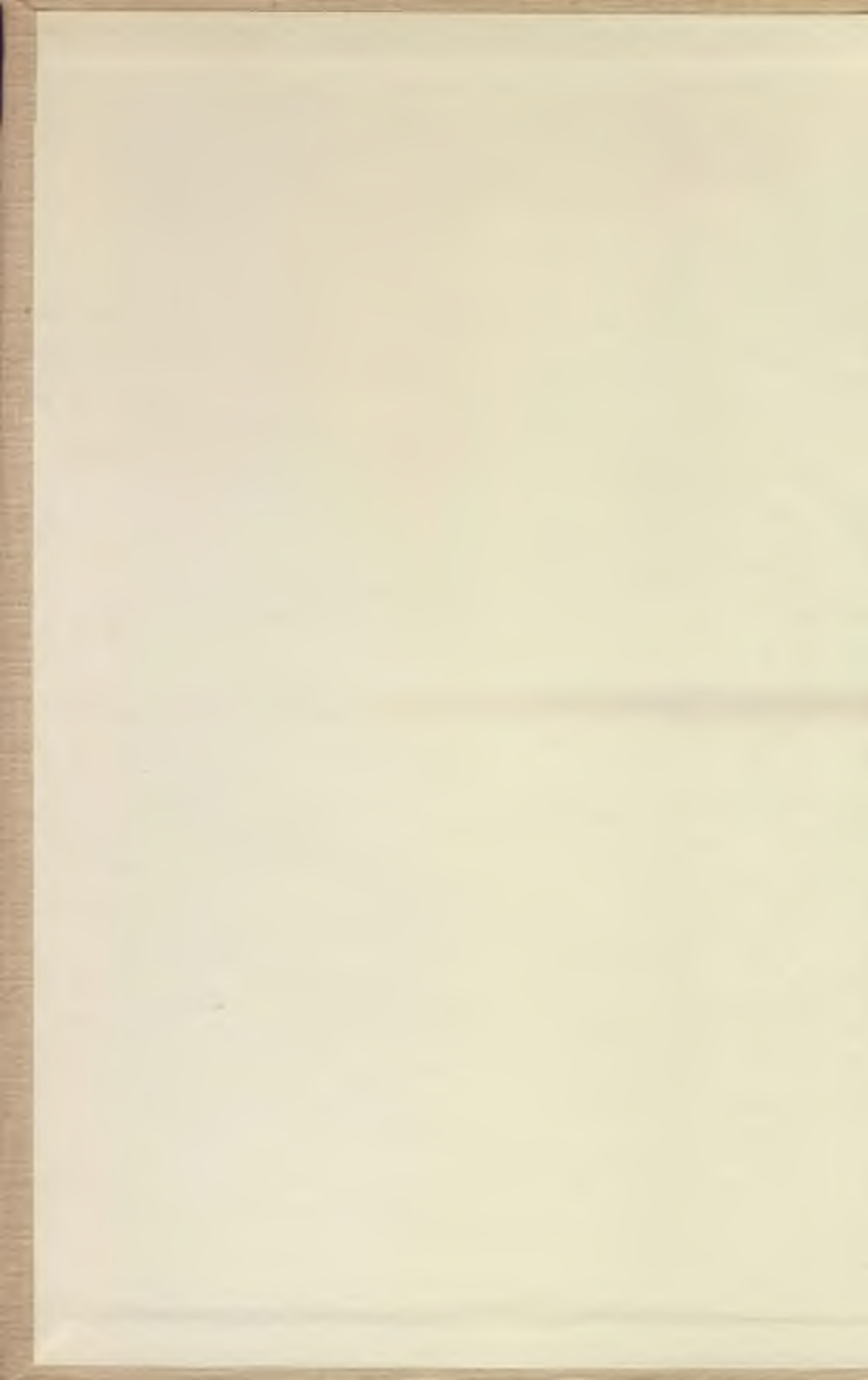


**MO**





M o j m í r u    O t r u b o v i

p o z d r a v    a    b l a h o p ř á n í

18. 9. 1983

## POJETÍ LITERÁRNÍ HISTORIE

/Český strukturalismus a tzv. Bachtinova skupina/

Strukturalismu se často vytýkalo a dosud ještě vytýká, že opomíjí historii - hovoří se proto o opozici struktury a dějin. Tyto výtky jsou často vznášeny z hlediska marxismu.

Následující přednáška se pokouší ukázat, do jaké míry je taková kritika oprávněná, a popsat zda a v jaké podobě strukturalismus /český strukturalismus/ koncepci literární historie rozpracoval.

Avšak nejen to: uvedená koncepce je v této přednášce srovnávána s koncepcí jinou, jež bývá někdy označována za marxistickou, i když toto označení má jisté sporné body. Pro mne je však zajímavé, že obě koncepce jsou v něčem odlišné, ikdyž ne v podobě přímé kontraverze, spíše nepřímého dialogu. Obě jsou však v lecčems stále živé a podnětné.

### I.

Hlavními postavami tohoto výkladu jsou Mukařovský a Vodička jako představitelé Bražského lingvistického kroužku, a na druhé straně především Bachtin - a méně už Vološinov a Madvěděv - jako nositelé označení Bachtinova skupina. Mezi jednotlivými členy této skupiny jsou jisté rozdíly, ty však mám na vědomí jen tam, kde jsou relevantní pro sledovanou problematiku.

v

Teorii literárního vývoje se PLK nejvíce věnovali Vodička

a Mukařovský, Jakobson se jí dotkl jen letmo. Zvláštní roli v to o případě hraje R.Wellek, který sice byl členem kroužku, ale jeho odklon od řady zásadních tezí strukturalismu byl zřejmý už tehdy. Wellek sice přivítal Mukařovského a Jakobsonovy názory na literární vývoj, a vyslovil i leckdy eritorní připomínky, avšak tyto nebyly nikdy v názoru /a to ani v jeho samostatné studii o literárním vývoji z r.1956, ani v první studii na toto téma z r.1936/ specifikovány a rozve eny do té míry, aby mohly být základem diskuse /cf.Matějka, 1982/.

Za zmínku ještě stojí, že na půdě kroužku se konala zajímavá diskuse o Mukařovského studii o Polákově Vznešenosti přírody, v níž vlastně byly poprvé v širší míře otevřeny problémy strukturalistického pojetí literárních dějin. Této diskuse se zúčastnili někteří členové kroužku a kromě toho Kalandra, Bém d.?, kvůli rozsahu nemohu diskusi zahrnout do této přednášky a bude zpracována v samostatné studii. Diskuse byla později též k Vodičkově pojednání Literární historie; s jejím záznamem jsem se bohužel nesetkal.

Pokud jde o Bachtinovu skupinu: nebudu tu řešit dnes oblíbený problém odpovědnosti za jednotlivé práce zmíněných tří autorů. Podstatné je pro mne to, že shoda v zásadních otázkách /pokud jde o naše téma/ a rámcově i celkové koncepce je taková, že můžeme ořinejmenším hovořit o jedné skupině. Zdůrazňuji pouze, že za nejdůl žitější považuji názory Bachtina.

Vzájemná znalost obou skupin byla - soudě podle explicitních zmínek - jednostranná. Některé práce členů Bachtin-



novy skupiny byly známy v PLK, opačně se dá předpokládat jen znalost některých raných prací Jakobsonových.

Mezi oběma skupinami existují shody a rozdíly, jejichž seznam by byl velmi dlouhý. Připomenou tedy jen některé. Oba spojoval jistý odklon od formalismu, který v případě Bachtinovy školy nabyl zcela explicitní podoby: vždyť celá Medvěděvova kniha je věnována kritice formalismu; kritické založení má i raný Bachtinův článek o problémech obsahu, materiálu a formy, atd.; přitom však v rámci tohoto systému zůstala zachována řada analytických postupů formalismu. Pražská škola zcela nepokrytě vycházela z formalismu /ovšem nejen z něj/, avšak na přelomu 20. a 30.let dochází k odklonu v širším pojetí sémiotické problematiky, jakož i v důslednějším a cílevědomějším propracovávání problematiky estetické. V obou systémech můžeme sledovat vehementně prosazovanou snahu řešit otázky literární vědy v souvislosti s řešením problematiky estetické. Oba vycházejí z požadavku vědeckosti, který však byl u Bachtina - zvláště v posledních letech jeho života - do jisté míry modifikován a nuancován. Velikou úlohu hrála v Bachtinově skupině filosofie - jde vlastně o filosofii literatury -, dležto v Pražské škole měla význam především metodologický. U obou je idea znaku jednou z ústředních, i když už tady se objevuje vývojové rozvětvení, které lze vidět kupř. v postoji k myšlenkám Saussurovým: přejímání některých, ale i přetváření u Pražské školy, a ostrá kritika u Vološinova, která však byla u Bachtina později zjemněna. Oba systémy se snaží založit problematiku literárněvědnou v rámci kontextu kultury -

ve srovnání s důsledností Bachtina má však tato snaha v Pražské škole často jen proklamativní ráz. A konečně se oba systémy snaží překlenutím dualismu obsahu a formy a popsat jejich dialektiku; tato snaha vede Bachtina k pojetí, jež je diferencovanější na úrovni obsahu /má některé společné rysy např. s pojetím Panofského/.

Zdánlivě jednoduché by bylo odlišit oba systémy nálepkami, pod které bývají zařazovány: strukturalismus a marxismus. To však zdaleka není jednoduché. Jednak pojem strukturalismu není dostatečně diferencován a bývá s ním spojována především koncepce strukturalismu francouzského, v mnohém odlišná od českého; teprve v poslední době nacházíme pokusy o diferencovanější rozlišení /Veltruská, Steiner ad./. V druhé případě Vološinov a Medvědjev zdůrazňují svůj marxistický přístup, ale ne už Bachtin. Je však pravda, že jeho dílo - přesto, že se nezabývá tak oblíbenými marxistickými tématy jako je např. vztah základny a nadstavby - je vyložitelné jako jistá varianta takového přístupu, ovšem v tom případě bychom neohli po počítat s běžným pojmem marxismu, ale museli bychom popsat jeho zcela nové rysy. Není náhodou, že např. Todorov v Poetice jej zahrnuje do pojetí strukturalistického, jiní zase do formalismu. Z jiné strany zase Markiewicz poukazuje na blízkost formalismu a marxismu např. pokud jde o formulace Plechanova a Ejchenbauma: jde o vyseřezování historických fází v závislosti na nadindividuálních faktorech.

Jedno z pojmových rozlišení - a tady se už dostáváme na půdu literární historie - je podle genetických zobecnění.



To používá dělení na idioteneticke, v nichž jde o závislosti "v rámci samé literatury", a allogeneticke, v nichž se konstatují "opakovatelné závislosti mezi literaturou a jinými oblastmi" /Markiewicz 1976/. Toto rozlišení je v našem případě dáno důrazem nebo východiskem, jelikož každá z uvedených teorií /Pražská škola i Bachtinova skupina/ konstatuje nutnost brát v úvahu obojí souvislost - jak v rámci řady literární, tak ve vztahu k jiným řadám kulturním a společenským. Jde ovšem o to, jaká souvislost, jaký vliv a způsob tohoto vlivu má rozhodující podíl na utváření literárního díla a v důsledku i jeho chápání.

## II.

Jestě v r. 1929 bylo Mukařovského pojetí literární historie silně ovlivněno ranými názory ruských formalistů, např. pokud jde o tezi "násilné deformace" a pojetí vývoje v rámci pouze literárních prostředků, Tento postoj překvapuje, když si uvědomíme, že už o ro dříve Jakobson a Tynjanov konstatují nutnost analýzy vzájemných vztahů literární a ostatních historických řad, a to tak, že "otázku konkrétního výběru vývojové cesty, nebo alespoň dominanty" lze řešit jen na základě takovéto analýzy. Avšak Mukařovského pozdější názory, důležité pro teorii literárního vývoje, již tento názor do jisté míry respektovaly.

Mukařovského autocharakteristika /z r.1942/ vývojových fází strukturalismu vymezuje první etapu problematikou uměleckého díla jako objektu, ve druhé ško o problémy vývoje, a třetí je charakterizována so středění navztah znaku a významu. Problematice literárního vývoje věnoval rozsáhlou studii o básnické kladbě českého básníka 19.století M.Z.

Poláka. Mukařovský záměrně volil takový materiál, "jenž dosud nebyl povšimnut anebo se jevil odbočným vůči dosavadnímu pojímání" a na něm chtěl ukázat "nové pojetí základních principů v voje". V této studii zevrubně popsal především zvukovou a významovou strukturu básně, naznačeny byly i širší kulturní souvislosti jejího vzniku, a najdeme tu i zásadní formulace týkající se teorie literárního vývoje.

Svou koncepci se Mukařovský snažil odlišit od těch stávajících směrů, které vysvětlovaly dílo především na základě různých "vnějších okolností" a nerespektovaly jeho specifickou estetickou povahu. Tak tomu prý bylo u různých škol /někdy i protikladných/, např. pozitivismu či škol duchovrodných.

Mukařovského tehdejší postoj byl charakterizován především dvěma snahami: 1/ tendencí k objektivismu zkoumání, jež souvisela s požadavkem vědeckosti a byla namířena proti snahám o absolutizaci subjektivního postoje vnímatele, a 2/ snahou určit a uchovat specifčnost sledovaného jevu - literatury, a zdůraznit jeho identitu, jež je dána dominantním postavením estetické funkce; s tím pak souvisel požadavek imanentního vývoje literatury.

Požadavek objektivismu, stejně jako požadavek zachování /udržení/ identity literární řady - jak v aspektu synchronním, tak diachronním - se projevil i v Mukařovského studii o Polákově. A to v otázce estetického hodnocení a v požadavku vývojové imanence. Mukařovský často zdůrazňoval, že významová výstavba díla nesmí být ztotožňována ani se subjektivními stavy tvůrce ani vnímatele. Tento požadavek se výrazně projevil i při koncipování pojmu struktury. Tento pojem měl

u něj poměrně komplikovaný vývoj, který tu nemohu sledovat, ale chci alespoň poukázat na ty jeho aspekty, které se promítly do konce literární historie.

Mukařovský pojem struktury nespojil jen s izolovaným dílem /a vztahy v jeho rámci/, ale použil jej také pro pojmenování nejrůznějších vztahů /koneckonců jde především o "dynamickou souvztažnost složek"/, do nichž vstupuje literatura. Kromě jiného též chtěl - inspirován Saussurovým pojmem langue - postihnout systém, objektivně sociálně založený systém, jenž se podílí na jakémkoliv vnímání uměleckého díla. Při analýze tohoto aspektu struktury později rozvinul svou teorii estetické normy a sledoval "projevy nadindividuálního vědomí normového".

Jak je však objektivita struktury založena? Mukařovský hovoří o tom, že je to nehmotná sociální realita, uložená do "kolektivního vědomí". Pojem "kolektivní vědomí" nebyl - myslím právem - považován za příliš šťastný, Jakobson např. navrhoval použít pojmů jako "konvence" nebo "ideologie kolektiva". Nechme teď stranou tento problém a všimněme si, že Mukařovský i Jakobson se zhruba shodovali v tom, že pouze existence "soustavy aktuálních norem /langue - Mukařovský tu někdy hovoří i o "estetickém objektu"/...umožňuje individuální projevy a reakci na ně" /Jakobson v diskusi v PLK/.

Mukařovský si však uvědomoval, že umění se nemůže příliš úzce přiblížit představě jazykové langue a že naopak je zde větší váha na parole. O co se tedy může opřít onen požadavek systému? Zde Mukařovský dochází k zdůraznění diachronního aspektu struktury: dějiny umění vytvářejí struktury - normy a tradice -, jež se stávají pozadím pro vnímání a hodnocení

konkrétních děl, resp. jsou jeho implicitní součástí.

Umělecká struktura udržuje svou identitu, svou specifickou atp., tedy to, co ji vyčleňuje jako řadu - "nepřetržitostí funkce estetické". Tato funkce není vlastností díla samotného, ale vzniká v interakci mezi subjektem a objektem, vnímatelem a dílem /je to "způsob využití vlastností daného jevu"/. Je-li v Mukařovského pojetí vývoj struktury /nejen její synchronní stav/ uložen do kolektivního vědomí a má-li zachovat svou identitu realizací funkce estetické, pak si ale kladu otázku, jak můžeme sledovat /na základě jakých okolností a faktů/ její historický průběh? Je realizace struktury nezbytně spojena s estetickým hodnocením? Či jinak: je v pojmu struktury obsažen estetický postoj? Je jasné, že jinak vypadá situace současná vnímání, kdy si může uvědomovat /či pocítovat/ onu "působnost smyslu nevnímání reálných sociálních", jinak je to ale, je-li třeba tuto realitu rekonstruovat v různě vzdálené minulosti.

Podívejme se teď, jaké otázky si kladl a jak je Mukařovský řešil v studii o Polákovi. Nejpodstatnějším teoretickým momentem je otázka estetického hodnocení. Mukařovský si položil dvě otázky: 1/"Je správné hodnotiti estetické dílo při zkoumání historickém ze stanoviska současného čtenáře?" 2/ "Je možné zakládat zkoumání literárněhistorické na jakémkoli estetickém hodnocení?" A na obě otázky odpovídá záporně.

Je to tzv. egocentrismus - říká Mukařovský - jestliže hodnotíme básnická díla minulosti "pod zorným úhlem básnických návyků badatele a uměleckých norem, v kterých byl vychován". Lze tedy dílo "restaurovat v jeho původní funkci, v souvislos-



ti s tím systémem, v němž jev vznikl"? Ani to ne, jelikož dobové soudy /úsudky/, o něž se opíráme, nejsou spolehlivé proto, že "živá literatura může být současníky hodnocena ze stanoviska kterékoli z funkcí, jež vykonává", tzn, v popředí může být i funkce jiná než estetická. Avšak dějiny literatury musí - podle Mukařovského - brát za základ tu funkci, která je specifická pro básnictví jako umění.

Jakou hodnotu může tedy historik literatury sledovat? Musí si položit tuto otázku: Znamenalo dílo něco pro vývoj? Jedinná a rozhodující hodnota bude pro hlt rika literatury dána "poměrem díla k dynamice vývojové: jako kladná hodnota se bude jevit dílo, které nějakým způsobem přeskupilo strukturu předchozí etapy, jako hodnota záporná dílo, které strukturu beze změn přejalo". Zde tedy jde o hodnotu vývojovou.

Mukařovský pa - v konkrétním rozboru - předložil precizní analýzu vyjadřovacích prostředků Polákovy básně, hlavně hodnot zvukových a sémantických; ukázal vlastně způsob analýzy "formy významu". Shažil se též zachytit, jak je každá nová fáze vývoje literatury určována možnostmi, jež dovoluje etapa předchozí. Je-li však tato analýza struktury, pak by to ovšem mělo znamenat jistou revizi tohoto pojmu /což zde Mukařovský neučinil/, a to především požadavku estetické funkce. Kdybychom na něm trvali, museli bychom provést konfrontaci jisté historické podoby vyjadřovacích prostředků, jež byly obsaženy v různých dílech, a jejich konkrétní funkce, tj. ukázat jejich estetickou recepci. To však podle Mukařovského není - jak jsme viděli - spolehlivé, takže se opět vracíme k otázce: jak je pojem struktury spjat s estetickým hod-



nocením v rámci literárního vývoje? Ale na další vývoj tohoto problému si ještě počkejme. Mukařovský ovšem později v diskusi přiznal, že vývojová hodnota by vlastně měla být i estetickou / - já bych řekl spíše "uměleckou" - /, ale jak je toho dorahováno už n' zdůvodňoval; pouze uvedl, že je to vlastně už dáno samým pojmem imanentního vývoje.

Tento pojem - jak už naznačeno - vyplývá z požadavku sledovat vývoj literatury v její specifičnosti. Mukařovský později připouštěl, že v takovém rámci je novost jediné zdůvodnění vývojových proměn. Souhlasil pak s požadavkem, který však už v rámci teorie literárního vývoje nerozpracoval, překonat imanenci "dialektickým zřetelem k vnějším vztahům, které poutají poezii k jiným kulturním jevům a ke společnosti". Také vztah k sociologii zůstal ve studii o Polákovi poměrně vnějškový. Je třeba připomenout, že v této otázce šel tehdy dále Jakobson, když - na materiálu staročeské poezie - ukázal způsob, jak se různé společenské vlivy podílejí na básnické tvorbě.

Pro posouzení Mukařovského úvahy je důležité mít na paměti, že se pohyboval na rovině "bezprostředního" historického kontextu, tzn. sledoval dané dílo v rámci nejbližší minulosti a nejbližší budoucnosti. Svou roli tu též hraje fakt, že úmyslně vořil dílo /Poláka/, jehož trvalejší estetická hodnota je poměrně malá. S předchozím souvisí též to, že nebyl ve svých důsledcích interpretován pojem tradice, ve smyslu "simultánní tradice" /srv.např. koncepci Eliotovu/ - vždyť to je zdroj, který zdaleka přesahuje bezprostřední historický kontext daného díla. A konečně byl v zájmu objektivitě eliminován vlastní postoj interpreta, alespoň v míře přípustné;

zdá se, že právě vztah k tomuto problému je jakýmsi diferenčním momentem různých teorií vývoje.

Vraťme se ještě letmo k požadavku objektivně založeného vývoje literární struktury. V tomto se projevoval vliv Hegela, přinejmenším v jeho představě o vývoji myšlení, jež je prosté individuálních zvláštností a je samo vytvářejícím subjektem /viz Muk. k metodol./ . Myšlenka o nadosobní platnosti struktury, něčeho, s čím se musí vyrovnávat každý nový tvůrčí akt a co jej jistým způsobem determinuje /Mukařovský někdy hovořil o zakonitosti vývoje/ ,ta provází jeho myšlení neustále. Je ovšem pochopitelné, že - v dějinách častý, i když ne vylučný - ostentativně individuální charakter uměleckého díla vyvolává namítky proti onomu nadosobnímu pojetí. Mukařovský se tedy snažil vyrovnat i s tímto problémem a způsob řešení nabídl v několika málo úvahách o vztahu individua a vývoje /jádro x tvořila vlastně jedna přednáška/ , který pojál jako vztah náhody a nutnosti. Tato úvaha byla prvním přístupem k problému, ježž mínil rozpracovat v knize o literárním vývoji/viz oznámení v SaSu/. To však už za války a ani později-zvláště, když se jeho vlastní vývoj radikálně změnil- neučinil.

Felix Vodička přijímal řadu mukařovského teoretických poznatků, i když se podle mého mínění od něj v některých bodech odlišoval. Vodička vytvořil práce pro teorii literárních dějin zcela zásadní. Jádro těchto úvah tvoří první systematický strukturalisticky pojatý přehled problémů literární historie, dále pak iniciativní teorie recepce /ohlasu/ literárního díla a konečně velký význam má i práce o jedné etapě ve vývoji české prózy, v níž najdeme řadu důležitých poznatků i pro teorii prózy. První práce vyšla v r. 1942, druhá r. 1941 a třetí r. 1948. Vodičkův největší přínos literární historii

spočíval jednak v už zmíněné systematicce, poté v teorii onlasu konkretizaci a konečně v tom, že v rámci FLK nejzjevněji pojednal problémy umělecké prózy /pomineme-li Mukařovského přednášky, které nebyly publikovány/ Myslím, že nepominutelnou roli ve Vodičkově prohloubení strukturalistické teorie literárního vývoje hrál fakt, že byl ovlivněn Mukařovského myšlením ve chvíli, kdy měl za sebou již literárněhistorickou praxi. Vodičkovy předchozí práce se týkaly řady konkrétních problémů literární historie a měl praktickou zkušenost také s řešením některých klasických otázek dějin literatury, k čemuž můžeme přičíst jeho rozsahlou znalost různých koncepcí historického vývoje.

Vodičkova systematická práce se snaží postihnout nejrozličnější témata a problémy, jež byly považovány za přirozenou součást literární historie. Soustředím se jen na ty z nich, které nám dovolí navázat na pojetí Mukařovského. Půjde tedy o problémy struktury a estetického hodnocení. Ve Vodičkově pojetí byly rozlišeny a nešlo jen o rozlišení kvůli výkladu tématu.

Struktura je v jeho pojetí jistým způsobem "objektivizována", ale ne tak, jak to zamýšlel Mukařovský, a je tudíž lépe přístupna literárněhistorické analýze. Vodička souhlasí s Mukařovským v tom, že "to, co se proměňuje a vyvíjí, nejsou přirozeně nmotně existující díla, ale proměňuje se v konkrétních dílech organizace souboru všech složek literárních". Vodička říká, že to, co je dílo, je "pomyslný inventar všech možností literární tvorby" a jeho stanovisko je v tomto blízké tomu, co se objeví později v jiných strukturalistických koncepcích /např. u Todorova, když nově říká o vývoji "vlastností literární promluvy"/. "Tento zřetel - říká Vodička - k vý-

voji vztahů trvalých a stálých složek literární tvorby si důsledně uvědomily novější směry literární estetiky, které pro onen nehmotný, v povědomí čtenářstva uložený a přitom ve všech dílech se projevující soubor složek mají termín: struktura. "...Jedním z hlavních úkolů literární historie je popis vývoje literární struktury, jak se projevuje v konkrétních dílech literárních".

Vodička sice uchovává představu o povědomí čtenářstva, ta je však modifikována tezí o projevu struktury v konkrétních literárních dílech. Důležité však je, že zbavuje strukturu bezprostředního požadavku estetické funkce a určuje ji spíše jako paradigma uměleckých prostředků a jejich možností/ je třeba ovšem připomenout, že ještě ve studii o ohlasu je Vodička blíže Mukařovského původnímu pojetí/. Pro strukturalisty významný pojem imanence pak spojuje především s takto pojetou strukturou. Takže Vodička navazuje více na Mukařovského konkrétní analýzu Poláka a přibližuje strukturu více možnostem literární historie. Vývoj struktury je výchozí bod pro sledování nejrozličnějších vztahů, do nichž literární díla vstupují, jakož i jejich podílu na vývojových proměnách literatury.

Z Vodičkova přístupu je zřejmé, že popis proměn složek literárního díla je nutno provést částečně bez ohledu na "povědomí čtenářstva". "Čtenářské vědomí" pak funguje tam, kde jde o sledování konkrétního "života literárních děl", jak se jeví v různých dobových ohlasech. Je to jedna z prvních formulací recepční estetiky na strukturalistickém základě /připomeňme zde, že Hennequin byl strukturalisty velmi ceněn /. Tím se Vodička dostává k osobité odpovědi na jednu z Mukařovského otázek a tím i k možnosti sledovat historické proměny



estetických funkcí a hodnot.

Vodička tvrdí, že jestliže se při studiu vývoje struktury zabýváme dílem jako článkem literární vývojové řady /abye chom postihli jeho vývojovou hodnotu/ , pak nyní je třeba sledovat díla jako estetické objekty a estetické hodnoty. Úkolem literární historie je v tomto případě zachytit proměny estetického hodnocení. Nechce však sledovat ryze subjektivní prvky tohoto hodnocení, ale ty, které mají charakter "historické obecnosti". Přijímá Mukařovského teorii estetické normy a chce provést její restituci v historickém vývoji "za tím účelem,abychom mohli sledovat vztahy mezi touto vývojovou řadou a vlastním vývojem literární struktury". Hlavními úkoly literární historie jsou rekonstrukce literární normy a literárních postulátů, rekonstrukce literatury daného období a popis hierarchie literárních hodnot, studium konkretizací literárních děl a studium dosahu působivosti díla v oblasti literární i mimoliterární.

Důležitou úlohu v této teorii hraje termín konkretizace, tj. odraz díla v povědomí těch, pro něž je dílo estetickým objektem. Vodička jej přejímá od Ingardena, avšak na rozdíl od něj jej nechce chápat jak vyplňování míst nedourčenosti, nýbrž jej chce vidět na pozadí aktuální literární tradice. Studium konkretizací je studiem literárního života, toho, čím se "dílo při estetickém vnímání skutečně stalo v mysli těch, kdo tvoří literární veřejnost". Vodičkovy práce byly prvním náčrtem této problematiky a jejich autor si uvědomoval i obtíže spojené s tímto studiem. Kupř. je to různá míra úplnosti zkoumaného materiálu, tj. výpovědí o dílech, kde hlavní roli hraje literární kritika. Ale jsou tu i problémy další: kupř. Mukařovským zmíněná nejistota při určování, která z funkcí



literárního díla je tou kterou kritikou zachycena. S tím souvisí i otázka, jaký byl dobový pojem "umělecké specifičnosti" a "estetické funkce" a je tu i otázka jazyka a výpovědní hodnoty jednotlivých soudů. Formulace různých problémů však nic nemění na potřebě zmíněného zkoumání, jelikož jediné ono nám může načrtnout obraz proměn estetických objektů a estetického hodnocení.

Vodičkova syntetizující práce zabírá široký okruh problémů - je členěna podle vztahů literární řady, vztahu díla k básníkově a společnosti, podle recepce díla atd. - které tu nelze všechny probírat. Soustředil jsem se jen na ty, které jednak považují za postatné pro strukturalistickou koncepci, jednak vytvářejí návaznost mezi Vodičkou a Mukařovským. Objevuje se tu také požadavek objektivnosti stejně jako nutnost "odhlédnout" od hodnotících měřítek badatelova vlastního postoje. Kontinuita dějin /dějin jako něčeho od nás naprosto časově vzdáleného/ je dána bezprostřední časovou návazností /i když Vodičkův pojem tradice naznačuje rozšíření tohoto kontextu/ a především vzájemnou reakcí děl a estetických či uměleckých norem. Události uměleckého díla se mohou přiblížit buď prostřednictvím jiných recipientů, nebo analýzou možností vyjadřovacích prostředků /či obojího/. V souvislosti s takovýmto pojetím si teď můžeme položit otázku: mám právo, při historické analýze, vyjmout dílo z bezprostředního kontextu jeho vzniku /i když bycho tento respektovali jako nutnou součást úvahy/ a konfrontovat jej s díly, formacemi děl, výrazovými prostředky atd., které mu jsou časově různě vzdálené? Zůstanu tak ještě na poli literárně historické analýzy? Tyto otázky nás přivádějí k závěrečnému tématu přednášky.

## IV.

V dílech autorů tzv. Bachtinovy skupiny nenajdeme tak koncentrovaně a explicitně vyjádřeny problémy teorie literární historie jako u zmíněných členů Pražského linguistického kroužku. Teoretický model literární historie musíme rekonstruovat podle nejrůznějších zmínek v celém díle těchto autorů.

Medvěděv, ve své rozsáhlé kritice ruského formalismu vytýká jeho příslušníkům, že neznají kategorii "historického času" a znají prý jen "permanentní současnost", "permanentní nyní". Podobně jako je tomu v této práci, kritizuje Bachtin o více než čtyřicet let později mechanické pojetí "směny" u formalistů; z tohoto zorného úhlu kritizuje též strukturalismus /má nejspíš na mysli jen pojetí Lotmana et al./ za mechanické kategorie "opozice" a "směny kódů".

Jádro Bachtinovy koncepce tvoří myšlenka o „velkém čase“ a „vzdálených kontextech“. Než toto rozvedeme, připomeňme si však tvrzení Vološinova vyslovené v souvislosti s připomínkou "entymématu" / což je "úsudek, jehož jeden předpoklad není vyjádřen výslovně, ale dá se vyrozumět"/, k němuž přirovnává "životní praktickou promluvu. Vološinov zde hovoří o "nejbližším kontextu promluvy", jenž se podílí na jejím porozumění; může však být různě široký: je to mluvčímu i posluchači společný horizont promluvy, jenž se může "rozšiřovat jak v prostoru, tak v čase- existují přece pojmy, kterým se dá rozumět pouze v okruhu určité rodiny, rodu, národa, třídy, xx určitých let a celých epoch."

Bachtin vytýkal na začátku 70.let literární vědě, že se snaží vysvětlit autora a jeho dílo jen z jeho současnosti, nejbližší minulosti a nejbližší budoucnosti "/obvykle v rámci

„epochy“.../. Ale bojíme se přitom-říká- časově vzdálit od zkoumaného jevu.“ Jistěže je nezbytné sledovat i onen první úkol /současnost/, avšak to nám nedovoluje pochopit zkoumaný jev v celé jeho šířce, „zvláště ne ty momenty, jež jsou spjaty s tzv. ‚obsahovostí formy‘“. Jelikož dílo je hluboce založeno v daleké minulosti, těžko můžeme proniknout do jeho smyslových hloubek jen na základě současnosti /"nejbližšího času"/ . Jestliže dílo uzavřeme do jeho současnosti, nepochopíme jeho život ani v následujících stoletích. "Díla rozbíjejí hranice svého času, žijí ve stoletích, tj. ve velkém čase, přičemž často /a velká díla vždyú intenzívnějším životem než v současnosti". Vše, co patří jen současnosti, umírá spolu s ní." To, že dílo přijímá nové významy a nový smysl, je jeho bytostnou součástí.

Nezbytným předpokladem vnímání díla je jeho kontext, tj. hodnotový kontext, v němž je dílo chápáno a hodnoceno. Ten se proměňuje v epochách apercepce a tak se vytváří nová "znění díla". Bachtin chce překonat partikularizaci projevující se ve změnách vnímání díla vizí o "složitě jednotě lidské kultury", v níž se realizuje "vzájemné porozumění staletí a tisíciletí; to vše se ale otvírá jen na úrovni "velkého času".

Bachtin se neznepokojuje otázkou závislosti badatele či interpreta /vnímatele / na jeho vlastní době. Připouští, že "schopnost "jistého vžívání se do cizí kultury, možnost podívat se na svět jejíma očima představuje nevyhnutelný moment v procesu jejího chápání". Bachtin však vyžaduje tvořivé chápání, jež se "nezříká sebe, ale svého místa v čase, své kultury a na nic nezapomíná". Nabízí kategorii "nacházení se mimo": "cizí kultura se pouze v očích jiné kultury odhalí plněji a hlouběji /ale ne v celé své úplnosti, protože přijdou i jiné

kultury, které uvidí a pochopí ještě víc/".

To, co jsem dosud nastínil, souvisí také úzce s tím, o co se Bachtin zajímal na sklonku svého života: s interpretací symbolu a smyslu/ne významu; cf. téma u Vološinova/ a s problémem nekonečnosti symbolických smyslů. Bachtin říká, že běžné odborná analýza je "relativní racionalizací smyslu", kdežto filozoficko-umělecká interpretace ukazuje jeho prohloubení pomocí jiných smyslů a tohoto prohloubení lze dosáhnout "pomocí rozšiřování vzdáleného kontextu". Takto ovšem nemůžeme docílit vědeckosti exaktních věd; taková interpretace nemůže být vědeckou, je však "hluboce poznávací". Tento názor též souvisí s Bachtinovým permanentním přesvědčením o nutnosti filozofického přístupu k literatuře /filozofie začíná tam, kde končí přesná vědeckost a začíná jinonaukovost...Můžeme ji určit jako metajazyk všech věd a všech vidů poznání a vědomí."

Bachtin též vytýká současné literární vědě, že je málokdy schopna sledovat vzájemnou spjatost a závislost různých oblastí kultury /k lturních řad/. Dlouho prý bylo věnováno mnoho úsilí zdůraznění specifčnosti literatury, což už není dnes nutné. Nejintenzívnější a nejproduktivnější život je na hranicích jednotlivých oblastí kultury. Podle Bachtina "historie nezná izolované řady: izolovaná řada jako taková je statická, sled momentů v izolované řadě může být pouze systematickým rozčleněním nebo prostě mechanickým seřazením, ale v žádném případě nemůže být historickým procesem; pouze tehdy, když se určí vzájemné působení a vzájemná podmíněnost dané řady s jinými řadami, rodí se historický přístup. Člověk musí přestat být jen sám sebou, aby mohl vejít do historie".

Zmíněné Bachtinovy názory by však zůstaly jen v podobě prognóz, s veškerou poetickou i filozofickou vzletností, kdyby nebyly promítnuty do analýzy konkrétního literárněhisto-



rického procesu. To se nejvíce projevilo v jeho myšlenkách o žánru, promluvě, dialogu a karnevalové a smíchové kultuře.

Když jsem se zmínil o termínu "význam formy" /"obsahovost formy"/, byla už vlastně řeč o žánrech. Bachtin neprovádí typologii běžnou v poetice, tj. podle různých abstrakce a jediné zásadní rozlišení je na prvotní a druhotné žánry. Žánr je mu "ustáleným typem promluvy" a historická poetika je vlastně dějinami žánrů. V žánrech jsou nahromaděny "formy vidění a chápání určitých stránek světa", odrážejí "nejstabilnější, odvěké" tendence literárního vývoje. V literárních žánrech se vždy konzervují nesmrtelné elementy archaična. Toto archaično se v nich ovšem uchovává jedinečně proto, že se zde neustále obnovuje, takřikajíc zesoučasňuje. Literární žánr vždy je a není týž, vždy je mlád i starý zároveň. Obrozuje se a obnovuje v každém údobí literárního vývoje a každým individuálním dílem daného žánru. Proto i archaično, jež se v literárním žánru uchovává, není mrtvé, ale věčně živé, tj. ustavičné regenerace schopné archaično. Žánr žije přítomností, avšak ustavičně se rozpomíná na svou minulost, na svůj původ. V toku literárního vývoje představuje tvůrčí paměť. Právě proto je schopen být zárukou jednoty a nepřetržitosti vývoje! Ve svém konkrétním zkoumání /hlavně v monografii o Dostojevském/ se Bachtin soustředil na postižení žánrových tradic a ne na individuální vzájemné vlivy jednotlivých autorů - i to je možný přístup, ~~xx~~ ale jádro historické poetiky je podle Bachtina v postupu prvním.

Bachtinovo pojetí žánru úzce souvisí s jeho pojetím promluvy, což je ústřední téma jeho metalingvistiky /či translingvistiky/ a pozice, z níž kritizuje současnou lingvistiku /a teorii básnictví opírající se o ni/. Těsně je s tím spo-



jená také jeho teorie dialogu. To jsou ovšem témata příliš rozsáhlá, abych je tu pojednával. Všechna tato i předchozí témata jsou konkrétně rozvinuta v tom, co bychom mohli nazvat poetikou zdroje literárních děl. Jméno Bachtin se tu odlišuje od jmen Vološinov a Medvěděv v tom, že nehovoří o vztahu základny a nadstavby / což je klasické marxistické téma/, ale sleduje dílo jeho zdroje v rámci kulturních vazeb. Nechce zachytit pouze žánrovou tradici, ale též její zdroje v různých družích promluv /"prvotní žánry"/, pro jejíž existenci jsou podstatné jisté životní a kulturní aktivity jako je karnevalizace /či karnevalový pocit světa/ a smíchová kultura. V této souvislosti dochází k jisté absolutizaci "lidovosti", již považuje za základní proud kultury //ve své decentní kritice ukazuje např. Gurevič na nepominutelnou roli "vznešené" kultury rozkvětu středověké religiozity//.

## V.

Rozdíly zde uvedených teorií jsou na jisté úrovni podle pojetí slučitelné, záleží ovšem na tom, do jaké míry bychom byli ochotni považovat napětí mezi historickou lokalizací /časovým zařazením díla/ a neustálým zpřítomňováním /oživením díla/ za neodlučnou součást historického procesu. Každá z těchto teorií se klonila k jednomu pólu. Záleží nyní také na analýze dalších teoretických problémů, zda se divergentní tendence projeví tak zřetelně, že naruší onu zdánlivou slučitelnost, které by na nejobecnější úrovni byla možná. Podle mého mínění jsou přinejmenším tři témata - v obou teoriích zatím jen naznačená, anebo nastíněná v problematizující podobě - jež by byla v tomto ohledu zajímavá: problém tradice, problém symbolické povahy díla, a problém vztahu autora a vnímatele k dílu /včetně problému záměrnosti/.

Dvacátá léta dosud přitahují pozornost a inspirují k další práci především pro svůj radikalismus, pro schopnost ~~intuitivního~~ myšlení jít do důsledků, nebýt se frapantních a šokujících závěrů. Cena teorie není ve všestrannosti, v propojování nejrozličnějších aspektů předmětu, nýbrž v důsledném pohledu na předmět bádání pouze z určitého stanoviska, v rozčlenění předmětu z jediného zorného úhlu, v ražbě odpovídajících pojmů, které platí jen v rámci této globální struktury, a v nebojácné eliminaci pojmů ostatních. Není pochyby, že myšlenkový radikalismus dvacátých let koresponduje s radikalismem společenských projektů i akcí, s úsilím o nové společenské zřízení v nejširším slova smyslu, tj. o nový životní sloh, nové lidské vztahy počínaje těmi nejin-  
timnějšími a konče praktikami veřejného působení. Nejzřetel-  
nějším výrazem této snahy byla nová architektura s její tou-  
hou ~~rozšiřovat~~, nezastírat funkce prostorů, které ~~vytváří~~,  
ale obnažit je a tím i zharmonizovat.

Bylo by však ~~divné~~ předpokládat, že toto hledání směřovalo k jedinému cíli. Spíše se zdá, že bylo rozděleno nejméně do dvou aktuálních a stále oživovaných proudů. Zřejmě tvářnost kterékoliv epochy není určována jediným převládajícím rysem, nýbrž ústředním problémem, předmětem sporu, vnitřním rozštěpením. Na příkladu několika sporů ve vědeckém životě utvářejícího se a dosud též nehotového Sovětského ~~světa~~ dvacátých let chceme naznačit, že jejich jádrem nebylo

pouze řešení speciálních otázek /i když i zde nastal rychlý pohyb/, ale nastolení odlišného pojetí světa a odlišného chápání člověka.<sup>1</sup>

Spory měly tu dílčí, tu zásadnější charakter. Jedna z diskusí se kupř. týkala problému, zda existoval či neexistoval tzv. asijský způsob výroby, o němž se na několika místech zmiňoval I. Marx. Debata proběhla zejména mezi leningradskými orientalisty v únoru 1931 a přiklonila se k závěru, že asijský způsob výroby za zvláštní ekonomickou formaci pokládat nelze.

V teorii společnosti a jejích historických procesů však typicky koncem dvacátých let mnohem vážnější diskuse o principech rozsáhlého spisu A. A. Bogdanova Tektologie /1. vyd. 1913-1917, souborné vyd. ve třech svazcích 1925-1929/ a o Teorii historického materialismu N. I. Bucharina /1. vyd. 1921, 9. vyd. 1929/. Obě díla spojují určité vedoucí myšlenky. Bogdanov chápal svou "tektologii" jako všeobecnou organizační vědu: celý vesmír je souborem nejrozličnějších forem organizovaných vztahů, lišící se jenom napodobuje přírodu, protože i v ní člověk organizuje, ať už materiální předměty, procesy či aktivity, ať zkušenosti nebo myšlenky. Smyslem organizující činnosti je nastolit "rovnováhu" mezi rozmanitými elementy a jejich komplexy. - "Teorie rovnováhy" se objevila i v Bucharinově myšlení jako jeho vedoucí princip. Jeho kniha počíná odmítnutím teleologie a proklamací příčinnosti jakožto univerzálního vysvětlení jevů přírodních i společenských. Pokud jde o pojetí lidské aktivity, znamenala takováto koncepce pochopitelně výlučný determinismus. Procesy

deterministického působení popisovala pak teorie rovnováhy, již Bucharin charakterizoval jako obdobu nebo rozvinutí biologického principu přispělosti: Jediné /jediné/ Bucharin nazývá "systémem" / má sklon ke stabilnímu uspořádání svých složek. Pohyb, změna je do něho vnášena zevně, z "prostředí", což je další základní termín Bucharinovy teorie. Vnitřní rozpory systému jsou pouze důsledkem rozporů mezi systémem a prostředím. Veškerá dynamika je vlastně zcela negativní, neboť jejím posláním je zrušit nežádoucí asymetrii, vychýlení systému: výchozím i konečným stavem je klid. Z této představy pak vyplývá zcela vnější klasifikace procesů mezi systémem a jeho prostředím: může to být 1/ stabilní rovnováha, 2/ dynamická rovnováha s kladným znaménkem, tj. proces, ve kterém se systém stíhá k stabilnějšímu uspořádání jeho složek, 3/ konečně dynamická rovnováha se znaménkem záporným, jež vede ke zrušení systému.

Proti takovému pojetí historického materialismu vystupoval A. M. Děborin a jeho stoupenci, zvláště ve sborníku Teorie rovnováhy a materialistická dialektika /1930/. Jejich námítky se týkaly především nedostatečné konkrétnosti teorie rovnováhy, jejího abstraktního sociologizování: Bucharin po-  
 vizni kupř. výhled sociálně ekonomických formací, a tak přehlídl skutečnost, že v každé epoše existují specifické společenské procesy či zákony. Nejpodstatnější výtkou však bylo, že dialektika má v tomto pojetí pouze vnější a statický ráz: její podstatou naopak má být schopnost postihnout vnitřní rozpornost každého jevu, "rozdvojení jednoho a poznání jeho protikladných částí", jak říkal Lenin.



Obdobně v psychologii existovaly rozpory mezi fyziology Pavlovem /C. A. Vasiljev, V. M. Bechtěrev, I. P. Pavlov/ a rodící se koncepcí L. S. Vygotského. Fyziologická psychologie zkoumala všechn duchovní život jako soubor reakcí na vnější podráždění organismu, pročež se pro ni v Rusku také vžil název reflexologie. <sup>3</sup> Ve studii Kolektivní reflexologie pokusil se Bechtěrev vyložit i sociální život na základě fyziologicky podmíněných mechanismů v lidském chování. Vygotskij proti tomu zdůrazňoval, že mezi tzv. nižšími a vyššími psychologickými funkcemi není povlnný přechod, nýbrž zásadní rozdíl: "Nové struktury, které klademe proti stárním nebo primitivním, se liší především tím, že bezprostřední závislost stimulu a reakcí v jednom komplexu je v tomto případě narušena... Mezi stimul, na nějž je zaměřeno chování, a reakcí člověka se vkládá nový, střední člen a celá operace získává charakter zprostředkovaného aktu... Ve vyšší struktuře je funkčně určující celkem nebo i ohniskem celého procesu znak a způsob jeho užití." <sup>4</sup> Veškeré zaměření fyziologické psychologie "činí ji slepou k faktu, že během vývoje lidského života vznikají a stále mohou vznikat zcela nové úkony a vlastnosti... Její zaměření ji činí slepou ke skutečnosti, že během životního vývoje se mohou vynořovat zásadně nové a hlubší stupně bytí i hodnoty, na jejichž základě se opět mohou rozvíjet nové oblasti objektů a hodnot pro spontánně se vyvíjející život; že jediná v soulaďu s vývojem života počínají tyto nové oblasti bytí a hodnot projevovat a realizovat veškerou plnost určujících je vlastností". <sup>5</sup>

Vědomý život není tedy pro Vygotského pouze výsledkem kauzálního působení, tlaku prostředí na organismus. Klade si proto otázku, jak změny ve vyšších psychických funkcích probíhají, nedochází-li přitom k fyziologickým změnám nervové soustavy a mozku, co v tomto psychickém vývoji organický vývoj nervové soustavy nahrazuje.<sup>6</sup> Vygotskij odpovídá, že ~~podstatou~~ ~~podstatou~~ ~~podstatou~~ procesů mezi přírodou a člověkem není lidský jedinec, nýbrž kolektivita, společnost. Společnost vytváří své prostředky působení na přírodu, které nejsou již jenom prodloužením lidské ruky /výroba/, ale stejně tak vytváří soustavy poznatků, vznikajících kolektivně a postupně /tedy/, i soustavy znaků, jimiž ~~se lidské vztahy koordinují~~ /především řeč/. Tyto nástroje, poznatky a znaky jsou odděleny od jedince těla, a proto člověk už nezaujímá vůči přírodě vztah přímý, ale zprostředkovaný. Zprostředkovány jsou i ~~akty~~ akty jeho vyšších psychických funkcí. Rozvoj psychiky není tudíž podmiňován fyziologickými změnami, ale změnami kolektivních prostředků, zejména slov a pojmů: Člověk nevnímá například cosi pravouhlého, bílého, pokrytého čarami, ale vidí list papíru. Vědomí tak lomí bezprostřední smyslové kvality skutečnosti přes obecně lidskou zkušenost, zpracovanou v jazyce. Proto Vygotskij nazýval souhrnně svůj názor kulturněhistorickou teorií psychiky.

Z letmého nástinu Vygotského teorie vyplývá, že jejím smyslem bylo vytvořit nový ~~model~~ model člověka, který by nebyl jenom pasívním produktem prostředí a jeho vlivů, tedy vědecký program, překonávající deterministický naturalismus v psychologii 19. století. V souladu s tím je i Vygotského názor

na povahu umění. <sup>7</sup> Odmítá představu, že umělecké dílo má imitovat svého vnímatele city, a dokazuje, že společenská role ~~citů~~ by byla velmi nízká, kdyby byla jenom "přenášet" city jednoho člověka /umělce/ na ostatní: hranice jedinečného vědomí by tak nebylo možno překročit, individuum by bylo porobeno a manipulováno jiným individuem, bylo by zakleto v jeho obzoru. Všeckery účinek uměleckých výtvorů by byl jenom kvantitativní - v multiplikaci individuálních postojů: nelišily by se tím od prostého vykřiku nebo řečnického projevu. Za podstatu pokládá nikoliv "ovlivnění", ale katarzi, očištění. Umělecké dílo vyvolává u vnímatele vzájemně protikladné linie citů, přivádí je ke konfliktu, čímž je ruší. V důsledku toho se také účinek uměleckého díla neprojevuje bezprostředně, ~~konkrétní~~ aktivitou: zážitok ~~konkrétní~~ se jakoby anuluje, ale ve skutečnosti působí hlouběji a trvaleji. Člověk je potenciálně, hypoteticky osvobozen od vnějších tlaků prostředí, otevírá se v něm možnost pro tvůrčí řešení problémů, pro překonání daného stavu věcí - pro revoluční aktivitu, pokud jí rozumíme měnu, jež nebyla předvídána danou rutinou, ale vplynula z jiných principů, než jaké implicitně ovládaly praxi dosavadní.

Literární věda byla rovněž rozdělena v zásadních metodologických otázkách, a to především na větev "sociologickou" a "formalistickou". Rozpor mezi nimi si však nelze představit tak, jako by se sociologové zabývali společenskými souvislostmi literatury, kdežto formalisté se věnovali problémům uměleckého ztvárnění: oba směry měly svou představu o sociální úloze umění i své pojetí výstavby literárního díla.

Sociologové předpokládali, že literaturu intenzivně spojuje do společenských souvislostí především fakt, že její obrazy /tj. postavy; srov. u V. F. Pereverzeva a G. N. Pospelova/ nebo styl /u V. M. Fričeho/ jsou bezvýhradně podmíněny elementární sociální zkušeností a sebeuvědoměním spisovatele. Třídní postavení a zájmy autora jsou v díle zašifrovány podobným způsobem, jako jsou u Freuda zašifrovány v různých projevech psychického života /např. ve snech/ elementární /zejména sexuální/ zážitky z dětství. Účastník bojů proti této sociologii G. Lukács napsal ex post ve třicátých letech na její adresu: "Člověk a třída tam tvoří mechanickou jednotu. Třídní bytí člověka je tak téměř biologickou, v každém případě osušenou námitkou, 'ossim'". Spisovatelé a teoretikové vtiskují lidem třídní smyslení tak, jako na starých časů byli rozžehnaným železem vypalovali zločincům znamení před jejich vstupem na galeje." <sup>9</sup> Příznačné je, že teoreticky nejdůslednější sociolog Pereverzev popíral, že by umělecký výtvar mohl mít ideu /a tudíž ani tato kategorie v jeho analýze uměleckého díla neexistovala/: "dílo je mu prostě otiskem autorova třídního zájmu, věcí mezi věcmi, prostým 'indexem' podle Petrusovy terminologie, a proto v něm není možno hledat globální vztah k realitě. 'Z uměleckého hlediska,' napsal Pereverzev, 'není určujícím momentem myšlení, nýbrž bytí. V základu uměleckého díla neleží idea, ale bytí, a proto ani literárněvědný výzkum nemá odhalovat ideu, nýbrž bytí, ležící v základech poetického výtvaru.'" <sup>10</sup>

Formalisté si otázky sociálních souvislostí literatury nekladli tak soustavně, avšak na okraji svých témat naznačovali přece několik řešení, např. u Viktora Šklovského, že



"Každá nová literární škola je revolucí, něčím podobným ob-  
 nově třídy".<sup>11</sup> Přístupně však dospěli k představě,  
 že literatura se podílí na konstituování komunikativních  
 situací a komunikativních principů své doby. Jurij Tynanov  
 kupříkladu soudil, že žánr klasicistní ódy se v Rusku utvářel  
 v atmosféře dvorských slavností, což podmínilo jeho určující  
 rysy.<sup>12</sup> totéž měl na mysli M. M. Bachtin, když hovořil o  
 tzv. řečových žánrech: "Každá epocha a každá sociální skupina  
 mají svůj repertoár řečových forem životní a ideologické  
 komunikace. Každé skupině stejnorodých forem, tj. každému  
 životnímu řečovému žánru odpovídá určitá skupina témat. Mezi  
 formou komunikace /např. bezprostředního technicky pracovního  
 sdělení/, formou promluvy /středně praktické repliky/ a jeho  
 tématem existuje nerozborná organická jednota. Proto klasifi-  
 kace rozmanitých forem promluvy musí vycházet z klasifi-  
 kace forem řečové komunikace. A tyto formy cele závisí na  
 výrobních vztazích a sociálně politickém zřízení." Běžné  
 promluvy pak "ze všech stran obtékají všechny formy a druhy  
 ustálené ideologické tvorby", jsou jejich východiskem.<sup>13</sup>  
 Umění je druhem komunikace, a proto jeho žánry završují ten-  
 dence běžných projevů: M. M. Bachtin chápe kupř. román jako  
 výraz "mnohohlasé", zkušenostně i hodnotově nestejnorodé ko-  
 munikace helénistického i novověkého města. - Podobně nad-  
 bledl V. M. Žižekova ve studiích o tzv. "literárním bytu"  
 otázku po vztahu mezi soustavou literárních žánrů a způsoby  
 společenské komunikace, přičemž sledoval zvláště impulsy,  
 jimiž na vývoj novodobých slovesných žánrů zapůsobil vývoj  
 žurnalistiky.<sup>14</sup> Odtud též vyplýval zájem, který tato linie

literárněvědného vyšetření věnuje výpravně českým postojům, vztahům mezi vyprávěčem a čtenářem, intonací atp. <sup>15</sup> Její náhlá vlna Wolfgang Isera spotřeboval kupříkladu rozborový moment pro konstituci moderního románu v proměně vyprávěcké postavy: "Jedno vyprávění má zastupovat na vyvýšeném podiu posluchače, ale nověji... jako vyprávění individualizující...," jedno se posluchačstvo stalo individualizovaným a soukromým čtenářstvem, stal se i celý svět, o němž se vypráví, soukromější." <sup>16</sup> - Vcelku je toto pojetí dynamičtější nežli přístup sociologický. Vzhledem je tu pochopitelná sociologie dvacátých let, neboť chápe duchovní produkci jako proces koordinování lidských stanovisek ve společenské praxi, tedy jako tvořivou aktivitu.

Podobně i struktura díla věnují sociologové značnou pozornost: G. N. Pospělov dovádí kupříkladu svůj rozbor Turgeněvova románu Směšnické lázně až do té polohy, že sleduje významový dopad interpunkce v jeho celkovém smyslu, významově, že Turgeněv staví časté čárky tak, kde by podle dnešních měřítek měla být tečka. Tvar díla však chápou výlučně jako pouhé "šokreslení", "zvýraznění" sociálně daného obsahu, zatímco formalisté v něm vidí především nástroj k obhájení běžných významů, nový významotvorný princip /J. Tyňanov <sup>17</sup>/, "ozvláštnění" stereotypních manipulací se sloven /V. Šklövkij/, "překřídlení" normální kompozice /J. Tyňanov/ atp. I zde byla vyjádřena větší aktivita umělce, tentokrát ve vztahu k materiálu komunikace: slova ve verši mají bohatší významy, než kdybychom je četli /aspoň z k s o/ bez veršového kontextu, zejména bez rytmu. Umělecká struktura dynamizuje tedy významy

políhových složek. Nicméně má takováto aktivita jen omezený, a negativní ráz. Umění tu pouze relativizuje nebo suspenduje významy praktických a běžných prosluv, mění je ve hru a zdání, ale nevytváří významy nové a nenabízí ani možnosti nových. ~~Oba proudy se od živelných stanovisek a účinné závislosti~~ na podmínkách, ale neznamena jejich překonání.

Oba proudy v literární vědě dvacátých let byly dalším vývojem z literárního života vytlačeny. Generace literárních badatelů, která formulovala svá stanoviska převážně na počátku třicátých let /V. R. Grib, M. A. Lifšic, N. J. Berkovskij; z starších badatelů se s nimi solidarizoval G. Lukács, který tehdy působil v Sovětském svazu/, polemizovala proti sociologům a formalistům, přičemž zdůrazňovala, že člověk není jen objektem poznání, ale i ~~krasným~~ krasným ~~elementem~~ elementem ~~zdaň~~ zdaň ~~pod-~~ pod- statné změny. /Jejich stanoviska byly u nás blízké práce K. Konrada./

Nakonec ve filozofii samé probíhal od r. 1924-1925 boj mezi "mechanickými materialisty" a "dialektiky". Mechaničtí materialisté /I. I. Stěpanov, L. I. Arrolodová, V. N. Sarab-janov, A. K. Tichonov aj./ se sdružovali kolem Tichonova výzkumného ústavu a vydávali periodický sborník Dialektika v přírodě. Za ideální model vědy však pokládali mechanickou přírodovědu, které od renesance do hloubi 19. století sloužila za vzor všem ostatním oborům poznání. Převzali od ní základní postup - analýzu předmětu poznání na elementární součásti spolu s přesvědčením, že každý předmět je z těchto součástí postavený. Společenské procesy se jim proto redukovaly na individuální psychické reakce /srov. zmíněnou již

Tehtěrevovu Kolektivní reflexologii, psychologie byla pro-  
jevem procesů biologických atd. Jejich ústředním pojmem byla  
kategorie nutnosti, podle níž se vše odehrává. Přestože v ná-  
zvu jejich tiskového orgánu stejně jako v titulaci některých  
prací figurovalo slovo dialektika /srov. dvě knihy L. I. Axel-  
rodova Ob obranu dialektického materialismu, 1928, a Hegelova  
idealistická dialektika a Marxova materialistická dialektika,  
1934, nebo kniha I. I. Stupenova Dialektický materialismus  
a Děborinská škola, 1926/, byla právě dialektika hlavní  
cílem jejich útoků: nazývali ji scholastikou. L. I. Axelrodova  
odmítala i teorii odrazu, již označovala za "naivní realis-  
mus", a přikláněla se k Plechanovovu názoru, že lidský duchovní  
život je pouze hieroglyfickým či symbolickým značením reality.  
Totéž stanovisko, jak vyplývá z výše uvedené charakteristiky,  
sdíleli i literárnev dní sociologové./

Vůdcem "dialektiků" byl A. M. Děborin, v letech 1926-  
1930 hlavní redaktor teoretického časopisu Pod znamenem mark-  
sizmu a vedoucí činitel sdružení sovětských filozofů, Společ-  
nosti bojovných materialistů-dialektiků. Proti mechanickým  
materialistům hájil především samostatnost filozofie a význam  
dialektických kategorií pro formulaci přírodovědných poznatků  
/mechanističtí materialisté hájili naopak aposteriornost světového  
názoru, jež je třeba ze studia dílčích faktů empirickým po-  
stupem vyvozovat/. Boj dialektiků významně podpořilo vydání  
Leninových Filozofických sešitů, ze kterých je zřejmé, jak  
hluboce se Lenin věnoval studiu Hegelovy Vědy o logice a jaký  
význam přikládal dialektice: proto na konferenci ústavů pro  
studium marxismu-leninismu v r. 1929 byly názory mechanic-



kyt materiálu istů odsouzeny. Nutno ovšem dodat, že se již konce 19. a poč. 20. století objevily první kritiky Děborinovy školy a v r. 1930 byli dialektici podrobeni zásadní kritice, mimo jiné pro příliš formální ráz jejich výšlenkových kategorií a pro nadsazení Leninova filozofického významu.<sup>19</sup>

Z uvedeného nastínu je patrné, že rozpory v nejrozličnějších oblastech měly společné rysy. Všude probíhal boj s tímto tradičním modelem vědy, v němž převládala mechanická zákonitost a kognitivní výklad jeví se v přechodných podmínkách,<sup>20</sup> a mezi modelem dynamičtější. Nový styl vědeckého myšlení prohluboval, že celek je více nežli částí; že části se nespojují z jiných částí, ale především z celkového pohybu světa, z celkové koncepce, struktury, a proto se mohou vynořit nové a nebyvalé vlastnosti; že člověk není pasivním produktem prostředí; že jeho myšlení není mechanicky otiskem reality, ale jejím dynamickým rozvrhem, a proto také nevyjadřuje pouze jeho dílčí pohled na věci, dílčí zájem, "mínění" /doxa/, motivované sociálním postavením a zkušeností, ale momenty objektivní a obecně platné /episteme/. Mnohá z navržených řešení byla naivní a sporná, ale zásadní směr uvažování byl správný: jedna z jeho linií pokračovala v intencích transcendentálního idealismu, druhá v tzv. filozofii života či filozofii aristotela. Došlo se pohybuji v hranicích, které již byly takto vytyčeny.

Poznámky pod čarou:

- 1/ Koncizní informací o těchto sporech srov. u L. Svobody, Filozofie v SSSR, Olomouc 1936. Též A. M. Deborán, Filosofie a politika, Praha 1966; L. I. Novožilova, Sociologija iskusstva, Leningrad 1968.
- 2/ Marx - Engels - Lenin, K filozofickým otázkám, Praha 1979, str. 457.
- 3/ Srov. L. S. Vygotskij, Vývoj vyšších psychických funkcí, Praha 1976, str. 15-41, 255-269.
- 4/ Tamtéž, str. 99.
- 5/ L. S. Vygotskij, Spisovatel i jeho předmět obzvlášť v světe současných psychoneurologií, Voprosy filosofii, 1970, č. 6, str. 121.
- 6/ L. S. Vygotskij, Vývoj vyšších psychických funkcí, str. 31.
- 7/ Srov. L. S. Vygotskij, Psychologie umění, Praha 1981.
- 8/ Podrobněji o této otázce srov. Goslov ke kn. A. P. Skaf-tymov, Režisérka a tvor, Praha 1976, str. 332 an. Též U. N. Pospelov, Dějiny metodologie novětské literární vědy, v kn. Výchoďiska a cíle, Praha 1974, str. 67 an.
- 9/ G. Lukács, Velcí ruští realisté, Praha 1948, str. 183.
- 10/ V. F. Pereverzev, Neobchodimye predposylki marksist-skogo literaturovedenija, v kn. Literaturovedenie, Moskva 1928, str. 11.
- 11/ V. Balovskij, Teorie prózy, Praha 1948, str. 222. /Toto řešení bylo v podstatě shodné s názorem sociologa Fričeho!/  
 12/ Srov. Tynjanovu studii v Oda kak oratorskij žanr, v kn. J. Tynjanov, Poetika - istorija literatury - kino, Moskva 1977, str. 227 an.

- 13/ V. M. Volosinov /M. M. Bachtin/, Marxismus i filosofija jezika, Leningrad 1929, str. 28-29, 27.
- 14/ Srov. kn. Teória literatúry, Bratislava 1971, str. 149 an.
- 15/ Srov. B. M. Ejchenbaum, Melodika ruskogo lirického sticha, v kn. B. M. Ejchenbaum, O poezii, Leningrad 1959, str. 327 an.
- 16/ W. Kasper, Das sprachliche Kunstwerk, Bern-München 1975, str. 359.
- 17/ Srov. J. Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka, Moskva 1965. Též doslov ke kn. V. M. Žirmunskij, Poetika a slovo, Praha 1980, str. 541 an.
- 18/ Tajom s vulgárními sociology byl věnován sborník Protiv marksistického literaturovedení, 1930.
- 19/ Diskusi o Děborinově škole shrnuje sborník Raznoglasija na filosofskom fronte, Moskva-Leningrad 1931.

Daniela Hodrová

## Utopický prostor v evropském románu

Východiskem románu nejsou pouze určité žánry, ale také jisté postoje ke skutečnosti, jež se zafixovaly buď v literárních žánrech, nebo nalezly výraz v "žánrech" samého života, případně se nějakým způsobem promítly do obojího zároveň. Některé tyto postoje jsou těsně spjaty s konkrétním historickým okamžikem, jiné přesahují nejen rámec doby, ale i kulturní epochy, i když i ony mají období svého rozkvětu a úpadku. Jedním z takových postojů ke skutečnosti je utopismus, který svérázně prostupuje četné projevy lidského myšlení a literární formy. Uplatňuje se v různé míře v jednotlivých žánrech, jejich typech a rovněž v jejich teorii /žánrový apriorismus klasicistních poetik a programových estetik mívá utopické rysy/. Mimořádného významu a specifického zabarvení nabývá utopismus v románu, jenž se ve své středověké fázi konstituuje v protikladu k "historicitě" kroniky a eposu jako žánr-myšlenka. Další vývoj románu je pak charakterizován stálou oscilací mezi pólem smyšlenky a skutečnosti. K pólu smyšlenky směřuje řada strukturních románových typů, především román utopický a iniciační. /Smyslenka je tu chápána jako pojem širší a nadřazený utopii, v níž se konkretizuje moment lokalizace děje do smyšleného času a prostoru; obecně platí, že každý román-smyslenka se vyznačuje jistými utopickými rysy, jež ovšem nechybí ani románu-skutečnosti./



V západní teorii se utopismus někdy pojímá jako stálý fenomén lidského vědomí, přitom jako antipod mytu či jeho modifikace. Význam pojmu se tak rozšiřuje, stává se nerozlišeným, příliš univerzálním a obecným, takže jako nástroj poznání přestává být použitelný /podobné rozptýlení významu postihlo zároveň i mýtus/.<sup>1</sup> Utopismus se mění v podobně obecný princip, jakými jsou pojmy lyričnost, epičnost, dramatičnost. Pro L. Mumforda je utopií libovolná myšlenková konstrukce, přesahující hranice reality, tj. transcendující /"kompenzační" utopie, utopie úniku - eskapismus/, nebo představující změnu skutečnosti /utopie rekonstrukce/; jakýkoli tvůrčí projekt je z tohoto hlediska ve své podstatě utopický.<sup>2</sup> K. Mannheim klade do protikladu ideologii a utopii jako vědomí orientované na negaci stávajícího řádu: u-topos staví proti topos a historický vývoj vidí jako cyklus topos → u-topos → topos atd.<sup>3</sup> Do protikladu se kladou jevy de facto dialekticky spjaté a komplementární, ideologie tvoří neodmyslitelný aspekt každé utopie a každá ideologie zahrnuje aspekt projektově anticipační, tj. utopický.

Utopismus jako fenomén přesahujícího se vědomí a ideologicky determinovaný přístup ke skutečnosti se realizuje v podobě státoprávních, náboženských, etických, ekonomických, literárních a jiných projevů. I když se v literárním díle může utopismus projevovat více způsoby, například fiktivním syžetovým schématem, které je vlastní de facto každému románu /rozdíl tkví jen v míře této fiktivnosti - utopičnosti/, existuje prvek, na jehož základě lze utopic-

ký román oddělit poměrně spolehlivě od jiných románových typů; tímto prvkem je topos, vlastně u-topos utopického místa. Existence utopického místa vytváří v antické literatuře zvláštní paralelu mezi filozofií a románem; u-topos souběžně zakládá rané filozofické myšlení a některé žánry starořecké literatury, především román. Jestliže ve filozofických konceptech má utopické místo výrazně románové rysy, v románu mívá naopak filozofický charakter. Různé oblasti duchovní kultury se v momentu utopického místa pro- nikají a zároveň odhalují své podstatné odlišnosti.

Platónova obec Kallipolis je ideálně statickým, geometricky uspořádaným prostorem, zrcadlícím geometricky uspořádaný pomyslný svět idejí /geometricky pravidelná je v platónské fikci i Atlantis/. Kruhový půdorys obce nebo ostrova je půdorysem obřadu. Svým vzhledem má obec připomínat pevnost. Hrají se v ní stále tytéž hry, pořádají tytéž zábavy, protože v identitě a neměnnosti spočívá pevnost zákonů. Nehnutost ideálního místa je rysem, který si ideální prostor udržuje ve filozofických i románových koncepcích všech dob. Divadlo, pokládané za výplod zdegenerované, "zbytnělé" obce, je stejně jako veškeré umění pro svůj "mimetismus", stínový a tedy nejsoucnostní charakter z obce vyhnáno; ve "zdravé" obci ho totiž není zapotřebí - nejpravdivějším divadlem je tu ideální život /celá ústava je "složena jako nápodoba nejkrásnějšího a nejlepššího života", je "vskutku nejpravdivější tragédií"/. Ideální topos je výsadním <sup>místem</sup> pravdy /"nejpravdivější tragédie"; Hésiodos a Homér skládali údajně nepravdivé báje/, čisto-

ty, nesmíšenosti - nesmíšeného stylu. Jako místo pravdy a krásy, čistého a nesmíšeného stylu je toto místo zároveň prostorem intenzívnější jsoucnosti, místem samého bytí. /Všechny platónské protiklady ideální a nezdravé obce - pravdivý x nepravdivý, kanonický x novotářský, čistý, nesmíšený x smíšený, účelný, nezměkčující x neúčelný, sentimentální, pravý x napodobující, uměřený x neuměřený, jsoucí x nejsoucí, málo jsoucí - se v podstatě vtělí do klasickistní poetiky, jakési ideální literární "obce", i když přirozeně dojde k jejich příznačnému významovému posunu./

Už v řeckém filozofickém myšlení splývá představa ideální obce s mytickou představou bájně země či ostrova oplývajícího podivuhodným přírodním bohatstvím /ostrov Hyperbořanů, země Meropis, ostrovy boha Slunce, Thulé aj./, které jsou pozůstatkem zlatého věku, utopického pračasu; v této podobě se pak utopické místo restauruje v humanistické tradici řecko-latinské - v ryze fiktivních žánrech - pastýřské poezii a románu. Ve středověku se tato tradice překřížila s tradicí biblickou /Eden z Geneze, zahrada z Písně Písní/ a keltskou /kouzelný svět vil, země věčné mladosti/; locus amoenus, místo utěšené, líbezné zahrnulo ve středověkém románu - v obraze zahrady Rozkoše /z Románu o Růži/, v ostrově Avalonu a zemi Brocéliande /arturovské romány/, v zámku zasvěcení s nádobou hojnosti a eucharistickým symbolem /Román o svatém grálu/ - všechny zmíněné tradice. Místo utěšené se stává zároveň místem zasvěcení do tajemství křesťanského zázraku.

Stejně jako v antice vznikaly parodie mýtů, symposií,



dialogů, cestopisů, tragédií, vznikaly už tehdy parodie románů - antiromány, které vesměs parodovaly právě módní romány utopické. Žánr v nich demaskoval vlastní fiktivnost ve jménu obnoveného žánru skutečnostního. Řada antiutopií pochází od Lúkiána z 2.století n.l.: Ikaromenippos neboli cesta nad oblaky je parodií cestopisu a v jeho rámci utopického místa /pohled na světové dění z ptačí perspektivy tu slouží jako typický prostředek snižení/; Menippos neboli Věštba mrtvých paroduje svébytný žánr, který tvořil tradiční součást starověkých děl, podsvětní "cestopis" /konkrétně se jedná o parodii 11. zpěvu Odyssey a 6. zpěvu Aeneidy/; v Pravdivých příbězích, jež inspirovaly Rabelaise, Cyrana z Bergeraku, Campanellu, Mora, Swifta aj., se předmětem parodie stávají "pravdivé" romány o plavbách na bájně ostrovy za dobrodružných okolností, patřících k arzenálu románu-smyšlenky /bouře na moři, ztroskotání, objev neznámého ostrova atd./, popisuje se ostrov "vinný", ostrov Snů, ostrov Koněsupů a další ostrovy nejrozumnějších hybridů, v kterých si utopické cestopisy libovaly. Zesměšňuje se utopický mrav, estetické normy, rozmanité antropologické zvláštnosti, hříčky přírody a zázraky, tradiční popisy bitev apod. /v podsvětí se nachází Nekrakademie, v níž se odvíjejí různé obřady, hrají hry, bují sekty/. K žánru patřila i návštěva věštírny a pekla. V karnevalovém převrácení spočívala kritika fiktivnosti žánru, ohánějícího se svou "pravdivostí".

Na starověké utopie navázala renesance, v jejímž lůně se rodily četné projekty "ideálních měst". Tyto projek-



ty zahrnovaly představu jakéhosi antropomorfního města, v kterém se <sup>1</sup>experiorizují morální a duchovní vlastnosti člověka.<sup>5</sup> Pro některé utopické spisy bylo příznačné spojení utopie se sociální kritikou, jež ve starověku chybělo /A. Doni, F. Patrizzi, Matteo da Prato aj./.<sup>6</sup> Propast mezi utopickým projektem a současnou skutečností se tu vyjadřovala prostorovou distancí a vytržením z času: v utopických městech není minulosti, existuje toliko negovaná přítomnost a sociální projekt budoucnosti, který je převráceným, zrcadlovým obrazem světa reálného. "Nový", rozumně uspořádaný svět bývá zobrazován vážně i parodicky - vedle utopií vznikají i antiutopie.<sup>7</sup> Žánrově tyto utopie kolísají mezi filosofickým traktátem a románem.

V Utopii /1516/ Thomase Mora, dovolávající se mimo jiné Platónovy Ústavy, odkazuje k románu na jedné straně autorova snaha navodit atmosféru věrohodného vyprávění, autenticity, na druhé straně uvedení smyšlené postavy s mluvčím jménem - Rafaela Hythlodaiia alias Prášila. Mluvící jméno a cizinectví, které Hythlodaiiovi dovoluje kritizovat mravy v Anglii /typický postup, k němuž se uchyluje společenský kriticismus v prvních částech utopických románů, než autoři přikročí k vyličení vlastní utopie/, patří k charakteristickým rysům postav cestovatelů v utopiích. Příznačný z hlediska utopie je umělý jazyk, kterým se v Utopii mluví /směs řečtiny a latiny/, a synkretický /římsko-egyptský/ charakter utopijské civilizace. Život na ostrově s tvarem měsíčního srpku /město tvoří takřka úplný čtverec/ má uniformní ráz a završuje se "veselou" smrtí.

Použitím kryptických postupů, ezopského jazyka a aktuálními narážkami se Morova Utopie blíží specifické zastřenosti /klíčivosti/ románu.

Na filozoficko-románovou tradici fantastických a utopických ostrovů navazuje také Rabelais v Gargantuovi a Pantagruelovi /1534-1564/, v němž parodie nezasahuje jen filozofické koncepty starověké, nýbrž je namířena především na středověký aristotelismus a kurtoazii /Thalémské opatství - "akademie Rozkoše"/. Celek románu sestává z četných žánrových parodií /eposu, románu rytířského, iniciačního, výchovného/. Pro výchovný román je typické utopické schéma či vyústění v román utopický - děj se přerušuje nebo završuje návštěvou utopického území.

Campanellův Sluneční stát /1623/ se románu vzdálil ještě víc než dílo Morovo, i když ani jemu neschází románové schéma a motivace. Město-stát, rozložené na horském svahu v sedmi kruzích pojmenovaných podle planet, má astrologický půdorys připomínající půdorys dantovský: každý kruh znázorňuje poznání z určité oblasti /geografie, mineralogie, biologie aj./, takže člověk, který stoupá z kruhu do kruhu, získává stále úplnější a vyšší poznání. Campanellovo město se svým encyklopedickým charakterem řadí k městům pojatým jako divadlo v žánru zvaném "theatrum mundi", v němž lze shledat řadu románových prvků a postupů /ve výchovných a iniciačních románech hrdina často prochází labyrintickým palácem s obrazovou galerií a alegorickým sálem, analogiemi encyklopedického města - Vieriův Christoslaus, Goethův Vilém Meister/. Charakter měst z pansofických děl,

ve kterých se představovaly rozličné stavy, řemesla, lidské věky apod., bylo blízké městům utopickým /i v těchto spisech se ostatně paralelně s neblahým stavem přítomným zobrazoval stav ideální, utopický/. Nejproslulejší podobou tohoto žánru v české literatuře je Komenského Labyrint světa a ráj srdce /1623/, zjevně inklinující k románové formě. Román se v dílech tohoto druhu konstituoval vysloveně z naučných žánrů, ustavoval se jako divadlo světa s hrdinou světoběžníkem či alegorickým poutníkem. V románových encyklopediích se demonstroval a zároveň rozkládal společenský habitus a náboženský světonázor dobrodružstvími hrdinů. V baroku rozšířený typ poutníka, který prohlédá marnost světa a poznává pravou víru, byl svým světským východiskem značně románový. Na druhé straně sčítal alegorický topografismus díla směrem k traktátu, na území naučných žánrů /Bunyanova Cesta křesťana, 1678-1684/.

Utopie, stylizovaná často jako plavba po moři nebo putování světem /městem/, mívá autobiografickou formu, která ji sbližuje s románem. Naopak cestopis a autobiografie se při líčení exotických zemí, přírodních zázraků, ale i osudů pisatele zřídka obejdou bez románové fiktivních momentů, bez idealizující autostylizace. Rozdíl mezi utopickým cestopisem a románem spočívá vesměs právě v momentu specifického románového sebeuvědomění. Hrdina pozdně středověkých a renesančních rytířských antirománů, vystupující jako antipod dokonalého rytíře, prochází či spíš je štván divadlem světa; snižují se románová dobrodružství, paroduje úloha všemocné náhody a osudu. Parodií bývá zasažena i uto-



pická epizoda /vláda Sancha Panza na utopickém ostrově-pevnině v Donu Quijotovi je pojata jako hra na utopii, mystifikace/.

Představu ráje, utopický žánr a román-smyšlenku jako takový karnevalovým způsobem parodují utopie Cyrana z Bergeraku /Cesta na Měwíc, 1657, Cesta do Sluneční říše, 1662/. Ve Swiftových Gulliverových cestách /1726/, které jsou komickou Odysseou, výchovným antirománem /románem nikoli o poznání, ale o jeho mezích/ se prostřednictvím karnevalového zveličení a zmenšení protagonisty v duchu anglického empirismu zpochybňují rozumové schopnosti člověka. Tak jako libertinsky burleskní utopie Cyranova předznamenává osvícenský román voltairovský a diderotovský, je Swiftův parodický cestopis jedním z žánrových předchůdců a východisek Fieldingových "komických eposů" a celého proudu "novels".

Utopický či přesněji fiktivní byl svým způsobem klasicistní a preciózní koncept světa, z něhož se jako vnitřní negace kultu vznešeného hrdiny a zbožštěného citu rodilo libertinství. Preciozita, v mnohém navazující na středověkou kurtoazii, byla de facto životní a románovou utopií sociálně, eticky a esteticky vyděleného prostředí - salónu, ve kterém se hovořilo vysoce estetizovaným metaforickým jazykem /tendence k utopickému jazyku/, rozvíjel se styl preciózních duchaplností, bonmotů a také románů. Alegorický topografismus v nich dostával světský ráz - měnil se v topografismus erotický, pokračující v tradici Románu o Růži.<sup>40</sup> Preciózní utopie a libertinská antiutopie měly vý-



rasně aristokratický charakter, byly výlučné, nadřazovaly se ostatnímu světu.

Na ryze aristokratické utopičnosti /fiktivnosti/ byla založena i klasicistní poetika, která leccíms připomínala utopickou obec. Ideálním městem, k němuž se ubírali soudobí autoři, tu byl žánrový model děl starověkých autorů; město-žánr bylo dosud středověce opevněno žánrovými požadavky, zejména pravidlem "bienséance", slušnosti a vhodnosti, jinak řečeno "dobrým vkusem", jemuž bylo mimochodem nezbytné přizpůsobovat i starověká díla. Klasicistní žánr - ideální město byl adaptací žánru antického, ať už se jednalo o klasicistní tragédie, které byly adaptovanými, "opravenými" antickými tragédiemi, nebo o dobový dobrodružný pseudohistorický román "à l'antique" a román pastorální; v obou žánrech se fiktivní minulost přistrojovala do soudobých kostýmů.

V renesanci snižený román musel být opět nobilitován, měl-li se vrátit do oficiálního žánrového systému. Jednu z cest skýtal výchovný román pro prince /"ad usum Delphinum"/. Antickým pravzorem tohoto žánrového typu, ostatně ještě pramálo románovým, byl Xenofónův spis O Kýrově výchově<sup>44</sup>. Požadavku románu pro prince odpovídaly Fénelonovy Příhody Telemachovy /1699/, které kolísají mezi eposem a románem a mísí poučení se zábavou v duchu klasicistních zásad. Románový žánr je tu nobilitován vysokými prostředky eposu a zároveň svým královským posláním. A jako je jeskyně nymfy Kalypso v souladu s dobovou módou inkrustována mušlemi, tak odvádí hrdina daň dobové literární módě - absolvuje

třeba pastýřskou epizodu, v jejímž rámci se v lůně 17. století obnovuje zlatý věk. Děj s osnovou hledání otce má charakter "tance Fortuny", chystající hrdinovi stále nová výchovná dobrodružství /v sebereflexivních románech bývá tento rys častým předmětem posměchu/. Prostředkem povýšení žánru je tu i racinovsky zvichřená, vznešená senzibilita. Telemach jakožto výchovný román, vybudovaný na fiktivním schémata románu-smyšlenky, se neobejde bez vize utopické země a města, s níž je symetrický sestup do podsvětí. Dvořané spatřovali v románu satiru na vládu Ludvíka XIV., což svědčí o tom, že mezi utopií a satirou, klíčovým románem existoval i v klasicismu velmi těsný vztah.

Utopie jako typ románu-smyšlenky se nezřídka uchyluje k převleku, jehož jednou formou je jinotaj klíčového rázu. Románové hrdiny, za nimiž se skrývaly reálné historické osoby, znal už středověký román; klíčovost jako forma aktualizace patřila ke kurtoazní kultuře - kultuře společenského pokrytectví, maskování, aluzí, byla hrou se skrytou identitou, rozehrávanou románem v mnoha rovinách. Klasicistně preciózní styk<sup>3</sup>, představující další kapitulu v dějinách dvorské kultury /obecněji aristokratické/, v níž se princip masky vyjádřil v samostatných "maskových" žánrech /maškariní balet/ a v životním stylu a módě /rafinované zahalování a poodhalování/, se pochopitelně chopil i principu klíčovosti a rozvinul jej do nebývalé šíře a nuancí. Klíčovost byla totiž další zárukou sociálního a literárního vydělení a nadřazenosti, neboť smysl jinotajů, klíč měli v rukou jen privilegovaní. Typickým jinotajným převlekem byl zprvu

převlek antický, pak orientální, později spolu s novou módou převlek pastýřský, exotický, "divošský". Podobné převleky s nádechem burlesknosti se přímo nabízely, aby jich využil románový antižánr typu Montesquieuových Perských listů /1721/, obsahujících mimo jiné i významnou utopickou epizodu, Diderotova klíčového románu Nediskrétní klenoty /1748/, Voltairova Prostáčka /1767/. Orientalismus a divoštství byly v klasicismu prvkem románově fiktivním: rozkládaly evropskou střízlivost, uměřenost, "prostřednost" a mohly se stát východiskem žánrového posunu v osvěcenském románu, kde dostaly nový filozofický výklad /v Rousseauově pojetí přestalo být divoštství módní maskou, stalo se ideálem přirozeného lidství/.

Utopická představa o soukromém a společenském dobru leží v základu Rousseauova Emila čili O vychování /1762/, který je spíš než románem traktátem s příměsí románových prvků a postupů /patří k nim třeba pojmenování hrdiny, moment jeho vývoje, dialogy vedené s učitelem - autorem/. Četba knih, hlavně románů, tak typická pro románové hrdiny, je u Emilova ideálního světa vyloučena /romány jsou "nástroji největší lidské bídy"/; jedinou knihou, kterou Emil dostane do ruky, je Defoeův Robinson, tj. dílo, jež podává model od skutečnosti izolované, "ostrovní" výchovy. Emil dává přednost knihám starých autorů před autory současnými, protože jsou blíže k přírodě a pramenu "čisté" literatury. /Tady je zjevné, nakolik ještě zůstává Rousseauova osvěcenská utopie poplatná klasicistnímu názoru "starých", i když důvody se už pozměnily./ Po Platónově příkladu tabui-



suje Emilův vychovatel také divadlo.

Alegoricko-utopický román a jeho parodie, vznikající pod vlivem Mora a Swifta, se stává typickým osvícenským románovým útvarem, a to nejen ve Francii, ale i jinde v Evropě. Satirou na utopický cestopis je Mikromegas /1752/, v němž se Voltaire vysmívá filozofickým problémům i precióznímu stylu; hrdina cestuje z planety na planetu, aby ukončil výchovu svého ducha a srdce. Proti tradičnímu zveličení se kladou mikroskopické rozměry Mikromegasovy. Ani v Candidovi /1759/ si Voltaire neodpustí utopickou epizodu: Candida se ocitá v bájném Eldoradu, zemi rozumné monarchie na způsob říše starých Inků. V Prostědkovi /1767/ se ozvláštňujícím pohledem nepravého divocha Hurona karnevalizují zákony, náboženství, etiketa a pochopitelně i román-smyšlenka.

Hojné utopické romány vznikaly na pomezí klasicismu a sentimentalismu v ruské literatuře, kde představovaly první vskutku románový tvar. V pseudoantickém románu F. A. Emina Příhody Themistoklovy /1763/ je fantastická země Karle satirickým převlekem Ruska. Klíčovou utopií je i Ščerbatovovo Putování pana S..., švédského šlechtice, do země Ofirské /1784, vyd. až 1896/ stejně jako Nové putování A. V. Levšina /1784/, který pod rouškou putování pozemšťana na Měsíc a měsíčníka na Zem rovněž satiricky zobrazuje pozemské poměry a mravy. /Antiutopii vydal v roce 1853 O. Senkovskij pod názvem Fantastická putování barona Brambeusa./ Typ výchovného románu s utopickou epizodou je tu zastoupen Narežného Aristionem /1822/. Jako utopický román



byly ostatně koncipovány i Gogolovy Mrtvé duše /1842/: po satirické tezi, v níž byl bezútěšný stav záměrně karikován, měla následovat utopická antiteze, jak bylo v podobných románech běžné. Ze zamýšleného celku zůstal však pouhý fragment, román zůstal torzem, čímž se jeho smysl podstatně posunul.

Utopie se projevuje buď v celkové představě uspořádání světa, v sociálně etické iluzi či utopické vizi budoucnosti, negativní či pozitivní, anebo tvoří jen zvláštní dobrodružství v rámci světa pojatého relativně skutečností způsobem. V tomto případě se utopická epizoda podobá kolmicí spuštěné na rovinu světského příběhu, zatíná se do něj jako projekční paprsek, lomí jeho směr nebo jej transponuje do jiné roviny; zasahuje do hrdinových osudů tak jako zázrak v hagiografii, iniciační poznání v románu zasvěcení, světská či mimosvětská náhoda-osud v románu-smyslenice jako takovém. Román s utopickou epizodou má potom následující schéma:

I.

II.

III.

hrdinův pobyt v  
bezútěšném světě  
/satira/

návštěva utopického  
prostoru

návrat do světa  
/případně pokus  
o jeho obnovu k  
obrazu utopie/

Takovou strukturu mělo mít také dílo I. Krasického Příhody Nikołaje Doświadczyńskiego /1776/, pokládané za první polský novodobý román /"powieść"/. V první, satirické části, která mimo jiné obsahuje i kritiku románů /fran-

couzských preciozních románů/, cestuje hrdina světem /ves  
 → hlavní město → Paříž/, stává se z něho světák /ana-  
 logie s první fází románu ztracených iluzí/; v druhé, uto-  
 pické části se po ztroskotání lodi dostává na ostrov Ni-  
 pu, pod vedením vychovatele Xaa poznává nipuánskou společ-  
 nost /patriarchálně prvobytnou/, jež se obejde bez umění  
 a vědy /oproti mravoličné části je část utopická ve své  
 selankovitosti nevýrazná a schematická/. V třetí knize se  
 Doświadczyński vrátí do civilizovaných zemí, hlásá tu, že-  
 mu se naučil od Nipuánců, je zavřen do blázince, vrací se  
 do Polska a zakládá rodinu. /Čtvrtá kniha měla obsahovat  
 ve formě listů synovi autorovy názory na výchovu./

V prvních dvou fázích syžetu se utopický román stýká  
 s žánrem alegorického putování a vidění /hrdina opouští  
 svět a proniká do pekla, nebe, "ráje duše"; do světa se už  
 spravidla nevrací, pokud není dílo rámováno snem/. Ostatně  
 i v utopickém románu se schéma často redukuje na první dvě  
 fáze /svět odpovídá peklu, utopické místo ráji/, někdy ro-  
 mán utkvívá ve fázi první /Mrtvé duše/; střední, utopická  
 fáze má vzhledem k rozsáhlému mravolišnému rámci charakter  
 epizodický, i když je úběžníkem děje. Jiný typ představuje  
 takový utopický román, v němž se naopak utopická část roz-  
 roste na úkor fáze světské, která pak hraje úlohu jen jaké-  
 hosí prologu či rámce nebo úplně mizí /v utopickém cesto-  
 pisu, jehož tradice spíná antiku s novověkem/. Prostorochas  
 celého románu stejně jako postavy, pohyb apod. nese uto-  
 pické rysy. - Na jedné straně tedy existují romány s uto-  
 pickým místem kdesi uvnitř světa nebo mimo něj, na druhé

straně romány, v nichž je celý svět pojat jako utopický, fantastický.

Osvícenství znamenalo vzhledem k novému cítění utopického času zvláštní předěl. Až dosud bývala utopie situována převážně do minulosti, do zlatého věku, který měl být obnoven. Od 18. století, nesporně v souvislosti s představou o neomezeném pokroku a s koncepcí lineárně pojatého historismu /původní historismus byl cyklický/, začínají být utopie kladeny do budoucnosti, nesoucí mnohé rysy utopické minulosti nebo do jakési jiné, vnitřní dimenze času a prostoru, do níž vyvolený hrdina proniká /Pedagogická provincie ve Vilému Meisterovi, Růžový dům v Stifterově Pozdním létu/. Mravoličně výchovný román se v rámci jediného dílu jako švihnutím kouzelného proutku proměňuje v román utopický, případně iniciační /iniciace má rysy utopické, utopie iniciační/; na místě světa-místa ztracených iluzí vystává ideální prostor jako jeho protipól.

19. století stvořilo celou řadu utopií, pohybujících se na rozhraní filozofického spisu a beletrie, literatury a života /utopická sociální učení se realizují i v praxi - Fourierovy falanstéry, Owenova New Harmony aj./. Román se stal líhní utopií nejrůznějšího druhu - ekonomických, sociálních, etických - a jako takový byl kritizován Marxem v proslulém pojednání o Sueových Tajnostech Paříže. Romantismus pozvedá utopické koncepce do nové, často mámosvětské úrovně, dává jim mystický, iniciační nádech /v Ballancheově Městě Očistci se mísí esoterické obřady a křesťanská mystika s napoleonským administrativním systémem; ini-

ciační rysy má podzemní říše v románu J. Potockého Rukopis nalezený v Zaragoze, Nervalova Henochia v Cestě na Východ aj./. Mnohé utopie se opírají o myšlenku matempsychózy, vtělenou do iniciačních mýtů různé provenience. Charakteristickou romantickou postavou, personifikující představu utopického času, je Ahasver.

Hranice mezi utopickým a iniciačním románem se v některých případech jeví vágní; schéma obou románových typů je zhruba totéž: jedinec, který projde neutěšeným světem, dospěje do utopického /iniciačního/ prostoru, kde nalézá to, co postrádal v reálném světě. Zatímco v utopickém románu bývá hrdina v utopickém prostoru jen hostem, stojí mimo samou utopii a obvykle se vrací do světa s touhou jej přetvořit k obrazu utopie, adept v románu zasvěcení je do iniciačního prostoru vtažen, je děním na tomto místě hluboce zasažen a proměněn /tam, kde není iniciace zmařena, adept v tomto prostoru setrvává jako zasvěcenec/. Další rozdíl tkví v stupni a charakteru poznání, jehož se hrdinovi dostává: v utopickém románu nejčastěji spočívá v poznání jiného společenského zřízení, zpravidla přitom překonaného /předfeudálního nebo feudálního/ a jiné morálky, a má charakter veskrze světský; momenty mystické vystupují toliko u těch utopií, které nebyly zamýšleny jako romány /Campanella/ anebo ve kterých se román rozplynul v traktátu /Hessova Hra skleněných perel/.

Kolísání výchovného románu mezi světskou utopií a mimosvětskou iniciací je patrné i ve Stifterově Pozdním létu /1857/. Hrdina románu se uchýlí před bouří /románová



okolnost i iniciační nečas/ do Růžového domu na pahorku, který je centrem usedlosti - ideálního panství. Vládne mu sáhadný pán, typický zasvětitel, pronášející na konci románu dlouhou iniciační zpověď. Iniciační je řešení interiéru domu, do něhož se promítá roztřídění lidského poznání. Tradiční v rámci iniciačního schématu je i láska, kterou jiných vzplane k hostitelově schovance. K iniciaci odkazuje i kult minulosti, projevující se sběratelstvím a restaurátorstvím. Jindřichova výchova, spočívající v postupu od jednotlivostí k celku, od poznání přírody /největší význam má hrdinův geologický zájem - varianta iniciačního sestupu/ k poznání umění, probíhá paralelně s odhalováním totožnosti pána usedlosti a tajemství sochy, v níž posléze splývá Odysseova Nausikaa s Natálií.<sup>15</sup> /Nehledě na iniciační schéma končí nicméně Stifterův román naprosto světsky - sňatkem a apoteózou čistého rodinného života./

V 19. a 20. století se utopický román bohatě rozvíjí a rozrůžňuje ruku v ruce s pokrokem vědy a komercializací literatury. S ní souvisí vznik řady typů bulvárního pseudo-lidového románu - románu s tajemstvím, románu detektivního, s divokého západu, science-fiction aj., v nichž vesměs bují postupy románu-smyšlenky. J. Verne pracuje v letech 1863-1870 na základě smlouvy s Hetzelovým nakladatelstvím na vynálezu "nového" žánru: výsledkem je série románů s tématem utopických cest, dobývání a hledání. Roku 1875 vydává svou románovou esenci Tajuplný ostrov, variací na robinsonské téma, zastřenou antirobinsonádu. Zatímco v iniciačním románu měla robinsonáda /pobyt na opuštěném ostrově/ mys-

tický smysl /středověký román, Simplicius Simplicissimus/, v utopicko-výchovném románu má smysl spíš prakticistní, a i když ani zde nepostrádá mystické momenty: Defoeův Robinson se vrací k počátkům, opakuje prvopočáteční gesta, poslušnost praktických lidských činností, ale od této praxe dospívá posléze k Bohu a náboženství. V Tajuplném ostrově putují noví robinsoni k záhadnému pánu ostrova s mluvícím jménem Nemo, jakémusi "bohu na stroji" /ponorka Nautilus/, nakonec odbožštěnému a umírajícímu. Vernův román však na rozdíl od Defoeova Robinsona nekončí kolonizací ostrova, ale jeho destrukcí. Při konečné přírodní katastrofě měli zahynout i ostrované /román by pak byl deziluzivní robinsonádou/, ale výchovné poslání a komerční zájem Hetselův si vynutily, aby přežili a přesadili utopickou kolonii do Ameriky, klasického utopického kontinentu evropského románu /iluzivní konec si vyžádalo pojetí románu jako zábavné čet-

by/.<sup>16</sup>

V science-fiction, která v mnohém směru navazuje na utopický román, se motiv robinsonády obnoví v motivu pobytu na jiné planetě a v životě na Zemi po atomové katastrofě. Záhadné stroje, ovládající živé vody a vzduchu - Nautilus, Albatros aj., specifické vernovské varianty mytických netvorů, romantických a novoromantických homunkulů, naleznou své analogie v robotech, antropoidních oblodách, kosmických supermanech apod. V těchto svérázných románových postavách si moderní utopický žánr de facto vytváří "racionální" verze tématu pygmalionsko-golemovského. /H. G. Wells, I. Asimov, K. Čapek, A. Dněprov aj./.

H. Hesse líčí ve Hře skleněných perel /1934/ utopickou Kastálii, která není obrazem budoucnosti, ale věčné platónské ideje, v různých stupních už dávno objevené a na semi spatřené. I v tomto románu se vyskytuje historický a kulturní synkretismus a pro utopii paradoxně typický moment společenského regresu /patriarchálnost/. Hra skleněných perel, spočívající v kombinaci matematiky, hudby a kontemplanace, je symbolem filozofického snu o univerzálním systému, o jazyce schopném vyjádřit a konfrontovat veškeré významy, obsáhnout celý lidský duchovní svět. Románovými rysy se vymačuje vlastně jen rámec /autor se stylizuje do role vydavatele biografie Josefa Knechta a jeho děl/ a líčení Knechtova mládí. S postupující Knechtovou kariérou v Kastálii se román stále hlouběji noří do traktátu a mění v deskripci obřadů /sama hra, postavená do protikladu k degenerované, "fejetonistické" kultuře, degeneruje ve svém institucionalismu a ritualismu a Knecht o ní ztrácí iluze v okamžiku, kdy dosahuje nejvyšší hodnosti/. Krach utopie je tak jako zmařená iniciace příznačným jevem románu 20. století.

Utopický moment namnoze zakládá román, a to jak román-skutečnost, tak především román-smyslenku /rozdíl tkví v míře utopičnosti, fiktivnosti a její funkci v románovém kontextu/. Román i uvnitř utopického typu osciluje mezi polem smyslenky a skutečnosti /v rámci science-fiction se např. rozlišuje "fantasy" a "science-fiction"/. Filozofická představa ideálního města, historicky, sociálně, světonázorově podmíněná, projektující se do různých prostorových

obrazů /obce, města, země, zahrady, ostrova, domu/ obsahuje v těchto svých konkretizacích vždy něco z románového živlu. Filozofie v nich nezřídka přerůstá v "román", v rámci traktátu se inscenuje epický prostor, čas a hrdina, smyslová názornost, k níž se naučný žánr uchyluje, mívá didaktickou funkci.

Utopický prostor je ohraničován smyšleným jazykem, utopijštinou, ikarštinou aj. Jeho pojetí je z literárního hlediska podstatné, ať už se jedná o jazyk umělý, nicméně sestavený z prvků existujících jazyků, nebo o zušlechtěný jazyk národní, o obrozený prajazyk, jazyk "zlatého věku"; s tím souvisí fiktivní etymologie i tvorba fiktivních literárních děl v tomto jazyce. Utopický jazyk, který se ve snaze o vydělení z ostatní jazykové sféry stýká s jazykem básnickým /v jehož rámci se rovněž realizují pokusy stvořit umělý jazyk/ a ohražuje se před jazykem praxe, usiluje vždy o krajní čistotu, směřuje k poetizaci, precizitě, tíhne k striktímu úsu a v tomto smyslu bývá mrtvý, statický, nereálný stejně jako prostor jím ohraničený.

Utopický prostor v románu, zprvu uzavřený jako antická obec, středověký hrad a zahrada, ostrov a město renesance, bájná země a planeta klasicismu a osvícenství, se postupně rozevírá a šíří. Od renesance začíná v utopiích zaujímat stále větší místo člověk - neskutečný a vyčleněný z okolního světa, vyvýšený nad něj stejně jako utopický prostor - dvořan, vládce, příkladný křesťan, "honnête homme", "ušlechtilý divoch", citlivá duše, ušlechtilý aristokrat apod. /českou zvláštností je ušlechtilý vlastenec-bloud/.



V některých preromantických dílech zasahuje noeticko-etický utopismus celou přírodu, pojatou jako patriarchálně pasterální idyla /Rousseau/; Chateaubriandova křesťanská příroda je imaginární ve svém celku, stejně jako příroda romantická - fiktivně oduševnělá, prostoupená iniciačními momenty.

Utopický román jakožto typ směřující zjevně k románu-smyšlenke zdůrazňuje některé románové rysy tím, že je dovádí do krajní polohy - především samotný utopismus a moment projektově-anticipační. Tento moment jej spojuje nejen s románem výchovným, který se vesměs opírá o utopický výchovný model a často obsahuje epizodu pobytu v nějakém utopickém prostoru, ale i s románem budovatelským, jehož strukturou prosvítá půdorys utopického žánru.<sup>17</sup>

V rámci utopického románu se právě tak jako u jiných románových typů projevuje sociální diferencovanost: román kolísá mezi vysokým a nízkým žánrem /na jedné straně vznikají naučné utopické cestopisy, alegorická putování - na druhé fantastické cesty v knížkách lidového čtení, romány s divokého západu apod./. Na základě hodnocení utopické zkušenosti či lépe smyšlenky lze rozlišit utopie iluzivní, pozitivní, které jsou charakteristické pro předromantické období a socialistickou vědecko-fantastickou literaturu, a utopie deziluzivní, negativní, které se množí od romantismu a nalézají krajní výraz v románech "konce civilizace", hojných zejména v západní science-fiction /A. Huxley, R. Bradbury, R. Merle, I. A. Jefremov/. Jestliže iluzivní utopický román se strukturně opírá o antický cestopis, hagio-

grafii, výchovný román apod., nalézají deziluzivní typ žánrovou oporu v antiutopiích, románu gotickém a iniciačním.

I když utopický román touží jako typický román-smyšlenka vybudovat mezi sebou a skutečností maximální distanci a snaží se tudíž zkonstruovat ideální obraz jako skutečnost krajně zjinačenou, je tato distance a zjinačenost vlastně jen iluzorní: způsob modelování umělé reality i samotný charakter obrazů se nemůže příliš odpoutat od svého historicko-sociálního a ideologického východiska a může představovat významný přesah jen do určité míry. Ať už román popírá zastaralý a nevyhovující status quo, pokouší se jej přeskročit, nebo<sup>se</sup> jej naopak ve službě určité ideologii pokouší fixovat, pokaždé kotví utopický model hluboko ve skutečnosti. Utopický román a román-smyšlenka jako takový chtějí být popřením místa, jeho "hic et nunc", touží spočinout "jinde a jindy". Proto čas v utopickém románu sestupuje do minulosti co možná nejarchaičtější nebo do vzdálené budoucnosti /případně do jiné, paralelní dimenze v nitru přítomnosti/; přítom mu jsou vlastní rysy iniciačního, "jiného" času, v němž se prvky archaické mísí s budoucnostními /časouroboros/. Jiný čas a jiné místo, paradoxně zmrazené v bezdějovém a bezčasém obrazu, se povyšují nad tento čas a toto místo, přítomnost je znevážena, podrobena kritice anebo se budoucnost vnímá jako prodloužení /negativní či pozitivní/ přítomnosti. Avšak i tehdy, když se utopické místo zobrazuje jako převrácený, zrcadlový obraz reálného místa, i když je tento obraz mimosvětský a mimočasový, vypovídá o světěездеjším a časovém. Jakkoli se román pokouší od

reálného světa distancovat, popřít jej, zůstává tento svět jeho východiskem, z jeho hlediska se modeluje ne-místo, antimísto, které je toliko místem v zjinačené podobě,ездеjším místem s opačným znaménkem /výpravy do zemí protinožců jsou pro žánr typické/.

Utopické románové země prakticky nemají "dějiny", jejich řád bývá apriorně dán, nanejvýš se jako v mýtu zmiňuje jakýsi "kulturní hrdina" - demiurg /např. Ikar v Cabetově Cestě do Ikarie, 1840/. Historii tvoří několik epizod /tradiují se drobná narušení utopického hájemství, vniknutí vetřelců a jeho neblahé následky nebo vzpoura některého z obyvatel, inspirovaně zvenší a spravedlivě potrestaná/. Je-li i když bývá děj v utopii omezen na minimum, na rozdíl od science-fiction, která je jako pseudolidový román značně dějová, tvoří vlastní románový syžet, pokud mu nepředchází život ve "světě", pouze hrdinův vstup a pobyt v utopickém prostoru /někdy prostoru-vězení/, případně konflikt s ním, přičemž vlastní těžiště leží v popisu dokonalého fungování utopického státu, jeho koloběhu. I když je utopie situována do města, paradoxně se popírá princip, který městskou civilizaci zakládá - obchod, směna, výměna hodnot a informací, ekonomický, sociální a kulturní pohyb. Města v utopiích jsou města v podstatě rurálními, jejich zřízení znamená návrat k nižší společensko-ekonomické formaci a popření vývoje. V tom spočívá regresivní rys klasických utopií, v nichž lidé žijí takřka na úrovni prvobytných společenství, v nevědomosti Kašpara Hausera.

Utopický prostor se teprve hrdinovým příchodem stává

románovým, začíná existovat. Jelikož se románu svět beze změny, statický topos příčí, otvírala se před utopií dvojitá cesta: první ústila v traktát, druhá, v níž došlo k zvýraznění hrdinova konfliktu s utopickým prostorem, světa s utopií, vedla k románu, v němž se utopie zredukovala v pouhou epizodu anebo se prostoupila s dynamickou skutečností. Vývoj románu s utopickým místem podléhal zákonitostem pohybu celého žánru. Vnější příznakem tohoto pohybu byly proměny utopického místa, závislé jednak na historických okolnostech, jednak na žánrech, k nimž se tento žánrový typ v jednotlivých epochách a dílech blížil:

|                                       |    |                               |
|---------------------------------------|----|-------------------------------|
| filozofický traktát                   | —— | ideální obec                  |
| pohádka, legenda                      | —— | bájný ostrov /země/           |
| hagiografie, legenda                  | —— | podsvětí, nebe, podzemní říše |
| alegorické putování,<br>divadlo světa | —— | město                         |

V 19. století, kdy mizí reálná možnost městské autonomie, městského státu, přebírají funkci města "pedagogické provincie", pokusné farmy, tajemné domy, idylické i strážidelné prostory stále stísněnější a často chtónické. Toto stahování utopického děje ze světa a země do interiéru domu souviselo na jedné straně s obecnou proměnou románového prostoru, se sílící privatizací a interizací děje, na druhé straně s proměněným pojetím utopického /iniciačního/ místa a času, s jejich přesunem do vnitřní dimenze skutečnosti. Utopické, nereálné území se smršťuje a vzdaluje od skutečnosti nebo naopak nereálné prvky prostupují a relativizují skutečnost. V romantismu dostává utopie



vylučně intimní, zhusta přímo antisociální zabarvení, bý-  
vá hrůzostrašná, zlověstná /analogicky se proměnil iniciač-  
ní román/.

Pro klasicistní utopii je příznačné, že se povyšuje nad  
skutečnost, že jí bývá nadřazena. Také utopický román zau-  
jímá vysoké místo v hierarchii románových typů, sousedí  
s filozofickým traktátem a hagiografií. Ve starších dobách  
byl vnímán jako "genus nobilis" a jako takový směl dokonce  
vstoupit do klasicistního žánrového systému a přiřadit se  
k vysokým žánrům. Utopický román je mezi románovými typy  
čímś na způsob "ušlechtilého divocha". Už svým označením  
proklamuje neskutečnost, smyšlenku, programově chce být  
antimimetický. Odvrhuje nebo idealizuje stávající sociální  
normy a tabu /pastorální román/, ale přitom dospívá k vy-  
tvoření jiných norem, tabu, hierarchií, zhusta ještě méně  
liberálních a otevřených. V jeho lůnu se proto zákonitě  
rodí utopický antiromán a deziluzivní typ, které jeho fik-  
tivnost korigují a posunují směrem ke skutečnosti.

Hrdina utopického románu neztrácí své hrdinské rysy  
ani ve 20. století, pro něž je jeho degradace příznačná.  
Vlecčems se podobá hrdinovi iniciačního románu: stejně  
jako on je vyvolen pro dobrodružství, je jiný stejně jako  
čas a prostor, které objevuje a které jsou jeho časem a  
prostorem. Je bloud, když opouští svět, z něhož si odnáší  
ztracené iluze /v tomto momentu se stýká s románem ztrace-  
ných iluzí, zpravidla však v tomto bodě končícím/, jako  
bloud vystupuje i v utopickém prostoru, v němž vše nahlíží  
nechápatícím, někdy ozvlášťtujícíím pohledem cizince; blou-

dem zůstává i po návratu do světa, kde touží uskutečnit, čeho byl svědkem. Bloudství jako rys hrdiny přežívá i v science-fiction - v postavách pomatených vynálezců, vědců a osamělých buřičů, prchajících z hrůzně vyvinuté, odlidštěné civilizace do lůna přírody. Deziluzi ze světa a z přítomnosti odpovídá deziluze z utopie a z budoucnosti /nicméně uvnitř této deziluze se rodí nová iluze - o přežití hrstky vyvolených a obnově civilizace/.

U utopického románu vystupuje výrazněji než u jiných románových typů tendence k přesahu románu do skutečnosti, pojetí románu jako dobré či neblahé zvěsti - evangelia, nástroje a návodu k přetvoření společnosti /varování/. Prestiží utopického modelu světa koncipovaného jako exemplum, předobraz možného nebo budoucího stavu lidstva, je stát se projektem světové reformy, programem nového sociálního řádu, jehož popis zaujímá převážnou část románu. Pozitivní, iluzivní utopii ohrožuje schematičnost a statičnost, plynoucí z bezkonfliktnosti a snížené dějovosti. Někdy je utopie doslova popřením děje a románu, neboť epická deviace tak jako středověká "desmesure" otrásá žádoucí stabilitou blaženého místa. Úchylka je přitom vždy pojata jako důsledek vnějšího zásahu, jelikož systém sám se prezentuje jako absolutní, nerozlišený, jednotný a jediný. Utopie je svou genezí soukromá, přímo kabinetní, laboratorní, ale pretenduje na to stát se veřejnou, přerůst literární žánr v žánr skutečnosti /programuje skutečnost/, ba ve skutečnost samou. To, co se v románu předvádí jako veskrze pasivní, odevždy dané /samo vytváření utopické skutečnosti

nená totiž v utopii místa; v tomto smyslu je budovatelský román se svou představbou společnosti žánrovým přesahem/ a čemu hrdina pouze jako pasivní divák přihlíží, by mělo inspirovat společný pohyb a změnu v realitě. V tom spočívá jeden z paradoxů utopického žánru. Další paradox, neméně zákonitý, spočívá v tom, že se román pokouší o racionální vidění světa, respektive jeho uzavřeného úseku, ale přitom se opírá o postupy románu-smyšlenky, které dílo strhují k iracionálnímu a neautenticitě.

Utopismus jako postoj k realitě je dán založením lidského vědomí, plyne z charakteru skutečnosti samé, je antropologicky, sociálně a historicky podmíněn. Vyskytoval se v mýtu, v archaických představách o dávné minulosti i o vzdálené či blízké budoucnosti. Utopičnost mýtu překonal racionální postoj, Logos. To, co bylo v mýtu považováno za nedílnou součást skutečnosti, bylo odmítnuto ve jménu vědeckého názoru. Zároveň však nastal pochod opačný: od mýtu očistěný Logos začal konstruovat vlastní "mýty", vlastní "racionální" utopicko-idealistické modely a evoluční teorie, a touto cestou zamířil k novodobé science-fiction. Utopie se svým obsahem a strukturou blíží prapůvodním, mytickým formulacím lidské existence, které jsou v ryze světských románových typech zastřenější. Silným poutem je spojena s filozofií a vědou, osciluje na rozhraní naučných a zábavných žánrů a tento druh oscilace je pro ni přímo konstitutivní. Žánrová východiska utopického románu leží právě tak jako u středověkého románu rytířského převážně ve sféře vysokých žánrů. Tento románový typ, rodící se v literatu-

že vesměs "shora", je stejně jako typy ostatní, namnoze však výrazněji než ony, rozpjat mezi skutečností a smyšlenkou, životem a literaturou a svým charakterem a vývojem potvrzuje podstatu žánru a dialektiku jeho pohybu.

Poznámky pod čarou

- 1 Viz E. M. Meletinskij, Poetika mifa, Moskva 1976.
- 2 I. Mumford, The Story of Utopias, bez d. a m.
- 3 K. Mannheim, Ideologie et utopie, Paris 1956.
- 4 Platón, Zákonv. Praha 1961, 199.
- 5 L. M. Batkin, Renessans i utopiia, ve sb. Iz istorii kul'tury srednich vekov i Vozroždeniia, Moskva 1976, 224-244.
- 6 Projektv L. Albertiho, U. Decembria, Filareta, Francesca di Giorgio Martini, Leonarda da Vinci aj.
- 7 Batkin, tamtéž.
- 8 Myšlenka o reformovaném. "umělém" jazyce byla obvyklou součástí utopických představ /"rajský jazyk" J. Böhma/. V 17. století souviselv pokusv o vvtvoření umělého. přesného jazyka s myšlenkou univerzální vědy /scientia universalis, mathesis generalis Descartesova a Leibnizova/. Představa o světě jako knize a motiv věčné abecedy, ideál dokonalého jazyka jako vzoru logičnosti se vyskytoval u Platóna, vracel se u R. Lulla /Alphabeta rerum/. Gusana. F. Bacona, Komenského.
- 9 D. Hodrová, Komenského Labvrint světa a ráj srdce v tradici alegorického putování. Slavia, 1980. 3. 218-226. - Románově motivována je i fragmentární Nová Atlantis F. Bacona /poč. 17. stol./. Utopický ostrov Bensalem se plavcům zjeví v situaci "in extremis". charakteristické pro román-smyšlenku. Také



10 **Utopické počínání ostrovanů a další okolnosti, osvětlující původ** ostrovní civilizace, mají románový charakter, byť se zároveň stýkají s mýty a praxí iniciačních společností. Vědeckotechnický význam Společnosti Domu Šalomounova posunuje dílo směrem k utopiím Vernovým a Wellsovým, k modernímu žánru science-fiction.

11 Protějškem Bunyanovy mapy věřícího z Cesty křesťana je Mapa Něžné Lásky /Carte du Tendre/ z prvního dílu románu Madeleine de Scudéry Klélie /1654-1660/.

12 Do češtiny byl přeložen humanistou Abrahámem z Güntherrodu pod názvem Cyripaedia, hodnověrná starožitná historie /1602/ a znovu vydán v roce 1808. - Telemach byl přeložen na počátku obrození /1696-1697/.

13 Také Robinson byl do češtiny přeložen poměrně záhy, už v roce 1797 /pedagogické zpracování J. G. Campeho/, znovu Krameriem v roce 1808.

14 O misionářských pamětech a cestopisech a jejich vlivu na osvícenský román a preromantickou generaci píše Ch. Rihs v knize Les philosophes utopistes /Le mythe de la cité communautaire en France au XVIII<sup>e</sup> siècle/. Paris 1970.

15 Batkin se ve zmíněné stati pokouší stanovit hranici mezi mýtem a utopií. V mýtu zlatého věku, orientovaném do minulosti, je člověk vepsán do celku přírody a svoboda je přirozeným stavem od Boha; utopie, orientovaná do budoucnosti, stojí na přesvědčení, že zákonem posvěcená společnost potřebuje vědomě usilovat o svou změnu. - Takto pojatý rozdíl je však pomyslný: mýtus stejně jako utopie, jež bývá jeho součástí, touží obnovit v budoucnu zlatý věk - myticko-utopický koncept počátku=konce je hadem kousajícím se do ocasu.

16 K Nausikae je přirovnána také Anči bělící prádlo, s níž se setkává inženýr Prokop-Odyseus v utopickém románu K. Čapka Krakatit.

- E. Stehlíková, Karel Čapek aneb krátkodobý poměr s anti-  
kou, Zprávy jednoty klasických filologů při ČSAV, 1-2, Praha  
1980.

16 Hetzelův podíl na koncepci Vernových románů připomíná v kni-  
ze Jules Verne et le roman initiatique /Paris 1973/ S. Vier-  
nová.

17 D. Hodrová, Žánrový půdorys tzv. budovatelského románu, ve  
sb. Vztahy a cíle socialistických literatur, Praha 1979, 121  
-141.

*Dana Hodrová*

Způsob, jímž se prověřuje klasický text ve smyslu "zde" a "nyní", to znamená přímo na jevišti, by měl být spjat s nezbytností objevovat v jeho výpovědi i tvaru aktuální obsah, pochopitelně při relativně uplatňované snaze o uchování specifčnosti a historické podmíněnosti díla. Tyto požadavky vystupují zvláště palčivě do popředí, jde-li o díla obecně známá a navíc často uváděná, protože ona splácejí dost krutou daň své popularity nebo jen častější publicitě tím, že jejich živý obsah bývá bez větší invence obětován vžité tradici, zakořeněné interpretační konvencí. Kolik jen málo vzájemně se lišících Luceren, Strakonických dudáků, Vojnarek, Furiantů a také Maryš spatřilo už české publikum a je nutno říci, že to řadě diváků vlastně ani nepřekáží, protože takto předem ví, na co jdou, a dokonce se může stát, že nelibě nesou spíše posun od toho, co dobře znají.

Divadlu, které by mělo mít zájem stát se ve zmíněném smyslu "zde" a "nyní" živým organismem, však není takový divák prospěšný a mělo by proto učinit vše, aby v něm mobilizovalo potřebu aktualizovaného vnímání dění. Přesto příkladů úsilí objevovat u děl klasického významu jejich současnou sdělnost a snahy o naplnění známé struktury palčivým obsahem není mnoho. Častěji se setkáváme spíše s inscenační tradicí plnou parazitujících kliše, opírajících se o konvenci přežívající po desetiletí.

Ideálem se samozřejmě nemůže stát pouze vnější aktualizace díla, která neadekvátně zasáhne do jeho struktury a zajistí tak hře jen chvilkovou odezvu vyvolanou lacinou analogií nebo ji v tvaru přizpůsobí právě panující vlně inscenační módy, aniž vezme v úvahu, že jde přitom spíše o službu dni než autorovi. Služba autorovi totiž vede především cestou dramaturgicky nového přečtení díla, v jehož realizaci pak inscenátoři respektují autorem určenou podobu díla a realizují svůj vlastní záměr především režijně inscenačními prostředky. Vyloučit však samozřejmě nelze ani způsob textové úpravy, jež si už v textu musí vytvářet nezbytnou opo-

ru pro zamýšlenou výpověď inscenace a představuje oprávněný autorský zásah do dramatikova díla nebo dokonce jeho přepis. Uveďme jako příklad režijní praxi E.F.Buriana, A.Radoka, O.Krejčí, Z.Kaloče, tvorbu současných studiových scén, pracujících vesměs na bázi autorského divadla. Někdy však právě adaptace klasického národního dramatu bývá mylně odmítána pro zásah do textu, což se při takové příležitosti vykládá jako nerespektování jeho historické zakotvenosti /příklady toho že existují také/, aniž se bere v úvahu, že současně málokoho pohoršují nové překlady Shakespeara nebo Moliéra, jímž jde v zásadě o totéž: získat pro příslušný inscenační záměr odpovídající výchozí text. Kriterium zřejmě musíme hledat jinde, vyplývá - mimo jiné - z adekvátnosti volby konkrétního titulu pro zamýšlenou inscenační výpověď.

Maryša bratří Mrštíků patří k těm klasickým českým hrám, s nimiž se zatím mnoho neexperimentovalo, respektována byla její společenskokritická výpověď zobrazující konkrétní sociální skutečnost české vesnice konce minulého století, které odpovídá jak příběhu, tak vztahy postav, a tato výpověď bývá s různě uplatňovanou mírou realistické divadelní tradice předávána z generace na generaci, přestože se z ní pomalu ale jistě vytrácí možnost divácké sebekonfrontace, alespoň pokud jde o primární téma hry. Bylo proto především otázkou času /a samozřejmě i tvůrčí ctižádosti opírající se o reálné umělecké předpoklady/, kdy bude důsledněji přenesen důraz na významové vrstvy díla, jejichž platnost přetrvala. Počátek osmdesátých let takové přečtení Maryši přinesl a zásadní přínos v tomto smyslu náleží Janu Grossmanovi, který hru nastudoval v roce 1981 v Divadle Vítězného února v Hradci Králové.

Grossman při svém čtení díla vyšel z faktu, že sociálně třídní konflikt hry je už do značné míry minulostí, přičemž realita příběhu nepřestává poukazovat k obecně lidským problémům, které svou platnost dosud mají. Grossman si cíl inscenace zformuloval naprosto přesně: "Hlavním tématem je nezadržitelný chod řádu, který člověka nezabije, ale přede-



vším deformuje, a to tak, aby se člověk stal nejenom jeho obětí, ale strůjcem deformací dalších, tedy aby se stal jejich pokračovatelem. Řád se upevňuje ne tím, že vítězí nad svou obětí, ale skrze ni. Kat mění odsouzence ne v mrtvolu, ale v dalšího kata."

Tato premisa, mířící chladně a přesně k jádru věci, zcela ruší baladický sentiment lásky s nelítostnými překážkami /zakřivenými ovšem v příslušné třídní realitě/, pozoruhodně domýšlí Mrštíky tím, že nově otevírá vztahy postav zrušením černobílého protikladu, který oni ostatně nezbytně nepředpokládají. Překvapivé je i to, že Grossmanovo dramatické rozevření konfliktu dokonce nijak nepopírá ani dobovou, ani sociálnětřídní strukturu vesnice, pouze narušuje schematicismus jejího hodnocení.

Výraznou proměnou prochází ovšem hlavně ústřední milostná dvojice: Maryša a Francek. Maryša zůstává totiž dcerou svých rodičů, sebevědomou dívkou ze statku, která se sice instinktivně bouří /také vztah k Franckovi je vlastně gestem její vzpoury/, ale zásadní řez - nehledě na dobovou realitu - není schopna, ani ochotna učinit. Francek zase za Maryšou vidí především Lízalův statek, jeho furiantské sebevědomí stupňované zde o bezohlednost toho, kdo se chce prodrat nahoru, získává tu další nelítostnou motivaci. Téma viny a trestu tím Grossman přestává stavět do schematicky předem určeného protikladu, úzce ho naopak splétá do vzájemně těsně spjatého řetězce nejednoznačných, ale přitom průhledných postojů. Nejsou to tedy jen třídní protiklady, které rozhýbávají tuto lidskou tragédii, ale především lidské sobectví, manifestované důrazným individualismem a způsobující neschopnost dohodnout se nejen o svých základních životních zájmech, ale ochromující vůbec i ochotu vzájemně si naslouchat a komunikovat spolu. Faktické zrušení přirozených lidských vazeb dokládá Grossman křiklavě způsobem, jímž pojednává právě vztah Maryši a Francka, jemuž dokonce chybí i pouhá iluze milostného citu, kterou nesupluje ani erotické vzplanutí. Určitý lidský rozměr ponechal Grossman vlastně

jen Vávrovi. Je jediný, kdo v průběhu děje alespoň zaváhá, staně-li se svědkem tak pronikavé známky odporu, jaký dává na'evo Maryša. K příznačným rysům takto pojaté tragédie náleží pak i Maryšino nepochopení, že s Vávrou se může snáze dorozumět než se svými rodiči, a udělá to nejhorší, co v dané chvíli lze: vezme si ho s jasným programem pomstít se za své pokoření. A jak známo, učiní to se všemi důsledky, přestože Vávra je člověk toužící už v novém manželství po vztahu, který by představoval pro hospodářství, děti a konec konců i pro něho jisté zázemí /v typu Z. Kopala mu Grossman zajišťuje dokonce i mužnou přitažlivost člověka středního věku/. Nabízí tedy to, čeho by vlastně vůči Maryši jiný z aktérů této hry nebyl schopen, včetně Francka, O to tragičtější je pak pro oba Maryšina sveřepě odmítavá agrese, oděná do pózy hrdé bolesti.

Grossman dosahuje uvedeného myšlenkového vyznění minimální úpravou textu, namnoze jde spíše jen o jazykové retuš, posouvající některé nářeční prvky blíže k obecnější češtině. Inscenátoři tak vědomě ruší tendenci, svádějící herce i vnímatele k pocitu folklórní malebnosti, kterou záměrem bylo co nejrozhodněji narušovat, protože s ní bývá současně svázán nejen způsob interpretace, ale i smysl hry. Proti Mrštíkům se tím Grossman nijak neozproheveruje, protože pokud jde o jazykově stylovou podobu hry, dpznávala už v postupných textových variantách právě v tomto smyslu určitých změn. Závažnější je už využití prvotní verze závěru hry, ve které je mezi 4. a 5. děství vložena proměna. Vávraův monolog pronášený v "exteriéru" u božích muk obsahuje zpověď z bolestně neuspořádaného soužití s Maryšou, režisér ho však simultánně vkomponoval do Maryšina monologu, v němž se hrdinka hry odhodlává k vraždě svého muže. Scéna podtrhuje touto vnitřní výpovědí, zákonitě každým pronášenou pouze k době samému /respektive k Bohu/, téma vzájemné izolace postav, jež pramení v neschopnosti i v neochotě vystoupit z individualisticky exponovaného egoismu, což je šance k překročení jejich izolace, na níž se třídní pozadí

konfliktu sice podílí, ale z elementárně lidského hlediska není jeho základní příčinou. Grossman totiž téma neakcentuje pouze v vypjatě konfliktních situacích, ale postihuje ho příznačně i v banálních souvislostech. Průkazně to ozřejmuje sérií různorodých situací, v nichž se zveřejňuje u většiny postav rozpor mezi slovním sdělením a následujícím cínem, ať už jde o protimluv závažné povahy /např. rozpor mezi Franckovými slovy lítosti před odchodem na vojnu a jeho jednáním vůči Maryše, když ji v divokém tanci naprosto věcně předhodí svým opilým kumpánům/, nebo o sice banální, nicméně příznačnou vnitřní nekončíznost projevu, jež také vyjevuje leccos o hodnotovém citění /roztěkanost Horačky/. Medie této Maryši roste totiž z lidské neopravdovosti, z polovičatosti, z nehlubokých postojů, přičemž není podstatné, vyplývají-li z majetkových zájmů nebo sobectví, pýchy či agresivního vzdoru.

Když k téže hře přistoupili letos ve Státním divadle v Brně, tak vyšli i tady z úpravy textu, přestože ani zde nechtěli dospět k zásadnějšímu autorskému zásahu. Podobně jako Grossman zrušili - dokonce tedy už i pro brněnský kontext /!/ - folklórně nářeční jazykovou patinu a soustředili k závěrečné scéně hlavní aktéry zúčastněné na Maryšině dramatu. Další zásahy porušující tradiční interpretaci vyplývají už více z režijního přístupu Aloise Hajdy než ze zásahů do textu.

Jeho inscenace je na Grossmanovi poučená, což vyplývá spíše z dramaturgicky očištěného stanoviska než ze zvoleného režijního stylu. Hajdovi jistě imponovalo nelítostné rozkrytí vztahů, které neoslabuje líbivá folklorizace ani novější konvencí poplatná sociální schematizace konfliktu, určující mechanicky jednotlivým postavám předem míru pravdy i stupeň dobra a zla. Hajda sleduje obdobně výpověď pojednávající lidské vztahy, které jsou deformovány vzájemně nerovnoprávným postavením lidí, jak to motivují na jedné straně majetkové zájmy, ale současně rodičovská despotie



/jen do určité míry jimi násobená/, potlačované city i lhostejnost či pouhá touha po satisfakci. Takové okolnosti znamenávají jak lidský osud Maryši, tak těch, kteří se na něm podílejí. Hajda to zdůraznil /podobně jako Grossman/ i závěrečnou němou konfrontací Maryši a postav zúčastněných na konfliktu hry. Narozdíl od Grossmana ovšem znovu vidí Maryšu spíše jako oběť než jako ženu, která se na zauzlení tragédie vědomě podílí. Zatímco Markéta Vosková ji v Hradci hrála v sytě nanášených tónech až vyzývavé tvrdosti, brněnská Nataša Kalousová vychází ze svého dívčího typu, který představí v různých emocionálních fázích, jež jsou adekvátní situacím, jimiž Maryša prochází: od radostné dívčí bezstarostnosti, kterou jí zaručuje Lízalova otcovská pýcha i její okouzlení Franckem, přes raněné zvířátko skrývající se před dalšími ranami pod vozem, až po zoufalou agresí marné vzpoury a lidskou únavu ústící do zoufalého činu, jenž ji současně zaručuje sebezničení a klid.

Hajda z epických náznaků, které v dramatu bratří Mrštíků zůstaly, činí východisko svého pojetí /s výjimkou 3. dějství, jež tak poněkud postrádá rozvržení vlastního dramatického tahu/, segmentuje někdy i po výstupech scény do časově od sebe oddělených situací. Dosahuje tak překvapivě působivý prostředek, umocňující jak stále se vrstvicí a nepolevující nátlak na Maryšu /Kalousová skvěle pojednává tyto "švy" hereckou proměnou/, tak ještě rozbíjející jednotu času. Právě z tohoto tvárného posunu těží režisér svébytnou baladickou lyričnost inscenace, pro niž využil ovšem i náznak folklórní stylizace /důsledně ji ovšem podřídil své režijní poetice/ a především náladově bohatou a výtvarně krásnou scénu Jana Duška, vytvořenou ze dřeva a členící velký prostor jeviště Mahenova divadla obrovskými vraty, jež do dění dávají nahlédnout, aby však zároveň nelítostně ukrývaly jeho krutou skutečnost.

Jaroslav Malina vytvořil Grossmanovi jednotný prostor, který neumožňoval náladově tak bohaté proměny, dotvářely



jej pak už jen reálné předměty, které ho zároveň pro jednotlivá dějství dourčovaly. Dominantu tvořila bílá zeď s vraty, která vytvářela dojem uzavřeného prostoru, připomínajícího lorkovský model Domu doni Bernardy. Jeho uzavřenost dotvářela i modrá plachtovina oblohy, zakončující i horizont. Neosobní chlad scénografie pojednává tak svými prostředky prostor hry adekvátně k tematice inscenace. Obdobně se adekvátně na obou inscenacích podílí i hudební složka, stylizující na jedné straně prostředí a na druhé straně metaforicky předznamenávající svou expresivní naléhavostí dění. Spolu s čitelností režijního záměru vzrůstá tu i herecký přínos, dokonce i tam, kde není v možnostech herců jejich autonomními uměleckými prostředky pojednat plastičtější režisérův záměr, což je citelné především v hradecké inscenaci, kdy síla některých výkonů spočívá zejména v razanci neobvyklého uchopení /napr. Forstův Francek/. Herecká podoba brněnské inscenace je prokazatelně plastičtější, což nesouvisí jen s urovní představitelů, ale i s tím, že režisér tu nejednou připomíná existující povědomí tradice, třebaže se z ní pečlivě a cílevědomě vybírá. Kromě pojetí Maryši je to čitelné ve vícevrstevnatém a přitom živelně celistvém Lízalovi Josefa Karlíka, na Strouhalce Vlasty Fialové, na hranatě přímočarém, bezelstně neomaleném a chlapáckém Franckovi Jana Vlasáka nebo na překvapivě agresivní a bez rozpaků pragmatické Rozáře Zdeny Herfortové. Jednoznačněji už představuje primitivně ztrpklou a venkovsky sedřenou Lízalku Helena Kružíková nebo lidsky vřelou Horačku Helena Trýbová.

Alois Hajda vytváří v brněnské inscenaci Maryši poetický pendant ke Grossmanově syrově obnažující analytičnosti. Vrací sice konflikt i jeho zpodobení blíže tradici, ale neuniknou mu přitom jejich obecné souvislosti, které Grossman demaskoval ve faktuře hry, jež se zdála být už bezmála vyčichlou či jakoby vystřiženou z pamětnicky líbivého alba, které se nás už vlastně příliš netýká. Odhalení dynamiky "brutálního řádu, který není člověku podřízen, ale nadřazuje se mu, ba dokonce člověkem vládne nebo alespoň jeho osud zásadně spoluurčuje" /Grossman/, se však této folkloristic-

ké idyle vymyká. Uvážíme-li, kolik rezerv se tak zcela reálně nabízí divadelní tvorbě, nezbyvá než konstatovat, že panující inscenační šed' padá přece jen především na hlavy divadelníků, vždyť "zde" a "nyní" může promluvit třeba klasické dílo, i když se zdálo, že od něho už snad nic nového očekávat nemůžeme.

Václav Königsmark

Poznámka:

Jan Grossman formuloval svá východiska později ve statí ~~XX~~ "O výkladu jednoho textu", jež vyšla ve sborníku Divadelního ústavu, který byl věnován otázkám současné české režie /Praha 1981, sv.6, str.43-52/.

Emil Pražák

## P r o k o p   a   P a l e č e k

Když jednou rytíř Paleček pomáhal chudému pošívat stodůlku, ubírala se kolem královna putující na Sázavu k svatému Prokopu. Dověděla se, že Paleček je nablízku a dala si jej zavolat, aby mu položila otázku, jaká odměna od Boha ji čeká za to, že jde za vozem pěšky na pout. Paleček jí vtipnou odpovědí naznačil, že za to jakoukoli odměnu očekávat nemůže, ale hned dodal, že by byla jistě odměněna, kdyby namísto pouti doma předla, z příze dala nadělat plátno a rozdala je chudým. To královna uznala, obrátila se k domovu a také Paleček se vrátil ke své práci na stodůlce.

Stručný obsah jedné z cyklu palečkovských rozprávek byl připomenut proto, že se v ní oba, Prokop i Paleček, setkávají - alespoň svými jmény. Nejde-li o prostý ohlas skutečné události, je ovšem docela možné, že se zde objevuje Prokopovo jméno pouze náhodně. Královna mohla stejně dobře putovat třeba do Staré Boleslavi nebo cíl její pouti nemusel být vůbec zmíněn, a smysl rozprávky by zůstal týž. Aspoň potud, že by nepřestávala být výrazem husitského přesvědčení o neužitečnosti poutí pro křesťanův život a spásu, přesvědčení, jehož je tu Paleček mluvčím. Ale Paleček v rozprávce vyslovuje něco víc, než pouhý záporný postoj k poutím. Druhé části jeho odpovědi královně

je možno rozumět též v souvislosti s husitským a už Husovým pojetím skutečného významu světců. Je to pojetí, které lze nejlépe vyjádřit slovy Mikuláše z Pelhřimova, že svatí nám byli dáni ne proto, abychom je uctívali, nýbrž abychom je napodobovali. Nemá Paleček ve své odpovědi královně na mysli právě to? Místo pouti k světcovu uctění poukázat na potřebu následování Prokopova příkladu v účinné pomoci chudým? /Paleček v této rozprávce ostatně sám takovou pomoc poskytuje./ Prokopovo jméno v rozprávce nemusí být proto jen náhodné, sloužící pouze k bližšímu cíle určení královniny pouti, a pak není ani pouhým jménem, ale připomenutím Prokopovy příkladné postavy, která se zde tak setkává s postavou Palečkovou a setkání tím nabývá svého pravého významu.

V latinské legendě ze 40. let 12. století se dočítáme o Prokopovi, že "chudých se ujímal s takovou laskavou štědrostí... a sloužil jim s takovou ochotou a radostnou starostlivostí, jako by Kristus viditelně byl přítomen." Týmiž slovy by bylo možno charakterizovat i Palečka. To, co legenda vypovídá o Prokopovi, jako by ilustrovaly Palečkovy skutky zachycené v cyklu rozprávek - až po ten pozoruhodný detail v jedné z nich, kde svůj nález chorého a bezmocného ubožáka Paleček ohlásí Rokycanovi jako nález samého Krista. Prokop a Paleček jsou tak postavy vzájemně blízké, třebaže je dělí kromě jiného celá čtyři století. A právě důsledné, až doslovně pojímané naplňování příkazů křesťanské etiky ve vztahu k bližním je základem jejich příbuzenství. Základem proto, že tím ono příbuzenství nekončí - pouze začíná.



Z minulosti známe postavy, které žijí v tradici, v literárních a jiných uměleckých projevech více než v době, kdy žily skutečně. Prokop a Paleček patří mezi ně. Nezachovalo se po nich jediné napsané slovo, dokonce ani jediná současná stopa v dějinách. Vše, co o nich víme, zakládá se na pozdějších zprávách. Přesto není důvodu k pochybnostem, že jde o historické postavy.

Hlavním zdrojem zpráv o nich je zmíněná prokopská legenda a cyklus palečkovských rozprávek. O historickém Prokopovi se z legendy dovídáme, že byl současníkem knížat Oldřicha a Břetislava, kněz slovanského obřadu, původně světský, ženatý a otec syna, později poustevník v sázavských lesích a konečně opat slovanského benediktinského kláštera založeného knížetem v místech jeho poustevny. Známe i datum jeho smrti a místo pohřbení. O historickém Palečkovi nevíme z rozprávek ani tolik. Pouze to, že Jan Paleček byl rytířského stavu, žil při dvoře krále Jiřího, byl králi milý a zemřel nedlouho před ním. Z podání jen o málo mladší adaptace prokopské legendy /připojené jako sázavský doplněk ke Kosmově kronice/ lze snad ještě přijmout zprávu o Chotouni jako Prokopovu rodišti, kdežto údaj pozdější úpravy legendy o tom, že Prokop před svým odchodem na Sázavu byl kanovníkem na Vyšehradě, je možno kvalifikovat jako zjevný omyl nebo pouhou smyšlenku. Stejně se ukázalo jako omyl někdejší ztotožňování historického Palečka s Janem Klenovským, jedním z prvních členů Jednoty bratrské, a nelze doložit ani pozdní kombinaci, podle níž Paleček v mládí žil /neznámo v jakém postavení/ už na dvoře Václava IV. Zato

není proč pochybovat o hodnověrnosti rovněž pozdní zprávy, že se Paleček zastával pronásledované Jednoty.

Více než svědectví o tom, kdo byl historický Prokop a kdo historický Paleček, poznáváme z legendy a z rozprávek j a c í byli, protože to byl účel, který rozhodl o sepsání obou děl. Ne aby informovala o historických životních datech či o místě určité postavy v dějinách, ale aby fixovala u Prokopa doklady o jeho světectví, u Palečka příklady jeho vtipu a toho, jak "lidem dobře činil". O tiutlních postavách obou děl nebylo však zřejmě možné uvést více životních dat ani kdyby to jejich původci chtěli, a to prostě proto, že je neměli po ruce. Jediné, oč se mohli opírat /u Prokopa s výjimkou úmrtního data a místa pohřbu/ byla ústní tradice, takže byli odkázáni na to, co se v ní uchovalo. A v tom je další rys, který postavy Prokopa a Palečka sbližuje : obě žily dříve v tradici než v litetuře.

V době, kdy byla sepsána legenda o něm, byl Prokop už téměř sto let mrtev a také sebrané Palečkovy příhody byly vtěleny v cyklus rozprávek teprve když uplynulo alespoň půlstoletí od jeho smrti. Celá dlouhá léta předtím udržovala živou paměť o nich v obou případech ústní tradice. Jakého charakteru ta tradice byla anebo kdo byl jejím nositelem?

V Prokopově případě to nemohla být tradice, která by se snad nepřetržitě udržovala v sázavském klášteře. Dokud zůstával slovanaký, je zde ovšem nutno předpokládat neje-  
nom tradici, zahrnující Prokopovu pověst svatosti, ale i písemné památky po něm a o něm v klášteře opatrované. Zvláště když Prokopovým nástupcem v opatství byl jeho sy-

72

novec a po něm vlastní syn. Ale počátkem r.1097 byl sázavský konvent vyměněn, po nuceném odchodu slovanských řeholníků byla na jejich místo uvedena kolonie latinských benediktinů z Břevnova. Jím byly slovanské knihy a písemnosti nesrozumitelné, a proto nepotřebné, takže pokud nebyly přímo zničeny, podlehlly postupem doby zkáze, jak o tom sám Sázavský letopis svědčí. Ta jeho složka, která je pokračováním Kosmovy kroniky, pak vypovídá nejen o tom, že se latinský konvent choval k slovanské minulosti kláštera tak, jako by jí nebylo, ale že spolu s ní jako by i Prokop upadl zcela v zapomnutí. Není tu o něm ani o nějaké klášterní tradici se- bemenší zmínky. Ostatně kromě jeho náhrobku bylo uvnitř kláštera sotva něco víc, co by jej mohlo připomínat. Proto když se pak ve 40. letech 12. století cítil sázavský konvent existenčně ohrožen /v té době u nás docházelo k vypo- vídání benediktinů z jejich klášterů, aby se uvolnilo místo pro premonstráty povolávané z ciziny/ a reagoval na to ob- novením Prokopovy paměti v latinské legendě, aby paradoxně opřel o svěectví prvního slovanského opata naději na vlast- ní záchranu, byl nucen vycházet z tradice mimo klášter. Vzhledem k tomu, že všechno, co připomínalo zaniklou domácí liturgii, bylo v zemi oficiálně dávno umlčeno, mohla to být jen ústní tradice, která se udržovala mezi obyvatelstvem v klášterním okolí, provázená snad už nesmělými projevy světcova kultu, ale konventem do té doby přinejmenším ig- norovaná.

Podobně v případě Palečkově to nebyla tradice dvorská, z níž původce cyklu rozprávek vycházel, třebaže ve většině



z nich se Paleček pohybuje u dvora; přichází tam totiž proto, aby u krále zjednával místo pravdě a spravedlnosti proti klamnému zdání a proti svévoli na kterou narazil. Podíl dvora, či aspoň Palečkových příznivců při něm, nelze ovšem z úvah o původu té tradice vylučovat, přesto však její nositele je třeba hledat jinde. Už proto, že sídlo královského dvora, na němž se mohl historický Paleček pohybovat, byla na Starém Městě a teprve v polovině 80. let, za Vladislava II., bylo přeneseno zpět na Pražský hrad. Tato skutečnost se v prostředí, které udržovalo paměť na Palečkovy skutky, zcela vytratila z povědomí, pro něž byla ostatně nepodstatná: sídlo Jiříkova dvora, na němž se v rozprávkách s Palečkem setkáváme, je vždy už na Hradě, tam, kam se přesunulo v ústní tradici uvnitř prostředí samozřejmě nedvorského, které nemělo čím, ale ani proč vlastní přirozenou konkretizaci Palečkových příhod v tomto směru korigovat. Jednu palečkovskou rozprávku zaznamenal z této tradice dávno před vznikem rozprávek, už před koncem 15. století, Viktorin ze Všehrd a její zkratkové podání i kontext, v němž jí použil, ukazují k tomu, že jde o narážku na populární postavu, jejíž skutky a příhody jsou dobře známé a obecně se o nich vypráví, že zprávy o nich se už staly majetkem tradice a nabyly v ní podoby historek dotvářených fantazií. Od takové ústní tradice byl pak už jen krok k literární cyklizaci historek spjatých postavou hrdiny. Nejinak tomu bylo v případě prokopské legendy, kde se ovšem historky v ní obsažené nazývají zázraky.

Byla-li existence ústní tradice předpokladem vzniku prokopské legendy a palečkovských rozprávek, neznamená to,



že obě díla neobsahují nic než tuto tradici nebo že ji obsahují celou. Kromě toho si ústní tradici - stejně jako vždy - stěží lze představit bez variant v podání jednotlivých příběhů. Záleželo na původci literárního zpracování, co si z tradice vybere, čím ji doplní.

Jak už bylo naznačeno, přesné datum Prokopovy smrti v legendě nemůže mít původ v tradici, takže je nutno počítat s tím, že legendista - pokud si datum nevytvořil sám, což není vyloučeno - měl informaci odjinud: nezapomínejme, že v klášterním chrámu zůstával Prokopův náhrobek. Dále je nepravděpodobné, že z ústní tradice pocházela historka o Prokopově posmrtném zázračném zásahu proti německému opatu-vetřelci. Prokopovo jednání je tu v jasném rozporu se vším ostatním, co se o něm z legendy dovídáme, s výrazným a jednotným charakterem jeho postavy. Je v rozporu i s obsahem Prokopovy věštby o nastávajícím vypuzení slovanského konventu a o jeho opětném návratu. Zato historka nápadně přiléhavě zapadá do situace, z níž legenda vznikla. Není proto divu, že právě ona, jako jediný ze světcových zázraků, přešla do zmíněné adaptace legendy, vyvolané pokračováním téže situace. Prokop v legendě, bezpochyby rozdílně od předchozí tradice, stal se tak postavou rozpornou: na jedné straně, za života, je tichým a láskyplným pomocníkem chudých a dobrotivým divotvorem, na druhé straně, po smrti, svatým násilníkem. Přitom Prokopova posmrtná úloha svatého násilníka se zřejmě tak zalíbila, že v ní musel vystupovat znovu v pozdějším kanonizačním zázraku. Zalíbila se natolik, že zásah proti německému opatu je to jediné, co Dalimil o Prokopovi uvádí, třebaže jinak ani neví, kdy opravdu žil.

Také původce palečkovských rozprávек pokročil nad sdělení ústní tradice a připojil leccos ze svého, ale jde jen o nepodstatné aktualizující doplňky v podání některých příběhů. Palečkova postava sama - na rozdíl od Prokopovy v legendě - podržela si však v rozprávkách vyhraněnou identitu, jíž nepochybně nabyla v předchozí tradici.

O tom, zda Prokopův legendista použil všeho, co se mu v tradici nabízelo, můžeme se jen dohadovat. Zato o rozprávkách víme, že se jejich původci nepodařilo zachytit všechny Palečkovy příhody, které v ústní tradici kolovaly. Zmíněná historka dochovaná u Všehrda - v ní Paleček, oloupený o svrchní šat, běží za zlodějem, aby mu odevzdal ještě ukrytý měšec - do rozprávkového cyklu nevešla a nebyla asi jediná. Původce cyklu si byl zřejmě vědom jeho neúplnosti vzhledem k šíři tradice, když říká v závěru: "Mnoho jiných znamenitých věcí bratr Paleček činíval a mnoho milosrdných skutků, kteřížto tu nejsou psány". Sdělení toho druhu je sice běžný locus communis /setkáváme se s ním v obdobné souvislosti také v prokopské legendě/, zpravidla znamená, že autor nic dalšího neví, ale protože se tak zároveň brání proti výtce, že něco opomenul, jde zde přesto o výraz onoho vědomí neúplnosti, v němž se, jak víme, nemýlil.

Prokopská a palečkovská tradice vstoupila v legendě a v rozprávkách do literatury, ale nerozplynula se v ní. Byla díky literárnímu zachycení a ztvárnění v určité šíři konzervována a nepochybně posílena, ale nezůstala napříště redukována pouze na ně. A tak se ještě jednou shledáváme s příbuzností Prokopovy a Palečkovy postavy : obě si vedle

literatury zachovaly život v tradici, a to nezávisle na literatuře.

Vzhledem k úloze, které se mu dostalo v legendě, byl Prokop předurčen, aby se jako ochránce i obránce domácího živlu proti cizotě stal zakrátko národním patronem. Tato proměna Prokopovy legendární postavy je literárně doložena už ve 13. století a svou novou reprezentativní úlohu podržel Prokop už trvale, jak o tom svědčí spolu s literaturou také ikonografie od středověku až do nové doby. V tradici nabyla však Prokopova postava úlohy jiné. Je to známá úloha přemožitele ďábla - čerta, jež Prokop spoutá a zapřehuje do pluhu. Dodnes si místní lidé ukazují tzv. Čertovu brázdu mezi Sázavou a Chotouní, kterou mytizovaný Prokop s čertem vyoral. Je to úloha, pro kterou v legendě nelze nalézt přímou oporu. Tam sice Prokop vyhánění ďáblů usazené v jeskyni, kterou si ~~je~~ vybral za přibytěk, vymítá i ďábla z postižených osob, ale o spoutání ďábla a jeho zapřahání do pluhu se legenda nezmiňuje. Kdy nabyla Prokopova postava této podoby v tradici, není známo, ale zdá se, že rovněž velmi záhy. V ikonografii se sice objevuje Prokop s atributem přemoženého rozšklebeného čerta u nohou teprve na rozhraní 15. a 16. století, ale už v obrazovém legendáriu zv. Liber depictus z doby před rokem 1350 je vyobrazen ďábel přinucený svěřcem nahrazovat funkci kola u vozu, které předtím zlámal. Přidržel se tu autor vyobrazení snad nějaké nedochované verze prokopské legendy nebo znal příběh z ústní tradice? Pozoruhodné je, že mezi vyobrazeními nenajdeme právě ony atraktivní legendární scény jako je Prokopovo setkání s knížetem Oldřichem,



jeho věštba, ale ani jeho zásah proti opatu-vetřelci, jako by autor záměrně pomíjel oficiální podobu legendy a soustřeďoval se na světcovy skutky konané mezi lidem.

Cyklus palečkovských rozprávek, zpočátku patrně šířený v opisech, byl pod titulem Historií dvanácte o bratru Janovi Palečkovi už v 16. století vydán tiskem a také později - beze změny v počtu, pořadí a podání jednotlivých rozprávek - několikrát znovu přetiskován, ale vedle toho žila Palečkova postava nadále v ústní tradici. Nepochybně právě z ní byly před koncem 16. století zaznamenány některé varianty známých rozprávek a polský historik Jednoty Jan ěasicki přinesl i další palečkovskou historku do rozprávkového cyklu nepojatou; i v ní, jako už v historce Všeřdově, stejně jako ve zmíněných variantách, je to však stále týž Paleček, jak jej známe z rozprávek. Konečně z Vavákovy zmínky o zbořeništi někdejší Palečkovy tvrze téhož jména v oblasti lipanského bojiště je zřejmé, že se palečkovská tradice mezi lidem udržovala ještě na sklonku 18. století, ať již živena rozprávkami či ne. K Vavákovu sdělení dodejme aspoň na okraji, že Palečkova tvrz byla takto lokalizována do téže krajiny poblíž Českého Brodu, kde leží i legendární rodiště Prokopovo.

Nechceme-li tradici zachycenou v prokopské legendě a v palečkovských rozprávkách a žijící i nezávisle na literatuře označit přímo za tradici lidovou, byl to přece v první řadě lid, komu Prokop a Paleček museli být sympatičtí. Oblíbil si je pro jejich skutky ve prospěch chudých, utiskovaných, nemocných a bez viny stíhaných. Mohli



mu být blízcí i tím, že se neštítíli tělesné práce, ale radostně ji vykonávali. Tyto skutky a vlastnosti oběma společné mohly být nepochybně základem právě lidových sympatií k nim i stálým, nejenom prvotním zdrojem uchovávání jejich paměti v tradici.

Zacházeli bychom nejspíš příliš daleko, kdybychom v postavách Prokopa a Palečka, v jejich podobě zformované tradicí, chtěli spatřovat svérázné typy lidových hrdinů, nebo aspoň náběh k vytvoření takových hrdinů. Přesto však, jak je snad z předchozího patrné, lze sotva popřít, že se jim - opět společně - podobají.

Povšimněme si k tomu ještě závěrem, že v obojím případě jde o postavy společensky nekonformní, jak nejednou lidoví hrdinové bývají. Prokop a Paleček nezastávají uvnitř společenského řádu své doby místo, které by jim podle jejich stavu náleželo, ani podle tohoto stavu nežijí. A činí tak z vlastní vůle, ne proto, aby se vyhýbali svým povinnostem ke společnosti a vymykali se z jejího řádu, ale aby ze zvolených nekonformních pozic pomáhali napravit jeho křivdy.

Prokop, žijící v tradici, není opat - je poustevník, jenž se "odvrátil od lstného světa i jeho ubohé nádhery," aby konal své divy a charitativní skutky, jako poustevník přemáhá ďábla, ztělesňujícího lidem minulých dob všechno zlo, které je obklopovalo a proti němuž byli bezbranní. Zde si opět připomeňme Liber depictus : také autor vyobrazení, který se soustředil, jak jsme viděli, právě na Prokopovy skutky konané mezi lidem, nezobrazuje světce

jako opata s příslušnými atributy, ale vždy jako prostého řeholníka s poustevnickou holí.

Také Paleček nevystupuje v rozprávkách nikdy jako bláze, králův šašek, a nikde není ani tak nazýván. Jen v záhlaví rozprávkového cyklu, kde je představen jako rytíř, podotýká se nakonec, že "před světem a jeho milovníky za nemoudrého počten byl, že pravdy žádnému mlčeti nemohl." Je to právě "svět a jeho milovníci", kdo těžko snáší nekonformní jedince, jimž nedovádě porozumět, a proto se snaží vtěsnat je do některé z hotových konformních kategorií. Tak se legendární Prokop z vůle mocných, ale proti své vlastní vůli musel stát opatem a Paleček aspoň v očích "světa a jeho milovníků" královským šaškem, jímž v tradici nikdy nebyl. Kupodivu se však právě představa Palečka jako králova šaška v nové době až příliš vžila, a neprávem. Pravděpodobně to postřehl Neruda, když v Baladě české představil Palečka znovu jako reka a rytíře, aby do mýtu jeho kratičkých jarních návratů promítl osudovost národního údělu.

81  
Jaromír Loužil:

Neznámá exhorta Bernarda Bolzana "O lásce k vlasti a  
mateřskému jazyku".

Vztah Bernarda Bolzana k českému národnímu hnutí byl již za jeho života a je dodnes předmětem diskuse. Jak známo, vyložil Bolzano již v roce 1810 svůj vztah k rodné zemi v exhortě O lásce k vlasti<sup>1</sup> a v roce 1816 se pokusil čelit rodícímu se německému i českému nacionalismu exhortou O poměru obou národních kmenů v Čechách<sup>2</sup>, ve které formuloval svou kontraverzní koncepci jednoho českého (böhmisch) národa skládajícího se ze dvou národních kmenů, českého (tschechisch) a německého. V duchu své humanitní etiky pak vyzýval oba "kmeny" k bratrské spolupráci v zájmu blaha společné vlasti. Bolzano sice navazoval na tradici zemského patriotismu 18.století, svou koncepci však nespojoval s historickými právy českých stavů, tj. šlechty, nýbrž s přirozenými právy všeho obyvatelstva země. V tom smyslu směřoval do budoucnosti a přibližoval se pojmu národa v politickém smyslu, jak se vyvinul u velkých národních států západní Evropy, u nichž národní příslušnost znamenala především příslušnost k určitému centralizovanému státnímu útvaru (rovnala se tedy státnímu občanství) a neimplikovala bezpodmínečně etnickou a jazykovou jednotu všech jeho obyvatel.<sup>3</sup> Přesto, že se již ve 30. a ještě výrazněji ve 40.letech ukazovala nereálnost této koncepce, Bolzano jí zůstal v podstatě věrný až do své smrti v roce 1848. Když došlo po vyhlášení konstituce k uvolnění politického života a česko-německý spor s

ním dospěl do nového stadia, zavrhoval Bolzano stejně rozhodně jak "slavomanií" svého českého žáka V.Štulce, tak "Deutschtümeleri" svého německého žáka R.Zimmermanna.<sup>4</sup>

Skutečnost, že Bolzano volal po rovnoprávnosti Čechů a Němců<sup>5</sup>, ale zároveň se odmítal postavit na pozice jak českého, tak německého národního hnutí, vyvolávala o něm od počátku zcela rozporné soudy. Jen několik příkladů: Již při Bolzanově sesazení v roce 1820 ho upřímně oplakával Fr.L.Čelakovský, přirovnávaje svého milovaného učitele k Mistru J.Husovi<sup>6</sup>, ale radoval se z toho A.Marek, který Bolzana v dopise J.Jungmannovi nazval nepřitelem Čechů.<sup>7</sup>

J.V.Frič charakterizoval Bolzana ve svých Pamětech jako "spravedlivého Čechoněmce"<sup>8</sup>, ale čeští Němci sami váhali, mají-li ho počítat do svých řad. Když se v roce 1905 pokoušel A.Höfler pohnout Společnost pro podporu německé vědy, umění a literatury v Čechách k vydávání Bolzanových sebraných spisů, dala Společnost vypracovat zvláštní dobrozdání, zda byl Bolzano vůbec Němec.<sup>9</sup> Této hluboké nedůvěře německých nacionalistů dal konečně oficiální výraz říšský ministr Rust, když při přijímání Karlovy univerzity "zpět do říše" 4.listopadu 1939 Bolzana jmenovitě vyloučil z tradic, na nichž mělo být budováno nové - Hitlerovo - Německo.<sup>10</sup>

Na aktuálnost Bolzanových úvah o vlasti a vlastenectví poukázal na počátku 70.let znovu J.Patočka statí Dilemma v našem národním programu - Jungmann a Bolzano<sup>11</sup>, v níž filozoficky analyzoval protikladná pojetí národa těchto dvou osobností v samém jejich - možno říci - metafyzickém založení. Zatímco pro Jungmanna je existence národa ospravedlněna již svou faktickou daností, u Bolzana je ji



třeba zdůvodňovat z hlediska vyšších, obecně lidských hodnot. Jungmannův národ nemusí nikomu skládat účty ze svých činů; Bolzanův se musí před dějinami legitimovat neustále novými a novými duchovními výkony. Z tohoto hlediska nejsou relevantní "přirozené" vlastnosti, kterými se od sebe jednotlivé skupiny obyvatel liší (mj. etnický původ, jazyk), nýbrž společné dílo, k němuž spojí své síly vzdor těmto rozdílům, či dokonce přehradám. A tak, i když se v našich dějinách prosadilo Jungmannovo nacionalistické (jazykové) pojetí národa, nebylo to jediné, ani nejlepší možné řešení národnostní otázky v Čechách.

Trvalou podnětnost - ne-li Bolzanova řešení, tedy jeho formulace otázky národa a vlasti - ukázala diskuse, která se rozvinula v 80. letech v souvislosti s pokusy o kritickou revizi řešení národnostní otázky v samostatném československém státě po I. a II. světové válce. Ta ovšem zároveň daleko překročila hranice historické problematiky, s níž se pokoušel vyrovnat Bolzano, a tím i rámec našeho zkoumání.

Z hlediska toho, co bylo řečeno, je jen přirozené, že objev dosud neznámé promluvy, v níž Bolzano vyslovuje nářazy značně odlišné od těch, které obsahují jeho publikované exhorty na téma vlasti a vlastenectví, vyvolává naši zvýšenou pozornost. V jednom ze čtyř konvolutů opisů exhort Bernarda Bolzana, které si pořídil v letech 1816-19 strahovský premonstrát František Topinka<sup>12</sup>, a to ve svazku označeném na hřbetě BOLZANO, ERBAUUNGSREDEN (Strahovská knihovna Památníku národního písemnictví, sign. DA II 30), je na fol. 339-347 zapsána promluva, kterou předběžně nazveme O lásce k vlasti a mateřskému jazyku. Vnější podoba

listu však vyvolává řadu otázek, ano pochybností: je autorem  
 neznámé exhorty skutečně Bolzano? Než se pokusíme o odpověď  
 na tuto otázku, musíme se blíže podívat na Topinkův konvo-  
 lut. Každá promluva z Topinkova souboru tvořila původně sa-  
 mostatný sešitek s vlastním titulním listem, na němž pisatel  
 uvedl Bolzana jako autora, číslo exhorty ve školním roce  
 (bez vnošení) a sebe jako vlastníka; stejnou rukou je napsá-  
 no přesné datum (den, měsíc, rok) konání exhorty v pravém  
 horním rohu následujícího folia, na kterém již začíná vlast-  
 ní text, který je však zapsán jinou rukou, totožnou pro  
 všechny exhorty konvolutu včetně šesti posledních opatře-  
 ných odlišnými titulními listy a signovanými "D.F.", ale s  
 výjimkou poslední - totiž právě s výjimkou naší promluvy O  
 lásce k vlasti a mateřskému jazyku. Zatímco jsou tedy všech-  
 ny exhorty tohoto svazku napsány rukou jednoho - snad řeme-  
 slného - opisovače (a Topinka k nim připojil pouze vlastno-  
 ruční titulní listy a datování), poslední exhorta se vyzna-  
 čuje rukopisem, který se jinde v konvolutu nevyskytuje. Kro-  
 mě toho postrádá tato poslední promluva také obvyklý titul-  
 ní list; místo toho je její text vložen pouze do prázdné  
 obálky, na jejíž první straně vpravo nahoře stojí "13. Sonn-  
 tag nach Pfingsten." Rukopis tohoto datování je opět odliš-  
 ný od rukopisu samotné exhorty a nesetkáváme se s ním ani  
 jinde v celém konvolutu.

Neznámá promluva však nevybočuje pouze z Topinkova kon-  
 volutu; na potíže naráží i pokus zařadit ji mezi Bolzanovy  
 exhorty z hlediska časového. Zatímco všechny ostatní známé  
 opisy exhort (a je jich na 1500) lze bezpečně identifikovat  
 za pomoci Bolzanových vlastnoručních přehledů (na základě  
 věcného názvu, datování podle církevních svátků nebo číslo-

vání v rámci školního roku apod.), pro neznámou promluvu ne-  
 nacházíme v uzavřené řadě Bolzanových exhort místo. 13. nedě-  
 le po sv. Duchu je v letech 1806-1819 buď obsazena jiným té-  
 matem, nebo připadá na prázdniny, kdy Bolzano již nepředná-  
 šel. Nepovažujeme-li ovšem datování neznámé exhorty za smě-  
 rodatné (nesouvisí přímo s jejím textem, je napsáno jinou  
 rukou, patrně dodatečně), nabízí se možnost přiřadit nale-  
 zený text k záznamu v Bolzanově seznamu<sup>13</sup> Über die Pflicht  
 der Vaterlandsliebe. Tato promluva (přednesená 11. neděli po  
 sv. Duchu, tj. 10. srpna 1806, jako 45. ve školním roce 1805/  
 1806) se jinak ani v autografu, ani v opise či výtahu neza-  
 chovala.<sup>14</sup> Bolzanovy exhorty se staly předmětem cílevědomé-  
 ho opisování a sbírání až po roce 1808 (z tohoto roku pochá-  
 zí také nejstarší zachovaný text); předtím Bolzano podle  
 svědectví M.J. Fesla rukopisy exhort po přednesení dal kaž-  
 dému, kdo o to požádal, a nedbal na jejich vrácení, takže  
 "se jich značný počet nenávratně ztratil".<sup>15</sup>

I hypotéza o totožnosti neznámé promluvy s exhortou  
 O povinnosti lásky k vlasti ovšem naráží na určitou potíž:  
 Bolzano si ve svém seznamu poznamenal ve dvou bodech struč-  
 ně její osnovu (lásky k vlasti nám ukládá a. dodržovat plat-  
 né zákony a b. podle možností dělat i víc, než žádají záko-  
 ny), které vnitřní členění naší promluvy neodpovídá. Bolza-  
 no ovšem nemusel osnovu dodržet (poznamenal-li si ji pře-  
 dem), nebo mohl být (pořizoval-li záznam po delším časovém  
 odstupu) sám nepřesný. Rozpor však nelze popřít. Ještě víc  
 ovšem zaráží skutečnost, že tato Bolzanova promluva, která  
 vychází tak výrazně vstříc potřebám českého národního hnutí  
 v jeho těžkých počátcích, nebyla častěji opisována, ano že  
 úplně zapadla. (Tento otazník ovšem visí nad neznámou pro-

sluvou, ať už je jejím autorem kdokoli.) Nesporné je tedy nakonec pouze to, že ten, kdo Topinkův konvolut sestavoval a dal vázat (Topinka sám, nebo bibliotekář Strahovské knihovny?), považoval Bolzanovo autorství za samozřejmé.

Protože Bolzanovo autorství nelze dokázat žádným přímým svědectvím, musíme se opřít o její formální a obsahovou analýzu v kontextu a konfrontaci s jeho autentickými projevy. Na první pohled se může zdát, že jde o úkol vnitřně rozporný, nebo přinejmenším dvojnásobný. Abychom mohli provést - na základě neznámé exhorty - korekturu dosavadního obrazu Bolzanova vlastenectví (a o to tu jde), musíme dokázat její shodu nebo aspoň kompatibilitu s dosud známými exhortami, na nichž onen tradiční obraz spočívá. Jakkoliv obtížné a problematické se to zdá, domníváme se, že jen touto cestou - pátráním po shodě v neshodě, či lépe po neshodě ve shodě - lze splnit jak první, tak druhou část tohoto dvojnásobného úkolu: dokázat Bolzanovo autorství neznámé promluvy i opravit a prohloubit - na jejím základě - všeobecně rozšířenou představu o jeho vlastenectví, zejména pak o jeho vztahu k českému jazyku.

Po formální stránce se neznámá promluva člení ve shodě se všemi ostatními (rukopisnými i tištěnými) exhortami<sup>16</sup> na Vstup (Eingang) a Pojednání (Abhandlung), které je opět rozděleno na dvě části. Ačkoliv výstavba promluvy je propracovaná, nedosahuje - jak ještě ukážeme - metodické zpracovanosti Bolzanových známých exhort, které zpravidla začínají pedantickým definováním pojmů (Begriffszergliederung) a v řadě oddílů a pododdílů systematicky probírají jednotlivé aspekty dané problematiky. To by nasvědčovalo ranému vzniku neznámé promluvy, kdy Bolzano teprve vytvářel na zá-

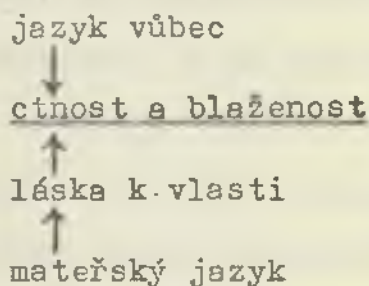


hledě zkušeností z pedagogické a kazatelské praxe styl svých exhort. Neznámá promluva je koncipována také v souladu s Bolzanovými názory na poslání univerzitního učitele náboženství jako metodický návod pro činnost budoucích "vyšších" stavů<sup>17</sup>; nejde jen o to, aby jeho posluchači sami milovali svou vlast atd., nýbrž aby byli schopni vést a vychovávat jednou v tomto duchu - jako učitelé, kněží, úředníci apod. - také své spoluobčany, lid svěřený jejich péči. Ve shodě s praxí, kterou Bolzano vědomě uplatňoval jako universitní exhortátor<sup>18</sup>, nepracuje ani autor neznámé promluvy s oficiálním biblickým textem, nýbrž překládá si potřebné citáty sám. Naproti tomu se neznámá promluva liší od všech autentických v jednom detailu: zatímco v těchto Bolzano stereotypně oslovuje studenty "moji přátelé" (meine Freunde, v tisku zkratkou "m. Fr."), v oné užil jednou "nejdražší přátelé", jednou "moji nejdražší". I zde ovšem lze namítnout, že Bolzano dospěl teprve v průběhu let k jednotnému oslovení svých posluchačů, nehledě na to, že stereotypnost tohoto řečnického oslovení je patrně (aspoň zčásti) též dílem unifikační redakce exhort vydaných tiskem.

Obraťme se však k mnohem důležitější obsahové stránce. Již sama významová výstavba neznámé promluvy jako celku poukazuje víceméně jednoznačně k Bolzanovi. Ve Vstupu objasňuje jedinečný význam jazyka vůbec; z toho pak odvozuje povinnost používat ho k šíření správných pojmů, k podpoře ctnosti a blaženosti. V první části Pojednání opouští nečekaně téma jazyka; místo toho rozvíjí myšlenku, že nejvhodnější cestou k dosažení onoho konečného cíle (ctnosti a blaženosti) je probouzení "náboženské" lásky k vlasti. Ve druhé části Pojednání potom ukazuje, že nejúčinnějším pro-

středkem probouzení a rozvíjení lásky k vlasti je mateřský jazyk.

Ústředním pojmem a jádrem celé promluvy je tedy "ctnost a blaženost". S nimi je pak funkčně spjat nejen Vstup, ale regresívně i Pojednání; schematicky by to bylo možno znázornit takto:



Argumentace známých Bolzanových exhort je vesměs jedno-  
směrná; neznámá promluva vybočuje v tomto ohledu z řady a  
je - přísně vzato - logicky inkonzistentní. Autorova snaha  
spojit v duchu racionalisticky - utilitaristické etiky v je-  
den celek lásku k vlasti, mateřský jazyk, ctnost a blaže-  
nost vyznívá poněkud křečovitě. Přestože logické slabiny  
neznámé promluvy se zdají oslabovat pravděpodobnost Bolza-  
nova autorství (nezapomeňme ovšem, že v té době se Bolzano-  
va logická zkoumání nacházela teprve v samých počátcích;  
jeho velké logické dílo vyšlo až o 30 let později), sám  
filozofický princip její výstavby - mravní utilitarismus  
- ji staví do nejtěsnější blízkosti B. Bolzana. Nesporně  
bolzanovský je hned ústřední pojem exhorty (a to i ve svém  
slovním vyjádření) "ctnost a blaženost"; je to obsah Bol-  
zanova nejvyššího mravního zákona, který vyjádřil stejně  
nebo obdobně v celé řadě dalších exhort, příp. jiných děl. <sup>18a</sup>

Bolzanovu pozdně osvícenskému racionalistickému pojetí  
plně odpovídají také vývoody o jazyku (ve Vstupu neznámé  
promluvy; na konci Pojednání dochází k určitému významo-  
vému posunu, o němž bude ještě řeč). Jazyk, "sebe samu vy-

světlující řeč", je jen jedním - ovšem nejdokonalším - znakovým systémem (tuto problematiku rozpracoval Bolzano později ve svém Vědosloví v kapitole o semiotice<sup>19</sup>). Jazyk je dále ideologicky neutrální prostředek komunikace; může být použit k nejrůznějším účelům, mj. i k probouzení lásky k vlasti. Na rozdíl od romantických koncepcí (Jungmann), podle nichž je (národní) jazyk nositelem národního ducha a láska k vlasti zahrnuje (dokonce přednostně) lásku k jazyku, podle Bolzana mohou (ale nemusí) být tyto dvě navzájem nezávislé entity spjaty víceméně vnějšně jako účel a prostředek.<sup>20</sup> Neznámá promluva především požaduje - a to opět podporuje tvrzení o Bolzanově autorství -, abychom jazyka užívali k šíření správných pojmů, jasných soudů a přesného myšlení - a tím k podpoře ctnosti a blaženosti. Toto spojení logiky a etiky patří k předním specifickým rysům Bolzanova filozofování, ano tvoří páteř jeho projektu reformy logiky, který si vytyčil hned na počátku své vědecké dráhy a který realizoval ve svém geniálním Vědosloví.

První část Pojednání neznámé promluvy je věnována lásce k vlasti. Autor zde užívá neobvyklého pojmu "náboženská láska k vlasti", s nímž se jinde u Bolzana nesetkáváme. Intence pojmu "náboženská láska k vlasti" (jako rovnocenné užívá neznámá promluva též pojmy "mravná" nebo "rozumná" láska k vlasti) je však nade vší pochybnost bolzanovská: vyjadřuje podřízenost každého patriotismu nejvyššímu mravnímu zákonu (na rozdíl od romantického nacionalismu, pro který je vlast absolutní, nepodmíněnou hodnotou). Hlavním prostředkem výchovy k lásce k vlasti je poznávání jejích předností. Tento intelektualistický koncept

vlastenectví spojuje neznámou promluvu co nejtěsněji s Bolzanovou slavnou exhortou O lásce k vlasti z roku 1810; setkáváme se zde s formulacemi takřka doslovně shodnými. Pozdější exhorta je snad jen o něco kritičtější; zatímco neznámá promluva vyzývá jen ke skromnosti a spravedlnosti, požaduje exhorta z roku 1810 též poznávání vlastních nedostatků a klade větší důraz na nezbytnost vzájemného doplňování předností různých národů. Touž shodu mezi oběma exhortami zjišťujeme v požadavku, aby poznání bylo doplněno citem. Pro racionalistu Bolzana je typické, že k vědění musí - jakoby z vnějšku - přistoupit "srdce", má-li se člověk rozhodnout k činu.

Nejpozoruhodnější částí neznáme promluvy je druhá část Pojednání, věnovaná mateřskému jazyku. Zde se plně projevuje posun naznačený již na konci Vstupu. Tam byla zprvu neustále řeč jen o jakémsi jazyku vůbec jako prostředku komunikace; v jeho závěru však autor nečekaně zvolá: i my máme přece vlast a jazyk patřící k této vlasti! Mluvě nyní o mateřském jazyku, připomíná sice znovu jeho znakový charakter a jeho vazbu na nejvyšší mravní zákon (a tím opět deklaruje svou bolzanovskou provenienci), ale v jeho konkrétní charakteristice se pozoruhodným způsobem přibližuje romantické koncepci jungmannovců: mateřský jazyk je podstatným určením národní osobitosti, jeho pěstování je nejvyšší povinností každého vlastence. Ten, kdo přispívá k zániku nějakého živého jazyka, je nepřítelem vlasti, lidstva, ano samého boha!

Za povšimnutí stojí, že Bolzano zde nikde nejmenuje češtinu (jeho vývoody mají platit o každém mateřském jazyce!), ale na jaký jazyk v Čechách by se mohla jeho slova vztaho-



vat? Nebylo-li to až dosud zcela zřejmé, vyvrací veškeré pochybnosti následující pasus: do patetické obhajoby mateřského jazyka jako by náhle zavál studený vítr - vědomí přetěžké reálné situace českého jazyka na samém počátku 19. století. Kdo miluje svou vlast, říká neznámá promluva, miluj též svůj mateřský jazyk, zdokonaluj se v něm a rozvíjej ho. Jen když to okolnosti znemožňují a jednotlivec na tom nemůže nic změnit, lze omluvit opomíjení mateřského jazyka, protože jeho úlohu převzal jazyk jiný. Věcnost, s níž je zde zvažována tato pro český jazyk tragická alternativa, je opět příznačná pro Bolzanovu racionalistickou a humanistickou etiku (není-li možno pracovat pro blaho vlasti českým jazykem, je samozřejmě třeba dělat to jiným, tj. německým) a rázem odhaluje - přes krajní sblížení obou stanovisek - ostrou dělící čáru mezi ním a romantickými českými vlastenci. A jako by se zalekl toho, kam až došel ve svých úvahách, Bolzano honem dodává: my si ovšem nedovedeme představit jinou lásku k vlasti než tu, která je rozvíjena mateřským jazykem.

Neznámá exhorta končí vzrušenou apoteózou vlasti a mateřského jazyka, která staví Bolzanovo vlastenectví do nového světla: Máme stín vlasti, máme i nádherný, libozvučný národní jazyk - nedostává se jim ale úcty, jakou by si zasloužily. Věřím však, volá autor neznáme promluvy, věřím, že v budoucnosti se Čechům (termínu "Böhmen" je zde nepochybně užito ve smyslu "Tschechen") podaří vrátit své velké vlasti také její vlastní jazyk!

K tomuto téměř vizionářskému závěru neznámé promluvy nelze ovšem uvést analogie ze známých exhort, a to právě proto, že je zásadně překračuje.<sup>22</sup> Jeho zakotvení v celku pro-

mluvy, jež je ve všech podstatných rysech bolzanovská, nás však podle našeho názoru opravňuje připsat i jej Bernardu Bolzanovi.

Neznámá promluva B.Bolzana O lásce k vlasti a mateřskému jazyku vyžaduje, abychom opravili rozšířený názor, podle něhož byl Bolzano v podstatě (jazykově indiferentní) rakouský patriot a že jeho chépvavý postoj k českým buditeckým snahám nevyplýval z živé náklonnosti k českému národu, nýbrž pouze z jakéhosi abstraktního smyslu pro spravedlnost.

Bolzano byl na počátku své učitelské dráhy (v 10.letech 19.století) zřejmě přístupný vlivu emocionálně zabarvené agitace českých jazykových obran.<sup>23</sup> Tak pronikly do neznámé promluvy argumenty, požadavky a naděje, které ho na čas pozoruhodným způsobem sbližují s českým národním hnutím, i když - a to je třeba zdůraznit - ani pak neopustil principiální stanovisko své humanistické etiky.

Zdá se, že teprve rychlý růst česko-německého antagonismu ve 20.letech ho přiměl k revizi tohoto postoje a k formulaci utopické koncepce jednoho národa o dvou jazykových kmenech v Čechách, která je odtud trvale spjata s jeho jménem. To by také vysvětlovalo, proč pozdější vydavatelé (Fr.Příhonský, Fr.Schneider, E.Veverka a J.Šauer z Augenburku) nezařadili neznámou promluvu - dostala-li se jim vůbec do rukou - do reprezentativního souboru Bolzanových exhort, který vyšel ve čtyřech svazcích v letech 1849-52: byla v rozporu s mezitím kanonizovaným obrazem B.Bolzana jako křesťanského humanisty odmítajícího dobové nacionalismy a volajícího oba národní "kmeny" v Čechách k bratrské spolupráci při zvelebování společné vlasti.

(V příloze následuje český překlad neznámé promluvy.)

## Vstup

Ve spisech velkých duchů byla již uvedena a doložena naprosto jasně a důkladně všechna dobrodiní, která lidské společnosti přinesla schopnost mluvit neboli dar řeči. Je to pojítka společnosti, živý symbol nadřazenosti lidského ducha a vykázaného mu podílu na vládě nad světem, neboť jen člověk umí mluvit a sdělováním svých nejniternejších citů a představ ukázat, jak dalece je s to použít svěřených mu sil k obecnému prospěchu podle obrazu božského, který nese ve svém nitru. Sice i pohledy a posunky prozrazují naše vnitřní smýšlení a z jednání člověka se dá s jistotou usuzovat na maximy a zásady jeho ducha, avšak mnohem určitější, mnohem správnější a srozumitelnější je sebe samu vysvětlující řeč, živé slovo, které vrhá nejkrásnější světlo i na samo jednání a odstraňuje každé nedorozumění. Toto slovo vystupuje také jako soudce lidského vzdělání, neboť jakmile se smýšlení projeví v řeči, poskytuje nám tato řeč jen ještě zjevnější svědectví o dosud nabytých schopnostech! Stačí jen několik málo slov z úst našich spoluobčanů a již víme, kolik duševních sil jim můžeme připisovat, a to s takovou jistotou, že již ve starověku lidé prohlašovali správnou málomluvnost za vlastnost myslitele, a špatnou mnohomluvnost za nesporný znak nevědomosti! Avšak blahodárný vliv, který má schopnost řeči ve všech poměrech lidského života tím, že spojuje různé obyvatele země, nevyčerpá ani nejzdařilejší rozprava; vroucí vděčnost k nejdobrotivějšímu dárci se nemůže projevit uznaleji, než když budeme považovat řeč za jeden z nejblahodárnějších darů prozřetelnosti, za pravý dar nebes, a podle hodnoty, kterou tak řeči přiznáme,

podnikneme také vše, čím lze dosáhnout a podporovat Bohem zamýšlenou prospěšnost tohoto velikého statku. Sem patří nejen důkladná znalost jednoho nebo několika jazyků, jakkoliv doporučeníhodná taková způsobilost je, nýbrž mnohem spíše moudrý, obecně prospěšný způsob, jakým této schopnosti využijeme pro rozšiřování říše ctnosti a pravdy! Zajisté je záslužné seznamovat se s plody nejlepších duchů všech dob v jejich jazyku a využívat této znalosti jak pro své vlastní, tak pro vědecké vzdělávání méně vzdělaných lidí, avšak mnohem záslužnější je božská řeč v ústech učitele ctnosti a pravdy, když jí užívá pouze k tomuto účelu a když se snaží svými výklady šířit správné pojmy, jasné a určité soudy, a tudíž i důkladný, pevný způsob myšlení a z něho plynoucí lásku k ctnosti! Čím lépe se mu v tomto úsilí daří, čím jasněji je v svěřených mu myslích, čím přísněji bdí osvědčená osvěta nad plněním povinností, tím větší bude jeho zásluha o říši boží nebo, což je totéž, o podporu ctnosti a blaženosti. Cesty k tomuto vznešenému cíli jsou rozmanité a rozumný lidumil z toho čerpá povznášející povzbuzení, vidí-li, kolika různými způsoby může vyhovět požadavkům lásky k ctnosti a lidstvu, jak se může stát díky živé řeči otcem nedospělých, vůdcem kolísavých, jedním slovem, jak se může stát jako učitel pravdy jedním z největších dobrodinců lidského rodu! Mezi těmito různými způsoby, jimiž mohou učitelova slova přispívat k podpoře ctnosti, stojí na neposledním místě probouzení náboženské lásky k vlasti. I když připustíme, že existují ještě jiné předměty, kterým podle obecného mínění možná náleží ve vědeckém a mravním vyučování významnější místo, láska k vlasti zůstá-



vá nicméně jedním z citů veliceblízkých lidskému srdci, jedním z citů, jehož sdílení a rozumné používání musí vyvolávat v lidské společnosti ty nejblahodárnější účinky, neboť člověk visí s nevysvětlitelnou náklonností na místech svého raného dětství, na místech jakoby samou přírodou vykázaných jeho působení, pro která je proto tím spíše, tím snadněji a pevněji odhodlán vykonat a odvážit se všeho, co je vůbec v jeho silách. Mnoho národů dosáhlo takovýmto odhodláním na naší zemi velikosti a vykonalo pro zdokonalení lidského ducha víc, než jsme dnes ještě s to nahlédnout. Byly velké a skvěly se, pokud v nich žila a působila láska k vlasti, klesly však a upadly zcela pod cizím jhem, jakmile tato láska vyhasla a zmizela! Máli proto náklonnost ke kolébce našich rodičů a prarodičů tak velký vliv na zdokonalování lidského ducha, stává se tím náboženským předmětem a není už možno pochybovat o tom, že tato láska smí být probouzena a podporována všemi účelnými prostředky! Nejvýbornějším prostředkem je přitom řeč, když se o tomto předmětu vyjadřuje v poučujícím výkladu. I my, moji nejdražší, máme přece vlast, máme ještě jazyk patřící k této vlasti. Podívejme se nyní, jakého druhu musí být poučování, jímž se probouzí náboženská láska k vlasti - a zvláště v jakém vztahu je jazyk vlasti k této rozumné lásce! Jde o předmět, který by měl naše srdce oživovat plamenem o to čistším, oč zřetelněji nacházíme jeho důležitost zdůvodněnu ve výrociích křesťanství. Tak nabádá apoštol Pavel obec korintskou k správnému ovládnutí mateřského jazyka, jímž jedině lze prospět obecnému blahu, následujícími slovy: "Na světě jsou mnohé jazyky a žádný z nich není bez významu a účinnosti;

když ale tento význam neznám, jsem naslouchajícím nesrozumitelný, stejně jako je mluvící nesrozumitelný mně. I vám bude tedy rozuměno, jen když budete správně ovládat jazyk své vlasti. Jestliže tolik dychtíte po zvláštních darech jazyka, snažte se, abyste se v tomto ohledu stali bohatými k potěše církve, to jest k obšťastnění svých bratří!" (I.list Korintským, 14.kapitola, verš 10-13) Protože v těchto slovech je láska k vlasti již předpokládána a vztah jazyka země k ní je podán tak čistě mravně, nechť jsou nám tato slova bezpečným vodítkem při následujícím zkoumání!

### Pojednání

Nejprve mi dovoluji, abych určil, v čem spočívá náboženská láska, a tudíž i rozumná láska k vlasti, abychom pak mohli bez překážek pojednat o způsobu jejího probouzení a podporování. Říkáme tedy, že láska k vlasti je upřímné uctívání oněch předností, které jsou naší milované zemi vlastní a jsou takového rázu, že jejich uplatňováním a využíváním je opravdu podporováno obecné blaho. Podle tohoto pojmu požadujeme tudíž u čisté lásky k vlasti především existenci skutečných předností dané země, a potom úctu a náklonnost plynoucí z poznání těchto předností. Stanovením těchto součástí jsme zároveň udali povahu onoho poučení, pomocí něhož se probouzí a podporuje mravní láska k vlasti, totiž že vyučování, jež má zřetel k lásce k vlasti, musí být za první dokonalé, za druhé musí působit na cit. Dokonalé je a), když se náš výklad zabývá všemi přednostmi vlasti, b) když tyto přednosti líčí věrně a správně a c) když při jejich posuzování zůstává skromný a spravedlivý.

Podívejme se na každou z těchto podmínek blíže. Rodilý obyvatel určité země je jako dítě, které dává své přirozené nároky v domě své matky najevo tím, že se rychle seznamuje se vším, co jen k tomuto domu patří. Dědici a příštímu vlastníkovi tohoto domu také nesmí zůstat nic z toho neznámo, neboť péče o zachování mateřského domu je jeho první povinností. Jak by to dokázal bez dokonalé znalosti celé domácnosti, bez poznání více nebo méně trvalých vlastností všech jejích jednotlivých součástí? Právě tak je tomu s občanem státu, neboť jeho mateřská země je jenom velký dům, v němž se mu dostalo vhodného okruhu působnosti. Tuto zem má milovat, má pracovat pro její blaho, uchovávat její přednosti, napravovat její nedostatky - jak by byla taková láska možná bez důvěrné a pravdivé znalosti této jeho mateřské země, bez dokonalého seznámení se se všemi těmi přednostmi, kvůli nimž se stává předmětem jeho úcty a lásky? Má-li tudíž být nastávajícímu občanu státu vštípena čistá, účinná a vroucí láska k vlasti, seznámme mladého muže již velmi záhy se všemi přednostmi jeho rodné země, nezamlčme mu žádnou zvláštní vlastnost, žádnou důležitou pozoruhodnost, žádnou vloh k vyššímu vzdělání, ať už byla vytvořena přírodou nebo politickým zřízením, zkrátka poučme dědice a obyvatele mateřského domu co nejdůkladněji o všech jeho částech, aby věděl, jaký statek to vlastní, nebo spíše na jakém neocenitelném bohatství se podílí! Avšak nepočínejme si překotně, přepjatě a povrchně, ale snažme se ve svém výkladu vyličit všechny přednosti vlasti tak pravdivě, určitě a věrně, jak je to jen možné. Ukvapený výčet předností, které tu buď nejsou, nebo aspoň ne v takové míře, nebo jsou

vlastní nejen naší vlasti, bude mít vzápětí velmi nepříznivý účinek, neboť poučovaný bude při vlastním zkoumání ve svém očekávání zklamán, ano bude se cítit podveden a velmi snadno se dá strhnout k názoru, že jsme ho chtěli z nemravných důvodů získat pro zemi, pro jejíž chválu a uctívání nesvědčí žádné nebo aspoň ne tolik předností, kolik jich vypočítal jeho učitel; zde tedy budme pravdiví a přesní jako historik, který zkoumá události kritickým okem, dříve než je prohlásí za hodnověrné. S touto určitostí a věrností se ale musí pojít také rozvážné a důkladné podání, které nebude spočívat v pouhých chvalozpěvech a krasorečnění, v poetických figurách a obrazech, nýbrž načrtne tyto přednosti jistou rukou tak, jak jsou, bez přehánění a přikrašlování, stejně jako na druhé straně bez jejich úmyslného zmenšování - držme zde kritiku v patřičných mezích a právě proto se vystříhejme každého povrchního tvrzení! Duše budoucího vlastence musí být přivedena pouze očitým svědectvím a jasnými důkazy, pro-  
věřenými v bezpečné zkušenosti, k blahodárnému přesvědčení, že jeho úcta spočívá na pevných základech, že se může na ony přednosti spolehnout, že může vycházet z jejich skutečné existence, když jim prokazuje činorodou úctu, která se osvědčuje jak v uchovávání těchto výborných vlastností, tak v jejich rozmnožování a co možná nejhojnějším používání a rozšiřování. Tato opodstatněná úcta není ovšem možná bez skromnosti a spravedlnosti. Když jsme totiž ve vyčerpávajícím výkladu vylíčili úplně, určitě a věrně přednosti své vlasti, neopomeňme obrátit zkoumající pohled také na zvláštnosti jiných národů a států, poznejme přesně i je a nic jim neubírejme na jejich velké ceně. Skromně nadřazujme vlastní přednosti cizím a spra-



vedlivě poukazujeme na vlastní nedostatky ve srovnání s  
výbornými zahraničními zřízeními. Neboť vlastenec se ne-  
smí rozněcovat ani k pýše ani k fanatismu ani k nesnášen-  
livosti, nýbrž pouze k čisté, rozumné účtě ke své požeh-  
nané vlasti, a tato účta v něm nesmí být vyvolána a ži-  
vena s jiným úmyslem, než aby využíváním těchto přednos-  
tí působil k zdokonalení celku. Je to pýcha, a sice na-  
nejvýš opovržením hodná pýcha, když se jeden národ považu-  
je za vznešenější než ostatní a když na sebe příslušníci  
dvou národů navzájem pohlíží s pohrdáním, neboť ve vel-  
kém plánu světového řádu obdržel každý národ jakožto mrav-  
ní osoba stejný podíl v podobě zvláštního okruhu působ-  
nosti a různé druhy jeho vlastností jsou jen přirozené  
následky místa vykázaného mu ve velikém celku. Každý ná-  
rod má proto stejná práva a stejné nároky. Na to, čeho  
snad ten či onen národ mimořádnými cestami nebyl, je tře-  
ba se dívat jako na milost či dobrodiní, ledy jako na ně-  
co, co může být tím méně předmětem pýchy, čím méně to lze  
pocítat k jeho zásluhám! Fanatismus je opět přepjaté,  
předpojaté a vášnivé zaujetí pro skutečné i domnělé před-  
nosti národa, jež považuje fanatik za jediný, největší,  
nejdůležitější, a proto s nezkrotným zápallem přehlíží,  
zmenšuje, znevažuje, ano pokouší se potlačit všechny ji-  
né přednosti. Nespravedlivý ke všemu cizímu, zuří takový  
zaslepený člověk proti své vlastní otčině, protože opomí-  
jí příležitost přesazovat cizí dobré plody do vlastní pů-  
dy a zušlechťovat tak domácí květenu. Nesnášenlivost ko-  
nečně ničí vnější blaho vlasti tím, že fanatickou vášeň  
mění v otevřenou nenávist a odpor ke všemu cizímu, i kdy-  
by to bylo sebelepší, seberožumnější a sebeušlechtlejší!

Trhá pouta pospolitosti, kterými Bůh spojil veškerý lidský rod, když upřel jedné části určité přednosti, které si tudíž musí vypůjčit od jiné části a tak se díky tomu vynucenému spojení zasazovat o obecný prospěch. Nesnášenlivost je největším nepřítelem lásky k vlasti, protože je nepřítelem rozumu a mravní lásky vůbec! Tyto výstřelky vášně a předsudku musejí být tudíž z dokonalého poučení vyloučeny, má-li se čistá jiskra lásky, udržovaná v prsou vlastence pravdivou znalostí všech předností, jejich věrným vyjádřením a přísnou spravedlností, rozhořet čistým plamenem, který se však může projevit jako plod moudrého poučování jen tehdy, když dokážeme, aby dokonalý výklad působil také na cit. Nestačí proto, jsou-li přednosti vlasti budoucímu občanovi přednášeny v úplnosti, pravdivě a se skromnou spravedlností, neboť takový výklad zaměstnává jen jeho rozum; spíše mu musejí být doporučovány s upřímnou vroucností, musejí mu být kladeny na srdce a osvětlovány z takových stránek, aby zároveň rozněcovaly i vůli, živenou fantazií, a usměrňovaly ji k ctnostným rozhodnutím! To se děje především živým líčením života velkých mužů a velkých, ušlechtilých a obecně prospěšných činů, poukazováním na trvalý význam vzdělání ducha a na oslavení celého národa zveřejňováním všech plodů věd a umění, všech mistrovských děl vlasteneckých myslitelů a umělců, kteří se zasloužili o rozkvět země, zajistili její velikost, rozšířili její opravdovou slávu a založili pro všechny časy její vážnost u všech ostatních národů. Zde se smí jistě učitel povznést na křídlech fantazie a hovořit v nadšeném tónu o velikosti své mateřské země, neboť je to pouze pohled na ctnost a její osvědče-

né a stále ještě blahodárné a povznášející působení, co ho podněcuje k tomuto vzletu - jenom ~~že~~ musí být toto nadšení také opravdové, musí být prosto nabubřelostí a přeháněním, musí zcela odpovídat skutečnosti, zkrátka musí se podobat hotové malbě, jejíž kresba byla předtím jistou rukou mistrovou narysována tak jasně, že ji provádějící štětec může podle libosti opatřovat barvami, jen když nikde nepřekročí vytyčené hranice. Pouze v tomto případě působí poučování na cit, aniž by narušovalo správný soud, aniž by zatlačovalo důkladné znalosti nadnesenou nebo přepjatou fantazií. Jaký prostředek by však byl vhodnější k tomuto probouzení citu, než když je onen živý výklad podáván v jazyku dané země, než když dítě o svém otcovském domě mluví v jazyku, v němž se nejdříve seznámilo se sebou i se světem? Vhodnější prostředek určitě neexistuje a v této účelnosti je tedy udán vztah, v němž se nachází zemský jazyk k rozumné lásce k vlasti. Věnujme ještě několik okamžiků tomuto vztahu!

#### Druhá část

Na světě je mnoho jazyků, praví apoštol ve výše uvedeném textu, a každý má své významy - kdo tyto významy nezná, zůstává nesrozumitelný a nemůže nijak přispět k blahu svých spoluobčanů. Jaká nádherná poznámka o vztahu jazyka k rozumné náboženské lásce k vlasti! Každý národ má svůj zvláštní jazyk a počítá tuto svou zvláštnost plným právem mezi své přednosti, neboť právě ona ho charakteristicky odlišuje od ostatních obyvatel Země a zvláštní zpracování tohoto jazyka přispívá také nejvíce k podstatnému určení jeho osobitosti. Shromažďování jeho pojmů, vyvolává-

ní jeho citů závisí na znacích jeho jazyka, a probudit  
 nejniternější činnost duše nelze jinak než fyzickým sdě-  
 lením oněch znaků, které jsou tomu kterému posluchači  
 nejsrozumitelnější nebo aspoň nejznámější. Kdo tedy chce  
 něco podstatného a opravdu dobrého učinit pro vzdělání  
 svých spoluobčanů, zejména jejich méně vzdělané nebo zce-  
 la zanedbané třídy, ten musí při svém poučování - ať už  
 se děje veřejně, nebo spočívá v soukromém styku - vždy  
 používat takového jazyka, který je jim všeobecně a snad-  
 no srozumitelný, a co je nejdůležitější, kterému rádi na-  
 slouchají. Nerozumným nazývá apoštol chování těch lidí,  
 kteří mluví cizími jazyky, aniž jim kdo rozumí, neboť je-  
 jich mluvení je zcela bez užitku, beze smyslu, bez účin-  
 ku. Proto se můžeme na jazyk dané země dívat jako na nej-  
 účelnější prostředek, jímž mohou být zpracovávány správné  
 pojmy, probouzeny čisté a ctnostné city a vyvolávána  
 v život ušlechtilá rozhodnutí. V tom spočívá zvláštní po-  
 slání každého živého jazyka, které však znesvěcujeme, jak-  
 mile se na jeho znalost díváme jako na pouhou obratnost  
 a nepoužíváme ho k žádnému ušlechtlejšímu účelu, než že  
 se bavíme o lhostejných věcech bez dalšího účinku. Ono  
 ušlechtilé poslání je ale tím blahodárnější, čím více před-  
 ností jazyk sám vykazuje, čím je samostatnější, tzn.  
 když jsou jeho bohatství a ohebnost takového druhu, že  
 má pro všechny pojmy také označující je slova a nepotře-  
 buje proto žádné cizí podpory, žádného míšení. Bohatý,  
 libozvučný, rozvinutý jazyk je v zemi, kde jsme se naro-  
 dili, tím nejúčinnějším prostředkem, jak probouzet a vyu-  
 žívat rozumnou lásku k vlasti, a jeho pěstování musí pro-



to být nejsvětější povinností každého syna vlasti, který se chce podle slov apoštolových podílet na budování říše boží! Jeho hlasu bude ochotně nasloucháno, neboť je to přece hlas matky, která útlému dítěti šeptala slova lásky, je to hlas otce, který pobízel čilého chlapce k vytrvalé práci, je to hlas prvního učitele, který uvedl mladistvou duši v nesmírnou říši vědění, když chlapci v nakreslených znacích postavil před oči první hlásky. Tisíce sladkých vzpomínek, oblažujících obrazů, povznášejících představ z nejšťastnějšího období života se váže k dobře známým zvukům naší mateřštiny! Je to nadání od Boha, nepomíjející dar, který podle úradku prozřetelnosti sestoupí do říše smrti jenom s úplným zánikem národa. Běda těm, kdo přispívají k tomu, aby se nějaký živý jazyk, tento účinný prostředek podporování dobra stal mrtvým, anebo docela zanikl! Jsou to nepřátelé vlasti, nepřátelé lidstva, nepřátelé samého Boha, neboť na Zemi nemá vládnout jen jeden jazyk, stejně jako nemá panovat jen jeden národ; krása světa má spočívat v rozmanitosti, jeho harmonie v odlišnosti jeho jednotlivých částí, působících ale ve svém celku k jednomu cíli! Tak tomu chtěl nekonečný rozum, tak se projevil při babylonském rozptýlení národů, tak se vyjadřuje i Nový zákon v citovaných slovech apoštolových, která neobsahují nadarmo napomenutí, abychom se snažili stát se bohatými v ovládnutí jazyků a prospívali tak svým poučováním velmi mnoho a velmi mnohým; abychom povzbuzovali všechny členy velké rodiny v domě otcově ke společné podpoře dobra a pravdy. Kdo tedy miluje svou vlast v náboženském smyslu, kdo ví, jak má vypadat poučování, jímž

á být podporováno obecné blaho pomocí rozumné lásky k vlasti, ten miluj svůj mateřský jazyk a používej ho jako nejvhodnějšího prostředku k dosažení svého ušlechtilého cíle. Jen když nemůže být vzhledem k zvláštním okolnostem jako takový prostředek použit a když jednotlivci není možno cestou ctnosti tyto poměry změnit, jen pak lze omluvit méně horlivé pěstování mateřského jazyka, protože v tom případě zaujme jeho místo jazyk cizí. Jinak ale usiluj každý podle nabádání apoštolova o správnou znalost mateřského jazyka, aby jím byla probouzena a udržována opravdová a nám v současnosti lépe známá láska k vlasti. Mám snad teď, moji nejdražší přátelé a synové ušlechtilé české vlasti, aplikovat to, co bylo právě řečeno, na náš nešťastný mateřský dům? Stín vlasti sice ještě máme - nádherný, silný, bohatý a libozvučný jazyk zní ještě v luzích a horách - avšak bolestí puká srdce opravdového přítele vlasti, když vidí, že ani ona ani on nepožívají takové vážnosti, jakou by si pro své mimořádné přednosti zasloužily! Dovolte mi, abych obrátil svůj zrak do světlejší budoucnosti, kdy se ušlechtilým dětem Čech může podařit vrátit své velké vlasti také její vlastní jazyk! Tato budoucnost nám budiž útěchou a stálým podnětem k čisté lásce k dobru a k využití všech prostředků na jeho podporu! Amen!

Poznámky

- 1 B.Bolzano: Über die Vaterlandsliebe, in: Erbauungsreden II, Prag 1850, str.145 ff.
- 2 B.Bolzano: Über das Verhältnis der beiden Volksstämme in Böhmen, in: Erbauungsreden II, Prag 1850, str.156 ff.
- 3 Souhrnně o Bolzanově pojetí národnostní otázky viz J.Loužil: Bernard Bolzano, Praha 1978, str.65 ff.
- 4 E.Winter: Der böhmische Vormärz in Briefen B.Bolzanos an Fr.Přihonský, Berlin 1956, str.288.
- 5 Nejvíce B.Bolzano: Erbauungsreden II, Prag 1850, str.145 ff.
- 6 Korespondence a zápisky Fr.L.Čelakovského, Praha 1907, str.39.
- 7 V.Zelený: Život J.Jungmanna, Praha 1873, str.332-333, pozn.; téhož názoru byl A.Rybička, viz M.Červinková-Riegrová: Bernard Bolzano, Praha 1881, str.55. - Souhrnně o této problematice viz Marie Pavlíková: Vztah Josefa Jungmanna k Bernardu Bolzanovi a jeho žákům, in: Literární archiv VIII-IX, Praha 1974, str.79 ff.
- 8 J.V.Frič: Paměti II, Praha 1960, str. 15; Frič k tomu příznačně dodává, že němečtí nacionalisté prohlašovali Bolzana a jeho žáka Schneidra za "zrádce a odřezance".
- 9 E.Winter: Bernard Bolzano, Stuttgart 1969, str.163.
- 10 E.Winter: Mein Leben im Dienst des Völkerverständnisses I, Berlin 1981, str.122.
- 11 J.Patočka: O smysl dneška, Praha 1969, str.87 ff.; německy in: Postylla Bohemica. Vierteljahresschrift der Konstanzer Huß-Gesellschaft 1, Konstanz 1972, Heft 1, str.19 ff.
- 12 František Xaver (řádivým jménem František Placidus)

Topinka se narodil 12.října 1798 v Čáslavi; 1818 vstoupil do premonstrátského kláštera v Praze na Strahově. Po ukončení teologických studií byl roku 1823 vysvěcen a stal se katechetou strahovské farní školy. Roku 1828 se stal kaplanem v Milovicích, roku 1849 odešel jako hospodářský administrátor na Hradištko, roku 1846 byl jmenován proboštem a farářem na Sv.Kopečku u Olomouce. Od roku 1856 žil - nemocen - v strahovském klášteře, kde také 27.května 1858 zemřel. Viz Album novitiatus. regiae ecclesiae montis Sion ab anno MDCCCXI, Pag.45 (Strahovská knihovna PNP, sign. DT I 9).

- 13 Pozůstalost B.Bolzana v Literárním archívu PNP, položka D III 2, sešit I, pag.5.
- 14 Totéž platí o další exhortě, která má tématicky blízko k neznámé promluvě: "Von einem der wichtigsten Hindernisse des Gemeingeistes in unserem Vaterlande (Die Verschiedenheit der Landessprachen)". Víme o ní pouze z Bolzanova seznamu (viz pozn.13), podle něhož byla přednesena o II.neděli po sv.Duchu, tj. 31.5.1807.
- 15 M.J.Fešl v předmluvě vydavatele k Lebensbeschreibung des Dr.B.Bolzano, Sulzbach 1836, str.X.
- 15a Pokud jde o vazbu, nasvědčuje lehce secesní ráz písmen na hřbetě svazku, že pochází až z počátku 20.století; to ovšem nevylučuje možnost, že konvolut jako takový uspořádal Fr.Topinka.
- 16 Výjimku tvoří tištěné Erbauungsreden, Prag 1813<sup>1</sup>, Sulzbach 1839<sup>2</sup>, v nichž chybí nadpisy Eingang a Abhandlung; členění samo je ovšem zachováno.
- 17 B.Bolzano: Erbauungsreden, Prag 1813, str.
- 18 Tamtéž, str.XVI.



- 18a Např. B.Bolzano: Erbauungsreden I, Prag 1849, str. 217; Erbauungsreden IV, Prag 1852, str.11; Lehrbuch der Religionswissenschaft IV, Sulzbach 1834, § 88, str.4.
- 19 B.Bolzano: Wissenschaftslehre IV, Sulzbach 1837, § 637 - Semiotik oder von den in einem Lehrbuche teils vorzuschlagenden, teils zu gebrauchenden Zeichen; srov. K.Horálek: Bolzano jako semiolog, in: Slovo a slovesnost 1982, č.2, str.168.
- 20 J.Loužil: Josef Jungmanns Begriff der Sprachnation und dessen Gefahren, in: Ost-West-Begegnung in Österreich, Wien 1976, str. 167 ff.
- 21 E.Winter: Die Deduktion des obersten Sittengesetzes B.Bolzanos in historischer Sicht, Berlin 1968, str. 30; B.Bolzano: Wissenschaftslehre I, Sulzbach 1837, § 1; Erbauungsreden I, Prag 1849, str. 221.
- 22 Ani zde to neplatí absolutně. Např. Bolzanův spontánní citový vztah k "nádhernému a libozvučnému českému jazyku" prozrazuje jeho pobouření nad R.Zimmermannem, který se češtině vysmíval. Viz E.Winter: Wissenschaft und Religion im Vormärz. Der Briefwechsel B.Bolzanos mit M.J.Fesl, Berlin 1965, str.
- 23 Není bez zajímavosti, že neznámá exhorta - nemýlíme-li se v jejím datování - byla přednesena v témže roce, kdy vyšel I.ročník Hlasatele českého s programovou statí J.Nejedlého O lásce k vlasti a "rozmlouváním" J.Jungmanna O jazyku českém.

Vladimír Macura

Paradox obrozenského divadla

Česká kultura se v prvních desetiletích 19.století utvářela jako kultura v kultuře - teoreticky tak před ní stály zhruba dvě cesty. Buď musela rezignovat na "kompletnost" a plně rozvinutí všech sociálních funkcí, které vyspělá národní kultura má, a spokojit se s funkcemi dílčími, přesně sociálně vymezenými, a být tak jen okrajovou, hodnotově níže postavenou "subkulturou", anebo naopak být budována směrem k ideálu kultury kompletní, tedy kultury v pravém smyslu sociální. Historické proměny v české kultuře v druhém desetiletí 19.století, a později, které spojujeme s generací jungmannovskou, lze považovat za přesouvání těžiště od představy české kultury jako kultury parciální k představě české kultury jako kompletního, zcela samostatného útvaru. Tento pohyb byl spjat s jedním základním paradoxem - byl to sice pohyb, který mířil k ideálu kultury jako organismu v pravém smyslu slova sociálnímu, ale přitom nemohl souběžně nepůsobit zcela opačně - totiž jako narušení dosavadních sociálních vazeb české kulturní produkce, jako její dočasné odreálnění. Tato cesta totiž vedla k nutnosti budovat plně rozvinutou, "vysokou" kulturu ještě dříve, než se zformovala dostatečně diferencovaná národní společnost, která by mohla být jejím hegemonem. Česká obrozenská kultura ve své vrcholné - a pro jednoduchost

řekněme "jungmannovské" - podobě nemohla tedy nemít krajně umělý ráz.

S tím byla spjata jedna zvláštnost nikoliv nepodstatná. Člověk bývá - obrazně řečeno - do kultury zrozen, je nucen si ji osvojit, aby do ní mohl aktivně zasáhnout. Na úrovni vývoje jedince jako sociální bytosti se tak relativizuje absolutní protiklad kultury a přírody, kultura se vůči jedinci natáčí jako "naturalizovaná". Pro člověka - vlastence účastného na projektu české kultury byla kultura mnohem méně "daná" a mnohem více "tvořená", byla jeho výtvořem, a to nikoliv jen jakousi svou přítomnou výsečí: byl nucen tvořit nejen přítomnost, ale i minulost /odtud například značný podíl mystifikací/ a budoucnost české kultury /nedostatečné sociální zázemí jungmannovské kulturní produkce je implicitní - a často i explicitní - výzvou k potomkům/. Míru kreativní složky kultury rozšiřovala i skutečnost, že se do kulturních výtvorů v pravém smyslu slova také ukládala veškerá realita českého světa - což ostatně všemu, co český svět konstituovalo, dodává tehdy silný znakový ráz. Nedostatečné, dosud nezformované sociální-národní zázemí podtrhuje emisi, vyzařování sociálna, které je kulturním výtvorům obecně vlastní. To do značné míry ovlivňovalo povědomí o hierarchii kulturních sfér. Přednost bývala dána těm typům kulturních výtvorů, které v sobě jistým způsobem zrcadlily sociálně s určitými pevnými národními charakteristikami. Do středu zájmu se tak dostává tvořivost v širokém smyslu ja-

zyková<sup>1</sup>, protože "český jazyk" se stává příznakem národního kolektiva par excellence.

Česká společnost mohla být evokována jazykovými kulturními výtvary, tedy v užším smyslu slova texty, přímo, v tematizované podobě, což nutně naráželo na četné problémy /Lev Thun je vyjádřil pregnančně: "Nesnadná jest věc psáti českou novelu, ve vyšších třídách společnosti našich časů se pohybující, již proto, poněvadž arci život tento dosaváde skutečně německý jest, takže obrazy z něho vzaté v české řeči nepravdivou barvu mívají..."<sup>2</sup>/; Především ovšem byla iluze českého sociálního jakožto vlastního nositele kulturního výtvaru vyvolávána implicity, náročností textu, jeho zdůrazněnou vysokou vnitřní kultivovaností. Orientace na vrcholná díla prestižních kultur vyvolávala zdání pevného, konzolidovaného, vzdělaného sociálního zázemí, s plynulou kulturní tradicí, jež je schopná takový text v českém jazyce komunikovat. Týkalo se to textů všech "žánrů" a týkalo se to i textů divadelních - máme tu tak co dělat se zvláštní, koncentrovanou podobou znakovosti: kulturní produkty konstituující vrcholnou českou obrozenou kulturu jsou "znakovými" v mnohem důraznějším smyslu toho slova, nejen znakově zprostředkují, ale především zastupují a nahrazují. Jinak řečeno realita české kultury je ve svých počátcích nutně více záležitostí vnitrotextovou než mimotextovou, mnohem živější a kompletnější je tedy obraz sociální situace vytvářený samými kulturními výtvary než skutečné mezilidské, sociální vazby, do



nichž pak text vstupuje.

Tato situace - pro jungmannovské kulturní úsilí příznačná - platí i pro drama, tj. texty dramatické, nemohla však platit pro divadlo. A tady podle našeho názoru stojíme u kořene zvláštního postavení českého divadla uvnitř vrcholné obrozenské kultury. Je patrné již na skutečnosti, že hlavní osobnosti, které se staly nositeli jungmannovského kulturního projektu plně rozvinuté, univerzální české kultury, nebyly spjaty s divadlem /akademické Dějiny českého divadla tento fakt charakterizují až příliš výlučně sociologicky jako odliv zájmu o divadlo směrem k vědě a literatuře a motivují jej společenským tlakem za utužení ponapoleonské feudální reakce/. A naopak: hlavní tvůrci dobového českého divadla, Štěpánek a Klicpera, byli osobně i názorově spjatí s pokolením starším. Jungmannovská vlastenecká společnost jim - a zvláště ovšem Klicperovi - sice přiznávala zásluhy o divadlo, ale mnohem střízlivěji než pak vlastenci let třicátých. Model štěpánkovského a klicperovského divadla se značně lišil od divadelního ideálu, který byl formulován jako součást jungmannovského kulturního projektu.

Zatímco hry Štěpánkovy a Klicperovy ještě vesměs těží z tradiční žánrové struktury českého divadla /frašky, rytířské hry/, jungmannovská představa počítá se zcela jinou žánrovou hierarchií: jakkoliv je její formulace ve Slovesnosti<sup>4</sup> kompilovaná z německých pramenů, je to formulace pro snahy o vybudování české kultury

jako celistvé příznačná přestože byla dotvořena až v letech 40. Na vrchol žánrové hierarchie klade Jungmann tragédii /smutnohru/, přiřazuje jí estetickou kategorii "vznešenosti" a vyžaduje pro ni současně vysokou básnickou řeč - nejlépe 5-6stopý trochej /v náboženské tragédii bezpodmínečně, v tragédii světské s výjimkou - v próze přípustných - komických výstupů kontrastních k tragickým scénám/. Na druhé místo klade Jungmann drama /činohru/, spojuje jí s estetickou kategorií velikosti, šlechtivosti, slavnosti, spanilosti a tematicky ji vymezuje zaměřením na "vážné události života vzdělaného" /poměry "obecného života jsou z ní tak vyloučeny a vyhrazeny žánrům veseloherním/. Na nejnižší stupeň žánrového žebříčku je kladena komedie /veselohra/ jako "představení vidy člověctva v jeho zvláštních veselých poměrech" - Jungmann ji spojuje s estetickou kategorií komična - a zvláště pak fraška, která se v Jungmannově koncepci liší od komedie jen větší výrazností v podání vyššího komična /ne tedy komičnem nižším, které je považováno za zcela neestetické/.

| ŽÁNŘ     | estetická kategorie                        | protihráč v konfliktu | způsob zobrazení člověka | jazykové ztvárnění |
|----------|--------------------------------------------|-----------------------|--------------------------|--------------------|
| tragédie | vznešenost                                 | prozřetelnost /osud/  | abstraktní               | verš /jamb/        |
| činohra  | velikost, šlechtivost, slavnost, spanilost | osud /více v pozadí/  | konkrétnost              | verš próza         |

|                     |                    |        |                         |               |
|---------------------|--------------------|--------|-------------------------|---------------|
| komedie<br>/fraška/ | vyšší<br>komičnost | náhoda | konkrétnost<br>veselost | verš<br>próza |
|---------------------|--------------------|--------|-------------------------|---------------|

Je zřejmé, že tato žánrové hierarchie byla budována z pozice žánrů vysokých, je klasicistně přísně stupňovitá, pojatá jako postupný hodnotový pokles v jednotlivých charakteristikách, ale současně úzkostlivě jako hodnotový pokles v rámci "vysokého". Tato představa vlastně nemá nízké žánry v absolutním smyslu slova - proto je setřen i rozdíl mezi komedií a fraškou, a dokonce i u komedie a frašky se doporučuje verš jako kompenzace jejich krajní konkrétnosti v zobrazování "nesmyslností a pošetilostí lidských, pokud neškodné jsou", aby autor "z umění prosou nevypadl". A nakonec Jungmannovo tvrzení o větším nedostatku komedií proti tragédiím a činohrám vlastně přímo ignorovalo převahu veseloherní produkce v českém divadle té doby a nepřímou tak tehdejší reálnou českou veselohru vyloučilo z oblasti estetického.

Podíváme-li se na Jungmannovu pasáž o dramatu jako na dobový literární text v tom smyslu, jak jsme o něm hovořili, tj. nejen jako na jev společenské komunikace účastný, ale současně ji v sobě i odrážející, pak "za" Jungmannovým textem je v tomto místě sugerován obraz české společnosti jako společnosti vysoce kultivované, s vytříbeným vkusem, jednoznačně preferující nejnáročnější umělecké útvary, ale současně jako společnosti s na-

tolik silnou kulturní tradicí, že vytváří pevný a normativní systém závazný pro přítomnost, společnosti natolik hotové, že až nehybné, více lpějící na dosaženém než hledající nové.

Tuto žánrovou představu "české společnosti" za ní skrytou mohly naplnit výlučně divadelně nerealizované dramatické texty - a není náhodou, že v kulturním projektu jungmannovském má, pokud jde o drama, ústřední postavení tzv. drama knižní, které k jevištní realizaci nedospělo a vlastně na to ani neaspirovalo.

Jestliže koncepce univerzalistické, kompletní české kultury vedla zpočátku k nutnosti budovat ji jako realitu textovou, muselo se divadlo nutně jevit v počátcích jako útvar touto kulturou neadaptovatelný a cizorodý, příliš "věcný" proti jejímu "textovému" charakteru, příliš sociální a pevně začleněný do určité sociální reality - realita divadelního provozu, publikum apod. - proti jungmannovské zvrstvenější, ale zatím jen ideální představě české společnosti. Jestliže hegemonem jungmannovské kultury byla vlastenecká společnost, tedy společenská skupina sice s výrazně vyhraněnými zájmy, ale zatím územně značně rozptýlená a ne natolik početná, aby mohla v plné šíři společnost "zastupovat", nemohla to být v žádném případě vrstva, na kterou se mohlo a muselo orientovat divadlo jako instituce. Zatímco "text" jako kulturní výtvar mohl v zásadě suplovat neexistující společnost svým vnitřním sociálním, sebou samým ztvárněnou komunikační situací a vnějšně se mohl spokojit s



její reprezentací vlasteneckou společností, pak české divadlo potřebovalo skutečné publikum, muselo respektovat jeho potřeby i možnosti a nemohlo jimi nebýt determinováno.

Mezi divadlem jako institucí veřejnou a obrozenskou kulturou, jak se začala formovat v první čtvrtině 19. století, tak existoval velice napjatý vztah. Univerzalistický projekt českojazyčné kultury, který se nespokojoval jen s určitou úzce vymezenou sférou působnosti uvnitř kultury Čech, nutně divadlo potřeboval a rozhodně se bez něho nemohl obejít. Rozhodně je však nemohl potřebovat v té podobě, v jaké bylo, a která byla mnohem bližší dosavadnímu, předjungmannovskému a v doslovném smyslu tedy "předobrozenskému" stavu české kultury, jakožto závislé, nesamostatné subkultury. Tj. jako divadlo omezené provozními možnostmi /kolísající mezi ochotnictvím a subalterním postavením v rámci německé scény, bez vlastní budovy/ a současně jako divadlo lidové s výraznými vnitřními i vnějšími znaky tohoto typu.

Sociální ráz českého divadla tehdy dokládá v pozdější vzpomínce Pichl<sup>5</sup> připomenutím dobové charakteristiky českého divadla jako divadla "pro děvečky", tj. divadla určeného především řemeslnickým vrstvám a služebnictvu, a současně divadla s dětskou návštěvností. Povaha publika českého divadla v dobových textech, zvláště pozdějších, bývá postihována charakteristikami typu "hledající radost a obveselení mysli", "bodré", s vku-

sem "prostého, upřímného srdce a vytřeného jasného rozumu", "milující zdravou fantazii" /později Zdeněk Nejedlý píše o nevzdělaném, nepřipraveném, nevědomém a nezkušeném, naivním, ale aktivnějším publiku/<sup>6</sup> a v tomto smyslu se obecenstvo v první polovině 19. století příliš neproměňovalo.

V roce 1795 píše o českém publiku Allgemeines europäisches Journal<sup>7</sup> jako o "příslušnících cechu mlynářského, řeznického a pekařského... Jaký vkus se tu dá očekávat, to se dá snadno vytušit. Této skupině pražského obyvatelstva ovšem slouží ke cti, že místo rvaček nebo Kašpárka hledají svou zábavu na divadle. Je pravda, že i přes všechnu ohavnost a frivolnost nových německých výtvorů, a zvláště těch, která jsou provinciím dovážena z Vídně, působí na ně i mnohé dobré kusy starší, jež nenápadně podporují jejich vzdělání". V prosince 1842 píše podobně vídeňský Theaterzeitung o českém divákově: "Jen v jednom zůstal náš milý bratr Jonathan nebo John Bull, česky Horziček čili Honziček, neb jak jej chcete nazývati, sobě věrný a nezměnitelný, totiž v neukojitelném hladu a ve stoické lhostejnosti, s jakou do svého nezničitelného pštrosího žaludku cpe dobré i špatné, zdařilá představení i dramatické smetí, které kdy si po našich vlastech vozili v Thespídově káře potulné tlupy herecké. Tento Honziček ochotně přijímá dnes neslušné, jako tygr divoké běsnění herečky místo mírného a slušného vyjadřování, jak to vyžaduje role, a zítra zase fraškovitou neohrabanost arcifilistra místo pravé

graciéznosti a umělecké půvabnosti vždy v lásce vítězícího caballera. Nikdy pak neopomine každého přicházejícího a odcházejícího herce nebo herečku shodně odměňovati jednohlasou pochvalou, podobnou zemětřesení. A to je prosím milé a vděčné obecenstvo české".

Tyto citáty - časově od sebe dosti vzdálené - a s odlišným postojem vůči samému faktu lidového /a českého/ publika /od osvícensky sice nadřazeného, ale také osvícensky oceňujícího, až k ironizujícímu, elitářskému postoji/ pozdějšímu/ jsou nicméně v základní charakteristice společné. Takový typ obecenstva musel udávat a udával příznačný ráz českým představením, ovlivňoval herecký projev /oblibou vyhraněných a jinde již zastarávajících hereckých stylů, ale i svou živostí, naivním spoluprožíváním divadla/, repertoár /veselohry, zpěvohry/ apod. - ale současně se nemohl stát nositelem reprezentativní scény soudobého evropského typu, která jediná mohla být vlasteneckou společností jungmannovskou plně akceptována. Přitom ovšem na druhé straně žádným jiným obecenstvím nemohlo být tehdy české lidové obecenstvo ani vytlačeno, ani převáženo a tato skutečnost ještě ve čtyřicátých letech poznává krach Stögerova pokusu o samostatné české divadlo - Stöger zvnějšku rozpor vlastenecké společnosti a publika sám ve svém podání divadelní komisi vystihl přesně: "Snaha po povznesení české řeči, vlastní pouze několika jednotlivcům, není naprosto sdílена širokými vrstvami obyvatelstva, s jejichž účastenstvím mohlo moje podnikání jedině počítat".<sup>9</sup>

Vlastenecká společnost tak stála v paradoxní situaci, byla nucena si přičlenit a adaptovat něco, co zadaptovat z podstaty věci jako cizorodý prvek nemohla. Adaptace tak probíhala zpočátku především v symbolické rovině, byla nesena vlastně jakýmsi znakovým gestem - divadlo bylo včleňováno do české kultury v jungmannovském smyslu jeho prostým pojmenováním jako "českého divadla", "české Thalie". Jeho reálné funkci - a tou byla především funkce zábavní a lidovýchovná - mohla vlastenecká společnost implantovat poměrně snadno i funkci rozvoje jazyka, která je tak mohla přiblížit obrozenské ideologické koncepci, v níž byl rozvoj jazyka vlastně motorem celého kulturního pohybu /také kritika věnovala po celá dvacátá léta značnou pozornost právě jazykové stránce představení/. Jestliže tedy pro lidového diváka byl jazyk českých představení prostředkem, jímž se zmocňoval zábavy, pro obrozenského intelektuála byla lidová zábava hodnotou jen v tom smyslu, že se jejím prostřednictvím demonstrovala schopnost češtiny na divadle obstát. Jen v jednom bodě mohla vlastenecká společnost let dvacátých akceptovat český národní repertoár a tím byla opera.

Protla se zde záliba českého lidového publika ve zpěvohře s vlasteneckou touhou po reprezentativní, vysoké divadelní kultuře, opera byla na jedné straně zpěvohrou, oblíbenou lidovou podívanou /lidové publikum nebylo ještě ostře hudebně diferencované a provozování vážné hudby jako doprovodu i zcela komerčních zábavních



kusů nebylo výjimkou/, na straně druhé se snadno podrobovala sémiotickým operacím, o něž se obrozená ideologie opírala.

Jako prestižní divadelní žánr se pro vlasteneckou společnost stávala opera znakem vyspělosti a kultivovanosti českého jazyka, ztělesňovala v divadelní podobě jeho kvalitu "libozvučnosti", hudebnosti, v níž byla jungmannovskými vlastenci spatřována jedna z vrcholných kvalit českého jazyka. Proto vznikala tlak na sepětí opery s časomírou, která dávala češtině možnost esteticky uplatnit protiklad krátkých a dlouhých vokálů, ale současně vlastně českou operu začleňovala do celé soustavy obrozené ideologie /demonstrace těsného vztahu české kultury k starým a prestižním kulturním oblastem - antické a indické, demonstrace předností českého jazyka a české kultury nad jazykem a kulturou německou fonologickými možnostmi češtiny atd./.

Zázemím české opery se ve vlastenecké ideologii stal tradiční mýtus o hudebnosti jako o pevné a zvlášť příznačné složce české a slovanské charakterologie<sup>10</sup>, který přetrvával hluboko i za hranice let třicátých - pak už ovšem spíše jako obecný ideologický ideogram za jiným konkrétním kulturním projevem: společenským zpěvem /"kdo rád nezpívá, / ať Čechem nesluje", "Dokud český zpěv nezhyne, nezhyne ni Čechové"/. Díky tomu byla také hudba jedním z mála kulturních oborů "netextových", který dovolil, že mohla být přijímána jako příznakově česká /ještě dříve než se vyhrotily diskuse o národní

specifičnosti v hudbě/. Stala se znakovou reflexí české charakterologie i eufonických předností češtiny, přestože v praxi byla účast profesionálních hudebníků na českém národním hnutí mizivá. Nejvýznamnější čeští doboví tvůrci V.J.Tomášek, ani J.B.Kittl nepočítali s možností svébytné české kultury, a také Škroup se - postupně, s tím jak společensky a lidsky zakotvoval, od národního hnutí odklonil.

V pragmatice této znakové operace byl položen zvláštní důraz na možnost získání zájmu vyšších sociálních vrstev, ale i na jistý agonální moment: česká opera byla chápána jako "vítězství libozvučnosti" jazyka nad urputnými odpůrci české věci - dobové ohlasy české opery v tisku i v korespondenci obsahují jako téměř závazný motiv konstatování o Němcích přinucených uznat přednost české opery /českého zpěvu/ před operou a zpěvem německým<sup>11</sup>.

Tato teprve postupná adaptace českého divadla pro českou obrozenskou kulturu ovšem zdaleka neznamená tak zcela jednoznačně, že by české divadlo bylo vůči české kultuře prostě a jednoduše zpožděno. V jistém smyslu skutečně zpožděno bylo, zůstávalo "předjungmannovské" v mnoha ohledech až do let čtyřicátých. Ani Klicperovský repertoár - který ostatně ideálu jungmannovské kultury zdaleka neimponoval - nebyl pro české divadlo přijatelný a pronikal na jeviště jen s krajní obtížností. Ale na straně druhé, zatímco se obrozenská kultura jako kompletní česká kultura vyvíjí ve svém celku zhruba řečeno od kultury jako souborů textů ke kultuře jako

veřejné instituci, české divadlo od počátku jako instituce existovalo /jakkoliv instituce v naší terminologii "subkulturní"/, divadlo se nemuselo institucionalizovat, pouze se muselo přetvořit v instituci nového typu: začleněnou do nové, zvrstvenější sociální kultury, tak jak se postupně formovala. Proto se vlastně proces zrealňování české jungmannovské kultury, překonávání jejího "obrozenství" ve vlastním smyslu slova může opírat snad vlastně ještě více než o textovou produkci jungmannovské kultury právě o divadlo. Jestliže na počátku stojí proti sobě výrazně herní ráz jungmannovského konceptu české kultury, spíše "hraní na kulturu" než kultura skutečně sociální, a divadlo jako instituce každopádně "reálná", pak s postupným zrealňováním české kultury /pohyb od textu k reálu, včleňování institucí, rozvoj sociálních vztahů, socializace vlasteneckého života a získávání širší společenské základny pro vlastenecký program/ naskýtá se možnost jejich sblížení.

V tom sblížování na povrchu vyvstává řada známek jakéhosi návratu k předjungmannovskému stavu v postojích k divadlu. Jungmannovým novým vydáním Slovesnosti sugerovaná představa o ideální podobě divadla a hierarchii jeho žánrů již ve 40. letech neplatí ani jako ideál. Opera, která v klasické obrozenké představě představovala vrchol možností českého divadla, je již Tylem v třicátých letech příznačně odmítána jako pouhý "pamlssek", protože je neschopná "život národní v podobách nejrozmanitějších" zobrazit, naopak do středu pozornos-

ti vyzdvihuje Tyl "pěkné činohry a zdařilé veselohry a nějakou frašku se zpěvem". Ve veselohře vidí Tyl přímo nástroj "ošlechtění naší domácí a pospolité mluvy"<sup>12</sup> /význam veseloher v třicátých letech si uvědomuje i přítel Vinařického Josef Černý: "není naše útočiště leč ve směšnohrách"/<sup>13</sup>, divadelní vkus let třicátých se tak na povrchu v mnohém vrací k střízlivosti generace předjungmannovské /Hněvkovský: "Slované, tento hudebný a bodrý národ schopný bude právě veselohry vyvesti..."/<sup>14</sup>. Rozbíjení určitých ideologických kánonů jungmannovských a takovým přeskupováním představy o funkci a ideální podobě divadla zasahovalo často dost hluboko. V klasické obrozené myšlenkové soustavě bylo s vysoce prestižním hodnocením opery spojeno - jak jsme viděli - vysoké hodnocení libozvučnosti, v které byla spatřována snad nejvyšší kvalita českého jazyka, v Tylově koncepci akcentující významné postavení veseloher v projektu české kultury byly vyneseny do popředí jiné kvality jazyka /"skladnost, plynlost a hbitost jeho, dvojsmysl a směšnost... jaková se skoro v žádném jiném jazyku nejeví"/<sup>15</sup>, což mimo jiné znamenalo přesuny v představě o českém národním charakteru, v níž se - v souvislosti s kultem prostoty a opravdovosti - dostala do popředí prostá srdečnost a nenucenost.

Teprve rozpad "textové" podstaty obrozené kultury, rozpad "obrozenství" mohl vytvořit předpoklady pro připojení divadla k samostatné a nezávislé kultuře české - a naopak: existence divadla mohla vytvořit oporu



tendencím, které hranice klasické obrozené kultury překračovaly. Ve svých důsledcích to současně znamenalo zrod dalšího paradoxu. Zatímco divadlo vzdorovalo značně znakovým operacím příznačným pro jungmannovskou kulturu a podrobovalo se jím jen s krajními obtížemi, s ústupem znakovosti české kultury jejím stále podstatnějším zakotvováním v realitě společenské se teprve divadlo do české kultury integruje a stává se tak vhodným objektem pro znakovou manipulaci jako součást kolektivně sdíleného a upevňovaného mýtu národa.

Od třicátých let tak sílí náznaky sakralizace divadla v tomto smyslu, které dovoluje, aby konvenční opis "chrám Thaliin", "chrám Musy české" byl postupně brán stále doslovněji, divadlo - původně "cizorodý" prvek v samostatné české kultuře a později už výrazněji "vlastenecké podnikání" /Tyl/ se přetváří v "pomník národního probuzení" /Frič/, v znamení nové velikosti českého národa. Je proto budováno nákladem národa /už nad Stöggrovým pokusem o českou divadelní budovu si Tyl povzdechl: "to jediné by tragikomické zůstalo, kdyby nám Němec divadlo vystavěl"/, ale stává se i jeho ikonou jako stavba z kamenů poslaných z různých míst české země, znakovou odplatou mytizované porážky na Bílé Hoře. Jeho sakrální složku také víc než výrazně podtrhl asociacemi spjatými se symbolikou ohně i sám požár divadla.

Poznámky

- /1/ To se projevilo i v postojích k neverbálním divadelním útvarům, srov.: "Takováto skoro dvě hodiny zaujímající pantomomie, domníváme se, nebyly by divadlu českému velmi ku prospěchu, neboť tyto lahůdky Čech i v německém divadle zažítí může" /M.č.d., České divadlo v Praze, Květy 1838, Příloha s.8/
- /2/ J.L.Turnovský, Život a doba Josefa Kajetána Tyla, Praha 1892, s.143. Srov. obdobný výrok F.Palackého v posudku Turinského Angeliny z roku 1821, Radhost 1, Praha 1871, 426-433 o obtížnosti velkého dramatu, "jelikož <sup>u</sup>jata nám života veřejnost".
- /3/ Dějiny českého divadla II, Národní obrození, Praha 1969, s.198.
- /4/ J.Jungmann, Slovesnost, Praha 1846, s. 134-142.
- /5/ J.B.Pichl, Vlastenecké vzpomínky, Praha 1936, s. 114.
- /6/ J.Vondráček, Dějiny českého divadla, Doba předbřeznová 1824-1846, s.85, 149; Z.Nejedlý, Bedřich Smetana V, Praha 1952, s. 255, J.K.Tyl, Spisy s.15, Divadelní referáty a stati, Praha 1960, s.40.

- /7/ N.k., Fortsetzung der Nachrichten über das Theater zu Prag, Allgemeines europäisches Journal 1795, 3, s.210-215.
- /8/ J.Vondráček, č.d. 325-326.
- /9/ Tamtéž s.335.
- /10/ P.Vít, Formování novodobého historického a estetického myšlení o hudbě, Kandidátská práce, katedra věd o umění FF Univerzity J.E.Purkyně, Brno 1976.
- /11/ Tento motiv, jakkoliv se objevuje i v německém dobovém tisku, by se neměl přeceňovat a přijímat bezvýhradně jako autenticky odrážející tehdejší stav věci. Je třeba mít současně na paměti, že šlo o konvenční agonální motiv doložený z celé oblasti české obrozenské kultury. Opera v českém lidovém divadle sotva mohla nebýt než kompromisem mezi ideálem vlastenecké jungmannovské společnosti a požadavky lidového publika /za pozornost z tohoto hlediska stojí, jak ostře odlišovala ve dvacátých letech vlastenecká společnost operu od hudební frašky typu Aliny a jak málo oba žánry odlišovalo obecnostvo lidové/.
- /12/ J.K.Tyl, c.d. s.79, 81, 18. Srov. také M.Otruba-M.Kačer, Tvůrčí cesta J.K.Tyla, Praha 1961, s.66.

/13/ K.A.Vinařický, Korespondence a spisy pamětní II,  
Praha 1909, s.36.

/14/ Z.Nejedlý, Bedřich Smetana IV, Praha 1951, s.91.

/15/ J.K.Tyl, c.d. s.17.

*Uspínání*



Polymetrie Máje

Miroslav Červenka

Mojmíru Otrubovi k šedesátinám

## I

Po dedikační básni psané v běžném metru dobové společenské písně, čtyřstopém trocheji s refrémem a v pravidelných strofách, počíná vlastní text Máchova Máje metricky jednotným oddílem, jehož rozměrem je čtyřstopý jamb. V citlivé úvaze o sémantice metra v Máji spojuje K. Čapek /1936/ tento rozměr s "motivem májovým", s "čarovnou variací jara". R. Jakobsen k tomu přidává /1938, str. 268/ "nepřeklenutelný rozpor" této variace "s hrdinovým osudem, ... kontrast krásného bytí a nekonečného lidského žalu". Tento kontrast je ovšem základním ideovým konfliktem díla a je nesen i jinými rozměry.<sup>1</sup>

Při této jednotě metra si v 1. zpěvu významově aktivní rozlišení rytmické hledá potřebná označující ve variantách jediného daného rozměru.<sup>2</sup> To však už zůstává na okraji naší pozornosti, neboť náš rozbor je zaměřen k sémantice metra a metrum je tedy pro něho poslední, dále vnitřně už nerozlišovanou jednotkou.



- 2 -

Nápadnou změnu do metriky 1. zpěvu přináší jeho závěrečná scéna. Rozsáhlá promluva plavcova je od počátku /v.102/ prostoupena nepravidelnými verši, které čím dál tím víc převažují nad čtyřstopými jamby; totéž platí i o následujících odstavcích líčících plavcův odjezd a naznačujících smrt Jarmilinu.<sup>3</sup> Není pochyb, že toto znejistění a zdrsnění dotud pravidelného rytmu je spjato s tematickým posunem k motivům, které v celém prvním zpěvu jsou nejvíce disonantní. I když prvotní motivace je v přechodu k přímé řeči, k útočně sarkastické a pak i rétorické mluvnosti loupežníkovy projevu, rozšiřuje se později sféra nepravidelného verše i do řeči autorské. Neběží tedy o pouhé vyčlenění samostatné tirády jednající postavy, o přiblížení Máje žánrům dramatickým. /S výjimkou 1. intermezza jsou přímé řeči v Máji vždy uvozeny v samém textu básně - nikoli v autorských poznámkách, a tato uvození jsou i součástí struktury rytmické./

Nasazení nepravidelných veršů znamená, že i pro první zpěv, jinak po metrické stránce nejjednodušší, platí Čapkovo pozorování o "zvláštním přehození rytmické vlny uprostřed zpěvu" jako příznačném rysu Máje. V následujících zpěvech se s tím setkáváme v míře daleko vyšší.

- 3 -

Polymetrie 2. zpěvu záleží ve střídání čtyřstopého jambu a kombinace čtyřstopého jambu s třístopým. V úvodu jsou však uvedeny i veršové typy jiné. Především tu máme osmiveršovou pasáž /Klesla hvězda../ v čtyřstopém trocheji. Přestože nevznikla současně s ostatkem zpěvu /srv. Spisy I,374n/, nelze ji pokládat za vloženou píseň<sup>4</sup> ani snad za mot *o*, neboť je přímo začleněna - dokonce i bez vyznačení odstavce - do ostatního textu. Užití obligátního /a tedy významově naprosto nevyhraněného/ obrozenského metra v jambickém kontextu je tu motivováno čistě sémanticky. Jak ukázal Jakobson /c.d.str. 256/, sestupný rytmický spád trocheje na základě asociace podle podoby /ikonického vztahu mezi označujícím a označovaným/ vyzdvihuje motiv pádu. Zdá se, že méně už tu odpovídá Jakobsonova interpretace trocheje ve smyslu monotónie a rezignace.<sup>5</sup> Spíš by se dalo uvažovat o souvislosti čtyřstopého /právě čtyřstopého, tj. "krátkého"/ trocheje s motivem prudkého pohybu, jak to známe i z jiných užití tohoto rozměru. Tento pohyb je zde ovšem zároveň jednotvárným stavem, bez počátku, konce a cíle, takže obě interpretace se nevylučují.

V následujících řádcích úvodu 2. zpěvu se dvakrát vystřídá čtyřstopý jamb /o prvním, ženském jeho dvojverší s jeho příznačným motivem jezera jsme



- 4 -

se zmínili v pozn. 2/ s nepravidelnými verši o 9-12 slabikách /třetí a sedmý z nich jsou náhodou pěti-stopé jamby/. Všechny přesuny metra jsou ostře kontrastní, přičemž závažnější než tematické změny jsou pro ně změny v citovém naladění, spjaté s rozmanitými témbry /tónovými polohami/ hlasu, na jejichž rozlišení se zde rytmus verše výrazně podílí. Fragment druhé z těchto sekvencí /čtyřverší čtyřstopého jambu a tří nepravidelných veršů/ se s obměnami vrátí v průběhu oddílu ještě třikrát /verš 214n, 368n, 410n/, opětovně zpřítomňuje podobu vězně v příznačném postoji /Ten na kamenný složen stůl atd./; jen při prvním opakování se však ještě uchová nepravidelné trojverší.

Jinak však, jak jsme řekli, celá zbývající značná rozloha 2. zpěvu je po stránce metrické založena na čtyřstopém jambu a na kombinaci mužského čtyřstopého jambu s ženským jambem třístopým. Stylový a sémantický rozdíl mezi těmito útvary je větší, než by se zdál nasvědčovat nepatrný rozdíl v jejich slabičném rozsahu. Smíšení veršů o různém počtu iktů zvyšuje důležitost jednotek vyšších než jediný verš /izometrickými jednotkami jsou až dvojverší/ a tedy strofičnosti, a skutečně v celé české poezii je uvedená

- 5 -

kombinace "krátkých" jambů typickým rozměrem strofické, ponejvíce písňové lyriky. Jinak v Máji. Zde je třístopých /a tedy i kratších/, žensky zakončených veršů, které se vždy vyskytují na konci rýmem spjatých skupin veršů /a uvnitř těchto skupin v místech jejich nejsilnějšího vnitřního předělu/ využito k "měkkým", do ticha se rozplývajícím vyzněním. Část tohoto účinku vystihl Čapek: "Klesavá kadence ženského rýmu a jakási zamlklost těch třístopých, jakoby zlomených veršů vyvolává zřetelnou sugesci deprese.". Poznamenejme, že takové působení je možné jen proto, že třístopý jamb je tu zasazen mezi verše čtyřstopé a jeho zvuková kontura se kontrastně odráží na jejich pozadí. Čapek i Jakobson /str. 260/ také shodně spojují kombinované metrum s "věznovým monologem a jeho rámcem".

Spojení s věznem potvrzuje hned první výskyt /v.171n/ kombinace po shora probraných úvodních pasážích.<sup>6</sup> Následující retrospektivní partie, týkající se věžňovy minulosti /v.196-214/, je sice psána v čistém čtyřstopém jambu, ten tu však právě - spolu s řadou gramatických a stylistických rysů - signalizuje, že umístění retrospektivy do věžňových vzpomínek tu je jen kompozičním postupem: ve skutečnosti jde o neosobní autorovo vyprávění. V textu,

- 6 -

který za retrospektivou následuje, je vězňova přímá řeč jen v kratičkém úryvku necelých čtyř veršů /Ach - ona, ona! Anjel můj! atd., v.241-4/ spojena s čtyřstopým jambem. Jinak je kombinace čtyř- a třístopého jambu jejím jediným rozměrem. Tato kombinace postupně rozšiřuje svůj dosah i mimo rámec vězňovy přímé řeči. Nemíšený čtyřstopý jamb se v prostoru mezi vzpomínkovou pasáží a závěrem zpěvu objevuje jen /a/ v jediném rozsáhlejší úseku /patří do něho i citovaný kratičkový vězňův monolog, vcelku jsou to v.241-55/, který je z poloviny věnován líčení krajiny vně vězení, /b/ v několikaveršových kontrastních vstupech s přírodními motivy a konečně /c/ v čtyřverší ohlašujícím příchod strážného /a tím i blížící se závěr zpěvu/.

Expanze kombinovaného jambu a jím neseného významu citového rozechvění z řeči vězňovy do řeči autorské je aktivním činitelem procesu zásadního významu, procesu, v němž splývají obě hlavní postavy Máje, lyrický subjekt a vězeň. Na počátku se zoufalé a vzpurné Vilémovy otázky, bolestně se zadržující v kratších verších, ostře odrážejí od autorské skoro neosobně podané retrospektivy a od přírodního líčení. K prvnímu sblížení dojde při "společném" zážitku - naslouchání zvuku lesního rohu, který je uveden zároveň v autorově i vězňově řeči. Třístopé

"měkké" jamby tu znějí skoro zvukomalebně; zároveň je tu v rozvinuté podobě užito návratného motivu, jenž se objevuje od prvního výskytu /v.181-6/ třístopých jambů v autorské řeči. Je to motiv smyslového - zrakového nebo sluchového - vjemu, jenž se šíří, "rozestírá", a tím zároveň slábne, zaniká, "umírá". V následujících pasážích se autorovo účastné zaujetí osudem Vilémovým prosazuje - opět ve verších rytmovaných kombinovaným čtyř a třístopým jambem - tak, že se motivy předmětného přírodního světa, dříve traktované jako nezávislé na individuálním osudu člověka, přeměňují v citově exponované jeho symboly: objevuje se motiv padající kapky a ještě předtím je přírodní útvar v autorské řeči pojat zcela z perspektivy věžňovy: ...širý dol / co hrob daleký zívá.

Pro proces splývání autorského subjektu s postavou věžňovou je příznačné, že právě citovaný rým třístopých jambů z autorské řeči /zívá atd./ se stane páteří vrcholné tirády věžňova monologu /v.325-346; Čapek mluví o "de profundis odsouzencově"/: rým na -ívá, vždy slovesný a vždy na konci věty, se tu vrací šestkrát, naposled opět v autorské rámuující řeči.<sup>7</sup>

Tak se tedy kombinované metrum podílí na základním procesu, který probíhá v 2. zpěvu Máje, na sbližování lyrického subjektu básně a jejího epického



- 8 -

hrdiny. Je to především tato kombinace, co do neosobního tónu tlumočeného čtyřstopým jambem vnáší motiv společně - společně lyrickým já a jeho postavou - prožívaného dojetí a bolesti. V pasáži uzavírající osamocené přemítání vězňovo, kde s nepatrnou výjimkou opět zní jen vypravěčova řeč, se opět vynořuje sémantika třístopého jambu jako nositele motivu vjemu, který tím, že se šíří, zároveň hyne /v.356-79/. Výlučnost čtyřstopého jambu ve scéně se strážcem na konci zpěvu naznačuje, že věžňova řeč už není exponována, rozplývá se v nevyslovitelnou, takže její obsah může být sdělen jen nepřímo, prostřednictvím zkušenosti strážcovy. Autorská řeč se vrací do stylu objektivního sdělení, v němž lyrický subjekt vystupuje stejně neosobně, jak to v 1. zpěvu patřilo - týmž metrem v zpřítomňované - přírodní kráse.

Stejným čtyřstopým jambem - toliko tentokrát výlučně mužským - je psáno celé 1. intermezzo. Téma napětí mezi krásnou přírodou a trpícím člověkem tu však vstupuje do nového stadia, spěje k snovému nebo snad pohádkovému vyrovnání. Přírodní bytosti domlouvající přípravu lidského pohřebního rituálu berou s láskou v ochranu zavrženou bytost lidskou. Ale to je právě jen pohádka nebo - vězňův? -

## - 9 -

sen v hodinách mezi půlnocí a ránem.

Třetí zpěv je po stránce metrické nejpe-  
střejším oddílem Máje. K oběma "krátkým" jambic-  
kým rozměrům se tu připojují a převahu získávají  
i obě metra "dlouhá", šestistopý a pětistopý jamb.  
Kontrast čtyřstopého a šestistopého jambu se na za-  
čátku zpěvu jeví jako kontrast dvojího pohledu na  
krajinu. Kraj líčený v alexandrínu je jakousi ob-  
řadností /"drozdů slavný žalm"/ otevřen k následu-  
jícím dějům lidským, zobrazeným týmž veršem. A zá-  
roveň je pojat věcněji, všestranněji "prozaičtější",  
než jak je to s přírodou v samém zahájení zpěvu,  
kde je užito čtyřstopého jambu: zde jde pouze o  
transpozici známé krajiny z noci do jitra.<sup>8</sup>

V alexandrínu jsou dále epické pasáže lí-  
čící děj pomalý a zároveň plný napětí, cestu vězně  
sledovaného ustrnulým zástupem na první pahorek  
s kaplí. Pomalý a zároveň výrazný rytmus alexandrí-  
nu se tu uplatňuje nejen onomatopoicky /rytmus po-  
hřebního kroku/, nýbrž i citovým odstínem obřadné  
"slavnostní tragiky" /Čapek/. Značná délka verše  
přináší s sebou vždy jistý patos a šíří, zároveň  
však znamená i méně výraznou intervenci požadavků  
metrického uspořádání do rytmického slovníku /čím

- 10 -

delší verš, tím méně je nutno vyloučit slov a slovních kombinací, jejichž užití by vedlo k porušení metrické osnovy/; v případě alexandrínu s přesnou céсурou to druhé však neplatí, neboť céсура nutí k stejně náročné stylizaci slovního výběru, jako by šlo o verš velice krátký /třístopý/. Alexandrín je tedy v češtině také "obtížným", umělým, exkluzivním rozměrem /podrobněji viz Červenka 1966b a 1971/.

Citovaná cizí řeč /výkřiky v davu/ je na těchto místech odlišena čtyřstopým a sedmistopým jambem /v.532-4/.

Ve třetím zpěvu zřetelněji než v druhém se hranice mezi různými typy verše kryjí s hranicemi tematických celků i s graficky vyznačenými odstavci. Nové líčení přírody /v.560-595/ plné citací z 1. zpěvu i z právě uvedených partií zpěvu třetího tvoří samostatnou pasáž v kombinaci čtyř- a třístopého jambu; tohoto rozměru je užito v přesně stejné úloze jako ve zpěvu předchozím, neboť i zde běží o věznův pohled pronikající i do vidění autorského a také o lítostivé elegické vyznění vět v rozplývavých kratších verších s ženskou klauzulí a slovesnými rýmy. Také zde tvoří tyto rýmy řetězce, jednak z opakovaných samohlásek zír - sbír - objímá - dřímá, jednak z mnohonásobného

- 11 -

rýmu na -íží, tj. níží - zhlíží - tíží - nepřiblíží.

Třístopých jambů mezi čtyřstopými /které se tentokrát v této kombinaci objevují i s ženskou klauzulí/ je relativně méně než v analogických partiích

2. zpěvu, jsou tu i čistě čtyřstopá čtyřverší.

Odsouzencův velký monolog, příchod na popravní místo, akt popravy a opakování vězňova pozdravu zemi v autorské řeči /se znepokojivými významovými posuny/, to vše je vysloveno v pětistopém jambu.<sup>9</sup> Je to jediná delší pasáž zaujímaná tímto rozměrem v celém Máji. Rozsáhlý, ale nečleněný, plynulý verš, blízký patosu, ale ve své intonační pružnosti subjektivně citově odstíněný, epicky široký, ale nebrzdící předem /jednou provždy danou pomalostí alexandrínu/ zobrazení akce prudké a dramatické: tak lze asi opsat stylově příznačné rysy pětistopého jambu v tomto kontextu. Důležité je tu především prostupování autorské a reproduované řeči; na půdě pětistopého jambu se znovu sešel part lyrického subjektu díla a part postavy. V tom smyslu je tento rozměr funkční obdobou - a jako "dlouhé" metrum protikladem - kombinace čtyř- a třístopého jambu z druhého zpěvu - tam figurovala kombinace jako zkrácená varianta čtyřstopého jambu, zde je jamb pětistopý zkrácenou, dynamičtější variantou alexandrínu.



- 12 -

Lze říci, že v této chvíli máme vše potřebné k odvození sémantického systému jambických meter v Máji. Formulaci si ponecháme na závěr studie.

Konec zpěvu opět patří rituální vážnosti alexandrínu; přitom ve vyprávění /v.642-651/ jsou mužská i ženská zakončení, v líčení kraje a v metaforické elegii nad dětinským časem zemřelých už jen zakončení mužská. Mužské jamby jsou v obou půlverších absolutně symetrické. Samostatnost a rytmická paralelnost těchto půlveršů se uplatňuje v sekvenci slavných metafor - do každého verše jsou umístěny dvě z nich a zvýrazňují se i obdoby v jejich syntaktické stavbě.

Závěrečný refrén, čtyřverší o hrdliččině hlasu, je opět ve čtyřstopém jambu a tedy v kontrastu s předchozím alexandrinem. Opakování vět i rytmu z 1. zpěvu jen naléhavěji přivádí na mysl distanci mezi východiskem básně, tedy okouzlením májovou přírodou a láskou, a situací zmařených životních možností na konci 3. zpěvu.

Čtyřstopý ženský trochej 2. intermezza je výmluvným dokladem pro Jakobsonovu sémantizaci tohoto metra v Máchových textech vůbec jako nositele významu rezignace, monotónního vyznívání a zániku. S jistou neshledností se odhodláváme vyslovit ještě jeden nápad,

myšlenku o možné afinitě mezi tímto intermezem a básní dedikační, neboť ta je také psána v čtyřstó-  
pém trocheji. Společné pro ně a také pro 1. inter-  
mezzo je to, že ve všech se nějaký kolektiv /stej-  
ně pojmenovaný: "sbor" vlastenců, "sbor" duchů a  
soubor hlasů přírodních bytostí, "sbor" loupežní-  
ků/ s pozitivním citovým zaujetím vyjadřuje o ad-  
resátu, resp. hrdinovi básně. 1. intermezzo už  
svým metrem se řadí k zpěvům první poloviny Máje  
a rozvíjí i jejich tematiku vysněným výjevem la-  
skavého přijetí nebohého člověka soucítící příro-  
dou. Ve vstupní básni a 2. intermezzu se vyostřu-  
je kontrast dvou oslavných postojů - k úspěšnému  
vlastenci a k vydědění propadlému záhubě.<sup>10</sup>

Tyto paralely mezi dedikací a 2. intermez-  
zem jsou však spíše vnějškové. Hlavní podobnost  
obou těchto oddílů básně je dána shodou metrické-  
ho schématu, které je v celé české poezii této do-  
by nejvíce mnohofunkční; přitom je nutno ještě vzít  
v úvahu, že i zde stojí strofická dedikace proti  
nestrofickému intermezzu. Hlavní významové a ideové  
návaznosti 2. intermezza směřují k 2. zpěvu.<sup>11</sup> Skal-  
natý exteriér přírodní je tu zpodoběn s užitím stej-  
ných slov a obrazných představ jako vězení Vilémovo.

Také příroda je předvedena jako žalář svírající subjekt nelítostnými klenbami a stěnami.

Ze 4. zpěvu spolu s postavou vězně mizí i kratší subjektivizované varianty a zůstává krajním zjednodušením obnažený protiklad dvou hlavních meter - alexandrínu a čtyřstopého jambu. Druhý z nich - nemluvě o závěrečném refrénu - je už jen vložkou v textu převážně rytmovaném šestistopým jambem; opakuje rozsáhlou pasáž z 1. zpěvu a připojuje k ní verše, které v tragicko-ironickém a lítostivém tónu demonstrují pád snu o účasti člověka v erotickém rozpuku jarní přírody. Elegie alexandrínu spolu s bolestnými prožitky, které se s ní spojily už ve 3. zpěvu, získává převahu, která právě pro opakování čtyřstopé pasáže je zřejmější, než kdyby byl alexandrinem složen bez odchylek celý zpěv. Sémantika šestistopého jambu je obohacena o motiv bezoddyšně letícího času; v úvodních pasážích se na jeho vyjádření zřetelně podílí dvojdílnost alexandrínu s přesahy větných celků a jejich ukončováním v césuře /stupňovaný kontrast přetržitosti a plynulosti/. Také zde je krajina - v protikladu k obrazům složeným v čtyřstopém jambu - zobrazena s mnohostranností /je zcela zavržena výlučná převaha erotického aspektu/ a s prozaickou vážností. Příznačné je vytváření samostatných celků z veršů mužských /úvodní

- 15 -

vyprávění; opakovaný řetěz metafor a závěr/ a ženských /trojí líčení krajiny, přičemž první z nich ve v.745-8 přechází ve věcné vyprávění/. Převaha alexandrínu se váže i s vědomím nereálnosti snu o návratu formulovaného v předchozím zpěvu v monologu pětistopého jambu: symbol poutníka spějícího stále dál nese přes svou poetičnost krutě reálný význam nenávratnosti prezentovaný už v úvodní pasáži zpěvu. Týž smysl má i soubor metafor označujících v sérii dvojitých negací nedostupnost toho, co bylo ztraceno navždy.

## II

Sledovali jsme, jak se na metrické výstavbě Máje - kromě nepravidelných veršů - podílí pět metrických útvarů, z nichž alespoň tři i po kvantitativní stránce jsou prakticky rovnoprávné. Náš popis nadto demonstroval, že jen úvodní báseň a obě intermezza jsou metricky homogenní; ve zpěvech Máje se střídají různá metra, a to nikoli podle nějakého předem daného nebo jednoduše odvoditelného pravidla, ale ve shodě se svobodným rozhodnutím básnickovým, jehož motivací je teprve nutno s jistým úsilím hledat.

Tento způsob je v byronské povídce, v romantickém lyricko-epickém "eposu" něčím ojedinělým;



- 16 -

v rámci tohoto žánru postupoval Mácha - aspoň pokud jde o využití a kombinaci veršových rozměrů - novými a nezávislými cestami.

Byronovy poémy i jejich Máchovi dostupné německé překlady jsou rytmicky jednotné: oba zpěvy Larry a všechny tři zpěvy Korsára jsou v pětistopém jambu, Vězeň Chillonský a Džaur užívají výlučně jambu čtyřstopého; jisté nevýrazné proměny směřující k rytmické diferenciaci nacházíme v Nevěstě z Abydu a v Dobytí Korintu; Childe Haroldova pouť a Don Juan jsou v celé rozloze psány v pravidelné tradiční strofě /Spencerově a v oktávě/.<sup>12</sup> Polymetrie se tu uplatňuje jen v ojedinělých vložených písních, což je postup, jehož Mácha užil ještě v Mníchu /píseň dívky k harfě v "čísle předposledním"/, ale v Máji zcela vypustil ze svého repertoáru.<sup>13</sup> V rámci Byronova v podstatě ještě klasicistického přístupu k verši se sémantika metra uplatňuje opačně než v Máji: je zakotvena právě v neproměnlivosti verše, který je součástí souboru složek vyznačujících identitu básnického subjektu, stabilitu a nezávislost jeho postoje ve všech peripetiích děje, zvratech osudu hrdinů a jejich prožitků, variacích tónu mluvy, přesunech od jedné řečové formy k druhé /např. od líčení k reflexi/ atd. Tím vším - a vyznačují to i jiné stylové projevy distance - zůstává subjekt básně

- 17 -

nezastižen ve své podstatě. Verš vyznačuje jeho nadřazenost. Není vyloučeno, že z tohoto byronovského stanoviska by se proteovská proměnlivost verše v Máji jevila jako jakési barbarství.

Máchovi vzdálena zůstala i polymetrie skladby Moorovy /Lalla Rookh jsou rozsáhlé veršované příběhy v prozaickém rámci sdělované vždy nějakou postavou, přičemž změnu metra přináší jen uvedení nového vyprávění/ a Scottovy /čistě formálně motivované střídání čtyř a pětistopého jambu a řada vložených písní v Panně jezerní/.

Pozornost je třeba věnovat možným antecendentům polymetrie Máje v romantických poémách polských. Małczewského Maria /srv. Menšík 1925a, s řadou postřehů k poetice obou skladeb, ale s nepřesvědčivými pokusy uvést do souvislosti Máchův alexandrín s rytmiickými variacemi Małczewského třináctislabičnicku/ je v podstatě monometrická skladba s dvěma vloženými písněmi a jedním vloženým vyprávěním v odlišném metru a sloce. Monometrický půdorys /jedenáctislabičnicku/ nacházíme v podstatě i v básních S. Goszczyńskiego Zamek Kaniowski a Sobótka; v druhé z nich je monometrie rozrušena daleko větším množstvím vložených písní než v Marii, v první kromě méně četných písní a expresivně stylizovaných "hlasů" je navíc rétorická vložka o kráse Ukrajiny,

složená - jako samostatný číselovaný oddíl metricky jednotný - v slavnostnějším třináctislabičnicku. To je celkem ojedinělý případ, že proměna veršového typu není vázána na změnu mluvčího nebo jednající osoby.<sup>14</sup> Totéž platí o Garczynského poemě Wacława dzieje, kde také k vyčlenění jednotlivých oddílů je na dvou místech využito odchylky od základního metra; také zde je vydělený oddíl už metricky jednotný. Další variace metra jsou i zde průhledně motivovány proměnami zobrazené reality /vložená píseň; srv. Menšík 1937/.

Blíže Máji než uvedená díla jsou co do využití polymetrie dvě rané básně J. Słowackého Lambro a Żmija; v obou dochází ke krátkým přesunům k metru jinému, než je metrum základní /např. přechody k rozměru 6+6 na pozadí symetrického desetislabičnicku v 3. a 4. zpěvu Żmije/. Ani zde však není ani na okamžik pochyb o tom, který verš je základním a zcela dominantním rozměrem pro celou poemu.<sup>15</sup> Totéž konečně platí i pro mladistvé Máchovi známé skladby Mickiewiczowy /o Mickiewiczově vlivu na Máchu viz Menšík 1927 a Heidenreich 1930/ Grażyna a Konrad Wallenrod. Motivací pro jednotlivé odchylky od základního rozměru je tu vložená píseň, vložené vyprávění /"hexametr" proslulé Pověsti Wajdeloty/, umístění pasáže v epilogu celé skladby /Grażyna/ atd.

Existuje však Mickiewiczova skladba, která co do metrické variability předchází *Máj* a mohla ho pravděpodobně v tomto směru ovlivnit. Jsou to *Dziady*. Střídání různých rozměrů sylabických a různých strof patří k podstatným rysům tohoto veledíla Mickiewic-zowa; je patrně v souvislosti s různými soudobými formami hudebního dramatu /viz Pszczołowska 1963/. Přitom však běží o dílo zcela jiného žánru než *Máj* - není to byronská poéma, nýbrž básnické drama.<sup>16</sup>

Pro nás v daném okamžiku není důležité, zda šlo o drama určené jevišti; rozhodující je skutečnost, že uvedený žánr využívá konvencí dramatického textu eliminuje autorskou řeč /autorské poznámky atd. sto-jí mimo metricky normovaný text a nadto představují strukturně oddělený paralelní "druhý" text díla./ Ob-lastí, do které míří změny veršových rozměrů a jejich sémantika a v níž hledají svou motivaci, je v první řadě zobrazený fiktivní svět a zejména jednající po-stavy /včetně různých "hlasů", "sborů duchů" apod./, dále kompoziční celky jako výstup, dějství aj. Te-prve jejich prostřednictvím má na výběr meter vliv subjekt díla jako úběžník všech významotvorných sil a východisko všech, koneckonců všech voleb a rozhod-nutí týkajících se básnického tvaru. I když tento sub-jekt díla a jen on vytváří různé symetrické vztahy, "ozvěny", paralelismy a kontrasty v rozmístění veršo-



- 20 -

vých útvarů, nemůže tak činit, aniž by zároveň nezasahoval do fiktivního světa díla, zvláště do charakterů a psychického dění svých postav.

Co jsme řekli o iniciativě Dziadů, platí ještě zřetelněji pro další básnickou skladbu, o níž bylo právem uvažováno jako o jednom z podnětů mj. i metrické kompozice Máchova Máje - pro Goethova Fausta /viz Grebeníčková 1982; v tomto článku a v příznačné souvislosti s Faustem byla polymetrie Máje poprvé po létech učiněna předmětem vědecké úvahy/. Ještě výrazněji ve Faustu než v Dziadech mohl Mácha pozorovat techniku mnohonásobného "přesmyknutí" rytmu v rámci jediné scény a naopak opakování stejných nebo podobných útvarů mezi různými i odlehlými scénami s cílem naznačit nebo spíš konstituovat příbuznosti mezi příslušnými úseky textu.

Zdá se tedy, že z nadhledu lze Máchovo místo v proměnách polymetrie opsat asi tak, že autor Máje převzal princip rytmické variability z básnického knižního dramatu<sup>17</sup> a přenesl ho do byronské lyricko-epické povídky veršem. Pro obě složky, veršovou organizaci i žánr, to ovšem znamenalo závažné strukturní změny. Ve srovnání s dramatem byla volba metra vymaňena ze své závislosti na zobrazení vnějšího světa a

- 21 -

postav a stala se jedním z přímých nástrojů konstituce básnického subjektu; v Máji se to projevuje např. nepředpověditelností, aktuálně se neustále proměňující podobou rýmových a strofických schémat, jejich sepětím s okamžitými potřebami vyjádření. Na druhé straně sám básnický subjekt - a to je zásah do podstaty žánru lyricko-epické povídky - ztrácí jednoho z činitelů zajišťujících vnější trvale přítomné vyjádření jeho jednoty, integritu navzdory všem změnám, jeho oddělenost od postav, děje, stylistických proměn textu. Hranice mezi nejvyšší významovou vrstvou díla, tj. jeho subjektem, a jeho ostatními vrstvami se oslabují; báseň se mění spolu se svým ústředním mluvčím a mluvčí se mění spolu s básní. Proces rozrušení výlučné nadvlády jediného hlasu, jediného provždy stabilizovaného mluvčího /"jednohlasí", jak by to nazval Bachtin/, polyfonizace básnického subjektu, na které má romantismus a jeho pokračovatelé tak vynikající podíl, si v případě Máchově proráží cestu i do relativně uzavřené oblasti veršové stavby a jmenovitě metrické kompozice. Je logické, že se přitom užívá podnětů právě z dramatu, které dává předpoklady k "mnohohlasému" pojetí už ze své žánrové podstaty.<sup>18</sup>

### III

Užití různých veršových typů v téže skladbě má za následek aktivizaci sémantické stránky veršů, a to zejména tehdy, když proměny metra nejsou navěšeny na změny tématu. Stává se zřejmým, že veršová organizace neznamená prostě protiklad prýzy, "veršovanost" /tj. "poetičnost", vyšší styl apod./ a že verš se účastní na významové výstavbě díla ještě jinak, než jako zdroj potenciálních sémantických posunů vyplývajících z konfrontací mezi rytmiickým a jazykovým členěním textu /Tynjanov 1924/. Obou těchto účinků verše by bylo totiž dosaženo, i kdyby metrum zůstalo v celém textu stále stejné. Proč bylo právě na tomto místě užito právě tohoto metra - tato otázka se stává úkolem, předloženým vnímатeli díla k řešení, byť by to nebylo řešení analyticky vyčleněné z celkového dojmu, racionální nebo i jen uvědomované. Veršové tvary a jejich proměny vystupují jako zdroj možnosti bezděčné sémantizace, podobně jako kompoziční, eufonické nebo jiné struktury, které působí, aniž by si je vnímатel vědomě izoloval. Pochopení básně nebylo dovedeno do konce, pokud těchto možností sémantizace nebylo nějak využito k obohacení vnímатelova zážitku z díla: v takovém případě totiž jistý soubor očividně záměrných prvků /potenciálních označujících/

zůstal vně významové výstavby díla.

Identifikace, či snad lépe konstituce významů specifického znaku /nositelem významu je tu uplatnění určité metrické normy v konkrétním úseku textu/ se v případě čtenářské a také - mutatis mutandis - vědecké interpretace pohybuje různými cestami. Nejspolehlivější postup vychází z dosavadních užití příslušného metra, jež je nadáno už před vstupem do díla nějakými literárními asociacemi, spojilo se s některým žánrem, komunikačním okruhem, postavením v sociální stratifikaci literatury apod. V případě Máje - s výjimkou čtyřstopého trocheje, který však byl v dosavadní obrozené poezii maximálně víceúčelový a tedy významově neurčitý - s tímto postupem mnoho nepořídíme, neboť veršové útvary zde užívané byly v tradici málo zakotveny.<sup>19</sup> Mácha nevyužíval tradice, ale spíše ji svým Májem - pro první léta nikoli úspěšně - zakládal. Souvislost mezi moderní subjektivní lyrikou i subjektivizovanou epikou a jambem se stala kanonickou až v generaci Hálkově a Nerudově a ovšem aspoň zpočátku s vědomým odkazem k Máji.<sup>20</sup>

Pro Máj sám znamenalo převážné užití málo se dotud vyskytujících nebo jen z cizích literatur známých meter ještě větší pravděpodobnost konkretizace jako díla exkluzivního, ezoterického, experimentálního-



ho, cizáckého. Tento pocit mohl být za tehdejšího stavu znalostí jen u výjimečných jednotlivců korigován povědomím o jejich užití v jiných literaturách slovan-  
ských /zejména ruské/; o asociacích na polskou poezii lze v případě výběru meter - při naprosto odlišné pro-  
zodické základně - těžko uvažovat.

Nepřítomnost pozitivních sémantických příznaků metra, které by byly dány literární tradicí, se proje-  
vila ve významové mnohoznačnosti Máchova verše. Mecha-  
nický ustálený významový asociace opřené o předchozí  
užití veršových tvarů dávají možnost, aby tyto tvary  
po stránce sémantické hrály v díle relativně samostat-  
nou a vyhraněnou úlohu: příslušné významy vyvstávají  
jaksi z veršové formy samé, nezávisle na kontextu, v  
kterém se právě nachází; spojení významu a formy je tu  
podobného typu, jako spojení významu slova s jeho zně-  
ním. Naproti tomu jiné způsoby sémantizace se bez spo-  
lupůsobení kontextu neobejdou. Mám přitom na mysli pře-  
devším takové významy, které se k metru přimykají na  
základě "podobnosti" mezi zvukovým tvarem verše a ji-  
stými procesy, tvary, typy pohybu apod. ve světě ozna-  
čovaných předmětů a prožitků. Právě na základě těchto  
ikonických /v širokém slova smyslu/ rysů rytmických  
útvárů hovořili o významu meter v Máji Čapek a Jakob-  
son<sup>21</sup> a v jejich stopách často i tato studie. K tako-

- 25 -

vé sémantizaci však dochází zpravidla až na základě "druhotných", "zpětných" motivací; teprve když současně vystupující jiné složky textu, např. významy slov a vět a přítomnost určitých tematických celků, k tomu dají popud, může se z mnoha potenciálně přítomných ikonických významů trochejské sestupnosti aktualizovat zrovna význam monotónie, rezignace nebo zá-  
niku, o kterém hovoří Jakobson. Současně vystupující složky jinak významově zaměřené uvolní z potenciálních ikonických významů trocheje něco zcela jiného /např. zdůraznění rytmičnosti, pravidelnosti, prudkosti pohybu a věci od toho odvozené/. Stávají se pak tedy významy nesené volbou metrických útvarů ještě spíše než jinde pouhým epifenomenem, zesílením a zdvojením významů složek jiných, a těm je v tom ponechána iniciativa.

Význam metra, jako "druhotný" tímto způsobem jednou aktualizován, může však hrát i samostatnou úlohu, přenášeje takto získaný význam i do dalších partií textu. Zjištění této sémantické úlohy verše se ovšem stává možným teprve za jistých podmínek; vedle "paradigmatických" vztahů veršových tvarů, tj. vztahů k současně vystupujícím a potenciálně souznačným prvkům jiných rovin a vrstev bás-

nického díla si při této orientaci musíme všímat i vztahů "syntagmatických", tj. těch, které veršový útvar v určitém místě textu navazuje k předchozím a následujícím prvkům téže vrstvy díla, tedy opět k veršovým útvarům a jejich potenciálním významům. Abychom si k těmto způsobům sémantizace otevřeli cestu, sledovali jsme i v předchozím popisu rozložení meter v Máji tak, jak za sebou skutečně lineárně nastupují, sousedí, kontrastují, opakuji, připomínají se.<sup>22</sup>

Použití rozličných meter v určitém pořadí a sousedství se stává i faktem kompozičním. Bez ohledu na tematické a podobné předěly /např. graficky vyznačené odstavce/ se úsek textu psaný týmž metrem stává kompozičním celkem, který potenciálně zaujímá vztah protikladu nebo korespondence k celkům jiným. Kvantitativní přírůstek veršů jedné formy a ústup veršů formy jiné signalizuje posun v hierarchii významových komplexů, obecné procesy přeskupování v tematické i ideové rovině díla. Atd., atd. - polymetrie se stává jakousi příležitostí, nabízí složité a dynamické struktury v rámci označujícího, které vnímatel může a má vyplnit strukturami specifických významů veršových forem a jejich konfigurací a využít k přeskupení, propojení, novému zhodnocení významových komplexů ustavených na základě ostatních

složek díla.

Představa o útvarech daných členěním básně podle užitých meter nám vyvstala už v průběhu popisu Máje; pokusíme se na závěr o její obecnou, ne už jen deskriptivní formulaci. V jejím rámci se musíme vyjádřit ještě k jedné otázce z oblasti struktury a kompozice Máchovy poémy. Viděli jsme, že Máj je tak neobvykle četně prostoupen přesuny od jednoho veršového typu k druhému, každý jeho zpěv je více nebo méně roztržtý na řadu rytmicky samostatných pasáží; máme v tom spatřovat jeden z projevů tzv. mozaikovitě, montážní významové výstavby, při níž text je sestavován z řady relativně uzavřených a v jistém smyslu i samostatných střípků nejrůznějšího původu?

Náš dosavadní výklad snad ukázal, a závěr to ještě zdůrazní, že členění zpěvů Máje na různě rytmované úseky nechápeme jako pouhou roztržtost. Bylo by však omylem /bohužel v polemikách o Máchu dost běžným/, kdyby původní Mukařovského teze /1938/ o "montážním" charakteru Máchovy významové výstavby byla chápána takto zjednodušeně. Uvolnění soudržnosti a relativní samostatnost prvků u Máchy jsou Mukařovskému východiskem pro vyšší, integrující



- 28 -

stadium významového dění: "Vzájemné odtrhování významových jednotek je však toliko jedna stránka věci. Jednotky navzájem oddělené, vykloubené z přímé závislosti na kontextu, vstupují právě pro plnost významů, jež v nich byly osamostatněním probuzeny, ve vztahy nové, na kontextu nezávislé, jejichž realizace je ponechána čtenáři." /str. 254; podobně viz str. 290, 293, 309n/. V tomto smyslu se k Mukařovského původní tezi - a s důrazem na druhý stupeň významového dění na proces "nové" integrace osamostatněných prvků - hlásí i tato naše analýza.<sup>23</sup>

Jak jsme ukázali, uplatňuje se ve stavbě Máje elementární protiklad mezi "krátkými" a "dlouhými" verši. Krátké verše vyznačují text lyričtější, emocionálnější, jednostrannější, verše dlouhé pak texty poklidnější, vážnější, v záběru reality mnohostrannější. První dva zpěvy Máje využívají pouze krátkých veršů, ve zpěvech třetím a čtvrtém mají převahu rozměry dlouhé, zatímco krátké verše se tu objevují jako reminiscence na předchozí části. Toto základní členění na polovinu sepsanou v krátkých verších a na polovinu převážně ve verších dlouhých je závislé na tema-

I + II x III + IV

tickém rozdělení básně, která staví první tři zpěvy proti zpěvu závěrečnému: závěrečný zpěv se koná v ji-

ném čase<sup>24</sup> a místo epických postav vstupuje na scénu "sám" básník, tj. lyrický subjekt díla. Členění podle metrických útvarů se naopak shoduje s tím, co je indikováno opakováním metaforického řetězce v 3. a 4. zpěvu /elegie nad neodvratně ztracenou krásou a harmonií/ a snad i jinými, komplexnějšími stránkami básně, jako je tragická rezignovaná nálada, všestrannost zobrazení aj.

Krátký a dlouhý verš reprezentuje v Máji příslušné základní metrum, to jest čtyřstopý a šestistopý jamb a jeho "varianty", jakoby od základního metra odvozené; varianty jsou obě kratší než metra základní. Je to kombinace čtyř a třístopého jambu na straně metra krátkých a pětistopý jamb na straně rozměrů dlouhých. Obě tyto varianty jsou spjaty se subjektivizací a pronášenou přímou řečí /i když se na ni neomezují/, s prolínáním lyrického subjektu díla a hrdiny básně; přinášejí i svůj odstín v zobrazení předmětné reality - motiv šířícího se a tím zanikajícího smyslového vjemu v případě prvního z nich, významy dramaticky prudkého průběhu událostí při líčení poprav v případě pětistopého jambu.

|                | základní        | subjektivizované                        |
|----------------|-----------------|-----------------------------------------|
| dlouhé rozměry | šestistopý jamb | pětistopý jamb                          |
| krátké rozměry | čtyřstopý jamb  | kombinace čtyř<br>a třístopého<br>jambu |

- 30 -

Ve shodě se svou závislostí na postavě vězně objevují se zkrácené varianty jen ve zpěvech, kde i vězeň je na scéně; jejich výskyt tedy staví "vnitřní" zpěvy básně /jako metricky komplikované/ proti zpěvům vnějším /jako metricky prostým/:

$$\begin{array}{ccc} \text{I} & + & \text{IV} \\ \text{x} & & \text{x} \\ & \text{II} + \text{III} & \end{array}$$

K těmto zřetelným základním schémátům se připojují vztahy mezi ostatními částmi básně, o kterých jsme už mluvili výše. První intermezzo zřetelně patří k první dvojici zpěvů, úvodní báseň a druhé intermezzo jako trochejské tvoří - alespoň po metrické stránce - samostatnou dvojici.

Kromě stavebných vztahů bezprostředně účastných na základním tematickém a ideovém rozvržení básně má polymetrie v Máji ještě další kompoziční účinky projevující se v navazování vztahů mezi jednotlivými "místy" básně, v konkrétní "textuře" /povrchové úpravě/ jednotlivých zpěvů atd. I tento typ nasazení veršových forem má ovšem ve svém účinu důsledky pro podobu básně jako celku. Máme tu na mysli to, co kdysi F.V. Krejčí /1907/ nazval hudební kompozicí a opsal paralelami se symfonií, operní arií apod. Jde tu jednak o kontrastní střídání veršových forem, braných tu a este-

- 31 -

tický prožívaných především jako útvary zvukové, a pak o opakování, přičemž je v novém kontextu znovu exponován /citací, parafrází, narážkou/ už dříve se v básni objevivší rytmický materiál. V tomto smyslu by Krejčího poukaz k symfonii, tj. k sonátové formě, mohl být východiskem úvah o responzi rytmických "témat" /v hudebním smyslu/ Máje podle "čistě hudebních", relativně samostatných kompozičních principů. Dříve už užitá "téma" se ovšem objevuje v novém kontextu vždy jako připomínka zkušenosti, citové polohy, skrze kterou jsme s básníkem už prošli a izolace čistě hudebního sledu rytmu je těžko představitelná. Na konkrétní případy jsme upozorňovali: jsou to zejména žensky zakončené čtyřstopé jamby mezi kombinovanými krátkými metry druhého zpěvu, čtyřstopé jamby /mužské i ženské/ připomínající erotickou krajinu 1. zpěvu vedle alexandrínu zpěvu 3. a 4., kombinovaný tří a čtyřstopý jamb obnovující subjektivizovanou elegickou melodii vězňova stesku v 3. zpěvu; zvláštní postavení má variace závěrečného čtyřverší 1. zpěvu /čtyřstopé jamby o hrdliččině hlasu s následující apostrofou postavy/ na konci 3. a 4. zpěvu /viz Jakobson 1960/.

Právě tento případ refrénu zpěvů ukazuje zvlášť názorně, co platí i pro všechny uvedené pří-



- 32 -

paďy ostatnř: "ryze" huďebnř Rodrky třchto opakovrř nřkterr nelze izolovat od rřřrřkř jřnřch, sřmanticky vřce vyostřřnřch.<sup>25</sup>

Tak v uvedenřm refrřnu zrvřreřnř nřhrada jmen jednottlivřch zemřelřch hrdinř vřřtem jmen /vřetnř jmřna autorova/ sugeruje ideu nevyhnutelnosti, bezvřjimeřnosti, kolektivnřho sdřlenř smrti, zatřmco v předchozřch vřskytech refrřnu převlřdal vřznamovř odstřn soucitu s individuřlnřm tragickřm osudem. A zavrřenřnř rřtyřstopřho jambu s třmatem rřchvatnřch krřs přřrody do novřch kontextř v nřsledujřcřch zpřvech přřivolrv vřchozř polohu Maje takř proto, aby demonstrovalo myřlenkovř pohyb, k nřmuř mezitřm v bsrni dořlo. Zejmřna to platř o obnařenřm střetnutř obou zrvkladnřch meter skladbř, rřtyřstopřho jambu a alexandrřnu, ve 4. zpřvu, kde i rytmičkř kontrast demonstruje, jak tragickř trpkost lřdskřho osudu prostoupenřho nenrvratnostř odsouvrv vřchozř okouzlenř do svřta krřsnřch snř.

Vřznamovřho dosahu ostatnřch opakovrř metric-křch rřtvarř jsme se dotkli rř v přrřbřhu popisu.

- 1 Není nepravděpodobné, že v počátečních stadiích práce měl Mácha v úmyslu napsat čtyřstopým jambem celou báseň nebo její podstatnou část. Alespoň v Náčrtu Máje /Spisy III,28/ je takto psán i výjev Miládky návštěvy na popravišti, který musel být zamýšlen spíše pro některou ze závěrečných partií. I v Náčrtu je však krátká pasáž v jiném metru, a to v čtyřstopém trocheji /Však jen zdá se ledem býti atd./.
- 2 Necháme-li stranou závěrečné scény /od příjezdu člunu, o nich viz dále v textu/, představují takovou variantu krátké úseky s výlučně ženským zakončením veršů /v.15-19, 49-54, 67-70, 77-80/. V nich ve všech nejsou exponovány nové motivy, ale rozváděny motivy už uvedené, tedy v průběhu básně jsou to jakési pro-  
dávky; prakticky se tu setkáme jednak s tématem mystického splynutí symbolizovaného odrazem hvězd v jezeře a v dívčích slzách /na význam tohoto motivu pro zduchování smyslového obrazu jarní přírody upozornila Grebeníčková 1982/, jednak s líčením trvalých rysů zjevu Jarmilina. V tomto dvojím tematickém sepětí veršů s ženským zakončením lze snad spatřovat zá-  
měr lyrického subjektu naznačit osudovou vazbu mezi Vilémovou milenkou a mysticky rozjiskřeným jezerem. Motiv jezera bývá vyznačen převahou dvojslabičných klauzulí veršových i v následujících zpěvech, alespoň pokud jde o místa psaná čtyřstopým jambem; snad se tu uplatňuje větší "lehkost" nepřízvučně zakončených veršů, zvukově pro tu chvíli asociovaná s hrou vlnek na hladině. Poukažme zejména k trojímu kontrastnímu na-  
sazení ženských čtyřstopých jambů na začátku 2. zpěvu,

uprostřed a před jeho závěrečnou scénou /v.152-3, 253-4 a zejména 347-351/, např.: A lehounce si vlnky hrají / jezerní dálkou pode věží atd. - Dalším prostředkem stylových variací v rámci a na půdě téhož čtyřstopého jambu a tentokrát dokonce jen jeho mužské varianty, je podle Jakobsona /c.d., str. 232/ protiklad jednoslabičné a tříslabičné realizace veršové klauzule: verše s přízvukově nerealizovaným posledním iktem /s tříslabičnou klauzulí/ jsou soustředěny k zobrazení Jarmily /zejm. v.37-48/ a do dialogu přírodních hlasů v prvním intermezzu.

- 3 Tyto verše lze zčásti vyložit jako odvozené od základního rozměru, který prosvítá jejich rytmicky neurčitým půdorysem. Až na konec pasáže jsou to verše v zásadě čtyřiktové; od pravidelného jambu je v řadě případů odlišuje jediná slabika navíc, která mění dvojslabičný jambický úsek ve "stopu" daktylskou, např. "Hanebně zemře, poklid mu dán". Jindy je však vzdálenost od východiška značná, verše se prodlužují až na rozsah 11 slabik atd.
- 4 Tak o ní mluví Menšík /1925b/ ve snaze přiblížit metrickou kompozici Máje polským vzorům Máchovým, jimiž se Menšíkovy cenné studie zabývají.
- 5 Jednotvárná shoda slovních celků a "stop", o kterou se tu Jakobson opírá, na tomto místě nepřevládá, nacházíme tu naopak nápadný kontrast mezi přísně stopovými mužskými trocheji a verši s ženským zakončením, které - kromě prvního - se od stopovosti různým způsobem odchylují. V jiné souvislosti o tom ostatně hovoří sám Jakobson /1938, pozn. 39/.

- 6 Spíš než k "měkkým" vyzněním je tu třístopých veršů výjimečně užito k vyostřenému pointování několicaveršových period, např.: Ta dávno neví o mně.
- 7 Ve čtyřech případech tu navíc musíme předpokládat "dlouhou" intonační kadenci /Daneš 1957/ s přesunutím intonačního centra /"větného přízvuku"/ na předchozí jméno: se na mne věčnost dívá, toť co se nic nazývá apod. Pozvolné vyznívání, depresivní monotónie motivu zániku v prázdnotě je touto zvukovou figurou ještě stupňována.
- 8 Mezi oběma pasážemi, snad pro zmírnění rytmického kontrastu, je jedno čtyřverší v pětistopém jambu. Máchovi zde neběží o ostrý zvrat mezi čtyř a šestistopou pasáží, jak to najdeme v posledním zpěvu.
- 9 Odchylkou je dvojverší v čtyřstopém ženském jambu /v.603-4/. Motiv větríku hrajícího si s parami v blankytu ukazuje, že je to tematická i rytmická reminiscence na kontrastní motiv hry vlnek na jezeře v 2. zpěvu.
- 10 Oba jsou pojmenováni shodně substantivem označujícím sociální vztah a spojeným s týmž postponovaným zájmenem: bratr náš, pán náš.
- 11 V rozhovoru mě na to upozornil M. Otruba
- 12 V oktávách je složena i Máchou obdivně citovaná Bezauberte Rose Ernsta Schulze.



- 13 Pro charakteristiku kompozice Máje je vůbec zajímavé, jak důsledně se tu Mácha rozloučil s vnějškovými prostředky zamontování "dalších" textů do základního textu skladby. Intermezza jsou tu integrální součástí básně, nikoli lyrizujícím a melodramatizujícím činitelem povahy odhaleně odlišné od základního textu, jako je tomu v Marince. Odvržen byl i aparát úvodních citací /mot/, tak pečlivě propracovávaný v Cikánech. V Máji je vše integrováno do jediného autorského textu.
  
- 14 U Menšíka /1925b, str. 231/ je to formulováno tak, že Mácha podobně jako u jiných polských autorů našel u Goszczyńskiego náladová intermezza, písňové vložky, "rytmické a melodické změny jednotlivých částí vypravování podle obsahu", a šel dál než ti-to autoři, neboť "vytvořil Máj jako hudební skladbu o několika větách, jejichž témata, hlavní a vedlejší, se v určitém pořadí opakují". Hudební metafora zavedená F.V. Krejčím /1907/ pomáhá Menšíkovi pojmenovat rysy Máchovy metrické kompozice v rozlišení od zdánlivě podobných postupů polských romantiků, ale podobnost mezi nimi a Máchou je i tak přeceněna.
  
- 15 Nadto není tak zcela zřejmé, zda Mácha vůbec znal 1. a 3. svazek pařížského vydání Słowackého děl; výpisky si pořídil jen z dramát Mindowe a Marja Stuart, která vyplňují 2. svazek a jsou psána běžným třináctislabičnickem s písňovými vložkami. /Znalost všech tří svazků předpokládá Menšík 1926/
  
- 16 Vzdáleně obdobný literární druh se u Byrona nazýval "mystérium", a v případě skladby Heaven and Earth - ne už Caina - také hojně užíval různě rozešhlých

## - 37 -

jambických řad, avšak na stabilním pozadí blankversu.

- 17 V dialogu dramatického typu užil polymetrie J.K.Tyl v textech patřících na zcela odlišné místo dobového systému literárních druhů - ve veršovaných nesyžetových črtách zachycujících pestré prostředí a galérii postav pražských lidových zábav a slavností /Fidlovačka 1833, Masopust a Pražané ve Hvězdě 1939; viz Otruba 1981/. V textech bez vypravěče, jen s autorskými poznámkami jako v dramatu, je užito nejen vložených písní a jiných projevů monologických, charakterizovaných i příslušným typem verše; také trochej jednotlivých běžných replik je různě rozsáhlý, přičemž o první z jmenovaných črt dokonce platí, že - zhruba - čím vyšší místo postavy ve společenské hierarchii, tím delším veršem mluví. Obě pozdější črty však jsou už spíše pod vlivem verše deklamovánky, který v jediné promluvě volně mísí řádky různé délky; zde ovšem už nejde o polymetrii, neboť ta předpokládá ne splnutí veršů různé délky v jediné volné metrum, ale přesné rozlišení jednotlivých meter. - Je pravděpodobné, že jmenované Tylovy črty vědomě aplikují pro zábavné účely poučení z některých scén Fausta.

- 18 Česká poezie před Májem užívala střídání meter v rámci téhož díla velice omezeně a se zcela jinými funkcemi, než to činil Mácha.
- /a/ Jedním z žánrů příležitostné poezie byly oslavné básně, v nichž na způsob kantáty zaznívá několik hlasů rozlišených někdy i pomocí metra. Jsou tu só-

- 38 -

la, sbory atd. - Mácha se tomu přiblížil v objednané a pak odmítnuté básni Na příchod krále, obsahující přímé řeči postav, které jsou však uvedeny rámujičím veršovaným textem vypravěče, čímž se od běžného typu kantáty značně vzdálil. Jmenovaná Máchova báseň je mimochodem polymetrická, neboť v závěru jako znak stupňovaného vzrušení nastupuje místo dosavadního pětistopého trocheje trochej čtyřstopý /hudební "kóda"/. Témuž žánru se ovšem blíží i monometrická dedikační báseň v samém Máji.

/b/ Běžným a působivým postupem, jemuž vděčíme za tak vynikající díla obrozenického básnictví, jako je Kollárův Předzpěv, bylo odlišení vstupních anebo závěrečných členů díla vlastním, obvykle slavnostnějším, náročnějším metrem.

/c/ Epice a tedy snad i více do blízkosti Máje patří metrické rozlišení jednotlivých oddělených částí vícedílných balad - příklady se najdou např. v Markových /Jan z Hvězdy/ Básních z r. 1823 a čteněji v pozdějších skladbách téhož autora. Na toto pojetí balady, do let třicátých vzácné, navázal Erben a později májovci.

Nutno ovšem zaznamenat, že také fragmenty Mnícha svědčí o tom, že první a nedokončená Máchova poéma měla být polymetrickou skladbou. Zdá se, že základní tu byl protiklad čtyř- a pětistopého trocheje. Ale je tu i "číslo předposlední", první uchvacující Máchův řetězec mužských alexandrínů s přesnou césurou, užitých už - jako v Máji - v tragickém a elegickém závěru skladby. Ať jakkoli fascinován Larou, už ve své první byronovské skladbě si Mácha ve využití meter počínal zcela samostatně. K metrické pes-

trosti Mnícha mohlo ovšem přispět i to, že básně vznikala po částech, přičemž některé oddíly byly možná původně tvořeny bez ohledu na celek, do něhož je autor začlenil až později.

- 19 Příznačné je to, že v Máji nebylo využito pětistopého trocheje, pro obrození hlavního metra vysokého stylu; bohatě se uplatňuje ještě v Mníchu a v Máchově lyrice.
  
- 20 Dálo se tak za stálého odporu nebo aspoň pochybností tradičně orientované kritiky, přičemž se zdůrazňovala nevhodnost jambu pro češtinu a jambická norma se formulovala velice striktně, v rozporu s básnickou praxí. Nejvlastnější Máchův přínos, přesně césurovaný alexandrín, se přitom neuplatnil a až do symbolismu byl převážně překladovým veršem.
  
- 21 Jakobson bere v počet i vzájemné působení mezi metrickou normou<sup>3)</sup> jazykovým systémem.
  
- 22 Je přitom nutno překonávat metodologický návyk vyplývající z přednostního pojetí poetiky jako gramatiky literární kompetence, pro niž konkrétní text je jen jedním ze zdrojů materiálu pro zjišťování systémových /paradigmatických/ souvislostí. Při rozboru, který postupuje podle syntagmatické osy, se předmětem stávají vztahy platné pro jediný text, ustavené ad hoc a bez nároku na zobecnění. Právě polymetrické skladby s výlučným, singulárním sémantickým využitím jednotlivých členů poměrně úzkých repertoárů metrických tvarů nelze analyzovat bez uplatnění tohoto textového hlediska.



Nadindividuálních významů meter je možno se dobrat až na základě zobecnění z těchto výzkumů.

- 23 Mukařovský sám napomohl nedůvěře ke své myšlence, a to - nehledě na nikoli nejlépe volenou terminologii, ovlivněnou snad i současnými surrealistickými experimenty - zejména tím, že ve svém rozboru se konkrétně zabýval spíše vzájemnou izolací než novou integrací sémantických prvků. Nešlo pochopitelně o lapsus, ale o metodologickou zásadu zřejmou i z našeho citátu: nová integrace spadá na vrub čtenářův. Ale i když ponecháme stranou otázku, zda také vědecká analýza nemůže aspoň ve sféře možného sledovat hlavní osy a principy, podle nichž vnímatelova konstituce estetického objektu i za těchto mimořádných podmínek probíhá, vždy zůstává úkol zkoumat nově povstalé struktury na straně nositele významu - tedy ještě "před" tím, než k nim, k jejich uspořádanosti, byla vnímatelským aktem přiřazeny nějaké významy.
- 24 Děj Máje probíhá v přesném časovém navazování částí, bez překrývání a také bez vypuštění jediného časového úseku od výjevu Jarmilina až po konec 2. intermezza. Mezi tímto dějem a událostmi 4. zpěvu mine sedm let a další léta uvnitř tohoto zpěvu. Pozoruhodné je, že ani žádný z mezičasů neuplyne bez povšimnutí a zaznamenání - až po poslední řádky básně, které se dějí ve fiktivním čase totožném s časem vzniku básně /podle explicitního autorova sdělení/ a otvírajícím se do vyprázdněné budoucnosti.
- 25 Tím nemíníme, že ony "hudební" účinky samy o sobě a ve své "ryzosti" nemají důsledky pro sémantiku celé básně. Působí pravděpodobně ve směru podobného

zastření ostrých sémantických obrysů a vybavení akcesorických významů makrotextových celků, jaké shledal Mukařovský mezi důsledky eufonických konstrukcí pro jednotky mikrotextové /významy slov a vět; viz Mukařovský 1929 /. To není v rozporu s upozorněním na sémantická vyostření, o nichž právě hovoříme v textu. Také eufonické struktury Máje byly analyzovány jako zdroj obsahově velice vyhraněných sémantických účinků /Jakobson 1960/. Struktury tohoto typu fungují tak či onak podle vnímatelského /a badatelského/ postoje, který k nim zaujímáme, a není vyloučen postoj, který je otevřen oběma těmto typům sémantizace zároveň.

Citace

- |                 |       |                                                                                                                              |
|-----------------|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Čapek K.        | 1936  | Máchovy kantilény, Slovo a slovesnost 2,69n                                                                                  |
| Červenka M.     | 1966  | O semantyce czeskiego aleksandrynu in Wiersz i poezja /ed. J.Trzynadlowski/, Wrocław: Ossolineum, str. 21-32                 |
|                 | 1971  | Die Umgestaltungen des tschechischen Alexandriners, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 1,207-23            |
| Daneš F.        | 1957  | Intonace a věta ve spisové češtině, Praha: NČSAV                                                                             |
| Grebeníčková R. | 1982  | Mácha, čtenář Goethova Fausta, Slavia 51,143-58                                                                              |
| Heidenreich J.  | 1930  | Vliv Mickiewiczův na českou literaturu předbřeznovou, Praha: Slovanský ústav                                                 |
| Jakobson R.     | 1938  | K popisu Máchova verše in Torzo a tajemství Máchova díla /ed.J. Mukařovský/, Praha: Borový, str. 207-78                      |
|                 | 1960  | Máchův verš o hrdliččině hlasu in Slovesné umění a umělecké slovo /ed. M.Červenka/, Praha: Čs. spisovatel, 1969, str. 245-65 |
| Krejčí F.V.     | 1907  | Karel Hynek Mácha. Kniha o českém básníku, Praha: Grosman a Svoboda                                                          |
| Menšík J.       | 1925a | Małczewského "Marie" a Máchův Máj, Sborník prací ...Janu Mácha-                                                              |

- 43 -

lovi k 70. narozeninám /ed.J.Horák  
a M. Hýsek/, Praha: Klub moderních  
filologů, str. 75-101

1925b Severyn Goszczyński a K.H.Mácha,  
ČNM 99,124n, 231n

1926 J.Słowacki a K.H.Mácha, LF 53,  
124-46, 247-65

1927 Mickiewicz a Mácha, ČMF 13,229-49  
a 14

1937 St. Garczyński a K.H.Mácha, in Karel  
Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas  
/ed. A.Novák/, Praha: Družstevní  
práce, str. 61-76

Mukařovský J. 1929 Máchův Máj. Studie estetická in Ka-  
pitoly z české poetiky 3, 1948,  
Praha: Svoboda, str. 7-202

1938 Genetika smyslu v Máchově poezii,  
tamt.str. 239-310

Otruba M. 1981 Časopis jako dialog in J.K.Tyl,  
Spisy sv. 11, Praha: Odeon, str. 803-  
823

Pszczołowska 1963 Wiersz "Dziadów" i "Kordiana" na  
tle wiersza dramatu epoki in Z.Kopc-  
zyńska-L.Pszczołowska, O wierszu ro-  
mantycznym, Warszawa: PIW, str. 113-  
237

Tynjanov J. 1924 Problema stichotvornoga jazyka, Le-  
ningrad: Priboj

Mácha citován podle Spisů KHM, sv.I, 1959 /ed. K.Janský/  
a sv. III, 1972 /ed. K.Janský, K.Dvořák a R.Skřeček/



Jaroslava Janáčková

### Máchův zápas o čtenáře

Jednu vywněnou čtenářku pro básníka svého typu vykreslil K.H. Mácha v titulní postavě Marinky. Je to vnímavá a senzi-  
tivní milovnice hudby a veršů, navíc tak cílevědomá, že si autora svých oblíbených písní dá vyhledat a pozvat ho k sobě na František. Poskytne ojedinělému tvůrci vzácný zážitek naprostého srozumění, bohužel limitovaný neodvratností vlastní smrti. Po Marinčině odchodu zmlká harfa "bezestrunná", pěvec zůstává sám v tichém zamyšlení i v jakémsi očekávání možné změny.

Patří tedy k údělu ojedinělého básníka, že ztrácí ideální ctitelku a čtenářku, sotva ji potkal. Ale vynořila se mu v místě, kde by ji muž výjimečného ducha a okřídleného slova sotva hledal, obklopena hrubostí, špínou, bídou a atmosférou ztroskotání. Třeba tedy není vyloučeno, že se bude podobný zázrak opakovat/ není-li Marynka taky vlastně výzvou osamělého básníka k takovému podivuhodnému setkání/. I takto je možno rozumět vztahu básníka a jeho obdivovatelky v Marince, nejvybroušenější a nejpopulárnější romantické české povídce.

Smutněji než úděl básníka jevil se Máchovi los experimentujícího prozaika, který se rozhodl, že například složí román z několika samostatných částí, ~~to~~ psal v náz-  
nácích a ke svému uchopení člověka zoufale hledajícího svou identitu a jistotu užíval hojněji než ve verších obrazných pojmenování a složité větné stavby. Úděl tohoto autora zpodobil Mácha v Dosloví ke Křivokladu/poprvé v Květech 1834/. Toto Dosloví má formu dramatické scénky,

- 2 -

která se odehrává v jedoucím dostavníku s pevně určenou drahou a zastávkami a s pestře i anonymně složenou společností.

Hovor v dostavníku vychází ze čtverého kontextu. V první části scény zní rozmluva studentů, kteří právě přečetli Křivoklad, baví se o něm před autorem, kterého neznají a který se stane bezděkým svědkem a pak účastníkem jejich debaty/ vysvětluje, že Křivoklad je částí velkého celku a teprve v něm bude jasnější a výmluvnější; některá nesrozumitelná místa v textu že vznikají tísní při uveřejnění práce v časopise/. V druhé půli scény a v jejím závěru ovládne prostor dostavníku mladý židovský obchodník zabraný do četby německého žurnálu a jemu apriorně nakloněný před vším českým. I jeho pak zakřikuje a posléze umlčí "baba"/ původně to byl kapucín, na zásah cenzury pak Máchou takto kamuflovaný/.

Tato bohatě oblečená žena si hlasitě předčítá z jakéhosi kanonizovaného textu, z Výkladů nedělních evangelií na celý rok. Svůj hlas stupňuje a zesiluje, takže znemožňuje řeč ostatním účastníkům jízdy, hlavně spisovateli /je označen jako dramatická osoba "Já" a snaží se vyložit své dílo a obhájit je před výtkami svých čtenářů/. Baba mu skáče do řeči, bere mu slovo a jeho výpovědi jako bezděky ironizuje: "já". Teprva celý spis - Baba. Bud uvržen v ohnivou pec!" Grotesknost v konfrontaci básníka s okolním světem, k němu vlašným, netečným až

- 3 -

neprátelsky zaujatým, vrcholí v závěru scény pasáží, v níž je spisovatel umlčen prostým faktem ukončení jízdy a rozchodu spolucestujících:

"Já. Rozmilí vlastenci!

V o z k a./Na kozlíku/. Hou/Vůz zastavil, vozká rozhodil plachty a my stáli uprostřed Mělníka. Lid, slyše hovor hlučný uvnitř, stavěl se kolem vozu./

B a b a./Co ostatní zatím již slezli, se silným výrazem pořáde čte a končí./" Jestli se nepolepšíte, nenapravíte, svorní a nestranní se nestanete, v oheň věčný uvrženi budete. Amen./Sundá břežle, vloží je do knihy, šnupne si a pak, čepec až posud obrácen majíc, a velikou spokojeností praví:/Amen. Dejž to pane."

Dosloví ve Křivokladu charakterizuje Mácha jako předmluvu, která se stává "domluvou". Jako tak v četných jiných případech i zde Mácha patrně cítí dvojznačnost slova "domluva": domluva jako dohoda a domluva ve významu výtky nebo pokárání. Oba ty významy Dosloví sleduje, přičemž význam domluvy jako výtky nebo stížnosti v té scéně dominuje. Pokyny autora - Já pro žádoucí čtení osobitého vypravování jsou omezeny na několik informací/ukončenost a neukončenost, brozuitelnost a nesrozumitelnost/. Ještě i závěrečnou pointou Mácha jako by vědomě mařil poslední příležitost poradit čtenáři, jak jeho zvláštnímu Dosloví rozumět. Rozpaky, které mohla scénka vyvolat, Mácha ještě podpoří takovýmto mnohoznačným "epilogem" se skrytou sebeironií: "Těší mne velice, jestli čtenářové moji ještě něco očekávají, - já jsem hotov."

Scénka takto představuje autora, který píše neběžným způsobem, tváří v tvář čtenářům, sotva schopným mu porozumět, Ti jemu nejbližší jsou naivní, přijímají historickou povídku jako prosté sdělení a ocenují nanejvýš jazykovou stránku této výpovědi.\* Druzí jsou přezíravě povznesení vůči všemu českému. Přímo opakem žádoucího čtenáře pro vlasité dílo je Máchovi v Dosloví ten, kdo bezmyslenkovitě přeřikává text předem schválený a určený k rozhlašování a věření, čtenář tak ohlušený vírou v neomylnost toho, co čte, že neslyší a nevidí kolem sebe, každého zakřikuje a každého překřičí. Ale ještě daleko hůř než naznačená skladba čtenářstva a jeho návyky účinkuje vůči autorovi životní praxe, okolnosti, za nichž se se svými čtenáři setkává: při publikování povídky má k dispozici jenom časopis a ohled k jeho možnostem ho nutí například zkracovat text.. K osobním setkáním má pak jen nahodilé příležitosti vázané na praktické úkony a zájmy čtenářů. Jen v koloběhu všednodenních cest a povinností se najde chvilka k hovoru, a ta skončí dřív, než stačí autor vypovědět, co měl na srdci.

Dosloví ke Křivokladu ukazuje svízelné, ne-li tragické postavení výlučného ducha mezi plebejci, ve společnosti, kde jenom kmáni cítí česky a sledují vznikající českou literaturu, zatímco páni se solidarizují buď s Němci, anebo s dogmatickými tmáři.\* Přitom autor výjimečného ducha/odkázaný při cestování na obyčejný dostavník/ je tu vlastně také plebejec, vydělený z houfu ostatních zvláštním nadáním a vůlí. Svým ojedinělým viděním i jaksi



- 5 -

vyděděný z okruhu těch, kteří se pohybují po předem vytčených drahách/ a vystupují na určených stanicích/.<sup>140</sup>  
 A přece: jakkoli Dosloví demonstruje výjimečného autora v malých českých poměrech, sama jeho existence dokládá Máchovu snahu získat si tu čtenáře stůj co stůj a vychovávat si ho pro svůj způsob psaní, plný zámlk a nápovědí. A byť tohoto čtenáře pohlcovaly praktické starosti, byť měl mysl zaujatou třeba řešením pravopisných sporů, musí s ním výjimečný autor hledat kontakt a společnou řeč. Musí se o tohoto čtenáře ucházet a osobně dbát na jeho výchovu ve vlastním duchu.

Když takto vykládáme Dosloví ke Křivokladu, máme na mysli některé další pasáže z Máchova díla, v nichž se obdobně charakterizuje adresát, reálný či předpokládáný vnímatel, a to ve vztahu k původci díla a k rázu jeho výpovědi. Jednou takovou pasáží je veršovaný prolog k Pouti krkonošské, nejsložitější a nejsmutnější prózy raného Karla Hynka Máchy:

Pozdní večer. Dívky pilně předly,  
 hoši v kolo k dívčinám si sedli;  
 plamen z krbu smutně k tomu svítil.  
 Pocestný uprostřed síně sedí,  
 na něj každý poslouchaje hledí;  
 mluvil takto, však i taktéž cítil:

,Hojho, slyšte, kteří ještě bdíte,  
 dobrý pozor na má slova dejte,  
 neslýchané, nove věci zvíte!  
 Však jak pravím, pilně poslouchajte,

- 6 -

neb jak slova jenom vypustíte,  
nikdy víc mně neporozumíte.

...

Je opravdu veliký kontrast mezi tímto prologem a filozofickou prózou, která po něm následuje. Prolog evokuje venkovskou pospolitost, která se při večerní přástvě baví tím, že naslouchá zajímavému vyprávění. Vpravěčem tu není vesničan, ale pocestný, a ohlašuje povídání asi odlišné od toho, na jaké je daná společnost zvyklá. Bude v něm záležet na každém slově...

V dávné studii o Pouti krkonošské upozornil na zvláštnost prologu Arne Novák a hodnotil jej jako neodpovídající a nepřiměřený Máchově próze. Vykladač zaujatý pro výlučnost Máchovy rané prózy a pro její zdroje tenkrát přehlédl, že pouze první část veršovaného prologu je látkově a významově jiná, kdežto směrem k závěru že přibývá v básni motivických paralel k básnické próze, pak v praxi Máchově je takové spojování nejen zcela běžné, ale i stylově a významuplné/ je v Marince, v Cikánech a „/. Konfrontace řeči "nevázané" s "vázanou" jen rozhojňuje protiklady, z nichž Mácha staví své vize plné neklidu a mnohoznačných náповědí.

Svět v prologu připomenutý - svět staré družnosti a pospolitosti - je vskutku protikladný tomu, který v sobě nese a sebou představuje mladý osamělý a samotu hledající poctník, hrdina Pouti Krkonošské. Ale není v těch mladých přástevnících ve veršovaném prologu jeden reálně existující vnímatel a jedno konkrétní auditorium českého vypravěče? Není prolog vyzváním tohoto vnímatele ke vstupu do fikce, na jakou není zatím zvyklý, ale která chce dojít i jeho sluchu a zaujmout také jeho mysl? Není to výzva k mladým lidem, kteří jsou "doma", aby mezi sebe přijali cizího "pocestného"?

- 7 -

S Máchovým zapasem o čtenáře, který tu sledujeme, souvisí nepochybně také věnovací báseň k Máji. Text do té míry jinorodý než vlastní lyricko - epická báseň, že jej ne jeden editor při vydání Máje vynechal a vykladači vyslovili různé domněnky o důvodech, které mohly Máchu vést k tomu, že své jedinečné skladbě dal vstup tak dobově konvenční.\*

Věnovací báseň Cechové jsou národ dobrý! byla v jedné části máchovské literatury charakterizována " jako ústupek vkusu vlasteneckých tatíků, jako zřejmý apel na Komovo mecenášství, jako záměrná parodie, báseň nemáchovského ladění a posléze jako lest k oklamání cenzury." Takto shrnul některé starší úsudky na dané téma J. Rambousek; polemicky proti nim /dovolává se jiné části máchovského bádání/ vyložil věnovací báseň jako výraz Máchova bytostného včlenění do české společnosti a kultury: "...dedikace se obracela k vlastenecké společnosti a čtenářským kruhům prostě proto, aby zdůraznila, že i výchozím stanoviskem autora- ač to ve vlastní básni expressis verbis neríká - je přijetí dobového ideálu vlastence a dobrého Čecha, že se tedy i on cítí být příslušníkem tohoto kruhu statečných avěrných Čechů - a z tohoto úhlu třeba jeho báseň posuzovat. Toto pojetí je podle našeho názoru nejbližší skutečnému dobovému ~~stání~~ postoji Máchovu." /Dvě máchovské kapitoly, Českolipsko literární 1981, 78 s./

Dedikační báseň nasvědčuje přinejmenším tomu - dodejme my -, že Mácha brel vážně ty lidi kolem sebe, kteří city, postoje a ideály v ní převybrané cítili jako základní hodnoty svého života osobního i pospolitého. Chopil se tedy

po svém prostředků vlasteneckého zpěvu, kterým tito lidé žili; už jen letmé porovnání s Čelakovského Společnou písni ozřejmí, jak je Mácha monumentální - vlastenectví v jeho stylizaci je prosto vši titěrnosti a malodušného přisvědčování všemu, co je domácí, co v Čechách roste, co se tu jí a pije. Způsobem, který byl tomuto prostředí vlastní či blízký, oslovil potenciální řadové vnímatele své básně, jako by je u vstupu do nezvyklého světa, který se otvírá zrakům mladého českého básníka, chtěl ujistit, že rozumí jejich ideálům a umí zpívat řečí jim vlastní, ale přesto je nucen promluvit k nim jinak a o jiném. A žádá takto milovníky vlasteneckého zpěvu, lidi zaujaté pro nadosobní ideál, pro písně, pro malebnost země a vlasti, aby se začetli do jeho zpěvů, aby se vžili do jeho krajin, do úzkostí a smů člověka mezi zemí a oblaky, mezi láskou a smrtí.

Galerie adresátů, na něž velký básník myslel a k nimž se obracel při vstupech do svých povídek a básní, je bohatší, než jak jsme ji zde popsali. Stranou naší pozornosti zůstala například motta umístěná v záhlaví~~ích~~ Máchových děl a někdy dokonce /jako v Cikánech a v Křivokladu/ před každou kapitolou. Soustředili jsme se jen na tu část "podobizen", v nichž portréty vnímatelů mají relativně konkrétní a prokreslené společenské pozadí a kde je také zřetelný estetický ideál, v daném prostředí vyznávaný.

Co do role, kterou zaujímají ve stavbě textu, se podobizny adresátů dělí na dvě skupiny. Jenom Marinka, představující ideální vnímatelku básníkovy projevu, je titulní hrdinkou příběhu



povídky. V ostatních případech, kdy adresát je cizorodý, jakoby z jiného světa, než je svět jemu předkládaný k čtení, je možný vnímatel představen pouze u vstupu do díla nebo v jeho závěru. Této skupině adresátů je jedno společné: jsou to lidé náležející do nějaké pospolitosti. Patří buď do patriarchální vesnice nebo mezi české studentstvo anebo k uvědomělým vlastencům. Tento svět sdílených jistot, svět obyčejných lidí, je osloven básníkem, který odtud vyšel, ale ocitl se sám, všech jistot zbavený a plný potřeby být i zde slyšen.

Spor výjimečného básníka s dobovými uměleckými konvencemi a normami přinášel jedinečné výsledky díky tomu, že tvůrce ony nesdílené ideály krásy bral v úvahu, že se s nimi polemicky vyrovnával a měl přitom na mysli i jejich nositele, jejich "přirozené" publikum. O to sváděl zápas, o to se ucházel. Když už se Karel Hynek Mácha po německých počátcích rozhodl stát se básníkem českým, musel přijmout všechny danosti tohoto údělu včetně málo početného a nedostatečně diferencovaného čtenářstva, a tedy i poslání ono publikum nepřímou výchovát pro umění <sup>nej</sup> náročnější.

Jako raný manifest takového odhodlání lze chápat Návrh, napsaný nejpozději počátkem roku 1834. Vzrušenou apostrofou je tam oslovena napřed Praha - "vlasti mojí srdce kamenné", pak "národ" a posléze "nešťastná země" / "tak hluboko cítíš žal nesmírný tak nesčíslných tvorů tvých a přece nevidíš konec žádný, vysvobození žádné" /. Vztah mluvčího k těmto osloveným je vztahem palčivé žaloby, žalostné soutrpnosti a tragické oběti /ten, kdo káral úpadek a vyzýval k hrdému žití, upadne

- 10 -

do doživotního vězení/. Mluvčí se představuje jako horal a vesničan, jako ten, kdo o své vůli / a k žalosti svých rodičů/ opustil "pokojný domov v krkonošských horách," střechu "nízké chaloupky".

Ve většině Máchových prací je východiskem básníka Praha, město protikladů, cizosti a nejistot, pokud jím není nejistota a cizost sama, širá země a putování po ní. Vztah mezi mluvčím a adresátem je pak obrácený než v Návratu: v jistotách zabydlený je spíš adresát, kdežto mluvčímu se jistoty zproblematizovaly. Básnický subjekt, mluvčí v Máchově díle, pojal do sebe nejistoty své země a jimi znásobil, umocnil všechny základní nejistoty člověka vůbec.

Jak se zdá podle vnímatelů Máchou zpodobených, viděl před sebou básník připravenější publikum než tvůrce krásné prózy. Básníkův zpěv mohl počítat s lidmi milovnými zpěvu, byť třeba hodně jiného. Ale od vypravěče se očekával příběh: napínavý ~~i nebo~~ poučný, ukončený a jasný, ale ne filozofická básnická próza plná nápovědí.

Vědom si všech těchto překážek nepřestával Mácha hledat společnou řeč s českým čtenářem. Hledal svého adresáta, jak vidět, stále cílevědoměji v kruzích národně uvědomělých, mezi lidmi společného snu.

Zdeněk Pešat

# Prvosenky Václava Šolce

Ze Slovníku básnických sbírek

Až na výjimky obsahují Prvosenky básníkovo celoživotní dílo /do tisku ho vlastním nákladem za hmotné podpory hraběnky Kaunicové připravil Šolc sám, ale korektury provedli a definitivní podobu knížce dali jiní, pravděpodobně F. Schulz; také druhé, podstatně rozšířené vydání připravil autor, ale opět jeho konečnou úpravu uskutečnili po básníkově předčasné smrti jeho přátelé A. Čapek a J. Dürich/. Ve své definitivní verzi z roku 1872 zahrnuje tedy sbírka obsáhlé tvůrčí období zhruba od prvních Šolcových tištěných veršů roku 1859 až po verše vzniklé těsně před básníkovou smrtí roku 1871 / s přestávkou tří let, od poloviny roku 1864 do poloviny roku 1867, kdy Šolc zanechal poezie a působil jako herec na venkově u kočovných divadelních společností/. A tak Prvosenky zaznamenávají také celý básníkuv vývoj. Nejpatrnější je v oblasti politické a vlastenecké poezie, která od všeobecného vlasteneckého horování ještě obrozeneského typu dospívá k historické epice a politické lyrice, v nichž se zkonkrětněním a zrealněním pohledu na sociální diferenciaci společnosti v minulosti i v přítomnosti dochází také ke zdůraznění společensky vzdorných, revoltních gest, ústících v apoteoza dělnické práce jako základu lidské společnosti /Píseň o ruce mozolné/.

Jakkoli je tento vývoj výrazný, ve sbírce ho překrývá jiný zřetelný rys: básníkova tematická, druhová a žánrová rozbíhavost nejrozdílnějšími směry. Více než dvoustetstránková

knížka přináší pokus o historický epos /Dědovy vrásky/, historickou lyrickoepickou skladbu /Dalibor/, veršovanou povídku z venkovského života /Joza Skalák/ i drobnější epiku historickou /Mistr Jan/ a sociální /V nádraží/. Hutné milostné balady blížící se ohlasům lidových písní provázejí ohlasy písně kramářské /Z románu, Lavička/ i šantánové /Harfenice/, ale také ozvěny jihoslovanských hrdinských zpěvů /Uskoci, Písně o Marku hajdukovi/. Dále se tu objevují žánry zaměřené v první řadě na přednes, typ bérangerovské šansony, z níž Šolc využívá především práci s refrémem /Dítě ulice, Písníčkář/, a její obměny, jež se tu sbližují s krotší podobou české deklamovánky /O slávě světské, Mistr Fotěh aj./. Je zde však také intimní lyrika milostná, rétoricky nabádavá lyrika vlastenecká a politická i civilnější lyrika sociální, přitom lyrika písňového rázu i umělých forem, jako je gazel a sonet. K zastřešení vývojového zřetele sbírky přispívá i její kompozice, jež neobdává chronologie a zdůrazňuje druhové a žánrové znaky veršů.

Sbírka se skládá ze tří oddílů: první soustřeďuje epické verše bez ohledu na jejich tematiku /Zpěvy epické/, druhý, nejucelenější, politickou lyriku /Zpěvy svatováclavské/ a třetí, nejpestřejší vše ostatní /Zpěvy různé/. Sbírkou uvádí báseň *Primula veris* psaná formou gazelu. Tento gazel vznikl sice na motivy rakouského básníka N. Lenaua, ale jeho zpracování je zcela samostatné: má ráz prologu, jenž nastiňuje program sbírky. Oslavuje se v něm jaro, doba rozpuštění přírody a lásky, ale také jaro národa procitajícího z tuhého spánku a nakonec i jaro poezie. Vstupní báseň tak vyjadřuje osobní naděje Šolce jako básníka i naděje národa



probouzejícího se po pádu Bachova absolutismu k nové politické i kulturní aktivitě. Ač vysloven neobvyklou formou gazelu, souzní Šolcův básnický program s cíli, které si v průběhu šedesátých let kladli májovci.

S jejich tvorbou se v první epické části básník sbližuje především oslavou volného, nespoutaného života, jak se objevuje v motivu cikánském /Křest/, a pak v kresbě odbojných jihoslovanských hajduků, uskoků i slepého guslara. Vyvrcholem tohoto typu poezie je báseň Dítě z ulice, postřetující sirotka zrozeného a vyrostlého na ulici, jenž přirozeným vývojem skončí jako barikádník padlý v revoluci roku 1848. Sevřeností a vypointovaností se s tvorbou májovců sbližují i ohlasové balady, jejichž tragika vyrůstá zpravidla ze sociální nerovnosti mileneckých partnerů, ale které, stejně jako ohlasy kramářské a šantánové písně, svými kořeny ukazují ještě k tradicím poezie před rokem 1848.

Od májovců se Šolc nejpatrněji odpoutal ve svých veršovaných povídkách. Zatímco pokus o epos ze současného venkovského života utkvěl v konvencích romantické baladičnosti /Jozá Skalák/, básnickovy obsáhlejší historické skladby Dědovy vrásky a Dalibor představují osobité pojetí vztahu poezie vlastenecké a sociální. Jejich vzájemné propojení se stává výrazným rysem Šolcovy epiky, která tak již předznamenává jednu ze základních tendencí nastupující poezie ruchovské, jak se projevila u Sv. Čecha v jeho Lešetínském kováři i jinde. V prvním z těchto děl se obraz krutého feudálního útlaku zanechávajícího stopu v sedmi vráskách vyprávěče zvýrazňuje tím, že nositel útlaku soustavně pronásledující svobodného sedláka je správce cizák, a také tím, že tyto křivdy nebyly

aní ve šťastnějším stáří děda-vyprávěče odčiněny, že "lán otecký si cizák dále oře" a že dědovi potomci "přec nezasedlí ještě v otcův síni" a "v bídě steré nesou hoře".

Také v lyrickoepické skladbě Dalibor, pozoruhodné také snahou převést do řeči perifrastických popisných obrazů "daliborův hudební výkon, evokuje zvuk věžňových houslí památné okamžiky národa s takovou emoční silou, že probudí děsivé sny samotného krále. Sepětí vlastenecké a sociální tematiky se projevuje i v drobné epice. V básni V nádrazí obrázek loučení vystěhovalců se svým dědem zůstávajícím doma přerůstá svůj žánrový základ vypjatým vylíčením rozporu mezi nesnesitelnou bídou doma a ztrátou vlasti: "Kdo větším asi zůstal sirotkem - / či kmet, jenž vši tu ztratil stáří slast, / či ti, jenž svou tam opouštějí vlast!".

Novou kvalitu tohoto sepětí pak naznačuje hořká šansona Písníkář s autobiografickými rysy. Líčí trpký osud lidového zpěvaka, jehož písně si sice oblíbilo i panstvo v salonech, ale nezměnilo nic na jeho živoření. Báseň končí invektivou vůči "pánům dobrým, slavným vlastencům", jejichž láska písníkáře zahubila.

Základní ráz Šolcovy vlastenecké lyriky charakterizují jednak alegorické obrazy soudobého postavení národa, alegické, pokud se obracejí do minulosti k pobělohorské době, a s neurčitým příslibem revolučních vzplanutí odvolávajících se na tradici svatováclavskou a husitskou do budoucnosti, a jednak apostrofické promluvy. Výstrahy před vnějším nepřítelem a též polemiku s prodejnou písní, tj. oslavnou básní německého básníka F. Hebbela napsanou ke korunovaci pruského krále, v níž Hebbel urazil český a polský národ

/Šolc tu do sonetové formy přepracoval svůj starší do Prvosenek nezařazený gazel nazvaný Hebbelovi/ provází poukaz na ty, kdo ohrožují existenci národa zvnitřku /soubor sonetů/, oslavu tvrdých českých hlav pak výzvy k národní svornosti. Ten zřídka v těchto alegoriích a apostrofách kmitne výraznější sociální motiv. S plnou silou se však ozve ve dvou básních-odách, z nichž jedna, Naše chaloupky, se stala snad nejoblíbenější Šolcovou deklamovánkou a druhá, Píseň o ruce mozolné, vrcholem básnickovy tvůrčí dráhy. V první, obrácené především k minulosti národa, odvozuje básník jeho nové probuzení i rozvoj jeho kultury od nejchudších vrstev českého venkova, v druhé, zaměřené k současnosti a svým způsobem i doplňující první, shledává v mozolné ruce pracujícího člověka základ všeho života a v její práci zdroj všech proměn. I básníkův národ vyrvala z hrobu k novému životu.

Podstatnou část třetího oddílu vyplňuje do drobných cyklů soustředěná intimní milostná lyrika prolínající se občas i s lyrikou přírodní. Má rozmanitou vnější podobu od písňové formy přes důmyslně budovaná čtyřverší obklopená opakujícím se refrénem až po gazely a v podstatě jen dvě významové roviny: adoračně idealizující, vzývající moc lásky a elegicky rozčarovanou, neuspokojenou a neklidnou, přitom však vždy se snahou poetizovat téma přemírou obrazných představ, jež svou monotónností dodávají veršům poněku mlhavý ráz. Z rámce intimních veršů pak vybočuje Arvavá růže, básníkův poslední, posmrtně zveřejněný cyklus, jenž na řadě příkladů rozvíjí jedinou myšlenku o střípcích radosti, lásky a krásy ukrytých v přemíře bolesti, inspirovaný výchozím představou vonné růže na pichlavém trnovém keři.



V posledním oddíle se také znovu vrací slovanská tematika, tentokrát nikoli v epické podobě hrdinských zpěvů, ale v apostrofických promluvách s opakujičím se refrénem. Soustrast s utrpením balkánských národů /Nad Balkánem/ doprovázejí výzvy k jednotě Slovanů /se zvláštní adresou polskému národu/ a ke společnému boji za svobodu /Slávy děti/. Má je posílit i mezi tyto verše vložená připomínka vítězných husitů /Němečtí křižáci/. A opět tu Šolc předjal zájem české poezie o tuto tematiku na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy vrcholící osvobozenecský zápas balkánských národů s Turky našel odezvu v poezii E. Krásnohorské, R. Pokorného a Sv. Čecha. Ráz závěrečného oddílu dotváří konečně i několik ohlasových lyrických i epických básní a zejména humorné deklamovánky, výraz Šolcova vztahu k divadlu a k přednášečství. Jejich rozkvět spadá ještě do obrození, ale právě v ožvlém ruchu na začátku šedesátých let prožívaly své nové vzkříšení.

Prvosenky však necharakterizuje jen rozbíhavost tematická, druhová a žánrová, ale také různorodost stylová. Pro ni jsou ve sbírce příznačné dvě základní tendence. Směřování k ohlasové poezii a vůbec k písňovosti v krátkém, zpravidla čtyřstopém rytmiicky pravidelném verši o nevelkých, dvou či čtyřveršových strofách, v nichž se jednoduché věty kryjí s jejich rozlohou. Tu stojí Šolc nejbliže básnické generaci almanachu Máj. Do značné míry v protikladu k tomuto verši stojí Šolcův mluvní projev, tak či onak zaměřený k přednesu. I ten je v podstatě dvojitý: jednak apelativní, apostrofický verš výzev, jenž svým strofickým a větným řádem i organizací významů je blízký první skupině ohlasové a písňové, jednak a hlavně rozlehlejší, pateticky vzosný, rétoricky opisný a



rytmicky pravidelný monotónní verš /zpravidla pětistopý jamb/ a rozvitými větnými periodami bohatě vnitřně členěnými; rozloha věty se opět kryje s rozsahem strofy, ta se však značně prodlužuje, skládá se ze šesti i osmi veršů. I tento verš je mluvňě zaměřen, ale nikoli k lapidárnosti sdělení jako u verše apelativního, nýbrž k poetizaci tématu, tj. k zastírání významové jednoznačnosti sdělovaného ve prospěch řečnické květnatosti a zdobnosti projevu. Vzniklá významová neurčitost slov i celých vět je nahrazována intonační malebností strofy, která se stává nejnižší významovou jednotkou; teprve skrze ni čtenář proniká ke smyslu těchto veršů. Této významové zamlženosti a ornamentální zdobnosti dosahuje Šolc řadou postupů. Svůj verš přeplňuje básnickou obrazností; převzují v ní přirovnání a jejich kupení vede ke složitým větným závislostem plným inverzí, ale také k perifrastické opisnosti a k hromadění souznačných významů, pleonasmů. Ty se pak netýkají jen jednotlivých slov, pleonastická může být i celá větná perioda, jak je tomu např. při popisu pozvášejícího účinku Daliborovy hry na posluchače: "tóny božské s láskou vřelou, svatou / plní srdce panstva září zlatou / a vždy šíří jasný jich se pramen, / z něhož píšně jako hvězdy s nebe, / božské záře lejí kolem sebe, / na vše strany zlatý hází plamen". Pleonastický dosah směřující k významové zamlženosti verše má pak i stereotypnost této obranosti, vyplývající z básníkovy improvizačního způsobu tvoření. Na malé ploše několika desítek veršů Dalibora dochází např. k několikerému opakování určitých představ i slov /vanutí větrů, planutí září zpravidla zlatých, zlatá je pak záře, plamen, sochy, křídlo, svoboda, trůn atd./.

Dalšího oslabení významové stránky veršů básník dosahuje využíváním neologismů, zálibou ve složených adjektivech, kde jeho vynalézavost nezná mezí /"pravdozlatá věštba", "hromotajná svíce", hrobopádná tíže", "stínořasná zrcadlina", "ostrodrapí supi" aj./ i v nadbytečných slovech, zvláště v předmětových genitivech /"v rodném chýže středu", "lidstva kmen"/ a v hromadění předložek /"v matčině dívky hlava dlela v klíně", "ve krvavém bojův ve plameni"/. Tuto tendenci samu o sobě dosti výraznou podporuje ještě stereotypnost rytmická: zesiluje inverzivnost, stupňuje tvoření neologismů, hlavně krácením slov, vyvolává zálibu ve čtyřslabičných slovech, která od ša-sů obrozence M.Z. Poláka nezaznamenala v české poezii takovou frekvenci.

Způsob tvoření motivů, užívání složených adjektiv i některé další postupy vzaty jednotlivě ukazují k Šolcově ještě obrozenské inspiraci. Avšak ve svém celku jeví se právě tento typ Šolcových mluvních básní jako nejvíce vývojově nosný, básník jimi vytvořil nový básnický styl, který - odmyslíme-li si jeho některé stinné stránky vyplývající ze Šolcova improvizátorství a vytvářející také uměleckou nevyrovnanost sbírky - téměř současně se Šolcovou smrtí na léta opanoval českou poezii. A tak podnícena ještě obrozenskou poezií a shodující se v mnohém s generací májovskou stala se se Šolcova poezie východiskem básníků ruchovské generace v čele se Sv. Čechem /a v lecčems i lumírovců/, kteří rozvinuli a k virtuozitě dovedli to, co v nej osobitější části své rozbíhavé básnické tvorby objevil Šolc.

*Jan Křivánek*

K. Hausenblas

## Neruda v vyprávěči a téma

S prózou pochodil Neruda u Šaldy nepoměrně hůře než s poezií. Vysoko vyzvedl FXŠ jen povídku U tří lilií (má ji za "největší oslavu sexu v české literatuře", o ní platí jeho slova, že N-ova próza "v nejlepších místech je lyricky zvichřená", avšak blíže se kritik dotýká skoro jen rysů námětu, nikoli tvaru), jinak uvádí, že "v několika málo nejlepších povídkách zachranuje se (N.) pointou" (výslovně jmenuje Svatováclavskou mši a Trhany, ale může se to vztahovat i na povídku U tří lilií), v "slabších místech" popisující nebo referující, v "nejslabších novinářsky vtipkující a buršikózně duchaplničící". Zdrcující je Š-ův úsudek o malostranské povídce Přivedla žebráka na mizinu: N. "hledá udýchaně zajímavost a strojí s napětím důmyslu vtip tam, kde má velce a prostě vidět... Ten Vojtíšek je mu (v "portrétu žebráka Vojtíška") tam jen záminkou k vyvolávání různých pitvorných policajtských figur, ano i k literární reminiscenci na nějaký Stormův "dojemně komický výrok". A celá povídka o pomstě "miliónové báby", zlé odmítnuté žebracky, na tomto žebrákovi-dobrákovi je vypracována pro duchaplnický vtip, obsažený v jejím titule. Nerudovo figurkářství zdrobňuje sujet tak veliký, jako je chudoba, bída, ponížení: honba za feuilletonistickým duchaplnictvím není nikde tak odporná jako právě zde."

Citovali jsme tu v úplnosti tento soud ("Neruda poněkud nekonvenční", Listy pro umění a kritiku II, 1934), který vychází z "figurkářského" pojetí Nerudova přístupu k látce, kterou ztvárnil v Povídkách malostranských (dále jen PM). V PM je ovšem mno-

ho figurek s malým f a jedny s velkým F, a je tu i figurkářský způsob zobrazení řady lidských jedinců (a jejich příběhů zpravidla osudových). Už sám pojem "figurek" není radno brát rovnou jako hodnotící s odstínem zřetelně negativním. Souvisí - rozumí se, že myslíme na šedesátá a sedmdesátá léta minulého století - s pojmem "genru" a dalšími. Nám však jde o něco jiného: dáváme Šaldovi za pravdu, pokud jde o nevhodnost literární reminiscence vypravěčovy na Stormův výrok (na daném místě a ještě několika jiných v PM) - principiálně však dovolávání se literárních děl a vůbec kulturních jevů patří k charakteristickým rysům PM (vypravěč se v PM obrací na adresáta s kulturně širokým rozhledem, vyžaduje od něho značnou interpretační aktivitu, provozuje s ním nejednou různou hru, servíruje mu např. i mylné údaje, a to se zdaleka nedá subsumovat pod fejetonistické duchaplnictví, které poškozují velký syžet); nesdílíme však nikterak Šaldův názor na vztah mezi tematickými složkami povídky Přivedla... a na jejich hierarchii. Je tato povídka vypravována pro paradox obsažený v jejím titulu? Je postava Vojtíška jen záminkou "k vyvolávání různých pitvorných policejtských figur? Proč Nerudovi záleží na "pitvorných policejtských figurách? I když bereme Šaldovy formulace jako kritickou exsuperaci, musíme říci, že postihují ten fakt, že v textu dané povídky jsou nějak porušeny obvyklé proporce tematické výstavby povídkového útvaru.

A kousek této výstavby zde, milý Mojmíre, hodláme stručně osvětlit a vysvětlit. Abychom však k tomu získali pevnou základnu, nemůžeme pouze posuzovat vztahy tematických složek "o sobě", nýbrž musíme sledovat, jak se jeví jakožto složky vyprávění, tedy sledovat, jak se v dané povídce odvíjí vyprávění a co se přitom "děje" v rovině tematické. Připomeneme ještě, že přitom potřebujeme brát povídku Přivedla... jako uzavřený (lépe by bylo říci



"sám o sobě postačující") text i, zároveň, jako jednu (třetí) z PM, tedy jako komponent povídkového cyklu, cyklu nesporně dosti uceleného, avšak také nesporně různotvárného (k zapojení povídky do PM Šalda nepřihlíží).

Nejprve několik málo slov k typu vypravěče. Je to zde (a ve většině PM) vypravěč pamětník a svědek. Není "vševědoucí", naopak výslovně připomíná, co ví, a co neví ("Čím byl před tím /Vojtíšek, než se stal žebrákem/, to nevím...Jak byl té doby stár, tak asi vím") Tím zvyšuje dojem autentičnosti vyprávěného, ovšem na druhé straně se jeho pamětnictví a svědectví nevztahuje k událostem, které tvoří nejdůležitější složky příběhu, nýbrž převážně "jen" prostředí, vlastností postav atp.; pokud připomíná svou přítomnost v rámci událostí tvořících hlavní příběh, pak je to účast jen zcela okrajová, vypravěč nijak nezasahuje do děje: vyslechne některé rozhovory postav do děje zapojených (ne však rozhodujících, např. rozmluvu Vojtíška s babou miliónovou) atd., sám však nemluví (neobyčejně zajímavě je po této stránce podána scéna s matkou, při níž máme dojem dialogu, vypravěč však vůbec nepromluví).

Přitom pamětnické a svědecké zážitky jsou podány "dětskýma očima" (vypravěči bylo 8 let, Vojtíškovi 80!); je tu akcentována naivita dětského přístupu k věcem - viz snahu o doslovný výklad Vojtíškovy výroky o svatovítském lvu), čímž vypravěč nutí čtenáře k přehodnocování a vytváření vlastního hodnocení na základě kontextu co nejširšího a údajů různého druhu.

Sledujme nyní krok za krokem vypravěčův postup z hlediska vztahu mezi způsobem vyprávění a tematickou výstavbou vyprávěného. - Na sám začátek textu je položeno tematické vymezení ("Chci vyprávět událost smutnou"); to je v soulase s názvem

povídky, který postihuje v aforistické paradoxní zkratce výsledek příběhu. Šalda považuje název za duchaplnický (resp. i samu konstrukci příběhu), ale je možno vidět věc jinak: komický paradox v názvu "nadlehčuje" smutný ráz příběhu, podobně jako je "změkčena" tragika příběhu páně Vorlova "falešnou" tematickou motivací v názvu "Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku". V názvu povídky Přivedla... je však konotováno ještě něco jiného: jeho formulace je jaksi "ve stylu" lakonických výroků a hodnocení, jakými bývají komentovány události, které vzrušily dané společenství a o nichž kolují různé zvěsti "veřejného mínění", fámy, která kraluje nad Malou Stranou. Neříkáme, že formulace v titulu je jakoby přímo vzata z řečí, které se kolem případu Vojtíškovy rozvířovaly - Vojtíškovy odmítnutí baby miliónové bylo nejspíše beze svědků a pomluva jí vymyšlená a "daná do oběhu" se stala anonymní součástí fámy, chtěli jsme jen ukázat, že i stylizace názvu povídky zapadá celkově do stylu podání.

Vyprávění smutné události však přijde až v 2. třetině textu. Co je náplní třetiny první? Vypravěč, když vyslovil svůj záměr vyprávět smutnou událost, cítí nutnost nejprve představit hlavního jejího hrdinu. To je ovšem postup zcela

---

Mimoходом, ve fabuli dějové jsou "hlavními aktéry" subjekty dva: nejen Vojtíšek, nýbrž také baba miliónová (však Šalda na jednom místě nazývá povídku "povídka o pomstě miliónové báby"); ona je "prvním hybatelem" v oné změně veřejného mínění, která nakonec Vojtíška fyzicky ničí, on je v celém příběhu pouze obrany neschopným "patientem". Důležitější však je, že baba miliónová (pro kterou má vypravěč jen přezdívku,

nejmenuje ji příjmením) vystupuje pouze v druhé polovině prvního oddílu povídky (je ovšem zřejmé, že ona ukula pomstu pomocí nepravdivé pomluvy, avšak není to v textu řečeno). Proč se zmiňujeme o této věci, přece tak "průhledné"? Proto, že nám nejde o fabuli příběhu, nýbrž o stavbu syžetu povídky.

---

obvyklý. Charakteristika začíná vnějším popisem, vzhledem k rozsahu povídky dosti obšírným a podrobným. Když pak vypravěč dojde k žebrácké profesi hrdinově a chce uvést jeho věk, odbočuje, "odbíhá od tématu" (tím je v tomto úseku postava páne Vojtíšková - Salda na jednom místě mluví o povídce jako o "portrétu žebráka Vojtíška"). Vypravěč motivuje svou digresi snahou podložit autentičnost údaje o stáří Vojtíškově vlastním svědeckým zážitkem: jak je Vojtíšek stár, zaslechl jednou v jeho rozhovoru s policajtem Šimrem. Chystá se povědět, jak k tomu rozhovoru došlo, avšak když vyslovil jméno policajtovo, považuje za žádoucí seznámit posluchače-čtenáře podrobněji s touto figurou (která vzhledem k tématu "portrét žebráka Vojtíška" má zcela okrajovou pomocnou úlohu). Nemůžeme se nezastavit u úvodní věty popisu policajta Šimra: "Pan Šimr, to byl ten tlustý pan policajt." Ještě se předtím v této povídce, ani v předcházejících dvou v PM, o policajtech nemluvalo; odkazovací zájmeno "ten" neodkazuje ke kontextu, nýbrž k věcnému okruhu, který "přece" těsně patří do oblasti globálu vzpomínek z mládí: policajti služebně na Malou Stranu přidělení neoddělitelně patřili do galerie lidiček malostranských, míní se v době předbřeznové. Ale i při popisu pana Šimra<sup>x</sup> se vypravěč "zapomene": Když je řeč

---

<sup>x</sup> Nemůžeme si odpustit poznámku, že v popise všech tří postav, jimž se v povídce dostává rozvedenějšího popisu, pracuje autor

s přirovnáními z oblasti jídel: Vojtíšek: "obličej...do červena lesklý jako nedělní pečínka, politá čerstvým máslem".

Šimr: "hlava jeho od zadu vypadala jako několik jitrnic, vypocujících sádlo". Baba miliónová: "Její obličej byl...samá drobná vráska jako tenounké nudličky".

-----

o Šimrově přílbě, vybavuje se vypravěči vzpomínka na to, jakou mívali on a jiné děti švandu, když Šimr honíval nějakého neukázněného výrostka a musel si přílbu sundat, aby mu nespadla z hlavy ("Tu jsme se pak my děti smály a tančily po jedné noze, ale jakmile se na nás podíval, hned zas jako by nic.")

Už zde bychom mohli pro dostatek důkazů ve výkladu přestat, leč pokračujme ještě dále. Vypravěč po zastavení u vzpomínky na švandu s potíženími pana Šimra s přílbou pokračuje v charakteristice policajtově z hlediska národnostního (byl to Němec, který se nenaučil dost dobře česky - jemu jedinému dává Neruda v PM do úst výpověď výrazně a beze zbytku realizovanou v obecné češtině: "Už jsou voni taky asi hezky starej."!) Tak se konečně dostává k cíli: dozvídá se z úst Vojtíškových, že je starci už 80 let.

Zdálo by se, že nyní může vypravěč pokračovat v charakteristice pana Vojtíška nebo spustit vyprávění o oné smutné události. Ale kdež! Onikání Šimrovo vůči Vojtíškovi je vypravěči podnětem k obšírnému rozvedení toho, jaký byl v oné předbřeznové Malé Straně vztah mezi obyvateli a místními policajty. Vedle Šimra jsou jmenováni ještě tři další, Novák, Kedlícký a Weisse, o každém se udává, odkud pocházel atd. Pasáž věnovaná malostranským policajtům je skoro stejně dlouhá jako pasáž přímé charakteristiky hrdiny povídky Vojtíška; obě zabírají daleko největší část prvního, nejdelšího, oddílu povídky.



S vypravěčovým odbíháním od tématu je to tedy v expozici naší povídky ještě horší, než jak vytýká Šalda: tak zlé, totiž <sup>zcela</sup> očividné a několikrát opakované, že nemůžeme věřit vysvětlení, které hledá příčinu nesrovnalostí v neúspěšné snaze o duchaplnost. Téma není v umělecké próze, na rozdíl od školní kompozice, dáno vně textu, tak abychom mohli známkovat stupeň jeho realizace. Je ovšem v textu povídky přítomno, jako v každém verbálním komunikátu (s výjimkou okrajových případů úsilí obejít se bez něho v poezii "atematické"). Je součástí věcně obsahové výstavby - kterou právě tradičně nazýváme (příliš široce) tematická. Ta má svou dynamiku, často nemálo složitou, s jejímž postižením obecně i v konkrétních provedeních jsme se systematicky dostatečně nevypořádali. Patří do ní jako podstatná součást i napětí mezi tématem<sup>x</sup> a smyslem textu. To se projevuje velmi čas-

---

<sup>x</sup> Existence tématu je motivována komunikační strategií, při níž podávatel se snaží vést adresáta-potenciálního příjemce k cíli, jímž je ona výsledná sémantická konfigurace "na výstupu", pro kterou bychom mohli vyhradit termín "smysl" textu. Tato problematika ovšem souvisí s aktuálním (tematicko-rématickým) členěním, avšak nekryje se s ním, resp. s tím, jak toto členění bývá postihováno. Fokusem jsem se nahlédnout do tohoto hnízda problémů svého času v jubilejním čísle časopisu Česká literatura 1969 v čl. "Krátká úvaha na téma "téma".

---

to i v textech mimouměleckých. Také tím, že mluvíme o povinnosti "držet se tématu" a o "odbíhání od tématu". V uměleckých dílech (a v menší míře někdy i mimo umění) se, jak jinak, i tato složka výstavby stala předmětem "hry". Nejsoudáno zvnějšku, téma se v uměleckém textu nejen, jak se říká, "rozvíjí", nýbrž

při takovém rozvíjení od samého začátku teprve konstituuje. "Tematickou funkci" mívá leckdy už název povídky, ovšem už ten musíme brát - na rozdíl např. od názvu lekce v učebnici, který její téma "závazně" udává - jako součást sémantické hry a principiálně nejinak je tomu i s případy, kdy "po vzoru" základních typů mimoumeleckých komunikátů, např. odborných statí, vypravěč téma svého vypravování na začátku explicitě formuluje.

Do onoho významového, resp. obsahového komplexu, který nazýváme téma, patří v naší povídce jak postava žebráka Vojtíška, tak postavičky malostranských policajtů. Je to totiž nejen povídka o smutném osudu páně Vojtíškové, a o pomstě odmítnuté žebráčky, ale také povídka o pomluvě - totiž jedna ze dvou: hned následující, O měkkém srdci paní Rusky, je též o pomluvě profesionální pomlouvačky na pohřbech; Neruda se však neopakuje: první je pomluva zlá, zabíjející, druhá je lidská (ženská) slabost, která sice ruší důstojnost pohřbů, ale nic víc. Všimněme si přitom, jak skvělým grifem Neruda podtrhuje zásadní rozdílnost pomluv v těchto dvou povídkách: než začne vypravěč líčit, jak profesionální pomlouvačka Ruska rozjíždí svou pomlouvačnou konverzaci s neznámou vyhlédnutou paničkou na pohřbu, představuje čtenáři paní Rusku těmito slovy: "Poněvadž do toho vlastně nikomu nic není, podotknu zde jen mimochodem, co se vyprávělo o ovdovění paní Rusky. Tenkrát byla u každého dělostřeleckého pluku zvláštní setnina bombardérů, mladí, buclatí hoši, krev a mlíko. Tu setninu prý pan Rus naprosto nenáviděl, prý nějak kvůli své ženušce, a jednou ho strašně proto sbili. Ale, jak praveno, nikomu do toho nic není." Tedy parádnímu kousku z repertoáru

profesionální pomlouvačky je předeslána neméně mistrná pomluva vypravěčova při představování této postavy.

Aby však nemohla být činěna výtká nám, že odbíháme od tématu, vraťme se k povídce Přivedla žebráka na mizinu. Řekli jsme o ní naposledy, že je to i povídka o pomluvě. A nakonec je to v úhrnu svých dílčích témat povídka o životě Malé Strany v předbřeznové době, jedna z řady, kterou představuje celý cyklus PM. Poměr mezi jednotlivými tématy, která jsme uvedli (jejich výčet a formulace nemusejí být považovány za ukončené), je různý: jedno je širší, druhé užší, jedno malostranštější, druhé obecnější, jedno centrálnější v rámci povídky, druhé v rámci cyklu PM. V různých souvislostech může vystoupit ta nebo ona složka do popředí. Je tu však princip, který dává této povídce řád, i pokud jde o rovinu tematickou, a který porušení obvyklých proporcí "ospravedlňuje": Je to způsob vyprávění, který můžeme charakterizovat jako stylizaci výrazných rysů spontánního vyprávění mimoliterárního: vyprávění, které postupuje vpřed sice na základě jistého tematického záměru, které však "je živeno" asociacemi, jež se vypravěči vybavují na základě některých složek, k nimž vyprávění právě dospělo. Jsou v PM povídky, které zřetel ke kontextu cyklu příliš nepotřebují (např. U tří lilí), i když samy do celku ovšem důležitý moment a tón vnášejí, pro pochopení a ocenění jiných je zřetel k celku důležitý (jako právě pro povídku Přivedla...).

Podobně jako se v naší povídce mohou (a v izolovaném pohledu i musí) zdát "pitvorné policejtské figury" tělesem cizím, může tomu tak být i v jiných "figurkářských" číslech PM: tak např. v Hastrmanovi pasus o Velké francouzské revoluci (o "svobodě" ve "Frankreichu") nebo o stříbrné pseudosvatbě

pana Jarmárky v povídce o panu Vorlovi. Někdy jsou vypravěčovy odbočky zcela krátké, ale neméně výrazné a heterogenní, např. připomínka o přerušení vypravěčova kamarádství s Jozífkem, synem hokynářky, která obsluhovala doktora Heriberta v Doktoru Kazisvětovi. Ale i v jiných případech, kdy je pasáž těsněji spjata s hlavní tematikou povídky, ukazuje nejednou jinam, k širší tematice cyklu: např. úvodní partie o hospodě U Štajniců a jejím návštěvnictvu svým rozsahem a vypravěčovou pozorností daleko přesahuje potřebu speciální tematiky povídky Pan Ryšánek a pan Šlěgl. Vůbec zobrazení hostinců, pohřbů aj., rozesté po jednotlivých povídkách, spíná se ve výběrový celek obrazu malostranského prostředí. To je, obecně vzato, nakonec jev pro sbírky povídek velmi charakteristický. Jako jev zvláštní mohou ovšem působit "hiáty" mezi tematickými složkami uvnitř jednotlivých povídek - a to je právě případ, který jsme probírali. Jak je takový hiát v povídce Přivedla... překlenut způsobem vyprávění, jsme rovněž ukázali.

Nerudově próze může být vytýkáno leccos. Ještě více jejích stránek však zasluhuje ocenění kladné. Do této hodnotící polohy nás však zatlačila potřeba vyrovnat se s názorem Šaldovým v této věci. Více než o hodnocení nám totiž šlo o výklad. Omlouváme se, že jsme jeho výchozím objektem učinili pouze jednu třetinu krátké povídky.



# Člověk a kosmos v Písniích kosmických.

O Nerudovi bylo napsáno, že je básníkem, který přesahuje nejen svou dobu, nýbrž i dobu svých vykladačů daleko do budoucnosti. Jedním z nejprůkaznějších dokladů o správnosti této myšlenky jsou právě Písně kosmické. Datem svého vzniku spadajíce do období rychlého rozvoje básnických tvůrčích sil, měly vždy jakési klí-  
čové postavení pro interpretaci Nerudova díla.

Na výkladech této básnické sbírky lze také rozlišit i názorové směry vykladačských přístupů; sbírka se tak stala jakýmsi šib-  
nem pro rozpoznání filozofických a myšlenkových postojů inter-  
pretů samých. - V závislosti na ideových východiscích mění se  
celkové hodnocení sbírky a její výklad. Můžeme tu sledovat dvě  
protichůdná stanoviska k významu a hodnotě Písní kosmických.  
Na jedné straně to jsou hodnotící soudy Arna Nováka a Alberta  
Vyskočila, na druhé straně pak přístupy vykladačů jako byl J.  
Čech, F.V. Krejčí, K. Polák ad.

Rozdílná východiska určují i možnosti interpretace, otvírají či  
zavírají vykladačům ty či ony stránky díla a promítají se tak  
do jeho hodnocení. Tak pro A. Nováka a pro A. Vyskočila jsou Písně  
kosmické zbásněnými fejetony, tedy jakýmsi nižším druhem básnic-  
kým, poznamenaným časovostí a tendencemi takřka vědecky populari-  
zními. Odtud dospívají pak oba vykladači k názoru, že sbírce  
chybí poetická spontánnost, že jsou básněny více myslí než srd-  
cem, ba co víc, že jim chybí vnitřní nutnost ideová. To jinými  
slovy znamená, že Písně kosmické jsou v díle Nerudově čímsi druhot-  
ným, co podléhá časové utilitárnosti, službě dni.

Proti těmto víceméně diskvalifikujícím názorům stojí výklady  
Čechovy, F.V. Krejčího, K. Poláka a dalších interpretů až po součas-  
nost, jež naopak chápou Písně kosmické jako "vítěznou píseň omlád-  
ní tvůrčí síly" (F.V. Krejčí).

To je jeden aspekt recepce a interpretace Písní kosmických - řek-  
bychom aspekt filozofické kritiky, výkladů myšlenkových. Oba in-  
terpretační přístupy jsou z tohoto hlediska souměřitelné, protože  
pohybují na stejné úrovni - na úrovni významové abstrakce a  
generalizace.

Jakkoli neslučitelné, stojí oba tyto výklady v protikladu vůči  
výkladům hledajícím a nalézajícím v díle Nerudově jen jakousi  
historickou předpověď, anticipaci dnešních letů do kosmu, tušení  
provozkého technického rozmachu naší současnosti. I když se takové-  
to aktualizace Nerudových kosmických veršů nabízejí nejsnadněji -  
jsou často až publicisticky zneužívány - je jejich výsledek ve  
kultuře záporný, neboť vlastně cestu k pochopení smyslu Neru-  
dovy poezie uzavírají, její obsah vulgarizují a zplošťují.

Na cestě za hledáním aktuálního smyslu Nerudova díla se totiž  
můžeme omezit pouze na povrchní, byť efektní analogie s dněškem,  
přičemž musíme se snažit proniknout do nitra díla samého. Jinými  
slovy - pochopení makrostrukturních vztahů není možné bez pocho-  
pení a interpretace vztahů mikrostrukturních.

V tomto ohledu byly Písně kosmické podrobeny rozboru zejména  
z hlediska kompozičního. Studie Jirátova vysledovala - v protikla-  
du k názorům A. Nováka - ve sbírce důmyslný až rafinovaný skladebný  
řád naznačující, jak básník ve svém pojetí vztahu člověka a kosmu  
uplatňuje dialektiku, jak vycházeje od člověka dává kosmu dimenze lid-  
ské a naopak zase člověku rozměry vesmírné bytosti. V tomto ohledu  
může být u Nerudově básnické sbírce sotvaco významnějšího řečeno,  
než to ukázala edice Vodičkova v Knihovně klasiků -  
Jirátovo členění se v zásadě, přestože neuvědoměle, shoduje s tvůr-  
čím záměrem básníka samého.

Jiráta našel v skladebném řádu také klíč k interpretaci význa-  
kové dialektiky a zároveň vnitřní dramatickosti sbírky, spočívající-  
v niterném napětí mezi nesmírně velkým a nesmírně malým, jež

se promítá ve velice dovedně a rafinovaně propracovaném postu-  
strídání perspektiv a jejich gradaci.

K Jirákovým zjištěním nepřinesla nic podstatného ani studie O.

Málica věnovaná Písni kosmické v knize Křižovatky Nerudovy poe-  
le. Autor studie sleduje proces vzniku Písni kosmických na zákla-  
časopiseckých otázkách, pramenných dokumentů a korespondence.

Něvadž však zrod i inspiraci sbírky svazuje příliš těsně s intim-  
ní osudy básníka a s jeho psychikou, nedospívá na této cestě dá-  
než Jirátko, i když se k některým jeho interpretacím staví pole-  
cky (např. při výkladu básně "Seděly žáby v kaluži").

Psychologicky genetický způsob výkladu totiž neumožnil vykla-  
ači proniknout do mikrostruktury básnického díla tak, aby v ní bylo  
možno odhalit rysy podstatné pro nalezení klíče k postižení cel-  
ového smyslu.

Ve svém výkladu se pokusíme jít dále po stopě, která by nás k ta-  
ovému podstatnému rysu dovedla. Je to stopa, na kterou narážíme prá-  
ě při konfrontaci významových výkladů Nerudovy básnické sbírky.

Knize F.V. Krejčího totiž při výkladu významu sbírky, která je tu  
pojata veskrze kladě a vyzdvižena jako jeden z vrcholů Nerudovy  
vorby, se při rozboru básnické stavby setkáváme s výtkou žánrové  
vyrovnanosti jednotlivých částí sbírky kolísající mezi lidovým  
pěvkem a hymničností. Krejčí zazlívá básníkovi, že se dal strh-  
out grandiózností látky a že "ve slabších chvílích podléhá tak,  
le upadá z úrovně lehkonožného popěvku do velkoteché světobolné  
etoriky rázu vizionářského. Je to živel úplně zde vizorodý..."

například básně "Poeto světě", která reprezentuje hymnický žánr  
nad nejvýrazněji, považuje Krejčí za koncesi nejčerstvější tehdy  
ně české poezie, vlivům Victora Huga a Vrchlického.

Také Arne Novák konstatuje žánrovou rozmanitost Nerudovy sbír-  
y, shledává v ní pestrou směsici žánrů od lidového popěvku až  
po rétorické meditace a politické šansony. Na rozdíl od Krejčího



ak Novák tuto rozmanitost nevytýká jako prohrěšek, nýbrž ve shodě se svým pojetím ji chápe jako rys Nerudova mozaikovitého stylu referujícího pestrost a překvapivost před monotónní jednotou (studie o J.N.) Ani on však nevyvozuje z těchto poznatků žádné další závěry a ve shodě s Krejčím považuje hymnické meditativní skladby za ohlas dobového vkusu lumírovského, vneseného do poezie tehlickým.

Jirát ve své studii spojuje pak žánrovou rozmanitost s náladou polyfonií (Uprostřed století), aniž by se jí dále zabýval. Ve svém rozboru kompozice Písní kosmických však zaznamenává ostřeh, že rozložení žánrů má povahu gradační, od popěvkové lehlosti k hymničnosti a degičnosti.

Právě zde však se rýsuje důležitá stopa k vysledování stylového principu sbírky postupujícího všechny vrstvy její vnitřní struktury. Napětí mezi popěvkovou písňovostí a hymnickou meditativností totiž součástí stylizace, která má své důsledky pro estetickou jednotu díla.

Žánrové kontrasty nabývají totiž na významu, který odkazuje až k samotnému estetickému názoru básníkovu. Specificky uměleckými prostředky totiž vyjadřuje napětí mezi naivitou a reflexí, které přináší významové vyústění celé sbírky (a nejen jí, nýbrž i celé nerudovy tvorby básnické i prozaické).

Rys žánrové rozmanitosti, respektive kontrastnosti naznačuje celý trs významů, které se v žánrové struktuře promítají a jí jsou objektivovány. Abychom si mohli celou tuto problematiku ujasnit, musíme se pokusit aspoň ve zkratce postihnout, jak se stylový princip promítá ve výstavbě básnického textu.

Lyrický básník jako takový upíná svou pozornost (na rozdíl od mozaika) především na fonickou kvalitu sňovného materiálu, z něhož vytváří svůj text. Odtud vyplývá veršová podoba textu (versologové dle veršů chápou jako sekundární segmentaci řečového projevu,



šak zde nejsou naším východiskem předpoklady básnického vý-  
zu, tj. přirozený jazyk běžné komunikace; chápeme totiž básnický  
ort jako řečový projev sui generis, jenž vyzdvihuje - na základě  
né žánrové povahy - do popředí tu ten tu onen aspekt materiálu,  
něhož je utvářen (přirozeného jazyka), ať již lexikálně sémantic-  
gramatický či fonický (grafický). V žánru lyrické poezie domi-  
uje aspekt fonický. Básník pak má v podstatě své výrazové možnos-  
i vymezeny dvěma krajnostmi - buďto zvukový aspekt koresponduje  
členěním významovým a gramatickým, anebo se s ním rozchází.  
prvním případě jde o poezii mluvního typu, ve druhém pak pde  
poezii typu "hudebního", kde jazykový materiál může být trans-  
ormován či rozložen až na pouhé slabičné takty - například  
snové "výplně" - lalala, holádrijá apod.

Nerudova poezie po této stránce má rozhodně blíže k poezii  
luvního typu (na rozdíl od Háška). Určitost významového členění  
e tu narušována co nejméně, a to ještě spíše prostředky syntak-  
ickými (inverse) než fonickými. S tímto systémem souvisí i ona zdán-  
ivá jednoduchost jeho veršů umocněná samozřejmě i dalšími sty-  
ovými prostředky - především volbou metrického a strofického  
lízského lidové písní, popěvku atd. To je ona rafinovaná prostota  
apidárně vyjádřená v mottu k Baladám a romancím "Volím slovo  
rosté/ chci tu báji vypravovat z úst jak lidu roste". Prostota  
výrazu tak vytváří v Nerudově poezii jakýsi "horizont očekávání",  
na němž se pak tím výrazněji mohou odrážet složitější básnické  
tvary hymnického typu, jak tomu je v Písničkách kosmických.

Avšak i sama prostota básnické stylizace je u Nerudy prostotou  
rafinovanou, stylizovanou, která rostla z tradice romantických bás-  
nických ohlasů lidové poezie. Ostatně i sám Neruda jako ostatní  
meho vrstevníci, zejména Hálek a Heyduk ohlasovou periodou prošli,  
když v poněkud již modifikované podobě vzhledem ke svým před-  
chůdcům z doby předbřeznové. Kdežto u romantiků byla tato styli-

je výrazem patetické touhy po návratu k čistému, přirozenému cí-  
lu a po splnutí s duší naivního, a tudíž v duchu rousseauovském  
dobrého člověka, u májovců a zvláště u Nerudy tato stylizace  
oživuje již jiné povahy. Ztrácí se z ní ona romantická citová bezpro-  
stost touhy po návratu k přírodě a splynutí s ní a ožívá se  
v ní již tón reflexivního odstupu, tón skeptické kritiky roman-  
tické apoteózy lidu a přírody jako nositelů ideálních hodnot. Tato  
mena vztahu k naivitě roste z nového poznání přírody i sociální-  
ho prostředí lidových vrstev, z reálného poznání života, jaký je  
v své sociální rozpornosti bída a bohatství, a přírody, jaká je  
v svém neúprosném boji o život, o existenci.

Lidovost Nerudova básnického výrazu má v sobě tedy vždy již  
idech sociálně kritický; manifestuje demokratické cítění, sympatii  
k lidem, ale zároveň i kritický vztah k jeho zaostalosti hmotné  
prostotě duchovní. Prostota a naivita jsou u Nerudy vždy již re-  
fektovány, jsou stylovým prostředkem, nikoli cílem.

Proti této reflektované prostotě stojí pak v kontrastu ona hym-  
nická rozmáchlost, proti humorným zdobnělinám v parafrázích lido-  
vých popěvek (hvězdičky, žhounky) expresivně transformovaná slova  
(klebina, plamy), slova cizí (eón, atom, éther), prostě výrazivo mo-  
derního básníka sedmdesátých let minulého století, jenž přetváří  
lidní mluvu a obohacuje ji jak o nové poetismy, tak o slova z  
oblasti odborné, vědecké, lidovému mluvčímu nedostupné. (Odtud pa-  
chne onen dojem "zveršovaných fejetonů".) Kontrast obou rovin  
obizí Nerudovi leckde i možnost stylových hříčků, když například  
vědecké pojetí kosmu podává v ležérní hovorové dikci ("Paničko  
z Kentauri...").

Nápadné je, že takřka celá polovina sbírky je formulována objek-  
tivně (illokutivně, řečeno Austinovou terminologií), jako konsta-  
tování, tvrzení. Přibližně jedna čtvrtina básní je formulována jako  
epitaf (vesmíru, národa) a zbývající čtvrtina pak jako bezpro-

Přední exprese, vyjádření subjektivního pocitu mluvčího, lyric-  
ho "hrdiny". Jestliže shrneme apostrofickou a subjektivní for-  
maci pod pojem formulace zlidšťující, antropomorfizující, pak opět  
má polarita neosobního objektivního výrazu a jeho zlidšťují-  
ho protějšku.

Pokud jde o strukturu obraznou, tu můžeme poukázat na Jirátem  
ž zmíněnou polaritu perspektiv - na jedné straně kosmos z hlediska  
lidského, na druhé člověk z hlediska kosmického. Co však Jiráť ani  
ho předchůdci nedocenili, to je právě ono prolínání nekonečného  
konečným, nesmírného s nepatrným, na němž jsou celé Písně kosmic-  
e vybudovány. Struktura sbírky totiž není taková, že by stál v abso-  
tním protikladu kosmos a člověk (jako u Máchy člověk a příroda),  
brž dimenze se prolínají; zlidštěný kosmos se zmenšuje, přibli-  
uje, naopak kosmický člověk nabývá dimenzí titanských ("A mluví  
lověk".) V této dialektice perspektiv se objektivuje onen specific-  
nerudovský h u m o r, rostoucí z tradice "zničujícího" humoru  
banpaulovského, tj. humoru, před nímž neobstojí žádná metafyzika  
ni žádná banalita. Záměnností dimenzí dociluje tento humor nejen  
stého smíření protikladů, ale zároveň - a to je pro Nerudu ty-  
cké - i jejich relativizace - bagatalizace monumentálního a  
anu entalizace všedního. Je to vpravdě překonání metafyziky  
dějinnou dialektikou. Život jako dialektická jednotka protikladů,  
níž se rodí reálné vědomí konečnosti individuálního života integ-  
ovaného v nekonečném kolotání vzniku a zániku - tato představa  
ní z Nerudovy poezie výraz rozchodu s křesťanstvím a jeho  
schatickým mýtem dějinného bytí. Jako taková je zároveň překo-  
ním máchovské hrůzy z nicoty, kterou tento rozchod vyvolal.  
tarze je dosaženo právě v onom lidsky specifickém humoru nahra-  
jícím tragiku absolutní nesmiřitelnosti jedinečného života a  
konečné přírody vědomím jejich (ko)relativity.  
Jestliže významová struktura estetického objektu je založena



prolínání perspektivy lidské a kosmické, pak i estetický objekt sám reprezentující humornou perspektivu mluvčího je založen jak postřehl už Jirát - na principu analogie člověka a přírody. "Naivní" obraznost antropomorfizuje kosmos, přirovnává ho k člověku na míře věcí (takové přirovnání je "přirozené", protože "naivní" člověk je sám sobě nejbližším jsoucím, je přirozeným centrem svého prereflexivního světa - tak je tomu například u dětí; osvědčeně Neruda sám se o tomto přirozeném egocentrismu zmiňuje několikrát ve svých fejetonech i aforismech). "Moderní", intelektualizující obraznost naopak člověka desantropomorfizuje, činí ho atomem konečného vesmírného bytí. U Nerudy ovšem je tento atom specifický právě tím, že je nadán nejen poznávací, rozumovou, ale také citovou schopností vyjadřovanou v písni. Citový moment splývá s momentem "naivity" jako s polidšňujícím bysem jsoucna. Název sbírky tedy shrnuje celou problematiku v lapidárním syntagmatu - "přírodní kosmická" je člověk jako specifická součást vesmíru.

V konfrontaci antropomorfizující a desantropomorfizující obraznosti, v jejich dialektice se tedy opět promítá svár či napětí naivní a rafinovanosti, které tvoří strukturní princip sbírky.

Ukazuje se, že v základu napětí dodávajícího dynamičnost básnické struktury je napětí či svár myšlenkový. Tematickým horizontem Písní básnických je protiklad naivního názoru opírajícího se o smyslovou zkušenost a názoru vědeckého. Tu již začíná vysvítat, v jakých souvislostech se Nerudova poezie pohybuje. To není poezie časová ve smyslu "popularizace vědy", "zveršovaných fejetonů", nýbrž je to poezie epochálního rozhledu, vycházející z dějinného přelomu středověku a novověku vymezeného vědeckou revolucí v poznání a vztahem k kosmu.

Tu ovšem je nutno uvědomit si Nerudův důraz na aktuální rys tohoto epochálního pohledu. Neruda nalézá zdroje dějinné poezie přítomnosti jako momentu mezi minulostí, s níž se cítí citově spjat, a budoucností, kterou otevírá racionální poznání. Přítomnost



tedy prožívána jako přechod mezi minulostí a budoucností, jako vizorium podléhající časové pomíjivosti i zároveň jako "zlom" epochálně, v němž se vyjevuje tvořivý potenciál dějin. Tady opět navazuje Neruda na tradici Máchovi, jenž tento ~~poez~~ prožitek časné pomíjivosti, existenciálního "zlomu" bytí cítil tragicky. Neruda ovšem toto dějinný moment prožívá historicky konkrétněji jako moment "zlomu" v národní kultuře.

Pod zorným úhlem takto chápaného ideově tematického pozadí sbírky není se pak všechny výtky žurnalismu jako bezpředmětné. Nerudovi nešlo o popularizaci vědy. To dokazuje jeho dopis Šemrovovi, v němž cítí potřebu korigovat Arbesovu, jinak jistě dobře mírou recenzi, která by k takovému závěru mohla svědět. Arbes tehdy psal: "Nerudovy Kosmické písně jsou triumf reflexivní lyriky ... však zároveň poetické veto proti absolutismu naivního básnického názoru na svět. Neboť Neruda dokázal, že moderní věda netvuje poezii, nýbrž že jí otvárá nové dráhy..."

Nerudovi však nešlo ani o básnickou parafrázi dějin lidského smíření. Myslenkovým základem jeho poezie se stalo právě ono napětí mezi realistické smyslovostí a vědecké intelektuální desantropofizace přírody, bez něhož by nevznikl náš svět. Neruda cítí toto napětí a jeho dějinnou závažnost a usiluje o jeho vyrovnaní, které nebylo únikem před jeho důsledky, nýbrž které by zůstalo věrné svědění. Takové smíření našel, jak již bylo řečeno, v humoru, jenž má prostoduchou naivnost laického světa, která nepostrádá při vší zornosti citovou opravdovost, jako protiváhu chladnému poznání. Humor zbavený vší citové účasti. Humor v této své katartické funkci jako smíření paradoxu vědomého bytí, tvoří perspektivu smyslu i kosmických.

Není to humor banální, není to ani úsměv protáčka radujícího se své naivnosti z nevinosti z přirozených darů života. Je to humor vědoucí, vykoupený tragickým vědomím konečnosti všeho živého brutálního boje o existenci, jenž je přirozeným pozadím života.

to humor moudrý.

vytváří ještě celá řada problémů, které se nad Nerudovými básni vynořují. Bylo by třeba se zamyslet nad oněmi vlasteneckými, "politickými" šansony, jež vyplývají právě z onoho vědomí přítomnosti neustálého existenčního boje (vědomí, které je možno považovat třeba za specifiku českého umění, umění malého národa v exponovaném státu Evropy) a v nichž humorná moudrost ustupuje naléhavému patos, varování a výzev, v nichž básník sestupuje z výšin svého epochálního nadhledu, aby se ponořil do časového vření. Není to však umělec-slabost, není to nacionalistické ideologizování, vlastenecké horování, jakým překypovaly básně jeho vrstevníků i následovníků. Právě proto, že toto národní cítění má ono epochální zázemí dějinného nadhledu a nadhledu, nepozbývá tu básnický projev hloabky, která obsahuje pouhou časovou aktuálnost.

Neruda živě cítí, že národ formující se duchovně na křižovatce českých dějin musí stát na výši své doby, že z naivního patriarchálního pospolitosti se zákonitě mění v sociálně rozpornou moderní společnost. A v tomto okamžiku, kdy se duch národní kultury loučí různě řečeno se svým dětstvím a vstupuje do období zralosti, dává Neruda své Písně kosmické jako obraz a zároveň zhodnocení této situace. Uvědomuje si, že národ, chce-li obstát v budoucnosti, musí duchovně vyzbrojit, tzn. musí přehodnotit své hodnotové univerzum (holubičí povaha), uvědomit si pravdu života, aniž by propadl pesimismu a zoufalství. Takovou duchovní výzbroj mu nabízí Neruda právě Písněmi kosmickými a jejich moudrým humorem.

Nebyl tehdy ostatně sám, kdo tuto situaci národní kultury cítil. Kolik let před ním reagoval na tuto situaci Hálek svou sbírkou Přírodě a takřka zároveň s Písněmi kosmickými se objevuje Chlického sbírka Duch a svět. I to byly reakce na krizi národní hodnotového vědomí v okamžiku, kdy překračovalo meze patriarchální izolovanosti a folklorní naivity a vyspívalo na úroveň

derního evropanství, v podmínkách první průmyslové revoluce.  
 Tito básníci pocítují nedostatečnost dosavadního vlasteneckého  
 romanticky ohlasového básnictví, jeho nepřiměřenost novým duchov-  
 ným obzorům a potřebám. Ani jeden se však v hloubce a epochálnosti  
 svého myšlenkového rozhledu nepřiblížil k oné monumentalitě, k jaké  
 došlo dílo Nerudovo. Jestliže Hálek nedokázal překonat rousseauov-  
 ou iluzi harmonizující přírody, pak Vrchlický pouze uniká před  
 materialistickou skepsí moderního vědeckého chápání světa do rene-  
 sančního panteismu, v němž nalézá neméně iluzorní zdroje optimistické  
 nadšení. Ani on ani Hálek však nedokázali postihnout onen  
 rozhodující přelom ve vývoji lidského poznání v důsledcích, jaké  
 měl pro niterný život člověka a společnosti, jako to dokázal Neru-  
 da. - Ano čteme a snad i zpíváme i dnes ještě některé básně Hálkovy,  
 ale svěžího impresionismu; z básní Jaroslava Vrchlického žije  
 několik skvělých obrazů, jimiž razil cestu poezii symbolistní. Ale  
 básně Nerudovy Písně kosmické si z tohoto období uchovaly život-  
 nost jako celek, životnost, která není formální, nýbrž která má  
 stále co říci i dnešku.

## Z e y e r ů v      V y š e h r a d

/ Heslo ze Slovníku básnických sbírek /

První Zeyerova kniha básnické epiky s podtitulem " kruh epických básní" je věnována J.V.Sládkovi.

Obsah Vysehradu tvoří pět rozsáhlých básní / Libuše, Zelený vítěz, Vlasta, Ctirad a Lumír/, v nichž básník evokuje základní postavy a děje české národní mytologie. Ve vstupní básni Libuše kreslí Zeyer velmi barvitě vizi mytického Vysehradu, kde vládne v idylické shodě s lidem moudrá kněžna Libuše, po jejímž boku usedá podle sudby bohů na knížecí stolec Přemysl. V dalších třech básních / Vlasta, Ctirad a lumír / pak ožívají všichni známí mytičtí hrdinové : svárlivý Chrudoš i statečný přemožitel bájného kance Bivoj, Vlasta, vedoucí válku žen proti mužům, tragická dvojice Ctirada se Šárkou a pěvec Lumír, uzavírající celý ~~cyklus~~ cyklus věstbou budoucí velikosti. Čtveřici těchto básní, ztvárňujících obecně známou látku, pak doplňuje báseň Zelený vítěz / Zeyer ji věnuje " nezapomentulné památce staré své chůvy" /, která má svým zdůrazněným pohádkovým laděním poněkud odlišný ráz než ostatní básně knihy. I zde nalézáme známé mytologické postavy, jako jsou Krokovy dcery Kazi a Teta, ale milostný vztah kněžny Tety k Zelenému vítězovi, symbolu jara, se svou pohádkovostí poněkud vymyká z obecně známých mytologických dějů. Všichni títo prehistoričtí bohatýři, obývající panensky nedotčenou přírodu pohanských Čech, žijí s ní a se svými bohy v důvěrném kontaktu ; stromy v posvátných



hájích mají kouzelnou moc a z řek vystupují bohyně, aby smrtelníkům vyznávaly svou lásku. I když i zde, jako v každé mytologii, mizí velmi často předěl mezi světem člověka a přírodními silami, pod meči a mlaty tečou proudy lidské krve, jež doprovázejí boj heroů za spravedlnost a proti křivdám.

Celý tento epický cyklus je napsán veršem Shakespearových dramát blankversem / pětistopý jambický nerýmovaný verš/, který je sice nositelem silného patosu, zároveň však působí značně monotónně. Tuto veršovou monotónnost / blankvers nezná systematické členění básně na strofy / Zeyer vyvažuje barvitým popisem a schopností fantaskní fabulace, s níž vytváří neobyčejně bohatý děj. Zejména barvitost popisu, násobená ještě básníkovým bohatým slovníkem i virtuózní schopností při užívání obsáhlých větných period, vtahovala čtenáře do zosobitě romantického světa Zeyerových básní a souzněla se soudobým monumentálním malířstvím. Například popis Libušiny hrobky, která má na stěnách stříbrné květy a kde sedí kněžna Libuše v bílé říze na zlatém trůnu uprostřed "bylin jak z ledu průhledných, jež se pnuly do výšky jak bílý les" či popis Vlastina odchodu do podzemní jeskyně plné zeleného světla, kde usedne v černé temnotě na břeh zlaté řeky, vrhající "rudou zář do temných vlasů, v bělost roucha", aby očekávala příchod Morany - to jsou výjevy, jejichž barvitost velmi úzce koresponduje s Brožíkovými plátny i s tehdy vznikající výzdobou Národního divadla. Na takto až exoticky barvitě

scéně pak vystupují Zeyerovi mytičtí hrdinové a básník dává těmto postavám, žijícím v čtenářově mysli jako stínové pohádkové fikce, psychologický rozměr a nadčasové poslání. Jeho Přemysl, Ctirad i další postavy nejsou naivní prehistoričtí barbaři, básník je zobrazil jako psychologicky složité bytosti plné romantických vášní a vznětů, a tak se často podobají spíše středověkým rytířům, jak je známe z pozdější Zeyerovy Karolinské epopeje, než symbolicky jednorozměrným postavám mýtů / např. milostný vztah Ctirada a Šárky má blízko k erotice středověkých rytířských eposů /. I přes svou vnitřní složitost však tito hrdinové mluví většinou svými činy, proto v Zeyerově epice není příliš silná reflexivní složka; vše je soustředěno na děj, z jehož zápletek pak vyrůstá celkový smysl díla.

Vyšehrad vznikl v době upevňujícího se národního sebevědomí, kdy český národ utvrzoval svou identitu a jednotu i prožitkem své prehistorie, jak ji zachycovala národní mytologie. V mýtu, v bojích našich prapředků za spravedlnost, v jejich síle a statečnosti, jak by byl zosobněn odvěký národní zápas za svébytnost. Prožitek mýtu měl posilovat národní jednotu a překrývat soudobou společenskou diferenciaci, která se projevovala zejména v bojích o politickou moc mezi staročechy a mladočechy. Zároveň pak toto posílení zájmu o mýtus, které se nejvýrazněji projevilo u umělců z tzv. "generace Národního divadla", k níž můžeme víceméně přiřadit i Zeyera / dosvědčuje to např. jeho přátelství s J.V.Myslbekem/, včleňovalo české umění / B.Smetana, J.V.Myslbek / organicky do kontextu současného evropského umění, v němž představoval mýtus,

zejména pod vlivem Wagnerových oper, jednu z nejzávažnějších forem pro vyslovení nadčasového poselství. Zeyer měl k mytickým látkám velmi blízko, už ve své předchozí prozaické tvorbě / Román o věrném přátelství Amise a Amila, 1877 / včleňoval do svých děl mytologické prvky. Osobitý svět mýtů ho přitahoval nejen esteticky, ale také svým rudimentárně monumentalizujícím a skepsí nenahraditelným výkladem světa ; Zeyer viděl v mýtu jedinečný výraz kolektivní duše národa a lidu. A Zeyer - umělec s romantickými rysy, trpící v celém svém díle rozporem mezi svými ideálními představami a měšťáckou skutečností, hledal pak v mýtu ztracený svět velkých činů a vášní, v němž by došla naplnění jeho touha po kráse a velikosti, kterou nenacházel v prostředí měšťácké šedi a průměrnosti.

Temata z českého dávnověku měla už před Zeyerem své místo v české literatuře / např. Rukopisy, Š. Hněvkovský, P. Šedivý ad. /, ale žádný ze Zeyerových předchůdců se do naší mytologie neponořil tak hluboko a nevytvořil tak monumentální celek, v němž by ožívaly dávné postavy se svými boji a zápasy o smysl života i poslání kmene. Zeyer, básník zjitřené senzibility a se smyslem pro tajemství, přistupoval k mytologii s neobyčejnou vážností ; její příběhy nejen aktualizoval tím, že do nich vtěloval své představy o velikosti člověka, své pojetí hrdinství, cti i smyslu národních dějin, ale zachoval i onen pradávný děs primitivního člověka z přírody a z tajuplnosti kosmu. I když Zeyer, zejména při popisu, používal romanticky

pastózních barey, neviděl v mýtu jako jeho romantičtí předchůdci ani jen pohádkovou exotiku, ani pouhý ~~sádk~~ vzácný odkaz pradědů. Vnímal je, jak jsme už konstatovali, jako výraz kolektivní národní duše, jako vtělení základních národních ideálů a archetyp národních charakterových vlastností ; proto Zeyer ve svém básnickém cyklu zbavuje hrdiny pohádkového nánosu a důsledně je mytizuje. Jeho Přemysl už není sedlák vyzdvižený na knížecí trůn Libuší, ale polobožský syn Slunce ; Šárka, hynoucí láskou k Ctiradovi, je trestajícími měsíčními paprsky proměněna ve skálu a před Vlastou, po prohrané válce s muži, se otevírá podzemí a ona tam odchází pohřbít sebe samu i svou myšlenku vzpoury proti odvěkému přírodnímu řádu. V této důsledné mytizaci tradičních látek spočívá ojedinělost i základní význam Zeyerova básnického činu, v němž můžeme vidět jediný důstojný literární pendant k hudebnímu cyklu Smetanovu ; jak Smetanova Má vlast, tak Zeyerův Vyšehrad představují vrcholy umělecké konkretizace národního mýtu a rovnomocně se zasloužily o jeho aktualizační národně symbolickou proměnu.

K napsání Vyšehradu přispěl, odmyslíme-li si přirozené tvůrčí a dobové pohnutky, i Zeyerův pobyt v Liboci, kam se v roce 1878 přestěhoval a odkud měl velmi blízko do šáreckého údolí. Při svých procházkách po okolí prožíval velmi intenzívně genius loci této krajiny, jak o tom svědčí jeho dopis J.V.Sládkovi, v němž čteme : " Byl podzim, bloudil jsem oborou ... Tu se mi zdálo, že z těch



mlh tam daleko v hloubi dlouhých cest vystupují postavy: já viděl celý Vyšehrad, „ Já viděl Libušu i Přemysla.“ Vedle tohoto krajinně přírodního impulsu sehrála při vzniku Vyšehradu jistě svou roli i Smetanova hudba / Libuše, 1872; Vyšehrad, 1874 a Šárka, 1875 /, kterou Zeyer velmi dobře znal a obdivoval. Zcela z vnějšku, ale možná nikoli nepodstatně, inspirovalo Zeyera k napsání Vyšehradu i básnické "soutěžení" s J. Vrchlickým, k němuž dala podnět procházka obou básníků v šáreckém údolí, kde se rozhodli, že každý z nich zpracuje po svém pověst o Šárce. Z tohoto "soutěžení" vznikla pak Vrchlického Šárka a Zeyerův Ctirad. I když zájem o mýtus zůstal v Zeyerově básnickém, prozaickém i dramatickém díle trvale přítomen a neomezoval se pouze na oblast české mytologie / naše mytologie mu poskytla ještě látku k eposu Čechův příchod, 1886 a k dramatům Libušin hněv, 1887; Šárka, 1887 a Neklan, Neklan, 1893 /, v žádném ze svých pozdějších děl, ať už inspirovaných naší či cizí mytologií, už Zeyer nevytvořil tak kompozičně ucelený a hluboce prožitý cyklus, jakým je jeho Vyšehrad, tvořící spolu se Smetanovou Mou vlastí a pozdějšími Jiráskovými Starými pověstmi českými základní trojici mýtotvorných děl naší kulturní tradice.

*Jarmal Mel*

Pavel S P U N A R

Z l i s t á ř e J u l i a Z e y e r a K l á ř e  
B a u š o v é - Š p e c i n g r o v é

V Pynsentově monografii o Juliu Zeyerovi,<sup>1</sup> věnující pozornost i ženám, které prošly básnickovým životem,<sup>2</sup> zmínku o Kláře Baušové - Špecingrové (1860-1918) nenajdeme. A přece byla první Náprstkova schovanka a bibliotekářka v domě u Halánků<sup>3</sup> Zeyerovi blízká, jak svědčí moudrý zápis do prvního dívčího památníku<sup>4</sup> a osmnáct dochovaných dopisů,<sup>5</sup> které stárnoucí básník adresoval mladé ženě, již si vážil i jako překladatelky, po jejím odchodu z knihovny.<sup>6</sup> Jsou vročeny do let 1877 - 1895 a dotýkají se i některých niterných oblastí básnickova života.

Podáme jejich výčet a otiakneme list No. 17, kde J. Zeyer naráží na svůj hořký vztah k Mary Ann Stonové.

a] v ý č e t

- 1) B. m. a d. (navštívenka, asi 1877)
- 2) Vodňany, 9. 1. 1888 (dvoulíst, 8°)
- 3) Vodňany, 15. 2. 1888 (dvoulíst, 8°)
- 4) Vodňany, 18. 4. 1888 (zálepka)
- 5) Vodňany, 8. 7. 1888 (dvoulíst, 8°)

- 6) Vodňany, 12. 9. 1888 (dvoulíst, 8°)
- 7) Praha, 2. 10. 1888 (dvoulíst, 8°)
- 8) Vodňany, 13. 12. 1888 (dvoulíst, 8°)
- 9) Paříž, 4. 6. 1889 (dvoulíst, 8°)
- 10) Cordoba, 22. 4. 1890 (dvoulíst, 8°)
- 11) Vodňany, 30. 12. 1890 (dvoulíst, 8°)
- 12) Vodňany, 29. 1. 1891 (dvoulíst, 8°)
- 13) Vodňany, 26. 2. 1891 (dvoulíst, 8°)
- 14) Vodňany, 30. 12. 1891 (dvoulíst, 8°)
- 15) Vodňany, 7. 1. 1892 (dvoulíst, 8°)
- 16) Vodňany, 28. 12. 1892 (dvoulíst, 8°)
- 17) Vodňany, 11. 2. 1893 (scriptum 1892) (dvoulíst, 8°)
- 18) Vodňany, 30. 12. 1895 (přehnutý tuhý list)

## b] e d i c e

O Zeyerově citovém životě, tak hluboko prolínajícím do vlastního básnickova díla, kolovalo mnoho domyslů. Řadu spolehlivých náznaků přinesla postupně vydávaná korespondence (zejména s J. V. Sládkem),<sup>7</sup> které k riticky využil zejména H. B. Pynsent.<sup>8</sup> A přece dosavadní bádání neznalo zatím nejdůležitější pramen. Je jím Zeyerův dopis jeho mladší (a nedávno ještě "dětské")<sup>9</sup> přítelkyni Kláře Baušové-Špecingrové, datovaný k 11. 2. 1892, napsaný však skutečně o rok později (11. 2. 1893). Svědčí o tom vnitřní rozbor textu,<sup>10</sup> usvědčující básníka z bezděčného ~~nesprávného~~ omylu v letopočtu, kdy brzy po Novém roce se do pera ještě automaticky

tlačí "staré" vnočení. Obsah listu měl zůstat utajen. Pro jeho závažnost jej však zveřejňujeme s poznámkou, že i ostatní listy Kláře Baušové-Špecingrové by měly být zpřístupněny zeyerovským badatelům.

---

1. Robert B. Pynsent, Julius Zeyer, *The Path to Decadence*, The Hague-Paris, Mouton 1973, 264 str.
  2. Ibid. (*The Women in Zeyer Life*), 19-26.
  3. OSN 24, 1906, 744; OSN-ND 6-2, 1943, 846.
  4. Pavel Spunar, *Památník z domu u Halánků*, *Lidová demokracie* 38, 1982, No. 251.
  5. Dopisy jsou přístupny v rodinném archivu.
  6. Klára Baušová-Špecingrová překládala z ruštiny, angličtiny a francouzštiny; její překlady uveřejňovaly především *Národní listy* a *Lumír* v letech 1882-1885; z Náprstkovy knihovny odešla r. 1887.
  7. Sládek-Zeyer, *Vzájemná korespondence*, vyd. J.Š. Kvapil, Praha, NČSAV 1957; odkazy na další vydanou korespondenci uvádí Robert B. Pynsent, o.c., 246.
  8. Robert B. Pynsent, o.c., 19-26.
  9. Srov. nevyd. dopis No. 14 z 30. 12. 1891 : "... Je mi, jako by to bylo včera bývalo, co jsem Vás viděl, mladé děvčátko, u Náprstků skákat po pokojí! A dnes máte rodinu ...".
  10. Oporou pro datování je zmínka o vydané tragedii *Neklan*; hra vyšla v Šimáčkově Kabinetní knihovně na začátku r. 1883 (srov. Sládek-Zeyer, o.c., No. 349; dopis datován 29. 1. 1893).
- 

## T e x t

[1r] Vodňany, 11. 2. [18]<sup>a</sup>92. Milostivá paní, konečně, že "*Neklan*"<sup>b</sup> je na světě dožím! Posílám Vám ho tedy a doufám, že Vám nebude nemilý



a že se Vám bude docela i líbit. Zároveň Vás prosím, byste mi přiložený balíček laskavě expedovala pí Bittnerové,<sup>c</sup> nevím totiž její adresu a jsem jist, že Vy ji znáte. Scházíte se asi s pí. Bittnerovou teď v ~~směh~~ té době pro ni tak trudné.<sup>d</sup> Nejste z těch, kteří odpadají od svých přátel, zakaboní-li se pro ně nebe. To byste se musila též ode mne odvrátit, [lv] neboť neusmívá se právě na mě. - Jak dobrý byl zase ten Váš poslední list ! Co Vy mi toho blaha přejete - bohužel je to marné. Pro mě jsou jen okamžiky útěchy, více není možné. Říkáte, že k štěstí je tak málo třeba, málo a přece nesmírně mnoho! - Požadavky! Nedělám žádné, pražádné, než ten jeden nezbytný a ten je nedostižitelný, neboť neleží v moci nikoho na světě. Je to hratka plné lásky a náhodou či osudem či prokletím žádám to od srdce, které nedovede vůbec té lásky silné dát a tou slabou na neštěstí se nedovedu spokojit. To je ten celý román, tak krátký, prostý, všední, a chcete-li směšný. Ano, pro jiné je to směšné proto, že stárnu, stárnu, ale nic se proto v mém nitru nemění. Ať [2r] se směje kdo chce, nemám to nikomu za zlé, ale pro mne a celý můj život je to dost. Nač Vám to píšu? Vyrvalaste [!] mi to nějak z pera. Prosím, nemluvte o tom s nikým ... Ty okamžiky štěstí jsou tenkrát, když násilně svůj zrak zavírám, a jen v blahu okamžiku a v opojení iluze žiju, spokojen s tím, co se zdá a v podstatě není; kdyby to shledání trvalo dále než několik dní, bylo by to nemožné být šťastným. Ale tak na krátký čas je hrůza a bolest v myšlence loučení a útěcha v blízké bytosti, která se zjevuje a zmizí jako prelud ! - Řekl jsem Vám dosti, neptejte se na nic dále, spal-

te to psaní a zapomeňte na ně, - Jak se vede Vám? Jste zdraví? To je to pravé štěstí mít svou rodinu, milovat ji, být milován a ještě nalézat v srdci dosti místa pro snahy a city krásné, ležící mimo tu rodinu. Nuž, Bůh Vám to zachovej! - Co se týče Vrchlického a jeho [2v] osudu,<sup>6</sup> nezajímá mě to už ani za mák. Nepřeji mu nic zlého jako nikomu vůbec, ale nepřeji si už se s ním setkat ani zde ani v jiné existenci. Pro mě není na světě - ani on mi co píše. - Buďte zdráva. Pozdravujte ode mne p. Bauše.<sup>7</sup> Těším se velmi uvidět ty děti,<sup>8</sup> až zase do Prahy přijedu. Bude to snad brzy. - S pozdravem přátelským Váš Jul. Zeyer

- 
- a. Datování správně "11. 2. [18]93"; o omylu srov. pozn. 10.
  - b. Drama Neklan vyšlo na počátku r. 1893; srov. Sládek-Zeyer, o.c., No. 349, 29. 1. 1893 : "... Dnes dostal jsem exempláře Neklana a to mě trochu vyrušilo ..." (Zeyer Sládkovi).
  - c. Marie Bittnerová roz. Boubínová, česká herečka (1854-1898), choť herce Jiřího Bittnera (1846-1903).
  - d. Marie Bittnerová byla r. 1880 donucena opustit Prahu; hrála opět v Německu a r. 1892 s Národním divadlem ve Vídni.
  - e. J. Vrchlický (1853-1912), s nímž po jmenování řádným členem ČAVU r. 1890 přerušil J. Zeyer definitivně všechny styky, trpěl na aklonku svého života krizí svého manželství.
  - f. Ing. Pavel Bauše (1856-1937), manžel Kláry Špecingrové (1887), později ředitel městských plynáren.
  - g. Blažena (1888-1971; provd. Fischerová a později Bassová), Milena (1891-1979; provd. Spunarová). Věra (provd. Hochová) a Radim nebyli tehdy ještě na světě (Věra se narodila o něco později, 15. 3. 1893).

*Pavel Bauer*

## Kafkova groteska "Nový advokát"

"Nový advokát", první črta Kafkovy sbírky "Venkovský lékař", má za námět proměnu proslulého Bucefala, válečného koně Alexandra Velikého, v pražského advokáta, Kafkova současníka. Námět nanejvýš absurdní, mnohem absurdnější než byl námět "Proměny", neboť změnil-li se <sup>tam</sup> Rehoř Samsa <sup>naráz</sup> ~~na~~ v ohyzdný hmyz, dá se to snadno pochopit jako pokles syna od živitele rodiny v parazita. Námět "Nového advokáta" se jeví spíše jako "Schnapsidee".

◻ Proměna Bucefala se v "Novém advokátovi" nejen podává jako hotový fakt, nýbrž se i zdůvodňuje, ale způsobem, který absurdnost faktu nesnižuje, nýbrž naopak zvyšuje. Bucefalus sám rozumově odůvodňuje rozhodnutí k proměně: Již není epocha Alexandra Velikého, nyní je doba zcela jiná. Již za Alexandra Velikého "brány Indie byly nedostupné, ale jejich směr byl vyznačen královským mečem". Proti tomu v (době) moderní nikdo neukazuje směr.

◻ V tomto aforismu o bezsměrrovosti moderní doby, kdy "se pohled mate", bývá spatřován vlastní smysl této Kafkovy črty. Fak se ovšem proměna Bucefala nechává stranou, žádný smysl se jí nepropůjčuje. Avšak jakkoli válečný kůň a advokát jsou entity neporovnatelné, dovede vtipná inteligence v nich odhalit jakousi podobnost funkcí. Jde o to, že válečný kůň se osvědčuje v bitvách a advokát v soudních sporech; jde o to, že kůň nese válečníka do boje a klient se před soudem opírá o svého advokáta. Co znamenal válečný kůň v hrdých dobách starověku, znamená advokát v podmínkách moderní civilizace. Z tohoto hlediska ztrácí absurdní námět "Nového advokáta" trochu ze své frivolnosti.

Válečný kůň zastupuje starověk, advokát moderní měšťanskou dobu. Starověk a současnost jsou v příkrém protikladu, a přece ještě starověk podivně zasahoval tehdy do současnosti. Základem vyššího vzdělání <sup>ještě nepřestalo být,</sup> ~~bylo~~ humanistické gymnázium, nezbytnou složkou celého právnického studia bylo právo římské. Každá budova gymnázia byla vybavena reprodukcí neapolské mozaiky Alexandrový bitvy; na stěnách tříd se skvěl Bucefalus. Zdá se, že "Nový advokát" ironizuje stopy antiky, zavtačené paradoxně do současné doby. Tato črta Kafkova má blízko ~~K~~Meyrinkovi.

Paul Furst

---

Řecké jméno Bucefalos znamená "dobytčí hlava". Mezi promovanými kolegy Kafkovými byl jistě i některý Dr. jur. Rindskopf.



Jaroslav Kolár

## Z n e p a m ě t í d o p a m ě t í

Nebýva zvykem zpětně evidovat návštěvy kamarádů a dokumentovat přátelská setkání, která mají na míle daleko k instituciálnosti jakéhokoli druhu. Pokoušíme-li se o cosi podobně bláhového, pak jenom proto, že se nám taková setkání nejednou stala příležitostí k diskusnímu probírání určitých stránek vlastní práce a že tak vstoupila bezděky do souvislostí, k nimž jejich vlastní povaha nesměřovala. Došlo k tomu především díky rozmanitosti oborového zaměření přátel a díky jejich laskavosti, s níž byli ochotni věnovat pozornost otázkám, materiálu i přístupům, které jim často byly velmi vzdáleny. Projeвили ochotu a snad se jim v tom časem i zalíbilo, neboť konfrontace nejen stanovisek, nýbrž i oborů je stále jednou z rozhodujících hnacích sil vědeckého myšlení.

Neoficiální a neinstitucionální hovory mají vedle výhod i nevýhodu - mizí v nepaměti a lze z ní jen nesnadno vydolovat jejich určitější obrysy. Je tomu tak i v našem případě, zvláště pokud jde o počátky. Snad se někomu z kamarádů časem poštěstí doplnit bílá místa, která zůstávají v našem pokusu o dodatečný přehled témat a prací, které přátelé zatím přinesli.

podzim 1975 - M.Červenka - M.Jankovič: Úvahy o individuálním stylu v literatuře

červen 1976 - J.Kolár: Pokus o sémantickou interpretaci Klaudiánovy mapy

- podzim 1976 - M. Červenka: K současným tendencím v americké teorii literatury (P.Steiner)
- 10.11.1976 - A. Stich: O publicistickém stylu
- 8.12.1976 - J. Janáčková: Arbesovo romaneto
19. 1.1977 - M. Kačer: Striedterova úvodní studie k německému vyboru z prací F. Vodičky
16. 2.1977 - V. Macura: Obraz obrozenské kultury jako typu (Semiotika kultury Jungmannovy doby)
23. 3.1977 - M. Otruba: Mýtus v české kultuře obrozenské doby
21. 4.1977 - Z. Pešat: Totalita díla v jeho proměnlivosti
11. 5.1977 - J. Kolár: Český kronikář Marek Bydžovský z Florentina
16. 6.1977 - A. Stich: Sabinova Němcová a Havlíček
- 12.10.1977 - E. Pražák: Otázka žánrové příslušnosti nejstarších památek české lyriky
- 23.11.1977 - M. Jankovič: Strukturalismus v pojetí a pracích Wolfa a Herthy Schmidových
18. 1.1978 - M. Kačer: Geneze smyslu jevištního díla
15. 3.1978 - J. Loužil: K ontologické problematice literárního díla jako muzejního exponátu
17. 4.1978 - M. Červenka - M. Jankovič: Estetická funkce, významové sjednocení a spojitost textu
24. 5.1978 - K. Chvatík: Estetický postoj
- 10.10.1978 - I. Osolsobě: O Goodmanovi a jeho "jazycích umění"
- 8.11.1978 - A. Stich: Polákův cestopis do Itálie I
- 13.12.1978 - M. Červenka: Artefakt v literatuře
17. 1.1979 - A. Haman: Básnické druhy jako horizonty umělecké řeči

14. 2.1979 - R. Grebenícková: Máchův deník na cestě do Itálie a Máj
14. 3.1979 - M. Drozda: Komunikační maska skazu
11. 4.1979 - M. Otruba - M. Jankovič: O Stempelově úvodu k Červenkové knize Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks
23. 5.1979 - A. Stich: Polákův cestopis do Itálie II
20. 6.1979 - M. Drozda: Nové Lotmanovy práce
- 1.10.1979: P. Blažíček: Tomanova "skutečnost"
- 12.11.1979 - M. Jankovič: O nepublikovaných rukopisech Jana Mukařovského
- 3.12.1979 - V. Svatoň: O Bachtinových nově vydaných knihách
15. 1.1980 - J. Kolár: J. Kochanowski, česká literatura 16.-17. století a otázky literární komparace
19. 2.1980 - M. Procházka: O Chvatíkově rukopisné knize Struktura a proces
18. 3.1980 - O. Sus: Mezi teorií hodnot, estetickou antropologií a semiologií
23. 4.1980 - K. Chvatík: O problematice vlastní knihy Struktura a proces
21. 5.1980 - R. Grebenícková: "Masné krámy" Prokopa Šedivého - povaha a kořeny obrozené lokální frašky
18. 6.1980 - M. Jůzl: Estetika a axiologie
- 20.10.1980 - V. Königsmark: Pojetí herecké postavy v současném českém divadle
- 24.11.1980 - M. Červenka: Fónická linie
5. 1.1981 - A. Stich: Mácha a Klicpera

16. 2.1981 - V. Smetáček: Obsahová analýza literárního  
textu s pomocí sémantického kódu
15. 3.1981 / M. Drozda: Narativní masky v krásné próze
27. 4.1981 - R. Grebeníčková: Znakovost v Diderotově  
estetice
16. 5.1981 - J. Neumann: Petr Brandl v břevnovském klá-  
šteře
15. 6.1981 - Diskuse o Opelíkově monografii o Josefu  
Čapkovi
- 16.11.1981 - M. Otruba: Vztah tvůrce a vývojového procesu
- 14.12.1981 - M. Červenka: Sémantika Sládkova metra
25. 1.1982 - R. Kalivoda: Typologie funkcí
22. 2.1982 - V. Svatoň: Literárněvědná koncepce L.J.  
Ginzburgové
8. 3.1982 - V. Karfík: Kolářovy básnické reflexe
19. 4.1982 - R. Grebeníčková: Poznámky k metaforice Máje
24. 5.1982 - O. Sus: Kategorie literárního vývoje
30. 6.1982 - M. Drozda: Významová výstavba Lermontovo-  
va Hrdiny naší doby
- 4.10.1982 - A. Stich: Fabule v Máchově Máji
- 22.11.1982 - O. Sus: Významem díla jakožto celkového  
znaku je osobnost
- 6.12.1982 - D. Hodrová: Sebereflexe románového žánru
24. 1.1983 - M. Otruba: Znakovost a hodnotovost lite-  
rárního díla
14. 3.1983 - A. Haman: Průzkum čtenářského zájmu a vzta-  
hu k literárně uměleckému dílu
25. 4.1983 - M. Jankovič: Tři verze Hrabalovy Příliš  
hlučné samoty
16. 5.1983 - M. Procházka: Jan Mukařovský o M.Z. Polá-



kovi a dobová diskuse o jeho studii

27. 6. 1983 - J. Kolár: K článku M. Sedmidubského Litera-  
ry Evolution as a Communicative Process

24. 10. 1983 - M. Červenka: Polymetrie Máchova Máje

## C b s a h

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Miroslav Procházka: Pojetí literární historie                                      | 1   |
| Vladimír Svatoň: Spor o pojetí světa v sovětské<br>vědě dvacátých let              | 21  |
| Daniela Hodrová: Žtopický prostor v evropském<br>románu                            | 35  |
| Václav Königsmark: O umění jevištní konkretizace                                   | 66  |
| Emil Pražák: Prokop a Paleček                                                      | 74  |
| Jaromír Loužil: Neznámá exhorta B. Bolzana o<br>lásce k vlasti a mateřskému jazyku | 86  |
| Vladimír Macura: Paradox obrozeného divadla                                        | 113 |
| Miroslav Červenka: Polymetrie Máje                                                 | 132 |
| Jaroslava Janáčková: Máchův zápas o čtenáře                                        | 175 |
| Zdeněk Pešat: Prvosenky Václava Šolce                                              | 185 |
| Karel Hausenblas: Nerudův vypravěč a téma                                          | 193 |
| Aleš Haman: Člověk a kosmos v Písních kosmických                                   | 203 |
| Jaroslav Med: Zeyerův Vyšehrad                                                     | 214 |
| Pavel Spunar: Z listáře Julia Zeyera Kláře<br>Baušové - Špecingerové               | 220 |
| Pavel Trost: Kafkova groteska Nový advokát                                         | 225 |
| Jaroslav Kolár: Z nepaměti do paměti                                               | 227 |



