

01
C
S
A

1845-1850

1 / 186

Po zarostlém
chodníčku

Jaroslavě Janáčkové
k narozeninám

Praha 1990

SM. 4/25



1102/90 ✓✓

Milá Jarko,

vedle závažných vědeckých článků mých ctěných kolegů bude vyznívat těchto několik řádků asi příliš subjektivně a soukromě.

Dovelím si však přesto pár slov, která se lehčeji píšou než říkají.

Když se člověk začíná stavět na vlastní nohy ať doslova, ať ebrazně, potřebuje se něčeho pevného podržet. To pevné, co stále u mých nesmělých pedagogických kroků, byla Ty. Tvůj magnet způsobil, že mě začala zajímat literatura 19. století, Tvá neekázalá, ale všudypřítomná pomoc to byla, co mi pomáhala uvědomovat si vlastní rovnováhu, vlastní postoje, ale i vlastní meze.

Mělas (a máš dosud) vždycky čas, když jsem s Tebou potřebovala probrat svá fakultní i osobní trápení. Přijalas mne dávno do rodiny svých skutečných i adoptivních dětí a příbuzných, a já jsem Ti za to vděčná. Také za to, že toleruješ vady a kazy, protože jsou - snad - vyváženy jinými vlastnostmi. Za to, že podkěcuješ, ale nevnučuješ, za to, že podporuješ, ale nepožaduješ skládání účtů.

Pracovat s Tebou a vedle Tebe znamenalo neustálé srovnávání, neustálé vstupování do dialogu se studenty, pracovat vedle Tebe znamenalo trvale něco dohánět, lapat a zkoušet. A to mluvím jen o pedagogickém působení. Věř, že někdy mne Tveje trvalá energie a chuť do práce, záplava nápadů dohání k zoufalství. K zoufalství nad tím, proč to nenapadlo mne.

Tvé vědecké činnosti bude věnováno jistě mnoho zasvěcených článků a studií. Práce, kterou máš na poli zkoumání literatury 19. století za sebou, poznamenává a inspiruje všechny, kteří se pokoušíme literaturu vykládat a předávat dalším generacím kanterů. Nové a nové pohledy na témata

mnohokrát zpracovaná vzbuzují respekt, zároveň vyzývají (často marně) ke konfrontaci.

Odpusť mi, prosím, že v tomto veřejném dopise vzpomenu i věci trpkých. Byla jsem svědkem (a dodnes si vyčítám, že němým) Tvého pokořování na katedře za to, že jsi nechtěla ustoupit od svého vědeckého poznání. Ale také svědkem toho, že jsi se nepoddala, že jsi osvědčila kantorskou odvahu.

Válichni máme svoji představu, jak nejlépe působit na místě, které nám cesty osudu dopřály - v našem případě na katedře české a slovenské literatury. Představy se léty a okolnostmi mění, zrají a krystalizují; nerozhoduje, zda realizace je představám vždy adekvátní. Každý učitel dobře ví, že sebelepší příprava ještě nedělá dobrý seminář. Ale chodit na každý seminář a přednášku, jako by to bylo poprvé, s trémou a pokorou, to je taky Tvoje výchova. Snažím se jí držet. Považovala bych za vyznamenání, kdyby jednou, někdy studenti řekli, že studium literatury 19. století na fakultě byla vlastně záležitost radostná díky decentce Janáčkové a její

věrné famulusce

Věře Menclové

V listopadu 1990

V l a d i m í r K ř i v á n e k

F R A G M E N T Y P O D Z I M U

I

Bronzový podzim tiše ržá
když seníky jsou plné
přichází chvíle pro drama
a stromy chřestí kovem

II

Ticho nás zná a my jsme jeho děti
kamkoliv plyneme plyneme po paměti
netřeba vzkazovat netřeba vzývat echa
poutníci vzpomínek čekají na člověka

III

Penízek slunce putuje
a vítr v dunách hnízdí
žijeme jako zemřeme
vykupování trýzní

IV

Pouze stín dodá hloubku žalu
obrazům které rychle blednou
baldachýn nad rytíři grálu
je utkán nití nedohlednou

V

Tuláci - děti pod hvězdami
kam jdete nocí bezejmennou
do hospody na pivo s pěnou
tak svobodní tak sami

VI

Chudákům almužnu a davu prázdný tlach
potlesk pro slepý zpěv v zatuchlých hospodách
rozumu náhubek a potrhaný háv
Bohům jen potupu Sokratům bolehlav

VII

Možná je všechno jenom vzpomínání
zdáme se jíným sobě se jen zdáme
možná jsme jenom čísi cizí stíny
a slunce sídlí na odvrácené straně

VIII

Jednou budeme nazí
svlečení ze všech ran
kamenný starý chléb
a Bůh se neurazí

IX

Zešílel regenschori rozpadl se chrám
nyní i hudba bolí sněží do varhan
zděšené kavky s křikem obkružují tmu
zatímco vcházíš tichem do rozvalin snů

X

Trojskému koni kručí v útrokách
podzim se krví přiodívá
trýznivé sochy viny v zahradách
břit hladu vztekle tasen zpívá

XI

Holubům sypeme vše co nás všechny bolí
drobečky úsměvů sál našich všedních dní
abychom poslepu opření o cokoli
došli až ke srázu kde hnízdí holubi

XII

Stmívá se v alejích
a zvony z dálky znějí
do jakých podzimů
budeme odsouzeni

XIII

Mrtví jsou vánkem který tiše sedá
na věže chrámů
a ta zeleň kopuleť
vymýšlí ptáka s hrdlem od šarlatu

XIV

Až vlastní stín nás opustí
a prsty větru kolem budou vlát
budem se lásko lásko má
budem se učit milovat

XV

Už opadalo téměř vše
nevládne den nevládne tma
Bůh ztracenců se usmívá
a prach se řadí k dějinám

XVI

Vím nikdo z nás se nebe nedotkne
nevěřím řečem o azuru
to jenom vločky znavené
padají tváří dolů

XVII

Trvej jak ticho mezi slovy
a ani lež tě neosloví
třeba se přimkni k ústům ženy
třeba buď hluchý slepý němý

XVIII

Jakási slabost dá mi zapomenout
jakási síla dá mi košatět
jak krůpěj krve zahrnutá hlínou
vyšlehnu v planou růži vět

XIX

Jsme stále znovu tážení po smyslu cesty světem
fatamorgány betlémů rozsvěcujem jen dětem
varhany ticha hřmějí nám do našich smyslů hluchých
Bachova oratoria Bůh sám se zpívat učí

Významy a funkce verše v díle Antonína Sovy

(Kapitola z průvodce veršem let devadesátých)

Miroslav Červenka

Sovovo mnohaleté intenzivní hledání možností pro moderní básnictví, stále na pomezí realistického a symbolistického proudu, se v metrice básníkovy úvodního tvůrčího období (po Soucit i vzdor včetně) projevilo^V poměrně bohatém repertoáru veršových útvarů. Na rozdíl od Machara neužívá přitom Sova jednotlivých rozměrů jako více méně stabilizovaných kulturních znaků; jsou to pro něho spíše rytmické struktury rezonující s ostatními složkami dané básně a spolu s nimi intuitivně nalézané v okamžiku jejího koncipování. Hranice mezi způsoby užití meter nejsou tak ostře zřetelné.

Dobové zvyklosti se přesto i u Sovy prosazují ve shodě s obecně platným schématem: na přelomu století se užití typů verše stává indicií autorovy literární pozice; platí tu jakási škála veršových útvarů odstupňovaných podle toho, jak daleko básněň zašla ve směřování k novému pojetí umění. Podle rostoucího radikalismu v modernosti vypadá taková stupnice asi takto: pětistopý jamb a strofické kombinace jambických meter (lumírovské východisko) - alexandrin - daktylotrochej, event. daktyl - uvolněný verš - volný verš zhruba ustáleného rozsahu - volný verš proměnlivého rozsahu.*

*Tato škála neplatí pro Machara.

SOVA	První verše meditační	Realistické sloky	Květy intim. nálad	Z mého kraje	Soucit i vzdor	Zlomená duše	Vybouřené smutky	údolí Nového Království	Ještě jednou. se vrátíme	Dobrodružství odvahy	Lyrická láska a života	celkem	
T3 (+komb.)					2		1		1		1	5	
T4 (+komb.)		2	9		6		3		1	2	8	31	
T5;T6;T7;T8		2	1		1			1		1		6	T vše: 7,3%
J3; J3+2	2	1	2		3				2		4	14	
J4+2;J4+3			5							4	3	12	
J4	3	4	12		12	1	7		1	4	7	51	8,9%
J5+2;J5+3	1		2							2	4	9	
J5,4			3				1				1	5	
J5	3	13	14	32	10		26	3	4	8	20	133	23,1%
blankvera					3	4	4		4	4		19	
J6+3;+4;+5		1	1		2		1	3	1		3	12	
J6 alex.		14	7		21		6			2	2	52	9,-%
J6 ostatní		2			3		2	1			7	15	
J7;J8			1				1		1	3	1	7	
J volný							1		4		2	7	J vše:58,3%
D2;3;3+2;4+3;4		1	5		8		3		2			19	
D5+3;D5;D5+J3					2		1					3	
DT2;DT3			2		4	1	5	1	5	4	16	38	
DT4+2;+3		1	1		1		2		3	4	7	19	
DT4			6		10		1		1	1	5	24	
DT5;DT6										1	1	2	
DT+J;DT+T			1								2	3	D a DT vše:18,8
uvolněný v.					3		5	2	8	2	3	23	
vol.v.nřmov.							6		1	1		8	
vol.v.strof.							22	5	3	6	1	37	
vol.v.nestrof.						1	8	6	2	3	2	22	vol.v.vše:15,6
celkem	9	41	72	32	91	7	106	22	44	52	100	576	

Pětistopého jambu ve sledovaném období u Sovy postupně ubývá, alespoň pokud jde o sbírky zahrnující větší množství veršových útvarů. V prvotině Realistické sloky má spolu s alexandrinem vůdčí postavení (viz dále), v Květech intimních nálad se objevuje v necelé pětině básní (četností přesahuje jiné rozměry jen proto, že Sova tu zkouší mnoho nových útvarů zároveň) a v Soucitu i vzdoru dokonce jen v jedné desetině. Jeho hlavním místem je tvorba nejvíce blízká lumírovským východiškům - sonety, široké popisy a tradiční rétorika. V Soucitu i vzdoru je například takto napsána krotká realistická idyla Vánoce, která sem zabloudila až z r. 1890. Výjimkou je široké využití pětistopého jambu v monometrickém cyklu realistických a "impresionistických" obrázků Z mého kraje (1892), kde k němu Sova sáhl asi pro jeho bezpříznakovost: odpovídá potřebě transparentnosti jazykových složek vůbec v básních s dominujícím tématem, především jeho elementárními jednotkami (motivy), které jsou nástrojem vizualizace sdělovaných významů.

Jako neméně tradiční, ale zároveň i příznakový rozměr vystupuje u Sovy čtyřstopý trochej - v Květech intimních nálad jako odkaz k Sládkovi Selských písní, v Soucitu i vzdoru často s tradiční onomatopoeikou sémantikou jako rytmiický znak rychlého, lehkého pohybu apod.

Neklamným svědectvím kontaktu s coppéovskou genrovou epikou nebo epicky zabarvenou poezií je v Sovových raných sbírkách bohatý výskyt alexandrina. Ten dominuje v Realistických slokách (příčemž oproti básním v pětistopém jambu,

které jsou spíše dějové, je rozsáhlejšího jambu šestistopého využito k obšírnějšímu zapojení statictějších složek tématu, detailnímu zobrazení prostředí atd.) a ještě v Soucitu i vzdoru je obligátní složkou typické coppéovské veršované povídky Když zemřela školačka; patří sem i řada městských krajin, pojatých jako genrové kresby. Tato původní funkce Sovova alexandrínu - dovolíme si exkurs od metriky k záležitostem rytmické realizace metra - se projevuje v jeho rytmickém profilu; verš, který nemá poutat pozornost ke svému znění a má být spíše elegantní než výrazný, značně oslabuje nápadnost vnitřního veršového řezu, neboť ve prospěch plynulosti maximálně potlačuje akcentaci předocesurního iktu: na 6.slabice je v Sovově alexandrínu přízvuk jen v 12% (v ženských verších), eventuálně v 16% (mužské) veršů, zatím co u Březiny dosahuje tato četnost 25%. - Ve využití alexandrínu vykročil však Sova i vlastními nezávislými cestami, když totiž - ještě před Březinou - vytušil možnosti monumentalizace a sémantické aktualizace skryté v české verzi tohoto rozměru a uplatnil ho v krajnách, umělecky nejobjevnějších vnějších polohách své přírodní lyriky, tam, kde monumentalizovaná krajina se stává symbolem lidských situací a/nebo je jimi sama symbolizována a kde hýřivé uvádění rozmanitých přírodních detailů je jen východiskem k svéprávným uměleckým konstrukcím osamostatňujícími se od svého tematického východiska. Je to tedy jedna z cest českého básnictví k symbolismu, jakási časnější etapa toho pojetí přírodní poezie, které v období Tajemných dálek ještě stupňoval (za účasti téhož alexandrínu) Březina.

Druhým rozměrem přírodní lyriky je v jmenovaných dvou sbírkách čtyřstopý jamb. Jeho uplatnění je však velice rozptýlené, objevuje se i v básních erotických a dokonce i žánrových. Sova nejspíše navazuje na nejobjevnější starší užívání čtyřstopého jambu v silně subjektivizované a umělecky náročné mluvní lyrice. Spolu s jinými krátkými jamby se zdá být vhodným metrem básní, kterým je přičítána kvalita hudebnosti, v případě Sovově však dosud uspokojivě neanalyzovaná.

V Květech intimních nálad a Soucitu i vzdoru se kromě toho ve značné míře setkáváme s třídobými rozměry, které jsou tu hlavním nástrojem omezení absolutní převahy jambu, zděděné z lumírovakých dob. Přední místo má mezi nimi daktylotrochej tří- a zejména čtyřstopý, často od verše k verši značně variabilní, s oslabeným metriakým půdorysem. Zvláště šťastným pokusem v oblasti veršové sémantiky je spojení tohoto rytmicky neurčitého, rozechvělého verše a analogicky rozostřelými, ohvějivými přírodními záběry (např. v básni Je večer světlý), ale sem spadá jen menší část básní psaných těmito rozměry. Tyto básně představují skupinu tematicky i druhově nevyhraněnou. V několika případech nahrazují tyto typy verše onomatopoeický trochej v básních, kde jsou rytmus, pohyb, tanec součástí motivické zásoby (Zimní jízda, V jarní noci, Lesy hučí, Rokoko babička aj.), někdy snad je dokonce daktyl ve shodě se svou tradicí příznakem balady (Balada, Konec tragédie). Zdá se však, že nejobecnějším rysem třídobých rozměrů Sovových je mluvnost, často hořká nebo drená; ta totiž spojuje básně shora uvedených kategorií s různými meditacemi, reflexemi a vzpomínkovými obrazy, a dokonce i programatickými verši, které se v této skupině hojně vyskytují. Ojedinělý mnohostopý daktyl je vhodným rámcem monumentálního, panoramatického obrazu města (Stará a nová Praha).

Směrem k mluvnosti postupují ještě dále dvě ze tří básní Soucitu i vzdoru, které jsou - jako jedny z prvních, současně s texty Březinovými - psány uvolněným veršem. Oslovení té, jež bude nevěstou (1893) má složitou strofickou stavbu, ale i ta, se svými významovými a gramatickými paralelismy, zvýrazňuje naléhavost vroucně prožívaného intimního rozhovoru, plného otázek bez stopy rétorismu. Také číslo II v cyklu Podzimní návštěva je intonačně diferencovaným a variabilním oslovením ženy; řádky tu mají 5-6 iktů a jsou už příkladem přechodu od daktylotrocheje k modernímu volnému rytmu. V úzkostné apostrofě Slunce, o slunce, mohlo bys někdy zapomenouti přerůstává přírodní lyrika v symbolistickou báseň, zde však si můžeme být jisti raným původem textu (zařazen byl až do 2. vydání Soucitu i vzdoru).

Zajímavým předmětem pro detailní rozbor by byl polymetrický cyklus 11 básní Podzimní návštěva. Také zde se v konfrontaci vyhraňuje sémantika neobyčejně rozmanitých rozměrů, mezi nimiž pětistopý jamb vystupuje v epigrafu a v básních konstatujících vnější události (V,X), krátkému trocheji - s jistou odchylkou - je přiřčeno téma dítěte (tak je to v české poezii odedávna) a daktylu - zcela ad hoc, ale s využitím možností tohoto metra pro vyjádření tempa děje apod. - téma podzimních víchřů (III,IX); daktylotrochej a uvolněný verš je tu rozměrem intimních mluvních projevů s oslovením ženy (II,VIII,XI). Tyto případy sémantizace by se daly sledovat do dalších podrobností, i tak je však zřejmé, že na rozdíl od Machara vychází Sova při volbě metra spíše ze syntetické představy o povaze básně než z racionálního poučení o vhodnosti veršových útvarů na základě jejich tradice a ustálené typové sémantiky.

Jestliže jsme přes daktylotrochej v Soucitu i vzdoru došli až k uvolněným moderním rytmiickým útvarům, překvapí nás poněkud, že první a původní volný verš Sovův povstal nakonec na jiné základně. Zlomená duše (1896) však ukazuje, že tomu tak skutečně jest.

Sedmidílná polymetrická skladba ve svých prvních třech částech představuje drsnější, psychologicky zjemnělou verzi dobového žánru povídky veršem, v druhé půli se mění v reflexivní symbolistickou báseň. Jejím hlavním rozměrem je pětistopý nerýmovaný jamb (4 části ze 7) jako nositel prozaizace postavený proti témuž rozměru v tvorbě lumírovců, především Zeyerově, a ve shodě s tím uvedením ženských zakončení rozrušující tradiční melodickou klauzuli. (Oproti Macharově Magdaléně je to ovšem prozaizace podstatně méně útočná, což je dáno rozdílem mezi důstojným pětistopým jambem a ležérním antiveršem, jímž je v Magdaléně čtyřstopý trochej.) Nadto je pravidelnost oslabována náhodným začleňováním řádek šestistopých a poměrně četnými odchylkami od metrické osnovy. Dochází k nebyvalému uvolnění blankversu, který tak připravuje půdu pro volný verš. Ten se pak skutečně objevuje v závěrečné

části skladby, In urna perpetuum ver: tedy právě tam, kde Sova dovršuje přechod k symbolistické poezii, která volnou fluktuací mezi přítomností, minulostí a budoucností vybočuje ze standardního traktování času a tak se vymaňuje z realistického zobrazení skutečnosti v jejích jednotlivostech. Sovův mluvčí - podobně je to i u Březiny - i s pomocí volného verše přechází ke kladnému symbolistickému patosu, syntetickým pohledem na bytí překračuje hranice toho, co je hmotně dáno a omezeno. Tato sémantika volného verše má ve Zlomené duši ještě jiné stránky. Volný verš se tu odlišuje od harmonické podoby symbolistického verslibrismu, ustavené u Březiny a přejaté později i samým Sovou (daktylský spád, herojská klauzule). Volný verš Zlomené duše se zrodil z rozkladu blankversu a nese na sobě známky tohoto původu: řada řádků odpovídá jambické normě, převažuje členění na sušslabičné slovní celky. Volný verš je tedy četnými asociacemi spojen s blankversem, který v předchozích oddílech se účastnil reflexe o skutečnosti moderní, disharmonické a prozaické, kritického hodnocení soudobé společnosti; tak se volný verš podílí na ustavení Sovovy verze symbolismu, obrácené k soudobému životu a čerpající z žurnalistického, polemického jazyka (Šalda). Významy novodobého mýtu jsou tu překryty významovou vrstvou motivující volný verš jako útok proti zkonvencionalizovaným typům poetičnosti a myšlenkovým schématům: jde o rytmickou podobu poselství, jehož obsah je příliš nespoutaný a nový, aby snesl standardizované tvary. Při Vybouřených smutcích se k tomu ještě vrátíme.- Zbývá zmínka o sémantice dalších veršových útvarů ve Zlomené duši. Čtyřstopý ženský jamb bez rýmů v 5. kapitole líčící s krajním odporem ovzduší Prahy je tvarem i významem jen těkavější, chvatnější, nervóznější variantou základního rozměru, blankversu. V 2. oddílu se v kontrastu se všemi ostatními objevují strofické a rýmované verše; tří- nebo čtyřřiktové daktylotrocheje s chudičkými rýmy navazují rytmickou nejistotou počatých, ale nedokončených zpěvních kantilén na téma tohoto oddílu, jímž je nedovršená, neobratná, bezbranná venkovská erotika. Zároveň se připomínají mluvnické reflexe a

životní bilance, které jsou týmž rozměrem psány už v předchozích sbírkách. Se svými pokusy o spontánní lyrismus a jako elegie nad ztracenými možnostmi bezprostřední emočnosti je daktylotrochejská kapitola krajním opozitem ostatních oddílů, právě tak jako její rytmus, strofa a rým je po všech stránkách protikladem okolních nerýmovaných jambů.

Souvz vývoj k symbolistické poezii se dovršuje v následujících Vybouřených smutech (1897). Kež probereme tuto sbírku v úplné podobě, kterou dostala později,⁺ přihlédneme nejprve k její první verzi o pouhých 15 básních. Salda, který přivítal ve Vybouřených smutech zrod nového, analytického, sociologického a psychologického typu symbolismu (recenze nyní přetištěná v Kritických projevech 3), hovoří o "rozpálené žhavosti, jež pohltila všecky vnější a mechanické konvenční elementy"; to platí i o rytmu, jenž je volen od případu k případu vždy znova, podle potřeb jedinečné struktury básně. Sova využívá tradiční symboliky verše, ale hlavní jsou pro něho rytmy zrozené zároveň s básní, spolutvořící její ideu a náladu. Výsledkem je mj. i pestrost veršových útvarů; žádný z nich nemůžeme označit za základní. - Pětistopý jamb se vyskytuje pouze ve třech básních; jedna z nich je útočnou parodií klasičského žánru (Pastorále), připomenutého zde tedy i tradičním veršovým typem. V básních Po bílých nocích a Umění se- veru je týž rozměr lešením přímočarých kompozičních kontrastů; v druhé z nich, sonetu, je obligátnost metra a strofy naruše-

⁺K verzi z roku 1897 autor postupně připojil dvojí paralipomena, čímž i pro nás vytvořil organičtější celek, než jaký by představovaly žánrově nejednotné dřívější pokusy o knižní organizaci mnohostranné tvorby 90. let. V rámci 1. vyd. sbírky Ještě jednou se vrátíme (1900) se objevil oddíl "Soumrácnem věku. Náčrtky k Vybouřeným smutkům 1894-1898" a scéna Mee-nás. Při definitivním pořádání sbírky (kam tehdy přiřadil i oba právě jmenované celky) r. 1922 byly přidány oddíly Mladé bolesti 1892-1898 a Smutek z domova 1894-1898.

na - s výraznou kompoziční funkcí - rozštěpením básně na nerýmovanou část.- Běžnějším, ale velice sugestivním způsobem je využito čtyřstopého trocheje jako pádného, "osudového" rytmu s asyndetickým spojováním větných částí v Žlutých květech (s podivně deformovaným folklórním odstínem v narážce na jakousi pranostiku) a zejména v básni Kondor o jediném, rozvinutém ústředním symbolu, u níž Šalda expresivně a velice výstižně mluví o "žravém, leptavém tónu zákonné pravidelnosti": není pochyby o tom, že právě ubíjející pravidelnost neodvratně se vracějící všedností a nudy je mechanickým rytmem nerýmovaného čtyřstopého trocheje záměrně prezentována. - Varianty individuálně motivované sémantikou daného kontextu představují i výskyty blankversu. Na počátku Moderního Betléma zdá se metrum i úvodní motiv signalizovat lumírovský epický výjev, ale báseň uhne k symbolistické, umělecky svéúčelné typologii "pouští v člověku", a toto paralelní rozčlenění tématu sleduje rytmická výstavba nastolením pravidelné - v blankversu zcela neobvyklé - strofičnosti. V básni Řeka naopak blankvers - pravděpodobně jde o stupňování tendencí, známých nám ze Zlomené duše, k níž se báseň těsně váže i tematicky - se mění v nerýmovaný jamb nenormovaného rozsahu rytmické jednotky (od 6 do 17 slabik), blízký volnému verši, ale nerozrušenou pravidelností v rozložení akcentů uchováající připomínku souvislého epického dění, nevratného plynulého pohybu.- V 1. vydání Vybouřených smutků jsou ovšem i významné ukázky soudobého Sovova hledání v oblasti volného verše. Sonet v rýmovaném uvolněném verši je kontrastním útvarom proti čtyřstopému daktylotrocheji v dvojdílných Dvou nocích, nebo přináší polemickou reminiscenci na zjasněné obrazy budoucnosti v básních Březinových (Meditace). V kontaktu s vrstevníky je užito nestrofického volného verše v básni Smutek Satanův, kde podobně jako u Neumanna jednotlivé pasáže básně se ve shodě s kompozičním členěním příklánějí buď k jambickému, buď k daktylskému rytmu (úvodem je tu čistý jamb s epickou monumentální vizí, pozdější polemické a reflexivní pasáže jsou rytmicky nepravidelné a se spádem daktylským). Nejvlastněji Sovův.

přínos však předstává strofický volný verš (bez rýmů), reprezentovaný zde úvodní a závěrečnou básní a především rozsáhlým epickým Bizarním snem. Sovův volný verš zde už zřetelně sdílí daktylský spád i užití herojských klauzulí s veršem Březinovým; strofičnost však k epickým příznakům tohoto moderního hexametru připojuje osobní, lyrické, duševně niterné tóny; epický děj pak je jejím prostřednictvím členěn na rovnoprávné, často i stylově značně se odlišující fáze. Vedle toho strofičnost jako nezávislý signál přítomnosti veršového tvaru umožňuje velké syntaktické a intonační rozlišení jednotlivých úseků textu, uvedení přímých řečí, přesahů, kontrastních dlouhých a krátkých větných celků - ve shodě s individuálním řečovým odstíněním, které je trvalou potřebou psychického a sociologického (řečeno se Šaldou) symbolismu Sovova.

Je to především obraz tohoto specifického Sovova symbolismu, co se výrazně obohacuje, prohloubí a diferencuje, vezmeme-li nyní v úvahu další, tentokrát rozlehlou část Vybouřených smutků, totiž "náčrty" k nim, publikované ve sbírce Ještě jednou se vrátíme. Hlavní místo v nich má řada lyrických čísel, vyslovujících s maximálním odstíněním složité okamžiky a procesy v duši moderního individua v jeho neustálých, zevnějšku i zevnitř motivovaných srážkách a proměnách. Také zde je stroficky (naprosto většinou jde o čtyřverší) členěný volný verš rozhodujícím výrazovým prostředkem. Je zajímavé, že přes polovinu těchto básní tvoří sonety, jež ve své nerýmované podobě (stále ještě považované jako perziífláž klasického tvaru) neměly ještě do základního výběru z r. 1897 přístup. Sova se tehdy ještě asi podřizoval kritice, která nerýmovaný sonet pokládala za něco nenáležitého, nestylového (Šalda tento názor zopakoval i v recenzi tohoto oddílu v rámci sbírky Ještě jednou se vrátíme). Mezi těmito sonety je i několik časových výpadů a dokonce i bizarních lyrických balad. - Volný verš nestrofický je i v oddílu Soumrácnem věku trochu na periférii Sovovy tvorby. Pět básní psaných tu tímto rozměrem přináší v každém případě jiný typ symbolistické poezie. Jsou to

patetické verše sledující některý z široce užívaných typů vypjatých stylizací (modlitba k Bohu i Satanu, archaická rytina v Raivním reliéfu hladu, březinovská typologie touhy). Jejich charakteristickým rysem jsou poměrně značné přesuny v slabičném rozsahu řádek, a také střídání pasáží různého přízvukového spádu, jak jsme to viděli už v básni Smutek Satanův. Jen Hostina života, zcela se veršem přimykající k volnému verši sbírky Údolí Nového Království, zůstává na vlastní Sovově půdě. Izolovaným experimentem byl kratičký volný verš invektivy po přečtení zprávy filantropických dam, označující jednak improvizací charakter textu, jednak intonací rozhořčením se skoro zakoktávajícího, výčitky a ironie chrlicího hlasu. - Padesát básní rozsáhlého oddílu Soumrachem věku zčásti užívá i tradičních rytů, bez výrazného sémantického odstínu. Ale i mezi početnými jamby najdeme skupinu básní v titulu označených jako "Písně", obvykle s tematikou kolektivní duchovní zkušenosti; písňového v nich mnoho není, místo odstíněné jedinečnosti duševních stavů jde však vesměs o prožitky typovější, vyznačené ostrými obrysy. Blankversu je užito ve shodě s jeho epickými (Černý rytír) a dokonce dramatickými (Mecenáš) tradicemi.

Asi třicet básní připojených k Vybouřeným smutkům v definitivním vydání Sebraných spisů neznamena mnoho nového. Ve shodě s jejich převládajícím starším původem je jejich hlavním rozměrem pětistopy jamb; blízkost období Soucitu i vzdoru dokumentuje i několik básní daktylských a daktylotrochejských rázu mluvního a improvizacího.

Údolí Nového Království, jež bylo původně oddílem 1. vydání sbírky Ještě jednou se vrátíme (včetně rozsáhlé básně Příchod proroků) a po její reorganizaci se osamostatnilo, představuje novou kapitolu ve vývoji Sovovy metriky. Volný verš bez strof a rýmů se stává jak nejčastějším rozměrem, tak i rozměrem ideově rozhodujících skladeb. Tento verš s různě výraznou, ale vždy dobře znatelnou daktylskou tendencí a s nevýznamnými proměnami v rozsahu řádek je výsledkem reformy strofického volného verše Vybouřených smutků, neboť se od něho liší právě především nepřítomností stro-

fického členění. Je to přímý důsledek jeho nového využití jako rozměru monumentálních symbolických sociálních eposů a vizí, do jejichž žánrového rámce se nyní začleňují i Sovovy symbolické obrazy duševních situací moderní rozporuplné osobnosti. Sova se zde tvarem i způsobem sémantické akce tvaru - verš je spíše žánrově stylovým konstantním atributem básně, signalizujícím její jednotu, než nástrojem odstínění jednotlivých pasáží, jejich kontrastování apod. - nejvíce přibližuje volnému verši O. Březiny; epizující útvary mají obdobu také v Neumannově básni Sen o zástupu zoufaljících. Velký a stabilní rozsah veršů, daktylský spád a v některých případech herojská klauzule (Příchod proroků, titulní básně) připodobňují tento verš nápadně hexametru jako znaku tradice vycházející z klasického eposu; nakonec tedy se Sova připojuje k "mýtické" linii veralibrismu let devadesátých. Odlišit se snaží v posledním z uvedených znaků, v užití herojské klauzule: Sova nechce zcela podlehnout velebně monotónnímu tónu, který se u Březiny ustálil a jemuž je herojská klauzule význačným nositelem, a tak mnohé jeho básně zůstávají co do rytmiického zakončení řádek záměrně neorganizované, nebo zdůrazňují klauzuli ditrochejskou; herojské klauzuli se vyhýbá dokonce i v básních, které jsou uvnitř veršů výrazně daktylsky rýmovány (Když vládla Duše).

Strofický volný verš Vybouřených smutků jako rozměr psychicky diferencovaných okamžiků na duchovní cestě individua má v několika básních Údolí Nového Království také bezprostřední pokračování (se zachováním strofičnosti). Totéž platí i o původním sovenském volném verši beze strof a rámců a se značnějšími změnami v rozsahu řádek, jak jsme ho zaznamenali v oddílu Soumračnem věku: v Údolí se objevuje v básních Ano, s divokou a výskající radostí a Zda v jeden život, přičemž obě zcela v intencích tohoto útvaru mají jambický spád a dokonce celistvé pasáže veršů přesně zachovájících dvoudobou alternaci; jako většina veršů proměnlivé délky, slouží i tyto místním expresivním a kompozičním efektům. Uvedené dvě básně se obdobně rytmovaným číslováním z Vybouřených smutků podobají i svým stylem. Pro Údolí Nového Království jsou ovšem příznačné častější básně s volným veršem březinovského typu.

Domino^vce volného verše v rámci sbírky pronikavě ovlivňuje i sémantiku veršů pravidelných. Také v údolí Nového Království metrické verše vystupují v básních oproštěného lyrismu, citového okouzlení a jasu. Co bylo ve volném verši předvedeno v procesech vzniku, diskutováno, podrobně vyprávěno nebo monumentalizováno, je v metrických básních prezentováno už ve výsledku, jednoznačně, často i se zvýšenou emocionalitou. Zcela názorně to Sova předvedl na vztahu mezi titulní básní a po ní zařazenou Variací předchozí myšlenky. Nástrojem bezprostředního lyrismu se tu stávají i dlouhé mnohostopé metrické verše, které v kontextu výlučně pravidelných útvarů by měly obdobnou funkci, jakou má v Údolí verš volný. Bezprostřední oproštěné lyrice dosud (tj. ve sbírkách bez volného verše) sloužily metrické verš, krátké. Ty se v Údolí Nového Království objevují jen ojediněle, a pěti- a šestistopé jamby vstupují tedy na jejich místo. Obdobné nové rozložení sémantických funkcí (zjednodušeně: na místo kontrastu dlouhý metrický verš x krátký metrický verš nastupuje kontrast volný verš x dlouhý metrický verš) jsme našli u pozdního Březiny; zdá se, že Sovovy metrické básně tohoto typu byly Březinou ovlivněny i po stránce stylové, např. Studny nadějí. V jednom případě se v erotické básni uplatnil i šestistopý trochej (Těšitelky), přičemž silný půlící řez láká k jeho vnímání jako dvou spojených trochejů třístopých: to vysvětluje zpěvný, by snad dokonce místy písňový podbarvení tohoto útvaru.

Řídíme výklad podle pozdějšího, organičtějšího Sovova uspořádání vlastní tvorby z devadesátých let, a tak nám z původního obsáhlého 1. vydání sbírky Ještě jednou se vrátíme (1900) zbyla přírodní a erotická lyrika, svým vznikem

* Šalda, byť uznával organičnost volného verše v látkách aktuálních, sociálních, kypících neuzavřenou ideovou problematikou, příznačně v Údolí Nového Království přivítal právě tyto verše, "návrat k staré, pevné, zavřené technice veršové", vida v nich příznak básnické spontánnosti, vykvašenosti, návrat k podstatě poezie jako "tance instinktů a plnosti vnitřního bezvědomého života".

souběžná se všemi sbírkami od Soucitu i vzdoru včetně. *
Nejnápadnějším důsledkem tohoto soustředění k uvedeným žánrům a tématům je značný pokles volného verše; názorně je tím dokumentováno Šaldovo právě připomenuté (a mnohokrát opakované) spojení volného verše s neklidnou, neustálenou ideovou a sociální problematikou. Nepočítáme-li Sovův experiment s karáskovským kratičkým volným veršem, datovaný už do poloviny desetiletí (Před jarem), objevuje se nestrofický volný verš vlastně jen jako úvodní výpravná pasáž v básni Miloval jsem ty večery (ostatěk básně je ve volném jambu, přičemž realistický tón úvodu je tu vystřídán mysticky vzniklým líčením noci a enumerací pohádkových lidových podání). Strofický volný verš pokračuje v obrazech situací a fází psychologického života moderního individua (titulní báseň), jež jsou tu však pozměněny pronikáním motivů konkrétního přírodního okolí a animi spjatým vyprávěcím stylem (Osamocení, sonet Úryvek pohádky).

Daleko podstatnější úlohu hraje ve sbírcce uvolněný verš (se strofami a rýmem), ten se však tak málo (jen proměnlivějším a zpravidla i větším rozsahem) liší od ústředního útvaru sbírky, jímž jsou verše daktylotrochejské, že se hodí zaradit ho spíš k nim než do rámce Sovova verslibrismu. Sdílí s nimi i jejich sémantiku, jejíž začátky jsme shledali v několika básních Soucitu i vzdoru a která se v Jestě jednou se vrátíme konečně uplatňuje s plnou vahou: verše rytmicky proměnlivé, se slabě pocítovanou normou, ponechávající čtenáře nejednou v nejistotě o náležitém způsobu akcentuace, sugerují bezprostředně splývavost, prchavost smyslových dojmů, jakož i ohvění nálad rychle a splývavě se střídajících ve vnímajícím subjektu. Vágnost normy otvírá dveře k tomu, aby se rytmus proměňoval lineárně, současně s proměnami ostatních složek textu (v básni Samoty milenců narůstá rozsah řádek tak, jak se styl mění od klidného popisu přes vzrušené líčení v exklamacích až po monumentalizující symbolický závěr), ale v tom podstatě uvolněných forem nezáleží. Důleži-

* Z básní připojených sem v "novém, úplném vydání" z r. 1912 bereme v úvahu jen ty, jež časopisecké otisky spolehlivě datují do let devadesátých.

tější je tu strukturní analogie tematické a rytmické roviny, založená na oboustranně sdílené nepředpověditelnosti, na kompozici různotvárných rytmických a tematických elementů, jež se přece jen slévají v jednotný obraz /krajiny, resp. rytmické kontury). Daktylotrochejské rytmy se svým volným střídáním různoslabičných přízvukových celků připomínají rytmas běžné řeči, jsou to verše v podstatě mluvní. Ale nabízí se i právě opačná interpretace: totéž střídání, vyvolávající ve strofách tendenci k časovému vyrovnávání taktů o měnícím se rozsahu (na základěagogických změn tempa), je i latentním východiskem hudebních efektů. Sova, v zásadě orientovaný vizuálně a mluvně, rozvíjí v několika básních také tyto skryté možnosti svého verše, přičemž hudebnost posiluje užitím euforických konstrukcí (vnitřní rýmy, zvukově zajímavá jména, ryze zvukově orientované rýmy, opakování slov a hláskových skupin). Přitom nikdy zcela neopouští mluvní orientaci svého stylu, takže účinnost básní jako Princezna Lyoleja záleží ve fluktuaci mezi oběma principy: hudebně orientované pasáže se vynořují z mluvního textu a zase se v něm rozplývají.

Efekty rytmické roztěkanosti sdílí s daktylotrocheji také nerýmované různostopé jamby, ve sbírce poměrně časté; dvakrát tvoří snově pohádkovou část básně, předcházeny v jejím rámci jinými útvary: vedle probrané symbiózy a volným veršem (Míloval jsem ty večery) je tu ještě Horečnatá noc, kde metaforickou předehtu obstarává pravidelný pětistopý jamb. Jinde však představují, jak už jsme to u Sovy viděli, volnou variantu pravidelnějšího blankversu a stávají se veršem epicky zabarvených vzpomínkových básní citové autobiografie (Largo dlouhých večerů). V standardizovanějším blankversu a v souvislosti se žánrem sociálního dokumentu se stává tento verš dokonce činitelem prozaizujícího (Studie). V dramatizovaném dialogu, jako už dříve u Sovy, je blankvers, v tomto případě převahou šestistopý, součástí běžného příslušenství daného žánru.

Standardní rýmovaná pravidelná metra nehrají ve sbírce Ještě jednou se vrátíme významnou roli, např. pětistopý jamb kromě uvedeného vstupu do Horečnaté noci se objevuje jen ve dvou básních starší proveniencce. Hodné zaznamenání je užití čtyřstopého trocheje v rafinovaně naivistické stylizaci

(s oživením tradičního spojení tohoto verše s poezií dětí a venkova) v básni Naivní rozhovor.- Jednou však, a to zrovna v jednom z vrcholných čísel sbírky Kdo vám tak zouchal tmavé vlasy?, je užito metrického jambu. Je to osmistopý - ve dvou dvouverších sedmistopý - jamb, který můžeme číst i jako spojení dvou čtyřstopých- resp. čtyř- a třístopého - jambu do jednoho řádku; po osmé (v jednom dvojverší po deváté) slabice má totiž výraznou césuru. Sova této dvojdílnosti využívá k vytváření stále nových konfigurací vnitřních (oslabených, mizejících a zas se vynořujících) a koncových rýmů a ženských a mužských klauzulí na konci veršů i (výjimečně) před césurou. Také zde je jádro Sovova umělectví v rafinovaných přechodech mezi mluvností intimního rozhovoru a hudebností, která tentokrát je blízká spíše písni? představme si některé dvouveršové sloky rozepsané do čtyřverší (s dodatkovými meziveršovými předěly v césuře), a je to text ve stylu umělecké erotické písňové romance. V mnohostopém jambu této básně, který zůstal v celé sbírce ojedinelý, Sova po svém využil a ve shodě s novou funkcí od základu proměnil onen dlouhý jamb Březinův (a zde také Hlaváčkův), jehož vliv jsme už mohli konstatovat v některých básních Údolí Nového Království.

Výhled na další osudy Sovovy metriky za prahem nového století ukáže, že tu i nadále od knihy ke knize probíhaly podstatné proměny repertoáru. Dobrodružství odvahy (1906) dokumentuje návrat k metrickému verši včetně jeho tradičních forem i ve sféře sociálně utopické a reflexivní poezie, kde dotud versalibrium zcela převažoval. Zůstává-li trochej ojedinelý a spjatý s ostentativními příznaky naivity, zesiluje význam čtyřstopého jambu a jeho kombinací, převážně se stylovými příznaky písňovosti, a zvláště jambu pětistopého, který ještě i teď je součástí návratu k žánrům lumírovského epického a patetického básnictví. Pravidelné rýmované jamby vždy přinášejí i významové zjednodušení a vždy znamenají orientaci na širší společenský ohlas, zájem o publikum, jež dosud nepřijalo komplikovanější veršové utvary vypracované modernou. Jen náznaky narážky na kolektivní masovou píseň,

zahlušené tradiční symbolistickou rétorikou, najdeme v pravidelné strofickosti a refrénu básně A revoluční, silné větra duly. V Dobrodružství odvahy však pravidelné jamby nemají nic společného s obratem k bezprostřední zkušenosti, jehož orgánem se staly pro mladší generaci Tomanovu. - Ostatní veršové typy adaptuje Sova pro nové úkoly ze své tvorby devadesátých let. Je tu opět blankvers, orientovaný někdy také k lumírovské tradici (Rušení přerodu), většinou však blízký prozaizující objektivaci Sova vlastního pokolení, s veršem co nejméně nápadným (Reakce); vracejí se dlouhé jamby v básních tematikou a stylem opět blízkých Březinovi (Nad počtým lidským dílem aj.). Pozici si ponechávají i různé typy daktylotrocheje, tentokrát však bez příznaků rytmické neurčitosti; spíš je to teď mluvní improvizací verš bez žánrového vyhranění, v kratších formách dokonce strohé rytmy spojené s tématem vítězného pochodu duchů, jindy se tří- a čtyřstopé daktylotrocheje řadí do básní blízkých se kolektivním masovým písním. V Epilogu z roku 1905 naznačuje daktylotrochej jakousi lhostejnost k "vnější formě", je to verš navyžadující žádnou péči, který má s minimálními technickými potížemi a využitím všemožných licencí zajistit, aby daný text, zaměřený k sdělení idejí, byl zařazen do kontextu poezie.

Volný verš stabilního rozsahu a s daktylakým spádem, jaký jsme poznali v Údolí Nového Království, se Dobrodružství odvahy už nevrací. Nestrofický volný verš užitý ve třech básních tu má naopak proměnlivý rozsah, od daktylu se zcela odvrací a zná i pasáže s převahou dvouslabičné alternace (trochejský závěr Koutu města). To vše ho kvalifikuje jako pokračování básní typu Ano, s divokou a výskající radostí a jejích předchůdů ve Vybouřených smutech. Zde je ho využito pro rozsáhlé polemické a esejistické meditace, k nimž by se ovšem nehodily objektivizující a mýtické asociace symbolistického "hexamtru". Daktylaká tendence a stabilní rozsah řádek zůstávají naopak charakteristickým rysem volného verše strofického, který je přímým pokračováním (někdy doslova: Nové výpravy jsou jakousi další kapitolou příběhu z básně Bizarní sen) analogického útvaru ve sbírkách

předobozích, ani v žánru tu není zeřna, tento verš se opět objevuje v básních s výjevy z dějin duše, se snahou o postihnutí jejích fází a situací. Tentokrát však jde spíše o duši kolektivní, ve shodě s tím přibývá epických prvků, a tak tento typ volného verše přebírá funkce, které v údolí Nového Království měl daktylský volný verš nestrofičský.

Volný verš strácí i nadále na významu ve vřeholné sbírce tohoto období Lyrika lásky a života (1907); zde je to ovšem v přirozené a nám už známé souvislosti s příklonem k přírodní a intimní tematice. (Z versalibristických básní stojí za zmínku Tři panny, psané volným veršem proměnlivého rozsahu, jako ve starších básních psaných tímto typem verše, jde také zde o krajní stylizaci, jejíž zdrojem je však tentokrát jako v celé sbírce munchové a secesní výtvarné vldění a dobová erotická typologie.) Podobně jako tvorba soudobé Tomanovy generace, také intimní poezie Lyriky lásky a života se nejen nevyhýbá tradičnímu verši, ale opírá jeho sémantiku do jisté míry o ustálené významové zabarvení meter z lumírovských časů. Tak zde zejména většina básní v pětistopém jambu (ve sbírce nejhojnější rozměr) bere tento verš jako neutrální verš vůbec; četné tyto básně patří také do neorganicky připojeného oddílu časových reflexí. Lyrické balady psané tímto veršem mají ráz klidného epického vyprávění - z tohoto hlediska je instruktivní polymetrická Balada o vývrátí, v níž první, vyprávěcí část, je v pětistopém jambu, vášnivá druhá část přechází k jambu šestistopému. Také tento typ verše se však vyskytuje převážně ve zmiňném čtvrtém oddílu, dodatku sestaveném z žurnalistických úvah a polemik. řátí- a šestistopé jamby se jen v několika případech objevují v intenzivních konfesích v přírodním rámcí, které jsou jádrem sbírky (Do jezer stíny lesů padaly, Dopis K... ze samoty). Tam se spíš setkáme s kombinovanými jambickými rozměry, kde krátké verše kontrastně uzavírají strofičké celky s významovým odstinem záalky, pádného shrnutí (balada Sladká láska) apod., nebo dokonce navozují dojem písnovosti, který však nemá oporu v ničem jiném než právě ve strofičkém uspořádání. Překvapuje malá četnost čtyřstopých jambů, které už svým lumírovským užitím v nejnáročnější subjektivní lyrice

se zdají předurčeny pro tuto sbírku; několikrát je čteme v lyrických konfesích a krajně - secesně nebo romanticky - stylizovaných baladách.* Trochej o čtyřech stopách přináší tradičně významy založené na zřetelné nebo sotva naznačené rytmické onomatopoeji (např. v Květnové neděli se lehký rytmus jaksi hlásí k obrazu nezodpovědného životního způsobu, který je básní demaskován) nebo na narážce na klasickou tradici balad devatenáctého století, jak je tomu např. v Baladě o trestající ruce a zvláště v Baladě (Měděné listí dubě krouží), která kombinuje čtyřstopý trochej s jamby a daktylotrocheji o stejném počtu stop, ale triviální děj podává právě trochejem.

Spolu s krátkými a kombinovanými verši dvouslabičného spádu uplatňují se v lyrických básních sbírky opět nejraznější rozměry daktylotrochejské, podobně jako⁷ Ještě jednou se vrátíme. Tentokrát je však daktylotrocheje naprostou převahou užito jako verše mluvního, jeho rytmické funkce stylizují nepravidelnost, zámlky, změny tempa bezprostředně pronášené, expresivně zabarvené řeči. Nejde už tedy o pouhou neurčitost, analogickou v rytmu a tématu, ale o jakési rytmické ekvivalenty intimního prožitku v jeho řečové realizaci. Přímá řeč v různém stupni stylizace je také stabilní součástí těchto textů.

Mluvnost zůstává nejobecnější charakteristikou Sovových daktylotrochejů i v některých časových glosách, polemikách aj. ve 4. oddílu. Součástí vlastností se sem zapojují i ojedinělé básně psané dlouhým veršem uvolněným, jenž je, jak jsme už viděli jinde, daktylotrocheji blízký.

Stojí za připomenutí čtyřstopý jamb v rozsáhlé, na počátku století samostatně vydané Baladě o jednom člověku a jeho radostech. I když se Sova v komentáři distancuje od křížení dávných útvarů romantických, nelze asi číst tyto rozsáhlé číslované pravidelné sloky bez byronovských a puškinských reminiscencí, které ostatně nejsou v rozporu s "naivně myšlenou baladizací symbolu", v níž Sova právem spatřuje jádro svého nesnadno pochopitelného experimentu.

Petr Čornej

Kořeny sporu o smysl české minulosti

Kdykoliv k nám v uplynulých padesáti letech pronikl svobodný vítr, byl jeho závan téměř automatickým signálem k explozi úvah a diskusí o smyslu českých dějin. Polemiky, řešící otázky historie, přítomnosti a perspektivy národní existence, se v letech 1945-1948 i 1968-1969 vedly na stránkách časopisů stejně urputně jako po 17. listopadu 1989. V exilových publikacích a disidentských samizdatech diskurs o vzrušující problematice nikdy neutichl a paradoxně nabýval na intenzitě v obdobích, kdy se tok času v českých zemích zdánlivě zastavil. Snad právě toto zvláštní klima nedějinnosti a nehybnosti provokovalo nespokojence k zamyšlení o osudových dějinných křižovatkách a milnících, ke zkoumání předností a nedostatků národní povahy i ke zpytování skutečných a domnělých vin. Fundované i méně znalé výklady tu však někdy ústily až v duševní sebetrýznění. Do pocitů bolesti a deziluze z úpadku národního bytí zaznívaly naštěstí i tóny naděje v jeho budoucí oživení. Ať již autoři podmanivých esejů, filozoficky laděných studií a střízlivých vědeckých pojednání přistupovali k úvahám nad dějinným údělem češství skepticky či s vírou v obrát, takřka vždy se vraceli k prvnímu vrcholu sporu, k názorovému střetnutí mezi T. G. Masarykem a Josefem Pekařem. Není divu.

Dvě velké postavy vědeckého a veřejného života konce minulého a počátku 20. století reprezentovaly a reprezentují dvě rozdílné koncepce. Filozof Masaryk viděl poslání českého národa v rozvíjení ideje humanity, již považoval za charakteristickou vlastnost české duše, za podstatu skutečného češství. V dobách, kdy se náš národ přidržoval humanitních ideálů, byl, podle Masarykova mínění, velký a zaujímal přední místo v Evropě. Naproti tomu Pekař tvrdil, že smyslem českých dějin je myšlenka národní, ba co více, že je jejich podmínkou, "bijícím srdcem jejich." Ze svého zorného pole však temperamentní historik nikterak nevyklučoval hodnoty nadnárodní, vše-

lidské. Na rozdíl od Masaryka akcentoval v zásadě pozvolný organický vývoj, směřující od prvních projevů národního sebeuvědomování k opravdovému národnímu vědomí, které však poskytovalo českému etniku záruku velikosti pouze tehdy, jestliže splývalo s osvětovým a mravním pokrokem ve světě. V obecné rovině vyhlíží spor Masaryka s Pekařem poněkud akademicky odtažitě a povrchního pozorovatele může zarážet, proč právě toto názorové střetnutí přerostlo v diskusi, jejíž trvání a význam nenacházejí v českém vědeckém a kulturním životě obdobu.

Otázka, zda smysl českých dějin spočívá v přibližování se předem dané ideji, resp. v její naplňování, nebo zda je skryt v nich samých a tkví v udržení a rozvoji národní existence, není však jen svárem mezi platónským stanoviskem Masarykovým a důsledným historismem Pekařovým. Je zároveň sporem o výklad minulosti, o její hodnocení, je hledáním odpovědi na problémy, které od 18. století vzrušují každou generaci a každého inteligentního člověka, jenž se znovu a znovu neodbytně ptá: Kdo jsme, odkud přicházíme a kam jdeme?

Pro český národ to byla od červánků obrození otázka mimořádně závažná. Nástup průmyslové revoluce, nekompromisně měnící mentalitu společnosti i jedince a drtící staleté tradice, jej zastihl v neplnoprávném postavení uvnitř podunajského soustátí, onoho nárazníku v exponovaném prostoru, ohroževaném německou a ruskou rozpínavostí. Český jazyk a dějiny byly jeho hlavními znaky a současně i jediným zdůvodněním jeho existence v době rodící se industriální civilizace a občanské společnosti. Začátek procesu tzv. národního obrození je zároveň obdobím vzniku české otázky, ve skutečnosti celého komplexu otázek, provázejících nás až do dnešních dnů. Co dělat, aby se malý národ obklopený mocnými sousedy přiblížil úrovni nejvyspělejších národů a zaujal adekvátní místo v Evropě? Jakým způsobem a v jaké formě může české etnikum dosáhnout politické svébytnosti? Má se opřít o slovenské, mohutné, leč po všech stránkách zaostalé Rusko, nebo dát přednost životu, v rámci středoevropské federace? A nebylo by výhodnější pokusit se získat úplnou státní samostatnost a připomenout sobě i světu období zašlé slávy? Do odvážných snů se však okamžitě vkrádaly pochybnosti. Nešlo by v takovém případě vzhledem

k blízkosti a zájmům hlavních kontinentálních mocností o samostatnost víc než problematickou? Opět a opět, byť s různou naléhavostí, zaměštňávaly tyto otázky mozkovou kapacitu nejvýznamnějších českých myslitelů posledních dvou století. Čas od času se některé z nich jevíly vývojově překonané či dávno vyřešené, ale v průběhu doby se znovu, mnohdy nečekané, aktualizovaly a vyžadovaly odpověď. Jeden příklad za všechny. Ještě před několika měsíci by návrh na federaci středoevropských zemí působil nesmyslně a jeho stoupenci by vypadali jako donkichotští obdivovatelé minulosti. Na rozhraní osmdesátých a devadesátých let našeho věku se však stala realitou spolupráce Pentagonální iniciativy, tedy následnických států zaniklé podunajské monarchie! To jen potvrzuje, jak je středoevropský prostor živý a jak poměry v něm úzce souvisejí s rozmachem a krizemi státních útvarů na německém a ruském území.

Odpovědi na českou otázku se v různých dobách lišily. Přibližně od druhé třetiny 19. století je však jasně patrný trend navrhnout řešení na základě znalosti vývoje českých dějin. Historie se tak v souladu s antickým pořekadlem stala učitelkou života a historická argumentace součástí politických programů. V období vrcholícího romantismu, jehož pevnou součástí byl vypjatý historismus, šlo o jev obecně evropský, jenž však v českých podmínkách získával vyhraněné rysy. Zatímco anglickým, francouzským a ruským politikům sloužila poučení vyvozované z dějin k ospravedlnování velmocenského postavení a teritoriálních nároků, zatímco italský a německý národ zdůvodňoval odkazem na minulost potřebu politického sjednocení, stáli Češi před svízelným úkolem. Museli se vymanit z ponižujícího postavení, museli si vydobýt v podunajské monarchii politicky plnoprávné pozice a museli přesvědčit Evropu, která o nich věděla málo nebo nic, že do ní patří. Dovolávání se dávných zásluh a dějinného poslání je u národa, jenž, alespoň podle svých představ, kromě minulosti a jazyka nic nemá, natolik silné, že pohledy na historii nutně deformuje. Anachronické projekce vlastních tužeb do minulosti a vytváření nových mýtů i tvrdošíjné lpění na nich, tedy symptomy romantického historismu, měly v Čechách tuhý život. Plným právem mluví Mojmír

Otruba o "ahistorickém historismu" druhé, jungmannovské, generace českých obrozenců, přizpůsobujících národní dějiny svým potřebám a cílům.

V tomto prostředí se objevil a vyzrál František Palacký /1798-1876/, rodák ze severomoravských Hodslavic, génius, jakých český národ mnoho neměl. A všestranně vzdělaný muž vykonal čin, na který česká společnost čekala. S vědeckou erudicí, na podkladě rozsáhlého pramenného materiálu a perem hodným romantického básníka napsal Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě, úchvatné dílo, při jehož četbě ještě dnes člověka slavnostně mrazí. Svými Dějinami, dovedenými k roku 1526 a přinejmenším srovnatelnými s obdobně založenými špičkovými díly západoevropskými, vybudoval Palacký filozoficky zakotvenou koncepci české minulosti, která měla i dosah politický. Palackého pojetí českých dějin vyrůstalo z různých zdrojů, které velký vědec přetavil v jednotný celek. Podněty Platóna, Herdera, Kanta a Hegela se tu prolínají s myšlenkami západoevropského liberalismu, odkaz evropských reforem s vkladem novověkých revolucí a osvícenský kriticismus i racionalismus s romanticko-obrozenými představami.

Své pojetí založil Palacký na "věčném zákonu přírodním", jímž rozuměl princip polarity, vlastně "hegelovský" dualismus protikladných sil, uplatňujících se v přírodě i ve společenském životě. Základní antinomie vývoje, protiklad ducha a hmoty, nalézá analogii ve všech oblastech lidského působení: víra se střetává s vědou, svoboda s autoritou, demokracie s feudalismem a národnost s tendencí ke světové centralizaci. Hlavní polaritou určující směřování českých dějin je odvěký zápas mezi slovanským a germánským živlem. Střetávání germánství a slovanství, resp. češství a němectví, nechápal však Palacký pouze jako boj, vedený "mečem a štítem", nýbrž také "duchem a slovem", tedy jako vzájemné potýkání a ovlivňování, ústící netoliko ve vítězství nebo porobu, ale i v "smíření". I do této interpretace se promítl Palackého rozhled po evropské filozofické a historiografické produkci. Obdobný model /kupř. střetávání gallorománského etnika s Germány, pronikání Normanů na britské ostrovy/ se výrazně uplatňoval též

v soudobém liberálním francouzském a anglickém dějepísectví.

Zápas slovenství a germánství je v Palackého pojetí zároveň zápasem odlišných společenských systémů: demokratismu, jehož nositelem jsou Češi jako slovanský kmen, vysunutý nejvíce na západ, a feudalismu, vlastního Germánům. Čtenář nemůže být na pochybách, že demokratismus představuje princip hodnotnější, protože svobodnější než feudalismus, který je spojen s ujařmováním jednotlivce, společenských skupin i celých národů. Silně romanticky zabarvené úvahy o velkém slovanském dávnověku a vyšším poslání českého národa tvořily nyní stavivo dějinné koncepce. Ta zároveň sloužila jako účinná protiváha obdobně romanticko-nacionálně pojatých výkladů německých badatelů, argumentujících odvěkou historickou úlohu německého národa při šíření kultury ve střední a východní Evropě. Obraz domněle demokratických řádů slovanských odvozoval Palacký jednak z občinového vlastnictví, jehož existenci předpokládal u všech dávných slovanských kmenů, leč především jej sytil zněním podvržených staročeských památek /zvláště Rukopisu královédvorského a zelenohorského/, v jejichž převost po celý život věřil. Německá kolonizace v průběhu 13. století znamenala nástup feudalismu v českých zemích a potlačení staroslovanského demokratického ducha, který ale nikdy úplně nezahynul. Znovu ožil v husitském hnutí, předznamenávajícím jak nástup velkých evropských reformací, tak tužby osvícensko-romantické epochy. Leč v bitvě u Lipan demokratický živel, reprezentovaný tábory a sirotky, podlehl aristokracii, která opětovně zavedla feudalismus a roku 1487 znevolnila svobodné sedláky. Demokratický duch, udržovaný příslušníky nepočetné jednoty bratrské, se už na dějinné scéně neprosadil a zotročený národ utrpěl potupnou porážku na Bílé hoře. Dlouho pak trvalo, než procitl z "hřbitovního klidu" a začal usilovat o naplnění svých práv. Na cestě k dokonalému lidství tak splývá úsilí českého národa s touhou veškerého lidstva po dosažení platónsky chápaného ideálu, spočívajícího v symbióze absolutní svobody, krásy a dobra. Ke konečnému cíli, který by ve svých důsledcích znamenal ztotožnění s Bohem /odtud Palackého termín božnost/, člověk nikdy nedospěje. Nicméně putování za tímto ideálem představuje podmínku věčné zdokonalitelnosti lidstva.

Palackého koncepcce českých dějin byla v jistém smyslu dovršením a usoustavněním historických úvah obrozených generací, na řadě míst je však prolamovala a přinášela netradiční řešení. Interpretece české minulosti od slovanského dávnověku až do 13. století i pojetí pobělohorské epochy jako dlouhého spánku, z něhož národ v počátcích obrození konečně procitl, aby začal naplňovat předurčenou úlohu, odpovídalo názorům vlastenecké inteligence. Zdaleka ne každý však souhlasil s Palackého pohledem na dějiny 14.-16. věku. Až do Palackého vystoupení totiž většina obrozenců spatřovala vrchol české minulosti v období vlády posledních Přemyslovců a Karla IV., resp. v tzv. "zlatém věku" české kultury v éře rudolfinské. Na husitství se české obrozené a převážně katolické prostředí dívalo osvícenskýma očima; vidělo v něm sice epochu vzepětí národní statečnosti a válečného umu, leč i projev náboženského fanatismu, nedůstojného člověka nové doby. Palacký, vychovaný v moravské českobratrské rodině a přicházející do Prahy oklikou přes Prešpurk a uherské nížiny, však dějiny 13.-16. století zásadně přehodnotil a z husitství učinil jejich úhel-
ný kámen.

Od vydání Dějin národu českého již česká veřejnost nikdy nezaujala ke své minulosti jednotný postoj. Katolicky smýšlející vzdělanci se s Palackého koncepcí nemohli plně ztotožnit a vinili i stále viní hodslavického rodáka z toho, že vnesl do českých řad rozkol v nazírání na nesmírně citlivé problémy, a tím národ duchovně oslabil. Pravda je však jiná a složitější. Palacký své pojetí českých dějin promýšlel a zpřecovával hlavně ve druhé třetině 19. století, kdy jeho generační vrstevníci byli už zralými lidmi s hotovými pohledy na život české společnosti. Přehodnocení národní minulosti je sice zaujalo, nikoli však bytostně oslovilo. Monumentální dílo mnohem naléhavěji promluvílo k mladším generacím, formovaným atmosférou revolučního roku 1848, dusným obdobím Bachova absolutismu a posléze jarou náladou táborového hnutí. Stačí uvést Karla Havlíčka, F. L. Riegra, bratry Grégry, Bedřicha Smetanu, Josefa Mánesa, Jana Nerudu a Svatopluka Čecha. Palacký tedy předjímal a spoluovlivňoval pocity, snahy a názory nastupujících pokolení, což je další důkaz jeho velikosti.

V průběhu šedesátých let většina českého národa novou koncepcí minulosti přijala za svou. Nevadilo přitom, že se původně jednotná vlastenecká společnost rozdělila v přístupu ke konkrétním politickým otázkám do dvou táborů: na staročechy, vedené Palackým a Riegrem, a mladočechy, v jejichž čele stanuli Karel Sladkovský a bratři Eduard a Julius Grégrové. Palackého pojetí českých dějin vyhovovalo víceméně oběma stranám. Všechny odlišné koncepce české historie, ať již šlo o konstrukce V. V. Tomka či Antona Gindelyho, zůstaly v Palackého stínu. Větší odezvy se později dočkal Francouz Ernst Denis, považovaný za následovníka v Palackého díle. Není to paradoxní? Český národ tvořený z 95 % katolíky, i když z velké části pouze matrikovými, přijal pohled výrazně evangelicky zabarvený. Reakce české společnosti však měla svou logiku. Etnikum usilující o politickou svébytnost se nemohlo dovolávat katolických interpretací minulosti ani se identifikovat s vyhraněným katolicismem, nosným ideovým sloupem habsburského, resp. rakouského centralismu. I to byla příčina, proč se v jazykově českém prostředí nesetkala novodobá katolická historiografie s výraznějším ohlasem. Palackého historické výklady vyhovovaly představám konstituovaného českého národa o sobě samém a přerůstaly tak v politický program. Dějepisec Palacký se zákonitě stal i politickým vůdcem a obrozená česká společnost jej ctíla jako svého "otce".

Ne rozdíl od koncepce české minulosti, která víceméně zůstávala konstantní, se Palackého politický program přizpůsoboval konkrétní situaci. V roce 1848 hájil uznávaný historik, opíraje se o své filozofickodějinné teorie, zásady přirozených práv národních celků, včetně českého národa: "Právo národův jest skutečné právo přírody, žádný národ na zemi nemá právo žádat, aby k jeho prospěchu soused jeho sám sebe obětoval, žádný není povinen, pro dobré souseda svého, sebe sám zapřítí neb obětovati. Příroda nezná žádných ani panujících ani služebných národův." V rozporu s tímto citátem se některak neocitalo přesvědčení jeho autora o setrvání českého etnika v rakouském soustátí, v němž Palacký spatřoval nutnou protiváhu Ruska a sjednocujícího se Německa i vhodnou ochranu zájmů malých středoevropských národů. Odtud plyne i známý Pa-

lackého výrok, že "kdyby státu rakouského nebylo již od dávna, musili bychom v interesu Evropy, ba humanity samé přičinití se co nejdříve, aby se utvořil." Velký historik si tehdy ovšem představoval podunajskou monarchii jako dobrovolný svazek politicky plnoprávných národů a usiloval o její proměnu ve skutečnou federaci. Bezvýsledně. V souvislosti s rýsujícím se rakousko-uherským vyrovnáním, jež by znamenalo vítězství principů historického práva při vědomém opomenutí požadavků slovanických národů, však své názory modifikoval. Na stránkách proslulé práce *Idea státu rakouského /1865/* sice nadále horlil pro přirozené právo národů, ale přece jen připouštěl možnost představby soustátí na podkladě kombinace národnostních, historických, geografických a ekonomických prvků. Ani tentokrát neuspěl. Rakousko-uherské vyrovnání se roku 1867 stalo skutečností, a níž se Palacký do smrti nesmířil. Zklamání číhá i z jeho posledního nástinu českých dějin v Doslovu z roku 1874.

Česká politika musela na změnu situace reagovat. S ohledem na způsob rakousko-uherského vyrovnání i na zájmy vlivné české aristokracie se chopila historickoprávních argumentů a požadovala obnovení svébytného českého státu v rámci habsburské monarchie. Kdyby k tomu došlo, stalo by se podunajské soustátí federací tří celků: rakouských, uherských a českých zemí. Rok 1871 přinesl opět zmar českých tužeb, poněvadž trialistická koncepce narazila na odpor rakouských, maďarských i německých politiků. Nicméně přes tuto porážku setrvala většina českých politických představitelů až do první světové války na principu historicky zdůvodňovaného státního práva /argumenty jim dodávala publikace Josefa Kalouska *České státní právo*, poprvé vydaná v osudném roce 1871/ a domáhala se jeho realizace. Na rozbití podunajské monarchie téměř nikdo vážně nepomýšlel. Státoprávní idea se stala pevnou složkou českého politického myšlení, stejně jako byly Palackého dějinné názory důležitým pilířem národního vědomí. Z těchto principů se pak po všechna zbývající desetiletí 19. věku odvíjely diskuse o smyslu české minulosti a přítomnosti.

Palackého vznosnou a filozoficky podloženou interpretaci českých dějin stíhal ovšem pozvolna osud všech podobných národných koncepcí. Mnozí ji velebili, dovolávali se jí, popu-

larizovali její zásady, ale tím ji zároveň preparovali a rozmělnovali. Na Palackého Dějiny odkazovali ve svých projevech mladočeští i staročeští politikové, postřehy a poznatky z nich čerpali publicisté celonárodního i lokálního významu, inspirovali se jimi výtvarníci i literární tvůrci z okruhu májovců, ruchovců a lumírovců. Vědecký zřetel k české minulosti se z politických a uměleckých interpretací vytrácel a Palackého myšlenky se stávaly majetkem národa v zkreslené a zplanělé podobě.

Smrt autora Dějin národu českého byla jednou z významných událostí, kterými se na rozhraní sedmdesátých a osmdesátých let takřka symbolicky uzavírala éra národního obrození. Palackého skon zároveň uvolnil ve vědě i politice síly a tendence, jejichž nositelé nepovažovali za slušné ani žádoucí vystoupit proti mínění "otce národa" ještě za jeho života. Romantismus v umělecké i vědecké sféře ustupoval ze scény, což se bezprostředně týkalo též historiografie. Nejpozoruhodnější osoby mladé badatelské generace, rozšiřující si vzdělání v cizině, si uvědomovaly důležitost obrození a zásluhy jeho hlavních představitelů, avšak české poměry hodnotily kritičtěji než lidé doma. Neuspokojovala je zejména česká provinciálnost a obrozené chápání vědy a humanitních oborů zvláště. Půdu pro neodvratné střetnutí přežívajících romanticko-vlasteneckých přístupů s moderními vědeckými proudy, připravilo, vedle odchodu vůdčích obrozených zjevů, především rozdělení pražské univerzity na českou a německou /roku 1882/. Na české filozofické fakultě se brzy zformovala skupina mladých profesorů, negujících tradiční podřizování vědecké práce vlasteneckým ideálům. Zápas o svébytnost vědecké činnosti s obrozenou představou badatele záhy nabyl dramatické formy v bojích o Rukopisy královédvorský a zelenohorský.

Podezření o pravosti těchto údajně staročeských památek vyslovovali někteří badatelé již dříve, ale všechny pochybnosti se rozbíjely o autoritu Palackého, Tomka a hlavně o argument, že námítky pronášíjí převážně Němci a Židé. Vlastní popud k střetnutí, které vzplálo v roce 1886, dal jazykovědec Jan Gebauer, iniciační a organizační úloha však připadla pro-

fesoru filozofie T. G. Masarykovi /1850-1937/. Vcelku logicky. Na pražskou univerzitu přišel z jižní Moravy přes Vídeň a ne-svazovaly jej proto tradice a přílišné ohledy na české prostředí. Na straně odpůrců Rukopisů se velice angažovali též historik Jaroslav Goll a jeho přítel, estetik Otakar Hostinský. Mladé české a staročeské listy rozpoutaly proti nim zbesilou kampaň a obviňovaly protivníky pravosti ze zrady národních zájmů a kosmopolitismu, leč neoprávněně. Masaryk, Goll, Gebauer i Hostinský se přesvědčivě hájili tvrzením, že skutečně vyspělý a kulturní národ se neobejde bez moderní vědy, musí se umět kriticky vyrovnat se sebetrpčí i sebebolestnější skutečností a nemůže budovat své představy a programy na falzifikátech, ani kázat o morálce, porušuje-li její základy. Příslušníci této skupiny se nechovali "zrádně" ani nevlastenecky, nahlíželi však českou otázku již v širokém evropském, ba světovém kontextu a z Palackého díla akceptovali především myšlenku o splývání národního úsilí s všelidskými snahami. Dosavadní životní zkušenosti jim potvrzovaly, že má-li se český národ zařadit do vyspělé Evropy, musí dosáhnout odpovídající úrovně ve všech sférách činnosti. Nostalgické opраšování překonaných obrozených stereotypů a receptů pokládali za brzdu a doporučovali rozchod se vším, co neobstálo v prověrce času, byť to byly třeba celé pasáže z Palackého Dějin. Jejich první část důkazy o podvrženosti staročeských památek v podstatě antikvovaly. Historikové museli výzkum nejstarší české minulosti začít znova. Navíc je čekalo obtížné prověřování celého Palackého díla i průkopnická práce tam, kde autor Dějin odložil pero. A zde se cesty T. G. Masaryka a Jaroslava Golla rozešly.

Hlavní důvod spočíval v odlišném chápání pozitivismu, určujícího vědeckého směru, z něhož oba badatelé vycházeli. Pozitivisté odmítali romantismus a vraceli se do jisté míry k podnětům osvícenského kriticismu a racionalismu. Z důvěry ve schopnosti lidského rozumu se zrodila pozitivistická představa objektivní vědy, jejímž prostřednictvím člověk bezpečně pozná realitu a odkryje podstatu a směr vývoje. Mají-li vědci splnit své poslání a usnadnit lidstvu úděl, musí opustit neplodné metafyzické spekulace a soustředit se výhradně na to, co je dané, zjistitelné a verifikovatelné, tj. pozitivní.

Naděje vkládané v sílu rozumu a přesvědčení o poznatelnosti reálného světa přeměnily, stejně jako optimistické iluze o nepřetržitém lineárním pokroku, z dosažené vysoké úrovně techniky a překotného rozvoje průmyslové civilizace. Náplň a smysl vědecké práce spatřoval pozitivismus v evidenci, utřídění a popisu faktů, resp. v jejich objektivním vyhodnocení. Svým důrazem na "nezaujatou" a "neosobní" vědu reflektoval především úspěchy přírodních a technických oborů, našel však odezvu i v humanitních disciplínách, usilujících precizovat své poznání a přiblížit se vědám exaktním. Onu známou tenzi mezi technikou a badateli v humanitních vědách zplodil právě pozitivismus. Už August Comte, jeden z otců pozitivistické metodologie, většině humanitních oborů nedůvěřoval a vymezil jim toliko úkol registrovat údaje o dílčích faktorech vývoje. Úlohu vyvozovat z těchto zjištění závěry obecnější povahy a odhalovat zákonitosti a směr cesty lidské společnosti vykazoval pouze filozofii a sociologii, zaujímajícím v pyramidálně uspořádané soustavě věd místo nejvyšší.

Určité napětí mezi Masarykem a Gollem bylo tedy podmíněno rozdílným postavením společenských věd v Comteově klasifikaci. Filozof Masaryk, od mládí inklinující svými badatelskými zájmy k sociologii, sdílel Comteův názor a historiografii chápal jako pomocnou disciplínu, dodávající královnám věd potřebný materiál.

Jaroslav Goll /1846-1929/ se na vztahy mezi humanitními obory díval jinak. Filozofii dějin sice zcela nezavrhoval, ale pokládal ji v dané fázi výzkumu českých dějin za předčasnou. Praxe ho přesvědčovala, že filozofové a sociologové nakládají s poznatky historiků volně a interpretují je v duchu aktuálních potřeb společnosti či určitého politického programu. Takový postup považoval za krajně nevědecký, poněvadž vnášel do minulosti hesla budoucích věků, a tím ji, ať již vědomě či podvědomě, zkresloval. "Dějiny nikoho neučiní pesimistou, ani optimistou." říkával Goll s oblibou a trefně tak charakterizoval svůj skeptický poměr k efektním filozofickohistorickým konstrukcím. Osobně se snažil vykládat dějiny z historie samé, tj. striktně se držel kriticky prověřených údajů, obsažených v dochovaných pramenech. Z tohoto důvodu dával přednost pracovním

analytickým studiím před vznošnými, leč nedokonalými a neúplnými syntézami. Ideální syntézu historických poznatků si sliboval od kulturní historie, která v jeho vizích propojovala v jeden celek výsledky dějepisu politického, hospodářského, sociálního, náboženského, právního, vojenského, ale i dějin výtvarných umění, hudby a literatury v duchu teze, že "historie jest jen jedna, jako život je pouze jeden." Vyznával tedy, aniž o tom mluvil, pozitivistickou teorii faktorů, jejichž souhrn a vzájemné působení podmiňují a dynamizují vývoj lidské společnosti.

Hlavním cílem, který si Coll uložil, bylo nejen překonat romanticko-obrozené stadium dějepisectví a provést kritickou revizi díla Františka Palackého, nýbrž i rozvinout jeho přínos a podněty. Na takto vymezený úkol jedinec nestačil a Coll proto začal se systematickou výchovou mladé generace dějepisců. V tomto směru dosáhl úspěchu. V průběhu dvou desetiletí na přelomu 19. a 20. věku debutovalo na vědecké scéně mnoho vynikajících historiků, jádro pověstné Gollovy školy. Uvedme pouze několik z nich: Jaroslav Bidlo, Václav Novotný, Josef Pekař, Josef Šusta, Julius Glöcklich, Gustav Friedrich, J. B. Novák, Max Dvořák, Kamil Krofta, L. K. Hofman, Rudolf Urbánek, Z. V. Tobolka, Zdeněk Nejedlý, Vlastimil Kybal, Jan Slavík, Jaroslav Werstadt a Václav Vojtíšek. Co jméno, to pojem v dějinách českého dějepisectví.

Prověřování a korigování Palackého výkladů, zatížených hlavně v partiích o 7.-13. století vírou v Rukopisy a romantickými iluzemi, pokračovalo pomalu a vyžadovalo trpělivou práci, z níž se jen pozvolna nořily kontury nových poznatků. Jedno bylo jisté. Mýtus staroslovanské demokracie padl a Gollovým žákům se naopak ukazoval význam tzv. německé kolonizace, která znamenala zásadní hospodářský, právní, sociální a kulturní zvrat v českém vývoji. Rovněž výzkumy jiných období potvrdily, že do Čech přicházely podněty z vyspělejších západních oblastí německým prostřednictvím. Vlastenecké uši neslyšely tyto a podobné výklady právě rády. Leč obrysy nové ucelené koncepce českých dějin zatím nešlo, přes řadu dílčích úspěchů, ani zahlédnout. Také proto, že dochované prameny, o něž se bádání Gollových žáků takřka výhračně opíralo, nejsou úplné

a směrem do minulosti jich zpravidla ubývá. Historikové i jejich čtenáři se prostě museli vyrovnat s tím, že jejich poznání není celistvé a dokonalé. Neetická skepse patřila k symptomatickým rysům Gollovy školy a sám její zakladatel řešil problém nezavršeného poznání elegantně. Tam, kde ho prameny opustily, učinil ve výkladu pověstné tři tečky. Víme již, že Goll nepřistupoval k Palackému pouze s jednostrannou kritičností. Oceňoval především způsob, jakým se Palacký vyrovnal s husitstvím a veden pietou k velkému předchůdci dospěl k rozhodnutí naplnit jeho vědeckou závěť. Autor Dějin národu českého, nemaje dostatek chuti ani času, totiž neprostudoval dokonale teologickou literaturu husitské doby. Goll sám se ponořil do pročitání pramenů spojených s počátky jednoty bratrské, vydal nejdůležitější kroniky husitského období a několik svých žáků, mezi nimi Kroftu, Urbánka, Nejedlého, Hofmana a Kybala, orientoval k poznání teologické problematiky 14.-16. století. Husitství zůstávalo pro Golla a jeho žáky úkolem i výzvou.

Ačkoli Gollovo pojetí historikovy práce znamenalo v našich podmínkách zásadní převrat, který nemohl uniknout žádnému zasvěcenému pozorovateli, nebyl Masaryk výsledky české historiografické produkce zvláště nadšen. Dějepisectví totiž připisoval jinou roli a jiné poslání než Goll. Analytické studie, opatřené důkladným poznámkovým aparátem, a několikasetstránkové monografie o dílších problémech nebyly právě tím, co od historiků žádal. Činnost Gollovy školy se však kolem roku 1890 teprve rozbíhala a syntetická zpracování jednotlivých epoch českých dějin byla hudbou budoucnosti. Masaryk však chtěl výsledky hned. Potřeboval je ke své argumentaci. Z pozic filozofa a sociologa spatřoval totiž ve vědě nejen nástroj poznávání, ale i ovlivňování společenských procesů. Výsledkem tohoto přesvědčení byla pak jeho přímá politická aktivita.

Na prahu devadesátých let reprezentoval Masaryk spolu s Josefem Kaizlem mezi mladočechy tzv. realistický proud, jehož principy konvenovaly i Gollovi: pozitivní práce ve všech oblastech života, zvláště ve vědě a kultuře, rozvážný, leč důsledný postup k federální přeměně monarchie a uplatnění svobodomyšlných zásad ve státní správě. To byla nosná alternativa k romantickému a "boucharonskému" radikálnímu nacionalismu

a státoprávníctví bratří Grégrů. V roce 1891 dosáhla mladočeská strana obrovského volebního vítězství, podlomila pozice staročechů a stala se rozhodujícím představitelem zájmů českého národa. Masaryk získal poslanecký mandát, ale brzy mladočeské řady opustil, protože v nich nenašel dostatek prostoru pro své názory. Zachoval se předvídavě. Obrozenská éra mizela v minulosti a bylo pouze otázkou času, kdy se z mladočeské strany, soustřeďující příslušníky všech vrstev národa, začnou odštěpovat různé názorové směry. Už od roku 1878 existovala československá sociální demokracie, sdružující uvědomělé dělnictvo, a na prahu devadesátých let zesílilo mládežnické pokrokové hnutí. A mladočeši pracovali starými metodami, jež svého hlavního cíle nedosáhly. České země byly nejvyspělejší a nejprůmyslovější oblastí podunajského soustátí, ale politická svébytnost českého národa ležela pořád v nedohlednu. Osamělý politik Masaryk zamýšlel české společnosti předložit ucelený návod, jak tento nevyhovující stav změnit. A hle! Ač soustavně varoval před nebezpečím upřílišněního historismu, založil svůj politický program právě na poučení z dějin. Pro střízlivého Golla, razícího postulát čisté objektivní a nezávislé vědy, jejímž smyslem je poznávání pro poznání samo, byl Masarykův postup nepřipustnou manipulací. Rok 1893, kdy Masaryk namísto Athenaea začal vydávat populárnější pojatou revue Naše doba, je také rokem definitivní roztržky obou mužů. Urychlil ji známý Macherův výpad proti dílu mrtvého básníka Vítězslava Háška. Macharovi poskytl prostor v Naší době Masaryk a to Golla, velkého Háškova obdivovatele, rozzlobilo a urezilo.

Na stránkách Naší doby začal Masaryk záhy zveřejňovat dlouhou sérii úvah, jež pak vydal v podobě samostatných publikací. Po České otázce /knižně 1895/ následovala Naše nynější krize /1895/, Jan Hus /1896/, Karel Havlíček /1896/ a Palackého idea národa českého /1898/. Nejvýznamnější z nich je bezesporu Česká otázka. Nikdy to nebylo a ani dnes není lehké čtení. Podtitul Snahy a tužby národního probuzení naznačuje, že autor podává rozbor českého vývoje v předešlých sto letech. Jeho práce je však víc než pojednáním o obrozenské epoše. Masaryk tu především zformuloval vlastní filozofii českých

dějín, vyvodil z nich závěry pro budoucno a zároveň drtivě zkritizoval staročeskou i mladočeskou politiku.

Čtenář se však brzy zarazí. Jaké překvapení?! Odpůrce pravosti Rukopisů a protivník romantismu se v zásadě vrací k Palackému! Masaryk v České otázce užívá namnoze stejných kategorií a termínů jako Palacký a shodně či podobně je vymezuje: humanita, božnost, slovanství, češství. Jak patrně, nevystavěl rozdílný názor na Rukopisy mezi oběma muži nepřekonatelnou zdě. Podstatné bylo příbuzné filozofické východiisko a přesvědčení, že rozkrytí dějinných tendencí pomůže národu při volbě perspektivní cesty do budoucna.

I když byl Masaryk v řadě svých rysů pozitivistou, některými svými myšlenkami se proti pozitivismu obracel. Goll dobře postřehl sklon svého kolegy k metafyzickým spekulacím, jež se s důsledným pozitivistickým scientismem neshodovaly. Centrálním bodem Masarykova myšlení totiž byla, stejně jako v případě Palackého, platónsky pojatá idea Boha. Reálný svět je v této koncepci pouze nedokonalým odrazem ideálního světa, a to jak v celistvosti, tak v jednotlivostech. V uspořádání světa neexistuje nahodilost, projevuje se v něm "plán prozřetelnosti" a úkolem filozofů je tento plán odhalovat. Není náhodné, že Palacký a Masaryk se v daném bodě blížili k středověkému filozofickému realismu, z jehož principů vycházeli husitští myslitelé i jednota bratrská! Z ideálního světa, dokonalého pravzoru odvozuje Masaryk i své pojetí národa. V souladu s Palackým /a Herderem/ ho chápe jako věčnou kategorii a akceptuje názor, že každému národu určila prozřetelnost uskutečňování určité ideje. Každý národ tak participuje svým dílem na stavbě vznošeného chrámu člověčenstva, budovy, která přibližuje lidstvo Bohu.

Stručná a nutně zjednodušená rekapitulace Masarykových tezí naznačuje, že se autor České otázky nemohl s Palackým zásadně rozejít ani v úvahách o smyslu národních dějin. Pomíne-li princip střetávání češství a němectví, jehož platnost Masaryk omezil, je tomu skutečně tak. Smysl českých dějin a národní existence spočívá podle Masaryka v realizaci humanitního ideálu, v němž lidství a zbožnost, resp. božnost /"humanita je božností"/, splývají. Česká otázka vždy proto byla

a zůstává otázkou náboženskou, byť nikoliv ve věroučném slova smyslu. Kdykoliv národ naplňoval humanitní ideály, plnil své nejvlastnější a prozřetelností dané poslání. Bylo tomu v české reformaci 15. století, zvláště v myšlení a konání Jana Husa, Petra Chelčického a jednoty bratrské. Po Lipanech a především po roce 1487, kdy šlechta znevolnila selský lid /Masaryk zde přejímá jeden z kardinálních Palackého omylů; tzv. druhé nevolnictví se prosadilo až v letech 1648-1781/, nastal úpadek humanitního ideálu, úpadek dovršený pobělohorskou katolickou protireformací. S katolicismem tedy, tvrdí Masaryk, český národ nemůže spojovat naděje a měl by se s ním co nejrozhodněji a nejdůsledněji rozejít. Ani to není heslo původní. Stejně agitovali už kolem roku 1870 mladočeští radikálové typu Josefa Baráka.

Teprve obrození oživilo po dlouhé cězuře humanitní myšlenky české reformace 15. století a dokázalo vrátit národ na cestu opravdového češství. Výklad o navazování obrozenců na přerušené ideály Husa, Chelčického a jednoty bratrské tvoří páteř Masarykovy filozofie českých dějin. Zjevnou diskontinuitu a neorganičnost svého pojetí národní minulosti vysvětluje Masaryk originálně. Ideál humanitní obrodili v české společnosti příznačně lidé ovlivnění reformačním odkazem /Jan Kollár, František Palacký a P. J. Šafařík/, kteří do Čech přišli z moravského a slovenského prostředí, mravně čistšího než je prostředí české. I to ovšem vydalo spřízněné duchy, orientující národ správným směrem: Josefa Dobrovského a Karla Havlíčka Borovského. Vývoj národního sebeuvědomování v 18. a 19. století definuje Masaryk zřetelně: "Od všeobecného, a tudíž i méně určitého, od humanity pokračovali jsme ke slovanství a konečně k češství... Jako dítě neví o sobě, teprve mladík a dorostlý, tak od humanity Dobrovského, od humanity a slovanství Kollárova a Šafaříkova, nabývali jsme v Palackém a Havlíčkovi sebe. Proto svět ostatní se nám ztráceti nemusí ani nemůže."

Kdo tuší na konci realizátorů skutečného češství Masaryka, nemýlí se. Také autor České otázky přišel do Prahy přes Brno z německy hovořící Vídně /Palacký z Uher, kde se narodil Dobrovský; Šafařík žil v Novém Sadu, ale studoval, podobně jako Kollár, v Durynsku/, rád zdůrazňoval, že se cítí Slovákem,

byť Slovákem moravským, a že pochází z chudých poměrů. To je zvláště důležité, poněvadž Slováci jsou sice chudí, ale jejich chudoba má kladný vliv na jejich charakter a opravdovost obrodných snah; navíc leží ze všech Slovanů nejbližší k Rusku a jsou geopolitickým srdcem Slovanstva. Koncepce čechoslovakismu, jednotného národa Čechů a Slováků, rýsuje se tu, v návaznosti na obrozence dávno před propuknutím první světové války.

Národní probuzení je v Masarykově České otázce historicky neuzavřeným a nezavrženým jevem, stále ještě nedosáhlo svého logického cíle: politické svébytnosti národa. Její uskutečnění bude nejprůhodnější ve federalizovaném Rakousku. K realizaci vytoužené mety nabízí Masaryk v podstatě klasický obrozený recept: usilovnou systematickou práci, nepřetržité sebevzdělávání a kulturní vzestup. To ale nebylo ani v roce 1895 nic překvapujícího, neboť podle stejných zásad pracovali i Goll a Hostinský, kteří jinek s filozoficko dějinnými konstrukty svého bývalého přítele a spolubojovníka nesouhlasili. Zásadní novum však Masaryk přece jen přináší. Česká otázka není v jeho chápání pouze otázkou nacionální a kulturní, jak se jevila dosud, nýbrž i otázkou sociální. Hrozivě se vyhrocující sociální poměry Masaryka znepokojovaly /odtud pramení ono důrazné volání po odčinění roku 1487/ a způsobu jejich řešení věnoval dokonce rozsáhlý spis /Otázka sociální vyšla v Praze roku 1898/.

Staročeši a mladočeši sociální problémy nedoceňovali. Vůči takové zaslepenosti nezůstal Masaryk netečný. Dosavadní politika nejstarších českých stran neodpovídala dle něho požadavkům moderní doby, poněvadž uvízla v sítěch liberalismu, onoho dědictví Velké francouzské revoluce, založené na racionalismu a absenci náboženského citu. Tím, že liberalismus proklamuje plnou názorovou svobodu a volnou soutěž myšlenek /pochopitelně při respektování právních zákonů občanské společnosti/, víceméně spoléhá na samovývoj, v němž se nejlepší a nejprogresivnější tendence vždy dříve či později prosadí. Liberálové neztrácejí čas budováním velkých koncepcí a jejich srovnáváním a hodnocením, měřítkem úspěšnosti je praxe. Lpění na liberalistických principech v politice však podle Masarykova soudu českému národu kýžený efekt politické svébytnosti a sociálního klidu nepřineslo. České etnikum proto musí před sebou vidět nejen pevný cíl, ale musí znát především cestu, jak k němu

dospět. Bez pevné vůdčí koncepce se v žádném případě neobejde. Realizace humanitních ideálů a dosažení politické svébytnosti nejsou tedy možné bez rozchodu s bezzásadovým a mezi skutečnými hodnotami nerozlišujícím liberalismem, jehož prvního českého představitele Masaryk ne zcela právem shledával v Josefu Jungmannovi a jeho pokračovatele v předácích mladočeské strany. Tato vlivná síla nedokázala nic jiného než nadále hrát na národní strunu a doufat, že jednou dostatečně zazní v politickém mnohohlasu podunajského soustátí a přesvědčí o oprávněnosti českých požadavků. Masaryk ovšem nevěřil, že by se v daných poměrech mladočeši mohli prosadit. Český národ potřeboval znát klíč k budoucnosti hned, jinak mu podle Masaryka hrozilo, že zabředne v duchovním marasmu a jeho zpoždění za vyspělým světem vzroste.

Jak je patrné, formuloval Masaryk smysl českých dějin tak, aby objasnil východiško a hlavní body svého politického programu. Když na těchto zásadách založil v roce 1900 Českou stranu lidovou /realistickou/, za níž pak dvakrát obdržel poslanecký mandát do říšské rady, nesetkala se činnost nové politické organizace s větší odezvou veřejnosti. A to přes nesporný mravní kredit, který Masaryk získal mezi studující mládeží. Realistická strana sdružovala převážně příslušníky inteligence, počet jejího členstva byl však zanedbatelný. Spíše než politická strana to vskutku byla "Masarykova sekta".

Rychlá sociální a názorová diferenciac české společnosti, vznik nových politických stran v letech 1894-1900 i logický pokles mladočeské prestiže potvrdily Masarykovu předvídavost. Jeho analýzy a závěry poskytovaly nyní návod, jak si počínat v situaci, kdy česká společnost prožívala krizi, způsobenou rozkolísáním a rozpadem tradičních hodnot, změnou životního stylu i nástupem nových myšlenkových a uměleckých proudů. Svět přestal být přehledně uspořádaný a na přelomu století se jevil jako labyrint nejrůznějších protikladných i vzájemně se prolínajících a doplňujících se tendencí, v nichž jednotlivec ztrácel orientaci a jistotu. Liberalismus se svým přesvědčením, že svoboda jednotlivce je zárukou svobody celé společnosti, mu v názorové zmatení recept neskýtal. Masaryk, obávající se mimo jiné i rozkladného mravního vlivu dekadence a dalších směrů

fin de siècle na psychiku mládeže, podával prostřednictvím svých spisů pomocnou ruku též dospívajícím. Někteří přemýšliví studenti ji stiskli /kupř. sedmnáctiletý Zdeněk Nejedlý, který si Českou otázku okamžitě zakoupil a přečetl/, jiní reagovali chladně a hledali oporu v jiných koncepcích. Nejobtřeji však Masarykovy myšlenky odmítli čeští politikové a vědci. Terčem jejich polemických útoků se stalo jak pojetí liberalismu, tak ústřední teze Masarykovy interpretace českých dějin.

Publicista Antonín Hajn /1868-1949/, účastník pokrokové-
ho hnutí a později vůdce radikálně pokrokové strany, nesouhlasil v Pelcových Rozhledech s Masarykovým nedostatečným rozlišováním mezi zájmy českého národa a rakouské říše. Ze známých politiků reagoval nejobsáhleji bývalý Masarykův kolega Josef Kaizl /1854-1901/. V knížce České myšlenky, vydané roku 1896, zpochybnil tvrzení o názorovém sepětí české reformace s obrozenskou epochou a postavil se na obranu Josefa Jungmanna i evropského a českého liberalismu. Z Gollových žáků vystoupil jako první jednadvacetiletý student Ladislav K. Hofman /1876-1903/ v neprávem opomíjeném článku, který roku 1897 otiskl Studentský sborník. Fundovaně v něm doložil, že Dobrovskému byly ideály české reformace 15. století vnitřně cizí. Hofmanova kolegu Zdeňka Nejedlého oslovil sice mravní apel České otázky, avšak jeho úsudek o návaznosti bratrství a obrození byl nemilosrdný. Jaroslav Goll, na jehož stanovisko se čekalo, mlčel. Svůj nesouhlas dal najevo jen kratičkou poznámkou pod čarou v jubilejní úvaze o Palackém, publikované v Českém časopise historickém /1898/. Kdyby s Masarykem diskutoval, veřejně by přiznal, že přikládá spekulacím autora České otázky vědecký význam. Na "Pastýře", jak se Masarykovi v pražských kruzích říkalo, měl názor jasný. Co si myslí o jeho vědeckých metodách, pak Goll zřetelně pověděl v obsáhlé analýze Masarykovy Otázky sociální. Nejoblíbenější Gollův žák Josef Pekař /1870-1937/ však nebyl zvyklý stát stranou. S ohledem na svého učitele se k České otázce samostatně nevyjádřil, ale příležitost projevit své mínění našel. V nazírání na nejspornější problém se nelišil od Kaizla a Hofmana, nicméně jeden velký klad Masarykovi rytířsky přiznal. Jako znalec Palackého díla nemohl přehlédnout, že nikdo nemá pro autora Dějin národu

českého takové vnitřní pochopení jako Masaryk.

Spor mezi "gollovci" a Masarykem na rozhraní století ještě nepropukl a několik jisker, přeskočivších mezi oběma stranami, nestačilo k založení požáru. Blížící se střetnutí však neklamně signalizovaly pŕtky mezi Pekařem na jedné straně a Masarykem i Herbenem na straně druhé o historický význam Husa a husitství. Zatímco Pekař charakterizoval husitské hnutí jako projev středověké mentality a v Husovi viděl dobrého katolíka, mravně převyšujícího své kostnické soudce, hájila Masarykova skupina rezolutně pojetí obsažené v České otázce.

Plameny sporu se plně rozhořely až v roce 1910. U příležitosti šedesátin T. G. Masaryka publikoval jeho přívrženec a překladatel prací Ernsta Denise, historik Jindřich Vančura /1856-1936/ v České myslí /1910/, stať O vlivu Masarykově na dějinné nazírání u nás. V ní představil Masaryka jako myšlenkového dědice Palackého i neúnavného bojovníka proti katolické reakci v osmdesátých a devadesátých letech, kdy se staročeši spojili s konzervativní aristokracií a mladočeši dali přednost cyrilometodějským tradicím před progresivním odkazem husitským. Ještě ostřeji pak formuloval své názory v pojednání Čím se Masaryk zavděčil českému dějepisu, zveřejněném ve sborníku T. G. Masarykovi k šedesátým narozeninám /1910; expedováno 1911/. Vančura zde publikoval provokativní výrok, že pro český národ mají větší význam filozofickodějinné úvahy Masarykovy než povýtce odborné a širšímu publiku nic neříkající práce Jaroslava Golla a jeho žáků. I po tomto přímém útoku setrval Goll, právem se obávající vševy publicistického kolbiště, v ústraní. Ostatně od roku 1910 byl v penzi a na veřejnosti se objevoval převážně z titulu člena panské sněmovny.

Za svého učitele se však vzali jeho žáci, tehdy již vysokoškolszí profesoři, resp. renomovaní odborníci. Do časopisu Přehled /nejprve v roce 1910 a později roku 1912/ napsal sérii článků Kamil Krofta /1876-1945/, snažící se hájit Gollovy metodologické zásady a jeho vědecký přínos. V Národních listech /1912/ reagoval Julius Glöcklich /1876-1950/, ale nejvíce nevole vzbudila mezi Masarykovými stoupenci odpověď Josefa Pekaře v prvním čísle Českého časopisu historického roku 1912. Jana Herbena /1857-1936/ rozzlobila natolik, že

okamžitě napsal několik fejetonů, shrnutých brzy do knížečky Masarykova sekta a Gollova škola. Gollův strach z osobních útoků a skandalizování se ukázal opodstatněný. Herben sklouzl k nechutným mimovědeckým diskvalifikacím a obvinil Golla z programového rekušáctví a poklonkování Vídni. Podobně charakterizoval též Pekaře. Po všem, co Goll pro českou kulturu a vědu vykonal, to byla nehoráznost.

Zmíněné polemiky byly však podružné ve srovnání s hlavním střetnutím, které se odehrálo mezi Pekařem a Masarykem. Pekař jako vůbec první historik z Gollova tábora podrobil Českou otázku a s ní související spisy systematickému rozboru. Pojednání Masarykova česká filozofie vyšlo v Českém časopise historickém na jaře 1912 a vzápětí i ve formě samostatné brožury. Za Gollovu školu promluvil člověk nejpovolanější. Nikdo nestál svému učiteli lidsky a odborně tak blízko, nikdo, kromě samotného Golla, neměl tak obsáhlý rádius, který pokrýval téměř celou českou minulost. Pekař navíc s Gollem text své stati konzultoval, takže výsledné znění odráželo do určité míry i stanovisko zakladatele moderní české dějepisické školy.

Nemá smysl reprodukovat zde obsah Pekařovy polemiky. Stačí uvést, že Masaryka zasáhla na nejcitlivějším místě. Pekař znal totiž obrození jako málokdo, byť tomuto období příliš prací nevěnoval. Na přelomu století, byv přitahován fascinujícím zjevem Palackého, dlouho a detailně studoval kořeny obrození a cílem napsat o ní velkou monografii. Obeznamnost s publicistikou a korespondencí českých buditelů dovolila Pekařovi prohlásit Masarykovo pojetí za ahistorický konstrukt. Myšlenková platforma české reformace 15. století a národního obrození je naprosto rozdílná, tvrdí Pekař. Obrozenci nevozili na živé národní cítění, které v jazykově českém prostředí nepřestalo existovat ani v 17. a 18. století, a zároveň po svém zužitkovali podněty osvícenské a romantické filozofie. Národní obrození tak organicky vyrůstalo z předchozí epochy i z české půdy a nebylo by možné bez katolického vlastenectví, které spoluformovalo jeho tvářnost, ani bez myšlenkového bohatství novodobých proudů, přicházejících z ciziny. Že tu stál Masarykův oponent blíže historické pravdě, netřeba podtrhovat. Rovněž v pasážích věnovaných husitství a reformaci

Pekař Masaryka usvědčil z neznalosti pramenů a z anachronického promítání moderního obsahu do středověkých pojmů. "Realista" Masaryk se dopustil fakticky stejných prohřešků jako mladočeští liberálové, zjednodušující Palackého výklad a spatřující v husitech bojovníky za ideály novověké demokracie. V Pekařově organickém pojetí je husitství svázáno spíše se středověkem a osvícenství ctívá bránu moderní době. Nakolik je takové chápání plně opodstatněné, ponechme zatím stranou. V každém případě však tato interpretace zpochybňovala od časů Palackého zažitou představu české minulosti. Ačkoli Pekař neubíral husitství jeho velikost, už jen sama skutečnost, že je řadil do středověku, vyvolávala otázku, zda se novodobý český národ nezmýlil, když se s husity identifikoval a prohlásil jejich úsilí za předobraz vlastního snažení. Pekař vložil prst do citlivé rány, leč nikoliv proto, aby jí zacelil, nýbrž aby se česká společnost, probuzena bolestí "chirurgického" zákroku, zamyslela, zda její vidění husitství není jenom dalším ze série mýtů. Masarykův kritik tu nepodlehł katolicismu, jak s oblibou vykládají jeho protivníci, i když katolickou argumentaci objektivně vzato podpořil. Přistoupil k problému především jako vědec, jehož úkolem je mýty bourat, nikoli podporovat. Jeho postoj byl zároveň postojem intelektuála, který neshledává své poslání v nabízení východisek a všeobecně platných receptů, ale v kladení znepokojivých otázek a relativizaci domnělých jistot, které už nabyly podoby nebezpečného sebeklamu.

V porovnání s Masarykem zdůrazňoval Pekař vývojovou kontinuitu a na vyhraněné hodnocení historických jevů v zásadě rezignoval. Ne snad proto, že by hodnotícímu zřeteli nepřisuzoval žádnou váhu. V polemice, jež reprezentovala oficiální názor Gollovy školy, však sdílel obavu svého učitele, aby hodnotící stanoviska a generalizující pohledy nevedly k voluntaristické práci s fakty. Na rozdíl od Masaryka a v souladu s Gollem proto odmítl vyvodit z české minulosti poučení a prohlásil, že opravdový historik musí studovat historii pro historii samu a nikoli nazírat dějinné fakty pod zorným úhlem pevných idejí nebo je dokonce podřizovat mimovědeckým potřebám. Sám měl přitom politický názor jasný. Byl, stejně

jako Goll, důsledným státoprávníkem.

Rozhodčí výrok o Pekařově vědeckém vítězství by však nebyl spravedlivý. Odborníci se dnes kloní k názoru, že husitství sice vzniká v půdě středověku, ale některými svými projevy ukazuje do nové doby. Ani mínění o dalších epochách českých dějin není pochopitelně jednoznačné. Filozofové typu Milana Machovce pak namítnou, že usvědčovat Masaryka z prohřešků vůči historické vědě je snadné, poněvadž autorovi České otázky nešlo o přímou návaznost reformace a obrození, nýbrž o postižení společné duchovní podstaty obou období, podstaty chápané ovšem v obecném slova smyslu. Opustíme-li půdu dílčích sporů, je tu i jeden velmi závažný důvod, pro který nelze prohlásit Pekaře vítězem. Ač hlavní Masarykův oponent hájil postulát vědy pro vědu a nezřekl se noetické skepse svého učitele, Gollovy pozice přece jen v úplnosti neobhájil. Pustit se s Masarykem do obsáhlé polemiky znamenalo alespoň poněkud uzнат oprávněnost a podnětnost jeho přístupu. Pekař však překročil i svá výchozí stanoviska. Zdůrazňování kontinuity vývoje, organického přerodu jedné epochy v druhou /1 Bílá hora je, a tu se Pekař od Palackého a Masaryka mnoho neliší, důsledkem kulturního zemřelí a vyčerpání husitského národa/ a sledování národní myšlenky, vinoucí se českou historií, to vše bylo náběhem k osobité formulaci českých dějin. Pekař ji důkladně propracoval až po skončení první světové války. Ostatně člověk intenzívně prožívající a promýšlející politickou situaci i vědec širokého záběru musí instinktivně tihnout k uceleným koncepcím. A, byť se sebe více brání apriornímu nazírání, posléze zjišťuje, že bez hodnotících postojů není stavba koncepce možná.

Kolem roku 1910 si Pekař, ale i Šusta, Kybal a někteří další Gollovi žáci uvědomovali, že pozitivistická metoda zavedla českou historiografii do slepé uličky. Přispěla sice k rozrušení romantických přístupů a ke zpřesnění a rozšíření vědeckých poznatků, avšak zároveň oslabilu společenskou prestiž historiografie. V národě, jehož prvním vskutku moderním politickým vůdcem byl historik a jenž na dějinných argumentech tradičně budoval politické programy, se tento posun přijímal s nesouhlasem. Jindřich Vančura měl velký kus pravdy. Spole-

čenské vědy plní své poslání v úplnosti tehdy, když společnost oslovují. V opačném případě si udržují poznávací funkci, ale ztrácejí důležitou a podstatnou dimenzi. S odstupem času se tak ukazuje, že Masarykova Česká otázka spočívala sice na vědecky vratké argumentaci, ale svým pojetím historiografie jako humanitní disciplíny komunikující s veřejností odpovídala nastupujícím trendům historického myšlení. Pozitivistický scientismus české historiky nespasil. Česká společnost se, až na výjimky, nezajímala o odborné analytické práce a s českou minulostí se nadále seznamovala prostřednictvím Palackého a jeho popularizátorů, ba ještě více zásluhou beletrie, zvláště historických próz Aloise Jiráska. Jeho romány a povídky ovlivnily v tomto období dějinné povědomí národa výraznějším způsobem než desítky profesionálních badatelů. S konzumací Jiráskových knih sála mysl publika nejen dějinné nazírání Palackého, ale - a to se obvykle nebere v úvahu - též nazírání Tomkovo. Epochálnost, převratnost a nezbytnost Gollovy práce si uvědomovaly pouze odborné kruhy.

Nejnadšenější Gollovi žáci zatím hledali možnost, jak nenásilně spojit vědeckou náročnost a objektivitu se sdělností a přitažlivostí podání. Pekař se o to pokusil v *Knize o Kosti /1909-1911/*, jejíž první díl je půvabným, téměř umělecky ztvárněným vyprávěním o osudech jednoho českého panství v 17. století, zatímco druhá část obsahuje scientistní kritiku premenů a jejich rozbor. Podobně, byť v obráceném gardu, pojednal o české minulosti přelomu 13.-14. století Josef Šusta ve dvou knihách českých dějin /1917-1919/. Výrazně zde oddělil "nezáživnou", leč nepominutelnou historii hospodářskou a právní od "atraktivní" historie politické. Ideální syntéza to však ani v jednom případě nebyla. Kulturní historie prozatím zklamala očekávání, a tak Gollovi žáci hledali dále. Filozofii dějin se přitom vyhnout nemohli.

Nalézt cestu z labyrintu protichůdných úvah se snažil rovněž Zdeněk Nejedlý /1878-1962/, přední žák Jaroslava Golla i Otakara Hostinského, profesor muzikologie na pražské filozofické fakultě. Ačkoli svůj obor pojímal vždy historicky, měl osobitý a vyhraněný cit pro umělecké dílo. Tato dispozice jej spolu se znalostmi uměnovědné a estetické literatury

předurčovala k mezioborovému, kulturněhistorickému poznávání a chápání dějin. Již od let dospívání usiloval Nejedlý o syntézu všech podnětů, jež pokládal za cenné a užitečné pro historickou práci, byť šlo o přístupy rozdílné, ba vzájemně si protičící. Pomíneme-li vyslovené v juveniliu, že se už v prvních větších pojednáních Nejedlý pohyboval mezi pozitivistickým scientismem a romantismem i mezi úctou k obrozeneskému odkazu a porozuměním pro moderní proudy, že se v mnohém inspiroval Palackým, Gollem, Masarykem, Hostinským, Tomkem, Jiráskem, Nietzsche, Diltheyem a Wundtem, ale že se s nimi také v celé řadě bodů rozcházel. Nejedlého snaha skloubit hodnoty minulosti s přínosem rodících se směrů vyrůstala z živelně dialektické představy vývoje lidstva jako organického slučování a přetavování starých a nových elementů. V tomto nekončícím procesu se nakonec vždy prosadí skutečné hodnoty, prospívající jedinci, národu i lidstvu.

Do sporu o smysl českých dějin zasáhl Nejedlý s přímočarostí a razancí sobě vlastní. Hlásil se ke Gollovi, ale obdivoval Palackého a ctil Masaryka. A podobně jako jeho profesor filozofie se snažil syntetizovat pozitivistické principy s platónsky pojímaným ideálem jednoty pravdy, krásy a dobra. Odtud pramení Nejedlého úsilí vysvětlit a překlenout rozpory protichůdných stanovisek. Ano, je pravda, že pozitivismus prospěl historiografii a zároveň zpřetrhal její komunikaci s veřejností, je pravda, že Masarykova metoda je ehistorická a zároveň inspirující, je pravda, že hodnocení minulosti v sobě skrývá nebezpečí subjektivismu a současně umožňuje vyvozovat poučení pro budoucno. Každé pro má podle něho v diskusi o české historii své odůvodněné contra, což však neznemená nepřekonatelný rozpor. Východisko z něho viděl Nejedlý jinde než Masaryk. Zcela upřímně doporučoval spojení opodstatněných Gollových a Pekařových zásad s klady Masarykova přístupu. České dějiny si v jeho podání uchovávají, stejně jako u Pekaře, vývojovou kontinuitu, jedna epocha se organicky mění v epochu druhou. Základem poznání minulosti zůstává princip přísného historismu; Gollův požadavek, aby do zkoumání a interpretace dějin nebylo vnášeno nic z hesel budoucích dob, opakuje i Nejedlý. Nicméně by bylo, podle jeho názoru, poše-

tilé se domnívat, že pravdu o minulosti odhalíme pouze shromážděním a kritickým studiem pramenů. Chce-li badatel proniknout k podstatě určitého historického jevu, ať již celé epochy, jednotlivé události či osobnosti, nemá spoléhat pouze na odbornou vybavenost. Musí se do zkoumaného problému vcítit, intuitivně ponořit, zmocnit se jej tak, jako se chápá umělec svého tématu. Subjektivní průnik se stává podmínkou dosažení vědecké pravdy. Nikoliv náhodou vznikl Nejedlého spis *Spor o smysl českých dějin* /původně otiskovaný v letech 1912-1913 na stránkách revue *Česká kultura*/ v těsném sousedství autorových prací o Friedrichu Nietzscheovi a Richardu Wagnerovi. Vliv romantického subjektivismu, individualismu, tehdy zvláště oceňovaného titanismu i rodičího se vitalismu se v něm projevil více než zřetelně.

Intuitivní ponor sám o sobě objasnění podstaty minulosti nezaručuje, není-li doprovázen filozofickodějinným nazíráním. Nejedlý tedy přejal Masarykův postulát filozofie dějin, leč vývody svého univerzitního učitele odmítl a sám se pokusil o nový výklad české minulosti. Stejně jako Palacký, Masaryk a Pekař se soustředil na problematiku husitskou a obrozenskou. Husitství však není v Nejedlého pojetí hnutím vysloveně náboženským, nýbrž nejkrásnějším mravním květem středověku, fenoménem, který uvolnil energii pokrokových národních sil. Obrození s husitstvím a bratrstvím nijak ideově nespovisí, nýbrž vyrůstá z předchozí barokní a umělecké epochy. Nejedlého výklad se tu s Pekařovým téměř shoduje, v jednom aspektu se však podstatně liší. Nejedlý nikde neskrývá, že mu nejde pouze o interpretaci minulosti, nýbrž též o její hodnocení, bez kterého není filozofickohistorický přístup možný.

Vysoké ocenění husitství a obrození v Nejedlého případě dozejista nepřekvapí, je známo dosti dobře z prací historikovo stáří. Zaráží však věcný a vyrovnaný tón, s nímž hovoří o pobělohorském období. Autor je neodsuzuje, nýbrž citlivě vnímá jeho světla i stíny a volá po jeho důkladném vědeckém objasnění. Nejedlý ve svých oprávněných požadavcích poznat 17.-18. století vycházel jak z podnětů subjektivisticky laděných filozofických a uměleckohistorických proudů, vyzdvihujících právě barok a romantismus, tak z názorů Aloise Jiráska /!/, jenž právě tehdy začínal pracovat na románu *Temno*.

Ani v tomto díle, ani v ostatních Jiráskových prózách není pobělohorská epocha vysloveně černá, je tmavá. A světlo lepších časů do ní vnášejí nikoli čeští bratři, žijící v exilu nebo hluboké ilegalitě, nýbrž osvěcensky orientovaní a vlastenecky smýšlející katoličtí kněží! S Masarykem /ale též Palackým, Pekařem a Jiráskem/ se Nejedlý shodl v kritice české renesance a tzv. zlatého věku, v němž shledával dobu úpadku, zákonitě ústícího v bělohorskou katastrofu. Z rozhorleného odsudku cítíme však i osten výpadu proti dekadenci, již Nejedlý považoval za nebezpečí, ohrožující morální integritu jednotlivce i národa. A Nejedlého poučení z českých dějin? Je stejné jako u obrozenců a Masaryka: jediné usilovná práce skýtá záruku všestranného národního vzestupu.

Zatímco Masarykova revue *Naše doba* byla Nejedlého knihou zklamána, Gollova škola ji naopak uvítala. Josef Pekař i Josef Šusta /1874-1945/ věnovali úvahám svého kolegy obsáhlé referáty a její národní a vitalistický tón ocenil rovněž mladý Jaroslav Werstadt /1888-1970/, stoupenec radikálního státoprávnictví. Určité vyhrady, pronesené na adresu práce a konstatující autorův vypjatý subjektivismus, sotva mohly předpokládat, kde Nejedlého živelná dialektika a sklon k vyhrocenému hodnocení jednou skončí. Vyhraněně kontrastní vnímání světa ve spojení s komunistickou ideologií a Leninovým pojetím dvojí kultury přeměnilo postupně vědce Nejedlého v stárnoucího propagandistu, hájícího černobílý obraz minulosti i přítomnosti. Kvůli závěru života bychom však neměli přehlížet Nejedlého skutečné postavení ve vývoji české kultury, musíme je ovšem sledovat v širším dobovém kontextu, a nikoli vytržené ze souvislosti, jak se donedávna dělo.

Spor o smysl českých dějin se až do roku 1914 stále dotýkal výkladu a hodnocení husitské a obrozenské doby jako klíčových epoch české minulosti. Gollovi žáci upozorňovali, že bez studia dalších období nemůže být poznání české minulosti dostatečné. Netrvalo dlouho a v tradičním nazírání na minulost se objevila trhлина. Literární kritik a esejista Miloš Marten /vlastním jménem Miloš Šebesta, 1883-1917/, psal svůj podmanivý dialog *Nad městem* v letech první světové války a jeho vydání se už nedočkal. Fiktivní rozhovor Čecha

Michala s cizincem Allanem býval zjednodušeně a nepřesně interpretován jako defenze katolického pojetí české minulosti. Není tomu tak. Marten zpochybnil schémata, v nichž se výklady českých dějin pohybovaly a která nedokázaly prolomit. Konfrontace pohledu zevnitř, reprezentovaného Čechem spoutaným vlastní historií, a pohledu zvenjšku, personifikovaného vzdělaným zahraničním návštěvníkem, spěje k relativizaci dosavadních měřítek a hodnot. Jinak může nahlížet a posuzovat českou minulost cizinec a jinak lidé s ní svázání. Poukaz na nesporné umělecké a kulturní kvality českého baroka vlastně jen působivě opakovala postřehy, které na prahu první světové války publikovali F. X. Šalda, Arne Novák, Zdeněk Wirth, Vladimír Helfert i další badatelé.

Martenovo dílo vyšlo v bibliofilské úpravě i nákladu v roce 1917, v roce, kdy česká historie promlouvala k národu s mimořádnou naléhavostí. Bez ohledu na předválečné spory o smysl českých dějin se všichni její aktéři zapojili do veřejného života a využívali historických argumentů ke konkrétním politickým cílům. Goll se v oběvi před vítězstvím pangermánských idejí vyslovil pro uchování podunajského soustátí, ovšem federativně přebudovaného, Pekař horlil pro státoprávní program a v novinách i přednáškách odvážně napadal vídeňský centralismus. Nejedlého snahou bylo udržet i ve válečné vřavě hodnoty české kultury. A Masaryk hned v roce 1914 opustil představu federalizovaného Rakouska, jehož existenci v České otázce podpořil, a jako vůdce zahraničního odboje stál nakonec u zrodu samostatné Československé republiky. Státu, který vznikl zkombinováním historickoprávních a přirozeněprávních principů, leč na přání národnostních menšin žádné zvláštní ohledy nebral. Proti snaze sudetských Němců o odtržení argumentoval Masaryk v letech 1918-1919 historickým právem, v případě připojení Podkarpatské Rusi přirozeným právem a proti Maďarům na jižním Slovensku s chledem profesionálního politika. Jde prý o pomaďarštěné Slováky! Tak se jen potvrdilo, že Masarykovi vždy šlo především o politický program, který historií pouze zdůvodňoval. Spor o smysl národní minulosti se v letech první republiky posunul do kvalitativně

jiné roviny a rozrostl se o další rozměry.

Všechno tedy bylo jinak. Český národ nedosáhl politické svébytnosti ani zásluhou průmyslové a kulturní vyspělosti, ani usilovnou prací a vypjatou mravností, ani naplňováním humanity, ani radikálním nacionalismem, ba ani prosazováním státoprávní myšlenky. Vývoj se ubíral jinou cestou, než předpokládali všichni, kdo sváděli o výklad české historie vášnivé boje, ať už z ní vyvozovali poučení a politické programy nebo nikoli. Středoevropská monarchie se zhroutila ve válečném požáru. Česká otázka se dočkala řešení ve chvíli, kdy se stala součástí hlubokých a převratných procesů v evropském a světovém měřítku.

Skeptický čtenář se proto nyní může plným právem ptát, mají-li české /i jiné/ dějiny vůbec nějaký smysl a zda má význam tento smysl hledat. Osobně si myslím, že jde o špatně zadanou otázku. Každý, kdo na ni odpovídá kladně, dává zároveň najevo, že ví nebo alespoň tuší, k jakému cíli vývoj národů, států a celého lidstva směřuje, že zná budoucnost. Dočasně se některé z těchto sebevědomých předpovědí vyplnily, žádná z nich se však nedočkala definitivního stvrzení. Poznávejme proto dějiny pro poznání samo, možná, že pak lépe pochopíme souřadnice, v nichž se pohybujeme. Smysl dějin však, jak moudře praví soudobý český historik Jaroslav Marek, musí být člověkem znovu a znovu tvořen.

Aleš Dvořák

L i t e r á r n í d ě d i c t v í v e s v ě t l e l i t e r á r n í k o m u n i k a c e

Vliv literatury na formování společenského vědomí je nepopíratelný. Zejména proto má uprostřed kulturního dědictví zvláštní význam dědictví literární, tvořící podstatnou funkční složku literárního procesu. Pro pochopení místa a funkce literárního dědictví v literárním procesu bude z metodologických důvodů výhodné a účelné, budeme-li se jím zabývat z hlediska literární komunikace.

Komunikativní pojetí literárního procesu je v úvahách o literárním dědictví velmi ilustrativní. Umožňuje nahlédnout všechny vztahy, které spojují literární dílo s ostatními složkami procesu, a navíc i jejich orientaci.

Obecně je literární komunikace proces, který v sobě zahrnuje vznik a působení literárního díla na příjemce, jinými slovy řečeno popisuje přenos umělecké informace, to jest komplexu informace faktické a estetické, od autora k příjemci. Na rozdíl od běžné, prakticky zaměřené komunikace je kód literární komunikace mnohem složitější, neboť není jen kódem jazykovým, ale komplexním kódem, využívajícím uměleckých obrazů, pomocí nichž je zobrazována realita.

Komunikační spojení mezi autorem a recipientem se realizuje pomocí textu, který vzniká na základě autorova zkušenostního komplexu. Zkušenostní komplex autora je soubor poznatků, zkušeností, vědomostí, názorů / a také je charakterizován morálními vlastnostmi autora/, jež se tak

či onak v textu projevují. Text - komunikát je na druhé straně komunikačního řetězu vnímán příjemcem, a to na základě jeho zkušenostního komplexu. Podobnost či rozdílnost zkušenostních komplexů autora a recipienta má na vnímání textu a na jeho interpretaci zásadní vliv.

Schéma literární komunikace neobsahuje však jen základní komunikační řetězec autor - text - příjemce. Zahrnuje i další vztahy, z nichž nejdůležitější je autorův vztah k realitě, který se manifestuje na textu, vztah příjemce k realitě a pro nás velice důležitý vztah autora i příjemce k literární tradici. Text, produkováný autorem, se k literární tradici afirmativně nebo kontroverzně váže a stejně tak se recipientův afirmativní či kontroverzní vztah k tradici spolupodílí na interpretaci vnímaného komunikátu.

Prostudujeme-li některý z modelů literární komunikace, například ten, který vznikl v kolektivu Antona Popoviče na půdě Vědeckovýzkumného pracoviště literární komunikace a experimentální metodiky v Nitře, všimneme si na první pohled vzájemného propojení všech součástí komunikace.¹ Nejde jen o vztah autor - text - příjemce, jak se o něm hovořilo běžně již dříve, ale v úvahu se bere i aspekt odrazově sémiologický, projevující se jako vztah textu k tradici. K tradici a k realitě mají však vztah i oba aktivní participanté komunikace, autor a příjemce.

Ze schematického zobrazení literární komunikace tedy vyplývá, že jistý vztah k literárnímu dědictví /literární tradici/ se realizuje vždy. Tento vztah si uvědomují všechny složky literárního života - tvůrci, literární věda, nakladatelé, čtenáři. Chápání literárního díla jako komuni-

kačního aktu a jako výsledku vztahu nejen k realitě, ale i k literárnímu dědictví umožňuje vidět vzájemné relace tvorby a recepce, a navíc i nejrůznější podoby a odstíny těchto relací.

Především je důležité si uvědomit, že text není vnímán jen izolovaným recipientem. Nejde samozřejmě o kvantitu; jde o různé druhy příjemců, kteří text na základě různých zkušenostních komplexů interpretují. Text tedy vstupuje do nejrůznějších kontextů /čtenářského, literárněvědného, překladatelského apod./, a to i mimoliterárních, např. lingvistického či filozofického. A právě v těchto nejrůznějších kontextech působí i nejrůznější typy vztahů k literární tradici, typy sice diferencované, ale v zásadě sumarizovatelné do dvou základních, o nichž již byla řeč, vztahu afirmativního a kontroverzního.

Vztah k tradici, k literárnímu dědictví, je z hlediska literární komunikace vztahem k množině prototextů a má vlastně charakter metakomunikace, neboť iniciuje vznik navazujících textů - metatextů. Nejde však jen o mezitextové navazování v původním smyslu slova, ať už se jedná o aluze, parodie, travestie, dramatizace či adaptace, ale za metatexty je třeba pokládat i ohlas ve všech složkách literární vědy a také, ač se to může zdát na první pohled méně jasné, ohlas ediční a všeobecně textologický. Literární metakomunikace, poměr prototextu a metatextu, zasahující celý literární proces na straně tvorby i recepce, je tedy jednou z důležitých zákonitostí literárního vývoje.

Ve světle literární komunikace se tedy vztah k lite-

rárnímu dědictví jeví jako neustálý dialog jednotlivých participantů s prvky množiny prototextů. A právě tento dialog podmiňuje to, že se z celé množiny prototextů vyděluje literární dědictví, proměnlivý a otevřený systém. Jak k tomu dochází?

Na každý literární text lze nahlížet ze dvou základních aspektů, a to z hlediska geneze /což je především doménou textologie/ a z hlediska jeho společenské realizace. Výzkum společenské realizace textu však nespočívá jen ve zkoumání recepce. Společenská realizace je pojem širší, zahrnující nejen recepční procesy, do nichž text vstupuje v podobě tisku nebo prostřednictvím jiného komunikačního média /když předtím proběhl proces adaptace, dramatizace apod./, ale i procesy, označované na rozdíl od této veřejné komunikace jako komunikační procesy neveřejné /např. cenzura, konzultace, redakce, jazyková revize, dramaturgie apod./. Z úvah o společenském působení textu vyplývá poznatek, který je důležitý nejen pro textologii, ale jak se ukáže, má svůj význam i pro výzkum literárního dědictví. Ve studii Rekonstrukce textového procesu formuluje Pavel Vašek závažný závěr, že po veřejné komunikační fázi, tedy tehdy, kdy text vstupuje do komunikačního systému dané společnosti, se text mění procesem recepce v dílo.²

Tento závěr platí mutatis mutandis i pro sféru literárního dědictví. Fakt, že text společensky funguje, je-li s ním veden dialog, je zřejmý nejen u textů nově vznikajících /v takovém smyslu s tímto faktem počítá textologie/, ale i u textů z množiny prototextů. A právě to nás opravňuje k tvrzení, že procesem společenského fungování, komunikace,

se z prototextu stává literární dědictví. Z tohoto tvrzení důsledně vycházíme.

Protože dílo funguje za působení celého komplexu společenských podmínek, je zřejmé, že způsob komunikace i výběr prototextů z původní množiny je těmito podmínkami determinován. Tak lze vysvětlit proměnlivost a otevřenost systému literárního dědictví.

Tvrdíme-li, že vztah k literárnímu dědictví se realizuje jako afirmativní nebo kontroverzní dialog, je třeba uvést, jaké jsou podoby tohoto dialogu.

Všechny vycházejí ze schématu literární komunikace. Na jedné straně stojí vztahy autorské, realizované jednak přímo, jednak skrze text. Autor může zaujímat stanoviska k literárnímu dědictví i ve své nespisovatelské činnosti, v dalších sférách své aktivity, ale nejvýznamnější dialog s literárním dědictvím vede skrze své dílo. A nemusí jít jen o myšlenky, které toto dílo obsahuje. Vztah k literárnímu dědictví je sice nejlépe patrný v oblasti mezitextového navazování a v zaměření hodnotové orientace autora, ale projevuje se i v návaznosti na obecnější estetické zákonitosti tvorby, tedy na to, čemu jevově říkáme formální výstavbové principy textu/žánr, kompozice rým apod./. Dialog s těmito výstavbovými prostředky, ať už souhlasný či polemický, nese vždy jeden z dalších významových rozměrů díla.

Na druhé straně soustavy vztahů k literárnímu dědictví stojí vztahy recepční, které můžeme rozdělit na vztahy čtenářské a literárněvědný ohlas, projevující se ve všech složkách literární vědy, to jest v teorii, historii i kri-

tice. Čtenářský ohlas je nepochybně velmi zajímavý, neboť se realizuje jednak přímo, tedy komunikací se samotnými díly z odkazu minulosti, jednak nepřímo, tedy metakomunikací skrze díla soudobá. Jednotlivé parametry, které mají vliv na recepční pochody na straně čtenáře, jsou nejen literární, ale i mimoliterární /například psychologické a sociologické povahy/. Pro tuto chvíli však oblast čtenářské recepce trochu ponecháme stranou a budeme věnovat pozornost recepci literárněvědné, která má pro analýzu společenského fungování literárního dědictví větší význam - třeba už jen proto, že literárněvědná recepce může svým působením čtenářskou recepci nezanedbatelným způsobem ovlivňovat.

Způsobů literárněvědné recepce je celá řada. Jsou to jak syntetizující historická díla, monografická pojednání /historická i teoretická/ a interpretace, tak i drobnější útvary, oscilující již mezi vědou a publicistikou - články, úvahy apod. Všechny mají kromě dalších jeden podstatný úkol, a to aktualizovat určitou část množiny prototextů a tím je začleňovat do literárního dědictví. Vezměme si například literární dějiny, kde je proces aktualizace zvláště patrný. Literární historik musí vždy při výkladu dějin určitého období literárního vývoje dělat výběr z rozsáhlého materiálu, který představuje soubor textů vzniklých ve sledovaném období. Stačí srovnání literárních dějin z různých období, jejich přístupů a hodnotových hledisek, abychom si znovu ozřejmili proměnlivost a otevřenost aktualizovaného souboru prototextů - literárního dědictví.

Podobná aktualizace nastává i v případě monografických prací. Už to, kdo nebo co se stává v určité době objektem monografického zpracování, je samo o sobě velmi výmluvné, nehledě k otázkám interpretace. Tak se stává, že v období, kdy je toho zapotřebí, může aktualizace jistého autora nebo teoretického problému akcelarovat /v některých případech však i brzdít/ literární vývoj. Ne náhodou byli v různých obdobích národního útlaku aktualizováni Hus, Komenský nebo Havlíček, ne náhodou byla v devadesátých letech minulého století nastolena otázka pravosti RKŽ.

Největší možností pro aktualizaci literárního dědictví má poměrně nedávno konstituovaná disciplína - textologie. Je vymezována jako literárněvědná a lingvistická disciplína, která studuje genezi, historii a autorství textu literárního díla. Jejím cílem je rekonstrukce textového procesu, jejímž praktickým výsledkem je příprava vydání textu díla, to jest edice.⁵

Jestliže zdůrazňujeme nutnost společenské realizace textu literárního díla jako základní předpoklad jeho fungování v rámci literárního dědictví, pak musíme připomenout i nutnou, ale nikoli postačující podmínku pro tuto realizaci. Touto podmínkou je fyzická existence, čili dostupnost textu díla, k níž právě vede ta část textologie, která se zabývá přípravou textu k vydání. Podíl ediční činnosti na aktualizaci literárního dědictví je tedy evidentní. Ediční činnost však neprobíhá izolovaně, ale ve spolupráci s ostatními složkami literární vědy, které se na aktualizaci podílejí především teoreticky, připravují ji a obhajují. Ediční péče o text je však oní zrcadlem, které celkový výsledek

aktualizace odráží a které nakonec reprezentuje stav celé literární vědy ve vztahu k literárnímu dědictví. Z toho vyplývá další důležitý poznatek, podstatný pro výzkum fungování literárního dědictví. Textologie, resp. její praktická část - ediční péče o text, spoluvytváří obraz fungování literárního dědictví v konkrétních historických podmínkách.

Jedním z důležitých úkolů textologie je rekonstrukce historického textového procesu. Historickým textovým procesem jsou míněny všechny fáze, které proběhly od vzniku textu díla. Při rekonstrukci vychází textolog z vědomí existence množiny textových pramenů a z vědomí hierarchického uspořádání této množiny.⁶

Povšimněme si nyní analogie množiny textových pramenů a množiny prototextů i hierarchického uspořádání obou těchto množin.⁷ Z této analogie vyplývá, že stejně jako existuje proces vzniku díla, existuje i obdobný proces jeho fungování a začleňování do literárního dědictví. S vědomím toho, že žádné srovnání není úplně přesné, můžeme porovnávat například pohnutky vedoucí ke vzniku díla i k jeho opětovné aktualizaci, můžeme vidět souvislost mezi textovými prameny a jejich hierarchizací a různými variantami aktualizovaných textů /opis, samizdat, kritická edice/, paralelu lze konečně vést i v případech nejistého autorství a důsledků, které z této nejistoty mohou vyplynout. Obdobné faktory, které ovlivňují vznik textu, ovlivňují tedy i proces jeho společenského fungování. I tento proces je třeba rekonstruovat, aby bylo možno posoudit jeho průběh

a význam v konkrétním historickém období, a to při uvážení všech společenských, estetických i literárních faktorů, které jej determinují.

Můžeme nyní naše poznatky shrnout:

Z principů literární komunikace vyplývají pro výzkum vztahu k literárnímu dědictví v konkrétním historickém období tyto základní předpoklady:

1. Vztah k literárnímu dědictví se navenek jeví jako neustálý dialog jednotlivých účastníků literární komunikace s prvky množiny prototextů. Tento dialog s konkrétními prototexty zakládá jejich možné fungování v otevřeném a proměnlivém systému literárního dědictví. Proces společenského fungování prototextu je pro funkci literárního dědictví podstatný.
2. Podmínkou společenského fungování textu jako součásti literárního dědictví je jeho dostupnost. Při zajištění této dostupnosti hraje významnou úlohu ediční péče o text, praktická složka textologie. Úroveň ediční péče o text je odrazem aktualizace konkrétního textu a ve svém výsledku reprezentuje stav celé literární vědy ve vztahu k literárnímu dědictví.
3. Nepochybně existuje jistá analogie mezi historickým textovým procesem vzniku díla a procesem fungování díla již vzniklého a jeho začleňování do literárního dědictví. Rekonstrukce tohoto procesu umožní posoudit jeho průběh a význam v konkrétním historickém období. Rekonstrukce vztahu k literárnímu dědictví není však již součástí textologie, nýbrž literární historie.

Je zřejmé, že ediční péče o text a její úroveň je jedním z nejdůležitějších ukazatelů vztahu k literárnímu dědictví v určitém konkrétním období. Tuto skutečnost jsme se pokusili teoreticky doložit.

P o z n á m k y

- 1 Popovič, Anton: Komunikačné projekty literárnej vedy. Pedagogická fak., Nitra 1983, s. 25 a násl.
- 2 Blíže o tom viz Vašák, Pavel: Rekonstrukce textového procesu. ČL36, 1988, č. 3, s. 244 - 256.
- 3 viz pozn. 2, s. 245.
- 4 Rozšiřujeme zde tvrzení P. Vašáka, že „každé dílo vzniká za působení komplexu společenských podmínek“ /viz Autor, text a společnost. Academia, Praha 1986, s. 26/ v tom smyslu, že za specifických podmínek dílo nejen vzniká, ale i funguje. Řídící systém, který se zde formou oněch podmínek projevuje, působí v celém literárním procesu.
- 5 Slovník literární teorie. ČS, Praha 1984, s. 384 - 385.
- 6 viz pozn. 2, s. 244.
- 7 Připomínáme však, že hierarchie v množině prototextů je proměnlivá.

Osobnost z konce století

"Zemřel zapomenut. Dílo jeho zapadlo, vyhledáváno k četbě z různých časopisů nejvýše jen zvědavým odborníkem. Sdílel kletbu všech, kdo vyslovili, jak malým je český obzor pro jeho velké touhy, a rozopjeli se mimo meze této země, aby pronašli ódiu cizáckosti a nečeskosti. ... Přišel příliš bohat k chudobné ráci, kde mu jeho bohatství bylo překážkou. Žil neodvislý mezi párii a poníženými."

Takto skepticky posuzuje dekadent Jiří Karásek ze Lvovic ohlas díla Huberta Gordona Schauera, jenž závěr svého nedlouhého života strávil po sanatoriích, aby v jednom z nich - na Horách u České Třebové - ještě na třicetiletý zemřel na tuberkulózu. Jiří Karásek měl jistě velké pochopení pro člověka, jehož představa služby národu a společnosti byla pro dobu, v níž žil, zatím jen těžko stravitelná a kterou i reformně naladěná část inteligence přijímala tu a tam s nelibostí. Schauerovo pojetí společenských proměn bylo podmíněno všesrannou, otevřenou kritikou, která nepodléhá žádným vnějším omezením a uznávaným autoritám. Schauer sám podřizoval svého kritického ducha jen vlastnímu svědomí.

Pro část svých současníků se tak stal mužem s pověstí nonkonformisty a výstředníka s nečeskými názory. Pro generaci let devadesátých, která v době Schauerova tvůrčího života vstupovala na kulturní scénu a stále citelněji si uvědomovala nesoulad svých ambicí s proklamovanými zájmy národa, svojí určitou vyřazenost, byl však imponujícím zjevem. Byl jím

blízký svým moderním pojetím vlastenectví, jež v sobě slučovalo orientaci domácí, českou s evropskou. Přivedl je na cestu, která jim ukázala, jak zbavit kritiku v kterémkoli oboru její samoučelnosti. Jistě však především bezprostřední dojmy z nekonečných kavárenských debat, v nichž vynikaly Schauera neobyčejný rozhled a zkušenosti a při kterých jeho mladší přátelé nestačili obdivovat jeho bohémské chování i vzhled, učinily z Schauera známou osobnost ve společnosti nastupující umlecké generace. Mladické okouzlení světáckým šarmem staršího kolegy však souběžně s tím, jak příslušníci formulující se generace vyzrávali ve výrazná individua, pomíjelo. Me jeden z nich /Šalda, Karásek, Krejčí.../ s odstupem času hodnotí Schauerovu účast na bouřlivých zvratech devadesátých let příznivě, ale většinou s povzdechem nad jeho předčasnou smrtí. Rozpoznali v něm mimořádný talent, jemuž ovšem nebylo dopřáno plně se rozvinout. Přisuzují mu roli předchůdce, jež svým bořitelským úsilím připravoval půdu pro nástup jejich generace, který ale navzdory nesmlouvavě kritickému postoji k době, v níž žil, byl příliš pevně spoután jejími normami. Považovali ho za typického představitele přechodného období, které oni sami svým myšlenkovým potenciálem přerostli. Karáskův soud o natečném postoji společnosti k Schauerově smrti a odkazu v sobě i přes patetickou formulaci nese pravdivé jádro, přinejmenším pro budoucnost pravdivé. V obecném čtenářském povědomí reprezentují literaturu, literární kritiku a vědu, publicistiku, politiku a vůbec veřejný život osmdesátých a devadesátých let minulého století jiná jména, než je Schauerovo. A je-li přece znám, pak především

díky stati Naše dvě otázky, jež svého času vyvolala jednu z nejrozsáhlejších a zřejmě i nejznámějších polemik, jaké se kdy v českém tisku objevily. Ostatní Schauerova tvorba, jež zasahovala do nejrozličnějších vědních oborů a oblastí společenského života, náleží skutečně už jen do série z jím "zvědavých odborníků".

Je obtížné najít pro Schauerovu mnohostrannou činnost souhrnné označení. Rozpětí jeho zájmů bylo nebyvale široké: od literatury a literární kritiky přes filozofii, politiku, ekonomii, psychologii až k sociální a ženské otázce. A to je náš výčet neúplný. Přes tematickou nesourodost mají jeho stati cosi společného: zvolené téma posuzuje z mnoha úhlů, snaží se vyvarovat jednostranného, úzce specializovaného pohledu, jemuž uniká vzájemná provázanost všech oblastí společenského dění. Jeho kritické analýzy zároveň naznačují možnosti, jak kritizované nedostatky napravit. Ve svém souhrnu tvoří Schauerovy kritické úvahy návrh společenské reformy, jejímž základem je povznesení mravní úrovně národa a úsilí o nalezení určité jednotící světónázorové ideje, která by společnost stmelovala. Mohli bychom ho tedy charakterizovat jako kritika společnosti a žurnalistu - vždyť s výjimkou studie Duchovní život ve dvanáctém století a několika příspěvků ve studentských almanaších publikoval Schauer pouze v časopisech nebo denním tisku.

Jaké okolnosti, soukromé i vnější, přivedly vídeňského studenta práv na dráhu všestranně erudovaného žurnalisty, usilujícího o komplexní kritické zhodnocení všech

oblastí soudobého národního života, jenž si vysloužil pověst germánského zaprodance a přísluhovače? Schauer vstupuje do veřejného života v období, kdy celoevropská vlna pesimismu konce století zasáhla i do českého prostředí. Padla zde na úrodnou půdu: výsledky činnosti politických vůdců nesvébytného národa přinášely stále nová zklamání. Bylo třeba zrevidovat národní program z konce čtyřicátých let, přizpůsobit jej novým podmínkám ekonomickým, sociálním i kulturním, změnit taktiku a prostředky politického boje, kriticky posoudit závislost české politiky na Vídni a sledovat proměny evropských poměrů. Místo toho stravují českou politiku ostré spory mezi staročechy a mladočechy a silící nacionalismus. Úsilí českého národa o nalezení vlastní identity se tak ocitá v dalším kritickém momentu. Pozvolný rozpad dosavadního hodnotového systému citelně zraňuje hlavně mladou generaci; propadá zoufalé skepsi, nebo se dává na nelehkou cestu kritiky společenských poměrů. Mládež tvořila základnu formujícího se realistického hnutí, jež vzniklo jako opozice k soudobému vedení společnosti.

Na sklonku roku 1886 vydali realisté první číslo vlastního časopisu Čas /20.12.1886/, kde namísto úvodníku, seznamujícího obvykle čtenáře s programem daného hnutí či strany, byla zveřejněna Schauerova stať Naše dvě otázky. /Schauer nebyl tehdy v Praze dlouho. Přišel sem z Vídně roku 1886 na výzvu profesora Masaryka a pracoval v redakci Ottova slovníku. Slib, že dokončí právnická studia a začne studovat filozofii nedodržel. V Praze vydržel tři roky

a vrátil se do Vídně./ Skepticky vyznívající charakteristiku stavu národního života doplnil Schauer zásadními otázkami po smyslu a elementárních principech národní existence, po zárukách, jaké tato existence může poskytnout "pozitivní práci" každého individua, a po jejích vkladech k rozvoji lidstva. Zřetelně se tu odráží touha jedince po emancipaci, kterou výrazněji realizovala teprve generace modernistů. Jak národ, tak individuum opravňuje k jeho existenci vědomí mravního povolání. Toto vědomí účelu a cíle bytí, vědomí nutnosti podřídít se nadosobnímu mravnímu řádu je hybnou silou i korektorem lidské činnosti. Nepodléhá času, je prvkem spojujícím minulost s přítomností a budoucností. Vědomí dějinné souvislosti je Schauerovi podmínkou národního bytí - bez znalosti vlastní minulosti není národ s to vyznat se ve své přítomnosti, jen těžko porozumí zákonitostem svého vývoje a zbavuje se tak možnosti racionální prognózy. Poznávat jednotlivé historické epochy neznemena jen hromadění dostupných fakt, podstatnější je odhalit "ducha doby", jenž přežívá ty, kteří ho utvářeli.

Schauer v této stati také jasně a nově formuloval národní otázku ve vztahu k soudobým evropským politickým poměrům. Podařilo se mu vyjádřit problém otevřeně a v celém jeho rozsahu. Svůj názor artikuloval vyhroceně a provokativně, čímž se nepříjemně dotkl českého provincionálního myšlení.

Ohlas stati /na jeho počátku stojí článek F.Schulze Filozofové samovraždy v Národních listech 19.2.1887/, ne-

přiměřeně zlobný a rozhořčený, se nijak nepodobal věcné diskusi, v jakou její autor doufal. Všek také jeho kořeny netkvěly v seriózní úvaze na vytčené téma, ale spíše v nacionalistickém a politickém egoismu jednotlivých politických stran. Největším prohřeškem vůči národním snahám se stala zmínka o možnosti přenárodnění a splynutí se sousedním silnějším národem. Autor stati byl coby "ohavný zrádce" a "šeredná hlíza" vyobcován ze "svaté země" české i se všemi podobně smýšlejícími. O pozadí negativní reakce svědčí skutečnost, že autorství bylo přisouzeno Masarykovi, ačkoliv pod šifrou H.G. byl pravý autor - v žurnalistických kruzích tehdy již známý - snadno rozpoznatelný. Šlo spíše o záměrný tah, jenž byl dalším dějstvím bojů o Rukopisy. Schauer se svým autorstvím netajil, i když oficiální přiznání zveřejnil až roku 1891, kdy mohla celá aféra poškodit Masarykovu kandidaturu do říšské rady.

Na základě stati Naše dvě otázky začalo být zpochybňováno - i když nepřímo - Schauerovo národní cítění a uvědomění; argumenty pro údajný odrodilý, proněmecký postoj se hledaly v jeho poloněmeckém původu, německém výchování, delším pobytu ve Vídni apod. Nacionalistickou motivaci takových tvrzení netřeba dokazovat. Na formování Schauerovy osobnosti a názorů však měly jeho životní osudy bezesporu vliv. Pocházel ze smíšené česko-německé rodiny. Jeho rodiče patřili k sociálně slabším vrstvám, které tehdy tvořily většinu obyvatelstva národnostně ne-jednotného pomezního kraje /Litomyšlsko/. Tito lidé žili

především starostmi o živobytí a otázky národního uvědomění jim mnoho neřikaly. Jednoho či druhého jazyka užívali zřejmě tak, jak to životní praxe právě vyžadovala. Ani u Schauera nebylo v dětství cílevědomě pěstováno určité národní vědomí, jeho střídavě německé a české vzdělání bylo dílem náhody. Došlo mu však obsáhnout kulturní povědomí obou národů, navíc věděl, že vzájemné prolínání obou kultur v běžném životě přináší oboustranné obohacení. Schauer dospívá zcela prost národnostních předsudků, ne však bez touhy zapojit své schopnosti ve prospěch nějakého národa, neboť jeho prostřednictvím - jak je přesvědčen - má individuum nejlepší příležitost podpořit lidstvo na jeho cestě k dobru.

Schauerovu úvahu o eventuelním přimknutí k duchovně vyspělejšímu národu lze tedy chápat i jako odraz jeho vnitřního sporu a rozhodování o vlastní národní příslušnosti. Tato rozkolísanost však neústí ve volbu mezi dvěma konkrétními národnostmi - jednou lepší a druhou horší -, její příčinou je představa ideální, nepředpojaté nacionálnosti, v níž služba národu zprostředkuje člověku možnost přispět k celkovému vývoji lidstva a nadto je spojena s respektem vůči především duchovním potřebám a ambicím individua. Schauer pak po celý svůj život hledal prostředí, v němž by mohl tuto představu realizovat - avšak ani Praha, ani Vídeň mu takovou možnost neposkytly. Již během studia na litomyšlském gymnáziu pocíťuje Schauer silnou potřebu dalšího sebevzdělávání a rozšiřování obzorů. Zároveň chce své vědomosti užitečně uplatnit, proto se snaží dát svému vzdělání takový systém a řád, který by odpovídal potřebám společenské praxe. Zatím nemá jasnou

představu o tom, jaké je jeho poslání a které povolání mu přinese uspokojení. Jistě vkládá naděje do svého odchodu z provincie do vídeňské metropole a doufá, že mu Vídeň poskytne řadu možností seberealizace. Je však zklamán. Vídeň je lhostejná a chladná vůči jeho potřebě nějaké národní aktivity. "... je mi teskno po vláze nadšení, po naivním oddání se oblažujícím popudům ... bylo by mi zapotřebí změny vzduchu a poměrů. Ve Vídni není národnosti. Snad je tak dobře z ohledů na mnohojazyčné Rakousko, ale mně to působí nekoj a bolest. Vídeň není kosmopolitická, neboť pravý kosmopolitismus žádá přemožení národního principu z lůna tohoto samu, vyšší stupeň uvědomění; ale Vídeň neměla nikdy nacionalismu, Vídeň je příliš povrchní, lehkomyšlná, z příliš různých živlů slepena, než aby se mohla vzchopiti k nějaké ideji a nadšenosti. Kdyby byla Vídeň německá, tělem a duchem, posledním tepem, vším plápolem - snad bych se tu cítil doma - ne proto, že by byla německá, nýbrž že by byla národní: entuziastické a šlechetná." /dopis příteli z 18.9.1884/

Vídeň mu dává příležitost ke studiu, k poznávání evropských filozofických proudů, tedy ke svobodnému individuálnímu růstu. Tím se Schauer dostává vysoko nad průměr soudobého českého myšlení, těžko se ovšem smiřuje s představou, že jeho vzdělání by mělo být samoučelné a přispívat pouze k jeho osobnímu rozvoji. Vídeň tak vyvolala v Schauerovi pochybnosti o smyslu vlastní existence a Praha, jekkoli rád utíkal z jejího maloměstského a fádního prostředí /jak alespoň tvrdí v dopisech příteli/, ho naopak vytrhla z pocitů marnosti jeho snah a ukázala mu, jakým směrem orientovat své

slší, kde může být prospěšný. U Schauera tedy nejde o volbu mezi orientací českou či německou, ale o hledání vlastní identity a poslání vzhledem k těm problémům, které společnosti v daný moment hýbaly.

Krise české společnosti Schauera lákala, neboť ji považoval za důležitý psychologický moment - a to i v životě jednotlivce -, jenž nutí k nějakému rozhodnutí, aktivitě, pohybu, změnám, vytrhuje z nebezpečné letargie. Předpokládal, že jeho kritické analýzy krizového stavu české společnosti by mohly napomoci k jejímu probuzení. V této činnosti mohl Schauer spatřovat cestu, jak dostát své společenské či národní povinnosti, avšak jeho duševní potenci nevyčerpávala. Snad i to je jeden z důvodů, proč se znovu uchyluje do Vídně, do dobrovolného exilu, jak říká. kde má mnohem více příležitostí duchovního vyžití než v Praze. V dopise příteli A.Štolcovi z 11.1.1890 se svěří: "Tento dobrovolný exil do Vídně je to největší štěstí pro rozvoj mých vloh. Jak se cítím šťasten - šťasten ne, ale nevím jiný výraz pro to - že jsem pryč z toho sužujícího vlivu pražské společnosti. Zde jsem sám. Ale mám tu světovou žurnalistiku a literaturu. Cítím zde přímo vítězný chod duše naší doby. A cítím, jak každý den rostu do výšky, hloubky a šířky. Ne, nejsem šťasten. Ale mám veliký a hluboký pocit vnitřního vzrůstu a to mi musí nahradit štěstí."

Českou krizi nevírá Schauer izolovaně, pokouší se zařadit ji do kontextu krize evropské a světové, aniž by přehlížel její národní specifika. V duchu snahy pozdvihnout české myšlení z jeho provinciální omezenosti blíže k evrop-

ské úrovni napsal Schauer rozsáhlou stať O povaze myšlenko-
vé krize naší doby, jež poskytuje komplexní přehled o myšlen-
kových proudech 19.století, obraz vývoje "všeobecného názo-
ru vrstevnického". Jde o významný krok k utváření "vědomí
souvislostí", podnět k ideové sebereflexi národa. Podobně
i studie Duchovní život ve dvanáctém století, která stojí
na samém počátku Schauerovy tvorby /napsal ji za studií prav-
děpodobně jako seminární práci/, vybízí ke konfrontaci. Stře-
dověk, jednou mýtizován a podruhé pohrdavě zetracován jako
doba temná a barberská, uchvátil Schauera především svou
ideovou kompaktností, kterou on sám ve své době postrádal.
Ačkoliv se životní podmínky a poměry stále radikálně mění,
existují jisté elementární věčné hodnoty, k nimž lidstvo
sačtuje po celou historii svého vývoje. Schauer s povzdechem
konstatuje, že středověcí myslitelé usilovali o tyto nad-
osobní hodnoty mnohem důsledněji, i za cenu vlastního sebe-
zapření. Taková obětavost Schauerovu století rovněž chybí.
Pokusil se proniknout do podstaty středověké filozofie,
představit ji jako dialektickou jednotu protikladných tenden-
cí a dopátrat se tak smyslu středověkého duchovního života
a kultury a jejich vkladu do evropského kulturního dědictví.
Středověkou kulturu pojímal jako organický celek, spojující
protikladné tendence v novou jednotu umění a života - tako-
vý model kultury považoval za ideální i pro svoji generaci.

Schauerovi se podařilo vystihnout příčiny krizové situa-
ce, a to i díky vyvinutému smyslu pro dialektické vidění spo-
lečenského bytí. Jednotlivé jeho sféry považuje za vzájemně
úzce propojené a hodnotí-li jednu z nich, neztrácí ze zřete-

le ani ostatní, které danou oblast nějak ovlivňují. Obavy
všem vzbuzuje stále se tříštící národní hnutí, jehož beztak
ji chatrnou soudržností ohrožuje sílící hnutí dělnické, dů-
ledek neřešených sociálních rozporů. Hledá "mocné prostřed-
ky sjednocení myslí" a možnosti nachází v reformě etického
vědomí národa i jednotlivce, která je mu základním předpokla-
dem k realizaci širokých společenských proměn.

K "mocným prostředkům" řadí především literaturu a li-
terární kritiku. Jejich hodnocení věnoval celou řadu teore-
tických studií i drobnějších recenzí konkrétních literárních
díel. Podobně jako národ i literatura má své oprávnění pouze
tehdy, přináší-li něco nového, osobitého. Měla by čtenáři
pomoci poznat skutečný stav národní existence a zároveň mu
ukazovat ideály, vyšší mety, k nimž by měl člověk přirozeně
směřovat: "Život lidský není říše prostě mechanická, nýbrž
skrz naskrz mravní, říše přírody je tu prolunta, povznesena
nad mravním. A ve světě mravním nerozhoduje holá skutečnost,
nýbrž zásada, ne mnohost, nýbrž jakost." /O vzdělání spiso-
vatelů, zvláště našich, Česká revue 1889/

Pronikání pod povrch jevové stránky skutečnosti spoje-
né s prezentací ideálních představ, sepětí "vnitřní a vněj-
ší pravdy" je základem Schauerova pojetí uměleckého realis-
mu. Pokládal ho za metodu, která je s to neadekvátněji za-
chytit problematiku bytí českého národa i složitost osudu
jednotlivce na přelomu století. Jeho představu o realistic-
kém díle jistě ovlivnila jeho mimořádně široká znalost svě-
tového realistického románu. Nikdy však nepředkládal vynika-
jící díla norské, francouzské či ruské literatury českému

autoru jako nedostižné vzory. Zdůrazňoval vždy své přesvědčení, že světovosti dosáhla tato díla jen díky tomu, že byla "hluboce národní".

Národní literaturu také nelze redukovat pouze na díla esteticky vysoce hodnotná, jež reprezentují národ ve světovém měřítku. Svě oodstatnění má i četba určená lidovému čtenáři, který se nechává upoutat dějem a chce si při četbě spíše odpočinout. Tato tvorba zahrnuje jednak větší část literární produkce, jednak je pro potřeby společenské reformy mnohem užitečnější, neboť může výchovně působit na široké vrstvy národa. Proto Schauer prosazuje utváření samostatných hodnotových kritérií četby a její plné společenské uznání. V dělení literární tvorby na literaturu a četbu se odráží Schauerovo vědomí diferenciacce čtenářstva, která byla důsledkem rostoucí sociální a kulturní rozrůzněnosti národa, a také představa o nutnosti demokratizace kulturního i politického života. V Schauerovi bylo zakořeněno hluboké eticko-sociální cítění s lidmi materiálně a intelektuálně slabšími, jimž nebylo dopřáno vzdělání. Přesvědčení o morální zodpovědnosti inteligence za tyto vrstvy pramení jednak z Schauerova prostého původu, jednak z jeho náboženského přesvědčení.

Také literární kritice určil Schauer funkci výchovnou. Učinil z ní zcela svébytnou disciplínu, jež by měla dokonce nahrazovat v podstatě neexistující národní filozofii. Preferoval mimoumělecká kritéria hodnocení literárního díla před ryze estetickými normami literárních škol či filozofických systémů, založenými na teorii a postrádajícími kontakt se životem skutečně žitým. Lpění na společenské služebnosti

literární kritiky vzdaluje Schauera od modernistického modelu literární kritiky jako osobitého uměleckého projevu.

V závěru života Schauer pozvolna obracel svůj hlavní zájem na otázky ekonomické, stal se dokonce redaktorem národohospodářské rubriky Národních listů. Snad dospěl k názoru, že oblast ekonomická je pro společenskou reformu důležitější. Avšak jeho zaujetí pro literaturu neochladlo, dále pilně zasílá literárně kritické úvahy a recenze do Literárních listů a Národních listů.

Schauer je typem intelektuála, příznačným pro tehdejší dobu, v němž se spojuje vědomí povinnosti vůči národnímu kolektivu a sociálně slabším vrstvám a věčně neuspokojené duchovní touhy moderního Evropana, intelektuála, jehož mysl je pronásledována rozporem rozumu, citu a vůle, pochybností originální, napříměrně nadané osobnosti, která chce být užitečná celku a zároveň pracovat na vlastním růstu. V reformních snahách, návrzích na nápravu nedostatků a v tvoření "ideálních obrazů" příliš nevynikal. Avšak v analytické činnosti, v otvírání problémů, v boření mýtů a iluzí patřil ke kritickým špičkám své doby.

Blanka Hemelíková

Satirické zrcadlo proměn v
systému literárních časopi-
sů.

O Poláčkově povídce Potíže se spisováním.

Důležitým východiskem tvorby Karla Poláčka byla jeho jedinečná schopnost parodizační. Umělecký princip parodie Karel Poláček charakteristicky uplatnil a rozvinul ve dvou typech: v parodii jazykové a literární. Obě linie se zpočátku prolínaly, později převládla parodie jazyková a parodie literární ustoupila do pozadí. Pro literární historii má větší hodnotu parodie literární, protože je bezprostředním ohlasem dobové literatury a tím dosvědčuje dobovou literární recepci.

Karel Poláček napsal celkem šest literárních parodií, všechny v letech 1921 - 1929: Potíže se spisováním, Zahrada vonných úsměvů, Povídka neobyčejně mravná, Stědrovečerní příběh, Hedvika a Ludvík, Venkovská povídka. Tyto parodie tvoří menší úsek jeho tvorby, ale úsek důležitý, protože odhaluje realizaci jeho uměleckého programu v díle zase v jiné podobě, v přímém útoku na odmítané jevy. Na počátku se Poláček soustředil na parodii brakové četby a na parodii jednotlivých autorů a literárních směrů, později v druhém období přešel i k parodii literárních žánrů. Vedle jednoho románu Hedvika a

Ludvík užil povídkového tvaru, který mu byl v této době žánrově nejbližší. Ačkoli se zařadil do dlouhé linie parodistů, psal nenový žánr s osobitým vtipem a charakteristickým humorem - a ovšem s odvahou a drzostí mládí.

Budu se zabývat první z šesti parodií, povídkou Potíže se spisováním, protože tato povídka oproti ostatním ironicky polemizuje také se skupinou literárních časopisů, patřících vznikem a významem do druhé poloviny 19.století. V satirickém odrazu ukazuje proměny v systému časopisů ve 20.letech a dokumentuje ústup bývalých programově vedoucích literárních mluvčích.

Povídka vyšla časopisecky na pokračování už roku 1921 v Lidových novinách, později knižně roku 1922 v Povídkách pana Kočkodana. Vypráví o snaze mladého spisovatele F.X.Božce, aby byl publikován jeho román Neústupní ve známém časopise Slovanský bazar. Do této povídky uložil Poláček také humoristickou metaparodii. Její základ, parodie kýčovitě ženské literatury, je zde prostředkem satiry - útoku na literární časopisy, které se pyšnily dlouhou tradicí vycházení, spolupracovaly se stálým okruhem autorů ze starší generace a neodchylovaly se od vytyčeného pojetí literární tvorby. Mezi časopisy tohoto druhu patřila např. Osvěta, také Zvon a Lumír. Problematika byla reflektována i v jiných

časopisech. O Zvonu psal Ženský obzor roku 1925: "Ale Procházka ví, že dobrý literární list nesmí být mluvčím uzavřeného železného kruhu ..." "Jen bolševictví uzavírá se Zvon v každém směru ...". O Lumíru psal Ženský obzor roku 1924: "dnešní redakce je si vědoma, k čemu jí zavazuje půlstoletá lumírovská tradice, třebaže okruh spolupracovníků se zdá spjat železným kruhem ..." "Ostatně i starý Lumír měl tento železný kruh ...". O Osvětě psal Světozor roku 1920: "Svých zásad, již kolikrát^r zdůrazněno, bude se Osvěta přidržovat i dále spolupracovníctvím osvědčeného kruhu spisovatelského." Pro titul smyšleného časopisu Slovanický bazar si Poláček půjčil a obměnil skutečný název "módního ilustrovaného časopisu" Bazar, stříhové přílohy Světozoru, a karikované rubriky složil z různých listů.

Satirická expozice o Slovanickém bazaru užívá jednak humoristické reminiscence, jednak přímé autentické citace. Motiv mechem obrostlých zasloužilých literátů naráží na věk redaktorů z generace 90.let - v roce 1921 bylo ve Zvonu A.Jiráskovi 70 let a A.Staškovi 78 let, ve Světozoru A.E.Mužíkovi 62 let, v Lumíru V.Dykoví trochu méně - 44 let. Pojmenování "železný kruh" dokumentárně opakuje běžně užívanou charakteristiku už výše zmíněnou, jež reflektovala určitý obecný způsob pojmání problému. Vedlejším humoristickým prvkem je reminiscence zkratk

křestního jména F.X.Božce, která má humorně připomenout známou osobnost F.X.Salvy a také shodu okolností stejných křestních jmen i u spisovatele Svobody. Komika jmen se odtud stane charakteristickým humoristickým prostředkem Karla Poláčka. Po expozici následuje vlastní metaparodie, týkající se parodické stránky napodobení: parodicky míněný návod k sestavení jednoho typu prózy, kýčovitého a sentimentálního ženského románu. Látku a motivy si Poláček vybral z bohaté současné a předválečné zásoby ženské literatury a ženských časopisů.

Parodický postup je odhalován prostřednictvím postavy Adolfa Šedivého, znalce programu Slovanského bazaru, který pomáhá F.X.Božcovi upravit jeho vesnický román tak, aby tomuto programu odpovídal. Skutečná a obecněji rozšířená redaktorská praxe /známá už z polemik moderny 90.let/ je dobře odrážena v karikaturní nadsázce. Adolf analyzuje obsah Božcova románu, vybírá název a jednotlivé motivy typické pro charakteristiku postav, popis prostředí, děj a konfrontuje nekonvenční a konvenční prvky. Humorný účinek plyne většinou z kontrastu, kdy motivy jsou přepracovány v opak, a z mechaničnosti úprav. Dobové svědectví z jiného pramene jednak opět poslouží k zobecnění satirické problematiky a jednak připomene širší kulturně společenské souvislosti. E.Krásnohorská psala v Osvětě roku 1920 o Václavu

Vlčkovi: "Jest pochopitelné, že V.Vlček si prál, aby celkový ráz Osvěty nebyval zbytečně rušen odporujícími jemu projevy. Skutečně svým spolupracovníkům, hlavně mladším a nejmladším, rád dával pokyny, výstrahy a návrhy k opravám, svědomitě se snaže vštípit jim přesvědčení, které považoval za lepší ..."

"Nejmenší jistota, není-li kuzový reduktor vůbec oprávněn tak činit, ba nebývá-li při svědomitém vedení listu k tomu i nucen."

Nový románový obsah díla F.X.Božce, komicky přepracovaný a přetvořený do konvenční podoby, ironizuje základní východisko zesměšňovaného písemnictví pro ženy a to nepravdivost ve vztahu literatury k životu: "Ale to už, prosím, odpusťte," přerušil ho pan Adolf vstávaje, "desmíme, drahý příteli, bývá tak tragicky, je-li to pro Slovenský bazar. Mějte ohled na čtenářky, jsou to vesměs dámy z lepších kruhů." Takto vybudovaný románový obsah je přisuzován a podsouván satirizované skupině časopisů, ačkoli zde tento druh prózy nevycházel. Satirická groteskní metoda spojuje ženskou prózu a starší literární revue jako dva představitele konzervativnosti a tradičnosti. Humorná pointa povídky užívá motivu naivní prostomyslnosti ve ztotožňování literatury se skutečností a opět se v karikaturní nadsázce vrací k rámcové problematice literárních časopisů a k zesměšnění postavy časopiseckého redak-

tora. Redaktor na sebe vztáhne nelichotivě pocho-
penou situací z románu a F.X.Božce vyhodí. Druhá
humorná pointa s ironicky lítostivou myšlenkou Bož-
ce o "vraždách mladé literatury" příběh definitivně
uzavírá.

V době otištění povídky bylo Poláčkovi sice už
29 let, ale přesto jako spisovatel teprve začínal a
měl za sebou jenom jeden rok nebohaté literární čin-
nosti. S problémy začínajících autorů měl tedy jistě
čerstvé vlastní zkušenosti. V literárním kontex-
tu Poláčkovy současnosti byla kromě toho linie sa-
tir a parodií jak na literaturu, tak na potíže spi-
sovatelů dosti dlouhá a bohatá, mohl tedy Poláček
i zde navazovat - např. na J.Haška a J.Haussmanna.
Posledním důležitým faktorem při vzniku povídky ta-
ké mohlo být generační citění, které se projevilo v
náznaku v závěru povídky. To přiřazuje Poláčka nejen
ke skupině autorů realistického zaměření kolem K.
Čapka a Lidových novin, kam bývá zpravidla zařazován,
ale také ke spisovatelskému proudu avantgardnímu,
který si otázku platformy vyřešil po svém, zakládá-
ním vlastních nových časopisů.

Jiří Holý

Spolupráce s historiky ve Vančurových Obrazech

Dva autoři celkových monografií o Vančurovi, Milan Kundera (1960) a Milan Blahynka (1978) mluví o tom, že v Obrazech z dějin národa českého se projevuje nová, marxistická koncepce českých dějin, z níž by měl Vančura vycházet a dokumentovat ji. Takové stanovisko - ať již bylo formulováno v dobré vůli nebo z důvodů oportunních - je neudržitelné. Průzkum dochovaného materiálu ukázal, že spolupráce historiků na Obrazech zůstala omezena na přípravu historického materiálu - z největší části kompilačně převzatého ze studií Niederleho, Novotného, Pekaře, Šusty, Slevíka apod. - a na posouzení hotového textu z věcného hlediska. O samostatný marxistický přístup k českým dějinám jako celku se pokusil Václav Huga až v brožuře Epochy českých dějin z roku 1946.

Zdá se tedy, že adekvátnější než Kundera a Blahynka, kteří na Vančurovu tvorbu pohlíží z perspektivy souručenství avantgardního básnění a komunistického hnutí, postihl stav věcí Oleg Malevič, když v rusky psané monografii o Vančurovi ¹⁹⁷³ psal o "materialistickém pohledu" na dějinné události. Trojice Huga, Charvát a Pechta patřila k druhé polovině třicátých let k nonkonformní Historické skupině, která stála v opozici vůči tradičním metodám zkoumání (především akademickému odbornictví pozitivistické ražby) a snažila se vrátit minulosti její živý rozměr, představit ji i v dimenzi

hospodářského a kulturního dění, všední pracovní činnosti. Akcentovala přitom zřetel vědy k současným sociálním a životním problémům. "Jediné ustavičné zření k životu a ke konkrétním problémům přítomné doby vysvobozuje historickou práci ze samoučelného odbornictví, jež není ničím jiným než neurotickým hromaděním mrtvých událostí." ¹

Historická skupina nebyla marxistickou skupinou, ale stýkala se v mnoha bodech s marxovským pojetím dějin, inspirovala se díly Jana Slavíka, Závěše Kalendry (kteří byli vzhledem ke svým postojům k stalinismu v KSČ na indexu), také francouzské školy análů, teoriemi Maxe Webera. Přibližovala se také postulátům pražského strukturalismu, je známo, že ve druhém, už nevydaném ročníku Dějin a přítomnosti se počítalé mimo jiné s účastí Mukařovského a Jakobsona.

Je tedy patrné, že i když podíl historiků na Obrazech je těžko označit za tvůrčí spoluautorství, kooperace s Vančurou zdaleka nebyla nahodilá. Jestliže sám Vančura nebyl v historii právě outsiderem, ² trojice historiků (k nimž měl v dalších dílech přistoupit Čejchan) měla blízko ke kultuře a umění. Ostatně na Obrazech spolupracovali i Jiří Mařánek a Milada Součková - kteří už dávno rovněž nejsou uváděni jako spoluautoři - a mělo to být kolektivní dílo ještě mnohem širšího rozsahu.

Jestliže historikové Vančuru seznamovali s materiálem a dbali o správnost fakt, Vančura je naopak udivoval schopností estetické vize minulého dění, sugestivní evokace dějinných událostí. Václav Husa - nejvýraznější osobnost mezi členy Skupiny - to postihl takto: "...domníváme se,

že básníkovo vidění minulosti může prohloubit historikovo vědecké poznání (...) Básníkovi, nazírajícímu intuitivně, je dáno zřítí věci, jež unikají rozumovému zkoumání věd-
covu. A jsou to někdy právě věci z nejzávažnějších. His-
torik trpělivě snáší a archivními prameny ověřuje kupy
fakt, ale hlubší představa života, která z těchto zázna-
mů vyzařuje, mu často uniká. Naproti tomu básník dovede
na materiálu, shromážděném historiky, jasnozřivým pohle-
dem evokovat vizi zašlých událostí, dovede vidět skryté
vztahy a dialektickou protikladnost a neumdlévající po-
hyb všeho dění."

Výsledkem spolupráce - podložené názorovými shoda-
mi a vzájemným pochopením - tak bylo dílo, experiment
v dosavadní historické beletrii ojedinělý. Již názvem
se Obrazy hlásí k monumentálnímu dílu Palackého (Vanču-
ra sám uváděl Dějiny národu českého, vedle Pekaře a
Šusty, jako příklad historické práce, v níž věda i umě-
ní znějí jediným hlasem). A opravdu, Palackého Dějiny
vynikly ve své době ne jen odbornými kvalitami, ale
i uměním slovesného počinu, vytvořily svého druhu ná-
rodní epos. S podobným posláním byly koncipovány i
Obrazy z dějin národa českého, autor několikrát
uváděl, že dílo má být jakousi moderní analogií k Ji-
ráskovým Starým pověstem českým.

Jednou z hlavních složek Obrazů je aktualizace.
Týká se jednak dílčích replik a komentářů, jednak před-
stavování historických událostí a postav (svatý Václav,
Soběslav II.). Aktuální a málo obvyklá však byla i ce-

lá "filozofie dějin" rozvržená v Obrezech. Pohled z perspektivy všednodenního historického dění, nejen politických událostí a činů panovníků, ale i práce, kultury a tužeb desítek a stovek českých šlechticů, kněží, vojáků, kupců, řemeslníků a rolníků, kteří utvářeli dějiny naší země. Je to souvislost skutků a hodnot, ne souhrn petrifikovaných faktů a jevů - a přitom v dějinném vývoji, jak jej projektují Obrazy, neběží jen o zvyšující se sumu poznatků, rozšiřování prostoru lidské působnosti, ale právě tak o zaklínění člověka do dění kosmu, ne o využívání a disponování, ale právě tak o naslouchání přírodě i ostatním lidem, o činné začlenění do tvořivého pohybu života.

Vančura v jedné ze svých posledních úvah napsal: "Nejsme diváky, nejsme herci, jsme v ohnisku dějů, jsme sám střed akcí, které nás poutají tisícerymi vztahy, jsme řečiště i proud přítomnosti, kterou sami tvoříme, a nemůžeme se vzdálit od tohoto žhavého proudu leda právě za cenu života." A je to právě tvořivá vůle spojená s odpovědností člověka ve vztahu k obzoru nadosobních hodnot, co i dnes tak silně promlouvá z tohoto díla. A neuchvacuje nás totéž i na závěru autorova života?

V dobách vítězného životního pragmatismu, v čase utilitárních hmotných potřeb, v situaci, kdy jsme připoutáni k onomu "mít" na úkor "být", kdy zdůrazňujeme své požadavky a práva aniž bychom vycházeli z povinností - tehdy se taková maximální osobní odpovědnost stupňovaná

sž k oběti může zdát pošetilostí. A přece takové činy zakládají život v pravdě a uchovávají pravdu i pro náš svět. Nedokončené věty Obrazů čnějí nad námi jako kategorický imperativ smyslu.

P o z n á m k y

1 Dějiny a přítomnost 1, Praha 1937, s. 218.

2 Lze připomenout Vančurovy znalosti středověké kultury, stejně jako některá předchozí díla, zejména Alchymistu, adaptaci Pražského žida a Gilotinu. Historickou erudici potvrzují i vzpomínky přátel. Bedřich Fučík ve vzpomínkách líčí rozsáhlou disputaci mezi Vančurou a Olbrachttem, v níž Vančura hájil katolickou a Olbracht protestantskou národní tradici; Jaroslav Seifert zase uvádí, že na jednom z večerů pátečníků Vančura uchvátil Karla Čapka dvouhodinovou brilantní polemikou s T. G. Masarykem o smyslu českých dějin.

3 Husa V., Dějiny očima básníka. Panorama 17, 1939, č. 11.

4 Vančura V., Jak číst (z pozůstalosti), in: V. V., Řád nové tvorby, Praha 1972, s. 200.

Jiří Homoláč

Ovidiovské aluze v básnickém díle Františka Hrubína

(K předpokladům interpretace uměleckého textu)

V rámci interpretace uměleckého textu je dnes věnována oprávněná pozornost fungování jednotlivých výrazových prostředků a jejich podílu na konstituování smyslu textu. Ve vztahu k mezitextovému navazování, tj. k zapojení odkazů na jiné literární dílo do struktury interpretovaného textu, však zůstává naše literární věda na pozicích umírněné "vlivologie"; nevyčítá si ce autorovi inspiraci cizím dílem, nicméně jednotlivé odkazy stále pouze eviduje. V textu vyjádřené vztahy k jiným textům jsou přitom podstatné pro konstituování smyslu díla a pro umocňování jeho společenské působnosti. Tak je tomu domnívám se i v díle Hrubínově.

Při charakteristice Hrubínova díla se jeho silnému a vrcholně inspirovanému vztahu k literární tradici, ať již jde o tradici naši (např. Mácha, Halas), nebo světovou (např. Ovidius, Verlaine), nelze vyhnout. Přesto tomuto faktu nebyla podle mého názoru věnována vyčerpávající pozornost. Autoři hrubínovských prací jej sice často akcentovali (srov. Pohorský, 1981), popř. se zabývali vlivem jiných autorů na vývoj určité tematiky Hrubínova díla, např. "kosmických písní"

(srov. Opelík 1960), otázka po fungování těchto odkazů však v podstatě položena nebyla. Výjimku tvoří snad pouze studie E. Stehlíkové, věnovaná "rubínově Proměně (Stehlíková, 1970).¹ I její výklad (např. o vztahu starého muže a chlapce ze současné linie textu k dvojici Daidalos, Ikaros z linie mytické) je ovšem možné ještě prohloubit právě aplikací vnitřně diferencovaného pojetí aluze jako jednoho z typů mezitextového navazování.

Aluzí rozumím "nepřesnou reprodukci (části) textu, reprodukci jen některých složek nebo rovin v jiném textu" (Mareš, 1988, s. 221). Pro vnitřní diferenciaci aluze zavádím s ohledem na její recepci pojmy signály aluze a vlastní prostředky aluze.²

Signály aluze jsou ty elementy navazujícího textu,³ které příjemce upozorňují na možnost (nikoli nutnost) aluzivního navazování. Svou podstatou jsou tedy spjaty s první fází recepce aluze, tj. s její identifikací, s odhalením přítomnosti "cizího slova" (Bachtin) v MT. V rámci MT jsou nasnadě. Signály aluze jsou např. vlastní jména (jména autora nebo subjektů PT - Ovidius, Ikaros); grafické odlišení (např. jiný typ písma); jazykově, případně stylově nesourodý text (např. "ouplné Lúny tvář" v Rubínově básni Pro přítelkyni Lúny); uvozovací výrazy (např. verše "Havraně, tvoje sláva chmurně ční/z básně, jež svému tvůrci pomník staví" z Rubínovy básně Havran); data na-

rození, úmrtí autora PT (např. J.W. 1924 -1944).

Ze signály aluze je třeba považovat i prvky MT, které nelze spojovat jen s identifikací aluze, protože disponují i určitou hodnotou interpretační (srov. níže). Zde mám na mysli moto, citát a neobvyklé žánrové formy a postupy (např. syntaktická konstrukce, zvuková podoba, atd.).

S interpretací aluze, tj. s odhalením smyslu daného odkazu v novém kontextu, s odhalením interakce PT - MT, tedy všech významových vazeb, které jsou použitím určitého prvku PT v MT vytvořeny, jsou spjaty vlastní prostředky aluze. V nich je také třeba vidět podstatu aluzivního navazování. K interpretaci vlastních prostředků je nutná znalost původního kontextu, nejen "povědomí" o jejich příslušnosti k jinému textu. Smysl vlastních prostředků se totiž konstituuje na základě konfrontace kontextu MT s kontextem PT.

V Hrubínově básni Kosmická např. čteme verš "z čelenky rozmařilé Alkyoné". K tomu, aby bylo vlastní jméno Alkyoné identifikováno jako signál aluze odkazující k číslu X Písní kosmických, postačuje povšechná znalost Nerudova díla. K odhalení hodnotícího přívlastku "rozmařilá" jako aluze na týž text je však třeba konfrontovat kontext MT s kontextem PT: "Paprsku Alkyony mé, /.../ čím si Tvá paní líbezná/ luznou svou líci kráslí? (Neruda, 1951, s. 356).

Vlastními prostředky aluze jsou např. žánrová

forma (travestie ukolébavky ve skladbě Chléb s ocelí); převzetí fabule PT (viz dále Proměna) a motiv (např. halasovský motiv křídla ve skladbě Svit hvězdy umřelé).

Navazování na Ovidiovy Proměny a jejich prostřednictvím na celý svět antiky představuje v Mrubínově poválečné poezii (spolu s její hymničností) tendenci zásadní povahy. Tuto skutečnost není ostatně třeba složitě dokazovat; Ovidiovy Proměny se připomenou čtenáři Mrubína tu více, tu méně výrazně samy.

Dále se budu zabývat pouze čtyřmi Mrubínovými texty: básněmi Syrix, Alkyoné, Proměnou a Romancí pro křídlovku.⁴ Soustředím se tedy na nejvýraznější příklady, na nichž lze ukázat určité obecnější tendence aluzivního navazování v Mrubínově díle v jejich různorodosti a zároveň i významnou úlohu, kterou má odhalování mezitextových souvislostí při interpretaci uměleckého textu.

Syrix

Pan pronásleduje najádu Syrix. Ona doběhne k řece a nemůže dál. I prosí říční sestry, aby ji celou změnily. Pan, jist, že už ji drží v náručí, najednou má v loktech místo jejího těla bahenní rákos. Větrík rozvíří v rákosí tklivé zvuky a Pan je okouzlen jejich hudbou. Mestejné tyčinky rákosu spojí, slepí voskem a podle nymfy nazve svůj nástroj syringou.

(Z OVIDIA)

(V, s. 127)⁵

Moto básně je v podstatě zkráceným převyprávěním

stejnomené báje z Ovidiových Proměn. Samo signál aluze, obsahuje další výrazné signály aluze: jména autora PT a subjektu .T. Existencí signálů aluze v rámci jiného signálu a funkcí mota jako nositele identifikační a interpretační hodnoty jsou vytvářeny vhodné podmínky pro "izolovanou" interpretaci mota, tj. pro to, aby bylo považováno za PT, na nějž je v Hrubínově básni navazováno. Tento předpoklad zdánlivě podporují např. verše: "Ale muži je, jak by prchala,/jako by byla na fantastickém útěku před ním (V,s.128); "Tu zůstane dívka stát u řeky/podzimní karmelitské ulice/.../Muž si je jist, že už ji drží v loktech,/ale namísto dívky leží mu na prsou/prouděním města" (V,s.129).

A závěru, že Hrubín v Syrinx převzal fabuli staré báje a použil ji jako pozadí příběhu současného, skutečně postačuje konfrontovat text básně s jejím motem. Na fakt, že Hrubínův "výtah" nelze s Ovidiovým zpracováním ztotožňovat, se v básni upozorňuje snad jen motivem "ševelného zvuku", umístěným Hrubínem "nenápadně" do závorky.

"Jako by už byla v budoucnu/ (ševelný zvuk) (V,s.126)
"Zatímco vzdychal tam, proud vzduchu v rákosí zvířil/
jemný ševelný zvuk, tak podobný tklivému nářku."

(Ovidius,s.37)

Podstatná zde ovšem není skutečnost, že byl odhalen ovidiovský původ daného motivu, ale to, že se tím-

to způsobem odkazuje k textu *Proměn* jako jedinému "legitimnímu" PT. Tím je jednak naplňována jedna z funkcí aluze, tj. vracet do povědomí čtenáře texty tradice, jednak se tím značně usnadňuje konstituování smyslu Hrubínova textu; jeho "náležitá" interpretace je totiž podmíněna odhalením druhého PT, na nějž autor polemicky navazuje v úvodu básně:⁶ "Malou proměnu zpívám/Aby uniklo smrti, všechno se stále mění,/ rezavý podzim v zimu, zima v jaro./Tak svět jen proměnou trvá./Odpust' mi, Ovidie!" (V,s.127)

Tuto ukázkou rámcují dva výrazné signály aluze: v prvním verši je to odkaz k názvu PT (jistě polemicke zaměření je skryto již v přívlastku *malou*), v posledním verši odkaz ke jménu autora PT. Smysl verše "Odpust' mi, Ovidie!" lze odhalit teprve tehdy, bude-li verš "Aby uniklo smrti, všechno se stále mění" interpretován jako aluze na druhý PT, na který Hrubínova básně navazuje, na úvod *Proměn*: "O tvarech změněných do nových těl. Mě zpívati pudí/naděšený duch. Ó božích - těch změn jste původci sami - /přízní dařte mé dílo a od samých počátků světa/provoďte do mých až dob to souvislé předivo píšně!" (Ovidius,s.7)

Zatímco v básni *Syrinx* plnilo moto v podstatě úlonu PT, básně *Alkyoné* je se svým PT, bájí o Kéýkovi a *Alkyoné*, spjata velmi pevně; od ostatních Hrubínových ovidiovských textů ji odlišuje právě skutečnost, že se starověká báje stala jejím jediným tématem. Ta-

ké tento text je však uveden motem, doslovným překladem z Ovidia: "... tak se mi vracíš domů, můj nebohý? OVIDIUS " (V, s. 58)

Shodně s předchozím textem se zde pomocí jména autora PT a jména subjektu PT (viz titul) jednoznačně odkazuje ke konkrétnímu PT. K tomuto PT odkazuje pak v básni ještě vlastní jméno Lucifer, jméno Kéýkova otce - boha Jitřenky. Jeho identifikační hodnota je však vzhledem k našemu kulturnímu povědomí, v němž je Lucifer vládcem mocností pekelných, velmi nízká. Proto má tentokrát především identifikační hodnotu; to vyplývá z minimálního počtu informací, které obsahuje (srov. s motem básně Syrinx). Při neznalosti PT se lze pouze dohadovat, že jde o slova Alkyoné, komu jsou však určena, není zřejmé.

Nejinak je tomu i v dalším textu: teprve při konfrontaci básně s PT lze odhalit, že je v ní použito fabule báje. Tu je ovšem možné rekonstruovat pouze na základě znalosti PT, protože "syžet" Hrubínovy básně (resp. časové uspořádání děje v ní podávaného) je zcela odlišný. Ovidius řadí události takto: loučení Kéýka a Alkyoné - Kéýkova smrt - Morfeovo zjevení se Alkyoné - proměna. V Hrubínovi vysledujeme toto řazení: Kéýkova smrt - loučení Kéýka s Alkyoné - Morfeovo zjevení se Alkyoné a naznačení proměny.

Ani po této rekonstrukci však nejsou některá místa textu bez opravdu důkladné konfrontace s PT jasná.

Velký interpretační problém představuje např. souvětí "Vím nejsem celý" z prvního verše druhé strofy. Jeho smysl nalezneme, pokud bude interpretováno jako aluze na zjevení se synu boha spánku Morfea Alkyoné: "nalezněš manželův stín, ach namísto manžela svého!" (Ovidius, s. 343).

Znalost Pt. míním zde důvěrnou znalost jeho textu, nikoli jen znalost jeho základní dějové linie, je nutná také pro interpretaci jednotlivých detailů básně. Ve verši "odvaha navždy celý být (o hroby!)" je závěrečné zvolání interpretovatelné teprve jako aluze na dvojverší "přeje si, aby jí proud jeho mrtvolu před zraky přihnal, / aby, až nebude živ, jej pohřbily přátelské ruce" (Ovidius, s. 340).

Odkazem značně subtilní povahy je i oslovení "červorodý" ve verši "Jdi, červorodý, na sledovanou, milý!", které předjímá Kéýkův osud (a spolupodílí se tak na konstituování odlišného časového uspořádání děje v Mrubínově textu) a je aluzí na Ovidiovy verše "Manžel hvězdorodý byl dojat Alkyoninou řečí a pláčem ..." (Ovidius, s. 337).

Zmíním se ještě o věnování básně autorově ženě Jarmile. I je lze totiž - jakkoli to nebývá u iniciálních složek textu obvyklé - interpretovat, pokud si uvědomíme, že tématem textu je příběh Kéýka a Alkyoné, manželů, jejichž lásku nepřemohla ani smrt.

S básní Alkyoné spojuje Proměnu skutečnost, že báje o Ikarovi je jejím tématem - tentokrát ovšem ne jediným. Na rozdíl od Alkyoné není však Proměna, alespoň v prvním plánu, svázána s PT tak pevně. Tato jistá "nezávislost" na PT je rysem shodným s básní Syrinx. Všem třem textům je pak společné užití mota. V Proměně čteme toto: "Icare, dixit, ubi es? qua te regione requiram? OVIDIUS " (IV,s.113)

Citát z Ovidia v jazyce Proměn upozorňuje na identifikační hodnotu mota snad ještě výrazněji, než tomu bylo u mota básně Alkyoné. Identifikační hodnota jmen autora PT a subjektu PT je neznalostí latiny (v našem prostředí jde v podstatě o modelovou situaci) jen umocnována.⁷

Hrubín zvolil v Proměně postup důmyslné montáže reálného a mytického příběhu; do děje ryze současného zabudoval celou antickou báji. Zde upozorním na ty pasáže Proměny, které mohou být vzhledem k jejich stylové povaze a především vzhledem k realitě, o níž vypovídají, považovány za text Ovidiův (v následující ukázce jsou tyto pasáže podtrženy): "V světě, jenž je za onoho času,/na dlouhé exilium zanevřel/Daidalos. Touha po životě volném/pojímá ho a hryže srdce./Domnívá se, že není jiné cesty/z vyhnanství nežli vzduch,/že jako volnost pro duši je vzduchem,/tak vzduch je duší volností./.../Daidalos/vzdušností

sladké doušky loká,/smíšené s úzkostí/ó kde je vol-
nost,po níž tak toužil! Náhlou nevolností/zrosily
se mu čelo a vous /.../Daidalos poznal, že už není
otcem./Až za vesmír se rozprostřel/prostor, v něm
samém, znevážený jím,/prostor, jejíž zoufalý už ni-
kdy nepřekoná./.../Daidalos/nedojde nikdy volnosti
tou cestou./... " (IV,s.119-134)

V Proměně se tedy PT, báje o Ikarovi, uplatňuje skutečně jako celek (Hrubínovo podání je dokonce rozsáhlejší než původní text). Na rozdíl od Syrinx je ovšem zřejmé navazování na PT⁸ provázeno poměrně rozsáhlým navazováním skrytým, tj. dílčími motivickými aluzemi, atd. Na jedné straně lze tedy v textu pomocí výrazných signálů aluze - jména autora a subjektu PT odhalit, že Hrubín v Proměně převzal fabuli mýtu. Na straně druhé jsou však v textu dílčí motivické aluze, které bez konfrontace MT s PT odhalit nelze a jejichž odhalení je přítomností navazování zřejmého znesnadňováno.

Hrubínův dialog s Ovidiem je tedy veden i v podobě někdy více, někdy méně skryté. Sledovat onu schůdnější cestu, tj. rovinu zřejmého navazování, vede sice k pochopení "myšlenky" textu, k odhalení jeho smyslu se však lze dobrat jen interpretací obou rovin aluzivního navazování a jejich konfrontací.

Prostředkem výrazně se uplatňujícím ve "zřejmém" dialogu je vedle již uvedených aluzí přiřazování rea-

lity dnešního světa, reality jedné horké červenové neděle k realitě báje a naopak.

- 1) "(Ikaros) chytá/poletující pířka, zviřená/těkavým větříkem, který se zdvihl/pod mostem u záchodku, s chladným pachem/moče a vrbin" (IV,s.124);
- 2)"(Daidalos) zvedá hlavu./Na viaduktu pomalu se sun-
ne/nákladní vlak ... " (IV,s.124) ;
- 3)"Chlapecká ústa, volající otce,/za zády množství
zakla se/špinavě lesklou vodou." (IV,s.128) ;
- 4)"Ikaros/rozčilenému otci překáží/chlapeckou hrou
v tom divuplném díle,/které má hmotu přemoci."
(IV,s.124).

Tento prostředek (přiřazování) je, pokud autor neužije výrazné realie dnešního světa jako nákladní vlak, stejně účinný i ve"skrytém"dialogu. Využívaje stylové jednoty antické a současné linie Proměny, "podsouvá" Hrubín hrdinům báje (protože zde není pro úvahy o rozdílech vnitřního světa antického a současného člověka prostor, omezují se na uvozovky) problémy současné.

Pouze při podrobné komparaci obou textů lze např. zjistit, že v Ovidiovi touží Daidalos nikoli po "životě volném", ale po "rodné zemi" (Ovidius,s.233) a to jistě není významový posun zanedbatelný. Údobné významové difference lze sledovat také v ukázce 3), pří-
vlastek "špinavě lesklá" je zde spíše "místním urče-
ním", prostředkem přesazujícím Ikarův příběh ze Stře-

dozemí na břehy Vltavy (tuto úlohu má i skutečné pří-
slovné určení místa "za zády množství"), a tím i
přemísťujícím jej v čase, z antiky do současnosti.

Rozhodující pro interpretaci celého díla je však
následující "apokryfní" pasáž, tvořící ovšem s před-
chozím textem stylově jednotný celek: "Daidalos/
už pera váže lnem a dole/je voskem slepuje a složená/
je zakřivuje, aby měla/podobu pravých ptačích perutí./
letuší, v něm že je ten prostor,/jejž nutno přemoci,
když chce se dopnout volnosti" (IV,s.122). Tato ukáz-
ka bezprostředně souvisí se záměnou touhy "po rodné
zemí" za touhu "po životě volném": svobodu, po které
Daidalos tolik toužil, je podle Hrubína třeba hledat
uvnitř sebe sama.

Dalším prostředkem, jímž je realizován Hrubínův
skrytý dialog s Ovidiem, jsou motivické aluze, svou
nekomplexností (omezeným rozsahem v textu) k vedení
takového dialogu přímo předurčené. Motivy, na které
Hrubín v Proměně navazuje, představují ovšem základ-
ní motivy báje. Mám na mysli především aluzi na mo-
tiv křídel: "z polibků bychom líně vstávali/a kří-
dla schovávali pod skály" (IV,s.130).

Aluze na motiv vznášení, těsně spjatý s motivem
křídel, je zároveň i jedním z dílčích prvků podílející-
ch se na prolínání současné a mytické linie Promě-
ny: "Rychleji, stále rychleji vlak jede,/zadní vůz
divže nevzlétne" (IV,s.130). S oběma předchozími

motiv je úzce spjat i motiv vosku: "Starý muž, od plavek dolů bílý jako z vosku" (IV,s.121); "ten zástup v řece, muži, ženy,/vně neteční jak figuríny z vosku" (IV,s.131). Ikarovské téma v Proměně pak vrcholí jedinečnou travestií motivu Ikarova pádu: "hoch sebou smítá, ječí, volá: - Nech si to, přece nejsem padavka! - /Tu muž z půl metru do vody ho pouští" (IV, s.129).

V souvislosti s tímto motivem je třeba upozornit na leckdy závažnou úlohu jednotlivých pojmenování pro navození kontextu PT, pro vytvoření podmínek pro identifikaci a interpretaci jednotlivých aluzí v MT. Takovou spojnici mezi motivem Ikarova pádu a jeho travestií v Proměně tvoří pojmenování "hoch" ve verších tohoto motivu předcházejících:¹⁰ "Výš a výš vznáší se hoch Ikaros./Hrudkého slunce blízkost měkčuje mu/vosk, který k sobě poutá pera z křídel" (IV,s.128).

rozbor prostředků onoho skrytého dialogu postihl domnívám se přesvědčivě koexistenci zjevné a skryté linie navazování na Ovidia v Proměně, a dokázal tak nutnost korekce představy o zřejmosti mezitextového navazování v tomto textu. Identifikace a interpretace uvedených motivických aluzí i hrubě vložených pasáží, stylově jednolitých s Ovidiovým textem, je jednou zřejmou linií navazování, převzatia fabule PT, značně znesnadňována; text totiž "nabízí" řešení,

které není nosprávné.

Romanci pro křídlovku spojuje s Proměnou "skrytost" navazování, ve využití tohoto postupu je ovšem také základní rozdíl mezi obami texty. Zatímco v Proměně byla skrytá linie s linií zřejmého navazování v rovnováze, v Romanci je aluzivní navazování na Ovidia realizováno pomocí velmi subtilních odkazů. Pokusím se zde pomocí identifikace a interpretace těchto skrytých aluzí ukázat, jak pevnými a zároveň velmi jasnými vazbami je v opravdu velké literatuře svázána literární tradice s životem, život s literární tradicí.

Romance je uvedena motem, které je doslovným překladem z Ovidiova zpracování báje o Faethontovi:

"Velké věci si žádáš, ten dar je nad tvoje síly,/
Faethonte, tvůj chlapecký věk jej nemůže zmocí./
Smrtelný jsi, však není smrtelné, čeho si přeješ.
Ovidius " (V,s.139)

Stejně jako v případech předchozích je i zde identifikace PT usnadněna dvěma výraznými signály aluze: jménem autora PT a jménem subjektu PT. Moto je tedy svým rozsahem upozorňuje především na svou hodnotu interpretační. Tím jsou vytvářeny podmínky po jeho "izolovanou" interpretaci, tj. pro to, aby bylo považováno za dostatek reprezentativní část PT.

Tato "izolovaná" interpretace však není práva Hrubínovu textu jako celku, protože vede ke konfron-

taci Romance nikoli s celým PT, tj. bájí o Faethontovi, ale pouze s jeho částí.

Oprávněnost "izolované" interpretace mota zdánlivě dokládají i následující ukázky:

- 1) "to jsi mi, tatínku, poprvé půjčil břitvu./.../Tenkrát jsi netužil, ze mi třeba dáváš,/dar nad mé síly" (V,s.143);
- 2) "Kdybys byl řekl:"Ten dar je nad tvé síly!"/byl bych jej stejně vymáhal, byl jsem prudký,/byl jsem nedočkavý a nebylo možno/děle se držet." (V,s.144);
- 3) "Že život je dar nad jeho síly?" (V,s.144);
- 4) "nebude láska dar nad mé síly?" (V,s.167);
- 5) "už dnes je mne víc o ty nejzoufalejší,/pro něž budoucnost vždycky bude dar/nad veškeré síly" (V,s.169);
- 6) "Život byl vždycky/dar nad mé síly, kdykoli jsem byl sám" (V,s.177);
- 7) "je mne víc o lidi,/kteří ač smrtelní, budou si žádat/věc nesmrtelnou" (V,s.185).

Motiv daru přesahujícího možnosti obdarovaného je v předchozích ukázkách postupně spojen s třemi ze čtyř základních motivů díla - s láskou, životem a dospíváním.¹¹ I v textu samotném lze tedy najít oporu pro nesprávný závěr o dostatečně reprezentativní úloze mota jako části PT.

Tento předpoklad však vyvracejí další skryté či lépe méně zjevné aluze na PT jako celek. Např. v ukázce č.2 lze verse "byl bych jej stejně vymáhal, byl jsem prudký,/byl jsem nedočkavý a nebylo možno/děle

se zdržet" interpretovat jako aluzi na Faethontovy vlastnosti: "Faethon radostně vyskočí hned, když od matky slyšel/takovou řeč, a v duchu se vidí už na širém nebi" (Ovidius,s.40); "Skončil výstrahy své, leč on se vzpírá těm slovům,/trvá na svém stále a touhou po koních plane" (Ovidius,s.44).

Slova "nebylo možno déle se zdržet" pak odkazují k Foibově promluvě k Faethontovi před vypuštěním slunečního čtyřspřeží na oblohu: "Zatímco promlouvám, cílů, jež na břehu západním stojí,/vlnitá dotkla se nce: již není nám svobodno meškat" (Ovidius,s.46).

Pokud tyto příklady uvedeme do širších souvislostí, je možné říci, že Hrubín do vztahu k otci, tak jak je ztvárněn v Romanci, promítá vztah Foibos - Faethon.

Ukázku č.7 interpretuji nejen jako zřejmou aluzi na poslední verš mota, ale především jako aluzi na nápis na Faethontově hrobu: "Faethon leží zde, jenž řídil otcovy koně;/nezvládl vůz a padl, však při velkém,/odvážném činu"(Ovidius,s.52). Toto tvrzení dokládá i polemické navázání na verš mota "Smrtelný jsi, však není smrtelné, čeho si přeješ" v dvojverší "kteří, ač smrtelní, budou si žádat/věc nesmrtelnou" (V,s.139).

Změnu hlavní věty v poměru odporovacím (však není smrtelné) v elipsu s přípustkovým v. znamem (ač nesmrtelní) nelze domnívat se považovat za pouhé pře-

stylizování původního textu, ale za prostředek poetického přehodnocení PT (jeho částí), a tím i nositele významů výrazně ovlivňujících konstituování smyslu textu. Zatímco v původní formulaci byly obě věty (a tedy i jejich obsahy: smrtelnost člověka a nesmrtelnost jeho přání) postaveny na roven, v Hrubínově textu se změnou věty "Smrtelý jsi" v elipsu s přípustkovým významem přesouvá důraz na větu druhou, tj. na nesmrtelnost lidského přání. Tento posun se zřejmě odráží i ve změně formulace "není smrtelné" ve spojení "vše nesmrtelnou."¹²

V jednotlivých Hrubínových ovidiovských textech lze tedy vidět reprezentanty různých typů a možností aluzivního navazování. Báseň Syrix je příkladem navazování značně explicitního, signalizovaného již titulem. Motto, kterým je uvedena, je natolik "obsažné", že může reprezentovat celý PT. Příběh obsažený v Hrubínově básni je vystavěn zcela analogicky příběhu nájedy Syrix. Tento typ aluze nejvíce odpovídá tomu, co se obvykle rozumí variací.

Báseň Alkyoné spojuje sice s básní Syrix aluzivní titul a motto, zásadní rozdíl je však v tom, že stará báje je jediným tématem textu. Text proto není možné bez znalosti PT interpretovat.

V Proměně, jejíž titul je třeba chápat také jako aluzi, se stává mýtus o Ikarovi jedním z témat textu,

fabule báje tvoří jednu z větví fabule Hrubínovy skladby. Paralela mezi dávným příběhem a příběhem současným je zde tvořena v prvním planu spíše prostým řazením vedle sebe než analogií (jako je tomu v *Syrinx*). Čtenářský předpoklad souvislosti mezi oběma liniemi textu tak nabývá zřetelnějších obrysů teprve s odhalováním jednotlivých odkazů k Ovidiovi, které jsou v *Proměně* skryty. Napětí mezi zjevnou (fabule mýtu, moto) a skrytou (jednotlivé motivy) aluzí je jedním z konstrukčních principů *Proměny*. Tento princip lze ovšem reflektovat jen jako tušení souvislosti mezi starověkou bájí a Hrubínovým textem.

V *Romanci pro křídlovku* je pak "rovnováha" mezi explicitním (pouze moto) a skrytým navazováním "porušena", ve prospěch navazování skrytého. Odkazy jsou natolik pevně vpojeny do ustrojení díla, že je přestáváme cítit "jen" jako odkazy (např. "Život byl vzdychky dar nad moje síly, kdykoli jsem byl sám"). Inspirace životem a literaturou jedno jest.

Z hlediska obecnějšího poukázala analýza Hrubínových textů na jeden z nejzávažnějších problémů, který je s recepcí aluze spjat, na problém její "izolované" interpretace. Ukazuje se totiž, že recepce aluze se často omezuje pouze na její identifikaci, tj. na odhalení přítomnosti aluzivního segmentu v MT. Interpretací aluzivního segmentu jen v rámci MT je text ochuzován o všechny významové vazby mezi PT a MT.

teré byly užitím jistého segmentu PT v MT vytvořeny. Takto interpretovaný segment není schopen v struktuře MT plnit svou nejvlastnější funkci, tj. aktualizovat v příjemcově vědomí PT a nutit jej, aby oba texty spolu konfrontoval.

Na tomto místě je třeba říci, že každé literární dílo (a platí to pro slovesný text obecně) poskytuje svému příjemci instrukce k interpretaci, a to nejen instrukce správné, ale i nesprávné.¹³ Mimo jiné na základě těchto instrukcí, jsou-li správně identifikovány a interpretovány, se utvářejí jistá recepční schémata: detektivku čteme jako detektivku, Proměnu jako báseň o zkáze hrozící lidstvu.¹⁴

Stejně jako dílo předjímá svého příjemce, předjímá do jisté míry i tato recepční schémata. Tím, že předkládá instrukce různého řádu (nezřídka i protikladné), nás nutí (ne vždy pochopitelně úspěšně) uvědomovat si existenci těchto schémat: z detektivky se může stát sociálně kritický román, Proměna není "jen" textem o atomovém nebezpečí.

Narušování recepčních schémat je i využití napětí mezi zjevným, signalizovaným navazováním a navazováním skrytým v Proměně. Užitím mota a fabule báje je zjednodušeně řečeno dána instrukce: text je třeba číst na pozadí Ovidiových Proměn, je třeba konfrontovat současnou a mytickou linii skladby. Instrukce: Proměnu je třeba konfrontovat s celým textem báje o Ikaru-

vi je dána teprve užitím řady jejích dílčích motivů.

Napětí mezi skrytým a zjevným navazováním, obecně nedůvěra v "návody k použití" poskytované textem (stejně jako v jiných textech např. jazykové deformace na rovině morfologické) nás nutí uvědomovat si automatismy ve vnímání literatury a světa a opouštět je.

P o z n á m k y

- 1 To ovšem neplatí o studii M.Bravcové, věnované Romanci pro křídlovku (1988), která vznikala paralelně s tímto textem.
- 2 Podrobně se tímto problémem zabývám ve studii Aluze v slovesných textech uměleckých (1989).
- 3 Ve shodě s A.Popovičem považuji aluzivní text za metatext (MT) a text, na který je navazováno, za prototext (PT). Srov. např. (Miko, Popavič, 1978, s.247).
- 4 Cituji podle těchto textů: Básnické dílo F.Hrubína II (1968), IV (1970), V (1969); J.Neruda:Knihy básní (1951); Ovidius:Proměny.přel.Ferd.Stiebitz (1958).
- 5 Hrubín se ve svých ovidiovských textech opíral o Stiebitzův překlad (srov. též Stehlíková, 1970, s.59).

- 6 Budeme-li považovat za PT Proměny jako celek, jde o PT jediný.
- 7 Jisto i v tomto případě disponuje motu výraznou hodnotou interpretační; lze ji dokonce vztáhnout k otázce po směřování lišstva ("Ikare, volal, kde jsi? Kterým směrem tě mám hledat?", J.N.), drubínem v Proměně nepřímo vyslovené. Zde se však soustředím na analýzu recepční situace popsané výše.
- 8 Zřejmým se rozumí nejen v textu snadno identifikovatelné, ale také navazování probíhající jakoby pouze v rámci MT, které bylo popsáno při interpretaci básně Syrix.
- 9 Motiv křídel je ovšem také jedním ze základních motivů díla drubínova.
- 10 Slov. též: "Roch Ikaros/radostně jal se v_pínat svým letem" (IV,s.127).
- 11 Čtvrtým základním motivem románu je motiv smrti.
- 12 Zde je ovšem třeba připomenout i barešův překlad: "Osud tvůj s_rvelelný je však nes_rvelelné, co žádáš" (Ovidius, 1974, s. 96).
- 13 Nesprávnými rozumím ovšem i ty instrukce, které vedou k interpretaci v zásadě správné, ale neúplné. V Proměně jsou např. evidentně obsaženy instrukce k tomu, aby byla interpretována jako salubna o hrozícím atonovém nebezpečí. Stane-li se však tato instrukce pro nás jedinou a základní, rozhodně nelze hovořit o adekvátní interpretaci.

14 Instrukce se vyskytují na různých plánech textu.

Jedny jsou zcela zjevné, jiné naopak skryté a již jejich odhalení vyžaduje nemalé čtenářské zkušenosti. Problematika instrukcí k interpretaci je však natolik složitá, že se jí v této studii nelze než pouze dotknout.

L i t e r a t u r a

GORSKI, K.: Literárna aluzia. In: Slovo, význam, dielo.

Antológia poľskej literárnej vedy. Ed.

A. Popovič. Bratislava 1972, s. 188-224.

HUMBLAČ, J.: Aluze v slovesných textoch umeleckých

(Úvaha pojmoslovná). SaS, ju, 1989, s. 208-294.

KAREŠ, P.: Citat. v textu, zvlášte umeleckém. AUC Slav.

Prag. 25, Praha 1965, s. 217-229.

MINO, P. - POPULIČ, K.: Tvorba a recepcia. Bratislava 1978.

STAVCOVÁ, M.: František Hrabín: romány pro královku.

OL, 36, 1988, s. 203-224.

OPŠLÍK, J.: Hrabínovy kosmické písně. Host do domu, 7,

1969, s. 400-404.

POHORSKÝ, K.: In: Hrabín, F.: Za hvězdné noci. Praha 1961.

STERNÍKOVÁ, B.: Promeny metamorfóz. LF, 93, 1970, s. 59-63.

ŽILKA, T.: Alúzia v literárnej komunikácii. Slovenská

literatúra, 26, 1979, s. 152-165.

Irena Hroudová

Naslouchejte večernímu mlčení

(K pojmu mlčení ve staroindických upanišádách)

Jedna védská modlitba k vycházejícímu slunci obsahu-
je tyto verše:

Veď nás od neskutečnosti do Skutečnosti,
z hluku do Mlčení,
z temnoty do Světla,
ze smrti do Nesmrtelnosti.^{1/}

Čtverou významovou opozicí by bylo lze po pročtení dalších védských textů doplnit o další protiklady: třeba konečnost - nekonečnost, časnost - věčnost, případně také tvary - beztvarost (spíše než, jak bychom snad čekali pod vlivem evropské tradice, beztvarost - tvar; ale o tom až dále). Nám zde pro tuto chvíli ovšem půjde hlavně o to, co je vyjádřeno veršem modlitby, který je uveden jako druhý v pořadí. Tedy o to, v jakých významech funguje v indických náboženských textech pojem mlčení.

Překladatel a komentátor védských textů o tom píše:

"Slovo "Mlčení" je snad nejčastější slovo v indických modlitbách. Je to slovo mystického významu. Mlčení neznamená ticho! Ticho je bezobsažné, poněvadž znamená nepřítomnost zvuků. Mlčení není prázdnota, nýbrž obsahem přímo přetéká! Je jako obloha, která vypadá jako nehmatatelná nicota, nicotnost, a přece zahrnuje v sobě hvězdy, slunce, měsíc a všechny světy. Tak i mlčení je výmluvné, a proto hindové říkají, že je hlasem Boha." Hlas boha - to není jediný obraz, do něhož

se mlčení sémanticky zapojuje. Třeba v modlitbě uvedené ní-
že - jde o "modlitbu k večernímu Mlčení" - je mlčení obrazem
tlukotu božího srdce. Tato modlitba také nabádá: "Vylovte
mlčení z nitra svého,/ přiložte je na své rány a zacelte je."
Bh, božská podstata a síla je totiž podle hinduistických
náboženství přítomna, ať spící nebo bdící, v každém člověku;
to, o co v životě jde, je její probuzení.

Hle, večer přichází na křídlech mlčení!

Mlčení se snáší přes hory, přes plný okraj řeky,
až do samého ticha Všehomíra!

Hle, večer přilétá na křídlech mlčení!

Ztište hlasy nevole a naslouchajte hlasu Mlčení!

Miliony plamenů planou ve hvězdách, aby oslavily Jeho:
On je ve vás!

Vylovte mlčení z nitra svého,
přiložte je na své rány a zacelte je!

Naslouchajte večernímu mlčení,
naslouchajte tichu Všehomíra,
naslouchajte tlukotu srdce Božího!

Skutečnost, že pojem mlčení spoluutváří ve východní ná-
boženské tradici jako jeden z významných sémantických kompo-
nentů kategorií boha, absolutna, transcendentního rozměru,
dokazuje pochopitelně nejen četný výskyt tohoto pojmu v uve-
dených textech, ale též způsob jeho zapojení do významové
výstavby kontextu. Na první pohled je patrné, že tu mlčení
figuruje nejčastěji jako atribut: jako hlas boha, tlukot je-
ho srdce, jako jeho záhadný "komunikační" projev, jež jest
člověku interpretovat; slunce, "květ východního mlčení", je

například v modlitbě žádáno: "Pokračujž na své bezprašné stezce věčné záhady, / dojdíž zlatého trůnu Boha a budiž naším přímluvčím/ před Jeho mlčením a nemluvným milosrdenstvím!"

Mlčení se ovšem stává často synekdochicky, jako pars pro toto, přímo označením boha: bůh bývá ztotožněn se "Soucitným Mlčením", "Pocvatným Mlčením" nebo nejčastěji s "Nejvyšším Mlčením":

Jsi Jediná Pravda, již lidé dali mnoho jmen:

jsi svatost v ženě a

jsi mužnost v muži!

Jsi mladá panna i bratříček,

jenž stojí vedle ní,

jsi stařec, jenž se opírá o hůl,

jsi nový zrozenec s tisícerymi tvářemi

v každém dítěti,

jsi půvab modré vážky, zářící v prostoru,

jsi světlo, chvějící se v rubínových očích holubice,

jsi tanečník, vyčupávající roční období a

jsi nadmuté mračno, těhotné svým bleskným dítětem a

vlekoucí své těžké břímě nad zmatkem modročerného

moře!

Všechny tyto tvary opakují, že jsi Nejvyšší Mlčení,

na němž se usazuje prach zvuků...

Mlčení - jak lze vyčíst z podobných textů - je před zvuky, za zvuky, nad a také pod zvuky: tvoří jejich prazáklad a dává jim hloubku a smysl. Mezi "zvuky" se tu pak evidentně zahrnují i "znaky" - lidská slova:

Jsi onen strašlivý dráp mlčení, který si vyhrabává
své doupě pod příbytkem lidských slov.

Zvuky-slova mají v těchto dimenzích mnoho společného s věc-
mi-tvary: obojí tu představuje omezenost, ohraničenost, rela-
tivitu, realita rozčleněnou do částí pro praktické a poznáva-
cí potřeby člověka. Tvoří tak onu "nižší" součást opozice "zvu-
ky /slova/ - mlčení", "tvary - beztvárnost", "mnohé - jedno"
nebo také "mnohé - nic" či "mnohé - všechno": beztvárnost tu
koreluje se zdánlivě protikladnými, ale v daném kontextu syno-
nymními - a zvláštní metafyzickou dialektikou propletenými -
pojmy všechno, nic, jedno, "to": "To se nezrodilo v lůně slov.
To je vpravdě matkou všech slov. Kdo ví, že je tomu tak, je
vysvobozen z klamu i zmatku věcí. To je jeho nahotou i bezdo-
movím. /.../ Věz to a neuctívej věci," píše se v textu Kainó-
panišad.

O zvratnosti pojmů všechno a nic hovoří modlitba z Rig-
véda o počátku tvorby: "Co tu bylo?/ Nic tu nebylo,/ poněvadž
vše tu bylo." A opustíme-li na chvíli vědy, promluví v podob-
ném smyslu (zahrnujíc do svého textu i opozici tvaru a beztvár-
nosti, již výše připomenutou) i jedna z básní V. Holana; je to
ta, která tvoří moto k jeho sbírce Bez názvu.^{3/}

Jen tvar chceš mítí,
jím veden, jím vést...
Leč pravzor bytí
beztvárný jest.

Svět tento všechna,
jen přání jsi zdvih...
Opust' je všechna,
bys původ stih.

Pln chceš být věcí,
pln tvorů a skic...
Leč Bůh se přeci
vejde jen v nic!

Východní náboženství vycházejí z předpokladu, že v každém člověku je ukryta dispozice být oním "to", boží podstata, již je třeba v sobě hledat, nalézt a splynout s ní. Okamžiky nalezení své boží podstaty, své ztotožnění s bohem vyjadřuje jeden z indických proroků těmito slovy:

Prohlašuji, že moje Bytí nemá domova nikde vyjma
v Bohu, Nekonečném, Věčném, Mlčícím!

Ó ohni, spal mne celého, až nebudu vůbec!

Jsem Bůh!

Jsem Nekonečné Blaho!

Jsem bez jména a bez tvaru!

Jsem jedno jediné!

Jsem On!

"Nebýt vůbec", "být bez jména a bez tvaru" je tedy (a nejen v těchto extatických zvoláních) pojato jako příznak božství, absolutního vědomí i bytí, vrcholu možné dokonalosti. Znovu nelze nevzpomenout básníka kultury zcela neorientální, V. Holana, jehož četné texty hovoří podobně:^{4/}

"Cítil jsem, naslouchaje skřivanům, že Bůh není než obrovská pauza. Kdybychom ji chápali, neskládali bychom jinou hudbu."

P o z n á m k y :

- 1/ Tato a všechny další citace jsou vybrány z komentované antologie Bůh jsi ty! (Odkaz staroindických upanišad). Vybral, přeložil a komentoval Rudolf Janíček. Vyšlo v červnu 1945 nákladem a tiskem Jaroslava Jiránka v Železném Brodě.
- 2/ Každý pozorný čtenář si povšimne "nedůslednosti" v užívání velkých písmen na počátku slov, ale vzápětí snad také skutečnosti, že užití tu velkého, tu malého počátečního písmene třeba ve slově mlčení je zřejmě sémanticky odůvodněno: ponechme tuto záležitost interpretaci čtenářově. V citacích je důsledně dodržována původní grafika textu, v textu autorském se velkým písmenům ve výše uvedených případech vyhýbáme.
- 3/ V. Holan, Ale je hudba. Odeon 1968
- 4/ Uvedením do těchto souvislostí ovšem nemá být smysl Holanova díla redukován pouze na jeden jeho - byť významný - aspekt. Našli bychom v tomto velkém, a tedy i rozporuplném díle jistě také texty vyznění zcela opačného. Přece jen je však třeba upozornit /kromě úryvku v závěru článku, citovaného podle zdroje V. H., Babyloníaca. Text O kráse ze sb. Kolury/ alespoň na Holanův esej O K.H. Máchovi /V.Holan, Bagately. Odeon 1988/, který s uvedeným zajímavě koresponduje.

113
Milan Jankovič

Příklad poezie

Zájem estetiky a teoretiky umění Jana Mukařovského /1891 - 1975/ o básnické dílo Karla Hynek Máchy byl mimořádný. Svědčí o tom prostá skutečnost: ze tří dílů Kapitol z české poetiky, do nichž autor uložil podstatnou část svých rozborů a výkladů věnovaných slovesnému umění, celý jeden díl je vyhrazen máchovským studiím. Mácha předznamenal hned na počátku vývoje novočeské poezie její nejvyšší možnosti. Pro Mukařovského se tak stal příkladem poezie vůbec. Návraty k Máchovi jsou pro Mukařovského vždy něčím zásadním; vyznačují cestu k nenahraditelným hodnotám básnického díla.

Máchovské studie Jana Mukařovského vyšly v Kapitolách z české poetiky v roce 1949. Jen jedna z nich se u nás objevila v pozdějším knižním vydání.¹ To je první důvod, pro který jsme se rozhodli Mukařovského práce o Máchovi nějakým způsobem znovu připomenout. Druhý důvod byl ještě určitější. Byl to nálezkou několika nepublikovaných máchovských příspěvků v pozůstatosti tohoto badatele. Jde vesměs o příležitostné projevy pronesené v roce stého výročí Máchovy smrti /1936/; právě o jejich zveřejnění běží v naší edici. Připomínají v mnohém - v probírané látce, ve způsobu argumentace, ve zvolených příkladech a citátech - knižně vydané studie, nejvíce Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova a také stať Dílo K.H.Máchy jako torzo a tajemství.

Knižně vydané studie jsou ovšem propracovanější. Nalezené strohopsané texty nadhazují máchovskou problematiku volněji, ve zkratce a v obrysu, s viditelným popularizačním záměrem, který však nijak neoslabil náročnost Mukařovského výkladů. I když v nich jde většinou o shrnutí dřívějších poznatků

/a nejednou i o jejich opakování při různých jubilejních akcích/, zaujmou nás svou myšlenkovou živostí. Prokazuje ji celá řada drobných i větších posunů, doplnění a vyhrocení rozvíjených tezí, proměny v jejich uspořádání, změny akcentů. V tom všem se jeví neukončený pohyb, a to nejenom ve srovnání nepublikovaných příspěvků s knižně vydanými, ale i ve vzájemném porovnání těchto příležitostných projevů.

Nemění se ovšem nijak zásadně obraz básníka, jak jej Mukařovský rozvrhl v desetiletí mezi svou první estetickou studií Máchův Máj /1928/ a poslední větší práci věnovanou Máchově tvorbě /Genetika smyslu v Máchově poezii, 1938/. Spíše lze říci, že ve zhuštěném podání, které překládá naše edice, vystoupil do popředí sám přístup k básnickému dílu, k jeho aktuálním hodnotám i k jeho nadčasové platnosti. V tomto směru se také budou ubírat - bez nároku na celkové hodnocení Mukařovského přínosu at už k máchovskému bádání nebo k teorii umění - následující poznámky.

Pro Mukařovského se stal Máchův jubilejní rok mimo jiné příležitostí k uplatnění a proveření názorů, které v té době krystalizují v jeho estetických pracích /hlavne ve spisu Estetické funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, 1936/ a také v jeho koncepci moderního umění /stat Dialektické rozpory v moderním umění vychází v roce 1935/. Přístup k romantickému básníkovi přes zhušnění se soudobým umením ukázal nejenom na jednotlivé analogie, například se surrealismem, ale umožnil aktualizovat sto let starý básnický výboj jako příklad a výzvu: jak může a má poezie plnit svůj nejvyšší úkol, svou silou bořivou i tvořivou přispívat k zásadní obnově poměru člověka ke skutečnosti. Poezie hodná toho jména má orientovat člověka ve světě ztrácejících se jistot, avšak má to činit na

vlastní odpovědnost a vlastními prostředky. Ne jako rétorika, propaganda, ani ne jako filozofie, i když s tou má společné právě to nejněročnější: vztahování k celku, jehož smysl zůstává otevřený. Poezie může a má splnit svůj nejvyšší úkol ne tím, že by se vzdávala své autonomie, nýbrž naopak jejím důsledným zachováním. Jen svobodný tvůrčí čin navazuje skutečný, nepředepsaný "dialog básníka s národem". /K těmto slovům Šaldovým dodává Mukařovský: a podstatou dialogu je spor - u Máchy nepochybně odpor k jistotám obecně přijatým./

Kontext avantgardního umění, který za tímto přístupem rozpoznáváme, vyznačuje první, bližší horizont Mukařovského výkladu Máchy. Ten druhý, vzdálenější horizont byl dán souvislostmi strukturalistické teorie umění, kterou u nás v té době Jan Mukařovský reprezentoval. Máchova poezie se dostávala do světla novodobých otázek sémantiky básnického díla, dialektiky jeho funkcí a hodnot. Oba pohledy, jeden více zaujatý situací soudobého umění, druhý směřováním jeho teorie, které řešila také své vlastní problémy, se v Mukařovského portrétu Máchy prolínají.

Hned v prvním textu, v projevu předneseném při odhalení pamětní desky na Bezdězu, sledujeme myšlenky, které nepochybně překračují úroveň běžného proslovu. Zřícenina hradu, jeden z klíčových motivů Máchových, se stává východiskem úvahy o hlubším smyslu fragmentárnosti v tvorbě tohoto básníka. Torzo, tajemství, sen jako zjevení prapodstaty - to jsou podle Mukařovského rysy, které spojují Máchovu poezii s moderním uměním. Na tyto souvislosti poukazují první tři příspěvky takřka na každém kroku. Připomínají "záhadné a úděsné kouzlo" Máchovy poezie, znepokojivou zlomkovitost, neukončenost, mezerovitost Máchova uměleckého výrazu, tajemnou neurčitost slov

10
i představených věcí, které se stávají symbolem čehosi nevyslovitelného, z čeho pramení tragický pocit lidského života. Dobová inspirace takového pohledu na Měchu je zjevná. Pro nás je rozhodující, zda a v jakém směru přehodnocuje Mukařovský dobové podněty pro obecněji platný pohled na básnické dílo. K takovému přehodnocování skutečně dochází. Také některé formulace v něm vydávaných textech to názorně dokládají. Ukazují, že surrealismus /o který zřejmě v daných to souvislostech jde/ orientoval tohoto badatele k základům lidské přirozenosti, k otázkám, které přesahovaly rámec jednostranného uměleckého programu. /O něco později se k nim Mukařovský vrátil na jiné rovině, v teoretických uvažích o všeobecné platnosti estetické hodnoty, o usměrňujícím vlivu antropologických konstant v umění atp./

Poezie, ne ovšem každé, ale založené na rozporech jako právě ta Měchova, může podle Mukařovského proniknout "rozpuhaným povrchem lidských vztahů k nejhlubším otázkám člověka a života" /sto let uplynulo/. Jinde se praví, že v Měchově případě - poprvé v novočeské literatuře - "proniklo básnické dílo povrchovými vrstvami ideologie až k nejhlubším základům lidství" /K.H.Měcha a jeho Měj/. Naléhavost lidského obsahu poezie se pro Mukařovského stává právě v konfrontaci Měchova díla se směřováním soudobého umění rozhodující hodnotou.

Pozoruhodná je charakteristika základního rozporu, na němž je vybudována celá stavba Měchova Máje. Je v ní přisouzen dramatický význam i té složce, které na první pohled upoutává jen svou čistou kreativní silou: "Nejkrásnější ohňostroj metafor v české poezii je zároveň nejzoufalejším výkřikem zoufalství, a to nikoli osobního zoufalství básníkovy,

21
ale zoufalství všelidského" /Što let uplynulo/. S podobným zaujetím se Mukařovský vrací, dokonce několikrát, k dojmu suverénní umělecké účinnosti zvukové organizace Máje, jejíž sugestivnosti podléhali, často bez pochopení jejího hlubšího smyslu, i Máchovi odpůrci. Mukařovského formulace vykazují v tomto směru podnětnou nejednotnost. V knižně publikovaném Příspěvků k dnešní problematice básnického zjevu Máchova zdůrazňuje autor, že v Máji je podmanivé zvukové organizace hlásek pocitována jako samoučelný projev a "pravý protiklad sdělení", jímž se ovšem rozumí téma. Okolní výklad sice naznačuje, že i takový protiklad hraje svou roli v celkové významové výstavbě básně, ale sama krása Máchových veršů je v dané interpretaci absolutizována. Jinak je interpretována v jednom z těchto příležitostných projevů, který jsme - podle vlastní autorovy formulace - nazvali Dílo neklidné a zneklidňující. Veršové hudebnosti, hře opakujících se hlásek je zde přisouzena úloha "závoje nad propastí". Pro krásu beze smyslu nezbylo místo. Také ona působí ve skladbě sil zasahujících do nejhlubších základů lidské existence.

Za úkol současného výkladu Máchy považoval Mukařovský "setřít z Máchovy postavy poslední zbytky idyly" /Dílo neklidné a zneklidňující/, poukázat na skrytou vulkaničnost tohoto básnického zjevu. Znepokojení zůstává jako výsledný dojem z Máchovy poezie od okamžiků jejího prvního přijetí až po její konfrontaci s přítomnou chvílí. Vždy znovu prokazovalo toto dílo schopnost vymknout se závislosti na obecně přijatém chápání skutečnosti, vždy znovu se stávalo výzvou. Proto si Mukařovský spolu se zdůrazněním živých hodnot Máchova díla musel položit též otázku jeho "platnosti trvalé a neproměnné". V tomto směru se plně uplatnily Mukařovského

teoretické názory na povahu uměleckého díla a možnosti jeho působení.

Každá doba se snaží odhalit tu podobu Máchova díla, která odpovídá jejímu směřování. Zároveň však - jak připomíná Mukařovský - mnohoznačnost Máchovy poezie vzdoruje pokaždé nároku na definitivní interpretaci. Není tomu tak jen proto, že dílo tohoto básníka působí tak výrazně svou fragmentarností, ani ne jen v důsledku různorodosti přijatých podnětů, jež se v něm kříží. Víceznačnost básnického díla souvisí podstatně s rozhodujícím postavením estetické funkce v něm, s tím, že v něm jde o utváření autonomního celku, který navazuje /v aktu tvorby i přijetí/ svůj vlastní vztah ke skutečnosti. Teprve přes specifické rysy sémantiky a noetiky básnického díla se můžeme přiblížit k předpokladům jeho trvalé působivosti.

Řečená víceznačnost k trvalé hodnotě díla nepochybně přísluší, vysvětluje proměny konkretizací díla od doby k době, sama však ještě tuto hodnotu nedefinuje. Tu zakládá - a víceznačnost uměleckého díla podstatněji zhodnocuje - vnitřní dynamika významové výstavby díla, která je schopna v sobě uchovávat neumrtvené napětí protikladů, z nichž je dílo budováno. Toto napětí se jednotlivými konkretizacemi nevyčerpává. V něm dílo hájí svou identitu: určitou výseč nenahraditelných možností skutečnost objevovat a obnovovat. Teprve tato potence básnického díla může dostatečně podepřít Mukařovského přesvědčení, že poezie je "jediný prostředník, který za dnešního stavu člověka umožňuje zhlédnout pravou podstatu skutečnosti" /K.H.Mácha a jeho Máj/. Jedině takovým hlubším zdůvodněním může být plně oprávněn Mukařovského požadavek, aby zápas o skutečnost vedl básník právě jako básník, ne jako myslitel ne-

bo propagandista, t.j. aby svůj vztah ke skutečnosti vyjadřoval "samoúčelnou estetickou stavbou". Do světla takových klíčových otázek posouvá Mukařovský výklad poezie K.H.Máchy.

Básníkův osobitý postoj k světu charakterizuje Mukařovský /v příspěvku K.H.Mácha a jeho Máje/ takto: "Rozkloubená dějová stavba básně je básnickým ekvivalentem bezvolnosti lidského jednání: zdůrazněné eufonické organizace, které stejnoměrně a nepřetržitě prochází celou básní, přebírá na sebe část úkolu nositele soudržnosti textu, úkolu to vykonávaného zpravidla, v textech sdělovacích, toliko souvislosti významovou; tím je umožněno stránce významové odpoutat se od přesné závislosti na vyjadřované skutečnosti: zvláštními kombinacemi slovních významů i volbou jednotlivých slov dosahuje Mácha toho, že se v zrcadle jeho slovního výrazu věci mění v děje, prostor v pohyb, skutečnost v energii. Tak i slovní výraz se stává prostředkem noetickým".

Podobným způsobem probírá Mukařovský skladbu Máje i jin-
de, ne však v takové shrnující zkratce. Popularizační záměr zde přispěl k jistému obnažení Mukařovského metody: básníkův postoj k světu nepředstavuje jako souhrn názorů, ale jako souhrn všech vrstev a složek díla.

Rovněž ve statí Nejvyšší úkol poezie /název jsme opět zvolili podle autentické autorovy formulace/ se horizontem výkladu Máchova Máje stává strukturní pojetí celku jako dynamické rovnováhy složité souhry sil. Představa svéprávného a dokonale soudržného celku vzdorujícího každé jednostrannosti výkladu je zde dovedena k nejvyššímu stupni metodické abstrakce. Žádné ze složek není dána přednost před složkami ostatními, všechny působí ve vzájemném napětí. V něm trvá

potenciální významové bohatství přesahující jednostrannost aktualizujících výkladů. K němu míří Mukařovský - ovšem za cenu právě té abstraktnosti, které je charakteristické pro strukturní model. K němu zřejmě směřuje též následující Mukařovského argumentace: "I ve své vnitřní výstavbě musí být dílo Máchovo chápáno jako celek a nemůže být ani přibližně úplně vysvětlováno z kterékoli ze svých vlastností. Vždy při takovém pokusu bychom shledali, že vlastnost, kterou jsme mínili učinit východiskem, je zároveň v díle popřena, přechází ve svůj vlastní protiklad. Na žádné ze svých složek nespočívá Máchova poezie plnou vahou; žádné z nich nehraje úlohu Ariadniny niti... Svorníkem celé výstavby se koneckonců stává proměnlivá hra slovních významů, narážejících na sebe v textu a vyluzujících při srážce druhotné významy nové; slovo však je zde toliko prostředníkem mezi obsahem a stránkou zvukovou. Vznáší se bez tíže mezi nimi oběma, nejsouc i jsouc neseno zároveň; ani ono nemůže být samo o sobě stanoviskem, z kterého bychom přehlédlí celou výstavbu díla."

Octlí jsme se rázem u nejproblematičtější stránky Mukařovského přístupu k básnickému dílu. Tady se ukazují kořeny obsahové neurčitosti, málo zřetelných kontur v obraze básníka, tedy rysů, které Mukařovského strukturalistickému výkladu Máchy kriticky vytykali /nebo od kterých se svým vlastním výkladem odlišili/ jiní badatelé. Mám na mysli nejenom přímou metodologickou polemiku, například O.Krélíka nebo R.Grebeníčkové, ale též korigující interpretace, které za mihotavou neurčitostí druhotných významů, tak zdůrazněných Mukařovským, hledaly znovu pevnější významové obrysy. Ať už to byla stať Hausenblasova Zobrazení prostoru v Máchově Máji

nebo studie M.Červenky Polymetrie Máje. Zejména v té naposledy uváděné, v přímé návaznosti na starší statí R.Jakobsona, se znovu stávají zřetelnějšími a naléhavějšími tematické souvislosti Máchovy básně, aniž by to ochuzovalo bohatou souhru všech složek ostatních. To je jistě důvod k nepředpojatému zamyšlení.

Musíme si připomenout, na jakém základě dochází vlastně v Mukařovského interpretacích /nejen poezie Máchovy!/ k té obsahové neurčitosti, které tak dráždí jeho odpůrce. Především je důsledkem jisté koncepce jednoty díla, kterou Mukařovský zformuloval už ve své první máchovské studii z roku 1928. Básnické dílo je zde představeno jako "soubor rovnoprávných složek navzájem rovnoběžných", tedy nikoliv jako jednosměrné zprostředkování složek vyšších nižšími s nutným vyvrcholením v tématu a idejích jím vyjádřených. Tato koncepce samozřejmě nepopírá předpoklad významové souhry všech složek, nepředpisuje však jednoznačně její průběh. Neredukuje významové sjednocení na nejjednodušší cestu k rezultativním významům. Ponechává konkrétní významové účinky díla jeho přijetí ze strany vnímatele a soustřeďuje se na strukturní vztahy složek v utvářeném celku. Tyto vnitřní vztahy různé významové vyznění předznamenávají, ano i formují, spíše však určitostí sjednocující tvarové gestace postižitelné ve všech složkách a na všech rovinách díla.

I když se v řadě konkretizací prozmeňuje jeho smysl i podoba, uchovává se vždy jisté povědomí o významotvorných předpokladech, které dílo nebo řadu děl téhož autor a trvaleji charakterizují. Mukařovský mluví o vlastnostech a ustrojení "artefaktu" jako o základu jeho trvalé hodnoty, zatímco opačný pól, dílo v jeho proměnlivosti, představují "estetické objekty",

z trvalejších předpokladů působení díla odvozené. Právě k těm předpokladům, k jisté připravenosti díla působit v různých situacích možností vlastního ustrojení, směřují Mukařovského rozborů. Obsahová neurčitost či spíše nedourčenost je nutným průvodním rysem takového přístupu k dílu. To platí stejně o studii z roku 1928, ještě zřetelně poznamenané ruským formalismem, jako o studii z roku 1938, u níž však už sám název /Genetika smyslu/ naznačuje, jakým směrem se Mukařovského původní koncepce v dalším průběhu let vyvíjela.

Na konci třicátých let je Mukařovskému zcela jasné, že určitý ráz utváření /způsob, jakým je organizován materiál, řekli by ruští formalisté/ je sám povahy významové, má významový dosah, ba dokonce může být tím rozhodujícím činitelem, na němž se zakládá jednotný a jednotící významový účinek. Zároveň však je jasné, že takový způsob významového sjednocení nabízí něco navíc: prožitek utváření a vyvstávání smyslu z tvarové gestace díla - a v tom jeho původní účinek estetický.

Orientace na způsob utváření významů jako na rozhodující význam, tak jak je zdůvodněna v úvodu ke Genetice smyslu v Máchově poezii, se stala osou Mukařovského interpretací. Vždy směřovala spíše k potencialitě díla, odhalovala jeho syntakticko-sémantické možnosti určitěji než jeho aktuální významy. Bylo by jistě pochybné vydávat takový přístup k uměleckému dílu za jediný možný; bylo by však nemenší chybou zapomenout na jeho metodologickou podnětnost. Jeho nesporný přínos je v tom, že májí vlastní poslání estetické funkce v napětí ke všem ostatním funkcím mimoestetickým, jejichž soubojem se umělecké, jmenovitě literární dílo jeví.

Mukařovského vyhraněné pojetí významového sjednocení,

jak jsme si je zde alespoň ve zkratce připomněli, má svou analogii a zároveň své hlubší zdůvodnění v ještě obecnější rovině, v jisté teorii uměleckého znaku. Její rozpracování nalezneme ve spisu *Estetické funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* /1936/. Mukařovský v něm poukázal na to, jak se v důsledku dominantního postavení estetické funkce proměňuje vztah uměleckého znaku ke skutečnosti. Je oslaben - a zároveň posílen. Oslaben je přímý vztah k jednotlivým skutečnostem, posílen je nepřímý vztah ke skutečnosti jako celku. Mnohonásobný a při vši předmětné neurčitosti intenzivní věcný vztah uměleckého znaku demonstruje Mukařovský na příkladu hudby, jde mu však při tom o problematiku obecnou: "Čím je zde tedy nesen význam? Ne obsahem, kterého zde není, ale složkami formálními: tónovou úrovní, melodickým a rytmickým útvarem, témbrem atd. Proto zde věcný vztah slouží mnohem více navození jistého celkového postoje ke skutečnosti než osvětlení kterékoli skutečnosti jednotlivé. Avšak to právě je obecná vlastnost umění jakožto znaku, zde jen zřetelněji odhalená."

I tzv. složky formální - nejen v díle hudebním, ale stejně tak v díle výtvarném nebo básnickém - jsou tedy významovými činiteli. Nejsou jako znak spojeny se skutečností přímými věcnými vztahy, nicméně "nesou potenciální významovou energii, které, vyznačujíc z díla jako celku, udává jistý postoj k světu skutečnosti".

V oblasti umění tematického se situace komplikuje. Dílo jako znak zde navazuje množství přímých vztahů k jednotlivým skutečnostem. Ty mohou nepochybně onomu globálnímu vztahu konkurovat a fakultativně se prosazovat; snadněji v určitých druzích umění, v jistých typech recepce, ale i jako všudypřítomné

složka při vnímání tematicky zaměřeného díla. Tím spíše nesmíme ztratit ze zřetele, čeho se v něm mohou i obsahové složky /téma a myšlenky jím vyjadřované/ zúčastnit. V kontextu utváření díla jako svébytného celku nabývají i tyto složky mnohonásobného věcného vztahu, který se zdaleka netýká už jen skutečností přímo označovaných ani jen skutečností v díle představených, ale je - jako potenciální významová energie vyzařující z díla - připraven zasahovat v nejrůznějších aktuálních situacích i skutečnosti známé jen vnímáтели. Mukařovský vysvětluje: "Tento ~~tr~~skutečností může být velmi značný, a věcný vztah uměleckého díla ke každé z nich je nepřímý, obrazný. Skutečnosti, s nimiž může být umělecké dílo ve vědomí i podvědomí vnímatelově konfrontováno, jsou vklíněny do celkového intelektuálního, citového i volního postoje, jejž vnímatel zaujímá ke skutečnosti vůbec. Zkušenosti, které se ve vnímáтели rozvíjí nárazem uměleckého díla, přenášejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímatelově. Neurčitost věcného vztahu uměleckého díla je tedy kompenzována tím, že na ně odpovídá vnímající individuum nikoli jen částečnou reakcí, nýbrž všemi stránkami svého postoje ke světu a skutečnosti" /Estetická funkce, norma a hodnota/.

Zdá se, že teprve teď můžeme ve zpětném pohledu docenit Mukařovského koncepci významové jednoty díla. V plném dosahu se ukazuje její zaměření na utvářený autonomní celek. Vždyť právě v něm se shromažďuje potenciální energie, která potom zasahuje naši celkovou zkušenost. Původní prožitek utváření celku díla se proměňuje v procesu přijetí v prožitek utváření celku světa.

Teď konečně se můžeme vrátit k jubilejním máchovským příspěvkům a s větším porozuměním si přečíst formulace, které

de mří na problematiku specifického vztahu uměleckého díla ke skutečnosti: "Strávivši všechny vnější vlivy a udržujíc sou-
držnost vnitřní silou, jaký poměr má Máchovo dílo ke skutečnos-
ti? Je útvar svéprávný a samoučelný ve své kráse, uznané i od-
půrci: je tedy beze vztahu ke skutečnosti, je svébytnou este-
tickou hrou? Nikoli, neboť slovo Máchovo je stejně vzdáleno
obou krajností: není jen samoučelnou hodnotou estetickou,
ani jen služebným prostředkem k vyjádření konvenční myšlenky.
Je od svého obvyklého významu uvolněno do té míry, aby bylo
zbaveno mechanické závislosti na obecně přijatém chápání sku-
tečnosti; na druhé straně však je zvláštním slohovým postupem
dáno každému slovu Máchovu vyvolávat netoliko věc, kterou obec-
ně označuje, ale i celé významové ovzduší, které tuto věc ve
spojení s věcmi jinými v reální situaci doprovází; tak, abychom
vedli toliko jediný případ, jak bohatým trsem významů jsou
v pojetí Máchově doprovázena dvě základní slova jeho Máje: 'máj'
'a láska'.

Skutečnost, nazývané u Máchy přírodou nebo zemí, jindy i
vlastí, objevuje se prizmatem Máchova slova jako věčný, nepře-
tržitý proud dění, věci mení se v pohyb a čas. Není zde na
místě rozvádět filozofický názor, který by bylo možno z Mácho-
vy poezie vyvodit. Není to ani naším úmyslem, neboť tento názor
není v Máchově poezii vysloven, nýbrž předveden jako živý akt,
který má čtenář prožít s básníkem. Akt, který je celý v každém
nejmenším zlomku textu."

Obsáhlejší citát ze stati Nejvyšší úkol poezie jsme uvedli
jako pozoruhodný doklad toho, jak je Mukařovského přemýšlení o
básnickém díle v té době v ustavičném kvasu. Stvrzuje své výcho-
diska - a zároveň je posouvá dál, k novým možnostem porozumění.
V uvedeném úryvku je v neobyčejně hutné zkratce propojen výklad

specifického vztahu uměleckého díla ke skutečnosti, nám už povědomý, s překvapivě vyostřenou charakteristikou způsobu, jakým se uplatňuje. Postoj ke skutečnosti jako celku "není v Máchově poezii vysloven, nýbrž převeden jako živý akt".

V předchozích odstavcích jsme si už pověděli leccos o osobité koncepci významového sjednocení, kterou můžeme v Machovského pracích sledovat už od konce dvacátých let. Stále výrazněji, zvláště v máchovských studiích, jmenovitě v Genetice smyslu v Máchově poezii, v nich krystalizuje pojetí dynamické jednoty díla, jejíž organizační princip je nakonec /ve studii O jazyce básnickém, 1940/ také příznačně pojmenován jako "sémantické gesto". Teze, že postoj ke skutečnosti má být předveden jako živý akt, má své místo a svou důležitost v řadě myšlenek, jež ke konceptu sémantického gesta směřují. V aktu, který má čtenář prožít s básníkem a který "je celý v každém nejmenším zlomku" /Nejvyšší úkol poezie/ nejde zřejmě o nic jiného než o "jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla" /Genetika smyslu v Máchově poezii/. Odlišné je pouze zvolené hledisko. Odborný přístup usiluje o rekonstrukci "obsahově nespecifikovaného / a v tom smyslu - chceme-li - formálního/ gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu" /Genetika smyslu/. Popularizační výklad vyzdvihl hledisko vnímatele, hledisko spoluprožívaného aktu. A vlastně teprve v něm vystupuje do popředí, o co v "sémantickém gestu" podstatně běží. Dynamická jednotka díla se ukazuje jako dějiště, kde se odehrávají rozhodující proměny, kde se básníková představa může vymknout obecně přijatému ohápání skutečnosti a rozvrhovat jiný postoj k ní - ne jako názor, nýbrž jako vytvářený svět díla, přímo ve výstavbě uměleckého znaku, v polyfonii všech jeho složek.

Prožíváme-li básnickovu výpověď jako živý akt, jsme blíže něčemu, co se vzpírá přímému vyslovení, co však je pro tuto výpověď rozhodující. Tvořivé rozehrání významové dynamiky navozuje perspektivu "života", běžnému sdělení nedosažitelnou významovou plnost, t.j. nejen mnohost, ale též mnohorozměrnost, mnohohlasost a protikladnost, jakou se vyznačuje sémantika uměleckého znaku. Převahu globálního vztahu ke skutečnosti nad věcnými vztahy k jednotlivostem, charakteristický rys uměleckého znaku, lze potom pochopit ne jako posun k všeobecnosti, nýbrž naopak k životnosti toho znaku.

Označení "živý akt" a "gesto" na sebe poukazují. Jako by jejich významové příbuznost prozrazovala nějaký hlubší důvod, pro který je nesnadné nahradit metaforické "gesto" nějakým přesnějším, jednoznačnějším termínem. Sémantické gesto nepochybně spočívá v "jednotné a jednotící systemizaci složek" /Genetika smyslu/. Lze je pozorovat jako stavební či významotvorný "princip" výstavby. Avšak takové formulace ponechávají stranou právě to, co vystikuje pojem "gesto". Gesto je živé. Je to naznačující pohyb. Pohyb sjednocující nejprve svět díla, posléze však vystupující z jeho hranic a týkající se světa našeho. I v tomto směru jsou Mukařovského myšlenky inspirující. V závěru své studie o estetické funkci, normě a hodnotě a zvláště potom ve studii Záměrnost a nezáměrnost v umění /1943/ ukázal Mukařovský, jak účinně se může stávat estetická hodnota autonomního, vytvořeného celku "záležitostí životního dosahu".

V aktu přijetí se významotvorné předpoklady díla mění v působící síly; energie utváření, souhry a kontrastů složek, se proměňuje v energii nárazů a výzev naléhajících na naše ustálené představy o skutečnosti, hodnotové systémy a také ovšem na naši dosavadní estetickou zkušenost. Samé významové sjedno-

ení /jako estetický, ne jenom jazykový jev/ se z hlediska vnímatele jeví spíše jako úkol, jako cesta s překážkami, než jako narušená harmonie. Mukařovský připomíná v této souvislosti /ve studii Estetická funkce, norma a hodnota/ výrok Viktora Šklovského: "Cesta živá, cesta, po níž noha cítí kameny, cesta, které se vrací, to je cesta umění". Snad je možné citovaný výrok pro náš účel svým způsobem domyslet: ve významovém sjednocení uměleckého díla jde opravdu o víc než jen o průchod k výsledným komunikativním významům; všechno, z čeho a jak je dílo utvářeno, se stává v aktu přijetí vždy znovu půdou vyvstávání smyslu. Smyslu nesamozřejmého a neredukovatelného na "ideu díla". Kodícího se na cestě, na níž je sémantické gesto tvůrce vydáno proměněm, aktivitě vnímatele, lépe řečeno, na níž tuto aktivitu přímo vyžaduje. Proměny v porozumění - nejen jednotlivostem, ale i té významotvorné gestaci - jsou nutnou stránkou živého přijetí. Jestli i potom ještě něco zajišťuje identitu díla, jsou to návraty k jeho potencialitě, která neznamené stav jakékoliv, ale docela určité připravenosti díla vtahovat nás do napětí svých složek, do dynamiky svého celku. Jestliže na jedné straně platí, že významové sjednocení díla se proměňuje v různých situacích přijetí, platí také, že ve všech těch proměnách se v té či oné míře prosazuje vlastní smyslutvorná potence díla, jeho vlastní mohutnost, pojetá ovšem energeticky, nikoli jako statický soubor trvale platných kvalit. Kruh se uzavírá.

Zdá se, že návraty k potencialitě díla nejsou vyhrazeny jen badatelům, odbornému přístupu, ale jsou prožívány i vnímatelem: jako opakované cesty k počátku, k původu, ke stvoření; k okamžikům zrození smyslu z podoby věcí - věcí představených v díle i díla samotného jako takové, vytvořené, ale též o sobě jsoucí "věci". Jen v takových návratech se obnovuje autentický estetic-

ky prožitek díla a spolu s ním "smysl", který je hlubší než kterýkoliv resumující význam. Myslím, že i k tomu řekly své Mukařovského formulace o básnickém díle jako živém aktu.

Naše zamyšlení nad metodologickými podněty Mukařovského přednášek o Máchovi je u konce. Bylo by samozřejmě možné zastavit se u dalších problémů. Tak například nás v poslední přednášce /Mácha a barok/ zaujme úvaha o symboličnosti Máchovy poezie, o povaze symbolu v poezii a v umění vůbec. Mukařovského uvažování o "živém symbolu", vyzývajícím k hledání smyslu, nebo o významové plnosti symbolu opírající se o jeho konkrétní věcnost, se ubírá týž směrem jako pojetí významové dynamiky: akceptuje aktivitu vnímatele jako poslední a rozhodující složku, jíž se konstituuje umělecké dílo, jíž se vpíná do života. A vypovídá zároveň o povaze onoho hlubinného smyslu, který se na běžné komunikativní významy redukovat nedá.

Také náš doslov spoléhá na aktivitu čtenáře. Jeho úkolem je složit si z toho, co zde bylo napovězeno, celkovější obraz. Obraz básníka, jehož dílo se právem stalo "příkladem poezie". A také obraz myslitele, jemuž se výklad poezie stal nepřetržitým posláním.

- 1/ Genetika smyslu v Máchově poesii ve výboru Studie z poetiky, 1982. V témž svazku najde čtenář ještě další, v Kapitolech z české poetiky neotisknutou studii, která se týká Máchova díla, respektive jeho srovnání s tvorbou K.J. Erbena. Jedná se o stať Protichůdci otisknutou původně v časopise Slovo a slovesnost v roce 1936, později v knize Cestami poetiky a estetiky, 1971. Jednotlivými odkazy se vrací Mukařovský k Máchovi neustále, ve svých teoretických pracích i ve statích věnovaných jiným tvůrčím osobnostem /viz například jmenný rejstřík ke svazku Studie z estetiky, 1966/.
- 2/ V Příspěvku k dnešní problematice básnického zjevu Máchova připomíná Mukařovský Šaldův názor vyslovený ve statí Moderní literatura česká /1909/, podle něhož básnické dílo nemusí být otiskem národního života, nýbrž právě dialogem mezi básníkem a národem. Mukařovský rozvádí Šaldovu myšlenku takto: "A tak se nám počíná odhalovat cesta, která ve chvíli uveřejnění Máchova Máje spojila toto dílo s českou skutečností: tato cesta má východištěm odboj proti hodnotám obecně přijatým, vede alejí rozhořčených kritik a vyúsťuje tak ve skutečný dialog básníkův s národem - neboť nejzákladnější forma dialogu je spor" /Kapitoly z české poetiky III, str. 223/.
- 3/ V roce 1969 napsal O.Králík polemickou stať nazvanou ~~Struk-~~turalistické interpretaci Máchy. Měla být spolu s mou odpovědí na Králíkovu kritiku Mukařovského metodologických východišť otisknuta v časopise Česká literatura č.3-4, roč.1970. Tehdejší redakce časopisu však již tuto metodologickou pole-

nika nepřipustila. Bylo by prospěšné se k ní vrátit.

Kritické výhrady k Mukařovského výkladům Máchy /a přímo ke zdůrazňované "neohraničenosti dějů a věšpřes - nyní konturami"/ rozvinula R.Grabeníčková například ve studii Popisy čtyř cest v Márince, ve sborníku Realita slova Máchova, 1967; zde také nalezneme připomenutou studii K.Hausenblase Zobrazení prostoru v Máchově Máji. Stať M.Červenky Polymetrie Máje byla otištěna ve sborníku Wiener Slavistisches Jahrbuch, Band 34/1988.

Jubilejní máchovský sborník Prostor Máchova díla z roku 1986 zde ponecháváme stranou; studie v něm obsažené se nedotýkají naší problematiky natolik, aby metodologická konfrontace s nimi byla na tomto místě nutná.

- 4/ Viz například Mukařovského výklad těchto pojmů ve studii Estetická funkce, norma a hodnota. Blíže k této problematice se vztahuje studie M.Červenky O artefaktu v literatuře, Slovenská literatura č.5, 1989.
- 5/ Právě proto, že protikladem záměrnosti, která složky díla jednotí v celkový smysl, se stává v uměleckém díle nezáměrnost, tj. všechno to, čím umělecký výtvar působí jako nesprostředkovaná skutečnost. Aby dílo působilo na vnímatele živě, musí být pocítováno "jako cosi bezprostřednějšího než jen pouhý znak". Samo sémantické gesto, princip významového sjednocení, je proto ve studii Záměrnost a nezáměrnost v umění pojato důsledně dynamicky a jako společná záležitost tvůrce i vnímatele /Studie z estetiky str.100/.
- 6/ Jistým potvrzením našeho přístupu je nedávný pokus německého badatele W.F.Schwarze oživit problematiku sémantického gesta důslednějším přihlédnutím k výzkumu konkretizací, tedy opět posunem k pólu recepcí /Slovenská literatura č.5, 1989/.

Pavel Janoušek

GENEZE NOREM

(Zrození budovatelského dramatu z ducha avantgardy)

Ačkoliv výrobní drama – dramatický žánr, jež bychom mohli zhruba charakterizovat jako drama o zvýšení produktivity, respektive extenzity práce – jen těžko mohlo vzniknout jindy než v poválečném nadšení první dvouletky a pětiletky, příčiny jeho vzniku musíme hledat v širokých souvislostech tehdejších kulturních a společenských procesů, jakož i v procesech vzniku prvních výrobních dramát značně předcházejících. Tedy nejenom v kontextu poválečných pokusů o sociálně a socialisticky orientovanou dramatickou a divadelní tvorbu, nýbrž dokonce i v celém kontextu české levicové kultury, zejména její meziválečné a válečné etapy.

Postavíme-li si však problém vzniku budovatelské a výrobní dramatiky takto, vyvstane před námi jeden zdánlivý paradox: třebaže nově vznikající budovatelské umění ideově nepochybně přímo navazovalo na snahy meziválečné levicové avantgardy a politicky de facto realizovalo mnohé z jeho cílů, což je ostatně patrné i z návaznosti personální, svou konkrétní poetikou bylo těmto snahám přímo protichůdné. Jindřich Honzl si tuto skutečnost uvědomil již v roce 1948 a v článku postulujícím nevyhnutelnost vzniku umění a dramatu socialistického a realistického napsal:

Umělecký vývoj v dobách první republiky obsahuje ten paradoxní fakt, že čím více se umělci sbližovali s liberálněkomunistickým řádem, tím úplněji se drželi realistických postupů uměleckých a tím spíše tvořili "obrazy ze života". Nejprůkaznější je po této stránce vývoj bratři Čapků, zvláště Karla, který se od fantaskní Krakonošovy zahrady vyvíjel v realistického vypravěče Povídek u jedné kapsy. Jest ovšem třeba upozornit, že tu šlo o "realistické umělecké postupy" – tedy o formální zřetělení, nikoli o názor a tvorbu, jak požaduje realismus socialistický.

Naopak – ti, kteří od r. 1918 vyznávali s Vítězslavem

Nezvalen, ze "komunistický manifest, ten se jim strašně líbí". počali mnohdy s lidovými a realistickými verši (Nezval: Komedianti a mnohé jiné části Pantomimy) a vyvíjeli se do roku 1938 v umělce, kteří zúčtovali s "obrazy ze života" a s realistickými postupy tak dokonale, že se obrátili k nespoutané a nekontrolovatelné svobodě surrealismu (Absolutní hrobař aj.).¹

(Honzlovi je v citovaném článku hlavním protivníkem levicové literatury a dramatiky Karel Čapek, nepochybně proto, že šlo o ústřední postavu předválečné "oficiální" buržoazní kultury, o osobnost, vůči níž cítila levice potřebu se vymezit. Ve skutečnosti ovšem náleží Karel Čapek - stejně jako například jeho bratr Josef nebo František Langer - svými politickými názory i poetikou do středu dobové polarity. Z pohledu konzervativních zastánců tradice rozbíjela jeho problémová relativistická dramata "obecně platné normy objektivního dramatu", kdežto pro avantgardu byla naopak typickým příkladem dramatiky měšťanské, potažmo realistické.)

Vztáhneme-li citovanou Honzlovu myšlenku na meziválečnou dramaturgii, vystoupí před námi zřetelně velmi těsná vazba mezi ideovými postoji jednotlivých autorů a jimi zvolenými dramatickými formami. Autoři konzervativní až vysloveně pravicoví tu byli vědomými zastánci tradiční aristotelské dramatické poetiky, jež chápe drama jako objektivní až iluzivní, myšlenkově závažný obraz reality, přičemž nepochybovali ani o nadřazenosti slova-dramatického textu nad jeho scénickou realizací.

Naproti tomu autoři politicky příslušející k levici, hlásící se ke komunistické straně, přicházeli v meziválečném období s novým, netradičním chápáním dramatického textu jako autonomní, subjektivní, metaforické výpovědi, jež postihuje svět s nemalou dávkou hravé nezávaznosti a klade důraz na uměleckou svébytnost divadla a jeho vyjadřovacích možností.

Na protichůdných půlech dobových antagonismů tak proti sobě stály například: na jedné straně marné pokusy Františka Zavřela o "velkou" tragédii či komedii a na straně druhé parodie a revue Osvobozeného divadla V+W, básnické hry Vítězslava Nezvala či poetické divadlo E.F. Buriana. Na jedné straně Hilbertův Druhý břeh a Medkův Plukovník Švec a na

straně opačné třeba Depeše na kolečkách, Učitel a žák, Nemocná dívka. Popsaná dobová polarita přitom nebyla určena pouze krajními protiklady, nýbrž můžeme hovořit o přímé úměře mezi mírou "levicovosti" či pravicovosti" autora a postavením jeho dramatické poetiky na ose *tradiční drama - drama básnické - osvobozené divadlo*.

Paradox historických proměn levicové kultury, o nichž spolu s Honzlem hovoříme, spočívá v prudké změně popsané úměry mezi ideovou orientací autora a zvolenou dramatickou poetikou během prvních poválečných let a zejména po roce 1948. Tedy v novém zájmu tvůrčí levice o "realitu" a "realismus".

Z historického hlediska musíme příčinu tohoto zájmu hledat v oněch šesti letech oddělujících předválečné a poválečné období. Specifičnost fungování divadla a kultury za okupace spočívala v tom, že musely pracovat pod vnějším politickým, nepřátelským tlakem, který měl podobu omezení, zákazů a mnohdy i přímého pronásledování tvůrců. Podstatné pro nás je, že tento tlak na českou kulturu vyhrotil některé její předchozí rysy - tak tomu bylo zvláště s tzv. *únikem* avantgardy od aktuální sociální tematiky. Jestliže se totiž avantgarda v meziválečném období *mohla dobrovolně zřici "diktátu tématu"*, a tím i bezprostřední účasti na politickém boji, nikdy pro ni nebyl tento postulát dogmatem a byla schopna od něj v řadě případů, vyžadovala-li si to konkrétní společenská a politická situace, odstoupit. Naproti tomu za okupace se celá kultura dostává do podmínek, kdy je aktuální společenská tematika přímo politicky *tabuizována*, třebaže by nepochybně právě v této chvíli silně přitahovala jak autory, tak i recipienty.

Směřovala-li tedy avantgarda již dříve k preferenci metafory nad tématem, divadla nad textem, pocitu a emoce nad slovní formulací, za okupace dostaly tyto její poetika novou platnost: umožňovala hovořit "jazykem", jenž se zdál cenzurně hůře postižitelný než jazyk slov. (Přesto-právě proto represe německých orgánů směřovala proti zastáncům svobody divadla.) Souběžně však byly tyto rysy vnímány nikoliv pouze jako čistý projev vlastního rozhodnutí, nýbrž jako dočasně vnucený *jinotajný* prostředek. Není proto divu, že se s koncem okupace a tabuizace, v atmosféře dynamických proměn rea-

lity, muselo vše, co stálo mezi tvůrcem a životní realitou náhle znovu přístupnou zobrazení, jít stranou.

Reakce umění na léta, kdy nemohlo mluvit přímo, a obrat od stvořené metafory k realitě a k realismu ovšem jen uvedly do pohybu procesy, jejichž podstata, důsledky i příčiny jsou mnohem širší. Pravý pól ideové a poetické předválečné polarity – autoři politicky a tvarově konzervativní, ztrácejí v ovzduší revolučního patosu nejen přízeň převážné části publikující kritiky, nýbrž i možnost jevištní prezentace. Současně z repertoáru přirozeně mizí i další představitel konvenční dramatické poetiky: běžná produkce konverzačních a zápletkových her a komedií.

V následných letech, v nichž nelze prakticky oddělit kulturu, literaturu, divadlo, a tedy i dramatickou poetiku od politiky, v nichž se stále více vyhrocovaly protiklady mezi protivníky, byly tvrdé kritice a posléze i zákazům podrobena i díla autorů "středu" (Feroutkův **Oblak a valčík**, Konrádův **Kněz Jan**) neboť dominující proud divadelního směřování vedený kritikou a tvůrci spojenými s bojem KSČ o socialismus (tedy levý pól předválečné polarity) stále více zapojoval divadlo a drama do praktické spoluúčasti na tomto boji. V politice i v poetice jím bylo záměrně odvrženo vše, co skutečně nebo pouze doomněle překáželo naplnění stanovených cílů, ideálů. Stále více se přitom autoři i teoretikové tohoto proudu obraceli k tradičním realistickým postulátům a k dramatické formě, jež by měla z prvotního reportážního zachycení reality udělat "skutečné" drama.

K rozhodujícímu obratu dochází po únoru 1948. Dokladem o definitivní změně požadavků kladených na divadlo a drama levicovou – nyní již vládnoucí – kulturní politikou nám může být konflikt mezi ní a Divadlem satiry. Jeho hry a scénická pásma již od roku 1945 prokazovaly svou společenskou oprávněnost živou spontánní, satirickou výpovědí o soudobém dění. Přesto, nebo spíše právě proto bylo v roce 1949 v souvislosti s pokusem o uvedení Blažkovy hry **Kde je Kuťák?**, zrušeno.

To jsme ovšem již v situaci, kdy se české levicové drama a divadlo ve snaze *"oslatvit hrdinskou práci naší dělnické třídy, ztělesnit krásu budovatelů socialismu, ukázat obrovský růst všech tvůrčích sil člověka a ten nádherný proces, v němž se práce z dřiny mění na hrdinský čin a tvůrčí*

radost², vzdává vlastní předválečné poetiky a všeho, co by na ní chtělo navázat. Prohlašuje ji za formalistickou, ahistorickou anomálii, kterou je třeba překonat navázáním na tzv. společenskokritickou tradici 19 století, v případě naší dramatiky konkrétně na Tyla a Klicperu.

Vycházíme-li z toho, že v meziválečném i těsně poválečném období existovala určitá spojitost mezi ideou, politikou a poetikou, není, myslím, ani tak důležité, které z obou období budeme považovat za anomálii, podstatnější je pokusit se nalézt odpověď na otázku, proč vůbec k tomuto paradoxu došlo a je-li to vůbec paradox.

Jindřich Honzl se jako spolutvůrce obou období snažil jejich vzájemnou protichůdnost vysvětlit tím, že začal pojmově rozlišovat mezi díly a tvůrci formálně realistickými a formálně nerealistickými. Formální realismus podle něj "znamená v dobách první republiky sblížení umělce s liberálně-měšťanským řádem, který vytvářel realitu života", kdežto "odpor umělce proti formálnímu realismu je výrazem jeho odporu proti měšťanské realitě života."³ Představitelem formálního realismu byl pro něj opět Karel Čapek:

"Odmitání sociální reality Karlem Čapkem a odmitání současné sociální reality komunistickou uměleckou avantgardou je podstatně rozdílné. Rozdíl spočívá v tom, že K. Čapek hledá smysl své umělecké tvorby v tricích básnické fantazie, jež mají navodit ve čtenáři skepsi ve vztahu k realitě a k životu a mají ho přesvědčit o metafyzice mimosvětské a mimospoolečenské reality - kdežto komunistická umělecká avantgarda hledá smysl své umělecké tvorby ve fantazii, která dovede rozpojovat a spojovat zážitky z reality života tak, aby jejich novým seřazením vznikl obraz, který připoutá čtenáře úzce ke skutečnosti tím, že chce získat čtenáře pro aktivní úlohu na tomto skutečném světě, že na něm chce, aby se člověk účastnil zápasu o lepší společenské poměry, v nichž krása nebude jen skutečností verše, obrazu, sochy a písně - ale kde se stane vlastností života a skutečnosti."⁴

Honzlovy "sebekritické" formulace jsou poznamenány svou dobou; vycházely z předpokladu, že avantgardní přesvědčení o "autonomnosti hry a představení, které (...) nevzniká napodobením skutečnosti a života, ale i jejich úplným přeživo-

~~tením~~ v duchu básnickově⁵, je v zásadě chybné. Nyní je Honzl chápe jako "útěk od skutečného protestu", jako projev a výsledek toho, že avantgardní umělec "nezrušil prakticky svazky své třídní příslušnosti a nemohl prakticky ani zrušit svůj maloburžoazní vztah k umění jako k smyslu a metě života - ačkoli o to teoreticky usiloval"⁶. S takovouto zjednodušující charakteristikou těžko můžeme souhlasit, přesto mají Honzlovy vývody svou ilustrativnost a usnadňují nám pochopení logiky poválečného vývoje. Honzl se totiž od tzv. chyb a omylů avantgardy nejenom distancoval, ale rovněž se je pokoušel nějak vyložit, vysvětlit a ospravedlnit, najít příčinu, proč šla předválečná avantgarda právě touto cestou. Jeho úvahy nám tak nepřímou ukazují nejen, v čem byla v roce 1948 viděna kontinuita protichůdných fází vývoje české literární a obecně kulturní levice, ale i jak byla volba výrazových prostředků a estetická stránka díla podřizována bezprostřední angažovaností umělce v politickém zápase. Proto také Honzl poukazoval na "kladné" počátky avantgardy v Devětsílu a v teorii proletářského umění. Dokládál na nich, že prvotní sociální a socialistické proklamace avantgardy přímo korespondují s úkoly, jež on sám považuje i pro přítomnou literaturu za základní. Teprve vývoj od proletářského umění k poetismu a dále mu představuje "únik" od reality, přesněji zrod sice zákonitý, avšak nežádoucí duality světa bytí a světa umění:

Víra v zázraky může charakterizovat jen lidi náboženské, lidi věřící v dvoji svět: svět vezdejší - a nějaký jiný svět. Komunističtí umělci v zázraky nevěří. Nevěřili a nevěří v zázraky - pro tento svět. Byl však čas, kdy věřili v "zázraky" pro svoje umění, kdy vyznávali "zázračné" umění. Je logické, že nutně věřili také v dvoji svět - totiž svět bez zázraků, vezdejší svět našeho sociálního bytí - a svět se zázraky, jimž se stal svět jejich umění, svět jejich básnické fantazie a jejich touhy po kráse.⁷

Dualismus světa reality a světa umění je meziválečné avantgardě nepochybně vlastní. Avantgarda měla touhu vytvořit si svůj svět, a když jej nemohla vytvářet přímo "v realitě", tak tak činila "alespoň" v umění. V její filozofii mělo být umění "předobrazem" ideálu, jenž se naplní někdy v budouc-

nosti. Nicméně vyhrocené odmítnutí této duality a pokus o její naprosté zrušení ve druhé polovině 40. let jsou zjevně projevy zjednodušujícího chápání společenské funkce umění jako pouhého přímého nástroje k přetváření reality. Pro Honzla (a nejenom pro něho) se v této době ideály avantgardy stávají krásným snem, o němž v parafrázi Wolkra říká: *"Lidé...krásné sny zabíjejí tím, že je uskutečňují."*⁸

Ve vypjaté revoluční atmosféře se kritikům i tvůrcům zdálo, že konečně nadešel okamžik, kdy je možno a nutno zabít sny tím, že je učiníme skutkem. Pojetí umění jako snu - volné, emociální, asociativní, relativně svébytné autorské aktivity - tudíž již působilo jako anachronismus, jenž "odvádí autory i adresáty od věcí důležitějších, než je samoučelné umění pro umění". Politická praxe, která měla stanovený ideál naplnit, teď už od umění neočekávala nekonkrétní předobrazy toho, co by možná, snad jednou, někdy v budoucnu bylo krásné, nýbrž předobrazy prakticky se podílející na vedení čtenářské veřejnosti, přesněji lidových mas, k uskutečňování řady zcela konkrétních společensko-politických kroků. Všechny ostatní funkce umění se jevily - ať už si to autoři přiznávali nebo ne - jako druhořadé a nadbytečné, případně zcela škodlivé.

Vraťme se zpět k dramatu. Zvýšený zájem o spoluúčast dramatické a divadelní tvorby na utváření nové společnosti nemohl být naplněn bez zásadní změny poetiky. Z výpovědi o realitě muselo vymizet všecko, co z ní dělalo "sen", tedy vše subjektivní, co do ní vnášel autor "sám ze sebe a za sebe". Drama mělo být opět objektivně realistickým obrazem určitého časového výseku ze života postav, nikoliv *"autonomní hrou vznikající úplným přetvořením života a skutečnosti v duchu básnickově"* (viz citovaná charakteristika Honzlova). Řečeno slovy Jiřího Hájka, který nebyl s avantgardou spjat, a proto mohl vyjadřovat požadavky nové doby zřetelně a přímočaře:

*Obnova dramatického smyslu, po níž u nás volal naposledy Vodák! Drama nechť je opět citěno jako vertikální architektura, nikoliv v jedné rovině plynoucí amorfni proud! Odepizovat, odfilmovět, odlyričtit drama! Učinit je opět dramatem!*⁹

Obrat k "opravdovému dramatu" ovšem ani Hájek, ani

ostatní, kteří divadlo tímto směrem vedli, nepovažovali za skutečný návrat, nýbrž za kvalitativně nový tvůrčí čin. Nešlo jim o opakování starých forem, ale o nalezení nového dramatu, jež by odpovídalo jak "přirozené povaze" tohoto literárního druhu a divadelního textu, tak i nové společenské situaci:

...Realismus, který učinilo svým cílem dnešní divadlo, není ani návratem, ani rozmarem jedné sezóny. Návratem není už proto, protože doba, z níž vyrůstá, je zcela jiná než ona, z níž vyrostl starý realismus; zcela jiný je i jeho postoj k té době; zcela jinou řeč bude hledat, má-li svou dobu vyslovit, má-li v ní naplnit svůj úkol. Od všech sezónních rozmarů a jednoročních mód ho odlišuje především to, že si ho nevymyslí žádný teoretik ve své pracovně, nýbrž že se objevil jako úkol, před nějž byli umělci postaveni proměnou společenské skutečnosti.¹⁰

Poslední věta citátu je pro dobové myšlení velmi příznačná, neboť odkrývá přesvědčení, že po období zmatků nastává opět éra, v níž už nebude existovat rozpor mezi životem a uměním, a tudíž ani krátkodobé, voluntaristické a "přirozené" povaze umění odporující módní směry, jinak formulováno přesvědčení, že se do umění, života lidí i světa jako celku znovu – a tentokrát natrvalo – vrací jednotný a pro všechny závazný řád věcí.

Pojem **řád**, respektive **vědomí řádu**, má v dramatu, v jeho poetice a v myšlení o ní rozhodující význam. Tradiční koncepte dramatu, již nazýváme spolu se Szondim dramatem absolutním, vychází z axiomu, že drama je objektivním zobrazením vyhoceného konfliktu mezi individui zosobňujícími obecnější jevy, principy a podstaty. Drama se má obracet k vypjatým, klíčovým okamžikům v mezilidských vztazích – k takovým okamžikům, ve kterých dochází k neodvratnému, nutnému střetnutí vzájemně protichůdných sil. Prostřednictvím předvedení vyhoceného individuálního jednání má tak dramatická výpověď proniknout pod vnější povrch skutečnosti, postihnout obecnou podstatu lidského světa. Autor, přesněji autorský subjekt, má být v absolutním dramatu transparentní, divák jej nemá za jednáním postav vnímat; postavy mají jednat "jako v životě", aniž by bylo vidět, že byly někým a s určitým výpovědním cílem stvořeny.

Důsledkem popsaného charakteru absolutního dramatu ovšem je, že jeho vznik a především recepce jsou limitovány jednou závažnou podmínkou, která stojí zcela mimo vůli autora a mimo jeho rozhodnutí takový objektivní dramatický obraz života napsat: má-li totiž být autorský subjekt v dramatu transparentní, musí mít autor a adresát pokud možno co nejbližší, nejlépe zcela shodnou představu o tom, co to vlastně život, svět a člověk je, jaké ve světě člověka vládou zákony. V opačném případě, tedy v případě, kdy autor a adresát mají rozdílnou či zcela protichůdnou představu o kauzalitě jevů a podstatě věcí, o nutnosti určitých činů, nezbytnosti určitého jednání, příčinné souvislosti mezi daným jevem a jeho následkem, vzniká velká pravděpodobnost, že to, co autor chce předvést jako objektivní a nutné, bude adresátem chápáno pouze jako výraz autorova přání, vize. (Tak ostatně dnes na nás působí díla budovatelského umění.) Z jednání postav se tím ztratí vnitřní pravdivost a přesvědčivost: zatímco se autor snaží adresáta přesvědčit, že svět vypadá přesně tak, jak mu jej ukazuje, adresát vnímá postavy jako pouhé loutky. Jejich jednání si neinterpretuje jako objektivní obraz reality světa, nýbrž jako projev subjektivní autorovy vůle. Vzniká neorganický rozpor mezi autorským záměrem a čtenářovou či divákovou konkretizací jeho artefaktu; výsledkem toho je ve vyhocených případech neúmyslné zgrotesknění výpovědi.

V historické praxi to znamená, že koncepce absolutního dramatu může být umělecky produktivní a přínosná pouze tam, kde existuje relativně jednotné společenské vědomí, kde mají účastníci dramatické komunikace společnou představu o řádu věcí, jevů a činů. Potvrzuje nám to ostatně i fakt, že antické i novověké drama se utvářelo ve chvíli, kdy ještě byla ve vědomí těch, kteří dramata psali a hráli, a těch, kterým byla určena, společná nadosobní víra v nutný, božský řád všehomíra a současně už vznikala silná tendence individua se proti tomuto řádu vzepřít. Dějiny dramatu i dějiny novověké společnosti pak můžeme interpretovat jako postupnou relativizaci hodnot až po jejich zabsurdnění, tedy jako postupné narůstání sebevědomí individua, které se stále více vymyká z nadvlády řádu, až posléze přestává tento řád považovat za rovnoprávného partnera a protivníka, případně začíná vůbec pochybovat o existenci nějakého řádu. Přelom minulého stole-

tí si našel výraz pro vyslovení této skutečnosti ve známé větě "Bůh je mrtev".

Souběžně s pocitem rozkladu a destrukce starého řádu vzniká ovšem potřeba řádu nového. Z tohoto úhlu je pro nás zvláště zajímavá etapa revolučního vzepětí po první světové válce a volání po novém řádu světa a umění obsaženém v programech a dílech proletářského umění – etapa, jež se ve značné míře analogické situaci po další, druhé světové válce silně aktualizovala a na kterou tudíž budovatelské umění poukazovalo jako na svou tradici a východisko.

V dramatu přinesl poválečný zájem o sociální konflikty méně děl než v poezii; příčinu toho lze vidět již samotné dobové poetice dramatu a jejích ideologických rozměrech. Nejen Wolkerovy hry **Hrob** a **Nejvyšší oběť**, ale i Šaldovy **Zástupy**, Konrádova **Širočina** nebo dokonce Hilbertův **Druhý břeh** se pokoušely postihnout prožívané společenské boje prostřednictvím prestižního žánru absolutního dramatu, žánru tragédie. Ať už s cíli proletariátu jednotliví autoři vysloveně sympatizovali (Wolker), nebo je naopak zcela odmítali (Hilbert), klíčovým problémem při výstavbě dramatu pro ně není utváření a charakter nového řádu, nýbrž vztah k řádu starému. Ústřední postava jejich her je vždy se starým řádem v neřešitelném konfliktu, jenž nemůže skončit jinak než katastrofou, přesněji hrdinovým tragickým poznáním. Rozdíl mezi konzervativním Hilbertem a revolučním Wolkerem tkví jedině v tom, že první vědomě hájil starý řád a jeho porušení chápal jako vinu, která musí být tvrdě potrestána, druhý naopak stál na straně bouřícího se individua. V **Nejvyšší oběti** Wolkerova hrdinka jedná proti Bohu i sobě, těžce se proviní tím, že zabije, a musí tudíž nést před Bohem svůj trest. Zabila však třídního nepřítele, obětovala se ve prospěch nové hodnoty, nového tušeného řádu, jenž je větší než Bůh. Při hledání hodnoty větší Boha se Wolker opírá o dobový programový kolektivismus:

Za těmito dveřmi je svět. Pod jeho hypnotickýma očima jsme zabili a zhřešili. Na jeho rozkaz se rozejdeme. Slyšíš jeho hlas? Po kolejích mrtvol ujíždí od hvězdy ke hvězdě. Nevykupujeme si štěstí, ale tebe, nesmírná jízdo – která jsi víc než štěstí. Bez tebe zbahnil by svět na nebesích. Vidiš! Milióny hladových žaludků, dělníci

*z chatrčí, mozolnatá srdce, ponížení, revolucionáři a padlí, - to je dnes síla, kterou je svět hnán. Člověk padne, aby se stal světem a svět žije, aby rodil člověka. Ať jsem třeba prokleta, a třeba i mrtva, musím sloužit dál.*¹¹

V ovzduší optimismu, jenž ve dvacátých letech záhy překryl počáteční deziluzi z prožitých hráz, musel Wolkerův obraz revoluce jako morálního konfliktu mezi starým a novým působit příliš analyticky, bolestně. Není divu, že po poklesu revoluční vlny vyhovoval cílům levicově orientovaného divadla více neproblematický, metaforický, optimistický "sen o revoluci" tak, jak jej nejvýrazněji představuje Nezvalova Depeše na kolečkách.

To je ovšem již okamžik, kdy si tvůrčí levice musí uvědomit, že sen o jednotném řádu světa je (jak věří: dočasně) ztracen a že ona sama působí jako součást kultury vyznačující se výraznou pluralitou názorů, relativností společenského vědomí, řečeno s Václavkem "rozkladem objektivních forem lidské duchovnosti". Tedy v typu kultury, který - jak jsme se snažili objasnit - není absolutnímu dramatu nakloněn, neboť není s to zajistit, aby drama, které bylo napsáno jako objektivní obraz světa, bylo také takto vnímáno. Meziválečné drama obecně a dramatické texty avantgardy zejména na tento vzniklý stav zákonitě reagovaly tím, že začaly záměrně pracovat s tematizací autorského subjektu; nezastíraly už jeho přítomnost v textu, a tím ji de facto zpětně objektivizovaly, neboť vědomým přihlášením dramatické výpovědi k subjektivnosti, je urovnán konflikt mezi autorským záměrem a mezi recepcí jeho díla.

Naše připomenutí některých historických souvislostí mělo upozornit na fakt, že budovatelská dramatika sice hledala své ideové kořeny v proletářském umění, avšak pokud jde o vztah k realitě, dávala před její "pesimistickou", bolestnou analýzou přednost "optimistickým" předobrazům. Současně však chceme především naznačit, že ani orientace avantgardy na dramatický text záměrně subjektivní, a tudíž ani odvrát od avantgardní poetiky zpět ke tradiční koncepci dramatu absolutního, nejsou jevy vzniklé náhodou či v důsledku špatné vůle aktérů. Budovatelské drama a umění bylo zrozeno dobovou jistotou, že nyní je konečně možnost i v životě vybu-

dovat zcela nový společenský řád, v němž se vše od základů změni k lepšímu a který opět bude platit pro všechny. Zájem o sociální konflikty se tu tak prolíná s vizionářstvím zděděným po avantgardě, snaha o objektivitu uměleckého zobrazení se subjektivní představou, co to vlastně objektivita je.

Fakt, že si druhá polovina čtyřicátých let spojitost mezi dramatickou formou a společenským řádem uvědomovala, můžeme doložit článkem M.V. Kratochvíla *Hledá se veliké drama*¹². Je to článek pozoruhodný, neboť v protikladu s dobovou obecnou tendencí a ve shodě s vyhracenými postoji předválečné avantgardy tu Kratochvíl považuje za "základní realitu tvorby sám materiál, s kterým umění pracuje", tedy v případě literatury jazyk. Hlavní znak nového realismu pak charakterizuje slovy: "obraz se zřiká své nedávné ideové služebnosti, nechce vypravovat příběhy a ztělesňovat ideje, nýbrž řeší jen a jen zákony svého materiálu". V úvahách o dramatu vychází Kratochvíl z konstatování, že "veliká doba hledá veliké drama", a ihned si klade otázku: "Veliká doba je a veliké drama není. Proč?" Cílem jeho následného rozkladu je dokázat, že dosud neexistuje společenská základna, z níž by nové drama mohlo vyrůst:

Co je hlavní, je základní znak doby, která se ocitla na přechodu k novému světovému názoru; k světovému názoru opět všeobecně platnému, který by se stal východiskem uspořádání života všech lidí tohoto světa, byl jimi uznáván, a stal se tak základem řádu, z něhož by bylo možno odvodit řešení všech dobových problémů. Hledání takové nové základny začalo v polovině minulého století...a dnešek je na prahu ne již hledání, nýbrž tohoto bytostného přerodu. Různé složky světové lidské společnosti tento práh různě překročily, některé pohledy zahleděnými do zítřků, jiné činy. Ale nakonec nejde o nic málo, než o přebudování všeho světa na novém společenské základě, jak to třeba učinilo křesťanství se světem antiky.

Tento proces není dosud ukončen a záleží na optimismu pozorovatelů, jak daleko odhadnou, že lze již zapíchnout praporky postupující fronty. Ale světový názor v pravém smyslu toho slova se musí stát vskutku světovým, aby na-

plnil funkci universálního zákoníku a receptáře pro všechny otázky sociální, estetické, pro všechny otázky života vezdejšího vůbec. Teprve takto ucelené a jednotné prostředí má též jednotný sloh i ve svém vnějším výrazu, v své výrazové formě. Veliké umělecké slohy, jak jimi prošla naše kultura, měly vždy podkladem takovouto ucelenou, jednotlivou základnu. (...) Nuže dnes tato společenská základna života tu dosud není.

Už sám fakt, že Kratochvílův článek byl otištěn v Burianově časopise Program D 47 podhaluje složitost doby a tehdejších vývojových procesů. Nám, obeznámeným s výsledky historických jevů a činů, se mohou jevit velmi přímočaré, ve skutečnosti však byly křivolaké a skrývaly v sobě mnoho různých možností. Kratochvíl zdůrazňuje, že "volání po velkém dramatu je jen jedním partem silného sboru, který si žádá nového stylu a i tento orchestr splývá ve vesmírném volání všeho světa po novém řádu života". Věří v naplnění kýženého nového řádu, současně však na základě diagózy přítomného stavu varuje před úspěchaností, před snahou za každou cenu vytvořit nový řád v dramatu a umění hned teď a tady.

Tím se ovšem jeho názor velmi liší od tehdy převládajících tendencí kulturně politických sil vedených komunistickou stranou, které se už před vítězstvím revoluce a zvláště po únoru 1948 snažily "zapíchnout praporky postupující fronty" co nejdále, chtěly mít nový umělecký a především životní styl-řád vybudovaný co nejdříve, aniž by při jeho praktickém utváření respektovaly reálné společenské podmínky a možnosti nebo si kladly otázku, zda jsou vůbec schopny jej dosáhnout.

Dramatická poetika, dobová politika a její průběh do všedního života se tak potkávají v přecenění možnosti plánovaného lidského činu a v preferenci přání nad realitou. Společná snaha mít budoucí řád co nejdříve vedla totiž nejenom k tomu, že se drama cele dalo do služeb politiky, ale i k tomu, že se politika a každodenní život teatralizovaly. Možnost použít dramatické a divadelní postupy při práci s realitou bylo využíváno všude tam, kde bylo kupříkladu "nezbytné" najít viníky toho, že se stanovených cílů nedosáhlo; teatralizace se však stala i organickou součástí každodenního života, v němž bylo životně nutné "držet krok" a pokud to nešlo upřímně, muselo se to alespoň předstírat.

Průzkum vztahu mezi divadlem, dramatickou poetikou a politikou by si jistě vyžadoval samostatnou studii opírající se o analýzu řady materiálů historických a sociologických. Vedle běžných projevů teatralizace každodenního bytí by k ní musely být pramenem i politické procesy – vrcholný doklad toho, že i "život" může být vědomě a záměrně "režírován" tak, aby naplnil představy svých tvůrců. Tyto "hry" však dokázaly, že sebelepší scénář, režie a propracovanost hereckých výkonů ještě nezaručují celku představení vnitřní pravdivost.

S tím, že se budovatelské drama chtělo aktivně podílet na utváření nového řádu, úzce soucísí návrat jeho poetika k tradiční dramatické formě. Nemohl to ovšem být návrat úplný, tvůrci i kritikové svým způsobem oprávněně považovali "nové" drama za něco kvantitativně objeveného v dějinách. "Staré", tradiční, absolutní drama totiž v mezním existenciálním konfliktu individua a řádu sice objektivní existenci a závaznost řádu respektovalo, nicméně vždy stálo víceméně za individuem a hájilo jeho právo na vzpouru, byť by tato vzpoura měla být trestuhodným hříchem. Ztráta vědomí řádu a bytí a relativizace názorů a hodnot ovšem později vytvářela kontext, v němž se tradiční dramatická poezie a jmenovitě tragédie jako její reprezentant mění v nástroj k vyjadřování konzervativních společenských postojů. Tak tomu bylo v již připomenutém Hilbertově **Druhém břehu**. Jestliže se totiž v obecném povědomí představa řádu spojuje s něčím minulým a vzpoura s něčím, co proboují to nové-budoucí, potom žánr tragédie dával za těchto nových podmínek možnost postavit vzpírající se individuum a již reálně neexistující řád proti sobě tak, aby byla dramatem doložena věčnost starého pořádku, aby vzpoura jedince byla morálně diskreditována a náležitě potrestána. Sama dialektika vztahu mezi ideou a formou tak ukazuje, proč se v meziválečném období na tradiční poetiku vázaly spíše pravicově orientované dramatikové.

Jelikož budovatelská, nová dramatika nechtěla řád v lidech a společnosti bořit, ale utvářet, nebyl v jejím chápání řád spjat se ztrácející se minulostí, nýbrž s nastupující budoucností. Není tudíž divu, že zásadně odmítla "pesimistický" žánr tragédie a v rámci tradičně orientované poetiky

dala přednost komédii, jejíž děj končí nikoliv katastrofou, nýbrž nastolením ideálního stavu. Jestliže se v programových prohlášeních tvůrci budovatelské dramatiky hlásí k tradici, hlásí se především k Tylovi a Klicperovi, tedy k tradici dramatu účastnícího se v minulém století národnostního boje; spojuje ji s ním vize cílové hodnoty, k níž je třeba společnost dovést.

Proto také většina výrobních dramát začíná obrazy neplnění plánu, chaosu, zmatku na pracovišti i v pracovnících, aby pak děj mohl směřovat k závěrečné harmonii, kdy je plán plněn a překračován, kdy jsou škůdci odhaleni a odstraněni a kdy se přesvědčení váhavci zříkají individualistických chyb, omylů a zcela se ztotožňují s novým řádem, přesněji pořádkem.

V úzké souvislosti s bojem za nový řád je i specifické dobové pojetí toho, co je a není typické. Budovatelská poetika volá po typičnosti v zobrazení postav, prostředí i dějů, nicméně současně zdůrazňuje, že nová typičnost nemá nic společného se statistickou četností. Nejvýrazněji se to projevuje při zobrazování postavy dělníka – hlavního bojovníka za lepší příští:

Přihlédneme-li k těmto požadavkům, jež jsou požadavky životní pravdivosti při uměleckém zobrazení dělníků, vidíme, že u nás nemáme dosud na jevišti, v naší dramatické literatuře opravdu hluboký obraz dělníka, hrdiny našeho dnešního dění. (...) Největší překážkou je zde námitka autorů nebo i herců, prostě tvůrčích pracovníků, že oni kreslí dělníka tak, jak je, jak ho viděli někde v továrně, na dole, a že nelze zkrášlovat a připentlovat skutečnost zbožnými přáními.

V tom se právě zračí silné prvky naturalismu jako pasivního, lhostejného zobrazení skutečnosti, protože pod námitkou zobrazovat dělníka a vůbec skutečnost tak, jak je, se často skrývá neschopnost odkrýt ve skutečnosti to nové, co vzniká, co třeba je ještě v menšině proti starému, ale co se rozvíjí a čemu proto patří budoucnost. Právě toto nové je typické pro naši dobu a v tom musíme hledat správné pojetí typičnosti.¹³

Přesná formulace Jiřího Pelikána představuje budovatelskou dramatiku jako svým způsobem sázku na budoucnost, pro-

tože teprve budoucnost měla potvrdit, že výběr určitých znaků přítomnosti a jejich postavení do významového centra dramatické poetiky je oprávněný a odpovídá pravdě historického vývoje. Ti, kteří vybírali dle Pelikána "výhonky toho nového", neměli přitom patrně pocit, že jde o sázku nějak riskantní, neboť se opírali o klamnou jistotu svého "vědeckého" poznání. Byli přesvědčení, že díky marxismu-leninismu znají jak cíl-ideál, k němuž směřují, tak i metody, jimiž je možno dobytí cíle urychlit. To jim pak zpětně umožňovalo v každém případě neomylně poznat, co k budoucnosti už směřuje (a je tedy třeba i direktivně podpořit), co ještě ne a co je s ní v naprostém rozporu - tedy co je a není - navzdory četnosti - v přítomnosti typické.

Dramatik tu vlastně na sebe dobrovolně bral funkci vychovatele: jím utvořený obraz života má divákovi předvést to typické-budoucí v přítomnosti, a to tak názorně, aby se divák s kladnými podněty nejenom seznámil, ale také je přijal za své. A nejde přitom jen (jak by se dnes z četby jednotlivých her mohlo zdát) o agitaci pro zavedení určité pracovní metody, například kolektivního hospodaření, zdění v trojkách nebo nahazování omítek lopatou, jako spíše o zásadní převýchovu, přeměnu člověka a jeho světa, o pokus nastolit na divadle a pomocí divadla v životě zcela nový systém hodnot, jenž by se zásadně odlišoval od hodnotového systému staré společnosti.

Tím, že drama převzalo roli vychovatele, se zcela změnil vztah mezi ním a adresátem. Nelze říci, že by se v meziválečné avantgardě dramatici výchovné funkce své výpovědi zcela vyhýbali. Stačí připomenout Osvobozené divadlo konce třicátých let, kdy Voskovec a Werich částečně ustoupili od prvotní teze *"revuální komika neznamená nutně dělat si ze všeho legraci, nýbrž také dělat si legraci pro legraci"*.¹⁴ Svými představeními "vychovávali" publikum k odporu vůči hrozícímu fašistickému nebezpečí. Nicméně právě příklad Voskovce a Wericha je v první řadě dokladem toho, že pro českou avantgardu byl charakteristický pocit spřízněnosti autora s adresátem. Avantgardní autor komunikoval se svým čtenářem jako s rovnocenným partnerem, nechtěl jej poučovat a ani nevěřil, že má nad adresátem takovou převahu, aby jej poučovat mohl. Nechával tedy v dílech promlouvat své osobní vidění

reality a očekával, že v adresátech projevujících obdobnou subjektivní aktivitu vzbudí pocit *sounáležitosti*, nebo - v těch případech případech, kdy chtěl provokovat, - odporu.

Spoluprožívání uměleckého díla jako stvořené svěbytné životní reality nepotřebovalo nutně ani aktuální, velké a závažné téma, ani respektování objektivní logiky děje, času a prostoru. Více než k logické racionální argumentaci autorova promluva směřovala k nezávazné metafoře, k vyvolání emociálního prožitku. "*Je třeba chvílemi býti oddán pošetilosti, je třeba chvílemi zakoušet štěstí, nejvyšší velebnou spokojenost, žítí "na vrcholcích radosti momenty naivní a svobodné veselosti"*", tvrdí v knize-programu Svět, který se směje, Karel Teige.¹⁵ Teze: "smích pro smích, poezie pro poezii, umění pro umění" nebyla ovšem asociální, tedy bez zájmu o společnost, jak to tvrdili pozdější marxističtí vykladači. Byla totiž podmíněna společným vědomím účastníků dramatické komunikace, že patří ke stejnému, a to - podle jejich přesvědčení - pokrokovému společenskému proudu, vědomím o němž nebylo třeba dále více mluvit. Společenská základna avantgardní, umělecké a společenské spřízněnosti byla přitom velmi široká, o čemž svědčí přijetí výsledků avantgardní aktivity velmi různorodou čtenářskou a diváckou veřejností. Nejvýrazněji se to projevilo za okupace, kdy se drama nejenže nechtělo, ale ani nemohlo přímo vyjadřovat ke společenské přítomnosti, a přece (nebo spíše právě proto) dokázala Nezvalova tematicky neutrální, hravě nezávazná *Mannon Lescaut* působit na tehdejšího českého diváka a čtenáře velmi aktuálně a politicky.

Jestliže v avantgardní poetice měl klad, ideál či předobraz neurčitou, obecně lidskou povahu, po válce se zcela konkretizuje a zdá se realizovatelným. Mění se tím i použité výrazové prostředky - zjednodušeně řečeno, metaforu musí vystřídat výklad, rada, předvedení, slovní argumentace. A protože kýženou metou je Stanislavského ztotožnění diváka s předváděnými kladnými - "typickými" postavami, divákovu spoluprožití děje, musí nad subjektivní emociální logikou výpovědi opět nabýt převahu logika "přirozená", objektivní - ta, o níž se autor domníval, že je objektivní. Jiří Hájek to formuloval zcela jednoznačně:

První, s čím je nutno se vyrovnat, jsou některá progra-

mová hesla avantgardy, jež byla proklamována před desetiletími a která nedostačují dnešní situaci a dnešním úkolům divadla. Šlo-li kdysi o to, "odstranit z dramatického obrazu logiku racionálního popisu, racionalistické zřetězení následnosti časové a místní", usilovali-li tehdejší dramatik a režisér o to, "změnit racionalistický čas a prostor v čas a prostor emociální", chtěli-li traktovat skutečnost jakoby v "snové interpretaci", v níž se "osoby, věci i místa zázračně zaměňují", pak je před dnešním dramatikem i režisérem úkol přímo protichůdný: dnes usilujeme o maximální sdělnost a obsažnost scénického obrazu. Dnes považujeme za svůj hlavní úkol, působit k rozvíjení nové harmonické lidské osobnosti, stejně jako příští beztřídní harmonie společenské. Chceme-li toto dosáhnout, musíme překonat ono dokonalé rozpojení intelektu a citovosti, sdělnosti a emocionality, jež vyznačovalo předchozí fázi vývoje. Skutečná emoce, divadelní dojetí nového diváka, nemůže vyrůst z ničeho jiného, než právě z obnovy "racionalistického času a prostoru na divadle" - ...¹⁶

Spřízněnost avantgardního tvůrce se čtenářem či divákem v sobě zahrnovala i přesvědčení tvůrců, že jejich adresáti jsou obeznámeni s výrazovými prostředky moderního umění - mají schopnost je vnímat, schopnost získanou vzděláním i stykem s uměleckými díly. Naproti tomu výchovný aspekt budovatelského umění vyrůstal z vědomě jiného chápání toho, kdo to vlastně je, má být literární a divadelní veřejnost, z přesvědčení, že potenciální "nový" divák tyto prostředky nezná, nemusí znát (a vlastně ani nesmí znát), protože právě umění je "maximálně sdělné" (každému):

Obecně platí, že je třeba, aby dílo předvádělo lidi a události, jejichž vzájemné vztahy jsou divákovi alespoň pochopitelné. A za druhé je třeba, aby lidé byli viděni způsobem, který se může srovnat s divákovým postojem ke skutečnosti, jak je na něj zvyklý ze svého života. Čím menší jsou po této stránce rozdíly mezi divákem a uměleckým dílem (respektive autorem), tím bude umění divákovi bližší.¹⁷

Citovaná Pokorného slova znovu připomínají základní podmínku objektivní, absolutní koncepce dramatu. V kontextu výchovné-

ho zacílení budovatelského umění jsou důležitá zvláště proto, že oním potenciálním divákem, jemuž drama a divadlo mělo být přizpůsobeno, byl dělník, tedy divák, u něhož ani nebylo možné předpokládat plné srozumění s moderními uměleckými směry a pohyby. Potvrzuje to i další Pokorného argumentace:

- a my přece právě (...) žádáme, aby umění množilo život, rozšiřovalo obzor svého obecnstva, učilo ho nově vidět. Každý akt vnímání uměleckého díla je a musí být konfliktem mezi umělcem a divákem. Je třeba počítat s tím, že divák instinktivně směřuje k tomu, aby se toto "rozšíření jeho obzoru" dalo ve směru a smyslu jeho pohledu. Překročí-li umělec nutnou mez, obecnstvo ho odmítne. A za druhé: z noetického hlediska je diváková životní praxe (je je ovšem od doby k době a od třídy k třídě jiná) základnou, na jejímž pozadí se promítá vnímané dílo. Překročí-li umělecké dílo tyto meze, jež determinují divákovu vnímání, stává se nesrozumitelným.¹⁸

Nový důraz na sdělnost díla bývá často vykládán jako reakce dramatu na příchod nového, dělnického publika do hledišť, přičemž se obvykle zapomíná, že mezi těmito dvěma jevy není přímá - ani časová ani kauzální - následnost. Teoretické postuláty budovatelského umění totiž programově předcházely vlastní realitu; jejich hlasatelé si velmi dobře uvědomovali, že k naplnění stanoveného programu-plánu zatím scházejí jak nové texty, vyjadřující nové obsahy, tak také noví autoři, kteří by měli bytostnou potřebu a schopnosti je vyjadřovat, a konečně také nové publikum, jež by je vzalo za své.

Pokud jde o autory, vycházelo se z toho, že tzv. starší spisovatelé sice ovládají spisovatelskou techniku, neznají však z vlastní zkušenosti realii, bez nichž se nový realismus nemohl námětově, obsahově i čistě ilustrativně obejít, kdežto tzv. noví autoři (dle ideální představy jimi měli být sami dělníci) sice realitu znají, chybí jim však ona spisovatelská technika a znalost jeviště. Řečeno s Pokorným: "Chodí mezi námi lidé, kteří mají témata a problematiku, nemají však schopnost divadelního výrazu. A chodí druzí, kteří mají rutinu, ale nemají náměty".¹⁹ V řídicí praxi toho vyplývalo poskytovat "starým" možnost seznámení s životem dělnické

třídy (exkurze a brigády), a pro "nové" naopak organizovat odborná školení, na kterých by získali základy spisovatelského řemesla. Navzdory neustále zdůrazňované tezi o jednotě obsahu a formy byla přitom estetická stránka uměleckého díla považována de facto za technickou záležitost. Tomu odpovídal i z ruského prostředí převzatý termín *umělecké mistrovství*, pod nímž se rozuměla autorova dovednost při zobrazování ideově správné látky.

Ani nové publikum budovatelskému umění nepředcházelo - vznikalo souběžně. Nemáme, bohužel, rozbor návštěvnosti českých divadel v prvních poválečných letech. Nemůžeme tudíž ani potvrdit, ani vyvrátit oblíbené dobové tvrzení levicově orientovaných kritiků, že atmosféra uvolnění, zvýšený zájem o konkrétní převratné sociální dění a možnost opět o něm otevřeně hovořit přivedly do divadla širší vrstvy obyvatel. Nicméně průzkum reálií by patrně musel přesvědčivě doložit, že záhy bylo kýžené publikum utvářeno zcela záměrně a podle předem stanovené plánu.

Snaha přetvořit obecnstvo, posadit do hlediště lid-dělníky, ovšem vůbec není až objevem druhé poloviny 40. let. Dnes známe její některé negativní důsledky, přesto tato snaha navazovala na ty nejlepší tradice českého myšlení o divadle a literatuře. Například roku 1931 napsal F.X. Šalda v článku *Dramatická poezie stará a nová*:

S' dnešním obecnstvem, touto sedlinou společenskou, (...) nedá se opravdu mnoho dělat. Nový dramatický básník musí postulovat nové obecnstvo, nebo abych to řekl stručně, místo dosavadního obecnstva lid. Blahoslavený pluh, který přeorá společnost a zaorá dnešní obecnstvo divadelní, ty hysterické a perverzní slečinky, uválené po kavárnách, ty utahané byrokraty a advokáty, kteří jdou do divadla se vyzívat, ne-li vyspat, ty klepavé a flirtující paničky, ty peněžníky a jejich ženy, které vykládají u loži své pracovní, svůj kaldoun obtěžný zlatem a diamanty, ty olysalé apoplektické dědky, kteří slintavýma očima jezdí po kolenách hereček. Nedivím se tedy nic těm francouzským teoretikům, jinak dosti konzervativním, kteří očekávají příchod nového dramatu z Ruska.²⁰

Patří k paradoxům lidské kultury, že mnohé myšlenky jsou

podnětné a přínosné pouze do doby, než je někdo přestane chápat jen jako sympatickou opoziční provokaci a pokusí se je doslova realizovat. Tak je tomu i v případě plánovité proměny publika. Propagátoři socialistického realismu nepochybovali o své schopnosti poznat, jak má ideální publikum budoucího nového umění vypadat, horší bylo, že měli dostatek prostředků, aby se pokusili svou představu naplnit. Vždyť k tomu stačilo tak "málo": za prvé dostat do hlediště správné lidi, za druhé je správně vychovat, zušlechtit. Prvním krokem k tomu pak byly četné výjezdy divadel za novým publikem do továren a naopak přivážení dělnického publika do divadel, jež ostatně ve formě "náborů" vydrželo - oproštěno už od původního ideologického zdůvodnění, spíše z ekonomických důvodů - po celá další desetiletí. (Tento způsob získávání publika má v sobě i mnoho pozitivního, jako závazný systém je však absurdní.)

Takto utvářené publikum však bylo chápáno jako prozatímní předobraz ideálu, jenž bude dobyt v budoucnosti. Jan Kmurníček v článku K otázce socialistického diváka to říká velmi přesvědčivě:

Socialistický divák je tedy pro nás, divadelníky, zatím jen hudbou budoucnosti, která však není příliš vzdálená, neboť (...) struktura návštěvnické obce podléhá v přítomném vývojovém stádiu četným významovým přesunům. Dnešní pracující člověk v hledišti je již jasným předobrazem příštího socialistického diváka. Otázka po konkrétních formách a náplni (tj. divadelnosti) tohoto "předobrazu" diváka zítřka však musí být zodpovězena, poněvadž současně obsáhne profil socialistického diváka budoucího. (...) ...je zřejmé, že v podstatě pracující člověk ještě nenašel cestu do divadla. Této přechodné a vývojově nutné periodě na cestě za socialistickým divákem je různě odpomáháno, např. organizací návštěv, která vykazuje pozoruhodné výsledky. Bez její pomoci by pracující člověk sotva našel v masách cestu do divadla. Individuálně se tento nový divák objeví v hledišti poskrovnu. A přece právě tento problém nutno řešit radikálně a soustavně, neboť je, mezi jiným, nutným předpokladem k další vývojové fázi socialistického divadla. Pracující člověk musí být chycen za pačesy a postaven

tam, kam patří: do křesel, do lóží, do hlediště. Musí být přesvědčen, že divadlo patří jen jemu, a že by tedy byl sám proti sobě, kdyby z něho nechtěl mít užitek.²¹ Obdobnou myšlenku, tedy názor, že je třeba diváka přivést k zájmu o to pravé umění, třeba i proti jeho přání, rozpracovává Jaroslav Pokorný již v r.1946 do dramaturgovy strategie při ovlivňování diváka:

Vybírej repertoár podle společenské poptávky! Společenskou poptávkou se přirozeně nemyslí společenská móda, nýbrž faktická společenská potřeba. Úkolem divadla je posoudit a uspokojit ji - třeba i proti intencím obecnstva. (...) Nejde o to dávat obecnstvu to, co by chtělo vidět, nýbrž to, co potřebuje vidět. A naprosto nejde o to obecnstvu lichotit. Praxe zatím ukázala dvojí způsob, jak vyřešit tento úkol. První je typický pro dobu opozičního postoje divadla k vládnoucí společnosti: je lépe obecnstvo s hlediště kulturně nebo politicky zfackovat, třeba za cenu, že pak budeme zfackováni sami. Je třeba udržet otevřeně svou linii a hrát na výdrž - jestli dřív povolí obecnstvo, nebo divadlo. Je to postup lákavý svou romantikou a nelze mu upřít, že ve své době vykonal pro kulturní rozvoj hodně. (Z historického hlediska tu Pokorný vztah opoziční avantgardy a jejího publika až příliš vyhrocuje a demonizuje.-PJ.) Stejně mu nelze upřít, že je při změně poměrů, např. za naší dnešní situace, neúnosný a nehospodárný. Druhý postup, řekněme "vládní" je postup obratnosti, a to obratnosti, jež klade značný důraz na umělcovu pevnou páteř, aby nepodlehla z nedůslednosti hrozącím kompromisům: Splnit svůj, dobou daný úkol, aniž erovokuujeme a odrážujeme od sebe. Dávat obecnstvu to, co je mu třeba dát tak, aby si myslelo, že dostává to, co chce samo.²²

V divadelním životě se navzdory Pokorného přání oba jím popsané postupy doplňovaly. Zpočátku jistě převažovala snaha předložit obecnstvu "správnou" ideu tak, aby si myslelo, že dostává to, co samo chce: Nicméně s tím, jak se stále více vyjevoval rozpor mezi přáním obecnstva a "ideově správnou" tvorbou, začala divadla a především kulturní politika, která je řídila, hrát "na výdrž".

Jestliže ve výkladu hojně citujeme, necháváme tyto "hla-

sy doby" nezprostředkovaně promlouvat hlavně proto, aby bylo zřejmé, jak se vzájemně doplňují a společně utvářejí pevný a uzavřený celek, závazný systém norem, v němž se všechny prvky vzájemně podmiňují. Zájem o nové, aktuální sociální téma vyvolal potřebu ideologie, jež by přítomné konflikty vykládala. Ideologie a nové téma společně iniciovaly potřebu děl, autorů, diváků, jakož i výpovědní formy, jež by odpovídaly zájmu nového řádu. prosadit. Souběžně příchod nových autorů a diváků-dělníků přinášel důraz na srozumitelnost díla; snaha autorů vychovávat k ideálu postulovala vnější mistrovství - v podstatě vnější pravděpodobnost dějů a závaznost formy, jež by měla být schopna přitáhnout diváka k zájmu o nové téma a k přijetí správné ideologie.

V neposlední řadě chceme i ukázat, jak je těžké najít přesnou hranici mezi kontinuitou vývoje a jejím voluntaristickým přerušením, mezi dobře míněnými záměry vycházejícími z ducha tradice a zjednodušující, trivializující deformací konečných výsledků. Síla a pevnost naznačeného systému norem budovatelského dramatu byla totiž dána faktem, že vyrůstaly z premis, jejichž oprávněnost, nevyvratitelnost měla potvrdit až budoucnost. V tom však spočívala i jejich slabost, příčina toho, proč se koncepce budovatelského dramatu a umění vůbec, musela rozpadnout v okamžiku, kdy se zjednodušeně napláňovaná budoucnost stávala rozpornou a mnohazměrnou přítomností - plnou komplikovaných jevů, s nimiž původní premisy vůbec nepočítaly.

Poznámky:

- 1 Jindřich Honzl, K situaci divadelního umění (*Zkušenosti a zásady*), Otázky divadla a filmu 4, 1948-49, str.58. Zvýraznil J. Honzl.
- 2 Jiří Pelikán, Učinit z dramatu významného pomocníka budování socialismu, Tvorba č.21, 24.5. 1951, str.508.
- 3 Viz poznámka 1, str. 58-59.
- 4 Tamtéž, str. 59-60.
- 5 Tamtéž, str. 57. Podtrhl P.J.
- 6 Tamtéž, str. 56.
- 7 Tamtéž, str. 60.
- 8 Tamtéž.

- 9 Jiří Hájek, O nový divadelní realismus, divadelní zápisník 2, 1947, č.8, str.460.
- 10 Tamtéž, str. 450.
- 11 Jiří Wolker, Nejvyšší oběť, Spisy Jiřího Wolker, sv.2 Próza a divadelní hry. Praha 1954, str. 221.
- 12 Miloš V. Kratochvíl, Hledá se veliké drama, Program D47, č.8, str.240-241.
- 13 Viz poznámka 2, str.509
- 14 Jiří Voskovec - Jan Werich, Music-hall a co z toho pošlo, *Předmluva ke Smoking revue*, Praha 1928, str.3. Také in J.Voskovec - J.Werich, Fata morgana a jiné hry, Praha 1967, str.484.
- 15 Karel Teige, O humoru, clownech a dadaistech, 1.část: Svět, který se směje (1924-26), Praha 1928, str.28.
- 16 Viz poznámka 9, str. 459.
- 17 Jaroslav Pokorný, K současné situaci českého dramatu, Otázky divadla a filmu 3, 1947-48, str.13-14.
- 18 Tamtéž.
- 19 Jaroslav Pokorný, Nejbližší dramaturgické problémy, Otázky divadla a filmu 3, 1947-48, str.144.
- 20 František Xaver Šalda, Dramatická poezie stará a nová, Šaldův zápisník 3, 1930-31, str.210-211. Knižně in F.X.Šalda, Z období zápisníku, Odeon 1988, str. 416.
- 21 Jan Kmuníček, K otázce socialistického diváka, Divadelní zápisník 3, 1948, č.3-4, str.216-17.
- 22 Jaroslav Pokorný, Téz e o dramatu, Program divadla Práce D 46., 1946, č.5. str. 148. Zvýraznil FJ.

Alice Jedličková

Vítě zství koláže na marné
cestě z románem?

Několik poznámek k antologii Petra Sachra *Tschechische
Erzähler des 19. und 20. Jahrhunderts*, Zürich 1990

Název antologie *Čeští vypravěči 19. a 20. století* považuji za poněkud zavádějící, neboť směřuje očekávání recipienta k představě vypravěčské tradice, respektive novátorství. Vypravěč však naprosto není dominantní kategorií přítomného výběru, který navíc obsahuje i texty publicistického rázu, jež se pod hlavičku vyprávění vtěsnávají ještě nesnadněji. Možná se však jedná o nakladatelskou konvenci, snad se autor chtěl vyhnout příliš prozaickému či školskému označení české prózy, zatímco zvolený název působí na čtenáře přívětivěji. Výběr šestadvaceti textů, jež editor také sám přeložil a doplnil bibliografickými a biografickými údaji, byl však regulován dvěma vzájemně se prolínajícími kritérii, nad nimiž se – vlastně více než nad výsledným výběrem – chceme s pomocí autorovou zamyslet. Jednotlivé oddíly antologie, zahajované Máchovým *Návratem /1833/* a uzavírané Čapkovou *Ztracenou cestou /1917/*, představují zhruba okruhy jako české politické myšlení kolem poloviny minulého století /Světlá, Němcová, Havlíček/, ironicky komentovaný obraz všednodenní existence současníků /Nerada, Rais, Klostermann/, otázku smyslu českých dějin /Winter, Zeyer, Durych,

Jirések/, filozofii individuality na počátku 20. století /Březina, Hašek, Weiner, Klíma, Deml/ a podobně. Referovat takto povrchně o obsahové stránce atraktivního výběru by ovšem znamenalo zjednodušovat a odsouvat pozornost jiným směrem na úkor hlavního editorova záměru, objasněného v doprovodné studii.

Nadpis této studie lze překládat jako Průlom české literatury do 20. století, ale také jako "cestu", neboť se tu nejedná o určitou hranici, období přelomu, nýbrž odkazuje se k prvkům a tendencím, které literaturu 20. století připravovaly, ba předjímaly.

První kapitola studie představuje východisko historické /charakteristiku kulturní a politické situace Čech na počátku obrození/ i metodologické. K výkladu svého postupu se autor několikrát vrací v souvislosti s podáním historie, my se jej však pokusíme shrnout na počátku. Za "zpevňující princip" antologie označuje autor vlastní interpretaci realismu, spočívající v jeho vidění jako "principu stálého přibližování k pravdě a realitě". Tento realismus, doplňuje Sacher, zahrnuje i oblasti na první pohled realitě vzálené jako sen či transcendenci; je to realismus "bezohledného vidění", zaměřeného proti všemu negativnímu a iluzornímu. Realita je tedy u Sachera vymezena negativně, jako opozice iluze /zvláště sebeklamu/, pravda má zřejmě blízko k pojetí české moderny /jímž se autor podrobně zabývá v následujícím výkladu/, tedy k představě pravdy vnitřní, již se rozhodujícím normativem

stává její nositel. První kritérium je spíše funkční, odráží jistou společnou tendenci vybraných textů. Druhé autorovi vynynulo z popisu vývoje české prózy. A právě v něm spočívá osobitost Sachrova příspěvku k výkladům vývoje české literatury. Česká próza tu vyvstává jako nositelka dynamického principu, který se stal nejvládnější technikou až avantgardě 20. století, principu koláže, jejíž, podléhá dílem Boženy Němcové, reprezentuje zvláště prozaický útvar definovaný jako "momentka vnější i vnitřní reality" - obraz.

Časté výtky na adresu českého románu, zdůrazňující jeho nedostatečnou soudržnost a kompozici se Sachrovi jeví jako jednoznačné opomenutí specifiky české situace: v době, kdy čeští literáti usilovali o realizaci "tradičního tektonického modelu" románu, podléhal tento model již dosti dlouho trvajícímu procesu rozpadu, který ostatně začal již u Sterna. Evropský román měl za sebou příliš dlouhý vývoj na to, aby jej český román mohl "dohnat". A bylo to vůbec nutné? téže se Sacher. Patrně by s radostí ušetřil českou literaturu celkem logického syndromu kultur "se zrychleným vývojem", kultur obrozenského typu, jejichž pohyb je nesen především touhou vyrovnat krok s celkem dobového uměleckého vývoje. Jedna z možných odpovědí na Sachrovu otázku je nasadě: "dohánět" evropský román nebylo možná "nutné", rozhodně však nevyhnutelné, neboť román od dob svého vzniku nepřestal a nepřestává před-

stavovat nejvyšší metu epických ambicí. Dokladem toho bude "obraz novější prózy postmoderní"... Z otázky však vyplývá autorovo hodnotící stanovisko: nepoměřovat vývoj české prózy "evropským vzorem", nýbrž hledat její osobité rysy. Český román reprezentuje podle jeho názoru ve svých vrcholných podobách právě prozaická forma založená na principu koláže, variant, fejetonu či eseje /Sacher ovšem nepomíná ani románovou tvorbu splňující tradiční kritéria, za její zakladatelku považuje Světlou/.

Počátek prozaické linie koláže nachází tedy u Němcové; autoři jako Neruda či Herrmann se pak jeví už jako pokračovatelé tradice obrazů. Arbesovo romaneto představuje výsledek tohoto konstrukčního úsilí par excellence: stylová pestrost, komponování různých typů promluv, spojení prvků realistických a romantických. /Připomínám ovšem, že nesourodné prvky jsou obvykle začleněny do důmyslně konstruovaného syžetu, který je zprostředkován analytickým postupem vypravěče či postavy, podřízen neúprosné logice poznání; jen někdy vzniká skutečná simultaneita - například v Newtonově mozku./

Do téže linie řadí Sacher i Čapka-Choda s románem Antonín Vondřejc, jehož genetickým základem byly novely, později volně pospojované jako epizody "monografického románu". Úzkou vazbu na princip koláže nachází i u nově vzniklých pomezních žánrů, jako byl literární či filozofickobásnický esej Šaldův a Březinův. Kaleidoskopické řazení textových celků v romanetu, diskontinuita detailů

ve fejetonu, polyfonní sled témat v eseji, to vše jsou pro něj jevové formy vycházející z koláže. Ověřením této teze je Sachroví další vývoj: fejetonistika a esejistika konce minulého století připravovaly půdu pro fejetonistické a esejistické prózy Jiřího Haussmana, Karla i Josefa Čáka a ukazovaly cestu až k literární reflexi u Weinera či Linhartové. U posledních dvou se nám ovšem vliv pomezí-
ních žánrů může jevit jako vedlejší, neboť tento typ reflexe vyrostl - v celoevropském kontextu - jednak z pochybnosti o samotném médiu literatury, řeči, jednak z přehodnocení vztahu literatury a reality /tedy nikoli z aspektu pouze tvarového/, z obrácení literatury k sobě same: literatura se stala sebe-uvědomělou, a toto uvědomění začala sdělovat. Fikce se změnila v metafikci.

Právě opětovně nedokonané integrace textů na cestě k tektonické dokonalosti románu, zjišťuje Sacher, umožnila české próze zvýšenou citlivost pro rozmanitost věcí vnějšího i vnitřního světa, mnohvrstevnost pravdy a duše. Právě proto se mohli vynořit autoři, kteří tradiční dezintegrativní předpoklady spojili s destruktivními impulsy moderního chaotického světa /Klíma, Weiner, Deml/.

Posledně jmenovaní zastupují jednu oblast české literatury, jež v editorově koncepci vzniká příčným dělením na literaturu "duše" a "světa". První z nich, zahájená Máchou, má blíže k iracionálnímu, mystickému, magickému, hlásí se s prorockými poselstvími často v předvečer historických katastrof /před první světovou válkou jsou to

již uvedení Weiner, Deml, Klíma, "německy píšící" Kafka/, později pak Holan, Halas, Hostovsky a Durych. Literatura "světa" je literaturou života, osobní svobody, často anarchistické vzpoury; v lyrice se vyznačuje stručnou, sevřenou formou, ironií až sarkasmem /Havlíček, Neruša, Machar, Gellner/, v próze vytváří často "nekonečný proud řeči, pohlcující vše, co je nepřátelské životu" /Hašek, Deml, Hrabal/. Je jí vlastní uvolněná hra se slovy, formami a obrazy, jež vrcholí v poetismu; má sklon nasávat chaos světa a jako chaos je představovat. Je-li však spoutána tektonickou činností v duchu Šaldovy koncepce integrálního umění, zazáří s nečekanou silou, jako například u mistra české prózy Vančury či jeho pozdějšího žáka Milana Kundery, ujišťuje editor. Neinformovanému čtenáři by ovšem z tohoto výkladu mohl povstát skutečně poněkud chaotický obraz české meziválečné prózy, v níž se zdánlivě jen Vančura jako výjimečný konstrukční duch zmohl na ucelený útvar; uvedením tohoto příkladu, který ostatně chronologicky přesahuje záběr antologie, se editor vystavil nebezpečí zjednodušení, neboť právě léta "Vančurova", léta třicátá, se přímo otřásají "mocnou tektonickou činností" obrozené epiky.

V druhé části studie autor vystupuje s ostrou konfrontací lyriky a prózy 19. století; v druhé z nich, jak už bylo naznačeno, shledává vlastní přínos české literatury. Vychází z předpokladu, že obvyklé preference lyriky byla v mnohém důsledkem její kvantitativní převahy. Když na ni aplikuje jako "vnějškové hodnotící kritérium" svůj

aspekt "bezohledného vidění", pak mu "z proklamované velikosti" mnoho nezbývá. Na obranu české poezie lze proti smělému editorovi použít jedině jeho vlastní zbraně: zdá-li se mu měřítko evropského románu vůči české próze nespravedlivé, proč nehledat pro poezii také jí nejbližší, "vnitřní" kritérium? Avšak editor je neúprosný: české lyrika vytvořila v 19. století mnoho úctyhodného, přinesla však pouze dvě skutečně velké postavy, Máchu a Březinu – troufá si svatokrádežnický, a jinde doplňuje, že třetím největším básníkem je Vladimír Holan. Sečteno, podtrženo. Nepochybně tu spoluprobí fakt, že Peter Sacher není postižen handicapem bezdeché úcty k národním modlám, přesto však je poněkud lehkomyslný v ustavování různých "top ten". Jednak na to v souvislostech literárněhistorických nejsme tak docela zvyklí /a nutnost hodnocení obvykle obcházíme zbabělými formulacemi typu "jeden z nejvýznamnějších českých..."/, jednak si oprávněně můžeme položit dvě otázky: Za taková jednoznačná hodnocení konvenují s funkčně-tytologickou koncepcí antologie a za druhé, nakolik odpovídají jejímu účelu. /A třetí otázka navrch: k čemu vůbec taková hodnocení potřebujeme.../ Zdá se totiž, že v tomto momentě se střetává dvojí účel antologie: zatímco výběr textů je jednoznačně určen německy mluvícímu čtenáři, jeruž zprostředkovává informaci a estetický zážitek, doprovodné studie spojuje funkci informační a diskusní. Když autor konstatuje, že svým popřením významu lyriky na sebe jistě přivolává "horlivé protesty", pak je jasné, od koho

je nejspíše očekává: od čtenáře znalého nejen české literatury, ale i literární historie. Aspirace textu jsou tedy vysoké: chce být a také je i výzvou k diskusi. Je konečně i diskusí se sebou samým, neboť přestože editor preferuje prózu, noubírá se ve výkladech rozsáhlým oceňujícím "odbočkám" o poezii; chce-li totiž sledovat pohyb, skutečně životnou linii české literatury, ukazující do 20. století, nemůže opomíjet to, co bylo v určitých fázích pravým nositelem vývoje.

Patrně nejvyšší aspirací Sacherova projektu je však záměr podat antologii ne jako výběr textů, nýbrž osobitý strukturní celek /nejblíže k jeho naplnění mají oddíly Dies irae - historické prózy Z. Winttra, J. Zeyera, J. Durycha, A. Jiráska, či příznačně nazvaný blok Jak bude po smrti - Klíma, Weiner, Deml, Hašek/. Právě tato mnohost může korigovat i některé snad až příliš jednoznačné soudy v editorově komentáři. Právě touto "polyfonií" si přeje oslovit čtenáře.

Přestože s mnohým aplikacemi kategorie "bezohledného vidění" můžeme nesouhlasit /a odporuji mu ostatně i některé z vybraných textů/ a princip koláže se může zdát poněkud anachronickým nadhodnocením určitých formálních charakteristik české prózy, je Sachrov přístup cenný jako hledání kontinuity v dějinách české literatury. Je jedním z pokusů o ospravedlnění autonomního tvárného úsilí české prózy přibližně v tom smyslu, jak je ve svých pracích osvětluje Jaroslava Janáčková. Je jedním z nečetných vý-

kladů, které vývojové formy české prózy nepopisují
apriorně jako její tvůrčí meze, nýbrž jako stylistvorné
možnosti.

Jaroslav Kolár

N a d j e d n í m s e p a r á t e m

Získal jsem náhodou - docela počestně - jeden starý separát, který je sice vzácný už sám o sobě, ale ještě mnohem vzácnější svou dedikací a svědoctvím o tom, jak byl čten. Je to studie Jana Mukařovského Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty z revue Sociální problémy 1935 a má dedikaci "Panu dr. V. Černému srdečně J. Mukařovský". A nese stopy toho, že byla pozorně čtena, ba studována, a to nejen ve svém základním českém textu, nýbrž - jak je u adresáta dobře pochopitelné - i ve francouzském résumé, u této studie předepsaném každé z jejích dvou částí. Tyto stopy v naprosté většině nejsou verbální: místy pečlivá - a rozmanitá, plnou čarou, přerušovanou čarou, vlnovkou - označení na okraji textu, podtrhávání, popř. zatrhávání jednotlivých slov, vlastně pojmů, postranní znaménka ve tvaru ležatého V, s uštěďující pozornost na jednotlivé řádky nebo objímající celé jejich skupiny, ležatý postranní křížek, otazníky, vykřičníky, různé kombinace všech těchto značek. Jejich význam není pro jiného čtenáře než původce jednoznačně čitelný. Lze se v nich jen přibližně orientovat, např. registrovat rozdíl mezi značkami "zpřehledňujícími" (zdůrazňujícími stavbu statí) a "deliberativními" (polemickými, poukazujícími na diskusnost určitých názorů nebo formulací apod.). Právě ony "deliberativní" značky jsou pro vztah mezi myšlením autora a jeho čtenáře zajímavé a charakteristické. Mnohé

z nich se soustřeďují k pojmům, které jsou ve výkladu Mukařovského zcela základní: k pojmu "norma" a ke kvalitativně určujícímu adjektivu "dialektický". K těm se vztahuje i několik ojedinělých verbálních stop adresátova studia: na str. 17 "každý vztah je dialektický - Mácha", na str. 41 "est. norma = vládnoucí vkus? jenž se uplatňuje jako est. imperativ", na str. 42 "ne", dodatečně připsané k původnímu otazníku při prvním, předběžném Mukařovského nastínění myšlenky, vlastně nabízejícího se závěru o římém vztahu mezi hierarchií estetických kánonů a hierarchií společenských vrstev (toto krátké spojení je v dalším výkladu Mukařovského podrobeno analýze a jejím výsledkem je podstatné omezení a modifikování platnosti výchozí teze), na str. 50 - v závěrečném shrnutí studie - podtržené "dialektický?" u místa, kde je toto slovo navíc ještě zatrženo v tištěném textu, na str. 51 "vládnoucí vkus - srov.str. 25 (stránkový odkaz se vztahuje k místu zatrženému ve francouzském resumé druhé části studie, týkající se estetické normy; Mukařovský tam francouzskému čtenáři přibližoval své pojetí pojmu "norma" v závorce uvedeným běžnějším, ale jen zčásti pro věc adekvátním pojmem vysvětlujícím - "... un parallélisme de plusieurs systèmes de normes (goûts) concurrents, valides pour un même collectif.")

Verbální glosy na str. 42 a 51 nejsou ve své výpovědi podstatné a jednoznačné: "ne" na str. 42 bylo asi dodatečně připsáno po přečtení následující pasáže k původnímu otazníku, slova na str. 51 vlastně opakuji dřívější glosu. Podtržené "dialektický?" na str. 50 signa-

lizuje Černého alergičnost na užití tohoto pojmu v jiném smyslu než je hegelovsko-marxovská dialektika jako princip vývoje v triádách, s její aplikací na studium literárního vývoje se jako s pochybným apriorním schématem vypořádal už 1911 článkem v Činu (2, 1930-31, 368-373). Stejným směrem v podstatě míří i glosa na str. 17, které lze rozumět na jedné straně do jisté míry jako seménku ironizující polemiky, na druhé straně je pro svého původce nanejvýš příznačná tím, že převádí Mukařovského teoretické uvažování do roviny literárněhistorické konkrétnosti (poukazem na Máchu). Jistou zvláštnost a závažnost této glosy lze spatřovat v tom, že stejně jako ona ze str. 41 - poslední a nejdůležitější - není zaznamenána u určitého místa, nýbrž na horním margu stránky. Obě tyto glosy svým umístěním signalizují, že se vztahují k větším celkům výkladu, k podstatným tezím Mukařovského studie. Zejména je to patrné u glosy na str. 41, která vlastně zkusmo redukuje Mukařovského teoretické pojetí normy na otázku vládnoucího vkusu a jeho působivosti. Tady se nejzřetelněji střetlo dvojí pojetí problému - u Mukařovského objektivující, teoretické, u Černého subjektivní, historicko-esejistické.

Je ostatně příznačné, že Václav Černý se dílem Mukařovského a strukturalistické školy nikdy a nikde ve vědecké, resp. kritické rovině nezabýval. I nejvýznamnější knihu této školy, vyšlou v době ještě relativně svobodných možností vědecké práce v předválečných letech, sborník Torzo a tajemství Máchova díla, narecenzoval v Kritickém měsíčníku sám Černý, nýbrž Karel Polák. Že však práce Mukařovského nezůstávaly mimo obzor

Václava Černého, dokumentují pečlivě uchované výstřižky velké dvojdílné Mukařovského recenze na B. Mathesim připravenou knihu V. Šklovského a V. Majakovského Jak dělat prózu a verše z Lidových novin 1940 a recenze na české vydání Šklovského Teorie prózy z Činu 6, 1934, založené do našeho separátu.

Takto doložený zájem o Mukařovského práci u Václava Černého, kritika, historika a publicisty glosujícího tiskem kdeco a ochotně, ba dychtivě vstupujícího do polemik, zájem, který se nikde neprojevil tiskem, signalizuje podle našeho materiálu už ve třicátých letech jedině: mimoběžnost. Tito dva intelektuálové, uvažující o věcech literatury, se nikdy nemohli shodnout; nemohli se dokonce srozumět ani na podobném zorném úhlu při názírání vědecké problematiky.

Irena Kraitlová

Noční stíny

Pozoruhodný doplněk k vědecké činnosti Václava Tille-
ho v oblasti pohádkosloví tvoří drobné prózy s pohádkovou
tématikou. Autor je začal publikovat od druhé poloviny de-
vedesátých let 19. století pod pseudonymem Václav Říha.
Ponecháme zde stranou jeho převyprávění známých i méně
známých pohádkových látek i volnějši zpracování starých
motivů, v nichž kladl důraz na vyjádření určité myšlenky,
náledy či dojmu, sbychom se mohli zaměřit na čtyři zajíma-
vé prózy, ve kterých nejjasněji vyslovil svůj názor na
nové postavení pohádky v životě moderních lidí. Jsou to
Podzimní noci, Noční stíny, Plody země a Letní noc¹.

Jak již napovídají názvy, důležitá úloha v uvedených
dílech patří noci - noci jako času určenému ke spaní a
snění, času, kdy ožívají duchové, strašidla i noční můry,
noci jako protikladu jasného dne, kdy svět dostává tajemnou,
neznámou i nebezpečnou podobu. Tille ovšem neuvádí čtenáře
do děje v nejhlubší noci, ale značnou pozornost věnuje
líčení přechodu dne v noc - podrobně popisuje, jak večerní
západ slunce proměňuje krajinu.

"Nad malou rovnou krajinkou zapadalo červené slunce
do žlutých oblaků za roztřepené, modravé kontury smrkových
lesů. Nebe bylo již ztemnělé, šedivé téměř, na rozoraných
polích a nad lány povadlé cukrovky chvělo se ještě světlo
- ne ostré, zářivé paprsky, ale žlutavý, ztlumený jas, v
němž zesilovaly se kontury malých vozů, volů, lidských po-

stav, lezoucích zvolne mezi ostře ohraničenými čtyřúhelní-
ky polí po vyježděné a vymleté cestě, vlekoucí se k bílé
stěně malého hřbitůvku, jehož větší část se ztrácela pod roz-
lešenými, svislými haluzemi černých smrků. /.../ Bílá zeď
hřbitova a zlatené železné kříže svítily nejdéle v houstnou-
cím přítomí, až pohasly na nejasné body a čáry v černém
prázdně, do něhož sypal se stříbrný písek hvězd. Hrbočky
trav a travou zarostlé cestičky zmizely, ramena křížů a
bílá tabulky vznášely se volně v černém vzduchu, v němž
občas rozkývel větřík nejasné šlahouny smrkových větví."
/Noční stíny, s. 145/

Není náhodné, že Tille zvolil vyprávění v ich-formě
/Podzimní noci, Plody země, Letní noc/, aby mohl snadněji
zachytit myšlenkové pochody vyvolané touto proměnou dne
v noc, která se odráží ve vypravěčově náladě, neboť vy-
volává nejen nostalgické vzpomínky na minulost, ale pře-
devším úvahy o smrti, o tajemství života a o smyslu lidské
existence, o hranicích lidského vědomí a poznání, o ne-
pevnosti člověka a světa proti velikosti vesmíru apod.
Pouze v Nočních stínech užil neosobního vypravěče, ale
zachycení nálady je velmi podobné.

V nočním šeru se podivné stíny vytvořené přízračným
měsíčním světlem zhmotňují v neskutečné postavy - v Nočních
stínech se postupně objevují Rytíř, Smrt, Čert a Ahasver,
v Plodech země různé skřítkové, víly, Ohnivý muž, Bílá pa-
ní, Hlídač pokladů ej., v první části Podzimních nocí oží-
vá obrez satebního průvodu a proměňuje se v pohádkové by-
tosti /v princeznu, rytíře, krále, draka atd./, v dalších

414

částech vypravěče provází čert s Honzou. V Letní noci je situace poněkud odlišná: vypravěč se nesetkává s přeludy přímo, ale dovídá se o nich zprostředkovaně od pověřčivých venkovanů, kteří mu vyprávějí své zážitky s duchy, strašidly a jinými nepřátelskými nočními bytostmi.

Již byla v souvislosti s proměnou dne v noc naznačena významná role prostoru v těchto dílech. Děj se vždy odehrává na zvláštním, většinou odlehklém místě - na hřbitově, v lese, na hradě, popř. v bizarní hospodě. Volba místa sugestivně dokresluje celkovou atmosféru: hrad či hradní stíčenina připomíná pomíjivost, rozklad, trosky toho, co kdysi žilo v plném lesku, moci a slávě; hřbitov již přímo souvisí se smrtí, hrob je jen matnou upomínkou na člověka kdysi živého; dokonce i v hospodě Na zavadílce /Letní noc/ se scházejí lidé patřící svým smýšlením a cítěním spíše do minulosti; les nepodléhá tolik vlivu člověka, žije svým životem, je plný nebezpečných a tajemných sil.

V takovém prostoru a čase se vypravěč setkává s několika lidmi nebo fantastickými bytostmi a rozmlouvá s nimi - o zániku nadpřirozeného, pohádkového světa. Tille v sobě nezapřel ironiku a s gustem předvedl, jak mohou takové noční přeludy působit v moderním, civilizovaném světě. Tyto představy nevkládá do vypravěčových úvah, ale vyslovuje je přímo prostřednictvím některých fantastických postav, např. Čerta:

"Tak podívej se: pomysli si, třeba v Preze: je neděle, dvanáct hodin, všechno chodí na Ferdinandově třídě, samá vlně, hedvábí, kočáry, tramvoje, bicykly, krásné dámy, velmi slušní páni, nu - všechno - jak má být - a teď, představ si,

nejednou se vyskytne na tom samotovém dláždění čert - opravdovský čert - ne tak jak ho teď oblékají v středo-
věký šat, parfémem páchnoucí, nebo ve frak a lakýrky a dokonce i duchaplnost - ale opravdový, s ocasem, sviní
rybák - nu celý já. Co říkáš? Objevím se mezi těmi vý-
hledními skříněmi a rozkošnými dámami, přistoupím k ně-
jaké té slušné, krásné slečince, hrábnu tlapou, a řeknu:
'Prosím račte, tento, je čas se mnou...' Co myslíš? Co
by bylo? Myslíš, že si jediný z těch všech, co tam budou,
vzpomene na mne, na očistec a peklo? Že to bude brát tak
po starodávnu doopravdy? Chyba lávky! Pěkně doopravdy!
Říknou po policii, hned mne lapnou, rušení veřejného po-
kaje, mravopověstnosti a kdož ví co ještě a hned čtyřia-
dvacet hodin anebo na pozorovací stanici a pak - prosím
pěkně - do zoologické zahrady račte." /Noční stíny, s. 146
až 147/

Motiv smrti sbližuje postavy, které si v pohádkách
vzájemně škodily nebo spolu bojovaly, blízkost zániku svá-
dí do přátelského rozhovoru princeznu s drakem, krále či
Honzu s čertem apod. Blížící se smrt se projevuje i v ne-
stěšeném stavu těchto bytostí, Tille neopomene zdůraznit
jejich opotřebovanost: čerta trápí revma a ani oči už mu
neslouží, princezna je ubledlá a krajky jejích hedvábných
letů jsou již potrhány a silně zažloutlé /Podzimní noci/,
Rytíř má již rezivé brnění, šedivé vlasy, potrhány sedlo,
vychrtlého koně atd. /Noční stíny/ apod. Loučení se světem
a odchod do "říše Fantazie" se netýká pouze pohádkových
bytostí, postihuje i podivínskou bábu považovanou prostými
venkovany za čarodějnici, která přichází se zprávou, že

kouzla, duchové a strašidla už nemají v moderním světě místo /Letní noc/.

Podobně jako na začátku próz, kdy se v nočním šeru zhmotňují fantastické bytosti, na konci se zase zvolna rozplynou vlivem prvních slunečních paprsků. Den je nepřátelský nejen těmto bytostem, ale i náladám a myšlenkám, které noc vyvolala. Ve dne nastupuje optimismus, činnorodá práce, víra v lidské poznání a touha změnit svět, atd. Symbolem dne a moderního, civilizovaného světa je stavba železnice, která přetváří dosud nedotčenou krajinu a vyhání pověrčivost i pohádkové bytosti.

Lze tedy shrnout, že Tille prorochoval pohádkám zánik, odchod ze světa racionálního uvažování do "říše fantazie", snů, dětství. Pohádky mohou zůstat pouze jako objekt vědeckého bádání nebo jako dětská četba /Letní noc, Podzimní noci/. Mnohem významnější než vyslovení tohoto názoru je fakt, že si Tille uvědomoval kouzlo i nepostradatelnost pohádkového, fantastického světa pro člověka, že se mu zjevení fantastických bytostí spojuje s úvahami o smyslu života, o mezích lidského poznání, o rozsáhlosti dosud nepoznaného a neovládaného světa a kosmu, že upozorňuje na nejistotu a nepatrnost člověka, na pomíjivost jeho života a skutků. Takže nakonec není možné, aby pohádka zemřela, protože by zemřela část lidské duše, fantazie, sny, touhy, vzpomínky...

V rozřístlosti Václava Tilleho je pohádka o smrti vládkyně nad pohádkovou říší², která umožní vypravěči napít se z pramene fantazie, takže se jeho posláním stane šíření získaného odkazu. Zdá se, že tím vážný vědec Václav

Nikdo vyjádřil i svůj úděl: až do konce života vyprávěl pohádky a fantastické příběhy, které ve svém zpracování "vybrušoval" tak, aby zářily jako drahokamy.

P o z n á m k y :

- 1 Podzimní noci, Čas, Beletristická příloha I, 1896, s. 145-147, 153-157, 161-171, 185-188; Noční stíny, Čas, Beletristická příloha II, 1897, s. 145-147; Plody země, Světozor 1898, s. 468, 482-484, 491-492, 509-511, 519-520; Letní noc, Praha 1905.
- 2 Královna Fantazije, z rkp. 1907, knižně in Berevné stínyuspoř. Jan Vorel [=Věra Vostřebelová], Praha 1947.

Vladimír Macura

Ještě drobnost k problému inter-
textuality Jiráskovy prózy

Záliba Aloise Jiráska v mozaikové výstavbě historické
prózy pomocí citátů cizích textů nebo parafrází je celkem
známa. Upozornil na ni Bohuslav Havránek ve své rané studii
O dobovém zabarvení jazyka u Jiráska¹ (1921), znovu pak Ka-
rel Horálek v brožurce O jazyce literárních děl Aloise Ji-
ráska (1953)², nověji Jaroslav Kolár v stati Jiráskův Hory-
mír a Bruncvík a jejich předlohy³, dotkla se jí i Jaroslava
Janáčková na několika místech své monografie.⁴

Mezi svérázně utajené „autory“ Jiráskova díla patřil (do-
sud myslím v této souvislosti nepřipomínaný) Josef Kajetán
Tyl. Tylův článek v Květech Blahosti knihkupecké (Květy 3,
1836, č. 35 a 36, 277-278, 284-286) se stal předlohou pro
scénu návštěvy faráře Havlovického v knihkupectví Pospíši-
lově v III. díle dománové kroniky U nás (kapitola XXXVI, vy-
dání 1952, s. 294-296).

J.K.TYL: Blahosti knihkupecké

A.JIRÁSEK: U nás

VÝJEV DRUHÝ. JÁ a DÍVKA
v hedvábném klobouce.

Lehkým, rychlým krokem vešla mladá
paní, kobaltově modrou šálu přes zá-
da a lokte, v otevřeném kloboučku, s
vlasy přes čelo hladce přičesanými, na
spáncích však a kol tváří samá kadeř.

JÁ (ole nosu poznáv
Pražku a dobře věda, jak
s pražskou Češkou promlu-
ví). Untertänigster. Was

Pospíšil hned nechav hovoru, obrá-
til se k dáme po německu, co porou-

stehet zu Gebot, mein
Fräulein?

DÍVKA Ich möchte gerne zum
Namenstage meiner Freundin
etwas von Gedichten kaufen-
aber Bömische Produkte.

JÁ (, veselou tvář!)
Also bömische Gedichte?
DÍVKA Ja;
- meine Freundin
- es ist ein Landmädchen -

hat ein entsetzliches
Attachement für das
Böhmische.

JÁ O, ich versichere, mein
Fräulein! --

Schmachtend
haben wir uns innig
viel im Böhmischen.

DÍVKA Schön.

Am liebsten wären mir Sachen
von Damenhand.

Haben Sie vielleicht etwas
von M i n a K o l l i á r ?

Von der phantasiert das
Mädchen, dass es ein wahrer
Spektakel ist.

JÁ (s chutí do pláče)

"Ich möchte gern zum Namenstage
meiner Freundin etwas von Gedich-
ten kaufen⁷aber bö^hmische Produkte."

Farář, jenž zatím vzal nějakou
knihu do ruky, maně vzhlédl na
stínlou pěknou paní.

Bö^hmische Produkte - Vlastenka!

I knihkupec byl překvapen a
veseleji, vlídněji se otázal:

"Also bö^hmische Gedichte?"

"Ja, bö^hmische Gedichte.

Meine Freundin

am Lande,"

ta slova měla určitý, vysvětlující
tón,

"hat ein entsetzliches Attachement
für das Böhmische."

Knihkupec přichválil, farář
vzal zase knihu do ruky.

"Am liebsten wären mir Gedichte
von Damenhand,"

švitořila mladá paní.

"Haben Sie vielleicht etwas
von der M i n a K o l l a r ?"

Farář se obrátil, mladý knihkupec
se usmíval kupecky vlídně dál; jen
v očích mu rychleji zamžikalo, a po-
nrlédl úkosem na faráře, když mladá
paní pokračovala ne bez úsměšku:

"Von der phantasiert die
Freundin, dass es ein wahrer
Spektakel ist."

Pospířil vážně litoval,

Demit kann ich eben nicht
aufwarten. Hier habe ich
nuer etwas neues, was ihre
werte Freundin besonders
interessieren dürfte.

(Z kapsy vytáhnu Máchův Máj
na pěkném papíře.)

DÍVKA Das sieht gut aus.
(Jako by ani slova nerozu-
měla, listy převrací - malá
pomlčóní - pak velmi naivně).

Etwas ökonomisches findet
man darin nicht?

JÁ (vyvalím oči) Nein,
es ist ein pures Gedicht,
ohne Ökonomie.
DÍVKA Schade!

tím že nemůže posloužit,
ale že má něco nového,
co by se její vážené přítel-
kyni asi také líbilo.

Sáhl na pult a podal dámě tenkou
knížku malého oktávu v prostíneké
šedé obálce bez tisku.

Paní, prohlížejíc knížku, divila
se, že je latinkou tištěna, a že
to jsou Spisy, díl první.

Knihkupec upozornil na vlastní
titul na druhém listu "Máj", že
je to samostatná báseň, celá a
nedávno vydaná, že by se ctěná
přítelkyni jistě líbila.
"Es ist ein romantisches Gedicht,"
dodala.

So, und kostet?
Žasla, když uslyšela, že 30 kr.,
míníc, že jsou české knihy über-
haupt drahé, jak slyší. Knihkupec ihned
aby ji uchlácholil, vysvětlil, to že
na tomhle papíru, na sprostším že
stojí ta báseň čtrnáct krajcarů, ale
to vydání že tu právě nemá, že by je
musil u spisovatele objednat, ten
si knížku prodává, že by k němu
poslal, že není k němu daleko, na
Dobytčím trhu že bydlí.

Dáma se zavrtěla a živě děkovala,

oh, dokonce no, že nechce namá-
hat a že nemůže teď také čekat,

Der Vater meiner Freundin
ist ein schrecklicher
Ökonom; sie liest nur hinter
seinen Rücken; wenn aber etwas
Ökonomie darin wäre - ich
werde mich noch anderswo
an fragen.

Sie entschuldigen - !
(Poklona -
a šusty ze dveří.)

že se tu staví,
tohle že je jí přece jen drahé.
"Sie entschuldigen."
Usmála se, zlehka poklonila
a šustila ven.

Dokonce i titul Tylova článku v Jiráskově textu
zaznívá: Právě na závěr této scény čteme větu:

"To jsou blahosti knihkupecké," zvolal mladý Poppí-
šil a smál se trpce.

P o z n á m k y

- 1 Bohuslav Havránek, O dobovém zabarvení jazyka u Jiráska,
in: sb. Alois Jirásek, Praha 1921 (ed. M.Hýsek).
- 2 Karel Horálek, O jazyce literárních děl Aloise Jiráska.
Praha, Orbis 1953.
- 3 Jaroslav Kolár, Jiráskův Morymír a Bruncvík a jejich
předlohy, Česká literatura 1980, s. 580 an.
- 4 Jaroslava Janáčková, Alois Jirásek, Praha, Melantrich 1987.

Havlíček dramatik?

V Literárním archívu PNP je v posůstalosti Karla Havlíčka Borovského (sign. 14/B/8) uložen zlomek rukopisu hry nekroé. Obsahuje pouze titulní list, seznam osob a část prvního výstupu. Pro historii českého divadla a dramatu nemá tento Havlíčkův pokus valný význam: alegorické drama bylo v té době už přežilé, text je neúplný a sotva byl dokončen; nikdo o něm ani nevěděl. Má však význam jako složka Havlíčkovy tvorby, reflektující jeho názor na soudobý stav jazyka, literatury, historiografie, a jako doklad postoje české společnosti k těmto fenoménům. Interpretovi klade zlomek četné otázky: Na titulním listě je uveden nakladatel, místo a rok vydání. Napsal autor tyto údaje ze žertu, nebo původně počítal s dokončením hry, od níž ho odvedly jiné úkoly a zájmy, a nebo snad drama dopsal a rukopis se nedochoval? Na která konkrétní fakta či osoby Havlíček v jednotlivých replikách narážel? Je možné identifikovat Rytíře od Bílého Severního Medvěda podle topografie pražských domovních znamení? Proč právě Poezie a Historie jsou obdařeny tak nelichotivou charakteristikou? Lze zlomek uvést tematicky do vztahu k Havlíčkově publicistice? Otázek by se jistě našlo ještě víc. Jubilantku, Havlíčkovu rodačku, jistě nad textem napadnou, a nejen to: její aktivita a vědecká vitalita jí nedá spát, dokud na ně nenajde odpověď.

(Abych se nechlubila cizím peřím: text hry mi dala k dispozici má dcera, která se jím zabývala v souvislosti se svou stážistickou prací Havlíček a divadlo.)

SOKOVÉ

Původní vlastenecká tragédie

se zpěvy

v 5 dějstvích

Zhotovil a vydal

Havel Borovský

J.k.M. nádvorní posměvač

V Praze

Nákladem Matice české

1846

Osoby:

Čeština, ohudá utištěná vdova

Pravopísek, její synek, nedospělé dítě

Bozum, starý mládenec

Rytíř od Bílého Severního Medvěda, starý seladón

Plundr, panosé jeho

Lamenný Muckík na Pražském Mostě

Gramatika

Syntaxa

Filologie

Poezie

Historie

} hokyně

} kurvy

Děj se koná v Praze na podzim roku 1845.

I. jednání

Scéna 1.: Čeština, sličná vdova prostředních let, chudě
sice, avšak čistě oblečena, sedí a přede. Vchází Rozum,
starý mládenec.

Ceština: Těší mne velice, milý pane, že mi dáváte čest
své návštěvy.

Rozum: Služebník vašnostin! A pakli ta slova věru tak
upřímně myslíte, tedy nejšťastnější služebník
vašnostin! Neboť neznám příjemnější chvíle nad
ty, které mi s vámi pobýti popřáno.

Ceština: Nedvořte, pane! Já vlastně bych měla tyto ohví-
le nejpříjemnějšími nazvat: za všechna ta dlou-
há léta od smrti mého manžela byl vy jste jediný,
jenž mne zastával a v neštěstí mém těšil. Avšak
závistiví sousedé ani toho mi nepřejí a všelijak
mne pro vaše návštěvy pomlouvají.

Rozum: Nechte je pomlouvat, těší-li je to: jen když se
vám jinde dobře daří.

Ceština: Ó, nedaří, milý pane! nedaří. Mám mnoho nepřátel
tajných i zjevných, všude mne pronásledují.

Rozum: Nepochopuji věru proč: za časů nebožtíka vašeho
manžela ovšem mnohým štěstí vaše, bohatství a slá-
va překážely, ale teď? Vždyť v tichosti a skromně
žijete, nikomu neubližujete.

Ceština: Ach! milý pane! Svět je zlý! Když já jim pokoj dá-
vám, nedají oni mně. Nejvíce již mne pan Němeček
pomlouvá a o mou zkázu usiluje, a to všechno pro-
to, že jsem k němu nechtěla do služby.

Rozum: Osel nadutý! Myslím, že by se s takovou nebyl osmělil přijít za živobytí nebožtíka pana manžele. Ten by ho byl pěkně přivítal!

Čeština: Ba ovšem! Oni spolu beztoho nikdy dobře nevšřili, a proto také od Němečka nyní tak mnoho zakouším. Z toho všeho bych si však ještě tak mnoho nedělala, ale právě mezi mými přáteli jsou mnozí, kteří mně buď z neohrabanosti nebo snad z potutelnosti mnohem více ubližují.

Rozum: To mi pravíte novou věc! Všechny vaše záležitosti znám, ale o té jste se mi nikdy posud nezmínila.

Čeština: Ovšem nezmínila! protože raději nejtrpčí své hoře v srdci ukrývám. Ale nyní již překročilo trápení mé všechny meze! ach! ten behaprázdný rytíř! ten mne ještě do hrobu přivede.

Rozum: A jaký rytíř?

Čeština: I ten, co bydlí u Bílého Severního Medvěda.

Rozum: Nu a pročpak?

Čeština: Ach! milý pane! ustavičně se do mých záležitostí plete. Tu mně dohazuje nějakého ženicha z Petrohradu, a já ty Moskvany ani vystát nemohu, dle toho, co vy o nich soudíte; tu zas o mé domácnosti mudruje, nic se mu na mně nelíbí, všechno na mně všelijak opravuje; včera mi ale zasadil nejbolestnější ránu.

Rozum: A jakou?

Čeština: Ach! mého nejmladšího syna Pravopíska celého zmrazil. Kudrlinky mu z hlavy otrhal, všelijak jej

zkřivil a ještě ten člověk říká, že to učinil k jeho dobrému.

Rozum: Ale nepochopuji, kterak takové věci trpíte!

Čestina: Lehko říci, ale takovým pánům mnoho projde; o chudou vdovu každý špalek se otře! Což myslíte, zlatý pane, on mně již samotné kolikrát ohtěl učinit násilí!

Rozum: Jak?! násilí!? vám?

Čestina: Posud se mu to však nepodařilo, měla jsem vždy silné záštity...

Rozum: Bohudík! nebyl jsem sice nikdy jeho přítelem, ba ani jsme se spolu neviděli, ale co takové věci o něm slyším, byl bych jej v stavu rozdrtit. Cožpak proti němu nemáte obrany u ouřadu?

Čestina: Ach! můj pane! vy si představujete ouřady podle sebe: kdyby v ouřadech tak smýšleli jako vy, anebo vy sám jste byl v ouřadě

.....

Jaroslav Med

B á s n í k t a j e m n ý c h p ř í b ě h ů ...

/Doslov k připravovanému výboru z próz J.Karáska ze Lvovic/

Když vyšla v roce 1894 první čísla Moderní revue, časopisu symbolistně dekadentní literatury, setkala se s neobyčejně bouřlivou reakcí. Skoro všechny uznávané literární veličiny zvedly výstražně hlas nad vyzývací odvahou a amorálností mladých, kteří s šokující otevřeností rušili jedno uznávané tabu za druhým. Místo ctností, jimiž měla literatura zušlechťovat, opěvovali zhýralost a sexuální uvolněnost, činnorodou aktivitou pohrdali ve jménu únavy a melancholických spleenů a všechno je oslovovalo spíše ošklivostí rubu než lícem krásy obrácené k slunci - tak razentně vstoupila do české literatury skupina mladých básníků a spisovatelů, kteří se ztotožňovali s dekadentním programem a s jeho pomocí chtěli změnit svět i literaturu. A doslova symbolem této krátké, ale bouřlivé vývojové etapy v dějinách české literatury se stal Jiří Karásek ze Lvovic; v jeho díle je ztělesněno bezmála vše, čím u nás žila a s čím do obecného kulturního povědomí vstoupila literární dekadence.

Česká literární dekadence, většinou chápána jako součást širšího symbolistického programu, se v Čechách objevila v devadesátých letech minulého století jako krajní křídlo literární moderny, která chtěla od základů změnit dosavadní literární půdorys. V opozici proti popsanému realismu a lumírovskému látkovému eklekticismu - symbolem všeho oficiálního a tradičního v literatuře

se stalo dílo Jaroslava Vrchlického - toužila tato moderna po umění, jež by bylo svébytně osobitým výrazem jedinečné tvůrčí individuality, autenticky prožívající svůj subjektivní život a neopírající se o žádný společensky utilitární program. Tímto zvýrazněním individuality reagovala literární moderna též na ztrátu celonárodně sjednocujících ideálů, již byla doprovázena krize, kterou procházela celá česká společnost osmdesátých a devadesátých let. Národně obrozenecké ideály už ztratily svou schopnost vytvářet ucelený národní program, a tak se zdálo, že všechno minulé leží v troskách a nic pozitivně nového není v dohledu. Pro české dekadenty se stala tato dobová "soumračnost a vyprahlost" přímo směrově základním životním pocitem, pod jehož tíží leželo vše jako pod vývěvou marnosti a nicoty.

Pod dekadentním praporem, tak jak jej vztyčila Moderní revue, se shromáždila podstatná část mladé nastupující básnické generace, již se zdála nevyhnutelná revolta jak proti znicotňující společenské realitě, tak proti oficiální literatuře, která podle jejich soudu nevyjařovala dostatečně přesvědčivě neklid lidských srdcí a hlav v chaosu rodícího se moderního světa. A J. Karásek ze Lvovic patřil mezi hlavní protagonisty tohoto proudu; spolu s A. Procházkou probíjovával v mnoha polemických střetnutích nový typ dekadentní literatury, psal básně, prózy, dramata i eseje, a vše mělo být výrazem zraněné duše putující za krásou a zhnusené nevlídností okolního světa, tak jak to předpisoval světonázorový kánon dekadentní negace.

Postavení předního českého dekadenta si J.Karásek zajistil v devadesátých letech především svou tvorbou básnickou; jeho sbírky z této doby představují v české literatuře patrně nejucelenější básnickou realizaci dekadentních snah. Ve svých verších se velmi těsně přimkl k stylizované podobě dekadentního básníka "raněného životem", jemuž se hnusí nejen všední skutečnost, ale i život sám, jímž lze projít jedině v snovém opojení. Díky tomuto zornému úhlu byly jeho básně plné smutku a bezvýchodné marnosti a básník sám, stylizující se do podoby "dítěte Sodomy, v sny marně zatoulané", jen melancholicky čeká, až "požár zničení se nad věm rozlije". A protože svým naturelem nebyl J.Karásek ani rebalem, ani haškovským bohémem, jeho ostentativní nenávisť proti šedí měšťácké společnosti se projevovala jen a jen slovy a tématy, jimiž šokoval soudobého čtenáře. Dokazoval to nejen svým syrově odvážným slovníkem a neobvykle excentrickými autostylizacemi, ale zejména svým příklonem k novým, dosud tabuizovaným látkám, zejména z oblasti sexuální. Přes okázalou nonkonformitu to byla ale poezie s velmi úzkým obsahovým rejstříkem: na jedné straně byla fascinována pohanskou smyslovostí a vitální silou nietzscheovského brutálního jedince, na straně druhé se utápěla v melancholii, spleenu a obdivu ke všem nábožensko-mystickým kultům a jevům. Kategorickým odmítáním životní přirozenosti a normality tato poezie v podstatě jen dokazovala bezradnost dekadentních životních postojů, schopných podněcovat nanejvýš individualistickou negací a pohrdání.

Symbolistně dekadentní próza, k jejím čelným představitelům J. Karásek patřil, vyrůstala ze stejných životních pocitů a názorů jako jeho poezie a programově stála v opozici vůči tradiční próze. Pohrdala dějově bohatým příběhem i věrohodností jeho reálií, v nichž se děj odehrával, chtěla být jen a jen jakýmsi "příběhem duše", ve kterém by se jako v zrcadle odrážela nesmyslnost veškerého lidského konání. Už jen letmý pohled na Karáskovy prózy z devadesátých let ukazuje, v čem byla jejich dekadentní specifická a literárně vývojová odlišnost. Především: jejich hrdiny jsou vždycky výjimeční, abnormálně citliví nebo psychicky rozvrácení jedinci; rezignace na děj příběhu je vyvažována silným lyrismem; základní osnovu próz tvoří hloubková psychologická analýza hrdinových nejniternejších prožitků a nálad.

Nejzávažnějším a největším programově dekadentním prozaickým dílem J. Karáska ze Lvovic, a patrně i celé české literární dekadence, je nepříliš rozsáhlý román *Gotická duše* z roku 1900. Hlavní hrdina *Gotické duše*, podivínský samotář a poslední potomek starého šlechtického rodu, bloudí labyrintem své duše jako poutník, hledající smysl života, svou identitu lidskou i společenskou. Jeho přejemněle zdegenerovaná psychika uvykla životu jen ve fiktivním světě snů a iluzí; čím intenzivněji ale prožívá každý pocit či záchvěv nervů, tím těžší se mu zdá být jeho úděl. Jedině Bůh ho může spasit - a tak putuje barokními prostory pražských chrámů

a touží po mystickém splnutí s Bohem. Ale Bůh jej nemůže oslovit, hrdinova příliš pyšná touha po absolutnu zničila jeho schopnost vnímat boží záměry v konkrétních lidských osudech. Srazil se jen s Bohem jako s fikcí sebe sama, své pýchy i nemožnosti být také pro druhé. A nenašel-li Boha, zbyla mu jediná cesta: nalézt sebe sama a životní jistotu ve svém češství. Karáskův hrdina stojí na Petříně, hledí na Prahu a všechny její zvony k němu promlouvají o tragické velikosti českého národa, který toužil po absolutnu, byl ale přemožen marností, symbolizovanou pobělohorskou porážkou, která zlikvidovala jeho největší duchovní vzepětí. Hlas volající Prahy umlkne, hrdinovo nitro nezaslechne její úpěnlivý apel, národ i Bůh zůstanou prázdnou fikcí. Zápas o identitu ztratil smysl, zůstala jen kamenná tvář pražských chrámů, změněných v hroby české duše; sem vedou hrdinovy poslední kroky, v nich pohřbívá v milosrdném nevědomí šílenství svou "gotickou duši".

Navzdory své dekadentní podobě není Gotická duše rozhodně pouhou literárně historickou antikvitou; Karásek zde dokázal umělecky přesvědčivě evokovat pražskou atmosféru i ukázat neschopnost vypjatého individualismu řešit ty nejzávažnější společenské i existenciální otázky. Svými meditacemi o podstatě češství - to ztratilo v této době už zcela obrozenecký rozměr a muselo být probíráno v nitru člověka samého - byl tento román také jedním z mnoha hlasů, které v době okolo roku 1900 uvažovaly o proměně vztahu jedince k národnímu kolektivu

/nezapomeňme, že v této době byla ještě velice živou knihou Masarykova Česká otázka a že vznikala díla jako Bezručovo Slezské číslo, Dykovy Písně z Montblanku, Sovovy Tři zpěvy dnešků i zítřků a další/. V Gotické duši se patrně nejvýrazněji spojoval nacionální prožitek s vyhraněným individualismem a estetismem, jak je pěstovala literární dekadence, která vnímala všechny lidské hodnoty pod zorným úhlem jejich estetické funkčnosti a originality. Proto i Karásek pojal boj národa o své bytí jako drama, ve kterém stojí jedinec proti osudu a marnost jeho zápasu má svůj tragický protějšek v marnosti úsilí národního. Tento konflikt zosobnil v Gotické duši Petr Chelčický; jeho boj o bezhříšnou čistotu života je doveden až po samu krajní mez, kdy se život zříná bezmála všeho, aby se přiblížil průzračné čistotě absolutna. V tomto znicotnění skutečnosti ve prospěch fikce vidí Karásek hlavní tragédii češství a zároveň potvrzení správnosti svého dekadentního odvratu od všeho skutečného do světa fikcí a snů, v němž se jedinec vždy a za všech okolností může ztotožnit s krásou, která přežívá všechny katastrofy dějin i jedinců. Toto Karáskova pojetí "české otázky" bylo sice jen jedním z článků dlouhého řetězu uměleckých děl, jimiž česká kultura vymezovala pojem moderního češství, ale článkem nikoli umělecky nejmenším a nezajímavým.

Na začátku 20. století ztrácel symbolistně dekadentní program rychle svou dobovou i literární opodstatněnost. Také z Karáskovy tvorby poznenáhlu mizely

typické dekadentní stylizace a provokativní gesta, vyhrocený protiklad mezi uměním a skutečností se počínal měnit v melancholický dualismus života a snu, který posléze spoluurčoval ráz veškeré další Karáskovy literární tvorby. Jestliže Karáskova poezie reagovala na změny v literárním vývoji zmoudřelou oproštěností básníkovy vzta- hu ke skutečnosti i jistým návratem k tradičním formálně tvárným jistotám /Endymion, 1909; Písně tulákovy o ži- votě a smrti, 1930/, jeho próza – a ta byla ve dvacátých letech v Karáskově tvorbě dominantním žánrem – manifesto- vala svůj odklon od symbolistické dekadentních zásad zcela odlišným způsobem. Proti dekadentní antisyzetové a bez- dějové próze, jakou byla Gotická duše, vsadil nyní Ka- rásek vše na kartu bohatého, romantického děje, plného nepředvídaných zápletek, v nichž se vyjevuje něco taju- plného či bizarního. Tajemnost jeho příběhů ještě podtrhuje prostředí, většinou jde o ztemnělé interiéry pražských barokních chrámů, paláců a klášterů, kde se setkáváme s postavami, které jako by právě vyšly z ru- dolfínského dvora.

Karáskovo směřování k dějově bohaté próze má vše- chny znaky neoromantismu, který nelze chápat jinak než jako výraz zoufalé bezmoci nervního a v ničem nezakotve- ného moderního umělce, jehož citlivost se neustále stře- távala s šedivou přízemností měšťáckého světa. Stejně jako mistr českého literárního neoromantismu Julius Zeyer, hledající pro boj se soudobou malostí oporu ve

velikých vášních a činech minulosti, tak také Karásek hledal, patrně zcela vědomě v Zeyerových stopách, krásu a únik před všedností - objevit velikost ve všednosti mu nebylo dáno - v tom, co se mu v daleké minulosti jevílo jako veliké, vznešené a svaté. A že leckdy velikost zaměňoval s bizarností a svatost s kuriózní vyjímečností, to je nesplatitelná daň jeho nikdy zcela neprekonaným dekadentním východiskům.

Karáskova pouť do minulosti za velikostí a krásou vedla dvěma hlavními cestami: první, důležitější a významnější, objevila magickou přitažlivost Prahy, města, v němž našel nevyčerpatelný zdroj fantaskní krásy i osudové velikosti; druhá, méně významná jako by pokračovala v linii Zeyerových obnovených obrazů, objevujících kouzlo starých legend a mýtů. Z ní vzešly Karáskovy četné pokusy o oživení starých legendistických látek i biblických apokryfů, jež mají v lecčems kouzlo a naivitu starých náboženských maleb a jejichž postavy svými zdánlivě primitivními gesty dokáží zasáhnout i neklidem zmítané srdce dnešního člověka.

Přes všechny své neoromantické motivické výlety do minulosti našel Karásek svůj základní inspirační prostor doma v Praze; její "vizionářskou krásu, procházející snem a ze sna přestupující do smrti" je fascinován až do konce života. A protože byl neoromantik, nezajímala ho Praha současná, ale byl přitahován především její magickou tváří ztajenou v kostelích,

palácích a zákoutích staré barokní Prahy; zde nacházel zdroj všeho tajemna a fantaskna, jímž jeho pražské romány a povídky překypují. Barokní atmosféra Prahy, symbolizovaná prazvláštním rudolfínským dvorem a pobělohorskou temnotou – toliko v ní mohou žít Karáskovi hrdinové: putují přeludným městem, kde mohou potkat Golema i hraběte Cagliostro, vdechují pražský vzduch, "tísňivý a těžký od vší té tragiky, co se zde přehodila" a v tichu noci slyší tlumený zvuk bubnů, přehlušujících popravu 27 českých pánů na Staroměstském náměstí a skučení ničemného Martina de Huerty, jehož duch bloudí sklepeními malostranských domů. Jakýmsi mateřským znamením barokní Prahy jsou její chrámy; Karáska nepřitahují svou architektonickou krásou, ale vnímá je jako mauzolea tajemna, z kterého mohla motivicky těžit jeho neoromanticky bizarní poetika. Čím fantasknější podobu měl pražský barokní fenomén, tím byl pro Karáska přitažlivější – mumie blahoslavené Elekty, zázračné působení Pražského Jezulátka, pověstmi opředená Loreta, tajuplný klášterní svět bosých karmelitek, obecně zvaných barnabítky – to jsou hlavní milníky Karáskova snově romantického putování starou Prahou. Jini je také jakoby podtrženo autorovo okouzlení španělskou barokně mystickou exaltovaností, která působila v českém kontextu vždy poněkud exoticky. J. Karáska, který své proklamované katolictví nikdy nedokázal oprostit od dekadentně morbidních prvků a vždy v něm viděl spíše zdroj estetismu než opravdové

zbožností a pokory, zřejmě právě tato španělská barokně mystická exaltovanost vzrušovala svou výjimečností: vypjatá zbožnost se v ní někdy podobala k nerozeznání hrůze a děsu. Hlavní pražské lokality, které v jeho představách ztělesňovaly španělského barokního ducha, byly jednak chrám Panny Marie Vítězné na Malé Straně, odkud vyšel kult Pražského Jezulátka, jednak klášter bosých karmelitek na Hradčanech, jehož přísnou řeholní odloučenost od světa opředlo ústní podání řadou fantaskních mýtů. V chrámových prostorách tohoto kláštera propuklo šílenství hrdiny Gotické duše a zde je také situován legendistický příběh o blahoslavené Elektě. /Neodehrála se, mimochodem, možná právě tady slavná chrámová scéna z Kafkova románu Proces?/ Své pražanství pojal Karásek zcela ahistoricky jako mýtus místa s barokní duší, v níž se mísila velikost a svatost s přeludností a fantasmem v nerozlučitelný amalgám neopakovatelného složení. Neobvyklou bizarností svého pražského prožitku se Karásek důstojeně přiřadil k autorům jako byli J.J.Kolár, J.Arbes či německy píšící G. Meyrink, P.Leppin a další, kterým poskytl pražský genius loci vzácný dar "zreálnovat fantastické a zfantastičňovat reálné" /V.Jirát/, a tak spoluvytvářet obraz "magické Prahy", stálé inspirátorky nesčetných uměleckých děl.

Jiří Karásek ze Lvovic zemřel v Praze /5.3.1951/ skoro zapomenut uprostřed zcela jiné doby, než byla ta, v níž patřil po jistý čas k předním bojovníkům za novou

literatur. Dekadentní stylizace a dobově módní výstřelky v jeho díle dnes už patří historii. Zůstalo však mnohé, co připomene dnešnímu čtenáři podhoubí, z něhož vyrostla jedna větev moderní vědecko fantastické prózy. Především nás však Karásek znovu přesvědčuje o nezničitelné síle romantického příběhu, který překračuje hranice skutečnosti, času a prostoru a unáší nás přeludnými cestami fantazie a tajemství. A těmito cestami se ubírají i prózy, které tu předkládáme čtenáři.

Jarmila Mourková

Z a m y š l e n í n a d b á s n í c k ý m o s u - d e m J o s e f a H o r y

/k 100.letému výročí jeho narození/

Zamýšlíme-li se dnes nad hodnotami moderní české literatury a pokoušíme-li se odhadnout, co vstoupí jako důstojný vklad naší doby do nového tisíciletí, dospíváme k přesvědčení, že tam nebude chybět dílo Josefa Hory, v posledním půlstoletí často neprávem zapomínané a oklešťované. Nedávno někdo připomněl názor prognostiků, že 21.století bude existovat ve znamení duše. Vysvětlení je nasnadě, vždyť náš přetechnizovaný svět, ocitající se na pomezí sebezničení, potřebuje nutně protiváhu, kterou může přinést jen důsledná humanizace světa, rehabilitace lidského ducha vůbec i individuální duše konkrétního člověka.

Bylo by omylem domnívat se, že dílo Josefa Hory, od jehož narození uplyne 8.7.1891 sto let /v červnu 1890 jsme vzpomínali 45.výročí jeho úmrtí/, se pohybuje jen v řídkém vzduchu metafyzických otázek, v abstraktním dualismu srdce a světa, smyslů a ducha. Tyto problémy se u něho naopak ocitají vždy v řetězu působení historických událostí a konkrétních lidských zkušeností, jak je prožíval člověk našeho století. Byla to doba hluboce poznamenaná tragickými událostmi a velkými historickými proměnami. Horovo dílo je nese-

no jak mohutnou vizí nového lidského řádu, která vyrůstala z nadosobních, společensky převratných myšlenkových proudů socialismu, tak znepokojivým a v jistém smyslu mobilizujícím prožitkem času, který konfrontuje vesmír s lidskou dimenzí světa. Hora se stal v tomto smyslu důstojným následovníkem Máchovým, Nerudovým a Březinovým. Nesmíme ovšem zapomínat, že je také současníkem Einsteinovým.

Stojíme teprve na počátku odborného zkoumání historie a literatury 20. století, neboť teprve naše doba vytváří možnost vidět vývojovou křivku minulosti bez ideologických předsudků, z perspektivy dosažených výsledků a jejich současného hodnotového přezkoumávání. Je třeba si uvědomit, že osobnost Horova se zrodila a vyvíjela za plného rozkvětu liberalismu na počátku 20. století, v jehož lůně se rychle prosazovaly nejen ideje obecného pokroku, ale i mohutné dělnické hnutí, a především sama sociálně demokratická strana. Společenský tlak doby působil silně na citlivého studenta, žijícího celkem osaměle na malém městě - v Roudnici, bez osobních kontaktů literárních i lidských na vyšší intelektuální úrovni. Ve svých literárních pokusech se Hora utíkal k osobnostem, které mu byly blízké svým vnitřním ustrojením. Ve svých učenických letech se tak postupně přimkl k Vrchlickému, Sovovi, Březinovi, aniž by se ale stal jejich epigonem. Horův pozitivní vztah k tradici, jeho přirozený smysl a úcta ke skutečným uměleckým hodnotám minulosti určovaly od počátku jeho tvůrčí

dráhu a uspořily mu křivolaké odbočky a zbytečné výstřednosti.

Jeho studia právnická, uměle prodlužovaná z nedostatku jednoznačného existenčního rozhodnutí, pomalu ustupovala žurnalistice jako možnému řešení. I když v té době jeho verše otiskovaly již mnohé známé literární časopisy a roku 1915 mu bylo za první soubor Básní uděleno stipendium Zeyerova fondu s nadějí na jejich brzké vydání, stálejší příjem mu zajišťovaly jen fejetony do sociálně demokratických roudnických Rudých proudů, později do Práva lidu, a za války redaktorská práce v Podřipanu, kde nahrazoval kolegu, který byl povolán na frontu. Hora se zde učil redaktorskému řemeslu; tyto znalosti mu byly k užitku, když se ucházel po válce o místo redaktora Práva lidu, s nímž několik let externě spolupracoval. Dostal se zde do bouřlivého prostředí, třídicího mládí umělce. Pohutná vlna sociálních nadějí ho zpočátku zcela pohltila, neboť vídina socialistické revoluce v Rusku znamenala pro něho stejně jako pro většinu uměleckých osobností té doby jedinečnou historickou příležitost moci se podílet na "socialismu činu", jak ho nazýval, a dal se proto plně do jeho služeb. Komunismus, jak ho chápali mladí umělci na počátku 20. let, představoval "nový život, nový tvar společnosti a světa, novou formaci umění".

Na tomto základě vzniká Horova proletářská poezie, překonávající naráz předchozí tvůrčí období, pro něž

byl příznačný ještě senzualistický vitalismus a nadšená důvěra v civilizaci; proletářská poezie slučovala okouzlení přírodou s apoteózou lidské práce a směřovala tak k nové dynamické jednotě protikladů, která je motorem nové etapy jeho tvůrčí cesty. Z tohoto napětí vyrůstá meditativní ráz jeho poezie, průběžná reflexivnost jeho postoje ke světu. Proto úsilí o rovnováhu a vnitřní harmonii je průvodním znakem veškerého Horova básnického díla a dodává zvláštní osobitost zejména jeho tvorbě z počátku dvacátých let /Pracující den, Srdce a vřava světa, Bouřlivé jaro/, která je programově nesena vírou v brzký příchod revoluce, jež přinese sociální spravedlnost pro všechny. Horova poezie je prostoupena hlubokým socialistickým humanismem: není náhodou, že Hora, aby mohl přijmout myšlenku revoluční akce s jejími nezbytnými oběťmi, musil si ji eticky zdůvodnit.

V Pracujícím dni vniká Hora do podstaty citění a myšlení dělníků, těch, kteří na sobě nesou břímě práce, která nebude v budoucnosti pocíťována jako utrpení a neštěstí, nýbrž jako přirozený projev lidské tvořivosti, bytostná potřeba a radost člověka osvobozeného od vykořisťování a bíd.

I v největším vzepětí touhy a víry, že člověk stojí na počátku spravedlivějšího světa, je Hora bolestně znepokojován vnitřní omezeností všech revolučních zápasů, jakkoli nutných a spravedlivých; do jeho revolučního nadšení a vypjatých nadějí vniká dvojí pochybnost: první představuje máchovské vědomí, že člověk nebude

nikdy zcela doma v jakémkoli příbytku na zemi, i když zde prožil krásné a šťastné dny plné uspokojení, protože ho na konci cesty čeká smrt, druhou vyvolává rozpor mezi vřavou světa, v níž dobrovolně podstupuje zápas za lepší své a svých dětí, a vnitřním štěstím srdce; básník se neodříkává této vřavy, neboť v ní vidí nezbytný prostředek k zlepšení svého lidského údělu na zemi, ale zároveň cítí nutnost obhajovat práva lidského individua, jemuž by mělo být dopřáno prožít chvíle klidu, pohody, třeba i o samotě v přírodě, v hlubinném porozumění potřebám vlastní duše. Spontánní lyrismus této sbírky napovídá, jakými cestami se bude přes mnohé odbočky ubírat Horův básnický vývoj. Nikdy nezradí víru zástupů v možnost uskutečnění spravedlivějšího řádu, ale ani na okamžik nespustí se zřetele vnitřní svět konkrétního člověka, bojovníka, dělníka, který v kolektivním zápase neztrácí svou neopakovatelnou lidskou jedinečnost. V Bouřlivém jaru /1923/ Hora ještě rozvinul všechny závažné motivy dvou předchozích sbírek, avšak v Itálii /1925/ rozehrává na vyšší rovině opět smyslovost Stromu v květu, sbírky naplněné ještě napůl válečnou, napůl předválečnou atmosférou. Jižní slunce posílilo opět ryzí spontánnost Horovy básnické tvorby; ve chvílích radostného okouzlení, ba téměř vykoupení, se básník zbavuje tíže své severské duše, která ho neustále nutí zabývat se znepokojivými otázkami po smyslu bytí, čení, zápasu, života. Uvědomuje si své seveřan-

ství jako osudové dědictví, ví, že nikdy nedosáhne šťastné lehkosti neproblematického bytí, a správně tuší, že by mu ani nemohla přinést trvalé a pravé spočinutí a klid. Vypjatá obraznost sbírky svědčí o básnickově schopnosti vrátit se aspoň na malou šťastnou chvíli k ryzí spontaneitě bytí, a zároveň se i zde v harmonickém souznění s okouzlením smyslů ozývá starý rytmus práce, který už nikdy nemizí z Horovy tvorby.

Snad právě tento vnitřně diferencovaný, myšlenkově, citově i smyslově bohatý jazyk, jímž básník zobrazil střetnutí svého seveřanství s jasným, až jiskřivým temperamentem jihu, umožnil Horovi vyjádřit i další neopakovatelnou zkušenost, kterou mu přinesla jeho návštěva Ruska v roce 1925. Jeho neobyčejně senzitivnosti se podařilo intuitivně proniknout ke kořenům této neobyčejné země, v které se právě uskutečňoval tragický zlom, o němž nemohl nic vědět, nicméně zachytil zemi v pohybu, v bolestné historické proměně. Ve Strunách ve větru /1927/ artikuloval nově prožitek času, závratný prožitek nekonečna, ježž mu zpřítomňovaly roviny ruských stepí, ale i přesvědčení, že se zde stává svědkem vzniku nového společenského řádu, ve který hluboce věřil, neboť viděl nadšení tisíců mladých lidí, rozhodnutých obětovat vše uskutečnění myšlenek socialismu. To vše je vyslovováno jen náznakem, v horečné vidině polosnu, jehož sugestivní působení je ještě násobeno zvláštním, až mámivě melodickým rytmem,

jímž Hora dosahuje magického účinku. Struny ve větru se staly předělem nejen v Horově vlastní tvorbě, ale poznamenaly i celý další vývoj českého básnictví vytvořením zvláštní "metafyzické" linie poezie. Básníkovo vizionářské uchopení skutečnosti, jeho obrazná pojmenování jsou plna zcela konkrétních dojmů. Rusko v Horově pojetí, to jsou prostory země, po nichž se honí vítr, vidiny stepí a březových lesů, kde se kříží modř s bílou barvou sněhu a zelení jarního tání, ve větru a sněhu se skrývá přelud běžícího času. A do těchto smyslových vjemů se mísí proud netrpělivých otázek, co vzejde z toho překotného a převratného dění, co všechno se skrývá za tou velkou lidskou nadějí, jež Horovi rezonovala s poezií Jesenina a Pasternaka. Hora prožívá znovu mýtus Ruska, jak ho znal ze starší ruské literatury, ale zároveň si uvědomuje proměny, promítající se do života miliónů. Jímá ho závrať z představy, že právě tahle nesmírná země hodlá uskutečnit utopii, v jejíž realizaci věřil. Dokonce se zdá, že vidina uskutečnění spravedlnosti pro všechny ještě umocňuje Horův harmonický vztah k životu, ano, že ho smiřuje s časem "bez smilování milujícím nás", takže ho už neděsí nutnost zakončení života; teď básník touží jen, aby ve chvíli smrti "jak plná mince život zazvonil", aby ho provázelo vědomí, že jeho životní úsilí nebylo marné.

Horova poezie nebyla nikdy nadčasová v tom smyslu, že by v ní nerezonovaly dobové problémy a prožitky, které určovaly jeho osobní osud i podobu jeho generace, lidí,

s nimiž ho spojovala společná práce i myšlenkové směřování. Přímoú bilancí poválečného období byla sbírka Deset let /1929/ v níž zvažoval deset let práce, nadšení a víry, ale i zklamání a omyly, které postihlo poutníky putující za Leninovou hvězdou, "šílenou hvězdou štěstí". Ve všech kapitalistických státech došlo k postupnému odlivu revoluční aktivity; to samo o sobě nevedlo k ztrátě víry v socialismus, ale vyvolávalo oprávněnou pochybnost, že by v kterékoli západní zemi mohlo v dohledné době dojít k socialistické revoluci. Hora se pokusil o vyjádření tohoto dramatu doby básnickými prostředky: skutečnost, že lid byl zklamán ve svých nadějích na brzký příchod sociální spravedlnosti, ho naplňovala smutkem. Básník se už delší dobu nemohl zcela ztotožnit s praktickou politikou Komunistické Internacionály /kritické výhrady k Horově činnosti se objevily na jejím zasedání již roku 1924/. Konkrétním výrazem narůstajících rozporů mezi komunistickými intelektuály a vedením Komunistické Internacionály, které dalo příkaz k převzetí vedení ve straně lidmi, kteří byli ochotni prosadit její direktivy, se stal V.sjezd strany. Plné osvětlení významu a role V.sjezdu přinesou až další studie našich historiků, opřené o hodnocení KI, jež vypracovává pracovní tým historiků sovětských. Teprve kritické zhodnocení stalinských deformací umožní spravedlivě ocenit myšlenky z Horovy Literatury a politiky /1929/, kterou odpověděl na své vyloučení ze strany za svou účast

v Manifestu sedmi spisovatelů: "Diktatura proletariátu, jež je v Rusku důsledkem revoluce, rozhodnuté zabezpečiti ovoce svého sociálního výboje, nikdy nesmí ani pomyslit na to, aby se stala diktaturou nad svobodou lidského myšlení a našeho přirozeného sebevědomí, naší cti a našeho charakteru. Znásilníte lidi tupé a zbabělé, ale lidi rozumné a hodnotné můžete jen přesvědčit."

Hora v této polemice říká, že Rusko poznal jako heroickou zemi, jejíž oběť přinesená lidstvu ještě dlouho nebude doceněna. Ale současně vidí, že vedle této nadlidské práce existuje i "komunismus, jehož se zmocnili lidé malí a nepovolání, komunismus dusící a tříštící energii, .../který/ se bláhově domnívá, že zvítězí, když zmechanizuje, zbyrokratizuje své hnutí a vyrobí z lidí stroje na revoluce, tak jako kapitalisti z nich vyrábějí stroje na své obohacení. Živý člověk zmizel z úpadkového komunistického hnutí různých zemí a místo něho staví Internacionála do boje pouhé nositele tezí."

Hora byl ovšem přesvědčen, že socialismus žije a že jeho skuteční nositelé se jeho myšlenkám nezpronevěří. I když se nezbavil skeptického postoje k představitelům KI, nicméně jeho poezie zůstávala vzdálena jakémukoli pesimismu. Znovu se zamýšlí nad tragickými zápasy lidstva, ale nikdy přitom neztrácí z očí jednotlivce, konkrétní lidské já, jehož úděl je u Hory vždy směrodatný při hodnocení velkých kolektivních procesů.

Mučivé vize básníkových Deseti let se plně zúročily v první polovině třicátých let v dalším stadiu jeho tvůrčího vývoje. První sbírka tohoto období Tvůj hlas /1930/ se vyznačuje výraznou snahou zbavit se traumatu, do něhož ho uvrhla zdánlivě marná organizační a politická práce, která provázela jeho žurnalistické působení v Právu lidu, ale zejména v Rudém právu. Jestliže po roce 1929 vědomě odděloval literaturu od politiky, oddělil je především v úzkém pojetí stranické služebnosti, rozhodně se však nezřekl potřeby vnímat život a svět v jejich celistvosti. Společenská angažovanost je pro Horu - jako pro všechny skutečné umělce té doby - lidskou angažovaností, odpovědností básníka, bytostně vnímavého pro mravní a sociální problémy doby, za osud každého jednotlivce, a potud všech.

Tvůj hlas se vroucně přihlašuje k velké lidské pospolitosti, hrouží se do jejího proudu, a znovu vytváří onu specifickou jednotu všech procesů a prvků, z nichž je utkán člověk a jeho osud. Příroda, vzpomínka, sen, bezprostřední prožitek konkrétní chvíle i vědomí uplývajícího času nám otvírají průhledy do vnitřního světa individua i doby, a to prostřednictvím všeprostupující obraznosti, kdy se význam slova mění v intenzívní závislosti na melodii, dotvářené náznaky zámlk a polotónů.

Všechny následující sbírky, Tonoucí stíny /1933/,

Dvě minuty ticha /1934/, Tiché poselství /1936/ a Má-
chovské variace /1936/, pokračují v cestě nastoupané
Tvým hlasem. Toto období nazval básník sám světem ča-
su a ticha. Každý náš cit, každý náš čin je nepřímo
hodnocen časem, který už není přítelem člověka, proto-
že mu nedopřává klidu, počinutí, není jeho spojencem
jako kdysi v mládí, ale neúprosným soudcem a hodnoti-
telem, jenž nikomu nic nepromíjí a každému dává pocítit,
že nic nelze vzít zpátky, žádný čin, ani žádný zá-
žitek. Toto poznání však Horu nedeprimuje, ani nev-
volává jeho rozčarování, bere je jako nutnou součást ži-
vota, který dává všemu lidskému ve světě možnost za-
znít, a jako etický imperativ, prikazující nám právě pod
zorným úhlem neodvratitelného zániku, abychom se snaži-
li porozumět životu hlouběji, opravdověji. Cítí-li bás-
ník tíseň zmaru, pak především tam, kde byl člověk smrtí
zaskočen předčasně, kde se jeho tužby tragicky protkly
s nemilosrdným osudem /Dvě minuty ticha/, ve chvíli oče-
kávaného vzmachu či na vrcholu tvůrčích sil. Všeude tam,
kde mohlo být dokončeno dílo, kde se člověk mohl reali-
zovat ve svém humanistickém poslání, tam smutek z uplý-
vajícího času ztrácí svou drastičnost, ano dostává po-
zitivní smysl, dotváří člověka a ukazuje krásu prožité
chvilky v magickém příslovu básnické metafor, která
vždy znovu aspoň na okamžik zastavuje čas ve smyslu faus-
tovském. Je jen přirozené, že tyto malé zázraky se čas-
to uskutečňují ve snu nebo ve vzpomínce, v nichž básník

rozpráví právě tak s minulostí, jako s budoucností. To vše jen znásobuje básníkův prožitek přítomnosti, neboť si uvědomuje, oč by mohl být ochuzen, kdyby nedovedl zachytit a v hloubi duše pochopit nenavratitelnost vteřiny, hodiny, dne, roku.

Přítomnost tak má v Horově poezii hlubinný význam metafyzický, básník pátrá po smyslu jevů, událostí, jichž je svědkem v proudu plynoucího času, znovu prověřuje mravní aspekty vlastního jednání, z hlediska minulých podnětů a budoucích následků zkoumá časový rozměr lidské angažovanosti, a tím se dobírá určitého dobově podmíněného filozofického postoje.

Tato stránka Horova díla nebyla dříve vždy správně chápána a doceňována, často mu bylo vytýkáno, že jeho společensko-politické soudy nejsou dost konkrétní a jednoznačné. I nes v odstupu času vidíme naopak, že právě tento metafyzický ráz uchránil Horovu poezii nebezpečí úzkoprsého dogmatismu a nekritické ideologické služebnosti.

Horova poezie rozhodně nevznikala mimo čas a prostor, rodila se naopak z vědomého prožívání všeho, čím byla naplněna tehdejší duchovní atmosféra. Opravdový básník nemůže, a ani se nepokouší své době uniknout, nemůže tvořit bez ní, mimo ni, jeho duše je v ní naopak trvale zakotvena a vnímá její nejvnitřnější záchvěvy. I v tomto smyslu mu čas zpřítomňuje stálou obnovu, nepřetržité trvání života, od úzce osobního přes rodový

až k národnímu.

Vnitřně zpřizněn a osudem svého lidu, propůjčuje Hora máchovskv svůj hlas "plamenům, lásce, barikádám". Třicátá léta dávala stále dost podnětů k pocitům smutku a strážně. Zbavený šťastné víry počátků dvacátých let v blízký příchod spravedlnosti ztotožňuje se básník vnitřně s těmi, kdo marně hledají práci, marně se pokoušejí vrátit ze světa ztracenců, čekajících na almužnu, do kolektivu tvořivé práce. To, že jsou lidé zbavováni práce, znamenalo Horovi totéž, jako kdyby byla popírána jejich lidskost. Tak to přímo zaznívalo z jeho prózy /Děch na skle/, z jeho esejistiky a publicistiky, a ovšem i z jeho básnické tvorby. Jeho slovo, obraz vymezuje život jako "bojiště věčné" - neboť z jeho zorného úhlu se soudobý svět jeví jako tragická změť nejistot, individuálních, společenských i obecně lidských, mravních. V těchto polohách pak se rozžívá Horova obraznost až do apokalyptických zžíravých vln bezmoci a zmaru. lidské útěchy je málo a v nadzemskou básník nevěřil, i když se čas od času uchýloval k tradiční náboženské metaforice. Volal-li na pomoc anděly a boha, přivolával spíše tradiční hodnoty, upínal se k víře v lidské možnosti, ukryté pod nánosy lhostejnosti a osamocení.

Druhá polovina třicátých let se jevila ještě beznadějnější, neboť nad Evropou se rozprostírala reálná hrozba fašismu. nadosobní víra je vždy sjednocující,

vyvolává humanistický patos aktivizujícího dosahu. Prvním Horovým krokem na této cestě se stal Domov /1938/, v němž již plně zazněla krásná pospolitost společného zápasu. Tlak konkrétního nebezpečí, jež sahalo na samu podstatu naší národní existence, vyvolával něco, co Hora, odchovanec počátku století, který se choval ke každému projevu nacionalismu chladně, až skepticky /kromě prvních týdnů po vzniku samostatného státu, kdy se přece jen nebylo možno ubránit vlně nadšení/, dosud neznal: cit vlastenectví. Nyní, v situaci bezprostředního ohrožení, vytvářel Hora nově svůj vztah k domovu, k rodné řeči, k národnímu celku.

Tato poezie se logicky připíná k veršům "Času a ticha", básník zde pouze dává silněji zaznít burcujícím akordům. Pocit klidně uplývajícího času, naplňujícího rodovou následnost, zde přechází v apoteózu otčiny, jejíž bouřlivá a tragická minulost se obnažuje v historické perspektivě války a míru. Dostává se zde do popředí myšlenka, jež vězela v básnickové tvorbě od samých jeho počátků - že smrt existuje bezprostředně vedle nově vznikajícího života - ale i naopak! Tím víc platila tato pravda po velkých živelných pohromách, po moru, po válkách, kterých přežila naše země bezpočet. Ne tedy marnost a nicota následuje po katastrofě, ale nová víra, a hlavně nová práce, jež také vysvobozuje člověka z počáteční beznaděje. Tímto patosem odvěkého zápasu je nesen zejména Horův Zpěv rodné zemi; jako nesčetná pokolení před námi i my musíme "držet stráž".

Po této burcující výzvě k obraně národa, vyvolané atmosférou mobilizace, se Hora znovu zamýšlí nad osudem národa ve větším lyricko-epickém útvaru: vzniká Jan houslista, skladba, jejíž hrdina houslista Jan odešel z pocitu uměleckého nedocenění do ciziny, kde našel uznání, slávu i osobní štěstí /poznává tam svou ženu, jež mu však záhy zemřela/. Avšak ve chvíli, kdy se dovídá, že jeho vlast je v nebezpečí, zmocňuje se ho nejen úzkost, ale i zvláštní pocit osamocení: jeho okolí nerozumí přes všechny své sympatie a obdiv k němu jeho smutku, jeho rozporům, zato po návratu domů jeho mládí, jeho někdejší přátelé, tužby a naděje se mu objevují v novém světle, uvědomuje si, že za své umění a slávu vděčí těm, které tak lehce opustil! Tak se přímo do děje mísí reflexivní monology o morální odpovědnosti umělce, o jeho vztahu k domovu a jeho dějinám, o smyslu života jedince a národního celku. Znovu a znovu se vrací myšlenka morální odpovědnosti každého jednotlivce za trvání národa, za uchování jeho hodnot; tato myšlenka se vtěluje do vidiny řetězu generací, které si předávají štafetu života, práce a boje.

V tomto duchu se v podstatě pohybuje všechna Hora-va lyrika vznikající za okupace. Ještě jednou ztvárňuje Hora myšlenku zápasu o smysluplné bytí člověka ve sbírce Popelka přebírá hrách /1940/, v níž se znovu mocně vzečmula básníková obraznost, spjatá podobně jako v předchozím tvůrčím období se vzpomínkou a snem,

které nesmírně rozšiřují prostor lidské duše, tísněné reálnými historickými okolnostmi. Básník ale ví, že sen musí být završen svobodou jako podmínkou existence, svobodou, která je ovšem vždy vyvzdorována na smrti, na zmaru. Plnohroznačnost symbolů zde mizí, ztrácejí se i drůzy metafor, aniž se však ztrácí silná emocionalita výrazu. Opojení z této poezie je stejně velké jako opojení ze života, a přece zde dochází k jistému oproštění. Popelka přebírá hrách je chvalozpěvem na svobodu jako předpoklad lidského dorozumění, neboť jen tam, kde bude znít píseň života beze strachu, může být člověk opravdu šťasten. Nové podoby nabývá i Horova metafyzika času. Básník nyní věří, že lidé budou prožívat prchající čas sice bolestně a úzkostně, ale s vědomím, že dokázali smysluplně naplnit svůj život; tím více budou proto cítit potřebu zdokonalovat svět, odhalovat tajemství života a smrti, což je v samé podstatě jejich lidského chování na světě.

Tak se v tomto Horově posledním tvůrčím období vytvářela nová modifikace jeho harmonického vztahu ke světu; tento zápas o vnitřní rovnováhu jsme mohli sledovat v průběhu celé jeho životní pouti. Hora nikdy nepředstíral harmonii tam, kde ji skutečně necítil; na druhé straně se ji ale snažil vytušit, nalézt a posléze básnicky ztvárnit ve chvílích, kde se to dařilo málokomu: na hřbetu vlny, na ostří nože, která dělí smrt od života. A právě to je nejvýsostnější umění

básnické a jen podle toho lze - řečeno šaldovsky - bezpečně rozlišit básníka od řemeslníka.

Ještě mnoho básní vzniklo v posledních letech básníkovy života, ale to už se u něho začala projevovat vážná choroba. Ještě mnohý verš se nás dotkne silou svého výrazu, z mnohého na nás dýchne morální síla a čistota člověka odumírajícího pomalu - navzdory velkým společenským nadějím - světu. Takového ho také zastihla smrt: stačil se jen ještě krátce zaraťovat z konce válečného utrpení a nad nově nabytou národní svobodou, ale dlouho se z ní netěšil. Zemřel 21.6.1945 v Praze.

Mojmír Otruba

Termín "zábavná literatura" v českém obrození

Při významoslovném výkladu hesla "zábava" uvádí Příruční slovník jazyka českého /d. 7, 1953 - 1955/ na prvním místě: činnost nebo stav poskytující rozptýlení, potěšení, pobavení; kratochvíle. Obdobně vykládá slovo "zábava" i rozdější Slovník spisovného jazyka českého /d. 4, 1971/, vypouštěje zastaralý výraz "kratochvíle" a uváděje "pobavení" jako synonymum. Stručný Trávníčkův Slovník jazyka českého /4. vyd. 1952/ vysvětluje "zábavu" jako rozptýlení, obveselení a jednodílný akademický Slovník spisovné češtiny /1978/ jako rozptýlení, pobavení. Jungmannův Slovník česko-německý /d. 5, 1839/ uvádí v tomto významu slovo "zábava" jen v přívlastkovém spojení "milá, příjemná" a klade k němu české "kratochvíle" a německé výrazy "Zeitvertreib, Unterhaltung, Ergötzung". Adj. "zábavný" vykládají nové slovníky jako poskytující zábavu, určený k zábavě /v uvedeném významu/.

Jestliže dnes spojujeme slova "zábava", "zábavný" s uměleckými a slovesnými výtvary, obvykle v něm pocítujeme zmíněný význam pobavení-Unterhaltung; jinak řečeno, jako "zábavné" označujeme umělecké a slovesné výtvary a projevy, v nichž se výrazně uplatňuje nebo vůbec dominuje rekreační funkce. Tak je tomu např. u pojmenování "hlavní redakce humoru a zábavy", "zábavný

pořad, program /rozhlasový, televizní/", "zábavná hudba". S protikladem "vážná X zábavná hudba" zhruba koresponduje protiklad "vážná X zábavná literatura", ovšem s tím, že jednou této literární kontrapozice užíváme jen pro označení děl umělecké slovesnosti /např. romány Dostojevského, Jiráskovy X romány humoristické, detektivní/, jindy do tohoto protikladu zahrnujeme veškeré písemnictví, tj. literaturu jak krásnou, tak věcnou, a tedy i to, co ze zábavných slovesných výtvorů je dnes pro nás na samé krajní hranici krásné literatury /causerie, aforismy, anekdoty/ i co již do ní nepočítáme /vyprávění příběhů ze života, vtipné hádanky, slovní hříčky/.

Se souslovným pojmenováním "zábavná literatura" se dnes nesetkáváme příliš často, rozhodně má dnes mnohem menší frekvenci, než měly za obrození "zábavná literatura", "zábavné čtení", "zábavné spisy" apod. I v obrozenských textech jsme prime vista náchylní k tomu, chápat zábavnost jako vlastnost lektury, která nemusí být jenom beletristická, která však vesměs usiluje o pobavení, příjemné rozptýlení, jednou veselé, jednou vzrušivé. Tekto si významově konkretizovali adj. "zábavný" z textů 19. stol. zřejmě i ti autoři populárních výkladů o obrozenské literatuře, kteří výslovně poukazují na tehdejší bohatou, převažující produkci zábavné literatury a vysvětlují to tím, že jen nenáročnou zábavností /rozuměj: rekreační funkcí textů/ bylo ze dané situace možné získat lidové publikum pro českou četbu. V podstatě tekto chápe termín "zábavná literatura" také autor monografie o histo-

rii novodobé české prozaické beletrie Jan Máchal¹ a v souladu s tím cituje dopis Josefa Josefoviče Jungmanna Janu Kollárovi z 25/9 1824 jako doklad úsilí o vyšší kvalitu zábavné četby: "Čelakovský ... z angličtiny Waltera Scotta The Lady of the Lake, román pěkný, přeložiti se strojí. Velmi nám podobných zábavných spisů třeba, nebo naše publikum, míním všelijaké slečinky a jonáky studující, pro zábavu v českém nic nenacházejí; a jen pro zábavu čítající, německých kněh se chytati musejí. Tuším, že v našich časech nejlépe by se překládání nebo skládání dobrých románů dařilo, nebo odbytu mají, čtou se všude a rády, a což my jiného žádáme, než aby se české knihy četly? Scott, Schiller, Goethe, Jean Paul, z těch by se co bráti dalo, zvláště z prvního, ale básníř musí básníře překládat."²

I ve spojení s výtvory slovesnými a s literaturou se za obrození skutečně někdy užívalo adj. "zábavný" v uvedeném smyslu sloužící pobavení, unterhaltend. V Slovesnosti, v kapitole pojednávající o slohu listovním /dopisovém, korespondenčním/ uvádí J. Jungmann mezi různými "tvary" dopisů v třetí položce: "Listové zábavní, mají místo mezi osobami přátelstvím sdruženými, na vzájemné šprýmy a vtipy uvyklé. Žádají pak listové tyto myslí vzdělané, známosti věci mnohostranné, plodné smyslivosti, a slohu lehkého a cvičeného."³ V takových případech koresponduje "zábavný" s "kratochvilný"⁴ /které se však z obrozených textů od 40. let rychle vytrácí/. Shodný význam pobavení, obveselení a vzájemná

218

zaměnitelnost obou adjektiv /vyplývající z jejich korespondence s něm. "unterhaltend"/ ukazuje se na označení časopisu Hyllos /1819 - 1821/, který měl podtitul v německé verzi Vermischte Aufsätze belehrenden und unterhaltenden Inhalts a v české paralele nejdříve /za redakce V. R. Krameriusa/ Smíšené čtení obsahu poučného a kratochvilného, později /za redakce Jana Hýbla/ Národní časopis poučujícího a obveselujícího obsahu.

Z autorů, které J. J. Jungmann v uvedeném dopise J. Kollárovi doporučuje překládat do češtiny, bychom přinejmenším Schillera a Goetha dnes sotva označili za autory zábavné /=pobavení sloužící, rekreační, unterhaltend/ prózy. Tento význam bychom rovněž stěží mohli podkládat slovu "zábavný" v titulu Zábavné spisy M. D. Villaniho /1844/, když tato kniha básní obsahuje i skladby jako Zármutek a Smrt vojína, anebo v pojmenování Bibliotéka zábavného čtení /1835 - 1947/, když tato ediční řada přinášela i díla, jako jsou např. Manzoniho Snoubenci a Warrenovy Výpisky z deníka lékaře. V těchto případech /včetně dopisu J. J. Jungmanna/ se "zábavné spisy", "zábavné čtení" evidentně rovná "beletristické spisy", "beletrie"; "zábavný" je označením pro celý rozsah pojmu literatury esteticky fungující, literatury umělecké, krásné /za obrození i později též "pěkné"/. Doklad pro to, že "zábavná literatura" = "krásná /pěkná/ literatura" nalezneme rovněž v Jungmannově Slovesnosti, a to ve výkladu, jak "povstává pět forem či tvarů spisovných a slohových"; na druhém místě

/za "tvarem učeným"/ je tu uveden "tvar zábavný neb
pěkný".⁵ Obdobně se ukazují jako synonymní výrazy "čte-
ní zábavné" a "beletristika" v Tylově fiktivním dopisu
venkovského čtenáře /z 1835/, jenž se zamýšlí nad tím,
zde si časopis Květy, určený především národně uvědomo-
vací funkci /a v podtitulu označený za "národní zábav-
ník"/⁶, počíná správně, když svou hlavní obsahovou
složkou učinil beletrii: "Já opomina jinák cenu bele-
tristiky vychvalovati, jelikož se samo sebou chváří,
co srdce lidské dojíká, - svým dílem na tom jsem usta-
novil mysl svou, že probuzující se národností není
sotva prospěšnějšího nad čtení zábavné ..." ⁷

Jak došlo ve spojení s literaturou a slovesnými
výtvary k významovému ztotožnění výrazů "zábavný" a
"beletristický" /resp. "krásný", "pěkný"/, jak spolu
v umělecké literatuře souvisí zábava a krásno? Vyjdě-
me nejprve opět od samotných slovních významů. Připo-
mněli jsme již, že Jungmannův Slovník uvádí k českému
"zábava" německou paralelu nejen "Unterhaltung", ale
i "Ergötzung", znamenající zníterněný pojem zábavy,
tedy požitek, potěchu, potěšení, rozkoš, libost; pro
tento význam nacházíme v Jungmannově Slovníku doklad
z Čelakovského překladu Goethovy Marinky /1827/: "Do-
prav to dítě domů, a způsob panu Fabriciimu do večera
nějakou zábavu." Zde bychom dnes již nemohli užít slo-
va "zábava", nahradili bychom je nejspíš slovem "potě-
šení". Rozdíl mezi pojmem zábavy-pobavení a zábavy-po-
žitku, potěšení vyjadřuje latine slovní dvojicí "oblecta-

tio X delectatio". Delectatio, zábava zníterněná, je frekventovaným pojmem středověké estetiky, která nava-
zující tu na antiku spatřuje v této vlastnosti podstatný
obsah a příznak krásy, popř. výsledný efekt styku s krá-
sou, prožitku krásy. Delectatio, zábava-požitek, potě-
šení, nejen prochází jakožto vyznačující vlastnost a
projev krásy středověkou estetikou, ale objevuje se i
v humanistických a klasicistických teoriích. Delecta-
tio- zábava, která je příznakem esteticky fungující li-
teratury, stává se potom i označením pro tuto zvláštní
oblast slovesných výtvorů. Je to pojmenovávací postup,
který se uskutečňuje metonymicky /po ose věcné spoji-
tosti: vlastnost → její nositel/, tedy stejně jako po-
jmenování "krásná literatura", a který pak obdobným
způsobem poznamenává estetickou a poetologickou ter-
minologii v jednotlivých evropských národních litera-
turách. O francouzské říká M. M. Bachtin: "Epiteton
,pleisant' /zábavný/ se v 16. století připojovalo k
dílům umělecké literatury vůbec, bez ohledu na jejich
žánr. Nejváženějším a nejvlivnějším starším dílem byl
pro 16. století Román o Růži. Clément Marot vydal v r.
1527 jazykově poněkud zmodernizovaný text této důle-
žité památky světové literatury a v úvodu doporučoval
dílo těmito slovy: ,C'est le plaisant livre du Rommant
de la Rose ...'."

Sousloví "zábavná literatura" /a dále "čtení",
"spisy" atd./ ve významu beletrie není tedy zvláštní
záležitostí českého pojmosloví, u nás pouze tento ter-

mín déle přežíval. Českou zvláštností je snad jenom to, že "zábavnou literaturu" nevzaly ve významu beletrie na vědomí naše literární věda a lexikologie; Příruční slovník jazyka českého uvádí např. spojení "zábavná a naučná četba", jehož se jednoznačně užívalo ve smyslu literatura krásná a naukově věcná, jako doklad pro užití adj. "zábavný" ve významu sloužící pobavení.

"Zábavný" ve významu beletristický, esteticky fungující se kolem poloviny 19. stol. již asi začínalo pociťovat jako výrez zasteralý, jak nesvědčují ojedinělé doklady, např. anekdota z Května 1847, která pohrávajíc si s dvojvýznamností výrazu "zábavné knihy" humoristicky formuluje protiklad "knihy zábavné X nudné".¹⁰ Přesto se setkáváme se "zábavnou literaturou" vedle "pěkné /krásné/ literatury", "beletrie", "beletristiky" nadále po celé 19. stol. /a ojediněle ještě ve 20. stol. , např. u Marie Majerové/, leckdy promiskue u téhož autora. Neruda označuje 1859 a 1860 svůj beletristický a populárně vzdělávací časopis Obrazy Života za časopis "zábavně-naučný", a když v redakčních a programových statích probírá jeho jednotlivé obsahové položky /"částky"/, píše o jeho "částce zábavné", že přinášejíc jednak básně, jednak "původní romány, povídky, novely, arabesky, humoresky atd.", klade si za cíl docílit "i skutečné obohacení pěkné literatury české".¹¹ Podle mé čtenářské zkušenosti a nescustavné excerpce přichází do širšího, nikoli jen odborného užívání nejpozději termín "krásná literatura"; např. 1860 inzeruje mnichovohradištský bo-

taník a lékárník V. J. Sekera své nově zřízené knihkupectví s tím, že "péče jeho nebude se pouze ku krásné literatuře /básně, dramata, povídky, novely, romány, almanachy/, anobrž i ku vědeckým pak zvláště praktickým potřebám našeho lidu hovícím spisům vztahovati."¹²

Postupné prosezování výrazu "krásná literatura" na úkor slovního označení "pěkná" nebo "zábavná" souviselo nejspíše s tím, jak i u nás vcházelo do obecnějšího povědomí pojetí romantické estetiky, která vyčleňuje slovesnou tvorbu esteticky fungující /krásno zpřítomňující/ z ostatního písemnictví a sbližuje z tohoto hlediska uměleckou literaturu s výtvarným a hudebním uměním. Ojedinele se v českém 19. stol. mluví o jakémkoli díle umělecké literatury jako o "básni" /což je opět v souladu s dobovými jinonárodními zvyklostmi/, a potom se dílo veršované poezie označuje za "báseň v užším smyslu".¹³

To jsou ovšem už jen poznámky na okraj vlastního tématu. Pokusili jsme se tu dokázat, že píše-li se v 19. stol. o zábavné literatuře, čtení, spisech, knihách, slohu, méně často se tím rozumí pouze lektura, která slibuje pobavení, rozptýlení, humor. Termín "zábavná literatura" většinou označuje uměleckou literaturu a zahrnuje v sobě všechny druhy a žánry veršované a prozaické beletrie.

P o z n á m k y

1 Jan Máchal: O českém románu novodobém, Praha 1902,

str. 16, 2. vyd. Praha 1930, str. 25 n.

- 2 Josef Josefovič Jungmann: Korespondence, ed. Olga Votočková - Lauermannová, Praha 1956, str. 76.
- 3 Josef Jungmann: Slovesnost aneb Náuka o výmluvnosti básnické i řečnické, 3. vyd. Praha 1846, str. 98.
- 4 "Kratochvilný" /které i morfologicky odpovídá německému "kurzweilig" a významově v daném spojení francouzskému "récréatif"/ vysvětluje Jungmannův Slovník: ku kratochvilem sloužící, zur Kurzweil dienend, unterhaltend, kurzweilig, launig, scherzhaft; k tomu uvádí příklady z Komenského Janua linguarum: Kratochvilná rozmlouvání, t. veselá, utěšená /festiva colloquia/, jsou nejlepší rozkoš. Kratochvilní žertové. Jestliže co kratochvilného /lepidi/ v řečňování přiměšuješ, žerty ať jsou, ne ouštípky.
- 5 Josef Jungmann: Slovesnost aneb Náuka o výmluvnosti básnické i řečnické, 3. vyd. Praha 1846, str. 35.
- 6 Podtitulem "zábavník" asi Tyl vytvářel paralelu k titulu staršího Sychrova autorského časopisu Kratochvilník /1819 - 1820/. Zatímco ovšem M. J. Sychra metaforicky užil slova již existujícího a jakožto jméno činitelské označujícího postavu /kratochvilník = zábavný člověk, veselý společník, vtipálek, šprýmař/, Tyl zde sáhl po novotvaru /nejspíše vlastním/, v němž je nutno opět vidět prvotně jméno postavy /viz též Tylův pozdější časopis Pražský posel/. Význam podtitulového "nírodní zábavník" se pak zjevně

překlání od "český veselý společník" k "český beletrista".

- 7 An. /= J. K. Tyl/: Redaktorovi, List k laskavému rozjímání také jiným podaný, Květy 2, 1835, str. 397, in Spisy J. K. T., sv. 11, Národní zábavník, ed. Mojmir Otruba, Praha 1981, str. 634.
- 8 Viz např. A. Blunt: Poussin's Notes on Painting, Journal of the Warburg Institute 1, 1937, str. 344 n.
- 9 M. M. Bachtin: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, přel. Jaroslav Kolár, Praha 1975, str. 59.
- 10 An.: Zábava a dlouhá chvíle, Scéna v knihárně /in Směs/, Květy 14, 1847, č. 7, str. 28, 16/1.
- 11 Viz Miloslav Novotný: Život Jana Nerudy, díl 2, Praha 1953, str. 275, a díl 3, Praha 1954, str. 39.
- 12 Boleslavan 1, 1860/61, č. 3, str. 26, 25/10 1860.
- 13 "Jistý druh pěkné literatury nalézá ovšem posavád málo podpory /u nakladatelů, M.O./, totiž básně v užším smyslu a plody dramatické..." An. /= J.K. Tyl/: O nových knihách ... od starého čtenáře, Květy 14, 1847, str. 339, in Spisy J. K. T., sv. 12, Čtení pro lid, ed. Mojmir Otruba, Praha 1986, str. 442.

Zdeněk Pešat

Nová poetika

Na rozdíl od skupinových hnutí a proudů dvacátých let vstupuje česká poezie do třicátých let ve znamení výrazné individualizace, diferenciacce poetik jednotlivých autorů. V rámci této individualizace však probíhá i proces opačný, v němž dochází k jistému omezujícímu vymezení tematických okruhů poezie i její funkce. Často se toto vymezení dokládalo už tituly sbírek z přelomu desetiletí: Panychida (tedy "slavnost za mrtvé") Viléma Závady, Kohout plaší smrt Františka Halase, Triumf smrti Vladimíra Holana, Pokušení smrti Jana Zahradníčka, Dvě minuty ticha (tedy opět pocta vzdávaná mrtvým) Josefa Hory. I u autorů, u nichž se téma smrti nevyskytuje v titulu, ocitá se ve středu jejich pozornosti. Vztahuje se to i na dosavadní poetisty, K. Biebla v Novém Ikarovi a V. Nezvala v Historii šesti prázdných domů ze sbírky Pět prstů. Obě stránky procesu, individualizace a atomizace poetik i zužující vymezení tematiky dostaly nové podněty s vypuknutím světové hospodářské krize, která se nevyhnula ani Československu. Depersonalizace lidského jedince proměňovaného na neužitečnou pracovní sílu, o níž nemá nikdo zájem, a vyostření sociálního napětí v zemi vyvolalo mimořádnou mimoliterární politickou aktivitu kulturních pracovníků, provázenou však krajní skepsí vůči možnostem básnické tvorby podílet se na společenském dění ve chvílích, které vyžadují okamžité a nezprostředkované účinné přispění. A tak výsledkem pochyb o moci poezie se stal jednak pokračující příliv tragických motivů a jednak obzat k hermetické poezii, soustředěné k problematice básnického tvaru. Jako kdyby poezie chtěla tvářit v tvář lidskému utrpení o to tvrdšíněj i zdůraznit věčné konstanty lidství, které

po staletí provázejí básnickou tvorbu, jsou si dobře vědoma, že obrat k jakékoli formě pouhých agitačních veršů není řešením. Avšak sám pocit rozdvojení společenské a básnické činnosti nenesli básníci lehce. Z touhy zrušit je a prolomit vlastní samotu se ve sbírce Dvě minuty ticha zpovídá Josef Hora, mučivě prožívá dilema ve sbírce Tvář a zejména v korespondenci se svou budoucí ženou František Halas. Pohotověji je vyřešil Seifert rozdělením své poezie na niterně laděné verše sbírek Jablko z klína a Ruce Venušiny a na pravidelně otiskované příležitostné aktuální verše v Ranních novinách a Právu lidu. O něco podobného se později pokusil i Vítězslav Nezval, když svou surrealistickou poezii provázel anonymními, na krizi reagujícími villonskými baladami Roberta Davida. Jakkoli se toto vychýlení od světa k duchovnímu životu jevílo současníkům hlavně jako reakce na tvorbu začátku dvacátých let, která tuto problematiku více či méně přehlížela, z odstupu času se rýsuje čím dál tím více jako předehra nové sdělnosti poezie, která se zrodila s nástupem fašismu, ohrožení republiky a nacistické okupace země. Neboť právě básníci, kteří na začátku třicátých let prošli obdobím pochyb i nevíry, kteří se prožili nicotou světa a protřpěli se skepsí, i ti, kteří se uzavřeli do intimity své duchovní ulity, dokázali najít v časech zkoušky pravá slova. Poezie Halasova, Holanova, Horova a s nimi i Seifertova o tom vydala stvrzující svědectví.

Interval čtyř let, jenž dělí Poštovního holuba od Seifertova nového díla Jablko z klína (1933) byl naplněn intenzivní prací na nové poetice. Nedochozí však k žádným překotným změnám, jen ve vyhraněný tvar krystaliz-

zuje to, co nazrávalo už v předcházející sbírce: básníkovo senzualistické východisko podstupuje znovu konfrontaci s časem a výsledkem jsou osobně motivované nostalgické pocity, jež tvoří výslovně nebo skrytě hlavní tematickou osnovu sbírky, jinak plně uzavřenou do intimního světa citového prožívání lidských vztahů. A jen v náz-
naku do něho zaléhá, vlastně jen ve vstupní básni, v Písni na vrbovou píšťalu, i ohlas okolního dění:

Už na nás prší z jehněd pel
a na kře letí jaro horempádem,
zpod křídel kvočny vyletěl
houf kuřat, pípajících hladem.

Bože, ať i to nejmenší z nich
zrníčko najde na tvé jarní zemi!
To jenom člověk v dobách zlých
může živit sny a nadějemi.

Od těchto snů a nadějí dospívá sbírka v závěrečné básni
Bezvětří až k hořké bezvýchodnosti "za živa pohřbeného":

V bezvětří starých ran,
v krajkové ctnostné špíny,
pod křídlem líných vran,
jež slétly do roviny,

žijí sny tesklivé:
mrtvý se dívá z hlíny
do světa na živé
a na tančící stíny

v ulicích Ninive.

Vytknutí obou krajních polů sbírky před závorku však nevystihuje pravdivě její směřování, neboť na ni nedoléhá tíha životní rezignace s nádechem tragiky tak, jak by se mohlo zdát z jejího závěru a jak se v této době projevuje v knížkách jiných autorů. V závěrečné básni jde spíše o gesto, o zvýraznění pointy celé sbírky než o tragičnost samu; ostatně obdobný kompoziční postup lze nalézt i v Poštovním holubovi, kde také na začátku se cosi překrásného končí, ale také počíná, a na konci se lyrický subjekt připodobňuje k holubům, umírajícím na orloji. Závažnějším znakem sbírky je spíše to, že osobně zabarvený stesk nad pomíjivostí provází senzualistické zaujetí pro již neosobní neustálý pohyb a změnu, pro proměny věcí. Stačí jen nepatrný konkrétní podnět, třeba odraz ve vodě, aby básník rozehrál napůl fantaskně snovou, napůl reálnou hru imaginace, popírající výchozí a navozující novou představu jevu až k jeho zániku (Obraz ve vodě). Obvyčejná svíce se prostřednictvím personifikace důsledně rozvedená v celé básni proměňuje od sestříčky medu při svém vzniku až v milenku mrtvého ve svém konečném poslání (Vošková svíce). Dívčí polibek se jednou změní už jen ve "vitr na mých rtech (a marně tentokrát) budu chtít tukou zachytit nehmatatelný jeho šat" (Stokrát nic). Poražená socha anděla stačí k evokaci představy mrtvé helikoptéry i "ptáka divokého chmýří" (Poražený anděl). Všechny tyto verše ústí v motiv zániku nebo alespoň v pocit uplývání života. Nicméně to, co jim dodává jejich vnitřní energii, není ono spění ke konci, ale dynamika dění uvnitř tohoto spění. Ostatně ve sbírce jsou i verše, a to jedny

z vrcholných, v nichž dochází i k protichůdnému pohybu,
kdy stáří zaujaté krásou přestává pociťovat svou tíhu:

Stáří jde teskně o holi,
hál se však změnil v cokoli
tou věčně fantastickou hrou,
třeba i v křídla anděla,
která se k letu otevrou
bez bolesti a bez těla.

Báseň Proměny je věnována F. X. Šaldovi a je cele
osnována na metamorfózách, symbolizujících tok lidského
života, metamorfózách sice fantaskních, přesto ryze
konkrétních, včetně přímého a obrazného významu slova
sníh:

Chlapec se změnil v bílý keř,
keř ve spícího pastýře,
jemný vlas v struny na lyže,
sníh ve sníh, jenž pad na kadeř.

I nepostižitelná krása tu nabývá s pomocí personifikace
konkrétní podoby:

krása má nohy spanilé,
obuté v měkké sandály.

V tom koloběhu proměny
zakleta bývá do ženy

Motivy změny a pohybu se pak uplatňují i v detailech. Tak v básni Rozhovor se objevuje "proudící vzduch", v básni Dešť jisker "rozprouděné tmy" a v básni Ruce pět prstů na ruce je "chvilíčku lyra, chvilku hřeben" apod.

Téměř každá báseň sbírky má svůj prvotní konkrétní smyslový impuls a přesto soudobá kritika psala o lyrice "netělesného nadlehčení", "odmocnění od vší tíže", jež "chytá do svého křehkého náručí věci nehmatatelné a nezachytitelné, odrazy a stíny, sny a šepení, chvěje tesknivých světél a vábení rozplývajících se tvarů.¹ Podobně i když méně obrazně, to zaznívalo i v jiných posudcích. Kritika tedy zdůrazňovala významovou neurčitost, splývání významů i mimořádnou nadlehčenost, s jakou je toho dosahováno. Neměla přitom na mysli několik náběhů k spiritualistické poezii (Stín, Zas jiných dnů), ale celkový princip výstavby básně. K jeho bližšímu objasnění nestačí jen zřetel k významové složce veršů, neboť je to výsledek šťastné souhry hned několika činitelů. Motivy pohybu a změny jsou jen jedny z nich, v sémantické rovině ovšem nejvýznamnější.

Základním činitelem je mluvní projev většiny básní. Dodává jim plynulost tak samozřejmou, že vlastně nepoutá k sobě vůbec pozornost. Je to proto, že i nyní jako kdysi Seifertova věta zabírá rozlohu celé strofy, ale ta je menšího rozsahu, zpravidla čtyřveršová a také verš v ní je kratší, takže sama věta dozrává výrazného zjednodušení (výjimku tvoří dvě básně apostrofického rázu, Střevíce a Píseň o panně Marii a o víně), což je jeden z předpokladů přirozeného toku řeči. Platí tu osobitá

zákonitost: čím je verš kratší, tím vyšší je jeho významová koncentrace, ale také o to jsou větší významové přeskoky mezi jednotlivými verši, a tím neurčitěji a nadlehčeněji působí celá báseň. Současně ve spojení se zpovědním charakterem veršů, často formou konfrontující vzpomínky na dětství a jinošství prožité uprostřed pražské scenerie, získává tento projev vedle přirozenosti i intimní ráz, důvěrně oslovující čtenáře.

Tento mluvní základ je výrazně členěn metrickou osnovou jambického verše s pestrými variantami jeho začátků, nejčastěji daktylskými. Právě tento daktyl způsobuje větší plynulost verše, umožňuje totiž vyhnout se slovním druhům, jež jsou v rozporu s jazykovou pravděpodobností. Pravidelnost verše se stává zároveň podkladem pro rozehrání rytmicky odlišující veršové intonace, která tím, že se často kryje s intonací větnou a, že vyvolává vždy ve dvojici veršů až z automatizované střídání, často s pomocí přesahu, vzestupného a sestupného spádu verše i paralelní intonační výstavbu celých strof, vytváří zvukově výrazný celek písňového rázu, zdroj Seifertovy melodičnosti, která dále přispívá k zintimnění této poezie. Ale také celek, v němž se oslabuje významová stránka slova, která se podřizuje tomuto intonačnímu rozčlenění verše, jeho zvukové splývavosti.

Třetím činitelem je Seifertův návrat k simultaneitě dění. Nikoli však v dřívějším smyslu jako ztráty

jednotlivého tématu, ale jako jeho věrný průvodce, dostatečně výrazný na to, aby oslabil jeho logickou návaznost a znejistil jeho významovou určitost, ale zároveň ne natolik, aby narušil významové jádro básně, aby ji proměnil v skladbu polytematickou. Tu také dochází ke konfrontaci předmětného vidění s pocity lyrického subjektu a jejich vzájemná oscilace se stává pojistkou vzácné rovnováhy mezi konkrétností věcí a jevů v básni a nejednoznačností jejího smyslu. Ve vyhraněné podobě dochází k tomu ve verších Dešť jisker, jež mají své věcné tematické jádro ve vzpomínkové prostředí části básně, zatímco obě sloky obklopující vzpomínku se podílejí na jeho zastřešení a zneurčitění celé skladby:

Dešť jisker padá do obilí,
ach, dlouho si tu nepobyly,
spí město v rozprouděných tmách,
a v nocích, v které osud sved mě,
někdo se na mne díval ve tmě,
měl jsem strach.

Za světlem svatojánských broučků,
běhal jsem kdysi v kruhu kloučků,
šlapaje bramborovou nať.
A hebký dotek dívčích pletí
nedovolil mi pomýšletí
na závrať.

Oklamanému do třetice
směje se hvězda poběhlice,
po jeho stopách chodil pláč.
Buď sbohem, město ukrutníků,
někdo mi šeptá slova díků.
Nemá zač.

A v básni Půlnoc je tato oscilace dvojího simultánního
dění zakomponována do střídaajících se dvojic veršů čtyř-
veršové strofy:

Ciferník, přítel lun,
nad střechou domu zhas,
šly mimo tanečnice
a neviděly nás.

Jak nástroj beze strun,
na který hraje čas.
A vešly do vichřice
všem větrům na pospas.

Jako tvář mrtvého,
již věnčí dlouhý vlas.
Ve světle okenice
se zachvěl útlý pas.

Vždy lže cos krásného
tvým očím vlastní hlas.
Šly mimo tanečnice
a neviděly nás.

Zatímco motiv zhaslého ciferníku v následujících dvou strofách vyvolává skrze přirovnání obrazný komentář lyrického subjektu vždy v první dvojici veršů, motiv tanečnic se rozvíjí v druhé dvojici čtyřverší. A teprve v poslední sloce se oba motivy setkají, aby se obojí dění vyjevilo jako jakési přeludné snění. I když básně simultánního typu netvoří ve sbírce většinu, právě ony rozhodným způsobem přispěly k zachycení věcí "nehmatatelných" a "nezachytitelných", k oné snově neurčité atmosféře básní.

K tomu přistupuje i básníková obraznost. Z poetistického období si uchovala smysl pro výraznost a přestože její úloha je ve sbírce oslabena, má svůj nepřehlédnutelný podíl na proměnlivosti věcí a jevů a na jejich významové neurčitosti. Toho rodu jsou v citované básni zejména oxymora máchovského ražení ("nástroj beze strun,/ na který hřeje čas;" "lže cos krásného/ tvým očím vlastní hlas"), ale na principu katachréze budovaná obraznost je vůbec podstatným rysem sbírky. I v tak ryze nemetaforické básni, jako je Maminčino zátiší (v Právu lidu z 18. 9. 1932 jako, Elegie) se objeví najednou jediné obrazné, logicky nespojitě pojmenování "a slza krvácí jak do heboučkových fáčů".

Výčet tematických, metaforických, rytmiických a intonačních složek, jejichž souhra umožňuje alespoň částečně dešifrovat obrazné charakteristiky Seifertovy nové poetiky, jak je vyslovila dobová kritika, by asi

nebyl dostatečný bez poukazu na jeden z jejích podstatných zdrojů, bez přihlédnutí k básníkově překladatešství. Neboť krystalizace této poetiky spadá do období Seifertova intenzivního tlumočení Verlainovy lyriky v letech 1929-33, k němuž dal podnět F. X. Šalda. Šalda také na tuto souvztažnost ve své kritice Jablka z klína upozornil, ale zároveň vyzdvihl Seifertovu svébytnou cestu k nové poetice: "Mnohému se naučil jistě Seifert při překládání Verlaina; ale přesto zůstává pravda, že si prošlapal ze svých podmínek a ze svých předpokladů, po svém, z jiné, málo známé strany, cosi jako přístup k poésie pure."² Tedy čistá poezie. Bylo-li na začátku pojednání o Jablku z klína řečeno, že téma rezignace s nádechem tragiky je v básni Bezvětrí spíše jen gesto a že ve sbírce je více podstatný smysl pro proměny věcí, pro pohyb a změnu než rezignující spěň ke smrti, byla to jen část pravdy. Celá spočívá v tom, že celková nostalgia sbírky z uplývajícího času je vyvažována jinými složkami, zvláště dominantním postavením melodie, v jejím plynutí jako by se rozpouštěla všechna osudová tíže, jako by se vtělováním ve vyhraněný básnický tvar jeho autor osvobozoval od její trýznivé životní naléhavosti.

Jablkem z klína Seifertova poezie pokračuje v ve sbližování s tvorbou Josefa Hory ze sbírek Tvůj hlas a Tonoucí stíny. Projevuje se to úsilím o čistý, leč předmětně inspirovaný a subjektivním zřením přetavený tvar, tíhnutím k písňovosti i prací s motivy plynoucího času. A v básni Slzy v očích i pojetím perspektivy, kdy

30

jediný záblesk naděje do budoucnosti vkládá Seifert podobně jako Hora ve skladbě Deset let do dětí. Jestliže však u Hory subjektivní nazírání světa ústí nezřídka v abstrakci, specifická Seifertových veršů záleží v tom, že si uchovávají smyslovou konkrétnost, a to nejen jako u Hory ve svém východisku, ale i při jeho ztvárňování, v průběhu "odmocnění od vší tíže", tedy řečeno se Šaldou "po svém" a "z jiné a málo známé strany".

P o z n á m k y

- 1) P. Fraenkl, Jaroslav Seifert, Jablko z klína, Rozpravy Aventina 9, 1933/34, s. 506
- 2) F.X.Šalda, Pohled na naši nejnovější produkci lyrickou, Šaldův zápisník 6, 1933/34, s. 20.

Moravská inspirace v poezii

Oldřicha Mikuláška a Jana Skácela

Jiří Trávníček

Do metodologického arzenálu paní dr. Janáčkové patříla vždy různá propojování: důkladné historické rekonstrukce s precizním synchronním rozbořem, analýzy s nevtrávným - a troufnu si říci, že i jaksi esenciálně ženským - espirotem a pak také vědní neústupností se čtenářským hlediskem, se zohledněním jeho perspektivy. Začneme i my svou úvahu z této strany.

Fakta vnějšího určení /zejména příslušnost autora k určitému regionu, jeho životní osudy a postoje/ jsou pořád - hlavně v nejširších čtenářských kruzích - tím nejvíce směrodatným prvkem /instrukcí, záměrem/, který ovlivňuje i povahu samotného díla, jeho recepci. Nevyhnuły se tomu ani čtenářské, pedagogické i literárně kritické osudy díla Oldřicha Mikuláška /1910-1985/ a Jana Skácela /1922-1989/, dvou básníků, o kterých sice nelze říci, že by k sobě něčím nepatřili, ale při hlubším a detailnějším seznámení s jejich dílem se chce nejméně stejně proti tomuto určení zaprotestovat. -Jak se to tedy má s jedním a druhým názorem? Do jaké míry lze vnější určení přijmout a do jaké je nutno s ním nesouhlasit? V čem jsou si oba blízcí a v čem se stávají antipody? Tyto otázky si ještě zkomplikujeme vtažením rozměru, významu či kvality "moravského", jež ve vztahu k oběma tvůrcům často rovněž plní ro-

li pouhého vnějšího určení nebo významu jen velice vágně značujícího dílo jednoho i druhého, významu s určením - zejména v dnešní době - značně neurčitým.

Jasněji v tom všem by měla udělat pokud možno důkladná sonda textová, cesta "ad fontes". Jedině tak může naše pozorování splnit úlohu orientačního bodu v poetice jednoho i druhého autora a zároveň jediné tímto způsobem můžeme získat odpověď na /nepřímou/ otázku, vytyčenou tématem studie.

S Moravou - jako ostatně s každým geografickým prostorem u každého jiného tvůrce^{1/} se v textech O.Mikuláška a J.Skácela setkáváme v první řadě v její zeměpisné podobě, tj. v přímé, explicitní denotaci, v motivech a pojmenováních čerpajících z moravského zeměpisu.

Mikulášek:

Tak čisto v hlavě.

Tak čisto v srdci.

Tak hole jako na Pálavě,

kde z holé skály zdi nahé trčí.^{2/}

Skácel:

Hle jižní Morava kraj meruněk a vína

a Janíčka tu v písni zabili

a u Jezírka blízko Podivína

střevíček bílý víly ztratily^{3/}

I když Pálava, jižní Morava a Podivín - jako geografická určení z předchozích dvou ukázek - zde prodělávají

literární zeznakování, čímž přecházejí ze sféry reálného do sféry fikce, stále neopouštějí nejvlastnější *raison d'être* svého vymezení - zeměpisnou lokalizaci, čímž se jim dostává i funkce nejnápadnějších textových prostorových ukazatelů.

Ovšem Morava je v textech jednoho i druhého básníka přítomna rovněž v nepřímých /druhotných, konotačních/ významových okruzích, tj. namnoze v zástupných symbolech či identifikačních stopách, jež setrvávají v různě silných konvencionálních či nahodilých vazbách s prvotním, geografickým situováním. /Jde o prostor, který má zastřenu svou konkrétní geografickou situovanost ve prospěch otevření se jiným významovým polím: krajině, rozměru hodnotovému či estetickému./ U obou se Morava objevuje především ve své krajinné podobě, a to i přesto, že jak Mikulášek, tak Skácel věnovali nemálo básní městu /nejvíce Brnu/. - Pole, vinohrady, polní cesty, rozkvetlé či odkvétající louky jsou nejčastějšími scénériemi básní, areálem, jehož prostřednictvím jeden i druhý básník uskutečňují vlastní tvůrčí osobitost.

Morava obou básníků je tedy především exteriérem pastorálním, což neznamená, že bychom v jednotlivých básních dostávali novodobou /moravskou/ variantu "zpěvů pastýřských"; nýbrž jde o vlastní vidění daného prostoru, jež není v žádném příkrém rozporu s obecným a tradičním povědomím Moravy jako lokality venkovské, rustikální a krajinné. - Jako prostor největší ryzosti a původnosti se prosazuje především Morava jižní, rodiště a časté téma Skácelovo, ale též intenzívně evokovaná oblast v básních O. Mikuláška, pocházejícího z hanáckého Přerova. V poezii obou básníků představuje tento kraj znatelnou tematickou konstantu i jakou-

si esenciální hodnotu v jejich básnické axiologii.

V samotném významovém rozestupu a hierarchizaci je však v poezii obou znatelný rozdíl. Pro Mikuláška se stává moravský jih především místem smyslové očisty, absolutního naplnění a okouzlení i znovuzrození /"rád k té zemi padnu, / k plnému tělu ženy /.../ a rosou křtěn / jak znova narozený"/^{4/}. Jako by teprve v tomto plenéru získával básníkův obraz na plnohodnotném konturování a plasticitě.

- Jako nejnápadnější průvodce či atribut spojující se s těmito kvalitami se v jeho poezii objevuje motiv vína: "Musí lásku, musí víno, / musí verš , i marnost-dým?"/^{5/}; "Ten pohár vína orosený / chladí nám rozpálenou dlaň. / A láskyplně objímán / touží se z nitra vylít celý".^{6/} Víno představuje u Mikuláška slovo-motiv-obraznou kategorii z jeho nejužšího básnického idiolektu; nejčastěji bychom tento motiv našli ve spojení s významy života, drásajícího zápasu, závratí, plnosti prožitku, ale též niternosti a osudovosti. Lze říci, že ve významovém rozpětí tohoto slova-motivu dostáváme v malém celého Mikuláška s jeho opojnou a svérlivou básnickou "filozofií". - Ve společném rezonančním poli s těmito významy se objevuje u Mikuláška i jižní Morava, prostor, z něhož víno vzešlo. Stejně jako víno je i ona nasměrována k prožitku lyrického subjektu; stává se "surovinou", kterou mluvčí textu proměňuje na své reflexivně-smyslové vznícení, čili na rozměr lidský.

S motivem vína souvisejí i časté Mikuláškovy pijácké stylizace lyrického subjektu /"Tož pojďte, chlapci! a napijem se ve stoje!-"/^{7/} "Je sucho letos, napijme se na to, / dokud nás nezahubí / ta jiná, strašná žízeň"/^{8/} Především

ze jejich pomoci se básník napojuje na dionýzskou mýtickou tradici, kterou ovšem nepřejímá trpně v její pouhé živočišné smyslovosti; Mikulášsko pijáctví /např. v cyklu Poháry/ dostává hlubší - řekněme ontologický - rozměr; stává se jednou z cest básníkova hledání lidské krajnosti.

Když přeneseme pro srovnání motiv vína na území Skácelovy poezie, pak vidíme, že i zde má své pevné místo, a podobně jako u Mikuláška setrvává ve shodné spojitosti s moravským jihem /"Hle jižní Morava kraj meruněk a vína"/.^{9/} Také Skácelovo víno je dílem svých konotací vsazeno do území, z něhož vzešlo. I ono se stává jakousi zástupkou zeměpisného prostoru. Ovšem na rozdíl od Mikuláška, kde je proměňováno v dynamických sílokřivkách jeho textů na smyslově-reflexivní hodnotu závratí, extáze, krajnosti, je Skácelovo víno proniknuto nedourčeností; ukrývá v sobě cosi nevydatelného, tajemného. Nevytváří pouze "užitkovou" tekutinu, stvořenou pro člověka; nesetrvává v přísně příčinném spojení se smyslovým odpoutáváním, ale vůči člověčí situovanosti se ocitá v jakémsi blíže neurčeném vztahu /"Nikomu nepovíme, co víno o nás zná."/^{10/} Skácelovu vínu se sice dostává v mnohém zastřešené antropomorfizace, personifikace /čili přiblížení lidským úkonům/, ale současně je od člověka oddalováno: "V noci jsem uslyšel smuténku. / Přišla a prostředním prstem / ťukala na sudy, / jestli je víno doma."^{11/} Víno v předchozím úryvku má sice prostor, který obývá / v tom se podobá člověku /, ale do sféry lidských úkonů nijak nezasaahuje; čtenáři zůstává jeho původ zatajen v neztematizovaném, rozptýleném neurčitu.

Poznámali-li jsme dříve, že Moravu musíme v básních

J. Skácela a O. Mikuláška odezírat nejenom prostřednictvím topografických významů, ale i za pomoci zprostředkovaných, druhotných určení, pak nejzřetelnějším z nich je prostorová gestace krajiny.

Mikuláškova krajina - nejčastěji morevský jih^{12/} - je prostorem obdařeným zjevnou - už v samotném textu určenou - hodnotou toho, co jsme nelezli u vína: jakýmsi prvotním extatickým okouzlením, stavem požitkového absolutna, hodnotového maxima: "plno nader / pod révovým listím, / sladkost z řep, / že zemědlívá až kraj / po šťastném porodu."^{13/} Naproti tomu situování na rodnou Hanou se váže s pocitem elegické nenávratnosti: "Jo je to rodný kraj? Pár stodol / a duhá a krátký žluví zvyk / v místech, kde bývali jsme pospolu / a kde byl mladý i ten starý zvyk."^{14/} Oba přírodní exteriéry jsou integrovány proudem lidské, reflexivní a smyslové energie; jejich existence se stává existencí teprve vůči jejich vnímajícímu subjektu; je plně závislá na jeho způsobu vnímání, ať už v extrémně krajnostní podobě /první ukázka, jižní Morava/, nebo v podobě civilně neokázalé a nostalgické /druhá ukázka, Haná/.

Skácelovy krajiny jsou načrtnuty jen sporadicky, podobny v tomto způsobu evokace výtvarným projevům staročínských kaligrafů. Jejich prostor básník minimalizuje na několik detailů /"Ve stodolách schne zavěšené ticho / medvědi snů svých dly vybrali / čas zastavil se v dávné budoucnosti / za humny býval navždy bývalý"/^{15/}, mezi kterými se ocitá mnoho nespojitého významového prostoru /motivy k sobě lnou volně, bez viditelného způsobu vzájemného propojování/. Vytváření prostorového situování v básnickových textech je založeno většinou

ne prosté adici /přiřazování/; stranou Skácel nechává syntaktické vztahy a potlačuje i sémantické propojení jednotlivých motivů. V předchozím úryvku vytvářejí domovskou stylizaci i zasazení do důvěrně známé situace především tři motivy - stodoly, úly, humne -, intimně známé realie moravského venkova. Ovšem báseň se nevyčerpává pouze tímto evokačním návratem, vzpomínkou na něco již odeznělého; dané motivy získávají funkci více než pouhého kolorizování právě díky propojení s časovými významy, které uvádějí do obrazného /vizuálního/ rámce básně myšlenkový paradox, typickou Skácelovu "hádku", upomínající na nevyřešitelné zenové kóany. Jde zde o čas, odvíjený z perspektivy přítomné chvíle.^{16/} - I ticho, erbovní Skácelovo slovo, se zde stává jakýmsi produktem, plodinou, jež uzrála a nyní opouští koloběh přírody do sféry entropického^{17/} - mimoreálného i předreálného - bezčasí.

Skácelova krajina v sobě vždy nese prvky důvěrnosti, blízkosti, jakoby něčeho už jednou zhlédnutého. Jde o prostor, který je nadán silným etickým vyrovnaváním; přírodní děje, roční koloběh, pole, zvířena i rozseté názvy dědin se stávají územím zpřítomňujícím ono ztracené dávno a lidskou původninu /"antientropickou enklávu v entropickém světě"/^{18/}. Řečeno jinak: dobré je u Skácela to, co je dobré pro tento přírodní svět: "Prší / a je to dobré na pole."^{19/} Jevy vzdálené - prostorově i kulturně - se připodobňují k nejbližší krajině: "V Hanoji stejně jako v Holubí Zhoří / Ráno je rosa pilná."^{20/} To, k čemu se přirovnává, vždy kotví v jistotě důvěrně známého, tj. především v krajině a v jejím bezpečném řádu. Mnohde se "antientropická" energie ozývá ve Skácelových básních s intenzitou až archetypální: "Podivnou a starodávnou

úctu chovám k stočolám / Víc než si myslíš se mi stýská /
Když přijde červenec / a cesty vysypané zrním / Nás odvádě-
jí z měst."^{21/} Ve Skácelových krajinách se uskutečňují děje
nejenom přírodní, ale též kosmogonické a mytické - a nadto
jimi probíhá v osobitě transformované podobě i umělé a li-
dová slovesnost. Výstižně na to upozorňuje Sylvie Richtero-
vá: "Skácelova krajina je důvěrně známá nejen díky přírodním
záběrům a detailům, které rozehrávají intimní vzpomínky, ale
také díky tomu, že vyrůstá zřetelně z vesnického podhoubí
pohádek, dětských říkanek, lidové magie a lyriky z dob, kdy
koník klusal jako ze Erbens."^{22/}

Do přímé spojitosti s krajinou patří u jednoho i druhé-
ho básníka rovněž její zabydlování faunou a flórou, neodmys-
litelnými společníky každého přírodního prostoru.^{23/} Také
z tohoto motivického a významotvorného momentu je možno roz-
poznat rozdílnost obou autorských typů. Mikuláškově zvířena -
- provedeme-li si její malou excerpci -, to je především
havran, káně, rejnok, levhart, jestřáb, lesice, kuna, divo-
ké kačeny a husy, albatros, káň aj. Kdybychom chtěli hledat
významový průnik této zvířecí společnosti, pak bychom muse-
li vyslovit v první řadě hybnost, dynamiku, dravost, napětí,
dramatičnost, zápas, svár, tj. obnažení zvířecího světa v je-
ho puřový h stránkách.

Ve své konfesijní básni Havrani /ze sbírky Ortely a mi-
losti, rovněž sbírky konfesijní/ se Mikuláškov lyrický mluv-
čí sám dobrovolně ztotožňuje se skřípem havrana, odmítnuv
předtím cvrlikání drobných a milých ptáčků:

Já s hlasem

v němž to jak havranům skřípe,

na ruměncích svých vařím si,
jimiž se holá kůže brání,
když třeští mráz a vane z hor. 24/

Také v básni *Mé ptactvo* / ze sbírky *Pulsy*/, kterou rovněž možno považovat za text proklamativně vyznavačský, tvořený sérií několika připodobení života k obrazům ptáků /kosa, netopýř, holuba a havrana/, dospívá básník k obdobnému završení. I zde je havran ptákem triumfujícím /"Ví, že me doletí, / proto tak lhostejný mu jsem"/^{25/} démonickým a sebevědomým pánem Mikuláškovy ptačí říše, přičemž v obou textech jsou v život uvedeny i konotace poeovské, především démonické uzurpátorství a osudovost ze skladby *Havran*.

Stejně i básníková flóra, do níž patří ovšemže vinná réva, tráva /Mikuláškův klíčový symbol/, javor, osika, plavuně aj. se podílí - byť s menší pojmenovací a obraznou silou - na utváření stejné tendence, a sice na intenzifikaci prožitků, na prohlubování krajností i okouzlení /"Škoda, že nemají tu taky kukuřici, / ten jantar perel, / který umí spříst / večerní slunko do nejtvrděších svitů."/ ^{26/} - Mikuláškovy krajiny, obydlené touto faunou a flórou, jsou traktovány ve své univerzální /invariantní/ podobě, tj. jsou vyváděny mimo své prostorové určení. Nemusíme proto být ani zoology a botaniky, abychom rozpoznali, že básník si vybírá svá zvířata a rostliny z paradigmatu novodobého, svérlivého romantismu, a ne z inventáře lokálně botanického či zoologického. Básníková fauna a flóra je tedy namnoze spojena se svým prostorem značně "kosmopolitně" či "eklekticky". I když v obraze podzimní oblohy nad jižní Moravou nepovažujeme di-

voké husy za nic cizorodého /"Stále nás něco zanechává stesku. / Kam letíte, husy? Kam, naše léta lichá?"^{27/}, přesto Mikulášek rozezvučuje tento motiv v ne-zem pisných významech nezadržitelná, nenávratnosti a tesknosti. Mikuláškovy zvířecí a rostlinné motivy jsou tak vyvázány ze své závislosti na krajině a ještě více na zeměpisném prostoru, čímž se jim dostává povýšení na symboly krevnaté vášnivosti, závrati, nostalgie atd.

Proti tomu Skácelovy krajinně-zvířecí motivy zaujímají v obrazných celcích jeho básní místo jejich nedělitelné součásti; jsou pevně situovány do daného prostoru, ocitajíce se tak namnoze v prostoupení s ním. Netvoří tedy jen prvky mechanické výřtové řady či prostředky kolorizace, ale usku- tečňují s krajinou sjednocení, propojení do jednoho obrazného organismu. Zatímco v textovém poli Mikuláškových básní existuje vždy - více či méně viditelný - převodový mechanismus všeho ne-člověčího na lidskou energii, na kvality vlastní člověkoví, u Skácela je tomu jinak: básník dává své zvířecí a rostlinám většinou - více svobodný - prostor, a to především tím, že zastírá lidskou situovanost evokovaného světa. Člověk v básníkových krajinách ztratil své výsostné postavení, ale jen proto, aby mu skrze tuto ztrátu byla dána možnost objevit šizemí většiny, jeho praiďentickou původninu. Souběžně s tím i ztráta časově pevně situujícího ukotvení otevírá další možnosti - propojení všech vrstev času (lidského, přírodního a mýtického/.

"Nebude pokoj, dokud neodletí / divoké husy. // Zas k jihu táhnou."^{28/} Divoké husy zde nepředstavují toliko evokaci melancholické nálady podzimní pomíjivosti, obrazu vyvolávající-

cího v člověku stesk po něčem odcházejícím; uskutečňují se také ve své původní roli, tj. jako k jihu táhnoucí šik, momentka naléhavě neodvolatelná a definitivní. Ve způsobu evokace obrazů s faunou a flórou je však u Skácela vždy přítomna vedle předmětné /denotativní/ podoby i jejíich hodnota a podoba jazyková. Tím Skácel viditelně rozprostírá před čtenářem i vlastní básnickou etymologii: "Mýval je medvídek co mival / ale už nemívá ..." ^{29/} Prostřednictvím znění jmen zvířat se básník spouští k jakýmsi utajeným kořenům, do stavu někdejší - dnes už zastřené a ztracené - původnosti, kdy předmět^a jeho slovní znaková zástupka k sobě byly neodtržitelně přilnuty. ^{30/} Řečeno znakově: prostupuje se označované a označující; nastává situace, kdy jedno může být nahrazeno druhým, a to proto, že mezi byla navozena rovnováha: "Hledal jsem hezké slovo pro tebe / a měl jsem na jazyku temnou višni. / I chřástal se mi líbil, / také tráva." ^{31/} Nebo zvířata jsou přivolávána do básně slovem zvukově příbuzným: "je v andách velký bílý lom / a na dně lomu bílé lamy" ^{32/} - zvuková podoba /označující/ vtahuje do básně entitu obraznou /označované/.

Skácelův svět rostlin a zvířat by se dal postihnout za pomoci toho, co Michel Foucault nazývá renesanční epistémou. "Hledat^a smysl znamená ukázat to, co se podobá. Hledat zákony znaků znamená odhalovat věci, které jsou podobné." A dále: "... do jedné a téže formy vědění třeba shrnout všechno, co bylo viděné a zaslechnuté, všechno, co kdy pověděla příroda anebo lidé, jazyk světa, tradice anebo básníci." ^{33/} - Ve Skácelově zvířecím světě je vedle sebe položena entická a před-

metná definitivnost, vlastnost, částečně i připodobění člověku a souběžně s tím i vnější /jazyková/ podoba; k tomu ještě dodejme, že v těchto motivech je uložen též díl básnické tradice /viz časté motivy labutě, ptáka spojeného s dekadentistickou ornamentikou, nebo růže, ideogramu poezie, či evokace dětských říkanek prostřednictvím zvířecích motivů v básníkových čtyřverších/. Proti Mikuláškově antropomorfizující energii, jíž se zvířena a rostlinstvo proměňují na kvality lidské /jsouce tak cele pohlceny excitovanou promluvou lyrického mluvčího/, uplatňuje se ve Skácelových motivech fauny a flóry daleko menší vůle k přewedení na lidské hodnoty. Skácelovy obrazy ztratily antropocentrický směr; mluvčí básní si je "nepřivlatňuje", žije jakoby veile nich, ve volném vztahu k jejich vymezení.

Nebyl by výčet míst vztahujících se nějakým způsobem k moravské inspiraci obou básníků úplný, kdybychom se nezmínilí o vztahu Skácela a Mikuláška k folklóru, k lidovým zřídloům tvorby, a to ať hudebním či slovesným. Právě folklór - - pokud budeme nyní aktualizovat čtenářské hledisko - představuje průhledný indiciální znak lokality, přičemž na mnoha místech je tato průhlednost ještě zesílena osobitou identifikační topikou i geografickými určeními.

Poezie O.Mikuláška je poznamenána několika způsoby a stupni vlivu lidové písně, což precizně zjistil a usouvztažil Jiří Opelík.^{34/} - Folklórní inspirace se v básnickově tvorbě objevuje v citaci, parafrázi, imitaci, dále v různém rozsahu a propojení s vlastním, autorským kontextem. Z Opelíkových pozorování vyplývá, že hlavní folklórní inspiraci Mikuláškoví představuje především slovácká píseň, tedy ložisko

nejpodmanivější a z vnějšího pohledu nejvíce příznakové; lo-
žisko, které svými temperamentními /ale na druhé straně též
nostalgicky zadumanými/ polohami souzní s básníkovou tvor-
bou nejvíce.

"Už mou milou / do kostela vezou, / leda tu strašnou, /
že není slzy co by neoschla."³⁵ - Úryvek ze známé písně Už
mou milou do kostela vezou zde Mikulášek cituje a posléze
z něho vychází do vlastního kontextu; do jedné promluvy in-
tegruje dva kontexty. - Mikulášková poezie aktivně pracuje
se sentencemi z lidových písní; časté jsou moravsko-slovác-
ké dialektismy /širůch, a tož/, typická kolozizující deminu-
tiva /perečko, jiskérečka, holubička/ a zvolací citoslovce
/ej, hej, Oh/. Přitom příznačnými pro pochopení básníkov-
vztahu k folklóru se nestávají ani tak ostrůvky /lexikální,
motivické, žánrové/ lidové slovesnosti v jeho tvorbě, jako
spíše ty básně, v nichž autor zachází s danou inspirací by-
tostněji či více hlubinně. Určujícím se nám zde proto jeví
cyklus básní, inspirovaných jednotlivými hudebními nástroji,
ze sbírky To královské /1966/. Básně Basa, Housle, Klarinet,
Fujara přinášejí jakési portréty sebe sama; jsou to "sóla",
jimiž se tyto nástroje představují, přičemž ve významovém
dění každé básně nastává postupné propojování s lidskou osu-
dovostí, s niterným podložím člověka.

V Mikuláškově uchopení lidové inspirace tak ožívá po-
jetí folklóru, které uhranulo Holanovi a Halasovi a kterému
dali tito básníci průchod ve výboru Láska a smrt /1938/,
tedy archetypální živlovost, obnažení živočišně syrové strán-
ky, již v sobě lidové balady a písně obsahují.

Nejbytostnější básníkově uchopení lidové látky je za-

cíleno k niterným stránkám lidského života: "jak budeš mačkat všechny moje klapky / do taktu vesnického pohřbu / uprostřed léta, / uprostřed poledne, kdy je tak ticho, / že je slyšet i smrt, / jak si hledá skulinu / mým hrdlem."^{36/} Motiv klarinetu, nástroje štěbetavého a skotačivého, je jakoby sémanticky obrácen; aktivizují se ty významy a hodnoty, které tvoří jeho neviditelnou komplementaritu, a v nich si nachází místo i tón z vesnického pohřbu. V této absolutní momentce, podtržené i časem smyslově "nejexpanzivnější" makro - a mikro - doby /léta a poledne/, si nachází místo i tón smrti; právě on korunuje mezní situaci této básnickovy scény. - Rovněž Mikulášková basa, niterně dunivá, odkrývá odvrácenou tvář člověka /"spodní tón myšlenky"/^{37/}, podobu tragickou, "ortelnou", která je v poezii tohoto básníka tou nejpůvodnější.^{38/}

Rovněž v poezii J. Skácela představuje lidová slovesnost velice aktivní zdroj. Promítá se do lexikální vrstvy /zvolací Ej, ach, och/ básní, je součástí motiviky /studánka, hrdličky, jablíčka/, ovlivňuje žánrovou podobu jednotlivých textů /písň, uspávaný, pohádka/, objevuje se však i jako přímá citace /"Vyletěl sokol nad oblaky / vynášel se nade všecky vtáky, / aj, nade všecko stvoření."^{39/}

Snad nejčastější připomínkou lidové slovesnosti ve Skácelových verších se stává písňovost, lidová píseň, jejíž strukturní projevy jsou dány přehlednou, symetricky pořádanou kompozicí, syntaktickými a lexikálními paralelismy, pravidelnými veršovými řádky s rýmovými sponami a opakuji-cím se intonačním vzorcem. V rámci Skácelovy tvorby představují písně jakýsi rozptýlený kontext; objevují se v roz-

sahu celé básnickovy tvorby, přičemž patrný nárůst básní-
-písní nastává ve sbírce Odlévání do ztraceného vosku /1984/
Vždy převážně přerývaný, asymetrický a jen málo pravidel-
ný textový svět Skácelův přijímá prostřednictvím ozvuků li-
dové písně patrný prvek vyrovnávání, zpravidelnování.

V básnickové tvorbě se tím i více aktivizuje inspirace lido-
vou slovesností. Pomocí žánrového podloží lidové písně hledá
Skácel další styčnou plochu, nové a širší propojení s oblas-
tí, jež je sice v jeho tvorbě přítomna už od počátku, ale
až nyní došlo ke sladění obou "jazyků", a tudíž k možnosti
jejich propojení. Básníkův svět se přijetím shora uvedených
možností ocitl ve stavu svého dalšího završení či vyrovná-
vání; jako by se do Skácelovy tvorby dostavil stav homeostá-
ze, vytyčení horizontu nové /širší, původnější/ identity.

Nebo i jinak: jako by Skácelova poezie v těchto tex-
tech měla snahu ještě více intimizovat svůj prostor, sevřít
vše před tím rozptýlené do co nejmenšího celku: "Divokých
husí / táhnou klíny / křik hejna padá / do krajiny."⁴⁰/ To,
co se jindy nalézalo rozptýleno na rozloze celé básně nebo
i básní několika, dává nyní Skácel do čtyř veršů, které po
rytmické stránce jsou dvěma čtyřstopými verši jambickými.
Vše si nyní médiem písně hledá novou, ještě sevřenější jed-
notu, vědomí společné přináležitosti.

Žánrové povědomí lidové slovesnosti aktivizuje Skácel
i ve své poezii pro děti. Do popředí se v ní dostává prvek
vyprávění, ať už v Pohádce o velikém samoveru/1961/, ve kte-
ré je kontakt s dítětem uskutečňován i jeho oslovením, ne-
bo v Uspávankách /1984/, kde je žánru lidové slovesnosti
/uspávanek/ užito i jako významového rámce pro vtahování

látek umělých.

Magie lidových říkadel a zaklínadel - další souvislost s folklórem - je u Skácela přítomna po celé období jeho tvorby, ovšem ke zvýšené aktivizaci těchto žánrů dochází především v období čtyřverší, tj. hlavně ve sbírce Naděje s bukovými křídly /1983/. - Při odhalování všech různorodých přístupů a metod, jichž Skácel v rámci tohoto subtilního útvaru použil,^{41/} se vyjevuje i viditelný proud mající svůj inspirační zdroj v říkance. Jde o rozezvučení hravého principu tohoto žánru lidové slovesnosti, jež se však navyčerpává eskomotáží se slovy a zvuky /polysémií a kalambúry/, ale vždy je pevně fixována na téma, přičemž k poetizační oscilaci dochází právě mezi ním a hravým /vesměs jazykově hravým/ principem říkanky: "rys není lysý chlupatý je / a popíchaný chodí plačky / a není divu lidé milí / když za děti má rýsovačky."^{42/} Vznikají tak dílem hravé, dílem magicky tajemné "apokryfy", čerpající náměty především ze zvířecího světa. Vše je tu proměňováno až pohádkově obraznou aktivitou krátkých čtyřveršových "vyprávěnek" do podoby hravé bizarnosti, radosti z vyprávění a nalezeného nového významového spoje, tajemna i neproniknutelné magie.

Shrňme: Pokusili jsme se u jednoho i druhého autora vyznačkovat ta místa a strukturní momenty díla, jež mají blízko k moravské inspiraci. Přitom jsme se snažili vyhnout dvěma krajnostem: jednak tomu, abychom s normativní jednoznačností vršili hromady určení "moravských" vedle "nemoravských", jednak i tomu, abychom moravskou inspiraci viděli

takříkajíc bez břehů, v šíři bezmála nekonečné.

Dá se říci, že dané téma se ukázalo dost průkazným polarizátorem poetiky jednoho i druhého básníka. Zatímco u Mikuláška se za moravskou inspirací skrývá prostor vymezený kvalitami "smyslové očisty", "napětí", "závrati", "barevného hýření", "prohlubování krajností", "niterného ortelu i extatické milosti", u Skácela daná inspirace indukuje významy "dávnosti", "praidentity", "trvání", "postupování", "vyrovnávání", "prostoru prvotních jistot", "mýtičnosti". - Zatímco u prvního je geografický prostor a jemu blízké okruhy v pozici něčeho dobývaného a exploatovaného promluvou lyrického mluvčího, u druhého básníka jde o vědomí transcendentální jistoty, stejně důvěrné jako znepokojivé, jistoty tajemství a stále nově se zjevujících otázek.

Poznámky

- 1/ Připomeňme zde významovou aktivitu slezského zeměpisu v Bezručových Slezských písních /1928/ jako příklad z nejmarkantnějších. Z ostatních básníků je to např. exploatace posázavských reálií v poezii Františka Hrubína; zeměpisnými údaji je hustě protkána Kniha lesů, vod a strání /1914/ S.K.Neumanna, Halasova básnická skladba Já se tam vrátím /1947/. V jiných modifikacích pak geografickými útvary hýří poetistické pásmové skladby, Bieblův Nový Ikaros /1929/, Nezvalův Podivuhodný kouzelník /1922/ či příbuzné a navazující útvary z konce 50.let: básně Florianovy Závratí /1957/ či Šotolova skladba Dylo to v Evropě /1960/.
- 2/ Mikulášek, O.: Veliké černé ryby a dlouhý bílý chrt /b.Mýcení/. Brno, Blok 1981, s.16.
- 3/ Skácel, J.: Odlévání do ztraceného vosku /b.Dávno/. Brno, Blok 1984, s.34.
- 4/ Mikulášek, O.: Ortely a milosti /b.Krásné jho/. Praha, Československý spisovatel 1958, s.72.
- 5/ Mikulášek, O.: Veliké černé ryby a dlouhý bílý chrt /b.Má anatomie/. Cit.dílo, s.9.
- 6/ Mikulášek, O.: První obrázky /bez názvu/. Praha, Československý spisovatel 1959, s.23.
- 7/ Mikulášek, O.: První obrázky /b. Starým vinohradníkům/. Cit. dílo, s.24.
- 8/ Mikulášek, O.: Veliké černé ryby a dlouhý bílý chrt /b. Dlouhý, bílý chrt/. Cit. dílo, s.33.

- 9/ Skácel, J.: Odlévání do ztraceného vosku /b. Dávno/.
Cit. dílo, s.34.
- 10/ Skácel, J.: Smuténka /b. Přípitek/. Praha, Československý spisovatel 1965, s.29.
- 11/ Skácel, J.: Smuténka /b. Jiná smuténka/. Cit. dílo, s.28.
- 12/ Jan Skácel ovšem v předmluvě ke sbírce Svlékání hadů nachází čtyři krajiny Mikuláškovy poezie: rodnou Hanou, Českomoravskou vysočinu, jižní Moravu. "Ale náš básník má ještě čtvrtou krajinu, divnou, pošlapanou, lopuchovou, mnohokrát popleněnou, přece však nezczizitelnou a vlastní. On se ponejvíce toulá sám v sobě, uvnitř sebe sama." /Mikulášek, O.: Svlékání hadů. Praha, Československý spisovatel 1963, s.9./
- 13/ Mikulášek, O.: Ortely a milosti /b. Krásné jho/. Cit. dílo, s.71.
- 14/ Mikulášek, O.: První obrázky /bez názvu/. Cit. dílo, s.73.
- 15/ Skácel, J.: Naděje s bukovými křídly /bez názvu/. Praha, Mladá fronta 1983, s. 48.
- 16/ K tomu Emília Boldišová: "Všetky tri dimenzie času - minulosť, prítomnosť, budúcnosť u neho splývajú, resp. prelínajú sa, je múdрым dospelým s dušou čistého dieťaťa." /Boldišová, E.: Nové ostrovy. Romboid, 24, 1989, č.6, s. 52./
- 17/ Srov. Rezek, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění /kapitola Mýtus: chvíle s těžkou dobou/. Praha, Jazzová sekce 1982, s.103-116.
- 18/ Srov. Hamada, M.: O pravde, kráse a Janovi Skácelovi.
In: Týž: Básnická transcendencia. Bratislava, Sloven-

ský spisovatel 1969, s. 91-101.

- 19/ Skácel, J.: Co zbylo z anděla /b. Levrek/. Praha, Československý spisovatel 1960, s. 12.
- 20/ Skácel, J.: Metličky /b. Pohřeb v Hanoji/. Praha, Československý spisovatel 1968, s.55.
- 21/ Skácel, J.: Metličky /b. Bezpráví/. Cit. dílo, s. 40.
- 22/ Richterová, S.: Krajina proměn a tvary ticha /2x 100 čtyřverší Jana Skácela/. In: Táž: Slova a ticho. Mnichov, Arkýř 1986, s. 96.
- 23/ Vzpomeňme zde, jak silný tematický celek vytvářejí motivy flóry v poezii autorů křesťanské orientace, např. v knize básnických próz Jakuba Demla Moji přátelé/1913/, ve sbírkách Zdeňka Řezníčka /např. Ztlumený hlas, 1948/, Klementa Bochořáka /Poutník, 1948, Cesty a zastavení, 1958/ nebo V Zahradníčkových Jeřábech /1933/. Jde o rezonování motivů, jež se dílem napájí v tradici františkánství, ale dílem též čerpají z moravského folklóru.
- 24/ Mikulášek, O.: Ortely a milosti /b. Havrani/. Cit. dílo, s.7-8.
- 25/ Mikulášek, O.: Pulay /b. Mé ptactvo/. Praha, Mladá fronta 1947, s. 43.
- 26/ Mikulášek, O.: Ortely a milosti /b. Zlatnice v tržnici/. Cit. dílo, s. 64.
- 27/ Mikulášek, O.: Do posledního doušku /b. Čas vína/. Erno, Blok 1935, s. 42.
- 28/ Skácel, J.: Smuténka /b. Hejna/. Cit. dílo, s. 18.
- 29/ Skácel, J.: Naděje s bukovými křídly /bez názvu/. Cit. dílo, s. 14.

- 30/ Z jiné strany k tomu Emília Boldišová: "Slovo obrozené
ketrziou tvorby nadobída svoju prapôvodnú váhu, prvot-
ný zmysel." /Boldišová, E.: Nové ostrovy. Cit. studie,
s. 50./
- 31/ Skácel, J.: Smuténka /b. Zlatá brána/. Cit. dílo, s.48.
- 32/ Skácel, J.: Naděje s bukovými křídly /bez názvu/. Cit.
dílo, s. 25.
- 33/ Foucault, M.: Slova a věci. Bratislava, Pravda 1987,
s. 86 a 98. Přitom nám samozřejmě nejde o "renesančnost",
nýbrž o mechanismus této epistémy.
- 34/ Opelík, J.: Mikulášskova poezie a lidová píseň /ruko-
písná studie/. Za její zapůjčení jsem autorovi velice
vděčný a dovoluji si mu zde vyjádřit poděkování.
- 35/ Mikulášek, O.: Svlékání hadů /b. Běda/. Cit. dílo,
s.47.
- 36/ Mikulášek, O.: To královské /b. Klarinet/. Praha, Čes-
koslovenský spisovatel 1966, s.21.
- 37/ Mikulášek, O.: To královské /b. Basa/. Cit. dílo, s.10.
- 38/ Sám Mikulášek v předmluvě k výboru Faraonka /sestave-
ného ze sbírky Pulsy, 1947, oddílu Ortely ze sbírky Or-
tely a milosti, 1958, a sbírky Svlékání hadů, 1963/
poznamenává, že se snažil komponovat jakýsi triptych,
nejbytostnější vrstvu své tvorby, jež "představuje onu
temnotnější strunu, onu maléhavější notu, jakousi pá-
teř, na kterou se nedá dobře zabrnkat." /Mikulášek, O.:
Faraonka. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 9/
- 39/ Skácel, J.: Hodina mezi psem a vlkem /b. Na slovo vza-
té víno/. Praha, Československý spisovatel 1962, s. 62.

- 40/ Skácel, J.: Odlévání do ztraceného vosku /b.Píseň/. Cit. dílo, s. 32.
- 41/ "Tok čtyřverší je nevypočítatelně krásný. Není ani montáží, ani poetistickou přehrší nespočetných nápadů a asociací, ani vznosnou definitivností japonských haiků, i když je vlastně všecko ve Skácelově syntéze zahrnuto, avšak proměněno ve zcela osobitý dynamismus veršů prudce žitých a bystře plynoucích." /Kožmín,Z.: Oříšky poezie. Brněnský večerník 9.10.1984, s.2./
- 42/ Skácel, J.: Naděje s bukovými křídly /bez názvu/. Cit. dílo, s.37.

B I B L I O G R A F I E

VĚDECKÝCH PRACÍ JAROSLAVY JANÁČKOVÉ

1952

V. V. G o l u b k o v : M e t o d i k a v y u č o v á n í l i t e r a t u ř e . Z ruštiny přeložil kolektiv při katedře českého jazyka a literatury pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1952. (Dědictví Komenského, sv.494. Metodické příručky, sv.3.) Str.5-76. Vyšlo pod jménem Jaroslava Musilová. /Překlad I.kapitoly Obecné zásady a části II.kapitoly Literární čtení./

1

1953

Julius Fučík a česká jazyková kultura. N a š e ř e č 36, 1953, č.9/10, prosinec, str.257-262. /Studie./

2

1954

/Uspořádala/ Č e s k é p o h á d k y . /S kolektivem katedry českého jazyka a literatury Vysoké školy pedagogické./ Edičně připravil týž kolektiv. Praha, Státní nakladatelství dětské knihy 1954. 218 stran. /Výbor z díla českých klasiků a folkloristů./

3

2.upr.vyd. tamtéž, 1955.

Hrdina románu Drašar Terézy Novákové. Č e s k á l i t e r a t u r a 2, 1954, č.4, 30.12., str.310-324. /Studie./

4

1955

/Uspořádala/ Č í t a n k a p r o d r u h ý r o č n í k p e d a g o g i c k ý c h š k o l p r o v z d ě l á n í u č i t e l ů n á r o d n í c h š k o l . /S kolektivem./ Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1955. 499 stran.

2.vyd. tamtéž, 1957.

3.vyd. pod názvem Čítanka pro druhý ročník pedagogických škol, tamtéž, 1961.

5

VIZ záznam č.3.

1956

Doslov. T e r é z a N o v á k o v á : J i ř í Š m a t l á n . Text k vyd.připravil Rudolf Skřeček. Praha, Státní nakladatelství dětské knihy 1956. (Mimočítanková četba.) Str. 171-179.

6

Z dopisů Karla V. Raisa Bohumilu Adámkovi. *Česká literatura* 4, 1956, č.2, 14.7., str.165-166. /Úvod ke komentované edici korespondence (na str.166-183)./ 7

1957

VIZ záznam č.5.

1958

Raisovo úsilí o realistickou prózu. (Ke genezi realismu let osmdesátých a devadesátých.) *Česká literatura* 6, 1958, č.3, srpen, str.317-340. /Studie./ 8

1959

Karel V. Rais 1859-1926. *Karel V. Rais*. Studie, vzpomínky, dokumenty. K vyd.připravil kolektiv. Lázně Bělohrad, Místní národní výbor 1959. Str.5-14. /Studie./ 9

Raisova cesta k Zapadlým vlastencům. *Karel V. Rais*. Studie, vzpomínky, dokumenty. K vyd.připravil kolektiv. Lázně Bělohrad, Místní národní výbor 1959. Str.59-70. /Studie./ 10

Škola základ života. (Ještě k článku Ladislava Smoljaka.) /S Jaroslavou Hrabákovou./ *Květen* 4, 1959, č.2, únor, str.95-96. /Polemika s článkem L.Smoljaka Škola základ života (Květen 3, 1958, č.11, str.634-636) o literární výchově./ 11

1960

Tvůrčí kniha o českém verši. *Učitelské noviny* 10, 1960, č.8, 25.2., str.6. /Recenze knihy Josefa Hrabáka Studie o českém verši (1959)./ 12

1961

Karel V. Rais. *Dějiny české literatury III*. Literatura druhé poloviny devatenáctého století. Hlavní redaktor Jan Mukařovský, redaktor svazku Miloš Pohorský. Praha, Nakladatelství Československé akademie věd 1961. Str.465-485. /Monografická kapitola./ 13

/Uspořádala/ *Literární proseminář*. Texty k rozboru. I.díl. /S Jaroslavou Hrabákovou./ Předmluvu (str. 3-8) napsaly J.Janáčková a J.Hrabáková. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1961. Karlova univerzita, filozofická fakulta. Rozmnoženo. 273 stran. 14

II.díl viz záznam č.15.

2.přerprac.vyd. /v jednom svazku/ tamtéž, 1965, 249 stran.

/Uspořádala/ *Literární proseminář*. Texty k rozboru. II.díl. /S Jaroslavou Hrabákovou./ Praha, Státní

pedagogické nakladatelství 1961. Karlova univerzita, filozofická fakulta. Rozmnoženo. 173 stran. 15

1.díl viz záznam č.14.

2.přeprac.vyd. /v jednom svazku/ tamtéž, 1965, 249 stran.

Velká báseň o Lidicích a rozhovor s Karlem Šiktancem o "básnické drině". S v o b o d a 9, 1961, č.42, 8.4., str.4.

/Článek o poémě K.Šiktance Heinovské noci (1960) a rozhovor s autorem o jejím vzniku./ 16

Viz záznam č.5.

1962

Teréza Nováková. Č e s k á l i t e r a t u r a 10, 1962, č.4, prosinec, str.384-385. Vyšlo pod šifrou JJ. /Heslo v Tezích k Dějinám české literatury. Literatura 20.století (do roku 1945)./ 17

1963

Otázky nad knihou o Gabriele Preissové. H o s t d o d o - m u 10, 1963, č.6, červen, str.258-259. /Recenze monografie Artura Závodského Gabriela Preissová (1962); s poznámkou redakce./ 18

1964

Herrmannův příspěvek k vývoji českého románu. (Dvě verze románu U snědeného krámu.) A c t a U n i v e r s i t a t i s C a r o l i n a e . Philologica 2. Slavica Pragensia 6. K stému výročí smrti Vuka Stefanoviće Karadžice. Uspořádal kolektiv. Praha, Univerzita Karlova 1964. Str.171-181. /Studie./ 19

Staškovy vzpomínky. L i t e r á r n í n o v i n y 13, 1964, č.50, 12.12., str.5. /Recenze knihy Antala Staška Ze vzpomínek v edici Miloše Pohorského (1964)./ 20

1965

Mezi dvěma modernami. Krajina v posledních románech Terézy Novákové. R e a l i s m u s a m o d e r n o s t . Proměny v české próze 19.století. Redigoval Vladimír Forst. Praha, Nakladatelství Československé akademie věd 1965. Str.137-160. /Studie./ 21

Otištěno též in J.Janáčková: Román mezi modernami (1989), s textovými změnami.

Realistická kritika. Z d ě j i n č e s k é l i t e r á r n í k r i t i k y . Redigoval František Buriánek. Praha, Nakladatelství politické literatury 1965. (Teorie, tvorba, tvůrci, sv.3.) Str.188-249. /Kapitola ve vysokoškolské příručce./ 22

Konec Pohádky máje. Č e s k á l i t e r a t u r a 13, 1965, č.1, leden, str.35-50. /Studie o epilogu románu Viléma Mrštíka./ 23

VIZ záznamy č.14, 15.

1966

Doslov. T e r e z a N o v á k o v á : D ě t i č i s t é - h o ž i v é h o . Román ze života lidu na východě Čech. 4.vyd. Text k vyd.připravil Rudolf Skřeček. Praha, Odeon 1966. (Národní knihovna, sv.78.) Str.549-556. 24

1967

ČESKÝ ROMÁN SKLONKU 19.STOLETÍ. Praha, Academia 1967. 208 stran. /Monografie s úvodem a s kapitolami 1. Ve znamení strážlivé analýzy, Předěl ve vývoji prózy, 2. Drobnokresba - román, Ztroskotání "idealistů", Realistická analýza deziluze, 3. Ve znamení zvýšené aktivity subjektu, Koncepce románu, Člověk - občan, Rodina je základ národa, Návrat k přírodě?, Proti analýze - za syntetismus a 4. Ve znamení vzpoury. - Lyrizace epiky, Obrysy společenství, Hranice individualistické revolty, se závěrem a s jmenným rejstříkem./ 25

Na okraj Šaldova Syntetismu. A c t a U n i v e r s i t a - t i s C a r o l i n a e 1967. Philologica 1/3. Slavica Pragensia 9. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy VI.mezinárodním sjezdu slavistů v Praze 1968. Uspořádal kolektiv. Praha, Univerzita Karlova 1967. Str.227-242. /Studie./ 26

/Uspořádala/ Č e s k á l i t e r a t u r a 19 . s t o l e t í . Textová příručka. I. /S Věrou Menclovou./ Předmluvu (str.7-8) napsaly J.Janáčková a V.Menclová. Praha, Univerzita Karlova 1967. Rozmnoženo. 204 stran. 27

2.přepřac.vyd. /s Věrou Menclovou a Rudolfem Roučkem/ Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1970.

Dotisky 2.přepřac.vyd. tamtéž, 1973, 1975.

3.přepřac.vyd. /s Věrou Menclovou a Rudolfem Roučkem/ tamtéž, 1980.

< II.díl viz záznam č.32

Rais povídkář. K . V . R a i s : P o v í d k y . Uspořádala J.Janáčková. Text k vyd.připravili Jarmila Víšková a Ladislav Janský. Praha, Odeon 1967. (Národní knihovna, sv.81.) Str.271-276. 28

Historický román a čtenář. Č t e n á ř 19, 1967, č.2, únor, str.48-50. /Článek./ 29

Jiráskovo vypravěčství, jeho charakter a funkce. Č e s k á l i t e r a t u r a 15, 1967, č.4, červenec, str.285-312. /Studie./ 30

1969

Erbenova Kytice v ohlasu. *Acta Universitatis Carolinae* 1969. Philologica 4/5. Slavica Pragensia 11. Uspořádal kolektiv. Praha, Univerzita Karlova 1969. Str.179-190. /Přehledová studie./ 31

/Uspořádala/ *Česká literatura 19.století*. Textová příručka. II. /S Věrou Menclovou./ Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1969. Univerzita Karlova, filozofická fakulta. Rozmnoženo. 316 stran. 32

2.přepřac.vyd. /s Věrou Menclovou a Rudolfem Roučkem/ tamtéž, 1970.

Dotisky 2.přepřac.vyd. tamtéž, 1974, 1976.

3.přepřac.vyd. /s Věrou Menclovou a Rudolfem Roučkem/ tamtéž, 1980.

I.díl viz záznam č.27.

Poetizace v Holečkově epopeji. *Česká literatura* 17, 1969, č.1/2, březen, str.118-140. /Studie./ 33

Otištěno též in J.Janáčková: Román mezi modernami (1989), s textovými změnami.

Poetický slovník. *Česká literatura* 17, 1969, č.4, říjen, str.432-434. /Recenze knihy Josefa Bruknera - Jiřího Filipa Větší poetický slovník (1968)./ 34

Uvažování nad 141 soudničkami. *Česká literatura* 17, 1969, č.5, str.525-530. /Studie o žánru; k vydání výboru 141 soudniček v uspořádání Miroslava Heřmana (1968)./ 35

1970

Holečkův spor se čtenářem. *Acta Universitatis Carolinae* 1970. Philologica 2/4. Slavica Pragensia 12. Na paměť profesora Alberta Pražáka. Uspořádal kolektiv. Praha, Univerzita Karlova 1970. Str.119-130. 36

Krajina v novočeském románě. *Přednášky v letech 1969*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1970. Univerzita Karlova, filozofická fakulta. Rozmnoženo. Str. 37

VIZ záznamy č.27, 32.

Doslov. *Alouis Jirásek: Na dvoře vévodském*. Text k vyd.připravil Pavel Jančák. Praha, Mladá fronta 1970. Str.239-247. 38

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

«Počátky slovenské novodobé prózy. *Česká literatura* 18, 1970, č.1, červenec, str.81-87. /Recenze monografie Viliama Marčoka Počiatky slovenskej novodobej prózy (Bratislava, 1968)./ 39

Román z listů. Nad vybranou korespondencí F.X.Šaldy s R.Svobodovou. *Česká literatura* 18, 1970, č.3/4, str. 306-315. /Recenze výboru z korespondence Tichá samota v edici Jaromíra Loužila, Jarmily Mourkové a Jana Wagnera (1969)./ 40

Příležitost pro Světlu. *Česká literatura* 18, 1970, č.3/4, str.318-320. /Recenze výboru Polemika s dobou v edici Josefa Spičáka (1969)./ 41

Erbenovské přísliby. *Česká literatura* 18, 1970, č.5/6, str.504-508. /Recenze výboru Mateří doušky uspořádaného Antonínem Přidalem (1969) a edice Kytice z pověstí národních připravené Rudolfem Skřečkem (1969)./ 42

1971

Jakub Arbes, Jan Herben, Ignát Herrmann, Josef Holeček, Alois Jirásek, Tereza Nováková, Karel Václav Rais, Matěj Anastazia Šimáček, Zikmund Winter. *Čeští spisovatelé 19. a 20. století*. Redigovali Květa Homolová a Mojmír Otruba. Praha, Čs.spisovatel 1971. Str.11-15, 59-61, 63-66, 71-75, 84-91, 144-148, 164-168, 197-199, 226-229. Nepodepsáno. /Slovníková hesla./ 43

2.vyd. pod názvem *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století*. Redigovali Květa Homolová, Mojmír Otruba a Zdeněk Pešat. Praha, Čs.spisovatel 1973.

2.vyd.tamtéž, 1975.

3.vyd.tamtéž, 1982.

Český román v 19.století. *Přednášky ve 14. běhu Letní školy slovanstých studentů v roce 1970*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1971. Praha, Univerzita Karlova, filozofická fakulta. Rozmnoženo. Str.147-163. 44

Medailón. K. V. Rais: *Západ*. 27.vyd. Praha, Čs.spisovatel 1971. (Slunovrat. Velká řada, sv.2.) Str.3-7. 45

Otištěno též in J.Janáčková: *Stoletou alejí* (1985), s textovými změnami.

1972

Romaneto v české próze 19.století. K životopisu žánru. *Acta Universitatis Carolinae* 1972. Philologica 2/4. Slavica Pragensia 14. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy VII.mezinárodnímu sjezdu slavistů ve Varšavě 1973. Uspořádal kolektiv. Praha, Univerzita Karlova 1972. Str.183-198. /Studie./ 46

Otištěno též in J.Janáčková: *Arbesovo romaneto* (1977), s textovými změnami.

Alois Mrštík, Vilém Mrštík. *Čeští spisovatelé z přelomu 19. a 20. století*. Redigoval Zdeněk Pešat. Praha, Čs.spisovatel 1972. Str.94-95, 96-99. Nepodepsáno. /Slovníková hesla./ 47

Medailón. Karel Klostermann: *Vypovězení*. 4.vyd. Praha, Čs.spisovatel 1972. (Slunovrat. Malá

řada, sv.2.) Str.3-7.

48

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

Doalov. Z i k m u n d W i n t e r : O b r á z k y . Uspořádala, text k vyd.připravila, ediční poznámku a vysvětlivky napsala J.Janáčková. Praha, Mladá fronta 1972. Str.330-333. /Výbor z povídek./

49

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

1973

Krystalizace arbesovského textu a jeho působení. Kandidáti existence. K a p i t o l y z m e t o d o l o g i e m a r x i s t i c k é l i t e r á r n í v ě d y . Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1973. Univerzita Karlova, filozofická fakulta. Rozmnoženo. Str.83-113. /Studie ve sborníku./

50

VIZ záznamy č.27, 43.

Medailón. J o s e f H o l e č e k : N a š i . Výbor z epopeje. 1.sv. Uspořádal Bohumil Svozil. Praha, Čs.spisovatel 1973. (Slunovrat. Velká řada, sv.20.) Str.3-7.

51

Medailón. A l o i s J i r á s e k : M a r y l a . Starodávná selanka. 4.vyd. Praha, Čs.spisovatel 1973. (Slunovrat. Malá řada, sv.11.) Str.3-7.

52

Medailon. K . V . R a i s : S k l e n í k . Praha, Čs.spisovatel 1973. (Slunovrat. Malá řada, sv.12.) Str.3-7.

53

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

1974

Krystalizace literárního díla a jeho společenského působení. (Arbesovi Kandidáti existence.) A c t a U n i v e r s i t a t i s C a r o l i n a e 1973. Philologica 5. Slavica Pragensia 15. Aktuální problémy literární vědy. Z příspěvků na sympoziu filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, organizované katedrou české a slovenské literatury a katedrou rusistiky ve dnech 6.-7.března 1973. Uspořádali Vítězslav Ržounek a Eva Fojtíková. Praha, Univerzita Karlova 1974. Str. 143-150. /Studie./

54

VIZ záznam č.32

Medailón. J . S . B a a r : P a n í k o m i s a r k a . Chodský obrázek z doby předbřeznové. 21.vyd. Praha, Čs.spisovatel 1974. (Slunovrat. Velká řada, sv.28.) Str.7-12.

55

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

O Antalu Staškovi a jeho díle. A n t a l S t a š e k : P o -
v í d k y z h o r . Uspořádala J.Janáčková. Text k vyd.při-
pravil Antonín Tejnor. Praha, Albatros 1974. (Zlatoroh.) Str.
189-195. /Doslov k výboru pro mládež./ 56

Medailón. Z i k m u n d W i n t e r : M i s t r K a m -
p a n u s . Historický obraz. 25.vyd. Praha, Čs.spisovatel 1974.
(Slunovrat. Velká řada, sv.27.) Str.7-11. 57

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s tex-
tovými změnami.

1975

REVOLUČNÍ DUCH JIRÁSKOVÝCH SKALÁKŮ. Hronov, Kruh přátel Ji-
ráskova Hronova 1975. 20 stran. /Studie; novoročenka./ 58

Vesnický román v české próze 19.století. Nástin problému.
A c t a U n i v e r s i t a t i s C a r o l i n a e 1973.
Philologica 3/4. Slavica Pragensia 16. Uspořádal kolektiv.
Praha, Univerzita Karlova 1975. Str.97-108. /Studie./ 59

Sto let romaneta. Č e s k o l i p s k o l i t e r á r n í .
Sv.1. Sborník přednášek ze 14.Arbesovy České Lípy. Česká Lí-
pa, Okresní archiv 1975. Rozmnoženo. Str.31-38. /Zejména o
Jakubu Arbesovi; přednesený referát./ 60

Ruská inspirace Arbesova romaneta. Č e s k o s l o v e n -
s k o - s o v ě t s k é v z t a h y . Sv.3. Uspořádal kolek-
tiv. Praha, Univerzita Karlova 1975. Str.129-138. /Studie./ 61

VIZ záznam č.43.

/Uspořádala/ V ý b o r z č e s k é l i t e r a t u r y
1 9 . a 2 0 . s t o l e t í . Textová příručka pro zahranič-
ní posluchače. /S Emilem Lukešem a Věrou Menclovou./ S úvodem
(str.11-12) editorů. Redigoval Jaroslav Voráček. Praha, Stát-
ní pedagogické nakladatelství 1975. Univerzita Karlova, filo-
zofická fakulta. Rozmnoženo. 274 stran. 62

Viz záznam č.27.

Medailón. J . Š . B a a r : O s m a č t y ř i c á t n í c i .
Praha, Čs.spisovatel 1975. (Slunovrat. Velká řada, sv.32.)
Str.7-11. 63

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s tex-
tovými změnami.

Realistická povídka a román. K českému jazyku a literatuře.
Pro druhé ročníky gymnázií, SO a SE škol. Téma II.: Česká a
slovenská literatura druhé poloviny 19.století - Okruh D.
T v o r b a , 1975, č.13, 26.3., str.16. /Heslo./ 64

Co s ohlasem literárních děl ve škole. Č e s k ý j a z y k
a l i t e r a t u r a 26, 1975-76, č.4, prosinec 1975, str.
145-150. /Metodická stat./ Viz též záznam č.74. 65

1976

Podnětná kniha o Janu Nerudovi. Č e s k o s l o v e n s k o -
- s o v ě t s k é v z t a h y . Sv.4. Redigoval Čestmír
Amort. Praha, Univerzita Karlova 1976. Str.197-198. /Recenze
monografie A.P.Solovjevové Jan Neruda i utveržení realizma
v češské literatuře (Moskva, 1973)./ 66

Krátké formy v Nerudově próze. P ř e d n á š k y v 18 .
b ě h u L e t n í š k o l y s l o v a n s k ý c h s t u -
d i í v r o c e 1974 . Praha, Státní pedagogické nakla-
datelství 1976. Univerzita Karlova. Rozmnoženo. Str.97-107.
Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), 67
s textovými změnami.

VIZ záznam č.32.

Medailón. J . Š . B a a r : L ů s y . Praha, Čs.spisovatel
1976. (Slunovrat. Velká řada, sv.39.) Str.7-12. 68
Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s tex-
tovými změnami.

Doslov. J o s e f H o l e č e k : P e r o . Román-paměti.
Výbor. Uspořádal a text k vyd.připravil Arno Linke. Praha, Čs.
spisovatel 1976. (Vzpomínky.) Str.385-391. 69

Vesnická povídka a K.V.Rais. K . V . R a i s : V ý m i n -
k á ř i . 18.vyd. Uspořádala J.Janáčková. Text k vyd.připra-
vila Jarmila Višková. Praha, Odeon 1976. (Světová četba, sv.
468.) Str.7-19. /Předmluva k souboru povídek./ 70
Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s tex-
tovými změnami.

Spor o ženskou sílu. (Před padesáti lety zemřela Eliška Krás-
nohorská.) Č e s k ý j a z y k a l i t e r a t u r a 27,
1976-77, č.4, prosinec 1976, str.180-182. /Medailón./ 71

1977

ARBESOVO ROMANETO. Z poetiky české prózy. Praha, Univerzita
Karlova 1975 /vyšlo 1977/. (Acta Universitatis Carolinae. Phi-
lologica. Monographia, sv.54.) 156 stran. /Monografie s kapi-
tolami Úvaha vstupní (O tématu, O východiscích), I. Podoby
žánru (Popis a rozbor) (Obrysy žánrové struktury, Postavy, Děj,
Čas, Prostor, Příznaky žánru, Obměny), II. Dobové prameny (Spo-
lečenské souvislosti v životě žánru) (Fejeton - humoreska -
epizoda z románu, Na vlnách dějin, V beletrii pro každého),
III. Trojí literární inspirace (Vývojové kontexty) (Obrana
"nerudismu", Odlišnost Arbesova vypravěče, Setkání s Poem, Od-
lišnost epického příběhu, Konfrontace s Gogolem, Na pomezí),
IV. Krystalizace textu a jeho působení (Osudy Kandidátů exis-
tence) (Hledání začátku, Žánrový tvar, Společenské působení
v ohlasu), V. Trojí konkretizace (Na vrcholu a v ústupu) (Žánr
moderního realismu, Mezi realismem a romantismem, Tváří v tvář
nové modernosti) a Úvaha závěrečná (V zúžených prostorech, Vy-
užití a napodobení); s ruským resumé, jmenným rejstříkem a rej-
stříkem prací J.Arbesa uváděných v textu./ 72

Sborníkově otištěné kapitoly viz záznam č.46.

Medailón. K a r e l S a b i n a : O ž i v e n é h r o -
b y . 12.vyd. Praha, Cs.spisovatel 1977. (Slunovrat. Malá řa-
da, sv.35.) Str.7-12. 73

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985,
s textovými změnami.

Co s ohlasem literárních děl ve škole. (Zamyšlení z jiné stra-
ny.) Č e s k ý j a z y k a l i t e r a t u r a 28, 1977-
78, č.3, listopad 1977, str.107-112. /Metodická stat; navazu-
je na stejnojmenný autorčin článek (CJaL 26, 1975-76, str.
145-150) - viz záznam č.65./ 74

1978

Kraskovo Romaneto. L i t t e r a r i a . Sv.20/21. 1977-78.
Ivan Krasko 1876-1976. Bratislava, Veda 1978. Str.198-202.
/O souvislosti básně I.Kraska Romaneto ze sbírky Nox et soli-
tudo s romanety Jakuba Arbesa; referát přednesený na konfe-
renci Ivan Krasko a evropsky symbolismus, pořádané 27.-29.9.
1976 v Bratislavě./ 75

Hodnoty tvůrčích konfrontací. (Dialogy socialistické literatu-
ry s tradicí.) P ř e d n á š k y v 19. a 20. b ě h u
L e t n í š k o l y s l o v a n s k ý c h s t ů d i í v
r o c e 1975 a 1976 . Praha, Státní pedagogické nakla-
datelství 1978. Univerzita Karlova, filozofická fakulta. Str.
88-94. x 76

/Uspořádala/ P ř e h l e d d ě j i n č e s k é l i t e -
r a t u r y 19. s t o l e t í . I. Národní obrození. /S Vě-
rou Menclovou./ Redigoval Vladimír Stěpánek. Praha, Státní pe-
dagogické nakladatelství 1978. Univerzita Karlova. Rozmnoženo.
396 stran. /Skripta; zpracování Dějin české literatury II.
(Praha, Academia 1960) pro vysokoškolské studenty./ II.díl viz
záznam č.92. 77

Dotisk tamtéž, 1982.

Hodnoty bratrství. N e d o s n ě n é s n y . Korespondence
bratří Mrštíků. Uspořádali Rudolf Havel a Ladislav Kuncíř.
Praha, Odeon 1978. (Paměti - Korespondence - Dokumenty, sv.60.)
Str.7-17. /Předmluva./ 78

Doslov. A n t o n í n T r ý b : C í s a ř c h u d ý c h .
7.vyd. Praha, Cs.spisovatel 1978. (Klíč. Knihovna lidové četby,
sv.152.) Str.289-292. 79

1979

Jakub Arbes a Julius Grégr. (Souvislosti jedné rozepře.)
Č e s k o l í p s k o l i t e r á r n í . Sv.3. Sborník Ar-
besovy České Lípy na počest stého výročí narození Zdenka Ne-
jedlého. Praha, Tisková, ediční a propagační služba pro Okres-
ní archiv v České Lípě 1979. Str.17-36. /Studie; s otištěním
korespondence J.Arbesa z let 1873-1883 (na str.37-47)./ 80

Historický román v české literatuře 19.století. Přednášky v 21.běhu Letní školy slovanských studií v roce 1977. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1979. Univerzita Karlova, filozofická fakulta. Rozmnoženo. Str.49-63. 81

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

Medailon. Teréza Nováková: Děti čistého živého. 5.vyd. Text k vyd.připravil Rudolf Skřeček. Praha, Čs.spisovatel 1979. (Slunovrat. Velká řada, sv.57.) Str.7-13. 82

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

Slovo na závěr. Tři česká romaneťa. Jakub Arbes: Svatý Xaverius - K.M.Čapek-Chod: Experiment - Jaroslav Havlíček: Smaragdový příboj. Uspořádala J.Janáčková. Praha, Čs.spisovatel 1979. (Slunovrat. Členská prémie.) Str.289-293. 83

Doslov. Zikmund Winter: Panečnice. 5.vyd. Praha, Čs.spisovatel 1979. (Slunovrat. Členská prémie.) Str.135-138. 84

1980

ŽIVÉ PRAMENY. Vznik Jiráskovy nové kroniky U nás. Uspořádala a k vyd.připravila J.Janáčková. Textově upravila Jarmila Višková. S edičními poznámkami J.Janáčkové a J.Víškové. Hradec Králové, Kruh 1980. (Okamžiky.) 343 stran. /Studie s úvodem Zdroje a dílo a s oddíly Dílo a prameny a Dílo jako pramen; s otištěním podstatných částí rukopisné kroniky písmáka Celetýna Bydelského Pašerova zповěd aneb Děje podlouduníků na Náchodsku, s úryvky z dobového tisku, ze zápisníku A.Jiráska a z jeho korespondence (na str.55-333)./ 85

VIZ záznamy č.27, 32.

Medailon. V.M.Kramerius a jiní: Zazděná slečna a jiné příhody pro vyražení. Uspořádala a ediční poznámku (str.295) napsala J.Janáčková. Text k vyd.připravil Jan Lehár. Praha, Čs.spisovatel 1980. (Slunovrat. Velká řada, sv.62.) Str.7-13. /Výbor z lidového čtení z přelomu 18.a 19.století./ 86

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

Stupnovat život. (24.února 1830 se narodila Karolína Světlá.) Český jazyk a literatura 30, 1979-80, č.6, únor 1980, str.271-274. /Medailon./ 87

Proti všem. (12.3.1930 zemřel Alois Jirásek.) Český jazyk a literatura 30, 1979-80, č.7, březen 1980, str.289-294. /Článek./ 88

1981

O lumírových trochu jinak. Jakub Arbes o první kritice svých Romanet. Českolipsko literární. Sv.4. Odp.redaktor Jiří Čepelák. Praha, Tisková, ediční a propagační služba místního hospodářství pro Okresní archiv v České Lípě 1981. Str.15-21. /Stat; s otištěním konceptů Arbesových dopisů z pozůstalosti z let 1878-79 (na str.21-24)./ 89

První čtenář Balady horské a básně Ku vzkříšení! Literární archiv. Sborník Památníku národního písemnictví. Roč.11/12. 1976-77. Odp.redaktor Lubomír Vaculík. Praha, Památník národního písemnictví 1981. Str.183-185. /Komentář k otištění dopisu Jakuba Arbese Janu Nerudovi z 10.4. 1882./ 90

Hra s žánrovými pravidly v Nerudových Figurkách. Přednášky v 22.běhu Letní školy slovanských studií v roce 1978. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1981. Univerzita Karlova, filozofická fakulta. Rozmnoženo. Str.76-83. /Studie./ 91

/Uspořádala/ Přehled dějin české literatury 19.století. II. /S Věrou Menclovou./ Redigoval Vladimír Štěpánek. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1981. Univerzita Karlova, Rozmnoženo. 271 stran. /Skripta; zpracování Dějin české literatury III. (Praha, Academia 1961) pro vysokoškolské studenty./ I.díl viz záznam č. 77. 92

Dotisk tamtéž, 1982.

/Uspořádala/ František Šimeček: Nabářeních života a jiné příběhy ze soudní síně. /S kolektivem posluchačů filozofické fakulty Univerzity Karlovy./ Ediční poznámku (str.185-187) napsala J.Janáčková. Praha, Cs.spisovatel 1981. (Slunovrat. Malá řada, sv.46.) 192 stran. /Výbor ze soudniček publikovaných v Národních listech 1871-75./ 93

Medailón. Zikmund Winter: Peklo. 7.vyd. Praha, Cs.spisovatel 1981. (Slunovrat. Malá řada, sv.48.) Str. 7-14. 94

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

Život Aloise Jiráska. x23.srpna 1851. Český jazyk a literatura 32, 1981-82, č.1, září 1981, str. 12-19. /Článek./ 95

1982

SVĚT JIRÁSKOVA UMĚNÍ. Praha, Univerzita Karlova 1978 /vyšlo 1982/. (Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Monographia, sv.74.) 124 stran. /Studie s úvodem Slovo ke starým sporům a s kapitolami V soudech svého času. Jirásek a Winter (Dvojí pojetí realismu, Měřítka "duše" a subjektu, Ve světle

recenzí a v ohni kritiky, Rozpaky nad Mistrem Kampanem, Popularita: ano a ne). Umělecká metoda a pramen. Vznik nové kroniky U nás (Okolnosti /I/, Dopisovatelé, Perspektivnost časových snah, Jistoty "nepojezdné" země, Moc pospolitosti, Okolnosti /II/) a Dvě podoby domova. Dvojitá představa čtenáře (Dějový román s komentářem, Od znalce k pozorovateli, Nepřímé výchovné hodnocení, Postava pozorovatelem), Výzva povídky. Perspektivy pověstí (Příběh s pointou, Selanka a ne "selhanka", Od obrázku k mýtu, Národní báje), O českou epopej. V soutěži s eposem (Epos v románu, Deheroizace, Zdůvěrnění, Román na pozadí eposu a dramatu) a závěr Slovo k začátkům./ 96

VIZ záznamy č.43, 77, 92.

Postava /v obsahu: Postavení/ Viktorky v Babičce. Ke sporům o výklad díla. Přednášky z 23. březnu Letní školy slovanických studií v roce 1979. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1982. Univerzita Karlova, filozofická fakulta. Rozmnoženo. Str.111-116. /Studie o knize Boženy Němcové./ 97

Alarichovo vyznání. Hlas revoluce 36, 1982, č.12, 27.3., str.6. /Článek k 40.výročí úmrtí MUDr.Oldřicha Hlaváče (pseud.Alarich)./ 98

1983

České romaneto a Edgar Allan Poe. Přednášky z 24. březnu Letní školy slovanických studií v roce 1980. Praha, Univerzita Karlova 1983. Rozmnoženo. Str.92-97. /Studie o pojetí u E.A.Poea a Jakuba Arbesa./ 99

/Uspořádala/ Malá knížka o Kytici. Praha, Albatros 1983. (Klub mladých čtenářů.) 84 stran. /Sborníček úryvků z knihy K.J.Erbena, recenzí knihy, vyznání, básní, vzpomínek, korespondence aj.materiálů; určeno mládeži./ 100

Medailón. Svatoopluk Čech: Básně. Uspořádala a chronologii života a díla sestavila J.Janáčková. Text k vyd.připravila Milada Chlíbačová, ediční poznámky napsaly J.Janáčková a M.Chlíbačová. Praha, Čs.spisovatel 1983. (Slunovrat. Básnická řada, sv.17.) Str.10-17. 101

Stoletá humoreska. České humoresky. Uspořádala J.Janáčková. Textologicky připravil Jiří Korejčík. Praha, Čs.spisovatel 1983. (Slunovrat. Clenská prémie.) Str.329-337. /Doslov k výboru./ 102

Medailón. Karel Klostermann: Lístky ze šumavské epopeje. Uspořádala J.Janáčková. Text k vyd.připravil Jan Lehár. Praha, Čs.spisovatel 1983. (Slunovrat. Velká řada, sv.77.) Str.7-11. /Výbor z povídek./ Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), 103 s textovými změnami.

Mateřštině. H l a s r e v o l u c e 37, 1983, č.7, 19.2., str.6. /Článek o vztahu Julia Fučíka k jazyku; k 80.výročí jeho narození./ 104

Národní písně 1940. H l a s r e v o l u c e 37, 1983, č.9, 5.3., str.6. Vyšlo pod šifrou J.J. /Článek o ilegálním zpěvníčku vydaném z iniciativy Bedřicha Václavka v roce 1940; s ukázkou./ 105

Účinky slova i odmlčení. (Před pětasedmdesáti lety zemřel Svatopluk Čech.) Č e s k ý j a z y k a l i t e r a t u r a 33, 1982-83, č.7, březen 1983, str.328-329. /Medailon./ 106

Berounské koláče v Jiráskově nové kronice U nás. Ž p r a - v o d a j Š r á m k o v y S o b o t k y, 1983, č.3, červec-září, str.34-35. /Článek o epizodě zobrazující uvedení hry J.N.Štěpánka Berounské koláče v Hronově-Padolí./ 107

Proč Svatopluk Čech? N o v é k n i h y, 1983, č.36, 31.8., str.1. /Článek editorky svazku Básně (viz záznam č.101) o jejím vztahu k poezii S.Čecha./ 108

Pro Národní divadlo národní drama. Č e s k ý j a z y k a l i t e r a t u r a 34, 1983-84, č.2, říjen 1983, str.49-56. /Článek o vlně realistického dramatu./ 109

1984

/Uspořádala/ M a l á k n í ž k a o B a l a d á c h a r o m a n c í c h. S doslovem Miloše Pohorského Nerudovy balady a romance po sto letech. Praha, Albatros 1984. (Klub mladých čtenářů.) 88 stran. /Sborníček úryvků z knihy Jana Nerudy, recenzí knihy, vyznání, básní, vzpomínek, korespondence aj.materiálů; určeno mládeži./ 110

Úvod. M i l o s t n á p o v í d k a h i s t o r i c k á. Uspořádala J.Janáčková. Text k vyd.připravil Ondřej Hausenblas. Praha, Čs.spisovatel 1984. (Slunovrat. Členská prémie.) Str.13-17. /Výbor./ 111

Doslov. L a d i s l a v Q u i s: V z p o m í n k y z e s t a r é P r a h y. Výbor z díla. Uspořádali a k vyd.připravili Květoslava Neradová a Aleš Haman. Praha, Vyšehrad 1984. Str.161-177. /Výbor ze vzpomínek doplněný ukázkami z básnické tvorby L.Quise./ 112

Medailon. A n t o n í n T r ý b: G í s a ř c h u d ý c h. 8.vyd. Praha, Čs.spisovatel 1984. (Slunovrat. Velká řada, sv. 82.) Str.7-13. 113

Výmluvnost krátké a střední formy. (Skladebnost Povídek malostranských.) Č e s k á l i t e r a t u r a 32, 1984, č.2, str.108-123. /Studie o Janu Nerudovi./ 114

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

Jenom fejeton. L i t e r á r n í m ě s í č n í k 13, 1984, č.2, únor, str.101-106. /Studie s rozbořem fejetonistické tvorby Jana Nerudy./ 115

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

Arbesovy kopřivy. Hrst neveselých stránek z pamětí české satiry. L i t e r á r n í m ě s í č n í k 13, 1984, č.4, duben, str.86-89. /Článek k 70.výročí úmrtí Jakuba Arbesa./ 116

Jeden klíč k Baladě zimní Jana Nerudy. Z p r a v o d a j S r á m k o y y S o b o t k y , 1984, č.2, duben-červen, str.19-20. /Článek o možném inspirátoru, loupežníku Babinském; k 150.výročí narození J.Nerudy./ 117

Lásky Jana Nerudy. V l a s t a 38, 1984, č.28, 2.7., str.18. /Článek o Anně Holinové, Karolíně Světlé a Terezií Marií Macháčkové; k 150.výročí narození./ 118

Marsyas Jana Nerudy. N o v é k n i h y , 1984, č.28, 4.7., str.3. /Článek o fejetonistice J.Nerudy; k 150.výročí jeho narození./ 119

Zápas o básníka a s básníkem aneb Čím je život a dílo. T v o r b a , 1984, č.28, 11.7., příloha Kmen, č.28, str.3. /Článek o Janu Nerudovi./ 120

Arbes a Gogol. (K možnostech české satiry v druhé polovině 19.století.) Památce Karla Krejčího. S l a v í a 53, 1984, č.3/4, str.296-304. /Studie./ 121

1985

STOLETOU ALEJÍ. O české próze minulého věku. Praha, Čs.spisovatel 1985. 295 stran. /Soubor studií s úvodem Na cestu a se studiemi Obrozené příběhy pro "vyrazení" /zejména o V.M. Krameriovi/, Představy adresáta v Máchově próze, Svatba v národopisném obraze a v Babičce /o Boženě Němcové/, Povídky malostranské, Dvojí pohled na tichý dům, Fejton a fejtonistická novela /všechny o Janu Nerudovi/, Vesnický román, Kříž s románem /obě o Karolíně Světlé/, Oživené hroby /o Karlu Sabínovi/, Romaneto - objev a podnět /o Jakubu Arbesovi/, Prameny impresionistického románu a jeho skladba /o Vilému Mrštíkově/, Obnovené obrazy a mýty Julia Žeyera, Vesnická povídka a Raisovi Výminkáři, Klostermann povídkář, Rais humorista a satirik, Západ, Děti čistého živého /o Teréze Novákové/, Vesnice "kronikářsky", Baarova Chodská trilogie, Historický román na rozcestí, Na dvoře vévodském, Vítězná bitva heroicky a civilně, Temno /všechny o Aloisu Jiráskovi/, Peklo, Mistr Kampanus /obě o Zikmundu Wintrovi/, Humor Zikmunda Winttra a jeho ironie a Proměny krajin a pohledů; s poznámkami a s ediční glosou./ 122

Časopisecky nebo ve sbornících otištěné studie viz záznamy č.38, 45, 48, 49, 53, 55, 57, 63, 67, 68, 70, 73, 82, 86, 94, 103, 114, 115, 125, 126, 142.

Prostor v díle, dílo v prostoru. (Oživené hroby Karla Sabiny.) /S Alenou Macurovou./ A c t a U n i v e r s i t a t i s C a r o l i n a e 1982. Philologica 4/5. Slavica Pragensia 25. Vědecká redaktorka Viera Budovičová. Praha, Univerzita Karlova 1985. Str.207-216. /Studie./ 123

/Uspořádala/ M a l á k n í ž k a o S t a r ý c h p o - v ě s t e c h č e s k ý c h . Medailón (str.104-107) napsala J.Janáčková. Praha, Albatros 1985. (Klub mladých čtenářů.) 112 stran. /Sborníček úryvků z knihy Aloise Jiráska, recenzí knihy, vyznání, básní, vzpomínek, korespondence aj.materiálů; určeno mládeži./ 124

Medailón. A l o i s J i r á s e k : T e m n o . Historický obraz. Text k vyd.připravil Rudolf Skřeček. Praha, Čs.spisovatel 1985. (Slunovrat. Velká řada, sv.87.) Str.7-13. 125
Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

Medailón. K . V . R a i s : P ů l p á n i a č t v r t - p á n i . Uspořádala J.Janáčková. Text k vyd.připravil Jiří Korejčík. Praha, Čs.spisovatel 1985. (Slunovrat. Velká řada, sv.85.) Str.7-13. /Výbor z povídek./ 126
Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

Překvapení hálkovská. L i t e r á r n í m ě s í č n í k 14, 1985, č.2, únor, str.97-99. /Článek o básnických povídkách Vítězslava Háška; k 150.výročí narození./ 127

Kousavý Hálek. T v o r b a , 1985, č.15, 10.4., příloha Kmen, č.15, str.4-5. /Článek o fejetonistice Vítězslava Háška; k 150.výročí narození./ 128

Poklad mezi poklady. L i t e r á r n í m ě s í č n í k 14, 1985, č.8, říjen, str.88-90. /Článek o ~~novelo~~ Aloise Jiráska Poklad a o jejím připravovaném zfilmování pod názvem Poklad hraběte Chamaré./ 129

1986

Medailón. A l o i s a V i l é m M r š t í k o v i : R o k n a v s í . Kronika moravské dediny. Sv.1. 11.vyd. Praha, Čs.spisovatel 1986. (Slunovrat. Velká řada, sv.88.) Str.7-15. 130

Touha Julia Zeyera po čtenáři z lidu. L i t e r á r n í m ě s í č n í k 15, 1986, č.1, leden, str.104-106. /Článek k 85.výročí úmrtí./ 131

Stoletou alejí. Slovo autora. N o v é k n i h y , 1986, č. 12, 19.3., str.4. /Autorka o své knize./ 132

Povídání a povídkář. Před šedesáti lety zemřel Karel Václav Rais. L i t e r á r n í m ě s í č n í k 15, 1986, č.8, říjen, str.111-113. /Článek./ 133

Ruchovci a lumírovci za školou. N o v é k n i h y , 1986, č.48, 26.11., str.3. /Recenze antologie Sny o štěstí uspořádané Milošem Pohorským (1986)./ 134

Vzor a jeho ctitel. N o v é k n i h y , 1986, č.51/52, 17.12., str.3. /O vztahu Ladislava Quise ke Karlu Havlíčkovi; příspěvek v rubrice Ze starých pramenů./ 135

Realistická idyla. Č e s k á l i t e r a t u r a 34, 1986, č.6, str.522-537. /Studie s rozborem románů Viléma Mrštíka Pohádka máje a K.V.Raise Zapadlí vlastenci./ 136

Otištěno též in J.Janáčková: Román mezi modernami (1989), s textovými změnami.

1987

JAKUB ARBES NOVINÁŘ. Praha, Novinář 1987. (Osobnosti české a slovenské žurnalistiky.) 216 stran. /Monografie s kapitoly Mít jméno, Nástup (Smíchovan, Čech, Rozcestí, Do Nového světa?, Ve službách divadla, Vesna kutnohorská), V Národních listech (V opozičním deníku v létě roku 1868, Referát ze soudní síně /přečin politický/, Umění řečnické vůbec a jedna řeč J.A., Řeč jako prostředek a cíl, V zázemí, v týlu - a za mřížemi, Při zrodu soudničky, Při lokálkách; reportérem proti své vůli), Kandidát existence jako úděl a poslání (Vůle k satíře, Šotek, Ze Smíchova, nejen pro Smíchov, Sešity) a Od "nerudismu" po českou modernu (Za Nerudu a "nerudismus", S Lumírem, Z pozic bohémy, Záhada jména)./ 137

ALOIS JIRÁSEK. Praha, Melantrich 1987. (Odkazy pokrokových osobností naší minulosti, sv.85.) 583 stran. /Monografie s prologem a s kapitoly I. Pěšinky do světa (Bylo nebylo, Češi a Němci, Politické probuzení, Dějiny a umění, Laciné knihovny a Hřbitovní kvítí, Litomyšl - ve škole a za školou, "Ty budeš mou palmou stinnou", Mezi studenty a ve městě), II. Rozběhy (Básně, Tklivá povídka vesnická a historická, Vesnice v krásné próze a Povídky z hor, Historická povídka a mladý Jirásek, Povídkář Václav Beneš, rodem z Třebíze, Z bouřlivých dob, Společné zájmy a problémy, Maloměstské historie, Povídkářův hold Máji /o K.H.Máchovi/, Pod čarou), III. Deset let pro román (Devadesát tři /o Viktoru Hugovi/ a Skaláci, Na dvoře vévodském /a mezi panstvem/, Husitství poprvé, Psohlavci, Uchopení a tvar, Skutečnost a epická fikce, Román pro Lumír), IV. Čas otázek a počinů (Jak dál, Idyly, báje a pověsti, Staré pověsti české, Co s pravdou v románu, Do Prahy, Pro národní divadlo národní drama), V. Husitství podruhé a potřetí (Mezi proudy, Práce s časem, Postava, prostředí, poselství, Románová epopej?, Proti všem, Epos v románu, Deheroizace, Zdůvěrnění, Bitva v románu, Bratrstvo, Bitva u Lučence, Co s eposem, Mária, Dramatická poselství), VI. Na prahu domova (Románová kronika o vlastním věku, "Začíná se od Adama" aneb Základy stavby, Čas autora, čas díla, Nová kronika, Román - kronika - čtenář, Občan a reformátor Havlovický, Země a lidé, Moc pospolitosti a hovor, Povídání po chvílkách), VII. V podzimním slunci (Rozpaky nad Mistrem Kampanem /o Zikmundu Wintrovi/, Chvála populárnosti, Temno, Svět románu, Román ve světě, Ve službách dějinných snah,

Starosti sklizní, Skutečná kronika); s epilogem, odkazy a poznámkami, ukázkami z díla A.Jiráska, s bibliografií /zpracovala Věra Vladyková/, s rejstříkem jmenným a rejstříkem děl A.Jiráska./ 138

Rané trojcestí Sovy povídkáře. L i t e r á r n í a r c h í v. Sborník Památníku národního písemnictví. Roč.19/20. 1984-85. Odp.redaktorka Jarmila Mourková. Praha, Památník národního písemnictví 1987. Str.19-36. 139

Otištěno též in J.Janáčková: Román mezi modernami (1989), s textovými změnami.

Cesty anekdot. Korespondence Eduarda Basse s Alarichem. L i t e r á r n í a r c h í v. Sborník Památníku národního písemnictví. Roč.19/20. 1984-85. Odp.redaktorka Jarmila Mourková. Praha, Památník národního písemnictví 1987. Str.219-221. /S otištěním vzájemné korespondence z let 1932-34 (na str. 222-227); Alarich, pseud.MUDr.Oldřicha Hlaváče./ 140

Slovo úvodem. (Malé historie a jejich mladý autor.) Z i k - m u n d W i n t e r : M a l é h i s t o r i e a t ř í s - k y . Uspořádaly J.Janáčková a Věra Brožová. Text k vyd.připravila V.Brožová. Praha, Středočeské nakladatelství a knihkupectví 1987. Str.9-25. /Výbor z historických črt, obrázků a příběhů./ 141

Medailón. J u l i u s Z e y e r : T ř í l e g e n d y o k r u c i f i x u a j i n é b á j e o l á s c e . Uspořádala J.Janáčková. Text k vyd.připravil Ondřej Hausenblas, ediční poznámky a vysvětlivky napsali J.Janáčková a O. Hausenblas. Praha, Cs.spisovatel 1987. (Slunovrat. Velká řada, sv.92.) Str.7-15. /Výbor z próz./ 142

Otištěno též in J.Janáčková: Stoletou alejí (1985), s textovými změnami.

Máchovská inspirace v realistické próze z konce 19.století. (Poznámky k historické poetice.) Č e s k á l i t e r a - t u r a 35, 1987, č.2, str.111-115. /Studie s rozбором knih Aloise Jiráska Filozofská historie, K.V.Raise Západ a Terézy Novákové Jiří Šmatlán./ 143

Objevený Klostermann. L i t e r á r n í m ě s í č n í k 16, 1987, č.2, únor, str.130-131. /Recenze knihy Karla Klostermanna Crty ze Sumavy v překladu a úpravě Bohumila Nohejla (1986)./ 144

Zeyerovy báje o lásce. V ý b ě r z n e j z a j í m a - v ě j š í c h k n i h , 1987, č.1, březen, str.40-41. /Článek k vydání výboru Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce (1987)./ 145

Ruchovci a lumírovci pěkně pohromadě. L i t e r á r n í m ě s í č n í k 16, 1987, č.4, duben, str.131-132. /Recenze antologie Sny o štěstí uspořádané Milošem Pohorským (1986)./ 146

Jak a pro koho psát. N o v é k n i h y , 1987, č.21, 20.5., str.3. Vyšlo pod jménem Jaroslava Musilová. /Článek o Juliu

Zeyerovi; k vydání výboru Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce. Příspěvek v rubrice Ze starých pramenů./ 147

Talent a doba. (13.listopadu 1912 zemřela Teréza Nováková.)
L i t e r á r n í m ě s í č n í k 16, 1987, č.10, prosinec,
str.84-85. /Článek./ 148

1988

Slohová intence jako činitel vývojové dynamiky (povídky A.Sovy). P r a m e n y č e s k é m o d e r n í k u l t u r y I. Materiály z mezioborového sympozia Plzeň 17.-19.března 1988. Praha, Národní galerie - Ústav pro českou a světovou literaturu CSAV 1988. Rozmnoženo. Str.156-165. /Studie./ 149

/Uspořádala/ C h v á l a č e s k é ř e č i aneb O národě v řeči a o řeči v národě slovy českých spisovatelů od počátků až po naše dny. Text k vyd.připravil Alexandr Stich. Ediční poznámku (str.118) napsali J.Janáčková a A.Stich. Ilustrace z díla malířů, grafiků a ilustrátorů vybral Jan Rous. Praha, Čs.spisovatel 1988. 124 stran. /Antologie./ 150

/Uspořádala/ M a l á k n í ž k a o N ě m é b a r i k á d ě . Praha, Albatros 1988. (Klub mladých čtenářů.) 88 stran.
/Sborníček úryvků z knihy Jana Drdy, recenzí knihy, vzpomínek, korespondence aj.materiálů; určeno mládeži./ 151

Medailon. J a k u b A r b e s : O s u d y ž e n . 4 románet. Sivooký démon - Zázračná madona - Ukřižovaná - Akrobati. Uspořádala J.Janáčková. Text k vyd.připravila Jarmila Víšková. Praha, Čs.spisovatel 1988. (Slunovrat. Velká řada, sv.94.) Str.511-517. 152

Zábavné čtení na křižovatkách a Kramerius mladší. /S Lenkou Kusákovou./ V . R . K r a m e r i u s : K n í ž k y l i d o v é h o č t e n í . Uspořádali J.Janáčková, L.Kusáková a Ondřej Hausenblas. Text k vyd.připravil O.Hausenblas a L.Kusáková. Praha, Odeon 1988. (Lidové umění slovesné.) Str.7-48.
/Předmluva k výboru./ 153

Doslov. J u l i u s Z e y e r : E p i c k é z p ě v y . Uspořádala J.Janáčková. Text k vyd.připravil Alexandr Stich. Praha, Čs.spisovatel 1988. (Básnická řada, sv.18.) Str.221-229. /Výbor obsahuje Vyšehrad, Grizelda a Troje paměti Víta Choráze./ 154

Nerudova projekce národních tradic v Baladách a romancích. (Motivy biblické.) Č e s k á l i t e r a t u r a 36, 1988, č.3, str.193-203. /Studie./ 155

Proměny vypravěče v lyrizovaném románu z počátku 20.století. (Ivův román a Stříbrný vítr.) Č e s k á l i t e r a t u r a 36, 1988, č.5, str.446-452. /O románech Antonína Sovy a Fráni Šrámka; referát přednesený na konferenci Problémy historické poetiky a literatury 20.století pořádané 20.-21.10.1987 v Praze./ 156

ROMÁN MEZI MODERNAMI. Studie z historické poetiky. Praha, Čs. spisovatel 1988 /v tiráži 1989/. 273 stran. /Soubor s úvodem a se studiemí Krajina v posledních románech Terézy Novákové (Realismus a modernost, "Čeho se přidržet", Objektivnost jako program, Krajina a postava, Krajina a kompozice, Tíhnutí k lyrismu, Tváří v tvář nové moderně), Realistická idyla /o Vilému Mrštíkovi a K.V.Raisovi/ (Prameny a předobrazy, Prostory, prostředí a čtenář, Idyla z hor a z lepších časů), Povídka z pamětí a povídka v dopisech. O tzv. realistické fikci /o K.V.Raisovi/ (Od studie k povídkovému triptychu, S pomocí dopisů), Idylická epopej a její osud /o Josefu Holečkovi/ (Mezi eposem a románem, Vypravěč, postavy a čtenář, Zdání a skutečnost, Humor, Přirovnání, Adresát a čtenář), Potíže s hrdinou. Nedovršený zápas Viléma Mrštíka (Záměry a odklady, Malostranský román a Povídky malostranské, Zumři bez Zumrů?) a Slohové proměny v próze Antonína Sovy. Od Kasty živořící po Výpravy chudých (Rané trojcestí povídkáře, Hledání tvaru pro ideový spor, Znaky, v nichž "duše" uchopuje svět, "Křídla vzteku", Obnova venkovské povídky, Romány, Dvojí explicit, Hovory, Secesní román sociální, Řeči, podobenství, autor, Spor o autora, o román, o hrdinu); s jmenným rejstříkem./ 157

Časopisecky nebo ve sbornících otištěné studie viz záznamy č.21, 33, 136, 139.

Krajina v osobním záznamu a v básnické projekci. Č l o - v ě k a p ř í r o d a v n o v o d o b ě č e s k é k u l t u r e . Sborník sympozia v Plzni 13.-15.března 1986. Praha, Národní galerie 1989. (Studie a materiály, sv.5.) Rozmnoženo. Str.60-66, německé résumé na str.284. /Na příkladu Julia Zeyera a K.V.Raise; přednesený referát./ 158

Karel Havlíček v Borové. S e d m s t o l e t í H a v - l í č k o v y B o r o v é . Sborník k sedmistému výročí první historické zmínky o Havlíčkově Borové. Havlíčkova Borová, Místní národní výbor 1989. Str.39-43. /S otištěním korespondence týkající se K.Havlíčka (na str.44-48)./ 159

Doslov. J a n D r d a : N e d a l e k o R u k a p á n ě . Povídky a fragmenty. Uspořádaly J.Janáčková a Miluše Masáková. Text k vyd.připravila M.Masáková. Praha, Čs.spisovatel 1989. (Slunovrat. Velká řada, sv.98.) Str.295-302. /Výbor z časopiseckých a dosud nepublikovaných prací./ 160

Doslov. J . V . S l á đ e k : T i c h é h o v o r y . Uspořádala J.Janáčková. Praha, Čs.spisovatel 1989. (Klub přátel poezie. Zlatý fond poezie.) Str.227-234. /Výbor z básní./ 161

Jak vznikl Západ. L i t e r á r n í m ě s í č n í k 18, 1989, č.1, leden, str.119-121. /Článek o románu K.V.Raise./ 162

V honičce i mimo ni. L i t e r á r n í m ě s í č n í k 18, 1989, č.4, duben, str.108-110. /Medailón Jakuba Arbese./ 163

Osobnost a konvence. (Nad první knihou korespondence Terézy Novákové.) Č e s k á l i t e r a t u r a 37, 1989, č.5,

str.447-450. /Recenze souboru T.Novákové Korespondence v edici Blanky Svadbové (1988)./ 164

1990

Prožitek řádu. L i d o v á d e m o k r a c i e 46, 1990, č.75, 29.3., str.5. /Článek k 90.výročí narození Jiřího Wol-
kra./ 165

Kritéria vědy? Č e s k á l i t e r a t u r a 38, 1990, č.2, str.179-182. /Polemika s recenzí Vladimíra Štěpánka o historický výklad historické prózy (ČL 1990, č.2, str.167-178) týkající se monografie J.Janáčkové Alois Jirásek (1987)./ 166

Z geneze Meče Damoklova. Č e s k á l i t e r a t u r a 38, 1990, č.3, str.235-244. /Studie s otištěním variant několika básní ze sbírky Jaroslava Vrchlického./ 167

SOUPIS ČASOPISŮ

S PŘÍSPĚVKY JAROSLAVY JANÁČKOVÉ

Česká literatura 2, 1954; 4, 1956; 6, 1958; 10, 1962; 13, 1965; 15, 1967; 17, 1969; 18, 1970; 32, 1984; 34, 1986; 35, 1987; 36, 1988; 37, 1989; 38, 1990
Český jazyk a literatura 26, 1975-76; 27, 1976-77; 28, 1977-78; 30, 1979-80; 32, 1981-82; 33, 1982-83; 34, 1983-84
Čtenář 19, 1967
Hlas revoluce 36, 1982; 37, 1983
Host do domu 10, 1963
Kmen /příloha týdeníku Tvorba/ viz Tvorba
Květen 4, 1959
Lidová demokracie 46, 1990
Literární měsíčník 13, 1984; 14, 1985; 15, 1986; 16, 1987; 18, 1989
Literární noviny 13, 1964
Naše řeč 36, 1953
Nové knihy 1983, 1984, 1986, 1987
Slavia 53, 1984
Svoboda 9, 1961
Tvorba 1975; příloha Kmen 1984, 1985
Učitelské noviny 10, 1960
Vlasta 38, 1984
Výběr z nejzajímavějších knih 1987
Zpravodaj Srámkovy Sobotky 1983, 1984

SOUPIS SBORNÍKŮ,
SLOVNÍKŮ A JINÝCH KOLEKTIVNÍCH PRACÍ
S PŘÍSPĚVKY JAROSLAVY JANÁČKOVÉ

Acta Universitatis Carolinae, Philologica, Slavica Pragensia
6, 1964; 9, 1967; 11, 1969; 12, 1970; 14, 1972; 15, 1974;
16, 1975; 25, 1985
Českolipsko literární, sv.1, 1975; 3, 1979; 4, 1981
Československo-sovětské vztahy, sv.3, 1975; 4, 1976
Čeští spisovatelé 19.století (1971, 2.vyd.pod názvem Čeští
spisovatelé 19.a počátku 20.století, 1973, 1975, 1982)
Čeští spisovatelé z přelomu 19.a 20.století (1972)
Člověk a příroda v novodobé české kultuře (1989)
Dějiny české literatury III. (1961)
Golubkov V.V.: Metodika vyučování literatuře (1952)
Kapitoly z metodologie marxistické literární vědy (1973)
Literární archiv, roč.11/12, 1976-77 (1981); 19/20, 1984-85
(1987)
Litteraria, sv.20/21, 1977-78 (Bratislava, 1978)
Prameny české moderní kultury I. (1988)
Přednášky Letní školy slovanských studií, 13.běh (1970);
14.běh (1971); 18.běh (1976); 19.a 20.běh (1978); 21.běh
(1979); 22.běh (1981); 23.běh (1982); 24.běh (1983)
Karel V.Rais (1959)
Realismus a modernost (1965)
Sedm století Havlíčkovy Borové (1989)
Slavica Pragensia viz Acta Universitatis Carolinae
Z dějin české literární kritiky (1965)

JMENNÝ REJSTŘÍK

Adámek Bohumil 7
 Alarich (vlast. jménem Oldřich Hlaváč) 98, 140
 Amort Cestmír 66
 Arbes Jakub 43, 50, 54, 60-61, 72, 75, 80, 83, 89-90, 99,
 116, 121-122, 137, 152, 163
 Baar Jindřich Šimon 55, 63, 68, 122
 Babinský Václav 117
 Bass Eduard 140
 Beneš Třebízský Václav 138
 Brožová Věra 141
 Brukner Josef 34
 Budovičová Viera 123
 Buriánek František 22
 Bydelský Celestýn 85
 Capek-Chod Karel Matěj 83
 Čech Svatopluk 101, 106, 108
 Čepelák Jiří 89
 Drda Jan 151, 160
 Erben Karel Jaromír 31, 42, 100
 Filip Jiří 34
 Fojtíková Eva 54
 Forst Vladimír 21
 Fučík Julius 2, 104
 Gogol Nikolaj Vasiljevič 72, 121
 Golubkov Vasilij Vasiljevič 1
 Grégr Julius 80
 Hálek Vítězslav 127-128
 Haman Aleš 112
 Hausenblas Ondřej 111, 142, 153
 Havel Rudolf 78
 Havlíček Jaroslav 83
 Havlíček Karel 135, 159
 Herben Jan 43
 Herrmann Ignát 19, 43
 Heřman Miroslav 35
 Hlaváč Oldřich viz Alarich
 Holeček Josef 33, 36, 43, 51, 69, 157
 Holinová Anna 118
 Homolová Květa 43
 Hrabák Josef 12
 Hrabáková Jaroslava 11, 14-15
 Hugo Viktor 138
 Chlábková Milada 101
 Jančák Pavel 38
 Janský Ladislav 28
 Jirásek Alois 30, 38, 43, 52, 58, 85, 88, 95-96, 107, 122,
 124-125, 129, 138, 143, 166
 Karadžić Vuk Stefanović 19
 Klostermann Karel 48, 103, 122, 144
 Korejčík Jiří 102, 126
 Kramerius Václav Matěj 86, 122
 Kramerius Václav Rodomil 153
 Krasko Ivan 75
 Krásnohorská Eliška 71
 Krejčí Karel 121

Kuncíř Ladislav 78
Kusáková Lenka 153
Lehár Jan 86, 103
Linke Arno 69
Loužil Jaromír 40
Lukeš Emil 62
Macurová Alena 123
Mácha Karel Hynek 122, 138, 143
Macháčková Terezie Marie 118
Marčok Viliam 39
Masáková Miluše 160
Menclová Věra 27, 32, 62, 77, 92
Mourková Jarmila 40, 139-140
Mrštík Alois 47, 78, 130
Mrštík Vilém 23, 47, 78, 122, 130, 136, 157
Mukařovský Jan 13
Nejedlý Zdeněk 80
Němcová Božena 55, 63, 68, 97, 122
Neradová Květoslava 112
Neruda Jan 66-67, 72, 90-91, 110, 114-115, 118-120, 122, 137, 155
Nohejl Bohumil 144
Nováková Teréza 4, 6, 17, 21, 24, 43, 82, 122, 143, 148, 157, 164
Otruba Mojmír 43
Pešat Zdeněk 43, 47
Poe Edgar Allan 72, 99
Pohorský Miloš 13, 20, 110, 134, 146
Pražák Albert 36
Preissová Gabriela 18
Přidal Antonín 42
Quis Ladislav 112, 135
Rais Karel Václav 7-10, 13, 28, 43, 45, 53, 70, 122, 126, 133, 136, 143, 157-158, 162
Rouček Rudolf 27, 32
Rous Jan 150
Rzounek Vítězslav 54
Sabina Karel 73, 122-123
Skřeček Rudolf 6, 24, 42, 82, 125
Sládek Josef Václav 161
Smoljak Ladislav 11
Solovjeva Anna Petrovna 66
Sova Antonín 139, 149, 156-157
Stašek Antal 20, 56
Stich Alexandr 150, 154
Svadbová Blanka 164
Světlá Karolína 41, 87, 118, 122
Svobodová Růžena 40
Svozil Bohumil 51
Salda František Xaver 26, 40
Šiktanc Karel 16
Šimáček Matěj Anastazia 43
Simeček František 93
Špičák Josef 41
Šrámek Fráňa 156
Štěpánek Jan Nepomuk 107
Štěpánek Vladimír 77, 92, 166
Tejnor Antonín 56

Trýb Antonín 79, 113
Václavek Bedřich 105
Vačulík Lubomír 90
Višková Jarmila 28, 70, 85, 152
Vladyková Věra 138
Voráček Jaroslav 62
Vrchlický Jaroslav 167
Wagner Jan 40
Winter Zikmund 43, 49, 57, 84, 94, 96, 122, 138, 141
Wolker Jiří 165
Závodský Artur 18
Zeyer Julius 122, 131, 142, 145, 147, 154, 158

O b s a h :

Věra Menclová: Úvodní pozdrav	1
Vladimír Křivánek: Fragmenty podzimu.....	3
Miroslav Červenka: Významy a funkce verše v díle Antonína Sovy.....	7
Petr Čornej: Kořeny sporu o smysl české minulosti.....	26
Aleš Dvořák: Literární dědictví ve světle literární komunikace.....	55
Irena Dvořáková: Osobnost z konce století.....	65
Blanka Hemelíková: Satirické zrcadlo proměn v systému literárních časopisů.....	78
Jiří Holý: Spolupráce s historiky ve Vančurových Obrazech.....	84
Jiří Homoláč: Ovidiovské aluze v básnickém díle Františka Hrubého.....	89
Irena Hroudová: Naslouchejte večernímu mlčení.....	111
Kilan Jankovič: Příklad poezie.....	117
Pavel Janoušek: Geneze norem.....	136
Alice Jedličková: Vítězství koláže na marné cestě za románem?.....	160
Jaroslav Kolár: Nad jedním separátem.....	169
Irena Kreitlová: Noční stíny.....	173
Vladimír Macura: Ještě drobnost k problému intertextuality Jiráskovy prózy.....	179
Stanislava Mazáčová: Havlíček dramatik?.....	183
Jaroslav Kač: Básník tajemných příběhů.....	188

Jarmila Mourková: Zamyšlení nad básnickým osudem	
Josefa Hory.....	199
Mojmír Otruba: Termín "zábovna literatúra"	
v českém obrození.....	216
Zdeněk Peřat: Nová poetika.....	226
Jiří Trávníček: Moravská inspirace v poezii	
Oldřicha Mikuláška a Jana Skácela.....	238
Věra Vladyková: Bibliografie vědeckých prací	
Jaroslavy Janáčkové.....	260
Obsah.....	286

