle nich otupena hravost literární předlohy.

U nejmenších diváků měla úspěch inscenace Aničky skřítky a Slaměného Huberta, připravená v roce 1973 loutkovým divadlem Kubas v Kielcích.

U příležitosti 75. výročí básníkovy narození konal se ve varšavském Československém kulturním středisku večer jeho poezie (úvodní slovo měl varšavský slavista Edward Małany).

V polském rozhlasu zazněl v roce 1976 v rámci tzv. Divadla poezie Pořivuhodný kouzelník v překladu A. Piotrowského a o rok později pořad Poeta i jego świat - Vítězslav Nezval.

Televizní diváci zhlédli v březnu 1980 v cyklu Světové televizní divadlo hru Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou (bylo to představení převzaté od Československé televize, režíroval Antonín Tvořák).

Z kratičkého přehledu můžeme vidět, jak si kouzlo Nezvalova bytostného optimismu a asociativní představitosti postupně nachází cestu k polskému čtenáři a divákovi i přes potíže, jaké překladatelům a interpretům této tvorby působí nedostatek analogických jevů v polské literatuře, které by mohly usnadnit recepci českého básníka. Nezval situovaný per analogiam mezi revolučním Broniewským a lyricko-groteskní tvorbou Gałczyńskiego, překládaný většinou skamanďovskou básnickou konvencí, je zatím přisvojován jen přibližně.

O nesnázích překladatelova úkolu při zpolšťování Nezvalovy poezie může např. svědčit dosavadních osm překladů básně Sbohem a šáteček od velmi zkušených překladatelů Jaworského, Włodka, Piotrowského a Waczkowa. Každý z nich vytvořil dvě verze, aby se maximálně přiblížil invariantním složkám originálu. Příklad Nezval je totiž tím zvláštním případem, kdy nejde prostě o to překódovat danou báseň do modelu již existujícího v domácí tradici, nýbrž vytvořit na základě dané předlohy ve vlastním jazyce a vlastní kultuře model nový, tak jak ho vytvořil Karel Čapek ve svých překladech z francouzské poezie.

Bibliografické údaje:

Polska bibliografia literacka (za leta 1944-1977).

Bibliografia literatur zachodnio- i południowosłowiańskich w Polsce okresu międzywojennego, Wrocław, Ossolineum 1984.

Nawrocki W., Sierny T.: Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945-1980. Dzieje recepcji i bibliografia, Śląsk, Katowice 1983.

Bylina S., Jaroszewicz-Klein-
-ienst B., Madany E., Russocka J.:
Stosunki literackie polsko-czeskie i polsko-słowackie
1890-1939, Wrocław, Ossolineum 1978.

Śliziński J.: Nezval v Polsku. Česká litera-
tura XVI, 1968, č. 6, s. 712-715.

Eduard Petrů:

Glosa k existenci topoi ve starší české a slovenské literatuře

Nedávné vydání antologie ze slovenské rukopisné poezie humorného zaměření, které pořídil J. Minárik,¹ přináší nejen pozoruhodné doklady o rozvoji tohoto žánru ve starší slovenské literatuře, ale i některé podněty ke komparatistickému zkoumání materiálu. Čteme-li například v textu Mikulášského zborníku z let 1761-1781

"Žena jest zlá bylina,
horká, trpká zelina ..."²,

vybaví se nám jistě název jedné z básní Mikuláše Dačického z Heslova, jeho

"Mala mulier - mala herba,
sunt probata ista verba."³

Na Mikuláše Dačického z Heslova upomenou však také další verše slovenské antologie. V Pesničkách Vážeckej mládeže, které sepsal Michal V. Šoltés v roce 1859, zaznamenáváme text Bozkau si ma v čelo, který je svým zněním:

"Bozkau si ma v čelo,
kolko sa ti chcelo.
Bozkaj ma i v zadok,
veď to jedno tělo!"⁴

nesporně analogický části textu Dačického básně Tuto se přivelebili pověreční poutníci, marní, těkaví touláci:

"Nech toulání, milý mníšku,
obejmi rači jeptišku,
polib ji v ... nebo v čelo,
však jest všudy jedno tělo."⁵

Poněkud méně jednoznačnou, ale stále ještě dostatečně přesvědčivou analogii s textem Dačického přinášejí i *Preces et orationes lingua Latina et Slavica* ze zlomu 17. a 18. století:

"Dva psi pri jednom koštiali
nemohú být žádnú chvíli."⁶

Analogie v *Prostopravdě* Mikuláše Dačického je zřejmá:

"Když pes psu blechy vybírá,
pokoj mezi nima bývá.
O kost hned zle mezi nimi,
rvou jse s sebou i s jinými.
Nedobře jest s takovými
lidmi v tom nápodobnými ..."⁷

Tyto analogie, které by jistě mohly být rozhojněny o další doklady, můžeme samozřejmě zaznamenat také mezi jednotlivými díly v oblasti starší české literatury. Pokusili jsme se na ně poukázat ve studii o vztahu poezie Mikuláše Dačického k tzv. Knížce rýmovní.⁸ V dané souvislosti nám však nejde o vyčerpávající shromáždění dokladů, ale o otázku obecnější povahy, která má pro starší literaturu zásadní význam.

Můžeme-li u Knížky rýmovní a *Prostopravdy* Mikuláše Dačického ještě s jistou pravděpodobností počítat s realizací genetického vztahu (Knížka rýmovní podle našich závěrů představovala pro Dačického inspirační zdroj, jemuž se postupně stále více vzdaloval), v případě analogií mezi starší slovenskou poezií a *Prostopravdou* Mikuláše Dačického s přímou vazbou tohoto druhu argumentovat zřejmě nemůžeme. Je třeba vzít v úvahu, že *Prostopravda* byla uchována pouze ve dvojím rukopisném znění a nemohla být tedy na Slovensku známa, takže recepce nepřichá-

zí v tomto případě v úvahu.

Literární komparatistika sice nabízí jinou možnost, tj. typologické shody ("zjištění literárních analogií, které se objevily bez přímých kontaktů"⁹), domníváme se však, že s ohledem na jiné časové, společenské a kulturní zařazení rukopisných záznamů slovenské poezie bychom nemohli uvažovat o shodách, které vyplývají z analogického společenského a kulturního kontextu.

Ve své Literární komparatistice uvádí Josef Hrabák jako příklad citátu Rosovo dvojverší:

"Nemůžeme všecko všickni,
starý jest to přísloví!"

Podle jeho zjištění jde patrně o sentenci "non omnia possumus omnes," která je připisována Gaiovi Luciliovi.¹⁰

Analogické verše však nacházíme také u Mikuláše Dačického, který do Prostopravdy zařadil básně Non omnia possumus omnes et morte aequamur:

"Ne všickni se všecko být můžeme,
smrt nás srovná, nežli se nadějeme."¹¹

Může jít samozřejmě o dvojí citaci téhož autora, spíše se však lze domnívat, že jde o využití sentence, která byla v obecnějším povědomí a jejíž vztah k antickému autorovi byl již dávno zapomenut, tj. v jistém smyslu o topos.

Právě zdě, jak se domníváme, lze hledat i řešení naší otázky o vztahu analogických míst starší české a slovenské literatury. Hrabák chápe topos jako "myšlenkové a výrazové schéma, které přechází z antiky přes středověk až k dnešku",¹² a soudí, že "z hlediska originality je to vlastně prvek 'ničící'".¹³

Tato charakteristika topoi je nesporně platná a můžeme přijmout i obecnou definici, podle níž

je topos "myšlenkové schéma, které se přejímá z jednoho díla do druhého",¹⁴ zůstává však pro nás otevřená otázka, jak vlastně topos vzniká a jakým způsobem se šíří, kde je hranice mezi jevem, který označujeme jako citát, a mezi topoi.

Uvedený příklad z Gaia Lucilia nás přesvědčuje o tom, že geneticky může z citátu postupně vzniknout topos, tj. jev, který je z autorského hlediska "ničící", stává se součástí obecnějšího povědomí autorů a čtenářů bez vazby k původnímu autorovi.

Povšimneme-li si charakteru dokladů, které jsme uvedli jako analogie mezi starší českou a slovenskou literaturou, zjistíme, že inklinují právě k podobě sentencí a proverbií, i když ne výlučně. Text Bozkau si ma v čelo má poněkud jiný charakter a připomene spíše lidový nebo pololidový popěvek. V každém případě však jde zřejmě o útvary, které dosáhly obecnějšího rozšíření spíše v ústní nežli psané podobě, tj. o projevy, jejichž uchování a šíření bylo umožněno tím, že bez ohledu na svůj původ podléhaly zákonitostem šíření ústní slovesnosti a mohly tedy znovu vstupovat do psané literatury nezávisle na tom, zda mezi původním dílem, z něhož topos geneticky vzniklo, a dalšími díly, v nichž bylo užito, mohl existovat místní a časový vztah.

Řešení naší otázky tedy spočívá v tom, že předpokládáme existenci jistého literárního substrátu, do něhož byly postupně začleňovány zlidovělé citace psané literatury. Ztrácely své autorské určení a získávaly charakter literárního prvku, jenž je z autorského hlediska "ničící". Z tohoto substrátu pak mohly znovu proniknout do psané literatury, ovšem v této chvíli neměly již charakter

citace, ale představovaly topos, které mělo možnost vstupovat do různých literárních děl nezávisle na konkrétních předpokladech vzájemného kontaktu původního díla a díla, které těchto topoi využívá.

Ukazuje se tak, že při určování analogií mezi díly jedné literatury i literatur příbuzných musíme brát v úvahu jak možnost genetických vztahů a typologických shod, tak existenci vazeb, které zprostředkují právě topoi. I když je z hlediska teoretického výkladu nutno odlišit jednoznačně citaci a topos, při konkrétní analýze literárních textů budeme muset počítat i s tím, že hranice mezi citacemi a topoi není nepřekročitelná a že právě topoi jako jev, který má širší základnu v povědomí autorů a čtenářů, mohou představovat spojnicí mezi literárními díly, geneticky ani typologicky nesouvisejícími. Z tohoto hlediska představují topoi třetí možnost výkladu analogií mezi různými literárními díly, obecněji přístupný thesaurus myšlenkových a výrazových schémat, která bez ohledu na svůj původ vytvářejí literární vazby nezávislé na přímých kontaktech děl. Vyjdeme-li z této hypotézy, usnadní nám nesporně výklad otázek, které by se jinak jevily jako neřešitelné.

Poznámky

- 1 Samopašná viola da gamba ... Výber zo slovenskej rukopisnej humornej poézie (1457-1870). Edične priprav., dosl. napís. a pozn. sprac. J. Minárik. Bratislava, Tatran 1984.
- 2 Ibid.: 95 (Trhanovského knižnica v Liptovskom Mikuláši, sign. XV.XXII.B.21).
- 3 Dačický z Heslova Mikuláš: Prostopravda-Paměti. K vyd. přípr. E. Petruš a E. Pražák. Praha, SNKLHU 1955, s. 23. - Živá díla minulosti. Sv. 9.
- 4 Samopašná viola da gamba ...: 292 (Lit. archiv Matice slovenskej v Martine, sign. B III/31).
- 5 Dačický z Heslova Mikuláš: op. cit.: 35.
- 6 Samopašná viola da gamba ...: 159 (Országos Széchényi Könyvtár v Budapešti, sign. Oct. Slav. 39).
- 7 Dačický z Heslova Mikuláš: op. cit.: 19.
- 8 Petruš E.: Jeden z pramenů básnické činnosti Mikuláše Dačického z Heslova. Listy filologické 89, 1966, s. 139-142.
- 9 Hrabák J.: Literární komparatistika. Praha, SPN 1976, s. 22.
- 10 Ibid.: 56.
- 11 Dačický z Heslova Mikuláš: op. cit.: 17.
- 12 Hrabák J.: op. cit.: 45.
- 13 Ibid.: 54.
- 14 Hrabák J.: Poetika. Praha, Čs. spisovatel 1973, s. 99.

Emil Pražák :

Dalimil a Jetřich Berúnřký

Starořeská verřovaná skladba O Jetřichovi Berúnřském /nazývaná téř Malá rŭřová zahrada/, jejíř původ bývá kladen do 2.poloviny 14.století a jejíř text se dochoval jako pozdní opis v tzv.sborníku hraběte Baworowského z r.1472, byla donedávna známa jen z transliterovaného a dnes již přes 80 let starého vydání.¹ Obsahem skladby jsou boje hlavního hrdiny Jetřicha /Dětřicha/ Berúnřského a jeho druhů s králem skřítků Lavrinem, jemuř poplenili horskou rŭřovou zahradu na povrchu jeho podzemní říše. Společné hrdiny s touto skladbou má v řeské verřované epice tzv.Velká rŭřová zahrada, dochovaná však jen v nevelkých mladřích a zcela nepatrném starřím zlomku z předpokládané doby svého vzniku, tj.z 2.poloviny 14.století. Obě skladby jsou zpracováním německých předloh, v nichř se hlavní hrdina /podle středověkého německého jména italského města Verony/ nazývá Dietrich von Bern.

Bliřří poznání řeské skladby O Jetřichovi Berúnřském prostředkuje - tak jak tomu bývá i v jiných případech - vlastně až moderní kritické vydání, přinářející její dochovaný text v transkripci do dneřního pravopisu.² Díky tomu bylo již možno poukázat téř na určité rysy, jimiř skladba připomíná starořeskou verřovanou Alexandreidu, jako některé použité verře a zejména stručné, vřdy několikaverřové průpovídky, gnómy, vkládané na řadě míst do textu.³

Je však třeba navíc upozornit také na překvapivou textovou shodu Jetřicha Berúnřského s Dalimilovou kronikou. Je překvapivá tím, že nejde o pouhý ojedinělý verř zasazený do odlišného kontextu, který by upomínal na jinou skladbu, ale přímo o užití obdobné gnómy

/dokonce uvedené toutéž spojkou/, a to hned na začátku obou děl. Srovnejme verš 49-50 z předmluvy k Dalimilově kronice :⁴

Neb uslyšě múdry řěč múdrú múdrější bude
a túžebný tiemto túhy zbude

a verš 7-8 z Jetřicha Berúnského :⁵

Neb múdry slyše múdrějí bude
a tudý truchlé chvíle zbude ...

Vyjdeme-li pak od této textové shody, abychom si blíže povšimli obojího kontextu, zjistíme, že není jediná. Shledáme totiž znovu s překvapením, jak už vstupní verše Jetřicha Berúnského /dále J/ upomínají na vstupní verše Dalimilovy kroniky /dále D/, jak je patrné při srovnání veršů 1-8 z předmluvy k D :

Mnozí pověsti hledají,
v tom múdrě a dvorně činie,
ale že své země netbají,
tiem svó j rod sprostenstvím vinie.
Nebo by sě do nich které cti nadieli,
své země by knihy jměli,
z nichž by svó j rod vešken zvěděli,
a odkud sú přišli, věděli

a veršů 1-6 předcházejících uvedenou gnómu v J :

Mnozí ten obyčej mají,
vždy se na noviny ptají,
také na rozličné věci,
na skutky i na řeči,
co se v kterých zemích dálo
a co se skutku i divóv stalo.

Vzhledem k následujícímu použití obdobné gnómy, které nás k oné podobnosti přivedlo, jde zde tedy o textovou souvislost širší, a proto nikoli náhodnou.

Kromě toho je textová souvislost zdůrazněna i významově. Nejenom tím, že jde o totéž exponované místo na samém počátku obou děl, ale i tím, že citované verše 1-8 z D a verše 1-6 spolu s dalšími verši 7-12 z J vzájemně korespondují. Uveďme si pro snadnější srovnání tento úsek z J /v.1-12/ ještě jednou, tentokrát vcelku :

Mnozí ten obyčej mají,
 vždy se na noviny ptají,
 také na rozličné věci,
 na skutky i na řeči,
 co se v kterých zemích dalo
 a co se skutku i divův stalo.
 Neb múdry slyše múdřejší bude
 a tudy truchlé chvíle zbuďte,
 ale blázen nic nedbá na to,
 často mní měd, ano zlato.
 Slušíe každú řeč slyšeti,
 zlú pustiti a dobré se držeti.

Autor D si ve v.1-8 stěžuje, že mnozí vyhledávají vyprávěné příběhy /pověsti/, což je chvályhodné, ale protože přitom zanedbávají děje domácí /své země/, staví vlastní rod do úlohy prostřáček, anebo, rozumíme-li jinak, do postavení lidu bez dějin, bez minulých domácích dějů; jinak by již měli domácí děje písemně zachycené /své země by knihy jměli/ a dovídali by se odtud o vlastním rodu a jeho původu.

Naproti tomu autor J v citovaném úseku poukazuje na mnohé, kteří neustále vyhledávají novinky /vždy se na noviny ptají/, vyprávění /řeči/ o událostech, činech a divech z jiných zemí, a vyslovuje názor, že každý vyprávěný příběh /řeč/ stojí moudrému za slyšení, aby se odtud poučil, kdežto pošetilý to přezírá, neschopen rozeznat pravou hodnotu.

Zdá se, že autor J na tomto místě polemizuje s názorem v záhlaví D, používaje při tom citované gnómy, a snaží se je, a to obrátně, zpochybnit, aby ospravedlnil vlastní práci před čtenářem či posluchačem.

To ovšem za předpokladu, že korespondence mezi oběma díly v citovaném veršovém úseku probíhá ve směru D - J. Připusťme však, že směr vzájemné korespondence je obrácený : J - D, aspoň proto, abychom si ukázali, že také v tomto směru by dávala smysl. V tom případě je citovaný úsek z D reakcí na oblibu vyprávění, resp. děl toho druhu jako J, tj. příběhů z jiných zemí, a tedy cizího původu, přičemž autor D zde má konkrétně na mysli právě J, když vychází z jeho vlastních slov a dále si z něho vypůjčí uvedenou gnómu. Jakkoli uznává, že ti, kteří vyhledávají takové příběhy, činí mou dře, přesto jim vytýká, co bylo pověděno o nedbání vlastní země, domácích dějů.

Protože tento směr vzájemné korespondence obou veršových úseků by patrně nedokládal nic menšího než časovou prioritu vzniku J před D, což se zdá nepřijatelné, je třeba položit si otázku, do jaké míry je vůbec možné o reálnosti naznačeného směru uvažovat.

Zatím se přijímá bez pochybností, že staročeské veršované skladby s rytířskou tematikou jako J, Vévoda Arnošt, Tandariáš, Tristram, textově dochované až v opisech z pohusitské doby, pocházejí z 2. poloviny 14. stol. Tato datace bývá podpírána jazykovými důvody, ale přitom je známo, že jednotlivá díla, pokud zůstávala po delší čas v oběhu pro svou oblibu, mohla být a bývala s různým zdarem jazykově omlazována, takže pozdější opisy nemusejí zachycovat jejich původní jazykovou podobu. Na přijímanou dataci mělo snad vliv prostě i samo pozdní dochování uvedených skladeb, snaha nedatovat jejich vznik příliš hluboko do předhusitské doby. Na

této dataci se mohla podílet též určitá pozorovatelná tendence klást vznik původem předhusitských, ale jinak přesněji nedatovaných skladeb právě do 2. poloviny 14. století, resp. do doby Karlovy, chápané ovšem šíře, zahrnující někdy též celá dvě první desetiletí vlády Karlova nástupce.⁶

Uveďme si jako příklad staročeskou Alexandreidu. Známe ji především v jazykově omlazené podobě z jejího svatovítského rukopisu, pocházejícího asi z počátku 15. století. Kdyby se dochovala pouze v něm a nikoli ve starších zlomcích, sotva bychom dnes kladli její vznik s jistotou do doby o sto let dřívější. Spíše by společně s ostatními skladbami s rytířskou tematikou sdílela datování do 2. poloviny 14. století, resp. do doby Karlovy. Ale proč potom nepřipustit, že také aspoň některá z těchto ostatních skladeb může být staršího data, než se obecně soudí ?

Nabízí-li se tedy vzhledem k nepopiratelné textové souvislosti D a J též možnost staršího původu J, než bývá uváděn, sotva lze tuto možnost odmítat, i když by to znamenalo, že J vznikl před D, tj. nejpozději počátkem 14. století.

Jde ovšem o pouhou možnost, o jednu z eventualit závislých na směru, v kterém spolu obě díla v uvedeném veršovém úseku vzájemně korespondují. Nedovedeme-li s jistotou rozhodnout, který z obou směrů se zde historicky uplatnil, pokusme se alespoň poukázat na některé okolnosti, které by nás k řešení této otázky přinejmenším přiblížily.

Zastavme se nejdříve u samé gnómy. Je vložena v D na závěr autorova sdělení, že hodlá krátit obsah svých pramenů pokud jsou mnohomluvné, ale zachovat jejich smysl a co ho k tomu vede /v. 45-50/ :

Řeči prázdné, jelikož mohu, myšli ukrátiti,
 avšak smysl celý myšli položití,
 aby se tiem mohl každý radějí učiti
 a k svému se jazyku více snažití.
 Neb uslyšě múdry řeč múdrú múdřejší bude
 a túžebný tiemto túhy zbude.

Naproti tomu užitím gnómy v J, jak jsme viděli, autor uzavírá a hodnotí konstatovanou zkušenost, že mnozí vyhledávají novinky a vyprávění o událostech, činech a divech z různých zemí. Zdá se, že vazba gnómy na kontext je logičtější, a proto těsnější v J než v D, což ovšem ještě neznamená, že její užití v D je odvozené.

Kromě toho je gnóma v J na rozdíl od D širší, čtyřveršová a dvojdílná. Rozšířil snad autor J gnómu z předmluvy k D do této podoby, anebo autor D použil jen první polovinu gnómy z J, protože se mu druhá polovina pro jeho účel nehodila ?

Závažnějším svědectvím o časové prioritě vzniku J před D by mohla být okolnost, že D sama obsahuje narážku na Jetřicha Berúnského v souvislosti s chválou pana Hynka z Dubé /kap.93, v.41-42/ :⁷

Tak se jeho Němci bojiechu,
 až jej Berúnským Jetřichem zoviechu.

D sice uvádí, že pana Hynka tak nazývali Němci, ale hrdina, k němuž jej takto přirovnávali, nemá zde německé jméno, jehož při tom jistě užívali, nýbrž jméno zcela zčeštěné, tak jak je - spolu s jeho nositelem - znali ti, k nimž se autor D obracel. Proto je třeba souhlasit s Paterovým komentářem k citované narážce: "Poněvadž Dalimil nikde ve své kronice nepodává bližších zpráv o Dětřichovi bernském, pokládal zajisté pověsti o hrdinských činech Dětřichových za tak známé v Čechách z jiných pramenů, že se mu zdálo zbytečným šířiti

o nich slov." ⁸ Shodné stanovisko zaujímá také Jakubec ve svých Dějinách: "Tyto pověsti kolovaly u nás patrně již v době starší; zřejmé narážky u Dalimila na Dětricha Berúnského beze všeho výkladu o něm to určitě potvrzují." ⁹ O tom, že samo jméno Jetřicha Berúnského skutečně představovalo u nás vyhraněný pojem nejen v době autora D, ale i později, existuje celá řada dokladů. ¹⁰

Můžeme-li vzhledem k narážce v D pokládat za jisté, že pověsti o Jetřichovi Berúnském byly u nás již tehdy známé z jiných pramenů a kolovaly už v době starší, zůstává nejasné, o jaké prameny šlo nebo v jaké podobě ty pověsti kolovaly v čase před D.

Mohly být v českém prostředí - a pro tehdejší dobu je třeba myslet vesměs na prostředí domácí šlechty - jediným zdrojem informací o Jetřichovi Berúnském pouze skladby jazykově německé? Ale jak potom vysvětlit hrdinovo zčeštěné jméno upomínající na jméno domácího města? Nebo se snad tyto informace u nás šířily z německých pramenů jenom ústním podáním? Ale jak si takové podání máme představovat? Neposkytuje zde nejjednodušší a nejpřirozenější objasnění známosti Jetřichových činů u nás před D existence nějaké skladby nebo skladeb v českém jazyce? A proč by touto skladbou nebo jednou z těchto skladeb nemohl být právě J sám, resp. spolu s Velkou růžovou zahradou, seznamující dostatečně s hrdinovými činy a s činy jeho druhů? Přitom také tyto druhové mají zčeštěná jména a navíc v obou skladbách totožná, což samo nemuselo být bez vlivu na přijetí a šíření skladeb, v nichž vystupují.

Ostatně se zdá, že autor D hned v 1. verši svého díla /Mnozí pověsti hledají/ měl na mysli nikoli nějaké ústně šířené pověsti, ale přímo existující domácí skladby. Tak lze tomuto verši rozumět podle toho, co

autor říká dále : kdyby ti, které zmiňuje v 1. verši, dbali také domácích dějů, měli by je písemně zachycené /svě země by knihy jměli/, tj. - dodejme - právě tak jako mají písemně zachycené pověsti cizího původu. Takový výklad nemusí udivovat, když si připomeneme, že s určitostí už existovala alespoň česká *Alexandreis*. Autorovi D také o nic jiného nejde, než aby vytýkaná nedbalost byla napravena /v.9-16/ :

Jáz těch kněh dávno hledaji
 a veždy toho žádaji,
 aby se v to někto múdrý uvázal
 a všě české skutky v jedno svázal.
 A dotad sem toho žádal,
 donidž sem toho právě nezbadal,
 že se v to nikte nechce odati,
 proto se sám v to musím uvázati.

Když nenašel písemně zachycené domácí děje, ani se mu nepodařilo někoho moudrého přimět k tomu, aby je zachytil, musí tak učinit sám. Stále přitom jde o písemné a, soudíme-li podle D jako zamýšleného prostředku nápravy, zároveň literární zachycení určitých dějů - domácích v protíváze k cizím.

Nepopíratelnou textovou souvislost mezi D a J můžeme tedy nejsnáze objasnit tím, že autor D, obeznámený /jak prokázal/ s postavou *Jetřicha Berúnského*, vycházel v předmluvě k svému dílu mimo jiné /vzpomeňme znovu na *Alexandreidu*/ konkrétně z existence J, na jehož vstupní verše přímo reagoval.

Tak by se J svým původem před D ocital v časové blízkosti s *Alexandreidou*, s níž jej spojují určité už naznačené společné rysy. Osamocenost *Alexandreidy* jako epické skladby s rytířskou tematikou v době jejího vzniku - tj. již v počáteční fázi rozvoje česky psané

literatury - a její časová izolovanost od ostatních skladeb téhož žánru je tím více zarážející, že jde o skladbu právem považovanou za umělecky nejdokonalejší ze všech ostatních a mladších, které proto bývají podle ní poměřovány.

Stěží však můžeme počítat s tím, že se Alexandreis opravdu objevila zcela náhle, bez předchozí domácí epické tradice, bez soudobých skladeb tematicky příbuzných, které by se k ní družily. Pripustíme-li však, že nějaká tradice tu nejspíš byla, proč soudit, že všechna díla, která ji reprezentovala, jsou ztracená? Proč současně nepřipustit, že aspoň některé ze skladeb s toutéž rytířskou tematikou - lhostejno z které doby se dochovaly - mohou rovněž reprezentovat a tak dokumentovat tuto tradici?

U jiných - jako u Vévody Arnošta a Velké růžové zahrady - se o tom můžeme jen dohadovat, ale J už nelze z účasti na této tradici přinejmenším vylučovat.

1. Sborník hraběte Baworowského, vyd. Jan Loriš, Praha 1903.
2. Viz soubor s tit. Rytířské srdce majíce. Česká rytířská epika 14. století, vydáný péčí Eduarda Petru, Praha, Odeon 1984.
3. Viz předmluvu k uv. souboru /Rytířský epos a jeho proměny/, s. 17.
4. Citováno podle vydání Bohumila Havránka a Jiřího Daňhelky, Nejstarší česká rýmovaná kronika tak řečeného Dalimila, Praha. NČSAV 1957, s. 18; odtud i další citace.
5. Citováno podle uv. souboru, s. 197.
6. Srov. soubor s tit. Próza z doby Karla IV., 2. vyd., Praha, Sfinx 1948, uspořádaný Janem Vilikovským, obsahující skladby a ukázky ze skladeb z celé 2. pol. 14. stol. /např. z díla Jama z Jenštejna/.
7. Uv. vydání Dalimila, s. 153.
8. Patera A.: Staročeské zbytky Růžové zahrady ze XIV. století, ČČM 55, 1881, s. 464n.
9. Jakubec J.: Dějiny literatury české 1, Praha, Laichter 1929, s. 280.
10. Viz Profous A.: Místní jména v Čechách 1, Praha 1947, s. 57n. /heslo Beroun/; kromě dokladů /které se namnoze opírají o Gebauerův Slovník/ zde též rozbor genetického vztahu místních jmen Verona, Beroun /Berún/ a Bern se zřetelem k podobě a původu hrdinova jména; další doklad /za upozornění děkuji Jar. Kolárovi/ v Čelakovského Mudrosloví národu slovanského v příslovích, Praha 1949, s. 593.

Petr Čornej:

Nový Starý kolegiát ?

Teprve v posledních desetiletích našli badatelé klíč k pochopení literatury husitského období, jejíž umělecké hodnoty odmítali brát dlouhý čas v potaz. Moderní literární věda a historie, důsledně respektující specifika husitského myšlení, sice rehabilitovaly mnohé přehlížené památky,¹ avšak na některá díla se stále ještě neprávem zapomíná. Mezi ně náleží i latinsky psaná kronika tzv. Starého kolegiáta pražského, vzrušující husitology především tajemnou postavou svého autora, méně již literárními kvalitami. Text tohoto díla však obsahuje krátké, leč pozoruhodné pasáže, prozrazující snahu spisovatele zachytit adekvátní a působivou formou slavná husitská vítězství i události, jež se nerasmazatelně vryly do vědomí pamětníků a vstoupily do dějin. Českou vědeckou veřejnost seznámil s uvedeným spisem v roce 1846 František Palacký, badatel, který v husitské epoše spatřoval vrchol české historie a jeden z nejmohutnějších projevů vzepětí lidského ducha vůbec, avšak zároveň člověk, jenž husitskou literární produkci pokládal za planou a jalovou.² Proto ani nepřekvapuje, že se Palacký ve zprávě o nálezu a obsahu kroniky zabýval prací z hlediska historika, ale nezmínil se o její literární úrovni.³ Podle indicií, jež ovšem v krátkém referátu blíže neanalyzoval, považoval za pravděpodobné, že kroniku, líčící události let 1419-1441, sepsal člen pražské univerzity, nejspíše mistr-kolegiát.⁴ Tak se dostalo dílku názvu, který se záhy plně vžil: *Chronicon veteris collegiati Pragensis*.

Kronika tzv. Starého kolegiáta není původní prací v novodobém slova smyslu. Její autor se opřel o text východočeské větve Starých letopisů českých⁵ a ten mu posloužil jako osnova jeho vlastního spisu. S východo-

českými anály, které vznikly v Hradci Králové, nakládal Starý kolegiát velmi volně. Pokud popisoval události, které sám prožil, potom mu byly královéhradecké letopisy pouhou chronologickou osnovou, ovšem v díle se vyskytují i ucelené pasáže přímo převzaté z východočeské předlohy. Je zajímavé, že se Palacký o zjevné souvislosti mezi prací tzv. Starého kolegiáta a východočeskými anály ani slovem nezmnínil, ač mu úzká vazba musela být *zřejmá na první pohled. Vždyť soubor Starých letopisů českých kdysi sám připravil do tisku.*⁶Následující husitologické generace se s Palackého opatrným přístupem nespokojily a pokusily se tzv. Starého kolegiáta zbavit anonymity a zjistit tak nového českého kronikáře, jenž zachytil řadu událostí husitské revoluce jedinečným způsobem. Východočeská stopa stála přitom v centru jejich pozornosti.

Identifikace autora však naráží na mnohé překážky. V první řadě je to fakt, že kronika tzv. Starého kolegiáta pražského je uchována v jediném rukopise, uloženém v Hessenské zemské knihovně v Darmstadtu.⁷František Palacký jej získal pouze na čas k prostudování a stačil pořídit alespoň jeho opis, který později využil Konstantin Höfler při přípravě prvního dílu edice *Geschichtschreiber der husitischen Bewegung.*⁹ I vydavatelé sedmého svazku řady *Fontes rerum Bohemicarum* se přidrželi znění Höflerovy edice a s originálem textu nepracovali.¹⁰ Ve třicátých letech našeho věku nechal zhotovit fotokopii důležité památky pro potřeby Státního historického ústavu Bedřich Mendl,¹¹ avšak jeho krok zůstal bez praktického edičního a badatelského využití.¹²Toto konstatování platí i v současnosti, kdy fotokopie kroniky tzv. Starého kolegiáta chová ve svých sbírkách Ústav československých a světových dějin ČSAV.¹³Po pravdě řečeno znalost rukopisu přispívá jen málo k řešení záhad, jimiž je dílo obestřeno. Darmstadtský manuskript je poměrně pozdním opisem¹⁴a autograf není /a sotva kdy bude/ k dispozici.

Ačkoliv dané podmínky velice znesnadňují určení autora, přesto všichni husitologové, kteří se kronikou tzv. Starého kolegiáta dosud zabývali, věnovali největší pozornost právě této otázce. Ne všichni ale kráčeli v Palackého šlépějích. Názor zakladatele moderního českého dějepisceví zastávali a hájili především Václav Flajšhans a F.M.Bartoš, zprvu též i J.V.Šimák. Všichni tři jmenovaní pokládali za rozhodující kronikářovu zprávu, že mu byl při vybíjení univerzitních kolejí *ve dnech po stětí Jana Želivského v březnu 1422* zabaven autograf traktátu o přijímání pod obojí způsobou, který napsal "Constancie in carcere" mistr Jan Hus.¹⁵ Tato okolnost spolu s celkovým postojem k dalším revolučním událostem staví autora jednoznačně na stranu konzervativní husitské pravice. Od tohoto poznání už byl jen krůček ke ztotožnění tzv. Starého kolegiáta s konkrétním univerzitním mistrem. Šimák a Flajšhans uvažovali o Petru z Mladoňovic,¹⁶ avšak F.M.Bartoš jejich argumenty odmítl správným konstatováním, že člověk, který byl očitým svědkem Husova pobytu na kostnickém koncilu, by nikdy nenapsal, že betlémský kazatel složil traktát o přijímání pod obojí v žaláři.¹⁷ Dílko De sanguine Christi sub specie vini totiž vzniklo ještě před Husovým uvězněním.¹⁸ Proto se Bartoš přiklonil nejprve k autorství mistra Jana Příbrama,¹⁹ ale vzápětí své stanovisko změnil a vyslovil se pro identifikaci anonymního kronikáře se známým lékařem mistrem Janem z Borotína.²⁰ Toto určení, které našlo svého času kladné přijetí,²¹ je však založeno na chybné interpretaci pramenů.

Bartoš vyšel ze správného postřehu, že tzv. Starý kolegiát musel poznat východočeské anály ještě v Hradci Králové, neboť pražské prostředí se s nimi seznámilo až na přelomu 15. a 16. století, kdy je začlenilo do souboru Starých letopisů českých.²² V roce 1451 pobýval v Hradci Králové právě *mistr Jan Borotín, který by tak mohl*

být hledaným autorem. V tomto smyslu se také Bartoš několikrát vyjádřil²³ a svoji hypotézu proklamoval natolik vehementně, že se v jeho pracích změnila pozvolna v jistotu.

Celá konstrukce se však začne hroutit v okamžiku, pohlédneme-li blíže na Bartošovy argumenty. Zkušený husitolog totiž s jistotou předpokládal, že východočeské anály sepsal královéhradecký písař Jan Krušinka, který zemřel v roce 1438.²⁴ Po jeho smrti získal prý k jeho zápiskům přístup tzv. Starý kolegiát a pokračoval v nich souběžně s událostmi až do roku 1441.²⁵ Náhoda přitom nahrála Bartošovi další důvod pro jeho domněnku. Na foliu 196 rukopisu 4902 Rakouské národní knihovny ve Vídni objevil Bartoš Borotínův přípis Janu Rokycanovi, datovaný dnem 13.4.1438.²⁶ O této písemnosti neváhal Bartoš prohlásit, že vznikla určitě v Hradci Králové, kde tou dobou Borotín "dlel návštěvou".²⁷ Tento závěr je přinejmenším podivuhodný, neboť v Bartošem citovaném úryvku není o Hradci Králové jediná zmínka: "O igitur prudentissime vir, d. Joh. R., unacum aliis viris prudentissimis in specula huius inclite civitatis constitutus... Saluti huius civitatis, sicut facitis, feliciter providete. Ego...ista scribo pro salute vestra et huius inclite civitatis, quam diligo, cui servio, cuius salutem et honorem desidero, toto posse."²⁸ Nezbyvá proto než pokus o identifikaci Starého kolegiáta s mistrem Borotínem odkázat do říše čirých hypotéz.

Stejně neudržitelné je i mínění, že zprávy z let 1438-1441 napsal Starý kolegiát bez pramenné opory.²⁹ Většina z nich je vskutku formulována samostatně, avšak zprávy o obležení hradu Valdštejna v roce 1440, o rozbrojích v Uhrách, zápis o dobytí Dubenče a Černíkovic a konečně i výklad o kutnohorské synodě v roce následujícím prozrazují souvislost s východočeskými anály.³⁰ Je jen škoda, že se královéhradecké letopisy nezachovaly

v úplném znění, nýbrž ve více či méně porušených opisech. Shody mezi textem kroniky tzv. Starého kolegiáta a východočeskými zápisy by vynikly ještě markantněji.

Královéhradecké anály končí ve všech zachovaných verzích rokem 1441³¹/tento fakt zároveň vyvolává určité pochybnosti o uvažovaném Krušinkově autorství/. Stejným datem a stejnou událostí /kutnohorskou synodou/ končí i tzv. Starý kolegiát.³² Z tohoto zjištění vyvstává jediný možný závěr. Starý kolegiát měl k dispozici východočeské zápisky, dovedené k roku 1441, které mu sloužily jako předloha, již rozšiřoval o vlastní vzpomínky a komentáře. Kolegiátova předloha stála, jak vyplývá z komparace jeho díla se zachovanými opisy královéhradeckých záznamů, blízko dnešnímu textu b Starých letopisů českých.³³ V okamžiku, jakmile východočeský text skončil, ustal v práci i Starý kolegiát, neboť ztratil písemně fixovanou oporu. Nebylo to nic neobvyklého. Obdobný případ známe také z vývoje pražské větve Starých letopisů. Druhý redaktor této práce se rovněž přidržoval textu sahajícího do roku 1440 a obohacoval jej o osobní vzpomínky a zamyšlení.³⁴ Když však dospěl ke konci své předlohy, odložil pero. Pro dnešního člověka je tento jev těžko pochopitelný, v pozdním středověku však mělo psané slovo stále ještě velikou autoritu a úsloví "co je psáno, to je dáno", tehdy opravdu platilo.³⁵ Na písmem zaznamenaný text spoléhali mnozí vzdělanci více než na vlastní paměť a úsudek, které nebyly neomylné. *Ve světle tohoto zjištění byl postup druhého pražského redaktora Starých letopisů i tzv. Starého kolegiáta naprosto logický.*

Teprve po kritice Bartošových názorů lze pokračovat dále. Úzká vazba Starého kolegiáta k východočeským zápiskům nezůstala utajena ani dalším historikům. Ti však nešli cestou Františka Palackého a odmítli jeho

předpoklad, že dílo napsal pražský univerzitní mistr. Na základě autorových zmínek o jeho přímé účasti ve válečných taženích /v roce 1423 byl ve výpravě Pražanů a utrakvistické šlechty proti Žižkovi, již slepý vojevodce rozdrtil v bitvě u Strauchova dvora,³⁶ o pět let později jel v řadách pražských a polních vojsk do oblastí západního Slovenska a Slezska³⁷ / hledali Josef Pekař³⁸ a Evžen Stein³⁹ kronikáře mezi příslušníky východočeské šlechty, spjaté nějakým způsobem s osobou Diviše Bořka z Miletínka. Tato hypotéza nepostrádá racionální jádro, neboť o Diviši Bořkovi a jeho synu Jetřichovi Starý kolegiát nejednou hovoří. Václav Novotný zase hádal na neznámého Pražana, jenž východočeské zápisky přepracoval v průběhu čtyřicátých let.⁴⁰ Tomuto názoru stál blízko i Rudolf Urbánek, ztotožňující autora se staroměstským měšťanem Václavem Duršmídem, popraveným 30.4.1453.⁴¹ Naposledy tezi o členu pražské univerzity zamítl Ivan Hlaváček.⁴² Vedle autorova zájmu o válečné události, který nepatřil k typickým projevům univerzitního vzdělance, náležela k hlavním argumentům všech Palackého oponentů barbarská latina kroniky, poznamenaná četnými bohemismy.⁴³

Avšak přesto se zdá, že měl Palacký pravdu a kronika vskutku pochází z pera mistra pražského vysokého učení. Klíč k určení autora nabízí totiž především přehlížená literární stránka díla. To je napsáno latinsky, zatímco jeho hlavní pramen-východočeské anály-česky. Samotný překlad českého textu do latiny vyžadoval zvládnutí latinského jazyka na velmi solidní úrovni, a tudíž i značný stupeň dosaženého vzdělání. Četné bohemismy, charakteristické ovšem i pro tvorbu jiných latinsky píšících českých kronikářů, pak mohly být do jisté míry podmíněny spisovatelovou závislostí na české předloze.

Důkazem, že autor sám latinu ovládal poměrně dobře, jsou verše, kterými se pokusil zachytit husitská vítězství

u Habrů a Německého Brůdu v lednu 1422, jež však z grafické podoby textu nevyvstávají příliš zřetelně. Uvádím alespoň ukázkou pro příklad: "Vexilla relinquunt, equos calcaribus urgent, et fugiunt pariter, quis nisi fugere potest; et qui non fugiunt, morti corpora subdunt, quosque /sic/ capit gladius, alii merguntur in amne."⁴⁴ Není třeba prohlašovat tuto pasáž za součást ztracené historické písně, pocházející z tvůrčí dílny mistra Vavřince z Březové, jak činil Rudolf Urbánek.⁴⁵ Podobnými slovy, z nichž je patrná závislost na starších tradičních literárních vzorech, vylíčil totiž Starý kolegiát i bitvu u Ústí nad Labem 15.6.1426: "Et instaurant inter se utreque /sic/ partes bellum durissimum, et vicissim bello insudantibus Boemi fortiter iruunt in Almanos, et Almani non valentes graves ictus eorum sustinere dimissis omnibus curribus, pixidibus et tentoris terga vertunt, vexilla linqunt, equos calcaribus urgent. Et fugiunt omnes, qui solummodo fugere possunt. Et Boemi velut leones ipsos insequuntur ultra duo miliaria usque ad silvas..."⁴⁶ Snaha o působivé ztvárnění je patrná též z nářku nad neutěšeným stavem Českého království v období těsně předcházejícím lipanskému střetnutí: "Fit magna strages in populo et desolacio terre. In lacrymas abeunt, omnia luctus habet. Ecce quam periculosa sacerdotum lis, dissensio et discordia! Nam ipsi omnium istorum fuerunt in causa et in ruina."⁴⁷ Takové stylistické dovednosti a zároveň znalosti literární tradice mohl mít v té době prakticky pouze student či absolvent vysokého učení.

Pro zařazení tzv. Starého kolegiáta mezi členy pražské univerzity, ba přímo mezi její mistry, mluví vedle zmínky o vybití kolejních knihoven v roce 1422 i další okolnosti.

1/ Pouze jeho kronika uchovala jména tří pražských mistrů /Vavřince z Nymburka, Šimona z Rokycan a Brikciho ze Žat-

ce/⁴⁸ které Pražané upálili v roce 1421 při dobytí Be-rouna, a zmínila se též o tom, jak pražský arcibiskup Konrád z Vechty světil na kněze scholáry a mistry přijímající pod obojí.⁴⁹

2/ V díle lze najít náznaky shod s textem Husitské kroniky Vavřince z Březové, zřejmě v partiích týkajících se let 1420-1421 /kupř. boje v západních Čechách na počátku roku 1421, dobytí kláštera v Oseku, Doksanech a Teplicích atd./.⁵⁰ Latinsky psaná Husitská kronika nenáležela právě k lektuře srozumitelné každému a ve čtyřicátých letech 15. století nebyla ještě rozšířena ve větším množství opisů. Starý kolegiát se s ní mohl nejspíše seznámit v pražském univerzitním prostředí.

3/ Rovněž námitku, že se líčení bitev a přímá účast na válečných taženích neslučovaly zrovna se zájmy středověkého intelektuála, můžeme odmítnout. Když Mikuláš Biskupec z Pelhřimova, hlava tábořské církve, vzpomínal na rok 1420, uváděl, že v době nebezpečí, hrozícího husitům od první křížové výpravy, poučovali kalichu věrní mistři, kněží a vzdělanci prostý lid, jak má bojovat proti nepříteli, a využívali při této agitaci spisů starých válečníků!⁵¹ Nelze vyloučit, že se ohlas této četby projevil i v kronice Starého kolegiáta při vypravování o bitvách u Habrů, Německého Brodu a u Ústí nad Labem. A ani účast na válečných taženích není vyloučena u mistra vysokého učení, který mohl vojskům v nejednom směru prospět.⁵²

Všechny tyto argumenty nejenom nesvědčí proti autorství univerzitního vzdělance, nýbrž je podporují.

Mezi mistry pražského vysokého učení nenalézáme mnoho jedinců, kteří připadají v úvahu jako autoři kroniky. Jasně je, že dílo musel napsat člověk, který složil již před rokem 1417, kdy bylo pražské univerzitě odňato právo udělovat misterské grady,⁵³ příslušné zkoušky a žil ještě v roce 1441. Už P.M. Bartoš upozornil, že se okruh

kandidátů zužuje na pouhých pět mužů:⁵⁴ Prokopa z Plzně, Jana z Borotína, Jana Příbrama, Petra z Hradce, a Augustina z Klatov. Mistra Petra z Mladoňovic vylučují výše uvedené okolnosti a autorství Vavřince z Březové je krajně nepravděpodobné, neboť v roce 1441 byl již zřejmě mrtev.⁵⁵

Zaráží však skutečnost, že alternativa autorství mistra Petra z Hradce zůstala téměř nepovšimnuta a jen letmo tuto eventualitu nadhodili J.V.Šimák a F.M.Bartoš, který ji však okamžitě opustil.⁵⁶ A přitom právě tento mistr připadá mezi všemi jmenovanými nejspíše v úvahu. Pocházel z Hradce Králové, misterského gradu dosáhl v roce 1415 a zemřel zřejmě až po roce 1452, kdy se připomíná naposledy.⁵⁷ Ze života mistra Petra jsou k dispozici relativně hojná data, v knihovně metropolitní kapituly pražské se chová dokonce několik knih, které vlastnil.⁵⁸ Bohužel, co královéhradecký roďák dělal od dubna 1420, kdy pražské vysoké učení přerušilo vzhledem k válečnému nebezpečí pedagogickou činnost⁵⁹/Petr tehdy zastával úřad děkana artistické fakulty⁶⁰, až do srpna 1436, kdy se opět objevuje v pramenech,⁶¹ nevíme.

Při pátrání po jeho osudech v bouřlivé revoluční době se lze zachytit jediné stopy. Jsou jí záznamy v rukopise M XIII pražské kapitulní knihovny, který vznikl v letech 1431-1432 v největším městě východních Čech a obsahuje opisy lékařských pojednání.⁶² Přepsal je z valné části "Waniczko Pisstkoni", žák královéhradecké školy, jejímž rektorem byl v té době jakýsi Petr z Hradce.⁶³ Zákonitě vyvstává otázka, byl-li tento Petr totožný s výše uvedeným mistrem Petrem. Ačkoliv na foliích kodexu M XIII není výslovně řečeno, že rektorem školy v Hradci Králové byl mistr Petr, je jiná identifikace značně problematická. Z Hradce Králové pocházel v tomto čase ještě bakalář Petr, který v Praze studoval těsně před revolucí,⁶⁴ ale o něm prameny jinak zcela mlčí. Na druhou

stranu musíme vzít v potaz, že v předhusitském a husitském období nebylo nic neobvyklého, zastával-li univerzitní mistr zároveň úřad rektora městské školy.⁶⁵ Např. již zmíněný Jan Borotín řídil školu v Sezimově Ústí,⁶⁶ tedy v rodném kraji, a obdobná situace není vyloučena ani v případě mistra Petra z Hradce, zejména když činnost univerzity byla i v první polovině třicátých let zanedbatelná.⁶⁷ Navíc východočeské anály hovoří k roku 1432 o vodní věži, která v Hradci Králové mistru Petrovi náležela.⁶⁸ Formulace zprávy ovšem nedovoluje rozhodnout, jde-li o mistra univerzitního či řemeslnického.

Bylo by však možné, aby mistr Petr z Hradce, známý jako umírněný utrakvista konzervativního smýšlení, žil a působil v jednom z hlavních center radikálního husitismu? Odpověď je jednoduchá. Bylo! Je přece známo, že vůdčí duch husitské pravice, mistr Jan Příbram, po roce 1427 žil a tvořil ve Stríbrně,⁶⁹ které patřilo do tábořského svazu. Po roce 1427, kdy došlo k stabilizaci sil uvnitř husitského seskupení, táboři a sirotci nepronásledovali představitele mírného utrakvistického proudu, nýbrž snažili se jejich činnost kontrolovat a nebránili jim v diskusích a polemikách.⁷⁰ Mistr Petr z Hradce nebyl předním ideologem pravice, a již proto mohl na přelomu dvacátých a třicátých let klidně dlít v Hradci Králové.

Množství obyvatel největšího východočeského města nepřesáhlo v průběhu 15. století počet 5000 lidí.⁷¹ V sevřených prostorách městských hradeb se jistě všichni vzdělanci velmi dobře znali, takže by pro mistra Petra nebylo nijak obtížné získat přístup k historickým záznamům, ať již je psal Jan Krušinka nebo někdo jiný. Styky univerzitního mistra s rodným prostředím nemusely nutně skončit jeho návratem do Prahy, v níž se zase objevuje v roce 1436,⁷² a mohly pokračovat i po tomto datu,

kdy již Petr opět pedagogicky působil na univerzitě a zastával na ní i čelné funkce.⁷³

Skrývá se tedy pod neurčitým označením Starý kolegiát mistr Petr z Hradce? Říkám hned, že vše, co o sobě autor kroniky prozradil, není v rozporu s uvažovaným Petrovým autorstvím. Tři pražští mistři upálení v roce 1421 v Beřouně byli členy Karlovy koleje,⁷⁴ stejně jako Petr;⁷⁵ s jedním z nich, Šimonem z Rokycan, byl královéhradecký učenec zvolen v roce 1418 dispensátorem.⁷⁶ Starý kolegiát nikde nezastírá své sympatie k hušitské pravici. V roce 1427 byl dokonce zajat po neúspěšném pokusu Jana Smiřického a Hynka z Koldštejna o dobytí Prahy.⁷⁷ Právě po této události se mohl mistr Petr uchýlit do rodného Hradce Králové, podobně jako se vrátil na rodnou západní Moravu mistr Petr z Mladoňovic.⁷⁸

V této souvislosti je zvláště významné porovnání počtu zpráv z Prahy a Hradce Králové, které Starý kolegiát na foliích svého spisu zaznamenal. Pro přehlednost uvádím jejich frekvenci v tabulce.

	1419-1427	1428-1433	1434-1441
Praha	22	1	13
Hradec Králové	6	2	5

Nápadný pokles pražských událostí v období let 1428-1433 signalizuje, že autor dlel v té době mimo Prahu. Ovšem pouhé dvě zprávy z Hradce Králové nejsou důkazem jeho pobytu v tomto městě či ve východních Čechách.⁷⁹ Situace se však rázem vyjasní, ověříme-li si, do jaké míry kronikář využíval královéhradecké anály.

Zprávy	1419-1427	1428-1433	1434-1441
původní či přejaté odjinud	62,7%	20,0%	41,2%
přejaté z východočeských letopisů	37,3%	80,0%	58,8%

Kronikářova závislost na královéhradeckých záznamech pro období let 1428-1433 je více než očividná. Svého pramene se držel v tomto časovém úseku až úzkostlivě a vlastní komentář či vzpomínky omezil na minimum. Vše tedy nasvědčuje tomu, že v letech 1428-1433 žil autor skutečně ve východočeském regionu. Kdyby tomu tak nebylo, jistě by svou předlohu rozmnožil o události z jiných krajů země či Prahy, jak ostatně učinil v pasážích pojednávajících o letech 1419-1427 a 1434-1441. Tím definitivně padá i možnost autorství mistra Jana Borotína, který alespoň v letech 1429-1430 prokazatelně pobýval v Praze.⁸⁰

Z předcházejícího výkladu plyne, že Starý kolegiát reprezentoval svým smýšlením typ umírněného utrakvisty, rozhodně naladěného proti zahraničním interventům, avšak **nenávidícího** radikální husity. Žižka je pro něho "zrádce vytiepený",⁸¹ Pátek Holý "apostata"⁸² a polní vojska příčinou zkázy celé země.⁸³ Kronikářovo politické přesvědčení ilustruje přihlášení se ke koalici tábořských vítězů⁸⁴ a později ke skupině Příbramově. Nelze přehlédnout, že Petr z Hradce byl od mládí spjat s osobou Jana Příbrama⁸⁵ a stal se dokonce vykonavatelem jeho závěti.⁸⁶ Příslušnost ke konzervativním utrakvistickým mistrům i úzké styky se studenty, kteří později konvertovali ke katolicismu /jako kupř. Hilarius Litoměřický/,⁸⁷ zařazují Petra do stejného politického tábora jako Starého kolegiáta, **nenávidícího** Rokycanu stejně jako Žižku.⁸⁸

Všechny tyto nápadné indicie však nestačí, abych mohl bez pochyb prohlásit, že bylo s konečnou platností zjištěno jméno dalšího husitského kronikáře. Jakkoliv je autorství Petra z Hradce pravděpodobné, jisté nebude zřejmě nikdy.

Poznámky

1. Molnár A.: O tábořském písmenictví. Husitský Tábor 2, 1979, s. 17-31.
2. Palacký F.: Dějiny národa českého v Čechách a v Moravě IV. Praha 1939, s. 525-530.
3. Versammlung der historischen Section am 12. Februar 1846. In: Abhandlungen der königlichen böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften V/4, 1845-1846, Prag 1847, s. 23-26.
4. Tamtéž, s. 25.
5. Tento text není dochován v originálním znění, nýbrž pouze v opisech, z nichž relativně nejúplnější jsou rukopis B, Knihovna Národního muzea, sign. II F 8, fol. 192a-207a a rukopis b, Státní knihovna ČSR, sign. XIX C 21, fol. 118a-138a.
6. Staří letopisové čeští od roku 1378 do 1527 čili Pokračování v kronikách Přibíka Pulkavy a Beneše z Hořovic z rukopisů starých vydané. Praha 1829.
7. Hessische Landesbibliothek, Cod. 3244, fol. 2a-19a.
8. Palacký F.: Die Geschichte des Hussitentums und Prof. Constatin Höfler. Prag 1868, s. 16.
9. Geschichtschreiber der husitischen Bewegung in Böhmen I. Ed. K. Höfler. Wien 1856, s. 78-102.
10. Tento svazek nebyl pro závažné chyby distribuován. Dále cituji zkráceně jako FRB VII.
11. Bartoš F.M.: Dr. Jan Borotín a kronika starého kolegiáta. Historia Universitatis Carolinae Pragensis XII/1-2, 1972, s. 50.
12. S fotokopií pracoval pouze Josef Pekař. Viz Pekař J.: Žižka a jeho doba IV. Praha 1933, s. 204.
13. Fototéka Ústavu československých a světových dějin ČSAV, inventární číslo 2345.
14. Dokazuje to i obrat, který písař použil po dokončení přepisu: "Huc usque de antiquitatibus regni Boemie." FRB VII, s. 39.

15. FRB VII, s. 30.
16. Flajšhans V.: Listy Husovy. Nové Atheneum 2, 1921, s. 374.
17. Bartoš F.M.: V. Novotný, M. Jana Husi korespondence a dokumenty. Naše věda 3, 1919, s. 45.
18. Bartoš F.M.: Soupis pramenů k literární činnosti M. Jana Husa a M. Jeronýma Pražského. Praha 1948, s. 91; Bartoš F.M.-Spunar P.: Soupis pramenů k literární činnosti M. Jana Husa a M. Jeronýma Pražského. Praha 1965, s. 74.
19. Bartoš F.M.: V. Novotný, M. Jana Husa korespondence a dokumenty, s. 45-46.
20. Bartoš F.M.: Chronicon veteris collegiati Pragensis. Časopis Národního muzea 98, 1924, s. 260-267.
21. Šůla J.: Staré letopisy české XV. století a jejich královéhradecká větev. Sborník Národního muzea, řada C-Literární historie 20, 1975, s. 52.
22. Nejstarší známý doklad spojení pražské a královéhradecké větve Starých letopisů poskytuje rukopis R, který byl vydán tiskem. Viz Staré letopisy české z vratislavského rukopisu. Ed. F. Šimek. Praha 1937.
23. Bartoš F.M.: Jan Borotín a kronika Starého kolegiáta. Jihočeský sborník historický 19, 1950, s. 37-43; týž: Husitská revoluce II. Vláda bratrstev a její pád 1426-1437. Praha 1966, s. 237; týž: Dr. Jan Borotín a kronika starého kolegiáta. HUCP XII/1, 1972, s. 49-54.
24. Staré letopisy české z vratislavského rukopisu. Ed. F. Šimek. Praha 1937, s. 84.
25. Bartoš F.M.: Jan Borotín a kronika Starého kolegiáta, s. 38.
26. Bartoš F.M.: Chronicon veteris collegiati Pragensis, s. 267.
27. Tamtéž.
28. Tamtéž.

29. Bartoš F.M.: Jan Borotín a kronika Starého kolegiáta, s. 38.
30. FRB VII, s. 38-39; text b Starých letopisů českých, fol. 137b; text B Starých letopisů českých, fol. 199a. Rovněž text Sa Starých letopisů českých, Knihovna Národního muzea, sign. V E 43, fol. 85b-86a. Právě tento poslední rukopis vykazuje se Starým kolegiátem průkazné shody pro období let 1440-1441.
31. Viz předcházející poznámku.
32. FRB VII, s. 39.
33. S textem b Starých letopisů českých se víceméně kryje 38 zpráv tzv. Starého kolegiáta! Některé mají i shody v chybném datování. Kupř. při líčení pražské defenestrace 30.7.1419 udává text b: "...před svatým Jakubem tu neděli..." Starý kolegiát pak "dominica ante Jacobi". To by ovšem bylo 23.7.1419.
34. Čornej P.: Rozhled, názory a postoje husitské inteligence v zrcadle dějepisectví 15. věku. Rukopis.
35. Solicki S.: Wiadomości geograficzne o Czechach v Annales Poloniae Jana Dlugosza. Sobótka 38, 1981, s. 152.
36. K této krvavé události Starý kolegiát lapidárně poznamenal: "Ego vix effugi." FRB VII, s. 30.
37. "Anno Domini MCCCCXXVIII^o, in hieme uterque exercitus campestris et Pragenses quidam, cum quibus ego fui..." FRB VII, s. 32.
38. Pekař J.: Žižka a jeho doba II. Praha 1928, s. 98-104.
39. Stein E.: O autora kroniky tzv. starého kolegiáta pražského. Český časopis historický 41, 1935, s. 113-118.
40. Novotný V.: O hlavních pramenech dějin doby husitské. In: Žižkova doba. Cyklus přednášek k pětistému výročí smrti Žižkovy. Praha 1924, s. 24-25.
41. Urbánek R.: Materiály pro edici Staré letopisy české. Písemná pozůstalost Rudolfa Urbánka v Literárním ar-

- chívu Památníku národního písemnictví, s. 783.
42. Hlaváček I.: Úvod. In: Ze zpráv a kronik doby husitské. Praha 1981, s. 25.
 43. Urbánek R.: Materiály pro edici Staré letopisy české, s. 783.
 44. FRB VII, s. 29.
 45. Urbánek R.: Materiály pro edici Staré letopisy české, s. 783. Urbánkův názor převzal v umírněné podobě Výbor z české literatury husitské doby II. Praha 1964, s. 287.
 46. FRB VII, s. 31.
 47. FRB VII, s. 34.
 48. FRB VII, s. 38.
 49. FRB VII, s. 28.
 50. FRB VII, s. 28-29. Viz k tomu též Husitskou kroniku, FRB V, s. 470, 504.
 51. "Quod bellum cum magna fuit diligentia et exemplo ac regulis antiquorum bonorum bellatorum roboratum /sic/ atque circumstacionatum per praefatos Pragenses magistros ac sacerdotes regni Bohemiae, qui tunc ab inicio dicto cum populo laborarunt." Mikuláš z Pelhřimova: Cronica causam sacerdotum Thaboriensium continens et magistrorum Pragensium ejusdem impugnationes. In: Geschichtschreiber der husitischen Bewegung in Böhmen II. Ed. A. Höfler. Wien 1865, s. 481.
 52. Nejenom jako písař či tlumočník, ale pro vojenské oddíly byly cenné též znalosti astronomie, která náležela k předmětům, jimž se na artistické fakultě vyučovalo.
 53. Kavka F. a kol.: Stručné dějiny University Karlovy. Praha 1964, s. 59.
 54. Bartoš F.M.: Chronicon veteris collegiati Pragensis, s. 261-262.
 55. Bartoš F.M.: Z husitského a bratrského dějepisectví IV. Z nových i starých spisů Vavřince z Březové. Časo-

- pis Musea Království českého 94,1920,s.193-194.
56. Bartoš F.M.: *Chronicon veteris collegiati Pragensis*,s. 262-263.
 57. Kejř J.: *Quodlibet M.Prokopa z Kladrub z r. 1417.*
In: *Sborník prací k poctě 75. narozenin akademika Václava Vojtíška. AUC-Philosophica et historica II*, 1958,s. 27-48; Tříška J.: *Životopisný slovník předhusitské pražské univerzity 1348-1409.* Praha 1981, s. 448.
 58. Kejř J.: *Quodlibet M.Prokopa z Kladrub z r.1417,* s. 33-34.
 59. Kavka F. a kol.: *Stručné dějiny University Karlovy,* s. 64-65.
 60. *Liber decanorum facultatis philosophicae Universitatis Pragensis ab anno Christi 1367 usque ad annum 1585.* In: *Monumenta Historica Universitatis Carolo-Ferdinandae Pragensis II.* Pragae 1832,s.1.
 61. *Archív český VI.* Ed. F. Palacký. Praha 1872,s. 490.
 62. Podlaha A.: *Soupis rukopisů knihovny metropolitní kapituly pražské II.* Praha 1922,s. 275.
 63. *Tamtéž.*
 64. *Monumenta Historica Universitatis Carolo-Ferdinandae I.* Pragae 1830,s. 451. Tento muž obdržel hodnost bakaláře 1.12.1418 právě z rukou mistra Petra z Hradce.
 65. To byl případ Přibíka Pulkavy z Radenína, mistra svobodných umění, který řídil školu u kostela svatého Jiljí na Starém Městě pražském.
 66. *Acta judiciaria consistorii Pragensis V.* Ed. F. Tadra. Praha 1889,s. 176.
 67. Kavka F. a kol.: *Stručné dějiny University Karlovy,* s. 73-74.
 68. *Text b Starých letopisů českých,* fol. 131b.
 69. Boubín J.: *K protipikartským traktátům Petra Chelčického a M.Jana Příbrama.* *Folia Historica Bohemica* 4, 1982,s. 143-145.

70. Tamtéž.
71. Janáček J.: Doba předbělohorská 1526-1547. České dějiny I/1. Praha 1968, s. 164.
72. 21.8.1436 vystupuje jako jeden z poručníků poslední vůle mistra Jílka z Prahy. Viz poznámku 61.
73. Tříška J.: Životopisný slovník předhusitské pražské univerzity 1348-1409, s. 448.
74. Vavřinec z Březové píše: "...tribus magistris collegiatis collegii Karoli." FRB V, s. 478.
75. Hrdina K.: Seznam proboštů koleje Karla IV. Věstník ČAVU 57, 1948, s. 6.
76. Monumenta Historica Universitatis Carolo-Ferdinandae Pragensis I, s. 447.
77. FRB VII, s. 32.
78. Fiala Z.: O životě a díle M. Petra z Mladoňovic. In: Petra z Mladoňovic Zpráva o mistru Janu Husovi v Kostnici. Praha 1965, s. 26.
79. FRB VII, s. 33-34.
80. Účty hradu Karlštejna z let 1423-1434. Ed. J. Pelikán. Praha 1948, s. 104, 131, 151, 156, 161. Z tohoto pramene vyplývá, že Jan Borotín dojížděl v letech 1429-1430 z Prahy na Karlštejn léčit členy rodiny Tluksů z Buřemic.
81. FRB VII, s. 31.
82. FRB VII, s. 35.
83. FRB VII, s. 34.
84. FRB VII, s. 34-36.
85. Jan Příbram byl Petrovým promotorem při udělování misterského gradu 11.2.1415. Viz Patera A.-Počlaha A.: Soupis rukopisů knihovny metropolitní kapituly pražské I. Praha 1910, s. 201.
86. Teige J.: Základy starého místopisu pražského I/2. Praha 1915, s. 686-687.
87. Petr byl jeho promotorem. Viz Monumenta Historica Universitatis Carolo-Ferdinandae Pragensis II, s. 43.

88. "...magistro Johannis Rokyczane archiheretico..."
FRB VII, s. 39. Poměrně přátelské styky Jana Boro-
tína s mistrem Rokycanou uvedený citát fakticky
vylučují jako Borotínův.

Literární historie české již mnohdy dokládá
o literárních východiscích a předobrazech pro řadu sa-
mých, dílech umění a tvárných postupů komenského spi-
su Labyrint světa a ráj srdce. Charakteristika vztahu
Komenského k této složce prošla přitom výraznými pro-
měnami, určenými jednak rozvojem literární historie ja-
ko disciplíny, vývojem jejích přístupů k materiálu, pro-
nikání k typu a rytmu literární tvorby v odleh-
lých obdobích a z ústí plynoucími proměnami v oblasti
otázek, jednak uplatňovaním individuálních, leckdy i o-
borově podstatných dílčích u jednotlivých badatelů. O
některých evakuačních ohledných o literárních východiscích
se tak dospělo postupně k poznání, že toto je otázka po-
vahu díla a poznání, že toto je otázka charakteristické
komenského spisu jako díla určité doby, kdy se otázky po-
vednosti tvorby kladla jinak než v moderní době a spo-
vatelnost díla se starší literaturou byla ovšem spíše
nezbytnou zárukou jeho dobového a národního významu a že
se Komenským staly všechny převzaté prvky (pochopitelně
částečně vztahem a latinské nadnárodně orientované pro-
dukcí) stavěnými k tomu při tvorbě spisu ovšem vy-
hledkové koncepcí a umělecké povahy, zejména se jejich
funkcí, staly se součástí nové vytvářené celistvosti,
určené nejen ve vztahu k jiným vztahům k dobové spo-
lečenské realitě, než tomu bylo v "pramenných" spisech.

Na poznání tohoto poznání se všechny dovedají i
slova přístupu k literární tvorbě a vztahu jednotlivosti a labyri-
ntu k starší literární tvorbě jako příležitosti k získání u-
působivých a profilujících momentů v Labyrintu sa-
mém. Nejednotlivě propustoval totiž toto dílo B. D. D. D.
Cylovský v rozsáhlé studii z počátků padesátých let;

Jaroslav Kolár:

Z paralel a příbuzností Komenského Labyrintu: Tabula Cebetis

Literární historie snesla již množství dokladů o literárních východiscích a předobrazech pro řadu motivů, dílčích témat a tvárných postupů Komenského spisu Labyrint světa a ráj srdce.¹ Charakteristika vztahu Komenského k těmto zdrojům prošla přitom výraznými proměnami, určenými jednak rozvojem literární historie jako disciplíny, vývojem jejích přístupů k materiálu, pronikáním k typu a zvyklostem literárního života v odlehklých obdobích a z něho plynoucími proměnami v kladení otázek, jednak uplatňováním individuálních, leckdy i oborově podmíněných hledisek u jednotlivých badatelů. Od někdejších pochybností o Komenského myšlenkové původnosti² se tak dospělo postupným pronikáním do umělecké povahy díla k poznání, že toto přejímání charakterizuje Komenského spis jako dílo určité doby, kdy se otázka původnosti tvorby kladla jinak než v moderní době a souvztažnost díla se staršími projevy byla svým způsobem nezbytnou zárukou jeho dobově chápané literárnosti, a že se Komenskému staly všechny převzaté prvky (pocházející ostatně většinou z latinské nadnárodně orientované produkce) stavebními kameny při vytváření spisu osobité myšlenkové koncepce a umělecké povahy; změnila se jejich funkce, staly se součástí nově vytvářené celistvosti, určené aspoň ve větší části jiným vztahem k dobové společenské realitě, než tomu bylo v "pramenných" spisech.

Na pozadí tohoto poznání se všechna dosavadní i možná příští zjištění o vztahu jednotlivostí z Labyrintu k starším dílům jeví jako příležitost k získání upřesňujících a profilujících poznatků o Labyrintu samém. Nejpodrobněji propracoval zatím toto hledisko D. Čyževskij v rozsáhlé studii z počátku padesátých let;³

nesleduje v ní pouze jednotlivosti, jimiž se projevuje vztah Labyrintu k starším dílům, popř. autorům, nýbrž poukazuje postupně na celou skupinu rozmanitých starších literárních forem a žánrů (speculum, putování, prohlídka města-světa, alegorické ztvárnění lidského života atd. - Čyževskij pro ně užívá termínu "témata" zčásti snad v návaznosti na terminologii starší studie Haškovcovy, zejména však s ohledem na terminologické uzance prostředí, pro něž studie původně vznikla) a obhlédá jejich rodokmeny hluboko do minulosti, až do antické a raně středověké literatury. Studie D. Čyževského tedy nejen shrнула, utřídila a komentovala starší poznatky tohoto druhu, nýbrž otevřela pohled na ně z nového zorného úhlu a ukázala celý problém jako otevřenou otázku, kterou bude možno vždy znovu aktualizovat poukazy na nově odhalené souvislosti a příbuzenství - opět ne proto, aby se prokazovala míra Komenského závislosti na "vzorech" a "předlohách", nýbrž k přesnějšímu vyprofilování obrazu díla, k postižení dosud nepostřehnutých vlastností ideových a uměleckých, vazeb s dobovým životem atp.

V tomto smyslu lze upozornit na vztah mezi Labyrintem a tzv. Tabulou Cebetis, pozdně antickým dílem, které došlo od konce 15. století neobyčejného ohlasu mezi evropskými humanisty a stalo se východiskem zajímavé tradice výtvarné.

Podle staré tradice byl sice autorem řeckého dialogu Pinax (Obraz) filozof Kebes z 5.-4. stol př. n. l.,⁴ žák pythagorejců a Sokratův, uvedený v Platonově Faidonu, avšak filozofická analýza dialogu samého vedla k závěru, obecně přijímanému už víc než půl druhého století, že dialog vznikl jako projev eklektické a synkretické morálky populární filozofie v době obnoveného pythagoreismu, zkontaminovaného už s myšlenkami Platonovými, Aristotelovými a stoickými v době římského císařství, nejspíš v 1. stol.n.l. O Kebetově učení ani životě ne-

ní nic známo, nejspíš šlo o osobu smyšlenou; názor o jeho autorství dialogu Pinax se zakládal hlavně na zprávě málo kritického zpravodaje o životě, názorech a spisech starověkých filozofů Diogena Laertského z 3. stol. n.l. o tom, že ze tří jménem známých Kebetových dialogů se dochoval jen Pinax.

Obsahem dialogu je popis a výklad obrazu, zdobícího Kronův chrám v nejmenovaném městě; výklad podává autorovi jako náhodnému příchozímu do města v rozhovoru moudrý stařec, obyvatel toho města a pamětník vzniku díla. Obraz je alegorickým ztvárněním životní cesty lidí k blaženosti, kterou představují vědomé ctnosti, poskytované lidem pravou Moudrostí. Cesta k nim vede nejdříve branou života do první ze tří soustředných ohrad; v bráně určuje kmet Strážný hlas (Daimonion) příchozím, co mají dělat, hledají-li životní spokojenost. Branou se vstupuje do první ohrady života, ovládané Pověrami, Žádostmi a Rozkošemi. Při vstupu do ohrady omamuje všechny příchozí zosobněná Šalba kouzelným nápojem bludu a nevědomosti. Vůdčí silou v této první ohradě je slepá a hluchá Náhoda (Fortuna). Všichni, kdo setrvají v této ohradě, skončí život v nářku a zoufalství, pokud se nesetkají s Lítostí, která je vede k nápravě špatného života vzděláním. Vstupem do druhé ohrady se lidé ocitají v hájemství nepravé Moudrosti, kde se o jejich zájem ucházejí představitelé sedmi svobodných umění, reprezentanti různých filozofických škol a rozmanité svody nebezpečné těm, kdo se nezbaví působení kouzelného nápoje bludu a nevědomosti z první ohrady. Jen ti, jimž Vzdělání od zlé moci nápoje odpomůže, se mohou dostat přispěním Ctností do třetí ohrady, nesnadno přístupné strmou a strastiplnou cestou, kde sídlí pravá Moudrost, totožná s Blažeností. Ta věncí příchozí, jimž je od té chvíle jediným pramenem vnitřního štěstí vlastní ctnost. Další část dialogu rozprává detaily nastíněného alegoric-

kého obrazu lidské cesty za štěstím a přináší úvahy o dobru a zlu, bohatství, štěstí atd. z hlediska stoické filozofie.

Neobyčejné rozšíření a oblibu přinesl tomuto dialogu evropský humanismus. V latinském překladu Ludovica Odaxia Patavina byl vydán už 1497 mezi prvotisky ve Florencii⁵ a znovu 1498–1500 v Benátkách⁶ a potom 1519 ve Vídni, 1522 v Krakově a v řadě dalších vydání,⁷ jiný latinský překlad Jana Aesticampiana (Lužičana Jana Rhagia Sommerfelda) byl vydán 1507 ve Frankfurtu, 1512 v Lipsku, 1516 v Rostocku.⁸ Po velmi rozšířeném překladu Odaxiově, který představoval reprezentativní latinské znění dialogu zhruba v první polovině 16. století, znamenal další cenný přínos pro zdomácnění díla v humanistickém prostředí nový latinský převod Hieronyma Wolfa z r. 1560, pořízený na základě emendovaného řeckého textu, prošlého humanistickou textovou kritikou.⁹ Často byl dialog v 16. století i později vydáván v synoptické řeckolatinské podobě jako dodatek při edicích Epiktetova Enchiridia.¹⁰ Zřejmě právě tato souvislost a vůbec obliba, jíž se dialog u evropských humanistů těšil, vedla k tomu, že se stal předmětem školské výuky: je dochována zpráva o tom, že se o něm 1557 přednášelo na krakovské univerzitě,¹¹ jezuitská Ratio studiorum uvádí toto dílo jako text, užívaný na jezuitských gymnáziích za četbu ve třídě secunda grammatica při vyučování řečtině.¹²

Popularita dialogu Pinax v 16. století vedla k pozoruhodnému jevu: dialog, který obsahuje podrobný popis výtvarného díla, ekfrasis, se stal podnětem pro výtvarné zpracování popisovaného námětu. Zprvu se tak dalo ilustrováním tištěného textu (nejstarší vyobrazení je na titulním listě frankfurtského vydání z r. 1507,¹³ další v tisku vídeňském 1519, krakovských 1522 a 1524 atd.) dřevořezy, které opět provokovaly k vytváření latinských komentářů k textu i k vyobrazení.¹⁴ Vznikl tak emblema-

tický obraz, který se brzy osamostatnil: na téma "Tabula Cebetis" byl vytvořen např. 1531 jednolistový dřevořez Erharda Schoena,¹⁵ 1547 dřevořez Davida Kandela,¹⁶ kolem 1580 kresba podle Kandelova dřevořezu, dochovaná v Krakově,¹⁷ z r. 1533 pochází freska Hanse Dürera v sále krakovského Wawelu,¹⁸ souhor dalších výtvarných dokladů z románských i německých zemí, z Anglie i z Nizozemí přináší monografie R. Schleiera. Právě jako emblematické vyobrazení se Tabula Cebetis patrně dostala do souvislosti hermetických věd a jako určitý "diagram universa"¹⁹ vstoupila do těch sfér dobového myšlení, v nichž měla výrazné, centrální místo metaforicky chápaná astronomie s astrologií i matematika. Toto začlenění emblematického vyobrazení je snad klíčem k objasnění zvláštního užití názvu "Tabula Cebetis", které dosud unikalo interpretaci:²⁰ v učebnici Beneše Optáta z Tělče Knížky početní na rozličné koupě²¹ je v závěru pod titulem Tabula Cebetis aneb mensula Pythagorae otištěna svérázně upravená pomocná tabulka k učení malé násobilce a dvojmocninám čísel 10-20. Výklad tohoto zvláštního užití názvu Tabula Cebetis je speciální otázka, přesahující rámec našeho pokusu, proto je chápeme pro potřeby naší explikace jen jako doklad o tom, že pojem "Tabula Cebetis" byl v nějakém významu v našich zemích rozšířen už koncem první poloviny 16. století v souvislosti s česky psanou knihou.

Dialog sám totiž v předbělohorském století do češtiny přeložen nebyl, a to na rozdíl od mnoha evropských literatur té doby: francouzské tlumočení se objevilo 1529, anglické kolem 1530, z r. 1543 je francouzské veršované zpracování Gillese Corrozeta, německy byl dialog vydán 1545, přeložen však byl už počátkem 16. století norimberským humanistou a přítelem Albrechta Dürera Wilibaldem Pirckheimerem; jeho převod byl vytištěn až 1606,²² polské veršované zpracování Macieje Wierzbięty vyšlo 1581²³ atd. Přesto byl dialog v Čechách znám velmi brzy: latinský prvotisk měl ve své knihovně Bohuslav Hasištejnský

z Lobkovic.²⁴ Knihovna byla už za jeho života i po jeho smrti bohatým pramenem poznání i pro jiné vyznavače humanismu. Českého překladu se dialog dočkal až mnohem později, počátkem dvacátých let 19. století péčí reformovaného faráře v Telecím u Poličky Václava Karafiáta (1794–1874) a byl knižně vydán 1824;²⁵ tento pozoruhodně kultivovaný překlad vykazuje zejména v první části zjevnou návaznost na stylistiku Komenského Labyrintu.²⁶

Jako o zdroji pro Labyrint se ovšem Komenský o Tabule Cebetis v díle samém ani nikde jinde nezmiňuje (jako ostatně o žádném z děl, která mu prokazatelně poskytla pro Labyrint motivickou i jinou inspiraci). Není však třeba pochybovat o tom, že mu byla známa – při šíři rozhledu Komenského po dobovém písemnictví a vzhledem k tomu, jak byl spis v humanistickém a školském prostředí po celé Evropě populární, by bylo dokonce velmi nepravděpodobné, že by Tabula Cebetis zůstala mimo Komenského obzor; výslovně se o ní však zmiňuje – pokud je zatím známo – jen v uvedeném druhém významu, jako o pedagogické pomůcce při vyučování matematice.²⁷

K hypotéze o vztahu mezi Labyrintem a Tabulou Cebetis vede několik pozoruhodných shod a příbuzností mezi oběma texty.

Na předním místě je to alegoričnost jako základní tvárný postup při zobrazení lidské cesty životem, a to v obou případech cesty, jejímž cílem je dosažení životní spokojenosti, vyrovnanosti, vnitřního štěstí, založeného na bezpečných jistotách. Dějištěm této cesty je v obou případech přísně vymezená prostora, v Tabule Cebetis soustava tří soustředných ohrad, u Komenského město-svět, obklopený černou nicotou, v obou případech útvar okrouhlý (u Komenského je okrouhlost města-světa vyjádřena autorovou kresbou v dedikačním rukopise, ale i výslovnou formulací na několika místech textu, např. kap. V, odst. 1 a 6).

Oběma textům je dále společná představa množství bytos-
 tí, které vstupují zvnějška do světa-života branou (v
 TC IV "ten černý zástup, jenž těsná se u brány, jsou ti,
 kdož mají vstoupiti v život"²⁸ - Lab. V, 8). V obou pří-
 padech je v bráně přijímá stařec, který ovlivňuje jejich
 další cestu (TC IV "Kmet, jenž tam nahoře stojí, drže
 jakýsi list v jedné ruce a druhou jako by na něco ukazo-
 val, ten slove Strážný hlas; přikazuje vstupujícím, co
 jest jim činiti, když vejdou v život" - Lab. VI, 1-2,
 stařec Osud).

V obou skladbách hraje stěžejní roli rozlišení me-
 zi nepravou a pravou Moudrostí (v Labyrintu světská Mou-
 drost-Marnost a odevzdání Kristu), shoda je i v tom, že
 TC XIII řadí mezi nositele a vyznavače nepravé moudros-
 ti básníky, řečníky, dialektiky, hudebníky, počtáře, ze-
 měměřiče, hvězdáře, rozkošníky, peripatetiky, kritiky a
 jiné, v zásadě tedy představitele těch činností, s nimiž
 se Komenského poutník seznamuje při své návštěvě mezi
 reprezentanty světské učenosti (Lab. XI).

"Topografickou analogii" lze spatřovat mezi popi-
 sem cesty k třetí, nejvnitřnější ohradě v Tabule Cebes-
 tis a cestou k hradu Fortuny v Labyrintu (TC XV "ono
 místo, kde nikdo nedlí a které spíše pustinně se podobá
 ... malé dveře a cestičku jakousi před těmi dveřmi, kte-
 rá není tuze hlučná, ježto velmi málo lidí po ní chodí,
 jako by byla jaksi neschůdná a hrbolatá" - Lab. XXIII, 1).

A konečně jsou si obě památky blízké tím, jak zdů-
 razňují nezbytnost zbavit se před dosažením pravé mou-
 drosti všech zátěží, špatných návyků a jiných residuí
 dosavadního života v světské nedokonalosti (TC XIX "při-
 jde-li kdo ke Vzdělání, hojí jej a napájí vlastním lékem,
 aby se nejprve očistil a odstranil si neduh, se kterým
 přišel" - Lab. XLI, 4); obě rovněž koncipují dosažení
 pravé Moudrosti jako návrat k místům, která poutník na
 předchozí cestě lehkomyšlnou nedbalostí minul (TC XXV

"proč mu Čtnosti ukazují ono místo, odkud dříve přišel? Nic důkladně o tamějších věcech nevěděl ani neznal, nýbrž kolísal a pro nevědlost a blud ... pokládal, co do-
brem nebylo, za dobro, a co ne zlem, za zlo" - Lab. XLI,
1-2).

Tabule Cebetis i Labyrintu je společná představa o náročnosti a mimořádné závaznosti sdělení, jímž obě díla čtenáře oslovují (TC III "dáte-li pozor a porozumíte-li mým slovům, rozumní a blažení budete; pakli ne, budete nerozumní a nešťastní, roztrpčení, nejapní a bídný povedete život" - Lab. úvod K čtenáři). Věcná souvislost váže rovněž Komenského "summum bonum - vrch dobrého" (úvod K čtenáři) s představou blaženosti jako cíle lidského usilování v Tabule Cebetis.

Na jistou myšlenkovou spřízněnost Labyrintu s Tabulou Cebetis poukázal už druhý překladatel řeckého dialogu Jan Chval r. 1891 poznámkou o podobnosti představy o blaženosti v Tabule Cebetis XXI ("ověncený touto mocí blaženým se stává a šťastným a nemá v jiných věcech naději k blaženosti než v sobě samém") a Komenského poutníkem, který nachází vnitřní uspokojení jen v oddané zbožnosti vlastního srdce (Lab. XXXVIII, 2-3).²⁹

Zjištěné souvislosti nejsou ovšem plně hodnotným důkazem o tom, že Komenský čerpal z Tabuly Cebetis pro Labyrint přímo. Přestože Komenský dílo s největší pravděpodobností znal, je třeba připustit teoretickou možnost, že se tak stalo prostřednictvím nějakého mezičlánku, díla, které uvedené prvky z Tabuly Cebetis převzalo a teprve ono samo Komenského inspirovalo. Při rozšíření a obecné známosti Tabuly Cebetis, jejíž ohlasy lze vystopovat skoro ve všech renesančních literárních alegoriích,³⁰ to však není možnost příliš pravděpodobná a hlavně eventualita důležitá; nepřispěla by ničím podstatným k obohacení charakteristiky Labyrintu, kterou konfrontace s Tabulou Cebetis podle našeho názoru umožňuje.

Pokud jde o genetický zřetel, naznačuje konfrontace s Tabulou Cebetis, že inspirační zdroje Labyrintu se nemusely omezovat jen na oblast literatury. Bude patrně nutné připustit i pravděpodobnost inspirativního významu emblematických výtvarných děl, do jejichž souvislostí Tabula Cebetis vstoupila ve výtvarných zpracováních 16. století. I Komenského vlastní kresba města-světa, ilustrující v dedikačním rukopisu V. kapitulu Labyrintu, má přes svou výtvarnou neumělost rysy, které ji sbližují s tradicí výtvarného zpracování Tabuly Cebetis.

Známost Tabuly Cebetis ve školském prostředí sugereje otázku, nebyl-li i Labyrint se sférou školského života své doby spjat úže, než se dosud mělo za to. V této souvislosti lze uvést detail, který podle našeho názoru svědčí pro uvedené sepětí. Jeden z nečetných latinských citátů v Labyrintu, horatiovské *Non cuivis contingit adire Corinthum* (Lab. X, 3) se uvádí v populární školské učebnici latiny, zv. *Donatus*;³¹ lze předpokládat, že odtud byl citát v obecném povědomí jako "okřídlené úsloví" známější než z původního zdroje, Horatiových *Epistol* (1, 17, 36). Potvrzení této hypotézy by přinesla další zjištění, že cizojazyčné citáty v Labyrintu jsou čerpány z děl, která byla běžná v tehdejší školské praxi.

Nejdůležitější podnět k zpřesnění charakteristiky Labyrintu poskytuje však konfrontace rozdílných typů alegorie,³² uplatněných v *Tabule Cebetis* a u Komenského.

Rozdíl je patrný už na první pohled a je podmíněn především rozdílným vztahem obou děl k realitě. Typ alegoričnosti v *Tabule Cebetis* je určen celkovou rovinou abstraktního výkladu o nezbytnosti ctností pro životní spokojenost a blaženost, filozofickým východiskem i cílem celého dialogu i základní "dějovou" situací: popisuje se v něm fiktivní malba, už sama o sobě alegorická.

Právě alegoričnost fiktivní malby určuje principiální jednotu alegorického vidění věcí v celém dialogu: je to alegorie obecná, abstraktní, její vazba k realitě je prostředkována pouze obrysově naznačeným, nekonkrétním obsahem pojmů Náhoda, Šalba, Lítost, Vzdělání, Bláženost atd. Je ponecháno na čtenáři, aby se spokojil s obecnou rovinou axiologicky prezentovaných představ a pojmů nebo aby pro své chápání naplnil dané "obrysové" pojmy konkrétním obsahem podle vlastní zkušenosti; je to tedy alegorie z hlediska významové určenosti a určitosti výrazně konotativní. Alegorické ztělesnění obecných pojmů a představ je nazíráno jen zvenčí, bez přímého kontaktu poučovaných s nimi. I tato okolnost přispívá k abstraktní povaze alegorie v Tabule Cebetis.

Alegoričnost Labyrintu je mnohem členitější, mnohovrstevná, uplatňují se v ní rozmanité odstíny alegorického vidění a pojmenovávání, není koneckonců omezena jen na vytváření alegorických postav, nýbrž vztahuje se i na jejich činnost, a někde lze dokonce mluvit o "alegorické" aktivitě postav nealegorických, odpozorovaných z dobové skutečnosti (především poutníka samého). Význačným rysem Komenského alegorie v Labyrintu je proto její dynamičnost. Je pochopitelné a v daných souvislostech celkem samozřejmé, že Komenského alegorické pojmenovávání a vyjadřování není striktně ohraničeno a přechází plynule v metaforické, popř. jiné obrazné vyjadřování jevů a dějů; jde zpravidla o jevy a skutečnosti běžně známé, které jsou obrazným pojmenováním - ať alegorickým, ať metaforickým - ozvláštňovány a prezetovány tak, jako by se s nimi čtenář teprve seznamoval jako s jevy úplně nepovědomými (např. uzavírání manželství - Lab. VIII, popis lodi - Lab. XI, 11); tímto postupem vystupují do popředí ty vlastnosti prezentovaných jevů a dějů, které na sebe soustřeďují autorův kritický pohled.

Práce s alegorií je tedy v Labyrintu přímo závislá na vztahu díla k dobové společenské realitě. Vyjádření alegorií není u Komenského samo o sobě cílem, není principem výstavby díla. Je jedním z prostředků smyslově konkrétního nazírání na současnou životní praxi a má své místo v systému autorova obrazného vyjadřování: čím vyšší je rovina registrovaných společenských jevů a čím větší jejich celistvost je v jednotlivých úsecích textu postihována, tím výrazněji krystalizuje autorovo obrazné vyjadřování do podoby alegorie (např. v kapitolách o hradu Fortuny - Lab. XXIII-XXVII, a o dvoře královny Moudrosti - Lab. XXIX-XXX). Právě v těchto kapitolách přerůstá kriticismus díla do nové kvality, do vyhrané společenské satiry. Alegorie - jakkoli nejednotně vytvářená a sama vnitřně diferencovaná³³ - se v Labyrintu jeví jako nejvyšší stupeň v systému prostředků obrazného vyjadřování, který si autor pro toto dílo vytvořil a využíval ho s vědomím dalších tvořivých možností principu.³⁴

Dojem konkrétnosti a úzké vazby s realitou je v Labyrintu (zejména v první části) stupňován tím, že Komenského poutník nepozoruje alegorizovaný svět pouze zvnějšku, jako obzírají náhodní příchozí obraz života v Tabule Cebetis: vstupuje do světa, přichází do kontaktu - jednou užšího, jindy volnějšiho - s různými jeho stránkami, nejméně v pěti sekvencích (stav manželský - Lab. VIII, 8, stav duchovních - Lab. XVIII, 18, plavba po moři - Lab. IX, 12, účast při změně panovníka - Lab. XIX, 11, účast na pitce - Lab. XXV, 5) se sám stává účastníkem více či méně alegorizovaného nebo aspoň metaforicky vyjadřovaného dění. Pouze v jediném momentu se situace poutníka v Labyrintu sblíží s pozicí poučovaných návštěvníků v Tabule Cebetis, v kapitole V, kde se poutník z výšky dívá na celek světa a přijímá poučení o něm od svých průvodců. Příznačně se v této kapitole poměrně nepatrně projevuje kritické ostří dí-

la. Právě na této kapitole je příbuznost mezi Labyrintem a Tabulou Cebetis nejnápadnější, avšak i zde je patrná nesrovnatelně vyšší konkrétnost a racionálnost Komenského přístupu k světu.

Třebaže v obou částech spisu, v Labyrintu světa i v Ráji srdce, využil Komenský bohatě možnosti alegorického vyjadřování, podněcuje srovnání s Tabulou Cebetis i zde možnost ostřeji diferencovat mezi užitím alegorie v obou částech spisu. Zatímco Tabula Cebetis je z hlediska typu alegorie homogenní, jeví se po té stránce mezi oběma částmi Labyrintu nápadné rozdíly: členitost a mnohovrstevnost obrazného vidění s dominantním postavením alegorie jako zobecňujícího uměleckého principu v první části je v Ráji srdce vystřídána v podstatě jedinou polohou idealizované abstraktní alegorie, typologicky příbuzné alegorii Tabuly Cebetis. I z hlediska prostředků obrazného vyjadřování se tak potvrzuje dávno známé zjištění o umělecké rozpornosti mezi oběma částmi Labyrintu.³⁵

Konfrontace s Tabulou Cebetis nepřinesla tedy žádná zjištění, která by zpochybňovala výsledky dosavadních prací o Komenského Labyrintu, popř. orientovala jeho zkoumání novým směrem.³⁶ Upozornila však aspoň na některé dosud nepovšimnuté souvislosti a na novém materiálu znovu připomněla to, že jedním z důležitých zdrojů jeho trvalé životnosti a přitažlivosti je tvořivé napětí, vznikající mezi zakotveností díla v starších tradicích obrazného vyjadřování základních otázek lidského života a úzkým sepětím skládaným s konkrétní společenskou realitou doby.

Poznámky:

- 1) H.F.v. C r i e g e r n, J.A.Comenius als Theolog, Leipzig-Heidelberg 1881; J.V. N o v á k, Labyrint světa a ráj srdce J.A.Komenského a jeho vzory, ČČM 1895, 56-70, 190-211, 452-466; t ý ž, úvod k vydání Labyrintu ve VSJAK XV, Brno 1910, 183-187; S. S o u č e k, ČMM 36, 1912, 95-144; P.M. H a š k o v e c, Některá témata literatur západních v českém písemnictví, LF 43, 1916, 112-121, 252-263; S. S o u č e k, Komenského Labyrint u nás a v cizině, Archiv pro bádání o životě a díle J.A.Komenského 7, Brno 1924, 17-54; t ý ž, Dva české pramenky Labyrintu, LF 51, 1924, 271-280; t ý ž, Dva literární soupisy v Labyrintu světa J.A.Komenského, Mélanges dédiés à la mémoire de Prokop M. Haškovec par ses amis et ses élèves, Brno 1936, 316-327; D. Č y ž e v s k i j, Comenius' Labyrinth of the World: Its Themes and their Sources, Harvard Slavic Studies I, Cambridge, Mass. 1953, 83-135 (německy v autorově souboru Kleinere Schriften II, Bohemica, München 1972, 92-139); A. Š k a r k a, doslov k vydání Labyrintu, Praha 1958, 183-191; J.B. Č a p e k, K otázkám kořenů, stavby a funkce Labyrintu Komenského, Acta Comeniana 22, 1963, 255-271; E. P r a ž á k, Komenského Labyrint a Cyprianův Spis o potupení světa, Pocta dr. Emmě Urbánkové, Praha 1979, 267-283.
- 2) Zejména H.F.v. Criegern, viz pozn. 1.
- 3) Viz pozn. 1.
- 4) P a u l y - W i s s o w a, Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft 21, Stuttgart 1921, 102 - 105.
- 5) GW 6442
- 6) GW 6472
- 7) S.K. H e n n i n g e r jr., The Cosmographical Glass, Renaissance Diagrams of the Universe, The Hutterington

Library, San Marino, California 1977, 180-182.

- 8) K. S i n k o - P o p i e l o w a, Hans Dürer i Cebes Wawelski, Biuletyn historii sztuki i kultury 5, 1937, 141-163.
- 9) R. S c h l e i e r, Tabula Cebetis oder "Spiegel des menschlichen Lebens darin Tugend und Untugend abgemacht ist", Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16.-17. Jahrhundert, Berlin 1973, 21.
- 10) Srov. Pauly-Wissowa, cit.d. V pražské Státní knihovně ČSR jsou vydání tohoto druhu na sign. 5 L 31 (Viennae, s.d.), 5 G 49 (Basileae 1563), 65 F 336 (Coloniae 1660) 5 L 186 (Amsterodami 1670), 65 E 36 (Trajecti Batavorum 1711), 65 F 337 (Amstelaedami 1750), 5 E 64 (Lipsiae 1798).
- 11) Z. A m e i s e n o w a, Tabula Cebetis - nieznany rysunek z XVI. wieku w Bibliotece Jagiellońskiej, Biuletyn historii sztuki 18, 1956, 476-481.
- 12) Srov. Monumenta Germaniae paedagogica 16, 1894, 7, 10, 36, a Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu auctoritate septimae congregationis generalis aucta, Antverpiae 1635, 140n. (výtisk SK ČSR, sign. 65 E 6382). Další doklady o pedagogickém využití dialogu přináší R. Schleier, cit. d. 139n.
- 13) J. P e l c, Obraz - slowo - znak, Warszawa 1974, 110; S.K. H e n n i n g e r jr., cit. dr. 180. Stať M. Boase Die Illustratie der Tabula Cebetis, Het Boek 9, 1920, mi nebyla přístupna. Vyobrazení u K. Sinko-Popielowé, cit. čl., a u R. Schleiera, cit. d. 139n. Viz tam.
- 14) J. P e l c, cit.d. 110.
- 15) M. G e i s b e r g, Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, München 1923n., sv. 15, č. 30, Bilderkatalog č. 1146.
- 16) Z. A m e i s e n o w a, cit. čl.
- 17) Tamtéž.

- 18) K. S i n k o - P o p i e l o w a, cit. čl.
- 19) S. K. H e n n i n g e r j r., cit. d. 182; srov. i R. S c h l e i e r, cit. d. 103-104.
- 20) Viz Z. W i n t e r, Život a učení na partikulárních školách v Čechách v 15. a 16. století, Praha 1901, 566.
- 21) Vyd. v Prostějově 1548, Knihopis č. 6641, exemplář KNM Praha, 26 G 13; další vydání matematické Tabuly Cebetis v českých knihách srov. Knihopis č. 2073, 2076-79, 2083-85, 2088-89, 6640-41, 16618, 16624a, 16633; za toto zjištění vděčím dr. Petru Voitovi.
- 22) R. S c h l e i e r, cit. d. 18, 21. Přetisk Pickheimerova překladu tamtéž 145-155.
- 23) J. P e l c, cit. d. 110.
- 24) Za informaci vděčím dr. Janu Martínkovi, CSc. Dva exempláře tohoto prvotisku (benátského z let 1498-1500) jsou uloženy s fondem roudnické lobkovické knihovny v SK ČSR v Praze, sign. II Ad 10 a II Ca 24. Za poučení děkuji dr. Emmě Urbánkové.
- 25) Tabule Kebesa Tebánského, to jest vtipné a užitečné vyobrazení pravé moudrosti a šťastného života; Praha 1824, výtisk SK ČSR v Praze 54 G 327, tres. Cg 129. Srov. i J.B. Č a p e k, Československá literatura toleranční I⁺, Praha 1933, 204-205, a K. S v o b o d a, Antika a česká vzdělanost od obrození do první války světové, Praha 1957, 104.
- 26) Druhý překlad, filologicky přesnější, ale školsky suchopárný, vydal s lakonicky stručným úvodem J. C h v a l, Zpráva c.k. státní české střední školy reálné v Plzni za školní rok 1890-1891, 3-20. Srov. K. S v o b o d a, cit.d. 296.
- 27) Srov. Opera didactica omnia II, Praha 1957, 39, část Schläe pansophicae pars II, 3. Classis atrialis. Za upozornění děkuji dr. Martinu Steinerovi.
- 28) Zde i dále cituji podle Chvalova přesného překladu, uvedeného v pozn. 26 (zkratkou TC a číslem kapitoly podle rozčlenění v Chvalově překladu, které odpovídá členění v řadě humanistických vydání).

- 29) Viz překlad uvedený v pozn. 26, str. 13.
- 30) R. S c h l e i e r, cit. d. 110n.; S.K. H e n n i n g e r jr., cit. d. 180.
- 31) Pracoval jsem s exemplářem KNM, sign. 26 E 1.
- 32) Teoretický rozbor alegorie jako druhu obrazného označování podala H. M i r v a l d o v á, Alegoričnost v Labyrintu světa a ráji srdce J.A.Komenského, SaS 31, 1970, 353-366.
- 33) Srov. minuciózní rozlišení Komenského alegorie zaměřené denotativně a konotativně v citované studii H. Mirvaldové, Čyževského výklad o "negativní alegorii u Komenského a v starší tradici (v podstatě totožné s tím, co nazývám "metaforickým" pojmenováním), cit. čl. (německé vydání) 125n, a studii J. L e h á r a Labyrint světa (The Labyrinth of the World) and its Characters, Acta Comeniana 28, 1979, 225-251.
- 34) Srov. v dedikačním listu Karlu st. z Žerotína: Quidquid hic praestitum est, inchoatum esse, nondum absolutum, agnosco. Video enim valde faecundam esse materiam et ad acuendum ingenium poliendamque linguam perquam accomodam, ut novis subinde inventionibus in infinitum isthaec augeri possint.
- 35) Srov. např. A. Š k a r k a, doslov k vydání Labyrintu, Praha 1858, 186; t ý ž, Slovesné umění J.A.Komenského, in Vybrané spisy J.A.K. VII, Díla slovesného umělce, Praha 1974, 38; D. Č y ž e v s k i j, cit. čl. (německé vydání) 130n.
- 36) Takový nový směr naznačila recenze A. M o l n á r a na první Škarkovo vydání Labyrintu (Archiv pro bádání o životě a díle J.A.K. 19, 1960, 141-142) zjištěním, že některé formulace v Ráji světa (Lab. LIV) jsou přímo převzaty z Augustinových Vyznání. Otvírá se tím důležitá otázka nejen motivických, nýbrž i verbálních, formulačních a "citačních" souvislostí spisu Komenského se starší literární produkcí.

Vladimír Forst:

Poslední léta Ľudovíta Štúra

Posledním obdobím Štúrova života jsou v podstatě jen léta 1854 a 1855, dvanáct dní roku 1856 je naplněno už jen bolestným umíráním. Téměř všechen čas tohoto období prožil, tak jako předcházející dobu, v Modre, s rodinou svého bratra a ve společnosti srbského studenta Konstantina Kostiče. Cest mimo Modru ubývalo, a když, tak byly podnikány tajně, jako jeho poslední cesta do Ivanky ke knížeti Miloši Obrenovićovi, o níž nám svědectví zachoval tehdejší Štúrův společník, modranský měšťan Daniel Lačný.

Štúr byl zvyklý po celý život pracovat, některá léta až horečně. V Modre tomu bylo poněkud jinak, odpadla společenská aktivita, ale přes to nelze v těchto posledních letech života vidět dobu oddechu nebo dokonce jakéhosi odpočinku a klidu. V předcházející kapitole jsme mluvili o jediné Štúrově básnické sbírce a o odborné publikaci O lidových písních a pověstech plemen slovanských. Obě tyto práce jistým způsobem souvisely se Štúrovou předcházející činností, byly jejím završením. Jediná jeho básnická knížka Spevy a piesne obsahuje i básně z let čtyřicátých a dokonce i třicátých /ovšem v poslovenštěné podobě/. Knížka o národních písních a pověstech navazuje zcela organicky a bezprostředně na Štúrovy přednášky ze čtyřicátých let. To, co se však dovršuje ve zmíněných letech 1854 a 1855, souvisí se zcela jinou oblastí Štúrovy činnosti, totiž s jeho působením při vydávání politických novin, ne však přímočaře, ale v jakési převrácené podobě. Bylo již řečeno, že Štúr byl vlastně jeden z prvních, ne-li vůbec první výrazně politicky myslící slovenský intelektuální pracovník. To dokázal především svým několikaletým zápasem o Slovenskje národňje novini a také řadou článků

v nich. Na toto období jistým způsobem navazuje Štúr v posledních letech života, výsledkem toho je pak jeho práce, německy psaná politická studie *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft*.

Při názvu knihy se sluší uvádět i datum jejího vzniku, resp. vydání. Pokud jde o Štúrovu práci, je to zcela nemožné, takže nevíme, zda tuto práci do zmíněného období klademe zcela oprávněně. Kniha totiž neměla běžný osud, jaký podobné publikace mívají. S jejím vznikem a vydáním je totiž spojeno mnoho záhad. Bylo už řečeno, že poslední Štúrova práce byla napsána německy. S tím souvisí první otázka, proč německy a komu vlastně byla v německém jazyce určena. Štúr studoval dva roky v Halle, německy napsal několik článků a také dobové obranné brožury. To ovšem bylo před rokem 1848, v době jistého maďarsko-německého napětí, kdy bylo možno využít nálady určitých míst v Německu k publikaci žalob na maďarské národnostní násilí. V první polovině padesátých let byla však situace jiná a také obsah Štúrový práce se nezdá zcela nejvhodnější pro publikování v německém kulturním prostředí, měla být tedy adresována někam jinam. S otázkou německého textu je spojena i otázka jazyková. Štúr měl nepochybně jazykové nadání, které bylo rozvíjeno tehdejší politickou i kulturní praxí. Přesto ale, když pro muzejní spisy připravoval svou knihu o národních písních a pověstech, netroufal si sám spis česky napsat /i když do roku 1844 běžně češtinu užíval/ a vyžadoval si pomoc Kalinčiakovu. O vzniku spisu *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft* toho však známe tak málo, že vůbec nevíme, zda a nakolik mu někdo jazykově pomáhal. Nezdá se však, že tomu tak bylo, němčina Štúrova spisu je mírně řečeno kuriózní, jak dosvědčují všichni, kdož měli se Štúrovým spisem víc co dělat, od Lužického Srba J.E.Smoleřa až po

Josefa Jiráska, vydavatele Štúrova spisu v německém originálu 1931.¹

Jiráskovo vydání z r.1931 bylo vynikajícím činem a vyřešilo některé otázky spojované se vznikem a osudem Štúrovy práce. Ne však všechny. Předně toto vydání vyvrátilo pochybnosti, zda kniha *Slawentum und die Welt der Zukunft* je vůbec dílem Štúrovým. Do té doby byly známy jen dva jeho překlady do ruštiny *Slavjanstvo i mir budoušče* z r.1867 a 1909, originál znám nebyl a ještě r.1929 Josef Jirásek v knize *Rusko a my píše*, že "originál se však ztratil, a není, sotva jej dostaneme."² Tato situace, na niž reagují Jiráskova slova, ovšem mohla přispívat k různým pochybnostem. Polák Agafon Giller zapochyboval vůbec o pravosti Štúrova spisu, Slovinec Matyáš Murko a Slovák Samuel Št. Osuský zapochybovali o tom, že Štúr skutečně svůj spis napsal tak, jak byl z obou rozdílných ruských překladů znám. Nález Štúrova autografu tyto pochybnosti vyloučil - Jirásek na okraj správnosti překladu poznamenává, že "o nějakém zlém úmyslu nelze mluvit ani v prvním ani v druhém vydání. Tím méně možno tvrditi, že by bylo Štúrovo dílo falsifikátem."³

Avšak ani tímto zjištěním nejsou odpovězeny všechny otázky. Jirásek ve svém úvodu mluví o originálu, brzy po publikování se však ukázalo, že rukopis, který Jirásek získal /není zcela jasné, jak a odkud/, je rukopisnou kopií. Upozornil na to V.N.Korablov v recenzi na Jiráskovo vydání Štúrova spisu, v níž odhalil originál zmíněné práce, který byl a dosud je uložen v Archívu Akademie věd SSSR.⁴ Tedy nejprve nebyl originál žádný a nyní jsou dva, nebo přesněji řečeno originál a jeho opis. Originál je psaný latinkou, opis

je psaný kurentem. A zase vznikají nové otázky: proč je originál psán jedním druhem písma a opis druhým? A který text sloužil za podklad ruským překladům? A konečně který z rukopisů měl v ruce J.E.Smoleř, který první měl Štúrovu práci vydat?

Konečně otázka putování originálu a jeho opisu není jedinou otázkou, kterou necháváme nerozřešenou. Nerozřešené zůstávají i otázky další. Ani existence dvou autografů neřeší problém přesného data vzniku práce. Opisu, který měl k dispozici Jirásek, chybí titulní list, Korablev na základě originálu stanovil datum vzniku na léta 1854–1855.⁵ Avšak některá fakta uvádějí tato data poněkud v pochybnost. O Ludvíku Napoleonovi se zde mluví jako o prezidentovi, ten se však už koncem roku 1852 prohlásil císařem. Jsou tu však i vážnější nesrovnalosti. Štúr velmi nadšeně oslavuje vojenskou sílu Ruska. Vzhledem k tomu, že v letech 1853–1856 probíhá Krymská válka, v níž bylo, zejména koncem roku 1854 a v roce 1855 Rusko citelně poraženo, působí Štúrova chvála poněkud jako nechtěná parodie. Je ovšem možné, i když málo pravděpodobné, že některé partie práce byly hotovy dřív a Štúr je už neopravoval, a stejně tak je možné, že ruské neúspěchy považoval za dočasné – mír byl uzavřen až po Štúrově smrti. V obou případech ovšem pracuje naše fantazie trochu víc než je zdravo.

Podmínky vzniku Štúrova spisu nejsou tedy zcela jasné. Jasnější je bohužel spis sám. Předem je třeba říci, že název spisu odpovídá obsahu. Práce se vlastně dělí na dvě poloviny, v první Štúr shrnuje známé skutečnosti z historie i současné politické situace, v druhé se snaží dohlédnout budoucnost Slovanů a najít cestu k této budoucnosti co nešťastnější. To byl ne-

pochybně pozitivní cíl práce, jde však o to, jak taková slovanská cesta k budoucnosti by měla vypadat. Je možno říci, že značně podivuhodně, až to vzbuzovalo, jak už bylo řečeno, pochybnosti o Štúrově autorství. Pochybnosti, jak se ukázalo neoprávněné, avšak pochopitelné. Zvrat názorů Štúra revolucionáře z roku 1848 k názorům Štúra, autora knihy *Slawenthum und die Welt der Zukunft* je příliš velký.

Jaký je vlastně obsah Štúrovy knihy. Mluvili jsme již o tom, že Štúrův spis se rozděluje na dvě části: obraz slovanské minulosti a výhled do budoucnosti. Je však třeba podotknout, že Štúr svou práci nijak vnitřně nečlení a jedna myšlenka se mu odvíjí z druhé, v jednom záběru, což sice svědčí o promyšlenosti celé úvahy, avšak ^{na} přehlednosti jí to nepřidává. Josef Jirásek proto své vydání opatřil glosami a obsah rozdělil na tři části: to znamená minulý a současný stav se u něho rozpadají na dvě části, které nazval Slované v minulosti; jejich chyby a přednosti; otázka jejich poslání v dějinách a Západ a Východ. Srovnání obou. Třetí část, výhledová, je u Jiráska nazvána Trojí způsob, jak osvobodit politicky Slované.

Toto Jiráskovo členění má svou logiku, i když nemůže být zcela důsledné. Štúr totiž ve svých úvahách podniká někdy zcela neočekávané exkursy. Zpočátku Štúr vesměs shrnuje své starší názory, známé z jeho článků a částečně i ze spisu *O národních písních a pověstech plemen slovanských*. Čím dál tím víc je však vidět, že Štúr nehledá, neuvažuje, ale směřuje k předem určenému cíli. Tím cílem je jednota slovanských národů, uskutečněná zcela zvláštním způsobem pomocí ruského absolutismu, přijetím ruského jazyka a pravoslaví.

To je, pokud jde o Štúra, obrat nejen neuvěřitelný, ale také krutý. Štúr byl Slovák, velmi vyhraněného

národního cítění, evangelík, demokrat a revolucionář roku 1848. Je známo, že při sjezdovém jednání v Praze dost drsně odbýval některé české delegáty, kterým jakoby především šlo o zachování Rakouska. Namítal jim, že především je třeba, aby Slované pomohli sami sobě, Jak tedy vysvětlit závěr knihy, když odpadlo podezření, že někdo jiný do textu zasahoval nebo že ho dokonce podvrhl.

Zdá se, že jediné možné řešení je v rovině psychologické. Problémy Štúrovy knihy se koncem šedesátých let našeho století zabýval vynikající slavista Frank Wollman, který dospěl k závěrům dost tvrdým, ale bohužel oprávněným. Za hlavní příčinu Štúrova obratu označil přátelství s pravoslavným knězem ruského vídeňského vyslanectví M.F. Rajevským, jehož charakterizoval takto: Rajevskij byl nejlepší přítel a svůdce Štúrův.⁶ V herezi evangelíka Štúra k pravoslaví vidí Wollman především výsledky působení Rajevského. Jeho úlohu charakterizuje Wollman velmi přesně, což potvrdil i nález Štúrových dopisů Rajevskému, který učinil slovenský historik Vladimír Matula.⁷

S Rajevským se ovšem Štúr znal už od roku 1844. Proto silný vliv Rajevského na Štúra v padesátých letech musel mít nějaké zvláštní příčiny, jimiž zřejmě byly veškeré revoluční události let 1848-1849 a jejich následky. Byla již řeč o Štúrově postoji v přípravě roku 1848; byla také řeč o revolučním postoji Maďarů, zejména pak toho křídla, jemuž se do čela postavil Ludvík Kossuth. Tragédií maďarské revoluce je skutečně absolutní nepochopení tužeb a požadavků nemaďarských národů, žijících v tehdejší Maďarsku. Jím byl Štúr dotlačen někam, kam naprosto nechtěl, on, který se pohrdavě vyjádřil o postupu nositelů austroslavismu, se dal do boje za Rakousko. Z odstupu sta a více let se

snadno pozná, že to byla chyba, avšak i po sto letech je obtížné říci, co tedy vlastně měl Štúr dělat.

Štúr tedy od onoho podzimu 1848 dělal něco, co nebylo jeho nejvlastnějším přesvědčením. Měl však před sebou velký politický cíl, vybojování postavení Slovenska jako samostatné politické jednotky, korunní země s vlastním sněmem, slovenským jednacím jazykem atd. Přestože Štúr stál na té straně, která zvítězila, přesto se nic z těchto plánů, za něž se dal do boje, neuskutečnilo. Štúr byl prostě podveden a hrubě uražen. Výsledky porevolučního protidemokratického uspořádání v celém Rakousku mu napověděly, a to oprávněně, že budoucnost jednotlivých národů lze už těžko s Rakouskem svazovat. Od-soudil proto Rakousko, právě tak jako Turecko k brzkému zániku. Byla v tom politická prozíravost? Nepochybně také, především v tom byla jakási msta oklamaného revolucionáře. To dost logicky vyplývá z toho, jaké řešení Štúr pro slovanské národy navrhuje. Teoreticky bylo podle Štúra trojí: federace, austroslavismus a přimknutí k Rusku se v-ším všudy, to jest vytvoření jednotného slovanského státu, vedeného Ruskem, podle ruských pořádků, včetně samoděržaví, pravoslaví a spisovného ruského jazyka. Prakticky je však podle Štúra možné jen toto třetí řešení. Federaci nelze uskutečnit pro územní roztříštěnost, uprostřed Slovanů sídlí Maďaři, v Čechách a na Moravě Němci atd. Konečně ani Rusko by nechtělo připustit existenci jiného slovanského státu. Austroslavismus, který Štúr mylně vykládá jen jako český vynález, je v zásadě pochybný, historickým smyslem Rakouska byla obrana proti Turkům, současným smyslem nebo přesněji řečeno cílem Rakouska je germanizace. První důvod je v době, kdy Turci jsou zatlačeni daleko na balkánský poloostrov, zbytečný, druhý důvod je pro Slovany samozřejmě a přirozeně nesmyslný.

Pokud jde o třetí způsob řešení slovanské otázky, je třeba brát v úvahu, že Rusko bylo vlastně jediným politicky svobodným státem. A nejen to, Štúr byl přímo fascinován rozlohou Ruska, neustálým zvětšováním jeho území. Tomu se Štúr obdivoval už dávno před tím, už počátkem čtyřicátých let v obsáhlé politické studii *Určení Ruska v ohledu na Asii*, kterou otiskoval v Čechách ve *Vlastimilu* /1841/ a na Slovensku v *Tatrance* /1842/. Je ovšem pravda, že toto nebyl pro Štúra jediný argument. Štúr nadarmo nebyl žákem /míněno ovšem v širokém smyslu slova/ Kollárovým, i když Kollárovu ideu slovanské jednoty si poněkud modifikoval. A. Pražák před léty upozornil na to, že ideálně ve smyslu obdivu k Rusku zapůsobil u Štúra i Hegel. Vedle toho tu byly i prozaické, ale praktické návštěvy ruských slavistů, například I. I. Srezněvského.

Zdá se však, že toto vše by bylo málo k zásadní proměně, jíž je u Štúra spis *Slawenthum und die Welt der Zukunft*, který je, ať chceme nebo ne, projevem filozofického i politického konzervativismu. Ačkoliv můžeme najít určité styčné body mezi tímto posledním Štúrovým dílem a jeho názory, vyslovovanými před revolučním rokem 1848, přesto zůstává skutečností, že zmíněný spis je bohužel něčím jiným, novým ve Štúrově díle. Ve starší historiografii se dost často objevovaly úvahy o Štúrově konzervativismu, datujícím se už od jeho návratu z Halle a byly pro to shledávány různé doklady.⁸ Přesto je ale třeba dát za pravdu Samuelu Š. Osuskému, který v knize *Štúrova filozofie* /1926/ se touto otázkou zabýval. Vlídne posouzení vídeňského kongresu a Svaté aliance v knížce *Das XIX. Jahrhundert...* je něco jiného než vlídne posouzení carského absolutismu v poslední Štúrově práci. V prvním případě šlo zcela

nepochybně o taktiku, avšak v druhém o taktiku zcela určitě nešlo, tak jako nešlo o taktiku protirakouských nebo málorakouských, Havlíčkovi blízkých vystoupeních na pražském Slovanském sjezdu.

Je ovšem pravda, že obhájce práv slovanských sedláků na bratislavském sněmu 1847 nemohl jen tak beze všeho přejít otázku nevolnictví. Snažil se ji však obejít poukazem na to, že Rusko se už připravuje, ovšemže šhora, na jeho zrušení, iluze, která se vzhledem k smrti čelníka Evropy, cara Mikuláše I. 2. března 1855 mohla zdát málem reálnou. Avšak jinak natolik idealizuje ruskou skutečnost, že vydavatel ruského překladu V. I. Lamanskij považuje za nutné se ke Štúrovým závěrům kriticky vyslovit poukazem na to, jak mnoho špatného a málo dobrého přijalo Rusko od Evropy a jak některé negativní stránky života, existující na západě, které Štúr oprávněně kritizuje, jsou ve větší nebo menší míře vlastní i Rusku.

Pokusili jsme se Štúrov postoj při psaní knihy *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft* vysvětlit a také maličko omluvit. Konečně, po boji každý pěšák může být vojevůdcem a také by se nemělo zapomínat na Francisciho charakteristiku už nejednou citovanou: "Štúr bol abstraktný idealista, sangvinistický optimista, ale i pesimistický melancholik..." Prostě, Štúr byl živý člověk, ne nehybný, kamenný symbol, jehož nic nebolí a netrápí. Potíží je jen jedna, že krize Štúrových společenských názorů přišla na samém konci jeho života, že ve svém díle už nic nestačil prověřit, změnit nebo prohloubit a opravit. To je skutečně velmi smutný konec. Avšak současně zas nelze připustit myšlenku, že lidský život má cíl v nejzazším bodu časové posloupnosti, což by vlastně znamenalo, že cílem lid-

ského života je konec, to je tedy smrt. Proto také vrcholem Štúrova života a díla není jeho pozdní kniha *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft*.

Poznámky

1. Š t ú r Ľ.: *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft*. Slovanstvo a svět budoucnosti. Na základě německého rukopisu vydal v původním znění, s kritickými poznámkami a úvodem dr. Josef Jirásek, Bratislava 1931.
2. J i r á s e k J.: *Rusko a my*, Praha 1929, str.206.
3. J i r á s e k J. in Ľ.Štúr, *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft...*, Bratislava 1931, str.4.
4. Viz překlad recenze N.V.Koroblova: *České vydání spisu Ľ.Š., Slovanstvo a svet budúcnosti, Slovenské pohľady* 1934, str.400n.
5. Na dodatečnou úpravu data 1855 upozornil S.Wollman, *Slavia* 1966, str.212.
6. W o l l m a n F.: *Slavismy a antislavismy za jara národů*, Praha 1968, str.391.
7. M a t u l a V.: *Ľ.Štúr a M.F.Rajevskij*, Slovenská literatúra 1966, str.368n.
8. H o d ž a M.: *Česko-slovenský rozkol*, Martin 1920, str.383n.
9. Š t ú r Ľ.: *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft...*, Bratislava 1931, str.28 i jinde.

Jaroslav Meř:

Jiřĩ Orten - Elegie / heslo ze slovníku básnických sbírek/

Pátá básnická sbírka byla uspořádana těsně před básníkovou smrtí v krutých podmínkách okupované země, z cenzurních důvodů však mohla vyjít až po druhé světové válce.

Sbírka je souborem devíti elegií, v nichž básník resumuje svůj dosavadní život a loučí se se vším, co tvořilo jeho mládí, především s láskou a s naivní vírou, že snadno najde smysl svého života. První dvě elegie, promítající se na horizontu ztracené lásky, "jež našla svého Kaina", jsou naplněny pocitem nenávratnosti. Vše plyne a pomíjí /"Vraťte se věci, jež jste ponáhaly nésti kříž dne... Těžítka moje, vraťte se mi zase, těžké je nemít vás, vy určité a pevné"/, jen smrt a země je věčná. Básník, napínaný úzkostí mezi životem a nebytím, přijímá smrt jako poznanou nutnost, protože svou existenci pociťuje jako vinu. Ale jeho srdce, jeho mladost nechce ještě "uvítat hrob", protože je zde ještě "milenka země", která mu vychází vstříc svým jarem. Orten ji v máchovsky úzkostném zpěvu zaklíná /"ó země... Krásná, Hluboká a Pevná"/, mytízuje ji jako jedinou milenku, jako jedinou stálost v plynoucím čase.

V třetí elegii už mizí napětí mezi básníkovou

touhou a ztracenou láskou, místo toho vchází všudypřítomná úzkost a klade otázky. Byla-li smrt přijata jako vykoupení za naše viny, zrazuje-li i láska /"A ani lásky není! Dívky spí na ložích a jejich lože lžou!" / a zlo se nám vítězně směje do očí - je život snad jen absurdním snem? Navzdory této absurditě jej však básník k přijímá, protože je zde stále ještě tvorba, která dává možnost přežití. V závěrečné části Třetí nalézáme alegorii o převozníkovi, kterou můžeme chápat jako výzvu ke vzpouře proti smrti tvorbou: "Cosi je před tebou. Je pozdě umírat. Rozvědky obzorů říkají, že jde den."

Před dalekou cestou, která básníka čeká, je nutné se rozloučit se šťastnou dobožou dětství a mládí, kdy "malí byli jsme i pro nejmenší rakev". V elegickém tónu loučení skládá Orten s neobyčejnou citlivostí pro výstižný detail jakousi kaleidoskopickou mozaiku šťastných okamžiků dětství, které se mu jeví z "protější strany" života jako ráj. Zachycuje i své první kroky v Praze, kde poznával "vratkost světa", jehož je "chorým dítětem". Chce se opřít o "něžné rameno věcí" a volá na pomoc slova, aby mu vrátila mizející jistotu dětství. Orten si však uvědomuje, že je tento ráj nenávratně ztracen, a proto -chce-li zůstat práv svému údělu, jehož tragiku přijal - musí své dětství a mládí sublimovat v díle jako sen; jen tak nebude porušena celistvá přísnost básnickovy cesty vpřed, "až za smrt".

Po dvou předchozích elegiích, v nichž básník proputoval v lyricky podmanivých asociacích šťastný prostor dětství a mládí, shrnuje nyní Orten své poznání do alegorie o cirkusovém poníkovvi /Šestá/, který nezná odpověď na otázku proč?, ale ví, že musí sloužit dál, protože je tím, co dělá. Tato existenciální alegorie o sysifovské absurditě lidského údělu je jakýmsi předznamenáním Ortenova nejvyššího mravně filozofického vzepětí, jímž je nesporně Sedmá. Tato elegie, napsaná formou dopisu Karině, snové ~~nik~~ postavě, symbolu všech básníkových lásek, je vrcholem Ortenova sebepřetváření. V otázkách, připomínajících Máchu právě tak jako barokního Bridela, řeší Orten svůj vztah k náboženskému transcendentnu, aby posléze Boha popřel, navzdory samotě, která po jeho pádu zaplňuje svět. Básník dochází k poznání: život je absurdní sen /"neměl se mi však zdát, když jsem se neprobudil"/, proto v něm Bůh nemá místo. V tomto vyprázdněném světě je vše ovládáno narcisovským paradoxem; každý objekt navenek zaměřené touhy či chtění mizí jako prelud, jakmile je nadosah. Výchozí diskó však není ani v zahledění do vlastního nitra: subjekt touží spatřit sebe sama v zrcadle cizího vědomí. V melodičnosti Ortenových alexandrínů i v oslovení Karině rozeznáváme touhu po druhém člověku, po porozumění, jehož se mluvčí Seemé vášnivě dožaduje.

Po metafyzickém vzepětí a dramatické konfliktnosti předchozí elegie následuje Osmá; je psána úsečným strohým veršem a přináší jakési vyrovnání a usmíření. Orten přijal smrt jako paradoxní zrozní, jímž se vchází do "sněného světa", jehož jedinou realitou je tvorba, poezie, básníkovo nové transcendentno. Byla-li smrt tvorbou integrována do života, může se básník rozloučit s minulostí, aniž by jí ztrácel. Ona žije a bude žít dál v jeho díle. Proto je Devátá, již se uzavírá Ortenův elegický cyklus, písní loučení a díků za vše, co bylo a čím básník žil. Podmanivým pásmem lyrických enumerací opěvuje Orten ~~xššššš~~ všechny krásy, radosti i žaly, které mu život dal, a "odchází nyní ze svých kelegií", protože "teď ona /smrt/ chopila se žezla a jala se náš život formovati". Navzdory tomuto poznání však básník nerezignuje, chce svou písní prolamovat ticho až do konce /"Jsme sníh, když mlčíme" - to je výchozí motiv Deváté /, protože to je jediná svoboda, jež mu zbyla v hrůzném světě nesvobody. Tato víra v osvobodivou moc poezie je zároveň i vírou v nepřemožitelnost lidského ducha; v tom je základní mravní poselství Ortenova básnického díla, jeho "Óda na radost", již vrcholí a končí jeho tragicky přervaný básnický vývoj.

Do převážně lyrické struktury Ortenovy poezie, založené dosud na monologickém vyslovování pocitů

lyrického subjektu, vnášejí Elegie prvek dějovosti. Realita, která byla dříve často zniterňována až k sentimentální titěrnosti /značný vliv měl na Ortenu v tomto směru francouzský básník F.Jammes/, je v Elegiích zabírána v mnohem větší šíři. Jak je vnímána i drsná protikladnost reality, Ortenova poezie se dynamizuje; alegorie a různé epické vsuvky vytvářejí jakousi vnitřní dramatizující polemiku s plynulým pásmem lyrických asociací. Vpádem epické věcnosti a předmětnosti do lyrické struktury Ortenovy poezie se také rozšířily básnickovy výrazové možnosti, výběr slov a motivů. A navíc tento vpád umožnil Ortenovi jisté osvobození z mnohdy až příliš svůdného melodického stereotypu jeho poetiky. Zároveň v těchto vnitřních proměnách Ortenovy poezie nalézáme i důkaz usilovného hledání východiska, jež by básníkovi dalo možnost včlenit své subjektivní existenciální drama do objektivních společenských souvislostí. Realizaci těchto tendencí však znemožnila básníková smrt.

Zdeněk Pešat:

Obroda Vrchlického lyriky v závěru jeho tvorby

Česká poezie měla velice málo tak plodných básníků, jako byl Jaroslav Vrchlický. Rozsahem díla mohli s ním soutěžit, ovšem bez vyhlídky na vítězství, snad jen Adolf Heyduk a Vítězslav Nezval. Ale ani jim se nestalo, aby závěr jejich mnohotvárného celoživotního díla tak výrazně ovlivnil jejich básnický profil, jak to potkalo právě Vrchlického. Básníka, jehož tvůrčí účet se zdál být definitivně uzavřen už v průběhu devadesátých let odmítavými stanovisky mladé nastupující generace a jemuž po více než deseti letech od tohoto zúčtování vyšly dvě sbírky takového tvůrčího vzepětí, že překvapily všechny, jak básníkovy ctitele, tak jeho odpůrce.

Na první z nich, *Stromu života* z roku 1909, je pozoruhodné už to, že představuje jednu z mála Vrchlického myšlenkově jednotně laděných a kompozičně cílevědomě promyšlených sbírek. Básník v ní do pěti oddílů s Prologem a Epilogem rozvedl titulní metaforu založenou na analogii mezi děním v přírodě a lidským životním cyklem. Je stará takřka jako lidstvo samo, odtud například se genealogie rodů zpodobovaly jako rozvětvený strom. Vrchlický se však v Prologu výslovně dovolává novodobého amerického básníka Walta Whitmana, jemuž energicky rostoucí strom v básni *Virginský dub* viděl jsem v Luisianě ze sbírky *Stébla trávy* symbolizuje bytost nadanou elementární silou, schopnou rozvíjet se i v osamění. V duchu moderní přírodovědy včleňuje Whitman člověka do řádu přírody, činí z něj její součást a vyvozuje z tohoto začlenění i politické důsledky: požadavek rovnosti všech lidí. Představa stálého koloběhu hmoty podnítila životem těžce zkoušeného českého básníka, aby už nezávisle na svém předchůdci vytvořil v závěru svého života překvanivě optimistický zpěv k os-

lavě proměnlivosti a nekonečnosti života.

V první části, Co tkví v kořenech, se Vrchlický obrací k "základně žití", ke kořenům stromu života. Vychází přitom ze vztahu přímého přírodního a tradičně na lidstvo přeneseného významu slova kořeny, tj. dědictví předků. Společným znakem obou je vzdor a vytrvalost, houževnatost a stálost. Zatímco v přímém významu tyto vlastnosti jsou zárukou nového života přírody - věčné hmoty, ve významu přeneseném vystupují jako síla otců, pramen, z něhož má čerpat současné pokolení. Přenesení původního významu pak slouží básníkovi jako východisko k reflexím nad lidstvem. I tento pojem však osciluje mezi dvěma významy. Mluvě o lidstvu, básník často myslí jen na svůj národ. Když se vyznává, že věří v příchod mesiáše, který bude snad synem posledního žebráka a který uvede svět v trvalou harmonii, jde mu nepochybně o celé lidstvo. Když však se zamýšlí nad kořeny lidstva a jmenuje Žižku a Husa, Komenského a Jiřího z Poděbrad, připomíná popravené české pány i exulanty, přechází už ke kořenům vlastního národa, stejně jako ve chvíli, kdy zdůrazňuje význam přesvědčení, byť se přitom dovolával vedle Husa i Buddhy a Galileiho. I tu je zřejmé, že chce ovlivnit především současné charakterové vlastnosti svého národa. Ke kořenům patří i otázky života a smrti, živých a mrtvých kořenů. Také tuto otázku po smyslu života si básník položil a odpovídá na ni odmítnutím jakékoli metafyziky: život syna hmoty, člověka, je pouze v nervech, svalstvu a v krvi, člověk žije tentýž život jako strom a proto: "Buď jak ten strom a vždy to dobře tak, / měj vzrůst a list, měj květ a plod a zpěvy! / Jaks vznik, tak zhyň, vždy volný jako pták, / jak strom, jenž o posledních tajích neví."

Přes toto jednoznačné krédo se Vrchlický ani v této sbírce nestal prostým naturalistou, který ve splnutí

s přírodou shledává vykoupení člověka z jeho útrap a bolesti. Druhý oddíl, Co zní v haluzích, se stává intimním vyznáním o moci přírody, o jejím působení na citlivé básníkovy smysly, ale zároveň i apoteózou ducha člověka a síly jeho vidění. A nejen vidění smyslového, ale i vnitřního zraku, který "z duše tvojí vstoupne v oko" a kterým si člověk snuje bájně světy a uchovává dávné prožitky pěkných okamžiků.

Vrcholným vyjádřením vztahu k přírodě je třetí zpěv - Co zní v koruně. Zde už básník jen naslouchá mohutnému hlasu všehomíra, pozoruje jeho dění, zíraje tak "bohu v líc". Výsledkem je jásavý hymnus plný opojení z mnohotvárné, panteisticky pojaté hmoty, **dithyrambický** zpěv k oslavě přírody, uprostřed níž i básník nalézá své místo. Odvrhuje s takřka posměšnou ironií naděje mučedníků na posmrtný život, vyznává se, že zdrojem jeho čisté radosti je jistota, která mu dosud chyběla, že nedostane víc, než mu může dát zem, a že "co zde mi nekyne, jest ztraceno mi navždy". Více než klamně naděje mu stačí k pozemskému štěstí, že je poeta. A jako na potvrzení toho Vrchlický zde rozpoutává úplné orgie představitosti v líčení přírodního dění, dává průchod probuzené hravosti v drobných zvukových hříčkách, často svazuje své verše do sevřené formy písňového popěvku. Jestliže v předcházejících oddílech se snaha vyjádřit myšlenku a vtisknout jí prostřednictvím apostrof a exklamací naléhavost opírala ještě nezřídka o rétorický patos, zde již zcela ovládá pole básnická hravost, která se stává zároveň znakem vítězících smyslů, básníkovy citlivé, rozvířené smyslové vnímavosti.

Po dozrání úrody, kdy příroda vydala ze sebe vše, co mohla, zůstane barevné podzimní listí. Vrchlický po rozmachu třetího oddílu podává ve čtvrtém nazvaném Spadlé listí tematicky pomíchanou směs reflexivních veršů.

V úvodní básni *Různé listí* se opět vrací k titulní metafoře a do podrobností rozvádí paralelnost obou cyklů, lidského života a ročního cyklu stromu. Zatřeseš-li pětkrát stromem, padá nejdříve svěží listí, poté květy, po nich plody, pak pestře malované listí a nakonec jen krůpěje kalného podzimního deště. Ze stromu lidského života dostaneš nejprve naděje prvních vzletů, podruhé květy lásky, potřetí vír činů, počtvrté je z tebe bílý stařec, pro něhož zbylo pro pátý případ jen trochu slz. V této části sbírky formuluje Vrchlický své reflexe do podoby sevřených, myšlenkově vyostřených a brilantně vypointovaných aforismů, jež často nacházejí svůj výchozí bod opět v přírodě; v podzimním trochu potesknělém naladění se tu uvažuje o smrti, ženách, lidském štěstí, touhách člověka i hodnotě myšlenky, proměnlivosti pravdy i nevděku světa. Tyto aforismy svou podzimní náladou tvoří ovšem jistý kontrast k předcházejícímu oddílu, ale jen ve smyslu následnosti, jaká panuje v přírodě. V jejich virtuozitě se skrývá sebevědomí autora, který vydal všechny své plody a nyní se s vyrovnaností, nepostrádající ani dávku humoru, svěruje se svými postřehy o obklopujícím ho dění.

V první části sbírky Vrchlický užíval pojem lidstvo v dvojném významu; mluvě o něm, myslel často synekdochicky jen na český národ. Teprve v posledním oddíle nazvaném *České krajiny* se tato dvojitost patřičně osvětluje. Tak jako si básník nedovede představit kořeny lidstva bez podílu svého národa, tak také mnohohlasý chór přírody by nebyl úplný, kdyby v něm nezazněl i hlas české krajiny. Ale ta nepromlouvá jen svou holou existencí, jak ji básník zachytil v přírodních náladách. Vrchlickému se do ní promítají i přítomné zápasy národa a zejména opět kořeny, dědictví otců. A tak k intenzivnímu prožitku cyklického času jako koloběhu přírody i lidského bytí přistupuje v této poslední části i vědomí času lineárního, histo-

rického. Ten se sice zastavil před opuštěnými hradčanskými paláci, zato naléhavě se připomíná na bělohorské pláni a výzvami k současníkům hovoří od památníku smlouvy Ferdinanda I. s Čechy v Jihlavě /dokonce antickými metry - přízvučným hexametrem a pentametrem/. Jako svědectví trvalosti přírody vůči pomíjivosti člověka pak čas vystupuje v básni Dubům rožmberského rybníka: staleté duby zasazené ještě Krčínem z Jelčan stále žijí, zatímco o Rožmbercích se dovídáme jen ze žloutnoucích kronik a tlejících archívů. Obrazem české krajiny ^{my}trpějící nad časem i lidským jedincem se sbírka uzavírá. Do věčného řádu hmoty zasadil básník poslední její součást, znamení svázanosti s přírodou a osudy svého národa. Nyní může v Epilogu vyslovit svůj vřelý projev vděčnosti za život, krásný přes všechno "shon a prázdne pachtění", poděkovat za možnost tvořit a milovat. Tímto radostrým zpěvem jako by básník uzavíral své celoživotní dílo. Nicméně krátce po jeho smrti vydal Vrchlického bratr B. Frida z pozůstalosti poslední sbírku Meč Damoklův, bolestný pandán Stromu života.

Podobně jako syrakúský dvořan Dionýsia I. Damoklés i Vrchlický má pocit nad hlavou zavěšeného meče, i on je pronásledován předtuchou smrti, které vrhá stín na všechno jeho počínání, nedovoluje mu těšit se z darů života, soustředit se na práci. Do všeho konání mu přilévá jed obav, strachu, vyvolává pocity štvance. Na téma úzkosti pak sbírka přináší několik apokalyptických básní: verše žalující na vlastní osud se stávají východiskem i pro vztah k lidstvu. Ve snové vizi v něm básník shledává utmáčený bezcílný zástup mířící v nicotu, jež je ještě zvýrazněna sugestivním literickým výčtem v básni Co vlastně zmůžem?: "Nic děsná hračka, o kterou se lámeme. / Nic děsná maska, kterou se jen klamem. / Nic konec všeho vsled před námi vstává. / V Nic vposled skanem, jehož nechápe-me, / za čím jsme vyšli, za čím vlastně jdeme, / Nic černým

křídlem svým nad námi mává..." Osud lidstva se přirovnává k mouchám chyceným v pavoukově síti, úzkost se vtěluje do vlkodlaka, který básníka neslyšitelně sleduje; lyrický subjekt je pronásledován smečkou harpyjí, které s narážkou na Erbenovy Svatební košile /"Ty z duše zprahlých rokytí / se jako feny vyřítí"/, s narážkou zdůrazňující osudovou nevyhrutelnost neštěstí, kalí každou životní radost a proměňují ideál v bídu, nicotu a žal.

I když verše s motivy nicoty a úzkosti netvoří ve sbírce většinu, vtiskují jí její základní charakter. Podílí se na tom i převážně ztěžklý reflexivní ráz řady veršů, který dokresluje jen ojedinělé přírodní náladové obrazy. Tyto reflexe se dotýkají nejčastěji umění a básnickovy vlastní tvorby. Znovu, a dokonce s vypjatou apodiktičností, se v nich vyhraňuje kontrast všedního života a krásy, která je oslavována jako jediný pravý, nedotknutelný básníkův svět; verše, na nichž lpí pel cudnosti, se profanují, když se ocitají v časopise nebo v knížce za výkladem knihkupce. Dar tvoření si básník vyvzdorovává na svých nepřátelích, "supech a šakalech". Hořké verše stěžující si na trpký úděl básníků v Čechách střídají překvapivě útočné, spílavé fejetonistické básně, v nichž mladá generace je znovu označována jako stádo harpyjí, jako hyeny a šakalové, jako šibalové a též piráti /narážka na Macharovu báseň z doby vzniku Moderny otištěnou v Golgatě?/ a kritické hlasy jako pidimužů skřek. Tyto polemické verše provází pocit převahy a nadřazenosti, sebevědomé gesto, které zazní i v proslulé villonské baladě, v níž básník znovu obhajuje proti kritice proměnlivost svých nálad /"Vším chvěji se, jsemť právě Vrchlický... však vždycky týž, nechť stokrát měním masku!"/. Sbíрку pak uzavírá prozaizující pádné krédo: "Když vidím knih svých řad, / já mohu klidně spát. / Co moh jsem udělat, / zde jest! / A nedám si již rvát / své jméno

ni svou čest."

Zbylé reflexivní verše někdy v analogiích k přírodnímu dění a z různých úhlů, jednou s klidnou vyrovnaností, podruhé s optimistickým vzepětím, potřetí s příděchem bolesti a smutku komentují básníkův podzim života, oceňují dosah lásky pro život jedince i její dvojí tvář, radostnou i bolestnou, vzývají ideál a žalují na samotu. V jediné básni zazní i humorný tón, a to v básnické causerii o neutuchající síle lásky, která i stárnoucího básníka nutí k milostným veršům, byť přitom vypadal sebe-směšněji. Jen ojediněle se autor z této jednolitě subjektivní roviny vymaňuje; to když se uchýlí k drobnému žánrovému obrázku. Poslední složku knihy pak tvoří přírodní nálady. Je to jen několik básní, v duchu hlavních motivů sbírky melancholicky zabarvených, které však intenzitou kresby přírodního dění patří k vrcholům Vrchlického přírodní lyriky /Večerní obraz, Pražské noci! aj. /.

Přestože se Meč Damoklův svým chmurným vyzněním jeví jako protilehlý pól optimistických zpěvů předchozí sbírky Strom života, mají obě knihy spolu i leccos společného. Především výrazné zjednodušení větné skladby; převážně krátký jambický, občas i trochejský verš, nezřídka se sklonem k písňovosti i popěvku, kontrastující zpravidla s nahořklým laděním básně, nutí autora k sevřenějšímu výrazu, k přirozenějšímu toku jazyka. I zde se nejčastěji věta kryje s rozlohou celé strofy, ale zmenšený rozsah strof vede básníka k opuštění složitých větných period. Podobně jako v nejlyričtějších částech Stromu života poetická hravost tvořila opozitum básníkovu rétorickému patosu, tak nyní, zvláště ve fejetónních básních, ho Vrchlický překonává sbližováním s jazykem hovorovým: "Říkali mi: Starý brachu, / co chceš s láskou ještě? / Vypadáš v tom jako krocan / ve

přívalu deště. / Vše tak schlíplé, vše tak scíplé, / a přec tolik křiku, / nedělej se směšným bláznem, / zalez do kurníku!". Konečně obě knížky navzájem spojuje i větší důraz kladený na významovou hodnotu jednotlivého slova, což má za následek celkové zkonkrétnění a zvýraznění básníkovy představového světa, i když zdůrazňováním ideálu a výlučnosti poezie tu Vrchlický jednoznačně navazuje na své starší pojetí básníka jako věštce i soudce lidstva.

Dvě sbírky, dva protilehlé životní pocity a přece dva básnické projevy vytvářející jedno z vrcholných tvůrčích období Jaroslava Vrchlického. Protože se tu symbolicky na závěr básníkovy života do podoby autentických vyznání vyhranily dvě základní polohy lidské existence, jež byly dány básníkovi prožít a také vyslovit v průběhu jeho celoživotního žití, nikdy však v tak průzračně křišťálové podobě jako v těchto knížkách: optimistická důvěra ve stálé zdokonalování lidstva spojená s opojením smyslovým životem a stavy hluboké skepse, nedůvěry k nikomu a k ničemu, úzkostné chvíle pochyb o smyslu života i tvorby. Nelze se proto divit, že obě sbírky připoutaly k sobě pozornost básníků hned dvou generací a zcela rozdílné poetiky. Byl to právě Strom života, který přivedl k Vrchlickému po letech dopsuzování pozornost mladé generace z přelomu století. V básníkově pohanském opojení přírodou a životem shledávala svého předchůdce a také se - především St.K. Neumannem v jeho Panychidě - přihlásila k jeho odkazu. A básník František Halas, když se nad oběma knížkami přiznával k Vrchlickému, tohoto "jedinečného lyrikovi" jako ke své první lásce, s údivem shledával, že verše o nicotě z Meče Damoklova předjaly o celá desetiletí jeho tolik diskutovanou báseň Nikde z Dokořán. A ani v tomto svém básnickém rodokmenu nezůstal Halas mezi lyriky 20. století zcela osamocen. Otevřeně se jevil k tomu, co třeba i bezdůky, vešlo natrvalo v základy naší moderní poezie.

Hana Hrzalová:

Vítězslav Nezval jako spolutvůrce pokrokové kulturní politiky

V české literatuře 20. století se setkáváme s vynikajícími tvůrčími osobnostmi, s básníky, romanopisci, literárními kritiky a publicisty, jejichž význam přesáhl a přesahuje hranice národního písemnictví. Jejich dílo vtisklo české kultuře výraznou a nesmazatelnou pečť. Zrcadlily se v něm a prosazovaly pokrokové vývojové směry a zápasy společenské i literární. Uvést jejich jména znamená zpravidla evokovat jednu nebo dokonce i několik etap z vývoje literatury, vyjádřit celou jednu epochu českého písemnictví, a nejen věk, v němž tyto velcí tvůrci žili a bezprostředně působili. To, co platí o velkých osobnostech české literatury 19. století, totiž, že návraty k nim a interpretace jejich osudu tvůrčího i lidského říkají mnohé podstatné o době, v níž se tak děje /vzpomeňme jen Máchy!/, to platí i o básnících a prozaicích 20. století, o Marii Pujmanové, Marii Majerové, o Neumannovi, Hrubínovi, Halasovi, o Karlu Čapkovi, Vančurovi a jiných. Tvorba Vítězslava Nezvala obsáhla mnoho podstatného a určujícího z české poezie meziválečné a z poezie po osvobození, z poezie socialistické.

Vítězslav Nezval tvořil na přelomu dvou historických epoch. Jiří Taufer o něm napsal, že vyslovil ve svém díle složitost a bohatství "bytosti, jíž je člověk 20. století";¹ nazval Nezvala "chodcem", ne poutníkem a připomněl tak Nezvalovo vyjádření odlišnosti mezi sebou a Josefem Čapkem: "Není mi určeno chutnati štěstí meditací."²

Vítězslav Nezval spojil od prvního okamžiku svou poezii se zápasem o svobodnou společnost, o člo-

věka, osvobozeného od vykořisťování, o svobodnou literaturu. V roce 1938 vyslovil dialektiku tohoto vztahu - vztahu poezie a osvobození člověka - následovně: "Autonomní úlohou poezie stalo se úsilí učinit z ní co nejpřímější výraz svobody lidského ducha, svobodné lidskosti. V socialismu se svoboda člověka a lidskosti den ze dne mocněji uskutečňuje. Duch, usilující o své co nejsvobodnější sebepoznání v poezii, a lidstvo, osvobozující se v socialismu, jdou si vstříc."³

Nezvalovy básnické knihy představují v české poezii 20. století hodnoty časové i věčné, s životností takřka nehasnoucí, počínaje *Mostem* z roku 1922 a konče knihou *Chrpy a města* /1955/ a *Nedokončenou*, vydanou v roce 1960 po básníkově smrti. Jmenujme alespoň *Edisona*, báseň "o životě silném jak dobrodružství na moři", jedinečný básnický manifest slávy a velikosti tvůrčí práce; 52 hořkých balad věčného studenta *Roberta Davida* /1936/; *Matku Naději* z roku 1938. Znovu a znovu čteme a nasloucháme veršům a obrazům Nezvalových mírových poem; jejich vznik motivovala básníkova touha promluvit se současnými lidmi a za ně, v jejich jménu o věci nejpodstatnější - o míru. Vzpomeňme i *Křídél* z roku 1952 a *Chrp a měst*, vydaných o tři léta později, toho, jak v nich byla vystižena a vyjádřena dennost tehdejšího našeho života, ovšem dennost neustále překračující svá omezení směrem k minulosti i k budoucnosti, dennost jedinečná, krásná a tvůrčí. Anebo *Manon Lescaut*, tento skvost českého jazyka, zbasněný v roce 1939, jenž provázel českého člověka lety nacistické okupace, a který dával poznat a procítit zejména mladým generacím krásu mateřštiny a současně cosi podstatného ze života, ony hodnoty, k nimž nacismus usiloval uzavřít cesty mladým lidem, dospívajícím za protektorátu, lásku, citovou horoucnost, vytrvalost, čistotu. Nezvalovo básnické

drama Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou, varovná víze osudu lidské civilizace, ohrožené zneužitím atomu, získalo nové aktuálnosti a nových významů dnes, v době, kdy dnešek i zítřek lidstva znovu ohrožuje imperialismus, chtivý vlády i za cenu smrti a války.

Vítězslav Nezval doslova žil literaturou. Počínaje rokem svého příchodu do Prahy Nezval neustal "vstřebávat" literární život a atmosféru a zpětně vyzařovat svou energii, svou představu života a člověka, básnictví, své jedinečné lidské a básnické já, zapálené láskou k poezii, jež je především poezií, zachycuje nevyslovitelné a obráží v co nejšířší a nejsuggestivnější míře svobodu /1932/.

Nezval byl nadán - jak známo - i vynikajícím smyslem pro hudbu a vynikajícím výtvarným cítěním; v poezii uvažoval vždy v širokých souvislostech, mj. i v souvislostech dobového umění. Kremlička, Antonín Slaviček, Jan Zrzavý, Štyrský a Toyen, Bedřich Vaníček, Jiří Trnka, Honzl, Bezruč, Rimbaud, Eluard, Jiří Wolker, St.K. Neumann - o nich všech Vítězslav Nezval hovořil, psal, osvětloval je a propagoval. Ještě v roce 1955 na jednom ze zasedání výboru spisovatelské organizace, jehož byl členem, Nezval požadoval od literární kritiky, aby uvažovala o literatuře s vědomím hodnot, hledání i nalézání i ve sféře hudby a výtvarného umění. Vítězslav Nezval svou představu poezie neustále prohluboval a zpřesňoval. Listujete-li třemi svazky spisů, v nichž jsou shrnuty jeho úvahy o umění, na téměř 1500 stranách, pak nemůžete zůstat lhostejnými k oné imponující, hluboké vnitřní jednotě, jíž se Nezvalovy úvahy o umění vyznačují. Nezval nikdy nepopřel sám sebe a stejně tak nikdy nepopřel svůj literární program - revoluční svobodné umění, to jest umění, osvobozující

se a osvobozující od buržoazní lži, od liberalismu, od iluzivnosti a od zjednodušujícího pojetí revolučnosti, umění, které si je vědomo a vyjadřuje - stále hlouběji - složitost procesu osvobozování se společnosti i člověka.

Ladislav Štoll v jedné ze svých přednášek poukázal na vědeckou myslitelskou kulturu, která byla vlastní všem velkým českým revolučním spisovatelům, Wolkerovi, Neumannovi, Pujmanové, Fučíkovi, Jilemnickému, Novomeskému a Nezvalovi. Svazky Nezvalovy esejistiky tuto Štollovu tezi plně dokazují.

Věnujme se nyní tématu, které jsme zvolili jako určující a výchozí pro naše dnešní setkání, a otázkám s ním spojeným - Vítězslav Nezval, jako spoluvtvůrce pokrokové kulturní politiky.

Vítězslav Nezval je nesporně jedním z oněch kulturních pracovníků - komunistů, kteří měli na tvorbě pokrokové, kulturní politiky mimořádný podíl, ve smyslu kvantitativní i ve smyslu obsahu. Spoluutvářeli výchozí, obecná hlediska, ovlivňovali je svým dílem, názory, vystupováním, vahou a jedinečností své osobnosti.

Vítězslav Nezval přijel do Prahy v roce 1920 v dubnu; v roce 1921 uzavřel přátelství s Jiřím Wolkerem, otiskl recenzi Wolkerova Hosta do domu; 1922 vstupuje do Devětsílu, v Brně vychází jeho básnická prvotina *Most*⁴ - to jest Nezval vstupuje do literatury v období, kdy uvnitř české kultury se otevírá a začíná řešit svár mezi kulturou a uměním, které zůstávají spjaty s měšťanským životním pocitem a stylem, buržoazní hierarchií hodnot; a mezi kulturou a uměním, které nastolovaly hierarchii novou, uvedenou do pohybu aktivizací revolučního hnutí, vznikem Komunistické strany Československa. V roce 1921 je také založen Proletkult. Oficiální kulturní

politika buržoaznědemokratického státu je negována kulturní politikou, v níž se mj. začíná zračit nové pojetí umění, formulované na stránkách revolučních, levicových časopisů a i na stránkách stranického tisku. Revoluční, stranická kulturní politika se utváří v širokých kulturních souvislostech, je spojena s revoluční tvorbou, s kritickou reflexí této tvorby. Stanoviska a kritéria se tříbí bouřlivě, v polemikách a v diskuzích. Utváří se kulturní vědomí dělnické třídy. Do tohoto procesu utváření revoluční kulturní politiky Nezval vstupoval od první chvíle; účastnil se ho svými zkušenostmi, knihami, statěmi, přednáškami, veškerou svou tvůrčí aktivitou. Publikuje ve stranickém tisku /v roce 1923 tiskne v Rudém právu fejeton Jaro/; v roce 1924 je přijat za člena KSČ. Účastňuje se akcí strany. Nikdy nežije jen literaturou, jen uměním, respektive žít uměním znamená a předpokládá pro něho žít politicky. V roce 1929 je například jedním z prvních, kdož organizovali zásadní prohlášení českých umělců na podporu vedení KSČ, zvoleného na V. sjezdu KSČ. V tomto prohlášení se mj. píše, že akce sedmi spisovatelů proti novému vedení byla těžkou chybou a zdůrazňuje se, že rozvoj moderní kultury je závislý na revolučním dělnickém hnutí. Nezval podpisuje řadu provolání proti buržoazii,

V letech 1931-32 se účastňuje hornické stávký na severu. Na veřejné schůzi Výboru solidarity s bojujícími horníky /8.4.1932/ pronáší řeč, v níž říká slova tvrdé pravdy o situaci severočeských horníků, vyslovuje podiv nad tím, že za této situace už dávno nedošlo ke katastrofě, vyzývá k rychlé pomoci a v závěru formuluje takovéto poznání: "Když jsem viděl tisíce horníků naplňovat tři mostecká náměstí, klid, s kterým si počínali, byl klid vítězů, dobytých město. Nebyl to klid ustraše-

ných, Strach jsem viděl jinde. Mimo řady horníků. Jejich klid byl syrchovaným vědomím jejich síly a jejich moci.⁵ Nezval je především horečně účasten na řešení jedné z nejpodstatnějších kulturněpolitických otázek tehdejší doby – jaké vlastně je, bude či má být revoluční umění, kde spočívají jeho kořeny, kdy je umělecké dílo avantgardním, bytostně moderním? S jeho jménem a stanoviskem se setkáváme v tzv. generační diskusi, která je současně i zápasem o Nezvala. Je třeba uvést i další fakta, zvláště závažná z hlediska problému, který sledujeme. V roce 1928 vydává V. Nezval Manifesty poetismu; v roce 1933 se přihlašuje k surrealismu; v roce 1934 zakládá Surrealistickou skupinu v ČSR. Co se za všemi těmito fakty skrývá? Nezvalovo usilovné hledání programu, jenž by dovolil vyjádřit převratnost protiburžoazního, antiimperialistického umění, umění, tvořeného na bázi vědeckého světového názoru, umění, které by přispívalo k osvobození proletariátu. Umění, které inspičuje a probouzí v člověku touhu žít, bojovat, ve jménu krásy i spravedlnosti.⁶

Nezvalova tvorba a stanoviska nedovolovala vidět věci zjednodušeně, přispívala k tomu, že byla pochopena a respektována složitost umění, jeho přerodu; Nezval zachytil a vyjádřil citem velkého umělce rozpor uvnitř tehdejší avantgardy, mezi subjektivisticko-formalistickými a revolučními tendencemi. Zasažoval do utváření kritérií, v nichž a jimiž^{se} revoluční kulturní politika oddělovala od buržoazního nazírání na problémy. Nezval se podílel na ujasňování situace české literatury, jejího vztahu k sovětské literatuře, na interpretaci otázek tak zásadních jako byly problémy národní jedinečnosti a osobitosti a problémy revoluční literatury vů-

bec. Bylo to období prudké a intenzívní diferenciacce. Jeho obraz a výklad jsme si nejednou zjednodušili. Nezvalovo stanovisko krystalizovalo v souvislostech řady skutečností. V roce 1933 a 1934 se přihlásil - jak už bylo připomenuto - k surrealismu, v roce 1934 se však zúčastnil i ustavujícího sjezdu Svazu spisovatelů SSSR, hovořil na sjezdu jako československý delegát a po návratu z Moskvy vystupoval v diskusích, na besedách aj., kdy se mj. zvažovala zkušenost sovětské literatury ve vztahu ke zkušenosti literatury české a slovenské. Nezvalovo stanovisko z té doby je známé: považoval surrealismus za metodu adekvátní revoluční literatuře, vznikající v zemi, která ještě neprošla ohněm socialistické revoluce. Zdůvodňoval a objasňoval své stanovisko v polemice s K. Konradem, B. Václavkem aj. Avšak: současně se začíná v té době rozvíjet zápas proti fašismu a válce. Tento fakt působí jako mocný a výrazný diferenciační činitel uvnitř tzv. levé avantgardy. Nezval stane v řadách předních bojovníků proti fašismu. Už v roce 1934 pracuje v protifašistické Obci československých spisovatelů, jejím jménem vystupuje na protifašistické manifestaci⁷, o rok později se účastní mezinárodního kongresu spisovatelů na obranu kultury v Paříži; v Halónovinách publikuje článek Proč budu volit komunistickou stranu. V roce 1937 vydává knihu Moderní básnické směry, v níž mj. charakterizuje i poetismus i socialistický realismus i surrealismus, kdy v závěrečných větách kapitoly Perspektivy neopomene připomenout, že surrealisté se snaží "ne sice již svými básněmi, nýbrž občanskou a filozoficky politickou stránkou své činnosti" co nejvíce zdůrazňovat "nutnost nové společnosti. V ní se má uplatnit osvobozená lidská obrazotvornost. V tomto znamení surrealisté vidí perspektivu vývoje moderní poezie."⁸ Činem zásadního kulturněpolitického významu byl Nezval-

lův rozchod se surrealismem a v roce 1938 rozpuštění surrealistické skupiny v ČSR. Nezvalovo zdůvodnění je stručné: ve chvíli, kdy se ve Skupině začaly uplatňovat politické názory, které považoval v současné situaci vzhledem k úloze Sovětského svazu a vzhledem k úsilí o jednotnou protifašistickou frontu "za nesprávné a nebezpečné"; pokládal za své právo a svou povinnost ohlásit rozpuštění útvaru, za nějž přejal zodpovědnost.⁹ Konkretizuje je a detailně analyzuje a dokládá v "řeči ke studentstvu o roztržce se skupinou surrealistů" v březnu 1938. Z obou statí i z článku Umění a politika z roku 1938 jsou očividné principy, z nichž Nezval tehdy - v roce 1938 - vychází a které jsou pro něho závazné po celou dobu jeho tvorby. Jsou to především dialektický materialismus jako filozofická báze, vědomí zápasu proti fašismu a vedoucí role Sovětského svazu v tomto zápase, pojetí poezie jako síly schopné spolupůsobit při osvobození člověka. Nezval tehdy např. konkretizuje vztah umění - politika jako vztah umění a dělnická třída, umění a Sovětský svaz, umění a boj mezinárodního proletariátu. Polemizuje se zúženým pojetím tohoto vztahu, s individualismem a egoismem, vyslovuje se pro umění, které vstupuje do boje o "veřejné blaho", pro poezii, jež je ve službách boje uvědomělé dělnické třídy za lidská práva. Statěmi, články, projevy, datovanými rokem 1938, stává se Nezval významným spolutvůrcem pokrokové kulturní politiky, působí v prospěch nového, zásadního sjednocení levicové a protifašistické kulturní fronty. L. Štoll v Rudém právu píše o tom, že Nezvalův projev ke studentstvu byl uvítán s hlubokým pocitem "vnitřního osvobození", jako významný krok, který pomáhá "vyjasnit atmosféru českého kulturního života."¹⁰ Vše, co je v těchto statích řečeno, pramení z hlubokého poznání a

z Nezvalovy zkušenosti, je vyznačeno jeho tvorbou a osobností. A svým významem přesáhlo rok 1938, Nezval se jimi účastnil na tvorbě revoluční kulturní politiky i po osvobození, po Únoru, a dokonce v šedesátých letech. Například Ladislav Štoll v polemice s kulturní pravicí se v roce 1966 odvolává na Nezvalovo stanovisko z roku 1938, na jeho odchod ze surrealistické skupiny.¹¹

Po osvobození Nezvalova účast na tvorbě pokrokové kulturní politiky pokračuje v kvalitativně nových podmínkách. Je to účast znovu inspirativní a inspirující a daleko víc bezprostřednější a přímá. Gottwaldovská kulturní politika, jak pokud jde o kulturní dědictví, tak o vztah k současné tvorbě, nachází u Nezvala plnou podporu, Nezval se s ní ztotožňuje jako básník, jako kulturně politický pracovník.

Je známo, že V. Nezval pracuje po osvobození jako vedoucí filmového odboru ministerstva informací, z této funkce formuluje desítky projevů, v nichž se vyjadřuje k filmu, k umění, ke kultuře, k politickým otázkám. Zúčastňuje se například na předvolebních schůzích strany, stává se významným činitelem znárodnění filmu /pronáší např. projev v britské sněmovně "o československém zestátněném filmu"/.

Je třeba vzpomenout alespoň Nezvalova projevu z roku 1945, věnovaného poezii, v němž "hodnocuje svou zkušenost z let války; Nezvalova vyjádření k problémům kulturního dědictví, kdy vzpomíná nakladatelské politiky z dob buržoazní republiky, zacházející s lidem jako s chudým konzumentem, kterému postačí bezduchá, bezmyslenkovitá náhražka, "efektní až do trapnosti".¹² V souvislosti s dílem Jaroslava Vrchlického formuluje Nezval problém takto: úplné uznání J. Vrchlického a

jeho díla nastane, až toto dílo bude objeveno pro náš lid a až se stane jeho duchovním vlastnictvím. "Teprve lidová demokracie, socialismus a komunismus osvobodí natrvalo lidstvo, a tedy také básníka, od bědného osudu, kterému byl vydán v kořistnických epochách."¹³

V. Nezval pracuje po osvobození intenzivně ve Svazu československých spisovatelů. Stanoviska formulovaná na schůzích, na sjezdech a nechybějí v nich ani stanoviska sebekritická, dokumentují přesvědčivě Nezvalovu účast na realizaci gottwaldovské kulturní politiky, na uskutečňování generální výstavby socialismu. Nezval významně přispívá k řešení otázek ideologických, k přestavbě a k přerodu české kultury v kulturu socialistickou, k tomu, aby umění plnilo své poslání vůči společnosti i vůči ~~jednotlivému~~ jednotlivému člověku. Každé Nezvalovo vystoupení nese pečeť básnickovy osobnosti, jeho pojetí poezie. Nezval je nekompromisní, pokud jde o ideovou a světonázorovou stránku, okamžitě rozpozná jakékoliv byť sebemenší koketování s liberalismem, s kýčem, okamžitě také reaguje na projev dogmatického myšlení, stereotypu, zjednodušení jevu tak složitého jako je umělecká tvorba, zvláště v epoše výstavby nové společnosti a nové kultury. Nic nelze z Nezvalovy osobnosti a tvorby vytrhnout, izolovat, absolutizovat, Nezvalovo dílo i osobnost představují jednotu, kterou je třeba respektovat. Jakékoliv porušení této jednoty znamená posun, jenž se ocitá v zásadním rozporu se smyslem a skutečností Nezvalova pojetí umění a účasti na jeho konkretizaci. V gottwaldovské kulturní politice, obzírající i současné socialistické umění, mají Nezvalova zkušenost i stanovisko své místo. Prosazuje se kontinuita s předválečnými lety; dialektický přístup k literatuře a k řešení zásadní vývojové otázky na novém stupni. Není snad problému, k němuž by se Nezval tehdy nevyjádřil s otevřeností a

inspirativností sobě vlastní. Je to např. problém tendenční poezie. Nezval - v projevu ke spisovatelům z řad pracujících v roce 1950 - chce po básníkovi, aby tvořil poezii tendenční, kdy tendence by vyplynula z básně jako vůně z růže, aby miloval lidi, svět, život, aby tvořil s vědomím, že spolupracuje, musí spolupracovat na změně světa. Nezval vždy zdůrazňuje "horoucí poměr ke skutečnosti", to, jak socialismus děláme ve skutečném životě. "Při kladném poměru k životu se naučíme zobrazovati dělnickou třídu v jejím boji, a nikoli deprimujícím, schematickým způsobem, nýbrž živým a životným tak, abychom vyjádřili lásku k této třídě a nic po stránce vnější nenapodobovali."¹⁴ V roce 1952 na zasedání ústředního výboru Svazu čsl. spisovatelů znovu připomíná: "Realismus začíná tam, kde zazní skutečnost. Ne popisovat detaily a přízemnosti! Realismus začíná tam, kde začíná člověk cítit život a lidi."¹⁵ Vítězslav Nezval působí po válce i v československém a světovém mírovém hnutí. V Komentáři ke Zpěvu míru, koncipovaném po přepadení Koreje, ve chvílích, kdy lidstvo cítilo nebezpečí války na dosah, Nezval hovoří o veliké "univerzální" myšlence, která se dotýká každého člověka.¹⁶ A do služeb této myšlenky se bezvýhradně Nezval postavil. Neboť nejpřirozenějším posláním poezie je "posilovati život a stavěti do oslnivého světla všechno, co jej tvoří..."¹⁷

Sledovat Vítězslava Nezvala jako "spolutvůrce pokrokové kulturní politiky" dovoluje spatřit básníka trochu z jiné stránky - v účasti v literárním životě, v kulturní politice, v politice, v praxi. Vynikne přitom vnitřní napětí Nezvalovy osobnosti a tvorby a pozoruhodná jejich vnitřní jednota. Je dána marx-

leninským světovým názorem, bytostným antiměšťáctvím, utvářením poezie, v níž si člověk osvojuje hlouběji svět, v němž žije, i sám sebe, poezie, zasvěcené boji se starým světem, se sociální nespravedlností, s vykořisťováním. Dnešek nalzne v tomto Nezvalovi desítky, stovky podnětů. Některé z nich jsme usilovali připomenout, zvláště fakt i podnět zcela zásadní - Nezvalovu účast na denním životě literatury, čtenáře, země. Nezval psal o literatuře, výtvarném umění, divadla, filmu, miloval hudbu, nic jej nenechalo chladným či lhostejným, každý problém literatury byl i jeho problémem; Nezval se vrhal do diskusí, polemik, ověřoval si své stanovisko v rozhovorech s přáteli, nedokázal mlčet, vždy vyjádřil stanovisko i s rizikem nepřesnosti nebo omylu. Vývoj literatury, její úspěch byly záležitostí jeho srdce, jeho života. Potvrdily to i vzpomínky z mého života /1957/, významně přispívající k poznání odkazu meziválečné avantgardy.

Vítězslav Nezval napsal v roce 1949 o Jiřím Wolkerovi, že jeho dílo žije a bude žít stále intenzivněji. Totéž platí i o díle V. Nezvala. Neboť i dílo Nezvalovo - jako Wolkerovo - "spolupracuje na naší přítomnosti a bude spolupracovati s naší budoucností". Pro dílo Vítězslava Nezvala "na této zemi není smrti".

Vysvětlivky

1. T a u f e r J.: Vítězslav Nezval, Práce 1976, str. 10.
2. tamtéž, str. 13.
3. N e z v a l V.: Dílo XXV, Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941, Čs. spisovatel 1974, str. 396.

4. srv. M a c h á ě k M.: Vítězslav Nezval, Horizont 1980, str.134n.
5. N e z v a l V.: Dílo XXV, Čs.spisovatel 1974, str.14.
6. Nezvalova poezie sama byla nadána inspirující, provokující silou ve svrchované míře. Takto vyjádřil tuto její stránku Jiří Taufer: "...Dovede probudit lidské touhy, uspané a omráčené kupeckým duchem měšťáckého světa, dovede navodit dojetí, jež je s to osvěžit a povzbudit úsilí o osvobození člověka, o zkrášlení světa...", T a u f e r J.: Vítězslav Nezval, Práce 1976, str.9.
7. srv. M a c h á ě k M.: Vítězslav Nezval, Horizont 1980, str.140.
8. N e z v a l V.: Dílo XXV, Čs.spisovatel 1974, str.586.
9. tamtéž, str.377.
10. Š t o l l L.: Nezvalův projev ke studentstvu, 1938, in: L.Š., Z bojů na levé frontě, Nakladatelství politické literatury 1964, str.361.
11. Š t o l l L.: Političnost skutečná a domnělá, 1966, in: L.Š., Umění a ideologický boj, Svoboda 1972, str.296.
12. N e z v a l V.: Dílo XXVI, Eseje a projevy po osvobození, Čs.spisovatel 1976, str.57.
13. tamtéž, str.218
14. tamtéž, str.116.
15. tamtéž, str.469.
16. tamtéž, str.104.
17. tamtéž, str.227.

