

0
C
L

Shelf/116

1 / 185

q u i n q u a g e n a r i o

Milanu Jankovičovi

k 1.9.1979

Květoslav Chvátík

Milan Jankovič jako teoretik literatury

Je zajímavé, jak obtížně se vyrovnáváme s faktem, že i práce našich generačních druhů se stávají již předmětem historického studia. Za přirozené to považujeme jen u básníků a prozaiků, které jsme si zcela samozřejmě navykli chápat a interpretovat v určité historické kontinuitě. Potíže nám to však činí u teoretiků naší vlastní generace. Je příznačné, že Slovník českých spisovatelů z roku 1964 zachycuje i básníky a prozaiky tzv. květnové generace (neměly při tom na mysli pouze spolupracovníky časopisu Květen, ale všechny, jejichž vstup do života byl poznamenán osvobozujícím pocitem konce války a vzniku nové republiky v květnu 1945), nikoliv však jejich generační druhy, pracující v oblasti literární teorie, historie a kritiky. Zejména teoretikové dozrávají v této generaci pomaleji než umělci. Teige, Václavek, A.M. Píša, Fr. Götze, kritikové a teoretikové nezivalečné generace vydávali své první teoretické knížky už ve dvaceti letech; teoretikové a kritici květnové generace byli ještě ve čtyřiceti počítáni k "mladé generaci". Tíha ideologické odpovědnosti, svalovaná na bedra literární teorie a kritiky zcela neúměrně jejím reálným možnostem a reálnému vlivu na literární proces (formovaný a deformovaný zcela jinými, daleko mocnějšími vlivy), působila, že v této oblasti se dospívalo k vyvráždějším výsledkům relativně velmi pozdě.

Jedním z malých, na jejichž teoretické práce přiléhavě označení "vyzrálé", to jest plně soustředěné, hluboké,

krátce zralé, je v naší generaci nepochybně právě Milan Jankovič. Následující poznámky, podněcené příležitostí jeho padesátin, nechtějí ovšem předbíhat historické hodnocení nebo se pokoušet o celkové historické zařazení jeho teoretického díla. Vzpírá se to u nejen příslušnost autora těchto poznámek k téže generaci, ale i okolnost, že v padesátí nelze považovat práci žádného aktivního člověka za uzavřenou, dokončenou, tedy za historický fakt v obvyklém slova smyslu. V tomto smyslu je Jankovičova práce v plném proudu a v budoucnosti od něho očekáváme ještě více, než nám dal dosud. Jde mi pouze o pokus pochopit Jankovičovo "místo v houfu", o předběžnou charakteristiku Jankoviče jako teoretika literatury a tím i o pokus o odpověď na otázku, v čem spočívá příčina zralosti a myslitelské hloubky jeho prací, které - při všem respektu k ostatním typům myšlení o umění - mi byly vždy zvlášť blízké a vyslovovaly mnohé z toho, co bych si byl přál umět vyslovit i sám za sebe, i když jsem se zabýval třeba zcela odlišnými problémy.

První zjištění se týká vnější rozlohy Jankovičova literárně teoretického díla. Jankovičovo realizované literární dílo není rozsáhlé. Zahrnuje jednu monografickou knihu o J. V. Sládkovi, několik studií o Jaroslavu Haškovi, z nichž jedna vyšla v Rozpravách ČSAV a další ve sborníku Struktura a smysl literárního díla, řádku studií a recenzí publikovaných v České literatuře, Orientaci o jinde, vízících se k problematice vztahu uměleckého díla ke skutečnosti, k pojetí sémantického gesta, individuálního stylu a estetické funkce

literárního díla. Nikoliv tedy extenzita, nýbrž intenzita myšlení charakterizuje Jankovičovy práce. To se týká i tematiky a výběru autorů, jimiž se zabývá. Od počátku krouží kolem díla J.V. Sládka a J. Haška, v teorii je jeho bezpečným východiskem dílo Mukařovského ve své nejpłodnější fázi, ve fázi studia sémantické směrnice díla Máchova, Čapkova a Vančurova. Jankovič je jedním z předních českých žáků Jana Mukařovského. Zatímco např. Kalivoda interpretuje Mukařovského prizmatem filozofické problematiky materialistické dialektiky a Červenka spojuje zakladatelské podněty Mukařovského s poučením z díla Jakobsonova a Vodičkova a ve versologii tenduje k uplatnění exaktních metod, Jankovič navazuje na antropologické jádro Mukařovského literární teorie (odlišující Mukařovského uvažování výrazně od neoformalismu francouzských strukturalistů), na problematiku sémantického gesta a problematiku smyslu uměleckého díla vůbec. Navrací se k zdroji moderní estetické problematiky, ke Kantově Kritice soudnosti, je obeznámen s dílem M. Dessoira, E. Ullricha, R. Hamanna, W. Kaysera, M. Bachtina a jeho myšlení o filozofických východiscích estetiky se nevynulo vlivu fenomenologie v její původní husserlovské podobě. Neupadá však do nekontrolovatelné mytologizace fenoménu bytí a fenoménu jazyka, jak jsme toho svědky u Heideggera, ani do svévolné konstrukce nových metafyzických systémů, které předstíranou hloubkou zastírají naprostou libovolnost a neověřitelnost svých premis. Tradice Mukařovského myšlení, jeho úcta k faktům, k rozumu, k literární empirii chrání Jankoviče před nebezpečím temného, efektního, ale ve skutečnosti prázdného a neplodného spekulování a libovolné konstrukce pseudosystémů.

Tato negativní vymezení byla nezbytná, aby nebyla špatně pochopena základní typologická charakteristika Jankovičova teoretizování: Jankovič je skutečným filozofem literatury ve smyslu původní rozvahy o základních věcech bytí a smyslu literárního uměleckého díla, jeho významu, hodnoty a funkcí. Ani na okamžik však neztrácí se zřetel, že k smyslu lidského bytí se literatura jako jedno z umění prodírá skrze svůj jedinečný jazykový tvar, skrze svou specifickou estetickou hodnotu a funkci. Lidský smysl bytí je v literárním uměleckém díle nově vytvářen, "rozehráván", jak zní výstižný Jankovičův termín, právě záměrně budovanou jazykovou strukturou literárního díla.

Probíráme-li se v časovém sledu publikovanými Jankovičovými pracemi, dospíváme k dalšímu typologickému zjištění: Nejde zde o žádný dramatický myšlenkový vývoj, o žádné zvraty nebo podléhání módním vlivům, nýbrž o charakteristickou "stálost smýšlení", jak ní název jedné ze soch J.V. Myslbeka. Jankovičovo dílo krouží kolem několika základních témat a jde v něm v podstatě o prohlubování a pomalé dozrávání několika základních konstant. Bylo by lákavé sledovat všechna tato témata v časovém sledu od počátku Jankovičova literárního působení po dnešek; pro nedostatek času a místa se však musím omezit jen na několik ukázek těch nejvýraznějších z nich.

I když se nemohu zabývat literárně historickým významem Jankovičových prací o plebejském, groteskním realismu Haškova Žvejka a o trvalých hodnotách poezie J.V. Sládka (stejně jako ediční péčí, věnovanou jejich dílu), neznamená to, že

je lze pominout při sledování jeho literárně teoretického přínosu. Je charakteristické pro těsné sepětí Jankovičova teoretizování s analýzou literárního materiálu, že právě v trvalých návratech k dílu těchto autorů si formuluje a ověřuje řadu svých obecně teoretických závěrů.

Snad postačí jeden příklad za všechny. V monografii o Sládkovi z r. 1963, cele soustředěné na interpretaci mužné, ukázněné, meditativní Sládkovy poezie, těsně apjaté s hodnotami domova, přírody, selství, věrnosti češství, jejíž program je nejlépe vyjádřen ve větě: "Výklad, který ve svých výhradách zavrhně dvě třetiny díla a kárá autora často za to, co je jeho vlastním přínosem, nás vřdu neláká," čteme i tyto formulace:

"Umělecký obraz vytvořený za docela jiných okolností nám umožňuje prožívat lidské osudy, city, zápasy a myšlenky časově vzdálené, jako by to byly osudy, city a myšlenky naše vlastní. Někdy je to jen nejprostší životní okamžik, který byl přetaven v umělecký tvar, a přece pro nás může mít velký význam. Vzbuzuje v nás pocit, jako bychom se dotkli a na chvíli zmocnili života, jinak nepřehledného a nekonečně složitého, a našli v něm lidský smysl, obrazné potvrzení sebe sama." (s.19)

"Životní látka je opracována, aby vydala své poetické napětí a skrze ně našla obecného smyslu." (s. 28)

"Hlas tohoto skromného básníka jako by se přibližoval pokaždé, když si česká lyrika uvědomovala své vlastní, vnitřní poslání: proměňovat svět nejprostším gestem v metaforu lidského bytí." (s.67)

Zde jsme již u jádra Jankovičova teoretického díla, u jednoho z jeho nejzákladnějších motivů, u otázky platného smyslu uměleckého díla, trvale oslovujícího člověka v nejhlubších vrstvách rozvahy o otázkách prchavého smyslu lidského bytí.

V obecně teoretické rovině podává Jankovič návrh svého řešení otázek, které jej trvale zaměstnávají, poprvé v referátu na liblické poradě r. 1963, otiskném pod názvem "Umělecké dílo jako zpředmětnění estetického vztahu ke skutečnosti" r. 1964 v České literatuře. Vychází zde, a i to je příznačné pro jeho obecně estetickou kulturu, nikoliv z rozboru literárního díla, nýbrž z fascinace Rembrandtovým obrazem Návrat ztraceného syna z leningradské Ermitáže. Hluboce filozofický, meditativní obsah, bolestná problematika lidských vztahů - kající návrat syna životem na kůži sedraného k lehkomyšlně opuštěnému otci - je zde podán v díle výsostné malířské technické, předmětné dovednosti. Jankovič mluví s obdivem o "materiální struktuře povrchu Rembrandtových obrazů, individuálním malířově rukopisu, způsobu, jakým u něho z temného pozadí vystupují osvětlená místa, o způsobu, jakým se štětec na těchto místech dotýkal plátna, jakým se materiál barvy poddával malířově temperamentu a citění." (s. 110) Na základě této specifické umělecké "udělanosti", "ztvárněnosti" díla dospívá k tomuto závěru: "Umělecké dílo má svůj vlastní život, představuje samo o sobě jistou mnohovýznamnou skutečnost, svou strukturou nejenom obrací jisté rysy reality, ale...svými prostředky znovu vytváří neumrtvenou dialektiku vztahů, jimiž je dán existence člověka..." (s.110)

"Kritérium pravdivosti by bylo bezcenné, kdyby neproniklo k vlastnímu životu uměleckého díla, kdyby v něm nedokázalo

respektovat právě tu společenskou aktivitu, která odpovídá jeho povaze a je jinými formami lidské aktivity nenehraditelná". (s. 119)

Nezastupitelnost původní lidské aktivity, projevající se v tvorbě uměleckých děl a v jejich chápání a radosti z nich, vede Jankoviče dále k studiu výstavby díla, k hledání onoho svorníků, jenž aktivitu tvaru proměňuje v aktivitu významu a hlubšího smyslu. Jankovič nalézá tento konceptuální nástroj v Mukařovského pojmu sémantického gesta, který dále rozvíjí v trojici textů, "K pojetí sémantického gesta" z r. 1965, "Dílo jako dění smyslu" z r. 1967 a "Perspektivy sémantického gesta" 1970 (v rozšířené podobě publikováno anglicky v Poetics 1972). Tyto práce jsou nám všem dostatečně známy, postačí snad uvést pouze jednu resumující formulaci ze studie Dílo jako dění smyslu, otištěné v Orientaci 1967:

"Mění exponuje celkový postoj člověka ke světu v rovině ještě prvotnější, než je jakékoliv kladení otázek a rozvrhování smyslu založené již na jistém ustálení jednotek nesoucích význam. V popředí se zde ocitá samo vystupování smyslu z podoby věcí, nesamozřejmost vztahu mezi nositelem významu a významem, mezi dílem - věcí - a dílem - znakem. Ustavičné zkoušení a přebudování tohoto vždy znovu se ustalujícího vztahu opravňuje uměleckou činnost a její výtvary jako samoučelně se manifestující tvorbu; v optimálním případě se ona sama stává projevem původní, náš celkový postoj ke světu regenerující aktivity." (s.9)

Trojice těchto Jankovičových studií představuje po mém soudu spolu s Červenkovou prací Významová výstavba literární o díla nejpodstatnější český literární teoretický přínos

šedesátých a sedmdesátých let. V době, kdy v českém prostředí stoupá móda opožděných odvarů heideggerovské metafyziky umění a ve světě stoupá kurs "technologické estetiky" M. Benseho, "informační estetiky" A. Molesse, "strukturální sémiotiky" A.J. Greimase a řady dalších variant statické, deskriptivní, neoformalistické deformace strukturní analýzy, rozvíjí Jankovič problematiku významu a smyslu uměleckého díla v jednotě momentů sémiotických, noetických a ontologických, v dynamickém, historickém a dialektickém pojetí jednoty konstitutivních momentů umělecké činnosti jako jedné ze základních antropologických aktivit člověka. Na jeho teoreticko-filozofické předpoklady pak ne vazuje Červenka svou konkrétní sémiotickou analýzou významové výstavby literárního uměleckého díla a svou soustavnou monografií podává tak i nepřímé potvrzení Jankovičových obecných předpokladů z hlediska poetiky.

Tato komplementarnost přístupu obou jmenovaných autorů odlišného teoretického typu a myslitelského temperamentu, avšak stejné názorové základy se potvrzuje i v jejich dvou studiích "Zwei Beiträge zum Gegenstand der Individualstilistik in der Literatur" (1976) a "Estetická funkce, významové sjednocení a spojitost textu" (1978). Jankovič zde rozvíjí a doceluje svůj koncept filozofie literárního díla - v těsné spolupráci s M. Červenkou - do roviny stylistické a do roviny estetické problematikou estetické funkce.

Z dosud publikovaných Jankovičových prací lze shrnout, že základním tématem jeho uvažování o literatuře zůstává pojetí díla jako daní smyslu, jako lidského rozehrávání smyslu

díla, jako vystupování smyslu z jedinečného tvaru, jako aktivní iniciace hodnotícího estetického postoje, věčně kládoucího otázku po smyslu lidského pobytu na zemi cestou estetického ozvláštnění našeho vidění, vnímání a chápání světa a člověka. Vedle a spolu s racionálním poznáním vědy je tedy umění Jankovičovi druhou základní lidskou formou zkušenosti se světem, cestou k uchopení smyslu bytí v jeho celku, v jedinečném prožitku uměleckého díla. Tento poznatek však u něho nevede k rezignaci na racionální analýzu průběhu umělecké zkušenosti ani na empirickou analýzu objektivního zakotvení smyslu v předmětné výstavbě artefaktu. Naopak, s velkou soustředěností a trpělivostí promýšlí v připomenutých dvou studiích cesty, na nichž lze toto "vystupování smyslu z tvaru díla" postihnout ve výkonu individuálního stylu a v lidské aktivitě estetické funkce.

Na závěr těchto kusých a ve shonu dne improvizovaných poznámek bych chtěl zdůraznit dvě okolnosti: první je váha přínosu teoretika Jankovičova myslitelského typu právě v české literární vědě, trpící tradičně hlubokým rozlomením mezi pozitivistickou faktografií, ideologickou frází a duchovněným horováním, "osvobozeným" odracionální kontroly a věcné verifikovatelnosti. Za druhé je to okolnost, že patří k vlastnostem autorů Jankovičova typu, že dovedou a znají daleko více, než považují za nutné napsat a publikovat. Myslím zde konkrétně na jeho improvizovaná diskusní vystoupení, při nichž jsem jej poznal zejména v poslední době a která prozrazují celou bohatost jeho vědomostí a formulačních schopností. Zachycena na magnetofon, tvořila by malé kómenium

hluboce promyšlených stanovisek ke sporným otázkám soudobé literární teorie. Jsem si vědom, že jejich půvab spočívá právě v jejich vazbě na atmosféru rozpravy a polemiky, na okamžitou inspiraci. Chtěl bych však jejich autoru připomenout, že je jeho povinností k české literární vědě, aby se aspoň část z nich pokusil zachytit a dát jim trvalejší podobu stanovisek k diskusním otázkám soudobé literární teorie. Je to jeho dluh vůči kontextu, z něhož vyrůstá; ne naléhavou povinnost jeho splacení bych chtěl Milana u příležitosti jeho padesátin v zájmu nás všech upozornit.

Přemysl Blažíček

Tomanovo "Z tmy k světlu..."

Jen málo Tomanových básní postrádá určení denní doby. Dokonce i tehdy, chce-li Toman označit stav, který jednotlivou denní situaci přesahuje, činí to spojením několika určení různých denních dob. Chce-li vyjádřit, že vždy pro něj hlas domova - "to smutek je a tíž", pak toto "vždy" formuluje slovy: "ať pod sluncem, ať pod hvězdami" (Štědrý den 1924, Stoletý kalendář). Chce-li postihnout Paříž v jakémsi definitivně shrnujícím pohledu, pak jí ukáže ve všech denních etapách, tj. založí celou báseň na postupném průběhu jednoho dne: od úvodního "Polední prudké slunce lije/žár bílý v dlažbu", přes odpoledne, kdy Pařížané přicházejí z práce, první večerní hodiny, noc, až po "chladné jitro" (Paříž, Sluneční hodiny). Počítaje Měsíci sice takových určení denní doby v jednotlivých básních ubývá, zato zase přibývá zařazení do určitého údobí ročního.

Tato denní (či noční) situovanost souvisí se skutečností, že Tomanovy básně zpřítomňují nějaký konkrétní výjev. Ojedinelé básně jako úvodní pro ramová báseň celého souboru V tvou korunu živote, které se blíží výpovědi "o sobě", podobné časové zařazení vylučují. Konkrétní výjev ovšem určení denní doby umožňuje, ale většinou (zvláště v krátkých a nedějových básních Tomanových) z čistě věcných důvodů nijak nevyžaduje. Nejčastěji se výjev odehrává večer či v noci. Při autobiografickém charakteru Tomanovy poezie to lze zčásti chápat jako doklad autorova bohémského životního stylu.

Hned první verš, již báseň Koušek léta (Torso života) vybírá, vytouženou Prahu, zní: "je teskno mi po večerech...". Spíše než kumpánské večery a noci s přáteli, se kterými se setkáváme hlavně u Gellnera, se však už v prvních Tomanových sbírkách objevuje večer a noc jako scénérie básnickovy samoty.

Všimneme-li si blíže veršů, zpřítomňujících setmění a tmu (většinou úvodních veršů básně), zjistíme, že Toman v nových a nových variantách uvádí na scénu tmu jako rámec a předpoklad jejího opaku, světla. Tma se tu neklade na sledované věci, nestírá jejich kontury. Tomanova poezie je poezií zraku, jeho média, světla a charakteristiky jeho světa, jasné členitosti jednotlivých věcí a uzavřené dovršenosti jejich celku. V průzračném podzimním vzduchu začínajícího večera se sice už ztrácejí jemné barevné odstíny, avšak tím ostřeji vystupují určité, nekomplikované obrysy:

Můj bratr dooral a vypřáhl koně,
A jak se stmívá,
věrnému druhu hlavu do hřívý
položil tiše, pohladil mu šíji...

(Září, měsíce)

Ostře se rýsují věci v průzračně čistém vzduchu všech Tomanových básní. "Fanstik skutečnosti" Toman konstatuje to, co je přítomné ve své tělesnosti, viděné; a usiluje toto viděné vidět co nejurčitěji a v pevné dovršenosti. I o smyslu jednotlivých básní jsme mohli říci, že zůstává na úrovni těchto konstatování, že je viděn ve viděném. Nebylo by snad ani třeba připomínat slova H. Jelínka o Tomanově "smyslu pro kovový rytmus strofy a přesně ražený obraz, aby se nám zde Toman

objevil ve světle tradice antické - s jejím důrazem na zrak a všemi důsledky a předpoklady, které sebou tato orientace nesla.

Tomanova poezie se však vzpírá jednostranným určením. Jednak - jak jsme viděli - světlo, v němž se u něho ostře rysují věci, nebývá pouze vševládnoucím světlem dne. Příznačné často tu světlo tvoří vymezenou oblast ve všeobklopující noční tmě. Také s tím důrazem na zrak zůstává u Tomana relativním, či přesněji: v jeho rámci se významně uplatňuje smyslová vlna jednoznačně preferovaná tradicí židovsko-křesťanskou, která umožňuje kontakt i s neviděným, neviditelným. Aby nám první sloka básně Září mohla sloužit jako exemplární doklad viděného, museli jsme ji citovat bez posledního verše: "a za-
poslouchal se, co mluví kraj." Tento verš je přechodem k dalším dvěma slokám, které se přesouvají do oblasti slyšeného. Druhá sloka v jevové rovině ještě v jednotě s viděným ("Zní zvony z dálky tichým svatvečerem; / modlitba vesnic stoupá chladným šerem./Duch země zpívá: úzkost, víra, bolest/ v jediný chorál slily se a letí / k věčnému nebi"). Závěrečná sloka pak to, co duch země zpívá, přímo artikuluje. Obdobně v první sloce básně Únor zaslechli básník "v lesích hlubokých a v míru sněžných polí" "hlas hlubin". Druhá sloka pak tento hlas hlubin zpřítomňuje nejprve tak, že ho převádí do roviny nazíraného a závěrečný verš závěrečné sloky ho opět přímo explikuje: "A píseň mladých vod / tvé srdce opije atd." Obdobný postup v básni Červenec (Měsíce) je celý stažen do úvodní sloky: "Svatý stín strážný bdí nad domovem, / hlas jeho slyšet v tichu: Pamatuj!/ A v šumu listí, v chladné písni vod / hlas jeho slyšíš, slyšíš doprovod: Pamatuj!"

Ve všech třech básních se objevuje slovo "ticho", v Září dvakrát "tise", "tichým". Ačkoliv "hlas hlubin" proniká i vřavou světa ("V divokou vřavu světa/ hlas domova se ozval zá-
dumčivě", Domove, domove...), přece jen jeho vlastním prostředím je ticho samoty - úvodní verš Ůnora zní: "Kdo ticho miluješ a samotu". Tento hlas sám je - tak zní název Tomanovy sbírky - "hlasem ticha".

Ríkáme: "úvodní verš Ůnora zní", "tak zní název Tomanovy sbírky". Celá báseň a každá báseň je vlastně záležitostí slyšeného, protože je dílem řeči. Nejen řeči, která jako "hlas ticha" z celku světa artikuluje smysl všeho jednotlivého. Báseň je dílem řeči v užším a technickém smyslu, je dílem jazykovým. Úvodní sloka Září ukazuje, že scény Tomanových básní jsou jasně, určitě formované, protože jsou jasně, jednoznačně formulované.

Zdůraznění smyslově slyšených aspektů jazyka, rytmicko-melodické linie v Tomanově poezii, je elementárním výrazem jejího lyriismu: "V lyrické poezii nabývá největšího významu hudebnost řeči. Hudba působí na sluch. Slyšením však nevytváříme vůči slyšenému opravdový protějšek, jako se vytváří viděním vůči viděnému".¹ Právě proto přináší noc příznivé předpoklady pro lyrickou náladu. Nikoliv především z důvodů geneticko-psychických, protože "smutek věcí, smutek duší/ a smutek marné revolty / v hodině pozdní prudčej' vzruší" (Píseň cizí bolesti, Melancholická pout). Nálada odkrývá jsoucno v celku a to znamená jsoucno v jeho jednotě, nerozpadlé na izolované objekty a na subjekt, jenž stojí proti nim. Takové jednotě vychází noc vstříc, neboť noc "mne obklopuje,

proniká všemi mými smysly, pohlcuje mé vzpomínky, stírá téměř mou osobní totožnost. Nejsem už odříznut v místě svého vnímání, abych z něho pozoroval, jak přede mnou defilují profily předmětů". Každá nálada je ve své všeobsáhlosti a hloubce temná. Lyriku vyznačuje mezi ostatními literárními druhy to, že zůstává nejbližší výchozí náladě. Lyrika je temná i ve smyslu významové neurčitosti, její svět je rozplývavý, jakoby "utkán z par".

"Dar krásný jsi, utkaný z par", oslovuje v básni Mile-
nec v dubnu (Splav) lyrik Tomanovy generace, F. Šrámek, snový přelud, který si "vyprosil na jarní bouřce". Šrámkova touha zachytit cosi v opojnosti nezachytitelného našla svůj nejvýraznější výraz v pojmenování "stříbrný vítr". Tento stříbrný vítr není ovšem viděn, ale slyšen. Slyší ho Jení Ratkin v lukách z městem; a básníkovi samotnému po letech: "zní vítr stříbrný, jak zníval dřív" (Písecká, Ještě zní). Splav z básně, která dala název nejlepší Šrámkově sbírce, také neznemaná viděný předmět: "A až bys mi odešla, ach, zvečera již,/bys na mne nemyslíla víc,/ jen na prosebný a děkovný můj hlas,/ jako bych jen splavem byl,/ který v lukách krásně zpívat slyšelas..." Třemi tečkami často končí Šrámkovy básně v nevyslovitelnou. V protikladu k předchozím radostným opojením, ale opět v podobě márnivého zvuku snaží se teskná nálada (zachytitelná jen pomocí slůvek "kdyby" a "jako by") závěrem básně Kdybych byl pastevcem koní: "já nejsem pastevcem. Noční však chvíli/ na mne též padá veliký žal, / už ani nezpívám, hlava se chvějí, /smutňoučkým ržáním jak vzduch by kol zněl, / koníčku bílý ..." (Splav).

Avšak také Toman byl nazván čistým lyrikem. Přesto jeho lyriku charakterizuje odstup od výchozí nálady, který se zdá být s lyrismem neslučitelný. Nenáladová lyrika - tak lze nazvat paradox Tomanovy poezie. Z pozic tohoto nerozplývavého, projasněného lyrismu kritizuje Toman lyrickou neurčitost Šrámkových povídek Kamení, srdce, oblaka: "...ti všichni (hrdinové povídek) mohou poutati čtenáře jedině rubem svých bytostí, ježž autor naznačuje toliko a napovídá. Můžeme milovat, o kom víme jen několik temně nahozených slov?" "Vidí (autor) svým lidem až pod pleť, cítí jejich nervy pod svými prsty a mluví, jako by se bál prostoty, v kudrlinkách, zkrouceních a dalekých nápodědích. Co říká Šrámek, chce být řečeno přímo a tvrdě". "Napíše nám autor Sedmiboletných takovou knihu, která splní, co slibují předchozí jeho práce? Která bude prosta dřívějších nervozních záchvatů a zmatků a bude čistá jako ranní světlo? Knihu, ve které se z tušení stane idea a náhodné gesto účelně dozraje v čin?"³ Oproti "temně nahozeným slovům" se Toman zasazuje o Lyriku "čistou jak ranní světlo". Jasně vidět nemůžeme, jestliže v bezprostřední jednotě jako bychom splývali se vším; k tomu, abychom něco viděli, musíme od toho získat odstup. Básníkův odstup od vlastního lyrického naladění a od toho, co v tomto naladění ve splývavé podobě postřehuje, je takovým odstupem, jakým "se z tušení stane idea", odstupem myšlenkovým. Světlo, které dává věcem v Tomanově poezii vystoupit v čistých a pevných tvarech, je světlem rozumu.

Proč tedy projasněný svět jeho básní přesto tak často proniká tma? - Pouze ojediněle znamená u Tomana tma cosi

jednoznačně negativního; a téměř vždy jako protipól slunce, symbolizujícího naději. Protiklad tmy a slunce ovládá celou báseň Hadí poledne: "Nás vyláká jen slunce, naděje, / když hudbou světla zem se zachvěje / v den plápolavě bílý. / / Tma skryší podzemních a vlhký chlad / a popel mrtvých neztiší náš hlad, / chcem ven, chcem lov a mstu " (Melancholická pout). Zde jde o tmu uzavřenosti, z níž je třeba vymanit se ven k světlu, ale existuje také tma otevřenosti, tma všezařnující, která nás otvírá nejzazším dálavám a která se n m zjevuje jako fenomén noci, především hvězdné noci - s nespočetnými světelnými poukazy k její nekonečnosti. To je tma poezie Březinovy, která se klene i nad některými básněmi Tomanovými; zde ovšem pouze v konstatujících odkazech, bez březinovských průniků do jejích prostorů: "Vzpomínaj, dosni a buď tich. / Teď mluví hvězdy s nocí tmavou" (Píseň, verše rodinné a jiné). Sjednocující moc této všeobklopující tmy se stává činitelem harmonizačním: "...a zapomeneš zemi, prostor, čas, / když dýmavá noc svět překlene" (Maják, Sluneční hodiny). Charakteristická tma Tomanovy poezie jako by se však nesnášela na věci shora, z nebeské dálky, jako by propouštěla věci ze své moci zdola, jako by byla tmou podzemní - v klidném smyslu, nikoliv tom, který získává v Hadech poledne.

Jeden ze dvou rozhodujících rysů "podzemskosti", který určuje tmu Tomanových nocí, je spjat s pudovostí, tělesností lidské existence. Tma se pak stává sugestivní tmou vášní, což pro Tomana (zvláště v prvním údobí) znamená: životní intenzity. V Opatné panně - v první ze dvou básní, jež Toman věnoval celé noci - převládá význam vášnivosti

erotické: "Má smavá růže voní - proč váháš sáhnout po ní, /
ó platoniku? / Noci se svěř. / / Lyšaji v noci, platoniku, /
bijí ti do oken, vrážejí v keř. / Tma, země, nebe svádí /
tvé postevnické mládí, / ó platoniku. / Noci se svěř." (Slu-
neční hodiny). V básni Portrét slovo "vášnivě" v sobě za-
hrnulo jak erotickou vášnivost portrétované, tak vášnivost
jejíno společenského vzdoru. Toto spojení nepřímě odhaluje
skrytou, "podzemní" jednotu obou nočních básní, Opatrné pan-
ny a Hlasu noci. Patetická výzva, jíž město volá "odbojného
syna" ke společenské aktivitě, není v Hlasu noci motivována
ideově či esteticky, je to sugesce noční tmy, vyzývající k
odvratu od žívování v izolaci a otevření se plné životní in-
tenzitě: "Odvěká píseň, boj a věčné drama / hrá v tmách, /
a tvoje duše žítí chce je sama / a v snách? // Milion tónů
v symfonii splývá / a hřmí /. Z doupěte vyjdi: život světa
zpívá / z mé tmy" (Sluneční hodiny). - Tma Březinových nocí
ládá či znepokojuje svým tajemstvím, je to tma dálek. U To-
mana noční temnota - a to je druhý rys její "podzemskosti"
- člověka zblízka obemyká, naléhá na něj a někdy lze přímo
řici: proniká ho. "Krej rodný s nocí hovoří / v tvém srdci
- znáš ten stesk a žal?"; "...a ve tvou duši ubohou / marnos-
ti se tmou splývají" (Píseň, Melancholická pout).

Čím více vystupuje podzemní charakter tmy, tím více
dochází k prolínání jevové tmy s temnými stránkami lidské
existence. Lze říci o temnotě noci ve vztahu k člověku:
"a puď, které v černých n ecech vyjí" (úvodní báseň bez
názvu z Melancholické pouti) a stejným právem se mluví ta-
ké přímo o temnotě v člověku: "Prsten, v němž se snoubí / nebe

a peklo, bolest, temné pudy, / bytosti naše senkul v mračné hloubi" (Na hrob tvůj, Torso života); "A po tvých písniích duše zesteskla si, / po temném kouzlu krve mojí rasy..." (tesknice, Melancholická pout). Tato podzemní hodnota je temnotou kořenů, čehosi základního a hlubokého, temnotou hlubin: "Kdo ticho miluješ a samotu / a v lesích hlubokých a v míru sněžných polí / nasloucháš rytmu života, / zda někdy neslyšíš / hlas hlubin? // Zní z dálky k rneval vražd, krve, umírání./ Mlčení země bolí./ Však dole / tep srdce chvěje se a skrytý pramen z temnot / dere se k světlu. // A píseň mladých vod / tvé srdce opije atd." (Únor, měsíce). Po letech se Tomanovi tento pramen, vyvěrající v hlubokých lesích z temnot k světlu, vrací a píseň jeho vod se v básni Vlastní podobizna proměňuje ve výraz zrodu písně básnickovy, vyvěrající z hlubokých, "lstivě" temných zdrojů života:

Daleko v hlubokém lese
vyvěrá zpěvavý pramen.
Z tmy k světlu se rodí a třese
podsvětní píseň.

Život mě křtil vodou živou,
chuť hlubin a temnot mi vdechl.
Jám v krvi píseň tu lstivou
i její rytmus.

Tma se v Tomanově poezii ukazuje být tmou hlubin; obdobně se ticho ukázalo být tím, co k člověku promlouvá jako hlas hlubin. Tma a ticho patří k sobě nikoliv jen v deficitních modech vnímání (tma, v níž není nic vidět, ticho, které znamená nepřítomnost čehokoliv slyšeného) a absolutně jako mez vědomého života. Patří k sobě též jako pozitivní poukaz

k pojmově nepořizitelné hlubině, která tomuto životu předchází a z níž tento život nejen vzešel, ale z níž stále - jak napovídá druhá sloka Vlastní podobizny - žije.

Tma, temnota proniká v základech Tomanovu poezii, ale právě jen v jejích základech víceméně skrytých. Tomanova poezie se nenoří hlouběji a hlouběji do těchto temných vrstev, ale míří naopak "z tmy k světlu". To temné je tu vnímáno jako podzemní kořeny života, který se děje v plném světle na zemi a který se vzpíná ke zdroji světla-slunci.

Tomanovo "z tmy k světlu" se nám tak ukazuje zároveň ve dvou rovinách: v rovině tematické a v podstatnější a tížší uchopitelné netematické. Ani v jedné z obou rovin neznamená pohyb z tmy k světlu samozřejmé pro nás (pro evropskou tradici) lineární směřování od nežádoucího k žádoucímu. Kladný smysl temnoty v rovině tematické se vztahuje většinou k tomu, co označuje ustálené (a běžně ovšem negativně míněné) spojené "temné vášně". Ve Vlastní podobizně však ukazuje formulace "z tmy k světlu" na to, čím báseň sama je. Nejenže se jako kterékoliv jsoucí z temna nerozlišenosti rodí do světla individuálních tvarů. Ve sféře konstituovaných už jsoucí je tímto "z tmy k světlu", je udržení, zpřítomněním napětí tohoto protikladu. Tomanovy básně zdůrazňují jednotu obou plně rozvinutých pólů: usilují o projasněnou určitost, ale setrvávají v temné oblasti lyrické nálady. Temnota tu znamená výchozí nerozlišenost, z níž se vydělují jednotlivé objekty a s tím odstup mezi objekty a subjektem. I ve své nejprojasnější, tematické rovině poukazují k této nerozlišené jednotě úvodní verše hlavně prvních Tomanových sbírek, které v různých variantách konstatují vzájemné

prolínání, jednotu básnickovy "duše" s "vnějším světem". Tímto "vnějším světem" tu bývá příroda, především - neméně příznačně - příroda večerní a noční: "Hle stříbrná hvězda / v modřínkách tryskla na pokraji lesa./ A zadumčivý večer závoj stáh' / na svět i duše" (Podzim, Torso života). "Světla žhnou, rety žhnou / a v tanci vloček sněhových jde noc / do duší vlnou tajemnou" (Smutný večer, Torso života).

Temná, ještě plně neartikulovaná jednota subjektu se vším v lyrické náladě - není to projasněný odlesk té noci, která pro nás zůstává v našem bdělém životě nedostupná a jeví se nám jako úplná harmonie, ráj, z něhož se člověk vytrhl polidšťujícím vykročením z přírody? Lyrický stav je skutečně stavem blažené harmonie - ovšem právě jen jako chvilkové opojení, které mizí stejně rychle, jako neočekávaně přišlo. Nenáladový lyrik Toman však chce "z tmy k světlu", chce se svou poezií dobrat čehosi trvalejšího než výrazu chvilkové lyrické sugesce. V nadchvilkovém obzíravějším pohledu se mu v prvních sbírkách místo vytoužené harmonie zjevuje nesoulad této touhy s rozpory vlastního života. Postupně však Tomanova poezie relativní harmonie dosahuje. Dosahuje ji v rámci lyrické poezie, tj. prostým konstatováním jednota. Dalo by se zjednodušeně říci, že zatímco v disharmonických verších prvního období se "vnější příroda" mihne jen na začátku básně, pak postupující harmonizace Tomanovy poezie znamená, že jednota přírody s "nitrem" prostupuje celou básně. Že je tu (v mezích prostých konstatování, nikoliv s analytickou pronikavostí) rozvinuto a osvětleno jádro výchozí nálady. Jednota s přírodou na začátku básně - to je chvilkový pocit; "táz" jednota na konci básně - to je životní postoj a pojetí světa.

Poznámky

- 1) E. Staiger: Základní pojmy poetiky, přel. M. Černý a O. Veselý, 1969, str. 42.
- 2) M. Merleau - Ponty: Phénoménologie de la perception, 1945, str. 328.
- 3) Moravský kraj XI, 29.11.1906, str. 1-2.

Miroslav Červenka

Březinův výklad Svítání na západě

I když v pozadí následujícího rozboru stojí nějaká obecná představa o konkretizaci, nejsou teoretické kategorie jeho předmětem; co nás v této chvíli především zajímá, je poměr dvou konkrétních textů, básnické sbírky a autorovy interpretace. Ptáme se, jak to bylo, a nic nám nevádí, když z našich odpovědí nebude vyplývat nic dalšího, hlubšího, podstatnějšího. Potěšení ze styku a obcování s výtvořem musí mít v uměnovědě místo i v celé své samoučelnosti: jinak bychom brzy ztratili smysl pro samoučelnost výtvořů samých.

1. Necelé čtyři měsíce poté, co začala korespondence obou literátů (a během této doby si byli stále bližší), se Sigismund Bouša obrátil v dopise z 12.-13. června 1896 na Otokara Březinu s prosbou o sdělení "hlavní myšlénky a ideje" jednak celé (právě vydané) knihy Svítání na západě, jednak jednotlivých jejích básní. Žádost byla podnícena Bouškovou prací na velké studii o Březinovi, otiskované vzápětí v rebusu Katolické Moderny Nový život¹. Březina, který se s podobným požadavkem nesetkával poprvé², vyhověl v nedatovaném dopisu z druhé poloviny června 1896. V přesné shodě s obsahem korespondentovy otázky se přitom omezil na to, co sám nazval "základním rozložením myšlenkových nití". Takové omezení necítil v té chvíli jako násilí, neboť chápání vlastního díla jako poselství o smyslu života, jako arientující a nabádavé koncepce ideové a mravní nabývalo u něho stále více půdy³. Spoluúčast specificky uměleckých elementů na tomto

poselství pokládal pro sebe za něco samozřejmého, co není potřebí analyzovat zvlášť. "O umělecké stránce svého díla Vám psát nemusím," podotkl v komentáři ke svému výkladu, a Anně Pammrové v květnu 1896 napsal: "Forma stojící na výši myšlenky rozumí se přece sama sebou. Styl souvisí s celou bytostí autora, se sensibilitou jeho nervové soustavy, s temperamentem, s celým vypracováním názoru na věci. Originalnost je u mne měřítkem autorovy hloubky a síly. V tom spočívá jedno z největších tajemství přírody: v odlišenosti duší, v hlubokých propastech, které se otvírají mezi jednotlivými dušemi v nesčíslné škále odstínů, jimiž se odráží tajemství v duších, v každé jinak a vždy totéž. Umělec je proto umělcem, aby sestoupil až do těchto hlubin; jakmile sem sestoupil, má až do smrti co povídat a pořád bude originelním."⁴ Styl je Březinovi spjat s originalitou, a ta je legitimací společenství silných, těch, kdo sestoupili do hlubin: je důkazem, že jejich poselství stojí za vyslechnutí. Byla-li předložena, můžeme se už věnovat pravdě poselství samého. Takový je asi v této chvíli Březinův - ne právě konsistentní - postoj k této otázce.

Březinův výklad je ovlivněn potřebou vyjádřit blízkost a distanci k Novému životu a k víře jeho autorů. Při prohlubujícím se vzájemném vlivu, ve chvíli rozhodnutí publikovat báseň *Královna nadějí* v orgánu Katolické *Moderny*, básník opětovně v dopisech Bouškoví s úzkostlivou přesností definuje svou pozici vně ortodoxního učení církve. Proto také svou interpretaci SZ označuje jednou za "vágní, příliš všeobecně pojatou", to z hlediska věřícího, jednou za "přímočarou a schematickou", to z hlediska "složitých konstrukcí"

uměleckých, z nichž jako "základní linie" byla "vyňata".

Ale obdobné napětí mezi přiblížením a distancí platí i pro Březinův vztah k sobě samému, respektivě ke sbírce, kterou v dopise komentuje. Při ohlédnutí - z nepatrného odstupu - na své Svítání na západě stál zároveň Březina na prahu budoucích Větrů od pólů, přesněji jejich úvodního období z léta 1896⁵. V této době prudce zesílil jeho idealistický optimismus; v prostorové perspektivě kosmického řádu a časové perspektivě vývoje k budoucí dokonalosti dostává i utrpení pozitivní smysl; vše se stává složkou nebo stadiem vítězné spirituality, ale pro individuum to není obětí: vládne-li silou a vůlí, uchová si identitu a v drtivém tlaku obecného, v úpalu kosmického zrání ještě zesílí.

Sbírka Svítání na Západě pochopitelně jako celek neodpovídala této poloze. V takových situacích Březina nanejednou zdůraznil distanci, nespokojenost s vykonaným dílem a jeho nižší hodnotu ve srovnání s tím, co chtěl mít nebo co vytvoří. Učinil tak i v dopise o měsíc starším než ten, kterým se zabýváme.⁶ Ale v našem případě volil opatrnou cestu: projektoval do interpretace SZ lecos ze svého názoru v době, kdy tuto interpretaci - spolu s prvními básněmi Větrů od pólů - psal. Sám to ostaně v textu lojálně přiznal.

2. Uvedeme teď konečně tento text.

Dva proudy myšlenek tvoří podstatu mé práce: poměr lidské duše k věčnému tajemství a přesvědčení o mystickém určení bolesti, jako nástroji vyšší ekonomie. První odráží se skorem ve všech pracích mé knihy: Prolog, Vteřiny, Ranní modlitba, Proč odvracíš se, Žalm, Vladaři snů. Druhý zejména v číslech: Tajemství bolesti, Podobná noci, a v některých číslech jiných.

Z vůle Nejvyššího prochází duše bolestným snem pozemského života (Slyším v duši, Předtuchy).

Nesmrtelná a zapasící zraje pro vyšší účely ("tajemné léto"), které leží dílem na této zemi (Mýtus duše, Víno silných, Modlitba ranní), dílem mimo náš viditelný svět (Prolog, Mýtus duše, Tajemství bolesti, Svítání na Západě, Předtuchy).

Účely mimo náš svět vymykají se našemu poznání, které se duší, když nemůže dýchat časem a prostorem (Vladaři snů, Vítězná píseň).

Tušíme je v okamžitých blestích poznání stupňovaného extázi a snem (Svítání na Západě).

Válejíc původem jinému světu nežli náš soustředí duše v sobě paprsky minulého i budoucího, (nemohu se Vám rozepsat o tomto bodě; chvat, s nímž tyto poznámky na papír házím, učinil by jistě odstavec tento nesrozumitelným. Znáš se už.)

Nejnádhernejším květem, k němuž směřuje pozemský život, je projevení duše v její nadpřirozené kráse. (Víno silných.) Proto staletí zápasů, bolestí, životy trpících, hledajících a svatých. Svatých minulosti i budoucnosti. Těch, jejichž duše s nejvyšší na zemi možnou volností zahoří zázračným zjasněním poznání, rozpětím lásky, andělskou čistotou a mocí vůle, podmaňující si tajemným vlivem věci a síly. Oni jsou nejvyšším vítězstvím života na zemi.

Tato poslední témata jsou ve Svítání jen latentně položena. Jsou východištěm nového cyklu, který jsem otevřel netištěným dosud číslem Královna nadějí. Stačím-li na to, nevím.

Ostatní čísla Svítání jsou verše teskných dní se zataženými oblaky a s obzory válejících se mlh. Číslo zhuštěného teskna, do něhož září přesvědčení o jiném, vyšším světě, nežli je bolestné světlo země. Písňe mého podivného života, utlačeného, neveselého, se zrádnou monotónní únavou tekoucího - písňe přemožených pozemských nadějí.

Chceme postupovat od toho nejjednoduššího, a tak začneme konfrontaci sbírky a výkladu konstatováním, že všechny motivy, které výklad přináší, se ve sbírce vskutku vyskytují,

a to v básních v této souvislosti jmenovaných. Tak např. motiv "vyšších účelů pozemských" se v Ranní modlitbě objevuje jako humánní působení básnického slova, - např.

Dej, ať v paprscích úsměvu mého pel z polí mých padá
na sousední líchy,
a dech bolesti mé ať sráží se v krystaly léků těm, kdo
hledáním onemocněli!

- zatímco v žytu duše je tímto úkolem pověřen západ, který
jako soucitný dotek klade se na čela teskných
a nemocným počítá údery tepen.

Obvykle je nacházíme i v básních dalších, Březinou v této souvislosti neuvedených; tak zejména motiv "okamžitých blesků poznání stupňovaného extází a snem" (Březina cituje jen titulní báseň) je nesporně jedním z klíčových motivů sbírky a nabývá tu nejrozměnitějších obrazných podob: ve Vteřinách je to "mžiknutí blesku, v němž duše smutek zajetí vnímá", v Předtuchách "šílená jasnost mi letěla smysly, druhého zřeku sršící proud" atd.

Stupňováno extází a snem ovšem v ZZ není jen poznání, ale také a především existenciální akce, s jakou se setkáváme např. v závěrech básní jako Ranní modlitba nebo Podobná noci a jaká je vyznačena i v ústředním oxymóru tvořícím titul sbírky.

Ale to už narážíme na nejpřekvapivější mezeru v Březinově výkladu vlastního díla: skutečně, nikde tu není motiv smrti. Přizpůsobení sbírky básníkovu postoji v době výkladu se neprojevuje tolik přidáváním nových motivů (později uvedeme i fakta tomuto tvrzení odporující), ale především

ve vypuštění motivu, který je s polohou kosmického optimismu - snad jen zdánlivě? - v nápadném rozporu. Připomeňme, že tento motiv básník nedávno jednoznačně zdůraznil v citovaném komentáři k titulní básni, a že dokonce ve stejném klíči interpretoval (chce se skoro říci: dezinterpretoval)⁷ verš z Ranní modlitby "Dej duši mé odvahu mlačení, když jái promluvil znameními", u něhož něco takového naprosto nebylo nutné.

Nemusím tu rozvádět, co bylo už naznačeno slovy o existenciální akci, totiž Březinovo pojetí smrti jako okamžiku extatické transcendence pozemského bytí k vyššímu životu, k Tajemství. V tom má ovšem smrt v SZ partnerku a obdobu, která ve výkladu jmenována jest. Je to bolest. V básni Podobná noci, jejíž titul Březina ve výkladu uvedl při motivu bolesti, je podobnost bolesti a smrti nevývratně potvrzena:

Jen bolest mi dýchala hlubokým dechem, jenž Vzkříšení
zpívá,
nepodrobená času, vítězná nepřítelyně snu,
podobná noci, jež jediným pohledem do všech oken se dívá
a všem pohledům otvírá jediné okno k věčnému dnu.

Poznamenejme, že "sen" ve druhém verši je "májá" pozemského bytí a smrt je (třetí a čtvrtý verš) označena stejnou metaforou otvírající noci jako v básni Svítání na Západě. Dalo by se tedy říci, že smrt je v Březinově výkladu obsažena alespoň implicitě, když je tam už přítomna bolest.

Jaká je tam však bolest přítomna? I v tomto případě srovnání básnického textu a jeho interpretace ukazuje značné rozdíly. Ve svítání na Západě bolest a smrt vytvářejí situaci mystického dobrodružství; byť podníceno Nejvyšším, nese toto dobrodružství všechny znaky riskantního individuálního činu. Podíl Nejvyššího je v tom, že svou existencí

signalizovanou bolestí a smrtí zastínil pozemské hodnoty i výkony individua a tak v něm roznítil žížen po vyšším a tajemném. V básních jako Mýtus duše to znamená i otevření neznámé budoucí kráse, neboť právě s ní je spjata noc (zatímco jítro odkazuje k minulosti dějin, kultur, zašlých osudů). Proti tomu všemu stojí ve výkladu "mystické určení bolesti jako nástroje vyšší Ekonomie", tedy něco veskrze shora vypočítaného a účelového.

Vůbec je celý Řezinův výklad prostoupen "vyššími účely", ony zastupují celou šíři nadpozemského světa, jich se týká poznávací úsilí duše: účelovost je tu formou spojení mezi částí a celkem, mezi nižším a vyšším stupněm bytí. Asi se nezmýlíme, když i tuto diferenci odvodíme z idealistického řádu prvních básní Větrů od pólů, řádu, jehož pramenem a železnou sjednocující silou je vůle Nejvyššího. Je tu však třeba doplnku: k této schematizaci dochází mimo jiné i proto, že kategorie jednoho myšlenkového světa byly aplikovány na myšlenkový svět poněkud jiný: také Královna nadějí nebo Polední zrání mají svou vnitřní dramatickosti, ale ta je jiného druhu a při aplikaci na Svítání na západě se nemohla uplatnit. Ochuzení vyplývá z chudoby nového kódu, ale z jeho částečné neadekvátnosti ve vztahu ke staršímu komunikátu, na nějž ho bylo užito.

Rozdílů plynoucích z časového odstupu mezi konkretizací a vykládaným dílem je ještě řada, ale přestaneme na příkladech, které jsme uvedli.⁸

3. Z myšlení nad nimi nás vede k dalším charakteristickým zdrojům napětí mezi textem a jeho interpretací. Účelovostí

prostoupený model světa ve výkladu neponechává místa pro tak příznačné složky březinovy druhé sbírky, jako je paradox, oxymoron a jiné typy dramatického zvretu ve výstavbě básnické myšlenky. Březinovy paradoxy v SZ nejsou jen násilnými zkratkami nahrazujícími drastickým přeskokem postupný rozvoj tématu: jsou to také výbuchy básnické energie, jež mají zacelit mezery v logické výstavbě autorovy koncepce. Nevstupují-li do výkladu ani jako jeho předmět, natož jako složka jeho metody, je to jen příznak všeobecné racionalizační tendence, která vykládající text nutně oddaluje od textu vykládaného. Tyto odchylky nepocházejí už ani tak ze změny básníkova názoru v novém období tvorby; vyvolává je sám žánr interpretace, zvláště pak takové interpretace, která si klade za cíl postihnout "základní rozložení myšlenkových nití" básnického textu.

Březina byl mimo jiné i podivuhodně důsledným myslitelem. Racionalizační tendence inherentní každé metatextové výpovědi se v dopisu Bouškoví stává podkladem pro vznik logicky přesně propracovaného textu; a logická výstavba tohoto textu je vinterpretována do sbírky samé. (Respektive do modelu světa, jemuž je tato sbírka interpretací - musíme tu spolu s vykladačem zůstat neurčití, neboť Březina, jak se lze na citátu z dopisu snadno přesvědčit, střídá pasáže metatextových výroků o "svých pracích" s objektovými výpověďmi týkajícími se přímo "duš", "účelů", "Světých" atd.

Jaká je to logická výstavba? S údivem zjišťujeme, že strukturu celého Březinova výkladu (s výjimkou jediného odstavce, který si ponecháme až na závěr článku) je možné odvodit z iterativního uplatnění jediného myšlenkového postupu

(viz schéma připojené na následující straně). V každé fázi výkladu je množina básní, nebo lépe jejich tematických složek, na základě uplatnění určitého taxonu rozdělena na dvě podmnožiny; jedna z těchto podmnožin zůstává nadále stranou, a druhá je podrobena další operaci dichotomického členění.

Zásadní význam má přitom odpověď na otázku, co je vždy znovu takto členěno a co zůstává stranou. Snadno rozeznáme, že nové členění a tedy i setrvání v interpretační hře je bez výjimky vždycky dopřáno té podmnožině, kterou právě uplatněný taxon vymezil jako hierarchicky vyšší. Osou Březinova myšlení je hodnotový zřetel: jen to, co je vyšší, tj. také spirituálnější, duchovější, má systémovou povahu a je schopno další strukturace. Podmnožiny níže postavených prvků dále členěny být nemohou a tedy systémovou povahu nemají.

Prvním kritériem (není rozhodující, že druhá z takto vzniklých skupin je uvedena až na konci výkladu) je "podstatnost" z hlediska ideového. Po jeho uplatnění jsou jako nesystémová vyloučena "ostatní čísla", tj. převážně intimní lyrika (Březinou nejmenovaných) básní *Čemé setkání*, *Tys nešle*, *Ó minulá*, *když smrti věčný pását...*, *Až sedneš za můj stůl*, *Mé dědictví položils*. Skupina básní spjatých s podstatou je nyní rozčleněna tematicky ("dva proudy myšlenek") na verše věnované "poměru lidské duše k věčnému tajemství" a díla vyjadřující "přesvědčení o mystickém určení bolesti jako nástroji vyšší ekonomie"; také toto členění má hodnotově hierarchizující povahu: kategorie charakteristické pro skupinu "bolesti" představují vždy jen jeden aspekt - nižší, pasivnější, omezenější stránku obecných kategorií popisujících skupinu "duše".

podstata

z pravdy
vyšlenek

ostatní
(lyrika)

celkové x dílčí

poměr duše
k tajemství

bolest, nástroj

vyšší ekonomie

aktivita x pasivita

zrání pro
vyšší účely

prochází snem
pozem. života

hmotný x duchovní

účely mimo
naš svět

účely na
této zemi

intenzita poznání

stupňované
extázi a snem

slabé,
dušící se

postavení v čase

budoucí

minulé

věčné tajemství (=nejvyšší)	vyšší konomie
poměr	nástroj
lidská duše	bolest

Rozlišení je tu tedy provedeno podle kritéria celkový-dílčí. Následují jednotlivé stránky poměru duše k tajemství. Pouhé "prochazení" duše pozemským životem je zřetelně podřazeno aktivnějšímu "zrání pro vyšší účely". Tyto účely jsou dále hierarchizovány na pozemské a nadzemské. S komplexem nadzemských účelů se otvírá problematika jejich poznání, jež je opět rozčleněno na slabé, uzavřené do daného prostoru a času, a poznání "stupňované". To je vyznačeno svobodným vztahem k času, soustředěním "paprsků minulého a budoucího", přičemž i mezi těmito dvěma dimenzemi času, minulostí a budoucností, je pro Březinu nesporně hierarchický a hodnotový rozdíl.

Váduypřítomnost tohoto hodnotového vztahu - v tomto myšlení slovotvorných i sémantických komparativů a superlativů není paradigmatu, které by nebylo rozvrstveno podle vzorce vyšší - nižší, spirituálnější - hmotnější - je možná méně překvapující než jeho systémotvornost, jeho schopnost být jediným a postačujícím východiskem jednotného myšlenkového pohybu. Je to ovšem právě povaha konkretizace pojaté jako výklad, která dává takto modelovanému světu jeho stroze důsledný racionalistický plán."

4. Nejen jeho vykladový typ konkretizace, ale i povaha jejího zápisu jako konzistentního a lineárně koherentního textu přispívá ke vzniku racionalisticky unifikovaného modelu básnického textu a básnického světa v Březinově interpretaci SZ. Vynětí základní linie ze složitých konstrukcí, o němž

Březina hovoří, znamená pochopitelně, že některá rozlišení, na dané úrovni abstrakce nepodstatná, zůstávají stranou, a to i v případě, že pro charakteristiku jednotlivých básní jsou velice důležitá.

Tak např. hlavně proto, aby na sebe navazovaly věty, a-
niž by se text proto stal přetížený výkladem vztažný mezi
členy téhož paradigmatu (aby bylo objasněno sepětí mezi jed-
notlivými aktanty lyrických situací), je role rozhodujícího
subjektu v celém výkladu svěřena "duši". Rozvíjí se před ná-
mi jakýsi souvislý román duše, která jako protagonista duchov-
ního dění prochází celým textem. Ve sbírce jsou pochopitel-
ně poměry složitější. Subjektem velké části básní je lyrické
já; v takovém případě bývá duše součástí paradigmatu vyme-
zeného tímto já jako nadřazeným hypertématem¹⁰, přičemž dal-
šími členy téhož paradigmatu jsou např. mé ~~duše~~ je, můj hlas,
má pravda, má bolest, mé slovo atd. (příklad z Ranní modlit-
by). Jindy je duše rovnoprávným apostrofovaným partnerem sub-
jektu já (např. ve Vítězné písní) a dochází tedy k rozštěpe-
ní subjektu, které u Březiny známe už od Tajemných dálek.
V několika chorických skladbách prvořadě důležitosti vystu-
puje kolektivní zájmenný subjekt my, který je v závěrečné bás-
ni určen subjektivem (v syntaktické roli ~~subjektiva~~) silní.
Konečně ve Vládařích snů hraje roli hlavního hrdiny apostro-
fovaná kolektivita "bretři"; subjekt já se sice do ní hned
na počátku vřazuje, zároveň však druhá osoba plurálu, která
ovládá celou zbývající plochu textu, výrazně napomáhá k tomu,
aby se prosadil zde tak důležitý výzramový odstín ironie a
distance.

To je jen letmý náznak složité problematiky, která je

ve výkladu - a vzhledem k jeho funkci konečně právem - zcela potlačena. Opakuji, že podobné operace zastupování paradigmatu jediným jeho členem vyplývají ze samé povahy (ani ne tak konkretizace jako spíš jejího) zápisu; kdyby neproběhly, nezbylo by nakonec nic jiného než místo výkladu opsat znovu celý vykládaný text; vždyť se podobné operace týkají i jiných složek syntagmatických útvarů než je subjekt. Tak, jak jsme viděli, stojí ve výkladu na jistém místě "poznání" i za existenciální akcí a různá označení účelovosti za jakýkoli vztah mezi nižším a vyšším. Zajisté by sem patřilo i zamyšlení nad rozdíly ve způsobu pojmenování nejvyšší bytostí, která je ve výkladu - ve srovnání s unifikacími operacemi provedenými s ostatními složkami Březinova duchovního světa je to vlastně hříbivá prostota - označena třemi jmény, tj. věčné tajemství, vyšší ekonomie a Nejvyšší. Vraťme se ještě jednou poznámkou k výběru společného označení "duše" pro různé subjekty vystupující ve Svítání na západě. Potřeba, aby se výklad ustavil jako sjednocený a relativně prostý text, si vynutila unifikaci jako takovou; že však její nositelkou bude právě duše, o tom rozhodlo okamžité okolí díla vznikajícího v těsném sousedství výkladu. Tím byla ovšem Královna nadějí, skutečný příběh duše duší vyprávěný - aniž ta podivná rozechvívající dichotomie mezi lyrickým já a jeho vlastní duší mohla být likvidována. K takové likvidaci došlo jediné ve výkladu, kde duše jako subjekt má jediného nevýrazného konkurenta, totiž obecné "my".

5. Snad už je možné ukončit přehlídku ztrát, k nimž nezbytně došlo cestou od básnického textu k básnickové výkladu. ¹¹

Kolika tlakům byl vystaven básník, poctivě usilující podat succus svého díla! Tlaku pozmeněného a ideového názoru spjatého s představou o budoucím díle; tlaku racionalizace vychazející ze záměru soustředit se na základní myšlenkové konstanty sbírky; tlaku požadavků vyvolaných nezbytnostmi strukturaace zápisu jako koherentního textu.

Ještě bychom měli připojit jeden tlak, a ten je podmíněn zřetelem k adresátovi výkladu. Okolnosti jsme uvedli na počátku. V povaze Březinovy sebeinterpretace samé se básníkův vztah k příteli Bouškovi a ke Katolické Moderně projevil v napětí mezi přiblížením a distancí. V komentáři se Březina netají s tím, že jeho "vágnost" souvisí s odstupem od institucionalizovaného křesťanství, jehož vyhraněným ideologickým kategoriím se - ve shodě se svým básnictvím - úzkostlivě ve výkladu vyhýbá. Vyhýbá se např. i takovým tématům, jako je ve SZ citace některých žánrových útvarů spjatých s životem a rituály církve (modlitba, legenda, žalm, a to nejen v básních takto označených), nebo inspirační zdroje pro mystické polohy sbírky.

Druhé z uvedených témat byl tehdy bodem jistého sváru, v němž Březinovi ctitelé z řad věřících zdůrazňovali středověké prameny Mistrovy mystiky. V pozdějším listě Anně Pammrové¹², reagujícím už na Boušovu studii a shrnujícím výsledky Bouškovy letní návštěvy v Nové Říši, se Březina k té věci vyjádřil velice jednoznačně:

Nepovídám, že studium některých děl starých literatur a mystických děl středověkých, které jsem měl příležitost studovat ve zdejších kláštere, proběhlo mou duší bez významu: ale má mystika vychází z výsledků exaktních věd moderních a dívala se dlouho do pyšných idealistních

perspektiv školy Kantovy. Netajil jsem se p.E., že mé dílo, neodvislé od dogmatu, dotýká se jen ezoterických fundamentů náboženství a nic dál. Věřícím v jeho smyslu nejsem. Pojem Věčného a Nejvyššího, jak se objevuje v mém díle, je symbolem věčného Tajemství ... (vše podtrhl OB)

Výklad v dopisu Bouškovi není v rozporu s žádným z těchto tvrzení, zajisté však není tímto způsobem vyhocen. Březinův výběr témat pro výklad byl dán potřebou nejen zdůraznit distanci, nýbrž také nepopírat blízkost. Stejně motivováno v Březinově výkladu vlastní mystiky je i to, že se vyhnul tematické individualismu ve svém pojetí mystického prožitku, který ani v náznaku neuvažuje o institucionálním zprostředkování a už tím se zcela vymyká oficiálnímu učení o úloze církve.

6. Ve chvíli, kdy náš vlastní text, text této studie, by se mohl stát obětí své vlastní potřeby logické uspořádanosti a zpronevěřit se tím svému předmětu, hlásí se o pozornost onen odstavec v Březinově dopisu, který jsme až dosud nechávali stranou. Je to pasáž pojednávající o "projevení duše v její nadpřirozené kráse" a ústící do zaníceného líčení Svatých.¹³

Díraz na tuto mýtickou postavu, jak to ostatně Březina sám Bouškovi píše, je opět motivován tvorbou z období, kdy výklad vznikl a kdy sbírka SZ už byla ukončena. Z ní může autor uvést v této souvislosti jen Víno silných, poslední báseň, kterou z hlediska genetického pokládáme za těsně spjatou s básněmi z úvodních měsíců práce na Větrech od půl. (Podle našeho názoru není rozdíl mezi silnými z Vína silných a svatými z korespondence a počátků VP; připomeňme ještě závažnost kategorie síly a substantivizovaného adjektiva silný v Posledním zrání.) Na rozdíl od těch vlivů současné tvorby,

o kterých jsme psali v oddílu 2, se tu nesetkáváme se ztrátou Březinova vykladačského zájmu o některá důležitá témata SZ, nýbrž naopak s rozmnožením tematiky vykládané sbírky o témata rozvinutá až později.

Nejdůležitější však je, že v uvedeném odstavci dochází ke změně vykladačovy perspektivy. Logická struktura sledu výroků, kterou jsme popsali nahoře, se na prahu odstavce věnovaného Svatým hroutí.

"Pozemský život" z úvodní věty nenavazuje na předchozí stadium, k němuž došel výklad (tak tomu bylo v předchozích řádcích Březinovy interpretace), a má také málo společného s "holestným snem pozemského života" v jedné z předchozích výpovědí; spíše už se mu přičítá schopnost zrání, dříve přirčená jedině duši. Ta sice zůstává hrdinkou dění, její román pokračuje, ale už bez souvislosti s jakýmkoli vyššími účely: má se naopak projevit, rozvinout své imanentní možnosti. Imanence ovládá i vztah mezi pozemským životem a duší, jak o tom svědčí výrazy jako květ a směřovat. A totéž platí i o Svatých, "jichž duše s nejvyšší... volností zahoří" a kteří jsou opět výsledkem imanentního vítězství života. Březinovo myšlení, pravda, ani zde není bez reliktní účelovosti; skrývají se v nenápadném slůvku "proto" (v citovaném listu Pamrové je účelovost vyjádřena důrazněji), vyjadřujícím vztah mezi dramatickou minulostí lidského rodu a projevem duše. Ale i zde je logika a hierarchie porušena, neboť životy Svatých jsou tu jak něčím účelovým (vedle životů trpících spod.) a sloužícím, tak nejvyšším účelem a vítězstvím.

Reším cílem není pochopitelně naříkat si na náhlé logické nesrovnalosti v Březinově vidině duchovní suverenity.

Naopak. Chceme ukázat, že univerzální nadvláda účelovosti je na těchto místech znetelně rozkolísána, že dostává více než rovnocenného konkurenta v těch možnostech a cestách k nejvyšším stupňům hodnotové hierarchie, které se rýsují v nitru života, duše, člověka samého. Strukturace tu není založena na odvržení "nižší" skupiny možností jako nesystémových, nýbrž na integraci všech projevů života, které jsou bez rozdílu pochopeny jako předpoklady a činitelé rozkvětu. (Březina přitom mimochodem upozorňuje - ve slovech o staletích zápasů) - na jeden z dosud málo povšimnutých motivů SZ, na motiv předchozích pokolení, dějin a tradice.) Subjektu je v té chvíli přiznána nejvyšší možná volnost, jeho vůle si podmaňuje věci a síly.

Co by stranou stojící pozorovatel snadno a snad právem diskvalifikoval jako naivitu Březinova evolucionismu, lze si také vyložit jako spontaneitu, s níž se v autorově výkladu živelně prosazují motivy právě básnicky formované v dílech vznikajících v bezprostředním sousedství Březinova dopisu. Napříč ustrnulých racionalistických klasifikací popisujících a ukracujících dílo už uzavřené, od "nejnižší" položeného stupně pozemského života až k nejvyššímu vítězství ducha letí výboj mýtotvorné energie schopné na okamžik přimět to, co bylo racionalisticky rozparcelováno, k dynamické jednotě.

Ale to už není energie výkladu básnictví, to je energie básnictví samého.

Přestáváme (neboť o jakém konci by mohla být řeč?) a na mysl se nám tlačí ironická otázka: co se vlastně po všem

namáhání stalo s tím, na čem by tu jedině nebo alespoň přede-
devším mělo záležet, co se stalo se smyslem sbírky Svítání
na západě? Spíš upřímnost než koketérie nám našeptává odpo-
věd, že nic. Básník nepsal výklad a my výklad tohoto výkla-
du, který byl, jak se nám teď zdá, spíš pokusem o obranu
textu (který jsme si za tím účelem také museli nějak vyklá-
dat!) proti výkladu. Ne že by byl Řezinův výklad nějak zvlášť
špatný, všimněme si, že byl dokonce psán v podmínkách takřka
ideálních - tvůrcem samým, s malým odstupem, s úsilím o dů-
sledné domýšlení, s odporem proti jednosměrnému podřízení
aímoestetické funkci...Výklad-obranu lze pochopitelně při-
psat ke každému výkladu, takže nula od nuly pojde.

Ale máváme-li či dokonce šermujeme svými nástroji (i
když byly určeny k něčemu jinému než k mávání a jejich rela-
tivní přesnost se touto prostou činností neprokáže) kolem
všelího roje, znervózní znovu roj a jeho nučení zesílí,
stoupne tónem, zladí se v složitější akord. Intenzivněji
slyšíme, že tu jest.

Poznámky

- 1) Bouška tam [Řezinových komentářů spolu s výroky z celé dosavadní korespondence skutečně bohatě využil, přičemž je svérázně zasazoval do textu usilujícího o maximální přiblížení O. Řeziny ortodoxní věrouce.
- 2) Řezinův výklad titulní básně Svítání na západě upravil a publikoval v Novém životě (1, 1896, 139-140) Karel Doostal Lutínov; tuto úpravu přetiskl Hýsek ve svém vydání Řezinových Básnických Spisů, přičemž mylně uvedl, že jde o počin Bouškov. Viz O. Svozil, Korespondence Otokara Řeziny s Karlem Doštallem Lutínovem, Archa 27, sv. 3, 115-132; 117n.
- 3) V dopise Bouškoví z 13.5.1896 např. radostně kvituje adresátův výrok z článku Nová poezie česká, Nový život 1,113: "Je krásná, ale pravda je cílem všeho nazírání mystického..."
- 4) Dopisy Otokara Řeziny Anně Pammrové z let 1889 až 1905, 1932, 118.
- 5) Patří sem básně Královna nadějí, Nocí, Bratrství, věřících a poslední zrání. Viz Oldřich Králík, Otokar Březina, 1948, 119n.
- 6) "Ale dnes už jdu jinam. A na jasnější místa. Moje třetí kniha, jejíž hlavní ideové dispozice mám hotovy, bude buď lepší než druhá, nebo nebude vůbec." Bouškoví 13.5. 1896.
- 7) V dopisu Bouškoví z 13. 5. 1896.
- 8) Jestliže jsme však zjišťovali, které z klíčových témat SZ zůstaly ve výkladu stranou, nemůžeme se zříci upozornění ještě na jednu mezeru - zejména když nám to může poskytnout záminku k vlastní interpretaci jedné významné básně. V Řezinově výkladu není zmínky o Legendě tajemné viny (přičemž ji lze těžko zařadit mezi lyrická čísla souhrnně charakterizovaná v poslední odstavci). Proto se Bouška v citované studii pokusil o vlastní interpretaci, a jeho nešťastná transpozice v termínech prvotního hříchu na nás nadlouho ulpěla. (Nevkazuje k ní nic

než titul básně. V textu však Stín není inherentní subjektu a jeho předkům, jak by to v případě dědičného hříchu muselo být, ale zasahuje zvenčí.) Nedal se jí zmást O. Králík, ten však (cit.d.517) ne zkládá analogií s básněmi jako Wsto zepojil Legendu mezi díla, v nichž stín zmařelé matky likviduje pro lyrický subjekt možnosti milostného štěstí (kolik svatebních stolů jak ubrus koberec rekvií klad?). To však nehraje s představou, že onen Neznámý sám po staletí prochází dušemi předků a nemůže být tedy totožný s jedním z nich. Podle našeho názoru tímto Stínem, který zhasíná světla pozemského života a úsměvy zmrazuje podzemním chladem, nemůže být nikdo jiný než básníkuv Nejvyšší: jeho činnost (kolik staletí snad mých předků dušemi procházel) je ostatně přesně totožná s činností Bozejmenného všech jmen v Žalmu ke cti Nejvyššího Jména (carstvím duší staletí šel jsá). V Legendě však jeho umrtvující působení na pozemské žití není předpokládám žádné metafyzické náhrady, neotvírá žádnou možnost na straně druhého žití. O tom se v této básni prostě nemluví. Tím okamžikem se ovšem Nejvyšší mění v ryziho ničitele, ruč Boha tvořícího. A začíná být jasnější, proč básně byla opomenuta v období, kdy všechny díraz byl kladen na spirituální vítězství, na věčné odměny za časné ztráty.

- 9) Hodnotové hierarchie prostupují mimochodem v Březinově textu i většina vztahů syntagmatických (v rámci jednotlivé výpovědi); viz např. syntagmata jako lidská duše - věčné tajemství, bolest - vyšší ekonomie, zraje - vyšší účely, poznání - vymykají se, poznání - stupňované atd.
- 10) Pojem je převzat z teorie aktuálního větného členění a jejího použití při charakteristice nadvětných souvislostí v textu; viz např. M. Červenka, Aktualne rozczyłkowanie zdania w prozie artystycznej in M.R. Mayenowa (ed.), Semantyka tekstu i języka, Wrocław 1976, 61-64.
- 11) Ale máme vůbec právo nazývat takové běžné, od jakékoli konkretizace neodmyslitelné posuny ztrátami? Dokonce ani výkladové, racionalizační úsilí básníkovo, s jehož stopami jsme se v interpretaci setkali, by nemelo být důvodem

k takovému hodnocení, neboť konečně nějaká mimoeстетická funkce vždy vnímání díla nějakým způsobem předem nasměruje a tím "ochudí". A i kdybychom už nechali slovo tak a odhodlali se mluvit o ztrátách, není to proto, že bychom postulovali nějaký ideál "úplné" konkretizace, v níž by ztráty byly evidentně minimální. - Náš příspěvek, jak jsme řekli na počátku, nechce tuto teoretickou problematiku rozvádět; ale ten jeden a určitý čtenář, jemuž je v první řadě věnován, snadno rozezná jeho souvislost s mnohaletými prežskými debatami na toto téma.

12)c.d.str.147

13)Velice podobné pasáže najdeme v současné korespondenci s Annou Fammrovou; srov. c.d. 109 a 111.

Miroslav Drozda

Vypravěčské umění Jevgenie Zamjatina

Průza Jevgenije Zamjatina spadá převážně do druhého desetiletí našeho věku. Jeho hlavní díla vznikla mezi léty 1912 a 1920. Předchůdce měl v Andreji Bělého, Alexaji Remizovovi, zčásti v Maximu Gorkém. Lze jej zařadit na rozmezí moderny a avantgardy. Viktor Ťklovskij ho měl za "epigona Andreje Bělého"¹. Spisovatel sám charakterizoval základní směřování své tvorby jako syntézu realismu a symbolismu, "formální experimenty syntetické povahy, syntetický obraz v symbolice, syntetizované mravy, syntézu fantastiky a mravů, pokus o syntézu umělecko-filozofickou". Měl to být současně "mikroskop realismu a teleskopická, do nekonečna mířící skla symbolismu"².

Pro prózu moderny bylo příznačné pojetí reality jako dvouvrstevné: její jevový povrch v sobě skrýval poukaz k rovině kosmicky univerzální. To vtiskovalo specifickou podobu i syžetu prózy.

Podle J. M. Lotmana "syžetové texty vždy předvádějí 'případ', událost... - to, co se dosud nestávalo nebo nemělo stát.

Syžetový text, toť zápas mezi určitým řádem, klasifikací, modelem světa a jejich porušením. Jedna vrstva takové struktury je budována na nemožnosti porušit, kdežto druhá na nemožnosti neporušit zavedený systém. ...

Žálet je posloupnost příznakových prvků textu, dynamicky konfrontovaných s jeho klasifikačním řádem."³

V próze moderny nabývá tento zápas takovéto podoby: pátý řád každodenní reality je zde konfrontován s řádem vyšším, který se skrývá pod povrchem jevů, a to tak, že konfrontace odhaluje ve vjcnozím řádu absenci samostatného, immanentního smyslu (tedy rozpad řádu, chaos) a proměňuje jevovou realitu v materiál znaku, symbolu. Ten pak poukazuje k řádu vyššímu, univerzálně platnému, který se ovšem koneckonců manifestuje znovu jako chaos - tentokrát však všesvětový, jako světové zlo. Chování postav v první rovině je bezvýznamové, je to jednání v souladu s danou klasifikací, daným řádem. Avšak v druhé rovině tímto chováním vzniká syžet, totiž prosazuje se "to, co se dosud nestávalo nebo nemělo stát": momenty chování postav se zde skládají ve výslednou událost, která posléze prakticky ovlivní rovinu první, zasáhne do ní jako její destrukce a zároveň její potvrzení chaotičnosti (absence smyslu).

Také Gorkij - současník moderny - stavěl vyprávění na určitém překonání skutečnosti, ztracené vlastního smyslu a řádu. Každodennost však nepřeměňuje v materiál kosmicky existenciální symboliky, nýbrž konfrontuje ji s protikladnými ideologickými postoji postav, s volními stavy hrdinů, které jsou postuláty smysluplného budoucího řádu. Proto jsou jeho figury tak často přímo ideology svého konfliktu s nesmyslným světem - syžet se buduje jako cesta k uvědomání všeobecné, "světové" platonosti této srážky.

Gorkého svět proto není dvouvrstevný jako u modernistů, ale dichotomický. Co je u symbolistů druhým, "pravým" významem, je u něho ideou proti skutečnosti.

Také svět Lamjatinův je dichotomický, rozpolcený, sestavený ze dvou rovnoprávných a nezaměnitelných zdrojů;

avšak obe jsou nadány stejně vlastním smyslem. Zamjatinova dichotomie není založena na principu ideologického překonání skutečností.

Svou filozofickou a estetickou koncepci vyjádřil Zamjatin v článku o literatuře, revoluci, entropii a jiném. Hlavní text: "Revoluce je věda, ve všem; je nekonečná, neexistuje poslední revoluce, jako neexistuje poslední číslo. Revoluce sociální je jen jedno z nesčetných čísel: zákon revoluce není sociální, ale neskonale víc kosmický, univerzální (universum) - stejně jako zákon zachování energie, degenerace energie (entropie)." Když ohnivá vroucí sféra (ve vědě, náboženství, sociálním životě, umění) chladne, žhavé magma se potahuje do kómatu - tvrdou, ztuhlou, nehybnou kůrou. Dogmatizace ve vědě, náboženství, sociálním životě, umění, toť entropie myšlenky; co je zdogmatizováno, to už nepálí, to hřeje, je to teplé, je to chladivé. Aťsi plamen zhasne zítra nebo pozítří - někdo to přece musí vidět už dnes a už dnes musí kacířsky mluvit o zítřku. "Kacíři jsou jediný (hořký) lék proti entropii lidské myšlenky." Každý dnešek, každá evoluce musí kacíře pronásledovat a hubit; jsou pro ni škodliví, neboť bez rozmyslu, hloupě vskakují do drahky ze zítřka, jsou to romantici.

V Zamjatinově pojetí je tedy svět utvářen vztahem, zápasem dvou principů stejně ziskadních, které si činí stejný nárok na univerzální platnost. Rozdíl mezi nimi je v tom, že entropický stav světa je právě "řád, klasifikace, model", norma, to, co platí oficiálně, kdežto revoltující energie je neoficiální, abnormální, je v menšině, je zdrojem "případů" - syžetů.

Syžety založené na takovém pojetí světa jsou pak fabulačně mnohem celistvější a vyhraněnější než syžety modernistů nebo Gorkého. Jsou "dějovější". To proto, že oba póly děje - řád i změna - jsou tak vyhraněné. Tváří v tvář nositelům změny zde darost (při vší své "entropičnosti") neztrácí charakter řádu, klasifikace, ba naopak chová se právě jako systém, aktivně vyjevuje své vlastnosti, svou podstatu. A představitelé revoltující energie, Zamjatinovi hrdinové, se s ní do-
stavají do tragických konfliktů bez odstínů komiky.

Umělecká realizace tohoto postoje, tj. jeho narativní podoba, je však složitější než jeho teoretická formulace. Zamjatin volí v zásadě jednu základní výpravnou pozici. Je podána jako opak autorského stanoviska, je založena na převzetí oficiálního, "entropického" pohledu na skutečnost. Kdežto autorská pozice zní

zdánlivý klad = skutečný zápor,

zdánlivý zápor = skutečný klad,

vypravěčovo stanovisko říká, že

zdánlivý klad = skutečný klad,

zdánlivý zápor = skutečný zápor.

Protikladnost pozic formálního mluvčího (vypravěče) a mluvčího reálného (autora) znamená, že Zamjatinova próza je založena na ironii.

Z hlediska autora, v ironickém klíči textu se ovšem vypravěč jakožto mluvčí oficiální podoby světa prezentuje jako nekompetentní, "hloupý". Ale vypravěč sám zase vnímá jako nenáležité a rovněž hloupé (nebo naivní, bláznovské ap.), nesrozumitelné všechno, co se neshoduje s rutinním oficiálním

názorem (a co se tedy blíží stanovisku autora). Z toho plyne, že syžet a postavy reprezentující autorův ideál (jeho tuřiči a kacíři) jsou podány způsobem, v němž právě smysl událostí zůstává nepochopen a je deformován.

Literární text je tedy stylizován jako sdělení, jehož explicitní informační hodnota je nízká nebo dokonce falešná, kdežto implicitní je naopak vysoká, avšak vyžaduje interpretační aktivity čtenáře. Toho se dosahuje tím, že text počítá s určitým napětím mezi formálním a reálným vnímatelem.

V každém textu je in nuce obsažen určitý "obraz auditoria". Umělecký text se však vyznačuje tím, že "zpravidla není vnímán tím, komu je adresován: milostná báseň se zveřejňuje, intimní deník nebo epistolární próza se uvádějí v obecnou známost. Ze jeden z pracovních příznaků uměleckého textu lze považovat rozdíl mezi formálním a reálným adresátem. "Orientace na auditorium, na určitý typ kolektivní paměti v uměleckém díle "přestává být automaticky implikována v textu a stává se příznakovým (tj. svobodným) uměleckým prvkem, který může vstupovat s textem do herních vztahů".

Zamjatin využívá této možnosti velmi hojně a promyšleně. Jeho prózy jsou často formálně adresovány nikoli reálnému čtenáři, nýbrž specifickému publiku, které se s vpravěčem názorově shoduje, takže mnoho věcí se mu nemusí vysvětlovat, a ty, které se vymykají z vypravěčova hodnotového světa, se i jemu jeví jako nesmyslné a "hloupé". Syžet se v jeho podání realizuje jako sled chyb a hloupostí, postrádajících vlastního vnitřního smyslu.

Názorným příkladem diskrepance mezi formálním a faktickým adresátem je forma deníku, které Zamjatin použil v románě

My. Deník je forma promluvy určené pro úzce vymezené obecnstvo, totiž pro sebe; subjekt textu je sám sobě publikem a komunikace se odehrává zcela ve sféře individuálního a soukromého horizontu. Rozdíl mezi mluvčím a adresátem je v podstatě rozdíl mezi časem vzniku a časem vnímání informace (deníkový záznam je určen sobě samému, ale pro čtení později, v budoucnosti). V románu My vystupuje pisatel deníku jako mluvčí totálně entropické společenské struktury budoucnosti a "nechápatě" zaznamenává všechny antientropické projevy, pocházející ze svobodnější minulosti, která je - přítomností čtenáře. Diskrepance mezi formálním a reálným adresátem je zde obnažena.

Zvlášť často Zamjatin sahá po skazu. Skaz je vyprávění stylizované jako ústní projev příslušníka určité jazykové i myšlenkové a zkušenostně vymezené společenosti. "Signály hovorové mluvenosti", kterých se v něm užívá, signalizují zároveň přítomnost posluchačstva, tedy adresáta evidentně odlišného od čtenáře. Jako hlas specifického skazového prostředí má toto vyprávění pečeť lokalizovanosti, tj. omezené kompetentnosti. Zamjatin důsledně využívá právě tohoto rysu skazu a jeho skazový vypravěč prezentuje děj z hlediska axiologie rutinní každodennosti kulturně zaostalého prostředí.

Například v novele Sever se jako samozřejmé popisuje chlípné chování bohatého kupce Kortomy, jenž musí být za jeho peníze a dárky po válce každá žena, kterou si vybere. A jestliže se nechá svést i Pelka, žena hlavního hrdiny Mareje, z hlediska vypravěče je to případ v zásadě stejný

jako všechny ostatní, odlišný pouze v tom, že Pelka "z hlouposti" dlouho vzdorovala a hned neocenila, jak dobře jí chce Kortoma Zaplatit. Skutečné motivy Pelčiny nevěry jsou ovšem jiné, totiž žárlivost na to, že Mareje posedla touha vykonat velký čin pro svůj kraj, takže láska k ženě v jeho vědomí ustoupila do pozadí; nevěra ho má vyburcovat z této posedlosti. Vypravěč to ovšem "nepostřehne", motivy Pelčina chování leží mimo jeho hodnotový horizont. Stejně rutinně chápe i chování Marejevo, jeho touhu sestrojít velkou petrolejovou lampu, která by v polární noci osvětila celý kraj. Vypravěč sdílí jen hrdinovu primitivnost, nevědomost (tedy to, čím se neliší od svého prostředí), například představu, že má-li Petrohrad "asi čtyřicet ulic, a možná že i padesát", "jakpak tam v těch ulicích nezabloudit?" Idu té lampy chápe pouze jako technickou myšlenku bez pochybností o její proveditelnosti, ale také bez nejmenší potuchy o jejím mravním smyslu. Proto také se mu Marejova nevšímavost k Pelce jeví jako hloupá.

Skaz se zvlášť hodil ke konstrukci vědomí intelektuálně a mravně omezené pospolitosti. Ale efektu této omezenosti uměl Zamjatin dosáhnout i v rámci tzv. autorského vyprávění, například v satíře na anglické puritánské a farizejské a šitky Ostrované. Její první věta zní: "Vikář Dewley byl přece právě ten Dewley (podtrhl M.D.), kterým se pyšnil Jessmond a který napsal knihu Zákon Lucené Spásy." Zde se figura prezentuje jako určitý jedinec známý adresátovi jakožto vypravěčovu krajanovi, tedy specifickému publiku, jehož obzor je vymezen touto společnou zkušeností, která nemůže být zkušeností reálného čtenáře; ten přece nemusí a

nemůže znát data o hrdinovi z doby ještě před začátkem děje.

Vyprávění však může být také (ironicky) poetizováno, tj. chování postav se popisuje s příděchem sentimentálního obdivu vůči entropickým rysům a naivní nechápavostí vůči projevům porušujícím entropický řád. Tak je tomu třeba v satirické povídce z anglického prostředí Rybář duší (o ochránci mravopoctestnosti, ve skutečnosti člověku, který špehuje a vydírá milenecké dvojice). Takové vyprávění v sobě nese obraz banálního literátského publika, orientovaného na sentimentální klišé, a tedy stejně omezeného jako vypravěč a postavy, s nimiž sympatizuje.

V masce poetizující nadsázky zvlášť názorně vynikne jeden klíčový aspekt Zamjatinovy prózy, totiž kontrast mezi vyprávěním a jeho předmětem. Princip omezeného horizontu, který určuje profil vypravěče, si jako svůj protipól vynucuje výmluvná věc a fakty. Postavy jsou viděny převážně ve svých vnějších projevech - vypravěč je vlastně pro svůj úkol psychologicky a esteticky "nekvalifikovaný". Proto referuje o událostech pouze tak, jak se mu jeví, bez komentáře, který by vyložil jejich smysl. Soustřeďuje se na chování postav, zaznamenává přitom i jejich výroky, ale nepopisuje soustavněji jejich vědomí. Vnitřní řeč předvádí pouze jako moment jejich praktického jednání; ta pak nemá introvertní ráz a je vždy stručná.

Jen ve skazech se hojněji vyskytuje vnitřní řeč jako hlas splývající s hlasem vypravěče. Tento postup však neznamená proniknutí do nitra figury, nýbrž působí jako splývání horizontu vypravěče s horizontem hrdiny, tj. jako posílení dojmu, že vypravěč do věci nevidí o nic víc než hrdina.

V narativní struktuře omezeného horizontu je tedy úloha vypravěčova protihráče svěřena určitým způsobem uspořádané věcné podobě reality: ta je na jedné straně přístupná intelektuální a morální úrovni vypravěče a na druhé je dostatečně určitá, aby si ji po svém mohl interpretovat čtenář. Specifické zvěcnění syžetu vytváří oporu pro rekonstrukci autorovy ironie a skrze ni jeho axiologie.

Proto hraje u Zamjatina tak důležitou roli tzv. vizuální leitmotiv (výrez autorův) neboli "průběžný obraz" (v terminologii V. Šklovského). Šklovskij jej popsal takto:

"Tento postup záleží v tom, že určitá charakteristika, něco na způsob rozvinutého epiteta, provází hrdinu celou věcí, hrdina je čtenáři předváděn pouze z této stránky. Je-li třeba změnit hrdinu, je tato změna prezentována v rovině téže výchozí charakteristiky.

Hrdina je například definován jako traktor; rozzuří-li se, je srovnáván s traktorem bez volantů. Někdy se místo charakteristiky hrdiny uvádějí jeho atributy, například cvikr, a pak se dá charakter změnit, jen když se z něho sejme cvikr.

Jednou zavedený obraz Zamjatinovi plně nahrazuje předmět a jaksi jedná místo něho.

Zamjatin tak kanonizuje průběžné obrazy.

Obraz u něho vede samostatný život a začíná se vyvíjet podle zákonů své řady."⁶

Šklovskij vystihl, že tyto "průběžné obrazy" postavu nejen reprezentují, ale dokonce jako by určovaly její chování, tj. zástupný detail se vůči postavě do jisté míry osamostatňuje a ve struktuře díla se s ní vlastně ocitá v jedné rovině.

Vyvázní vizuálního leitmotivu z mravoličného popisu prostředí a z podřazenosti hrdinova portrétu, jeho opakované uvádění až do refrénovosti a tím povýšení na přímého nositele ideového smyslu,, to všechno najdeme už v próze ruské moderny, zejména u Andreje Bělého a Remizova. V modernistickém textu je však uvolnění detailu z mravoličnosti podmíněno pojetím jevové reality jako zbavené vlastního smyslu a proměněné v materiál znaků poukazujících k řádu jiné roviny světa. Zamjatin využil tohoto objevu jinak. Jeho vizuální leitmotivy netvoří zvláštní symbolickou rovinu, ale zastupují každý několik aspektů postavy - portrét, charakter i ústřední životní ideu; jsou proto k postavě připoutány i tehdy, když jakoby působí samy ze sebe. Jejich zastupnost nepřechází v groteskní záměnnost. Protože hrdinův osud se podívá skrze jejich opakovaný výskyt a protože opakování až monotónní jim dodává vyhraněnosti, tvoří jejich sled bezpečný podklad pro reinterpretaci vyprávěného, kterou koná čtenář.

Formálním účastníkem komunikace je vyprávění adresováno jakoby s nárokem plné informační hodnoty. Čtenáři se jeho explicitní podoba jeví jako neuspokojivá, mylná, hloupá. Avšak sdělení, kterého se mu výslovně dostává od vypravěče, není ani zdaleka celým sdělením autorovým. Základní ironické gesto textu, opřené o evidentní podobu a sled vizuálních leitmotivů, totiž působí tak, že zároveň s vyslovením jakéhokoli tvrzení se aktualizuje jeho implicitní, nevyslovený protiklad. A sled těchto implicitních prvků tvoří vlastní "antientropický" smysl textu.

Vypravěč tento smysl pomíjí, není s to jej vyložit,

ba ani o něm neví - osudové prohře osamělé hrdinovy revolty odpovídá osudové neporozumění vypravěče tomu, co vypráví. Protože však přitom jde o klíčové mravní hodnoty, dodává to rovině nevysloveného smyslu tragičkého zabarvení.

Tragičtí hrdinové, "nepochopení" vypravěčem, ztělesnili klídnou složku Zamjatinova ideového světa a tak vyvážili jeho ironii. Zamjatin byl satirik v plném smyslu toho termínu, jak ho užívá M. M. Bachtin. V knize o Rabelaisovi Bachtin napsal: "Čistý satirik, který zná jen negující smích, staví sám sebe mimo jev, jemuž se vysmívá, staví sám sebe do kontrastu s ním; to rozbíjí celistvost smíchového aspektu světa, směšné (záporné) se stává dílčím jevem. Naproti tomu lidový ambivalentní smích vyjadřuje hledisko rodícího se celého světa, do něhož patří i sám ten, kdo se směje."⁷

Zamjatinovy prózy nejsou groteskní, nýbrž právě satirické. Jejich postavy postrádají ambivalenci, nejsou dány v metamorfóze, nýbrž v opakovaném výskytu jediné vlastnosti. Zamjatinova satira demaskuje vládnoucí představy o světě, nikoli aby vyjevila jejich relativnost a omezenost, nýbrž aby odhalila jejich absolutní protikladnost vůči autorovu ideálu. Zamjatinovi hrdinové jsou lidé "bez bázně a hany", avšak jejich srážka s entropickým světem neproměňuje ten svět ve "veselého strašáka", jako je tomu v klasické grotesce, spíš naopak: vyjevuje jeho hrůznou podstatu, demaskující jen její negativní mravní stránku.

Pro literárněhistorické zařazení Zamjatinovy prózy by se snad nejlépe hodil výraz symbolický realismus. Vizuální leitmotivy, vyvázané z mravoličné funkce, zatížené charakterizačním a ideografickým významem, jsou použity symbolicky.

tj. vyjedrují smysl, který přesahuje jejich běžný předmětný význam. Avšak tato symbolika nepřetváří svět v hierarchii nízké nesmyslné každodennosti a vysokého nadjevového smyslu, nýbrž buduje jej jako arénu zkratkovitých, na jedinou vlastnost omezených a v ní krajně vyhraněných typů - reprezentantů z pásu dvou univerzálních životních principů.

Odpozem proti klasické realistické mravoličné typizaci a psychologismu předjímá Zamjatin avantgardní prózu. Jeho tvorba má něco z oné "věčnosti", kterou proklamovala avantgarda. Dospěl však k avantgardní juxtapozici strukturních složek, k dehierarchizaci světa. Má vlastní přísnou hierarchii, založenou na důsledném převrácení hodnot oficiální axiologie. Proti analytičnosti, obnaženému experimentátorství avantgardy stojí jeho syntetičnost, proti fragmentarionosti celostnost, úsilí o ukončenost a sevřenost příběhu. Proti optimistické utopičnosti něco jako skeptická revolta, tragické vidění lidského údělu. Proti pojetí umělecké struktury jako svébytného světa, svobodně přebudovatelného, proti formální hravosti stojí vážnost moralisty, zvolivšího masku satirika.

Poznámky

- 1) Srv. jeho knihu Pjat' čelovek znakomych (Zakkniga, 1927), s. 43 n.
- 2) Srv. Je. Zamjetin, Lica (New York, 1955), s. 210
- 3) Ju. M. Lotman, Semiotika kino i problemy kinoestetiki (Tallin, 1973), s. 85-86.
- 4) Srv. Pisateli ob iskusstve i o sebe, No 4 (Moskva-Leningrad, 1924), s. 67-69.
- 5) Ju. M. Lotman, Tekst i struktura avtorii, in: Tartu Riikliku Ülikooli toimetised, Trudy po znakovym sistemem IX (Tartu, 1977), s. 55, 61, 55.
- 6) V. Šklovskij, op. cit., s. 50. Výrazem "práběžný obraz" překládá se ruské formule "prochodjaščij obraz" a protekajuščij obraz", kterých Šklovskij užívá jako synonym. Srv. tamtéž, s. 50, 53,
- 7) A. Bahtin, Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekovja i Renessansa (Moskva, 1957), s. 15-16.

Růžena Grebeníčková

K jednomu neokomentovanému místu Máchova Zápisníku

Když Aloys Skoumal odevzdal svůj rukopis do máchovského sborníku na rok 1966, zaradoval se nad horákovskou a homérskou souřadnicí k verši "na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal" dnes již mrtvý editor svým svérázným způsobem: "Skoumal vnesl do Máchy tisíciletý právan."

Existuje v Máchovi jistá mluva staletí, ba tisíciletí, o níž se nemusíme domnívat, že konkuruje historismu - v době Máchově, datuje-li jej jako pojetí od Vica, neměl zajisté čas ještě zastarat. A protože si v dalším chceme zachovat rezervu vůči textům tzv mystickým (Aniž křičte, Královič, Jaroslavna, Vzor krásy, tj. čtyři básně vydělené Čyževským, Duše nesmrtelná, Navrat, šestá znělka atd), o jejichž "pravost" zahájil citovaný spolueditor spor, zůstaneme výhradně v rámci díla, Králíkem uznávaném za autentické. Do něho, právě do něho doléhá, a to na místech, kde se nás řeč básníka nejvíce dotýká, "hluk" (jemu jsou spády vod hlukem), jakým Poutníke v horských výšinách ohlusuje vítr ("Hučel vítr, jako by Slezsko tajemnými slovy mluvilo k sestře české přes rozdělující je hradby"), jenž se žene skrze tisíciletí.

1. Navedena svůdným rozbořem, v němž byl odhalen ruský básník třicátých let minulého století, jako sloužící si hotovou literární mlavou a amalgamizující básnická kliše, citáty, profabrikáty, celé verše a souverši do nových celků,

výrazů jeho subjektivního creda a stavů, nyní jeho nezcizitelného majetku, usoudila česká literární věda meziválečná, že se jí dostal do rukou klíč, jak rozřešit nejasnosti v máchovském bádání: tj. jak sladit mezi sebou již tehdy značně nepřehledný repertoár literárních filiací nebo přímých vlivů, z nichž je bezpočet věcí nevývratnou, doloženou básníkovými výpisky, záznamy, odkazy, konečně osamocenými výřezy z cizích textů, často postupně a velmi pracně identifikovanými. Řešení se zdálo možné jen poetologicky. Namísto vlivů, z nichž každý vzat jednotlivě imputoval akcentováním jednoho momentu - jednoho autora! - jednostrannou interpretaci a trhal vy-
znění díla in toto i podobu autorovu - i tak máchovsky zasloužilý Jirát se v svém "čtení Bulwera" zaměstnává jen stejně znetvořeným obrazem básníka, jakou se obírala i sabi-
novská verše byronská -, bylo možno složením různých lite-
rárních kontaktů, z jejich "tříště", vyzískat pro Máchovu tvorbu její princip, jakmile se otázka uvedla na pole výstav-
by básnického slovesného díla, na věc poetiky. Tak vešla v život téze o mozaikovitě metodě u Máchy. Máme vysvětlení pro vznik závěru o tom, že Mácha nakládal s cizími básnický-
mi partikulemi jako s kaménky mozaiky, chápeme, že na onom rozhraní, kdy se literárněv dává škola, míníc pracovat s tex-
tem nebo i "artefaktem", distancovala od tradiční literární historie, znamenala "mozaiková metoda" impuls jak pro strikt-
ní přístup k dílu od jeho slova, od jeho materiálové organi-
zace, podnět k vyměnění Máchy z hledisek poetického zkoumání, jakož i oporu pro jeho vidění jako básníka moderního, v ne-
posledním pak tato metoda dobře odpovídala funkčnímu zřeteli. Zaráží nás jedině, že nebyla nikdy téze kriticky korigována, neboť paradox Ejchenbaumova objevu tkvěl v tom, že k po výt-

ce vlastní zpovědní lyrice, k řeči vlastního Já, k řeči neopakovatelné emoce, se používá básnických prefabrikovaných obrátů, veršových jednotek z dobové citové, konfesijně zaměřené romantické poezie. Je ovšem mnohdy přenezením cizího nápadu na zcela odlišnou situaci a na nový materiál kupodivu možno dospět k nové tézi, tak jako velmi mnohá nová a plodná cesta se vědeckému názoru otevírá tam, kde se výkladu přisvojenému přes hranice tradice a jazyka porozumělo kuse a špatně, nebo kde se mu prostě nerozumělo: kolik dobrého vzešlo už z nedorozumění! Bohužel, ani mozaiková metoda, ani k ní přivtělená metoda montáže, dokonce chápání Máchovy poetiky skrze filmovou montáž, nebyly tím šťastným případem. Jediným kritériem pro vhodnost tohoto poetického principu také pro Máchovy texty může být, nakolik se k rozboru básnickova díla ukáže být účinným, nakolik se přístup osvědčí jako funkční. Za kritérium nelze vzít potřeby literárněvědné školy. Jení-li téze o mozaikové metodě funkční ve vztahu k materiálu Máchova díla, degeneruje na pouhé ozdobné zaklínadlo. Tak nějak ji chápou editoři Máchových spisů, ocitají-li se nad komentovaným dílem před úkolem, který jim nebyl vyměřen, tj. tam, kde jsou nuceni se dotýkat celku poznámkovaného díla, jeho smyslu. Komentáž je dnes ovšem jediným místem, kde téze z let třicátých přežívá. Proč se tedy u ní zastavovat? Vždyť sam chod věcí ji odsunul k nepotřebě. Jakkoli nevýznamná je vůči Máchovu textu, básnickovu slovu i jeho "tvůrčímu způsobu", poskytuje přece jen znamenité vořítko po situaci, v jaké se octlo máchovské zkoumání posledního půlstoletí. Mnohost, na niž se badatelům začaly máchovské texty dělit, lze sjednotit a obsáhnout

už jen mozaikovitě. Téze reflektuje machovskou literaturu! Je že by vznikla jako z nouze ctnost: pod tlakem dalších a dalších paralel a nechuti k tomu, kriticky se s nimi engross i en détail vyrovnávat, začala prostě literárněvědná literatura pociťovat, jak bloudí v tomto "nerozsáhlém" díle - jak se jí dělením - analyzováním! - ve skutečnosti rozrušuje na rozsekané kousky; začala si uvědomovat, jak tápe a mylí se i o jeho detailních výřezech, dokud netudou osvětleny jednotícím smyslem, jak se však současně jednotlivé částice textové stávají stále méně srozumitelné, neberou-li se v potaz literární paralely. Ty však textovým partikulám často arbitrárně vracují významy na základě objektivního nálezů, hlavně však kontingentních představ, dodaných z krátkých významových spojení, jak se vyplývají u sousedních, ale i minulých a "budoucích" literárních děl. Téze o mozaikové metodě má sotva co společného se suverenitou, s jakou se literární vědec pohyboval v básnickém materiálu svého autora (nezapomeňme, že Ejchenbaum ovládal tento materiál z centra Lermontovova, téměř jakoby stanul v jeho místě, že mu byly stejně důvěrně známe úryvky kolující literatury dobové, jež básník používal k svému sebevyjádření, a dodejme, že i při tomto svém stanovisku dokázal Ejchenbaum ještě před svou smrtí literární filiace k Lermontovovi, k Hrdinovi naší doby, tak podstatně doplnit a rozšířit). Téze vyjadřuje spíš bezmoc literárního vědce před množstvím literárních filiací, které sekaží Máchovo dílo na kousky, jakož i dokonale rozkolísané povědomí o tom, jak spolu jednotlivé články díla ještě souvisí, nejistotou o středu, v němž básník stojí. Je to

tato "významová neurčitost", která lehce připouští dosazovat do největší moderní české básně i do budoucna jakékoliv absurdní výklady, aniž by vzbudily pohoršení: proto se v šedesátých letech přijme jako fakt domněnka historikova o tom, že Máchu zbásnil v Májí, který začne figurovat v sedmdesátých letech div ne jako báseň regionální, místní pověst o otco-
vrahu Hynku Sciffnerovi, a to cestou realistické typizace. Neuvěřitelný pokles v ponětí o Máchovi v letech sedmdesátých - verse, v níž se Máchu předkládá dosud ještě "veřejnosti" - je jakousi fólií k objevitelské vášni, jež míní řešit básnické dílo na způsob luštění rébusů a hádanek a jež skončila u historikova zjištění, že Máj je doksanskou kronikou, povýšenou "tvůrčím uměleckým činem" na báseň. Ale podobné možnosti jsou prostě dány stavem, za něhož dochází k disparitě mezi komentářem a stručně řečeno interpretací díla, kdy interpret nepovažuje za nutné brát komentář za závazný nebo ho korigovat. Literární vědec tu stojí netečný k tomu, že dílo bylo čtením a luštěním partikulí rozdrceno na kaménky. Má za to, že na každém z nich ulpívá něco z matné záře, z velkolepého vzletu, jaký má, měl, má mít výsledný obraz této tříšťě, ačkoliv mu původní plán skladby zůstává neznámý. Soudí dokonce, že každý z úslomek podržuje třpyt celku. Cesta pracného ohledávání částic, mezi nimiž se leckteré zdají být nemáchovské provenience, zapadlé do drté odjišť, je náročná, bez okamžitých výsledků, riskantní. Znamená nesčíslněkrát se vracet, zkoušet, jak částice k sobě přiléhají, mýlit se, zalkulovávat mezery a chybějící střepiny. Namísto toho se lze odhodlat k tvrzení, že zbytky skloviny na každém úlomku v sobě chovají poslední smysl, a ať k nám docházejí v jakékoliv

tráti, ať je přijímáme v jakémkoliv seskupení, podržují si v libovolném seřazení svůj lesk. Jinak řečeno dosadit do středu Máchova díla tajemství. Zvolila se tato cesta. Za poetický princip se zkoumanému dílu připsal prostě sam stav máchovského bádání ve třicátých letech, jeho mozaikovitost.

2. Básnická Poutí krkonošská má hned na počátku větum kterou jsme již uváděli: "Hučel vítr, jako by Slezko tajemnými slovy mluvilo k sestře české přes rozdělující hradby". Větu lze vskutku číst v duchu jasných významů historismu, jako zastřenou narážku, nejasnou symboliku vlastenecké emfáze, připomínku slavných dob české minulosti. Co má pak tato věta společného s tak "navlasteneckou" Poutí? Zásluhou Oldřicha Králíka nepochybně je, že houževnatě lpěl na každém slově básníkově, že učil orientovat se v mikrotextu, že přenášel na Máchovy texty paradoxně kategorie logické úvahy, logického celku a soudržnosti. V díle velkého básníka, jímž Mácha prostě je, nejsou zbytečná slova, verbalistní spojení, raní nepřesnosti a také ne retuší a slovní daně, splácené vnějším ohledům, publiku, censorovi, okamžité politické situaci, úsilí o to, abych nějak vypadal, a kontrole toho, jak vypadám. (NB. Téma "přetvářky" např. v cerrantesovské literatuře je zvláštní kapitolou a bylo příslušnou literaturou obsáhle pojednáváno: "una cosa es alaber la disciplina, otra darse con ella"! - v této souvislosti napravuji své opomenutí komentáře E. Dvořáka a P. Skřečka k verši Máje: "před Bohem pokořen v modlitbě tiché stál" ve statí Mácha a Novalis, kde jsem tvrdila, že jediný Tomíček zdůraznil, jak je verš v rozporu s ní-

hilismem básně, nicméně dále soudím, že zde Tomíček jediný reflektoval ve své kritice "protiklad" zahrnutý do jeanpaulovského nihilismu i máje a že zmíněný verš, jakož i předchozí: "nebi i světů všech pánovi svůj vzdal vděk", nelze vysvětlovat jako vskuvky vložené do básně kvůli censorovi, a odkazují přitom k úvahám Jana Patočky, který u Máchy mluví výstižně o napětí mezi "nihilismem" - v uvozovkách! - a teistickou problematikou jako o konstitutivním znaku celého díla.) Právě proto se můžeme každým slovem, jehož básník použil, dát bezpečně vést, chceme-li mu jen přikládat sluchu, směřovat k celku, který je slovy míněn, a posléze se v něm orientovat. Jakmile budeme hledat ve větě z Pouti narážky vlastenecké a historické, pak zůstává nejasné, proč Slezsko jako by slovy tajemnými m l u v í l o k s e s t ř e české a jakou symboliku máme spatřovat v kontrastu mezi "ourodnými roviny slezskými" a temnými lesy, příkrývajícími krajinu českou. Vidíme-li v posledních slovech čistě krajinnou charakteristiku, musíme se rozloučit také s tím, že první citovaná věta aktualizuje jakékoliv širší politické významy. V prvním i druhém případě je však nic narážejícího přívlastek "tajemný": ať přijmeme čtení z hlediska zmíněné symboliky, ať z hlediska krajinářsko meditativního, zůstává přebytný, ozdobný. Lahodilý, verbalistní je pak také "směr", kterým tajemná slova mluví - ze Slezska do Čech! - a rovněž i označení sestra, neboť nic nediktuje, aby se při vlastenecké aktualizaci! tak zřetelně vedl směr od Slezska do Čech a Slezsku se přiznávala priorita, sesterská nadřazenost: Slezsko mluví k Čechům, v Slezsku se prostírají ourodné roviny, zstíněno českou krajinou.

přikrývají černé lesy. Ryze kontingentní zůstává ovšem při obou čteních slovo tajemný. Ve veršovaném Prologu k Poutí, údajně přepracovaném z básně Pozdní večer, jsou nepochytně pro Poutí a celé Máchovo dílo důležité verše:

Však jak pravím, pilně poslouchajte,
neb jak slova jenom vypustíte,
nikdy víc mně neporozumíte."

Jungmannův slovník uvádí k "tajemnému" významy: nezjevný, skrytý, geheim, verborgen, secretus, occultus; tajemný, který tají, verschwiegen, zurückhaltend, heimlich". U substantiva tajemnění odkazuje k mysticismu. Ukážeme ještě na významy slova tajemný v Máji. Prozatím jsme větu nuceni číst tak, že Slezsko, starší sestra, mluví k Čechám a slova mají své tajemství. Že existuje jisté tajemné pouto mezi Slezskem a Čechy. Že Slezsko má co říkat sestře své české. Že ze Slezska může vítr zanášet nehoru, přes hradbu, k sestře české jistá tajemná slova. Nemusíme se obávat tohoto výkladu, již řadu desetiletí nedbá literární historie konvence, nemluvit o "tajných a ezoterických zdrojích" básnictví devatenáctého století. "Sources occultes", sť romantiky nebo symbolismu, nepatří už na periferii naučné literatury. Ale již ve starší práci Viattově - z dvacátých let - se můžeme dovědět, jak důležitý byl Zhořelec na hlavní cestě tohoto tajemného proudění, vedoucího od severu přes Frehu. Zhořelec nás tu však zajímá i proto, že má v tomto duchu svou slavnou tradici, neboť s ním je nerozlučně spojen "philosophe silésien". Je-li Slezsko symbolem pro philosophum teutonicum a naopak, rozvíňují se při vyslovení jména Slezska automaticky i ostatní představy jednoho a téhož ražení: slezská škola

truchloherní znamená protestanskou barokní mystiku sedmnáctého a osmnáctého století. Slezsko napovídá rozenkruciány, barok i duchovní píseň, herrenhuty. A nemůžeme vynechat ani poslední údaj: první německý překlad knihy *Des erreurs et de la Vérité* vychází roku 1732, rok po druhém vydání knihy (1781) "A Salomonopilis, Chez Androphile, A la colonne inébranlable" v překladu Mathise Claudia (!!) a s jeho předmlouvou, a to u nakladatele Gottlieba Löweho ve Vratislavi.

3. Že čtení počátku Pouti krkonošské připouští jen tento smysl, to lze ovšem doložit dalším rozbořením Poutí. Dosaďme však po bok k uvedeným významům věty významy, k nimž mají směřovat dva Máchovy zápisky - juxtaponování dodává oběma stranám "své předmětné pozadí", ba předmětnou situaci. Máme na mysli onen výpisek z Herderových *Briefe zur Beförderung der Humanität* z Poznámání, v němž se mluví o Komen-ském ("chef de frères Moraves"!) a to s nadpisem Poznámání vlastní. Druhý záznam ze Zápisků z jara 1833 zní: "Misionáři moravských bratří došli velkou pochvalou v *Journal des Missions évangéliques*, v *Přízví vycházejícím*". Komentář lakonicky vysvětluje: "Máchův odkaz na článek v *Auslandu* (str. 1183-1184) *Die Missionen der Mährischen Brüder*, kter, reprodukuje obsah pochvalné zprávy v citovaném časopise". Je tento zápis rozmarem, jde v něm o zájem sběratele kuriozit? Ve výše citované souvislosti nám to nepřipadá. *Les frères moraves* vystupují v okultním proudění dobovém jako jedna z účastnických společností (pro čtenáře Viattovy knihy

je zápis nál zem!). To je též důvod, proč se nám zdá být nutné, přikládat větší váhu některým autorům "novel a románů", uváděných na str. 23 Máchova zápisníku, čtyři stránky za zmínkou o moravských bratřích a zastavit se u závěrečného "shrnutí" na konci téže osmadvacáté stránky, jenž podle Vodičky a komentáře tvoří součást chystaného Máchova kritického článku o české literatuře na rok 1833. Poznámka o moravských bratřích zbatří naši pozornost především pro jméno spisovatele Heinricha Steffense. Vždyť právě v jeho článku, recense na Brentanovu první knihu o K. Immerichové, si Mácha později vypíše na místě, obecně uznávaném za kritické pro dataci vzniku Máje a pro první evidované verše s slyzy k Máji, pasáž o mystice, nadmíru důležitou. U tohoto výpisu zpravidla bývají považována za významná naskýtající se v něm jména - - zpracovává se tedy spíše kulturněhistoricky - než aby se přikládala pozornost jeho vlastnímu "sdělení". Jméno Jacoba Boehma, které se v něm objeví, má však pro máchovskou literaturu značný význam, nelze se divit, že ji poutá: Boehme se dostává do rejstříku k Máchovým spisům, a tak nelze pochybovat, jako u Z. Werbera, Novalise, Saint-Martina, že Mácha Boehma znal. Z neznámých důvodů však poslední komentář soudí, že výpisek je popletný Máchovu zájmu o Brentana. Z Brentanovu jménu odkazují Máchovy rukopisy totiž několikrát. Proč zájem o Brentana, komentář nevyevětluje, neobrací se také k Brentanově mystice. Nezbyvá nám než zůstat u zájmu o Steffense. Neboť i on, nebo právě on, nás vede zpátky k ochrannovským. Román Die Familien wlaseth a Leith z roku 1827! - Mácha jej uvádí na str. 28 jako walseth a Leith

- se k herrenhutům přímo vztahuje. V bibliografickém lexikonu je uveden jako literatura k heslu "hrabě von Zinzendorf"! Tak se spojení mezi zápisem o moravských bratřích z Auslandu a mezi str. 28 zužuje. Ourodné roviny slezské se prostíraly za hrdbou hor..

4. Neboť hradby, vysoké hradby, souvisí s tajemnými slovy a souvisí s literaturou, jak se dozvídáme na téže str. 28, v zmiňovaném již "shrnutí", jež je samo o sobě málo srozumitelné: "Ač všechny L i t e r a t u r y s e s p o j o v a l y , přece naše, ačkoliv v č a s e c h p ř e š l ý c h z z e m ě ve Francúzsko a t d lid vystupil, přec pak se v hovory své vrátili,, zas jak jindy byli a vysoké hradby j e j í c h l i t e r a t u r a n e - p ř e s t u p i l a , jen tak č a s e m jako by je o h l a s p ř e l í t l ...atd." To je anakolut, číst jej můžeme, dosadíme-li do něho vypuštěné větné členy, prostě upravíme-li text doplněním, což z hlediska zapisovatele znamená, že myšlenku, kterou mluví, nedopovídá, k jejím hlavním článkům - podmět druhé části souvětí chybí, k němu se vztahuje possessivum "jejích"! - jen mluví, ponechává nejdůležitější v skrytu, skrývá hlavní. Komentář k vlastnímu zápisu nic nedodává, ale řídí se při čtení zjevně preambulí, to jest ztotožněním se závěry Vodičkovy studie z roku 1959 mácha jako kritik, z níž plyne, že latinskou psaná poznámka, předcházející na stránkách Zápisníku, "Přehled literatury české na rok 1833", je při kontinálním čtení dalších záznamů

pochopena jako nadpis a osamocené zápisy jako odstavce. Citovaná věta má být tedy jedním z nich. Ale protože nám právě tato věta potvrzuje náš výklad "temných narážek" z Pouti krkonošské, vidět v nich jde o ohlas její literatury, jenž "jako by jen tak časem přes vysoké hradby přelítl, atd." jsme nuceni trvat na tom, že Vodičkovovo čtení a Vodičkova rekonstrukce zápisů na příslušných stranách Zápisníku potřebuje revizi. Obojí - i místo z Pouti, i místo ze Zápisníku - je temné. Nicméně obojí se navzájem objasňuje. Máme nyní díky "vysokým hradbám" v zápisu potvrzeno, že ve větě o Slezsku, mluvícím jako by tajemnými slovy do Čech, jde o literaturu a literaturu tajnou, neboť nic jiného než sbíhání tajné literatury začátek zápisu, "ač všechny literatury se spojovaly", nemíní. Máme na druhé straně objasněno z Pouti pro zápis ze str. 28, které vysoké hradby, přes něž přece jen občas ohlas přelétne, měl zapisovatel na mysli. Hradby rozdělují Slezsko od "sestry české". Zbývá nám nyní objasnit si ve větě z Pouti, co znamenají "slova tajemná".

5. Mozaikovitá metoda, metoda montážní, používání hotové, upotřebené básnické řeči, přisvojené z Ejchenbaumova ler-montovovského modelu, mají pomoci jako princip poetologický tam, kde se podvědomě pociťuje, nebo z vědomí potlačuje, jak významy básnického díla, ale shodně i významy Machových zápisů výkladu unikají. Je vykladače nepřiznaně dotírá představa, že Machovy texty jsou nesoudržné. Představí si je tedy jako nesoudržné. Mozaiková metoda je pendantem k blouznění

Karla Janského, že proměnou máchovského bádání na řešení hádanek a rebusů se dojde k cíli - cílem je najít hmatatelný důkaz v podobě zápisu, něčeho nevývratného, předmětu, jenž by byl svého druhu magickým. Zkouší se, co by dodalo máchovským textům jednotu. Jinak si nelze vysvětlit Kalistovo nadšení nad Panáčkovým nálezem zápisu na dubské faře, nad nímž zkušený historik Panáčkovým sugescím chtivě podlehne. Představa, že někde je kouzelné slovo, na jehož povel se Máchova básně chápání otevře.

6. Z vyprávění H. Granjorda: Když přišel přiláskit svou thèse supplémentaire k známému komparatistovi, řekl Guyard: "Okamžik", sáhl po slovníku světové literatury, zalístoval u písmene M, zjistil, že autor do něho zařazen byl, pak teprve se obrátil k návštěvníkovi: "Můžeme si o věci promluvit." Překladaelé a autoři máchovských monografií, kteří nepatří k české jazykové obci, mají výhodu, že zabývajíce se Máchou, musí občas sáhnout ke slovníku. Musí se zastavit u toho, co slovo, co verš znamená. Nemohou jako Kalista zamítnít Hynka s Vilémem. Nic jim nebrání vnímat zvukovou, fonickou stránku Máchova slova, nic jim však nebrání vidět v textu jeho sémantické opory. Jsou ve výhodě proti českému literárnímu historikovi, který se často při dotazu na význam jednotlivých míst ocítá v rozpacích. Oslnivý verš "Obraz co bílých měst u vody stopen klín" čte Vítězslav Nezval jednoznačně a v rozporu s druhými. Podle Nezvala se mluví o potopeném městě. V obraze ožívají báje o Atlantidě, o potopené Vinetě, o níž počátkem devatenáctého století kolovala literatura. Je to

obraz mrtvých, potopených Benátek, mýtu Benátek, literární legendy doby Child-Haroldovy, kterého se ujme nanovo konec století. Verš je první pokyn, abychom hledali italskou cestu Máchovu v Májí a nepozastavovali se nad tím, jak šmahem činí v našich sedmdesátých letech autoři výborů z Máchy nebo populárních máchovských knížek, že básník ze svého putování do Benátek nic literárně nevytěžil. Druzí, co čtou tento verš v duchu významové neurčitosti, odpovídají na dotaz překvapeně, že se v něm mluví o zrcadlovém obraze ve vodě. Na základě Vyskočilovy studie o krystalizaci Máchovy metafory přiklání se literární vědec k názoru, že verš s italskou cestou souvisí: vztahuje ho spolu s Vyskočilem k zápisu provedenému dosud na české půdě, ze Rožmberkem. Český interpret nerozumí ve dvacátém století Máchovi filologicky. Autoři, kteří napíší česky, postupují naopak v Máchovi s naprostou jistotou. Nemusíme mít hned na mysli Jakobsonovo řešení, odkrývání kalamburičnosti v Májí, hry v sémantické vazbě mezi básnickými pojetími a obraty, sbíhající se k prvnímu výkřiku posledníno verše básně: "Hynku!" Zajímají nás tvrzení méně rafinovaná. Navzdory vysvětlivce, kterou opatruje kritické vydání vrcholnou metaforu z konce Máje: "věčnosti skleslý byt" (vysvětlivka říká, že byt zde znamená "bytí, existence; zde filozofický pojem - věčnost jež pominula a přestala být věčností") překládá jakobson do ruštiny ve své ruský psané studii z šedesátých let prostě "věčnosti skleslé prostory". Jak přistě dovedíme, význam slova "byt" je základní věc pro pochopení tradic v Májí obsažených. Granjard sleduje bezpečně motiv pádu od zápisu básně Die Trümmer, básně s tak zřetelnou brentanovskou melodií, vždyť motiv pádu je

a Máchy článkem, jež nelze opominout! A Čyževskij přečte jako první Kraloviče, Jaroslavnu, Vzor krásy slovo od slova. Výsledek je tak šokující, že s výjimkou nebojácného Králíka o něm jako o neslušnosti česká literární veřejnost už čtyřicet let taktně mlčí. O básních se mluví a píše dál, jako by nikdo nepovažoval za nutné vzít na vědomí, co znamenají. Vždyť vskutku ostře distonují s Májem, Pájetem, Těžkomyslností, znělkami, vším, co tvoří fond Máchovy poezie. Ale vrátit se k "normálnímu" čtení, znamená nemít předsudky - jako je všichni tři jmenovaní autoři nemají - o fragmentátnosti, významové neurčitosti Máchovy poetiky a nevkládat do Máchových básní poetickou mlhavost na místech, kde je lépe sáhnout ke slovníku a sekundární literatuře. Jedním z těchto míst je také kusý zápis, k němuž se zakrátko obrátíme a jenž na čtenáře působí jako naprosto poetický a poeticky fragmentární, významově neurčitý. Bezchýbá nám v tomto exkursu, který se snaží připravit přístup k otázce, jak Máchův text číst, než konstatovat, že díky Máchově nepředsudečnému vnímání slova u autorů, jichž se v tomto passu dovolíváme, indikovali dva z nich jisté souvislosti Máchy se Saint Martinem. Odkazy zůstaly bez ozvěny. Zrekapitulujme je, neboť jsme přesvědčeni, že také studie Jakobsonova krouží kolem této otázky svým chápáním textu, aniž ovšem Jakobson vzal Saint Martina v úvahu: 1/ Granjard odkazuje přes prostředníka, přes béguinovu slavnou práci *L'ame romantique ne evidencií martinismus v Máchově pojetí času(!)* 2/ Čyževskij se pak dotýká zápisu z Göschelovy recenze na knihu Fr. Richtera *Die neue Unsterblichkeitslehre* v Zápisníku způsobem, který snad přivedl Janského k spekulacím o impulsu k psaní Máje a jeho dataci,

nicméně nepodnítil ani k vyvrácení, ani k tomu, aby se literární historik ve čtyřech desetiletích od Čyževského statí uplynulých vydal po ukázané stopě: "a právě v tomto ročníku (Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik)...referoval C.F. Göschel (II, 329 násl.) o Vytazích z Angela Silesia a St. Martina (vydaných roku 1833 anonymně Varrhagenem); obšírná recenze Göschelova přináší zejména četné citáty z Angela Silesia a St. Martina, z nichž leckteré tolik upomínají na vlastní mystické básně Máchovy!" Potud Čyževskij. V době, která modeluje básníka ku své duchovní podobě, Mácha spatruje v autorovi Cikáda a k verši "zavraždil otce neznámého" připojuje historickými ústy objasnění o synovi, který v dubenském katastru roku 1774 surově zavraždil otce zezadu (poznal ho!), nevzbuzuje ostentně odkaz k Saint Martinovi, ani otázka, zda Mácha patří do světové literatury, nic znepokojivého.

7. K osmiverší na 104. str. Zápisníku Spadla hvězda z modra výše, jež s výjimkou slova "modra" - Spadla hvězda z n e - b e s výše! - a tří interpunkčních změn vejde jako hotový začátek do druhého zpěvu Máje, máme za poslední čtvrtstoletí k dispozici tyto výklady:

- 1) Pád Luciferův, pád z ráje, významy aktualizované Wiltoldem s odkazem k Jungmannovu překladu Ztraceného ráje (Granjard);
- 2) tematizace věčného uvažování, nekonečného skonávání, nekonečného konce, které jako motiv Vilémův navazuje na motiv Jarmilin (padlá hvězda, padlá dívka z prvního zpěvu), uvádí se také v souvislost se záznamem z Mickiewiczze

(Dziady III, I, sc, II) Gdzie koniec twego padu? Bez końca bez końca. To je výklad Jakobsonův, který ovšem spojuje začátek druhého zpěvu se zcela konkrétní představou o tom, že pád hvězdy je snímán z pozice Vilémovy, a dále vede vazby mezi hvězdným z á b l e s k e m (uvidíme v dalším, co zásvit, zablesk atd. u Máchy znamená), ztraceným světlem, tajemným světlem v jezera lůně, dívčími slzami, hasnoucími jiskrami atd. atd.

- 3) Mácha si zapsal osmiverší koncem července roku 1834, těsně před tím, než se vypravil na cestu do Benátek, na jezero v Doksech, když viděl padat srpnovou létavici (Panáček). Tento výklad koresponduje s dnes obecně v máchovské literatuře přijatým vysvětlením, že verše ze čtvrtého zpěvu "starý mi hospodský ku pahorku ukázal, / a - již jsem dříve psal - smutnou dal zprávu o něm" odpovídají biografickým faktům, a že "starým hostinským" je míněn majitel vinného šenku v Doksech v době Máchově, jménem Tietze, který Máchovi vyprávěl pověst o dubském otcovrahovi.
- 4) Úvodní názor, že padající hvězda je země, vyslovený v "Symbolu země", opakuje roku 1966 ve své poslední máchovské studii Jan Patočka. Názor opírá o passus z Wávratu, o němž dnes víme, že jeho vzorem je Herlossohn. Tyto čtyři rozdílné představy nad osmiverším podívám chronologicky, s výjimkou posledních dvou, (Panáček ovšem dlouho čekal na vydání, v rukopise byl v roce 1966 připraven) neboť u Patočkova řešení se miníme zastavit. Patočka mohl po dvou desetiletích opakovat, že hvězda je země, neboť nikdo s ním kriticky se nevyrovnával, nikdo jej nevyvrátil. Patrně nebylo toto tvrzení považováno za relevantní. V roce 1966, v témže sborníku,

v němž Patočka názor hájí, se s ním nicméně vyrovnává Hausenblas, který zřejmě považuje tato čtení za méně absurdní, než soudili ostatní. Hausenblasova argumentace proti Patočkovu návrhu na čtení osmiverší - Hausenblas postřehl, nakolik mu Patočka nepomáhá, má-li rozvinout své téma, zobrazování prostoru v Máji - je tak plodná, že Patočku precizuje a dozrší, čímž současně otevírá takové možnosti k pochopení Máchova slova, jaké až dosud nebyly vzaty v úvahu. Passus stojí tedy za úplné ocitování, neboť je současně dokladem pro naše tvrzení, jak rozkolísané je vnímání Máchových veršů, jak se od tendence čist je jako záznam konkrétního faktu volně přechází k poetologii a opět k epické fikci, poetickému zobrazení, symbolu, literárnímu klišé. "Výjimkou z jednotné perspektivy, dané jednotným (i když ne bodovým) východiskem se může zdát jediné místo, a to začátek 2. zpěvu: Klesla hvězda z nebes výše / mrtvá hvězda, sinný svít (144-5), který J. Patočka vykládá jako obraz Země. Šlo by však o zcela e x c e n t r i c k é umístění východiska viděného prostoru do vesmírného prostoru, takže by se odtud jevila hvězda padající v neskončené říši. I kdybychom přijali výklad, že toto místo dovoluje (spíše než preferuje) symbolickou interpretaci mrtvá hvězda = Země, neznamená to, že zároveň a v základní rovině, rovině zobrazení prostoru, primárně tu není označena padající hvězda: ukazuje na to několik znaků, především to, že úsek netvoří samostatný odstavec, jako tomu jinak v textu Máje je, nýbrž bezprostředně pokračuje zobrazením prostoru kolem věže a pak jejího sklonného vězení; za druhé pak to, že motiv padající

hvězdy zapadá do jednotného směru zobrazení prostoru: shora dolů (obloha - věž - sklepení hluboko ve věži). K symbolickému přehodnocení obrazu padající hvězdy v Zemi sice ukazují některé znaky sémantické (její pláč zní z hrobu všeho, strašný je- kot, hrzný kvíl...), avšak právě to, že jinak tento obraz za- padá do perspektivy dané východiskem, vysvětluje, že s n a d n i k d o p ř e d P a t o č k o u t o t o m í s t o v j e h o s y m b o l i c k é m v ý z n a m u n e í n - t e r p r e t o v a l" (proloženo námi, podtržená slova pro- ložena Hausenblasem). Tím bylo řečeno rozhodné slovo k otáz- ce, jak Máchu číst. Neboť jak číst osmiverší, současně však i zálky, Pouť krkonošskou, nekonec Márinku, vyloučíme-li skryté významy slov, významy odjinud? Hausenblas nám však i konkrétně ukazuje cestu: tím, že výslovně dovozuje, kterak by bylo při přijetí Patočkova tvrzení, jeho chápání hvězdy jako země, nutno počítat se změnou perspektivy od osmiverší k verším následujícím, upozornil na excentrickou perspekti- vu, která se v Máchových textech vskutku vyskytuje. A protože jsme si úvodem vytkli rezervu k tzv. mystickým textům Mácho- vým (Kralík k falsům počítal i návrat), máme situaci usnad- něnu, neboť Hausenblas nám bezděčně ukazuje přímo ke těm výpiskům z Brentana, identifikovaným kdysi Jirtem a pečlivě editory třetího svazku kritického vydání okomentovaným Hned první ze dvou zaznamenaných dvojverší z Die Gründung Prags stojí za uváženou, neboť právě v něm, tím spíše čteme-li je v širším kontextu, probíhá otdivuhodná hra s výstřední pers- pektivou. Soudíme dokonce, že ona je důvodem, proč si Mácha z Gründung Prags uděl 1 poznámky, neboť teprve po výpisku

ze str. 41 se vrací na str. 30, kterou mu pozdější místo nově osvětluje. Metoda vypisování je v těchto třech výřezech z Brentana komplikovaná, právě proto však má silnou výpovědní hodnotu. Řekneme prozatím, neboť rozbor citátů ze Zapisníku je žádoucí, že všechny tři výpisky na sebe navazují, jsou motivovány pozorností k zvláštní významové hře, která se jejich vyčleněním z textu otevírá a která nezůstane bez odezvy v Máchě. První výpisek zní "die r d e from zu küssen, / den e i n z i g e n S t e r n , den i c h r r e i c h e". Tento v Máchově výřezu zavrtnutý text poskytuje Patočkovu pojetí silnou oporu, a sice nejen proto, že také zde se země nazývá hvězdou. V rozložce půldruhého verše - z prvního verše je v citátu jen druhá půlka - protáhne však prudké, střemhlavé vybočení ze zemské perspektivy k perspektivě "shoru dolů", z oblohy na zemi, a opět její stejně okamžité přetočení, které se rovná pádu na zem. Je to Máchovo čtení Brentana, co vnáší do necelých dvou veršů impetuózní pohyb, dosažený rozpětím mezi dvěma pojmenováními jednoho a téhož, země, která je hvězdou, nahlíženo z kosmické (a snad nadkosmické, jak o tom bude příležitost mluvit ještě později) prostory a k níž mohl dosáhnout jen zpětným pohybem, pádem, otočením zraku ne nahoru, ale dolů. Je to toto otočení pohledu, perspektivy, její prudké změny během pohybu, jež se nám jeví pro Máchův způsob charakteristické, neboť zaznamenáváme jeho stopy i v italském deníku. Jedině tímto prudkým obratem v pohybu, při chůzi, si lze vysvětlit záznam "Vzadu sněhy". Vešli v ouzké údolí." z dne osmnáctého srpna ze Sterzinga, dne rychlého sestupu po slezení Brenneru. Putujícímu se před očima zužuje

obzor na úzký průnik mezi horami, "takže siným pod oblakem
skalou ouzko bránu tvoří". ale táme j j to otracet pohled
zpět, k horám, odkud právě sestoupil. U Máchy je pohled věci
aktivní, je činností oka a činností téměř tělesnou, jako ta-
kovy vchází do jeho textu. Takový, jako let nahoru k hvězdě
a pád nazpět k zemi, vchází do čtení Brentanova verše, do
zavratí z dálky a hloubky, která "ve verši" jímá toho, jenž
se odvrátí pohledem dolů k zemi, jako k hvězdě - tato hvěz-
da jednou, "při zániku", poklekne s mučednickou korunou před
božím trůnem. "Dann r e i c h e r d e , kniend vor
Throne, / im Untergange eine Martyrkrone". Tak zní druhé vypsa-
né dvojverší z Brentana, z něhož Mácha vypouští interpunkci
a které komentář charakterizuje jako konec "krátké promluvy
křesťanky Trinitas, která evokuje vidinu konce světa, obra-
cejíc se k Bohu". Ale citát nemá tak eschatologický tón.
Trinitas se modlí se svým průvodcem ve chvíli ohrožení na
místě, kam přišli přinést křesťanství - světlo boží víry
proniklo do těchto hlubokých půlnočních lesů, tj. do míst,
kde bude založena Praha. Trinitas se modlí, aby Bůh teprve
až bude na každém místě chváleno jméno Boží podél zemi, kle-
čící na kolenou před jeho trůnem, při zániku mučednickou ko-
runu. Také komentář podlehl "významům". které si Mácha do
modlitby křesťanské mučednice vkládá, když je čte sub specie
verše pronašeného na str. 41 Libuší, když se k nim od tohoto
verše zpátky vrací. Tak máme vlastně ve výpisku z Brentana
cenný dokument o tom, jak Mácha četl a co si do několika slov
vkládal: doklad o jeho spojování slov přes plochy textu a
přes mezery. Ale máme zde vlastně zachycen i pohyb, vybočení

z dané významové perspektivy, zpět na jednou postřehnuté místo. Je málo srozumitelné, proč komentář připojuje k zázračnému čtení z *Gründung Prag* "die Erde fromm zu küssen, den einzigen Stern denn ich erreichen kann" odkaz k 8.- 9. - 16. verši básně *Temna noci! Jasna noci!* (jde o verše K vám já touím tam světla ve říši, / ach a jen země je má! / a K vám budu touziti světla ve říši / ach a jen zem bude má!). Mácha nechte Brentana jako komentář, tj. psychologicky. Čte slova, prudké převrácení perspektivy, při němž se hvězda stává zemí a země hvězdou a ještě jednou naopak - jen prudký sled tří záběrů pohyblivé filmové kamery v rychlém střihu zdola nahoru a shora dolů by nám mohlo ilustrovat zvraty perspektivy, pohyb východiště v citátu spatřený. Rozvlnění obrazivosti, představy s místem spojené, které se usadí a najdou svou ozvěnu i po čase, až si Mácha bude zapisovat své "Spadla hvězda z modra výše". Především je to však zvláštní pohyb pohledu, činnost oka, která se u Máchy na čtení zúčastní, co nás nutí k tomu, abychom se v dalším u výpisků z Brentana ještě jednou zastavili.

U. Jsem nyní na dosah místa Máchova Zapisníku z roku 1833, na str. 55, jednu stránku před výpisky z Brentana. Zní: "Vo-
da tak netouží sál obejmout, neb: jak voda sál objímá, že
se rozplyne atd." Považují se významy tohoto úryvku za tak jasné, tak samozřejmé, tak každému dostupné, že ho komentář přechází bez poznámky?

9. Ovšemže neskýtá místo žádné záhady čtenáři dopisů Zachariase Wernera, knih Saint - Martinových a posléze čtenáři Jacoba Boehma - tři možnosti, které se nám zde pro Máchu naskýtají. Významy zápisu jsou jasné. A Robert Kalivoda ho sub specie Komenenského označí za místo evidentního paracelsismu. Ale místo nás přivádí k otázce, k níž jsme po celou dobu mířili: čte se dnes Máchova správně, a kdy se vlastně čte a četl správně? Vždyť uváděné místo podle toho způsobu, který je při vnímání běžný a který se nepozastavuje nad tím, že autor Máje je také autorem Duše nesmrtelné, může být čímkoliv, výpiskem, parafrézovaným citátem, záznamem z konkrétní fakticity, autobiografické, citově exponované situace, poznámkou podnícenou okamžitým nápadem, do níž si básník vkládá pro nás nedostupný smysl, básnickým fragmentem poeticky, veskrze poeticky nasyceným, můžeme jej přijmout jako prostý útržek a vkládat do něho své významy nebo jako koncentrátní Máchovy fragmentární poetické metody, fragment příznačný pro Máchovo pojetí básnického slova, příznačný pro Máchovu "významovou neurčitost". Tím však nesprovodíme ze světa problém Máchovy symboliky, problém významů přijímaných "odjinud". Místo o vodě objímající sál je po svém paradigmatické pro čtení míst jiných, samozřejmě že pro čtení záznamů a výpisků v Zápisníku - vždyť jejich správné čtení nekončí jejich identifikací! To je jen začátek, jak Máchovým zápisům porozumět. Místo je bezpochyby paradigmatické i pro čtení Máchových textů básnických, jeho Máje.

10. Bude nutno se zastavit ještě jednou u tzv. mozikové

metody, jakožto poetického principu u Machy. Dva z příspěvků ve sborníku Torso a Tajemství ji otevřeně popírají. Jsou to ony dvě studie, které rozhodnou o cestě machovského bádání po třicetých letech. Obě tyto studie jsou srovnávací. S první, E.H. Macha a anglická literatura, měl redaktor sborníku své problémy. Wellesk ji nepsal profesionálně, jako odborník na anglickou literaturu, v hantýrce řečeno pozitivisticky, věcnost a kritická strízlivost při srovnávání nepreferovala obecnější otázky, jimiž měla literárněvědecká moderní metoda expandovat do komparatistiky. Kučařovský považoval téma, máje na mysli začlenění výpisů z anglické literatury přímo do textu - Cikáni! -, za zvláště příhodné pro doložení Machova poetického principu. Vyjádřil Welleskovi své rozpaky nad tím, jak příspěvek málo odpovídá záměrům sborníku, a snažil se téma anglické literatury u Machy načrtnout v duchu svého pojetí. Výsledkem přepracování příspěvku - patří k základní machovské literatuře, tak jako Kovikova studie o Pouť krkonošská - je passus, který na celém vyznění tohoto pojednání nic nice nezměnil, a svědčí o tom, jak i po zaplacení povinné daně autor trvá tvrdošíjně na svém. Ocituje passus v jeho úplnosti, nejen proto, že je polomický, pokud jde o barokní pojetí Machy, ale že ho budeme mít nadále k dispozici, neboť Wellesk, jak ukážeme později, se dotkl v Machových výpiscích místa, jež odkazuje týž směrem jako citát o vodě objímající sl, ač tak učil takřka mimoděčně - snad podvědomě. Učinil tak v poznámce, v níž se rovněž vyrovnává s Kučařovským "Příspěvkem k dnešní problematice básnického zjevu Machova", článkem z roku 1936 z Listů pro umění a kritiku,

těmito slovy: "Přes tento nový doklad (je míněn výpisek z Irvinga, který bude ihned dále v širším citátu uveden) pro zálibu v motivech umrlčiny a tlení, zde spojený dokonce s malířem italského baroka, nepřeceňoval bych Máchovu souvislost s barokem, (arov. Lukařovský...). Dejme nyní po této Wellkově poznámce slovo Wellkovu pojednání: "...český překlad místa z povídky The story of the Young Italian má zajímavost aspoň psychologickou. Mácha si tu vypisuje vyprávění o dětství malíře, který se pak stane vrahem za žárlivosti. Jako hoch byl zavřen v kláštere a učil se malovat u mnicha-malíře, který měl morbidní zájem o detaily tlení. Máchovi se zřejmě líbilo, že maloval lidi v posledním smrtelném boji i všech stupních jeho zničení, tak odkrýval tajemství hrobu a šítlivý kvas červů a hmyzů" (the loathsome banquet of beetle and the worm). Tyto citáty, pokračuje Wellk "dobře ilustrují směr Máchovy obraznosti, ale neříkají nám nic nového o barokové zálibě Máchově v myšlence na fyzické důsledky smrti" (ib. cf. výše "nepřeceňoval bych Máchovu souvislost s barokem"). "Máchovu pracovní metodu však velmi pěkně ilustruje další zápis z Washingtona Irvinga (K.III,19) 'Nový měsíc visel co stříbrná lampa v oblačné síni.' Je to výpisek z povídky 'The adventures of Sam the Black Fisherman', kde se líčí záhadné zmizení starého mořníka za bouřlivé noci. Této metafory užil pak Mácha v Cizáncích, kde čteme: 'Slunce již dávno zželo a jednotlivé červené pružiny poltovaly přes nový měsíc, který právě nad starou věží visel

co stříbrná lampa v oblačné síni". Měsíc bouřlivé noci nad novoyorským přístavem se proměnil v měsíc nad zříceninami Kokořina: krásný, dosud neznámý příklad, jak Mácha pracoval přímo mozaikovitě, jak se ráčil asimilovat do souvislosti zcela nových detail, který se mu líbil a uvažl v paměti nebo v zápisníku. Ačkoliv motivy Irvingovy povídky, malatní italští bandité, vášniví malíři, mniši, zlatokopové atd. se mohli Máchovi zamlouvat, musil zůstat cizí jeho tragickému rozpoložení ironický doprovod a celý distancovaný postoj amerického sv. tobežníka k látce". Welles začleňuje rozpačitě "krásný a nový příklad o tom, jak Mácha pracoval přímo mozaikovitě" do svého výkladu a s navelkou chutí srovnává Irvingův text, Máchův výřez a jeho použití v Cikánech. Ba, se zjevnou nechutí, neboť namísto zvláštní postiky se dotýká obvyklého básnického případu, kdy se čtenáři nějaký obrat z líbí, zapíše si ho a později při psaní si ho někde zařadí. Co hůře však, tím že je věta z Cikánů probírána ve výřezu, jako mikrotext, tím Máchovu "přímo mozaikovitou" (!) práci desavuuje, srovnáme-li, co se stalo z dokonalého výřezu v Zápisníku s děšeným galiantydem v Cikánech. Máchův detail - oblačná síň se stříbrnou lampou, který zřetelně napovídá jiné souvislosti, než červené poletující pruhy přes srpek měsíce nad strou věží, tomu, kdo se jen trochu přiblíží sémantice Máchových výpisků (snad vnuká záznak představu síně z Pouti krkonošské), se v Cikánech stane neobratnou metaforou! Lze věřit, že použití výřezu v Cikánech je analogické použití polských mott, v počtu víc než čtyřiceti (!), k jednotlivým kapitolám Cikánů, mott přejatých z několika stránek Máchových

výpisků z polské čteny, a sice v pořadí, jak za sebou výpisky jsou: kuriózum, unikátní případ ve světové literatuře, vysvětlitelný, dáváme v tom Králíkovi za pravdu, jen montáží, výběrem citací ze Zápisků, po Máchově smrti dostupném, a sice Máchovým upravitelům z notového rukopisu. Jinak řečeno, Wellesk přispívá k osvětlení Cikánů, do nichž jsou začleněny máchovské motivy a detaily z básníkovy Zápisků, aby se podepřel dojem o Máchově autorství pochybného románu o podvrženém dítěti a zkaženém hraběti Valdemarovi z Borku. Hybridní "asimilováni" "stříbrné lampy v oblačné síni" nad starou kokofínskou věží, nad níž srpek měsíce "právě visel", příšerná zmatenina, která se v citátu z Cikánů objevuje, jakmile byl vzat pod lupu, nedává představu o básníkově "práci se slovem", o přisvojení si cizí básnické partikule tak, aby z ní radiovala nová autorská, přetavená sémantika: věta je spíše odstrašující ukázkou toho, co svede módy chtivý venkovan nebo duše napodobivá a splete si jednoduchou eleganci s ozdobnými výstřelky a hned několik si jich smíchá na své šaty. Welleskovo porovnání je usvědčující a zdrcující. Cikáni zbavují Máchův výpis z poetické klenby, jednoduchého tažení, krásy, která je v linii, pohybu, a znehodnocují jej na verbalistní materiál - měsíc zavěšený jako lampa v oblačné síni musí (symetricky!) "právě viset" nad starou věží. Wellesk dostal k svému příkladu návod, který provedl do slova a do písma, výsledkem návodu je však to, co vynálezce mozaikové metody nepředpokládal: nové zjištění, které ukazuje totéž, co předvedl již výpis z Brentana. Máchovo vedení řezu, umění výřezu. Z výřezu můžeme snadno přečíst významy,

které četl v původním textu Mácha, které izoloval a tím umocnil, a které bycnem jinek v původním kontextu neviděli. Mácha tě i z těchto výřezů právě jejich významový pohyb, proto je nemyšlitelné, že by je jako notový prefatrikát zamontovával do textu. Falešný názor na výřezy z četby u Máchy vede k tomu, že se ve verši z Brentana "die Erde fromm zu küssen" nevidí spojení se začátkem druhého zpěvu Maje. Literární historici by měli občas přece jen nahlédnout do slovníku, aby rozlišili metodu výřezu, ale i metodu amalgamizování, od kumulování dávno známého slunce, nového měsíce, poletujících "jednotlivých" (!) červených pruhů, právě visící stříbrné lampy a ještě i oblačné síně a staré věže, této exemplární slatami-ny, jež svůj původ nezapře.

11. Určují-li obě zmíněné studie z třicátých let, Ůževského a Wellkova, cestu máchovskému badání padesátých a šedesátých let, pak proto, že také ony reagují na početné literární filiace a paralely, aniž by chtěly řešit věc množství principiálně. Wellk zocuchá s anglickým materiálem u Máchy kriticky, je otavraně strážlivý a skeptický, proto třídí, eliminuje, rigorózně člení a odlišuje, co je věci tématu, co motivu, stavby a jednotlivého detailu. Jeho výklad implikuje polemiku s názorem, že pro Mácha je jako pro poetiku německé romantiky konstitutivní "fragment" a to je také jeden krok k tomu, aby strhl z Máchy mapovací síť, dodávanou mu s německé romantiky a svérázně pochopeného baroka. Je to Wellk, kdo literárněhistoricky Mácha uzměruje: reviduje

Máchův byronismus věcným výkladem, činí Máchu takřka striktně dobovým, moderním z perspektivy třicátých let minulého století, upřesňuje sub specie provinční, místní, pražské situace, co bylo pro mladého muže v historickém okamžiku dosažitelné na aktuálním literárním obzoru. Tato střízlivost je obranná, ale působí uprostřed máchovské literatury, básníka parcelující, po svém blahodárně, neboť konkrétnost a faktografičnost zastřívá pozornost na falešné stopy a navádí bádání na stopy nové. Ale protože jde o střízlivost obrannou, útočí Welles na jistoty, které před střízlivým pohledem obetují. Rozhodně se Welles mylí, když soudí, že Máchova četba je přeceňována; že měla své možnosti a že lze vést hranice, silné předpoklady literárních historiků omezující; že mladý člověk třicátých let v Praze, radto Máchova postavení sociálního, si nedokázal tak snadno opatřovat knížky a získat si ve svém věku takový přehled o literatuře, jaký dávají literárnímu historikovi příručky, slovníky, odborná literatura. Ve skutečnosti však nemá literární historie ani dnes jasno o autorech, které Mácha četl a o knihách a časopisech, které měl mladý člověk k dispozici. Welles se mylí i v základním předpokladu: největší rozhled po literatuře si udělá dychtivý čtenář plný zájmu ještě dříve než v letech, z nichž pochází Zapisník, nejvíce přečte člověk v mládí. Welles přechází "četbu dirigovanou", docházející ze Čtenářského spolku - "Ze společnosti jsem obdržel". O "Čtenářském spolku" nemáme evidenci, neboť ji nemáme o tajných společnostech v čechách, víme však, že "Čtenářský spolek" je krycím názvem (cf. zednářství). Welles přehlíží však v Máchově četbě například Sterna, Sentimentální

cestu, i význam Sternův, obojí neuniklo až Skoumalovi, naše bonemika stále ještě neví, že Skoumalovi vděčí.. Mácha znal i z anglické literatury víc, než Wellek ve své dokonalé a obsažné stati shrnul. Mácha znal víc - navzdory přečetným filiacím, které literární historici objevili -, než to, co autoři, kteří se jím zabývají, do svých vědomostí zahrnují. Editor třetího svazku se při komentáři ke st. 28 neubránil povzdechu, když zakončil údaje k jednotlivým autorům na této stránce Máchou citovaným: "Máchova znalost současné německé literatury, kterou v náčrtku probírá, srovnáváje ji s českou současnou produkcí, je pozoruhodná..." Budeme se musít přece jen smířit s obrazem básníka, který razí Králík: zdatného, velmi zdatného, zdravého, družného, normálního - ve fyzickém ohledu, v občanském životě, uprostřed kolektivu, in eroticis, v citovém životě, ale také v činnosti duchovní a opustit představu, že jedna stránka bují na úkor druhé, že je kompenzací nevyvážeností v druhé. Citovaná poznámka z komentáře unikla z úst editora zeslouženě, po značné práci: sledovat Máchovy autory na jedné stránce dalo námahu.

12. Zatímco Wellek posuzuje Máchu, jak m ho chce mít, ("očistěného", vyproštěného z pout romantiky, baroka, nočních stránek) koncem šedesátých let autor publikace Mácha demystikovaný, postupuje Čyževskij, druhý hlavní pilíř "autentického" máchy, nad ztrácejícím se, rozmontovaným a rozkouskovaným básníkem jako wellkův protinožec. Také Čyževskij ovšem vycnází z rozbujelý literárních filiací, také on k nim projevuje značnou skepsi, jakmile by se z nich měly vysuzovat kauzální

spojitosti. Doložené a přesvědčivé podobnosti v jednotlivostech, jako vůbec paralely, jež v jiných případech básnickovo dílo zařazují a objasňují, spolehlivě vedou k jeho problémům, neříkají nám, podle Čyževského, u Máchy mnoho, snad vůbec nic. A souhlasně s Wellkem - v tom je nezávisle na sobě dvojí odborná expertiza jednoznačná - Čyževskij ovšem uzavírá, že výsledně má Mácha velmi málo společného s autory, s nimiž má v detailech ověřené období, nebo z nich prokazatelně čerpal (za všechny příklady jediný, příklad Pážete a Byrona). Jako Wellk podrobuje ovšem Čyževskij definitivně platné kritické revizi Máchův "byronismus". A jako Wellk, nemá ani Čyževskij velkou důvěru k začlenění Máchy do poudu pokleslého baroka s jeho konfigurací lebek, skládáním ornamentálních a předmětných útvarů z lidských kostí. Vždyť zařazení pracuje posléz, kromě tentokráte velmi volných filiací, s příznaky periferními, se svědectvím o Máchových zálibách v popravách a popravištích, s přihlédnutím k motivistickému inventáři, který byl koncem dvacátých let a ve třicátých letech prostě módní, kolportovaný z francouzské frenetické literatury, tedy k rekvizitáři ryze velkoměstskému, mylně považovanému za přímé pozůstatky venkovského byroka. (Ještě jeden "okruh" literatury vchází tedy na obzor českých třicátých let; je reprezentován jménem Julese Janina, viz o tom v článku Mácha a Novalis a v předmluvě K. Krejčího k Sabinovu Hrobníkovi, jež na článek navazovala, viz však hlavně Vinogradovovy gogolovské studie z dvacátých let). Čyževského příspěvek implikuje podobně jako Wellk polemiku proti tomuto pojetí baroka. Literárněhistoricky jde o nedozodumění. Místa,

v nichž se takto spatřují spojení s barokem, svádějí pak ke skurilním výkladům, k falešnému hodnocení, jako je spatřování zvláštní sémantiky, v dvojici kámen - kost, (Popraviště, oběšenec v Cestě na Kytheru, Rej kostlivců atd. v Květech zla nicméně vnukají Benjaminovi otázky o alegorii a alegoričnu u Baudelaira, ve velkoměstské poezii devatenáctého století a tím i znovu problémy barokní tradice.) A ovšem Čyževskij i Wellk se shodně vzpírají tomu, že by bylo nutné zkoušet, jak Mácha reaguje na "zásady" romantické poetiky, vypreparované v prvním období dvacátého století walzelem. Jedním slovem, Čyževskij i Wellk, oba "uzemňují" máchovské filiace: Čyževskij hledá možné kontakty s třicátými léty v Německu (Varnhagen, Br. Bauer, atd.) a musí opakovat, že "v roce 1835 se stále romantiky z přítomnosti izolují", - samozřejmost, o níž už máchovská literatura příliš nedbá. Při tom kritickém, ba skeptickém postupu dospívá Čyževskij, zcela opozitně k Wellkovi, k hlubšímu svázání Máchy s barokem. Zjistí ve čtyřech básních mystickou symboliku. To znamená, že čtyři básně je nutno číst podle předepsaného kódu. Tím vzniká nový máchovský problém.

13. Králík vyjde z obou studií. Postuluje nový obraz básníka, oběma autory indikovaný. Jak sledit Čyževského objev s tímto obrazem? Nedá se nelze po Čyževského zjištění pominout, že čtyři básně se od znělek, Těžkomyslnosti atd. ostře liší, Králík řeší věc tím, že čtyři básně vrocí sice do první třetiny třicátých let - rok 1832 - 3, ale za jejich autora

nepovažuje Máchu. Básně byly po smrti - dodatečně - vloženy do Máchovy pozůstalosti. Připíší-li se však čtyři mystické básně Sabinovi, znamená to u Králíka akt, jímž se jejich "básnická hodnota" značně snižuje, lépe, jímž se jejich slovesná stránka zpochybňuje. Novým atribuváním čtyř básní se však jejich záhada ze světa nezprovodí.

14. Při pokusu vysvětlit větu z počátku Poutí krkonošské jinak než jako jasnou vlasteneckou narážku na českou minulost jsme vycházeli z toho, že slovo "tajemný" má ve větě významy, jež se vymykají jakékoliv vágnosti. Což jsme dokázali. Přesto zbývá ještě zastavit se u slova samého. V Máji se vyskytuje třikrát - Hausenblasův Abecední index slov v Máji s jejich frekvencí odkazuje k verši 64, 608, 790. Další citace širšího kontextu, v němž se slovo "tajemný" objevuje, mají tedy výklad citované věty uzavřít. Současně nám snad umožní postihnout významové vazby slova a jeho postavení uvnitř třech míst z Máje:

1. "hluboký vzdech jí nádra zdvíná,
bolestným srdcem b i j e c í t,
a u t a j e m n é v o d s t o n á n í
m í s í s e d í v k y p l á č a l k á n í.
V s l z í c h s e z h l í ž í h v ě z d n ý s v í t,
jež p o l í c í c h c o j í s k r y p l y n o u.
V ř e l é t y j í s k r y t v á ř e c h l a d n é
c o p a d a j í c í h v ě z d y h y n o u....

2.....
pek slzavý v nebe svůj zrak obrátí.
Po modrém blankytu bělavé páry h y n o u,
lehounký větrík s nimi hraje;

a vysoko - v daleké kraje

bílé obláčky dálným nebem plynou,

a smutný vězeň takto mluví k nim:

"Vy, jenž dalekosáhlým během svým

co ramenem tajemným zemi objímáte,

vy hvězdy rozplynulé, stíny modra
nebe,

vy truchlenci, jenž rozesmutnivše sebe,

v tiché se slzy celí rozplýváte,

vás já jsem posly volil mezi všemi.

Kudy plynete u dlouhém dálném běhu atd.

3. Vkol suchoparem je koření libá vůně,

pahorkem panny jsou slzičky zkvétající.

Tajemné světlo je v jezera dálném lůně;

s mušky svítivé - co hvězdy létající -

kol kola blysknávě u hře si kola vedou.

Časem si některá zašedší v lebku bledou,

vbrzku zas odletí co slza padající.

I v smutném zraku mém dvě vřelé slzy stály,

co ji skry v jezeru,.....

Trojí výskyt slova tajemný v Máji ukazuje, že není exponováno nahodile, jako příležitostné epiteton, nýbrž že se vynořuje po každé s celým opakujícím se trsem v kontextu rozhozených s určitým významem spjatých slov nebo jejich konotací. V prvním a druhém širším kontextu je dokonce slovo rýmováno rýmovým párem "plynou - hynou", a to v obou případech ve spojení s oblohou, konotovanou v prvním kontextu slovem "padající hvězdy". Spojení, vrstvení a křížení významů ve všech třech výřezech je komplikované a vyžadovalo by samostatného zastavení. Snažili jsme se je sugerovat prokládáním a zatrháváním slov. I při letném pohledu získáme názor, do jakého textového pole (používáme tu termínu, k němuž jsme dospěli v roce 1974 při

rozboru Pikové dámy pro prozaickou skladbu: "pole textu umožňuje kombinace rozptýlených úlomků a způsobuje, že jednotlivé věty Puškinovy do sebe koncentrují tolik významů ne-
úměrné jednoduchosti a prostotě výroku, s kterým se kryjí")
pokaždé slovo "tajemný" vstupuje. Řekněme ve stručnosti, že
ve třech veršových polích se k sobě váží slzy (vřelé slzy,
jednou proti tvářím chladným, slzy padající, slzy, v nichž
se zhlíží hvězdný svit, tiché slzy, v nichž se rozplývají
oblaka, mušky svítivé, které časem odletí co slza padající,
slzy jsou dále konotovány, opět ve třech veršových polích,
vzdechy, bolestným citem, pláčem a lkáním, smutkem (smutný
vězeň), truchlením, smutným zrakem atd., rovněž však, chce-
me-li, vodou, a to procesem, kterým se oblaka rozplývají
ve vodu, viz též bělavé páry,) a hvězdami (hvězdy rozplynu-
lé, hvězdy padající, hvězdy létající, hvězdný svit,) a jiskra-
mi (jiskry v jezeru, jiskry svítivé, mušky svítivé, jiskry
p l y n o u !!, jiskry vřelé, atd); b) děje se vyjadřují
slovesy, významně do sebe zahrnujícími proměny, koloběh prv-
ků, současně však zvuk: podávám je, jak ve třech úryvcích
následují; z označuje zvuk, p plynutí: 1. bít (z), stonat
(z), kát (z), plynout (p), padat (p), hynout (p); 2. hynout
(p), plynout (p), mluvit (z), objímat (?), rozplynout (p),
rozplývat (p), plynout (p); 3. Létat (p), odletět (p), pa-
dat (p); c) tři širší výřezy představují tedy třikrát ver-
šové, textové pole a slova, která do něho vstupují, k době
poutají jisté významové nasycení; ono opravňuje k tomu, aby
se uprostřed daných seskupení objevilo slovo "tajemn".

15. Tajemné je stonání vod, tajemným ramenem objímají oblaka zemi, tajemné je světlo v dalekém lůně jezera. "Tajemné" se váže - přímo - se zvukem, ale váže se také s vodou - v druhém případě můžeme mít na mysli tajemné rameno řeky, ale také se nám sugerují oblaka jako hynoucí páry vod, oblaka, která se celá rozplývají v tiché slzy. I tajemné světlo, v třetím případě, potopené do nedonledné vodní hloubky. Tyto odkazy, které tu podáváme, nepředstavují prolegomena k výkladu, jež ostetně bude nutno podniknout; mají úkol značně skromnější: osvětlit pozici slova "tajemný" ve větě z Pouti a ukázat, že užší vazby slova nás přímo vedou k "tajemnému" úryvku na 55. str. Zápisníku.

16. V zápisu se vyskytuje totiž jak "voda", tak "objemout" a rovněž "rozplynout". Základní je ovšem slovo "sůl". Řekli jsme si již, že od místa vedou tři možná spojení, a to k Zachariasu Wernerovi, k Saint-Martinovi a k Jacobu Boehmovi. Končíme tedy naznačením jedné z tří cest.

17. V dopise rodinnému příteli z mládí, Johannu Georgu Scheffnerovi (1736 - 1820), s nímž obnovil koncem roku 1804 styky, píše z Varšavy 29. ledna 1805 Zacharias Werner požadovaná vysvětlení, komentáž k svému dramatu *Söhne des Thals*. Je to právě tento dopis, který měl Macha zřejmě k dispozici a také ho podle všech indicií dobře mít mohl, neboť dopisy Scheffnerovi byly otištěny v roce 1823 a 1834 v Erockhausových *Blätter für literarische Unterhaltung* (1823, č. 76 a

1834 č. 282 a 285). Blätter für literarische Unterhaltung jsou Máchovou běžnou četbou, registrovanou v Zapisníku, s tím, že Mácha se vrací často k ročníkům starším. Pravděpodobnost, že Mácha Wernerův dopis Scheffnerovi četl, je zasílana "ohlasem a "vlivem", který Werner počátkem třicátých let v úzkém kruhu studentů, mladíků uváděných Sabinou v Úvodu povahopisném, zřejmě měl, z důvodů dobře vysvětlitelných: především však se znalost a šíření Wernerovy produkce počátkem let třicátých dá opřít o působení Herlošovo v Praze. Herloš, jak víme i od Sabiny, navštívil Zachariase Wernera v posledních letech jeho života, roku 1820 - ve Vídni, tj. po Wernerově konverzi, v době po jeho kazatelské službě a před vstupem k liuriánům. Herlošův rozhovor s Wernerem vyšel po Wernerově smrti, a sice roku 1826 v německém Gesellschaftleru (Ein Gespräch mit F.-L.-Z. Werner). Figuruje dnes ve wernerovských bibliografiích před článkem Carlylovým z roku 1823. To je schéma, podle kterého se zřejmě ubírala cesta k jednomu prameni, z něhož lze dát vysvětlení k Máchovu zápisu.

18. K Synům údolí připojuje Werner v dopise Scheffnerovi, k němuž jsme již odkázali, tyto řádky o fyzickém smyslu legendy o světloňosi / /: "...die Imanation der Gottheit ist das reine Licht; sobald es zur Erde strebt, verliehrt es seine rechte göttliche Eigenschaft, es wird Feuer und mit den anderen Elementen zusammengekettet, lebt es zwar, aber ein isoliertes, ein gekerkertes Leben. Demohngeachtet strebts unaufhörlich sich mit dem Urlichte zu vereinen, und wird zu dieser Vereinigung durch Sonne und Mond, deren Feuer jenem

Urlichte schon näher ist, angezogen. Es belebt die Körperwelt, aber eben diess ist auch der Kerker den es nicht brechen kann; das Salz Mercurius selbst verliert seine reinigende kraft, durch die kälte erstarrt. Die gröbere Materie verdunkelt das Licht und drückt es...ard" Citujeme podle Floeckova vydání Wernerovy korespondence z roku 1914, sv. 1. Z téhož dopisu uveďme dále, tentokrát již s proloženými místy, pokud jsou udostatek sugestivní: "... Der reinste Ausfluss der Gottheit ist das Denkende und Fühlende (das Phlogiston) im Menschen Das ist eigentlich der Mensch, daher der Name (den Ausfluss aus dem göttlichen Lichte zu bezeichnen) - - die Elementarmasse, welche den Menschen einschliesst (körper), die organischen Wirkungen (Handlungen), die wir Leben nennen, sind eigentlich ebensoviel Hemmungen des wahren Lebens, der Reagitation des Lichtes zu seinem Urquell, So lange der Mensch wie wir es nennen, lebt, ist das Licht in ihm durch den Druck der elemente an der wiederbereinigung mit der Gottheit behindert. Der Mensch ist nur in und durch Gott, der Mann ausser Gott selbständig, "ein und etwas" zu seyn, ist die Geissel, die ihn so lange züchtigt, bis dass er jener Hochmut aufgibt und dadurch dass er sein Nichts (als isoliertes Ding für sich) einsieht, seine einzige Realität durch Verschmälzung mit der Gottheit wiederfindet...Bis zum Momente die ser glücklichen catastrophe, dass dem Menschen einer der beiden Heylande (tj. jednak logos, slovo, prostředník, který mu symbolizuje polidštélé božské světlo v morálním ohledu, a za druhé spasitel z vod (smrt a rozklad), které také jeho a v téže okamžiku jeho

flogiston ve fyzickém ohledu) die rastlos am Durchbruche des Lichtes in ihm, im doppelten Sinne (moralisch und physisch) arbeiten erscheint, trösten ihn seine älteren lichterzeugten Geschwister: Sonne und Mond, aber sie können nicht seinen Elementarkörper sprengen, ihm auch nicht den Kelch des Feuers, (die Leidenschaften) rauben. Eben so wenig kann das Salz (im moralischen Sinne die Vernunft) ihn heilen, es hilft wohl das Feuer (der Leidenschaften) verdunsten, aber es wird durch das Element (der Erde, die sich unser bemächtigt) bald zu Eis verstarret. Hierauf sendet Gott den Menschen, als Boten des Heylands aus den Wassern (des Todes) und des (des Worts)

Den Kelch Flüssigkeit und in dem Kelche

Den Tropfen Wehmuth und den Tropfen Sehnsucht!

Sie werden nämlich bemerken, dass der Mensch in den höheren Stunden der Weyhe, wo er Z. Bsp. ein Kunstwerk schafft, alles möchte sagen, was sich sonst dämmernd in seiner Seele darstellte, verklärt erblickt; in diesen Momenten hat das reine Feuer (das Licht) bey ihm die Oberhand. Es ist die höhere Wehmuth. Dagegen siebt es andere, wo er nicht denkt, nicht schafft, nicht einmal Bilder in seinem Innern entstehen sieht, und doch von einem annennbaren Gefühle, was sich ins Weite unermesslich ausdehnen möchte, ergriffen fühlt. So Z. Bsp. wenn Sie halb träumend im Grase liegen und den Untergang der Sonne betrachten, so denken Sie nichts, dichten auch nichts, empfinden aber bald eine unnennbare Sehnsucht. Das ist der H a n g zum Z e r f l i e s s e n, der jedem Menschen beywohnt, das

W a s s e r in uns strebt sich (wie bei dem Kunstprodu-
ciren das Licht mit dem Lichte) mit dem unendlichen Fluido
zu vereinen..."

19. Připustí-li máchovská literatura, že Mácha tento vele-
důležitý dopis z Wernerovy korespondence s Schneffnerem znal,
a není důvodu odkazovat ve věci Herlošova spojení s Prahou
a tudíž i ve schematu, které nás k Wernerovu dopisu vede,
výhradně na Sabinu, jen proto, že on o Wernerovi píše, citu-
je ho, ještě v padesátých a šedesátých letech se k němu
kriticky vrací, neboli podle Králíka připisuje své vlastní
pochybné záliby v obskurním německém autoru Máchovi, připus-
tí-li máchovská literatura Máchovu zanlost tohoto dopisu,
tak jako uznala již význam Herlošův pro básníkovu dílo,
pak musí důležitost dopisu velmi důkladně, kriticky, obez-
řetle zhodnotit. Přímé spoje k některým básním, i k záhad-
ným mystickým jsou zjevné. Werner sám se dovolává v témže
dopisu "prakřesťanství": "Dieses System mag schwärmerisch
seyn, ich habe es mindestens nicht gestohlen und als teres-
totum et rotundum in mein Inneres verwebt. Die Heurerey
k a n n keinen anderen Zweck haben, ist er in ihr verdun-
kelt, so muss er in ihr aufgehellt, oder mit Wegschneidung
vieler dummen Symbole und schealen sentimentalen Gewäsche
(wovon das Logenwesen voll ist das U r c h r i s t e n-
t u m in seiner Glorie wieder aufgestellt werden, und
das ist der Hauptzweck meines Lebens. Die Kunst ist mir
nur Vehikel zu diessem Behuf..." A druhá wernerovská fran-
couzská mono grafie z roku 1911, která probírá základ a

pozadí, od něhož se Wernerův quasi systém rádobý originálním dotvářením odráží, to jest teozofii a pietismus, nazývá první část tohoto pozadí "masonskou gnozí". Její základní elementy reprodukuje staré prvky gnoze - gnoze v její mýtické formě -, v nichž nám "čisté zrcadlo řeči dává poznat stav existence řeči si sloužící a nezáměrně si v řeči vytvořivší své symboly" (H. Jonas). A tyto elementy původní gnoze - "cizost", tento a jiné svety, budova světa, "bydlení" (věčností skleslý byt!), světlo a tma, mísení, splývání, p á d , klesání, uvěznění v těle, vrženost, úzkost, bloudění, stesk po domově, spánek, opilost, hluk světa, volání odjinud, obsah volání - nelze ta zcela jako "řeč stavu vlastní existence" zataanit v básnickém díle Máchově. Nevede Jonas ve svých pracích o gnozi smělý oblouk, jenž analogiemi spájí základnu původní gnoze s půdou moderního evropského nihilismu?

20. Sůl je Merkurius, prostředník,...Foučení, kterého se nám dostává o soli a o výkladu jejího významu ve Wernerově dramatu, nemůže zůstat jediným odkazem pro výklad neokomentovaného místa. Sůl - a budeme musit záhy připojit další "slova", která v Zápisníku, Máčrtu Máje, (právě ta, která z něho do Máje nevešla(ale i z Máchových básní "autentických" a zdá se i čtyř mystických unikala máchovské literatury, protože jí jako "sůl" v našem zápise nic neříkala. Sůl objímaná vodou nás totiž vede dále za wernerovskou

stopu. Přinejmenším, a to velmi spolehlivě, k obligátní četbě německé romantiky, evropské romantiky, ale i let třicátých: k Saint-Martinovi, k četbě, kterou dějiny literatury ponechávají běžně utajenu. I Werner čerpá svůj "systém" ze Saint-Martina, navzdory vlastní teozofické "kreativnosti". A sál, objímaná vodou, vede opět dále, ke zdroji Saint-Martina, k slezskému filozofovi Boehmovi, kterého francouzský teozof prostředkoval koncem osmnáctého století zpětně Německu.

21. Nadměrná šíře, kterou jsme jednomu zápisníkovému fragmentu věnovali, končí u přípravy jeho komentáře: jestliže jsme na této cestě objevili Wernerův dopis jako materiál, který bude nutno do máchovské literatury zařadit a vážně ho zhodnotit, neznamená to, že fragment se vztahuje k němu. Jsme přesvědčeni nejen o tom, že Mácha Wernera znal, ale že zápis neodkazuje k Wernerovi, nýbrž k Sain Martinovi. Komplex otázek, který se vypořádává nad jediným výřezem, nad slovy "sál objímaná vodou", se však začíná vyhraňovat k otázce vlastní: k otázce slova u Máchy. Neboť proložená pasáž z deníkového zápisu ze dne 17. září 1835" - a co jest po smrti člověka jméno jeho - pouhý zvuk, a ani ten ne - jest někdejší hlas ohněm slitého zvonu, zaletlé světlo vyhaslé hvězdy, nevyřknutá myšlenka umírajícího, kořist zapomenutí - nic-" (opakujme ji ještě v druhé deníkové verzi: "-a co jest jméno po smrti člověka - pouhý zvuk, někdejší hlas slitého zvonu, zaletlé světlo vyhaslé hvězdy, nevyřknutá

myšlenka unírajícího, korisť zapomenutí - nic - ") není básnickým záznamem, který připravuje trsy slavných metafor z Máje; je to zapisovatelova reflexe nad slovem, klíč k Máchovu pojetí slova i k jeho slovu, a obsahuje pro básníka závazný myšlenkový výkon, zvážení věci, úvahu. Je nutno číst "básnické obrazy" (pouhý zvuk, hlas ohnům slitého zvonu, zaletlé světlo vyhaslé hvězdy - nic-) jako pojmosloví boehmovské filozofie a mít na mysli též Boehmovo pojetí jazyka a jeho vzniku: nikoli slova jako znaku arbitrárně určeného, tvořeného konvencí, ale slova, jehož spojení s věcí je dáno od Boha, nepřetrhlo pouta se ztraceným rájem.

22. Spojení slova s krajinou, místem, pohybem, chůzí, dnem, denní i roční dobou, s okamžitým stavem, s činností oka a smyslů, ale i s pozadím nažerpaným z vědění, z knih, spojení s literátem, ale i s řečí tisíciletí - dovoluje rozpoznávat "v čistém zrcadle řeči stav existence, která si touto řečí slouží a bezděčně si již v ní vytvořila své symboly". To je smysl pojetí, které od konce třicátých let, od studie Čyževského, usiluje Máchu "uzemnit". Rozpoznat v Máchových textech elementy racionální myšlenky je součástí i úkolem tohoto uzemnění.

Aleš Haman

Motivovanost stylových příznaků ve vyprávění

Vl. Vančury a K. Čapka

(Nápad)

V povídce Smějící se děvče z knihy Luk královny Doro-
totky nalézáme odstavec, jenž vrhá zajímavé světlo na význa-
mové vyznění Vančurových povídek a v souvislosti s tím i na
stylový rozdíl dvou předních vypravěčů v české próze, Van-
čury a Čapka.

Zmíněný odstavec zní: "My, přidržující se děje ze sku-
tečného života, nemůžeme sledovati nepřírozené výklady o
silách, které prý rozpoutal onen kolovrátkář. Je však naší
povinností mluvit o skutečnostech tak, jak si toho žádají
pravidla hledící k umění vypravěčskému. Naštěstí je naše do-
ba osvícená a nesesedne na lep hňupům. Mezi stem najde se u
nás sotva jediný, kdo by se dal nachytat na něco jiného než
na dobrou filozofii pragmatickou".

Nejprve k vysvětlení kontextu: kolovrátkář v příběhu
o smějící se dívce má funkci takřka magickou: ačkoliv zevněj-
škem je to pouhý potulný zlodějíček, nese v sobě jakési ma-
gické fluidum, které působí, že v jeho přítomnosti se dává
do pohybu dění, a to nejen vnější události, nýbrž především
lidské nitro. Za zvuků melodie jeho kolovrátku svádí nekňu-
ba Jindřich dceru advokáta a stává se jejím milencem, pře-
konává nezkoušenost a nesmělost dospívání.

Vančura ostatně i v dalších povídkách užívá tohoto mo-
tivu magického nositele dění, dynamického katalyzátoru,
jehož prostřednictvím se projevuje jakási osudová síla:

v povídce Brusič nožů je to titulní postava brusiče, jenž vítězí nad silnějším a prohnáným protivníkem; v povídce Dobrá míra je jím cikán Cyprián a v povídce Guy de Maupassant je jím dokonce spisovatel. V jejich přítomnosti se náhle "věci dějí", oni jsou nástroji osudu, nositeli fatálního smyslu příběhu.

Prosté figurky nevenek nenápadné, zanedbatelné, nehrdinské, vyrůstají náhle do rozměrů mytických a dodávají všednímu povrchu života osudovou hloubku. Jsou to ony, jež vnášejí do událostí a vztahů nečekaný zvrat, utvářejíce tak podobu příběhu jakožto novely.

Právem shledali literární historikové (Kožmín aj.) ve Vančurových povídkách této sbírky rysy klasičnosti, tzn. rysy tvorby přidržující se osvědčených a uznávaných vzorů, v našem případě renesanční novely boccacciovského typu.

Nicméně touto charakteristikou nejsou stylové kvality Vančurovy prózy vyčerpány. Jakkoliv se tu jeho experimentální zacházení s jazykovým materiálem (tzn. především s jazykovými frazeologickými obraty a jejich stylistickým rozvrstvením) ukazuje, přetrvává i v těchto drobných prózách rys, jež lze charakterizovat jako stylovou konstantu. Vančurovy tvorby - totiž monumentálnost. Projevuje se to především - jak je známo z dřívějších rozborů - zdůrazněným sklonem ke knižnímu, nehovorovému způsobu podání, užívajícímu archaismů, biblismů, složité větné hierarchie (sklon k periodě). Všechny tyto prvky pozvedají Vančurovu prózu nad úroveň běžné řeči, ozvláštňují ji.

Tím však zároveň je pozdvihováno na vyšší, zvláštní

úroveň i to, o čem se vypráví, příběh. Právě na povídkách z Luku královny Dorotky je to znát velmi zřetelně: navenek jde o banální anekdoty ze života drobných lidíček z maloměstské společnosti nebo z prostředí tzv. spodiny. Ale právě ona fatální dimenze pozdvihuje příběh z roviny pouhé žánrovosti na úroveň zjevení, projevu věčných osudových sil, nad nimiž nemá mocí suchopárny rozumový kalkul sčítající svá pro a proti z hlediska přítomného účelu.

A to už se dostáváme k oné druhé části citátu, polemicky vyrocené proti pragmatismu, hodnocenému jako utilitární realistický směr myšlení zaměřený na přítomnost a ve jménu její danosti a účelovosti rozmělnující celistvost života na její absolutní osudovost, jež jí dává smysl, na myriády drobných epizod, jejichž smysl je vždy relativní vzhledem k protagonistovi.

Tak tvoří Vančurovy klasicizující novely vlastně literární polemiku proti autorovi, jenož dílo je přímo programově zaměřeno proti jakékoli absolutizaci, a který patřil navíc mezi ty, kdo k nám uváděli pragmatistickou filozofii W. Jamese, - proti Karlu Čapkovi.

Jeho "kapesní" povídky vysly v nedlouhém časovém předstihu před prózami Vančurovými a zejména jejich první díl (Povídky z jedné kapsy) vyjadřuje takřka manifestačně Čapkův odpor k absolutním pravdám.

Tomuto životnímu hledisku setrvávajícímu na úrovni humanity, časné a relativní, odpovídá i námětová podoba Čapkových próz. Jde o řetězec příhod, událostí, jejichž "metafyzický" smysl je důsledně humanizován, tzn. sváděn na zem

(sr. povídka Šlápěj), do světa lidí a jejich vztahů a pořádků. Můžeme to ve zkratce vyjádřit tak, že naplňuje-li Vančura světskou všednost zázračnem, pak Čapek zesvětštuje, zevšedňuje zázračno.

To se promítá jak ve výpravné fikci, ve výstavbě příběhů, tak ve způsobu jejich podání. Tam, kde Vančura monumentalizuje, ozvláštňuje, Čapek naopak bagatelizuje, zobecňuje ve smyslu obecné pochopitelnosti dění. Svět jeho próz je světem právě oněch "malých lidí", všeobecných postaviček, k nimž látku nalézal v životě, a působících právě svou životní pravděpodobností.

Tomuto obraznému světu odpovídá i způsob podání. Čapek, jak bylo už mnohokrát ukázáno, je mistrem v napodobení hovorové řeči Jeho "kapesní" povídky jsou stylizovány vlastně jako série výpravných promluv, jako "beseda" stolní společnosti, k níž přispívá každý člen svou trochou do mlýna. To dodává Čapkovu podání nejen rysy demokratické parataktičnosti (proti hierarchizovanému podání Vančurovu), ale také barvitosti, neboť každé vyprávěné je individualizováno podle letory a profese vypravěče. Vzniká tak dojem řečové bezprostřednosti, která je kompozičně uvolněná, dalo by se dokonce říci (zvláště o Povídkách z druhé kapsy) tvárně rozbrědlá, improvizovaná. (Jde ovšem jen o zdání - i tu jde o rafinovanou kompozici střídající vážné s humorným).

Rozdíl stylizace, který Vančura vyhrotil, jak jsme viděli, až do podoby literární polemické (až po tu přísnou klasickou kompozici), je tedy u obou autorů motivován jejich hodnotovou představou životní totality: proti Vančurově

představě totality života jako tvůrčí kázně a univerzálního řádu a smyslu, který nabývá podoby osudové zákonitosti, vyjevující se v nahodilém okamžiku, u Čapka jde o představu životní totality jako tvůrčí, plurality individuí, relativizující absolutní platnost všeho mimolidského, nadlidského, jako člověku cizího. Tento boj proti absolutu můžeme sledovat v průběhu celé Čapkovy tvorby (srov. studií A. Haman a. Trensky "Man against Absolute") od Továrny na absolutno až po Foltýna.

V těchto protikladech tvůrčí hodnotové představivosti, motivujících stylizaci uměleckého projevu obou tvůrců, je zároveň naznačena i rozdílnost jejich estetického hodnotového postoje. - Vančurovský postoj lze typologicky označit jako postoj romantického aristokratismu, opovrhujícího špínou a blátem přízemnosti a stavějícího noblesu ducha a sílu vášně proti parvenuovské nadutosti a úzkoprsému pokrytectví. Je to postoj tvůrčího žíznavce pozvedajícího se z prózy života k absolutním hodnotám umění, v němž jediném cítí naplnění své vlastní tvůrčí možnosti.

Neproto tomu Čapkův postoj je postojem důsledného demokrata, humanisty, jenž proti marné romantické touze po absolutnu staví potřebu vyrovnat se s životní pluralitou možností být člověkem, tzn. být jedním mezi mnohými, vidět a respektovat v nich sebe sama jako jinou možnost svého já.

Z protikladu esteticky hodnotových postojů vyplývají pak kontrasty stylových principů a z nich pak dále i rozdílné předpoklady receptivní "životnosti" díla. Kdežto Čapkovo dílo se stalo obecným (byť v této obecnosti ne vždy pochopeným a často zvlgarizovaným) kulturním majetkem, přístupným

a dostupným nejširším vrstvám, zůstalo dílo Vančurovo, přes oficiální adorce (a zase spíše politických postojů než vlastní tvorby) a snahy "zesocializovat" je, záležitostí literárních labužníků a odborníků. Ani zdařilé filmové adaptace nepomohly Vančurovým prózám k takové popularitě, jakou se může chlubit dílo Karla Čapka.

Rozhodující podíl na tom má právě umělecký styl - kdežto u Čapka čtenář ani netuší, "jak je to uděláno", má dojem, že je totožný s tvůrcem fikce (ačkoliv je autorem manipulován), u Vančury naopak se nepochybně setkává s dojmem "umělosti", "vzdělanosti", která kladé překážky jeho splynutí s uměleckým obrazem a obrací pozornost na to, že jde o dílo vytvořené "uměle". Utíká ho tak k tomu, aby se aktivně podílel na tvorbě smyslu díla, tj. na hledání smyslu výtvoru, jehož tvůrce je jiný než konzument.

A tak nás jeden odstavec z Vančurovy povídky dovedl k rozlišení tvůrčích typů, typů protikladných, konkretizovaných v tvorbě Vančurově a Čapkově, a k důsledkům, které mají tyto rozdíly pro recepci jejich díla. V samotné tvůrčí povaze obou umělců jsou utajeny předpoklady jejich popularity.

Popularita sama není ovšem měřítkem uměleckých kvalit. Vypovídá právě jen o povaze umělcova díla a jeho hodnotového postoje. Mění však užitečné si tyto věci připomenout dnes, kdy popularita bývá povýšena na měřítko umělecké kvality a kdy otázka tvůrčího hodnotového postoje se často nahrazuje otázkami zcela odlišnými?

Jaroslava Janáčková

Konstituování estetické funkce v realistickém textu

(Skazové vypravování v nové kronice Al. Jiráska)

"Složka estetické účinnosti je ve výstavbě uměleckého literárního díla zpravidla nesena vlastní znakovou strukturou, nadbudovanou nad ostatní plány sdělení, strukturou v jistém slova smyslu parazitní, využívající ke svému účelu nevyužitých, ve zprostředkující funkci věcného sdělení potlačených nebo pohlcených výrazových možností. Aktivizace těchto výrazových možností, z hlediska běžné komunikace zřejmě nadbytečná, představuje "označující" díla jakožto estetického znaku. Jeho "označované" si můžeme představit jako prostor nadbytečné a svéúčelné diferenciací, získané ve sféře konstitutivních složek našeho vědomí. Aktivizace, oživení těchto zprostředkujících a obvykle jen průchozích složek zakládá vlastní rovinu orientace, vlastní rovinu celkového smyslu. V protikladu ke kognitivním významům mohli bychom ráz tohoto celkového smyslu - a také ráz dílčích intencí složek k němu přispívajících - označit jako preformativní, naznačující".

(U. Jankovič, Estetická funkce a dynamika významového sjednocení, rukopis s. ý-á.)

Pro novou kroniku U nás sháněl si Alois Jirásek nejrozličnějšími cestami prameny a informátory v rodné kraji. Po vydání druhé knihy přihlásil se k němu Celestýn Bydelský, rodák z Trubějova, usazený v tu dobu v náhodském Starém městě, a roku 1900 mu poslal tlustý sešit, hustě popsaný vlastní rukou a nazvaný Pašerova zповěď, aneb Děje podlounníků na Náhodsku. Místo jména pisatele stojí na titulním listě

informace "napsal jeden, co druhý vyprávěli". Bezpřístřeš-
někadlec, písmák a hloubal, svým okolím pokládán za "zka-
žence z knih" a hrdě se k tomuto označení hlásící, psal svo-
ji kroniku, aby neupadla v zapomnění celá mizející profese
odvážlivě pohybujících se na hranicích země a zákonů. Při
vší věcnosti, při všem zaměření na dokumentární svědectví
psal Bydelský svoje zápisky s nepokrytou sympatií k pašerům,
k jejich udatnosti a neohroženosti; tento hodnotící přístup,
snaha vybudovat pašerákům pomník, vtiskovaly kronikáři bydel-
skému ještě jiné zaměry než poznávací. Estetický účín vyvo-
lávají některé Bydelského portréty jednotlivých pašeráků a
pak pasáže autobiografické, připojované jakež na okraj Pa-
šerovy zpovědi. Esteticky pak v zásadě působí to nezměrné,
bezděčné v rukopisu Bydelského, co vyvěralo spíš z "neumě-
losti" chudého tkalce, který psal, jako se mluví. Jeho vě-
ty jsou tudíž plné "vynechávek" a vychýlení z vazby, znaky
souřadícího a podřadícího spojování vět a vnitřních členů bý-
vají v protikladu k obsahu promluv, celé dlouhé pasáže jsou
psané jakoby jedním dechem, bez rozdělovacích znamének.

Ale skromný samouk vůbec nedoufal v půvab nezáměrnosti
a v krásu bezděčného. Chtěl pro téma svého kraje a svého
 srdce najít autory, který už bezpečně osvědčil schopnost
psát o malém člověku tak, aby pozvedal jeho sebedůvěru i
jeho prestiž. Svěřil tedy rukopis Pašerovy zpovědi (a někte-
ré další své rukopisy) Jiráskovi ve chvíli, kdy pomalu rost-
la nová kronika. Uprímně se pak Celestýn Bydelský radoval
z toho, že jím uctívaný spisovatel z jeho zápisků čerpal
(ve třetí a částečně ve 4. knize) a že příslušné pasáže nové

kroniky vyvolávaly údiv bývalých pašeráků nad tím, jak důvěrně zná Jirásek jejich minuvší svět, jako by s nimi chodil.¹

Realistické neztotožňujeme ani s dokumentárním, ani s autentickým. To bychom celou konfrontaci Rydelského a Jiráskova museli nebo mohli pojmout jako argument proti "pravdivosti" obrazu Jiráskova a za realistu prohlásit písmáka. Máme na mysli metody a stylizace, které vyvolávají dojem skutečnosti, a to tím, jak zacházejí se slovem a s motivem, jak pracují s kauzální motivací lidských činů a dějů, jak detailizují a kompletují svůj obraz, skrývajíce přitom zaměření na estetický účín. Ptát se po zdrojích estetické působivosti v takto "nenápadných" textech může být užitečné v několika ohledech. Porovnáním textu "výchozího", který posloužil jako pramen a model, a textu "výsledného" jsme s to zehlednout proces, v němž vzniká záměrnou činností tvůrce estetická funkce textu a v tomto stavu zrodu zvažovat její možné účinky. A kdyby snad drobná soroba na tu velkou ctižádost nestačila, poví alespoň něco bezpečného, protože velmi konkrétního, o umění Aloise Jiráskova.

Epizodu, kterou citujeme dále, uvádí Rydelský v Pašerově zpovědi jako doklad toho, jaké nejneočekávanější překážky museli zdolávat pašeráci na svých zimních cestách. Písmák vypráví stručně, celou příhodu podává pouze v čase minulém. Ilustrativní funkci případe podtrhává i tím, že se závěrem dovolává očitého svědka, který by mohl zprávu potvrdit.

Bydelský: Pašerova zpověď

Jirásek, U nás III, kap 19, s.140

Dolu ke Starému Městu tu od Vysokova šel četník. Kočili na křehov a Makovej Jozka ještě co kluk bál se. Jak utíkal, skočil tam do vykopaného hrobu a křičel, jako když ho na nože bere. Mahořanskaj Václav Houser ho ladva za vlasy dostal, vyhodil ven, čepičku a psklíček švajckejch ci ar tam ztratil. Špura se ovšem zavela, ale čepice a cigary ostaly v hrobě a druhý den měl do toho hrobu funus jeden Huser z om-tu. to bylo divení, když to hrotař vytáhl! Aušeri si vysrétlili hned, jak se to mohlo stát, ale že tamtady šli pašeri a tam to nektery nezbeda naschvál hodil. Staroměstskej pašerak Papež byl toho očitým svědkem.
(cit. z upraveného přepisu)

"Za půl hodiny jsme byli na Rozkoši a dolů k Starému Městu. To už nebyla taková mlha a svítalo. Ale tu vám zhlídnem strnada, šel od Vysokova, byli bysme mu přišli do rány-"

Ustal, přitlačil v dýmce palcem tabák, bafal rychleji, aby udržel oheň.

"Tak co-'ptal se nedomkavě breptavý Hubka, 'viděl vás?'

"Ano, my jsme uskočili na křehov. Bylo to zrouna u křehova. Napřed Macák Jozka, to byl ještě kluk, ten utíká a vtom bác, do vykopaného hrobu. To vám začal křičet, bál se, inu brečal, jako když ho na nože bere, ale Houser na něj, už mlčí, a popadne ho, vyhodí, to víte, Houser -"

Hubka s vichroněm se zachechtali. "Vyhodí ho a pryč, jako srnci splašení běháme. Jo ale, kluk ztratil čepici a psklík švajckejch cikor, v hrobě to nechal, to tam ostalo, a dopoledne měl do toho hrobu funus jeden strnad z om-tu. To bylo divení, když hrobař vytah z hrobu ten paš; strnadi měli zlost, že prej to náky votrok pašerák naschvál tam hodil."

To už dobře neslyšeli, protože se všichni smáli; jenom malý Hilma ne, jenž měl před očima jako strnulýma zasržený hřbitov za jitřního šera, otevřený hrob a v něm pašeráckého hochu."

(cit dle vyd. v Odeonu 1973)

Jak napovídá rozsah porovnávaných úryvků, epik Jirásek je obašnělejší a pomalejší než kronikář Bydelský. Přitom ovšem samá příhoda zaznamenaná Bydelským se u Jiráska nikterak

podstatně motivicky nerozrostla, jen je pečlivěji zkompletována, jemně detailizována a přesněji řetězena a hlavně jinak podána. Zatímco Bydelského vyprávění bylo neosobní, Jirásek má konkrétního vypravěče v první osobě, a ten se obrací ke konkrétním posluchačům. Atmosféra živého hlasového vyprávění obrostla a prorostla prvotní zprávu, zpomaluje výpověď o ní a dynamizuje ji.

Vypravování Matěje Prouzy je vedeno jako pomalý proud, přerušovaný a zpomalovaný mimojazykovými gesty vypravěče i reakcí neslouchajících. Stavbou vět připomínajících mluvenou řeč ("ten utíká a vtom běc do vykopaného hrobu"; "to vám začal křičet, bálš, inu brečal, jako když ho na nole bere, ale houser na něj"), uplatněním hovorových a nářečních prvků, kde Bydelský užil prostředků spisovných, budí Prouzova promluva dojem uvolňujícího povídání.

V porovnání s pasáží z Bydelského vynikne, že "mluvnost" u Jirásky má podvojnou funkci autentičnosti i ozvláštňení: situuje účastníky besedy do jistého kraje a současně a hlavně do lidové pospolitosti, do radosti z vypravování i z naslouchání. V kompozici kroniky pek do milého odpočinku pašerů před tvrdou zimní akcí.

Povídání Matěje Prouzy je však jen z jednoho pohledu volné a uvolňující - vládne jím taky tendence protisměrná, tíhnutí k přehlednosti a uspořádanosti. Příhoda vyprávěna u Bydelského byla matnější: nebylo z ní jasné, kdo nechal v hrobě čepici a cigarety, zda vystrašený kluk nebo jeho zachránce, ostrýlený muž, který ho vytáhl z hrobu. Jirásek tuto mezeru vyplnil, a citlivé místo příběhu ukompletoval

tak, že čtenář hladce čte, aniž by byl jen dotčen pochybností, do vlastně stopu v hrobě zanechal. Že je taková jasnost nadbytečná? To jenom z pohledu jiných uměleckých metod a z hlediska jiné představy čtenáře, než jakou byl veden Jirásek.

U Bydelského byl skok do hrobu vypsán jako bizarní náhoda, která ilustruje podstatné - pašerskou zdatnost. Na-proti tomu Jirásek včlenil skok do hrobu do řádu života. Toho se týká ještě další upřesnění. Bydelský poznal, že se pohřeb do hrobu maně navštíveného pašeráky konal "druhý den". Jirásek v zájmu pravděpodobnosti mluví o dopolední, aby zkrátil čas mezi oběma událostmi a nepřipustil možnou pochybnost, že sníh mohl všechno zavát. Z téhož důvodu patrně pominul ze zprávy Bydelského větu "špura se ovšem zaval- le". Tak původní zkratkovitou i mezerovitou zprávu Bydelského vyladil autor nové kroniky do jednoznačnosti.

Důvody tohoto ucelení a vyjasnění? Pozornost Jiráskova čtenáře se musí dělit mezi podivnou příhodu a mezi akt jejího vyprávění jindy a v odlišné situaci. Milovník nepíná- vých dějů také na Jiráskovo převyprávění zareaguje podráždě- ně, proč tolik oklik a zdržování. Pro zprostředkování původ- ní příhody je atmosféra skazového vyprávění, "přidaná" Ji- ráskem, opravdu nadbytečná až rušivá. Jenže Jiráskovi nešlo o beletrizaci nebo jen o umnější převyprávění fakt a příhod zaznamenaných Bydelským. V daném případě mu šlo o působivost, a víc, - o lidskou platnost skoku do hrobu, a o umístění e- pizody do světa vlastního díla. Ve skazovém vyprávění se původně uzavřený a sevřený příběh "rozkládá" na autentický zážitek toho, kdo onu příhodu zažil a může o ní s chutí po- vídat, a na nekolikerou sugestivní představu osob, které

povídání a napětím naslouchají: ostřílené pašeráky představuje navštíveného hrobu baví i povzbuzuje, kdežto nezkušeného chlapce Hilmu děsí. Epizoda z minula staví se kolektivním a přitom diferencovaným prožitkem.

Skazové vyprávění tedy aktualizuje minuvší příběh, je-
den skok do hrobu zasazuje do koloběhu pašeráckého živoby-
tí, drobnou epizodu včleňuje do epického proudu nové kroni-
ky. Jiráskovo "rozložení" přírody zaznamenané bydelským vy-
tváří osobitou gradací v epické struktuře a zmožuje význa-
my epizody už tím, jak ji vsazuje do souvislosti toho, co
předcházelo, a co nadchází.

Nástrojem tohoto vřazení je u Jiráska také volba kon-
krétního vypravěče. Je jím Matěj Prouza, "doktor", o němž
se předtím hovořilo s respektem jako o muži znalém léčivé
moci rostlin a symbolické řeči snů, jako o muži devatera ře-
mesel a desítek bíd. Tím, že veselou příhodu vypravuje posta-
va zdatná, navozuje se spojení veselosti a síly. Tak už
postavou vypravěče (a vzápětí pak akcí) je oddech pojet ja-
ko příprava k nesnadnému dílu.

Osoby, které Prouzovu vypravování naslouchají, jsou
při vší epizodičnosti exponovány tak, aby umocňovaly někte-
ré významy epizody i její platnost v kontextu. Dvě ze tří
příjmení posluchačů jsou zjevně symbolická a přiléhají ke
dvěma rovinám přírody. Jedno uvádí na mysl víchř (Vichroň),
druhé povídání (Hulka je dokonce blíže určen jako "brepta-
vý"). Uvedených osobních jmen a osob - jejich nositelů - je
užito jen epizodicky. V ohledu kognitivním jsou tedy nadby-
tečná, ale mají schopnost naznačovat, sugerovat. Jako konkrét-
ní jména posilují zdání skutečnosti, autentičnosti situace;

svou symbolikou současně odkazují k obecnějším obzorům epizody i nové kroniky jako celku. Navíc podobou jmen - Vichroň a Hubka - celou situaci intimizují a familierizují, vnášejí do ní prvek komičnosti; ten začátky připravuje smích, jímž posluchači završují i pointují promluvu vypravěče Prouzy, dávající najevo radost z převahy pašeráků nad eusery.

V této závěrečné fázi pozorovaného úryvku je myslím nejpatrnější nástrojnost skazového vyprávění pro vyvolání estetického postoje vnímatele. Reakce fiktivních vnímatelů vyobrazené řeči, v daném případě epizodických postav, chce nepřímou budit a dirigovat hodnotící postoje předpokládaného čtenáře. Stimulovat i stupňovat jeho zvědavost na podivnou příhodu i tuto příhodu zaradit do systému hodnot z pozice lidí, kteří si odvážnou činností a solidaritou zjednávají převahu nad svými pronásledovateli - ale také z pozice nesmělých a nezkušených, kteří se bojí rizik a bezcestí.

Čtenářské reakci je u Jiráska v závěrečné fázi pozorované pasáže nabídnut prostor "mezi" ostřílenými muži, kteří se vzpomínkou na jeden skok do hrobu baví, a mezi plachým chlapcem Wilmou, který se bojí, že by na podobnou zkoušku nestačil. Obě její polohy se pak zopakují v konkrétní akci, která upřesní jednu orientaci v čtenářském zvýznamnění epizody, anebo ji zpochybní a znejistí tím, co přijde pak.

Cesta noční sněhovou bouří, která v nové kronice po epizodě nemi demonstrovane následuje, staví pašeráky do monumentální perspektivy, osvětluje je jako lidi výjimečné síly i důvtipu. Ale začne naznačovat hranice jejich podnikání:

chlapec Hilma (který vyprávění Matěje Prouzy o skoku do hrobu prožíval s úděsem) sotva onu noc přestojí a odnese si z ní nemoc, která ho zabudí, když už jako nadějný žák malířské akademie stanul na "suché cestě".

Budeme sotva daleko od pravdy, jestliže dvojznačnost v posluchačské ozvěně uvnitř skazového vyprávění pochopíme jako nástroj etického hodnocení, jako způsob, jímž Jirásek s "objektivitou" realistického prozaika ohraničuje sympatie svého budoucího čtenáře pro pašeráky a svět těchto dobrodruhů zasazuje do světa své nové kroniky. Vždyť počínaje Lovinou učinil osou díla věnovaného Hronovsku pátera Havlovického a jeho vůli povznést zanedbaný kraj převychovou. Jak do té osvědčené vily a povlovného protouzení lidí usedlých v chalupách včlenit téma podloudných překupníků a jejich nelegálního obchodování? Když se tématu pašování dotkl poprvé ve vstupní knize nové kroniky, v Úhoru, postavil je Jirásek do světla téměř záporného (spojil je s postavou vychytralého sobce Víška).

Jisté řešení v tomto směru nabízel sám Bydelský. Obdiv k pašerákům v jeho Pašeroví zповědi se nevázel k motivu zisku a obhospodování, ale ke schopnosti riskovat, podstupovat nebezpečí a zdolávat je s pomocí vlastní výjimečné síly i solidarity a díky jedinečné obeznámenosti s krajinou a její přírodou.

Jirásek se tohoto přístupu Bydelského chopil a umělecky jej umocnil. Vedlo jej k tomu dílo na nové kronice již vykonané - konkrétně třeba postava Plška v předchozí, druhé knize U nás, a vůbec konfrontace člověka a přírody i kraje, v nové kronice od počátku sledovaná a přítomná.

Pobízela k tomu i obliba bosáků a buřičů a lidí kočovných v mladé literatuře na přelomu století. Téma mělo ostatně pro autora nové kroniky i tu výhodu, že je bylo možné uchopit - v souladu se skutečností, kterou zdůraznil sám Bydelský - jako téma dílčí, historicky přechodné a uzavřít je dávno před koncem celé tetralogie. Navíc zkušený prozaik znal mnoho způsobů, jak sympatie k pašerákům vyvolávat i tlumit - usměrňovat. Jedním z těchto prostředků mu bylo i skazové vypravování.

Toho užíval i dříve. Ale zdá se - tuto hypotézu bude ovšem potřeba prověřit detailní analýzou -, že u mladšího Jiráska (např. v Pechlivcích) sloužilo skazové vypravování hlavně k evokaci svorné pospolitosti, ke zdůraznění toho, co rozdílně orientované osoby stmeluje, těší a baví. V této funkci se skazové vypravování uplatňuje i v nové kronice, ale zde funkce evokační bývá zmnožena funkcí hodnotící. Skazové vyprávění bývá prostředkem souzvučné hodnotící ozvěny. V příhodě o skoku do hrobu jsme pak zaznamenali ještě další potenci skazového vyprávění: vyjadřuje pospolitost vnitřně diferencovanou (v daném případě jde o rozdíly psychologické, jindy autor podobně odlišuje postoje názorové a sociální). Skazové vypravování je tedy činitelem hodnotícího souzvuku i hodnotícího rozptylu. Ten druhý počítá víc s čtenářem aktivnějším, přesněji řečeno staví potencionálního čtenáře před různé možnosti, jak určitou skutečnost nazírat, jak ji hodnotit. Usměrnovat čtenářské hodnocení je pak věcí dalších prostředků epické fikce. Uvolněná kronikářská kompozice sloužila Jiráskovi nejen k vyobrazování odlehklých časů a

dějinných procesů; epická šíře umožňuje současně rozehrávat skryté manévry vůči čtenáři, "neviditelnou" rukou programovat čtenářskou konkretizaci a hodnotící perspektivu.

Uvolněné tempo výpovědi u Jiráska je ostatně i samo o sobě hodnotou sui generis. Ve srovnání s Rydelským přiblížil Jirásek celou epizodu spontánní mluvené řeči. Písmák svůj postup charakterizoval slovy "napsal jeden, co druhý vyprávěli", ale jako člen lidové pospolitosti toužící tuto pospolitost přerůst již tím, že je s to podat o ní svědectví, nepokládal spontánní mluvenou řeč za kvalitu hodnou zvláštního zájmu. Usiloval naopak o spisovnost, a také tím patrně hodlal svým zápiskům o kraji dodat na celonárodním významu a ceně. Jestliže ve stavbě věty a promluvy vykazuje Pašerova zповěď poplatnost mluvené řeči, děje se tak bezděčně, ne záměrně (text, který tu z Rydelského citujeme, není diplomatickým přepisem originálu, takže jazykovou stránku nedemonstruje autenticky). Autor Pašerovy zповědi je ve vleku spontánní mluvené řeči. Naproti tomu Jirásek se staví do jejích služeb. Napodobuje ji a využívá v ní i nářečního zbarvení s vědomím jejích hodnot kulturně historických, ale také a hlavně uměleckých účinků. Konstruuje scénu vyprávění a naslouchání tak, aby působila dojmem uvolňujícího povídání nadlehčeného navíc smíchem (ale ji reakcí vystrašeného "ilmy přechází se z klidné pohody do vzruchu..). Toto "povídání" patří ke specifickým půvabům minulosti v Jiráskově podání. Autor totiž ví, že lidskou potřebou, tím víc pocítovanou, čím dál je od člověka k člověku, od člověka k lidem. "Hovor je taky potřeba života, jako jídlo nebo pití," říká jedna epizodická

postava nové kroniky.

"Nadbytečnost" Jiráskova přestylizování Bydelakého se ukázala plná "života" a plná smyslu. Že se vytratilo kouzlo náhodného, nepevně svázaného a chvatně vypovězeného, kterým disponoval Bydelský? Jic snazšího, než si číst vedle Jirásky také jeho "dopisovatele". Jen co bude vydán.

Poznámky

- 1) Větší ukázky z Pašerovy zpovědi i z dopisů Celestýna
Hydčanského Aloisu Jiráskovi obsahuje publikace Živé prameny Jiráskovy nové kroniky U nás připravované k vydání.
- 2) Viz stať J. Janáčkové Jiráskovo vypravěčství, jeho charakter a funkce, Česká literatura 1967.

Miloš Jůzl

Univerzitní přednášky Otakara Zicha o umělecké myšlení

V písemné pozůstalosti Otakara Zicha existuje svazek rukopisných záznamů, souhrnně označený "myslení". Uvnitř svazku je založeno několik různorodých složek, které lze v podstatě rozčlenit na šest tematických částí (mají obvykle své další podskupiny). Některé z nich jsou opatřeny autorovými nadpisy; výrazně vyčleněna a označena je složka s názvem Logika uměleckého myšlení. Celý svazek obsahuje 236 listů formátu A 2, které jsou psány převážně po jedné straně velmi drobným písmem. Text je někde vypracován zcela, jinde jen v bodech. Jsou zde začleněny i označené výpisky z jiných autorů. Očísloval jsem listy, abych s nimi mohl pracovat, neboť Zich čísloval jen některé listy, jež na sebe navazují. (Svazek dále obsahuje záznam části přednášek (pravděpodobně od nějaké posluchačky) v počtu 26 listů, většinou popsaných z dvou stran.)

Josef Burjanek v knize Otakar Zich (Brno-Praga 1966) uvádí, že Zich konal přednášky o psychologii uměleckého myšlení v obou semestrech školního roku 1926/27 a dále pak v zimním semestru školního roku 1929/30. Tomu odpovídají i občasné Zichovy datace na některých listech rukopisu. (O souvztažnosti aspektu psychologického a logického v Zichově pojetí se ještě zmíním.) Považuji za nutné poznamenat, že kromě řady dalších přednášek konal Zich v průběhu let občas přednášky též o psychologii estetického vnímání (případně rozbor estetiky vnímání), dále pak o psychologii uměleckého

nedání, uměleckého tvoření a originalitě v umění. Hovorím o tom proto, že se mi nezdá náhodné spojení oněch šesti zmíněných tematických částí do jednoho svazku. Jaké části jde konkrétně?

Zich je sice všechny neoznačil, ale podle obsahu je můžeme nazvat:

- I. Rozbor estetického vnímání, případně: psychologie estetického vnímání (87 stran);
- II. Analýza názorných dat (47 stran);
- III. Extenzity elementárních smyslových dat: prostor, čas, hudební rozměr (23 stran);
- IV. Logika uměleckého myšlení (71 stran);
- V. Intelektuální faktor a estetické myšlení (22 stran);
- VI. Umělecká originalita (36 stran).

V této informativní studii neuvádím a nerozebírám materiál z druhé části, protože obsahuje podrobné analýzy jednotlivých smyslových dat. Levěnuji speciální pozornost ani části páté, neboť je variantou, případně doplnění části čtvrté. Konečně pak nerozebírám ani část šestou, neboť problematika umělecké originality navazuje na předchozí látku relativně dosti volně (i když některé vnitřní souvislosti Zichovy celkové koncepce se zde projevují). Soustřeďuji se k Zichovu výkladu souvztažností smyslových dat k uměleckému myšlení a k charakteristice uměleckého myšlení.

Ad I.

Již v roce 1915/16, při rozboru estetického vnímání, Zich uvádí, že existuje jednotný duševní proud, jenž v sobě zahrnuje jednotlivé složky (různé převažující), které je

nutno vědecky analyzovat. Konkrétně pak říká (I, list 3):

"Celkem máme tu složky a dle nich i rozdělení naší analýzy:

a) smyslový faktor (plus senzuální cit), tj. to, co ve vědomí vzniká skrze naše smysly;

b) kinetický (tělový) faktor (plus motorické city), tj. to, co ve vědomí vzniká z funkcí a proměn v našem těle (tedy není to ze skutečného "vnějška", ale též ne z "duše" jako asociace);

c) reproduktivní faktor (plus představové city), tj. co ve vědomí může vzniká reprodukcí představ ("významové představ");

d) intelektuální faktor (plus formové city), tj. činnost duševní, pokud zpracovává představu tu složku všeho předešlého a), b), c), "vyšlení" v nejširším slova smyslu; výsledek: "forma" díla (noetika porozumění);

e) estetické zaměření (vcítění, iluze): estetické kategorie;

f) estetický soud (na základě estetického citu); nutnost filozofického stanoviska (noetika hodnocení).¹

Pokud se týče smyslového faktoru (smyslových vjemů), uvádím k naší problematice alespoň tolik: podle Zicha je smyslový vjem podkladem estetického požitku, může však být zastoupen svou reprodukcí (představou), která vjem zastupuje. Pro vjem i představu však platí, že musí být názorné. Názornost je - podle Zicha - výjimečnou a nutnou podmínkou estetického požitku. Není však pro estetické vnímání znakem jediným. Kde není názornosti, není estetického dojmu. Abstraktní ideový činitel, např. v poezii, může být do estetického vnímání přimísen, ale sám o sobě je mimestetický (v tomto smyslu Zich odmítá tzv. "ideovou" estetiku). Existují

tedy též představy nenázorné, které, i kdyby byly spojeny s požitkem, jsou vždy mimoestetické.

Poněkterou stranou analýzu podmínek, nutných pro smyslový vjem, taktéž pak rozbor kinestetického a reproduktivního faktoru a přejdeme přímo k faktoru intelektuálnímu.

Ad II. A III.

Dílečí složka rukopisu, kterou jsem nazval "Analýza názorných det", uvádí na třech listech (II, listy 3-5) charakteristiku psychologie uměleckého myšlení. Listy byly napsány v r. 1926/27, jak o tom svědčí přímý Zichův záznam. Na všech třech je však připsáno: logika uměleckého myšlení. Podle záznamu na listu 3 také víme, kdy Zich tuto opravu provedl; bylo to v roce 1933, tedy rok před smrtí. Na listě 5 poznamenal: "Logika uměleckého myšlení musí stavěti na psychologii." Považuji tuto poznámku i pozmeněné označení z psychologie uměleckého myšlení na logiku uměleckého myšlení za velmi symptomatické. Psychologicky orientovaný estetik Zich nikdy nechtěl zůstat uzavřen ve svých výkladech jen v subjektu samém, v jeho vnitřním psychickém světě. Sledoval především subjekt aktivní, buď vytvářející umělecké dílo nebo aktivně ucnopující umělecké dílo. Centrem Zichova zájmu byl hlavně umělec-
ky objekt; psychologie měla napomoci tento objekt vysvětlit. Umělecké dílo není Zichovi nikdy zcela nahodilé a chaotické: má v sobě řád, uměleckou logiku. Tato logika není nezávislá na subjektu a jeho psychologických zákonitostech. Nezášel jsem zatím dříve nebo později, že Zich neredukoval na-
horac tato logiku na psychologii myšlení, ale již sám fakt, že cítil nutnost akcentovat na konci svého života aspekt logický proti původnímu aspektu psychologickému, je pozo-

ruhodný. Jde o složitou problematiku, avšak je nutno zdůraznit, že výklad rozvoje uměleckých struktur jen z nich samých je velmi problematický: což nerespektuje skladatel při výstavbě skladby psychologii vnímatele již tím, že tvoří "oddechová" místa, že střídá charakter jednotlivých částí skladby apod? (avšak do jisté míry vždy respektuje i dobové společenské estetické normy atd.) Zich chtěl najít v uměleckých logických strukturách vliv psychologických zákonitostí, na druhé straně přitom zkoumal psychologické zákonitosti hlavně proto, aby jimi mohl objasnit umělecké struktury a jejich logiku.

Umělecké myšlení není Zichovi totžné s uměleckým tvořením. Umělecké tvoření je mu pochodem složitějším, v němž vedle složky myšlení je i složka citění a pak motorická složka objektivního provádění uměleckého díla, jímž se zachycuje a usteluje umělcův duševní prožitek, Umělcův způsob chápání (vnímání) vlastního díla je pro jiné lidi normou, ideálem. Při vnímání uměleckých děl je umělecké myšlení podstatnou částí celého děje - na rozdíl od estetického vnímání přírody (z části i životních krás). Proto psychologický popis a rozbor uměleckého myšlení (včetně uměleckého citění v něm se uplatňujícího) je stejně důležitá partie pro obojí část psychologické estetiky, tedy pro teorii uměleckého vnímání (požitku) a pro teorii uměleckého tvoření.

Speciální pozornost věnuje Zich charakteristice uměleckého myšlení: "Umělecké myšlení" není ovšem "myšlení" v obvyklém slova smyslu, jež se děje (aspoň velkou většinou) skrze slova. Toto obyčejné nebo logické myšlení, o němž jedná logika, je myšlení abstraktní, v pojmech nebo v obecných představách, jichž značkami - pro myslícího i

pro jiné - jsou právě slova. Ale - přes opačná tvrzení čet-
ných logiků - jest jisto, že není slov nezbytně potřebí k
myšlení, že lze ~~myslet~~ i beze slov. A právě umělecké myšle-
ní, např. hudební myšlení, jež se děje v tónech, je toho nej-
výraznějším dokladem. Umělecké myšlení samo jest jen speciál-
ní případ myšlení konkrétního neboli názorného, prováděného
skrze vjemy nebo názorné představy. Oboje pak, absolutní i
konkrétní dohromady, tvoří myšlení vůbec čili (myšlení)
obecné. Jest jasné, že vyšetřování zákonitostí myšlení umě-
leckého jakožto názorného musí stavěti na psychologii, směř-
ující ovšem k objektivní platnosti logické." (II, list 3.)

Čím se liší myšlení názorné od nenázorného? Zich nachá-
zí tři druhy myšlení: a) abstraktní, které se děje většinou
pomocí slov, abstraktní, vázané na jiné než slovní znaky
(např. na značky matematické), c) názorné myšlení. I v ab-
straktním myšlení jsou sice zbytky (náznaky) názorných před-
stav, avšak specifické názorné myšlení je zaměřeno k názoru
přímo: "Myšlení názorné ... děje se cele v názoru, ve vjemech
a konkrétních představách a nepozvedá se nad ně do říše ab-
strakce. Nepotřebuje slov a zausta jich ani nemůže užítí,
neboť je příliš konkrétní a slova většinou příliš abstrakt-
ní. Tím není řečeno, že by takovou bezeslovnou myšlenku
nebylo možno víc nebo míň dokonale vyjádřit slovy, ale do-
datčně, vedle té myšlenky bezeslovné. Jako nejčastější
případ máme myšlení názorně příčinné, velmi obvyklé v běž-
ném životě při konkrétních vjemech nebo představách. Pro-
bíhá cele názorně a jen vedle toho lze si slovně mysliti
např. "ten pes by mne mohl kousnout" nebo "tady asi hořelo"
apod. Nejsouc zatíženo gramatickým aparátem slovního vyjád-
ření, probíhá takové myšlení často velmi rychle a obdivu-

hodně jistě. Mluvíme pak o "intuitivním poznání". Vypadá to mysticky, a je to zatím psychologicky zcela prosté. Příklad: vojevůdce přehlížejíci bitvu, jenž vidí budoucí účinky pohybu vojsk na terénu...také umělecké myšlení je názorné, ač nepracuje jen s příčinností. Malíř či hudebník má "myšlenku"... Tu zpravidla všude nelze její myšlenku říci slovy, nýbrž nakreslit, zahrát. Jen básník užívá slov, ale i tu jinak, pokud je to přesně básnicky řečeno." (II, list 4)

Dovedeme si představit námitku, že při názorném myšlení nelze uskutečnit zobecnění, které je jedním z důležitých znaků myšlení: názorností jakoby se nemohlo myšlení pozvednout z roviny nanodíle empirie. Zichův výklad myšlenkové analýzy a syntézy však ukazuje, že zobecnění je možné i při zachování názornosti, nemusí však vést vždy k abstraktnímu pojmu. Dnes se skutečně uznává, že myšlení je možné i beze slov a že může v sobě zachovat názornost. Zichův výklad názorného myšlení nejenže obstál historicky, ale dostává se mu i podpory od teoretiků, kteří jeho dílo nemohou z jazykových důvodů znát. Mám na mysli práci maďarského muzikologa J. Ujfalussyho "Hudební obrazy skutečnosti, (1962, česky 1967) kde se postulují vedle smyslového vnímání a pojmového myšlení jako třetí sféra odrazu skutečnosti, totiž oblast myšlení umělecko-obrazového. Ostatně to koresponduje též s Hezelovým členěním: jednotlivé - zvláštní - obecné. Názorné myšlení stojí mezi jednotlivými obecnými (abstraktními).

Jak dochází k tomu, že se názorné myšlení pozvedá

z roviny nahodilé empirie? Ktich rozlišuje v tomto procesu čtyři fáze: proud vědomí, analýzu, vztahování (relace) a syntézu.

P r o u d v ě d o m í

Proud vědomí probíhá souvisle, proměnlivě, nerozčleněně; tento proud tedy probíhá pasívně ve své nahodilé jedí-
nosti.

A n a l ý z a

Analýza je počátek myšlení, akt naší osobnosti, jímž rozeznáváme částky vědomí, takže jedno se stává mno-
host. Odděluje přelstavy a vjemy následné i současné, zís-
káváme relativní prvky vědomí, dále námi nerozkládané, byť
i třeba ještě dále rozložitelné. Analýza je přípravný akt k
vlastnímu myšlení, jenž vytváří materiál. Psychologicky
probíhá v poloupnosti; logicky analyzujeme kvality a exten-
zity názorných dat.

Kvalitami jsou např. podobnost, modalita, způsob po-
dobnosti, množiny (lineární množiny jednoduché, axiomy re-
lace "mezi" druhy literárních množin) apod. Elementárními
kvalitami jsou barvy, zvuky, kvality hmatové...

Extenzitní analýza vlastností kvantifikuje. Elementár-
ními extenzitami jsou čas, prostor, tónový rozměr. Zkoumáním
extenzitních kvantit již vlastně zjišťujeme jejich relace,
tedy relace extenzit. Tím už logicky přecházíme k proble-
matice čtvrté části (složky) rukopisu.

Ad. IV.

Čtvrtá rukopisná část s názvem "Logika uměleckého myš-
lení" se podrobně zabývá samým jádrem uměleckého myšlení,

které je tvořeno podle Zicha relacemi a syntézou.

Již v druhé části (II, list 5) se Zich vyslovuje při objasňování názorného myšlení též obecně k relacím a syntéze. Po upřesňovacím hledání dochází k definici, která má naznačit i posloupnost celého procesu: "názorné myšlení je z obsahu vědomí analýzou získaná zákonitá syntéza názorných dat" (II, list 5).

Jak jsem již řekl, při charakteristice proudu vědomí upozorňuje Zich na jeho jedinost, u analýzy na mnohost; pokud jde o vztahování (relace), tak zdůrazňuje zákonitost a u syntézy pak jednotnost.

R e l a c e (v z t a h o v á n í)

Prvky získané analýzou, vztahujeme k sobě; tvoříme mezi nimi nejrůznější názorné relace: stejné - různé, harmonie - kontrast, jednota, analogie, pořádek, shoda-neshoda, podobnost-odlišnost, příbuznost-cizost, stupňování apod. Konstatováním určité relace se stane poměr mezi řešenými prvky zákonitý; prvky, u nichž takovou relaci nezjistíme, zůstanou k sobě netečné, bez vztahu. Říkáme sice, že mezi prvky je vztah, ale při určitých vnějších podmínkách ho ve skutečnosti tvoříme sami (možno také říci, že ho objevujeme). Vztahování je tedy vlastní akt názorného myšlení a jeho výsledkem je zákonitá relace.

Zich nejenže zjišťuje, v jaké koexistenci mohou prvky vůči sobě stát, ale hledá i axiomatické vyjádření pro stanovení množin těchto vztahů. Nejdříve zjišťuje vztahy elementární, dále pak vztahy v názorné formě celkové. Vyšetříme-li v umění názorné formy uměleckých děl, nejsou to zpra-

vidla formy úplné, nýbrž vždy jen částečné, týkající se jedné stránky díla. tak např. obraz zpravidla podle plošného, resp. prostorového rozložení, ale někdy též podle koloritu (barevné stránky) nebo podle temnosvitu apod. Hudební skladbu, třeba jednoduchou melodii lidového tance beze slov, vysvětlujeme zpravidla "melodicky", tedy podle rozložení v tónovém rozměru a čase, ale lze provést zvlášť v pouhém čase jen formu "rytmickou"; bylo by pak možno vyšetřovat u skladby i formu ténbrovou (instrumentační). Úplná forma je objekt i při nejjednodušším díle velmi složitý.

Zcela obdobně lze definovat složitost "totální formy" jako "formovou koexistenci", tj. soubytí těch a těch stránkových forem v názorné formě celkové (velmi důležité je zde ono slovo "forem" - nikoli tedy elementů).

Zich tak výrazně překračuje herbartovský formalismus. Již sama úvaha o koexistenci různých mnohých prvků otevírá cestu ke zkoumání složitějších vztahů v díle než jaké nabízel herbartismus. Zichovi také nejde o prověřování citové libosti či nelibosti z daných vztahů jako o úkol výchozí, nýbrž o zkoumání základů uměleckého myšlení. Názorná data jsou ve své koexistenci spjata tak, že je pociťujeme buď jako spojení nutné nebo jako spojení volné (volné omezené nebo volné neomezené). Podle dojmu, jak tato soubytí působí, Rozlišuje Zich koexistence přirozené a umělé. Dojem přirozenosti či umělosti je dán zvykem; je tedy původu aposteriorního, empirického, dokonce i tak, kde je koexistence odůvodněna fyziologicky, kde je tedy nutná. Nutná koexistence působí přirozeně proto, že ji známe ze své zkušenosti, a to

najen hodně, nýbrž vyčlučně. Přitom však nemáme pocit nutnosti, protože celý element se nám jeví jako "přirozený". Protože je založen na zvyku, říká Zich, že dojem "přirozenosti" té či oné koexistence je značně relativní. Protože tu jde jak o naši zkušenost životní, tak i uměleckou, může se nám leckterá koexistence jevit jako umělá, ba dokonce až "nepřirozená", než si na ni zvykneme. Někteří umělci mají sklon k výjimečným koexistencím, jež se jim zdají být přirozené, nám však umělé, ne-li nepřirozené. Umění užívá velmi zhusta koexistencí, jež se v životní zkušenosti vůbec nevyskytují nebo jen velmi zřídka, což ovšem pak vytváří dojem umělosti.

Zichův empirismus v této úvaze vystupuje víc než názorně. Ve snaze popsat jevy mu ovšem někdy vznikají terminologické potíže. Někdy také neví, zda má jev zařadit spíš do analýzy nebo spíš do syntézy, případně do koexistencí či do syntézy. Jeden z příkladů terminologických potíží: když Zich zkoumá elementární koexistence, hovoří někdy o "částečné formě"; jinde však hovoří o relacích nebo stránkových formách (IV, list 3) a poznamenává si, že "částečná forma" by mohla značit i dílčí formu. Odtud pak přechází ke zkoumání složitosti totální formy, neboli ke zkoumání formové koexistence. Tím už přechází k poslednímu stupni umleckého myšlení, jímž je syntéza.

S y n t é z a

Vztáhnutím prvků k sobě, jež chápeme jako zákonité, shrneme nyní prvky dříve oddělené v jednotu, v níž je ovšem předešlá mnohost zachována. Proto sjednocení mnohosti

je syntéza, tvořící konec myšlení. Je možná právě jen tím, že jsme konstatovali zákonitou relaci mezi prvky; takováto zákonitá relace nám činí syntézu "srozumitelnou", činí z ní "myšlenku", názorně se projevující. Syntéza, která vychází z názorného myšlení, se nazývá názorná forma nebo útvarová kvalita.

Důsledkem syntézy uměleckého myšlení jsou formotvorné principy, v umění. Zich rozlišuje formy psychologické, logické a estetické. U každého typu formy pak zjišťuje jeho vlastní principy.

1. Principy psychologické formy:

- a) princip izolace (uzavření) uměleckého díla proti mimo-uměleckému okolí; opakem pak je prolomení této izolace - otevřená forma;
- b) princip kontinuity (souvislosti), k němuž patří i zákonitá relace příbuznosti a protivy;
- c) princip organizace (ústrojnosti), jednak jako členění celku v části, jednak jako spojuvání členů v soubor;
- d) princip subordinace (případně nadvlády) a princip koordinace (souřadnosti).

2. Principy logické formy:

- a) princip identity (totožnosti): zjištění stejnosti; kladení totožnosti tam, kde není stejnosti (např. variace téhož); podkládání totožnosti myšlené substance (např. pohyb, kontinuita melodického "hlasu" hudebního nástroje);
- b) princip příčinnosti (kauzality, který je podložen dynamickým prožitím; v konfrontaci s ním pak princip finality (účelnosti) jako obrácený jev předešlý a vlastně naše iluzivní

pojetí (antropomorfizace uměleckého díla).

3. Princip estetické formy:

a) princip akční (příčinnosti) a jeho prostup s principem identity (příkladem je básnické myšlení).

Pokud se týče třetího typu formy, našel jsem v rukopisu pouze to, co uvádím, a sice v osnové přednášce (IV, list 47). Ostatní typy forem i jejich principy jsou však v Zichově rukopisu rozebírány dosti podrobně.

Sledovat detailně výklad jednotlivých forem a principů by v takovéto informativní studii bylo velmi úmorné. Zichovi jde v ude o to, aby zjistil všechny možnosti, které se v tom či onom principu nabízejí, případně otevírají, a aby je teoreticky přesně popsal. Tak např. u výtvarného umění sleduje, jak se ohraničují, člení a spojují skvrny, čáry, tělesa, prostory; u spojování prostorů hledá modely spojování prostorů sousedních a modely spojování prostorů nesusousedních; u rozměrových vztahů v útvarech sleduje hlediska obsahování, pronikání, sousedění a mimotnosti; časových, tónovýškových atd.

Tato podrobná deskripce koexistencí, názorných forem i formotvorných principů má napomoci tomu, abychom se přesně orientovali v konkrétním materiálu různých druhů umění, abychom k němu dokázali přistoupit i z hlediska uměnovědného, abychom věděli, které stránky jsou dány objektivně a které subjektivně, které v koexistenci nutné a které v koexistenci volné atd.

Hovoříme-li o uměleckém myšlení, může se vše jevit tak, že jde o čistě racionální akt. Zich je si ovšem vědom

toho, že v umělecké tvorbě i v přístupu k umění se uplatňuje jak hledisko racionální, tak i iracionální. Do syntézy uměleckého myšlení proto zařazuje - a to již před výkladem formotvorných principů - vztah racionálního a iracionálního v umění.

Iracionální je rozumem neuchopitelné. Jsou to: smyslové vjemy a dojmy (ovšem "nezpracované"), představy (nikoli pojmy), city a snahy.

Racionální jsou pojmy a myšlení (respektive relace).

Pokud se týče umění, má vždy smyslovou základnu (i v básnictví je řeč zvukový jev a nositel svých hodnot), budí v nás často představy (zvláště v básnictví) a ovšem působí citově. Snahy při estetickém požitku jsou stranou.

Umění je tedy svou přirozenou povahou podle Zicha iracionální, a tím se "krása umělecká" shoduje s "krásou přírodní". Liší se však od ní tím, že je právě racionalizována. Estetický cit i cit krásy se totiž liší od citů vyvolaných vjemy a představami tím, že pramení ze vztahů vjemů a představ. V estetickém citu přírodním je skryto tušení zákonitosti těchto vztahů. V uměleckém díle tuto zákonitost vztahů umělec objevuje a my takéž (podle jeho příkladu) aktem názorného myšlení, jímž chápeme umělecké formy, přesně řečeno je tvoříme (po umělci, na podkladě jeho dílem daném). To je pramenem nového citu, citu uměleckého, jenž proti estetickému je hlubší, neboť jsme jeho objektu "porozuměli". Je ovšem možno chápat i umělecké dílo jen estetic-ky, tj. pouhým citem, bez porozumění - a většina lidí tak umění chápe (tedy tak jako přírodu či život), ba někteří

estetici (zvláště výrezoví) to prohlašují za to pravé chápání. Je to však popravdě nižší stupeň, neboť je to sice estetické, ale neumělecké.

Do podstaty umění tedy patří, že je racionalizováno a že tento jeho ráz je třeba chápat. Tím, že chápeme racionální stránku umění, chápeme názornou cestou zákonitost světa. Umění je tak pendantem vědy, která nám odkrývá zákonitost světa cestou abstraktní. "Porozuměním" nebo "myšlením" není tu ovšem míněno suché abstraktní rozumářství. To právě patří vědě. Každý obor umění má svou teorii a lze umění studovat též vědecky. Ale to není názorné myšlení (tzv. "intuitivní"). Zich zdůrazňuje, že porozuměním a myšlením, tedy racionálním aktem, není v nejmenším dotčena iracionalita uměleckého díla právě proto, že jde o akt názorný. Naopak jsou ještě všechny city pramenící z uměleckého díla rozmnoženy, totiž o cit (tedy o něco zcela iracionálního), jenž plyne právě z tohoto aktu názorného myšlení (tento cit je ze všech nejhlubší a nejhodnotnější). V něm se nejvíce přibližujeme tvůrci díla. Je to specifický "cit formální".

Tyto myšlenky vyslovil Zich i jinde, především ve studii Elementární podmínky hudebního nadání (1930). Právě u hudby se často přímo zdůrazňuje, že je nutno vnímat ji "citem". I zde Zich trvá na myšlení názorném a na nutnosti "porozumět" hudební melodii. Tím se rozechvívá i citová odezva; je vzbuzen zmíněný specifický cit "formální".

Od doby, kdy byly uvedené univerzitní přednášky prosloveny, prošla teorie vědeckého i uměleckého myšlení mnohými změnami. O myšlenkové analýze, operacích (Zichovy "relace" i syntéze se dnes ví díky experimentálním výzkumům

podstatně více, takže Zichovy výklady by dnes musely doznat mnohých upřesnění, ne-li proměn. A přesto jsou tyto přednášky pro nás dnes velmi poučné. Nejenže nám dávají nahlédnout do Zichovy "duševní dílny", ale zpřesňovala se v nich některá hlediska, která neztratila ani dnes svou platnost. Za nejdůležitější považuji Zichovu opozici proti výrazové estetice ve prospěch "porozumění". Současné poznatky z aplikace teorie informace, Kybernetiky i axiologie na estetiku ukazují, že bez - třeba i intuitivní - orientace (což je vlastně Zichovo "porozumění") posluchače či diváka v uměleckém systému nemůže být dílo prožíváno adekvátně. Řečeno se Zichem, je prožíváno esteticky nikoli však umělecky, neboť zde "porozumění" chybí, Zichovo rozlišení aspektu estetického i aspektu uměleckého je teoreticky plodné a ve svých důsledcích velmi závažné. Univerzitní přednášky o uměleckém myšlení tomtuto rozlišení bezpochyby vydatně napomáhaly.

Poznámky

- 1) Původně formuloval Zich jen bod e, a to jinak; toto znění však škrtl: "e) citový a snahový faktor, tj. reakce vědomí na všechno pod a), b), c), d) uvedené, jako výsledek: estetická libost. Vcítění."

Jaroslav Kolár

K poetice Hrabalova "světa naruby"

Čtenáři Hrabalových próz se velmi často setkávají s pozoruhodným rysem jeho textů, s momenty, kdy rozmanité jevy, situace, vztahy atp. jsou nazírány v rozporu s běžnou konvencí jakoby naruby a vzhůru nohama.

...sestoupila k řece, kde město chodí po rukou. Divil jsem se tehdy, proč obrácená auta jezdí po řece koly vzhůru, jako by sáňkovala po střechách, proč chodící se zdraví, jako by nabírali do klobouku vodu.

(Kafkárna, Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet, 18)

Soudní rada přinesl z kantýny přednímu dělníkovi krvavou tlačenu.

(Divní lidé, Inzerát..., 21)

"Je tady ale zima, co?" a šel k rozbitému oknu, vystrčil dlaně ven a ohříval se ve snhové metelici.

(Pražské jesličky, Perlička na dně, 134)

Tři uvedené příklady naznačují, že nejde vždy jen o ozvláštěné, poetizující pojmenování běžných vjemů. Tento moment je ovšem v podobných případech nezřídka obsažen. Některé přístupy se dokonce častěji opakují, takže není nepodstatné položit si i takovou otázku, nejde-li o floskuli, o návraty k osvědčenému, působivému obrazu, resp. stylistickému obratu.

Uprostřed řeky cestující viděli, že celá benátská noc chodí v hladině po rukách, ještě jedny houpačky, ještě jeden kolotoč se točil v hlubině.

(Bambini di Praha, Pábitelé, 82)

A po hrázi a po opuce si to tam na druhé straně řeky vykračoval pan děkan v tvrdáku a zrovna takový děkan v černých šatech kráčel vzhůru nohama v řece, a když červená jupička pradleny a černý kabát

se k sobě rovnaly jako červená tečka a nad ní černý vykřičník, to samé se zrodilo v hladině, ale s převráceným významem, takže když prادلena pozdravila velebného pána, ten se uklonil a dlouhým pohybem smeknul tvrďák tak, že v odrazu v řece vypadal, jako by nabíral do toho klobouku vodu.

(Pan notář, Pábitelé, 46)

Uvedené citáty jsou samozřejmě vytrženy stejně jako všechny ostatní z širšího kontextu výpovědi. I v této násilné, svévolné izolaci je na nich však patrné, že týž způsob vidění a příbuzné formulace jsou pokaždé výrazem jiného autorského záměru. V prvním citátu jde skutečně o básnický aktualizované nazírání na všední jevy každodenního života, zatímco druhý citát je faktograficky přesným záznamem drobné události z prostředí, v němž se svět opravdu obrátil naruby. Avšak ani nepochybná formulační příbuznost mezi prvním a čtvrtým citátem s sebou nese nutně totožnost zorného úhlu. V čtvrtém citátu - na rozdíl od prvního - ke "inverzní vidění" výrazem sváteční atmosféry, tíhnoucí ke zmožování pozitivních vjemů a k vstřebávání stále širšího okruhu skutečností do silového pole osvobozujícího svátečního veselí. Jinde je naopak týž princip inverzního vidění a pojmenování vyjařovacím prostředkem pocitů a stanovisek zcela opačných:

"Rakev je má kolébka a hřbitovní nápis na pomníku je můj křticí list."

(Pan notář, Pábitelé, 40)

"...když ten chlap moji ženu nechal, šel jsem k němu a prosil jsem ho, pak jsem si před ním klekl na kolena, aby v zájmu mého rodinného

šťěstí dál pokračoval v milostným cizoložství..."

(Dambini di Praga, Pábitelé, 138)

Momenty "obrácenosti naruby", postav-ní vzhůru nohama nejsou však nutně jen nástrojem k vyjádření jistých pocitů nebo prostředkem hodnocení. Mohou být např. i prostou součástí popisu neznámého prostředí, nazíraného zjitřeným zrakem lyricky naladěného vnímatele:

A v jednom ze dvou oken zářila plynová lucerna, která vyrostla z chodníku a šikmo svítila na podlahu velkého, prázdného pokoje, a světlo lucerny se lomilo o zrcadlo, které leželo na futře okna a házelo na strop stříbrný obdélník, z kterého se do pokoje sypalo a mžilo jemné a něžné světlo, které rozehrávalo všechna sklíčka benátského lustru, který visel od stropu a třpytil se jako klenotnický krám.

(Romance, Pábitelé, 190)

Možnosti, které inverzní vidění a pojmenování autorovi poskytuje, jsou ve své rozmanitosti prakticky nevyčerpatelné. Hrabal jich využívá nejen v izolovaných záběrech a momentech, nýbrž způsobem mnohem důmyslnějším a pestřejším od aforistického shrnutí sumy celého příběhu ("rána do nosu, která založila rodinný štěstí" - Diamantové očko, Pábitelé, 183) až po situaci, kdy se představa uznávaných hodnot postavených na hlavu stává osnovou celé povídky (Pábitelé ze stejnojmenné sbírky). Pro Hrabalovy rozsáhlé epické prózy je příznačná varianta tohoto postupu, v níž se inverzní vidění uplatňuje v "doplněné" podobě spolu se svým (pozitivním) protějškem; buduje se tedy na principu

kontrastu a ten se promítá v složité kontrapunktice do všech vrstev díla. Např. novela *Ostře sledované vlaky* je budována na důsledném uplatnění polaritních opozic, u nichž tradiční a běžně respektovaná znaménka pozitivnosti a negativnosti neustále oscilují. Takovým způsobem se dostává do trvalého pohybu z hlediska hodnocení vše od architektoniky syžetu přes kontrastnost jednotlivých dějových pásem až po charaktery postav; důslednost tohoto postupu se jeví i ve jménech hrdinů: protihráčem erotomanického výpravčího *H u b i č k y* je tragikomický hrdina novely *M i l o š H r a b a*, ochotná oběť Hubičkovy razítkovací akce se jmenuje *Z d e n i č k a S v a t á* apod.

V prokomponovanosti Hrabalových rozsáhlejších próz je však povaha jeho inverzního vidění tíž postižitelná. Právě z drobnějších izolovaných povídek je např. zřetelněji patrné to, že formulace manifestující vidění světa vzhůru nohama a naruby jsou stejně příznačné pro autorskou řeč jako promluvy jednotlivých postav.

"Je tedy velebný ticho, až to dělá randál, to ticho."

(*Přítel* ze stejnojmenné sbírky, 151)

"Víte", pravil, "nechte se pochovat u nás, v Semovicích, jednak hřbitov je ta lesem, tak e jehličí a vůně borovic půjde až nad váš hrob, a hlavně v tom lese je fotbalové hřiště, a že máte fotbal rád..."

(*Pan Jontek, Slavnosti sněženek*, 207)

Autor se touto jednotou vidění a vyjadřování hlásí k svým postavám, postavy k autorovi. Když *Pavel Frost*

analyzoval jazykovou stránku románů Karla Poláčka (Slovo a slovesnost 3, 1937, 167), došel k závěru, že "u Poláčka je řeč postav valnou měrou autonomní v poměru k věci: mluvící nevládne řečí, nýbrž je v zajetí hotových řečí a rčení; je co nejméně tvůrcem svých promluv". O Hrabalových postavách platí pravý opak. Jejich promluvy jsou - často i za vnějškovou banálností - plné notřelého vidění, poznávání a hodnocení světa, právě tak jako Hrabalovy autorské texty. Není náhodou, že jedna z Hrabalových nejprůzračnějších próz, Taneční hodiny pro starší a pokročilé, má kuriózní podobu monologického souvětí, které vlastně nemá začátek ani konec. (Po té stránce je průzračnější a jaksi "čistší" první vydání knížky než pozdější, doplnené stručným autorským závěrem.)

Pro zkoumání povahy a významu hrabalovské představy světa naruby, resp. toho, co jsme označili jako prvky inverzního vidění a vyjadřování, jsou proto vhodnější povídky z jeho raných publikovaných souborů než rozsáhlejší práce. Právě na povídkách lze snáze rozeznat, že citované projevy vidění světa naruby a vzhůru nohama jsou vlastně momenty zkratkové, koncentrované manifestace autorova vztahu k světu, pramenícího z trvalé schopnosti nazírat a hodnotit ambivalentnost jevů vnějšího světa a vůbec životních projevů z protikladných hledisek na základě živelné dialektičnosti, která roste z postoje k životní skutečnosti, v němž cnobí respekt pro císařovy nové šaty, a z vědomí proměnlivosti jevů v čase. Je přirozená, že výsledná verbalizovaná a umělecky zkomponovaná podoba takového přístupu staví čtenáře navyklé na běžnější jednostranně vyhraněné literární

přístupy ke skutečnosti do neobvyklé situace. Vytváří se proud obrazů, který ve svém celku i ve vzájemném zřetězení jednotlivých článků vyprávění vypovídá o běžných skutečnostech, ale každá jednotlivost v něm zároveň poukazuje metaforicky do sféry autorova globálního názoru na svět. Momenty inverzního vidění, uplatněné v rozmanité podobě, aktualizují vždy znovu základní rysy tohoto názoru a vytvářejí obrazy, které se z hlediska běžné čtenářské zkušenosti javí jako obrazy groteskní. Je to však grotesknost v tom smyslu, jak ji chápe M. M. Bakhtin ve své monografii o Rabelaisovi, totiž výraz věčné neukončenosti, obnovování, proměnlivosti života, tedy spontánní obrazné a v zásadě optimistické vyjádření vlastní i zděděné zkušenosti té části lidského rodu, která není zatížena filozofickou spekulací a přesto formou obrazných představ formuluje svůj vztah k světu.

Světónázorový dosah obrazů světa naruby a převrácených hodnot je ostatně v Hrabalových povídkách nejednou zřetelně signalizován. Děje se tak rozmanitým způsobem, ale v zásadě vždy uplatněním obrazu, přirovnání, metafory atp. v proudu konkrétního dění či vyprávění. Nikdy nejde o relativně osamostatněné úvahové digrese, a právě tak nikdy nejde o nějakou abstraktní představu světa. Hrabalův svět je naveskrz "svět vezdejší".

Před Plzní mne zastavil autostopař, mladík se zeleným tlumokem, který byl opilý, ale já jsem to nepoznala. Tak jak vystřízlivěl, začínal být opravdu přátelský a vyprávěl mi krátké příběhy, jakonekdyž-

úřadech najdu dělníky a inteligenci se dvěma tituly,
jak čistí okna.

(Legenda o krásné Julince, Morytáty a le endy,
73)

Copak nechápete, že všechny vaše živnoostenský krá-
my si sami nakládáte do martinek, odkud se lijou
ingoty pro jinačí epochu?

(In ot a in oti, Inzerát..., 55)

"To je náš věk," povídá Bondy, "vzadu šlépěje, ve-
předu hustý anín, do kterého kráčíme pozpátku..."

(Legenda o Egonu Bondym a Vl dimírkovi,
Morytáty a le endy, 30)

Potvrzení téze o světonázorovém dosahu Hrabalových po-
vídek a o povaze autorova vidění světa ost tně nacházíme i v
jeho vlastním stručném komentáři, kterým doprovodil na obálce
knížku Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet:

Žil jsem tenkrát s lidmi, kteří vycítili
nebo věděli, že každá doba už má ve svém
břiše dítě, ve které lze nejen doufat, ale
kterým a se kterým už lze žít.

V autorově vlastní formulaci ovšem není ani zmínky o tom,
co Hrabalovu prózu činí předmětem mimořádného zájmu i pro li-
terárního historika orientovaného na stará vývojová období,
totiž o ravazování na repertoár obrazů, gest, představ a postu-
pů, ba i na způsob myšlení vlastní zejména té kulturní vrstvě
předrenesančního a renesančního období, která reflektuje - pře-
devším v ideově nonkonformní produkci - postoje lidového živ-
lu, nositele a uchovatele prastarých kulturních tradic. A pře-
ce taková souvislost je u Hrabala patrná, lze ji dokonce do-
ložit. Např. v povídce Eamtini di Praga (Pábitelé, 169) se

v souvislostech groteskní debaty o filozofii a penzijním pojištění mluví o dávném symbolu dvou protínajících se trojúhelníků, nazývaných početní znak krále Šalamouna, a podává se tradiční výklad tohoto symbolu, reflektující představu o podstatné souvztažnosti a vzájemné zamenitelnosti polaritních opozic hodnotové hierarchie: "Co je nahoře, to je i dole. Co je dole, to je i nahoře." Tato představa patřila podle Bachtinovy analýzy do základního fondu nonkonformních kulturních představ.

Jevy tohoto druhu se ovšem u Hrabala neomezují jen na podobné "odkazové citace". Se scénami přímo nevazujícími na zmíněný okruh tradičních představ se u něho setkáváme jako s charakterizačními prvky i ve vlastním vyprávění, v popisu viděného, dokonce v podobě gestického obrazu, který jako by byl přímo čerpán ze znakového systému karnevalového "jazyka" jest, vyjadřujícíh představu zániku a zdokonaleného obnovení.

...díval se na starého dělníka, jak vzal pajsr, přiložil jej k líci jako pušku, a jak se blížila jeřábnice, vykřikl: "Prásk!" A tajemník viděl, jak blondýna rozhodila ruce, jako by byla trefena do křídla, položila odbarvenou hlavinku na obrubu gondoly, chvíli zvídla, ale pak se vesele vztyčila, zacínkala a smála se dolů na dělníka, nad kterým přehrměla s jeřábem.

(Divní lidé, Inzerát..., 36)

Scénkaby mohla být chápána jako dokonalá ilustrace Bachtinových výkladů ze zmíněné monografie. Je tato souvislost se světem karnevalového myšlení vědomá a záměrná nebo jen náhodná, vzniklá jako popis skutečně spatřeného? Nedovedu

odpovědět. Není to však ani to nejdůležitější, třebaže by odpověď umožnila přesněji specifikovat Hrabalův autorský typ. Ale ať tak či onak, k sehrání té gestikulační scény bylo zapotřebí - stejně ve skutečnosti jako v autorově představě - aspoň dvou lidí naladěných na stejnou tóninu pozitivních, optimistických představ o souvztahnosti mezi vážností a veselím, dekoronizací a povznesením, životem a smrtí. A pak ovšem bylo zapotřebí třetího, aby tímto způsobem formuloval svůj názor na lidské charaktery v konkrétním prostředí, a aby tak učinil po svém (Hactinova monografie o Rabelaisovi, v níž jsou analogické momenty poprvé instruktivně analyzovány z významového hlediska, vyšla 1965, stejně jako Hrabalova knížka Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet, popř. aby podobnou scénu "v reálu" viděl, pochopil a napsal. Citovaná scéna je výmluvným potvrzením toho, že Bohumil Hrabal je legitimní, tvořivý dědic onoho rabelaisovského chápání lidského života a literatury.

Václav Königsmark

K problematice kontextu ve fabulované próze

(Václav Kaplický - Kladivo na čarodějnice)

Umělecké dílo si nečiní nárok na postizení zobrazované reality v její "úplnosti", má naopak sklon zůstávat jako dynamický celek (unak) - vytvářený svým specifickým způsobem celou strukturou - relaticně otevřené. Tuto vlastnost uměleckého díla označil Wolfgang Iser dokonce jako "neurčenost" ("unbestimmtheit"). Analyzoval historicky odlišné typy fabulovaných struktur a prokázal, jak ve vývoji podíl "neurčenosti" stoupá, jak se tedy i tento typ prózy stává tvarově i významově otevřenější. Uvedenou tendenci však můžeme vysvětlovat různým způsobem. Jistou úlohu zde hraje i vlastní vývoj epiky jako literárního druhu, který (nimo jiné) ovlivňuje i čtenářská adaptace na dosud užívané prostředky (tedy obrana před hrozbou schémat a klišé). To je ovšem pouze jeden z možných výkladů. Na daném stavu se zvlášť významně podílí i skutečnost, že lidská realita je v souvislosti s prudkým civilizačním vývojem stále méně přehledná (narůstání informací, prudší dějinný vývoj - to jsou jevy, které ve 20. století vysoce převyšují dosavadní lidskou zkušenost...atd).

Otevřenost struktury, stupeň její "neurčenosti" však může - jak říká Iser - překročit stupeň tolerance a dílo se stává v širším měřítku nesrozumitelné (např. prózy s. Beckett). Zůstává pak na čtenáři, zda může svět svých představ natolik mobilizovat, aby vůbec mohly být tyto texty komunikovány.

Iserovo pojetí tedy přesouvá těžiště aktivity v aktu komunikace na stranu vnímatele a nechává stranou skutečnost, že i tento silnější nátlak na svět čtenářových představ musí být iniciován dílem. Zároveň asi nepřijmeme ani to, že se v míře "neurčenosti" spatřuje poněkud mechanicky hledisko hodnotové atp.

Snaha hledat nástroje k interpretaci složitější významové výstavby prózy (třeba právě Beckettových Novel) nás přivedla k problematice kontextu jako uzlovému pojmu, v němž se překrývají složky syntaktické, sémantické i pragmatické. Jiří Levý nabízí ve studii *Veneze a recepce literárního díla*² přístup, jenž řešení této problematiky do určité míry otevírá: "Jakmile...jednotlivé motivy vystupují do skladu díla, navazují mezi sebou vztany, které samočinně vylučují některé možnosti výkladu a odstupňovávají pravděpodobnost ostatních. Kontext tedy z tohoto hlediska působí jako jakési síto (rastr) proměňující pravděpodobnost (oprávněnost) jednotlivých interpretačních možností."³ Z druhu či žánru konkrétního díla, nebo také z individuálních možností daného autora pak vyplývá, která z konstitutivních složek kontextu vystupuje při jeho utváření do popředí.

Kontext se podle Levého "v literatuře konstituuje lineárním pohybem po řadě znaků (respektive znakových systémů), tj. četbou literárního textu" a jeho funkce je spatřována mimo jiné v tom, že se "zúžením významového rozsahu obohacuje významový obsah lexikální jednotky⁴." Kontext tedy intenzifikuje, podtrhuje jedinečnost zvolených prostředků (i sféru jejich významovosti), abychom vzápětí při jeho

proměně byli třeba orientování zase jiným, opačným způsobem. (Přirozené za předpokladu, že autor s tímto prostředkem uvedeným způsobem pracuje.) Z Levého teoretické koncepce však zřetelně vyplývá, že se mezikontextové napětí na výstavbě literárního díla podílí, fabulovanou prózu z toho nevýmaje.

Chápeme-li kontext jako uzlový pojem výstavby díla, je třeba ještě dodat, že se v něm propojuje určitý princip významového utváření zároveň se signálem ke strukturaci vnímatelova prožitku, jenž vyvolává adekvátní aktivizaci čtenářova vědomí (tak, jak si to žádá dílo; v této úvaze počítáme s ideálním vnímatelem). Cesta k odkrývání významové polyfonie díla a pak k jejímu celkovému nastavení je tedy zároveň cestou ke konstituování plnoobsažnější recepce, tedy nejen metodou k resumování autorových příznačných tvůrčích postupů. Vždyť jednotlivé prostředky chceme vidět právě v jejich funkci, v sémantické kvalitě i její potencialitě tak, jak nás k nim dílo svou výpovědí přivádí.

Naše pozornost však zatím nebude patřit autorovi, který těžiště výpovědi soustřeďuje do mezikontextových "švů", do "mlčení", které uvolňuje až adekvátní recepci celé struktury díla, v níž "neurčenost" se stává konkretizovaným významem. Obrátíme se naopak k autorovi, který svou významovou intenci neskrývá, jenž naopak usiluje o její "dourčenou", široce srozumitelnou prezentaci. Chceme sledovat kontextovou výstavbu na cíle, jehož kompoziční výstavba je přehledná, nekomplikovaná, abychom se přesvědčili, zda orientace na vzájemné dotyky kontextů má obecnější platnost, obohacuje-li

interpretaci i tehdy, když tento prostředek není prokazatelně v centru čtenarovy pozornosti.

Významotvorné možnosti kontextové vystavby v Kaplického
Kladivu na čarodějnice

Ze látku k románu zvolil Kaplický údobí z konce 16. století, dobu, v níž ještě probíhaly na severní Moravě inkviziční procesy. Nešlo v nich už pouze o tmářství, jak tomu bylo nejdříve ve třetověku, ale o úděsnou masinérii zvláště, k níž nebylo skutkových - natož právních - důvodů, a která byla od začátku do konce uměle vykonstruovaná. Samy inkviziční procesy působily v této době už jako nepochopitelný anachronismus, který se ukázal ve svém dosahu o to absurdnější, že proti celé masinérii nebylo odvolání. Je zřetelné, že už látka sama potencionálně odkrývá kromě tematiky zvláště, prerůstající až v absurditu, zvláště silně a dramaticky střetnutí dobra a zla, přičemž u Kaplického je důraz položen na problém etický.

Autor zvolna vrství jednotlivá prostředí i děje k budoucímu napětí. Dává nahlédnout ze široka, "objektivně" do všech souvislostí, z nichž později vyrůstá úděsný, nesmyslný konflikt, rozsívající zkázu. Pro Kaplického je příznačné, jak tato "epická síť" zůstává úzce spojena s explikačním způsobem vyprávění. Napětí románu je zvolna budováno na příběhu. Autorův prozaický styl můžeme označit až za kronikářský, přestože Kaplický nepředkládá pouze jisté události, jak je to v kronikách běžné, ale usiluje také o postizení jejich významového dosahu - a to jak pro narůstající konflikt,

tak z roveň obecně. Napětí pak nevyrůstá jen z vlastních událostí, ale povstává - domnívame se - i z různých kontextů, do nichž jsou tematické, fabulační vrstvy rozloženy.

Dvou pozornost zaměříme proto na rovinu významu, jejíž povaha je "zdrojová". Budeme ovšem sledovat spíše sémantickou funkci kontextu než otázky jeho syntaktické výstavby, protože u Kaplického se vlastní významový pohyb uskutečňuje zřejměji v práci s "vyššími" komponentami (zejména s motivy), v jejich vrstvení do kontextů.

Prvním typem mezikontextového napětí, jímž se budeme zabývat, je prolínání promluvového pásma vypravěče a promluvového pásma postav, tedy napětí, které vzniká změnou subjektu jazykového projevu, to znamená změnou významového aspektu. Metoda umělecké výstavby střídá u Kaplického k základnímu typu fabulované struktury, jak je předpokládá L. Doležal¹, přesto tu však nacházíme příznačný, čisto se opakující prvek: dochází k zjevnému pronikání subjektivních aspektů postav do pásma vypravěče.

Tento prvek najdeme hned v expozici a sledujme, jaké významové obohacení s sebou přináší. Budoucí konflikt zůstává ještě skryt, odráží ho však již - ovšem v jiném významovém zabarvení a dosahu - úvaha hlavní hrdinky. Zuzana je sirotek, kterého se ujali na faře. Po smrti děkanovy matky převzala hospodyňské práce (zde je také připraven budoucí "argument" mluvící pro Lautnerovy spolky s ďáblem: starý děkan má mladou kuchařku):

.....Zuzana zhluboka vzdychla. Kari se dnes vdává, brzy se vdá i Líz² a i všechny šumperské panny,

kdy však najde ženicha Zuzana Voglická, kuchařka a hospodyně na Lumperském děkanství? Kuchařka a hospodyně a někdy také...Dože, co si asi lidé o ní myslí? Co se toho napovídá o farských kuchařkách! Zatím se pan děkan chová jako pantatínek nebo milý strýček, stále si stěžuje, že mu loupe v kříží a píchá v kloubech. Ale to lidé nevědí, ve své zlomyslnosti se o každém domnívají jen zlé. Ach, kdo by si vzal za ženu kuchařku z fary, i kdyby byla sebestřednější?..

Kaplický podtrhuje Zuzanin kontext nevlastní přímou řečí, umístěnou do řeči vypravěče jako nový, situační dynamikou podbarvený aspekt expozice. Na tomto místě má příchuť banality. Nevlastní přímá řeč se tu ovšem prostupuje se subjektivním vztahem vypravěče, jakoby si zde uprostřed objektivního líčení ještě bezkonfliktní situace povzdechl nad příštími osudy své hrdinky. V ukázkě je už zároveň patrné i Kaplického úsilí vyprávění "dourčit". Na jedné straně byl uveden náznak možného postavení Zuzany na faře, aby vzápětí byl odmítnut podobou pana děkana jako pantatínka a strýčka. To však Kaplickému ještě nestačí, následuje všeobecné: "...lidé...ve své zlomyslnosti se o každém domnívají zlé..."

Tento sklon vidíme ještě zřetelněji z dialogu Lautnera a biskupem v kapitole nazvané Audience. Děkan se pokouší najít oporu proti neomezenému řádění inkvizitora, pana Bobliha z Edelstadtu, u církevní autority. Netuší ještě, že biskupovi podřízení dělají všechno, aby ho Eminence nevyslyšela. Vrátime-li se k problému, který sledujeme, cítíme, jak vypravěčova explikace zbavuje dialog napětí:

... "Přece víte, že nespadá do mé pravomoci, co se děje na zámku losinském," zaznělo pak nejistým

hlasem.

Biskup se vytáčí! Utíká od odpovědnosti. To učinilo šumperského děkana ještě odvážnějším:

"Váha slova Vaší Milosti je rozhodující pro hraběnkou z Galle, která pro Bobliga poslala a štědře ho odměňuje!"...⁷

Citace zachycuje jen uzlové místo rozsáhlého dialogu. Zatímco přímá řeč zde představuje jakýsi autentizující aspekt motivace, promluva vypravěče ji už do jisté míry interpretuje (na tomto místě dokonce přebírá úlohu podtextu, viz "Biskup se vytáčí!" nebo u hodnotící "Utíká od odpovědnosti."). Změna subjektu jazykového projevu zde nepřinesla napětí ze vzájemné kontrapozice, napětí bylo uzavřeno vypravěčovým hodnocením situace.

Pásmo vypravěče, autorská řeč, sice na první pohled působí, jakoby se v ní neuplatňoval žádný subjektivní aspekt, avšak postupně, v lícení jednotlivých stětutí i dějů - i těch banálních - vyrůstá právě z tohoto kontextového postupu překvapující porozumění postavě nebo skrytému ději (pokud se ovšem vypravěč nespokojí s hodnotícím vysvětlením). Kronikář si do své sféry vypravěče vtaňuje aspekty postav, na nichž mu kompozičně záleží a které proto potřebuje citlivěji exponovat. Vnímá pak zůstává na pochybách, zda jde o subjektivní aspekt postavy nebo o aspekt kronikářův. Tak bylo zachováno zdání o objektivitě vypravěče, a proto též mohou být tato nahlédnutí až za děj sám představena prostě v pásmu vypravěče a ne ve vlastním, uzavřeném a graficky delimitovaném vnitřním monologu.

Druhý, závažnější prostředek, jímž Kaplický navozuje hlubší a širší vztahové souřazení, spočívá ve schopnosti

účinně exponovat situaci. Jeetliže jsme rekli, že jednotlivá prostředí jsou představána s vypravěčskou objektivitou, je třeba dodat, že posléze tato objektivizovaná, "spravedlivá reference" podléhá tlaku, který vyvolává stupňující se vývoj událostí. Kaplický zprostředkovává způsob a úhel pohledu každé, na ději zúčastněné postavy, uvolňuje k ní ve vnímatelově povědomí jistou míru tolerance. Vnesené subjektivní aspekty - jsou-li v rovnováze - reprezentují pak už "objektivitu vyššího druhu", a vytvářejí zároveň prostor k hlubšímu vnímání vlastního konfliktu románu (avár dobra a zla). V konkrétním dějovém střetnutí potom Kaplický přirozeně "nedrží" všechny aspekty. Ke slovu přichází bezprostředně jednání. "Objektivita", o níž jsme mluvili, však vnímateli poskytuje širší základnu k implicitní interpretaci. Aplikace z této sféry, byť Kaplický i nadále usiluje, aby jí vnímatel užil především k etickému chápání díla, jsou už jistým specifickým, literárně uměleckým prostředkem.

Sledujme tento jev na osmnácté kapitole románu, nazvané Audience. Čtenář vstupuje do prostředí biskupského paláce a je zřetelně na Lautnerově straně. Od samého počátku "aféry" je svědkem s k u t e č n é h o vývoje událostí, mohl by kdykoliv svědčit o vině těch, kteří jsou persekuváni:

...Páter Eliáš Isidor Schmidt, sekretář biskupa olomouckého, velmi snaživý a horlivý, první četl Eobligův dopis s tak hrozným obviněním proti třem kněžím olomoucké diecéze. Dávno jim nedůvěřoval pro jejich avobodomyslnost a již delší dobu proti nim sbíral materiál; vždyť on to byl, kdo upozornil advokáta Eobliga na tetu Pabstovu. Syni měl

nad dopisem Bobligovým pocit, jako by se mu dostalo zadostiučinění. Ano, to všechno sekretář předvídal, zatímco jiní byli slepí a hluchí! Nebylo však jisté, jak bude na dopis reagovat biskup. V poslední době byl starecky popudlivý, umíněný, a často se rozhodoval proti všemu očekávání. Ach, kdyby tak celou záležitost mohl vyřídit sám sekretář! Ale i to je možné, jestliže předloží biskupovi spis, až bude něčím silně zaujat a nebude mít chuť zaměstnávat se nepříjemnými věcmi. V takovém případě napíše na spis tři litery U.T.S. Ať věc vyřídí sekretář.

Olomoucký biskup Karel hrabě z Liechtenstein-Castelkornu poslední léta byl velmi zaneprazdněn různými stavebními podniky, takže značně polevil i v horlivosti o duchovní správu své diecéze. Mimo to stále více času věnoval své zálibě nejlepší - obrazu. Nad novými přírůstky své galerie vydržel sedět celé hodiny, zkoumaje pozorně každý tah malířova štětce, každý odstín barvy, každý detail kresby.

Toho dne byl biskup přímo u vytržení nad právě získaným obrazem, znázorňujícím návrat ztraceného syna. Páter Schmidt se domníval, že pro něho nastal vhodný okamžik. Vešel do biskupovy pracovny jako duch, Bobligův spis položil na stůl a jen tak mimochodem poznamenal, že jde o věc velmi naléhavou. Víc nic. Nad potem přistoupil k obrazu, chvíli si jej se zájmem prohlížel, nakonec prohlásil, že je to patrně vzácné dílo.

Biskup se usmál; jeho sekretář rozuměl obrazům jako on kovářskému řemeslu. Vzal do rukou Bobligův spis, ale hned jej zas odložil a zadíval se znovu na obraz, který ho nezajímal, a mohl odejít. Vytratil se tak tiše, jak přišel.

Biskup jeho odchod a i nepozoroval. Hleděl znovu na obraz zavěšený na stojanu a přimhouřenýma očima pozoroval každou podrobnost.....

Celý "biskupský obraz" Kaplický otvírá postojem biskupova sekretáře, který stojí na straně inkvizitora a číhá na slabou chvíli v biskupově jednání, aby svou příslušnost do-
svědčil činem. V kontextu (I) je expozován Schmidtův postoj, do něhož se též - ovšem z hlediska, které je adekvátní sekretářově funkci v románu - samují skutečnosti, o nichž už víme. První závažnější známka o biskupovi je předložena pod tímto úhlem pohledu. Akčnost kontextu, přecházející až v agresivitu, vystupuje nejzřetelněji v zvolání: "Ach, kdyby tak celou záležitost mohl vyřídit sekretář:" (Je to vypravený ironický podtext nebo vnitřní přání Schmidtovo?) Poté už následuje věcné líčení plánu, jak tuto příležitost získat. Na tomto místě se už potencionálně uplatňuje také kontext biskupův (II), situačně ovšem hodnocený ještě kontextem sekretáře.

Teprve potom je pozornost přesunuta na biskupa, přičemž předcházející problém je zdánlivě odsunut. Kontext II prezentuje jistou oficiální tvář "dnešního" biskupa Karla, starého hraběte z Liechtenstein-Castelkornu (doceníme i užití celého titulu). Vzápětí biskupa představuje i jeho záliba, přecházející až v jistou slabost: miluje obrazy (kontext III).

Dřív než dojde k plnému rozvinutí tohoto kontextu v biskupově meditaci nad návratem ztraceného syna, sledujeme pasáž s prudkými střihy mezi kontexty I, II a III. Schmidt vyraší biskupa z jeho koncentrace na obraz: I-III; dokonce se stylizuje do role obdivovatele, aby v starci probudil důvěrnost. Ten mu ovšem nevyšel, biskup sekretáře prohlédl,

protože znal jeho skutečný vztah k obrazům: I, II, III.

V pokračování této scény představuje Kaplický starého biskupa v meditaci nad obrazem. Realizována je v pásmu vypravěče, modifikovaném - podobně jako jsme to viděli výše - jistým subjektivním aspektem. Pásmo vypravěče přejímá částečně do svého prostoru subjektivní sémantický aspekt postavy, nato lépe: jakoby se vypravěč skládal a tichým, důvěrným pochopením nové postavou. Kaplický kontextu III později, ve scéně Lautnerovy audience, funkčně využívá, propojuje biskupovy prožitky a vnímání obrazu s konkrétními prvky fabule a ozvláštňuje tak dějovou situaci novým, účinným způsobem. Biskup se projektuje do figury otce, zatímco Lautner se mu promítá do postavy syna. Biskup si přitom dokonce uvědomuje kontrast mezi hlubokou, silnou skutečností obrazu a citovou prázdnotou svého života a jednání.

Postava biskupa vytváří v této kapitole další motivický okruh: vzpomínky³. V tomto kontextu (IV) Kaplický resumuje jeho cestu k biskupské stolici i jeho celoživotní protireformační dílo. Starý biskup je novými událostmi zaskočen: má potvrdit nové procesy v okenžiku, kdy si po dlouhé službě církvi dopřával "bezúhonné" stáří a kdy si přál obklopovat se krásou a uměním. Lidským zájmům a sporům se už začal v určitém nadhledu vzdalovat.

Kontexty II, III a IV zastupují tedy trojí odlišnou motivaci biskupova jednání. Představují: ad 1) biskupa-starce, který se svému úkolu církevního vládce vzdaluje s celoživotním zájmem, třebaže je znovu stavěn do situace, v níž je třeba jednat politicky a rozhodovat (II), ad 2) starého muže milujícího umění, k němuž jej stále častěji

přivádí to, jak začíná počítovat proměnu hodnot; umění mu představuje jistou konstantu, na jejímž pozadí hlouběji nahlíží relativitu činů a která jej tak, na druhé straně, vrací zpět ke zdrojům lidské hloubky, viděné už ovšem jakoby z "druhého břehu" (I I). ad 3) bývalého politika, který je ještě teď vázán svými minulými činy (IV). Vidíme, jak si Kaplický s chutí a navozenou situací pohrává, jak vlastně buduje zmožený význam ve vzájemných dotycích denotujících kontextů. Připomeňme znovu v této souvislosti Levého pojezd: "zúžením významového rozsahu se současně obohacuje významový obsah lexikální jednotky - ...vlivem kontextu dochází k vrtvení významu do několika rovin"¹⁰.

Uvedené kontexty jsou navíc spjaty i s kontexty předešlými. Když například biskup čte Bobligovu zprávu o dosavadních výsledcích, vynořují se před námi kontexty, spjaté s postavou inkvizitora. Kaplický tuto zprávu ovšem "nenapíše"; má-li třeba, jako "zasvěcení" známe skutečný vývoj událostí i inkvizitorovy praktiky. Autor proto sleduje nový, nám ještě neznámý aspekt: pocity, které zpráva v biskupovi vyvolává. Z těch před námi vystává zároveň i její podoba. Probíhá tu kontrapoziční ozřejmování prostřednictvím kontextu. Biskup, jedna z postav, se dohaduje toho, co čtenář ví - na druhé straně vnímá z toho, co ví o Bobligovi, usuzuje na to, co asi biskupovi napsal, a protože Kaplický biskupa představil jako muže s hlubším vnitřním vědomím (vzpomeňme na vnitřní meditaci nad obrazem), prožívá napětí, jak se biskup zachová. Zkušený protireformační praktik, znalec činných čarodějnických procesů i teologické

literatury, která se jimi zebyvá, samozřejmě problematičnost spisku lehce odhalil. Celá záležitost se mu sice příčí, ovšem jako politik "musí" zůstat své celoživotní "službě" a zachovat ostražitost, což však v dané situaci znamená téměř tolik, jako dát za pravdu Robliovi. Zde dochází k prudkému nárazu významového dosahu kontextů, spjatých s postavami inkvizitora a biskupa. Přestože Kaplický toto napětí nakonec přivede opět do etizování¹¹, postavil zde scénu, jejíž významová hloubka přesahuje její následující explikace.

Tuto tendenci, čitelnou z celého románu, vyvolává zřejmě autorova erudice kronikáře i tradiční, ze soudobého hlediska už překonané pojetí historické četby. Kaplický totiž podtrhuje v žánru historického románu především poznávací funkci. V dějinách literatury se tento rys nepřestává projevovat, bývá vyvolán nejroznějšími jevy, v českém kontextu plnil - mimo jiné - specifickou úlohu v úsilí o národní sebeuvědomění, silně se proto projevoval právě v historických literárních žánrech doby obrozenecké, v oblasti románu přes Jiráska zasaň až do 20. století. Kaplický usiluje tuto tradici očividně navázat, staršímu uměleckému názoru zůstává poplatný především kvalitou didakticko-normalizující, která svým typem - jak dále ukážeme - jako by mířila dokonce ještě k starší tradici než jakou je literatura obrození, na druhé straně ovšem v práci s motivy i v kompoziční výstavbě Kaplického román už poznamenal vývoj, jímž próza šla od 19. do 20. století (kupř. diferencovanější prolínání kontextových postupů).

Hledáme-li u Kaplického zdroje mezikontextového

významového obohacení, nejdeme je nejrychleji a nejzřetelněji v intenzivní znalosti prostředí, v němž se děj románu odehrává a s nímž je autor jakoby vnitřně spjat, ale zároveň také v jeho pojetí přírodního světa vůbec. Vnitřní souznění s krajem pod Jeseníky protleskuje celou prózou, tento postoj však není spojen jen se vztahem k určité regionální oblasti ústí do širšího rámce. Nebylo by správné hledat v takových pasážích pouhé uplatnění zákona kontrastu, třebaže plní i podobnou funkci; nejde tu totiž jen o zaletitost mechanismy, banálně retardující, jak ostentně tohoto prostředku často v próze užívá. Přírodní motivy plně u kaplického hlubší funkci, třebaže se mohou tím, jak jich autor užívá, přiblížit i k hranici klisé. Cilevědomá prostota vypravěče, uložená v nepodplatitelné "paměti" kronikáře, se totiž k této formální nevynalézavosti vcelku netejeně hlásí:

...rzy se ocitli v polích a lukách, kde na dlouhých řadách ležela pokosená tráva, dosudu nerozházená ze strachu před deštěm. Děkan se díval rozervěnýma očima, a čím dále se díval, tím se tíha, které doma na něm ležela, stávala lehčí. Věru že nikde není člověka tak volno jako uprostřed přírody pod nesmírnou klenbou nebeskou!

Když se pak objevil stříbrný pruh říčky Moravy, zesílené Deanou, a v Bludově se rozezněly zvony, všechny starosti a starý připadaly lékařovi už jen jako ošklivý sen. Od mládí znal důvěrně tento kraj, ke každému místu se pojila nějaká vzpomínka. Ne, nikde není tak doře jako v tomto koutku moravské země, vlněné na severu Jeseníkem, protékané Moravou a tuctem drobných potůčků, plných raků a pstruhů! Jen kdyby ještě vyšlo sluníčko!

"Hej, Floriáne," houkl děkan na kočího, "co myslíš? bude pršet, nebo se vyjasní?"

"Vyjasní se, jemnostpane! Podívejte se na západ, už se to tam trhá!"

Vyjasní se! Mraky zmizí a ukáže se slunce. A snad se vyjasní i jinak! Jen kdyby odešel z Losin pan Bollig s olomoučtí kapucíci. Všecko by bylo hned jiné! Lidé by se starali o věci rozumější a veselejší!

Nicméně se už Lautner nemohl zbavit myšlenky na toho hrozného člověka, jehož hlava mu připomínala pětosa. Přestal si všimnout krajiny a zamýšlel se nad losinským inkvizitorem. Z čeho vlastně vzniká taková zloba, ptal se sám sebe. Z čeho? A tu najednou se mu zdálo, že přišel na podivuhodně jednoduchou odpověď. Jistě jen proto, že tací lidé nikdy nechozí mezi polními pššinami, že nikdy sami nešli za časného rána mladým lesem, rozezpívaným ptačím zpěvem; že stále žijí pohromadě s jinými lidmi v uzavřených jizbách a že si přecpívají břicha sytými jídly a dobrým trunkem. Lidé by měli více chodit venku a obuv nechávat doma; všechna zloba by z nich vyprchala. Jako z toho asyrského krále Artaxerxa, vzpomněl si děkan na starý příběh: Mocný král Artaxerxes po jedné prohrané bitvě našel útulek v bídné chatrči chudého sedláčka. Měl velký hlad a trápila ho žízeň. Sedlák mu mohl poskytnout jen kousek ječného chleba a džbán vody. Zhýčkaný král tehdy proklánil, že mu ještě nikdy žádná lehádka tak nechutnala a žádný dvořan mu nikdy nebyl tak milý jako ten sedláček. Ano, každý hrdo-pýšek, každý nadutec, každý tyran by měl aspoň jednou v životě spádnout do takové bryndy jako král Artaxerxes. Byli by pak skromnější, jejich srdce lidštější a na světě by se hned šlo radostněji.¹²

Na začátku ukázky se uplatňuje ještě výchozí fabulační situace (Lautner jede do Mohelnice), teprve pak přebírají významovou iniciaci přírodní motivy. Důvěrná znalost lokality přechází k její přímé, deklarativně pojednané oslavě. Kronikář se nechal strhnout, ale není to samoučelné, podpořil, "ozvláštnil" - však opačně než jsme tomu zvyklí, opět tendencí k významové denotaci - předcházející kontextový zvrát: děkan Lautner, vnitřně pretížený přívalem kalu lží, násilí a bezpráví je na cestě k příteli, s nímž se chce poradit, jak této vlně účelně čelit, odpoutal od mučivých myšlenek. Rozbě, která vlní nad dosavadním zřetězováním dějových skutečností se tu nabízí přímý protiklad: harmonie, která odkrývá nesmyslnost, zvrácenost v lidském počinání se stejnou bezprostředností, s níž byly předtím fabulačně navozeny. Máme před sebou opět zmrožený význam vytvářený dotykem denotujících kontextů.

Kaplického záměrné cílení k etizující didaktičnosti (úzkostlivá snaha orientovat významovost chce zřejmě zaměřit tomu, aby význam nenačrpal nechtěné potenciality) má však své nebezpečí. Významový pohyb, čerpající z bezprostřední věcnosti dějů i věcí, můžeme najednou tam, kde se ještě střetne s autorovým násilným vysvětlováním nebo trivialním dokreslováním děje a jeho skutečností, prudce poklesnout. Přejít mezi přímou akcí a jejím dalším významem, vypravěčovou referencí, dostane disonantní polohu klíšé: "...Vyjasní se! Praky zmizí a ukáže se slunce. A snad se vyjasní i jinak! Jen kdyby odešel z Losin pan Hoblig a olo-moučtí kapucíni..." Na promluvu kočího Floriána navazuje

nový kontext, vypravěč do svého promluvového pásma přijal aspekt Lautnerův. Zprvu si nový kontext udržuje oba významy, faktický i přenesený, posléze je popíráním způsobem důraz položen jednoznačně na význam přenesený - a následuje jeho další interpretace. Je třeba vzít v úvahu, že určitá trivialita je na tomto místě také důsledkem pronikání aspektu postavy do pásma vypravěče, jenž se celkově stylizuje do nadosobní polohy lidového kronikáře.

Obraz - nebo snad přesněji řečeno popis - přírody však vstupuje do fabulačního motivického uspořádkání, aby prostorem, který ve vyprávění kolem sebe vytváří, odlehčil bezprostřednímu dějovému napětí a vnesl do něho atmosféru jistého spočinutí, klidu a bezmála nadčasového uvolnění. Z tohoto pohledu už evokace prostředí netvoří pouze kulisu, ani jí není užito jen k prostému přirovnání (viz např. "Mše se táhl jako cesta přes kopec do Varsíkova"¹³). Rámec přírody může být významově vyzdvižen do roviny obecné, jakoby samotnému ději nastavoval zrcadlo. Tento posun nemá ještě charakter symbolizace, třebaže naše paměť o symbolu se za ním vynořuje ("...tací lidé nikdy nechodí ani polními pěšinkami, když zraje obilí..."). Kaplický samozřejmě navrhoval kód vyjádření, na jehož pozadí bycnom tento znak mohli jako symbol interpretovat. Jeho vypravěčství poukazuje většinou bezprostředně k předmětu, přímo na zobrazovanou realitu - pokud v exponovaných místech nastupuje tendence k jistému významově zmnóženému vyjádření, pak následující významy směřují znovu k denotaci, jejíž povaha má opět charakter indexu. V ukázce nám uvedený jev demonstruje prelévání obecnější

báze do postoje didaktizujícího moralisty a konečně i kontext vyprávění o králi Artaxerxovi, jehož alegoričnost je od počátku zřejmá, autorem už téměř předem interpretovaná.

Exponování větné dvojice "zraje obilí" a její významové zařazení do kontextu signalizuje obecnější bázi, než to dával tušit začátek ukázky, kde ve vyjadřování převažuje stránka popisující. Přírodní motivy vytvářejí postupně stále zřetelněji prostor k Leutnerově meditaci o zlu a jeho pramenech, až přejímají významovou iniciativu (d...tací lidé nikdy nechodí semí polními pěšinkami...). A třebaže duplicitný reexponuje své "konstanty lidskosti" - polní pěšiny, mladý les v časném ránu, zpěv ptáků, zrající obilí - jako symboly, je zřejmé, že spolu s obecnou otázkou zla, na níž tyto motivy odpovídají, byly v kontextu uvedené znaky kvalitativně pozdviženy do obecnější polohy a zabírají hlubší i širší významovou sféru. Významům přírodních motivů zůstává díky denotativní, věcné spontaneitě, s níž jsou do textu včleněny, bezprostřední spojení s realitou fabulační. Zároveň však plní i úlohu obecnější povahy ve sféře nadčasového hodnocení. A právě toto využití, v němž se konkrétní kvalita přírodních motivů střetává s jejich funkcí vytvářet harmonický, hodnotící protiklad dějovým skutečnostem, posiluje i zmíněnou paměť o symbolu.

Kronikář, který "vystupuje" ze zpracováním fabule, neužil nikde Ich-formy ani přímého akcentu na vlastní subjektivní aspekt. Skrývá se; viděli jsme, jak k tomu využívá aspektů postav, a nyní jsme se mohli přesvědčit, že osobitým prostředkem jsou mu v tomto úsilí též přírodní motivy,

které pak prostupují (i s tímto posláním) celou prózou jako svébytný kontext. Přírodní motivy mají v první řadě za úkol intenzifikovat ve své vyjadřovací sféře aspekt hodnotící. Lze je v této próze pokládat za jistý protiklad fabulačního postupu, vynořují se pokaždé v klíčových, dějově zvlášť dramatických momentech.

V naší analýze jsme se zatím zabývali rozбором významových intencí, které povstávají z aktivity tvaru. Kaplickému je však vlastní - jak už z řečeného vyplynulo - také úsilí zaměřit explikaci vyprávění k etizujícímu vyznění. Zmínili jsme se už, že tento jev má svou literární minulost. Vedle tradice historické prózy lze u Kaplického vést zároveň paralelu k předobrozaneckému lidovému čtení.

V Kladivu na čarodějnice se tradice lidové četby hlásí ke slovu několika způsoby. Povědomí o ní vystupuje například v souvislosti s postavou mladé a krásné děkanovy kuchařky Zuzany, nevinné, krutě mučené a nakonec bez viny upálené¹⁴. Jednoznačnost, tak typická pro tuto literární tradici, vystupuje do popředí nápadně, třebaže Kaplický není prezentována s tou prostomyslnou naivitou, jakou bychom našli v knížkách lidového čtení. Povědomí o této tradici se specificky uplatňuje například ve scéně, v níž je Zuzana na mučidlech nucena, aby se přiznala ke spolku s ďáblem a vrhla tak podezření i na Lautnera¹⁵. Kaplický téměř po vzoru "jazyka" pohádek nechá nevinné Zuzanu třikrát utáhnout palečnice a pohraje si s "černobílým" protikladem: Zuzana - Boblig.

Tradice lidové četby přichází ke slovu pak především

v osobě děkana Lautnera, v jehož průpovědích, životních radách, v celém jeho uvažování se uplíná znalost facetií, krátkých vypravování, která mají svůj původ až kdesi v exemplích, příkladech ke kázáním. Této povahy bylo například vyprávění o králi Artaxerxovi¹⁶, proto ta průhledná alegoričnost, která je na něm nápadná. Promluvy Lautnerovy jsou navíc příbuzné hodnotícímu postoji kronikářovu. Obojí se vzájemně prolíná v kvalitě didakticko-moralizující. Nezapomeňme, že tradice lidové četby má v těchto svůj specifický vývoj. Bedřich Václavek v předmluvě k výboru z české krásné prózy 16. a 17. století Historie utěšené a kratochvilné vyslovil názor, že tématická šíře látky, které charakterizují prózu tohoto období (zvláště v italské renezanci), "byly u nás vtěsnány do nábožensko-morální normy, kterou byl nesen od husitství tu více, onde méně celý český život"¹⁷.

V tomto smyslu zapojil Kaplický do syžetu také přírodní kontext. Autor předestřel vnímatelí prostý nekomplikovaný obraz světa, v němž lze ještě snadno přehlédnout pravdy a hodnoty lidského života pod úhlem přirozeného etického cítění. Konflikt násilí a pravdy drží Kaplický ve všech rovinných fabulačních, není divu, že ho prosadil i do motivů přírodních, které jsou zpočátku významově jakoby "prázdné", ilustrující, na druhé straně však eticky "čisté", respektive nepoznamenané negativními lidskými zájmy jako motivy fabulační. Přírodní kontext se tak stal ideální vrstvou, k níž bylo možné hodnotící aspekt vztahovat. Je pak už záležitostí specifiky Kaplického tvorby, ale i tradice, na níž navazuje, že tuto rovinu zároveň výrazově neodlišoval.

Ve vrstvě přírodních obrazů, která vypovídá o přirozené nedčasovosti v nazírání venkovského člověka, byla zachována podobná předmětná věcnost jako ve vrstvách fabulačních (tam je navíc tato věcnost posílena Kaplického kronikářstvím, jež zdůrazňuje poučnou moc příběhu). Vazba mezi fabulačními vrstvami a vyděleným přírodním kontextem je oboustranná, nenajdeme tu kvalitativní nadřazenost jedné polohy nad druhou. Fabulace také vychází vstříc estetickému zaměření, předkládá - se snahou o situační aktualizovanost - obraz zrádně narůstající moci a její bezohledné svereposti, je však zároveň obžalobou nejen této svévolné moci, ale i lidské slabosti, která nemá dost odvahy ani dost sil, aby vytvořila proti destruktivnímu tlaku soudržnou hráz.

Stíchnost, která proniká záměrně do fabulace i do kontextu přírodního, nakonec způsobuje, že otláasající skutečnost příběhu nalézá své "rozhřešení" v "důvěře", kterou sem přináší vypravěč - kronikář svým prostým a nezatěžkaným chápáním dobra a zla. K tomu však patří i to, že se Kaplický nesnaží z žádné postavy snímat její podíl viny. Vidí ji v lidské laxnosti; člověk se proti zvlí staví až v okamžiku, kdy se proti němu bezprostředně obrací, a destruktivní díla, využívající lidské slabosti, staví právě na této laxnosti.

Svět přírody pak Kaplickému představuje - ať už vědomě nebo podvědomě - konstantu; vidí v něm kořeny existence, harmonický protipól lidského bytí. Těchto kořenů se dovolává, v nich je pro něho uložena nezvratitelná jistota. (Príznačně si Lautner zacituje ve chvíli meditace "kacířskou" myšlenku Jakuba Böhma: "Nenajdeš žádnou knihu, v níž by bylo více boží moudrosti, než když jdeš rozkvetlou loukou".)

V úvodu bylo řečeno, že si umělecké dílo většinou nečiní nárok na "úplné", explikující vyjádření nebo popis zvolené "reality". U Kaplického jsme viděli, jak právě tato tendence k "úplnosti", didaktizující úsilí přivést čtenáře až k vlastnímu etickému smyslu díla oslabuje uměleckou účinnost tohoto aktu. Autor vnímateli někdy až téměř odepírá "dobrodružství dešifrace", nepustí ho k odvážnému kroku dobrat se svobodně - třebaže v instrukcích, které dílo poskytuje - neznepovoleného. Přesto jsme i v próze takto zaměřené objevili místa, v nichž je úloha mezikontextového napětí nepochybná. Připomeňme zvláště rozbor kapitoly Audience.

Kontextu je tedy u Kaplického využito jednak jako - v úzkém smyslu - prostředku kompozičního (biskup si čte Boblíovu zprávu o výsledcích a autor o ní pro vnímatele vypovídá tak, že představuje biskupovy pocity při její četbě, z nichž lze na její podobu usuzovat), ale zároveň - v širším pojetí - jako způsobu budování sémanticky zmnosené výpovědi (byť prostřednictvím znaků významově denotujícího charakteru). Je zřejmé, že práce s pojmem kontext je užitečná též pro oblast axiologickou, ovšem s upřesněním, že i t m, kde docházíme vůči kaplickému k závěrům v podstatě negativním (především pokud jde o explicitní "dourčenost" autorského přístupu), nám primárně nejde o soud této povahy, neboť sama metoda kontextové výstavby pro nás není měřítkem umělecké hodnoty, ale představuje v našem pojetí zjištění, v němž převažuje zřetel příznakový. I v próze vcelku triviálně utvářené, jakou je Kladiivo na čarodějnice, se ukázalo, že pojem kontextu je operativní jak v pohledu synchronním,

máme-li na mysli vlastní strukturu díla, tak z pohledu dia-
chronního, při němž je dílo vnímáno na pozadí historického
vývoje literatury (zde např. tradice lidové četby), epic-
kých žánrů nebo jednotlivých prostředků.

Poznámky

- 1) Wolfgang Iser - Die Appellstruktur der Texte, in Rainer Warning - Rezeptionsästhetik, München 1975, s. 228-252.
- 2) Jirí Levý - Geneze a recepcce literárního díla, in Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971, s. 71 - 143.
- 3) Tamtéž, s. 116.
- 4) Tamtéž, s. 115.
- 5) Lubomír Doležel - O stylu moderní české prózy, Praha 1960
- 6) Václav Kaplický - Kladivo na čarodějnice, Praha 1970, s.5.
- 7) Tamtéž, s. 154
- 8) Tamtéž, s. 146-7
- 9) Tamtéž, s. 148.
- 10) J. Levý, c.d., s. 115.
- 11) Snad nejzřetelněji se můžeme přesvědčit o tom, jak se Kaplický brání užít zmnoženého obrazného pojmenování, ve scéně výslechu losinské plátenice. Na straně 136 čteme tuto větu: "...Barbora Göttlicherová neviděla pány sedící u stolu, neviděla hrozného soudce smrtihlava..." (Bobliga). Kaplický použije obrazného pojmenování teprve tehdy, když je jeho významovost zcela odkrytá. Krátce předtím, než bylo pojmenování užito, stal se tento motiv součástí fabulační reminiscence, kontextově spjaté právě s papírníci Göttlicherovou i Bobligem (s. 134) : "...V takové parádě ho (Bobliga - V.K.) Barbora Göttlicherová ještě neviděla. Jeho hlava v šedivé paruce jí náhle připomněla lišaje smrtihlava. Jednou jej našla na podušce svého prvorozeného syna, který brzy nato zemrel..." Jen tato fabulační reminiscence, vzpomínka, která se vynořila právě v souvislosti s Bobligem, Kaplickému dovolí onen pozdější přesun: lišaj smrtihlav - soudce smrtihlav, aby tak silnější dimenzí zdůraznil podobu i úlohu inkvizitora. Dál ovšem na tomto pojmenování nestaví, ozvláštnění tohoto typu je zde ojedinělé a záměrnost jeho užití tkví zřejmě primárněji v úsilí explikovat v tomto případě

emocionálněji než ve snaze posunout významovost této postavy k obecnosti.

12) V. Kaplický, c.d., s. 90.

13) Tamtéž, s. 17.

14) Podle historických pramenů byla však Lautnerovou hospodyní stará žena. Kaplického tvorně předchází podrobné studium materiálů, patří mezi ty autory, kteří o historickou pravdivost usilují. Idealizace Zuzany je tedy záměrná.

15) V Kaplický, c.d., s. 234-235.

16) Tamtéž, s. 90.

17) Bedřich Václavek, Historie utěšené a kratochvilné, Praha 1950, s.33.

Jaromír Loužil

Nedoceněný motiv filozofické kritiky

(Náčrt úvahy)

Podle výroku Bochenského se moderní filozofie rozešla s 19. stoletím kritikou psychologismu. Píšeme již rok 1979, ale 19. století, jak se zdá, ještě neskončilo.

Husserlův původní koncept kritiky psychologismu byl na prvý pohled úzky. Šlo mu o emancipaci logiky z područí empirické psychologie, o restituci logiky jako svébytné vědy budované nikoliv na asociativních mechanismech myšlení, nýbrž na nahlédnutí smyslu jeho významových obsahů. Jádro jeho kritiky tvořil důkaz, že logika se spravuje evidentními principy, jež platí bezpodmínečně a nejsou pouhou extrapolací zkušenosti. Empirická indukce nemůže sloužit za základ platnosti logických zákonů. Zákon sporu nečerpá svou platnost ze skutečnosti, že tomu tak až dosud vždy bylo a není proto pravděpodobné, že by tomu někdy v budoucnosti mohlo být jinak. Naše jistota, že A non-A se vylučují, nemůže být zkušeností ani upevněna, ani oslabena, protože je na zkušenosti nezávislá a v tom smyslu jí "předchází".

Směšování logický a psychologických zákonitostí, jež dosáhlo vrcholu v pozitivistickém empirismu druhé poloviny 19. století, nazval Husserl psychologickou ekvivokací. Ta spočívá v tom, že psychologie i logika pracují s týmiž jevy (užívají týchž termínů), avšak - což pozitivistická psychologie zneužívala - z principiálně odlišných hledisek. Představy, pojmy, soudy atd. jsou jednak reálné psychické jevy

a procesy, jednak smysluplné obsahy a vztahy. Jako jevy a procesy podléhají obecným kauzálním zákonitostem, tzn. vznikají z jistých (psychofyzilogických, sociálpsychologických aj.) příčin a vyvolávají jisté účinky; jako obsahy a vztahy podléhají obecným logickým zákonitostem, tzn. vycházejí z jistých (racionálně-emocionálních) premís a implikují jisté důsledky. V prvním případě jsou představy, pojmy a soudy součástí světa (jsou to věci mezi mnoha věcmi a jako ony jsou podřízeny věcné nutnosti); v druhém případě je svět obsahem představ, pojmů a soudů (je to význam mezi mnoha významy a jako ony je podřízen logické nutnosti).

Zde se ukazuje, že v základech sporu o psychologismus v logice leží nepřekonáný metafyzický dualismus věcí a smyslu, *extensio et cogitatio*, předmětů empirických a inteligibilních - spor, o němž se pozitivismu domníval, že ho může rozhodnout jednostranně ve prospěch vulgární empirie.

V zaměňování tedy to dvou hledisek, či přesněji v pohlcení jednoho druhým, smysluplných vztahů vztahy věcnými, viděl Husserl příčinu stagnace logických bádání a nakonec nebezpečí likvidace logiky jako samostatné disciplíny. Další vývoj ukázal, že jde o mnohem víc, nejen o stagnaci logiky a sní spjatých společenských věd, nýbrž o hrozbu vyprázdnění a úpadku duchovního života moderní společnosti vůbec. Na to ukázali v plném rozsahu až Husserlovi žáci, Nicolai Hartmann, Max Scheler, Martin Heidegger.

Husserl nebyl zdaleka první, kdo si povšiml jevu, kterému dal jméno psychologická ekvivokace, a kdo odhaloval jeho destruktivní důsledky pro gnoseologicko-logické a

metodologické základy filozofie. V různých formách se s ním setkáváme již u Aristotela, stoiků, scholastiků: znovu a na vyšší úrovni objevuje se toto téma u Descarta, Leibni-ze, Bolzana, Bretana - od něhož vede již přímá linie k Husserlovi a jeho žákům. Teprve Husserl však formuloval problém psychologické ekvivokace tak nekompromisně - a teprve Husserl jej mohl a musel formulovat tak nekompromisně, protože v jeho době, na přelomu 19. a 20. století dosáhly prvního oblu-
ného naplnění ambice novodobého technického vědění (technis-
cismus a *Wissenschaft*), jehož jednou odnoží byl i psychologismus.

Počátky moderního technického vědění, jehož jediným cí-
lem a kritériem je moc nad přírodou, člověkem i společností,
leží v matematické přírodovědě 17. století, jejímž filozo-
fickým průkopníkem byl Descartes. Patří k paradoxům karte-
sianismu, že svým strohým dualismem sice vytvořil předpoklad
pro jasné rozlišení kauzální determinace a logického zůvod-
nění, avšak metodicky razil jednoznačně cestu matematizující-
mu mechanicismu. Příčinu tohoto selhání je třeba hledat v
tom, že *cogitatio* pojímal substančně, přemětně, a nevyjí-
mal je tedy ze zákonitostí věcného světa. Descartes je
magnus parens onoho typu vědění, jehož cílem není porozumění
bytostí v jeho danosti pro sebe, nýbrž jeho ovládnutí v záj-
mu potřeb člověka, vědění, jehož cílem není poznání, nýbrž
moc.

Bylo by pošetilé znevažovat význam a hlavně výsledky
tohoto technického vědění. Stojí a padá s ním celá moderní
západoevropská civilizace se svými fantastickými, ba pří-
zračnými úspěchy v ovládnutí světa i člověka. Zmocnili

jsme se pokladů země i moří, ovládli jsme nezměrné síly skryté v nitru hmoty, znahonásobili jsme kapacitu, rychlost a přesnost svých početních operací pomocí komputerů, dobyli jsme kosmický prostor, vypracovali jsme perfektní technologii masových hnutí a "optimisté" jsou přesvědčeni, že v dohledné době se nám podaří (geneticky či farmakologicky) regulovat i intelektuální a citový život člověka, jeho inteligenci, charakter a talent.

Praktická efektivnost tohoto postoje ke světu (vnějšímu i tzv. vnitřnímu, jak ho chápe psychologismus) je nesporná. Jeho triumfy oslňují nejen širokou veřejnost (pokud lidé fungují), ale i státníky, vědce, filozofy. Baconovo "vědění je moc" se naplnilo do posledního písmene. Naše vědění, jež je moc, nemá mezí. Jen člověku, lidem, lidským dílům a hodnotám rozumíme stále méně. Nač jim ale rozumět, když je můžeme přimět i bez porozumění, aby sloužily našim cílům?

Bylo snad třeba rozumět kameni, šlo-li o to, aby přitesán sloužil jako svorník v klenbě? Je snad třeba rozumět balistické střele, jde-li o to, aby zasáhla stanovený cíl? - Proč by tedy mělo být najednou nutné rozumět člověku, jde-li o to, aby vyráběl a konzumoval, rozmnožoval se, hlasoval, válčil a umíral podle spolehlivých propočtů reklamních expertů, průmyslových sociologů, generálních štábů a politických manažerů? nikoliv, k tomu všemu není naprosto třeba porozumění smyslu lidské existence, ba abychom uznávali kromě věcí také nějaký smysl, tyto potřeby plně uspokojí technické vědění. K tomu není třeba poznání jako oddání se předmětu a myšlení jako tvůrčí činnosti, k tomu stačí mechanická aplikace "správných" modelů a technologická

kázeň.

V lidském osvojování si světa šly aspekt vnější deter-
minace o vládnutí a aspektem vnitřního zdůvodnění a porozu-
mění po staletí ruku v ruce, prolínaly se, zápásily spolu,
oplodňovaly se a vyrovnávaly navzájem krok. V jejich ne-
ustále obnovované labilní rovnováze tkví podstata kultury.

Úspěchy technického vědění setřely rozdíl mezi věcí
a lidmi, mezi přírodními předměty a lidskými díly. Hegemo-
nie matematické přírodovědy a mocenského technického vědě-
ní na konci devatenáctého a na počátku dvacátého století
znamená zvrat, který zproblematizoval samu existenci lid-
ské kultury a tím - v konečném důsledku - i oně vítězné
civilizace, která humanistickou kulturu odvrhla jako meta-
fyzickou veteš.

Smyslem kultury byla a je kultivace člověka, jeho vy-
maňování z pout přírodní determinace a iracionální anima-
lity, jeho sebeutváření jako svobodné (sebe-vědomé) bytos-
ti, v jejímž jednání převládají nad podvědomými afekty
vědomé důvody. Kultura, to je právě onen krok za krokem se
rozšiřující prostor pro svobodné, uvědomělé, vnitřně zdů-
vodněné rozhodování a jednání člověka, pro rozhodování a
jednání řídicí se normami a hodnotami, je to proces utvá-
ření člověka jako mravně autonomní bytosti.

Pro technické vědění je člověk naopak věc jako každá
druhá. Jení to bytost, kterou je třeba chápat, nýbrž kterou
je možno manipulovat. Takto brutálně se to ovšem neříká.
Avšak zachází snad behaviouristická psychologie s člově-
kem jinak? Zajímají ji snad vnitřní důvody lidského jednání,

tj. právě lidskost těchto důvodů? Nikoliv, zajímá ji jen vnější mechanismus podnětu a reakce, jeho statistická pravděpodobnost a vypočitatelnost, jako kdyby šlo o fyzikální či chemický proces. A jestliže pozitivistická literární historie vykládala literární umělecké dílo kauzálně geneticky z biografie autora, z okolností jeho původu, dědičných vloh, vlivů prostředí, osobních styků atd., nepostupovala podobně? a nepokračují nejmodernější matematicko-statistické výzkumy verše - jen zjemněnými formami - stejným směrem? Neprozrazují již termíny "literární proces" a "pohyb literatury", že se přeci stydíme za to, že literatura není stejně objektivní jako chemie či meteorologie? Otevírá nám snad studium frekvence určitých jazykových jevů přístup k vlastnímu smyslu určitého neopokovatelného uměleckého díla, k tomu, co mu jediné dává lidský smysl? Nikoliv. Neklade si to ani za úkol. Znamená to ale, že proto má být tento úkol sám být zavržen? Že se máme vzdát pokusů porozumět sobě samým?

Podobné degeneraci jako jednotlivec propadají v atmosféře triumfálního postupu technického vědění i celé společnosti. Klisická buržoazní demokracie 19. století byla budována na přesvědčení o společnosti (státu) jako uvědoměném lidském díle, které vyrůstá z racionální úvahy, věcné argumentace a vzájemné dohody. Byla to ovšem do značné míry iluze, avšak naši předkové aspoň zápasili o její uvedení v skutečnost. Moderní masová společnost už nestaví na soudu a soudnosti, nýbrž na předsudku a resentimentu, nikoliv na náhledu a odpovědnosti, nýbrž na sužesci a instinktech,

kterých pragmatický politik využívá jako pák k usměrňování společenského pohybu. Místo společnosti sebe-vědomých mas občanů nastoupily společnosti manipulovaných mas. Hlavním prostředkem řízení společnosti není individuální pochopení a přesvědčení, nýbrž davová sugesce a reklama. Nepřiznaným ideálem politických technokratů je "řízený člověk" (der gesteurte Mensch), nikoliv citoyen Francouzské revoluce.

Nadnesený výrok Bocheňského je tedy nutno podstatně omezit: Nikoliv moderní filozofie, nýbrž jen moderní logika se rozesla kritikou psychologismu s 19. stoletím. V ostatních oblastech vědění (o totalitě společenského života ani nemluvě) se to nijak neprojeвило. Stalo se tak proto, že logika v téže době, kdy svrhla jeho psychologismu, přerušila své odvěké spojení s filozofií a zbývala se tak nepohodlné povinnosti reflektovat své vlastní základy. Obecný filozofický smysl pádu psychologismu zůstal stranou pozornosti, tím spíše, že byl v příkrém rozporu s pokrokářskou euforií technického vědění. Moderní logika vzala porážku psychologismu mlčky na vědomí; o ontologickém (metafyzickém) charakteru předmětu logiky a všech ostatních věd, jejichž předmětem je v nějakém smyslu logos, jakož i o důsledcích, které z toho plynou pro pochopení a výklad smysluplných lidských činností a jejich objektivací v lidských výtvorech, nechtěl nikdo slyšet.

A přece již Husserl naznačil, že psychologická ekvivokace je jen zvláštním případem ekvivokace antropologické,

totiž pojmání člověka a jeho díla jako pouhých smyslu
prostých v cí.

Konec 20. století je již v dohledu. V tomto bodě jsme
se však s jeho zdánlivě prostou myšlenkou nevyrovnali, v
tento bodě jsme ještě nepřekročili práh století devatenác-
tého.

Vl dimír Macura

Vlastenecká jména a jejich znamenané

Kulturní typ, který představuje česká obrozenecká kultura ve své klasické, zhruba řečeno "jungmannovské" podobě, má určité výrazné příznačné rysy. Dosavadní neexistence "českého světa" jakožto plně rozvinutého sociálního organismu s odpovídající adekvátně rozvinutou a zvrstvenou kulturní nadstavbou vede ke vzniku charakteristické náhražkové formy. Na jedné straně vytvářená kultura ze sebe přímo vyzařuje iluzi sociálna, iluzi s olučností schopné dané výtvo-ry vnímat a přijímat. Na straně druhé vzniká jakási uměšhá, prozatímní "společnost" českého vlasteneckého kruhu, která tu vystupuje v roli nositele a garanta kulturní aktivity a obsazuje tak historickou mezeru danou zatímní nerozvinutostí českého národního celku. Vlastenecký kruh jako svou úlohou zástupná forma české národní společnosti byl organizován v zásadě prostředky blízkými organizačním principům spolkovým a měl povahu jistého "řádu"¹, jehož členové (přes mnoho názorových diferencí generačních i skupinových a přes vývojové proměny uvnitř vlastenecké vrstvy) byli charakterizováni v zásadě společnými vnějšími znaky konkrétní formy společenské etikety, zvolený jazyk, styl vzájemných styků, spolkové rituály apod.). Jako jistý řád byla vlastenecká společnost vnímána ovšem i při pohledu zevnějšku, často ovšem odmítavě jako "die enthusiastischen Böhmen", jako "Sekte von böhmischen Zeloten, an derer Spitze

Prof. Jungmann steht", jako "klub" "böhmischen enragés"². Jakkoliv tyto spolkové formy existence nemohly suplovat složité a bohatě diferencované sociální vztahy uvnitř "kompletní"³ společnosti, přesto stavovaly přece jen v reálu působně fungující základnu. Vlastenecká společnost však byla nutně poznamenávána ve svém vnitřním ustrojení ideálním charakterem české kultury, totiž její dočasně oslabenou sociálností. I její vlastní, vnitřní, chceme-li "spolková" aktivita je podřízena obecným zákonitostem vlasteneckou společností produkované literatury. Především sdílí její lingvocentrismus. Je-li česká obrozenecká kultura celá budována prakticky jako "text", jako útvar v první řadě verbální, existuje-li především ve slovech, v nichž nachází v reálně zcizeném českém prostoru jediný způsob nezávislé existence, pak i organizace vlastenecké společnosti je celkovým filologismem přirozeně poznamenána. Vlastenci se vyčleňují od okolí demonstrativním příklonem k uměle vytvořené a pracně naučené spisovné češtině, "hoch-böhmisch", vytvořením nové, zčásti také jazykové etikety (vykání, oslovovací formy) a konečně i příznakově českými jmény. To všechno - a vlastenecká česká jména především - vytvářelo nad reálným občanským životem vlastenců uvnitř rakouských Čech jakési umělé další patro, ideální svět český, v kterém platily nové, v občanském životě neexistující zákony.

Přijaté české jméno se stalo jedním z nejdůležitějších vnějších znaků přihlášení k vlastenecké společnosti. V některých případech došlo k poslovanštinování, počeštinování i

u příjmení. V nejjednodušší podobě se odehrávalo vlastně na povrchu, v rovině grafického přepisu (Schneider - Šnajdr, Rettig - Retík), ale častí zasahovalo původní podobu podstatněji (Antonie Reiss - Antonie Rajská). Ještě výrazněji se odchýlil od prvotního jména překlad (Féjérpataky - Bělopotocký, Benedikti - Blahoslav, Jungmann - Mladon (Mladen) a zcela pak vlastní jméno osobní utvořené z místního (Arnošt Förchtgott - Tovačovský, Adolf Pinkas - Podmostský). Ovšem využití příjmení jako nositele znaku příslušnosti k vlastenecké společnosti nebylo zdaleka tolik rozšířeno. Jen u několika málo osob k němu došlo trvale, jinak poslovanštěná varianta vystupovala v úloze příjmení vedlejšího, blízkého přezdívkce. Zvláště často se proměňovala v závislosti na změnách působiště - vůbec velice oblíbená - příjmení adjectivní na -ský (-cký) tvořená od jmen místních.

Zato se však zcela běžným nositelem signálu příslušnosti k vlastenecké skupině a skrze ni i k potencionální "české národní společnosti" stalo tzv. vlastenecké jméno⁴, které se připojovalo - jistě pod vlivem dobové módy trojmennosti - hned za jméno křestní a mnohdy je přímo nahrazovalo. Vyznačovalo se příznakově slovanským tvarem nebo odkazovalo k některé významné osobnosti slovanských dějin (František Cyril Kämpelík). K nejčtetnějšíjm jménům vlasteneckým - vyznačujícím se mimichodem téměř z vaznou trojslabičností u jmen mužských a čtvřslabičností u jmen ženských - patřila jména zakončená na -slav, za kterými pak následovala jména s příponami -mír, -mil, užívaná podstatně řidčeji. Objevovale se tu jména známá z tradice (Ladislav, Boleslav, Vladislav

ale nejčastěji docházelo k vytváření jmen nových, která se v daleko větší míře stávala svého druhu osobními hesly. Zdá se, že u osob ženských jméno často poukazovalo k nejvyšším hodnotám náboženským (Františka Božislava Fichlová, Božena Běmcová, Bohuslava Rajská, Marie Bohdana Vidimská, Františka Svatava Michalovicová, Kateřina Bohumila Tluchořová..), teprve na druhém místě pak k hodnotám vlasteneckým (Vlastimila Růžičková) či obecně etickým (Dobroslava, Magdalena Dobromila Rettigová). U jmen mužských se projevovala větší rozmanitost. Kromě jmen vlastenecky vyznavačských (Josef Ha-jislav Vindyš, Josef Vlastimil Kamaryt, Jan Vlastimil Plánek, Jan Domoslav Pačour, Václav Peřina z Čechorodu, Slavomil Haštalský, Václav Rodomil Kramerius, Jan Josef Rodomil Čejka, František Budislav Veverka...) a odkazujícím k hodnotám obecně etické povahy (František Dobromysl Trnka, Jan Hostivít Pospíšil, Josef Myselimír Ludvík, František Lidurád Vambere), či k hodnotám z oblasti citové (Václav Bolemír Sebeský, Jan Milostín Vidimský) či náboženské (Jan Bohumír Dlabeč, František Bohumír Štěpnička) prosazovala se i jména jiného druhu. Nepochybně to souviselo s větší sociální svobodou mužů: některá jména byla okázalým vyznáním osobního poměru ke krásě a umění (Josef Liboslav Ziegler, Josef Krasoslav Chmelenský, Matěj Pěvoslav Havelka), jiná přímo napovídala občanské povolání svého nositele. Vztah k justici motivoval vznik vlasteneckého jména u Jana Aloise Sudiprava Rettiga, Jana pravoslava Koubka, Jana Pravoslava Přibíka, Karla Sudimíra Šnajdra), vztah k fyzice (silozpytu) u Michala Silo-rada Petrčky a k lékařství u Františka Lékoslava Korába.

Zvláštností poměrně velké skupiny mužských vlasteneckých jmen byla vazba k motivu boje a míru (Josef Bojislav Pichl, Václav Vladivoj Tomek, Karel Borivoj Presl, Jan Branimír Tyl, Josef Mirovít Král, Josef Libomír Kerner apod.).

Tato lotmá a zatím jenom formálně klasifikační charakteristika může být snad přece jenom užitečná jako východisko k sémiologickému pohledu na problematiku vlasteneckých jmen. Už z kuseho nárysu vyplývá, že pojmenovací akt, kterým bylo jméno utvářeno, souvisel velmi těsně s ostatními procesy uvnitř české obrozenecké kultury. Sama možnost převezení poměrně značného počtu jmen do nevelké řady kategorií ukazuje, že tu nešlo o čirý svobodný úkon jednotlivce, ale o činnost ne-li společenskou, tedy rozhodně kolektivní, která se podřizovala společnému kulturotvornému úsilí skupiny. Vlastenecké jméno velice zřetelně tíhne k aktualizovanosti, k demonstrativnímu přihlášení k ideálu české kultury a k hodnotám češství a slovanství jako k hodnotám nejvyšším. Velmi často není pouze české či slovenské, ale české nápadně a okázale, příznakově - českost jména je prostě ještě více obnažena jeho novostí a neobvyklostí. České pojmenování osoby se skrze svou příznakovost stává znakem, jenž vypovídá: "nesu české jméno a stávám se tak součástí českého světa a eo ipso i důkazem jeho faktické existence". Ještě výrazněji splňují tuto funkci česká adjektivní příjmení na -ský (-cký) od jmen místních, která poukazem k vlastnímu jménu zeměpisnému přímo vyvolávají za jednotlivcem vlastencem také představu reálné a příznakově české lokality, aktualizovaným pojmenováním jedince se aktualizuje

i sama hodnota nejvyšší, "česká vlast".

Zároveň je však vlastenecké jméno i průmětem skutečné osoby do "říše ideálu", která je po dlouhou dobu vlastním místem existence české kultury, do říše nemateriálních hodnot, v níž osoba existuje jen vztahem k obecným kategoriím Pravdy, Krasy, Dobra, Úkolu, Slovanství apod. Zřetelné je to u vlasteneckých jmen odkazujících k profesi, která představují až krajní schematickou redukci praktické společenské činnosti do pouhého hodnotového emblému. Vlastenecká jména tak představují obdobně jako celá česká ohrožená kultura (slovy M. Otruby) svět "veskrze a jednoznačně vyhodnocený". Množina českých vlasteneckých jmen tak představuje jakousi abstrakci souboru kladných hodnot. Jako by do nich byla rozmontována celá dobová slovanská charakterologie, přisuzující Slovanům hluboký cit lásky k vlasti (Vlastimil, -a, Vlastislav,) k národu (Čechomil, Rodomil, Slavomil, Slavoj), ale i dobrotivost (Dobromysl, Dobromila, nábožnost (Bohuslava, Božislava, Bohumil, Svatava), lásku ke zpěvu a hudbě (Pěvoslav), krasocit (Liboslav, Krasoslav), statečnost (Bojislav, Bořivoj, Vladivoj), ale i mírnost, holubičí povahu (Mirovít, Myslímír).

Na této poměrně malé, onomastické ploše se tak setkáváme s nečekaně zajímavým pohledem do širých a neznámých plání "kulturologických", který slibuje i budoucí lákavou možnost konfrontovat mechanismy tvorby vlasteneckých jmen i u jiných národů procházejících stadiem svého utváření a dobrat se skrze podobné srovnání k typologickému postižení

tohoto stadia, kdy-jak tušíme - existovala (a nemohla ne-
existovat) reálnost rodící se kultury především "ve jménu".

Poznámky

- 1) Jakub Malý, Vzpomínky a úvahy starého vlastence, Praha 1872, s. 59-60.
- 2) Vatroslav Jagić, ed., Briefwechsel zwischen Dobrowsky und Kopitar (1808-1828), Sanktpeterburg 1885, s. 661, 616.
- 3) O vědomí nekompletnosti jako o významovém motivačním činiteli vzniku a trvání obrozenecké ideologie hovořil v diskuzi na konferenci "Literární proces období národních obrození a formování slovanských literatur" v říjnu 1977 Alexandr Stich.
- 4) František Kopečný, Průvodce našimi jmény, Academia, Praha 1974, s. 23-25. Josef Beneš, O německých příjmeních Čechů (dosud nepublikováno). Tžž, Oživení staročeských osobních jmen, Symbolae filologicae in honorem Vitoldi Taszycki, warszawa 1968, s. 16-19. Antonín Rybička, Přední křesťelé národa českého, Praha 1883, s. 172, 193.

Hana Mirvaldová

Kronika o Bruncvíkovi z hlediska folklórní pohádky

Práce, zabývající se rytířskými skladbami středověku, poukazují často na kontakty s folklórními pohádkami. Někdy však přesáhne výklad těchto vztahů konstatování o podobných fabulačních postupech, shodném akcentování děje a postav hrdinů, o dobrodružné až fantastické atmosféře obou druhů vyprávění. Vnější shody bývají hlavním kritériem také při hodnocení zpětného vztahu - přejímání lidovou slovesností z literatury. Z takového pohledu se jeví celý koloběh látek mezi folklórem a literární oblastí poněkud zjednodušeně. Zakrývá v procesu přejímání dynamiku a napětí, které vznikají tím, že při vzájemných vztazích mezi literaturou a folklórem dochází ke střetnutí dvou různých životních postojů, způsobů myšlení a estetických principů, dvou různých uměleckých i etických struktur.

Projevy a působení těchto jevů se pokouší sledovat rozbor vztahů mezi Kronikou o Bruncvíkovi a folklórní slovesností.

Základem Kroniky o Bruncvíkovi je látka o rytíři se lvem, hojně rozšířená v západní středověké Evropě. V dip-tychovém spojení s Kronikou o Štířfrídovi dosahuje v Čechách na konci 14. nebo na začátku 15. století podobu erbovní pověsti zaměřené k oslavě panovnického rodu, k projevům vlastnictví i k určitým dobovým filozofickým názorům. Dochované rukopisy a tisky neznačují oblibu obou skladeb, které procházely vývojem české zábavné prózy od doby předbělohorské až do druhé poloviny minulého století. Zvlášť text Kroniky o Bruncvíkovi se stal významnou částí kmenového repertoáru knížek lidového čtení a nejspíše odtud pronikl a ž do lidové vypravěčské tradice.

Ze srovnání literárních textů Kroniky o Bruncvíkovi vyplývá, že už od konce 17. století a dále hlavně ve století 18. a 19. se vyhranilo několik verzí, které se odlišují od nejstarší dochované rukopisné verze A. Rozdíly se projevují nejen v jazyce a stylu, nýbrž i motivicky a ideově. Změny tohoto charakteru vedou vesměs k zdůraznění pohádkových prvků a k jistému odklonu od středověce rytířského pojetí skladby. Bilo se stává ideově i výrazově neutrálnější a sblízuje se tak víc s proměnlivými literárními nároky a s čtenářským vkusem širších lidových vrstev. Vyvrcholením tohoto procesu je vznik lidových pohádek na téma látky o Bruncvíkovi.¹ Zaznamenány byly na konci 19. století a jejich soupis uvádí V. Wille v Soupisu českých pohádek.

Čtenářská obliba, životaschopnost a adaptabilita i pro folklórní prostředí nasvědčují tomu, že struktura Kroniky o Bruncvíkovi obsahuje některé zcela specifické

vlastnosti, které jsou v jiných skladbách podobného žánru zastoupeny v menší míře (srov. látky o Dionídovi, Meluzíně, Fortunátovi a jejich zpracování v knížkách lidového čtení). Přítomnost pohádkových prvků má přitom nepochybně rozhodující úlohu.

Cílem následující úvahy a textového rozboru je zjistit, jak se lidová pohádková tradice podílela na formování kroniky o Bruncvíkovi a jak ve struktuře textu působí formální postupy žánru lidové slovesnosti (např. zda se jedná o atributivní prvky nebo o hlubší fabulační a kompoziční závislost). Použití stejného hlediska a metody při hodnocení zaznamě lidových pohádek by mělo prokázat charakter závislosti mezi literární podobou Kroniky o Bruncvíkovi a jejím folklórním zpracováním.

Sledování všech verzí Kroniky o Bruncvíkovi a jejich srovnání s odvozenými lidovými pohádkami z hlediska pohádkové osnovy přivádí k předpokladu o shodném východisku základních vypravěčských postupů a motivů, uplatněných v Kronice o Bruncvíkovi. Fabulační, motivické i jiné shody mezi pohádkami a literárními verzemi dávají už na první pohled tušit, že je nelze uspokojivě vysvětlit a určit jen všeobecně rozšířeným poukazem na čerpání lidové tradice z literatury.

V lidovém podání dostala látka o rytíři se lvem formu kouzelné ponášky. Podobné prvky prostupují i textem Kroniky o Bruncvíkovi. Zde se však střetávají s literárními postupy (alegorie, ideologicky zaměřené motivy, popisy atd.) a stávají se součástí složitě skladby díla, které je

tvoreno s individuálním záměrem určitého estetického a ideového působení. Pohádkový základ skladby se tím poněkud tlumí a místy i zatemňuje.

Souvislosti v dějových postupech, některých motivech, postavách apod. nezi pohádkami o Bruncvíkovi a Kronikou neplynou jen ze společné látky. Pod těmito vnějšími podobnostmi, tradičním látkoslovím označovanými jako varianty syžetu, je patrná shoda v základní osnově vyprávění, abstrahované od konkrétního obsahu. V struktuře všech textů, zachycující látku o Bruncvíkovi, se tak vyčleňuje jedna část, která tvoří základní schéma ustálených, málo pozměňovaných postupu - a druhá část konkrétních, individuálně proměnitelných a proměňovaných obsahů v intencích, které udává normativní první část. Pro zkoumání vztahů mezi kronikou o Bruncvíkovi a pohádkami vede toto zjištění k nutnosti přesně určit onu první obecnou část, a to jak v literární verzi, tak v lidovém podání.

Jev, který zjišťujeme v případě podání bruncvíkovské látky, totiž existenci složky obecné a individuální, sleduje P. Bogatyrev v článku Folklór jako zvláštní forma tvorby. Vychází přitom z analogie se Saussurovým rozdělením jazyka na "individuální, partikulární mluvní akt - parole a na "souhrn konvencí přijatých určitým společenstvím k zajištění srozumitelnosti - langue." U folklórní tvorby klade zvláštní důraz na tu její složku, kterou si lidové kolektivum osvojilo jako závaznou uměleckou metodu a ustálené výrazové formy. Tato složka představuje folklórní langue, Udává ho samo lidové prostředí tím, že v něm mohou obstat

jen ty umělecké formy, pro společnost aktuálními funkcemi a taková individuální tvorba, která se daným normám a funkcím podřídí. V tomto pojetí folklórní tvorby se parole projevuje vlastně jen při objektivizaci určitého díla například přednesem, který obsahuje individuální odchylky od jiných přednášek. Snaha folklórního tvůrce naplnit ustálené umělecké konvence svého společenství a potlačit přitom ty individuální pro -vy, které by daný rámec překračovaly, odlišuje oblast folklórní tvorby od literární: "Podstatný rozdíl mezi folklórem a literaturou je v tom, že pro folklór je specifické zaměření na langue, pro literaturu na parole", (str. 40).

Tento zásadní rozdíl také se projevuje v inspiračních vztazích mezi literaturou a folklórem . Folklór klade na literární import stejné požadavky jako na tvorbu svého vlastního autora. To znamená, že dílo může být přijato jen v případě, že je schopno naplnit kolektivní normy. U literárního díla dochází přitom k jeho vnitřní proměně: "Ustálené literární formy se stávají po přenesení do folklóru látkou, která podléhá transformaci. Na pozadí jiného poetického okolí, jiné tradice a jiného vztahu k uměleckým hodnotám je dílo novým způsobem interpretováno a ani na formální inventář, který se na první pohled zdá být při přejímání zachován, nelze pohlížet jako na identický" (st.42). Ze ztotožnění folklórního díla s určitým langue vyplývá, že při zkoumání vývoje textu, který sahá svými kořeny k oblasti folklórní slovesnosti, je třeba vycházet od schématu ustálených tvůrčích postupů. Otázka po konkrétní podobě

pramene nebo bezprostředního východiska textu je z tohoto hlediska vedlejší, protože je položena z pozice literární oblasti, která je zaměřena právě na konkrétní, individuální podobu díla - parole. Látka o rytíři se lvem je všeobecně rozšířeným literárním majetkem evropského středověku.

V základní osnově tohoto vyprávění, v tom, co se děje s hrdinou a v jakých dějových souvislostech, se projevuje language tohoto díla. Pokusíme se jej rekonstruovat jako předpokládaný model, nikoli jako konkrétní historický fakt.

Bogatyrevova charakteristika folklórní tvorby nachází překvapivě přesné potvrzení v Proppově Morfologii pohádky. Proppova formální analýza odkryla ve vypravěčských postupech kouzelné pohádky elementární části, které mají pro další rozvíjení děje zcela určitou funkci. Propp se dostává rozbořením folklórního materiálu až k řadě několika stále se opakujících funkcí, které tvoří základní téma kouzelné pohádky. Připomeňme z nich alespoň ty, které budeme sledovat při rozboru Kroniky o Bruncvíkovi (verze A) v zápisech lidových pohádek.

Základní funkcí a hlavním dějovým impulsem kouzelné pohádky je "škůdcovství" označené A (drak unese dívku) nebo jeho ekvivalent "nedostatek", značený a (hrdina si hledá nevěstu, čarovný předmět apod.). Dále se hrdina dovídá o neštěstí způsobeném škůdcem, (B), rozhoduje se k protiakci (C) a odchází do světa (↓). Tím se uzavírá expozice pohádky. Následuje akce, v níž má úlohu dárce (D), který hrdinu podrobuje zkoušce (E). Například hrdina prokazuje starci určitou službu a za odměnu získává kouzelný prostředek nebo

slib pomoci (f). Potom obvykle následuje přemístění hrdiny (G) na místo, kde se nalézá hledaný předmět nebo osoba. Vyvrcholením akce je hrdinův boj se škůdcem (H), vítězství (I) a likvidace počátečního škůdcovství nebo nedostatku (K). Většina pohádek tím však nekončí. Vyprávění pokračuje další řadou funkcí, kterou zahajuje hrdinův návrat (↑), často spojený s pronásledováním (Pr) a záchranou (Rs). Před dovršením poslední funkce, kterou je odměna nejčastěji ve formě nevěsty nebo bohatství (w), vytváří se většinou nová situace s ústředním motivem škůdcovství, které hrdinu nutí k novým akcím a analogickým sledem funkcí, jako v předcházející části (např. bratři odeberou hrdinovi kořist, zabíjí ho apod). V této sérii funkcí vyniká role nepravého hrdiny (L - hrdinovi bratři), těžké úlohy, kterým je hrdina podroben (u) a jejich splnění (N). Teprve pak, když je hrdina poznán, škůdce potrestán, pohádka končí už zmíněnou funkcí odměny (w).

Podle Proppa obsahuje většina kouzelných pohádek dva nebo i více dějových celků s ústřední funkcí škůdcovství (A-a) označovaných jako pohádkové sledy. Lze říci, že kolikrát se ve vyprávění pohádky objeví některý z typů škůdcovství, z tolika sledů se pohádka skládá, protože funkce A-a vždy vyvolává kanonizovanou řadu zcela určitých funkcí. V případě nejistoty, jako funkci určité části děje přiřadit, je vodítkem následná funkce. Například rozlišení hrdinových zkoušek darce a zkoušek spojených s těžkou úlohou záleží v tom, že v prvním případě následuje získání kouzelného prostředku, druhý vede přímo k získání nevěsty. Přesto někdy nelze určit funkci jednoznačně.

Některé asimilovaly nebo nabyla dvojího významu, Tyto případy je nejlépe objasnit na konkrétním textu, stejně jako některé speciální části Proppovy teorie.

V úvodních řádcích kronika o Bruncvíkovi se podává hrdinova charakteristika zdůrazňující jeho rytířské stnosti. Od 12. řádky Bruncvík v obšírné řeči zdůvodňuje úmysl dobýt do svého znaku lva namísto orla, zděděného po otci Štilfrídovi. Zde začíná klíčová funkce nedostatku a Bruncvík oznamuje své ženě Leonénii, že odjede do světa (B), předává jí svůj prsten jako znamení (J) a s družinou odjíždí. (↓) Po delším putování po souši a posléze po moři přistane na ostrově Zelator u Akštahnové hory, od které nelze odpolout. Po třech letech zbude na ostrově Bruncvík jen se starým sluhou Baládem. Ten mu radí, jak se z ostrova dostat pomocí ptáka Noha, který z ostrova odnáší mršiny. Bruncvík návrh přijímá, nechává se zašít do koňské kůže a pták Noh jej odnáší. Motiv Baláda a jeho rada je pravděpodobně v oslabené formě zbytek funkce darce-pomocníka (D, F, F), který hrdinovi pomáhá k přemístění (U)¹. Bruncvík pobije mláďata ptáka Noha a bloudí po horách, až uvidí lva, zápasícího se saň. Rozhodne se pomoci lvu a ubije saň (funkce setkání s dárce D a hrdinova reakce U). Lev se k němu připojí (získání pomocníka F) a zároveň předběžná likvidace počátečního nedostatku (K). Tím se v pohádkové osnově uzavírá první část I. sledu, jehož tématem je (z hlediska morfologického členění) získání pomocníka nadpřirozené síly. Přehled funkcí I. sledu: a, B, J, ↓- D, F, G - D, F, F (K)

Epizoda: Bruncvík se lva bojí, snaží se mu utéci, ale lev jde stále za ním. Vyleze na strom, po třech dnech spadne, lev ho léčí a krmí, Bruncvík poznává jeho věrnost.

Po tříletém bloudění Bruncvík uvidí v moři hrad a chce se k němu dosta. Staví vor, snaží se lvovi ujet, ale ten ho dohoní. Po mnoha nesnázích doplují společně k hradu, obklopenem mořskými obludami. Král Olibrius nechce Bruncvíka z ostrova pustit. Svoluje k tomu jen pod podmínkou, že osvobodí jeho dceru Afriku, zajatou drakem Baziliškem. - V jednání krále Olibria se naznačuje později projevná funkce škůdcovství (typ věznění - A), nyní ještě potlačená funkcí o sdělení neštěstí (A,I). Bruncvík chce Afriku vysvobodit (C) a odchází se lvem na Baziliškův hrad (↓). Následuje podrobný popis příšer, které střeží hrad a s nimiž se Bruncvík potáká (hyperbolizace následné funkce boje se škůdcem). Setkává se s Afrikou, která zkouší pravost jeho úmyslu osvobodit ji a dává mu prsten s kouzelnou silou. Zde se jedná o tupickou asimilaci funkcí postižené osoby s osobou dárce (D, ,). Tato funkce je hluchá, protože v dalším ději se vůbec neuplatňuje. Boj s Baziliškem (velice hyperbolicky podaný) vede Bruncvík jen s pomocí lva (II,I,K). Olibrius dává za odměnu Bruncvíkovi Afriku. Tím je naplněn II. pohádkový sled.

Přehled funkcí II. sledu (a). B, C, ↓ D,I,F - H,I,K - w
Bruncvík touží vrátit se domů, zde je vlastně vězněn (motivuje se nové škůdcovství A). Náhodou najde ve sklepe starý meč a vymění ho za svůj. Afrika mu vysvětluje čarovnou moc meče (zbytek série funkcí dárce a získání kouzelného

prostředku $(-D, E, F)$. Bruncvík zkouší meč na obludách a posléze setne hlavu králi a všem nestvůrám, včetně Afriky. (Transformace boje se škůdcem a částečná likvidace počátečního neštěstí $(-H, I, K)$). Bruncvík se lvem odplouvá a dostává se na ostrov Tripartita, kde žijí ďábelští Asmodeové, kteří nechtějí Bruncvíka pustit. Tato epizoda je z funkčního hlediska paralelou věznění Bruncvíka králem Olibriem. I zde se Bruncvík osvobozuje pomocí meče (A^2-H, I, K). V dalším putování přichází na ostrov Astriolů, kteří mu rovněž vyhrožují uvězněním (A^3). Bruncvík se brání, astriolus se ho snaží zabít. Bruncvík projeví moc svého meče a vládce ostrova mu slibuje propuštění a převezení domů - Bruncvíkovu reakci a následek jeho jednání v dalším ději je třeba hodnotit jako hrdinovo setkání s nepřátelským dárce (D, E), od něhož si násilím vynutí pomoc při cestě domů (F, G). Uskutečňuje se návrat, který je současně také likvidací opakovaného škůdcovství ve formě pokusů o uvěznění (K).

Přehled funkcí III. sledu: $A^1, (D, E, F) - (H, I), K,$

$A^2-H, K - A^3, -D, E, F, - G - K$

Závěr je dokončením prvního sledu. Bruncvík se lvem přichází na svůj hrad v přestrojení (O). Objevuje se nepravý hrdina v podobě ženicha jeho ženy Meoménie (L). Meoménie se pomocí znamení dovídá o Bruncvíkovi a zapuzuje ženicha ($Q - x$). Ten Bruncvíka pronásleduje a Bruncvík ho zabíjí (u). Shledává se s ženou a dává malovat do znaku lva ($K - w$).

Zde končí pohádková osnova skladby i vlastní děj, protože závěr je pouze obecným popisem dalšího Bruncvíkova panování jako naplnění křesťanského a náboženského rytíře.

Rekapitulace celé pohádkové osnovy Kroniky o Brunčvíkovi:

I. sled:

chybí lev ve znaku (a)nový erb (w)

II. sled:

osvobození Afriky (A)

III. sled:

snaha o Brun. uvěznění
(A¹-A³)

_____ + _____

Jádro pohádkové osnovy tvoří posloupnost funkcí především I. a II. sledu (získání pomocníka - lva a jeho uplatnění při osvobození zajaté Afriky). Tyto dva celky naznačují schéma frekventovaných pohádkových syžetů a můžeme je považovat za folklórní půdorys a fabulační osu literárního zpracování brunčvíkovské látky a za hledaný model části folklórního *langue* tohoto vyprávění. Mezi II. sledem a následující částí leží rozhraní pohádkové osnovy Kroniky o Brunčvíkovi. Přebaže je III. sled rovněž staven na některých klíčových funkcích kouzelné pohádky, je třeba považovat ho za zbytek jiného pohádkového syžetu. Tématem tohoto dějového úseku je překonávání překážek při návratu a neuplatňuje se zde už funkce lva jako pomocníka při brunčvíkových hrdinových činech.

Pohádková osnova zastupuje v literárním textu folklórní *langue* začleněné do rámce literárních postupů, které na rozdíl od folklóru zdůrazňují projevy tvůrčí individuality (*parole*). Opírají se sice o dějovou osnovu danou kouzelnou pohádkou, ale symbolem je nový erb. Konvenční pohádkové motivy (boj s drakem, dobrodružná cesta) nestačí však k dosažení této vypjaté ideovosti. Brunčvík je hyperbolizovaný

hrdina, stejně jako jsou hyperbolizované situace, do nichž se dostává a jejich časový a prostorový rozměr: Bruncvíkovo bloudění pouští se počítá na léta, nestvůry s kterými se potýká, jsou zveličovány do fantastických podob a být s nimi je vždy neuvěřitelně těžké. Hrdina se pohybuje v jakémsi černobílém prostoru, prostého téměř všech, i pro pohádku obvyklých reálií (krajina, kterou bloudí, jsou pusté hory, jindy se plaví devět dní ve tmě mezi horami atd.). Místa, do nichž se dostává, jsou bájná, stejně jako jejich obyvatelé. Tato bytostem, Bruncvíkovým zápasům a cestám jsou věnovány rozsáhlé a detailní popisy vkládané mezi jednotlivé funkce pohádkové osnovy. Výkladem těchto rysů Kroniky o Bruncvíkovi z hlediska alegorie se zabývá článek J. Kolára⁵. Dochází se v něm k závěru, že podle pravidel středověké alegorie a podle způsobu použití alegorických prvků v díle, ukazují významy fantastických bytostí, situací a míst ke kosmologickým a dobovým geografickým představám. Tyto alegorické obrazy pomáhají vytvářet kód k obecné ideové interpretaci Bruncvíkova dobrodružství jako vítězného boje mezi nepoznanými přírodními silami hrdinou, který jejich přemožením naplňuje ideal středověkého rytíře.

Ve fabulačním schematu Kroniky o Bruncvíkovi připojuje se tato literární složka textu (s dominantní parolou) k folklórní osnově (langue) jako její paralela, znásobující a zveličující situace a motivy dané už v pohádkové osnově. Spojení těchto dvou linií je však skoro intaktní, nezanechává stopy vzájemného inspiračního střetnutí a prolnutí, z něhož by vznikl nový tvar. Naopak, folklórní půdorys

skladby zůstává literárním parole ve své podstatě nedotčen a poskytuje prostor a oporu jeho plné realizaci. Hlubší vnitřní nespojenost těchto dvou uměleckých oblastí je v textu patrná na několika místech.

Bruncvíkův charakter se projevuje na jedné straně jako charakter pohádkového hrdiny (jeho atributy patří v kouzelné pohádce ke konstantním prvkům) a v této podobě naplňuje funkci vítězného hrdiny, který získá za odměnu nevěstu. Naproti tomu staví stejná situace Bruncvíka-rytíře do těžkého dilematu bitvy nebo zahuby. Fabulační řešení tohoto konfliktu působí rozporuplně, umělecky nepřesvědčivě a už docela se vymyká zákonitostem kouzelné pohádky tím, že vrcholová funkce jednoho sledu (odměna) je v dalším sledu změněna ve funkci škodcovství (věznění). Z hlediska Bruncvíkova rytířského charakteru je stejně povážlivé zahubení jeho ženy Afriky. Folklórní pohádka však takový čin staví do úplně jiného světla: k zabítí Afriky dochází v rámci uzavřeného pohádkového sledu, jehož tématem je Bruncvíkovo vysvobození pomocí čarovného meče. Pro vnímatele byl tento folklórní stereotyp patrně silnější než literární rytířství. Drobým, ale výmluvným detailem o mechanických výpujkách z folklórní pohádky je i motiv v II. sledu při osvobozování Afriky. Dívka zde vystupuje také v roli zkoušejícího darce a Bruncvík od ní dostává posilující prsten, kterého však při boji s drakem nepoužívá (ve folklóru má uvedení určité funkce vždy své opodstatnění a také, jak uvidíme dále, žádná z pohádek o Bruncvíkovi tento detail neuvádí).

Kronika o Bruncvíkovi prokázala navzdory své hybridnosti

a umělecké nevyváženosti velkou životaschopnost. Nepochybně k tomu přispěla vlastencká idea skladby a "otevřená konotativnost" jejích alegorií (viz pozn. 5), která umožňovala naplnit dílo novými, dobově aktuálními významy. Méně vzdělané čtenářstvo měštanských a pololidových vrstev, kterého postupem doby přibývalo, poutala k Bruncvíkovi především jeho dějová osnova. Její pohádkový charakter byl těmto čtenářům tradičně blízký. Lze říci, že čím více se skladba vzdalovala literárnímu prostředí a pronikala do nižších společenských vrstev, tím zřetelnější bylo tónnutí k epickému jádru a pohádkovým prvkům, jak to dokazují četné verze původní skladby.

Změny, kterých doznalo zpracování Kroniky O Bruncvíkovi v lidovém prostředí, přeznamenávají už odchylky v jejích tištěných verzích. Týkají se nejen stylistických úprav (vynacházení rýmů, zkracování popisů a líčení rytířských ctností, vypouštění alegorických jmen a zeměpisných názvů), nýbrž také zásahů do děje. Například ve verzi A (důležitá pro další textový vývoj řady tisků) Bruncvík po boji se saní se ihned spřátelí se lvem, dále chybí epizoda se svítící horou Karbunkulus i závěrečné zmínky o přijetí nového erbu. Vynechání jsou také jména a popis nestvár a epizody s Asmodey a Astrioly. Ve verzi B, zvláště oblíbené v 19. století, dochází k příznačné úpravě děje v tom, že Bruncvík nezabíjí Afriku a krále, nýbrž jen posádku korábu, na kterém pak prchá.

Proměna bruncvíkovské látky ve folklórním zpracování je kvalitativně jiného druhu než vývoj textu v tištěných verzích, třebaže některé změny jsou na první pohled shodné.

Lidové slovesnost lůtku přijala tím, že ji podrobila svým vlastním tvůrčím principům.

V Tille zařadil do Soupisu českých pohádek (I, s.109 - 114) šest zápisů vyprávění o Bruncvíkovi. Pro rozbor jsou však vhodné jen tři z nich: Kubín, Lidové povídky z českého Pokrkonosí II č. 214 a č. 231, Sedláček, Národní pohádky a pověsti z okolí Velko-meziříčského a Jihlavského ... z r. 1879. Přikrylův zápis (Pohádky a pověsti ze Záhoří z r.1895) není spolehlivý, protože je uměle upraven. Další zápisy (Peck, rukopisná sbírka valašských pohádek a Kubín, Povídky Kladské II z r. 1910) obsahují jen torza motivů z Bruncvíka a lze k nim přihlížet pouze jako k doplňujícím ilustracím.

Rozbor uvedených lidových pohádek sleduje jejich syžet z hlediska morfologického členění kouzelné pohádky, a to ve srovnání s pohádkovou osnovou literárního textu o Bruncvíkovi.

m o r f o l o g i c k ý r o z b o r p o h á d e k o B r u n c v í k o v i.

L. Kubín II, č. 231

Podle výskytu funkce škůdčovství obsahuje pohádka dva sledy. V prvním Bruncvík získává obvyklým způsobem lva: oznamuje své ženě touhu po dobytí znaku a odchází (a,↓). Pomůže zápasícímu lvu a lev ho doprovází (D,E,F). Motiv pustého ostrova je vynechán. Bruncvík se lva nejdříve bojí a chce mu na lodi ujet, ale lev za ním skočí a dopolou se opatří (náznak etiologického výkladu lví fyziognomie). II. sled se opírá o pozůstatek funkcí nuceného sňatku a osvobození: po připlutí na ostrov nabízí hradní pán

Bruncvíkovi svou dceru, Jedná se o převzatý a modifikovaný motiv z Kroniky, který vzhledem k dalšímu ději obsahuje funkci škůdcovství A (věznění). Dívka ukáže Bruncvíkovi kouzelný meč (modifikace funkcí dárce -D, E, F). Bruncvík zkouší na zvířatech jeho moc (předběžný boj - H, I). Škůdcovství se plně projeví, když je Bruncvík nucen k svatbě (A). Mečem všechny zahubí a vrátí se domů (H, I, K). Po návratu si dává do znaku lva (K-w).

Těžiště pohádky vzniklo pod vlivem té části Kroniky o Bruncvíkovi, která v pohádkové osnově skládby představuje III. sled (překonávání překážek při návratu). Pohádková osnova lidové verze se tak rozpadá na dvě volně spojené části, které spolu funkčně nespojují. V prvním sledu je k ní získán pomocník, ale v dalším vyprávění se jeho funkce nerealizuje (místo ní je získání nového kouzelného prostředku). V tom se pohádka shoduje se vztahem II. a III. sledu v Kronice (srov. výše). Dále se literární vliv projevuje pouze vnějšími shodami (motiv znaku, strach před lvem, hrad na ostrově).

Sedláček I, č. 31

V pohádce není získání lva motivováno nedostatkem (touha po znaku - a), nýbrž je částí úvodu, v němž se král vrací z války ke své ženě. Přitom ho zadrží i s vojskem Magnetová hora, z níž ho odnese, zašitého do kůže, drak. Tuto část je třeba považovat za expozici, v níž vyniká funkce přemístění G. První série funkcí začíná až setkáním se lvem, který bojuje se saní (D, E, F). Motiv vztahu krále a lva je rozveden poněkud obměněn, přičemž pocit strachu

ze lva není nijak zvlášť zdůrazněn. Ucelený sled pohádkových funkcí začíná královým příchodem na čarodějův hrad, kde je zakletá princezna (B,A). Ukazuje králi kouzelný meč a ten ho vymění - Zde je stejná asimilace funkcí osoby postiženého a dárce, jako je tomu v Kronice (D,E,F). Tam se však jedná o hluchou funkci, zatímco zde král použije darovaného meče k přemožení škůdce (H,I,K). Král odmítne dívku a odejde. (negativní naplnění funkce odměny - neg.w).

Děj dále pokračuje modifikovanou epizodou z Kroniky (setkání s ďábelskými Asmodey), kterou je třeba považovat za samostatný sled, třebaže hlavní funkce (a-věznění) a vysvobození pomocí meče (H,I,K), jsou jen naznačeny a velmi stručně uvedeny. III. sled, uzavřený a propracovaný, obsahuje seznámení krále s neštěstím (drak poráduje princeznu -B,A), královo rozhodnutí vysvobodit ji (C), odchod za drakem a vítězný boj s pomocí lva (H,I,K). Obsah tohoto sledu naznačuje původní formu části syžetu, který byl východiskem bruncvíkovské látky a který je v Kronice transformován do podoby boje s Baziliškem o Afriku. Závěr obsahuje sérii funkcí spjatých s nároky nového ženicha hrdinovy ženy, znamení, poznání a setkání se ženou.

S vlivem literární tradice se tato pohádka vyrovnává především v tématu osvobození dívky z čarodějovy moci. Po stránce obsahové zde došlo ke kontaminaci dvou motivů z Kroniky: věznění čarodějem - drakem (srov. nestvoře Bazilišek) a objevení divotvorného meče. V základním syžetu je tato část z hlediska propojení funkcí sice opět volnou vsuvkou, ale uspořádání a realizace jejích funkcí odpovídá zákonitostem kouzelné pohádky. Vliv Kroniky je patrný ještě v charakteristice

čaroděje (jeho schopnost měnit se v jakékoliv zvíře ukazuje k nestvárám krále Olíbria a v motivu Asmodeů. Literární vliv porušil pohádkovost úvodu, v němž sice nchybí motiv magnetické hory, ale zato absentuje motiv pro kouzelnou pohádku klíčový - škůdcovství nebo nedostatek,

Kubín II, č. 214

Posloupnost funkcí v této verzi je zcela shodná s tou částí pohádkové osnovy Kroniky o Bruncvíkovi, kterou jsme označili jako základní syžet této látky. Lidová pohádka ještě naznačuje další děj, kterým původně tento typ syžetu pravděpodobně pokračova: po vítězném boji s drakem hrdina nezískává dívku hned, nýbrž musí ještě vykonat těžké úkoly a vyrovnat se s nepravým hrdinou. Zde zůstává jen torzo motivů a obyvatelům lesní chaloupky, k němuž Bruncvík přichází. Jejich obsah je však tak nezřetelný, že nemohou naplnit určité funkce a samostatný pohádkový sled. Teprve v závěru vyprávění se objevuje typická pohádková série závěrečných funkcí (chystaná svatba s nepravým hrdinou L, Bruncvík v přestrojení dává znamení Q, nepravý hrdina je odhalen Ex, svatba a lev do znaku w-K).

Literární vliv je patrný především z motivu erbu a dále se projevuje znaky, které se v lidovém prostředí staly patrně určitým klišé: pustý ostrov jako překážka v cestě, její překonání zašitím hrdiny do kůže, snaha ujet lvovi na voru. O stabilizaci těchto prvků v lidovém vyprávění svědčí i známky, obsahující jen část bruncvíkovské látky, a sice právě tyto motivy.

Z rozboru lidových pohádek o Bruncvíkovi a sledování výskytu funkcí kouzelných pohádek v těchto textech vyplývá, že žádná z analyzovaných pohádek neobsahuje jiné syžety, než Kronika o Bruncvíkovi. Zároveň však žádná z pohádek není identická s literárním textem a jeho verzemi.

Pohádky čerpají z Kroniky o Bruncvíkovi to, co sama tato skladba kdysi přejala z folklórní tradice. Způsob jejich podání se orientuje především k fabulační osnově, tvořené funkcemi kouzelné pohádky. Motivace, projevy hrdinova charakteru a jiné atributy se řídí jen touto osnovou, tak, jak je to vlastní kouzelné pohádce. To, v čem Kronika o Bruncvíkovi přesahuje zásady folklórního žánru, nebo je dokonce porušuje, to pohádkové verze nepřijímají (např. řešení motivu odměny za osvobození dívky).

Z pohádek zmizela alegorie a idea rytířství spolu s jejich formálními projevy (nefunkční motivy, rozvleklé popisy atd.). Z ideových zaměrů skladby přežívá jen někde připomínka erbu.

Motivy, které jsou vázány na funkce, dostaly v pohádkách většinou jinou podobu i jiné poradí v ději. -Bruncvíkovo vysvobození Afriky má v pohádkách kanonickou formu boje s drakem o princeznu, jinde nastala kontaminace téhož motivu (srov. Sedláček). Jiné prvky se stabilizovaly a opakuji se jako klišé. Analyzované pohádky se navzájem odlišují nejen stavbou děje, nýbrž především způsobem, jakým se vyrovnávají s literárními vlivy (srov. rozdíly mezi Kubínovými záznamy č. 214 a 231).

Přesto je zřejmé, že funkce, které vytvářejí schéma pohádek o Bruncvíkovi, je shodné s schématem folklórního

syžetu, z něhož byla odvozena pohádková osnova literárního Bruncvíka.

Počátek i konec oblouku, který tvoří čtyři stovky let trvající textový vývoj Kroniky o Bruncvíkovi, se schází v jediném bodě. Potvrzuje tak existenci specifických uměleckých principů folklórní slovesnosti, třebaže identita folklórní tvorby byla narušena historickým vývojem společnosti i literatury.

Poznámky

- 1) Rozbor Kroniky o Bruncvíkovi a sledování jejích vztahů k folklóru se opírá o výklad textového vývoje skladby v historických souvislostech, který je částí práce J. Kolára Česká zábavná próza 16. století a knížky lidového čtení, Rozpravy ČSAV., 1960.
- 2) P. Bogatyrev, Souvislosti tvorby, Praha 1971.
- 3) V. Propp, Morfolózia rozprávky, Bratislava 1971.
- 4) Nasvědčuje tomu především motiv zašití do kůže, který se vztahuje k velice starým představám o posmrtném životě (zasívání nebožtíků do kůže). Pohádky tuto představu přejaly a transformovaly do různých podob, které představují častý motiv přemístování hrdiny (létající koně, jiné cesty vzduchem apod.).
- 5) J. Kolár, K otázce alegorických plánů ve staročeských povídkách o Štilfrídovi a Bruncvíkovi, Strahovská knihovna 9, 1974.

Mojmír Otruba

Pohyb textu v čase

Budeme zde uvažovat jen o tom pohybu, jehož bezprostředním původcem je autor. Slovem varianta zde budeme označovat obměněnou podobu téhož uceleného literárního díla.

Tím, jak se autor vrací k dokončenému dílu a přetváří je, vzniká časová řada variant díla. Nazvěme ji řadou vývojovou a slovem vývoj nechtějme vyjadřovat nic jiného než proces změn, jímž dílo prochází a který všechny varianty vyznačují a v časovém pořadí člení. Tento vývoj je evidentní datum, jež je obsaženo ve věci samé před jakýmkoli kvalifikujícím, zhodnocujícím a interpretujícím uchopením. V záměru autora může již tento vývoj být naplněn specifickým, většinou hodnotovým obsahem. Jestliže je takový záměr nějak fixován (deník, korespondence), slouží tyto doklady textologovi jen jako pomocný historický materiál, který stojí vně řady variantních textů a nedisponuje její vědecké poznávání. To musí nejprve vztáhnout vývojovou řadu díla k nějaké konstantě, a protože její volba již závisí na zvoleném poznávacím cíli, vždy se do ní promítají také daná teorémata, nezbytné manipulační nástroje racionálního poznávání.

Pro praktickou textologii, která vyjadřuje své poznatky formou kritické edice, je jedním z hlavních úkolů určit některou z variant za výchozí text a ustavit znění textu kanonického. Tento úkol ji vede k tomu, že chce ve vývojové řadě odkrýt její evoluci a celou řadu variant hodnotí se z měrem poznat především konečnou, nejvyšší hranici tohoto

progresivního postupu. Tato hranice samozřejmě nemusí splývat s časově posledním autorovým obměňováním textu, vždy se však s jejím ustanovením vytvoří i kvalitativní hierarchie variant. Z pohledu od vývojového vrcholu dostávají všechna předchozí vývojová stadia (předchozí varianty) status textu vývojově nižšího, konečným stadiem vesměs překonaného, a eventuální následné varianty se jeví jako regresivní nebo jako neobsažené v evoluční řadě. Úkol, který musí praktická textologie plnit, a forma, jíž se vyjadřuje, působí, že výsledky jejího poznání mají takovéto ostré kontury. Jestliže teoretická textologie - nebo s Miroslavem Červenkou výstižněji řečeno ne-praktická textologie - zjišťuje ve vývojové řadě textu data vypovídající např. o vývoji individuálního stylu, dává jí už s tím poznávací cíl možnost i povinnost vrstevnatěji kvalifikovat vztahy mezi variantami, avšak i pro ni je v tomto případě výchozím teoremátem evolučnost a důsledky z toho vyplývající. Pohyb textu v čase je také předmětem literárněhistorického studia, orientovaného na texty zveřejněné, protože jen tady se manifestuje literatura jako jev společenský. Při tomto studiu je sociálně fungující text nazírán jako součást literární struktury, jeho proměny v čase symptomatizují vývoj této struktury a veškerý pohyb textu dostává takto teleologickou perspektivu.

Možnosti přístupu k vývojové řadě variant jsou jistě i jiné, pokusíme se naznačit jeden z nich. Malíř Vladimír Komárek vypravoval asi toto: "Jedni moji známí mají můj obraz, je na něm taky židle. Když jsem k nim přišel, vidím, že noha té židle je moc široká, a protože mám s sebou

vždycky nářadíčko, tak jsem ji zúžil. Příště vidím, že ta noha má být širší, a zase jsem to opravil a tak to šlo ještě několikrát. Pak mi dovolili jít do toho pokoje, jen když mi předem sebrali nářadíčko. Víte, když jsem tu nohu pořád předělával, připadalo jim to, že jim ten obraz ještě pořád nepatří. Nebo spíš že vlastně mají něco nedodělaného, něco špatného. A jak to komu říct, že všechny obrazy, aspoň tedy ty moje, opravdu nikdy nejsou dodělané, jenom to na nich vždycky tak nevidím jako u té nohy od židle."

Vezmeme-li tuto anekdotu doslova a převedeme-li ji do jazyka textologů, řekneme, že je tu řada variant (1,2,3,4...n), a protože všechny liché varianty jsou totožné (široká noha) a také všechny sudé varianty jsou totožné (úzká noha), má tato řada pravidelný binární rytmus. Jde kupředu s časem, v záměru malíře snad představuje evoluci a svým obsahem se točí do kruhu. Tím, že jedna varianta doslova smazává druhou, aby druhá opět smazala ji a restituovala se, stává se zřejmé, že obě rozdílné varianty jsou z hlediska tvůrčovy osobnosti rovnocenné a tudíž stejně nutné, že z tohoto hlediska existují nenásledně, tj. synchronně vedle sebe či v sobě, a že nějak vyznačují tvůrčí osobnost právě svou nutnou koexistencí. Na této interpretaci se ni nezmění, jestliže kruhový pohyb variant ohodnotíme jako autorovu bezradnost nebo nějak podobně.

Anekdoticky vyhrocený případ pohybu variant, který jde kupředu a zůstává na místě, reprodukovali jsme zde pro pokyn, který v něm vidíme obsazen a který se má týkat kterékolí a jakkoli formované vývojové řady textu literárního.

Všem variantám jednoho díla můžeme supponovat jejich pomyslný invariant. Například varianta Mrštíkova Bohádka máje s ironizujícím epilogem i varianta s epilogem idealizujícím jsou dvě rozdílné konkretizace téhož invariantu, dva projevy rozdílného přístupu k němu. Impulsy k tomuto rozdílnému přístupu přicházejí s historicky náhodných míst literatury, společnosti, samotného autora apod. O schopnosti nebo vůli opakovat a rozdílně přistupovat k témuž invariantu, dále o kvalitě, charakteru, rozpětí těchto rozdílných přístupů rozhoduje již jenom osobnost tvůrce. Jakožto konečný soubor možností je toto všechno dáno jedinečnou podobou, vymezením osobnosti. Pokud vědecky poznávací postupy, které jsme připomněli vpředu, přihlížejí při kvalifikaci pohybu textu v čase k tvůrčí osobnosti, přihlížejí jenom nebo přednostně k její diachronní ose. Avšak tím, že na tuto diachronii pohlížejí jako na jev evoluční, nevysloveně předpokládají také osu druhou, achronní, která zajišťuje totožnost evolučně se projevujícího jevu. Tato achronní, v čase konstantní ose tvůrčí osobnosti zatím pro zjednodušení přiznejme, že ona určuje jedinečnou podobu osobnosti, že ona tuto osobnost v její neopakovatelné jedinečnosti vymezuje a že právě ona také obsahuje uvedený konečný soubor možností variability, celou potencionální rozlohu rozdílného přístupu k témuž invariantu. Co se z tohoto potencionálního souboru možností konkretizovalo v podobě variant téhož díla, to nikterak není uvnitř osobnosti úkaz nutný. Z pohledu od achronní, v čase konstantní osy tvůrčí osobnosti však všechny takovéto konkretizace, tj. všechny varianty jednoho díla, stejně

trvají, jedna varianta nepřekonává druhou, neodsouvá ji, nenahrazuje ji ani neanuluje ve jménu vyššího evolučního stadia, všechny nutně existují spolu, jsouce rozdílným projevem téhož.

Přistoupíme-li k tomuto vztahu z druhého konce - a o to nám právě jde -, pak soubor variant jednoho díla můžeme přijímat jako průzor na achronní, v čase konstantní osu tvůrčí osobnost. Pojmenovat co možná příkazně v tvůrčí osobnosti její konstantní dimenzi je trvajícím náročným úkol literární vědy a pohyb textu v čase může tomu poskytovat velice prospěšná výpovědní data.

Pro pořádek musím ještě dodat, že vpředu jsem úmyslně užil pojmenování "jedinečná podoba, vymezení osobnosti"; od něho jsem totiž mohl pro zjednodušení postoupit k jedné a druhé ose osobnosti tak, že jsem jim stroze dekretoval jejich oddělené úkoly a kompetence. Nahradím-li teď dodatečně onu "jedinečnou podobu" pojmem struktura osobnosti snad ti čtenář uvěří, že vztah těchto dvou os chápu podstatně jinak, než jak jsem ho tu představil. I přitom však trvá to, k čemu jsem od počátku směřoval: jako diskusní podnět vyslovit obecný předpoklad, že pohyb textu díla v čase (v praxi spíše: textů všech děl jedné osobnosti) lze uchopit také tak, aby jeho interpretace přednostně směřovala k intencionálně konstantní dimenzi osobnosti.

Zdeněk Pešat

Weinerova poezie dvacátých let

Tři sbírky Richarda Weinerja *Mnoho nocí*, *Zátiší s kulichem*, *herbářem a kostkami* a *Mezopotamie* vyšly v ročních intervalích v letech 1928-1930. Objevily se po takřka desetiletém umělecky tvůrčím publikačním odmlčení, v němž Weiner až na nepatrné výjimky tiskl jen to, co napsal jako pařížský dopisovatel, *Lidových novin*. Tedy interval dosti dlouhý na to, aby se usuzovalo, že spisovatel v těchto letech zanechal veškerých pokusů o uměleckou tvorbu a věnoval se pouze novinařením, a aby se pak hledaly motivy básnického nového tvůrčího vzplanutí; a to tím spíše, že Weiner nepíše jen poezii, ale vydává i dvě prozaické knihy - *Lazebník* (1929) a *Hra doopravdy* (1933). Zdá se však, že vlastní tvůrčí přestávka nebyla tak dlouhá. Ve sbírce *Zátiší s kulichem*, *herbářem a kostkami* básník vydává i dvě prózy *Prostor Paříž* a *Michaud čili Pařížské pastorele* a obě datuje. První rokem 1924 a druhou 1926. Vydal je ostatně již dříve samostatně. Stojí také za pozornost zmínka Josefa Šímy v dopise vydavatelce *Hry doopravdy* V. Linhartové z 28.1.1964, že kolem roku 1925 Weiner snad poprvé důvěrněji hovořil se Šímou o svých básních a že krátce nato ho také seznámil s Vaillandem, Daumalem, později i Gilbert-Lecontem a dalšími, s nimiž pak Šíma vytvořil skupinu *Le Grand Jeu*. Je velice nepravděpodobné, že Weiner seznamoval Šímu s verši vydanými již řadu let tiskem; asi šlo o věci nové, nepublikované nebo teprve vznikající. Vydání *Mnoha*

nocí ostatně také Čína ilustroval. Ale ať už je to tak nebo onak, skutečností zůstává, že nové Weinerovy sbírky se výrazně liší od předcházejících sbírek z období kolem první světové války (Pták 1913, Usměvavé odříkání 1914, Rozcestí 1918). A nejen to. Zatímco tyto rané sbírky cele zapadaly do tehdejšího literárního kontextu, zejména theerovské větve předválečné moderny, Weinerova nová tvorba všestranně vybočuje z literárních norem panujících v české poezii na sklonku dvacátých let. Není v ní ani sociální zkušenost proletářské poezii, ani spontánní obraznost poetismu. Nejvíce pout lze nalézt mezi touto lyrikou a poválečnými expressionistickými tendencemi, jak je u nás představovali autoři brněnské Literární skupiny. Avšak básnická složka tohoto hnutí byla u nás natolik umělecky nevýrazná, že tvořila součást literárního kontextu jen několik prvních poválečných let. Ale ani ta, kde by se daly najít určité styčné body v životním pocitu, například u Halase nebo Zavady, je jejich vyjádření tak odlišné, že v samém zárodku tlumí možnost hlubších vzájemných literárních souvislostí.

Weinerova ojedinelost odrazovala nakladatele, čtenáře i soudobé kritiky, kteří v jeho pozdní poezii shledávali sílu minulostní, bez perspektiv, ale i dílo, jehož autor snad dlouhým pobytem v cizině přestal ovládat český jazyk. Až k takovému tvrzení vyprovokoval kritiku básníkův složitý jazykový systém, básníkova vědomá a možná i bezděčná distance od soudobých českých básnických norem. Tyto verše vyrůstaly spíše na pozadí norem poezie francouzské, z jejího ovzduší. S jejími reprezentanty byl ostatně Weiner

v úzkém kontaktu, především pak s básníky skupiny Le Grand Jeu, osamostatnělém odštěpku surrealistického hnutí, i když se zdá, že tito o mnoho let mladší autoři silně zapůsobili na Weinera hlavně osobně a už méně určitě vlivem literárním. V každém případě již zmíněné svědectví Bímovo dešifrovalo některé do nedávna nerozluštitelné reálie weinerovy poezie, které mají přímou souvislost s básníky Le Grand Jeu Rogerem Vaillandem, René Daumalem a Robertem Gilbert-Lecomtem.

Jestliže tedy weinerova pozdní básnická tvorba vyrůstala v bezprostředním kontaktu se soudobou tvorbou francouzskou, její zázemí, její zkušenost a její tradice jsou bez jakýchkoli pochybností české. Nikoliv však posledního desetiletí české poezie, ale tvorby předchozí, nejnověji pak českého březinovského symbolismu a theerovské větve předválečné moderny. Znamená to tedy, že weinerovi kritici právem psali o tom, že básnická tvorba tohoto autora je překonanou a zastaralou záležitostí a nemá co sdělit soudobému čtenáři ani co dodat k soudobému vývoji poezie? Především je třeba říci, že všechny tři sbírky netvoří stylovou jednotu, že mezi nimi existují zřetelné rozdíly, zejména mezi prvními dvěma a sbírkou třetí. Existují však také rozdíly uvnitř sbírek, napětí různorodých složek, které z určitého zorného úhlu a v určité chvíli se může jevit jako polarita prvků minulostních, to znamená v dané chvíli vývojem české poezie překonaných, a prvků nových. Avšak odstup času odhalil právě u Weinera pozoruhodný paradox: nejen tyto nové prvky, ale i některé rysy soudobé básnické normy vzdálené a považované za zastaralé se v kontextu dalšího vývoje

objevují jako cosi, co se v době publikování těchto veršů natolik vymklo z řádu tehdejší poezie, že téměř nikdo ze soudobých kritiků nemohl tušit, že otevírají novou tradici, že se stávají jejím prvním článkem.

Konec dvacátých let znamená v české poezii zproblematizování její dosavadní radosné hravé, optimistické poetické tvorby. Toto zproblematizování není však pouhou imanentní negací principů, na nichž stavěla těsně předcházející básnická díla. Má svou mimoliterární společenskou motivaci, je především zproblematizováním samého pojetí světa. První náznaky této proměny se zrodily už v lůně poetismu samotného, v prvotinách Halase a Závady, zasahly i tvorbu Seifertovu (Poštovní holub) a Bieblovu (Nový Ikaros). Obdobné směřování se však objevilo i v tvorbě básníků mimo poetismus, zejména v díle J. Hora. Vracející se motivy války se staly prvními signály vážných, tragických témat nové tvorby, která zasažena desiluzí a skepsí se uchyluje k introspekci, k vnitřním konfliktům člověka, a které předznamenává převahu reflexivních prvků v básnické tvorbě počátků třicátých let.

Weinertův nový vstup mezi české básníky jako by souzněl s touto orientací. Sbírka mnoha nocí nese rovněž pečeť tvorby krizových stavů. Ale to je také vše, co Weinertovy verše váže s touto poezií. Jestliže totiž díla ostatních básníků spolu s krizovým životním pocitem otevřeně vyjevují i jeho motivaci, odhalují převážně společenské příčiny, které k němu vedly, činíce je tak zároveň svým tématem, u Weinera je motivace krize utajena, zahalena tajemstvím. Nejenže

neprozrazuje nic z autorova vztahu ke společenskému dění, ale také - což je zvláště pozoruhodné - se distancuje od jakékoliv sebeanalýzy, introspekce, objektivování vnitřních rozporů a stavů. Stav krize se tu projevuje vědomou izolací od všeho, co by tento stav činilo zjevným.

Převažujícím postupem ve sbírce *Mnoha nocí* je popis. Zvlášť patrně vystupuje v obrazech přírodního dění, v různých scénériích, ale i jinde. Avšak Weinerův popis je krajně specifický. Postřehl to ve své monografii již Jindřich Chalupský, dovolává se Lukařovského charakteristiky Miloty Zdirada Poláka: Weinerův popis totiž podobně jako popis tohoto obrozeného básníka oddaluje slovo od věci, perifrasticky ji jen naznačuje. Za Weinerovými slovy cítíme zpravidla ve vývojové řadě Polák-Čech-Řezina. Je tu však jeden rozdíl: zatímco Polák i Čech v perifrastickém opisu přímého označení viděli zpravidla básnický princip, způsob, jak se vyjadřovat specificky poeticky a v tomto smyslu jejich perifráze byly básnické ozdoby, u Řeziny perifráze sloužila k posílení nevyslovitelných vztahů, nezjevných skutečností. Weiner pokračuje v dědictví Řezinově, avšak se záměrem, aby v plném slova smyslu zatemňoval, skrýval, obestíral tajemstvím.

Tam, kde autor oslabuje přímou významovou rovinu básně, kde zašifrovává smysl svých veršů, zpravidla mimofádně narůstá význam jiných složek básně, její kvality rytmické, zvukové, její jazykové struktury. Majinak je tomu u Weinerja. Zejména v *Mnoha nocích* vystupuje do popředí sama jazyková "kostra" veršů. Toto soustřeďení pozornosti k jazyku podporuje i perifrastický sloh, který zpravidla vytváří dojem

jisté umělosti a v dobovém kontextu i archaičností. Avšak takto tu působí celá syntaktická výstavba. Weinerovy věty tvoří zpravidla složitý systém závislostí, systém široce rozvíjených i několika vedlejších vět vkládaných do vět hlavních a přetrhávajících jejich plynulost, vět líbujících si v přechodnících. Jejich míra užití v moderní české poezii je u Weinerja největší. (Na tomto principu větné skladby jsou vystavena zejména přirovnání, slovně značně rozvita a významově bohatší než to, k čemu je přirovnáváno. I uvnitř jednotlivých větných celků dochází ve značné míře k inverznímu přeskupování slov do té míry, že maximální vzájemné oddálení slov, jež syntakticky patří k sobě, se stává jedním z principů Weinerovy poezie. Přechází také až v anakoluty. K tomu přistupuje dále paranteze, vkládání nových významových a zpravidla také syntakticky samostatňujících slovních celků do jednotlivých vět na jedné straně, elipsy pak na straně druhé. Pokud jde o slovník, lze nadměrné užívání cizích slov označit jako dědictví březinovského symbolismu, avšak prolínání archaických slov a neologismů i slov přejatých z cizích jazyků (nejen galicismů) se stává prvkem, který je v té míře v moderní poezii ojedinělý.

Na tuto syntaktickou a lexikální složitost působí rovněž rytmiická a zvuková složka veršů. Weiner nekládá příliš volně s metrickou osnovou svých pravidelných i volných, rýmovaných i nerýmovaných veršů (s častým předělem uvnitř veršů, který bývá někdy silnějším než na jejich konci, a tudíž s mnohými přesahy), takže naopak právě inverzní, perifrastický sloh se někdy vyžaduje porušení metrické pravidelnosti.

Jméno například), která zahalí svou expresí, a tím tuto elementární osnovu zneprůhlední. Lze tedy říci, že perifrastický sloh, právě tak jako celá syntaktická a lexikální složitost a umělost, se vlastně stávají výrazem Weinerova z pasu o nové vyjádření, které by překonalo jeho impresionálně laděnou theerovskou lyriku desátých let a které by obohatilo úzkou zkušeností základnu, z níž jeho poezie dosud vycházela. Děje se tak paradoxně převráceným postupem: nikoliv rozšiřováním elementárních zkušeností, na to Weiner příliš utkvíval na svém světě, ale hledáním složitějšího umělého výrazu pro básníkův úzce vyhraněný svět a přitom výrazu, který by zároveň zakryl jeho subjektivitu. K tomu je možné snést i doklady z těch básní, kde Weiner není zcela důsledný ve svém zahalování, kde je otevřenější a kde se mu proto také nedaří téma zcela zcizit. Jsou to básně jako Vzpomínka z Morvanu, Trpko pohledět, Hnětu-hnětu a málo dalších. V nich se najeďnou Weiner znovu ukazuje jako tradiční básník tíhnoucí k sentimentu a idyle, v nich také archaičnost je najeďnou zase jen archaičností.

Znamená to, že jinde archaičnost weinerova jazyka působí jinak? Nezřídka se stává, že jednotlivé perifráze se osamostatňují, to znamená, že přestávají působit ve své zastupitelské funkci, ztrácejí ve své nedešifrovatelnosti svou "opisovanou věc" a začínají se rozvíjet samy ze sebe. Vzniká specifický příklad jazyka, který "básní", ale který se už zcela osvobodil od asociativního principu. Do weinerovy tvorby tak vstupuje prvek básnické spontánnosti a jeho význam bude v dalších sbírkách dále narůstat. Tato

spontánnost, projevující se zpravidla paradoxy, oxymóry, překvapivými spojeními slov i celými obrazy, vytváří účinný kontrast k úporně konstruované větné výstavbě, současně však proniká i do ní a způsobuje, že i tato archaizující jazyková konstrukce může být cítěna jako součást básnickova bizarního ozvlášťování jazyka, že je chápána jako forma napomáhající "ztrátě předmětu". V tomto duchu se také hovoří o Weinerovi jako předchůdci surrealismu, a o jiných rysech zase jako o předzvěstí existencialismu. Obojí ne zcela právně. Leboť básnická spontánnost, ztráta předmětu a osamostatňování textu neznamena ještě uvolnění podvědomí jako tvůrčího elementu, nehledě na to, že vedle této spontánnosti se Weinerova poezie zvláště v prvních dvou sbírkách vyznačuje i silně racionálním, konstrukčním rysem. O existencialismu pak není zcela případně hovořit proto, že stav krize a z něho vyplývající existenciální problematika je v této sbírce zastřena a vlastně zamlčena.

Také v knize Z. tiší s kulichem, herbářem a kostkami trvá napětí mezi perifrastickým opisem všedních jevů (Rybíz, Sobota aj.) a básnickou spontánností. Vztah obou pólů se však mění. Spontánnost sílí, a to ovlivňuje Weinerův uměle konstruovaný jazykový systém, který se pročišťuje, stává se básnicky nosnějším, i když jeho základní syntaktický pádorys i jeho lexikální zvláštnosti nadále trvají. Picméně se tím zmírňuje dozvědlní kontrast obou krajností. Výrazněji se začíná projevovat obreznost ("...dráhy, kde se jako neštěstí válejí planety s vlajícími vlasy"), spontánnost přechází ojediněle až v hravost ("a nedružná kocábka opilého

hosta / brázdí, brázdí moře trpkého octa"). S tím však sílí i závažnost tvorby, úloha intelektu, což se projevuje vědomým vytvářením básně, v její kompoziční výstavbě. Již v mnoha nocích se objevovaly verše s náběhem k epickému rázu. V Zátíší Weiner tiskne několik baladických básní s konvenčním příběhem (Lenka) a vedle toho i Snovou baladu o snu a spáči, metafyzický dialog vyjevující napětí a vzájemné odcizení mrtvého s jeho snu, a konečně i Denní zprávu amplifikátorem, vnitřní drama zachráněného ze ztroskotané lodi, jemuž stín smrti zůstane už navždy průvodcem v životě. Ve weinero-vých baladách je prvek záměrnosti zejména v kompozici evidentní. Uplatňuje se však i ve verších, kde básník opouští monotematicčnost básně a kde metoda parentezí přerůstá až v prolínání dvou světo-~~bných~~ rovin básně, buď za účelem konfrontačním (Ve dvou polohách), nebo proto, aby se obohatila, naby-la širšího rozměru základní rovina básně (Denní zpráva na hrací hodiny s vložkami pro harfu). Moment racionality a záměrnosti se projevuje i v detailech: například báseň Triptych v závěru opakuje některé motivy užité dříve v jednotlivých částech třídílné skladby, téma mrtvých ptáků se objevuje v několika rozdílných variantách apod.

Titul Denní zpráva u dvou básní uvedených motem v podobě novinové informace svědčí ještě o jednom rysu sbírky: o tendenci k všednosti. Projevuje se v tématu i jeho zpracování, zasahuje do jisté míry i jazykovou rovinu veršů. V básni Ve dvou polohách se představuje například úsečným útržkovitým hovorovým stylem v horečné věcné zповědi ženy, "vdovy po živých", v níž postupně odumírá všechny cit a

pocit osamění se stupňuje až k aktu vraždy. Nejvíce jsou touto tendencí zasazeny weinerovy prózy, zejména Michaud čili Pařížské pastorále, apoteóza všedních, malých věcí, k nimž patří i Paříž, "velká ves", jejíž turistické autokary odpočívají v předvečer letnic ve svých stájích, pochutnávajíce si na dočtrých věcech za žebřinou, jejíž jednotlivosti co chvíli vybavují reminiscence na idylu weinerova rodného kraje.

Všednost však nikde neopanovává báseň zcela. Jejím protějškem stále zůstává neobvyklost, snovost, neurčitost, tajemnost. Nicméně její role je podstatněji omezena záměrností, racionalitou a konečně i všedností natolik, že mnohem otevřenější než v předcházející sbírce se vyjevuje vlastní problematika knížky. Tato problematika se soustřeďuje k několika základním vztahům: člověk a kosmos, člověk a smrt, člověk a sen? její těžiště však leží ve vnitřním napětí, v nehlučných dramatech v nitru člověka. To je vlastní oblast básníkovy, zatímco ostatní relace pouze rámcují, vymezují její prostor. Vztah ke kosmu podtrhuje nahodilost existence člověka i našeho světa; tak toto téma pro celou sbírku předznamenává hned vstupní, hutná, takřka anekdotická básně kosmologie s pointou "Jsi jen, že jsme se střetly". Poměr ke smrti určuje tuto nahodilost existence z druhé strany - její konečností. Gnómičky je tento vztah vyjádřen v dialogu smrti s tím, kdo jí právě unikl: na námitky smrti, že "život je lhůta jen", se jí dostává odpovědi: "Sartelným lhůta je životem". Smrt pak ve sbírce vystupuje v nejraznějších variantách, nejčastěji jako vyústění vnitřních rozporů,

ale také - a to je podstatné - jako něco, bez čeho by nebyl koloběh života (varianty mrtvých ptáků). Konečně vztah existence a snu míří zejména v ústřední básni této motivické složky sbírky v Baladě o snu a spáči k potvrzení nesouřadnosti obou rovin.

Weinerova doména, vlastní oblast života, je předváděna nejčastěji v poloze děje, v příběhu, však s výjimkou próz zpravidla více děje vnitřního než faktických událostí, a to i tam, kde událost je východiskem a kde básně chce mít charakter zprávy, nebo kde se hrdina zpovídá z konkrétního činu. Převaha vnitřních dějů skýtá také více prostoru než v čisté epice pro uplatnění autorovy subjektivity, která se stává osobním komentářem předváděných dějů a zejména její existenciální problematiku. Kupodivu však toto glosování neústí ve skepsi, v negaci života, nýbrž naopak jednoznačně vyznívá důvěrou v život. Často stačí velice málo k tomu, aby se tato důvěra probudila. V próze Prostor Paříž přichází ve chvíli, kdy se moderní daudy, zbožňující techniku 20. století, pohrdající vším duchovnějším, projeví jako něžně milující člověk, kdy mladá dívka v náručí milého dává najevo, že je šťastna. V próze Micheaud čili Pařížské Bato-rále, která si už v titulu nese náladové určení selanky, dá k tomu podnět předsvětelní nálad Paříže a pozorování výčepního pultu v nálevně Micheaudovy restaurace. Přece jen však nejzávažnějším zdrojem Weinerovy důvěry se stávají nejzákladnější projevy života: láska, zrození člověka a sám koloběh života v jeho zrodu i zmaru jako přirozený obnovovatel. Tak tomu je v Rodičce neštěstí a zvláště v Denní zprávě na

hrací hodiny s vložkami pro harfu, výpravné romanci o zrození člověka ve stanici metra. Tu všude vyvěrá důvěra jakoby z bytostného založení básníka, člověka, který svým natu-
relem tíhne k idylickému pojetí světa. Není sporu, že tento moment je zvláště ve Weinerově poezii od počátku velmi sil-
ný. Že však v tomto stadiu neznamená rezignaci na realné
vidění všech souvislostí, dosvědčují ostatní verše sbírky,
zejména čtyři varianty mrtvých ptáků, kde závěrečné krédo
je teprve postupně vybojováno na negaci:

Protrpěna dramata
zahlazena, odvata
jako vločky pampeliščí.
Vozka vzkřik a borě řičí,
nová jízda počata,
noví andělé tu líčí,
nová pějí ptáčata.
Náviny jarní, jenž klíčí.

Nevinný je den, jenž klíčí. To znamená otevření se životu
přes vše, otevření k jeho drobným, všedním stránkám, ale
i k jeho stále znovu s novým dnem obnovované naději po
vražděných nocích. Najde tu jen o vytravování určitého ži-
votního pocitu, poměru k životu. Jsou básníci, kteří vytě-
žili poezii z důvěry v život, jsou jiní, kteří ji dosáhli ži-
votní deziluzí. Pro Weinera básníka má však toto otevření
se životu dalekosáhlý význam, protože znamená současně o-
tevření se poezii, spontanéitě tvorby. Proměna je velice
radikální a jejím dějištěm se stává poslední Weinerova
sbírka Mezopotamie.

Lze říci, že v Mezopotamii se básník nejvíce přiblí-
žil soudobému českému básnickému kontextu. Uvolněná fanta-
zie skýtá prostor spontánní asociativní obraznosti, hře

s významovou i eufonickou stránkou slova a věci dosud u Weinera nebývalé - humoru. Proměnu prodělává i básníkův jazyk. Do značné míry se zbavuje dosavadní strojenosti, nabývá na lehkosti a pružnosti a přibližuje se soudobému básnickému výrazu. Hned vstupní, největší a klíčová báseň sbírky Snebevzetí slova Mezopotamie má blízko k některým polymatickým skladbám Mezvale a Biebla. Vytváří totiž polyfonní proud představ, v němž bizarní popis interferuje volnou asociativní hrou řízenou několikrát za sebou se opakuujícími rýmovými shodami nebo asonancemi, proud, v němž se prolíná realita se snem, minulost s přítomností a v němž dochází k fantastickým proměnám času i věcí. Nelze se proto divit, že dobová kritika spojovala toto básnické uvolnění s vlivy dadaismu a poetismu. Avšak ani zde ne zcela právem. Neboť eč Mezopotamie znamená výrazné oproštění básnického výrazu, v ní stále trvá jistá jazyková bizarnost (archaismy, neologismy, slova přejatá z cizích jazyků, sálíba v přechodnicích), což vše kontrastuje s přirozeností jazyka poetistů. Také obraznost sbírky, její slovní hříčky i hra rýmů připomíná v mnohém spíše postupy českého barokního básnictví, než postupy soudobé poezie. Svědčí o tom užívání diminutiv "...leť boubelinko k zemi k peklu nebo k ráji; andělím diškantem, jenž cinkal jako ostrulenky"), gramatických rýmů a asonancí (tkáno-nekázáno-usnováno; z 39 veršů básně Jiné rovnítko tvoří 22 gramatický rým slovesného tvaru třetí osoby plurálu perfekta mužského rodu /zapírali/ a šest téhož tvaru rodu ženského a středního /sepraly/ a jen ve zbylých jedenácti verších jsou rýmy k jiným než slovesným tvarům

těchto dvou výchozích rýmů), dále četné nepravidelnosti v rytmické osnově veršů, což ovlivňuje rovněž charakter rýmu, zejména neshodnost přízvuků v rýmových dvojicích souřadných veršů ("Jehňátka smečkou mladých vlčet štvaná / modlářka když našla v posteli satana; - ..."Edí nad klokotáním slavíka / jenž ve jméno těch dívek lká") apod.

Základní rozdíl však spočívá v samotném pojetí básnické tvorby, v jejím smyslu. Jakkoli se Weinerův polyfonní proud v Mezopotamii poddává spontánnosti, jakkoliv se uvolňuje básnická představivost a přímo hravost, neběží tu o emotivnost nově vznikajících neobvyklých spojení, tvorba tu neznamená hru významů. Její smysl je opět ve vyjevování vážných životních postojů, tedy v reflexivní a meditativní složce, která má navíc velmi silné metafyzické zabarvení, tolik vzdálené tvorbě, k níž byla Mezopotamie soudobou kritikou přiřazována. Přitom i v této sbírce jsou takové postoje naznačeny jen obrysovitě, proto také jejich smysl je možné do všech detailů pouze odhadovat z jednotlivých náznaků. Plyne to i z básníkova dosavadního způsobu tvorby, v níž docházelo k oddálení výrazu a jeho významu, výrazu a toho, co výraz znamená. Jestliže však v předcházejících sbírkách tato metoda vedla zejména k zašifrování významů, utajování jejich smyslu, v Mezopotamii se stává průzračnější, výraz nepřetrhává vztah s významem, ale nabývá symbolického smyslu. Takto symbolizována je zvláště ústřední postava procházející sbírkou, František, osmnáctiletý jínch, odvozovaný kritikou z kontextu weinerových dvojnických motivů, zde pak především básníkem opěvovaná bytost, kouzelník, zdroj všech

proměn, jemuž "akutek je snem a skutkem vidina", silný svými slabostmi, pohádkový Honza, bratr Františka z Assisi kořící se kráse, "když je znectěna a v bídě", stavitel budující z důvěry, plesání a chvály "lepší chrám, to je kde by se kající už nebáli", a tím vším pak symbol radostného dychtění po životě, symbol pozemského štěstí.

Pokud jde tedy o vztah k životu, Weiner v Mezopotamii bezprostředně navazal na, kde končilo Zátíší a kulichem, herbářem a kostkami. Navázání je ještě patrnější z druhého ústředního symbolu sbírky, jež nese jméno totožné s titulem - Mezopotamie. Tot jméno bylo Františkovi zjeveno v přece písmen a stává se symbolem pro "lidský ráj na pohled", tedy v jistém smyslu pro absolutno. Jakkoliv je Mezopotamie takto jednoznačně určena, samotné jméno je v zápětí zproblematizováno tím, že je zdůrazněn jeho symbolický význam, že jde o zjevené jméno, které zapírá jiné: Carmen, jméno dívky, milanky Františkovy a zároveň latinské pojmenování pro báseň:

Posměváček dí: - Proč mezopotamie právě
když tolik jiných jmen?

či že bys rýmaři hledal rým
na jméno zapřené Carmen? -

- A což jestli posměchem svědčíš? Jestli zraze-
ní samotní

znají jeriáskou křísit růži!

Což jestli jméno zjevené v zaplácém tuší přítele
po kterém touží! -

Ráj se tedy stává symbolem pro báseň a lásku, nebo lépe řečeno báseň a láska vytvářejí je o nejvlastnější naplň. Tvrzení, že Weinaraova básnická tvorba otevírající se životu se zároveň otevírá poezii, nachází tu své potvrzení. Ukazuje

se, že básník tuto spojitost tušil a že měla pro něho hluboký, lze říci životní význam. Básník ji ovšem nedostal darem. Právě sbírka *Mezopotamie* se stává polem, kde se odehrává zápas o tuto jednotu básně a lásky, tedy o absolutno a vlastně, jak ještě uvidíme, o skutečnost. Ihned vstupní idylický obraz lábětí svatého Augustina, jež pozoruje z uliční kavárny lelkující divák, je narušen našeptáváním andělů, že vše, co má na očích, je "lživou lící jen". A ačkoliv se divák brání tomuto pokušení, přece jen se do jeho vědomí vkrádá pochybnost, že vše je jen "edenským snem čehosi čeho není". Tedy hned na začátku se objevují osnovné otázky po bytí, po existenci světa a přesto, že na konci básně dochází k aktu "snebevzetí" slova, i když tu divák dostává svůj "edenský sen", *Mezopotamii*, není stále vyjasněna povaha tohoto ráje, jeho vztah k životu. Ale již v následující básni je podhalena rouška z tajemství *Mezopotamie*:

Došli jsme šprámaři! Na oněch tam lánech
mezi Tigridem a Eufratem
neuposlechnuvše spasili děti své
Jva s Adamem.

Pozemský život je spása a toto spásy je dosaženo neuposlechnutím božího příkazu a v básni *Kazosvět* dává ještě radikálnější odpověď z věrečné otázky: "Bylo by boha nebýt andělského pádu?". Tedy pozemský život jako podmínka existence absolutna; tak převrací *Wainer* v závěru sbírky otázku, která vyvstala na jejím začátku. A jestliže si v téže básni všimá i vší nedokonalosti světa, jestliže s nebyvalou účtčnou ~~xx~~ ironií výslovně poukazuje na věci tolik svět-ské, jako je zatýkání tul ka strážníkem, klepání pořádkumilovných salv, liščí oči pořádku, právo krčící se za puškami

a dává-li nakonec záčkoví ironickou radu "chceš-li být odměněn tím svatým obrázkem / vlož pásku na oči a zalej uši voskem", pak je jasné, že básníkův zápas za svět vzdější s jeho absolutno neznamená přijetí tohoto světa jako takového se vši jeho nedokonalostí a bezprávím, ale neznamená také, že by se tu otázky tohoto světa řešily. Znovu jde o vnitřní svět básníka, který sváděl zápas o svou Mezopotamií a který ve spojení života a tvorby dosáhl také svého ráje, neboť

Mezopotamie je země mezi proudy
a my zas řekou, která ráje vroubí
a řeka břehy břehy řeku soudí.

V tom konečně můžeme shledávat také poslední rozdíl mezi Mezopotamií a tvorbou generace postistů, ač právě vyznáváním pozemského života se k ní tato sbírka přiblížila nejvíce.

Weinerova poezie posledních tří sbírek opsala oblouk, jehož křivka spěje od zašifrovávání existenciálních pocitů. úvah o relativitě lidského bytí k navazování dotyků s životem, touto "lůstou smrtelných", až k protilehlému bodu, k přilnutí k životu jako zdroji radosti a štěstí a skrze ně i zdroji absolutna. Na této dráze prošla prudkým zraním, v jehož průběhu se básník stále volněji poddával zákonům poezie, což se nejvýrazněji projevilo v postupném tvůrčím uvolňování, růstem básnické obraznosti a spontánní hravosti i humoru. Weinerův vývoj zároveň svědčí nejprůkazněji o tom, že mu tvorba znamenala především řešení tíživých životních otázek. Naznačuje také, co ho stálo intelektuálního i tvořivého úsilí. Avšak v době, kdy jeho sbírky vycházely,

zdálo se, že to všechno bylo nadarmo. Neboť literární kritika ve valné většině ani poslední dílo nepřijala. Nadlouho zavládlo nad weinerem mlčení. Snad i proto básník po vydání Hry doopravdy v roce 1931 přestal psát. Teprve monografie Jindřicha Chalupeckého z roku 1947 a spolu s ním i básníci Skupiny 42 v průběhu čtyřicátých let aktualizovali ve svém díle některé stránky weinerovy tvorby. Iak především je to básníkovo deformující jazykové tvárnění, které se zvláště v raném díle Jiřího Koláře ještě více osamostatňuje a stává se nástrojem poetické funkce tím, že rozbíjí logickou výstavbu vypořádání i její syntaktická pravidla a ústí ve fragmentárnost jako v jistý princip výstavby básnického díla. Inspirativní se ukázal také systém weinerových variací, zejména paratenzí, který vedl k proplétání dvou básnických rovin a který Kolář, Kainar i Blatný dále rozvinuli v polyfonní strukturu básně; Kolář navíc také uplatnil práci s variacemi na jednotlivá témata. A konečně společným rysem se stal i zájem o všední život tohoto světa, i když zde již vystupují také první rozdíly. Nové oživení tvůrčího zájmu o weinerovu tvorbu v průběhu šedesátých let pak prokazuje, že toto dílo už podruhé vystoupilo ze svého uzavření v knihovnách a že je čas od času i po letech stále znovu s to svádět zápas o své místo v živém literárním vývoji.

Emil Pražák

Poznámky k otázce postavení estetické funkce
ve středověkém náboženském umění

Zabýváme-li se po určitou dobu středověkými památkami s náboženskou tematikou, jednoho dne si patrně položíme otázku obsaženou v nadpisu těchto poznámek. Začneme o ní uvažovat, vycházíme při tom asi nejdříve z materiálu, který nás k ní přivedl, potom zvažujeme analogie z některých dalších žánrů soudobého písemnictví i z jiných odvětví středověkého náboženského umění nebo umění sloužícího náboženským, resp. církevním účelům, připomene si též historické osudy některých památek i celých kategorií uměleckých výtvo-
rů a to vše konfrontujeme s názory a soudy o středověkém umění, s nimiž jsme se už setkali, až dospějeme k určitým poznatkům spíše než k závěrům, ale ani ty nejsou prosty rozporů a pochybností.

Vzhledem k charakteru křesťanského náboženství, jež pronikalo celým životem středověkých lidí, vzhledem k vládnoucí úloze, již dosáhla církev ve společnosti středověké Evropy, zdá se jen samozřejmé, že ve výtvor-
ech náboženského umění zaujímal dominantní postavení funkce náboženská. Šlo o výtvo-
ry, které byly výrazem, nezdídkou i zbožným vy-
znáním náboženských citů svých původců, namnoze vznikaly přímo pro účely církve a na její popud. V estetické funkci, pokud ji jednotlivým výtvorům přiznáme, je proto možno spatřovat jenom něco podřazeného, akcesorního, nedbytečného,

bez čeho by se náboženská funkce mohla docela dobře realizovat. Dovedeme přece poukázat i na projevy, z nichž lze usuzovat, že estetická funkce mohla být dokonce na překážku náležité realizaci funkce náboženské, odvádějíc pozornost od jádra k slupce, od obsahu a smyslu k formě jeho vyjádření, takže mohla být pocíťována jako nežádoucí, vzbuzovat tendence k svému potlačení nebo přímo vyvýcení.

Jestliže estetické funkci takto vyhradíme postavení pouhé podřízenosti vůči dominující a řídící funkci náboženské, můžeme se snad uchýlit i k obdobě s příslověčným poměrem středověké filozofie k teologii a estetickou funkci označit analogicky za nic víc než za služku funkce náboženské.

Můžeme však dojít ještě dále a nepřiznávat estetické funkci ve sledované oblasti ani toto postavení. Umělecké výtvary zde přeci vznikaly k boží oslavě a chvále nebo jako nástroj komunikace s Bohem až po mystické spojení s ním - najde tedy jen o nedorozumění, snažíme-li se spatřovat v nich též uplatnění zřetel k estetickému působení (snad proto, že esteticky působí na nás(? Nevycházíme z nehistorických premis, jestliže se domníváme, že ne-li v záměru středověkých objednatelů nebo stavebníků, tedy aspoň v záměru původců památek náboženského umění byl také tento zřetel nutně zastoupen? Byli přece všichni lidmi téže doby, jejíž hodnotový systém byl docela jiný, třebaže nám dnes stěží pochopitelný. U lidského vnímatele jim nešlo, o estetické působení svých výtvarů neusilovali, ani o ně nedbali, smyslem díla jim byla oslava Boha a cílem zasloužení

spasy, prostředkem pak snaha o dokonalost díla, jaké jen byli schopni.

A přece: pokud střešověkým památkám s náboženskou tematikou, památkám sloužícím náboženským účelům, přiznáváme charakter uměleckých děl a dále vzhledem k době, pro niž byla vytvořena, pokládáme jejich estetickou funkci za podřízenou, sloužící toliko povždy dominantní funkci náboženské, nebo dokonce připustit, že zřetel k uměleckému působení zde vůbec nebyl uplatněn, můžeme přicházet do rozpaků.

Bylo tomu skutečně tak? Byla tato díla opravdu vytvářena pouze k boží slávě, takže ruku jejich původců vedlo úsilí o dokonalost výtvorů, nikoli zřetel k estetickému působení na lidského vnímatele? Případ dokonale a do detailů provedených plastik osazených na gotických katedrálách v takové výši, kam lidské oko nedohlédne a zblízka je prakticky nikdo nespasí, může být o tom dohledem. Ovšem jen tak dlouho, dokud si nepřipomeneme plastiky rozestavené na atikách pozdějších paláců, situované někdy v téže výši, přičemž jejich estetická - a to jedině estetická - funkce je tu nesporná. Ale také ony, ježnou sneseny na zem, mohou udivovat dokonalostí a detailností sochařského provedení (při provedení jen náznakovém by dle původní funkce plnily stejně), jako by už při svém vzniku byly určeny pro pohled zblízka.

Pokud jde o tendence k potlačení či dokonce vymýcení estetické funkce, zejména z kultovních projevů a prostorů - o tendence, které vystupovaly v různých dobách, na různých

místech s různými cíli, s různým trváním i nevelkým úspěchem, nejsou ony samy svědectvím o tom, že i tehdejší lidé si nejen přítomnost, ale i existenci estetické funkce uvědomovali? Nezáleží zde na tom, jak ji sami u sebe označovali, nebo jaký k ní zaujímali postoj. Najde zde také o to, a jakým stanoviskem k ní se můžeme setkat u středověkých autorit. Jde o zřetel divoce uměleckých výtvorů k jejich vnímatelům a o to, jaké svědectví v tomto směru reakce vnímatelů poskytuje.

Lze pak u středověkých památek náboženského umění s jistotou vylučovat uplatnění zřetele k estetickému působení, byť jen na vnímatele pouze potencionálního? A je zde vůbec třeba odkazovat estetickou funkci vždy do podřízeného postavení vůči funkci náboženské? Můžeme se tázat i dále. Proč si kládeme otázku pořadí funkcí právě u náboženského umění? Uvažujeme-li právem o vztahu funkcí v duchovní, tedy náboženské lyrice, dopustíme se přílišné vulgarizace, jestliže si položíme otázku, proč analogicky neuvažujeme o tom, zda také v milostné, tedy světské lyrice může být dominantní i jiná funkce než estetická? Aspoň určitou analogičnost tu sotva můžeme popírat - není přece rozhodující, komu jsou dané projevy adresovány, kdo je v nich adorován a oslavován. Sama estetická interference středověké duchovní a milostné lyriky není náhodná.

Jaké postavení tedy vlastně zaujímala estetická funkce ve středověkém náboženském umění?

Schůdnou cestu k odpovědi ukazuje patrně Lukarovského

upozornění na to, že důslednou diferenciací funkcí v umění středověká společnost neznala. Práce, kde se s upozorněním setkáváme,¹ obsahuje ovšem mimo jiné ještě jiná zjištění pro naši otzku podstatné², třebaže k ní není speciálně zaměřena³.

ponechme stranou míru platnosti uvedeného upozornění - podstatné je, že předpokládaná diferencovanost funkcí je právě náboženskému umění skutečně vlastní a objasňuje, jak se zdá uspokojivě, rozpornost jeho povahy. Jakmile jsme si toto uvědomili, nezbyvá, než se po naznačené cestě vydat. Kam nás dovede, zda k cíli alespoň přijatelnému, shledáme snad v další poznámce, kde se nejdříve přemědčíme o její schůdnosti na konkrétním jednoduchém příkladu.

Nejjednodušším - z roven však geneticky nejstarším, a proto svým způsobem základním - útverem křesťanské náboženské lyriky je modlitba, reprezentovaná především souborem skladeb liturgických. Je to útvar, o němž - pro úzkou specifčnost určení a užívání - zpravidla v souvislostech středověké lyriky příliš nepřemýšlíme a ocitá se tak pro nás na samé okraji literatury. Nepochybně také proto, že bychom se příliš v jeho žánrové vyhraněnosti a chápame pak modlitbu značně široce, zahrnujice pod toto označení nejrozličnější formy pobožnosti, jak se s tím setkáváme i v ostatních textech. Přiznáme-li v'bec tomuto útvaru, tak číře a nejvládněji náboženskému, také funkci estetickou, jeví se nám sotva jinak než jako zanedbatelná. Ude tedy o útvar, na němž lze pro uvedené vlastosti nejvhodněji demonstrovat vzájemný vztah funkcí při jejich

nedůsledné diferenciaci.

Konstitutivní prvek modlitby představuje prosba adresovaná Bohu (v modlitbách liturgických) nebo k světcům, ale ne každá taková prosba je zároveň modlitbou. Je jistě možné vyjádřit prosbu za deště prostředky sdělovacího jazyka: *Pane Bože, dež, ať zaprší*. Uvedeme-li bez jakéhokoliv kontextu, lze v ní stěží postihnout byť jen stopovou přítomnost estetické funkce. V období takto formulované prosby se ovšem ve středověkých modlitbách nesetkáme. Jestliže měla mít prosba naději na vyslyšení, bylo přirozené v zájmu mluvčího, aby si adresáta prosby naklonil už její přiměřenou formou, místo aby vystavoval se jeho lhostejnému poměru - po zásluze lhostejnému vzhledem k nevhodně vyjadřené prosbě, neodpovídající vztahu tvora k tvůrci, hříšníka k světcí. Uvedenou prosbu nemůžeme se ozřejmit ani za modlitbu považovat. Z nesčetného mnoství liturgických modliteb, které byly ostatním pochopitelně vzorem, je nepochybně zřetelně patrné, že jejich původcem našlo o pouhé dorozumění s adresátem prosby, a proto se nespokojovali prostředky sdělovacího jazyka, ale nejinak než jiní slovesní umělci vždy usilovali přednášené prosby ozvláštnit samým výběrem slov, jejich nevšedním uspořádáním i zdůrazněním rytmického členění, aby i na prostoru tak malém vynikly zvukové kvality projevu, už proto, že se většinou muselo počítat s jeho zpívaným přednesem. Výsledkem bývaly drobné skladby, jejichž jazyková výstavba byla značně složitá. Jako příklad si uveďme prosbu za deště, tentokrát v podobě liturgické modlitby:

Da nobis, quæsumus, Domine, pluviam salutarem:
et aridam
terra faciem fluentis caelestibus diuinitatibus infunde.
(Dej nám, prosíme, Pane, spasného deště a vyprahlou
tvář země
robeskými proudy milostivě zavlažuj.)

Užití naznačených prostreků ozvláštnění vyvolávala tak bytostná povaha modlitby samé. Ale nebylo jen úlohou jejich estetické funkce, aby napomáhala plnému nebo plnějšimu uplatnění funkce náboženské, ani přímo její realizaci; tutéž úlohu zde plnily i náboženská funkce vůči estetické. Je z toho zřejmé, jak stěží lze jednu z obou funkcí oddělovat od druhé. Každá z nich přestává být autonomní, je na druhé závislá, ale přesto k jejich interakci nedochází.

Platnost tohoto vztahu, charakterizovaného vzájemnou závislostí funkcí, se ovšem neomezuje pouze na jednoduchý útvar, u něhož jsme se právě zastavili. Jeho platnost můžeme rozšířit i na útvary složitější a konečně na celou oblast středověkého náboženského umění, právě proto, že nedůsledná diferencovanost funkcí je mu vlastní. Estetická funkce je tu nezbytná, aby se mohla žádoucím způsobem realizovat funkce náboženská, stejně jako ona je nezbytná pro žádoucí realizaci funkce estetické. Adekvátní realizace jedné vyžaduje přítomnost druhé.

- Lze ještě mluvit o období se vztahem středověké filozofie k teologii? Teologie byla i v středověku nic jiného ve středověkém kontextu zaručenou samostatnou existencí. Službu, pomoc filozofie přijímala, někdy i vítala, ale nepotřebovala ji. A už vůbec ne k vlastní realizaci. O jakékoli období

proto mluvit nemůžeme. Poslední poznámkou se znovu vrátíme k tendenci: estetickou funkci v náboženské oblasti potlačit nebo ji odtud vyjít. Je na nich totiž pozoruhodná - už jsme se toho letmo dotkli - že vlastně nikdy nebyly plně ani trvale úspěšné. Potlačení v jednom směru, rozžila se estetická funkce záhy v jiném. Reformací vypuzena z chrámu, když jí byla odepřena účast na utváření jeho prostor i na obřadu, vrátila se tam v podobě lidové duchovní písně, již reformace sama doširoka otevřela dveře.

Mohlo by to být pokládáno za svědectví o značné dynamičnosti estetické funkce, ale - a iž ji chceme popírat - jde ve skutečnosti o nutný důsledek její vazby s funkcí náboženskou, vazby, která tu i onu ztrácela samostatnosti v zájmu náležité realizace každé z nich.

Vzhledem k tomu není překvapující, že ani středověkým lidem, třebaže si právě onu vazbu neuvědomovali, nebyla estetická funkce ničím svébytným. Pokud ji registrovali, měla jen pocitová, mohla se jim pro svou neurčitou vymezenost stávat i komponentou čehosi, co mělo vlastnosti šířícího se zlořádu - ať už skutečného nebo domnělého -, kdy umělecké výtvořby byly zahrnovány mezi produkty přepychu a rozmařilosti. Proto také tendence smíření proti něčemu takto neurčité vymezenému nezasahovaly a nemohly zasahovat estetickou funkci v její podstatě, nýbrž pouze její inkriminované projevy. A to je i to. Každý pokus o její potlačení v náboženské oblasti přinejmenším citelně oslaboval to, co zde bylo od ní očištěno, ve vlastní náboženské funkčnosti. Estetická funkce muselo být tedy

umožněno, aby se splatnila jinec, aby tak oslabení bylo
na jiné - ra ě vyrovnáno.

Poznámky

- 1) Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (v souboru: Jan Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966, str. 21)
- 2) Mukařovský zde dochází dokonce k závěru (str. 24), že v "círcovém smění estetiky srovnání estetické funkce dvě", což by na položenou otázku odpovídalo přímo, ale říká-li ještě dále, že "jedna, náboženská, křesťanská a druhá, estetická, proklamace své realizace", znamená to, že estetická funkce takto přece jen svého podrízeného postavení nepozbývá.
- 3) Totéž platí o studii vlivu estetické funkce mezi ostatními (v téže souboru).
- 4) Český překlad zvukové kvality originálu ovšem nereprodukuje (a stěží mohl); aby byly i zde patrné, je v citovaném latinském textu ponecháno značení přízvuků (u slov více než dvojslabičných), v novějších vydání liturgických textů se ne, stejně jako dvojtečka, která dělí text na dvě části, protože po hudební stránce jde o recitativní i melodický úsek, který se odlišuje, na nějž znanéko upozorňuje. Každá z obou částí je kromě toho zakončena rytmičkou klauzulí; před dvojtečkou je to cursus velox, na konci cursus planus.

Miroslav Procházka

Spór o povahu jednoho typu divadla

Myslím, že stojí za to připomenout si znovu spor (i když neměl povahu dialogi), který se sice týkal především loutkového divadla, byl však také převeden do roviny sémiotické a v tomto smyslu je (vedle problematiky teatrologické) opět aktuální.

Na počátku stojí Zichova studie z r. 1923, jež nese název Loutkové divadlo a je rozdělena do dvou částí: I. Psychologie loutkového divadla, II. Dva styly loutkového divadla. Zrekapitulujme si ve stručnosti, oč zde Zichovi šlo. Vychází z toho, že herectví, jež jediné ze všech umění "užívá materiálu s předmětem shodného", působí tak iluzí největší a odtud též pochází jeho sklon k naturalismu. Pouze u loutkového divadla - právě pro povahu a možnosti materiálu - je tomu jinak. Zich ukazuje - a už zde nacházíme předobraz jeho pozdějšího rozlišení technické a obrazové složky herce -, jak spor mezi tím, co vidíme a víme, je v případě loutek ještě rozšířen právě v rovině toho, co vidíme. Odtud vyvozuje rozdíl mezi "dvojím pojetím toho, co vnímáme": tyto loutky lze chápat buď jako živé lidi, nebo jako neživé loutky. Rozřešení je dáno tím, že je pojmem jen jedním způsobem z obou, z čehož vyplývají dvě možnosti. Jestliže položíme důraz (podtrhl M.P.) na neživý jejich materiál", pak ten je nam skutečný, "ten pojmáme opravdově". Potom však "životní projevy" (pohyby a mluvu) nemůže e pojmát

vážné. Loutky jsou pro nás "komické, groteskní". V druhém případě "klademe" důraz na jejich životní projevy (pohyby, mluvu) "a ty" pojmáme opravdově". Vědomí neživosti loutek "ustupuje do pozadí", loutky vyvolávají "pocit něčeho nevysvětlitelného" a působí na nás tajemně.

Dále Zich tvrdí, že naše loutkové divadlo, které vyrostlo z lidové tradice, se v okamžiku, kdy se stává z lidového umělym, "ocitá v okruhu pravomoci umění vyspelého". A tady si klademe otázku, jak má být loutkové divadlo výtvarně stylizováno? Tento problém není jen výtvarný, ale i dramatický (na jedné straně speciálně loutkových her, na druhé straně možnosti loutkového divadla zahrnovat v širší míře běžný repertoár divadel živých herců).

Podle Zicha je třeba dvojí stylizace loutkového divadla (příčemž oba typy jsou neslučitelné) - a ta navazuje na "dvojí estetické pojetí" přijaté na začátku úvahy.

První způsob (důraz na neživou hmotu loutky) vyvolávající komičnost a grotesknost si vyžádá výtvarnou karikaturu (ne individuální, ale typovou). Tato stylizace ovšem nesmí přesáhnout míru, v níž je loutka "dramatickou osobou". Zich pak poukazuje na nutnost rozšířit v tomto okruhu repertoár her.

"Druhý způsob stylizace je schopen vytvořit nový typ loutkového divadla na podkladě vážného umění výtvarného. Provedený dříve rozbor nám ukázal, že v tomto případě chápeme životní projevy loutek zcela vážně jako jakési projevy druhové"¹. "Výtvarná stylizace loutek musí sledovat....tendenci odhmotnění loutky a dosáhne toho prostředky protirealistickými"

z loutek se stanou pouhé symboly osobností... Byla-li tedy v prvním našem případě loutka výtvarnou karikaturou, je v tomto druhém případě výtvarným symbolem typické osobnosti dramatické ². A opět - v tomto pojetí také musí korespondovat příslušná dramaturgie (nejlépe hry stylizované, určené pro jiná jeviště, než je nynější naše).

Zichova průkopnická studie předkládá řadu problémů, z nichž některé řeší někdy odvážně a vyvolává tak připomínky. Např. u problému působnosti (komičnost, tajemnost), není vyřešena otázka dalších podmínek, které by dovolily tento jev zobecnit, dále je tu problém vazby pohybu, mluvy a neživé hmoty, otázka striktního rozhraničení uvedených typů ³ a zčásti i u Bogatyreva - v pracích, o nichž bude ještě řeč.

Avšak setkáváme se také s tím, že některé myšlenky Zichovy nebyly zcela pochopeny - ať už proto, že z dané úvahy byl vyňt jeden problém a nepřihlíželo se k ostatním, nebo proto, že Zichovy úvahy nebyly promítnuty do širšího kontextu jeho díla. Kupř. tvrzení, že se Zich v dané studii zabýval pouze výtvarným problémem, je přinejmenším nepřesné; obdobně i Zichovo řešení otázek iluzivnosti, povahy materiálu, zaměření atp. bylo v souvislosti s úvahou o loutkovém divadle víceméně přehlíženo.

Ve Slovenských smeroch umeleckých a kritických vychází r. 1938 článek P. Bogatyreva Příspěvek ke zkoumání divadelních znaků, s podtitulem K otázce vnímání znaků loutkového divadla, divadla živých herců a umění vůbec. S menšími úpravami se pak článek objevuje v Bogatyrevově knize Lidové divadlo

české a slovenské, Praha 1940. Zajímavé je, že onu původní studii začleňuje (s menšími změnami) Bogatyrev také do stati, která vychází posartně v rucech po znakovém systému 6, pod názvem O vzájemných souvislostech dvou blízkých sémiotických systémů (podtitul: Loutkové divadlo a divadlo živých herců). A ve všech těchto studiích se setkáváme s kritikou Zicha, provázenou požadavkem sémiotické interpretace.

Bogatyrev nejprve zdůrazňuje výraznou "konvenciálnost" loutkového divadla, která se prý projevuje i tehdy, když zjišťujeme snahy o naturalistické pojetí. Po řadě postřehů týkajících se řady rysů loutkového divadla, přechází Bogatyrev ke kritice některých Zichových názorů.

V první řadě - a to oprávněně - kritizuje způsoby vnímání a interpretace loutek, které Zich spojuje se zmíněným dvojitým pojetím. Dále pak však tvrdí, že "Zichův osudný omyl spočívá v tom, že nevnímá loutkové divadlo jako svérz-
ný systém znaků, bez čehož nelze pochopit žádný umělecký výtvar. Všecko, co Zich říká o loutkovém divadle, je možné plně aplikovat na každé jiné umění. Jakmile je nebudeme vnímat jako znak věci, ale jako věc samu nebo budeme vnímat znaky umění porovnávající je neustále s realnou věcí (podtrhl M.P.), přičemž budeme v svém srovnávání vycházet z reálné věci a ne ze systému znaků, které vytvářejí to či ono umělecké dílo, získáme stejný dojem, o jakém mluví Zich při vnímání loutkového divadla". A o něco dále poznamenává: Základní omyl O. Zicha spočívá v tom, že systém znaků, jakým je hra loutek, nechápe jako takový, jako sui generis, ale ve srovnání s hrou živých herců"⁶. (podtrhl M.P.)

A konečně: "Kdybychom pohlíželi i na loutkové divadlo - stejně jako na každé jiné divadlo a konečně jako na každé umění - jen (podtrhl M.P.) jako na systém znaků, nebyla by pro nás směšná ani loutka, třebaže její pohyby nejsou úplně shodné s pohyby živých lidí"⁷.

Bogatyrevova kritika Zicha (i když je Zichova studie v některých bodech polemice otevřena) je často nepřesvědčivá a nedůsledná. V první řadě lze těžko tvrdit, že Zich vychází především z věci samé a ne z charakteru prostředků díla. Zich srovnává s živým hercem (což vlastně Bogatyrev přiznává později); že v řadě aspektů je někdy loutkové divadlo v úzkém spojení s hrou živých herců a že v některých směrech dokonce loutka chce být srovnávána s živou bytostí (připomeňme si také Zichovu poznámku o totožnosti materiálu a předmětu), je známé a evidentní; úzké sepětí obou systémů (loutek a živých herců) ostatně Bogatyrev sám připomíná ve své poslední stati.

Přestože Zichova terminologie není výslovně sémiotická, těžko bychom mohli popřít, že by neznal problematiku označování⁸. Jestliže tedy Bogatyrevova polemika vychází z hlediska znakovosti, podívejme se nyní, jak řeší problém on sám. Mám za to, že (ač to sám neuvádí) důvody pro Bogatyrevovo zdůrazňování znakovosti by mohly být zhruba dva: snaha zdůraznit konvencionalitu loutek a potřeba vytknout specifickou daného uměleckého systému. Zdá se ovšem, že jeho koncepce znakovosti je poznamenána dobou svého vzniku, kdy pojem znaku měl být zárukou neztotožňování díla s realitou či toho, abychom nehodnotili a neinterpretovali dílo

tek, že bychom vycházeli od reality. Pojem znaku byl jen velmi všeobecný (bez rozvinutého zazení sémiotiky jako vědy - i když ta už existovala ve svých nejvýznamnějších zakladatelích), takže mohlo docházet při jeho aplikaci na oblast umění i k protikladným interpretacím (v počátku svého avantgardního období např. Honzl spojoval proces označování s konvencemi tradičního divadla).

Bogatyrev nevysvětlil, proč je znakovost sama z rukou uměleckosti, jaké jsou podmínky chápání umění jako "svérázného systému znaků" a v čem tkví specifická daného uměleckého, resp. divadelního znaku. Sam fakt znakovosti totiž není jednoznačný a vzniká na základě jisté interpretace či jistého vnímání: jsou umělecké směry, které se snaží co nejvíce zastrít svou znakovou povahu a zase jiné, které ji staví na odiv. A napětí mezi oběma těmito póly existuje i tehdy, když přijmeme pansémiotickou (teoretickou) koncepci - tedy se pak může projevat v podobě různých úrovní znakovosti, resp. různých typů znaků atp. (v této souvislosti je zajímavé, že Bogatyrev si tento problém - jinde - začíná uvědomovat: viz jeho pojmy "znak věci", "znak znaku", "znak znaku věci"). Zich si však krajní póly vztahu umění ke skutečnosti - jak víme z jeho estetiky - dobře uvědomoval (a to platí i pro jeho chápání sloutkového divadla). Kromě toho se snažil (v tradici své apercepční interpretace) vysledovat předběžné podmínky vnímání daného uměleckého druhu. V tomto bodě kritizuje Bogatyreva Honzl a poukazuje na Zichovo pojetí zvláštního rázu divadelního vnímání (srv. Zichovy termíny "divadelní a estetické zaměření", "estetický stav

myslí", "divadelní iluze") a otázku "obrazových" a "technických" představ".

Myslím, že Bogatyrevova kritika Zicha z hlediska sémiotického nejen že není zcela adekvátní, ale navíc nechává jen nadozveny problémy sémiotiky loutkového divadla. Dokonce v některých bodech mlčky přijímá Zichovo stanovisko (srovnání loutek a živých herců). V témže roce jako zmíněná studie vychází další Bogatyrevova práce, *Znaky divadelní*", kde jsou naznačeny některé způsoby řešení specifické znakovosti systému divadla, např. už zmíněný problém vztahu znaku a věci, kterého se dotkl již před dvěma roky ve studii *Kroj jako znak*. Nicméně důsledky této koncepce nejsou v úvaze o loutkovém divadle využity. Fakt ovšem je, že jsou tu naznačeny pouze jisté možnosti řešení specifičnosti divadelního znaku. S pojetím znaku totiž souvisejí některé elementární problémy, které Bogatyrev neřeší: např. otázka znakové typologie, vztahy znakových systémů v širším rámci kultury, funkce znaků a možnosti jejich interpretace; dále otázka předpokladů, které dává daný objekt znakové či jisté znakové interpretaci, vztah konvencionalizovaného a naturalizovaného znaku (související s řešením přechodů znak-věc) atd.

To, že Bogatyrevova kritika Zicha nebyla průkazná v rovině sémiotické, neznamená, že by některé jiné kritické postřehy nebyly platné - např. argumenty týkající se komiky, příp. tajemnosti loutek jsou přesvědčivé a ukazují úskalí Zichova psychologismu.

Okruhy problémů, které Zich řeší jsou - jak jsme mohli vidět - zhruba dva: jednak pojetí charakteru loutky z hlediska způsobu interpretace jedné ze dvou výrazových složek, jednak s tím související stylizace loutky. Pokud jde o první okruh, je třeba podotknout: a) vztah živý-neživý (o němž Zich hovoří) je už umístěn v rámci jistého systému (loutek), který jako takový nevezuje různé vztahy k systému živých herců či k postavám lidí ("živých" lidí), kteří mohou vytvářet další systém; naturalisticky pojetá loutka nemusí být chápána jako "živá" a naopak symbolicky vyznačená loutka může získat iluzi životnosti. To vše je ještě podmíněno b) vztahem subsystémů (či chcete-li různých výrazových prostředků dané postavy): jde o vztah neživý materiál-životní projevy. Ten byl Zichem pojet velmi široce a nebyl dostatečně diferencován. Do "životních projevů" zahrnuje totiž Zich pohyby a mluvu, což v případě loutek nejsou výrazové systémy na stejné úrovni. V rámci jednání má loutka v oblasti mluvy širší škálu "realistických" prostředků (zvláště zřetelně v rovině parajazykové), kdežto oblast "pohybu" je zřetelně více či méně stylizovaná; přitom tím, co nazývá Zich pohybem je vlastně jen část toho, co zahrnuje kinesika - tzn. hlavně gesta, pohyb v širším slova smyslu, příp. sem mohou být zahrnuty některé významy proxemické. Ono "neživé" je spojeno patrně především s výtvarnou podobou, avšak věc je opět komplikována tím, že výtvarné pojetí např. mimického výrezu už zčásti přesahuje hranice "neživého" (viz Bogatyrevův příklad - z jeho poslední studie na dané téma - o herci, který dokázal zachytit v jedné masce až protikladné

emotivní polohy - to je ovšem zčásti komplikováno tím, že může jít o různé přechody mezi konvencionalizovanými a naturalizovanými znaky (resp. významy) či o problém motivovanosti a nemotivovanosti atp. Přitom je to nutné vidět z hlediska rozložení znakových systémů v dané kulturní sféře a zde ustálených mechanismů znakové interpretace (viz např. vztah znakovosti a věcnosti, resp. konvencionalizovanosti a naturalizovanosti v orientálním divadle, kdy do striktně konvencionalizovaného divadelního znakového systému, který je takto do jisté míry "přirozený", jsou vkládány zcela naturalistické prvky, jež nabízejí srovnání s živým projevem).

Co se týče okruhu problémů, které Zich nadhodil, sporná je tu návaznost na uvedené "dvojí estetické pojetí", a to z důvodů kritizované dvojí působnosti loutek. Co však činí tuto partii zajímavou, je to, že Zich ukazuje, a jakou dramaturgií lze spojovat každý ze dvou způsobů stylizace loutky¹⁰. Zich se snaží překonat dosavadní stadium českého loutkářství a ukázat další možnosti, jež by dovolily inscenovat dramata, pro něž dosavadní pojetí nedávalo předpoklady. Tato Zichova pasáž nebyla jeho kritiky příliš připomínána (Bogatyrevem vůbec), i když právě zde Zich charakterizuje dramatické využití loutky. Tady je také otevřená cesta k řešení vztahu znaku a jeho funkce. Korespondence mezi typem dramatu a výtvarným charakterem loutky vyvolává pak řadu problémů - např. ohraničenosti repertoáru, možnosti tvorby specifického repertoáru pro loutkové divadla, vztah básnického dramatu k loutkovému divadlu a

divadlu živých herců atd. Některé z těchto otázek už Zich neznal.

Zichova studie představuje důležitý článek ve vývoji myšlení o divadle (a to nejen loutkovém). Zasadíme-li ji do širšího kontextu jeho úvah (jak teatrologických, tak estetických) vystoupí některé problémy jasněji, než by dovolila studie sama. Bogatyrev nebral v úvahu tyto širší souvislosti¹¹, a proto jeho kritika nebyla vždy adresná a přesvědčivá. Význam Bogatyrevovy reakce byl však v tom, že se snažil posunout problematiku do sféry sémiotické. Ale koneckonců u Zicha můžeme též sledovat postupný posun od psychologické k interpretaci sémiotické, i když nepoužíval terminologie, která by to jednoznačně dávala najevo.

Poznámky

- 1) O. Zich: Loutkové divadlo. Drobné umění, Praha 1923 s. 140.
- 2) tamtéž, s. 140
- 3) K některým těmto otázkám najdeme zajímavé připomínky ve statí F. Kolára Ke kořenům české loutkařské estetiky. Divadlo, únor 1964.
- 4) Studie byla přetištěna ve výboru Souvislosti tvorby, Praha 1971, odtud všechny další citáty.
- 5) Souvislosti tvorby, s. 141.
- 5) dtto, s. 143
- 7) dtto, s. 143
- 8) Také pozdější Honzlovy sémiotické úvahy se v podstatě opíraly o Zichovo pojetí "zobrazení"; viz také problém "významové představy".
- 9) Tyto termíny Zich ve studií o loutkovém divadle neuvádí, nicméně s danými ideami zde již pracuje.
- 10) V této souvislosti překvapuje tvrzení F. Kolára, že "Zich... má na mysli pouze pouze stylizaci výtvarnou".
- 11) Honzl oprávněně v tomto smyslu Bogatyreva kritizoval. Vždyť Estetika dramatického umění vyšla už r. 1931, možnost tedy Bogatyrev měl.

Petr Rákos

Ke staré otázce čtenářské konkretizace textu.

Ůvahy, jež následují, budou značně abstraktní a spekulativní, třebaže vznikly z jedné velmi praktické situace, kterou bych nazval "didaktickou příhodou". Při výkladu jednoho románu jsem narazil na téměř nepřeklenutelnou neshodu mezi svým pojetím díla a způsobem, jak se jeho četba konkretizovala v mých posluchačích. Nešlo o hodnocení románu, nýbrž o smysl díla jako celku i o smysl některých jeho elementů. Tyto spory jsou tak staré jako dílo samo, román maďarského spisovatele Kálmána Mikszátha "Případ mladého Posztyho a Maryšskou Tóthovou", knižně vydaný roku 1901. Už profesionální kritikové působící v době vydání románu se neshodli na tom, co autor zamýšlel, co vlastně řekl, jaká je morální, sociální a politická důležitost toho, co chtel říci nebo řekl, jaká motivace mohla zdůvodnit nebo nezdůvodnit záměr, k nimž došlo po autorově smrti - dílo bylo adaptováno pro jeviště i zfilmováno a v rozporu s původním zněním knihy končila tato přepracování happyendem.

V mém metodologickém semináři, kam jsem po prvních příznacích její metodologické symptomatickosti tuto didaktickou "přírodu" z literárně historické přednášky přenesl, rozrůznila se stanoviska studentů v podstatě obdobně jako stanoviska někdejších kritiků, i když následkem generačního odstupu byla mnohem vágnější a méně podepřená znalostí dobových reálií.

K definitivnímu zaujetí stanoviska by nemělo v takových případech dojít dříve, než byly vyčerpány všechny možnosti výkladu. Pak ovšem, "jestliže jsme vyloučili nebo odečetli všechny kognitivní neshody, a rozpor mezi dvěma preferencemi přesto trvá, tu máme co dělat s dvěma nezvratnými fakty, jež musí oba protivníci v diskusi svorně potvrdit: že totiž jeden z nich klade a nad b a druhý dává přednost b před a." Rozumějme: p k teprve m me co dělat s těmito dvěma nezvratnými fakty. Všechny hodnotové situace nejsou přirozeně tak kontradiktoricky vyhrócené, ale uvedený princip platí vždy, a to do té míry - to jsem si ve zmíněném případě opět, již po kolikáté, ověřil - že o roznosti stanovisek nelze hovořit do té doby, dokud ony "kognitivní neshody" nebyly vyloučeny, Jako ve staré anekdotě jde p n X na ulici a zahlédne před sebou sehnutého muže, který si zavazuje tkaničky u bot. Pan X si hosplete se svým přítelem Y a ušetří mu zezadu pořádnou herdu. Postižený se otočí a omyl vyjde najevo. Krátká výměna názorů: "Promiňte, ale já myslel, že jste můj přítel Y." "Proto jste ještě nemusel tak silně uhodit." Tu se ovšem pan X pravem rozzlobí. "Dovolte, co je vám do toho, jak silně uhodím svého přítele Y?"

Ve zmíněném případě mě nutnost vypořádat se s velmi značnými kognitivními neshodami přiměl k tomu, abych znovu přečetl jeden svůj dřívější pokus o studii na téma literárního hodnocení. Vyjímám z ní tři úzce spolu souvisící problémy. Nezbytnost jejich řešení se zřetelem k praxi se mi zdá ve světle této nové didaktické zkušenosti markantně potvrzena.

1) Téměř bez ohledu na způsob, jak se pojetí literatury a umění začleňuje do celkové filozofické koncepce toho kterého teoretika, směřuje literární věda naší doby ke shodě v tom, že dílo je znak: znak jako celek a zároveň soustava znaků, znak vedle znaku či znak za znakem. Je-li literatura jedním z umění - což je sice obecně přijaté, nikoli však nesporné - jsou elementární znaky znaky jazykové, jazyk je pak prý "materiálem" literatury stejně jako tóny pro hudbu či mramor pro sochaře - blud, který kupodivu nalézáme i u teoretiků vynikajících a věhlasných. Ve zmíněné své starší studii jsem připomněl - neboť zajisté neobjevil - skutečnost, že "funkci znaků v literatuře plní významy", tedy že nejen znak je nositelem významu, ale i význam je nositelem znaků; ještě jinak řečeno, že význam znaku se stává hned a nezbytně znakiem pro význam další. Vyjímám-li dílo - jež je vždy relativně rozeznatelnou vnější hranicí, obvodem určitého kontextu - z kontextu širšího, jde o uzavřený interval, který má své *primum significans* a *ultimum significatum*; nevyjímá-li je ze širšího - mimouměleckého, životního - kontextu, je sled a střídání obojího stejně nekonečný jako sám čas, otázka prvenství znaku či významu se začíná podobat dětské hádance o prvenství vejce či slepice. Významy hrající ve výstavbě díla roli znaků vstupují do díla jako prvky tak říkajíc "autologické", nikoli "heterologické", čímž míním, že spoluvytvářejí strukturu díla nejen svými vzájemnými relacemi, nýbrž i svou významovou podstatou, kterou v průběhu organizace neztrácejí. Jakým způsobem se to děje, je - myslím - klíčovou otázkou a zároveň jednou

z největších záhad; objevy v této oblasti nejsou časté a dodnes nejsme mnohem dále, než byl Roman Ingarden, když v roce 1931 na začátku svého stěžejního díla přiznal, že "způsob, jak se množství různých elementů slučuje v dílo, je nám nepochopitelný."

2) Dílo složené z významů je samo významem, a dodáme pouhou samozřejmost, připomeneme-li, že význam vyjádřený dílem - je kořto znákem - není pouhým součtem významů dílčích. "Význam" a nikoli "jazyk" je tou l tkou, z níž je literární dílo utkáno. (Jak je tomu v jiných umění, je otázka nesmírně zajímavá, zde a nyní však irelevantní.)

Má "didaktická příroda" ukázala, že se různí čtenáři neseadno sjednocují na významu, proto se ovšem neseadno snadnou i na hodnotě. Avšak opsaný případ m utvrdil i v správnosti mé ně dejší domněnky, že nejen význam je bází pro s - novení hodnoty, nýbrž i naopak: hodnota je bází pro utváření významu. Všechny "mimoestetické" složky, a tedy i hodnoty, vstupují v dílo, v jeho jednotnou estetickou výstavbu specifickým způsobem, pod specifickým zorným úhlem; ~~záležá~~ aby však v ně moly vstoupit a jak tam mohou vstoupit, to nikdy nebude imanentní záležitostí literární. Literární dílo zůstává svým způsobem "adaequatio intellectus et rei". Hodnotíme význam, nehodnotíme hodnoty vložené v dílo jako takové (ty už byly proměněny ve významy), nýbrž měříme adekvátnost specifického vyjádření našimi nese specifickými zkušenostmi, je zahrnují nejrozmanitější složky naší poznávané skutečnosti. Tedy i hodnoty. Výše

vyprávěnou anekdotu prodlužují tak ke konkluzi, kterou už neimplikuje. Abychom byli zajedno. Jak něco hodnotit, musíme být zajedno v tom, co to znamená. Abychom se však mohli shodnout na tom, co to znamená, museli jsme již hodnotit. Hodnoty nejsou tak spoluúčastny na tvorbě významu dříve než význam na tvorbě hodnoty. Je to v plném souladu s poznatkem, že dílo vstupívší ve vnímatelovo vědomí nepřestává být součástí kontextu mimoliterárního; v které protesty proti pojímání díla jako výpovědi o skutečnosti nebo dokonce zásahu do ní jsou marné už proto, že odporují subjektivní a s průkazností evidence se vtírající zkušenosti čtenářů a upřímně řečeno i autorů a kritiků; je to bezděčná praxe přístupu, již nelze a není ani třeba čelit. V této souvislosti nutno plně docenit názor Lukáčovského, dle něhož "vliv estetické hodnoty není vůbec to, že by hodnoty ostatní pohlcovala a utlačovala, ale ten, že sice každou jednotlivou z nich vytrhuje z bezprostředního styku s příslušnou hodnotou životní, zato však uvádí celý soubor hodnot, obsažený v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe vnímajícího kolektiva."

3) Rozpoznání této vzájemné souvztáhnosti obou velikých kategorií jevů, totiž významu a hodnoty (které, ať už jsou terminologicky volny vhodně či nikoli), jako by zastupovaly tradiční dva aspekty lidské psychiky, není jistě ničím více než individuálním stadiem teoretického vývoje; vedlo mě však zcela opačným směrem než tím, kudy se ubírala

literární věda v oné době. Její hlavní trend totiž mířil - jak to bylo nejdnou i formulováno - "zpátky k textu", protože rozkolísanost interpretací měla být na vědeckém podkladě odstraněna nebo alespoň zmírněna, a garantem toho se měl stát text, objektivně identifikovatelný způsob existence literárního (slovesného) díla. Ten však identitu díla nezaručuje. Tváří v tvář této bezmocnosti se mi chvílemi zdál čímsi více než líbivým paradoxem výrok, že "text není", snadno jsem si vždy znovu ověřil, že text v konfrontaci s jinými texty přece jen je, ale utvrdil jsem se v mínění, že kriticky ustálený text lze chápat jen jako pomyslný bod, jednotlivé čtenářské konkretizace jako body rozptýlené kolem textu jako imaginárního středu terče, dílo je pak množinou, chceme-li "geometrickým místem" všech těchto bodů. Usilovat o "správnou", "přesnou" či "vědecky podloženou" interpretaci díla je totéž, co usilovat o poznání hranic díla, které nejsou totožné s hranicemi textu; poznávací akt směřuje v první fázi ne tak k textu, nýbrž naopak centrifugálně od textu, pohyb, který dle mého soudu vhodně vystřídal "dílocentrické" programy doby dřívější. Poté, co se novodobá světová literární věda, hledající svůj archimédovský bod, postupně soustředila na autora a na dílo, přichází na řadu otázka recepce literárního díla a tím třetí člen tradiční triády, čtenář, vnímatel.

Pavel Spunar

Nové obzory dějepisectví

Když po jistém váhání a rozpacích konečně vyšel český překlad Gurevičova pozoruhodného eseje o kategoriích středověké kultury¹, zapůsobil v kontextu českého dějepisectví jako odvážný a osobitý hlas, sledující nevyšlepané cesty. Vinu na pokřivené optice nese především domácí vydavatelská praxe, která se raději vyhne teoretickým problémům, než by přijímala neověřené impulzy, čeřící teprve zájem odborných kruhů.

Gurevičova kniha nenasazuje marxistická východiska, ale obohacuje rejstřík svých témat a pracovních postupů o výsledky "levého křídla" francouzské historiografie, poznamenaného takovými osobnostmi jako L. Febvre, M. Bloch, F. Braudel, B. Duby, J. Le Goff a další, spolupracujícími s vědeckou revue "Annales"². Francouzský racionalismus dostává přednost před neopozitivistickou přízemaností... Jen naší vinou zdá se ovšem Gurevičův text českému průměrnému čtenáři až příliš "velkým skokem"; nabylo přípravy, francouzské "výboje" zůstaly zbytečně dlouho zaklety jen úzkému okruhu odborníků.

Gurevičova kniha signalizuje reorientaci sovětské medievalistiky ke kulturní historii, ale vědecké uznání si dobývá především tím, že je prvním ucelenějším pokusem marxistického historika vysledovat (rekonstruovat) středověký model poznání (interpretace) světa. Jejde o malý cíl. Autor - třebaže svými zájmy historik feudalismu a nordista - nechce

nic méně, než představit způsob středověkého "vidění" světa, objasnit obecné kategorie, jimiž středověký člověk "vnímal a poznával". Sáhł nutně k abstrakci a pracoval s obecnými pojmy, které "přiblížily svět", ale soužily i jako příliše dobové ideologie. Velké cíle mají své úskalí, osvětlují zato však i jevy, které dosud stály ve stínu. A některé problémy, které Gurevičova kniha připomína, se pokusíme navázat.

Gurevič přijal Braudelovu tezi o působení různých "časů" v dějinách³. Nebylo lehké se vymanit z představy cyklického opakování (rytmus přírody, rytmus církevního roku), ale ani lineární tok času neplynul všem stejně. Jinak prožíval dlouhý letní den sedlák na poli než řemeslník v městské dílně, starostlivě pozorující běh ručiček na městském orloji... Ale ani "události" se neodvíjely v stejném rytmu. Bylo by dobře proto doplnit, že i čas se subjektivně dělil. Měl své slouké vlny (longue durée), časově přehledné a ohraničené fáze (tzv. období "konjunktury") a krátkodobé rytmy (événement). Jak např. nerozlišovat mezi tak časově odlišnými kategoriemi jako "strach" a "eschatologická úzkost", když první se klenula od věků do věků a druhou "pohánělo" marné očekávání mesiáše?

Ostatně ani "velké strachy" nemívají stejný časový rozměr. Něco jiného je např. okamžitá hrůza pře konkrétním nebezpečím (ať reálným nebo pomyslným), jinak působí vše stravující nejistota a úzkost, jaká se (například) zmocnila Evropy kolem r. 1348 (morová epidemie). Tehdy lidé poznávali masové hroby, putovali vyhladovělými vesnicemi, děsili se

neobdělávané půdy, znovu zarůstající lesním houštím.

Strach (také jedna z důležitých kategorií!)....

Nedávno uveřejnil J. DelumEAU zásadní rozpravu o roli strachu v pozdním feudalismu, která položila - podobně jako Gu-revičova kniha - řadu znepokojivých otázek. Důležité je především zjištění, že i v tak obecné kategorii je nutné rozlišovat (rozeznává strachy zachvacující celou Evropu a strachy "místní" - jako např. "strach z Turků", který neměl všude stejnou intenzitu), a zásadní význam má i závěr, že typologie strachů souvisela se sociální základnou.

Podstatná je rovněž i výše naznačená vazba k času. Patří strach mezi "věčné kategorie", tj. patří mezi invarianty bytí, provázející lidstvo od rozbřesku vědomí až k dnešku, třebaže "důvody" a "podmínky" se tak radikálně změnily? Je "starý strach" z neúrody a divoké zvěře, močálů a temného lesa menší nebo "jiný" než hrůza z atomové války a vražedného znečišťování přírody? Báli se lidé "méně" nebo "více" smrti? Stachovali se stejně jeden druhého, zůstala (nebo se proměnila) hrůza z tmy, z hvězdného nebe, z nekonečného prostoru? Je strach jednou z "fatálních nutností", skutečnou "věčnou kategorií", která - konec konců - dává člověku "lidský rozměr", nabízí mu prchavé okamžiky štěstí a bezpečí? Strach je snad opravdu achronickou kategorií, spjatou nerozlučně s člověčenstvím. Jako si každá společnost vše mění, mění a "obrusuje" i své traumata; základní pocit ohrožení se však neztrácí. Člověk umírá a marně ohlusuje svou úzkost ze zániku, zmaru, rozloučení...

Nový katalog problémů, který nastolila škola "Annales" a využila sovětská historiografie (A. A. Gučevič), nesorně vysel vsříc zájmům moderního člověka. Dnešního čtenáře nezařímá ani tak předivo politických intrik jako spíše kontinuita (či piervy) základních lidských postojů a mravních kritérií. Jinými slovy: Vnímali středověcí lidé svět "jiansk" než my a jestliže ano, je možno jejich představy rekonstruovat, po případě objevit kategorie "dlouhého trvání", které nás spojují s minulými generacemi?

Studium středověkých kategorií splývá samozřejmě se studiem středověké mentality (mentalité), tj. s dějinami kolektivní psychologie. Jeno cilek jde ještě o obor plně nevyhraněný, ale zřejmě blízký sociologii (a snad i etnologii). Jeno přemětem není již duševní svět jednotlivců, ale nálady a náutí kolaktivu; význam nových "pomocných věd" jako sociální psychologie a kvanitativní historie stoupá... Nelze v této souvislosti přehlédnout ani vazby ke strukturalismu. Což sám pojem "mentalité" není složitou strukturou? (Mimochodem: Specifický charakter mentalit je jednou z hlavních příčin jejich "dlouhého trvání". Ekonomické podmínky a společenská praxe se mění rychleji než "duševní profil" národů a regionů, Dějiny "kolektivní psychologie" patří proto legitimně k "dlouhým rytům" historie.)

Studium středověkých mentalit by mělo především přesně vmezit své cíle a kompetence. Jedním z nejdůležitějších úkolů je necnat "rekonstruovat" prameny, uvést je do nových souvislostí, ale současně nepodlehnout nekritickým interpretacím, které by je zbavily autentické výpovědní hodnoty.

Někteří badatelé (a neubránil se tímto pokušením ani J.A. Gurevič) příliš lacino užívají analogií, přeskakují ze staletí do staletí, přenášejí zkušenosti ječné společenské vztahy na druhou. V středověku ale však prozrazovaly nejen univerzální, ale i partikulární zájmy a postoje. Vezměme za příklad ambivalentní vztah k přírodě⁷, který se musel bytostně lišit u vrnkovaně, zápasících se stále dorážejícím lesem, horníků, "pohřbených" do střelironosných podzemních šachet, nebo aristokratických předáků, pro něž lov v divokých lesích patřil k nejžádanějším zábavám. A jak asi přelobila pře stava lesa na bohatého kramáře, jehož plně naložené vozy se musely prodírat lesními cestami, ohrožovanými loupeživými rytíři a lapky!

Studium mentalit otvírá historiogra ii zcela nové perspektivy, klade jiné problémy, vyžaduje však také zvláštní pracovní postupy a musí čelit novým nebezpečím. Již jsme se zmínili o riskantním srovnávání napříč kulturami a staletími a dotkli se otázky korektního využití pramenů. Snad k tomu ještě několik poznámek. Především je třeba využít i zdánlivě bezvýznamných informací, které je třeba "očistit" a zařadit do nových kontextů. Historie musí např. daleko účelněji využívat lingvistiky (chápeme ji jako vědu, která studuje "základní prostředky" komunikace) a antropologie (máme na mysli zvlášť rekonstrukci rodinných struktur). Zejména jazy ověda slibuje netušená bohatství poznání; plodné budou výzkumy sémantických polí, vývoj pojmů a proměny jejich významu, ale bez užitku nebude ani studium terminologických systémů ve vztahu

k různým společenským vrstvám. Vezměme např. představa "temného lesa". Pro Danta znamená symbol hříchu a neřesti⁹, ale byla jeho "sémantičká kořatost" srozumitelná i v neliterárním prostředí? Jeho jak výmluvným faktem je sama existence "právníckého jazyka", který jakoby "znehyněl" v vztahu k živé slovesné kultuře! Důležitou pomůckou tu budou především historické jazykové slovníky. Nedřeberné bohatství o naši "naučnické" minulosti skrývá již např. archiv staročeského slovníku Jistavu pro český jazyk (ČSAV) a materiálu středověké latiny, uložené v Kabinetu pro studia řecká, římská a latinská (ČSAV). Možnosti se teprve otevírají.

Zůstane-li ještě u problémů pramenů základny, je zřejmé, že největší význam pro dějiny mentality mají ty informační systémy, které jsou založeny na zformalizovaných znacích a gestech. Zesdnl význam měla především všechna díla výtvarného umění (řeč ikonografických témat a symbolů), liturgické úkony, rituály a ceremonie. Jak výmluvné byly např. všechny "zobrazby", které se dodržovaly při jídle, jak značnou roli hrálo oblečení a pravidla zdvořilosti, jak nutná byla "reprezentace", spočívající v pořádání nekončících hostin a rozdávání drahých darů!¹⁰ A to jen letmo připomínáme význam proměn v ikonografickém repertoáru. Což cesta od trůnícího Krista-Vládce v mandorle k něžné Matce s dítětem v řadě "krasných zádou" nesvědčí dostatečně příkazně o proměnách religiozity "gotického" člověka?

Vraťme se však ještě k možným úskalím. Dobrým příkladem typického "nedorozumění" je módní výzkum "lidové zbožnosti". (Gurevič těmto otázkám nevěnoval úmyslně

pozornost.) Často zapomínáme, že informační data, která máme k dispozici, vyjadřují jen názor úzké vrstvy vzdělanců, spjatých se zájmy oficiální církve. I když i s porozuměním referovali o "lidových náladách", vnášeli do svých re-lací mnoho ze svých zkušeností a řadu zděděných "topoi", zpostrědkovaných "pamětí" literárních žánrů. Překážkou interpretace je i sám aristokratický ráz středověké kultu-ry, uzavřená do stabilizovaných komunikačních okruhů (demokra-tizace byla dlouhodobým a složitým procesem). Dovedeme např. sledovat oběh informací "uvnitř" skupin, jimž byly určeny (známé jejich myšlenkový a hodnotový kód), típeme však již v představách, jak mohly dosahovat odlišných a protichůd-ných tříd a vrstev. Jsme schopni rekonstruovat spojení me-zi je notlivými kláštery, kapitulami, univerzitami a školami, ale znejistíme v hledání bezprostředních "doro-zu-ění" např. již mezi hradem a podhradím. Lze za těchto okolností vůbec vážně diskutovat o "lidové zbožnosti", když ani přesně nedovedeme určit její podstatu a "informač-ní vazby"?

Studium kategorií, jimiž si středověký člověk chtěl přivlastnit svět, vede k rozlišování a definování jednotli-vých "modelů". Středověká společnost byla zřejmě diferenco-vanější, než se zdá. Vymezení jednotlivých "zájmových sfér" povede až k pokusům o prvá typologická třídění. Pů-jde o "uchopení" jednotlivých společenských a zájmových vrstev, o delimitaci regionů a krajů, o oživení "tváře" konkrétních společenských skupin.

Novou tematikou rodí se i "nově" orientovaná

literatura. Kromě programových skic¹¹ objevují se i první konkrétní analýzy¹² a sumarizující přehledy, jakým překvapil českou veřejnost A.J. Gurevič.¹³ Základní metodologické problémy neztrácejí ovšem nadále na významu a budou ještě dlouho doprovázet první pracovní sondy.

Istorie konečně překračuje své hranice, obohacuje se a mění v integrující společenskou vědu o "životních modelech" minulosti. Nechce se již spokojit s poznáním straných zákonitostí (zůstávají ovšem páteří veškeré práce), ale má otižádot ozivit (rekonstruovat) život dávných generací, proniknout k jejich "mozku i srdci". Nechce již nudit, ale lákat k prožitku ztotožnění, evadet k poznání minulého v současnosti.

Poznámky

- 1) A.J. Grenevič, Kategorie středověké kultury, přel. J. Kolár, doslov napsal J. Kudrna, Praha, Mladá fronta 1976.
- 2) Annales - Economies - Sociétés - Civilisations, Paris, I (1946), sq.
- 3) Srov. např. F. Braudel, Histoire et sciences sociales, Annales XIII, 1958, 725-735. Problémům času (i když z jiného pohledu) se zabýval také Br. Geremek, Wyobraznia czasowa polskiego dziejopisarstwa średniowiecznego, studia źródłoznawcze LXII, 1971, 1 - 17.
- 4) J. Delumeau, La peur en Occident, Paris, Fayard 1978.
- 5) Srov. např. J. Kłoczowski, Tygodnik powszechny XXXIII, 1979, No. 6; J. Delumeau - J. Le Goff - M. Vovelle, La peur et les peurs, France Nouvelle No. 1745 (21. - 27.4. 1979).
- 6) J. Le Goff, Les mentalités, Une histoire ambiguë, in: Histoire de l'histoire III, Paris, Gallimard 1974, 78 sq.
- 7) H. Stauffer, Der Wald, Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter, Bern 1959. - Srov. též slovníkové heslo "Příroda" (v rkp.).
- 8) G. Duby, Histoire sociale et histoire des mentalités, nouvelle Critique XXXIV, 1970 (mai).
- 9) Srov. pozn. 7.
- 10) Br. Geremek, metody badań nad świadomością społeczeństwa polskiego w średniowieczu, Kwartalnik historyczny LX XIII, 1971, 311 - 314.
- 11) G. Duby, Histoire des mentalités, in: L'histoire et ses méthodes, réd. par Ch. Samaran, Paris 1961, 937 - 966; A. Rupront, Problèmes et méthodes d'une psychologie collective, Annales XVI, 1961, 3-11.
- 12) Srov. např. práce J.-C. Schmitta ("Religion populaire" et culture folklorique, Annales XXXI, 1976, 941 - 953; Le suicide au Moyen-Age, Annales XXXI, 1976, 3-24;

Recueils franciscains d'exempla et perfectionnement des techniques intellectuelles du XIII^e - XIV^e siècle, Bibliothèque de l'École des Chartes CXXXV, 1977, 5 - 21; Mort d'une hérésie, Paris, Mouton 1978), A. Vauchez (La pauvreté volontaire au Moyen-Age, Annales XXV, 1970; Église et vie religieuse au Moyen-Age, Annales XXVIII, 1973, 1042 - 1050; La spiritualité du Moyen-Age occidental, Paris, PUF 1975), a d. (z polské literatury zejména práce Br. Geremeka, např. O grupach marginalnych w mieście średniowiecznym, Kwartalnik historyczny LXXVII, 1970, 530 - 554; Les margineux parisiens aux XIV^e et XV^e s., Paris, Flammarion 1976).

- 13) Srov. pozn. 1. V jiném smyslu sumarizoval dosažené pracovní výsledky zejména J. Le Goff, La civilisation de l'Occident médiéval, Paris, Arthaud 1965.

Alexandr Stich

K stylistice historické prózy (Z. Winter)

Přijde zde o restitování, popř. konstituování stylové hodnoty v literárním díle jedné autorské osobnosti; rozhodnout přitom bude třeba i to, do jaké míry a v jakém smyslu jde při tomto druhu činnosti o hodnotovou restituci nebo o konstituci.

Beletristická složka wintrova díla se dostává v posledních letech do nové situace. Získává nové, lepší šance pro konkretizaci, než měla kdykoliv dříve. To je způsobeno jednak zvýšením zájmu o literaturu, jejímž hlubinným systémem je postizení a vyjádření tradičnosti existenciálního postavení individua ve světě, a zvýšením citlivosti a vnímavosti pro ni, jednak prohlubováním chápavosti pro literaturu, která se pohybuje na pomezí mezi fabulovanou fikcí a ztvárněním reálného, daného životního faktu, a jednak některými teoretickými spory, v nichž se wintrovo dílo stalo argumentem.

Tento poslední aspekt je vázán na výroky J. Mukařovského týkající se wintrova díla. Např. v proslulé studii ve sborníku *Spisovná čeština a jazyková kultura* z r. 1932 sahá Mukařovský k dílu Z. Wintora (a J. Arbesa, F. Novákové a V. Vančury) jako k reprezentačním příkladům, jimiž doprovodil svůj výklad o třech typech vztahu mezi básnickým a spisovným jazykem, tj. třech stupních deformace básnického jazyka v umělecké próze. Arbes je pro něho reprezentant tvůrčího typu prozaika, který jazykové složky nedeformuje, Winter a Nováková pak typu, který jazykovou deformaci

podřizuje tématu (účelem je "charkteristika osob a prostředí" (s.145).

K věci se vrátil v posledních letech K. Horálek v člencích, v kterých podroboval Mukařovského teorii básnického jazyka zásadní kritice. Vyslovil názor, že v případech, jako je Winter, tj. kdy se v díle užívá archaismů, vůbec nejde o porušování spisovné normy", o "konfrontování" staré normy spisovného jazyka se současnou normou spisovnou, že tedy nejde o "deformace", nýbrž o výrazy citátové s koloritním účinkem (v. ~~čas~~ ~~čas~~ 56, 1973, s. 116-118).

Výslednicí Horálkových úvah je teze, že není možné mluvit o samoučelnosti básnického jazyka, protože "účelem básnického projevu je sdělování (komunikace) specifických zkušeností". - Vidíme, že oba, Mukařovský i Horálek vyšli ze stejného pohledu na Winterův jazykový styl, ale lišili se v závěrech. Jde o to, zda premisa soudu je dostatečně opřena o realitu díla.

Winterovo beletristické dílo nemělo od začátku ustláno na různých (obdobně jako jeho velké materiálové dílo vědecké, jehož pozitivistický podklad nemohla dost dobře strávit škola Hollova); od začátku mu byla kladena v cestu konkretizační bariéra. Karezilo hned na počátku na nechuť značně ahistorických, ba antihistorických realistů; H.G. Schauer se počátkem 90. let znachucoval nad tím, že se u nás pořád píše, "jak staří Čechové podvazky přivazovali" - a bylo přehledné, na koho jeho útok míří; jako ideál historické prózy stavěl W. Scotta (stejně jako obrozenci v první půli století!)¹.

Ještě méně pochopení a sympatie mohl Winter čekat od zástupců moderních směrů 90. let (nebylo jistě určující, ale přispelo k tomu i jeho lidské postavení, kruh lidí, s nimiž se přátelsky spojoval, účast v publikačních orgánech traditionalistů). F. X. Šalda o něm poprvé promluvil obsažněji až roku 1904, čtyři roky před Winterovou smrtí, a jistě uvažlivěji a smířlivěji, než by to udělal o 10-20 let dříve; ocenil vnitřní životnost jeho příběhů, ale omezil jeho talent na žánrismus postrádající vyšší duševní a estetické potence; Winter mu "není dramatický básník, není tvůrce-psycholog, není norec do hlubin lidské duše a jejích tajemství". A co víc, Winterův "starý, jadrný, barvitý jazyk, nám neběžný" je pro Šalda něco jako prostředek kauritě; vidí v něm ne "básnický", ale "naukový" živel díla, a jím, zvýznamujícím podle Šaldy i plytká a povrchní místa v plánu děje, postav a prostředí, se prý vlastně dosahuje přecenění díla.²

"Přecenování Winttra", proti němuž Šalda brojil, vycházelo ze zdroje značně nečekaného. Byla jím řada wintrovských článků, vrcholící v Muzejníku (78, 1904. s.19) z pera autora v této souvislosti jistě nečekaného, totiž O. Theera. Ten vyzdvihl Wintrovo umění značně vysoko; jako důležitou působivou složku v něm vytul i jeho archaizující sloh, působící sugestivně a se značnou evokační silou (příčemž připomněl, že archaizace se týká nejen lexika, ale i syntaxe).³ Ani O. Theer však nezpůsobil ve směru, kterým se na Winttra nazíralo, trvalejší zásadní obrát.

Našel se sice ještě jeden významný pozitivní vykladač Wintrova díla (je hodné upozornění, že schopnost ocenovat Winttra měli mnohem více kolegové literáři než profesionální odborníci na literaturu), a ten zdůraznil jeho hodnoty

ještě neléhavěji. A to J. M. Machar r. 1915 v Času. Machar vyzdvihl Wintrovo zaměření na "neznámý, zapomenutý" nehistorický lid a postřehl ideovou jednotu a smysl Wintrova díla, které unikla jak Šaldovi, tak osamělí zvl. Majedlému: "Osudy jejich (sc. postav v povídkách) rostou z jejich povah, z konfliktů se řády doby, osudy pak národa a lidu, jejich drobné postavy ty skládají, vybíhají z nich jako přírůstky na perspektivní kresbě k jedinému bodu, k Filáhoře, o níž vypravuje Kamparous". Zcela ojedinělý a překvapivý je Macharov soud o j. zvece Wintrově; zdůrazňuje jeho "vzcnou archaistickou patinu", avšak archaičnost není pro něho tím posledním; její smysl a estetické poslání vidí v tom, jak se podílí na "plastice výrazu, rozvratosti jazyka", již Wintar podle Machara nejvíce přiblížil české písemnictví jazykovému slonu klasické prózy ruské. V Macharově stati jsou na druhé straně i soudy zcela scestné a neudržitelé (např. výklad toho, proč Wintar neměl "konfliktní povahy", tím, že strážník/člověk měl "jen instinkty zvířecí, tupá odevzdání"), ale jako celek představuje jedno z hlubokých vcítění do Wintrova díla 4. Tyto interpretace umělců nebyly však pro další vývoj konkretizace Wintrova díla určující.

Do historie konkretizace Wintrova díla zasáhl mnohem důležitěji a velmi rezantně Z. Majedlý. Ve své přímočaré metodě vytváření axiologické hierarchie literatury (podstatou této metody byla krajní polarizace, v níž krajní hodnotová devalvace jednoho jevu měla sloužit krajnímu a absolutnímu zvýraznění hodnoty druhé) položil M. Wintara proti Jiráskovi a Třebízskému) jako autora, který psal své práce "objektivně", bez citového a morálního patosu, a proto měl ohlas poměrně malý, a který nejen témata, ale často i dikci

čerpá přímo z archivu. Jazykovou stránku Mitrůva díla, její funkci zapojení do celku díla a její účinnost charakterizoval implicitně a per nathationem charakteristikou jazyka Jiráskova jakožto jevu pozitivního. Vyslovil hodnotový soud, že díkce Mitrůva je sice lepší než jazyk Stroupežnického, že v něm přesto "méně archaismu bylo by dokázalo mnohem více"; a důvodem pro to mu bylo, že si prý už jazykem zahrnil dosahovat stejné působivosti jako Jirásek - ten podle něj jedlého psal "v základě řeči dnešní", s níž se současný čtenář může ztotožnit, a tím umožnil, aby čtenář postavy přijímal "jako zjevy přítomné a živé, a nikoli zapadlé a odumelé". Mitrůvo dílo bylo tedy nějedlému mrtvou kuriozitou už svou rovinou jazykovou. Tento výklad vnikl dost hluboko do obecného povědomí, protože se stal školskou tází opakovanou několika generacím mládeže.

Vyjimečné postavení v teoretické orientaci recepce Mitrůva díla měl medailon A. Kovského o něm z r. 1932¹. Kovský v něm výrazně formuloval své chápání literovného záměru, z něhož Mitrův ztvárňoval své umělecké texty. Mitrův podle Kovského - a rozdíl od Jirásky - neměl prý apelativní cíl společenský, nechtěl "varovat na základe chyb minulosti a tím ukazovat cestu do budoucnosti", v kýbal se "postavám jakkoli příkladným", volil postavy "animalní", bez stopy jakéhokoli idealismu náboženského nebo árouního. Jeno dílo přenáší čtenáře do minulosti názorne evokované s intenzitou, která prýatí z autorovy neopnosti přímo se vzít do minulosti a tento prořitek slovesně objektivizovat ne pasívně, ale s dotvarející a scelující imitací. Kupodivu

malo pozornosti. Novin venoval úloze slohové architektury ve wintrové umělecké próze, zato v textu literární slohové znění, jako je ironie, sarkasmus, úsměv, stručnost, stručnost s úsměvem, což vše podle něho u Wintera refletovalo základní životní pocit pesimismu a odporu k iluzím.

Významný impuls v interpretaci Wintera byl stručný sloh k souboru wintrových próz od J. Janáčkové². Navázala na interpretaci nováckou konstatováním, že Winter svým uměním ironizoval dějiny české "jazykové revoluce" (viz "Vztahy mezi literaturou a jazykem") a dospěla k poznání, že wintrových příběhů byl nadčasový; byl v nich ztvárněn tragický úděl lidské existence, vystavené drtivému tlaku nadosobních sil. Ironie, smutný humor, parodie nastupují jako organizující princip jazykové slohové roviny díla a strukturní smysl jeho lexikální architektury, v němž cílem je konfrontace významů doby vyprávěného a doby vnímání textu.

V téže době se rehabilitovaný Winter vrátil do škol³, a to už jako mistr psychologie a kresby s analýzou zvláště tam, kde jde o postizení "rozvrácených duší". Vztah mezi uměleckou a odbornou slohou Wintrově díla se začíná vykládat jako vztah "vzácné rovnováhy" v době vznikové a konstatuje se pozdější přesun těžiště díla, takže odborná složka se jeví dnes v interpretaci učebnice jako zčásti zastaralá, z tímto beletristickým komponenta si udržela účinnost.

Setkáváme se tu tedy s případem konkretizačního procesu značně výjimečného, plného dramatických zvrátů; veřejná instrukce pro konkretizaci směřovala často proti dílu, kládla ho hodnotově značně níže, zdůrazňovala jeho omezení,

poměrnost a i jistou povrchnost, bránila recepci dokonce i institucionálně (navzdávající se oficiální, potlačení informace o něm pro mladou generaci) až dokonce v jisté situaci začala být ve kritice odhodnávány hodnoty významné, živé, související s dobou dnešní (chtěli-li bycnom zkrátkově fixovat v příměrových pojasňováních typologii konkretizací, mohli bychom zde mluvit o konkretizaci standardovské).

Prohloubený a zwitterující se zájem o Wintra se projevil i v tom, že jeho uměleckému dílu nedávno dostalo i oficiální dekrice z hlediska jazykového⁴⁰; na ni tu chci navázat několika poznámkami slohovými. Aby však bylo možné novznést je nad rovinu pouhého inventarizačního soupisu, je nutné co nejdůrazněji konstatovat dvě obecné vlastnosti Wintrova díla, které zatím nebyly dostatečně jasně postrehnuty a vysvětleny.

Wintrovo dílo je, pokud má znalost sahá, zcela unikátní případ v tom, že v dělitelnou strukturou pro výklad je zde až tříúrovňový systém vědeckého, popularizačního a uměleckého. Konstatovali se výklad v dílčí složky komplexu, zůstane nutně defektní a dojde alespoň zčásti k totálním zkreslujícím. Je zde především vztah genetický: Wintrova umělecká próza vyrostla z popularizační prózy, a teprve postupně se od ní emancipovala. Ale ani ve zralém tvůrčím období, kdy byly už obě složky ve Wintrově díle zcela zřetelně rozlišeny a ohraničeny (v soulasu s novodobým literárním kánonem), nebyly tyto složky přerušeny; naopak, vždy byly zviditelňovány. Ide o strukturální fenomén, který bycnom mohli nazvat systematickým propojováním tří

komponent Wintrove díla. Toto propojování zasahuje jednotky jazykové, motivické, tematické i kompoziční; týž element prochází většinou v dy všemi třemi komponentami díla, přitom však se v těchto jednotlivých komponentách mění jeho funkce a tím i hodnotové zřazení. Tyto proměnné hodnoty téhož elementu mohou pak na sebe poukazovat, vztahovat se k sobě a obohacovat celkovou sémantiku konkrétního díla.¹¹ Funkcí tohoto propojování je zjevování faktu, že umělecká próza Wintrem tvořená je sice fabulovaná, ale není fikční. Toto demaskování vztahu ke skutečnosti je součástí literární struktury; konfrontace týchž elementů zjevuje zjevnou odlišnost objektivního poznání racionálního (schopného postihnout vnější realitu) a umělecké tvorby (vytvářející lidský hodnotový svět). A proto Winter zcela záměrně v umělecké próze balancuje na ostří jarní-dvojitosti vnější, dané faktografie a vnitřního, uměleckého vidění. Toto balancování signalizuje i adresátovi znaky jazykovými a slohovými (např. výroky vypravěče, které manifestují časovou distanci příběhu a vyprávění, komentují příběh a jeho smysl - srov. třeba v Pražských povídkách 5, s. 235-6, vstupující do pře-stírané komunikace s čtenářem atd. - pravý opak objektivního vypravěče Jiráskova). Typický je např. Wintrov postup při využívání dobových a jiných dokumentů. Takový postup je zcela obecným majetkem historické prózy 19. a 20. století. Příznačný je např. pro A. Tolstého, u nás pro A. Jiráska a nejnověji pro J. Štolu¹². Ve všech těchto případech bývá však cizí text vpojen do vlastního textu autorského tak, že ho odhalí jen odborná analýza, u Wintra je to naopak jazykově manifestováno např. tím,

že se nezastírá difference jazyka psaného a mluveného a jako přímé řeči se užije dokumentu (stylizovaného už zápisu), který jazykovými znaky poukazuje nejen na časovou distanci, ale i na funkční netotožnost původní a sekundární literární ~~kommunikační~~ orientace (např. v povídce O život aj.).

Pozorujme například tento textový segment, v němž časové příslovce kolikrát v úvodní větě, jehož posláním je prezentovat následující citát jako opakovanou přímou řeč, bezprostředně stylizovanou v hovoru, kontrastuje se stylizací archeického administrativního stylu úryvku, převzatého z výslechového protokolu: "Šimon Aulikus.....kolikrát pravil svým kolegům: Jak jsem byl ku panu Samuelovi léta 1615 se dostal, od Mandany Kolínové mnohé frejčířské věci jsem mluvití doslejšel; z mládenců jednoho chváliti, druhého haneti, jak při stole, tak krom stola, začož jsem se styděl a ji v podezření vzal, že se páru svému nechová věrně; také jsem od ní žádné věrné a nekloněné mysli k pánu jejimu nikdy neviděl., (Obrázky, s. 27). Prameny wintrových citátů lze dokonce často identifikovat bez větší námahy a nesnáze, a to pomocí jeho tematicky odpovídajících prací odborných a popularizačních (i v tom je tematická strukturovanost propojování, o němž byla řeč výše)¹³. S tím ostatně souhlasí i oslabení pointovanosti mnohých wintrových příběhů. Bylo by možné, ale víc než laciné to vykládat jako "nedostatek", "neumění"; strukturně to lze vyložit jako aktualizace už včerpávajícího se realistického kompozičního schématu, v němž děj v díle končil, uzavíral se. Winter ponechával příběhy otevřené, lidské osudy probíhaly dál, i

za jejich hranicí - a tím byly často zbavovány iluzivní literární "katarze".

Za nové promyšlení stojí i ideová rovina Wintrova díla. Mám vážné pochybnosti o tom, že je udržitelná Nováková teze o Wintrově rezignaci na obecně společenské zacílení ideové roviny díla. Tot zaměření existovalo, ale unikalo - protože nebylo přímočaré a zjevné. Ale v hlubinné rovině je Wintrovo dílo svým tematickým omezením více méně na 16. století a jeho uzavřením mistrem Kampánem analýzou doby spějící ke katastrofě, aniž si je toho vědoma, a trpící rozporům mezi bonatstvím, vnějším leskem, blahobytnou sokojeností, stabilitou a na druhé straně axiologickou nadosobní prázdnotou devastující pak i vnitřní, "soukromý" svět. A tento protiklad je v pozadí nejen tragických příběhů, ale v mnoha případech i Wintrových humoresek, jako jsou Rytířové. Kdo s koho apod.¹⁴

Jazykové slohové složka Wintrových uměleckých próz není v souvislosti s tím prostý amalgam neutrálního spisovného jazyka z přelomu 19. a 20. stol. a archaismů vyčtených z dobových dokumentů sloužících k charakteristice doby, jak se to vykládá obvykle.

Především je nápadné, jak málo, ba téměř vůbec ne, archaizuje Winter syntax. To je zjevné i při zcela povrchní konfrontaci s dílem Jiraskovým. Mezi syntaktické archaismy lze z Wintrových próz řadit především velmi frekventovaný typ relativních vět se spojkou jako (=který): "hutřejch, jako nám německé myši tráví" - jde o konstrukci, která odkazuje k starým inventárním seznamům (pozůstalostním atd.) jakožto k pramenu. Jinak jsou pro potřebu konstrukce větých celků hromadněji využity archaické větné spojovací

prostředky (slohově však jde vlastně o archaismy lexikální); archaické syntaktismy pronikají do textu ovšem tam, kde se součástí Wintrova textu stává obsáhlejší citát z dobových dokumentů. Jiráskova archaizující věta vytváří především dojem epické šíře, pomalého a do široka zabírajícího toku vyprávění; jednotlivé celky jsou řazeny tak, že informace je jakoby retardována (toho se dosahuje editivním postupem, opakováním, postupem, kdy další věta nepřináší novou informaci, ale jen doplňuje sémantiku věty předchozí); historizující patinu mají v této souvislosti i hojné elipsy, neslovesné věty apod. Proti tomu ve Wintrově umělecké próze figurují jakožto příznakové větné typy emocionální a expresivní, signalizující přítomnost vyprávěče (s jeho kontakt jednak s postavami příběhu, jednak se čtenářem, tedy z hlediska časové sémantiky zapojeny do dvou zcela odlišných rovin).

O to víc vyniká právě distance mezi jazykem vzniku díla a jazykem zobrazeným v díle v oblasti lexika. V úhrnu lze tyto příznakové lexikální (a frazeologické) elementy určit jako archaismy. Názory na funkci a hodnotu archaismů obecně kolísají. Ve stylistikách se odedávna opakuje myšlenka o jejich funkčních určení pro "charakterizaci, evokaci koloritu doby"¹⁵. Esteticky se nědy odmítají (např. G. Lukács souhlasně reprodukuje názor G. Kellera na jejich "estétskou stylizovanost"), a⁵tím obvykle souvisí i jejich omezování komunikační - připouštějí se jen archaismy "srozumitelné" (Lukács např. oceňuje Kellerovu snahu "o všemu lidu srozumitelnou uměleckou obraznost"¹⁶

To už je ovšem zaležitost jazykové kulturní orientace - jsou i dnes v naší blízkosti kultury, které do jazykové kultury inkorporují i diachronní element a vidí prohloubení schopnosti prožívat jazyk i v schopnosti konzumovat literaturu a archaisky brzdícími pohodlnou, kurzorickou recepci¹⁷. Jde tedy ne o jev objektivní, vnějšně kladený, ale o konotovou orientaci toho či onoho společenství. Domnívám se, že spíše než přijímat Lukácsův simplifikující názor je na místě uvažovat o prohloubení vřimacích potenci konzumentů literatury.

Dále, Z. Winter měl při archaismech částo více než "charakteristiku" na mysli rozšíření rejstříku umělecké emocionality a expresivity (od pólu citové jemnosti a ušlechtilosti po pól nejhrubší vulgarity). Vytvářel se tak protiklad uniformovanějšího člověka moderní civilizace a životně plnějšího, intenzívněji prožívajícího člověka doby minulé.

Lexikální archaizace měla však u Wintera začasťé funkci pouhé umělecké stylizace, distance od šablonovitého jazyka běžné dorozumívacího i odborného. Upozorňuji alespoň na taková místa jako "h n ě v i v á p a n í p o - s l e l a ještě několik hrozeb a t ě ž k ý c h i m a - s t n ý c h n a d á v e k z a H o f e m" nebo "do srdce i do nohou vešlo mu třesení", nebo ironicky obřadnou scénu Vrdovského s manželkou v povídce Bytíři, kde archaizace netkví v izolované jednotce lexikální, ale v kombinatorice těchto jednotek. Tyto postupy jsou typologicky srovnatelné s jedním ze základních postupů Vančurových (třebaže

o genetickém vztahu nemám doklad) - je opět vidět, jak daleko Winter předjímal budoucí jazykové slohové výboje.

Ze nejpodstatnější prostředek však pokládám ten, na nějž mimochodem upozornile už J. Janáčkova tam, kde se zmínila o užívání pojmenování, která "se udržela v češtině až po současnost, ale změnila svůj význam"; tento konstitutivní element wintro a slohu nebyl jako stylistický pojem terminologicky dosud fixován; nejpříležitější mým zvem pro ně se zdá terminologické spojení diachronní homonymum. Jímí především je wintrova umělecká próza prosycena. Na nich vidíme, jak ošidné je kritérium "všelidové srozumitelnosti"; tato diachronní homonyma jsou nesrozumitelná, jejich prvotním účinkem je zrušení komunikace, vznik nedorozumění, ale zároveň jsou srozumitelná, jsou dešifrovatelná bez aparátu vysvětlivek nebo jiného poučení mimo text díla. Je totiž dán mechanismus dešifrování, který spočívá v kombinačním postupu a který je adresát s to z textu abstrahovat. Účinek těchto homonym má podklad ryze estetický - vytváří se jím text jazykově zobtížený, brzděný, a zároveň jsou tu přítomny živly aktualizace, jazykové hravosti a dezautomatizace. Nej názorněji to lze ukázat na slovesu; u něho dešifrovací mechanismus spočívá v prefixaci, deprefixaci, popř. reprefixaci daného slovesa. Jde o případy jako ujmout = při mout, nabízet (někoho) = vybízet, ustrašit (někoho) = zastrážit, spolehnout (na stůl) = opřít se, vyniknout (z místa) = uniknout, snést se (s někým) = usnést se, opílit (někoho) = napálit, oklamat, zniknout = uniknout, zmizet, potkat se (s někým) = utkat se, ponádat se, zabodnout

(koně)= pobodnout, propustit (něco)= připustit; v "doplňování prázdných míst současné jazykové struktury spočívá slohová účinnost prostředků jako skotit se ke skácel se, provodit k provázet nebo provozovat, posejpat se k sápat se, v slovesné reálii: požádat za někoho(= za někoho), bručet u sebe (= pro sebe), dívat z peněz (= za peníze). V oblasti jména jde o případy jako jasný potah (= světlý důkaz), strašlivý (= bázlivý), výstupní synové, důtklivá slova (= urážlivá), záplata (plst, zaplacení), obhroublý (větší), svědomí (svědectví), umělý člověk, plachetnice (obchodnice se zbožím ležícím na plachtě), náčelnice (šátek přes čelo), pustit se ciztě do práce stď. stď. Ve frazeologii: být na rozličném výkladě, počínat si hojně ve víně apod.

Lexikálně archaizoval Winter i v pásmu postav, i v pásmu vyprávěče, přičemž vyprávěč často zdůrazněně přejímá vyjadřování postav, jazykově se s nimi ztotožňuje, ale zároveň i od nich distancuje: citace postavy tu mívá navíc odst. n. jist. parodie. Uveďme aspoň jeden doklad (Parkmistr Řepa:): "Pomni se, milý Capourku, propánaboha, mrskne-li tě některý, převrhneš se....." "Capourek omněl sebe a šel se napít", (Z Rytířů). Obdobně je u Wintera archaizován i jazyk autora v dílech odborných a popularizačních - tak tím nabývají jazykové slohových příznaků stylu uměleckého a posilují vztah korespondence mezi třemi komponentami wintrova díla.

Shrnutí: Winter vytvořil umělecké prózy s mnohem složitější, dynamičtější a rafinovanější textovou strukturou, než bylo v estetickém kánonu realistické prózy. Jeho

archaizace je nástroj přímočaré realistické, vnějškové charakteristiky až sekundárně; její základní funkce je estetická. Spojuje se s nervózní, proměnlivou brachylogií a emocionálností syntaxe, téměř nearchaizované. Těžko lze držet Šaldovu charakteristiku o "zastírací" funkci a "odbornost" wintrovy archaičnosti; také spor o "deformaci" spočívající v archaizaci poskytl podklad, pokud se vede na rovině představ o vnější, "dobové charakterizační" funkci.

Z Winter jako umělec předstíhl svou dobu a vnímací možnosti svých současníků, v ideové rovině i v uměleckém ztvárnění. Winter vytvořil jeden z významných novatorských a zcela originálních, činů novočeského písemnictví. Jazykové slohová složka jeho díla pozitivně potvrzuje platnost myšlenky, že "bez jazykové geniality, která dovede zvrátit dosavadní směr využití jazyka, obrátit jej z v e n ě í d o v n í t ě (prostrkal A.S.) není spisovatelského výkonu" (J. Patočka). Jazyková složka je součástí celkové znakové platnosti wintrova díla, jehož označováním byl hodotový svět a jeho krize lidí na přelomu 19. a našeho století a autora spměno. Nebyl však tato současníky přečten a pochopen. To vedlo k pokřivení konkretizací jeho díla. A protože příznakem naší nedoobrovenosti je mj. schopnost mrhat hodnotami, doba, která už mohla Wintra chápat plněji a adekvátněji (od 20. let), mechanicky přejala starší hotový soud o jisté "inferiornosti" tohoto autora, podle ustáleného mínění je oblékajícího vyčtené příběhy do kvaziuměleckého epického tvaru. bych se vrátil k první větě tohoto příspěvku - šlo mi tu o restituování

stylových hodnot v díle daném, ale zároveň o jejich konstituování v současném kolektivním estetickém povědomí.

Kromě toho dovolilo toto téma vyčlenit pro jazykovou stylistiku uměleckých děl nový stabilizovaný pojem-termín, diachronní homonymum. Pro individuální styl Wintrův je příznačné, že tohoto prostředku využil záměrně, s estetickým úmyslem, přímo v procesu tvorby. Jinak se s tímto prostředkem můžeme obvykle setkat tam, kde pozorujeme recepci a hodnocení díla na straně vnímatele, a to v průběhu dalších, následných období, vzdálených už od vznikového okamžiku díla a počátku jeho společenského působení. V těchto případech patří diachronní homonyma k тем prvkům, které jako hodnoty v díle teprve postupně narůstají pro nové generace konzumentů. Jejich objevování se v čase je následek statickosti materializovaného textu díla a proměnlivosti jazyka. I když tu tedy obvykle nejde o hodnotu ze strany tvůrce záměrnou, přece jen jde o hodnotu reálnou a relevantní - je to jazykové estetické, které v díle časem přirůstá, které v něm uvolňuje jazykový vývoj (silně takto esteticky působí např. mnohé jazykové elementy Hájkovy kronika - pro běžného čtenáře shodně v mnoha případech s dílem Wintrůvým, třebaže geneze těchto stylově účinných jazykových podnětů je diametrálně odlišná). - Nejde přitom o jediný jev tohoto druhu, obdobnou podstatu má např. i účinek "měkkého melodického vyznačení" věty s větným přízvukem na předposledním slovu, které objevil Lukarovský v Pokusu o slohový rozbor Babičky, které mylně přiřkl individuálnímu stylu Heclové, záměrně tvořenému. Ukazuje se, že

stylistika má právo i povinnost zkoumat slohovou účinnost uměleckého jazykového díla nejen v okamžiku vzniku, ale i v dalších etapách jeho působení, a zvláště v době shodné s okamžikem zkoumání; zjišťuje pak vlastnosti už nového, jiného estetického objektu, avšak objektu umělecky a společensky stejně reálného.

Poznámky

- 1) H. J. Schauer, Spisy, Praha 1917, s. 204-2, 294, 338.
- 2) F. X. Šalda, Kritické dílo 7, Praha 1953, s. 103. Zvláště Šaldu iritoval ideově i umělecky mistr Kamparusa. Vydání Wintrových spisů ocenil Šalda r. 1911 jako příležitost revidovat přecenování Winttra, a jako o viníka tohoto přecenění jmenoval opět na prvním místě "barvitý starý jazyk"; Wintrovu tvůrčí možnost znovu omezil na "drobný, barvitý, často groteskní žánr" (Kritické dílo 8, Praha 1956, s. 291). Snad válečný pocit potřeby hledání hodnot vedl k tomu, že r. 1915 Winttra označil jako "opravdového umělce".
- 3) R. 1905 v Zlaté Praze (roč. 24, č. 25) položil Theer Wintrovo dílo nad Jiráskovo, ale zároveň mu vytkl nadměrné využití detailu, oslabující dramatickост díla. Viz i A. M. Piša, Otakar Theer, I, Praha 1921, s. 204-6.
- 4) J. S. Machar, V poledne, II. vyd. Praha 1923, s. 191 - 217.
- 5) Z. Jejedlý, Dějiny národa českého I, Praha 1949, s. 105-6, týž, A. Jirásek, Praha 1921, s. 74-5. (Tezi o neúčastné "objektivitě" Wintrově je nutné a lze ne odítnout. Je neplatná pro Kamparusa, zvl. jeho druhou část, stejně jako pro dílo povídkové. Srov. například povídku Do zlatého pokoje - s juxtapozicí hlavního, nicotného tématu a tématu boje o majestát, nebo povídku Pan otec Tomáš Soběslavský. Tezi o neúnosné míře archaismů u Winttra, jehož prý nelze číst bez slovníku, opakovali pak mnozí, např. B. Mathesius ve sb. Kniha o překládání, Praha 1953, s. 112.
- 6) Pokud nebyl umlčen zcela metodou u nás obvyklou. Je neuvěřitelné, že v školních Stručných dějinách české a slovenské literatury z r. 1958 a 1965 se Winter - na rozdíl od Beneše Třebízského - nedostal ani do souhrnné pasáže o historické próze; zmíněn je jen jako přítel K. V. Raissa. Dostalo se mu sice tu a tam i zmínka příznivějších a laskavějších, ale i ony měly v podstatě

výsledek devalvující, srov. např. M. Slavík ve sb. Strážce tradice, Praha - Olomouc 1940, s. 301 (pro něhož je winter letopisecký kronikář, vyznačující se "láskyplnou drobnokresbou"), nebo z doby velmi nedávné J. Hrabáka (v Literárním měsíčníku, 1976, č. 7 (pro něhož wintrem vrcholí proud, jehož ctižádostí je zachytit realie, evokovat pestrý život (?) turnaj, bitvy, dobové kroje, obyčeje atd.) Řídké byly názory, nacházející pod "studeným a posměšným slohem" wintrovým "pohled plný srdce, bez něhož nelze odkrýt krásu tragédie" (B. Čudoba, Jindy a nyní, Praha 1946, s. 382). I snahy pozitivněji nahlížet wintrovo dílo byly často podnikány pod fascinujícím vlivem odsudku Nejedlého, např. v doslovu A. Brunda k vydání wistra Kampana v Krihovně klasiků, Praha 1950, s. 625n.

- 7) A. Novák, Duch a národ, Praha 1936, s. 169
- 8) Z. Winter, Obrazky Praha 1972, s. 330-333
- 9) V. Forst, Literatura pro 2. ročník středních škol, Praha 1975, s. 155-8.
- 10) Viz M. Kvítková, Archaizmy v díle Z. Winttra, ve sb. filologické studie III, sborník pedagog. fakulty III, Praha 1976, s. 61n.
- 11) Jde o jev tak masový, že ho není ani možné, ani zapotřebí rozsáhleji dokumentovat. Jen pro ilustraci uvádím některé případy: expresivní karnyfel (součást kletby) je součástí jazykové výstavby postavy (paní Lidmily Kaprové) v Pražských obrazech III, reálná jazyková funkce tohoto slova je zobrazena v Životě a učení na partikulárních kolách (s. 732, 737); motiv lidového odporu proti vědeckému experimentu je objektivně vyložen v popularizační studii Doktorů a lékařů v XVI. věku, též motiv vstupuje do povídky Pro čest řemesla (jednoho z vrcholných děl wintrových), téma zápisu ďábla je popularizačně objektivně zpracováno (v. Šat, strava a lékař v 15. a 16. věku,

P. 1953, s. 411) a zároveň je tématem povídky „Lý Reust, už se zaměřením na vnitřní svět postavy; motivy povídky Krátký jeho svět se najdou ve statích U trestního soudu městského a Učitelé městských škol v XVI. století, povídky Kytír ve statích V pražských ulicích ze starodávna a Společnost a řemeslníci, povídky Do zeleného pokoje v statích Měšťané a urození pání; v téže statí, v uvedené už statí V pražských ulicích ze starodávna a v statí O pražských slavnostech v 16. věku jsou prvky propojené do povídky Kdo s koho, atd. - pokračovat lze do nekonečna. Jen in marine dodávám, že hodny pozornosti jsou z hlediska rozboru uměleckosti Wintrova díla i vztahy a posuny mezi komponentou vědeckou a popularizační. Je to o to potřebnější, že ani samo odborné dílo Wintrovo nebylo posud zhodnoceno; stále trvá v povědomí veřejnosti globální pašální odsudek Gollovy školy (srov. M. Kutnar, Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví 00, Praha 1977, s. 44-45).

- 12) K. Horálek, O jazyce literárních děl A. Jiráska, Praha 1953, s. 23n. a můj výklad o Šotolově zneužití díla Jana z Jenštejna (snad v Kř č. 4, 1979).
- 13) M. Kvítková (v pozn. 10) určuje jako hlavní pramen Wintrov - tematický i jazykový - černé (smolné) knihy, to je příliš úzké - pro Wintra byl východiskem celý zachovaný soubor administrativních písemností. Kromě toho však hojně využíval i dobových pramenů literárních, letáků, deníků apod., v. M. Kopecký, Jan Kumpán a Zikmund Winter, Z kralické tvrze VI, Brno - Kralice n. Oslavou 1976, s. 1-3.
- 14) Není ostaně pravda, že Wintrovi chybějí postavy příkladné, jenže je více méně ukrýval, nevnucoval je čtenářům (literární kritice) dost nutkavě, takže je přehlédli.
- 15) Někteří stylistikové, zvl. polští a ruští (H. Kurkowski, I. Malerín, lexikologové A. V. Kalitin, N. M. Šanskij atd), vytyčují tři funkce - 1. charakterizační (koloritní), 2. patetizující, 3. kosmickou, ironickou a satirickou. P. Muiraud určil dvojí vazbu archaismu, již je tvořen jeho slohový účinek - referenci ke kontextu a referenci ke kódu (systému),

- srov. sb. Literary Style, Londýn - New York 1971, s. 18 a 23. Pomíjím zde rozbor archaismů v rovině zvukové a tvarové; jsou dostatečně popsány v čl. L. Zvířetové.
- 16) G. Keller, *Ekola pohnutého života*, Praha 1978, s.428, srov. i pojedlého výhrady proti Wintrovi.
- 17) L. Lőrincze ve sb. Aktuální otázky jazykové kultury v socialistické společnosti, Praha 1979, s. 98.

Oleg Sus

Mezi teorií hodnot, estetickou antropologií a sémiologií
(2 rozsáhlejší studie o individu, struktuře a antropologické konstatně)

Když Jan Mukařovský roku 1941 otiskla svou studii *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?* (Česká mysl 35, č. 3, 4-5), stál za ní v pozadí a nerozeznán její tichý předchůdce, a to aspoň ve vchozím úsilí zdůvodnit teoreticky existenci této obecně platné estetické hodnoty. Mukařovský tak obnovil a novým způsobem řešil otázku, která se roku 1916 vynořila u Otakara Zicha v jeho rozsáhlé stati *Podnocení estetické a umělecké, otištěné mímochodem* v tomtéž časopise (Česká mysl 16, č. 3-4). Zichův myšlenkový vývoj směřoval, jak víme, od psychologické analýzy uměleckého tvaru (empirický plus experimentálně podložené) ke strukturnímu zkoumání sémantických (a tím skrytě, latentně i sémiotických) stránek díla v podobě tzv. významových představ. V tom o smeru zaujímal specifické zprostředkující postavení mezi vyústěním první pražské školy formové estetiky ve školu Hostinského (k té patřil) a mezi druhou pražskou školou, tj. strukturální estetikou. Janí tudíž ani divu, že obě tyto významné postavy moderního českého myšlení o věcech uměleckých upoutala společně mimo jiné také problematika axiologická. A tak se Zich již v době první světové války ptal - obdobně jako jeho pozdější nástupce na univerzitní stoliči estetiky -, co může zaručit obecnou a objektivní platnost, respektive jen relativní, individuálně proměnlivé působení tzv. umělecké hodnoty.

(v terminologii se vše přitom výrazně lišil od Lukařovského. Přísané totiž separoval estetickou hodnotu jakožto pouhou "cenu" a tím axiologicky vlastně renoméni nižšího řádu - od umělecké hodnoty, kterou ze svého hlediska označil dokonce za "mimoestetickou".) Zichova starší koncepce z roku 1916 zůstala tehdy podstatně ovlivněna svou východní základnou, tj. psychologickou estetikou, a jí byla i omezena. Pramen obecné, "absolutní" platnosti své umělecké hodnoty hledal totiž Zich v obecných a stalých vlastnostech "duše lidské", tedy v jakémsi esteticko-psychologickém personalismu sui generis. Z dosahu relativismu se podle něho umělecká hodnota a její objektivní platnost vymyká právě jakožto tzv. "osobnostní hodnota". Tato osobnostní hodnota má pak být právě pro umění podstatná jakožto bytostný projev umělecké individuality (tj. umělecké osobnosti), kdežto v jiných kulturních oborech - například ve vědě - funguje jen jako akcidents: "Je tedy s p e c i f i k o u pro vnímání umění, že se seznamujeme s u m ě l e c k o u stránkou určité osobnosti" (O. Zich, l.c.).

Jan Lukařovský se po pětadvaceti letech vývoje moderníhoestetického myšlení nemohl přirozeně spokojit s takovým řešením, jaké mu podal Otakar Zich. Znovu však oživil aktuálnost uvedené zichovské problematiky, prozkoumal ji z jiného noetického hlediska a podal také novou odpověď. Můžeme ji stručně charakterizovat tak, že se v ní strukturalistická axiologie v estetice opřela o jistou zásadu antropologické filozofie, byť i o zásadu dále již nespecifikovanou, totiž o tzv. antropologickou konstituci nebo

konstantu, tedy to, co "je vlastní člověku vůbec" - aspoň podle tehdejší terminologie lukarovského. Nimočodem: pojmové určení tohoto principu není jednoznačné, a tak lukarovský mluví bez rozlišení a záměnou třeba o "člověku vůbec", "obecně lidském ustrojení člověka", "antropologické podstatě člověka" nebo o "antropologickém základu", "všeobecně antropologické základně", "antropologické konstituci" a o "antropologické konstantě". Toto poslední vyjádření by po stránce pojmoslovné a terminologické asi nejlépe odpovídal zásadě empirického zkoumání (bez metafyzické perspektivy) a strukturálnímu pojetí. A vyhovovalo by také vyhraněné scientistickému zaměření celé úvahy. Ta si totiž nekladla za úkol dosáhnout řešení ontologického, spjatého s pevným metafyzickým systémem. Jejím východiskem byl totiž soubor vědeckých poznatků poskytnutých dějinami umění a literatury a cílem řešení noetické, na ontologii pokud možno nezávislé - právě proto, aby bylo vědecké.

Ze všech stranou jistě spleťtí otázky vztahu mezi postulatem vědeckosti a ontologií, vztahu u lukarovského na tomto místě přece jen zjednodušeného. Ústřední nerv jeho úvah je totiž představen - jak již víme - spojením existence hodnoty aspirující na všeobecnou platnost s její základní konstituující zárukou, totiž s tím, co tu bylo aproximativně označeno za antropologickou konstantu. Východiskem argumentace - jinak velmi důmyslné - jsou hlavní teze strukturalistické estetiky o znakovosti uměleckých děl a jejich důsledcích v komunikálním projevu mezi těmi, kdo díla tvoří, a těmi, kdo je recipují. Dílo je více než jen výrazem

autorovy "osobnosti" a jako znak má velmi široky, proměnlivý a plastický akční rádius různých sémantických konkretizací, jímž řečeno "čtení". Nejlépe bude, doložíme-li dalším citátem sled úsudkových operací, jimiž si Huskřovský připravoval půdu pro vyvození z věry, tj. pro odkaz na antropologickou konstantu jakožto noetickou garanci:

"Před několika desítkami let bylo oblíbeným názorem, že hodnota díla je v dokonalé shodě mezi tvůrcem a dílem nebo dokonce veshodě, jež může existovat mezi určitým individuálním duševním stavem autorovým a mezi dílem. Zapomínalo se, že hmotné dílo, jakmile vyšlo z rukou původcových, stává se čím si veřejným, co každý může chápat a vykládati svým způsobem; individualitou není jen autor, nýbrž rovněž čtenář a divák, což značí, že dílu sděluje svou osobnost a své duševní stavy nejen autor, nýbrž rovněž čtenář a divák. Existují díla, jež připouštějí snadno takový vstup osobnosti do své vnitřní struktury, jiná ji téměř nepřijímají. Pro teoretika a historika umění jest velmi zajímavé měřiti stupeň přímé expresivnosti, kterou připouští určité umělecké dílo, ale toto konstatování, které je pro charakteristiku díla velmi důležité, neznamena nic pro jeho hodnotu, poněvadž umělecké dílo jest svou podstatou čímsi více než pouhým výrazem autorovy osobnosti: jest především známkou, který je určen k tomu, aby prostředkoval mezi jedinci, k nimž náleží stejně individuum tvůrčí, jako jedinci, z kterých se skládá publikum; třebaže individuum tvůrčí je počítováno jako strana, od které znak vychází, ostatní pak jako strana, jež znak toliko přijímá, je

vzájemné dorozumění obou stran umožněno jen tím, že všichni jedinci, o které jde, jsou členy téhož reálného nebo ideálního společenství, společenství ustáleného nebo přiležitostného, a to členy rovnoprávnými. Jakožto znak může mít dílo zároveň několikýrý smysl, a dokonce může být vkládáno do téhož díla 'smyslů' velmi mnoho, a to současně i postupně; každý takový smysl odpovídá určitému estetickému předmětu, spjatému s daným hmotným dílem. Tím větší takovou schopnost sémantickou dílo prokáže, tím je schopnější k tomu, aby odolávalo změnám místa, společenského prostředí a času a tím všeobecnější jest jeho hodnota.

Veskyt je se otázka, za jakých okolností může tato schopnost dosáhnouti maxima. 'Lověk jako to člen společenství je pod vlivem postoje tohoto společenství k světu; je tedy velmi pravděpodobné, že pokud autor i publikum uměleckého díla náleží k téže reálné společnosti, nebude dílo nuceno uplatnití celý rozsah své sémantické výkonnosti, poněvadž všichni, kdo k němu přistoupí, učiní tak s postojem přibližně stejným. Předpokládejme však, že se společnost, dílo přijímající, časem úplně změní. Takový stav by byl případ básnického díla, kterého několik set let po svém vzniku v zemi zela jiné než ta, kde vzniklo. Zachová-li si za těchto okolností dílo svůj sémantický dosah a svou estetickou účinnost, budeme mít právo považovat to za záruku toho, že se neobrací pouze k osobnosti, určené okamžitým stavem společnosti, nýbrž k tomu, co je v člověku obecně lidské: takové dílo dokazuje, že souvisí s antropologickou podstatou člověka."

Na samém začátku 40. let tak Jan Mukařovský vnesl do českého strukturalismu nový motiv: antropologický. To byl jistě významný krok, bohužel další nenásledovaly. Problém byl jen - a to ne v celé šíři - nadhozen a dále již nebyl rozpracován. Po roce 1945, po skončení války a v novém ovzduší, zůstal opuštěn a posléze nebyl "hoffěhí". K pozitivním rysům je třeba ještě přičíst dynamický aspekt (vývojový kontext!) v teorii estetické hodnoty a vůbec to, co by se dalo v pražské škole označit za strukturalistický energetismus a funkcionalismus... tom posledním měl ovšem český teoretik své velké předchůdce, v první řadě Ersta Cassirera, tohoto navíc ještě - a to již ve dvacátých letech - budovatеле velkolepě pojaté soustavy symbolických forem kultury. Přitom však Cassirer položil základy k revizi tradičního pojmu substance, proti němuž postavil v duchovědách pojem funkce. Na konec pak jeho filozofie symbolických forem vyústila ve filozofickou antropologii člověka jakožto "animal symbolicu" (srov. jeho Essay of Man z roku 1944). Cassirer se postavil proti různým způsobům redukce a reifikace (zvěčnění) antropologické konstituce člověka na ty nebo ony neměnné, předem dané, zcela ahistorické vlastnosti, statické a fixované podobně jako třeba vrozené "mohutnosti" nebo zase údajně elementární a tím atomizované prvky lidské přirozenosti. Popřel tedy vlastně jejich hypostazování v metafyzickou substanci. (V jeho koncepci jako by zaznívaly transponované některé tóny známé z klasického díla Karla Marxu, avšak vpracované potě do jiné světovizorné osnovy.) Cassirerovo zkoumání o člověku z roku 1944 proto vidí antropologickou konstantu "lidství" v diferencované a kulturo-

tvorné činnosti (včetně umělecké). - Tři roky předtím zařadil Mukarovský antropologické ustrojení člověka také do souvislosti s říší umění, avšak na jiné, zúžené platformě. Ani on nechápal toto ustrojení jako soubor předem hotových rysů nebo šablon a navíc je výslovně odmítl určit obsahově jako tu nebo onu estetickou danost. A to bylo nanejvýš důležité, neboť takto mohl uvést obecně lidský "substrát" navzdory jeho postulované stálosti se skutečností živého, proměnlivého vývojového dění ve všech oblastech umění: "Antropologická konstituce sama o sobě neobsahuje nic estetického; mezi ní a jejími estetickými realizacemi je kvalitativní napětí, každá realizace odhaluje nový pohled na základní ustrojení člověka." Vlivem a hlouběji se však Mukarovský tímto invariantním, obecně lidským ustrojením nezabýval. Pojmově je dalek nespécifikoval, ponechal je v podobě principu jednak jakoty "prázdného", jednak umožňujícího mnohoznačné výklady. Ostatně tato konkretizace ani nebyla cílem jeho úvah.

Další na svou všeobecnou estetickou hodnotu nehliží Mukarovský z hlediska tzv. dynamického traktování. Její neměnnost neboli identita není absolutní, není to tedy hodnota ontologická, s ideální totožností. Učtovavajíc si svou totožnost při všech reálných proměnách, liší se tato hodnota od hodnot pouze relativních, leč ne jako nějaká entita substantiálního rázu. Mukarovský ji tudíž dynamizuje a nakonec ji zásadně definuje jako pouhou, leč stále obnovenou aspiraci na všeobecnou platnost: je to, mohli bychom říci, intencionálnost, ne fakticita, A jen dokreslením

tato koncepce je pražský strukturalistický "energetismus", který vidí v obecné estetické hodnotě "ustavičně živou energii", existující v nepřetržitém, třeba i historicky proměnlivém vztahu k neproměnné antropologické konstituci člověka.

Uvedené tešení dialektických vazeb mezi tzv. všeobecnou hodnotou a tím, co bylo označeno jako antropologická konstanta, nepožtváá ani dnes své jisté myšlenkové podnětnosti a udržuje si svou eleganci. To však neznamena, že nemůže být v lecčems vystaveno kritické analýze v jiném, novém domyslení. Naopak, vlastně jím vybízí. Ponechajme tu stranou fakt, že Lukaševský nikde svou antropologickou konstantu nedefinoval. Ines by bylo na místě považovat ji v interpretaci Karla Hoopera ze pracovní vědeckou hypotézu. Taková hypotéza nepotřebuje v okamžiku svého projektování celý zdůvodňovací aparát (a ani nemůže být ve všem zdůvodněna), musí však být ověřována výsledky dalších zkoumání, získanými poznatky i experimenty. Jinou a podstatnou otázkou, konkrétně estetickou, je to, zda Lukaševský považuje interpretaci antropologické konstanty v celé oblasti umění za globální (tedy tak nebo onak všudyprítomnou), anebo pouze za dílčí (vyskytující se jen v jistých případech). Jeho pojetí však nepočítá s univerzální přítomností této konstanty na pozadí uměleckých děl vůbec. Záslah antropologického principu je totiž přede zúžen jen na vysokou hierarchii děl s uvedenou již maximální sémantickou kapacitou, s pretrvávající estetickou účinností uprostřed různých společensko-kulturních prostředí, uprostřed plynutí času a v změnách místa působení. Leč tedy je nakřov-

nedůsledný a celé jeho řešení připomíná jakýsi polovičatý ("astydlivý") antropologismus kombinovaný se strukturální estetikou. Obecné lidské ustrojení jednou funguje jako "základ" univerzální estetické hodnoty, podruhé se jeho platnost mlčky anuluje. Ale to je právě onen bolestivý crux antropologie Janukařovského...

Za první: není nijak ověřeno a dokázáno, že intervence antropologické konstanty je omezena pouze na to, co by se dalo nazvat "elitou" vysokého umění a zároveň na jeho obecně platnou estetickou hodnotu. Tím také výchozí teze Janukařovského padá: vždyť existují díla s příslušné hodnoty (tzv. nižší hodnoty) v podřadnějších zónách axiologické hierarchie, s menší a ohraničenější sémantickou produktivitou, výkonností. A nebyla všechna a priori zbavena jakékoli participace na antropologické konstantě - nechť již budeme hledat její stopy u tvůrců nebo u publika? Těžko tomu uvěřit. Ostatně postačí snad doklad výmluvný svou jistou paradoxností. Právě třeba četné literární a filmové produkty vypočítané pro masový konzum, které oscilují mezi bestsellerem, trivialitou a kýčovitostí, doveďou užívat i znaužívat právě jistých vnitřních dispozic čtenáře a diváka, souvisejících s těmi nebo oněmi obecnými rysy jeho lidské identity, jeho samého jako to ens per se. A to i přesto nebo právě proto, že to jsou rysy v svých konkrétních modifikacích a v odcizeném světě průměrného člověka pokleslé, deformované nebo pervertované. (odtud například nutuch vající a plování těchto výplodů na zjednodušený "schizismus" fundamentální problematiky

života a smrti, lásky, tzv. seberealizace atd.) Masový kýč má velmi přísné normy, to kdysi zjistil již Georg Lukács. Mohli bychom ještě dodat, že se spolu s triviálními a populárními artikly subartistní úrovně navíc zubý nehty drží i zvlgerizované "antropologizace" jakožto prostředku kladoucího nejmenší odpor rychlé komunikaci s recipientem.

Za druhé: Aspiraci estetické hodnoty na univerzální platnost spojuje Lukáčovský s její antropologickou základnou, k níž má poukazovat pragmatická dimenze umění jakožto znakové struktury určené adresátům. Jde mu o to, že jakých okolností se novozuje tato maximální míra sémiotického dosahu, tudíž estetických konkretizací. A okolnosti jsou koneckonců dány svým procesem přetrvávající - třeba i nekontinuální - recepce tak nebo onak rezistentní vůči zubu času, transportu díla z jednoho kulturního okruhu do druhého i vůči metamorfózám společenského kontextu. Jenomže tady se Lukáčovského vývody zastavují u adresáta umleckého komunikátu. Mílo se má k němu obracet nejen jako k členu určitého společenství "zde a nyní", nýbrž i jako k nositeli obecně lidského ustrojení: rozeznává v něm antropologickou stranu. Lze však z tohoto vymezeného hlediska estetiky recepce ("Rezeptionsästhetik") - jinak jistě důležité, dnes è jour - postihnout hlavní sémiotické vazby mezi původcem, jeho výtvozem a adresátem, a to právě ve vztahu k zonoménu základní, neproměnné konstituce člověka? Kladná odpověď by vedla k jednostrannému závěru, že v souvislosti s uměním je antropologický moment indukován, "nabuzen" jen prostřednictvím apelu směřujícího od komunikátu k jeho adresátovi.

Ostatně ne nadarmo zde Lukarovský mluví o tom, že se dílo "obrací" k člověku jako tvoru společenskému i k univerzálně lidskému v něm. Ale v jakém vztahu k tomuto substrátu jsou další složky v řetězci znakových funkcí, a to hned na jeho počátku sama "vysílající" strana, tj. původce díla (nechť již individuální, skupinový nebo kolektivní)? Na to již studie Lukarovského z roku 1941 buď neodpovídá, problém dále nepromýšlí - respektive nezobecňuje -, anebo podává řešení dílčí.

Za třetí tedy: Při hledání základny pro obecnou platnost estetické hodnoty převládá u Lukarovského stránka axiologická nad důsledným domýšlením, zobecněním principu antropologického. Ten je ponechán jen v částečné plnosti jaksi "napůl"... (O této nedůslednosti, jistém nedomyšlení antropologického principu do důsledků s jeho výsledném uzavření do závorek srov. moji úvahu O struktuře (K pojmosloví českého strukturalismu v díle Jana Lukarovského), Česká literatura 16, 1968, č. 6. - V poslední době se tohoto bolavého bodu dotkl v jiné, obecnější souvislosti také A. Hansen-Löve, ocenil totiž, jak se Lukarovský dovedl obrátit k tzv. "pozitivní" estetice a jejími konstitutivními řády nebo základními zákony, nepodléhajícím historickému nebo periodickému přehodnocování a zcizovacím efektům kvůli aktualizaci významu pro určitý dobový kontext, což jsou zase znaky tzv. "negativní" estetiky. K těmto konstitutivním momentům by pak měla logicky patřit i stránka antropologická. Lukarovský badatel však poukázal zároveň na to, že spojení obou estetik zůstalo u Lukarovského jen 'syntetické' - což kládme do úvozůvek a kompromisní; Viz jeho diskuzní příspěvek Nachgeragene Thesen zu Wolf

S c h m i d t , Der ästhetische Inhalt, Wiener slawistischer Almanach, 1979, sv. 3). Zároveň není nastolena, ba ani naznačena další problematika, a to týkající se právě vztahu mezi antropologickým principem a sémiotickým hlediskem ve vztahu k tomu, kdo dílo tvoří. Jisté: dílo jakožto celkový znak není odzrcadlením autorovy tzv. osobnosti ani věrnou exprese stavů jeho individuálního vědomí. Ale co dále, když se v uvedené souvislosti přímo nabízí pokročit dál, od subjektu autorského k antropologickému - řekněme to zkusmo takto -, k problematice ostatně "legálně" strukturalistické? Lukarovského však v roce 1941 zajímalo jediné exponování "obecně lidského" u recipientů uměleckých děl, nic nadto. Koneckonců již stará Artonova myšlenka z jeho Spojitých nádob (1932) o člověku, který je vším a všemi (tj. identifikuje se s ostatními lidmi), nepozbývá právě zde své jisté aktuality, i když neakceptujeme surrealistické řešení en bloc. Copak je vůbec možné omizit fungování antropologické konstanty jen na prenosovou komunikaci od díla k adresátovi? A co původce, jinými slovy ten, kdo znak vysílá? - ten snad s touto konstantou nemá nic společného, je z jejího dosahu a vlivu zcela vyňat, není k ní tak nebo onak poután třeba jako ke svému "pozadí"? Zdá se, že na takovou otázku lze těžko odpovědět apodiktickým "ne", i když je v ní mnohé jen víceméně vágní. Ale aby bylo více jasno, stačí se aspoň pro první orientaci i terminologické zpřesnění obrátit k tomu, jak Lukarovský odlišil - ne první a ne sám - umělce jakožto empirického psychofyzického jedince od "autorovy osobnosti" nebo "abstraktního

subjekt", což jsou fenomény rázu sémantických konstruktů, projektovaných v díle. Ty jsou při významové realizaci ("Bedeutungserfüllung") vybudovány podle toho, jak si třetí čtenář představuje, konstruuje a do díla promítá jeho subjekt odpovědný za výtvar, studíž také za reakce, jež byly v recipientovi vyvolány. Zavede-li nyní ještě antropologický subjekt jako třetí faktor, bude třeba vědět, jak jej určit. Protože takový "subjekt" nemá reálnou, individualizovanou existenci, půjde o zvláštní nadstavbu nad abstraktním subjektem, a proto vlastně o abstrakci z abstrakce. Jinak řečeno: nadindividuální antropologický subjekt svým ustrojením - ex definitione - co nejobecněji, je neznačován (často ve skoro neprůhledné skrytosti, zašifrovanosti) individualizovaným abstraktním subjektem díla - autorskou osobností - jako svým metaznakem. Odtud, mimo jiné také stronové potíže s jeho detekcí a vymazáním vůbec.

Tezi o existenci antropologického subjektu díla - ne totožného s vlastním autorským subjektem - zde uvedíme zatím jen jako druhou pracovní hypotézu v rámci širší, rakněme neostrukturální koncepce a příslušné estetické antropologie. Jan Mukarovský se kdysi v České myslí po antropologickém subjektu díla vůbec neptal a navíc ponechal vztah mezi uměleckým výtvozem a oním "obecně lidským" v neurčitosti, mluvě tu o pouhé "souvislosti". Jak je vidět, zbývá tu volný prostor pro další exploração, jiné hypotézy i postupy. Neštěstí. A proto také na tomto místě náš pokus poučit se pro přítomnost z cesty do vzdalující se minulosti Pražské školy končí, byť bohdá ne definitivně....

Pavel Trost

Glosy k Tylově Vidlovačce

1. Není pravda, jak víme, že se jazyk hodnotí "prakticky" jen jako nástroj dorozumění. Ať se "lásky k rodnému jazyku" považuje jako otužost nebo jako zvrácený fetišismus, nelze ji odbývat šnehem jako frázi nebo fikci. Není fikcí ani v tom smyslu, že by v každém boji o jazyk šlo ve skutečnosti o jiné hodnoty než je jazyk, který je pouze symbolizuje. Jistě může jít o víc než o jazyk, ale jde také o jazyk. Národnostní boj se zpravidla pojí s bojem o jazyk, ale není to totéž. Irský nacionalismus se téměř úplně vzdal boje za irštinu a proti angličtině.

"Vřet každému srdce po jazyku svému" - bereme-li "jazyk" pouze v dnešním smyslu, mohlo by se takové zaujetí zdát přirozené, nebýt toho, že mnohé jazyky již zanikaly a ještě zanikají. Zánik jazyka většinou protíná tak, že mluvící kolektiv si napřed osvojil druhý jazyk a potom se dvojjazyčností ve prospěch druhého jazyka vzdá.

Víme, že čeština byla v 18. století zatlačena němčinou do té míry, že na konci tohoto století vznikl názor, že čeština za krátkou dobu zahyne. Víme, že se ve skutečnosti tehdy počínal obrácený proces. Je otázka, zda k tomu dojít muselo, tj. zda úsilí obrozené inteligence, její tzv. filologismus, byl významnou nebo podružnou složkou ve velkém společenském procesu. Již Pelcl prohlásil ve své nástupní řeči, že "lid zůstane stále český". Ale v pobělohorském období, jak známo, se zvětšilo německé

jazykové území v Čechách, a to jistě znamená, že se místy organizoval i venkovský lid.

2. Tylova Fídlůvačka má své místo v obrozeneckém boji za český jazyk. K. Krejčí nazval bojovou tendenci této hry útočnou, nikoli jen obrannou: cílem hry bylo "zesměšnění němčiny a zbavení jí toho kouzla vznešenosti, které jí dodávaly předaudky tzv. lepších vrstev"¹. Krejčí dokazuje, že je zesměšněna i kuchyňská němčina rodilé Češky Mastílkové i bezvadná němčina rodilého Němce Jammerweilla; že karikatura Jammerweillovy němčiny je dokonce silnější, a to tím, že je vložena do út stanejvýš směšné postavy. Avšak směšnost Jammerweillova značně záleží v způsobu, jak mluví, i když německy mluví dobře. Jammerweillova řeč je směšná jako stále nadnesená, nabubřelá divadelní mluva, jako "Theaterdeutsch"². Text této role si vyžadoval divadelní přednes s výslovností, která v Praze musela působit zvlášť srektovaně. Jammerweill představuje standardní fraškovou figuru: osobu vyjadrující se neestylově vysokým stylem. Vysoký styl byl ve frašce parodován buď příměsky nízkého stylu uprostřed vysokého, nebo tím, že vysokého stylu užívali nedůstojní mluvčí v nedůstojných situacích.

Tak je ve Fídlůvačce karikována zároveň němčina kuchyňská i němčina vznešená. Němčina je také karikována v řeči Živelesové, které má autentické rysy jidiš.³

Bylo napsáno, že zakaronismus ve Fídlůvačce je na přechodu od realistické motivace ke komické.⁴ Komická motivace se však váže na ideové zaměření hry, potírat společenský prestiž němčiny v Praze. Čím se tedy Fídlůvačka snaží němčinu zesměšnit a znevážit? Tím, že tento jazyk předvádí

ve zvláštní podobě působící komicky nebo přiděluje ji ve hře jen výrazně komickým postavám.

Vidlovačka rozvíjí podle Bergsonova rozlišení nejen smíchu, kterou jazyk vyjadřuje, nýbrž i takovou, kterou jazyk vytváří. Jsou způsoby jazykové komiky, na nichž ztroskotávají běžné definice komična jako odhalené nicoty nebo stržené přetvářky. Komicky mohou působit jazykové chyby v kontextu, tj. uvolnění nebo porušení jazykové struktury, povýšené na společenskou normu. Komicky působí i řečový akt, jehož složky si odporují, např. styl projevu a situace. Komika, založená na uvolnění nebo porušení daných struktur slouží ve vidlovačce jako prostředek společenského boje, tj. má satirickou tendenci.

Poznámky

- 1) K. Krejčí, *Jazyk ve vývoji společnosti* (Praha 1947), s. 77 n.
- 2) Krejčí si vůbec nevšiml teatrální literárnosti Jammerweilovy řeči. Náznaky afektované výslovnosti jsou v jejím textu psaní Schickel a. Schicksal, Labsal a. Labsal, Holzöhlig a. Holdsalig. Hyperkorektní prehlásky v Holzöhlig vytváří zároveň kalambur (holz-öhlig).
- 3) Krejčího výklad, že Dudek (Düdec) "neumí ani česky ani německy", sotva vystihuje Tylovu intenci. Dudek to přece jen předstírá, aby dokazoval svůj cizokrajný původ. Jeho výslovnost jednou francouzská (à la Lessing, à la Riccaut de Marlinière) jednou německá, také vytváří kalambury, unbelaust a. unbelauscht, telat a. dělat.
- 4) V. Štěpánek v doslovu k vydání J.K. Tyla, *První drama* (Praha 1957), s. 447.
- 5) Je však třeba proti Krejčímu uznat, že v závěru hry se ozývá motiv národnostního smíru (ohne Bürgerhass in der Prager Mitte), a jeho vážným mluvčím je dobromyslný Němec Jammerweil.

Felix Vodička

Kritický ohlas Písní kosmických

Žádná básnická sbírka Nerudova nebyla přijata veřejností s takovým spontánním a jednomyslným nadšením jako Písně kosmické. Bylo v našich literárních poměrech jevem zcela nevšedním a ojedinělým, jestliže v době necelých čtrnácti dní se objevila potřeba druhého vydání. Až dosud Neruda jako básník byl podrizován Nerudovi - fejetonistovi, nyní je po prvé oceňován podle svých básnických vytvoření. Na úspěch této sbírky vzpomíná Ml. Krásnohorská ještě v r. 1895: "Písně kosmické byly přijaty chválou v nejvyšším stupni jásavou a vřelou, věštěn jim význam světový, a když je zahy německý překlad Pawikowského rozšířil za hranice, spatřovala v tom česká veřejnost jen potvrzení vysokého pojmu, který o geniálním básníku a miláčku svém již měla."

Nesmíme ovšem zapomenout na to, že situace literární se za těch deset let, co Neruda vydal svou poslední sbírku básnickou, změnila podstatně. Ruchovci a lumírovci, Svatoopluk Čech i Jaroslav Vrchlický a s nimi J.V. Sládek, J. Zeyer, E. Krásnohorská tvoří básnicky souběžně s členy generace májové, ochuzené o zemřelého Vítězslava Hálka. Tyto nové osobnosti a nové směry literární vytvářely i nový literární vkus, nové estetické normy, nové literární úkoly. Tyto všechny okolnosti mají také vliv na aktuální ohlas Písní kosmických ve světě literárním.

V prvních sbírkách byla Nerudova poezie analytického charakteru, spěla k rozboru situace nebo pojmu, takže

vzniká na pozadí tehdejší poezie dojem destrukce pevných rádců společenského života. Všude se tam uplatňovala křivka směřující od obecných představ a pojmů k jednotlivým situacím, od filosofických a etických schémat ke konkrétním skutečnostem životním, a tu najednou vystoupí Neruda se sbírkou s kosmickým tématem, se sbírkou synteticky zachycující celý vesmír a postavení člověka v kosmu, se sbírkou ideově odpovídající celému rozpětí civilizačního a liberalistického ruchu současné doby. Novost Písní kosmických byla zpočátku přijímána s jistými rozpaky. "Úplná neobvyklost předmětu Písní kosmických i silnějšího a vycvičenějšího čtenáře zpočátku spíše zaráží, než aby jej vábila," píše Ferdinand Schulz (Osvěta). Obdobně Servác Heller: "Písně kosmické jsou v naší literatuře zjevem tak novým, že když jednotlivě v Lumíru vycházeti začaly, obecně překvapily, ba dojem čehosi dalekého, nepřístupného činily" (Národní listy 3.11.1878).

Reflexivní charakter této sbírky překvapoval u Nerudy, ačkoliv veřejnost bez odporu jej přijímala u Vrchlického, který právě v r. 1878 vydal svůj Duch a svět, naznačující cestu k dalekosáhlým básnickým úkolům, směřujícím k shrnujícímu hodnocení všeho dění a celého světa. Snad ještě více než téma překvapil způsob zpracování. Písňová podoba většiny básní, zkratkovitost, lidový tón - to všecko bylo v této oblasti poezie nové a odlišovalo se od řečnický formované poezie J. Vrchlického a Sv. Čecha podstatně. Kritik Pokroku praví, že Písněmi kosmickými "jest v oboru písně ukázána, ražena nová cesta na vrch básnictví" a ojedinělá

číslo hymnického zabarvení vysvětluje tak, že "proti vůli samého básníka vynáhala si základní myšlenka těchto písní téměř mocí jiné formy a vybočila tím při jednotlivých básních z úzkého obvodu písně". Takřka všichni kritikové zdůrazňovali, že jde o dílo komponované, že teprve "nyní, když co souvislý celek seřaděny a vydány byly a když jsme je po třetí, po čtvrté v souvislosti přečtli, rozumíme jim, Kocháme se v nich a rozhríváme se při každém novém čtení vždy mocněji" (S. Heller).

Ze všech kritik však nejzajímavější jsou dvě: Sládkova, poněvadž vyzdvihuje mužný charakter poezie Nerudovy, a Arbesova, poněvadž začlenil Písně kosmické do vývojových souvislostí Nerudovy tvorby. Sládek (v Lumíru 1878, 45) konstatuje, že Neruda má v české literatuře "výlučné, osamotnělé stanovisko, které z vlastní síly a vůle zaujal", a doznává, že k tomu, aby mohl býti takový významný zjev kriticky zhodnocen, česká kritika dosud nedozrála. Neruda prý nepsal nikdy "prvotiny", nebyl nikdy "mladistvým". Jedna struna zachvěla se u něho při prvním sklonění se k němu a ta samá struna chvěla se i po léta, tu tišeji, tu mocněji, ale vždy tím plným, jasným, určitým tónem, který činí Nerudu básníkem mužů.... Nezkaleně zadívat se v svět i sebe a pak směle vyslovit svou myšlenku, to dar jest velkých básníků, a z těch vpravdě velcí jsou jen ti, u nichž myšlení i výraz zůstávají přirozenými, prostými, jak prostý je život sám, a zas tak plné pelu, jako jest života toho poezie." Mluví-li takto Sládek o básnickém úsilí Nerudově, vyslovuje tím něco, co bylo blízké i jeho vlastní poezii.

Historický význam Nerudových Písní kosmických dovedli postihnout ve svých referátech jen F. Schulz a zejména J. Arbes. Schulz pochopil, že i v této sbírce Neruda kosmické téma prozaizoval tím, že je opřel o vědecké poznatky a že je přiblížil životní problematice. Tím se podle Schulze prakticky rozřešil světobolý, který byl vytýkáán mladému Nerudovi: "Kosmické písně rozvedly ten akord, jenž mnohým uším zněl žalostně, hrozně a urážlivě, v lahodnou, upokojující a povznášející melodii. Neruda vyslovil poetickou formuli pro rozřešení světobolu." Arbes pak viděl Písně kosmické jako součást logického vývoje, zahájeného ~~trbi-~~ tovním kvítím a směřujícího proti naivní poezii zdůrazněním myšlenky: "Nerudovy Kosmické písně jsou triumf reflexivní lyriky, která těmito básněmi žlaví u nás své znovuzrození. Jsou zároveň poetické veto proti absolutismu naivního básnického názoru na svět. Neboť Neruda dokázal, že moderní věda neumrtvuje poezie, nýbrž že jí otvírá nové dráhy, nové světy. A právě v tom po našem soudu spočívá největší zásluha geniálního básníka, jenž ve své nejnovější publikaci podal nejenom nový žánr, nýbrž zároveň také rozřešil - a to neobyčejně šťastně - jeden z nejtěžších poetických problémů" (Politik, 12.11. 1878). Obdobně byly Písně kosmické jako mezník celé české literatury hodnoceny i ~~Irvinem~~ Špindlerem v jeho roudnické přednášce o této sbírce 10.4.1880 (rukopis v Literárním archivu PUP). Podle něho bude tato sbírka oddělovat novou dobu lyriky reflexivní od starší pokusné a Špindler vzpomíná při této příležitosti Purkyňových myšlenek o lyrické poezii, která se musí

vzdání svých starých schémat lyriky citové a erotické.

Přiblížíme-li k bezprostřednímu ohlasu Písní kosmických, nesmíme ovšem zapomenout na hlasy odmítavé, které však nebyly obšírněji formulovány. Víme jen, že Durdík měl k nim stanovisko odmítavé, které vyslovil i na přednášce v Umělecké besedě. V pozdějších letech mají Písně kosmické zcela zvláštní místo. Soudy zcela protichůdné oceňují jednotlivé složky tohoto díla, zavrhuji je nebo vyvyšují. Je to jistě polyfonnost Písní kosmických, jež způsobuje toto různé hodnocení; proměnlivost tvaru, střídání lenkého popěvku s humorným básnickým fejtonem, zkratková náznakovost i hymnická mnohomluvnost, střídání vážného tónu a humorného, antropomorfizace ohromných vztahů vesmírných, věda, jež je podkladem lyriky, zážitek převedený na základ vědeckých teorií, tematika kosmická, všelidská, národní, intimní - to všecko vytváří zde strukturu bohatou na složky, z nichž některé mohou působit protichůdně a při vnímání vedly k oné mnohoznačnosti úsudků. Sam Neruda měl obavy, zda Písně kosmické budou chápány tak, jak zamýšlel. Báł se, aby je odbornost výkladu nezbavila popularity, proto se zlobil na Arbese pro jeho předběžnou novinovou noticku o nezvyklosti tématu. A proto si připravoval půdu zvláštním "kosmickým fejtonem" v Národních listech, kde chtěl přiblížit čtenáři kosmické téma humorem, ale na druhé straně z kosmického fejtonu vysvítá, že mu záleželo na tom, aby Písně kosmické nebyly hodnoceny jen jako kosmické. Právě ohled na způsob přijetí díla působil na to, že se Neruda v Písních kosmických pohyboval

neustále na ostří vážného a komického.

V r. 1885 byla to E. Krásnohorská, která se za bojů o Hálka zabývala obaírně poezií Nerudovou v Osvětě a přiznávala v ní Písním kosmickým nadšeně první místo. Především obdivuje komponovanou celistvost této sbírky, neboť "tvorí promyšlený zaokrouhlený celek, v němž neschází žádný člen vyvíjející se v něm myšlenky, ba jest to v rozměrech svých zjevně malých veliký kus básnické architektiky, kterým podal autor nad jiné zřejmý důkaz klidného, sebevědomého a uzrálého mistrovství". - Mluví-li se o širokých obzorech básnických - zde jsou! Širších již sotva býti může, ale zde jsou kouzlem vyspělého umění v plné své pravdě přiblíženy prostému oku, jsou mu objasněny výkladem už laškových a nadšených rtů Múzy tak, že je čtenář neučený pochopí snadno jako písničku národní. I jiný velký básník dovedl by opěvovati kosmos stejně poeticky, ale sotva býti může zároveň tak populárně." Jestliže si E. Krásnohorská uvědomuje, jak je úspěch Písní kosmických dán vlastnostmi této poezie, nedovede naproti tomu Vrchlický v r. 1896 pochopit rezonanci této sbírky v širokých vrstvách: "Našly většího úspěchu než mnohem přístupnější a umělecky též dokonalejší Balady a romance!" Je to prý poezie pro ramová, "je to básněno víc hlavou než srdcem". Vrchlický cítil zvlášť intenzívně nepozěr mezi tématem kosmickým a prostonárodním nebo fejetonistickým zpracováním? Abstrakci přemohl humorem a vtipem, byť i někdy násilným, ale konečně přece neušel tónu hymnickému", konstatuje s uspokojením Vrchlický a poukazuje na básně typu "Poeto světe!" a jiném

místě pak již přímo protestuje: "Kazajka žertu a ironie zdá se nám trochu těsná pro tyto neobešlé rozměry kosmu a těles nebeských, a patří k tomu všechno umění Nerudovo, chtít vystihnouti vykasanou suknicí popěvkovou, nač jest psaná ríza hymny a ódy sama dost těsná."

Stejně již E. Albert ukazoval na nepoměr mezi tématem a zpracováním: "Co o mateřské lásce dí, to nas rozehřívá; ale je našemu citu pralhostejno, jak planetoidy se řítí do slunce. Oba děje, onen lidský a onen kosmický srovnává je, může tvořiti kdos apercu pro populární přednášku přírodovědeckou; ale poezie je pro srdce a to zůstává chladné při objektech nekonečně velkých a nekonečně malých" (Světotozor 1895).

Zcela opačně se však na Písně kosmické dívá F.V. Krejčí v r. 1902: "Písně kosmické jsou vrcholem Nerudova umění i jeho filosofie, vítěznou písní jeho omládlé tvůrčí síly." - "Právě tak jako ve fejetonistických statích činil malé velkým, činí zde velké malým. Tam poetizoval všednost, a plnil drobné věci významem mikrokosmu, zde naopak činí makrokosmus scénou pro drobné záležitosti lidské." "Kruh jeho představ v těchto písních je veskrze moderní. Svět je v nich svlečen ze starých mytologických a náboženských kostýmů a září v celé skvoucí nahotě své mnohosti, posvěcené nadšnými tuchami panteismu nebo monismu. Poněvadž pak tytopomysly zůstávají stále ještě v oboru vědy a nepřešly nám dosti do krve a fantazie, která ještě je pod kletbou starých mytologických a romantických názorů o světě, a poněvadž jsme zvyklí všechno

pozitivně vědecké ztotožňovat se suchopárnou rozumovostí, mohl být vysloven náhled, že Písně kosmické jsou básněny více hlavou než srdcem, praví F.V. Krejčí se zřejmou snahou postavit se proti tézi J. Vrchlického. "V tom, co jiným ještě páchne učeností a popularizací vědy, vidí on už nová zřídla poezie." Neruda v Písních kosmických je jedním z prvních lyriků moderního názoru světového, v tom je jejich význam přímo evropský." Krejčí zdůrazňuje českost Písní kosmických, ale odlišuje se od strašného hodnocení, jež prý v vysovalo několik nacionálních motivů, neboť obecnstvo vidělo prý v Písních kosmických příliš "písničky" a ne básně. Obecnstvo miluje prý příliš "hustokrevný patos", naproti tomu Krejčí vidí v patetických básních Písní kosmických jen koncesí směru Jaroslava Vrchlického a zdůrazňuje, že pravý význam je v syntetickém spojení Nerudovy lyričnosti s jeho humorem, neboť kritika neocenila dosud to "umění tak veliké ve své jednoduchosti a prostotě, které se tají ve zlatých a žnoucích jiskrách těchto písní".

Jestliže F.V. Krejčí ve smyslu své literární orientace, podložené zájmem o sociální hodnoty poezie a za stálého přiblížení k filosofickému a vědeckému výkladu skutečnosti má tolik porozumění pro Nerudovo zlidštění a zvědečtění básnické problematiky kosmického tématu, právě tyto vlastnosti způsobily, že většina příslušníků generace let devadesátých neměla pro Písně kosmické pochopení. Vedle F.V. Krejčího byl to ještě Machar, který ve svém mládí obdivoval Písně kosmické, jinak celá generace se obrací od pozitivismu, popírá objektivní lyriku a směřuje k filozofickému spiritualismu, básnický zpodobněnému významovým

dualismem symbolistické metody. Sám F.X. Šalda docenil Písně kosmické teprve později. Jak se Písně kosmické střetávaly s estetickou normou let devadesatých, poznáme nejlépe z kritického ocenění Karáska. Tu je rozbor proveden ve smyslu Menckinovy estopsychologie tak, že se hledá vztah mezi psychickým vývojem Nerudovým a estetickým výtvořením. Karásek, který viděl v Říbitovním kvítí romantickou reakcí na vnitřní pesimismus básníkův, shledává v Písních kosmických pokus o dílo, na němž by nebylo znát, že básník podléhá bolesti. Neruda tu prý zaujal "stanovisko psychické koketnosti k vlastním bédám". "Plyne z toho strojenost Kosmických písní, malá jejich spontánnost poetická. Jsou básněny víc mozkiem než srdcem, činí příliš programový dojem. Básník si umínil napsat několik básní k určitému sujetu, aby z nich vytvořil cyklus... Bázeň, aby se nedal cítit svými strhnutí, vedla Nerudu k tomu, že kontroloval a analyzoval všechny změny svého nitra. Ale tím zároveň zmenšoval intenzitu svých citů..." Karásek tu opakoval takřka doslova výtku Vrchlického o tom, že sbírka básní je básněna mozkiem a ne srdcem. Ale přece výchozí hledisko hodnocení bylo různé. Námitky Vrchlického vycházely ze způsobu zpracování vzhledem k tématu, Karásek naproti tomu vnáší do svého hodnocení dobový požadavek, aby dílo bylo uměleckým zpodobněním psychické strážně básníkovy.

Nepříznivý postoj k Písním kosmickým zaujal i Arne Novák, jeden z hlavních nositelů obnoveného kultu Nerudova z doby kolem r. 1910. Za rozdíl od Arbese, Schulze a hlavně Krejčího A. Novák nepříznivě odsoudil vědeckou inspiraci

Písní kosmických: "Avšak vědecká pravda, zvláště není-li projevem ducha výlučně intelektuelního a podstatně abstraktního, nikdy nemůže nahradit pravdy osobnostní, zpečetěné celým osudem. Písním kosmickým, jejichž koncepce datuje se mezi nesoustavnými návštěvami posluchárny a chvilkovými zastávkami v observatoři, chybí vnitřní nutnost ideová." I Nerudova metoda analogie se mu zdá často vyumělkovanou, bez názoru a přesvědčivosti, jsou to prý analogie spíše fejetonistovy než básnickovy. A když Arne Novák podnikal klasifikaci Písní kosmických, pak odmítavé stanovisko zaujal ke všem třem stylům, jež v Písních kosmických vysledoval: ke stylu lidově pestrému, k šansoně i k rétorickému patosu, prý vydluženému u Huga a Vrchlického. Jen málokterá báseň, a to jen pokud připomínala prosté motivy (např. sedmá a Zelená hvězda v zenitu) našla milost před kritickým pohledem Novákovým, který ani v kompozici Písní kosmických neshledával vyšší záměrnost.

V novější době však poznenáhlu docházelo k příznivějším hodnocením Písní kosmických. F. X. Šalda v r. 1929 (v úvodě k Žertům hravým a dravým) se neztotožnil s hodnocením Vrchlického a A. Nováka a zdůraznil, že námitka Vrchlického bude dnes považována spíše za přednost a proti Novákovi tvrdí, že i zde Neruda dovedl být vždy práv vnitřnímu zážitku a výrazu. "Tvrdá životní moudrost oprávněného egoismu vyslovena je zde slovem tak stručným a skromným, až se tyčí jako tvrdý krystal do studeného vzduchu." - "Inspirace vědecká po prvé zde byla v takové míře vytěžena básnický, a třebaž se neobešel tento proces bez strusek, je přece výsledek jeho pro Nerudu nanejvýš čestný," praví

F. X. Šalda se zřejmou snahou o zhodnocení literárně historické. A ve zcela novém světle objevily se F. X. Šaldovi ony patetické hymny typu "Poeto světe!", jež byly Arne Novákem a jinými vysvětlovány jako vliv Vrchlického a odsunovány do pozadí. V článku Neruda poněkud nekonvenční pokusil se F. X. Šalda odlišit "světlou, jásavou, vznosnou a vzdušnou strofu Vrchlického" od těžké, dusné a vzduté slovní draperie Nerudovy a usoudil, že v ní jsou prvky barokní stylizace. Nebudeme rozhodovat, zdali soud Šaldův je správný, pro historii ohlasu Nerudovy poezie je však příznačné, že tu Šalda zpřítomňuje estetickou účinnost patosu Nerudova poukazem na barok, jehož estetický princip byl literárnímu vkusu třicátých let tak blízký. A nejnověji i Josef Hora (1940) s obdivem píše o Písniích kosmických. Vzpomíná na dobu mládí, kdy horoucí optimismus a důvěra ve vývoj lidské společnosti umožnily přijímat s nadšením tyto básně i tehdy, pronikala-li z nich didaktika. Ale dnes dovede Hora ocenit i jiné vlastnosti: "Básnické prstevy, krystaly, zkratky! Samozřejmosti, jež pojmenováním neztratily kouzla!"

Písne kosmické byly často studovány z hlediska literárně historického. Zatímco úvody ke školním vydáním sledovaly vnitřní strukturu díla (Arne Novák, V. Zelinka), úvod A. Pražáka k faksimiliím Písnií kosmických (1938) sleduje vnější souvislosti, přispívající k vzniku díla. Již dříve byly pečlivě prostudovány prameny Nerudova studia kosmických jevů (J. Jakubec, Mikula) a vztahy k německé

poezii (K. Polák a Ot. Fischer). Nejnověji byla studována kompozice Písní kosmických V. Jirátem (1939), který zjišťuje, že v první části je ideovým principem kompozice zlidštění kosmu, v druhé části zkosmičtění člověka. Tekto vědecké bádání potvrzuje starší mínění (Krásnohorské a jiných) o kompoziční propracovanosti Písní kosmických. Jestliže se vědecké ukoumání bude dívat na Kosmické písně jako na celek a v souvislosti s vývojem celé básnické struktury v letech sedmdesátých, pak zajisté pocopí i funkci jednotlivých stylů ve stavbě díla, jejich vzájemný vztah s dynamické napětí, i když právě tato stylistická rozmanitost způsobuje, že kritické soudy o této sbírce vykazují takovou proměnlivost.

Poznámka

Stať o kritickém ohlasu Písní Kosmických je jeden z textů, které F. Vodička zpracoval v letech 1940-41 pro sborník k 50. výročí Nerudova úmrtí, chystaný v nakladatelství Čin. Tento komponovaný sborník o básnickově životě a díle, připravovaný za organizačního a redakčního vedení Josefa Kopty, nebyl ke škodě české literární historie nikdy vydán, ačkoli se o jeho publikaci (v jiném nakladatelství) jednalo ještě koncem roku 1945. Téměř úplný text sborníku se v kopiích s celou redakční agendou zachoval v pozůstatosti Josefa Kopty a bude uložen v Literárním archívu Památníku národního písemnictví. F. Vodička napsal do sborníku řadu statí, které jsou předpokladem pro jeho metodologickou studii o dobových konkretizacích literárních děl z r. 1941. Zařazujeme jednu z těchto statí díky laskavosti Petra a Pavla Koptových a se souhlasem paní Boženy Vodičkové nejen jako připomínku zapomenutého literárněhistorického projektu z doby okupace, nýbrž i v dobrém přesvědčení, že jméno jejího autora by v tomto přátelském sborníčku nemělo chybět.

Obsah

Květoslav Chvatík

Milen Jankovič jako teoretik literatury..... 1

Přemysl Blažíček

Tomanovo "z tmy k světlu"..... 11

Miroslav Červenka

Březinův výklad Svítání na západě..... 22

Miroslav Drozda

Vypravěčské umění Jevgenije Zamjatina 44

Růžena Grabeníčková

K jednomu neokomentovanému místu

Máchova Zápisků 57

Aleš Haman

Motivovanost stylových příznaků ve vyprávění

Vladislava Vančury a Karla Čapka..... 100

Jaroslava Janáčková

Konstituování estetické funkce v realistickém

textu..... 106

Miloš Jůzl

Univerzitní přednáška Otakara Zicha

o umaleckém myšlení.....119

Jaroslav Kolár

K poetice Arabalova "světa naruby"136

Václav Königsmark

K problematice kontextu ve fabulované próze.....145

Jaromír Loužil

Nedoceněný motiv filozofické kritiky 170

Vladimír Macura

VI stenecká jména a jejich znamenané 179

Hana Mirvaldová	
Kronika o Bruncvíkovi z hlediska folklórní pohádky.....	187
Mojmír Otruba	
Pohyb textu v čase.....	207
Zdeněk Pešat	
Weinerova poezie dvacátých let	212
Emil Pražák	
Poznámky k otázce postavení estetické funkce ve středověkém náboženském umění.....	231
Miroslav Procházka	
Spor o povahu jednoho typu divadla.....	241
Petr Rákos	
Ke staré otázce čtenářské konkretizace textu....	252
Pavel Spunar	
Nové obzory dějepisectví.....	258
Alexandr Stich	
K stylistice historické prózy (Z. Winter).....	268
Oleg Sus	
Mezi teorií hodnot, estetickou antropologií a sémiologií.....	289
Pavel Trost	
Glosy k Tyllově Fidlovačce.....	302
Felix Vodička	
Kritický ohlas Písní kosmických.....	306

