

Bibliothèque

U
C
L

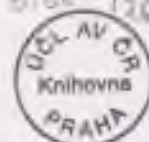
1 / 261

45

S o u v i s l o s t i

Růženě Grebeníčkové
k šedesátinám a pořád

Bibl. A/264



839/91



O b s a h

- Jaroslav Kolár, Plutarchos a česká pedagogická Alexandrideida ze 16. století A. 1-12.
- Věnceslava Bechyňová, Osvícenské vlivy u V. F. Durycha A. 13-24
- Jiří Holý, K pojmu "Einbildung" u Novalise A. 25-30
- Petr Čornej, K Máchovu pojetí českých dějin A. 31-58
- Dušan Jeřábek, "Výchovný román" Vítězslava Háška a Goethův Vilém Meister A. 59-74
- Miroslav Drozda, Narativní masky zralého Čechova A. 75-92
- Světlana Mathauserová, Buninův dialog se starou Rusí A. 93-103
- Přemysl Blažíček, Titulv dílů v Osudech dobrého vojáka Švejka A. 105-107
- Zdeněk Mathauser, Švejk: maska, či nit, princip, či typ? A. 109-126
- Milan Jankovič, Nad Werichovým vyprávěním Osudů dobrého vojáka Švejka A. 127-144
- Karel Horálek, K interpretaci Krakatitu A. 143-153
- Zdeněk Pešat, Čapkův Foltýn A. 154-162
- Jaroslava Janáčková, Přilba hlíny A. 164-169
- Pavel Trost, Hledání smyslu jedné básně Celanovy A. 170-172
- Dragoslav Slejška, Literatura axiologicky A. 174-180
- Miroslav Červenka, Folský sylabismus a český sylabetónismus z hlediska překladatelského A. 182-182
- Pavel Janoušek, Interní subjekt autora v dramatu A. 188-205
- Aleš Hamaň, Dílo - produkt - znak A. 206-209
- Jaroslava Pešková, Smysl filozofie a filozofický smysl v Čechách A. 210-212

Jaroslav Kolár

Plutarchos a česká pedagogická

Alexandreida ze 16. století

Alexandrovská látka si dobyla v české středověké literatuře významného postavení jednak díky veršovanému zpracování na samém prahu rozvoje písemnictví v národním jazyce,¹ jednak v překladu prozaického alexandrovského románu *Historia de preliis* z druhé poloviny 14. století,² ale i díky celoevropské oblibě Alexandra Velikého jako historické postavy, literárního hrdiny a všemožně užitečného příkladu lidských ctností, marnosti lidského úsilí o světovládu, pomíjivosti světské slávy atd.; v této exemplární funkci se řada jednotlivostí z alexandrovského látkového komplexu promítla do kazatelských exempel³ i do literární a jazykové topiky (pravidelně uvádí Alexandra napr. topos "ubi sunt"⁴). Postava Alexandra Velikého se tak stala nepostradatelným článkem kulturního horizontu středověkého vzdělance.

Česká veršovaná Alexandreida nabyla - jak naznačují dochované rukopisné fragmenty - značného rozšíření teritoriálního, ale i pozoruhodné persistence časové: největší ze zlomků, na jehož základě poznáváme "tvář" české Alexandreidy a bez něhož by bylo literárněhistorické poznání památky žalostně chudé, pochází až z 15. století, z doby sto až stopadesát let po vzniku díla. Nicméně už samo veršované zpracování - nehledě k ideovým obsahům, které se do díla promítly - vedlo k tomu, že Alexandreida zůstala záležitostí středověkou; jako veršovaný středověký epos neměla za pozdějšího převládnutí prozaických zpracování e-

pických látek naději na to, že by ji akceptoval v původní podobě literární život 16. století. Prozaický český román o Alexandrovi tuto naději v zásadě měl a díla, s nimiž vytvářel koncem 14. století shodný typ a kontext zábavné prózy, se v literárním životě 16. století více či méně bohatě uplatnila (Kronika trojanská, kroniky o Štilfridu a Bruncvíkovi). Avšak právě u alexandrovského románu tvoří jediné tištěné vydání (v Plzni u Mikuláše Bakaláře 1513), těsně navazující na starší rukopisné podání, poněkud překvapivě závěrečný článek v tradici tohoto zpracování alexandrovské látky; středověký český prozaický román o Alexandru Velikém se nestal živou složkou zábavné četby v 16. století ani pozdějších knížek zábavné četby pro lid, které na ni v převážné většině navazovaly.

Důvod lze spatřovat nejspíš v tom, že v literárních a myšlenkových souvislostech 16. století převládl zájem o Alexandra Velikého jako o postavu historickou nad zájmem o středověkého literárního hrdinu; středověký román, spojující s alexandrem řadu fantastických dobrodružství, bájných bytostí, zvířat, nadpřirozených jevů atp. v duchu středověkých představ o světě a zejména o jeho vzdálených končinách, ztratil v souvislosti s historickou postavou společenskou rezonanci (podobně fantastická a nadpřirozená dobrodružství nehistorického Bruncvíka - či přesněji: Bruncvíka, jehož historicita nebyla verifikovatelná na základě děl antických autorů - se těšila i dále neutuchající oblibě). Zdrojem poznání Alexandrovy historické tváře, odlišné od jeho prezentace v středověkém románu, se staly patrně spisy antických historiků a dalších autorů, objevené pro tehdejší vzdělance humanistickými edicemi a pře-

klady z řečtiny do latiny.

Růst zájmu o historického Alexandra lze v české literatuře předbělohorského období doložit nejméně dvěma významnými položkami, z nichž pouze jedna je dnes k dispozici; nezvěstný je Život Alexandra Macedonského, přeložený z řečtiny Bavorem ml. Rodovským z Hustiřan, povědomý jen z Jungmannovy registrace v Historii literatury české.⁵ Dochovala se však knížka, věnovaná Alexandrovu životu ze značně odlišného zorného úhlu, než jaký nabízel středověký román. Je to historia o králi Alexandrovi Velikém Macedonském, v níž se jeho cavalitebný život, stateční činy a heroitské ctnosti, valky, slavní téměř nad vším světem vítězové pokládají, k nabytí každé ctnosti a pobožných mravův sepsaná od Matouše Walkenbergera z Walkenberku. Knížka⁶ neupoutala dosud po J. Jungmannovi, který ji charakterizoval jako práci "z mnohých spisovatelů dobře snesenou",⁷ literárněhistorickou pozornost, a to na škodu věci: je to památka v několika směrech pozoruhodná.

Především jde o práci historickou v tom smyslu, že podává celkové pragmatické vypsání Alexandrova života v čistě reálné rovině a opomíjí všechny nadpřirozené prvky, tak bohatě uplatněné v středověké alexandrovské tradici, a to nejen české. Z jazykového hlediska má text knížky pozoruhodně vysokou úroveň. Toto dvojí zjištění vyvolává zájem o původce památky a o to, z jakých zdrojů čerpal.

Matouš Walkenberger z Walkenberka, před nobilitací zvaný Matouš Philomathes⁸ (životní data nejsou známa), původem z Dačic, studoval na pražské univerzitě, ale není uváděn mezi těmi, kdo na ní dosáhli bakalářství a mistrovství. Nejdůležitějším faktem jeho skrovně doloženého ži-

votopisu je to, že působil jako vychovatel v šlechtických rodinách, 1574 byl u nejvyššího komorníka Jana z Valdštejna na Hrádku, a to i po jeho smrti 15.6.1576, 1579 u Vratislava z Pernštejna, později u Hertvíka Žejdlice ze Schönfeldu a v jiných rodinách. 13.9.1575 byl povýšen do šlechtického stavu s přídomkem "z Walkenberka" (podepisoval se od té doby Walkenberský nebo Walkenberger z Walkenberka), někdy počátkem vlády Rudolfa II., 1579 nebo dříve, byl oslaven jako poeta laureatus. Životní dráha pedagoga se promítla i do jeho devíti známých literárních děl; jsou tematicky velice rozmanitá⁹ - výraznější oblast mezi nimi vytvářejí jen dvě díla věnovaná zdravotědě -, jejich společným jmenovatelem je výrazně exponovaná nauková funkce. Z té se ovšem nevymyká ani knížka o Alexandru Velikém, spadající zřejmě do raného období jeho literární aktivity: dochovaný tisk sice není datován,¹⁰ avšak šlo zcela nepochybně o pozdější tiskové vydání (neřešitelnou otázkou zůstává, zda první) staršího spisku. Na počátku vlastního textu, v kapitole Odkud rod Alexandrů pošel, se poukazuje jako na panovníky, pokračující v tradici vládců "Herkulesova rodu", k němuž náležel i Alexander, na císaře Karla V., Ferdinanda I. a Maximiliána II. "s dědici jejich a našimi bůhdá pány a správci budoucími." Tím je určen rok 1576 (doba Maximiliánovy smrti) jako datum ante quem pro vznik spisku. Sepsání díla lze tedy se značnou dávkou pravděpodobnosti spojit s časem autorova pedagogického působení, ať už u Jana z Valdštejna (je doloženo nejméně pro léta 1574-76) nebo jinde.

Pedagogický záměr prostupuje celý spisek. V produkci českých knih 16. století, kde naučné zaměření většinou dominuje nad ostatními funkcemi, to ovšem není nic neobvyk-

lého. Pozoruhodná je však promyšlenost v uplatnění tohoto záměru v celém textu, počínaje autorovou předmluvou.

V ní autor dokládá užitečnost historických příkladů pro utváření života každého člověka, zdůrazňuje význam a oblíbenost postavy Alexandra Velikého v tom smyslu, vysvětluje, proč látku znovu zpracovává, ačkoli o makedonském králi psali už tak mnozí (uvádí obsáhlý výčet Alexandrových antických životopisců o 17 položkách) a zdurazňuje jako svůj přínos k této tradici stručnost vlastního podání ("co nejkratčejší býtí mohlo"), neboť "krátkost čtenáři líbost činí". Pedagogický záměr vyplývá nejjasněji z přímého apelu: "Máš-li úmysl rozličných národův obyčeje, zvyklosti, zřízení práv a životy jích vypověděti, jinde se toho nedoptáš než v historiích. Chceš-li radu někomu v platných věcech dáti, cvič se v čítání věcí rozličných, za starého věku shěhlých. Jinák ke všemu tomu co krt slepý budeš, což tímto příkladným podobenstvím ukáží: jako slepí na zelené louce barevného kvítí rozeznávají, bílého od černého, žlutého od blankytného rozsouditi neumějí, tak také neučení, v věcech nezběhlí, neznámí, nevědomí a nezkušení v radách obecných málo prospívají a k věcem opravdovému životu náležejícím jasným zrakem (šoulajíce se v tmách neumělosti) patřiti a podle náležitoati jích nerozeznávajíce, rozsouditi nemohou."¹¹ Zájem o pohanského hrdinu zdůvodňuje autor tím, že "nyní řídký počet křesťanův se nachází..., kteříž by tak vysokými ctnostmi ... za naši paměti se stkvěli."¹² a poněkud kasuistickým argumentem, že odmítat Alexandra znamená odmítat bibli, neboť Jeremiáš a Daniel jej oslavili ve svých proroctvích.

Vlastní text Alexandrova životopisu rozdělil autor do 53 přehledných odstavců; jejich záhlaví shrnují povět-

šine obsah následující epizody a umožňují tak dobrou orientaci v jednotlivých peripetiích Alexandrova života, ne-
zřídka však zdůrazňují i hrdinovy příkladné vlastnosti
(K čemu z mládí nakloněn byl; O zdržlivosti Alexandrově;
O střídmosti Alexandrově; O Alexandrovu obcování atp.).
I toto členění nasvědčuje v obou aspektech snaze o "učeb-
nicové", pedagogicky účinné uspořádání materiálu.

Pojetí látky, zbavené nadpřirozených prvků, tak pří-
značných pro středověká literární zpracování Alexandrový
postav y, vede ke snaze zjistit, zda je převzato z prame-
nů nebo zda je autorovým vlastním přínosem. Walkenberger
k svým pramenům výslovně neodkazuje, jistou indikací je
však zmíněný výčet antických autorů, kteří o Alexandrovi
psali, uvedený v předmluvě. Na posledním místě je tu uve-
den Plutarchos, vedle Arriana a Curtia Rufa autor jednoho
z nejsoustavnějších spisů o Alexandrově životě.¹³

Konfrontace Walkenbergerova textu s alexandrovskou
kapitolou Plutarchových Paralelních životů¹⁴ prokazuje
docela bezpečně, že Walkenbergerova knížka čerpá napros-
tou většinou právě z Plutarchova životopisu Alexandra Velí-
kého: 42 z celkového počtu 53 Walkenbergerových kapitlek
je založeno na Plutarchovi nejen tematicky, nýbrž i for-
mulačně a co do uváděných detailů i odkazů na jiné autory
a jsou uspořádány ve stejném sledu jako u Plutarcha, tak-
že lze mluvit o volném, z hlediska české stylistiky obrat-
ném překladu. Je to ovšem překlad neúplný, značně zestruč-
ňující (nešlo-li už o překlad nějakého staršího "epitomé"
z Plutarcha), vlastně spíš o výběr takových partií z Plu-
tarchova spisu, které umožňovaly sestavit obraz Alexan-
drova života stručně (na této vlastnosti si Walkenberger
zvláště zakládal), poutavě až zábavně a pedagogicky podnět-

ně. V jednotlivostech se Walkenberger od Plutarcha liší vlastně jen v líčení Dariovy smrti a potrestání jeho vrahů; zde se přidržel tradice uplatněné v starších českých alexandrovských dílech. Latinisované tvary osobních jmen přitom bezpečně svědčí o tom, že Walkenberger nepracoval s Plutarchovým českým originálem, nýbrž překládal a upravoval podle latinského tlumočení Plutarchových životopisů, které bylo v té době humanistickým literátům běžně k dispozici.¹⁵ Z Plutarcha je čerpáno i nejméně 10 ze 17 položek Walkenbergerova přehledu starších autorů, kteří o Alexandrovi Velikém psali (jejich jména jsou u Walkenbergera místy zkomolena).

U zbývajících 11 kapitol nelze pramen tak jednoznačně a bezpečně určit. Podstatné však je, že sedm z nich bezprostředně navazuje na středověkou alexandrovskou tradici, reprezentovanou především *Historií de preliis*; v podstatě podle ní vypravuje Walkenberger v souvislém sledu čtyř kapitol o proslulé výměně darů a poselství mezi Alexandrem a Dariem, v dalších třech - izolovaných - o Alexandrově chování k Židům v Jeruzalémě a úctě, projevené jejich bohu, o přemožení krále Fora a tažení do Indie až "k čáře Herkulesové" a o listu, psaném Alexandrem před smrtí matce; v těchto partiích si autor zřejmě nechtěl dát ujít tradiční momenty spjaté s alexandrovskou látkou, třebaže pro ně v Plutarchovi nenašel oporu, protože v nich shledával cenný materiál morálně výchovný.

Ze zbývajících čtyř kapitol lze aspoň tři připsat se značnou pravděpodobností Walkenbergerovi samému. Je to jedna z úvodních částí (v celkovém pořadí druhá) Odkud rod Alexandrů pošel, 35. kapitola Kdy jest Alexander mo-

narchii řeckou třetí začal a vyzdvihl a poslední kapitola Kšaft Alexandrů s proroctvím Danielovým se srovnávající, o němž i o jeho životě, panování a moci v 11. kapitole anjel Páně předpovídá. Všem je společná snaha uvést Alexandrovu postavu do širších souvislostí: v prvním případě jde o začlenění rodu Filipa Makedonského s Alexandrem jako nejvýznačnějším vládcem do fiktivní řady vzájemně spřízněných dynastií od Noema přes Herkula a trojánské panovníky a dále ke králům franským a k Habsburkům; v druhém případě se Alexandrova éra začleňuje do tradičního, středověkem kanonizovaného, ale i za humanismu často respektovaného periodizování lidských dějin do čtyř "monarchií", z nichž právě v té třetí, řecko-makedonské, "vrchnost od východu z Azie do Evropy se obrátila";¹⁶ v třetím případě se Alexandrův osud uvádí do biblických souvislostí a autoritou biblického Danielova proroctví se světodějně působení pohanského panovníka Alexandra spakcionuje a zařazuje do souřadnic křesťanského názoru. Právě to umožňuje využít Alexandrovy postavy k žádoucím pedagogickým cílům.

Poněkud osamoceně stojí ve Walkenbergerově knížce drobný soubor sedmi exempel, vyčleněných z chronologie Alexandrova života a uvedených ke konci spisku - před kapitolou o Alexandrově smrti - pod společným záhlavím Špehy, otázky a odpovědky chytré a rozličné krále Alexandra Velikého. Pedagogické zaměření této kapitoly je očividné, soustřeďuje se k demonstraci dobrých povahových vlastností a moudrých rozhodnutí a u některých exempel se vyplývající mravní naučení široce rozvádí. Přímý pramen tohoto úseku se mi dosud nepodařilo zjistit, zdá se však, že vychází spíš z antické než ze středověké tradice.¹⁷ Je příznačné,

že jde o výběr exemplů "reálných", pomíjející všechny fantastické motivy, spojované i v exemplích s alexandrovskou látkou ve středověku.

Celkové uspořádání spisku tedy znovu potvrzuje názor o pedagogické dominantě autorského záměru a knížka sama svědčí o pokusu obnovit na dobově odpovídající vzdělanostní základně a úrovni alexandrovskou tradici. Není však možné Walkenbergerovu zásluhu a přínos v tom směru podrobněji zhodnotit, není-li možnost porovnat jeho text se zmíněným Životem Alexandra Velikého, který údajně přeložil z řečtiny Bavor ml. Rodovský z Hustiřan¹⁸ snad přibližně ve stejné době. Vztah mezi oběma texty nelze na základě dnes dostupného materiálu vyloučit.

Tisk, v němž se Walkenbergerův spis o Alexandru Velikém dochoval, je formátem a úpravou velmi blízký dobovým zábavným skladbám, označovaným nejčastěji jako lidové knížky. Tiskařovou snahou bylo snad tuto sféru o alexandrovskou látku obohatit. Není však známo žádné svědectví o tom, že by Handlovo vydání bylo v tom směru zvláště úspěšné; k dalšímu vydání zřejmě nedošlo.

Zdá se tedy, že Walkenbergerův přínos spočíval hlavně v pedagogickém využití postavy Alexandra Velikého. Speciální analýzy se dostalo podobnému pojetí Alexandra u Komenského.¹⁹ Náš případ dokládá, že tu šlo i u Komenského už o navázání na starší domácí koncept téhož druhu, který nadto obohatil českou literaturu o jeden z nejstarších překladů Plutarcha do češtiny,²⁰ ne-li o nejstarší překlad vůbec.

Poznámky:

- 1) Srov. Alexandreide, vyd. V. Vážný s úvodem F. Svejkovského, Praha 1963, tam i soupis starší literatury, a J. Lehár, Antický román středověkých Čech, in Nejstarší česká epika, Praha 1983.
- 2) Viz Próza českého středověku, vyd. J. Kolár a M. Nedvěďová, Praha 1984, a J. Kolár, Román o Alexandru Velikém v souvislostech české středověké prózy, LF 105, 1982, 209-215.
- 3) F.C.Tubach, Index exemplorum, A Handbook of Medieval Religious Tales, FFC No. 204, Helsinki 1969, uvádí 73 alexandrovských exempl, K. Dvořák, Soupis staročeských exempl, Praha 1978, jich zaznamenává 23.
- 4) Srov. E.R.Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 8. vyd., Bern 1973, 90n.
- 5) 2. vyd., IV 278.
- 6) 68 listů osmerkového formátu, dochovaná v unikátním exempláři v Knihovně Národního muzea v Praze, sign. 30 E 4; Knihopis č. 16916.
- 7) Viz pozn. 5.
- 8) Nejpodrobněji o něm J. Hejnic-J. Martínek, Rukověť humanistického básnictví 4, Praha 1973, 166n.
- 9) O vyvýšení a vysokém důstojenství lidského pokolení i o divné fabrice, o způsobu spojení a usilování oudův v těle z autorův anatomických vybrané (1574, rukopisně); O vyvýšení nesmrtedlné a věčné duše rozumné, jinak duchu člověka, kterého Bůh při první fabrice v tvář člověku vdechl (rukopisně); Zahrádka růžená žen plodných (1577); Vejklad na žalm 28 (1578); Spekulář ctnostného života; Knížka o libé ctnosti naději (1580); Vejklad erbovní pik-tůry H. Žejdlicovi (1590); Pranostika desítiletá neb pro-

roctví na deset budúcích a pořád příštích let (1591);
Historia o Alexandrovi Velikém.

- 10) Jeho přibližnou dataci lze stanovit jen podle doby tiskařské aktivity olomouckého vydavatele Jiřího Handla, který tiskl v letech 1597-1616. Srov. K. Chyba, Slovník knihtiskařů v Československu od nejstarších dob do roku 1860, příloha sborníku Strahovská knihovna od r. 1966, 109.
- 11) L. A4a.
- 12) L. A4b.
- 13) Srov. OSN 1, Praha 1888, 787.
- 14) Pracoval jsem s českým překladem F. Stiebitze, vydaným nově v souboru Plutarchos, Životopisy slavných Řeků a Římanů II, Praha 1967, 307-368.
- 15) Už před 1450 existovala v italském humanistickém prostředí řada latinských překladů jednotlivých životopisů z Plutarchova souboru, kolem 1470 vyšel kompletní Campanův překlad. Podrobněji viz R.R.Bolgar, The Classical Heritage and Its Beneficiaries, Cambridge University Press 1954, 435; z dalších, mladších vydání má jen Strahovská knihovna v Praze edice Venetiis 1496, Brixiae 1499, Lugduni 1548, Basileae 1549, Basileae 1564, Lugduni 1566 a další, pro naši úvahu už irelevantní; podobně bohaté je zastoupení latinského Plutarcha i v dalších knihovnách.
- 16) L. E7b.
- 17) K. Dvořák uvádí v Soupisu staročeských exemplů jen jediné z nich (jako č. 103^x), Tubach nezaznamenává žádné.
- 18) Viz pozn. 5.
- 19) M. Klučka, Několik poznámek o pojetí Alexandra Velikého u Komenského, LF 80, 1957, 90-97.

20) A. Truhlář, Klasikové řečtí a římsští v překladech českých, Sborník prací filologických, vydáný na oslavu 25. jubilea prof. Jana Kvíčaly, Praha 1884, 66-99, uvádí pouze B. Rodovského překlad "Života Alexandra Velikého a jiné věci některé", Kocínův překlad Praecepta gerendae reipublicae, zařazený do Veleslavínova českého vydání spisu Politia historica, Veleslavínovy překlady některých úryvků tamtéž a Jakuba Krupského překlad Hodaeporicon, O vychování dítek, vyd. 1609. Srov. i Antika a česká kultura, Praha 1978, 229, 248.

Venceslava Bechyňová:

Osvícenské vlivy u V.F.Durycha.

Potreba zabývat se názorovou orientací Václava Fortunáta Durycha, jehož dílo patří k prvním českým slavistickým pracím světové urovně, vyplývá především z klíčového významu jeho činnosti. Jeho badatelská činnost se totiž rozvíjí na rozhraní epochy českého baroka a osvícenství a to už samo o sobě probouzí zájem o jeho myšlenkový svět. Výrazným rysem Durychovy činnosti je dále mimořádná sečtělost v odborné literatuře 18.století, ač byl v podstatě slovanský antikvář a zajímal se především o nejstarší slovanské jazykové památky. Protože jeho odborný význam spočívá v pracích převážně lingvistických a vedle toho i ve skutečnosti, že k slavistice přivedl k Josefu Dobrovského, s nímž pak dlouhá léta spolupracoval, zůstala jeho názorová orientace zastíněna jeho odbornou prací. Snad k tomu přispělo i to, že byl nejen kněz, nýbrž také mnich staroměstského pavlánského kláštera v Praze, což se badatelům mohlo zdát dostatečným potvrzením jeho církevního přesvědčení. Přesto byly ovšem vždycky také zdůrazňovány jeho vztahy k osvícenství, třebaže se o nich psalo spíše proklamativně než na základě hlubšího studia.

Ne náhodou se však už od šedesátých let našeho století věnoval myšlenkové orientaci Durychovi Walter Schenkschula, který se nejprve soustředil na pobyt Durychův v Mnichově^{1/} a později, ve své habilitační práci *Die Anfänge der tschechischen Erneuerung und das tschechische Geistesleben /1770-1800/*, vydané v Mnichově roku 1973, charakterizoval V.F.Durycha jako významného reprezentanta první fáze české jazykové obnovy.^{2/}

V citovaném článku z roku 1965 především na základě archivního materiálu zhodnotil Durychův vztah k bavorskému histori-

kovi Andreasovi Felixovi Oefelovi, s nímž se Durych osobně stýkal v Mnichově, a k mladšímu německému badateli Petru Paulovi Finauerovi, který se stal v Mnichově jeho přítelem. Durych vyučoval totiž v letech 1763-5 hebrejštině v minoritském klášteře v Mnichově, už dříve /1761-2/ vyučoval hebrejštině také ve Vídni a po zrušení pavlánského kláštera na Starém Městě pražském odešel do Vídně, kde pracoval deset let ve dvorní knihovně.

V knize *Die Anfänge der tschechischen Erneuerung und das deutsche Geistesleben* pojednává proto Schamschula právem o vlivu německé vědy na odbornou činnost Durychovu. Všimá si však zároveň i zájmu německých badatelů o české země, sleduje např. i členství německých badatelů v první rakouské učené společnosti *Societas incognitorum eruditorum*, založené roku 1746 v Olomouci. Jejimi členy byli A.F.Oefeles i literární teoretik Johann Christoph Gottsched i jiní. Zvláště pojednává Schamschula i o Dobrovského a Durychově vztahu ke gotickým historikům - k Hartwigovi Ludwigu Christianovi Bacmeisterovi a ke kruhu kolem orientalisty Johanna Davida Michaelise - k Ludwigovi Albrechtovi Gebhardimu a k Johannu Christophovi Gattererovi.

Protože se však Durych nejvíce zabýval filologií, pojednává samostatný oddíl, který je mu v Schamschulově knize věnován, o německých filologiích, které buď znal osobně, nebo znal jejich dílo a dovolával se ho ve svých pracích nebo v korespondenci. Kromě orientalistů, z nichž nejvíce ovlivnil dílo Durychovo i Dobrovského J.D.Michaelis, to byli Němci Johann Leonhard Frisch, Johann Peter Kohl, Hartwig Ludwig Christian Bacmeister a Johann Benedikt Heyrenbach. Např. Frisch považoval ruštinu /vlastně ruskou církevní slovanštinu/ za matku všech slovanských jazyků a Durych se s touto představou z doby baroka částečně shodoval, třebaže jí ze západoslovanské oblasti dával na roveň češtinu. Tato představa ovšem nemusila být podnícena německým vzorem.

Durych se s ní setkal i v části rukopisné gramatiky Juraje Križaniće, kterou v opisu přivezl Dobrovský ze své cesty do Ruska. Byla to kapitola XIV. o kažení slovanského jazyka a Dobrovský ji Durychovi půjčil i se svými poznámkami. S názory Charváta Križaniće se pak velmi shodovala i Durychova orientace na Rusko, spojená v jeho případě s preferováním češtiny mezi ostatními slovanskými jazyky, podobně jako Križanić preferoval chrvátštinu. Zejména obdiv ke kulturnímu pokroku doby Petra Velikého se však u Durycha připojuje k této všeobecné ruské orientaci. Důkladněji ozřejmit Durychovy vztahy k starší literatuře by ovšem bylo možné jen na základě velmi bohatého materiálu z jeho pozůstatosti, tematicky rozděleného a nově popsaného Pavlem Křivským^{3/}.

Zrod české vědecké slavistiky je však dnes už obecně kladen do údobí osvícenství a V.F.Durych je jejím prvním filologickým představitelem.^{4/} V českých literárních historiích bývá v souvislosti s touto epochou připomínán zejména osvícenský racionalismus, sahající až k Descartovi, ve vztahu k literatuře pak francouzský klasicismus se závaznou poetikou Boileauovou, spíše poezii svazující než jí poskytující možnost rozkvětu. Jmenován bývá i německý teoretik klasicismu Johann Christoph Gottsched, jehož estetické názory byly ve svých požadavcích ještě přísnější než zásady Boileauovy a zbavovaly německou literaturu této doby i hravosti francouzského rokoka, nevhodné pro poměry německé.

Avšak naučná literatura bývá zpravidla ovlivněna jinými vzory než literatura krásná a široký obor slavistiky připouští vlastně všestranné dobové vlivy. Němečtí odborníci posuzují dobu osvícenství v podstatě ve třech hlavních směrech: Prvním samozřejmě zůstává myšlenkový racionalismus, ale jako druhý směr stále vedle něho působí náboženský pietismus, obracející se k vnitřnímu náboženskému prožitku. V německém protestantství je pietismus hlavním myšlenkovým proudem už v 17.století, ale v osvícen-

ské době otvírá náboženská tolerance pietismu cestu i do jiných vyznání. Třetím, velmi důležitým směrem je filosofický sensualismus nebo také realistický sensualismus, který měl kolébku v Anglii, nejprve v odborných pracích, zaměřených ke konkrétním tématům, posléze i ve filosofii Johna Locka, hlavního představitele empirismu, pro něhož je zkušenost jediným zdrojem poznání. Ale také Lockova nauka o státu zřejmě ovlivnila jak V.F.Durycha, tak J.Dobrovského, třebaže k tomu došlo ponejvíce prostřednictvím německým. J.Locke totiž omezuje význam státu na to nejnnutnější, vyžaduje na základě suverenity občanů konstituční vládu, svobodu a stejná práva pro všechny občany, což bylo pro slovensky cítící inteligenci Rakouska jistě velmi přitažlivé. Jestliže se vláda zpronevěří svému úkolu a svobodu nezajistí, národ je podle Locka oprávněn ji svrhnout. Přitom ovšem bylo pro mnicha pavlánského řádu V.F.Durycha i pro kněze J.Dobrovského jistě důležité, že Locke se přitom neodvrátil od zjeveného náboženství, třebaže přiznával jen rozumu soud nad tím, co je Bohem zjevené a co ne. Tato jeho náboženská filosofie vedla k tzv. přirozenému náboženství, které se rozšířilo nejen v Anglii, nýbrž i v Německu.

Učení kněží V.F.Durych a J.Dobrovský byli přirozeně obeznámeni se soudobými filosofickými i náboženskými názory, které se objevily u příslušníků křesťanských církví. Dobrovský se ostatně svěřoval se svým vztahem k filosofii Kantově P. Václavu Krčmovi⁵⁾, filosofickým názorům Dobrovského se kdysi věnoval, třebaže dosti jednostranně Milan Machovec, avšak Durychovy filosofické zájmy zůstaly vůbec nepovšimnuty. Nezabývá se jimi ani Walter Schamschula, jehož průzkum české osvícenské literatury ve vztahu k Německu je prováděn ve třech oblastech: v oblasti historie, jazyka a tzv. obnovy literatury.

Schamschula však poukázal na zajímavý materiál z rukopisné pozůstalosti F.A.Oefela. Je to dopis V.F.Durycha, z něhož

vyplývá, že mu Oefele půjčil pro jeho potřeby Lexikon k Starému zákonu z pera J.Buxtoffa staršího, vydaný jeho synem Buxtoffem mladším. Byla to protestantská biblická exegeze, s kterou Durych pracoval v Mnichově. Před odchodem do Mnichova totiž ~~Durych~~ nenapsal žádnou práci a ještě po návratu do Prahy publikoval jedinou rozpravu hebraistickou /1767/ a poté dějiny kostela sv. Salvátora a kláštera nejmenších bratří sv.Františka z Pauly na Starém Městě pražském /De origine templi Salvatoris et monasterii Fratrum minorum S.Francisci de Paula Veteris Pragae, /1771/. Biblická exegeze však byla často jeho povinností a v jazykovém smyslu i badatelským úkolem, takže jeho zájem o pietistickou protestantskou exegezi a práce s ní sdělují mnoho o jeho přesvědčení.

Durychova pozůstelost však vyazuje i doklady jeho znalostí osvícenské filosofie německé. Jde o rukopisné záznamy četby, které vlastně představují ideové zázemí jeho práce. Tyto záznamy jsou důležité i z hlediska, zda byl Durych skutečně do té míry ovlivněn německým nacionalismem, jak předpokládá Schamschula, nebo zda bylo jeho nápadné české národní uvědomění také výsledkem ~~XXXXX~~ působení staré české literatury, případně slovanských literatur období baroka.

Představu o tom, jakou literaturu Durych četl v sedmdesátých a osmdesátých letech 18.století podávají jeho rukopisná Adversaria, uložená v Knihovně Národního muzea^{6/}. Je to kniha velkého kvartového formátu, obsahující bibliografické záznamy knih z různých vědeckých oblastí, jimž se Durych věnoval. Kniha byla doplněna i zápisy Dobrovského, a to v neprosté většině z literatury lingvistické. Durych knihu rozdělil na mnoho tematických oddílů, aby jednotlivé bibliografické záznamy nebo výpisy z knih mohly být doplňovány. Z hlediska Durychova osvícenského myšlení jsou nejzajímavější mezi nimi zápisy o přirozeném náboženství.

V oddílu Religiosa naturalia se např. upozorňuje na Reimarovy pravdy přirozeného náboženství. Hermann Samuel Reimarus patřil k filosofické škole Wolfově, zaznamenaná Reimarova kniha o přirozeném náboženství má název Die vornehmsten Wahrheiten der Natur. Z pozic přirozeného náboženství potíral pouze víru v zázraky zjeveného náboženství, za jediný zázrak považoval stvoření světa, vše ostatní se podle něho uskutečňuje podle zákonů přírody. Durych si poznamenává, že je to přirozená moudrost pro vzdělané měšťany, ale hned uvádí jméno židovského hlasatele přirozeného náboženství - Mosese Mendelssohna. Jeho učení shrnuje heslem: Es ist wahr: ich erkenne, tj. lockovským ztotožněním pravdy s tím, co je zkušeností poznáno. Dále poznamenává, že Reimarovy jiné pravdy, nejen ty, které jsou pochopitelné lidskému rozumu, nýbrž i ty, které mohou být lidskými silami dokázány a chráněny, jsou obsaženy v Mendelssohnově díle Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum /Berlín 1783/. Mendelssohn, židovský osvícenský filosof, byl ovlivněn zejména filosofií Spinozovou, ale také Leibnitzovou /s Leibnitzem a Hamannem si korespondoval/ a Wolfovou. Obecně je považován především za úspěšného hlasatele osvícenského myšlení. Orientován byl široce, napsal např. i pozoruhodné spisy estetické, avšak historický význam mělo jeho citované dílo o přirozeném náboženství, a to zejména pro toleranci jeho pojetí přirozeného náboženství a pro volnost jeho vyznání.

Durych si z Mendelssohnova spisu pořídil nejobsáhlejší výpisky z celých Adversarií. Je to hned na začátku svazku, v prvním jeho oddílu, nazvaném Hebraica, v němž po záznamu knihy Herdroy Vom Geist der hebräischen Poesie /Lipsko 1782/ následují deseti-stránkové výpisy z Mendelssohna. Místy zachycují i Durychovu bezprostřední reakci na čtené, a to v latinských poznámkách, jimiž je text proložen.

Mendelssohnův výklad o náboženství je veden z hlediska

občanského i duchovního. Opory společenského života mají být ve vzájemné rovnováze, aby se nestaly břemenem a přítěží tohoto života. Je to podle autora jeden z nejdůležitějších úkolů politiky, jemuž se politika už po staletí věnuje, ale s nímž se spíše jen šťastněji vyrovnává, než aby jej teoreticky řešila. Podle Locke definuje Mendelssohn stát tak, že už v definici je obsažena nutnost všestranné tolerance: Stát budiž společenstvím lidí, kteří se sdružují, aby spolu podnikli šťastnou cestu pozemským životem. Ale není prý důvod omezovat společnost jen na časnost. Jestliže se lidé chtějí starat o svou duši ve veřejných zařízeních, pak se stává povinností i to, aby to mohli činit ve společenském svazku. Stát jako takový se tím nechce zabývat, takže zbývá církev.

Státu přísluší starost o časné, církvi o věčné, je tu tedy občanská a církevní autorita. Ty se k sobě mají jako důležitost věčného k důležitosti časného, a proto je stát podřízen církvi, nastanou-li nějaké kolize. Jakmile si prý člověk uvědomí, že neplní povinnosti také k sobě samému, k Stvořiteli svého bytí a k svým blízkým, nemůže v tomto stavu setrvat, ale musí jej opustit, vstoupit do společnosti lidí sobě podobných, vzájemnou pomocí uspokojit společné požadavky a jejich zajišťováním přispívat k společnému dobru. Společné dobro ovšem znamená dobro současné, stejně jako dobro budoucí; tj. pozemské i duchovní v lidech. Jedno je už od druhého neoddělitelné.

Bez splnění našich povinností nemůžeme ani na zemi ani v nebi očekávat štěstí. K skutečnému splnění našich povinností pak náleží dvojí: jednání a myšlení. Jednání vede k tomu, co povinnost vyžaduje, myšlení je příčinou, že jednání přichází ze správného zdroje, že k němu dochází ze správných pohnutek.

Durych si zapisuje i základní Mendelssohnovu tézi o židovském náboženství: Židé nemají náboženství zjevené ve smyslu

náboženství křesťanského. Principem židovského náboženství je: Neznám jiné věčné pravdy než ty, které jsou nejen pochopitelné lidskému rozumu, nýbrž také mohou být lidskými silami zachovávány a chráněny. K tomu si Durych latinsky poznamenává, že tento princip uvádí Mendelssohn pro rozdíl, který je mezi křesťanskou církví a synagogou. Ale dodává, že rozdíl by byl zanedbatelný, kdyby se pro touž věc používalo označení nadpřirozené náboženství a nadpřirozený zákon, neboť nadpřirozeného zákona bylo použito pro nadpřirozené zjevení náboženství. Náboženská tolerance tedy Durychovi vyhovuje, projevuje se i prakticky v jeho spisech, ale sekularizaci náboženství nemůže jako duchovní připustit.

Pozoruhodná je i Mendelssohnova charakteristika Mojžíšova zákona. Mezi všemi jeho nařízeními a předpisy není žádné: Musíš věřit nebo nevěřit. Víře se neporoučí, poněvadž nepřijímá žádné příkazy, dospívá se k ní jen cestou přesvědčování, kdežto příkazy jsou zaměřeny na vůli člověka, na jeho sílu k činu. O tom, co se nazývá vyznání víry, nemáme už podle Mendelssohna žádný pojem a musíme je v duchu pravého židovství považovat za nenáležité.

Židovství má podle Mendelssohna tyto základy: 1. Náboženskou nauku nebo věčné boží pravdy a řízení, bez něhož by lidstvo nemohlo být osvíceno a šťastné. 2. Historické pravdy nebo zprávy, které podle své povahy nemohou být přijaty jinak než prostřednictvím víry a jsou podporovány autoritou. 3. Zákony, předpisy, modlitby, které jsou tomuto národu vlastní. Tyto zákony byly zjeveny, tj. učiněny známými slovy Písma.

V původním pojetí stát a náboženství nebyly spojeny, nýbrž byly jedno a totéž. Ale už v době proroka Samuela dostala stavba trhlínu a ta se zvětšovala, až se části úplně rozpojily.

Podobně jako jiní osvícenci měl Mendelssohn své osobité představy o jazyce a o jeho písemném záznamu. V knize o židovské víře uvádí jako slovo neurčitého významu dokonce samo slovo *viřa* /Glauben/, které prý na více místech zní důvěra /Vertrauen/, naděje /Zuversicht/ nebo bezpečná jistota v příslibech a ujištěních. Od konkrétních příkladů neurčitosti slovního vyjádření směřoval proto k ^{přesnější} ~~znamenatější~~ charakteristice jazyka a jeho písemného záznamu.

I v této otázce má pro Mendelssohna základní význam lidské pozorování a rozlišení určitých příznaků a poté jejich pojmenování. V jeho pojetí je to dvojí činnost: 1. tvoření pojmů z vnějších dojmů, 2. vyjádření těchto pojmů smyslovými znaky. Tuto činnost koná prý člověk nejen proto, aby pojmy někomu sdělil, nýbrž také proto, aby je podržel pro sebe. K prvnímu kroku, totiž k oddělení příznaků, dochází ještě bez pomoci znaků, teprve už vytvořené abstraktní pojmy jsou pojmenovávány. Pojmenování je u Mendelssohna buď arbitrární /Mendelssohn říká: *willkürlich*/, nebo se váže na něco už známého, což znamená, že je to pojmenování motivované.

Podle Mendelssohna má nález nového slova ve vědách velkou důležitost. Jednoduše, ale přitom obrazně to vysvětluje: "Zdá se, jako by ten, kdo vynalezl slovo příroda, neučinil velký objev. Ale přesto mu musí být jeho současníci vděční, neboť mohou zahánbit kejklíře, který jim ve vzduchu předvádí své kousky, když mu řeknou, že jeho hra není ničím nepřírozeným, ale že je to působení přírody." Každé nové slovo ve vědách nemusí být ^{prý} prázdným zvukem, i když není odvozeno ze starších elementárních pojmů. Stačí, když označuje obecnou vlastnost ^vjejím skutečném rozsahu. Vždycky však je třeba spojit pozorování s tím, co už je známo.

Durych k tomu uvádí antikvářskou poznámku, že je to jako v praxi, kde starší nástroje slouží k vysvětlení historických

činností a odhalují stupeň vynalézavosti, který vedl v dané lidské činnosti k pokroku. Proto prý nechť jsou v muzeích nástroje všech dob a zároveň by tam měla být zachována jejich zastaralá pojmenování nebo pojmenování stará, ale dosud užívaná a přitom taková, že jsou známkou skrytého významu. Tato Durychova poznámka je velmi cenná, neboť má vztah k jeho vlastní terminologii filologické, která se v této době zpřesňovala, ale byla také jak v latině, tak v národních jazycích velkým problémem.

Mendelssohn vycházel z písemného záznamu a jeho vztahu k řeči a konstatoval, že ještě nyní v živých jazycích civilizovaných národů není písmo tak rozmanité jako řeč a že tentýž písemný znak je v různých spojeních a postaveních rozmanitě vyslovován. K tomu připojil Durych poznámku o hláskách, z nichž se skládají slova, a o znacích a hieroglyfech, které je zachycují. Zdá se prý, že i opakování hlásek a jejich různé kombinace se vztahují k obsahu slov. Tímto pozorováním byl člověk přiveden k přesvědčení, že artikulovaných zvuků, jichž může užít, není tolik jako jevů, k jejichž označení zvuky slouží. Tím Durych jasně vyjádřil obtížnost pojmenování nebo v jeho případě konkrétně obtížnost lingvistické terminologie, kterou postupně s velkým váháním opravoval i vytvářel.

Výpisky z knihy Mendelssohnovy a Durychovy poznámky k vlastním výtahům dávají nahlédnout do jeho myšlenkového světa. Byl především velmi tolerantní k jinověrcům a měl dokoce pochopení pro myšlenku přírodního náboženství, které by bylo vytvořeno na základě rozumově přijatelných a společensky prospěšných náboženských zásad, třebaže byl římskokatolickým knězem. Jako většina inteligentů této doby však neopouštěl své náboženské přesvědčení. Sloužil si však pietistickou biblickou exegezí, můžeme připomenout i jeho zájem o schismatickou církev východní / a to nejen v souvislosti s otázkou slovanské liturgie u Slovanů/ a samozřejmě

i studium díla židovského osvícenského filosofa M.Mendelssohna.

Už čeští učení spisovatelé období baroka, zvláště Bohuslav Balbín a Tomáš Pešina z Čechorodu, byli velmi tolerantní k jinověrcům, vysoko oceňovali např. díla J.A.Komenského a Pavla Stránského. Durych však měl daleko modernější pohled na církve a z jeho četby můžeme přímo zjistit, kteří autoři mu byli blízcí. Pietismus zapůsobil na něho zřejmě hlouběji než na jeho přítele Dobrovského, ^{mnohem} ~~zároveň~~ racionalističtějšího a systematicky pracujícího na "kritických pokusech" nejen historických, ale v dřívějších letech také lingvistických a literárních. Proti tomu byl Durychův plán Slovanské knihovny o mnoha svazcích snem a utopií, ale nepatřil snad méně osvícenství než dílo Dobrovského. Jak ukázal v knize dnes už klasické Rudolf Unger^{7/}, nemusilo mít za osvícenství a ještě spíše v době následující význam jen myšlení racionalistické.

V poslední době se dospělo ke konstatování filosofické blízkosti J.Dobrovského k jeho více než o generaci mladšímu současníkovi Bernardu Bolzenovi.^{8/} Společné studium V.F.Durycha a J.Dobrovského v osmdesátých letech 18.století a Durychovy záznamy o něm přinášejí zajímavé doklady o tom, že se oba zabývali obdobnými problémy jako později Bolzano. Zejména Mendelssohnovy názory ne stát, s nimiž se Dobrovský seznámil z Durychových Adversarií, mluví v tomto směru jasnou řečí.

1/ W.Schamschula, W.F.Durich in München. Welt der Slawen 10, 1965, 188-202.

2/ Je v této knize zařazen na str. 177-198 do²oddílu, který má název: Die Sprachliche Erneuerung. První oddíl knihy se zabývá historií, třetí oddíl obnovou literatury a třetí německo-českými komponentami působení.

3/ P.Křivský, Literární pozůstalost Václav Fortunát Durych /1765-1802/. 2.rozšířené vydání. Praha 1978.

4/ Srov. M.Kudělka, O pojetí slavistiky. Vývoj představ o jejím předmětu a podstatě. Praha 1984, kap. 1. Osvícenské počátky a východiska, str. 14-34.

5/ Srov. Spisy a projevy JD sv. 21. Dopisy Dobrovského s B.Veršauerem a V.Krčmou z rodinných dopisů. Vydali J.Volf a J.Páta. Praha 1937, úvod J.Volfa str. 10, kde i odkazy na další literaturu.

6/ Durychův rukopis je uložen v Knihovně Národního muzea pod sign. IX F 4 s názvem W.F.Durich: Adversaria. In subsidium memoriae colligit ex a. 1780. - Jscu v něm vepsány i přípisky Dobrovského.

7/ R.Unger, Hamann und die deutsche Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18.Jahrhundert. /3.vyd./ Tubinky 1963, díl 1-2.

8/ K.Horálek-P.Křivský; K dnešnímu stavu bádání o Josefu Dobrovském /kap. Dobrovský a Bolzeno/. Štúdie z dejín svetovej slavistiky do polovice 19.storočia. Bratislava 1978, 217-220.

K pojmu "Einbildungskraft" u Novalise

Jiří Holý

Vyraz "Einbildungskraft" se v němčině ustálil na konci 18. století. Často byl zaměňován s "Einbildung", tedy výmyslem a fantazírováním, ale vyhranují se i rozdíly: např. Kant označuje Einbildungskraft /obrazotvornost/ na rozdíl od planého fantazírování za vyšší lidskou schopnost, jež může zpřítomnit a oživit jakékoliv vzdálené předměty.

Ve srovnání s většinou svých současníků včetně Kanta však Novalis značně rozšiřuje významový dosah tohoto pojmu. Obrazotvornost se u něj stává - podobně jako u mladého Schellinga nebo Schlegela - činným orgánem zření a jednání vůbec. Je to magická čarodějná hůlka, která je s to nově rozvrhovat všechny oblasti empirické i duchovní reality a proměňovat tvářnost světa. "Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne ersetzen kann - und der so sehr in unsrer Willkur steht. Wenn die äußern Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehen scheinen - so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden."

Obrazotvornost tak dynamizuje, směřuje k organickému obrazu světa. Jejím prostřednictvím člověk překonává strnulé mechanické zákonitosti a otevírají se mu nekončící možnosti. Novalis klade do souvislosti obrazotvornost a svobodu /Willkur zde neznamená osobní libovůli/ - obě kompo-

nenty se mohou plně uplatnit až na základě vědomé reflexe. Taková oživující a sebe-vědomá obrazotvornost zakládá nakonec u Novalise celý básnický kosmos, je schopna objevovat stále nové dimenze vnitřního i vnějšího světa. "Aus der produktiven Einbildungskraft müssen alle innern Vermögen und Kräfte - und alle äußern Vermögen und Kräfte deduziert werden."

Pojem "produktive Einbildungskraft" je doložen v Kantově Kritice soudnosti - podle Kanta hraje produktivní obrazotvornost hlavní roli při estetickém chování /je to svobodná hra rozvažovacích sil, která se dává do pohybu v souhře obrazotvornosti a intelektu/ a zejména ji autor akcentuje v úvahách o géniovi. Produktivní obrazotvornost podle Kanta rozevírá výhled v nepřehledné pole příbuzných představ a vede nás tak přes zkušenost pouhých předmětů k jednotě nazírání a myšlení.

Tato pozoruhodná myšlenka jistě silně přitahovala Novalise i jeho přátele. V kantovském učení ovšem působivost produktivní obrazotvornosti zdaleka není neomezená. Funguje sice jako účelovosti se vymykající, oživující mohutnost, ale zároveň vede ke sféře intersubjektivního, ke svobodě, která je podle Kanta v poslední instanci řízena rozumem.

Novalis i další raní romantikové navazovali na Kanta hlavně prostřednictvím Fichteho, zčásti i Schillera. Fichtovo Vědosloví se stalo jedním ze stavebních kamenů romantických koncepcí, fascinovalo i Novalise. Na druhé straně však můžeme sledovat i kritické výhrady vůči fichtevskému jednostrannému voluntarismu, jak o tom svědčí i Novalisovy poznámky: "Ich fühle in Allem immer mehr die erhabnen Glieder eines wunderbaren Ganzen... Spinoza und Zinzendorf haben

sie erforscht, die unendliche Idee der Liebe und geahndet die Methode... Schade, daß ich in Fichte nichts von diesem Schöpfungsathem fühle."

Již zde jsou zřetelně patrné významné rysy Novalisova založení: jednak úsilí o organickou celistvost, v níž jsou veškeré věci i jevy světa navzájem protkány nekonečnými nitkami, jednak zdůraznění tvořivé síly lidského ducha, v níž spočívá těžiště jeho koncepce obrazotvornosti.

Takový přístup, v němž se spojuje ostré pozorování s osvojováním, citlivé vnímání s kritickým přehodnocením je pro Novalise příznačný. I když se v některých svých poznámkách ještě odvolává na Fichteho, překračuje již daleko horizont svého učitele: činnost sebe-vědomého subjektu směřuje např. v Novalisových úvahách k vytvoření ideálních niterných smyslů, které budou schopny nahradit lidské tělo a podle libosti transformovat vnější realitu. Proto věří, že "das wahre Ideal" je "möglich, wirklich und notwendig zugleich", vyhláší program oživení přírody magickou silou obrazotvornosti, v člověku spatřuje "Messias der Natur", v poetickém filozofovi "en état de Createur absolu".

A přece velmi jemnou demarkační linii mezi absolutním sebeovládáním a neomezeným ovládáním světa Novalis překračuje jen zřídka. Ani ne tak racionální zásah do vnější skutečnosti - kterým bylo očarováno tolik Fichtových následovníků -, spíše cesta dovnitř, k sobě samému /jak ji symbolicky dokládá pohádka o Hyacintovi a Růžence/ je pro Novalise směrodatná. Posledním smyslem takového procesu, uváděného do pohybu produktivní obrazotvorností, není však vymizení všech "vnějších smyslů", veškeré předmětné reality nebo dokonce veškerého vezdejšího světa vůbec. Nejde o pouhé rozpuštění v nekonečno; dokonale rozvinuté vnitřně

schopnosti činného ducha, lidského duše a především poezie, hlavního nástroje a koruny produktivní obrazotvornosti, mají utkávat podivuhodné spojení mezi všednodenním životem a říší idejí, mezi konečnou aездеjší realitou na jedné straně a nekonečností a zászvétím na straně druhé. Novalis usiluje o harmonii obou sfér, má na mysli dynamický vzájemný vztah všech těchto veličin, jak dokazuje i jeho pojem "Wechselrepräsentationslehre des Universums". I v jeho básnické tvorbě se vnitřně proplétá svět reality se světem ideálna, všední empirická zkušenost je prosvěcována zázrakem, zázračné se odehrává v proporcích každodennosti. Přichází tu ke slovu rane romantický progresivní univerzalismus, myšlenka všeobsáhlé organické jednoty, "absoluten, wunderbaren Synthesis", jak rezumuje Novalis. K tomuto cíli směřuje i projekt novodobé Bible /koncipovaná nezávisle na F. Schlegelovi a souběžně s ním/ a stovky stránek Všeobecného brouillonu, v němž shrnuje poznámky ke všem oblastem filozofie, vědy, umění.

Úsilí o rovnováhu vede Novalise k určité averzi vůči všem druhům výstřelků, bizarnostem, vyumelkovanosti. Je příznačné, že i svou profesi - zaměstnání ve freiberských dolech a saských solivarech - Novalis na rozdíl od mnoha romantiků nikdy nepovažoval za úhlavního nepřítel svého umění. V dnes už slavném dopisu Carolině z ledna 1799 píše: "Jetzt leb ich ganz in der Technik, weil meine Lehrjahre zu Ende gehen, und mir das burgerliche Leben mit manchen Anforderungen immer näher ist ... Die Poesie mit lebendigen Kräften, mit Menschen, und sonst gefällt mir immer mehr. Man muß eine poetische Welt um sich her bilden und in der Poesie leben." Z těchto slov znovu promlouvá

sklon ke vzájemnému, k harmonii směřujícímu pronikání předmětného i poetického světa. V témže dopise posuzuje Novalis Tieckovy Fantazie o umění a také zde můžeme zaznamenat jistou distanci vůči přemrštěnému artismu.

"Tiecks Phantasien hab ich gelesen. So viel Schönes darin ist, so könnte doch weniger darin sein. Der Sinn ist oft auf Unkosten der Worte menagiert." A dále pokračuje:

"Ich fange an das Nüchterne, aber echt fortschreitende, Weiterbringende zu lieben..."

V románu Jindřich z Ofterdingenu radí básník Klingsohr svému žákovi Jindřichovi, aby se vyvaroval bezuzdného horování a blouznění a nabádá jej ke střízlivé a promyšlené činnosti. Požadavek vědomé kalkulace a smysluplné souvislosti celku není přitom porušováním regulí romantického programu - naopak, reflexe a univerzálnost patřily k základním článkům víry jenského kruhu. Jestliže se Novalis staví proti prázdným efektním fantaziím, odmítá "bloße Magie", zdůrazňuje proti tomu tvůrčí práci, přetváření, jež zviditelňuje nové dimenze vnějšího i vnitřního světa, domýšlí tím jen konsekventně vlastní i generační estetické a filozofické krédo.

Mnohým Novalisovým konceptům odpovídají téměř doslovně názory Friedricha Schlegela. Při bližším srovnání vystávají ovšem i difference. Z Novalisovy strany o tom např. svědčí krátké kritické poznámky ke Schlegelovým fragmentům, v nichž se častěji objevují výrazy jako "unverstandlich", "artig", "willkürlich". Zajímavé jsou i komentáře ke Schlegelovým Idejím z roku 1899, které - na převažujícím pozadí shod a analogií - také ukazují rozdíly. Ve srovnání se Schlegelovým puzením k abstrakcím, nadsáz-

kám, destrukcím zaujímá Novalis spíše konkrétně lidské a harmonizující, jaksi uvážlivější stanovisko. Třeba k tvůr-
zení svého přítele, že fantazie je lidským orgánem bož-
ství, dodává Novalis "Nicht das Herz?" Pro něj není sub-
jektivní fantazie sama nejvyšším cílem. "Wir müssen Ma-
gier zu werden suchen, um recht moralisch sein zu können."
Novalis ^{se} Schlegely se shodovali v postulatu romantické
ironie, která má evokovat polydimenziálnost, mnohotvárnou
plnost skutečnosti, její dynamičnost /Novalis dával před-
nost výrazu "Beweglichkeit", F. Schlegel "Agilität"/. Ale
i sama ironie má v podání Friedricha Schlegela rysy pestré
lehkosti, přezíravé, zničující suverenity lidského ducha,
zatímco Novalis klade vždy znovu důraz na "produktive
Dichtung", nejen reaktivní, ale hlavně aktivní tvůrčí
postoj vůči realitě. Proto i ironii - podobně jako Einbil-
dungskraft - nechápe Novalis jen jako těkající, libovolnou
hru vyrůstající z dispozic subjektu, ale také jako zákoni-
tou součást celku dění světa, tvořivého pohybu života sa-
mého, který se projevuje v nesčetných proměnách a s nímž
jsme spojeni hluboce zákonitými a přece tajemnými spojeními.

K Máchovu pojetí českých dějin

Petr Čornej

Pojetí minulosti vlastního národa představuje v tvorbě Karla Hynka Máchy jeden z klíčových momentů, v němž se první český skutečný romantik výrazně rozchází se stanovisky příslušníků své generace i s historickým myšlením celé jungmannovské epochy národního obrození. Tato nápadná skutečnost nezůstala skryta pozorností literární vědy, která na básníkovu odlišné a ve své podstatě pesimistické pojmání českých dějin několikrát poukázala, naposledy v pronikavých analýzách Mojmíra Otruby, Vladimíra Štěpánka a Vladimíra Macury.¹ Jmenovaní badatelé odkryli řadu příčin, jež vedly k zásadním diferencím ve výkladu české historie, jak se jeví na jedné straně v díle Máchově a na straně druhé v různých projevech členů vlastenecké skupiny, do níž sice Mácha jako obrozenec náležel, ale z níž se zároveň svým chápáním světa vymykal. K postižení kořenů rozdílných názorů na národní minulost však nevystačíme pouze se sledováním literárního kontextu. Celý problém je totiž nutno nazírat v rámci soudobého českého historického vědomí.² Máchův neobvyklý pohled na dějiny národa se pak objeví v ostřejším světle.

Právě o takový přístup se pokusil výzkum, jehož cílem bylo rekonstruovat zdroje, jež napájely a formovaly Máchův zájem o českou minulost a zároveň alespoň přibližně určit rozsah básníkových konkrétních dějepisných znalostí. Výsledky tohoto šetření byly sice zajímavé, nikoliv však neočekávané.³ Rozbory naprosto přesvědčivě doložily, že mezi úrovní historických vědomostí Karla Hynka Máchy a jeho generačních obrozeneckých druhů neexistovaly žádné markantnější rozdíly. Pouze ve dvou spe-

cifických oblastech zájmu měl básník Máje podstatně bohatší znalosti než jeho přátelé. Obě také přímo souvisejí s preromantickým a romantickým kultem středověku.

I při moderních sémantických analýzách symbolů a emblémů, které se v Máchově díle často frekventují, se zapomíná, že si mladý tvůrce dobře osvojil základy heraldiky, z níž dokonce dvakrát složil vysokoškolskou zkoušku u profesora pomocných věd historických Jana Nepomuka Helblinga z Hirzenfeldu.⁴ Jistou pozornost věnoval i diplomatice, avšak nelze vyloučit, že umělcův interest stimuloval v obou uvedených případech, vedle kladného vztahu ke středověku, i zřetel k budoucímu právníckému povolání.

Poněkud jinak je nutno hodnotit jeho vášnivé navštěvování starých hradů a zřícenin. I když vezmeme v úvahu, že výlety na rozpadající se němé svědky středověku byly typickým i módním projevem dobové atmosféry a dobového myšlení, s nímž se ztotožnili i čeští obrozenci, nelze nevidět, že žádný vlastenec nevyhledával ruiny s tak intenzívním zaujetím jako Mácha. Na rozdíl od ostatních obrozenců nebyly Hynkovy "pouti" do příšeří hradních zřícenin pouze kratšími či delšími vlastivědnými vycházkami, v nichž se poznávací funkce pojila s příjemnými zážitky,⁵ nýbrž cestami za inspirací, za bolestným a současně povznášejícím prožitkem, cestami za hranice času, kde přítomnost vede dialog s minulostí.⁶ V prostředí pozvolna se rozpadávající gotické klenby vyvstával rozpor mezi domněle slavnou minulostí a neuspokojivou přítomností, nedopřávající rozlet tužbám individua, zvláště naléhavě a vyvolával mučivé pocity beznaděje a zmaru. Právě evokace tohoto vytržení, v němž se dá jen těžko rozlišit stylizace od bytostné potřeby, byla hlavním důvodem Máchových

cest na české hrady. Nepřekvapí proto, že básník sice důvěrně znal četné hradní objekty jako málokdo, ale o jejich skutečné historii toho, s výjimkou Pražského hradu a Karlštejna, mnoho nevěděl a bez systematického studia pramenů ani vědět nemohl /velká souborná díla, zabývající se speciálně českými hrady, nebyla ještě k dispozici/.⁷

Všechny ostatní poznatky o úrovni Máchova historického vědomí zařazují básníka jednoznačně do kruhu českých vlastenců, nikoliv mimo něj či dokonce proti němu. Máchův jako absolvent práv dosáhl v soudobých českých poměrech vysokého stupně historického vzdělání /historie se jako samostatný obor v předbřeznové době na pražské univerzitě nepěstovala, takže přednášky z všeobecných dějin a dějin rakouského mocnářství na právnické fakultě představovaly maximální poučení, které tehdejší školská soustava nabízela/,⁸ avšak v tomto směru rozhodně nebyl osamocen. Práva vystudovala celá řada obrozenců, mezi jinými i Máchův vrstevník a v mnohém ohledu pozdější antipod Karel Jaromír Erben, který se historii rozhodl věnovat dokonce profesionálně. Pokud jde o četbu pramenů k českým dějinám a krásné české literatury s historickými náměty, je možno s jistým zjednodušením říci, že na celou Máchovu generaci působila stejná díla. Z prací, které obrozenci považovali za prameny, to byly především Rukopisy královédvorský a zelenohorský, Píseň vyšehradská /vesměs tedy padělky Hankova okruhu/ a Kronika česká Václava Hájka z Libočan. Z beletrie pak silně působily zejména Lindova Záře nad pohanstvem, pojímající konflikt přemyslovských knížat jako střetnutí mezinárodní křesťanské myšlenky s pohanským světem slovanským, Kollárova Slávy dcera svou idealizací slovanské i české minulosti a konečně Klicperova povíd-

ka Točník, první český pokus o ztvárnění historického tématu v duchu Waltera Scotta.⁹ K uvedeným titulům přistupovaly pochopitelně i četné jiné, avšak méně závažné práce.

Již tento stručný výčet naznačuje, že prolínání **textů, které obrozenci považovali za prameny,** s mluvou krásné literatury nutně vedlo k takové syntéze "historických" poznatků, které se víceméně vzdalovaly od dějinné skutečnosti. Právě touto cestou se vytvářely předpoklady pro zrod a fungování mýtu o veliké národní minulosti, jehož potřeba byla v stále ještě úzké vlastenecké společnosti naléhavě pocítována.

V poměru k českým dějinám se odrážel celý charakter národního obrození, nacházejícího v jazyce a historii hlavní znaky existence národa i zdůvodnění snah o jeho vzkříšení. Dokázat historičnost českého národa však bylo možné pouze poukazem k bytostným předpokladům národního žití. Již proto obrozenci usilovali převzít a přivlastnit si celek českých dějin, včetně kulturní sféry, tvořící jejich neoddělitelnou složku.¹⁰

Obrozencům šlo tedy o to, vyložit minulost tak, aby slou-
a zároveň z její interpretace potřeby hnutí vyvozovaly.
 žila aktuálním potřebám národního hnutí. Takový emocionální a mnohdy voluntaristický přístup umožňoval vnášet do dějin vlastní ahistorické iluze a ve svých důsledcích vedl k stagnaci či k zbrzdění vývoje historické vědy. V některých případech znamenal, zvláště ve srovnání s obdobím kriticky zaměřeného osvícenského dějezpysu, krok zpět.¹¹ Důkaz poskytují známé rukopisné padělky, jejichž vznik byl motivován úsilím dokázat, že český národ byl již ve středověku schopen vytvořit kulturní hodnoty srovnatelné či dokonce převyšující kulturní hodnoty jiných národů, především germánských. Citový vztah k historii, vedoucí k jejímu zkreslení, nepatřil sice k českým specifickým a byl v různých odstínech příznačný pro evropský romantismus v bec, av-

šak v situaci českého národa, žijícího v neplnoprávném politickém postavení v rámci mnohonárodnostní rakouské monarchie, nabýval výrazné rysy.

Podmanivostí padělků podlehl i František Palacký, jenž kupř. nepřestával kritizovat Hájkovu kroniku, těšící se mezi vlastenci neobyčejné oblibě.¹² Ostatně i on byl před rokem 1848 zasažen atmosférou jungmannovského období českého obrození více, než se dosud předpokládalo.¹³ Na tomto místě je však třeba zároveň jedním dechem dodat, že Palacký byl v soudobých českých podmínkách jediný skutečný historik a navíc historik nesporného formátu, který i v mezinárodním měřítku patřil mezi absolutní špičku, což ostatně ohlas jeho díla napovídá. V první polovině třicátých let, o které zde hovořím, se však stále ještě věnoval heuristickým výzkumům a teprve začínal psát první díl svých *Geschichte von Böhmen*.

Fakt, že v české vlastenecké společnosti působil jediný, byť vynikající historik, ve svých důsledcích znamenal poskytnutí prostoru nadšeným diletantům, z jejichž pera pocházela poměrně početná dějepisecká produkce. Romanticky laděné popularizující články, publikované na stránkách českých /i německy/ psaných časopisů a almanachů nemohly ovšem nahradit hodnotné vědecké práce. Netřeba se proto pozastavovat nad tím, že i Máchův poměr k české minulosti byl do značné míry určován "ahistorickým historismem" českého obrození. Také jeho vztah k národním dějinám byl silně citový až exaltovaný a nesený obdivem i úctou k mýtu a poznamenaný iluzemi o českých dějinách, iluzemi, které chápal jako hi torickou skutečnost.¹⁴ Je jistě příznačné, že jej více než doložené dějinné události vzrušovaly pověsti, jejichž motivy přetavoval ve výhni tvůrčí fantazie a řadu pří-

běhů na historická témata fabuloval zcela samostatně.¹⁵

Máchovo historické vědomí vyrostlo prokazatelně z obrozenského vztahu k národní minulosti, který stíral hranice mezi dějinnou skutečností a fikcí a připouštěl, více než praxe v jiných obdobích, volnou aktualizaci historie. Toto rekapi-
tulující zjištění umožňuje vrátit se na počátek úvahy a pokusit se zodpovědět otázku, proč básník Máje viděl směřování českých dějin jinak než jeho vrstevníci.

Dosavadní bádání správně konstatovalo, že Mácha, na rozdíl od jiných obrozenců, důsledně spojil vlastenecký vztah k minulosti s romantickým prožitkem, vyrůstajícím jak z objektivních dobových podmínek, tak ze svého psychického založení.¹⁶ Uvedený postřeh je jistě pravdivý, avšak náležitě nevysvětluje, proč Máchovy reflexe nad dějinným vývojem českého národa vyznívají pesimisticky a vnášejí disharmonický tón do radostně laděných hlasů obrozenského choru.¹⁷ Netkví-li příčina v rozdílné úrovni historických poznatků, potom musí nutně spočívat v oblasti axiologické, v odlišné hierarchii hodnot. Ale i ucelený hodnotový systém je již výsledkem určitého poznávacího procesu, v Máchově případě pak odlišného chápání času, nejvlastnějšího projevu jiného životního pocitu. Odlišné chápání času se přímo odrazilo v básníkově pohledu na české dějiny. Konfrontace Máchova pojetí s představami Františka Palackého, umělcových vrstevníků i nastupující generace historiků tyto rozdíly odhaluje a vysvětluje.

+

Odborná literatura se shodla v názoru, že František Palacký, dobrý znalec soudobé evropské a především německé filozofie, na jejichž podnětech budoval vlastní koncepci dějin-

něho vývoje, sdílel optimistické představy o budoucnosti lidstva /v tom i českého národa/, které vyrůstaly z osvícenských základů a reflektovaly zájmy společenské třídy, jež právě vítězně nastupovala na historickou scénu. Pojímal tedy lidské dějiny jako vývoj, jehož smyslem je dosahování stále větší dokonalosti, přibližování se k božskému ideálu, který je zároveň nejvyšším ideálem lidství. I když dosažení "božnosti" není uskutečnitelné, je směřování k této metě věčným úsilím, na němž závisí zdokonalitelnost člověka. Účel, cíl a smysl lidských dějin tedy spočívá v přemožení hmotných principů, v nastolení vlády ducha a v dosažení lidské dokonalosti, charakterizované svobodou /tj. nezávislostí člověka na přírodě/, pravdou, umožňující ovládnutí světa, a krásou.¹⁸ Do této nikdy nekončící lidské snahy zařazoval Palacký pochopitelně i uměleckou tvorbu, která zároveň měla vývoj k "božnosti" a problémy s ním spojené zobrazovat.

Rovněž Máchu neobyčejně vzrušovala "metafyzická studia", avšak jejich názorové vyústění bylo jiné než v případě Palackého. Vědomí neuskutečnitelnosti a nedosažitelnosti ideálu jej vedlo k odmítnutí myšlenky lineárního pokroku, obsaženého v Palackého koncepci, a k nalezení východiška, které fakticky bylo jejím opakem. Palacký vycházel z představy, že lidstvo má před sebou dlouhou cestu, na níž se, přes množství překážek, nezdramožnitelně prodírá k svému cíli. V to to pojetí se lidstvo v dějinách nepřetržitě vyvíjí, naproti tomu u Máchy spěje k zániku.

Rozdíl mezi oběma obrozenci tedy skutečně podmiňuje diametrálně jiné chápání času. Zatímco Palacký cestu lidstva časově neomezuje, sužuje Máchu neodbytná představa mizení jevů a vědí, ztrácení se do nenávratna, rozptylování každého jedince

až k limitě nebytí.¹⁹ Tato představa je do důsledku aplikována i na čas sám, neboť je z jeho charakteru vyvozena. Čas směřuje odnikud nikam, postupně ubývá, až se zcela ztratí a rozplyne ve věčnosti. Tato pomíjivost času zákonitě znamená i konec všech bytostí, věcí a jevů v čase existujících. V textu Máchovy prózy *Návrat* nabývá uvedené téma na gradaci. Motiv liduprázdné Prahy přerůstá v obraz liduprázdné vlasti a stupňuje se ve snovou vizi vylištěné Země, odsouzené k věčnému pohybu nekonečným vesmírem.²⁰

Takový bezútěšný obraz pochopíme u umělce druhé poloviny 20. století, uvědomujícího si nebezpečí všespalující válečné apokalypsy či ekologické katastrofy, avšak v epoše konstituujícího se novodobého národa se zcela vymykal běžnému chápání a byl v české literatuře naprosto ojedinělý. Pro Palackého, nezvratně přesvědčeného o perspektivě lidstva, musely být stejně nepřijatelné jak myšlenky poutníka v *Návratu*, tak Viléma v *Máji*, ústící v závěr, že teprve smíření se s vlastní smrtí, která lidské tělo vrací zpět do lůna přírody, dodává člověku jistotu a osvobozuje jej od mučivých, pochybovačných a nikdy nekončících otázek. Toto pojetí bylo neslučitelné s optimismem obrozenců, ale zároveň nepředstavovalo návrat k baroknímu chápání času, i když jím bylo v lečcems ovlivněno. Hnilobný rozklad lidského těla a lebka jako symbol dočasnosti pozemského života však ani v baroku neznamenalý konec žití duše, již čekal buď pekelná muka nebo radostný úděl v nebeském chrámu. Nezdá se ^{průběh} (vůbec pravděpodobné, že by erudovaný Palacký nepostřehl v Máchových dílech základní "ideu", jak sám básníkovi tvrdil,²¹ spíše ji nechtěl vidět, neboť hlavní "ideje" viděl jinde a jinak.

Přes všechny rozdíly však Mácha a Palacký zastávali názor, že minulost je něco, co už bylo, co zmizelo, a co už nelze /a

co už se nebude/ nikdy opakovat. Toto lineární pojetí času je vzdalovalo od ostatních obrozenců, kteří svůj program naopak založili na myšlence návratu k minulosti, aniž si dostatečně uvědomili, že každý pokus o opakování minula má v nových historických podmínkách nutně za následek zrod nové kvality. Historické vědomí českého obrození se vyznačuje celou sérií návratů do minulosti, motivovaných jedinou myšlenkou - povznést český národ k bývalé velikosti a slávě. Toto úsilí, aby vůbec mělo nějaký smysl, předpokládalo přijmout teorii periodicity dějinných období /tj. střídání epoch vzepětí a úpadku/, tedy aplikaci cyklického času na historii českého národa.²² Národ sám začal, podle přesvědčení převážné většiny obrozenců, stoupat od počátku 19. století k jednomu ze svých vrcholů. S tímto chápáním dějin se ocitla Máchova představa ubývajícího času, přinášejícího zmar, v zásadním rozporu.

Vědomí uplývajícího času směřujícího k bezčasové věčnosti naprosto popíralo pravidelný rytmus střídání velkých a úpadkových epoch českých dějin. Jestliže čeští vlastenci věřili, že nastává doba národního vzkříšení a znovuzrození, již napomáhají svými činy připravovat, hleděl Mácha do černého a bezedného jícnu prázdna. Taková bezperspektivnost byla ovšem pro obrozence nepřijatelná, neboť zpochybňovala smysl jejich práce, a proto ji také známými slovy Tylovými odmítli: "Jinák v život se dívati, a jinak i k bratřím mluvití musíme", když se na nás "v znameních nejpriznivějších krásné příští usmívá..."²³

Konfrontace Máchova pohledu na české dějiny s pohledem většiny příslušníků vlastenecké společnosti odkrývá hluboké názorové rozdíly již v obecné rovině, promítající se i do hodnocení jednotlivých etap minulosti. Zatímco převážná většina

obrozenců spatřovala vrcholy národních dějin v dobách počátků české státnosti, v letech vlády posledních Přemyslovců a v tzv. zlatém věku předbělohorském²⁴, k němuž se obrození přihlásilo i budováním moderního českého jazyka na bázi veslavínské češtiny, zůstal Mácha důsledně věrný myšlence o uplývání času a nejvyšší národní vzepětí kladl na sám začátek české historie, do období panování přemyslovské dynastie. Ta v jeho pojetí představuje symbol samostatného českého státu, záruku jeho existence a vyspělosti jeho kultury. Od vymření Přemyslovců v roce 1306 dostávají české dějiny výrazně sestupnou tendenci, kterou nelze zastavit a jež neodvratně směřuje k rozplynutí časem podmíněné historie v nikdy nekončící věčnost. Tak se doba vlády Přemyslova rodu stala Máchovi měřítkem následujícího běhu dějin a především protikladem neutěšené současnosti. Příkladů je možné uvádět mnoho: básně Hrobka králů a knížat českých, V chrámu, Na příchod krále, torza drammat Boleslav, Bratrovrah, Bratři, prózu Křivoklad atd. Ani v nejmenším nevedí, že tato konstrukce spočívala na fikci vytvořené Rukopisy, neboť jejich pravost uznávala i obrozená věda.

Směřování českých dějin po vymření Přemyslovců je možné přibližně charakterizovat linií pokles - ponížení - pád. I když se uznává, že Mácha hodlal napsat dílo o Janu Lucemburském,²⁵ který se svými životními osudy mohl stát vhodným prototypem romantického hrdiny, a i když je doložena jeho úcta ke Karlovi IV., přece jen nestavěl období vlády lucemburské dynastie na roven přemyslovské epoše. Nemá smysl pouštět se zde do detailních analýz, pádný důkaz totiž poskytuje rozpracovaný cyklus Kat a především jediná jeho realizovaná část - Křivoklad.²⁶ Postava kata není pouze symbolem člověka zbaveného otcovského dědictví, ale zároveň je i výrazem autorova přesvědčení o hlu-

bokém poklesu přemyslovského odkazu, živořícího v osobě levobočka, odsouzeného k beznaději a potupnému konci na popravišti.

Součástí sestupného trendu českých dějin tvoří i husitství. Právě ve víru husitské revoluce končí život katův,²⁷ osoby, která jako Přemyslovec a současně jako přítel Václava IV. i svědek jeho smrti²⁸, spojuje tři různé historické epochy /přemyslovskou, lucemburskou a husitskou/. Smrt kata však nelze interpretovat jako konec staré doby, jež ustupuje pod náporem mladých revolučních a životaschopných sil. S tímto násilným výkladem vystoupil již Karel Sabina, který se pokusil, navíc fiktivním Máchovým výrokem, jednoznačně prohlásit závěr Křivokladu za obraz nástupu husitství jako prvního paprsku nového věku.²⁹ Sabinovy výroky v tomto směru je třeba důrazně odmítnout, přestože se o ně ve své práci opřel i takový znalec máchovské problematiky, jakým byl Karel Krejčí.³⁰ Ranní slunce, vycházející v závěru prózy Křivoklad nad Vyšehradem právě v okamžiku, kdy se mistr popravčí chystá stínat hlavy odsouzenců, nebylo ani symbolem revoluce, ani symbolem svobody.³¹ Bylo, obdobně jako v Máji,³² záměrným kontrastem, ^{příčemž} básník využil prosté skutečnosti, že k popravám docházelo vždy za úsvitu. Tento paradox se přímo nabízel k tomu, aby Mácha postavil proti sobě neutuchající rytmus přírody a konečnost individuálního lidského osudu. Proslulá slova "Ó, králi! - Dobrou noc!" potom nespovisí ani tak s postavou krále Václava IV., nýbrž, jak doložil Vladimír Štěpánek,³³ s osobou katovou ^{se smrtí mistra popravčího,} ajsou rozloučením s jeho nadějemi i s přemyslovskou érou, která ~~se smrtí mistra popravčího,~~ definitivně odchází.

Není k dispozici žádný doklad, z něhož by vyplývalo, že Mácha hodnotil husitství výše než přemyslovskou epochu. Kdyby

tomu tak opravdu bylo, musel by alespoň náznak tohoto pojetí proniknout do ostatních částí Kata či do plánu k nim. Nic takového se však nedá zjistit. V Plánu k Vyšehradu se Ž.žka pouze mihne³⁴ a z Karlova Tejna se pak obraz revolučního dění zcela vytrácí a omezuje se na pouhý popis obléhání hradu.³⁵ Vysvětlení problému je vcelku prosté. Osvícenští literáti a vědci spatřovali v husitské revoluci především náboženskou válku, jejichž podstata, krvavý průběh i fanatičnost nepřátelených stran se vymykají zdravému a s rýzlivému rozumu. Jediné, v čem husitství příznivě hodnotili, byl jeho národní charakter a ohlas, který hrdinné činy českých válečníků vyvolaly v Evropě. Tento názor přejali i obrozenci následujících generací, kteří ve svém úsilí o vybudování české národní kultury neměli zájem zdůrazňovat rozvrat existujícího řádu, jež s sebou každá revoluční bouře zákonitě přináší. Pominout přitom nelze ani silný vliv poetizujícího katolického pohledu, akcentujícího v husitství pouze negativní stránky.³⁶ Ke skutečně vědeckému zhodnocení husitství neuzrály ve třicátých letech 19. století ještě podmínky.

Z tohoto důvodu byl i Máchův vztah k nejvýznamnější epoše českých dějin nevyhraněný a husitství přitahovalo jeho pozornost jako barvitá doba, plná rušných událostí. Ani z Máchových návštěv Vítkova a Tábora nelze vyvozovat obecnější závěry o básníkově porozumění husitské době.³⁷ Z tohoto období zaujala Máchu výrazně jen osobnost mistra Jana Husa. Hus se však v krátkých a nepropracovaných umělcových poznámkách nejeví ani jako hlasatel revoluce, ani jako martyr pravdy /jeho mučednictví se dotýká jediná narážka/,³⁸ nýbrž vyzdvížen je, nepochybně pod vlivem prací J. G. Herdera a jiných německých autorů, jeho význam jednoho ze zakladatelů evropské

reformace.³⁹ Sabinův výklad Kata, psaný dvaadvacet let po Máchově smrti, se v tomto světle jeví jako záměrná dezinterpretace, kladoucí si za cíl přiblížit Máchu myšlení revolučních demokratů, a plně se tak vřazuje do rámce Sabino-va přístupu k české literatuře.⁴⁰ Kritika Sabinových výroků by nebyla úplná, kdybychom nepřipomněli, že zájem o husitství propuká v české společnosti až v předvečer revolučních událostí v roce 1848. Tehdy také vznikla koncepce třetího dílu Palackého Dějin⁴¹ a tehdy také hledají v husitství inspiraci radikální demokraté,⁴² k jejichž vůdčím duchům náležel i Sabina.

Je-li Máchovi husitství poklesem proti době přemyslovské, potom mu bělohorská porážka symbolizuje ponížení českého národa a začátek jeho totálního úpadku. K málokterému dějinnému mezníku se básník znovu a znovu vracel tak, jako k osudnému bělohorskému rozcestí. Bílá hora se mu stala protipólem Vyšehradu, slavného přemyslovského sídla, a znakem národního neštěstí.⁴³ V tomto bodě je třeba Sabinovi věřit, neboť jeho svědectví potvrzuje Máchovo dílo. Od prvotního pojetí bělohorské bitvy jako občanského konfliktu ve fragmentu dramatu Král Fridrich,⁴⁴ se postupně básníkův pohled prohluboval, až dospěl k názoru, že šlo o osudné dějinné střetnutí, které urychlilo proces historického sestupu českého národa, pokračujícího i v Máchově současnosti. Autor Návratu procítil důsledky bělohorského střetnutí jako žádný jiný český tvůrce předbřeznové doby. Obrozenská literatura se totiž tomuto tématu spíše vyhýbala, a to ze dvou důvodů. První nutno shledávat ve skutečnosti, že v soudobém českém myšlení přežíval vliv protireformační tradice, hodnotící Bílou horu jako vítězství pravé víry, a prostupoval se s osvícenskou náboženskou tole-

rancí, v jejímž chápání byly náboženské války nedůstojny člověka nové doby. Druhá příčina pak tkvěla v nechuti obrozenců zabývat se historickým problémem, z něhož nešlo čerpat posilu pro národní činnost.⁴⁵ Máchovi však reflexe nad bělohorským střetnutím přinesly bolestný prožitek a posílily jeho deziluzivní a tragické vidění osudu českého národa a jeho dějinné cesty. Bez procítění Bílé hory nešlo podle básníkovy nejvlastnějšího přesvědčení porozumět současnosti, a proto také poměrně pilně četl prameny a literaturu vztahující se k bělohorské otázce a k událostem třicetileté války.⁴⁶ Máchova protihabsbursky orientovaná četba⁴⁷ i pojetí Bílé hory jako místa národního neštěstí byly mezi obrozenci před rokem 1848 ještě výjimkou a v mnohém předjaly pozdější interpretace, jež se v české společnosti prosadily až v 60. letech 19. století.

Je přinejmenším pozoruhodné, jak Máchovo chápání českých dějin, směřujících od vrcholu k úpadku a konci, vytváří paralelu k jeho pojetí lidského života. Obrazu dětství, šťastného věku jedince, odpovídá mýtická doba počátků dějin, v jejichž lesku stojí mladý a schopný národ. Jinošský věk, v němž se člověk seznamuje se světem a prožívá muka otázek, jež realita poskytuje, je adekvátní zrání národa, který poznává své místo v dějinách, ocitá se za svým zenitem. A stejně jako člověk, uvědomující si svou časovou omezenost jako jedinou jistotu, směřuje i národ neodvratně k nebytí. Podobně jako se neopakuje dětství, nemůže se nikdy vrátit bývalá velikost českého národa z doby jeho dějinných počátků.

Máchovo pesimistické pojetí české historie bylo nepochybně hluboké a bolestné, nikoliv však absolutní. Neustálým zdůrazňováním neopakovatelnosti dějin, nedosažitelnosti bývalé české slávy a hrdinství dávných předků, vyšlehně občas plamen

naděje, že rázným činem by bylo možné navázat na velkou minulost. Tyto prudké výlevy, plné vášnivého zanícení a touhy změnit stávající české poměry, jsou v kontextu celého Máchova díla příliš řídké, než aby podstatně ovlivnily jeho tragický pocit ze směřování historie. Touha po činu a prudká revoluční gesta v některých básních nejsou vůbec v rozporu s tímto základním tónem a přímo pramení z autorova psychického založení. Reakce vyjádřit senzitivního mladého tvůrce se mohly pohybovat pouze ve dvou protikladných polích. To bylo také důvodem, proč tok dějin viděl jako nezvratný proces, avšak proč o vílembi věřil, že jej lze lidským úsilím změnit. Pesimistický i bouřlivácký hlas byly sice vzdáleny převažující mentalitě vlastenecké společnosti, leč Máchova bojovná poza byla pro ni přece jen přijatelnější než básníkovy bezútešné víze. Proto obrozenecký kruh přijal z Máchova díla pouze básně, obsahující víru ve schopnost a budoucnost českého národa, které však nejsou pro autora typické. Známá burcující Baláda⁴⁸ se zachovala v poměrně velkém množství opisů a byla dokonce roku 1842 otištěna v almanachu Nitra. Podobně dedikační báseň V Máji /Čechové jsou národ dobrý/⁴⁹ se dočkala ještě za autorova života zhudebnění. Jistě pěkné důkazy, jak obrozenci akceptovali z Máchy pouze to, co vřazovalo do jejich systému a neodporovalo jejich hodnotové orientaci.

Stejný postoj jako vlastenecká společnost na konci 30. let 19. století zaujal vůči Máchovi v průběhu prvních šesti desetiletí našeho věku Zdeněk Nejedlý.⁵⁰ Také pro něho byl nepřijatelný básníkův pesimismus stejně jako interpretace smyslu českých dějin. Nejedlého stanovisko mělo ovšem hlubší kořeny, jejichž objasnění vyžaduje podrobnou analýzu. Zde je možné pouze konstatovat, že Nejedlému personifikovali obrozenské ideály Tyl, Palacký a Havlíček, zatímco Máchův vyhraněný individualismus a subjektivismus nebyl s jeho koncepcí národního umění a národní kultury slučitelný.⁵¹

Zamýšlení nad Máchovým pojmáním české minulosti dává za pravdu názorům, v kterém se staví rezervovaně k označení básníka Máje jako revolučního romantika /Máchova vzpoura proti soudobé české společnosti byla projevem individuálního vzdoru, takže lze spíše hovořit o aktivním romantickém postoji/. Ačkoliv se básník prokazatelně o soudobé evropské revoluční dění zajímal a sám pomáhal uprchlým polským povstalcům, nepromítly se sympatie s revolucemi nijak podstatně do jeho tvorby, čerpající náměty z českých dějin.⁵² Ani Máchova politická stanoviska nejsou ve zpracováních historické látky příliš vyhraněná. Lze v nich sice tušit a odhalit ne jeden protihabsburský a protikatolický osten, umělec sám však ještě nedospěl k myšlence republikanismu a jeho touhou byla obnova Českého království se všemi historickými právy. V čele českého státu si ovšem představoval skutečně českého krále.⁵³

Ani toto zjištění nevyvolává větší podiv. Obrozenecká společnost totiž ve 30. letech k myšlence revoluce ještě nedospěla a teprve urychlená politická emancipace českého národa v následujícím desetiletí vytvořila pro její přijetí určité předpoklady. Tato nová situace se odrazila i ve sféře historického myšlení, jak dokládá zrod Palackého koncepce husitství i aktualizace revolučních tradic v publikacích radikálních demokratů.⁵⁴

Nicméně i v čase, kdy již byl Mácha mrtev, zůstal básníkův pohled na národní dějiny ojedinělý. Bylo příznačné, že po revoluci 1848-1849, která otřásla habsburským soustátím, zdůrazňovala díla nové generace českých historiků potřebu řádu, kritizovala individuální i kolektivní vzpoury a obracela se i proti pesimistickým výkladům minulosti. Palacký stál stranou těchto tendencí a když nemohl mluvit tak, jak chtěl, raději mlčel. Shodou okolností byli hlavními reprezentanty tohoto nazírání na

dějiny, v tom i na dějiny české, bývalí Palackého pomocníci a dva vrstevníci Máchovi. Ačkoliv o něco mladšího Václava Vladivoje Tomka /narozen 1818/ nelze názorově srovnávat s Máchovým spolužákem Karlem Jaromírem Erbenem /narozen 1811/, spojuje oba dva společný jmenovatel - akcentování mravního a společenského řádu a jeho vnitřní harmonie.

Bývalý liberál Tomek, jenž na přelomu 30. a 40. let četl tytéž knihy o evropských revolucích jako Mácha, rychle zanechal koketování s přitažlivou Hegelovou filozofií, diskutovanou v předrevolučních časech ve vlasteneckých kruzích,⁵⁵ a v době Bachova absolutismu dosáhl profesury historie na pražské univerzitě. Nedá se ovšem říci, že by se rozešel s ideály národního obrození. Naopak, vrátil se k jazykovému programu Jungmannovy generace, jejíž příslušníci usilovali o povznesení českého národa v rámci loyality habsburskému trůnu. Tento postoj se nemohl neprojevit v Tomkově vědeckém díle, snažícím se o koncepční vklad českých dějin jako složky širších dějin rakouských. Součástí takové interpretace nutně muselo být vyzdvihování těch dlouhotrvajících společenského a politického klidu, které i v soudobých poměrech představovaly podle autorova receptu pro český národ nejlepší záruku jeho existence.

Souběžně s tím podával nový profesor odsudek sil narušujících těžce dobytou harmonii. Toto hledisko uplatňoval i na husitské období, jehož velikost nemohl popřít, avšak jako protiváhu radikálních elementů vykreslil obraz Jana Žižky, prezentovaného v podobě choudrého patriarchy, vedoucího národ přes úskalí rozvratu. Polemické zaměření tohoto portréту velkého vojevůdce s Palackého interpretací bylo zřejmé.⁵⁶ Je ovšem přinejmenším zajímavé, že v historickém vědomí národa přežil díky Jiráskovi Žižka Tomkův, nikoliv Žižka Palackého. Návrat

ke kořenům obrození dovedl Tomka nejen k rozchodu s Palackým, ale i se svým nejlepším přítelem Havlíčkem, tedy s lidmi, kteří pochopili, že myšlení konce let 30. neposkytuje návod k řešení problémů let 50.⁵⁷

Podobné stanovisko jako Tomek, i když jinak modifikované, zaujal Karel Jaromír Erben. Forevoluční poměry na něho dopadaly tíže než na Tomka, ale i on byl příliš spjat s předbřeznovou érou obrození, než aby se ztotožnil s mladší generací, mezi níž se v ovzduší Bachova absolutismu rodil kult básníka Máje. Erben dokonce neváhal otisknout skrytou polemiku s myšlenkovou tendencí nejznámějšího Máchova díla a proti "strašnému lesů pánovi" Vilémovi a jeho beznadějném a v zmaru končím životu vyzdvihl jiného "strašného lesů pána" Záhoře, napraveného zločince, jehož pokání smylo předešlé hříchy a vrátilo jej v okamžiku skonu zpět do vědomí lidské pospolitosti. Vítězství přísného mravního řádu je v Erbenově básni Záhořovo lože úplné.⁵⁸ Vzpoura jedince proti této síle nemá sebemenší naději na úspěch. Rigidní neúprosný řád, který nebere ohled na individuální touhy ovládá v Erbenově pojetí celý svět, celý systém lidských vztahů, a jeho normy platí bez ohledu na změny, které přináší čas. Existence, resp. uznání existence tohoto nejvyššího a objektivně platného principu je lékem proti individuálním pocitům zmaru, je zárukou trvání lidské společnosti a tedy i zárukou bytí českého národa za nepříznivých podmínek Bachova systému. Toto přesvědčení proklamuje i báseň Věstkyně, v níž básník a historik v jedné osobě pohlíží na české dějiny:

"Řeka si hledá konce svého v moři,

plamen se k nebi temení;

co země stvoří, sama zase zboří;

avšak nic nejde v zmaření.

Jisté a pevné jsou osudu kroky
 co má se státi, stane se;
 a co den jeden v své pochová toky,
 druhý zas na svět vynese."

Po tomto odsudku pesimismu a nevíry následují slova,
 proklamující velkou budoucnost českého národa:

"Slyšte a vězte-nejsou marné blasy!
 vložte je pilně na paměť:
 nastane doba, přijdou zase časy,
 kdež obživne i mrtvá sněť."⁵⁹

Jako historik se Erben vyznačoval pilnou a pečlivou prací, jejímiž plody nebylo syntetizující vědecké dílo, nýbrž obsáhlé a dosud ještě ne plně doceněné edice, shromažďující velké množství pramenného materiálu k českým dějinám. Báseň Věstkyně však k historickým pramenům nepřihlíží, nýbrž je vybudována na národním mýtu, jenž dodává českým dějinám řád. Věda totiž nemohla oslovovat, vychovávat a povzbuzovat národ v dusném ovzduší Bachova absolutismu tak silně jako mýtus, který byl jednoznačný a srozumitelný.

Bylo by příliš zjednodušené a v samé podstatě nesprávné tvrdit, že Tomkovy a Erbenovy postoje, akcentující řád, systém, harmonii, soudržnost a názorovou homogenitu jsou výsledkem protirevolučního stanoviska. Nikoliv. Jsou především výrazem věrnosti ideálům předbřeznového období českého obrození, jež podle jejich mínění přivedly národ k rozkvětu. Stejně, ne-li větší ohrožení pro ně představovalo překotné tempo vývoje, důsledek vítězství buržoazních vztahů, které se bez ohledu na potlačení revoluce plně prosadily v české společnosti po roce 1848, rozrušily staré vžitě struktury a pozvolna měnily i lidskou menta-

litu. Z pohledu předbřeznových obrozenců se rozpad národní jednoty musel jevit jako popření myšlenek jungmannovské generace, shledávající v pevné ideové integritě národa základ jeho úspěšné cesty do budoucna. Důsledné setrvávání na řádu, vyrůstající v Tomkově i Erbenově případě z předbřeznových kořenů, nabývalo v nových podmínkách konzervativní nádehe, neboť mladá generace chápala již potřeby české společnosti jinak.⁶⁰ To byl také hlavní důvod, proč se Erbenova Kytice aktualizovala převážně ve sféře morálních reflexí a proč Tomkovo dílo zaujalo až na výjimky /viz výše uvedené pojetí Jana Žižky/ především odborníky.

Změněná historická situace nepotvrdila ani Máchův pesimistický výklad směřování českých dějin. Ostatně Mácha nebyl historik a jeho provokativní a provokující úvahy nad smyslem dějinné cesty českého národa si nečinily nárok na vědecké uznání. Byly jedním z výrazů vzpoury individua, jehož stupnice hodnot se ocitala v rozporu s obecně uznávanými potřebami národního hnutí. Ve své podstatě byl Máchův vztah k české minulosti projevem touhy po uplatnění a osvobození tvůrčích sil jedince, které mu soudobá česká společnost ani vlastenecká skupina, lpějící na názorové jednotě, nemohly poskytnout.

Není sporu, že básník Máje procítil českou minulost jako málokterý z obrozenců, neboť ji procítil jako moderní senzitivní člověk, trpící rozpory světa a reagující na skutečnosti kolem sebe. Proto jsou postavy jeho historických próz i dramat ahistorické a jednají i myslí jako autor sám.⁶¹ Zatímco Tyt i ostatní čeští předbřeznoví spisovatelé podřizovali ve svých dílech historii programově cílům národního hnutí, Mácha takové řešení do značné míry ignoroval. Problematika individua žijícího v rozporu s realitou se stala základním východiskem básní-

kových úvah o dějinách. Sama skutečnost, že Mácha jako první v českém prostředí vnesl do vztahu k dějinám niterné pocity moderního člověka, je hodna pozornosti. A to tím více, že se tak stalo v období, kdy konstituující se novodobý český národ činil zásluhou a prostřednictvím Františka Palackého první kroky k vybudování historie jako svébytné vědy. Učinil je však rychle. Koexistence Palackého a Tomkova pojetí i přežívání předbřežnového, na síle mýtu vybudovaného, výkladu, je důkazem dosažení jistého vývojového stupně a zároveň i diferenciacce české obrozenecké společnosti.

Máchovy pocity plně ocenila teprve generace umělců v čase, kdy stará struktura české společnosti byla definitivně rozrušena a kdy se klady i záporny průmyslové civilizace staly pevnou součástí každodennosti. Teprve tehdy rozpory a emoce, sugestivně zachycené Máchovým perem, zasáhly širší okruh veřejnosti. Mácha tak předešel svou dobu o dvě desetiletí. Bylo ovšem pochopitelné, že v druhé polovině 50. let, kdy o existenci českého národa již téměř nikdo nepochyboval, se umělcovy meditace nad českými dějinami staly pouze dokladem jeho úzkosti a pochybností, které budoucnost nepotvrdila. Toto konstatování však nic nemění na upřímnosti básnickových obav, jež byly výrazem opravdovosti jeho vztahu k minulosti i přítomnosti národního života.

P o z n á m k y

- 1 Mojmír Otruba, Představa času v obrozené poezii, *Slavia* 48, 1979, s. 136w; Vladimír Štěpánek, Karel Hynek Mácha, Praha 1984, s. 111-146; Vladimír Macura, Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ. Praha 1983, s. 167-174.
- 2 Z literárněvědné oblasti představuje v tomto směru významku koncepční studie Mojmíra Otruby, Ahistorický historismus českého obrození, in *Historické vědomí v českém umění 19. století*, Praha 1981, s. 112-113. Ze stanoviska obecné historie viz syntetické pasáže v práci Františka Kutnara, *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví I*, Praha 1973, s. 121-124. Úrovní historického vědomí a povědomí české společnosti první poloviny 19. století se zabývá systematicky Jiří Proch. Základní shrnutí jeho výzkumů podává přehledná stat' Některé metodologické poznámky k studiu úlohy historického vědomí v národním hnutí 19. století, in *Historické vědomí v českém umění 19. století*, s. 61-68. Dále viz též Jiří Rak, Zrod novodobé husitské tradice, *HT* 2, 1979, s. 97-106; týž, Osudy české Walhally, *HT* 6-7, 1983-1984, s. 215-238.
- 3 Odkazují zde na první část své obsáhlejší studie Máchův vztah k české minulosti, která vyjde ve sborníku *Prostor Máchova díla*.
- 4 Podrobněji tamtéž.
- 5 Tak pojímal své dlouhé, často i několikadenní výlety kupř. Václav Vladivoj Tomek, *Paměti z mého života I*, Praha 1904, s. 50-57.
- 6 Svědectví podávají slova samotného Máchy: "Těchto zřícenin co nám prospěje navštěvování? - Duchové zde druhdy přebývajících, jakoby na temné peruti obletují nás a obyvatele je-

ho při slavných se scházejí hodech; to vše tak živě vidím, procházejí se ve zříceninách těchto, tak živě-" K. H. Mácha, Svět zašlý, in KK II, s. 103. Zkratkou KK zde odkazuje na třísvazkové kritické vydání Máchova díla v odeonské Knihovně klasiků, pořázené v letech 1959-1972 péčí někdejšího Ústavu pro českou literaturu CSAV.

- 7 Seznam "hradů spatřených" viz KK III, s.
- 8 Blíže Petr Čornej, Máchův vztah k české minulosti. Tam také podrobnější výklad o Josefu Leonardu Knollovi, který přednášel historii na právnické fakultě. O výuce historických oborů na filozofické a právnické fakultě pražské univerzity podává vyčerpávající informaci Karel Razbunda, Stolyce dějin na pražské univerzitě I, Praha 1964, s. 101-228.
- 9 Podrobný rozbor ve vztahu k osobě K. H. Máchy Petr Čornej, Máchův vztah k české minulosti.
- 10 Jaroslava Pešková, Filozofické problémy historismu, in Historické vědomí v českém umění 19. století, s. 59.
- 11 František Kutnar, c.d., s. 121; Jaroslav Marek, Osvícenské dějepisectví v českém historickém myšlení, ČLM 87, 1968, s. 187-210; Josef Kočí, České národní obrození, Praha 1978, s. 88-104; Josef Johanides, František Martin Pelcl, Praha 1981, s. 147-197.
- 12 O jejím druhém vydání, realizovaném v letech 1819-1823 patrně z iniciativy Josefa Lindy, Jaroslav Kolár, Studnice romantického historismu v českém obrození a její iniciátor, ČL 26, 1978, s. 527-540.
- 13 Mojmír Otruba, Ahistorický historismus českého obrození, s. 123, pozn. 10; Petr Čornej, Nad Palackého edicí Starých letopisů českých, Slavia 51, 1982, s. 69-79. K činnosti Palackého v letech třicátých a čtyřicátých se zřetelem k

- mezinárodním kontextu podrobně Jiří Kořalka, *Bavorská a saská korespondence Františka Palackého 1836-1846*, HT 5, 1982, s. 209-252; týž, *Palacký a Frankfurt 1840-1860: Husitské bádání a politická praxe*, HT 6-7, 1983-1984, s. 239-360.
- 14 Doplady shrnuje Petr Čornej, *Máchův vztah k české minulosti*.
- 15 Tamtéž.
- 16 Vladimír Štěpánek, c.d., s. 127-139.
- 17 Tamtéž, s. 157-162.
- 18 Milena Jetmarová, *František Palacký*, Praha 1961, s. 64-86.
- 19 Vladimír Štěpánek, c.d., s. 157-160.
- 20 KK II, s. 121-126. Máchovo pojetí omezenosti lidského života a existence lidstva vůbec mohlo vycházet i z tradičního názoru katolické církve na čas, jak jej kdysi formuloval Tomáš Akvinský. Vůdčí duch středověké scholastiky rozlišoval lidský čas /tempus/, který je jen zlomkem časově nekonečné věčnosti /aeternitas/. Toto pojetí muselo být běžně známé Máchovým učitelům na filozofické fakultě a je tedy možné, že básník domýšlel podněty svých profesorů.
- 21 "Ráno jsme se sešli s p. Palackým u Pospíšilů; tam jsme se něco neshodli stran básnictví; on o mně soudí, že mám výbornou fantazii a že výborne maluji, ale prací mých hlavní že je chgba, že v nich nevysvítá jakási nutnost idey. Já mu nerozumím, neb mám za to, že v každé mojí básni idea jest co nejmožněji rozvedena. Vlastně bych ale soudil, že on jest básník německý a že hledá filozofii v básních jakožto nejnutnější věc." KK III, s. 286.
- 22 Mojmír Otruba, *Představa času v obrozené poezii*, s. 243.

- 23 J. K. Tyl, Pohled na literaturu nejnovější, otištěno in Literární pouť Karla Hynka Máchy, ed. Pavel Vašák, Praha 1981, s. 47-48.
- 24 Doklady uvádí Milan Zítka, Obraz české minulosti v kulturních časopisech doby předbřeznové, AUC - Philosophica et historica 5, 1976, s. 18-20.
- 25 Do něho chtěl zařadit i básně Na příchod krále. Viz KK I, s. 118.
- 26 KK II, s.
- 27 Plán ku Karlovu tejně, KK II, s. 292.
- 28 Plán k Vyšehradu, KK II, s. 279.
- 29 "Střízlivý posuzovatel pozůstalých spisů Máchových by ani neuvěřil, jakou řadu myšlenek z nepatrné někdy sady vyvozoval a co všechno do ní vkládal. Že tenkrát právě o Křivoklátě řeč byla a příležitost se k tomu podala, pravil: Někdy tři čtyry slova jako uzavřená skříňka v sobě chovají celý poklad důsledných myšlenek. "Ó králi dobrou noc!", což nepochopuješ, co v tom leží? Věšho že konec! Celý osud Václavův že se již vyplňovati počíná. Den jeho že zašel-dlouhá noc že mu nastává, jemu i všemu, co zamýšlel. S tím "dobrou noc" jsem chtěl vyznačiti kus historie české, ukončení celé staré doby, kterážto na popraží nových přechodů stála. " Karel Sabina, Upomínka na K. Hynka Máchu, in Literární pouť Karla Hynka Máchy s. 341.
- 30 Karel Krejčí, Symbol kata a odsouzení v Máchově díle, in Realita slova Máchova, Praha 1967, s. 260.
- 31 Tamtéž, s. 252.
- 32 Viz KK I, s. 40 a KK II, s. 50-51.
- 33 Vladimír Štěpánek, c.d., s. 126-127.
- 34 KK II, s.

- 35 KK II, s.
- 36 Blíže Petr Čornej, Václav IV. v proměnách času. Příspěvek^k české pověsti královské, ČL 33, 1985, s. 408; Jan Novotný, K formování husitské tradice za národního obrození, HT 4, 1981, s. 189.
- 37 KK III, s. 263, 288. Zdá se proto nepravděpodobné, že by Mácha plánoval italskou cestu tak, aby v Rakousku navštívil i menší lokality, do jejichž osudů se zapalo husitství. Neurčité zmínky v tomto směru mohl nejspíše zaslechnout na místě samém. K tomu Růžena Grebeníčková, Mácha a Novalis, Slavia 46, 1977, s. 128-147.
- 38 Žalozpěv, KK I, s. 118-119.
- 39 KK III, s. 13, 214, 298.
- 40 Alexandr Stich, Sabina-Němcová-Havlíček. Textologický a stylistický příspěvek ke sporům o Sabinových zásazích do cizího díla. Praha 1976.
- 41 Jan Novotný, c.d., s. 192.
- 42 Josef Kočí, Emanuel Arnold, Praha 1964, s. 21n.
- 43 Karel Sabina, Úvod povahopisný, in Literární pouť Karla Hynka Máchy, s. 198.
- 44 "Čech tam stál naproti bratru Čechu,
oba pro svého bili se krále,
potokem se valila krev s hory."
KK I, s. 247.
- 45 Miloslav Hýsek, Bílá hora v české literatuře, in Na Bílé hoře, Praha 1921, s. 113-119.
- 46 S životopisy aktérů bělohorského mezníku se Mácha seznámil v Abbildungen der böhmischen und mährischen Gelehrten und Künstler F. M. Pelcla a M. A. Voigta, odkud si vypsál základní údaje o Václavu Budovcovi, Vilé-

mu Slavatovi, Janu Jeseniovi a dalších. Kromě toho znal i Druhou apologii českých stavů z roku 1619. Blíže Petr Čornej, Máchův vztah k české minulosti.

- 47 Tamtéž.
- 48 KK I, s. 166.
- 49 KK I, s. 19-20.
- 50 Blíže Dagmar Mocná ve studii o Nejedlého vztahu k Máchovi, kterou otiskne Česká literatura.
- 51 Podrobně Petr Čornej, v kapitole připravované kolektivní vědecké monografie o Zdeňku Nejedlém.
- 52 Pavel Vašík, Karel Hynek pouťník, in Literární pouť Karla Hynka Máchy, s. 367.
- 53 O živém monarchickém citění české společnosti naposledy Jan Havránek, Český historismus druhé poloviny 19. století mezi monarchismem a demokratismem, in Historické vědomí v českém umění 19. století, s. 27-36.
- 54 Jan Novotný, c.d., s. 191-192.
- 55 Václav Vladivoj Tomek, Pověsti z mého života, I, s. 137-138.
- 56 Tomek podal tento obraz Žižky v knize Děje Království českého, Praha 1850. Tato práce je ve skutečnosti rozšířením publikace Děje země české, Praha 1843. Své pojetí slepého hejtmana potom propracoval v monografii Jan Žižka, Praha 1879. K Tomkovu výkladu husitské revoluce viz Jiří Rak, Husitství v díle Václava Vladivoje Tomka, HT 4, 1981, s. 193-196. Palacký naopak hodnotil Žižkovu smrt jako štěstí pro celou českou zemi, neboť ve vynikajícím vojevůdci spatřoval především fanatika husitské myšlenky. Viz František Palacký, Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě III, Praha 1939, s. 488-496.

- 57 O vztahu V. V. Tomka k Františku Palackému a Karlu Havlíčkovi i jejich vzájemných vztazích po roce 1848 existuje bohatá literatura. Viz Dušan Jerábek, V. V. Tomek a Karel Havlíček v letech bachovské reakce, Brno 1979; Petr Čornej, Palacký a Tomek v letech 1848-1852, in Foc-ta Franti ku Palackému. Václavkova Olomouc 1976, s. 171-175; Zdeněk Šamberger, Rakouský neoabsolutismus po roce 1848 a jeho obavy z husitismu, HT 37, 1983-1984, s. 361-389.
- 58 K. J. Erben, K. tice, ed. Rudolf Skřeček a Mojmir Otruba, Praha 1969, s. 92-111.
- 59 Tamtéž, s. 139-141. K Věstkyni podrobně Antonín Grund, Karel Jaromír Erben, Praha 1935, s. 95-99; Julius Dolanský, Karel Jaromír Erben, Praha 1970, s. 273-314.
- 60 Otto Urban, Česká společnost 1848-1918, Praha 1982, s. 157n.
- 61 Vladimír Štěpánek, c.d., s. 136.

Dušan Jeřábek

"Výchovný román" Vítězslava Hálka a Goethův Vilém Meister

Literární generace Jana Nerudy usilovala o takovou uměleckou tvorbu, která by přispěla nejen k aktivizaci národního cítění, ale současně k vědomí sounáležitosti českého národního vývoje s progresívními proudy v evropském společenském myšlení. Tito autoři jsou si vědomi toho, že česká literatura musí reagovat na novou situaci, která vznikla v padesátých letech obnovením absolutismu v Rakousku: chtějí kriticky zobrazit její podstatné rysy a současně přispět k její proměně, k jejímu zvratu, tedy k demokratizaci společenských poměrů. Tuto společensky aktivní úlohu mohl plnit podle přesvědčení májovců nejlépe ze všech literárních žánrů román; nikoli však román historický, ba ani ne román venkovský. Zájem o život venkovského lidu v době po roce 1848 trvá, ale do popředí zřetelně vystupuje od přelomu padesátých a šedesátých let zájem o náměty z prostředí městského, zvláště pražského. Praha je právem pokládána za centrum národního dění, kde se začíná zápas o příští podobu národní společnosti. Na pražské náměty se soustřeďuje od počátku své literární činnosti Neruda. Ale i Hálek, později známý svými vesnickými prózami, do začátku šedesátých let zachycuje ve svých povídkách osobní zkušenosti, jichž nabyl v pražském prostředí. Jsou to povídky kritizující sobecký vztah konzervativní části české buržoazie k společnému národnímu zápasu. Nejzávažnější z pražských povídek Hálkových

je delší próza První láska /1859/. Bystrý realistický postřeh mladého autora se zde projevuje zejména v líčení pražské pozdně biedermeierovské společnosti, zcela odcizené programu národního hnutí a zaměřené jen k zachování svých pozic a své prestiže. Fabulačním postupem, myšlenkovým záměrem i svým rozsahem byla První láska náběhem k Hálkovu jedinému pokusu o útvar románový; tento pokus uskutečnil Hálek vzápětí po otištění První lásky a navázal jím - ovšem s většími tvůrčími ambicemi - na svoje předchozí prózy z pražského prostředí. Ve sbírce Slovanské besedy, kterou sám založil a řídil, vydal r. 1861 román Komediant; bylo to první číslo této sbírky, vycházející v nakladatelství Kober a Markgraf. Středem vyprávění je mladý muž odhodlaný vzdorovat společenským konvencím své doby a hledat si vlastní životní dráhu a cíl. Tím cílem je pro hrdinu románu Jaromíra Sušila divadlo. Sušil chce vyvrátit mínění nemalé části veřejnosti, že herec není více než potulný komediant; současně si klade za úkol pozvednout úroveň českého divadla. Tento svůj úkol plní nejprve u podřadné kočující společnosti; průměrné a podprůměrné herce vychovává k umění, venkovské a maloměstské obecenstvo pak k tomu, aby přestalo herci opovrhovat. Sušil, který je nepochybně tlumočnickem vlastních názorů autorových, vychází jako učitel herců a vychovatel obecenstva ze dvou zdrojů, určujících jeho ideová a umělecká stanoviska. První z těchto zdrojů nachází v mentalitě a morálce lidových vrstev. Při vší programové snaze o pozvednutí naší divadelní kultury na evropskou úroveň se Hálek totiž nikdy nepřestal hlásit k tylovské koncepci českého divadla.

S touto koncepcí není pro Hála v rozporu druhý zdroj inspirace jeho románového hrdiny; je to dílo Shakespearovo. Jestliže lidové vrstvy měly být společenskou a ideovou základnou nového českého divadla, Shakespeare se měl stát jeho vzorem a podněcovatelem jeho tvůrčího úsilí. Impulsy vlastního hereckého růstu nachází Sušil především v Hamletovi; už za svého působení u venkovské společnosti se zabývá jeho studiem a zanedlouho se v roli Hamleta představuje v Praze. Přesvědčuje o svém talentu nejen obecnost, ale i kritiku, nedůvěřivou k venkovskému herci. Ale více než to: působí svým uměním na proměnu lidských charakterů. Hálkova demonstrace mravně očištné moci dramatického umění vůbec a Shakespearovy tvorby zvláště působí dnes ovšem z hlediska psychologické pravděpodobnosti poněkud prostoduše; je však zajímavým dokladem a symptomem kultovně obdivného vztahu Hálkovy generace a především Hála samého k dílu Shakespearovu. Shakespearovský motiv působí také k rozuzlení příběhu Hálkova románu. Prostřednictvím inscenace Hamleta se dramatické umění projeví jako rozhodující síla ovlivňující charakter, vztahy i myšlení lidí. Mravní očista je dokonána, aspoň v dosahu působnosti hlavního hrdiny.

Ponechejme nyní stranou skutečnost, že románová fabule i výstavba postav nesou stopy začátečnického stadia Hálkovy prózy, zčásti ještě poplatného pozdně romantickým konvencím. Kdyby nebylo jiných kvalit Hálkova románu, sotva bychom oživovali zájem o něj. Jestliže dnes může něčím upoutat pozornost, jsou to některé jeho znaky, které jej odlišují od kontextu dobové české prózy a vtiskují mu tak

do jisté míry specifický ráz. Tyto příznačné znaky lze shledat, jak se domnívám, především v jeho významové vrstvě. Smyslem Hálkova příběhu je společenská kritika, směřující k dosažení mravní obrody soudobého člověka, k zušlechtění lidského charakteru a pozvednutí zejména té složky národa, která byla odpovědná za jeho další vývoj - tedy měšťanstva. Tento záměr sledoval Hálek od let svých prvních kroků v literatuře. Cest k naplnění tohoto záměru však nebylo mnoho. Hálek se rozhodl pro tu, která nejvíce odpovídala dobovým možnostem a současně jeho vlastnímu přesvědčení: pro cestu, kterou nabízelo působení uměleckého zážitku na široké vrstvy vnimatelů. A tento umělecký zážitek zprostředkovalo v době Hálkova mládí bezpochyby nejúčinněji divadlo. Hrdinu svého prvního myšlenkově programového a umělecky závažného prozaického díla staví Hálek proto do služeb české divadelní kultury, dává mu za úkol promlouvat k české veřejnosti prostřednictvím jevištních postav a současně ovšem působit na ni svým osobním příkladem, svými názorovými postoji a především snahou o vytvoření nových etických norem v životě české národní společnosti.

Svým ideovým záměrem i svou celkovou koncepcí směřuje tedy Hálkův román k zvláštnímu žánrovému typu, který byl u nás znám z německé literatury: je to typ tzv. románu výchovného, jehož nejvýraznějším příkladem bylo a je podnes dílo J.W.Goetha Viléma Meistersa léta učenického. I když je jistě obtížné a riskantní srovnávat začátečnickou práci Hálkovu se zralým dílem německého klasika, přece se ne-

ubráníme zamyšlení nad analogiemi, které se zde objevují a které stěží mohou být náhodné. O Hálkově znalosti Goethova díla nemůže být pochyb, i když právě o Vilému Meisterovi - na rozdíl od jiných Goethových prací - Hálek výslovně nepsal.

První verzi románu o Vilému Meisterovi, nazvanou Divadelní posláním Viléma Meistera, vytvořil Goethe /v nedokončené podobě/ v letech 1777 - 1785. K myšlence díla se pak vrátil až v letech devadesátých. Tehdy vznikl román Viléma Meistera léta učednická, do něhož Goethe přejal v nové podobě i v nové funkci značné části původní verze.

Goethe i Hálek psali tedy své romány na počátku nové historické epochy, kdy se o slovo hlásila třída měšťanská. Goethe tvořil Léta učednická v letech 1794 - 1796 pod čerstvým dojmem a vlivem Velké francouzské revoluce, Hálek psal Komedianta v době právě skončeného Bachova absolutismu a na prahu konstituční éry, v níž se měly rozvinout možnosti a schopnosti mladé české buržoazie. Oba vycházeli tedy z předpokladu vedoucí společenské úlohy měšťanstva v nastávající fázi evropských dějin; ale o to více byli přesvědčeni, že měšťanskou společnost je třeba postavit na nové základy a tak ji připravit na nové úkoly. To má být posláním Meisterovým i Sušilovým; oba chápou ovšem toto poslání ve vyšším smyslu humánně etickém a tedy nadnárodním. Znamenalo to překročit meze dobových národně uvědomovacích a osvobozovacích programů, což bylo zvláště v Čechách krajně nepopulární. Nicméně, jak známo, právě Hálek to proklamativně učinil v době, kdy

se pravděpodobně už zabýval plánem svého románu; máme na mysli Hálkovu stat' Básnictví české v poměru k básnictví vůbec /z r. 1859/, polemicky vyhrocenou proti zastáncům přísně střeženého národního rázu české literatury. - Hála tedy zřejmě sbližuje s Goethem snaha po dosažení a naplnění ideálu všestranně rozvinuté osobnosti, schopné aktivně působit na vývoj lidstva. V jakých podmínkách bylo však možné dosáhnout tohoto rozvoje tvořivých sil člověka a tedy cíle, který si stanovil německý a po něm i český básník?

Když v Goethovi vznikala první představa jeho hrdiny - tedy v letech sedmdesátých - shledával, že soudobé poměry v německém prostředí nedávají předpoklady pro dosažení podstatně důležitých cílů společenských a že jedině oblast umění poskytuje aspoň v nejnutnější míře prostor pro tvůrčí osobnost. Nadto byl Goethe stále více zaujat snahou o reformu a rozvoj soudobého divadla, a za důležitý prostředek k tomu pokládal shakespearovský repertoár. Doklady toho najdeme už v Divadelním poslání, zejména však v Letech učednických.

/Vilém Meister - stejně jako po něm Hálkův Sušil - se zevrubně zabývá studiem Hamleta. Na rozdíl od Hála, bezmezného Shakespearova obdivovatele, odvažuje se však Goethe prostřednictvím Meisterovým v Letech učednických dalekosáhlých úvah o možnostech dramaturgických úprav, ba přímo přetvoření Shakespearovy hry./ Hálek - jak jsme už vyložili - volí uměleckou, divadelní oblast pro působení svého hrdiny z důvodů, jež jsou blízké důvodům Goethovým; v dobových českých podmínkách přistupuje k tomu nadto okolnost, že divadlo má nejvíce možností napomáhat demokratizačnímu procesu v české společnosti šedesátých let.

Herecké prostředí, v němž Vilém Meister plní svoje "divadelní poslání", dává mu impulsy k sebevýchově i k působení na svoje okolí. Umění stává se Meisterovi prostředkem k utváření vnitřní podoby člověka. Hlavní oporou i v tomto směru zůstává Shakespeare, jehož úloha v "učednickém" období Meisterově je prvořadá. Při studiu Hamleta proniká Meister do problematiky hereckého umění i do otázek umělecké tvorby vůbec. Vede ho to k zamyšlení nad vztahem jednotlivce a kolektivu, nad vztahem umění a reality. Hromadí se v něm umělecké i životní zkušenosti; ty jej pozvolna vedou k vyššímu nazírání na poslání, které je mu v životě určeno a které, jak poznává, přesahuje oblast poslání divadelního.

Román o Vilému Meisterovi je nepochybně kusem Goethovy vnitřní autobiografie. Je výrazem básníkovy dlouholetého úsilí o nalezení vlastního poslání ve společnosti, která Goetha současně odpuzovala i poutala mnoha dobrovolnými i nedobrovolnými svazky. Tento protikladný vztah k dobové společnosti se pravděpodobně promítl do myšlenkové podoby a jisté ideové rozeklanosti Let učednických. V první, větší části románu - zahrnující pět knih z osmi - proniká původní, byť přepracovaná koncepce meisterovského tématu /tedy koncepce Divadelního poslání/: prostředkem rozvoje osobnosti je Meisterovi divadlo, na jeho půdě řeší problém vztahu umělce k měšťanskému světu. Druhá část románu nese stopy názorové změny, k níž u Goetha došlo v druhé polovině osmdesátých let. Než dokončil první verzi meisterovského románu, odhodlal se k tomu, nač už dávno pomýšlel: roku

1786 odcestoval do Itálie, a setrval tam skoro dvě léta. V Goethově životě i názorovém vývoji znamenal italský pobyt nejdůležitější mezník; v Itálii si ujasnil svoje umělecké i společenské poslání, funkci básníka v soudobém světě. K tomu přistoupily vzápětí zkušenosti z politického a vůbec veřejného evropského dění následujících let, poznamenaných revolučními událostmi ve Francii. Všechny tyto nové zkušenosti a poznatky vedly Goetha k mínění, že možnosti působení divadla na veřejný život a společenský vývoj jsou příliš omezené a že tedy je třeba využívat prostředků a cest mimouměleckých. Divadlo přestává být Goethovi posláním, stává se jen "průchozím bodem" - použijeme-li termínu Georgy Lukáče. Proto i svému Meisterovi vytyčuje v nové verzi románu, v letech učednických, nový cíl: je jím ne už dosažení zralosti umělecké, ale zralosti občanské. Od výchovy divadelní přechází Meister k výchově lidského charakteru.

Tento Vilémův přerod je v románu motivován okolnostmi rázu společenského, ale i osobního. První, jak naznačeno, vyplývají z Goethova, a tedy i Vilémova poznání nových funkcí umělce a občana ve změněných podmínkách veřejného života. Druhá, osobní motivace a příčina vlastně jen dodatečně působí na Vilémovo rozhodnutí vzdát se divadla. Tou příčinou je ztráta Vilémovy důvěry ve vlastní talent a schopnosti.

Odůvodnění této ztráty je poněkud vágní; kontrastuje s předchozí charakteristikou Vilémova hlubokého vztahu k divadlu, podloženého nejen intelektuální a praktickou přípravou, ale i zřejmým talentem, o kterém čtenář nemá důvod pochybovat. O tomto talentu se příznivě vyjadřuje divadelní ředitel Melina,

a potvrzuje to i Meisterův úspěch v roli Hamleta. Leč major Jarno, charakterizovaný při svém vstupu do děje jako typ ob- skurní a šarlatán, "kterému je nejlépe se vyhnout" /zřejmě tedy krajně pochybný arbiter ve věcech umění/, dává v závěru románu poněkud neočekávaně Vilémovi autoritativní radu, aby zanechal divadla, "pro něž přece vůbec nemá nadání". Viléma to utvrzuje v jeho rozhodnutí změnit životní dráhu a defi- nitivně opustit svět divadla.

Motivace tohoto Meisterova rozhodnutí je tedy do jisté míry uměle aranžovaná, její smysl je však zřejmý. Meisterova proměna měla posloužit výchovnému záměru Goethova románu a měla demonstrovat názor, který v Goethovi uzrál během doby, v níž dílo vznikalo.

V procesu Meisterova "zmoudření" i v motivaci této pro- měny se ovšem se vši pravděpodobností odrážejí i některé další konkrétní okolnosti, které mezi dobou vzniku první a druhé verze románu působily na změnu Goethova vztahu k divadlu. Zhoršily se patrně poměry německého divadelnictví; Goethe se o něm vyjadřoval se značnými pochybnostmi, neboť v něm ne- viděl dostatek tvořivých sil a schopností. Co však bylo ještě významnější: nové životní zkušenosti vedly k proměně Goethova uměleckého názoru. Stále zřejměji se odklání od romantických východisek svého myšlenkového a uměleckého vývoje a jako člověk i básník hledá cesty ke skutečnosti své doby. Proto i Meister, zřeknuvší se svého "divadelního poslání", směřuje nadále přede- vším k tomu, aby dostál povinnostem, jimiž je vázán vůči spo- lečnosti, vůči těm, kdo vytvářejí podobu současného světa;

stává se čínorodým typem, symbolem životní aktivity a pozitivního vztahu k realitě. Svět této reality a aktivity je alegoricky znázorněn ve "společnosti věže"; v té alegorii je nepochybně rys poněkud paradoxní - "věžní" společnost, zobrazená podle modelu zednářské lóže, má k životní realitě zajisté vztah dosti odtažitý. Ale myšlenkový obsah té alegorie sotva může být jiný. A znakovými prostředky je vyjádřen i Goethův postupující dobový odklon od romantismu. V tomto smyslu je funkční zejména motiv mysteriózního dítěte Mignony; motiv a příběh, jehož závažnost v románu Goethe sám zdůrazňoval, aniž však napomohl budoucím vykladačům díla k jeho objasnění. Mignon - v původní verzi románu bytost dvojpohlavní - upoutává svou významovou mnohoznačností dlouhodobý zájem badatelů a podněcuje řadu explikací a hypotéz. Při vší rozmanitosti interpretačních možností zůstává však přece jen nepochybné, že Mignon je a má být symbolem toho, čeho se Vilém na konci svých let učednických zříká: symbolem romantického postoje životního, symbolem solipsismu a citové hypertrofie, ztělesněním světa nadreálna a fikce - tedy všeho, s čím se Meister trvale rozchází, když opouští svoji divadelní dráhu. "Chci myšlenky své dovršit, chci činy!" Snad tato slova Faustova mohla by doprovázet tento rozchod a vyjadřovat nový životní postoj vnitřně obrozeného Viléma Meistera. Současně napovídají, že Léta učednická jsou vývojovou etapou nejen na cestě k definitivní vnitřní podobě Goethovy nejslavnější postavy dramatické, ale i na cestě ke konečnému názorovému stadiu básníka samého.

Román Viléma Meistera léta učednická dal nepochybně přímé nebo nepřímé podněty ke vzniku dalších děl příbuzného typu a zaměření. Žánr a funkce výchovného, respektive vývojového románu byly některými význačnými autory zřejmě pocíťovány jako aktuální v době, kdy ve střední Evropě dochází k stabilizaci sociální pozice měšťanstva a kdy znovu vyvstává potřeba působit prostřednictvím literatury na podporu etických a humánních hodnot, jež jsou ohrožovány třídním egoismem nové společnosti. Výchovný román nestal se sice nikdy žánrem příliš frekventovaným, z hlediska uměleckého byl však v evropské literatuře zastoupen způsobem velmi významným. Tak v desítiletí, na jehož konci píše Hálek svého Komedianta, vznikají v německé jazykové oblasti dvě díla, která znamenají vývojové dovršení výchovného románu devatenáctého století. Roku 1854 dokončuje Gottfried Keller první verzi Zeleného Jindřicha, autobiografického příběhu o citovém i názorovém vyžívání hochy a muže, hledajícího svoje životní poslání nejprve v umělecké tvorbě, pak v plnění občanských, společenských úkolů. Avšak ideový plán knihy i svůj umělecký záměr realizoval Keller v definitivní podobě až v druhé, přepracované verzi díla z let 1879 - 1880. Pro časově genetické souvislosti zajímá nás proto z hlediska našeho tématu především druhý z románů, jež máme na mysli: je to dílo rakouského autora Adalberta Stiftera Pozdní léto, vydané roku 1857.

Jako Goethe v letech učednických a jako Keller v Zeleném Jindřichovi i Stifter v Pozdním létě vyslovil a umělecky

ztvárnil mnoho ze svých životních snah. Patřilo k nim jeho úsilí uplatnit se jako přírodovědec a zároveň malíř; k obojímu měl talent sice jen prostřední, avšak podložený hlubokým vztahem k přírodě a ke všem formám jejího života; tento vztah se pak s úspěchem daleko výraznějším projevil ve Stifterově tvorbě literární. Ale současně se v Pozdním létě odráží také leccos z vlastních zkušeností, zážitků a vnitřních rysů básníkůvých. Stifter, narozený roku 1805, vyrůstal v éře metternichovského Rakouska. Politický tlak, neuspokojivý život rodinný a vlastní povahové dispozice vedly jej jako spisovatele převážně k úniku do vysněného světa mravní ušlechtilosti, vyššího lidství a kultivovaného smyslu pro ~~pro~~ umělecké hodnoty. Tím vším žijí postavy Pozdního léta. Ústřední místo mezi nimi má jednak mladý kupecký synek Jindřich Drendorf - vypravěč příběhu -, jednak "svobodný pán" von Risach, osamělý starý muž, kterému v románu patří role Jindřichova vychovatele. Jindřichovy i Risachovy zájmy směřují především ke zkoumání přírody a k výtvarnému umění; Jindřich sám /podobně jako Zelený Jindřich Kellerův/ se věnuje malbě. S laskavou pedagogickou důkladností zasvěcuje Risach svého svěřence do tajů botaniky, ornitologie i do otázek výtvarného umění. Po dlouhé cestě výchovy k vědě a umění dochází však mladý hrdina románu - vlivem citových zkušeností i vlivem svého vychovatele - k poznání, že pravý cíl života je třeba hledat mimo oblast naukovou i uměleckou, a to v zušlechtnění, humanizaci člověka a ve spojení a vzájemné podpoře lidí sobě blízkých. Napohled tedy jde o ideové

vyústění obdobné jako ve Vilému Meisterovi. Ale analogie je jen zdánlivá. Kdežto Meister - jako Goethe sám - byl typ aktivní a činorodý, usilující o nejširší sociální prospěšnost svých životních snah, základní výchovná tendence románu Stifterova je vlastně opačná. Směřuje k ideálu společenství výlučných jedinců, izolovaných od okolí, které by mohlo narušovat jejich vzorně harmonické vztahy. Modelem takového společenství je úzký kruh rodinný; Stifter zde patrně vyjadřoval a ztvárňoval touhy, jež se mu ve vlastním životě nepodařilo naplnit. Postavy Pozdního léta žijí jakoby mimo prostor a čas; jemný básnický opar, vznášející se nad Stifterovým vyprávěním, je ve své podstatě melancholickým výrazem rezignace před skutečností, před soudobým světem, s jehož stavem se Stifter jen pasívně smířoval.

Goethe a Stifter vytvořili tedy dva typy výchovného románu, lišící se od sebe především vztahem k dobové realitě i mírou společenské aktivity jejich hrdinů. Sotva může být pochyb o tom, že podstatně progresívnější typ daného literárního žánru vytvořil Goethe. Třebaže ani on - stejně jako Stifter - nebyl nakloněn radikálním zásahům do sociálních vztahů, přece jeho postoj k problematice dobového života byl myšlenkově daleko průbojnější, než tomu bylo u Stiftera, uzavírajícího se po způsobu biedermeierovském do uměle ohraničeného světa intimního soukromí.

Tím už do značné míry naznačujeme odpověď na otázku, ke kterému z obou tvůrčích a myšlenkových typů měl Hálek jako autor Komedianta blíže. Byl to zřejmě typ vytvořený Goethem. S ním spojuje Hálek přesvědčení o povinnosti

umělce zasahovat do společenského vědomí současníků a působit na toto vědomí ve smyslu mravně obrodném. Tíha absolutistické epochy, doléhající na Stiftera a v počátcích jejich literární dráhy i na generaci našich májovců, nedokázala utlumit energii, s níž Hálek jako beletrista i publicista se snažil ovlivňovat vývoj a podobu našeho tehdejšího národního života. Román Komediant, jehož goethovská inspirace sotva může být brána v pochybnost, je toho dokladem.

Ale přes analogické rysy s románem Goethovým je třeba připomenout, že Hálek není na ideovém pojetí Let učednických zcela závislý; odlišuje se od něho v jednom bodě způsobem dokonce dosti podstatným. Tím bodem je názor na funkci a význam umění při utváření lidského charakteru a při formování a vývoji společnosti. Hálek věří, že právě úloha umění má ve vývoji člověka přední a nezastupitelné místo. Goethe naopak tuto úlohu postupně odsouvá do pozadí, a za rozhodující pro mravní výchovu a zrání člověka pokládá plnění povinností vůči spolubližním. Tato odlišná stanoviska se pak projevují ve výsledné myšlenkové koncepci obou děl. Jak v letech učednických, tak v románu Hálkově má umění podstatný význam v procesu výchovy obou hrdinů. Oba - Meister i Sušil - mají svoje "divadelní poslání"; ale kdežto Meister toto poslání opouští pro cíle vyšší a obecnější, Hálkův mladý hrdina u něho věrně vytrvává a nepodléhá skepsi, pokud jde o možnosti společensky výchovného působení divadelního umění. Neboť Hálek byl na rozdíl od Goetha

vyznavačem kultu umělce a umění; bylo to pochopitelné v době, kdy umění stále ještě plnilo v našich zemích funkce národně záchovné. Kulturně budovatelské zaujetí pak stěžejně přispouštělo pochybnosti o smyslu a poslání tak důležité instituce, jakou bylo v Hálkově době právě divadlo. A nelze ovšem pomíjet ani důležitý moment subjektivní. Hálek sám nebyl typ skeptický. Důvěřoval ve smysl svého tvůrčího úsilí i ve smysl dobových českých kulturních snah vůbec. Tak to také vyjádřil ve svém Komediantu, a to způsobem sobě vlastním, tedy přímočarým a významově jednoznačným.

Je jistě možné namítnout, že právě v této jednoznačnosti se projevuje dosti simplifikovaná myšlenková podstata Hálkova románu, že právě jí se český autor odlišuje od Goetha jako žák od mistra. Taková námitka je ovšem zcela oprávněná. Mladý Hálek nazíral s optimistickou, neproblematizovanou přímočarostí na realitu denního života i na sféru dobového umění, a tak ji také zobrazoval. Ale jeho pohled nepostrádal proto ostrosti ani kritické pronikavosti. Směřoval k tomu, aby ozřejmil českému čtenáři význam divadla nejen jako jedné z kulturních institucí, ale jako zásadně důležitého prostředku národní výchovy. S temperamentní a přesvědčivou naléhavostí ukazoval na poslání českého divadla v době, kdy nové politické poměry umožňovaly navázat na demokratiizační proces, započatý rokem 1848.

Hálekův román obohacuje tedy naši prozaickou produkci šedesátých let 19. století ideově, tematicky i žánrově,

a posiluje její tendenci ke kritickému a současně už i realistickému pohledu na dobovou společnost. Tím vším se samozřejmě nic nemění na skutečnosti, že Hálkovu knihu je možné hodnotit z hlediska uměleckého jen jako dílo dobového významu, sloužící především potřebám dané chvíle; v tom se ovšem principiálně liší od díla Goethova. Ale současně je Hálkův román dokladem vývojového úsilí české prózy májovského období, která svou tvůrčí energií dospívala k osobitému uměleckému výrazu, aniž přitom odmítala podněty, doléhající k ní z oblasti velkých literatur světových.

NARATIVNÍ MASKY ZRALÉHO ČECHOVA

Zralý Čechov vypráví velmi nenápadně - jako kdyby způsob, jakým podává děj, ani nebyl důležitý. "... snaží se skrýt postupy, jimiž se vytváří literární dílo." (Vi-
dueckaja 1974: 283.)

V raném období tomu bylo jinak; řada povídek o sobě například v podtitulu tvrdila, že patří k jinému žánru ("malý román", "román o jednom díle s epilogem", "psychologická studie", "protokol" atp.); v mnoha se vypravěč výslovně obracel k čtenáři a pohrával si s vlastní představou o jeho názorech atd. Tím vším se akcentovala právě literární příslušnost textu.

Pozdější Čechov se všeho toho vzdává. To ovšem ne-
znamená, že způsob jeho vyprávění není důležitý. Cílem tohoto příspěvku je předvést, jak je utvářeno, a prokázat, že narativní masky, které si Čechov nasazuje, se podstatně podílejí na osobitosti umělecké struktury jeho novelistiky.

Budeme se zabývat narativní situací Čechovových povídek, totiž tím, s jakým auditoriem počítá jejich vypravěč a jak sám sebe situuje vůči předmětu vyprávění.

1

Umělecké vyprávění je založeno na napětí mezi dvojím auditoriem, fiktivním a reálným. V některých druzích textů je rozpor mezi nimi zdůrazněn a obnažen, jako například ve skazu: ten je stylizován jako ústní rozprávění určené sociálně, případně i jazykově vyhraněnému posluchačstvu, kdežto ve skutečnosti jde o text psaný a určený ke čtení, pro čtenáře vůbec.

Pro Čechova je příznačné, že skazové formy neužívá. V jeho povídkách jako by napětí mezi fiktivní a reálnou komunikační dvojicí neexistovalo - autor jako by adresoval vyprávění jedinému, tj. skutečnému, nesmyslnému auditoriu a sám jako by si nenasazoval žádnou masku. Pokud pak vypráví příběh v první osobě, odliší sice zřetelně vypravěče od autora (v podtitulu uvede například "vyprávění malíře", "vyprávění mého přítele" atp.), ale

vyprávění svěří intelektuálovi, který se slohově pohybuje v mezích spisovné normy (viz Vidueckaja 1974: 293), takže jeho hlas se přinejmenším v tomto ohledu nijak zřetelně neliší od "autorského" hlasu vypravěče, který vypráví v třetí osobě.

Avšak právě zastírání rozdílu mezi fiktivním a reálným subjektem i fiktivním a reálným adresátem textu je projev určité narativní hry.

Prozaické vyprávění, jak bylo propracováno zejména v realismu, je budováno na představě, že čtenář se orientuje v čase a prostoru shodně s vypravěčem a že jejich společné hledisko je homogenní se strukturou zobrazeného světa. Začne-li například Turgeněv povídku Zátíší větou "Bylo to ve vsi Sasové -ého okresu v T-é gubernii", předpokládá, že čtenář má shodné vědomosti o zemi členěné na okresy a gubernie, s místními jmény typu Sasové, tj. o Rusku. Na základě tohoto konsensu se pak předvádí příběh jako to, co je pro čtenáře nové, ale co probíhá v prostoru žitém společně s vypravěčem. Obdobně počítá vyprávění s konsensem temporálním. Vypravěč tedy předpokládá, že čtenář sleduje děj ze stejného stanoviska jako on sám. Toto stanovisko je ovšem pouze zdánlivě určité, ve skutečnosti se nedá identifikovat. Simulace této časoprostorové určitosti je narativní hra.

Čechov také využil časoprostorového konsensu vypravěče s čtenářem, ale šel v tom dál než jeho předchůdci. Vystupňoval toto porozumění až do iluze, že daný text je pouze úryvek z vyprávění, jehož byl čtenář účasten ještě před začátkem textu, takže děj je vlastně jen úsek ze společně sledovaného narativně ztvárněného každodenního proudu života.

Dáma s psíčkem začíná takto: "Povídalo se, že na ná-břeží se vyskytla nová tvář: dáma s psíčkem. Dmitrij Dmitrič Gurov, který už strávil v Jaltě čtrnáct dní a zvykl si tu, se také začal zajímat o nové tváře."

Toto sdělení bychom mohli přestavět do následující podoby: "Dmitrij Dmitrič Gurov už strávil v Jaltě čtrnáct dní a zvykl si tu. Povídalo se, že na ná-břeží se vyskytla nová tvář: dáma s psíčkem. Gurov se také začal zajímat

o nové tváře."

V změněném znění je nejprve představen hrdina, poté následují ostatní údaje o začátku děje. V Čechovově podání se napřed uvede údaj nezávislý na hrdinovi, vzatý jakoby zprostředka nějakého vypravěči i čtenáři známého dění, a pak se dodatečně přiřadí k hrdinovi nebo spíš hrdina k němu.

Povídka *Student* začíná: "Počasí bylo zprvu pěkné, tiché. Hvízdali kosové a vedle v bažinách něco živého kvílivě houkalo, jako když se fouká do prázdné lahve." Atd. V tomto duchu se vine celý první odstavec. Teprve v druhém je představen hrdina: "Ivan Velikopolskij, student bohosloví, syn dáčkův, se vracel domů z lovu..." atd.

Začátek povídky je udělán tak, jako kdyby čtenář byl už předtím (tedy před začátkem textu!) informován o ději a prvním odstavcem jako kdyby se jen pokračovalo v jeho popisu. Teprve druhý odstavec pak přinese potřebné informace o tom, co se podle prvního zdálo být předem samozřejmé a známé.

První věta *Černého mnicha*: "Andrej Vasiljič Kovrin, magistr, se vyčerpал a poničil si nervy." Mohla by ale znít také takto: "Magistr Andrej Vasiljič Kovrin se vyčerpал" atd. První znění je utvořeno tak, jako kdyby hrdinu nebylo třeba představovat, slovo "magistr" je připojeno dodatečně jako upřesnění, aby nebylo pochyb o identitě postavy, o níž čtenář jakoby už aspon někdy slyšel, takže teď se o ní vypráví na podkladě jistého širšího společného povědomí. Ve změněné podobě věty se takový konsensus mluvčího a adresáta nepředpokládá; hrdina je spíš představován než připomínán, tj. není před textem součástí společného časoprostoru vyprávění, ale vstupuje do něho nově. Takto vypráví například Turgeněv v zmíněné povídce *Zátiší*: nejprve uvede místo děje s širším geografickým zařazením, pak představí hrdinu ("mladý muž ve svrchníku") a jeho chování v daném interiéru atd. Všechno je "nové", daný, známý je jen obecný sociálně geografický prostor, před začátkem textu se nevyprávělo

nic. U Čechova je konvence homogenního časoprostoru využita ke konstrukci vyprávění jako komunikačního dění, které má začátek mimo text.

Samozřejmě jde o určitou fikci takové komunikační situace; vypravěč si vždy poté, když ji vyvolal, najde místo, aby dodatečně představil hrdinu a okolnosti děje v míře, kterou potřebuje nikoli "plně" zasvěcené fiktivní auditorium, ale reálný, nezasvěcený čtenář.

Napětí mezi fiktivním a reálným adresátem tedy nezmiželo, je dokonce předmětem určité hry. Je to však hra nikoli na jeho zdůraznění, nýbrž na zastření. Jejím výsledným efektem je pocit samozřejmého pohroužení do toku života, pohroužení, které není předmětem ideové reflexe nebo apelu ze strany vypravěče, ale společného prožitku obou účastníků vyprávění.

Zvláště názorně se dá poetika Čechovovy narativní situace předvést na příbězích vyprávěných v první osobě a určených (ve fiktivní rovině) určitým konkrétním posluchačům. Máme na mysli povídkový triptych *Člověk ve futrálu*, *Angrešt* a *O lásce*.

Účastníci narativní situace se postupně střídají v roli vypravěčů a posluchačů. Čechov vždy popíše prostředí a účastníky vyprávění a k takto popsané situaci, k jejím jednotlivým komponentům se vrací - zejména v závěru textu, po skončení příběhu.

Na první pohled je to běžné rámování *ich-formy*, jaké známe například z Tolstého *Kentzerovy sonáty* nebo z Turgeněvovy *První lásky*. Jenže v případě obou Čechovových předchůdců zůstává narativní situace opravdu pouze rámcem vyprávění, je vůči vyprávěnému příběhu pasívní. Zato Čechov ji uvedl vůči němu v mnohonásobně aktivní vztah.

Například v povídce *O lásce* se nejprve dozvíme o tíživém milostném svazku krásné služebné Pelageje (která obsluhuje společnost, v níž se vypráví) se zbožným opilcem kuchařem. Z toho vznikne debata o záhadách lásky; odtud se přejde k vlastnímu příběhu, který je tedy prezentován jako příklad k osvětlení problému vyvstalého "v životě". A aby ponoření děje do každodennosti bylo

opravdu úplné, po vyslechnutí příběhu následuje epilog, který jej "překládá" do jazyka všednodenního vědomí: oba posluchači se rozpomenou, že vidali hrdinku té historie ve městě, ba jeden z nich že se s ní dokonce znal a "považoval ji za hezkou"; tento výrok vyznívá střízlivěji než zmínky o kráse služebné Pelageje. Tón poslední věty povídky koriguje nadsazený citový doprovod vyprávění, ale zároveň potvrzuje určitou jeho "reálnou" podloženost. Podobně se motiv "člověka ve futrálu" vyskytne v stejnojmenné povídce nejprve jako součást narativní situace - v postřezích účastníků vyprávění Burkina a Ivana Ivanoviče o ženě starosty, v jehož kůlně nocují; tato Mavra, "žena zdravá a vůbec ne hloupá, se v životě nedostala z rodné vsi, nikdy neviděla město ani železnici..." atd. A příběh Golikova pak Burkin vypráví jako paralelu k osudu Mavry, která se v závěru povídky znovu připomene.

Také téma "angreštu", rozvinuté v prostřední povídce triptychu, má obdobu v účastníku narativní situace, totiž v hostiteli Aljochinovi a jeho sedlačení.

Motiv rozvinutý ve vyprávěném příběhu je vždy vzat z každodennosti obklopující účastníky vyprávění; ve dvou případech (Mavra, Pelageja) pochází ze sféry sociálně nižší, než v jaké se odehrává centrální příběh. Tím plní narativní situace důležitou funkci. Každý vyprávějíci má totiž aspon do jisté míry potřebu včlenit událost do určité ideové koncepce, zdůraznit její reprezentativnost, jaksi ji "zideologizovat" (nejzřetelněji se tak projevuje Ivan Ivanyč ve vyprávění o "angreštu"); obdobný motiv z narativní situace jí zbavuje této intelektuální ideologičnosti a literární tradičnosti a tím jí propůjčuje větší "životnost". I. P. Vidueckaja (1974: 290) konstatuje, že v těchto Čechovových povídkách "není 'rámec' tak zřejmý jako u jiných spisovatelů". "Postrádá přímo vyjádřenou služebnost a tíhne k zrovnoprávnění s vyprávěním v něm obsaženým."

Ve všech třech povídkách je také příznačně čechovovsky pojat vztah mezi fiktivním a reálným auditoriem příběhu. Burkin je gymnaziální profesor, Ivan Ivanyč

zvěrolékař, Aljochin statkář s vysokoškolským vzděláním. Jejich komunikace tedy stále probíhá v běžném intelektuálním prostředí - fiktivní auditorium je co do kulturního a sociálního profilu shodné s reálnou čtenářskou obcí.

V ostatních povídkách zralého Čechova, vyprávěných v první osobě, ale bez popisu rámuující narativní situace, je vyprávění rovněž svěřeno intelektuálům - profesorů medicíny (Nudná historie), malíři (Dům s mezaninem), mladíku z rodiny stavitele (Můj život), mladému revolucionáři (Vyprávění neznámého člověka). A je příznačné, že tito vypravěči se ani náznakem neobracejí k nějakému "svému", určitému publiku. Vyprávějí "vůbec", pro každého, a proto i oni sami působí téměř až anonymně; viz charakteristický název povídky Vyprávění neznámého člověka, neurčité označení vypravěče v podtitulech jako "starého muže" (Nudná historie), "mého přítele" (Strach), "malíře" (Dům s mezaninem), "provinciála" (Můj život).

Zato Čechov nesvěřuje vyprávění lidovým postavám, třebaže v ději v přímé řeči příslušných hrdinů reprodukuje lidovou mluvu. Ale svěřit příběh takovému vypravěči by znamenalo vyhrotit napětí mezi fiktivní a reálnou rovinou umělecké komunikace, kdežto spisovatel usiloval o jeho zastření.

Jak upozorňuje I. P. Viduackaja (1974: 287-288), Čechov téměř vůbec neužívá mott, která znamenají "napřážený autorský ukazováček" a ruší "iluzi samostatného toku života v díle"; v textu svých povídek nemá citáty z jiných spisovatelů a sám tam nikdy nefiguruje jako reálná osoba.

2

Druhý aspekt narativní situace je epická kompetence vypravěče. Ten je nadřazen předmětu vyprávění, v každém okamžiku zná jeho minulost i budoucnost, motivy chování hrdinů atd. Zaujímá tedy stanoviště mimo časoprostor příběhu.

Vývoj světové prózy od 18. století směřoval k zastření tohoto protikladu mezi epickým hlediskem textu a časo-

prostorem děje, tj. k vytvoření iluze, že stanoviště, z něhož se vede vyprávění, je homogenně situováno do světa syžetu. Zprvu se tento úkol jevil jako autentičnost vyprávěcího subjektu; odtud memoárová, epistolární, deníková a pod. stylizace vyprávění, později podřízení vyprávěče hledisku jednoho hrdiny (viz Gukovskij 1959: 202 n.). Ve všech těchto případech je skutečnost viděna pouze v složkách, které je s to obsáhnout vypravěčovo vědomí ze stanoviště v zobrazeném světě samém. Je to princip omezeného narativního horizontu.

Během 19. století, když se rozvinul a vyzrál realismus, byla otázka autenticity vyprávěcího subjektu do jisté míry odsunuta do pozadí, zastíněna mimetickou reprezentativností zobrazeného světa; proto se "spisovatel cítí stále jistější ve vlastní literární sféře a už nevidí nutnost vydávat svět zobrazený v díle za něco, co se skutečně stalo. Pro důkazy o autenticitě zobrazení už není zapotřebí pozice svědka událostí." (Vidueckaja 1974: 280.)

Čechova přestala tato realistická konvence uspokojovat. Vytvořil novou výpravnou metodu, v níž svérázně využil principu omezeného horizontu. Tato metoda nejen redukuje obzor vyprávěcího subjektu na obzor zobrazeného světa, ale nadto mu nasazuje zvláštní masku epické nejistoty. Úsilí o tento efekt mělo dvě fáze (1889-1894, 1895-1904). Jejich slohová problematika je podrobně popsána v monografii A. P. Čudakova Poetika Čechova.

V první fázi dominuje "prostorově psychologické zobrazení v aspektu ústředního hrdiny" (Čudakov 1971: 62); horizont vyprávění je dán tím, co vnímá a reflektuje příslušná postava, jejíž "hlas" (hlavně v podobě nevlastní přímé řeči) jakoby přejímá vypravěč. Je to tzv. personální vyprávění (Čudakov mu říká objektivní, protože je z něho vyloučena subjektivita vypravěče).

V personálním vyprávění vypravěč "neví" víc, než kolik ví hrdina. To je ovšem maska: vždyť už to, že do hrdiny "vidí", svědčí o stanovišti nadřazeném hrdinovu světu. Nicméně stylizace vyprávění v klíči hrdinova vědomí bez explicitního vyjádření vypravěčova stanoviska budí dojem, že vyprávěcí subjekt se podřizuje svému

předmětu.

Tento způsob vyprávění však postupně přestal Čechova uspokojovat. Od poloviny devadesátých let se ho vzdává a začíná stavět na vypravěči, který uplatňuje vlastní hledisko, nereprodukuje individuální hlas hrdiny, nýbrž pouze obecné obrysy jeho životního postoje (v slohové rovině tomu odpovídá úbytek nevlastní přímé řeči a vzrůstající frekvence řeči nepřímé atd.). Vyprávění se teď "vyhýbá slovu hrdiny", vypravěč zanechává někdejší "neutrality", vystupuje s vlastními soudy, které wpadají do hrdinova hlediska a korigují je atp. (Viz Čudakov 1971: 90-91, 92, 98-100.)

Rozchod s personálním vyprávěním však neznamenal opuštění omezeného epického horizontu; Čechov dokonce iluzi epické nejistoty svým způsobem ještě vystupňoval. Vytváří ji teď však novým způsobem. Je to metoda proměnlivého horizontu. Předvedeme ji na povídce *Jonýč*.

V tomto vyprávění o mladém lékaři, jeho zhrzené lásce, dívčině pozdním pokání a hrdinově stárnutí a lakotě se hojně vyskytují obraty typu "jednou", "bůhvíproč", "kamsi", "zdálo se", "zřejmě", "pravděpodobně", "něco", "jakýsi", "asi", "jakoby", vyjadřující nejistotu o čase události nebo o motivech chování hrdiny, o jeho mravních kvalitách, budoucích možnostech atp. Tyto výrazy se někdy dají přisoudit postoji hrdiny, někdy je nejisté, zda patří jemu nebo vypravěči, jindy zřetelně spadají na vrub vypravěčova postoje k vyprávěnému. Přitom v řadě případů by se daly vynechat, zdánlivě bez újmy na významu daného úseku textu. Uvedeme několik vět, v nichž je výraz nejistoty, který by se dal vypustit, podtržen; v závorce za citátem uvádíme zkratkou V = vypravěč, H = hrdina, čí hledisko je podtrženým výrazem vyjádřeno:

"A jeden host, který poslouchal a nechal se v myšlenkách unést kamsi velmi a velmi daleko, řekl..." (V)

Po výroku hostitelky, že své amatérské romány netiskne, protože je dost zámožná: "A všichni si bůhvíproč povzdechli." (V)

"Po zimě strávené v *Đaliži* /.../ hledět na tuto mladou, elegantní a zřejmě čistou bytost /.../ bylo tak pří-

jemné..." (H)

"Nachodil devět verst a když pak šel spát, necítil se ani trochu unavený, naopak se mu zdálo, že by s chutí ušel těch verst třeba ještě dvacet." (V)

"A zároveň navzdory té naivitě se mu zdála (byla, MDD./ velice rozumná a na svůj věk vyspělá." (V)

"Zprvu Starceva překvapilo, co teď viděl poprvé v životě a co asi už víckrát neuvidí..." (V nebo H)

"A přišlo mu líto vlastního citu, té jeho lásky, tak líto, že zdá se by se rozvzlykal nebo by ze vší síly praštil deštníkem do širokých Pantělejmonových zad." (V nebo H; větný kontext podtrženého výrazu je i bez něho kondičionální!)

"Asi tím, že mu hrdlo ztučnělo, změnil se mu hlas..." (V)

"Za celou tu dobu, co bydlí v Ďaliži, byla láska k Mourkovi jeho jedinou a asi poslední radostí." (V)

Tam, kde podobné výrazy vyjadřují nejistotu nebo zdání hrdiny, vypravěč neuvádí, jak se věci měly doopravdy, takže sice na zdání upozorní, ale sám je nevyvrátí ani neopraví. Proto se atmosféra omezeného obzoru hrdiny plynule včleňuje do horizontu vypravěče, který sice ví, kdy a kde je hrdina nejistý a v tomto smyslu je "nad ním", ale sám za něho žádnou svou konečnou jistotu explicitě nevysloví. I jeho horizont tedy zůstal omezený, příbuzný horizontu děje, jenže - na rozdíl od vlastního personálního vyprávění - tak, že jednou s ním splývá, kdežto jindy se nad něj do určité míry pozvedá.

Ve srovnání s povídkami založenými na personálním vyprávění je teď narativní prostor Čechovy prózy složitější. Výpravné hledisko je pružnější, pohyblivější; přítomnost vypravěče je znát jako zorný úhel nenápadně, ale permanentně přítomný, souběžný s proměnami vědomí postav.

Epická "nejistota" vystupňovala iluzi homogenosti narativní situace se zobrazeným světem; neznamenal však, že by tento svět z Čechovových povídek vyvstával nezřetelný. Pod maskou nejistoty se tají určité zřetelné hledisko, které se však nevnučuje jako něco nadřazeného,

ale působí jako logika skutečností samé.

Už v personálním vyprávění se skrývá složitý vztah soulaďu a napětí. Vypravěč sice omezil vlastní obzor podle hrdiny, ale tím, že převzal jeho hledisko a převedl je do "třetí osoby", zbavil je uzavřenosti do osobního časoprostoru a propůjčil mu nárok na obecnou platnost, zejména když je žádným svým explicitním výrokem nekoriguje. Na druhé straně však pro něho hrdina při vši příbuznosti nepřestal být předmětem sdělení, takže už z toho plyne odlišení a odstup; svět, jak jej vidí hrdina, tedy nemůže být ve všem všudy světem vypravěčovým.

To se odhaluje dějem. Čechov s oblibou vede personální vyprávění od jednoho stavu nebo postoje hrdiny k jinému, protikladnému. Například v povídce Student prokřehlý a hladový hrdina vnímá svět zprvu zcela pesimisticky; pak se však zahřeje u ohně a rozcitliví a rozveselí účinkem vlastního vyprávění o Kristovi v zahradě Getsemanské a dospěje k názoru zcela opačnému (svět řídí pravda a krása); a vypravěč na závěr koriguje platnost jeho radostného rozpoložení zmínkou, že student byl mladý a zdravý. Takže i druhý duševní stav je popřen resp. aspoň korigován, a proto není jisté, zda na prvním, pesimistickém postoji přece jen také není kus pravdy.

Ve vyprávění s proměnlivým horizontem pak hraje tuto korigující, namítající úlohu permanentní přítomnost vypravěčova zorného úhlu, zmnožujícího zorné úhly postav. Vypravěč, jak jsme viděli, třebaš hrdinu výslovně nevyvrátí nebo neopraví, nicméně naznačením, že hrdina se může mýlit nebo že stanovisko, k němuž dospěl, nemusí být definitivní, vytváří vůči němu zřetelnou distanci.

Uveďme si na doplnění rozboru Jonyče příklad z povídky Nevěsta, příběhu dívky, která se dokázala rozejít se starým maloměstským domovem. Poslední věta povídky zní: "Šla si pak k sobě nahoru zabalit věci a druhý den ráno se rozloučila se svými milými a živá, veselá opustila město, jak si myslela navždy." (Podtrhl M.D.)

Chce tím snad vypravěč říci, že se hrdinka mýlila? Praví jen, co se domnívala - a domnění se přece také může splnit. Nicméně nádech nejistoty - jako pointa! -

zabarvil právě dominantní dějovou linku celého textu! (O tzv. vidové, aspektuální stránce Čechovova vyprávění, o převaze imperfektivnosti viz Jensen 1984 a, b; o závěru Nevěsty 1984b: 293-295.)

Tato výstavba vyprávění má ještě jednu závažnou stránku. Nejistota o tom, zda hrdinův život za hranicemi textu určitě proběhne podle výsledné ideové dominanty jeho charakteru, jak je zaznamenána textem, simuluje neukončenost příběhu, jeho otevřenost do sféry, kterou lze pojmenovat slovy "možná", "snad". Co když se hrdina Nevěsty vrátí? Co když láska k Mourkovi nebyla poslední Jonyčovou radostí? Čechovovo narativní hledisko takto utváří zároveň s proměnlivým horizontem také neukončený čas děje a neukončený čas vyprávění. Jako jeho povídky začínají jakoby "po začátku textu", tak také končí jakoby před jeho koncem. Masku epické nejistoty je i po této stránce hrou na identifikaci textu s mimotextovou skutečností.

Tato maska také vtiskuje Čechovovým povídkám pečeť stálého vnitřního napětí, vytváří v nich atmosféru latentního protiřečení všemu jednoznačnému nebo jednosměrnému. E. A. Polockaja (1969: 441) mluví o Čechovově "vnitřní ironii", "vyjádřené nikoli v jednotlivých slovech a větách, nýbrž v kontextu celého díla"; vnímáme ji "ne jako autorovo hodnocení", ale "působí na nás jako úsměšek života samého, vševidoucího a vševědoucího". A. V. Čičerin (1968: 316) zjistil, že styl Čechovových povídek je přímo prostoupen "odporovací intonací".

A. P. Čudakovovi (1971: 160) se problém Čechovových protiřečení jeví jako otázka "adogmatického modelu světa", vytvořeného tak, že spisovatel vnesl do tradičního realistického zobrazení princip náhodnosti (slučajnostnost').

Všechny tyto soudy směřují k otázce po povaze a vývojovém významu Čechovova realismu.

3

Než se pokusíme dát na ni vlastní odpověď, všimneme si ještě jednoho pro její zodpovězení důležitého problému, totiž toho, jaký je u zralého Čechova vztah mezi vyprávěčem a vědomím nebo sebeprojekcí hrdinů.

Pokud Čechov vypráví v třetí osobě, nikdy se jeho vypravěč nepouští do nějaké rozsáhlé reflexe nebo programové tirády; zato hrdiny nechá vymluvit dosyta. A stejně mnohomluvně si počínají hrdinové-vypravěči textů psaných v první osobě. Zdrželivost "autorského" postoje tak kontrastuje s jejich mnohomluvností a tím omezuje, modifikuje platnost jejich ideových postojů. Hrdinové nemluví "za autora" dokonce ani tenkrát, když mu jejich názory evidentně mohou být velice blízké.

Velmi charakteristické je, jak je tento adverzativní vztah autora a sebereflektujícího hrdiny vytvářen v povídkách vyprávěných v první osobě bez rámující narativní situace. V těchto případech Čechov doprovodí název povídky (Nudná historie, Strach, Dům s mezaninem, Můj život) podtitulem (Za zápisků starého muže, Vyprávění mého známého, Vyprávění malíře, Vyprávění provinciálovo). Tím vytváří dvojí klíč, v němž má být daný text vnímán: autor ruší za název, hrdina -vypravěč za vlastní vyprávění. A kdyby hrdinovy názory byly sebesympatičtější (podobně jako třeba názory hrdiny Mého života), mezi ně a autora je vloženo právě ono "jiné" vědomí, které je zbavuje nároku na univerzální platnost a přidává k nim aspoň potenciálně nějaké odporovací "ale". A čím otevřenější a mnohomluvnější je vyprávějící hrdina, tím výmluvnější je zde zdrželivost autora, vystupňovaná téměř do úplného mlčení: omezil se právě jen na své jméno, název a podtitul!

Přitom ovšem není v textu pouze takto "vytčen před závorku", ale je v něm skrytě přítomen ještě jednou adverzativní vazbou. Ukážeme si ji na příkladu povídek Dům s mezaninem a Můj život. A. P. Čudakov (1971: 95) zjistil, že u pozdního Čechova "ve vyprávění v první osobě se přechází od řeči vypravěče jakožto reálné osoby s individuálními vlastnostmi k jazyku vypravěče konvencionálního", který "nejen zobrazuje, co viděl bezprostředně na vlastní oči, ale přesně reprodukuje rozmluvy, u nichž nebyl, myšlenky hrdinů, které nemohl znát". I. P. Vidueckaja (1974: 293) zaznamenala v Čechovově zralé tvorbě sbližování výpravného slohu první a třetí osoby.

To je zvláštní situace: Název díla se hlásí autor,

podtitulem se stanoví kompetence a odpovědnost vypravěče, ale ten vypráví "jako autor" a oslovuje nikoli nějaké "své" publikum, nýbrž čtenáře vůbec, takže text se zpětně zase jaksi přes jeho hlavu přiřazuje přímo k autorovi. Navenek je všechno krajně prosté, epická kompetence je zřetelně vymezena, a přece je zároveň jakoby zrušena, mezi autorem a vypravěčem tušíme adverzativní mezeru, nějaké "ale", třebaže (opět adverzace) možná nikoli zásadní. Všechno je "samozřejmé" - a nic není samozřejmé.

Takto utvářená adverzativnost povídek v ich-formě odpovídá principu proměnlivého horizontu textů v třetí osobě, tj. druhé fázi zralého Čechova.

Jinak je budováno vyprávění v Nudné historii (1889), která spadá do fáze první, v níž dominuje personální vyprávění. Zde -analogicky právě k němu - zcela převládá "hlas" hrdiny (se syntaktickými a frazeologickými signály jeho bezprostředního "znění" i s prostředky kompozice nadvětných celků v duchu žánrů soukromých "zápisků starého muže"). Jestliže však adverzativnost personálního vyprávění v třetí osobě záleží v posloupných proměnách vzájemně si protiřečících stavů hrdinova vědomí, v Nudné historii se vytváří jinak: vědomí vypravěče bloudí v kruzích, v ustavičném opakování téhož negativního stavu; tomu odporují jednak jeho vlastní údaje o mladších letech, kdy byl jiný, tedy o stavech před přítomnou iterativní nehybností, jednak činy hrdinky (Káti), která se vůči němu chová podle jeho pozitivní minulosti a tím vnáší do jeho zdánlivého pohybu (pohybu v kruhu) pohyb skutečný, změnu. Z hlediska vypravěče probíhá vyprávění jako "nudná historie" ustavičně stejného duchovního prázdna, ale syžet působí jako narušení tohoto sebeklamu praktickou možností opačného, tj. smysluplného konání. I když se tato možnost také promarní, i když tedy hrdinovo zoufalství neztrácí nic na své oprávněnosti, jako nepřestává být truchlivá ani postava hrdinky, několikrát ztroskotavší, a naposledy právě vinou definitivně rezignujícího hrdiny, napětí mezi jeho vědomím a dějem odhaluje živoucí alternativnost dokonce i v tomto defilé všeobecné marnosti a ztroskotanosti.

Jiný korektiv "Života" k hrdinovu ideovému gestu najdeme v povídce Profesor literatury, napsané v třetí osobě v klíči personálního vyprávění. Její hrdina dospívá od vstupní zamilovanosti a nadšení k výslednému zoufalství, vyjádřenému závěrečným zvoláním: "Utéct odtud, utéct ještě dnes, nebo zešílím!" Tím také končí povídka - před zjištěním, zda hrdina ten převratný čin, který si předsevzal, opravdu vykonal. Skutečná hodnota jeho mravní osobnosti zůstává neověřena - mimo text. Co když zůstalo jen u tohoto výroku? Pak se ale hrdina v podstatě neliší od prostředí, které chce opustit! A jestliže se s ním opravdu rozešel, co se z něho stalo jinde, když dosud se sebou nedokázal nic pořádného udělat (viz opakovaný motiv Lessinga, kterého nečetl, ačkoli je přece "profesor literatury")? Přitom pochyby o hrdinovi nemění nic na pravdivosti jeho vývodů z toho, co prožil. Hrdinova ideová sebeprojekce se tedy odkázáním praxe z ní vyplývající mimo text zbavuje jednoznačnosti, včlenuje se do alternativnosti "života".

V 1. kapitole tohoto příspěvku jsme už uvedli, jak v povídkovém triptychu (Člověk ve futrálu atd.) fungují motivy z narativní situace, které jsou tematickým podnětem a obdobou vyprávěného příběhu, totiž že korigují ideologizující tendenci jednotlivých fiktivních vypravěčů, obklopují reprezentativně míněný příběh jeho "reálnými" všednodenními alternativami. Tato adverzativnost určuje i fungování detailů, které by z hlediska A. P. Čudakova byly pouze "náhodné". Když u Angreštu Ivan Ivanyč, bezpochyby nejideologičtější založený ze tří vypravěčů cyklu, skončí příběh svého bratra ideovým apelem (aby hostitel konal své praktické ušlechtilé životní dílo v opačném duchu než vypravěčův bratr), nejen že jeho posluchači nebyli spokojeni s tím, co slyšeli (to je samozřejmě také typicky čechovovské protirečení: nejde o nesouhlas s vypravěčovým postojem, ale s námětem, který je podle nich nudný), nýbrž navíc, když už vyprávění odeznělo a šlo se spát, rámuující vypravěč podotkne, že jeden z po-

sluchačů (Burkin) nemohl usnout, protože ze stolu ošklivě čpěla dýmka Ivana Ivanyče. Tento detail zní jako ironická pointa každodennosti k ideovému horování postavy, aniž snad přitom hrdinu usvědčuje z nepravdy nebo neupřímnosti.

Podobný korektiv najdeme v rámuující narativní situaci povídky Vyprávění vrchního zahradníka. Je to zmínka, že tento muž si nechal říkat vrchní zahradník, ačkoli pod sebou neměl žádného nižšího, že se vždy tvářil neobyčejně důležitě a povýšeně, nesnášel námitky a vyžadoval od svých posluchačů vážnost a pozornost. Rámuující vypravěč to sice označuje za "slabiny, ale bezvýznamné", avšak celé zahradníkovy vyprávění, velice patetické, jednostrunné a didaktické jako biblické podobenství, je tím uvedeno do kontextu "obyčejného" života, prostšího a zároveň složitějšího než vyprávěný příběh.

4

Všechny tyto osobitosti Čechovova vyprávění mají společný jmenovatel. Týkají se ústředního problému realismu, totiž typizace, reprezentativního pojetí vztahu mezi uměleckým zobrazením a skutečností. Čechovova proza sice reprezentativní princip realismu neruší, ale radikálně omezuje jeho strukturní roli. Svět se už neskládá pouze z "typických charakterů v typických okolnostech". Nic typického není beze zbytku reprezentativní, každý typ nebo typický příběh má vždy alternativu, nějaké adverzativní "ale", každý ideový autoprojekt hrdiny je korigován vnitřní ironií kontextu. Čechov zbavuje typično literárnosti, tj. "vybranosti", izolovanosti do reprezentativní funkce; dosahuje toho tím, že je noří do proudu jeho vlastních adverzativně souřadných aspektů. To působilo jako nové pohroužení umění do "života".

Bylo věru zapotřebí velkého talentu a odvahy k takové operaci na umělecké soustavě, která vládla právě pod praporem mimetické reprezentace! Čechov ji vlastně svou tichou revoltou usvědčoval z klamu, z toho, že její selektivnost jí brání plnit její vlastní základní devizu, totiž být

"uměním skutečností". V tomto smyslu měl pravdu Gorkij v proslulém výroku (v dopisu Čechovovi po přečtení *Dámy s psičkem*, viz M. Gor'kij i A. Čechov 1951: 61): "Víte Vy, co tropíte? Zabíjíte realismus... Dál než Vy se už po této stezce nemůže pustit nikdo..."

Čechov ovšem realistou zůstal, ale klasický realismus už ho neuspokojoval. A nebyl sám, kdo pocítoval krizi této velké umělecké soustavy. Reagoval na ní například i Lev Tolstoj, jak svědčí jeho pozdní tvorba, například román *Vzkříšení*. Tolstoj se také pokouší vymanit ze zaje-tí realistické typizující fikce a včlenit umělecký text přímo do "života". Dělá to však jinak než Čechov: zdvojuje epické hledisko hlediskem moralistického odsudku a apelu, takže všechno je zároveň smyšlenka i mravní naučení pro každodenní praxi. (Srv. o tom Drozda 1984.) Podobnou tendenci - okázalou didaktičnost, obnažování "pomocné úlohy zobrazení, které má prokazovat autorovu myšlenku", dále rezignaci na fiktivní narativní masku, vystupování v díle přímo pod vlastním autorským jménem zjistila I. P. Vidueckaja (1974: 287, 284) u Leskova.

Čechovovi bylo ovšem takové služebné, ilustrativní pojetí umění úplně cizí. Ve srovnání s moralistickou ilustrativností Tolstého působí málem jako mluvčí "čistého umění". Ale to jen proto, že svou hlubokou adverzativností "uzemnil" a zrelativizoval ideologicky selektivní přístup tradiční typizace ke skutečnosti. Byl "jenom umělec" - a překonání typizující redukce světa se jevilo jako nové rozevření uměleckého textu do skutečnosti.

Čechovova umělecká revolta však nebyla jen účtováním s klasickou realistickou minulostí. Jeho neutuchající aktuálnost na sklonku dvacátého století svědčí o tom, že tvorba tohoto bytostně neprofetického autora je určitým svým základním postojem otevřena do budoucnosti celého věku, na jehož prahu zemřel.

Je příznačné, že se k němu hlásili takoví opovědní odpůrci realismu a mluvčí postrealistického umění jako Andrej Bělyj a Majakovskij. V raném Majakovského článku *Dva Čechovové* (1914) je Čechov stavěn proti klasickým

realistům jako pravý umělecký profesionál proti služební-
kům mimouměleckých idejí; to je výraz avantgardního odporu
právě proti typizaci jakožto prý neorganickému a kamuflá-
jícímu mísení dvou možných, ale neslučitelných funkcí
faktu - protokolární a proklamační. (Srv. Drozda 1967: 13.)
V Čechovově adverzativně stavěném vyprávění jsou opravdu
tyto dvě funkce rozlišeny.

Avšak Čechov je vůči dnešku oděvřen dokonce i přes ho-
rizonty umělecké avantgardy. V jeho tvorbě je totiž obraz
světa sice velice zřetelný a jeho složky jsou bezpečně
rozlišeny, avšak žádná nezůstává obnaženě osamělá, všech-
ny jsou kontextem vztaženy ke svým alternativám. Avantgarda
táhla k "obnažování" věcí a postupů a v tomto smyslu byla
vlastně protikontextuální; proto jak "fakta", tak ideje
měly až plakátově trčet. To ladilo se silnou utopičností.

To všechno je ovšem bytostně cizí Čechovovu odkazu.
Otázka po příčinách trvalé jeho působivosti nás znovu
přivádí k proměnlivým horizontům jeho vyprávění a k hlu-
binným perspektivám jeho základního smyslu pro alternativu
každé reprezentativně pojaté tendence, k jeho ironii vůči
každé jednosměrně kategorizující tirádě. Jde, myslíme si,
nejen o to, čím Čechov překlenul nebo zaplnil proluky me-
zi "typickými charaktery", nýbrž také - a pro dnešek jis-
tě především - o to, že každá jeho povídka jako by uvá-
děla do přirozeného světa, který se ze své podstaty
vzpírá manipulaci realitou ve jménu teze o jediném směru
a smyslu. V století hromadných vražedných manipulací,
jimiž se do sociální praxe převtěluje ideologická redukce
a selekce života, se uchylujeme do umělecké galerie Čecho-
vových zmarněných osudů jako do říše svobody.

LITERATURA

- ČIČERIN, A. V.
1968 Rol' protivitel'noj intonacii v proze Čechova -
In: A. V. Č., Idei i stil'. Izd. 2-je, dop.
Moskva, s. 314-320.
- ČUDAŠOV, A. P.
1971 Poetika Čechova. Moskva.
- DROZDA, M.
1967 Osip Brik jako kritik. - In: Československá
rusistika XII, s. 11-17.
- DROZDA, M.
1980 Chudožestvenno-kommunikativnaja maska skaza. -
In: Zbornik za slavistiku XII. S. 267-282.

- DROZDA, M.
1982 Narrativnaja maska v chudožestvennoj proze. - In: Russian Literature XII. S. 267-282.
- DROZDA, M.
1984 The Narrative Structure of Tolstoj's "Resurrection". - In: We and They. National Identity as a Theme in Slavic Cultures. Donum Stiefanum. Copenhagen. P. 108-117.
- GOR'KIJ, M.
1951 M. Gor'kij i A. Čechov. Perepiska. Stat'ji. Vyskazyvanija. Moskva.
- GUKOVSKIJ, G. A.
1959 Rasskazčik v "Mirgorode". - In: G. A. G., Realizm Gogolja. Moskva-Leningrad. S. 199-235.
- JENSEN, P. A.
1984a Imperfektives Erzählen: zum Problem des Aspekts in der späten Prosa Čechovs. - In: Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. /Amsterdam/ S. 261-279.
- JENSEN, P. A.
1984b Zwischen "Tick-Tack" und "Tack... Tick": Die aspektuelle Konvergenz in der späten Prosa Čechovs. - In: Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. München. S. 291-308.
- POLOCKAJA, E. A.
1969 Vnutrennjaja ironija v rasskazach i povestjach Čechova. - In: Masterstvo russkich klassikov. Moskva. S. 438-493.
- VIDUECKAJA, I. P.
1974 Sposoby sozdanija illjuzii real'nosti v proze zrelogo Čechova. - In: V tvorčeskoj laboratorii Čechova. Moskva. S. 279-295.

Buninův dialog se starou Rusí

"... v duši jsem měla nějakou
takovou něhu a smutek, a po celý ten
čas pocit vlasti, jejích starých časů..."

I. Bunin¹⁾

Ivan Bunin nepatří k autorům málo vykládaným nebo nedostatečně zhodnoceným. Přesto se však nelze zbavit dojmu, že ve výkladu jeho díla chybí jeden aspekt, který by opros-til svět jeho hrdinů od jednoznačných literárněkritických charakteristik jako "začarovaný kruh smutku", "hrdinové kru-ty egoističtí", "láska nešťastná", "nerealizovaná".

Je jistě těžké volit výrazy pro kritické zhodnocení tvorby určované bohatými vztahy intertextuálními, které navezují tóninu - pokaždé jinou, v jaké text má být vní-mán. Literárněkritický slovník by musel být mnohem bohat-ší nebo mít možnost zobecňovat na vzoru Chlebnikova vlast-ní jména, např. "shakespearovat" a "nietzscheovat", aby byl schopen postihnout jemnou slovesnou tkáň, do níž je vpleten význam Buninovy povídky, často několikrát ložený. Protože jakkoliv se nad Buninovou povídkou Mířova láska vznáší mo-tiv Shakespearova Othella, příběh končí wertherovsky.

Podle Bachtinova označení vzniká v takovém případě "dialog" mezi texty: "Každé pochopení je vztahem daného textu k jiným textům ... Jednotlivé fáze dialogického po-stupu probíhají takto: východiskem je daný text, cesta zpět zpřítomňuje minulé kontexty, cesta vpřed je předznamenáním

budoucího kontextu. Text žije jen v kontaktu s druhým textem (kontextem). Jen v bodě doteku textů se rozžíná světlo, vrhající paprsky nazpět i dopředu a měnící daný text v dialog."²⁾ Současná estetika vychází z tohoto poznání a žádá, aby význam díla byl konstituován ze vzájemného vztahu základního textu k citovaným textům.³⁾

Zřetel k intertextuálním vztahům však není ještě sám o sobě zárukou správného výkladu. Dialog textů nespočívá v interakci mechanického součtu citovaných autorů. Shakespeare citovaný N. S. Leskovem v románu *Lady Macbeth Měnského újezdu* není zcela týž, jako Shakespeare citovaný I. Buninem v povídce *Mířova láska*, protože také na použitém cizím textu zpětně ulpívá odlesk tvorby autora, jenž ho vyzývá. Autor sám v celé své tvorbě je významnou veličinou, která může zpětně ovlivňovat vnímání textů zvolených pro citaci. Každé použití textu je zároveň jeho reinterpretací ve smyslu celé tvorby autora, jenž sáhl po výpůjčce.

Bunin je umělec natolik výrazný, aby jeho dotek s jiným autorem zajiskřil novými, složitějšími významy. Přizvání do jeho textu Shakespeara, Nietzscheho, Goetha neopravňuje čtenáře k mechanickému sčítání, nýbrž žádá nejdříve pochopení mnohohranného prismatu, představovaného celou Buninovou tvorbou a určujícího citovou i intelektuální tóninu mezitextového dialogu.

Máme za to, že se k podstatnému citátu-ideálu, jenž by explicitně pojmenoval jedinečnou a jen jemu samému vlastní podobu, Bunin propracovával celý život. Od vzdálenějších i méně vzdálených paralel postupoval k bližším a

nejbližším, které nejvíce souzněly s jeho vnitřním ideálem krásy. Nosil jej v sobě, jako každý, od dětství, kdy jej zachytil v okamžiku prozření zaštitěn ještě mateřskou láskou. Po celý život se v soustředných kruzích své tvorby blížil k jeho formulování, a tím i naplnění. Nakonec povídka Velkopostní pondělí, z níž jsme zvolili motiv svého výkladu, napsaná v posledním údobí Buninovy tvorby, je oním rozpomínáním se, při kterém je možno dovzpomínat se také podstatě a smyslu do nás vložené existence.

Souhlasíme s překladatelem a vydavatelem J. Zábranou, že Buninova sbírka Těsné aleje, k níž Velkopostní pondělí patří, je knihou starce: "Proto také Těsné aleje, i když nejsou vyvrcholením jeho spisovatelské kariéry, jsou zcela jistě jejím dovršením ... nejde o pouhý epilog písně, kterou už jeho čtenáři dobře znali."⁴⁾

Podtrhli bychom slovo "dovršení", které případně zdůrazňuje funkci konečného kódu, daného až na závěr tvorby, už ve fázi, kdy se dílo uzavírá. Osvětluje zpětně postavy i činy a dává jim smysl. Tímto kódem lze rozluštit ústřední téma v povídkách Míťova láska, Rusja, Vlci, Natali a vůbec ve všech, v nichž ženy tak odlišné od hrdinek Turgeněvových hrají úlohu rovnocenných, ba silnějších partnerů mužů. Nejvíce je to ovšem patrné v povídce Velkopostní pondělí, kde je přímo pojmenován ideál ženy utvořený středověkým iluzionismem z pohádkového mýtu o moudré dívce.

"Mám tak ráda ruské letopisy, ruské pověsti, že si to, co se mi zvlášť líbí; čtu pořád znova, dokud se to nenaučím nazpaměť," říká hrdinka povídky Velkopostní pondělí a před-

něší počátek a závěr staroruské legendy o Petru a Fevronii, divotvůrcích muromských.⁵⁾ Staroruská legenda je vložena do Buninovy povídky nikoliv pro okrasu, nýbrž aby naznačila kód, v němž má být text vnímán. A když ho použijeme k rozluštění příběhu, pak s údivem zjistíme, že tento kód se ho-
dí i pro příběhy nejen pozdních povídek Buninových, nýbrž i románů a povídek z vrcholné doby jeho tvorby. V povídce Velkopostní pondělí je jen důsledněji provedena paralela mezi její hrdinkou a Fevronií, legendární patronkou města Muromu.

V čem je důslednost příběru? Buninova hrdinka je, na rozdíl od svého partnera, málomluvná, je stejně jako Fevronie tichá, mlčenlivá, do svého vnitřního světa pohroužená. "Zatímco já měl sklon k tlachání a veselé srdečnosti, ona byla většinou zamklá: pořád na něco myslela, pořád jako by v duchu do něčeho proníkala; ležíc na divanu s knihou v ruce, často ji nechala klesnout a tázavě zírala před sebe ..." Tato základní charakteristika je zesílena několikrát opakovaným "pořád mlčela".

Spolu s obsahem věty z úvodního mota, v němž jsou něha a smutek duše spojeny s pocitem vlasti a starých časů, je to záměrná paralela s postavou Fevronie. Jsou tu ovšem i další konotace, které z obrazu Fevronie a Petra vyzařují na hrdiny Buninových povídek, aby jim dodaly na zemitosti a oduchovnělosti zároveň.

Středověké Vyprávění o Petru a Fevronii je nejkrásnější a nejlyričtější ze staroruských pověstí.⁶⁾ Jeho základ tvoří legenda o historických postavách, muromském knížeti

Davidovi, který zemřel v r. 1228, a o jeho ženě Eufrosinii. Oba se stali patrony města Muromu, jejich život byl opředen legendárními a pohádkovými motivy, až konečně byl literárně zpracován v polovině 16. století k účelům kanonizačním.

Pověst sestává ze dvou částí. V první bojuje Petr s drakem, v druhé, hlavní, je vyličeeno jeho setkání s prostou dívkou Fevronií, jejich společný život i společná smrt. V pohádkových barvách je vyličeeno seznámení, aranžované jako měření sil, jako "soupeření" s moudrou dívkou. Muromský kníže Petr přijíždí do Rjazaňské země, aby tu vyhledal lékaře znalého léku na jeho bolavé tělo. Podstoupil totiž vítězný boj s drakem, avšak tělo potřísněné dračí krví se osypalo boláky. Dívka Fevronie, jež mluví tajemně, v hádankách, slíbí mu uzdravení, vezme-li si ji za ženu. Petr to slíbí, avšak po vyléčení svůj slib nesplní s odůvodněním, že jako kníže si nemůže vzít prostou dívku. Fevronie bez vzrušení přijme zradu, protože ví, že se Petr vrátí, až se z jednoho záměrně nevyлéčeného boláku opět roznemůže. Po druhé už Petr svůj slib splní. Jejich společný život jako by byl realizovanou ideou absolutní věrnosti a lásky manželské. Společně překonávají všechny čábelské nástrahy a pokusy rozloučit je. Podle svého přání také společně umírají a kouzlo, kterým byli spjati za svého života, působí i po smrti, když navzdory nenávistným pokusům nepřátel rozdělit je zůstávají spolu v jediné rakvi.

Pověst je plná jinotajů a historických podtextů. Vznikla jako aktuální ohlas na dějinné události, v době, kdy se ruská knížata vymaňovala z tatarského područí a

hledala nové síly pro zápas, který ještě zdaleka nebyl ukončen. Petrovo utkání s drakem symbolizuje historický vítězný boj s tatarskou přesilou, a Fevronie je symbolem úsvitu, příslibem nového dne. Její mravní síla a moudrost jsou souhrnem toho nejlepšího, co v sobě národ uchoval a pronesl těžkou dobou historické zkoušky. V ideální postavě to všechno znovu rozkvétá a slibuje kvéstí věčně.

Věrnost ve vztahu Petra a Fevronie je pak oslavou té věrnosti, kterou lid i knížata zachovali ryšlence národní jednoty.

Není náhodné ani to, že Fevronie pochází z Rjažanského knížectví, protože to právě bylo nejvíce postiženo tatarským vpádem. Jestliže prostá dívka Fevronie z Rjažanského knížectví se stává nositelkou nejvyšších mravních hodnot, pak se v tom zračí i uznání a díkyvzdání prostému lidu, který těžkou dobou jako pochoďaň pronesl nejlepší tradice národního života.

Máme tu zřejmě co činit s prastarým mýtem, který se v různých variacích dochoval v lidovém zpracování ve všech národních kulturách. V slovanských pohádkách je pak obzvláště silně rozvinut motiv moudré dívky či chytré horákyne, která mluví obrazným jazykem, rozluští hádanku, co je nejrychlejší a nejmilejší, a vyřeší záhadný úkol, jak přijít "ani pěšky, ani na voze, ani obutá, ani bosá". Autor ruské pověsti o Petru a Fevronii, který v 16. století chtěl oslavit patrony města Muromu, využil tu staré legendy o věrné lásce Davida a Eufrosinie. Tato legenda už pravděpodobně obsahovala oba pohádkové motivy - zabití draka a soupeření s moudrou dívkou. Autor doplnil legendu

o nové prvky, které vycházejí z ruské středověké kultury a činí z ní pověst nového typu, zcela původní a neopakovatelnou.

Fevronie má rysy rubljovovských postav: jejich mlčenlivou moudrost, vyjádřenou v soustředěném pohledu, jejich něhu znázorněnou v jemném nachýlení hlavy, jejich rozjímavý, vědoucí a chápající výraz. Fevronie je stejně prostá a prosvětlená jasem přírodního života jako Rubljovova ikona modří nebe a světlou barvou rží. Ale prostota barev je u Rubljova sevřena do obrysů osmiúhelníku a do čísla tři, kterážto čísla mají symbolický význam, neboť znamenají celý svět. A stejně tak prostota slov, jimiž Fevronie mluví, je naplněna moudrostí, v níž se zračí zkušenost celého lidského rodu. Fevronie mluví málo, ale její slova znamenají mnoho, neboť na jejich váze spočívá svět.

Podobnost Fevronie a rubljovovských postav však tkví ještě v něčem jiném. Za mlčenlivostí Fevronie, stejně jako za mlčenlivostí rubljovovských postav, je skryta zvláštní kultivovanost ducha, příznačná pro slovenský Východ 15. století. Umění mlčenlivého sebezření, jež následovalo po období emocionální exprese ve století předchozím, nebylo prostým mlčením, nýbrž ztlumením silného citu a přenesením jeho bouřlivých projevů do nitra člověka. Postavy na obrazech Rubljovových jsou, stejně jako Fevronie, pod vnějším klidem až po okraj naplněny citem a bohatými prožitky. A slovo, jež je dialektickým vyústěním tohoto způsobu mlčení, má platnost vzácného květu, jenž vyrůstá jednou za čas z dlouhých dnů tichého a mlčenlivého soustředě-

ní. Lidové moudrost a kultivované duchovní sebezření se spojily v postavě Fevronie. Její záře vrhá odlesk i na Petra. To vše vytváří z pověsti jedinečnou skladbu, jež poodhaluje tajemství ruské středověké kultury.

Vložena do Buninova textu vybízí legenda k nové interpretaci. Fevronie v "dialogu" s Buninovými hrdinkami nabyla na pozemskosti, a naopak ozářila své spřízněnkyni nadrozumným pozráním dosahovaným skrze duchovní sebezření, tichou pokorou s duševním klidem. Opekované "mlčela" vyskytuje se nejen v ústřední citované povídce, nýbrž týká se také jiných hrdinek, např. Natali, Rusji aj. Není to mlčení, které by bylo výrazem nevědomosti nebo prázdnoty; naopak, je to mlčení až příliš vědoucí, které se zračí v modrých očích Rubljovových ikon a v tajemných slovech dívky Fevronie: "Hospodář je můj otec a jel do lesa. Jestliže pojede oklikou, vrátí se do večera. Jestliže pojede přímo, zatmí v lese. Matka odešla, aby půjčila svůj pláč. A bratr odešel, aby se pod nohy do hrobu díval."

Prostá moudrost, v níž je soustředěna tisíciletá lidská zkušenost, je základní vlastností všech Buninových hrdinek, jakkoliv jsou si nepodobné svým sociálním původem a vzděláním. Pečeť Fevroniina přirozeného vztahu k nejprostším jevům života mají vesnické dívky Našša, Soňka, ale i Alenka z povídky Míťova láska, když se ve chvíli, která měla vyznít jako vrcholný bod Míťova citu, zaptá, po čem jsou selata v Subbotinu. Tak udivuje muromské dvořany Fevronie, kréžna neurozeného původu, když po slavnostním obědě sbírá drobty se stolu, jako by byla žebračka. Ale jako ubožáci

jsou odhaleni žalobníci-dvořané, když se ukáže, že drobtý se ve Fevroniině dlani změnilý ve vonná zrnka tymiánu.

Nádech Fevroniina chápatícího nadhledu mají jak bezejmenná hrdinka z Velkopostního pondělí, tak Rusja ze stejnojmenné povídky a slečna z povídky Vlci. Nezištnost je činní ještě silnějšími, a ony pak nad věci života kladou službu umění, pravdě a sebeobětování.

Opakování ideálního pohádkového typu ženy však není konečným cílem Buninových povídek, ačkoliv většina z nich o ženách, lásce a smrti pojednává. Idea krásné ženy je spíše hlediskem, z něhož jsou posuzovány osudy nejen žen silných a statečných, ale i slabých a životem ubitých. Mezi nimi nejotřesnější je zmařený svět Agleji, oklamané a zneužité temnou zvířecností "jurodivé" Rusi. Osud této ječné, také "mlčenlivé" a do sebe ponořené dívky jako by byl obžalovou společností, která na "hluchý květ" dovedla proměnit čistou touhu po kráse. Tak je tomu i v povídkách Fedosejevna a Stařena.

Avšak právě přítomnost ideálu ženské krásy, který se vznáší nad prchavými záblesky štěstí i nad tragédiemi, způsobuje, že Buninovy povídky nejsou pesimistické, přestože jsou smutné. Neodrazují od života, nýbrž naopak utvrzují ve víře v život. Vznáší se nad nimi kouzelná vědoucí krása prosté Fevronie.

Způsob, jakým tohoto obrazu využil Bunin, shoduje se v mnohém s aktualizací tohoto pohádkového motivu v opeře F. A. Rimského-Korsakova Legenda o neviditelném městě Kitěži a dívce Fevronii. Byla s úspěchem uvedena v Mariinském divadle v Petrohradě v r. 1907 a vycházela vstříc dobové

atmosféře symbolistním zarékováním převzatým z další pohádky. Svého naplnění tu láska Petra a Fevronie, rozloučených vpádem Tatarů, došla až v zázračném světě na dně jezera, kam se město Kitěž ukrylo před nájezdem nepřátel. Tam žije podnes, stejně jako Petr, zabítý čtyřiceti ranami v boji s Tatarsy, a jeho věčná nevěsta Fevronie, přišlá sem po útrapách v tatarském zajetí. Hudba v opeře dotváří slavnostně tesknou náladu shledání Petra a Fevronie a je schopna sloučit vítání se smutkem Fevroniina loučení s přírodou:

"Sbohem mé hvězdy, mé houštiny neprůchodné,
doubravo stinná, království zelené,
jako rodná matka milovaná
od dětství jsi mne kolébala..."

To, co je v opeře vyjádřeno hudbou, musí být v próze řečeno příběhem, slovním obrazem, větnou stavbou. Bunin jako mistr slova ovládal tajemství "dialogu" textů. Do krátkých črt dovedl zhustit dlouhý děj, ale i složitý intenzivní prožitek. Náznakem a letmou připomínkou uměl vykreslit živé kulisy děje.

Vedle citace legendy o Petru a Fevronii mohli bychom ukázat také na další Buninovy "dialogy" se starou Rusí. Z nich nejvýraznější je motiv prolínání života a smrti, který jako skřek divokého ptáka nebo let netopýra přepadá hrdinu v okamžiku, kdy se zdá, že črží svůj osud pevně v rukou; tento motiv ikonograficky připomíná typ "artvy původce života".⁷⁾ Avšak i tento motiv je obsažen už v obraze ideální krásy Fevronie a spolu s ní tvoří univerzální aspekt, bez jehož pochopení by nám mohl zůstat utajen smysl celého Buninova díla - něha a smutek, pocit vlasti a nezbytnost kontinuity.

Poznámky

- 1) I. Bunin, Velkopostní pondělí, v kn. Temné aleje lásky, Praha 1982, 197.
- 2) M. M. Bachtin, Estetika slovesného tvorčestva, Moskva 1979, 364.
- 3) R. Lachmannová, Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs Petersburg und die "fremden" Texte, Poetica 15, Amsterdam 1983, 66-107.
- 4) J. Záhřana, Herbář milostných situací, doslov ke knize I. Bunina Temné aleje lásky, Praha 1982, 252.
- 5) Srov. S. Mathauserová, Povídky ze staré Rusi, Praha 1984, 176-186.
- 6) Nově prostudovala všechny rukopisy a rozbor provedla R. P. Dmitrijeová v práci Povest' o Petre i Fevronii, Leningrad 1979, 6-325.
- 7) J. Myslivec, Dvě studie z dějin byzantského umění, Praha 1948, 32.

Tituly dílů v Osudech dobrého vojáka Švejka

Premysl Blažíšek

V konkrétních případech nelze přesně rozlišit námět a téma literárního díla a většinou to také bývá zbytečné. To ovšem neznamená, že jsou zbytečná sama tato rozlišující označení, tyto pomocné abstrakce. Různá díla s totožným námětem mohou mít zcela rozdílná témata. Zatímco námět se více méně kryje s tzv. látkou díla, téma v ní vymezuje určitou problematiku. - Tematicko-námětová oblast literárního uměleckého díla je tím, co se čtenáři nabízí dříve, než se ponoří do četby: bývá pojmenována titulem. O charakteru díla může něco napovědět už to, zda se jeho název týká spíše námětu, či tématu, zda souhrnně označuje události rozvinuté dílem, či určitou problematiku.

Stejně jako název celého Haškova románu konstatují i názvy jednotlivých kapitol prostě, jaké události v nich čtenář bude sledovat: 1. Zasáhnutí dobrého vojáka Švejka do světové války, 2. Dobrý voják Švejk na policejním ředitelství, 3. Švejk před soudními lékaři, 4. Švejka vyhodili z blázince, atd; tak jsou nadepsány kapitoly 1. dílu. Celý román se skládá ze čtyř dílů, které mají své vlastní názvy. A ty naznačují o charakteru Osudů cosi určitějšího než to, že v nich je pozornost soustředěna na jevovou stránku dění, ne na ideovou nebo psychickou problematiku. Naznačují to paradoxně tím, že neodpovídají skutečnému námětu jednotlivých dílů. Technickou příčinou tohoto nesouladu byla okolnost, že Hašek vydával svůj román po sešitech během psaní a nemohl tedy názvy dílů dodatečně přizpůsobovat textu. Proč však k nesouladu vůbec došlo?

Přijatelný, i když ne výstižný, je pouze titul 1. dílu V zázemí. Výstižný by byl, kdyby autor splnil, co slibuje, když v doslovu ohlašuje, že 2. díl se bude jmenovat Na frontě a 3. díl V zajetí. 2. díl je skutečně nadepsán Na frontě, ale nedostáváme se v něm ani do blízkosti fronty: od Švejkova a Lukášova odjezdu z Prahy přes Švejkovu budějovickou anabazi sleduje čtenář nakonec pobyt 11. kumpanie 91. regimentu stále v hlubokém zázemí v Uhrách. 3. díl se samozřejmě nemohl jmenovat V zajetí, ale slibuje znovu aspoň to "na frontě", totiž prohranou bitvu; jeho název zní Slavný výprask. Ve skutečnosti se kumpanie teprve na konci tohoto dílu dostává do Polska, ale stále ještě ne ani do blízkosti fronty. "Zřetelné dunění děl" je slyšet teprve v Zoltance, do níž se Švejkova kumpanie dostala na konci nedopsaného 4. dílu, jehož název bezradně prodlužuje neodpovídající název dílu předchozího: Pokračování slavného výprasku.

Text se neustále opožďuje za autorovým rozvrhem, protože se nezvladatelně rozlévá do šíře. Pozoruhodné však je, že čtenář přesto nemá dojem, že by se děj nehýbal dopředu, že by četné a podrobně rozvíjené epizody zdržovaly; Osudy rozhodně nenudí. Příčinou není jenom jejich komičnost; v mnoha komediích existují komické pasáže, které rozptylují, zdržují, protože odvádějí od důležitějšího ústředního konfliktu. V Osudech je naopak pozornost soustředěna na to, co se právě děje, každá jednotlivá epizoda má význam sama v sobě, není prostředkem k něčemu dalšímu, i když také tuto zprostředkující funkci pochopitelně leckdy plní. Mimořádná soběstačnost jednotlivých situací v Osudech znamená, že to je dílo vyhraněně epické. Ve známé formulaci Schillerově: "Cíl epického básníka je již v kaž-

dém bodu jeho pohybu; proto nepospícháme netrpělivě k cíli, nýbrž prodléváme s láskou na každém kroku."

A odtud se už otvírá výhled na téma Osudů: Hašek "prodlévá s láskou" u každého kroku svého hrdiny, který v každém tomto kroku stále je u cíle svého života.

ŠVEJK: MASKA, ČI NIT, PRINCIP, ČI TYP?

1. Nedávno zesnulý vynikající prozaik Italo Calvino učinil ve svém Neexistujícím rytíři ústřední postavou zvláštní bytost: rytíř Agilulf není ničím jiným než pouhou zbrojí, bílým pláštěm a blyštivým brněním, které je uvnitř - prázdné: tělesnou substancí rytíř nevlastní. Přitom však nelze říci, že je pouhou negací. Na otázku vladaře Karla Velikého: "A jak vlastně sloužíte, když nejste?" Agilulf odpovídá: "Silou vůle a silou víry v naši svatou věc." Vskutku, rytířův vnější krunýř je držen pohromadě a virtuózně ovládán smyslem pro povinnost, jeho dovednostmi, znalostmi, kavalírstvím. Tváří v tvář svůdné krasavici dodávají tyto znaky netělesnému rytíři větší půvab, nežli má kdokoli jiný, na rozdíl od něho sice fyzicky připravený na lásku, neschopný však soupeřit s jeho vybavením ostatním.

Mezi záhadným rytířem z družiny Karla Velikého a figurou pěšáka z první světové války leží propast doby, hodnotních a morálních rozdílů. A přesto jsem si nad Calvinovým románem vzpomněl na jednu z interpretací ústřední postavy Haškova románu Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války.

Hrdina-krunýř a hrdina-masko! "Spíše je to maska než charakter," říká o Švejkovi Elmar Klos ve svém Stručném úvodu do haškovské dramaturgie.¹ Maskou nazývá ^{Švejka} opětovně R. Pytlík v Knize o Haškovi,² a obdobně mluví i mnozí jiní. Nuže: maska. Jenže maska může znamenat dvě velmi odlišné věci: Buď masku na místě charakteru, "prázdnou masku", a k tomuto pojetí se zdá klonit E. Klos; anebo naopak masku zastírající charakter postavy, chránící postavu. K po-

jetí masky zastírající se sice zdá přiklánět R. Pytlík, ale zřejmě ani on nevidí v skrytém Švejkově charakteru něco tak průběžného a konstantního, co by bylo maskou zcela přejinačeno. Vzpomínám v této souvislosti naopak někdejší poválečné inscenace Haškova románu u E. F. Buriana, kde v závěru Švejk jako by obrátil k publiku zcela novou tvář - tvář do té chvíle "zamaskovaného" uvědomělého proletáře.

Skutečnost je podle našeho názoru asi taková: Švejk je maskou "prázdnou" v tom smyslu, že netají žádné další zázemí, nejde tu o dualismus "maska - zamaskované"; "prázdná" maska však není maska amorfní či abstraktní. Švejk se nezduvojuje na jevovou masku a skrytou za ní odlišnou podstatu své bytosti. Je-li maskou, pak maskou z jediného fládru. Není před námi Švejkova maska, ale Švejk-masku. Asi tak jako sněhobílé brnění v Calvinově příběhu není brněním jakéhosi přeludného rytíře, nýbrž brněním-rytířem!

O Švejkovi-masce má smysl mluvit z těchto důvodů:

a/ Velmi schématicky, na způsob masky, je podána Švejkova fyzis: zavalitá postava - a dost. Navíc jako pravá maska je toto tělesné schéma ovlivněno zásahy jen zcela výjimečně a podmíněně: naráz vypitá - pod dohledem lajtnanta Duba - láhev kořalky sice nakonec Švejka uspí, ale i to nastane až s notnou retardací... Naprostou většinou však na toto tělesné schéma nedolehnou zásahy vůbec. Masku nezná únavu: Švejkovi nevaří klystýrový seriál; netkne se ho trestné cvičení v kvérgrifech pod komandem známého tyrana, naopak neúnavný Švejk má dost sil, aby svého trýznitele umořil absurdní číslicovou anekdotou; zatímco ostatní, zmožení pochodem, odložili tlumoky na povoz, Švejk mašlíruje bez známky

únavy a ještě si zpívá. I co do neúnavnosti se Švejkovi podobá Calvinův "neexistující rytíř", především však: jestliže rytířova zbroj neskrývá žádnou odlišnou od ní tělesnost, netají Švejk-masku žádnou další, v pozadí ukrytou, fyzickou či psychickou empirii. - Švejk nezná tělesných svodů. Vyhoví sice přáním záletné paničky, ale sám milostných dobrodružství nevyhledává. Stejně tak ani jiných tělesných rozkoší: sní a vypije co dostane, ale nemá v sebe-menším Balounovy lačnosti.

b/ Termín "maska" je zdůvodněn rovněž takřka úplnou absencí vnitřního popisu, vzhledu do Švejkovy psychiky. Na prstech jedné ruky lze v románu spočítat místa, která by mohla nějak naznačit introspekci, vést dovnitř, za "masku", místa jako "Švejk si pomyslel". Švejk je v podstatě celý ve svých počinech a ve svých vyprávěních. - Nezná ani úzkostí, ani strachu ze smrti. Ovšemže by se byl díky svému revmatismu raději vojně vyhnul, nicméně jeho triumfální jízda Prahou na invalidním vozítku je mnohem více fantastickou recesí nežli první fanfárou nějakého urputného boje s vojenskými pány. A i když mnohem později, v blízkosti závěru Haškova textu, Švejk před válečným soudem je tak trochu Šeherezádou odsouvající svým vyprávěním osudný ortel, ani ve stínu šibenice doopravdy nezneklidní, lhostejně naslouchá úvahám o způsobu popravy a neztrácí humor. Skoro by se chtělo říci, že Švejk-dějový a vyprávěcí princip Haškovy knihy přece nemasí mít /v tomto narativním textu!/ obavy z přerušení své existence...

c/ Švejk je maskou, byť maskou nic nezakrývajícím, i proto, že maska není abstraktum ani amorfnost, nýbrž něco dobře zkonstruovaného, co právě vede k nutnosti reagovat za všech okolností podle

zásad masce vlastních, imanentních. /To ovšem nebude znamenat nějakou jednoznačnost ani ve vyznění reakce, ani v charakteru východiska, které by se mělo jednotlivými reakcemi prostě ilustrovat./ Tak jako Agilulfovou prázdnou zbroj dobře drží pohromadě a dokonale ovládá řada - nadlidských ve své absolutnosti - rytířových kvalit, tak Švejka-masku pevně svírají dohromady určité kvality sociální: odpor k rakušáctví, k hlouposti, falši, ke krutosti, elitářství, pověře. U příležitosti Haškova jubilea v r. 1963 napsal J. Werich: "Švejk přece není hrdinou negace. Švejk je kladný člověk, Švejk ví, co chce. Ví, kde je rozum a kde je hloupost."³

Tvrdíme, možná na rozdíl od běžného mínění, že se Švejk nesnaží nic předstírat ani zastírat /**zastírat není** význam masky, který Švejkovi přiznáváme/. Jestliže bych v něčem nesouhlasil s výbornou Pytlíkovou knihou, pak v tomto: nemyslím, že by jediní, kdož prokoukli Švejka, byli Bretschneider, Biegler a Dub.⁴ Tyto postavy na rozdíl od většiny ostatních prokoukly Švejka se záští. Avšak jinak - necháme-li stranou pár postav, které poznaly Švejka jen letmo jako několik psychiatrů /ne všichni!/ zaslepených profesionálním idiotismem, dále jako zcela senilní latrinengeneral, resp. ti, kdož si z různých důvodů otázku Švejkova postoje prostě nekladou jako Baloun /pro svou omezenost/, Ságner /pro příliš vysokou nadřazenost/, baronka von Botzenheim /pro apriorní představu o "dobrém vojáku"/ - má Švejka dobře prokouknutého kdekdo, policejní úředníci stejně jako Katz, Lukáš, Vaněk, Marek, Vodička atd. /Švejk sám se příliš nestará o to, jak ho kdo pochopí./

Na tenkém, riskantním ostří nože není Švejkův postoj k Rakousku, vojně atd., ten je všem jasný, nýbrž způsob, jímž Švejk

drží v šachu - pomocí výsměšně-posvátných zaklínadel - zástup ofici-
círů, policajtů a soudců, ve velké míře dobře chápujících jeho
provokace. Provolává-li Švejk slávu Rakousku a císaři, pak ne pro-
to, aby ho považovali za Rakušana a ctitele císařského domu a aby
skryl za maskou své protirakouské já, ale proto, aby rozdováděl
protihabsburskou Prahu a přitom jakž takž držel ostřím kordu na
distanc od sebe smečku těch, kdož mu jdou po hrdle. Jakž takž -
neboť v povaze Švejka-masky je přece jenom, že se spíše svými pro-
vokacemi nebezpečí vystavuje, nežli je od sebe odvrací. Zeď, kte-
rou se Švejk obhání, je zeď výsměšná, a proto není příliš bezpeč-
ná. Kezapomeňme: "Oni vám už toho císaře pána vyženou z hlavy."
"Von se vám ten Ferdinand nevyplatí."

2. Postupme dále. Znamená snad zmíněný stupeň empirické vy-
prázdněnosti Švejka-masky, že je tato postava jen tenkou spojovací
nití, na kterou se navíjejí příběhy, jak tomu často bývá v dobro-
družné literatuře? Jistěže spojovacím činitelem - ostatně nejen
příběhů, v nichž má obvykle hlavní úlohu, nýbrž také přčetných
anekdot, které vypráví - Švejk opravdu je. Potud je skutečně "ni-
tí". Ale v žádném případě nití tenkou nebo dokonce sekundárně do-
dávanou: Švejk spojuje, ale především sám generuje příběhy! Je na
rozdíl od niti i někým, o kom lze vypovídat obsahově.

Není ovšem snadné najít společného jmenovatele nejrůznějších
Švejkových projevů. Jsou často tak protichůdné, že každý pokus vy-
jádřit Švejka určitým psychologickým nebo etickým charakterem nut-
ně ztroskotává. Zpod charakterologické kápě ihned vykukuje to či
ono nepřikryté poťouchlé oko. Nejspíše obstojí - a opět to bude
kolidovat s rozšířenou představou o Švejkovi jako sabotérovi - cha-

rakteristika Švejka jako realizátora! Při veškerém svém odporu k armádě, válce, Rakousku Švejk není sabotér v pravém slova smyslu. Necháme-li stranou jednoročáka Marka /na něhož se ostatně mnohem víc hodí běžná představa "švejkování" než na Švejka samého/ či zásadního negativistu Vodičku, pak sabotérem mnohem spíše než Švejk je takový šikovatel Vaněk: ten - ač stojí na služebním žebříčku dost vysoko nad Švejkem - sabotuje s protřelostí rakouského byrokrata, dokonce se podivuje naivní svědomitosti, s jakou se Švejk snaží zhostit povinností ordonance. Švejk je realizátor par excellence.

Jako zarytý protirakušák není samozřejmě žádný "kolaborant", tomu je na hony vzdálen. Podstata jeho realizátorství je v tom, že tak či onak prodlužuje každý impuls, který k němu dochází. Dotahuje, pokračuje, realizuje. Kdybychom jeho realizátorství skutečně mohli zredukovat, jak se to obvykle děje, jen na ty případy, kdy dotahuje tak, že se přitom obrací smysl původního impulsu, pak by možná měly charakterologické interpretace Švejka vyhráno. Určitě by však přitom prohrála haškologie.

Byla by tu na jedné straně "podstata" a na druhé straně její odlišná "maska" navenek, a to už jsme odmítli na počátku. Byl by tu apriori daný a apriori známý Švejk, který prostě jen opakuje týž trik, a proti tomu jsme protestovali v předchozím bodu. Švejk je stále "z jednoho fládku": je realizátor podnětů - v jedněch případech /které máme tendenci přehlížet/ úspěšný, v jiných neúspěšný, ale ani tehdy nikdy nemůžeme s určitostí říci, byl-li neúspěch jeho záměrem, či nikoli.

Jednota Švejkových reakcí, daná strukturou masky, nespočívá

v jejich vyznění jednoznačném, nýbrž právě naopak - ambivalentním! V Švejkovi bychom neměli hledat příliš mnoho apriorního. Jestliže z jeho realizace impulsů, zvláště rozkazů, jež dostává, vyplývá jejich deformace, pak ta je spíše aposteriorním výsledkem než apriorním záměrem jeho počínání. Dokonce i tam, kde se zdá být rošácký záměr Švejkova "nezdaru" zcela nabíledni, jako v případě s vlakovou brzdou, i tam Hašek znejasňuje, jaký podíl viny měl Švejk a jaký konduktor: "Oba měli přitom ruce na držátku rukojeti páky a je jistě záhadou, jak se to stalo, že ji vytáhli a vlak stanul." R. Pytlík, vycházející z evoluce Haškových textů o "pitomci u kumpanie", dokládá, že autorovo dospění k úrovni, kdy navozuje nerozhodnost a pochybnost o Švejkovi, je kulminační polohou vývoje textu, který nyní "...záměrně nás nechává na pochybách, jestli je Švejkova blbost předstírána, anebo zda je skutečně naivním a prostomyslným kreténem!" 5

Švejkovo realizátorství je dějovým principem románu. Překračuje dokonce neúspěšné plnění rozkazů. Švejk poctivě bdí nad blahem svých pánů, ať je to feldkurát Katz, ať nadporučík Lukáš, a to i tehdy, když ti nemohou ani tušit Švejkovy zásluhy o ně. Jenže velmi se mýlí opačné koncepce Švejka, nežli byla ona "sabotérska", totiž ty, které připisují Švejkovi vlastnosti "dobráka", anebo "sluhy" či dokonce "loyálního přízpůsobivce". Jsou to zase charakterologické kápě, do žádné z nich se Švejk nevejde. Jak by se například do charakteru "dobráka" vešel Švejk, který klidně v bytě feldkuráta Katze stane na strážu u kuchyňských dveří, za nimiž jsou nyní zavření jeho nedávni, teď však vlivem alkoholu diskvalifikovaní strážcové? Bez mrknutí okem Švejk odmítá jejich prosby, aby je

pustil. Není "dobrák", ale pozor: není ani "cynik", to by byla jen další poch^ybená charakterologická koncepce.⁶

K realizátorské Švejkově funkci, k jeho povinnosti podchycovat, prodlužovat a rozvádět impulsy patří i funkce zrcadlit vše a všechny kolem sebe. Švejk na stráži stráže - to je prostě "stráž zrcadlící stráž". Je to zrcadlení včetně zpětné vazby: někdejší stráž si nyní ve Švejkově postu uvědomuje i sebe samu jako bývalou a "zrazenou", zatímco Švejk sesazené stráži zase připomíná obrácení úloh; takto vzájemné odrazy, jak je to příznačné pro vnitřní poměry v symbolu, pokračují do nekonečna. Taková scéna je celou soustavou mini-zrcadel, která se mění v jediné maxi-zrcadlo: situace je odrazem Rakouska jako vězení národů, v němž už není jasné, kdo je vězněm a kdo vězňitelem. - Právě tak není Švejk "sadistou" nebo "štrébrem", když v duchu své funkce prodlužovat impulsy týrá - trestá za žravost - Balouna Ůbunky, jak k tomu dostal rozkaz. Není tu ničím jiným než zrcadlem obrazyjícím nesmyslnost militarismu. /Ostatně i Švejka čeká vzápětí týž trest jako Balouna, vlastně odraz trestu, trest za trestání./

Snad zde již bylo řečeno dosti o obsahové náplni obrazu Švejka, abychom si jej co by event. nit navlékaných příběhů nepředstavovali příliš abstraktně. Jestliže svou koncepcí Švejka-realizátora jakožto hybného principu dějového přesahujeme příliš jednostranné interpretace charakterologické, neznamená to také žádnou amorfnost obrazu Švejka. Objasní to blíže třetí skupina jeho koncepcí: Švejk - dějový a vyprávěcí princip Haškova románu.

3. "Nezdá se, že by pociťoval soucit nebo nenávisť ke komukoli jinému, dokonce ani k sobě samému," říká E. Klos v uvedené stati.⁷ Zatímco její pojetí masky se nám jevílo blízké, nyní se nám již autorův odvrát od úzkých charakteristik Švejka směrem k Švejkovi jako

obecnému principu zdá hrozit přílišnou amorfností. Naznačili jsme, že jestliže Švejk v scéně se "střeženou stráží" není ani dobrák, ani cynik, pak ale funkce jeho obrazu že je velmi přesná: scéna vypoukle obráží soudobou společnost, koncentrujíc a vrhající nazpět na způsob zapalující lupy dopadající na ni podněty. V samém Haškově natočení obrazu Švejka je obsažena možnost velkého a přesného zrcadlení, a v tomto smyslu obraz nestojí mimo soucit a nenávisť.

Haškologie, ač se někdy k zrcadlovému ⁿprincipu Švejka přibližuje, zatím nikdy - aspoň pokud vím - nenazvala daný princip pravým jménem. Přitom v 3. části kapitoly Švejk vojenským sluhou u nadporučíka Lukáše upozorňuje Hašek na věc takřka výslovně: "Můj bože," říká si pro sebe Lukáš pod dojmem Švejkových šplechtů, "vždyť i já často stejně mluvím takové blbosti...".

Švejk obráží vše kolem sebe dokonale: podle svého realizačního principu prodlužovat podněty mluví s každým jeho nebo "jakoby jeho" jazykem, dojemné feldkurátovo kázání zrcadlí "kajícným" pláčem, hurá-patriotismus některých oficírů svým humá-zvástem, průšvih katastrofickou anekdotou, nesmyslné dotazy psychiatrů svými vlastními nesmyslnými otázkami pro psychiatry, Dubovu či Zimmerovu infamii jejím přesným obrácením proti urážecům. R. Pytlík mluví právem o ironizacích a parodizacích měnících se podle situace.⁸ Aspekt zrcadlení, do něhož ironizace a parodizace spadají, nám však umožňuje učinit za ně, jakožto dílčí případy zrcadlení, několik dalších krůčků.

a/ Jde o zrcadlení vzájemné: Švejk obráží své okolí, ale také okolí obráží Švejka. Ten na jednom místě militaristické žvanění lajt nanta Duba "komentuje stranou": "Strč si prst do krku." Opilý Dub, který se veze na káře opodál, jako by vzápětí zareagoval na Švejkův

srdečný pokyn. Dub blbost ztělesňuje, Švejk ji zrcadlí /v očích ofici-
rů blbem ovšem zůstane zrcadlo-Švejk/, ale silou zpětné vazby Dub jako
by se zachoval podle Švejkova doporučení. - Nikoli jednoduchého Lukáše
zrcadlí Švejk celou škálou reakcí jazykových a dějových, přičemž ale
také Lukáš - jak ukázáno výše - v sobě samém poznává cosi ze Švejka.

b/ Švejkovo zrcadlení okolí /a obráceně/ je univerzální: parodické
obrážení tu sice má hlavní úlohu, ale Švejkova zrcadlicí funkce je šir-
ší. Za mnoho jiných příkladů uveďme krajní případ: vzájemné zvukové zr-
cadlení Švejka a milých mu zvířat, psů, v noční haličské vesnici. Ne ná-
hodou na dojemné setkání, plné zvukných ohlasů, navazuje i Švejkovo vy-
právění, jak se za předválečných manévru psím štěkotem v noci navzájem
rozeznělo šest jihočeských okresů.

c/ Švejkovo zrcadlení, univerzální, situačně obměňované a zpětno-
vazební, nejsou zrcadlením amorfním, ^{zároveň} Vnutně prolamuje krunyř jakéhokoli
jednoznačného charakteru: žádný psychologicky nebo morálně jednoznačně
pojatý charakter nemůže být beze zbytku zharmonizován se sociální funk-
cí obrazu Švejka, s jeho univerzální pohotovostí k pružnému situačnímu
obrážení. A jako se Švejk-dějový princip vzpírá jakémukoli iluzivnímu
zaoblování do jednoznačného charakteru, oponuje i Švejk-zrcadlový prin-
cip vyprávěcí jakémukoli veristickému zamontování jeho nesčetných anek-
dot do ostatní jazykové lávy.

Jakmile Švejk začne vyprávět, děj se zastavuje, všechno kolem se
mění v scénérii zámku s Šípkovou Růženkou. Až na zcela nepatrné výjimky
nikdo Švejka nikdy nepřeruší, dokonce ani Švejk neruší své vyprávění je-
díným viditelným gestem. Každé jeho vyprávění je hladkým a masívním
blokem monologického slovesného materiálu vtisknutým suverénním "kubi-
stickým gestem" do středu dějového a dialogického hemžení: hemžení se
nikde nesmí převalit přes okraj bloku!

Je to, pravda, kvádr mnohofunkční: Baví; dotahuje věci do absurd-
ních důsledků; snižuje falešnou velikost; smiřuje, převáděje životní tra-

giku neustále do roviny anekdotického příběhu; trestá; mate stopy; geograficky a sociálně obzírá celé Čechy, Prahu i venkov, atd. Při vši mnohofunkčnosti je však slovesný kvádr anekdotického vyprávění hladký ze všech stran. Velké události a velké postavy dějin jsou nemilosrdně zastřiženy a srovnány - připomenme hned úvodní Švejkovo vyprávění o atentátech - do úrovně "banálních" příhod malých lidíček. Příběh se také - anticipuje tak jeden z postupů absurdní literatury - nehodlá přizpůsobovat nějaké logické pravděpodobnosti: středoškolský profesor klidně simuluje dědičnou méněcennost a zaostalou výchovu. Nedbá se ani psychologie vypravěče: Jestliže nic nepodléhá zapomenutí a hrdina příběhu je takřka vždy uveden jménem, resp. i adresou, což se mnohdy shoduje se skutečností, pak nelze argumentovat jen obdivuhodnou Haškovou pamětí, ale především literárně, abstrahováním moderní tvorby od sbíhavé perspektivy, v daném případě od zužující se perspektivy psychické, "pamětlivostní".

Švejkovo vyprávění nikde není zvládnuto hlasovou modulací, intonací, zestručněním /opět: zůstává bez sbíhavé perspektivy/ apod. Kromě úvodní narážky, kterou Švejkova anekdota prodlužuje a zrcadlí, nedoznává vyprávění žádných odkazů k reálné situaci vyprávění. Je to vyprávění - z hlediska techniky narace - pro sebe. Tak jako Švejkovy fyzis nikde nepřibývá ani neubývá /nepodléhá únavě/, tak i v jeho vyprávění je vše stejně důležité a důkladné. My si toto nad empirii povznesené vyprávění ani dost dobře nedovedeme spojit s něčím tak empirickým, jako je vjem pohybujících se úst, z nichž vycházejí slova.

ne náhodou náhodou nás poměrně uspokojuje zfilmování Haškova románu s K. Kollem v němé éře, kde dostáváme slavné Švejkovy šplechy

ty v jejich "literární" podobě, jako titulky. Přímě nás pak nadchává v Trnkově loutkovém filmu, kde jsou stylizované pohyby němé loutky odděleny od Werichova čtení: Švejkův part je v něm v podstatě v jedné rovině s ostatním textem a zachovává si podobu "hladkého bloku". Naopak aspoň zatím zklamává film zvukový, v němž slavné Švejkovy monology procítěně a s doprovodem gest pronáší živý herec, byť to byl jinak herec mimořádných kvalit.

Tolik k Švejkovi jako dějovému a vyprávěcímu principu, který jsme pojali na způsob postavy-zrcadla. Průběžně však nejen v tomto třetím bodu, ale i v obou předchozích jsme se dotýkali /mluvíce o možnosti pojmout Švejka jako určitý charakter/ čtvrté varianty.

4. Dané interpretační varianta zní: Švejk-typ. Jenže sotva spojení vyslovíme, hrnou se otázky: Jaký typ? Typ koho, resp. čeho? Snažíme-li se od lidí dozvědět, jaký typ mají při četbě Haškova románu na mysli, zjistíme, že jde ne o jeden, ale o celý zástup typů. A naopak chceme-li zjistit, k čemu ten či onen typ podle obecného názoru odkazuje, obcházíme po chvíli bludný kruh: Švejk je typ - švejkoviny... Vyrukují-li najednou typy jménem Švejk, bude to pěkné defilé.

Je tu především skupina vzájemně si odporujících typů sociálních: Švejk uvědomělý proletář, Švejk příslušník lumpenproletariátu, Švejk pivní maloměšťák. /Určitý záchytný bod lze v románu najít pro každou variantu. Např. naprostá absence jakýchkoli černožlutých a klerikálních předsudků u Švejka by nasvědčovala typu prvnímu. Ale vezměme fakt, že když proletář Švejk pro svého pána krade psa Luxa, nemůže si sám dovolit mravní luxus, totiž úvahu o tom, co kvůli ztrátě stájového pinče čeká proletářku služebnou: tento fakt se sklání k variantě druhé, lumpenproletářské. Varianta třetí, piv-

ně maloměšťácká, sice mohutně zbytněla nesčetnými obrázky nad pí-
pami výčepů s uklidňujícím pseudocitátem ze Švejka, ale jen tak ze
vzduchu se přirozeně také nevzala./

.Obdobně bychom mohli mluvit o skupině psychologických typů jmé-
nem Švejk: Švejk podnikavý mystifikátor, Švejk bezstarostný flegma-
tik, Švejk vychytralý přizpůsobivec.

Životní a politické typy pojmenované Švejk: Švejk rozbíječ a
sabotér, Švejk veselý a kladný životní typ, Švejk oportunist a myslí-
cí především na svou zdravou kůži.

Artistní typy Švejka: pro jedny je Eulenspiegelem, pro druhé
Sancho Panzou, pro třetí jakýmsi kabaretiérem v kasárnách a zákopech

Utrápíme se, přátelé, budeme-li chtít zredukovat Švejka na je-
diný nejen z těchto dvanácti náhodně vybraných, ale ve skutečnosti
na jediný z nekonečného počtu možných typů. Obraz Švejka je všechny
umožňuje a s žádným z nich se plně nekryje.

Švejk není typ, ale symbol umožňující a generující nekonečnou
řadu typů. "Typ...na rozdíl od symbolu," píše K. A. Svasjan, "není
forma formans, nýbrž forma formata."⁹ Pro vztah Švejka-symbolu a
množiny typů-Švejků to platí dokonale.

L. Soldán mluví ve své knize Jaroslav Hašek právem o Švejkovi
jako "přitažlivé hádance".¹⁰ Hádanka je právě principem symbolovým
/na rozdíl od jinotaje - alegorie/, moment záhady patří k symbolu
stejně jako konkrétnost, dynamičnost, aposteriorní generalizace, n-
konečná vzájemná dekompozice označovaného a označujícího aj. Jest-
liže ve všech předchozích bodech jsme nacházeli dílčí oprávnění pro
pochopení Švejka, pak k plnému ztotožnění docházíme v Švejkovi-sym-
bolu.

5. Ve své brilantní přednášce Náčrt Máje a Máchovy tajné prameny prokázala R. Grebeníčková,¹¹ že pravý smysl symbolu není za slovem, je symbolu imanentní. V tom je zásadní rozdíl symbolu od alegorie /dodejme: od alegorie coby druhu tropu, nikoli coby žánrového označení těch velkých uměleckých děl, která bývají jako alegorie označována, přičemž však vymezení alegorie-tropu daleko přesahují/: Alegorie je apriorní, symbol - právě díky imanenci smyslu v slově - je aposteriorní, jeho další významy se rozvíjejí nikoli spekulativně, nýbrž empiricky, překvapivě, aposteriori, spolu s pohybem slova, a rozvíjejí se bez konce.

Proto také tvrdíme, že - na rozdíl od alegorie, která v důsledku své služebnosti vůči významu ležícímu v pozadí končí svou funkcí svým uskutečněním - symbol je kyprou doménou předpokladovosti. Švejk coby symbolový princip Haškova románu je předpokladem množství typů, není řešením, je úkolem uloženým k řešení. Nyní myslím vyvstane naplno, proč jsme v předchozím tolik trvali na tom,

a/ že se tento jev nerozestupuje, nezdvojuje /na podstatu a masku/, b/ že převahu nad apriorním charakterologickým schématem má v této postavě empirická aposteriornost a plynoucí odtud ambivalence, recipientova nemožnost rozhodnout o Švejkových záměrech,

c/ že v obraze Švejka jeho vztahy s okolím vytvářejí celou soustavu vzájemných drobných zrcadlení, která se slévají v jediné velké zrcadlo sociální a dobové,

d/ že v postavě Švejka má velkou úlohu i funkce realizátorská, i předpokladová.

Trvali jsme na těchto znacích proto, že jsou to vesměs rysy symbolu. Dodejme k poslednímu z uvedených znaků, že to, co velmi

zintenzivňuje Švejk-symbol, je právě vzájemná podmíněnost Švejkova realizátorství a jeho pásma předpokladového: na něm se usazují rezidua Švejkových realizací, jejich "boční zisky", a obohacená předpokladovost generuje nové realizační počiny.

Haškův román je velmi dynamizován tím, že obsažená v něm mentalita zdaleka tolik netkví v jeho vrstvě slovně pronesené, jako ve vrstvě předpokladové, zamlčené. V tomto ohledu je ona mentalita tím proslulým ledovcem, jehož jen malá část je vidět nad vodou. Katastrofální soud většiny postav o císařském domě - jak těch, které režim boří, tak ale i těch, jež jsou oporou režimu - se stává neobyčejně intenzivní¹² tím, že o tomto úsudku vůbec není třeba mluvit, že se obecně předpokládá. Jednotné zdrcující smýšlení o režimu je tak samozřejmé, že je dokonce základem komunikace mezi odpůrci režimu a jeho ochránci! Provoláváš slávu režimu, jsi provokatér: při jeho obecně známých kvalitách nemůžeš být ničím jiným. Logika věcí je taková, že při pohrůžkách Švejkovi strážci zákona nakonec mluví o císaři a nástupci trůnu slovy krutějšími, nežli by si veřejně dovolil kdokoliv jiný.

Ostatně hned první Švejkův dialog /s paní Müllerovou/ je dynamizován zamlčeným, tj. samozřejmým předpokladem, že arcivévody není škoda, mluvit má cenu jen o technice atentátu. Předpokladová vrstva Haškovy románu je natolik elektrizována, že od Bretschneiderova vstupu do hospody U kalicha je jasno, že hostinský musí být zatčen: ať řekne cokoli, všechno začne fungovat jako spouštěcí mechanismus! I toto odstraňování konkrétních motivací z mohutného pole předpokladovosti, resp. jejich zmenšování do rozměrů mušního trusu na panovníkově obraze, signalizuje všudypřítomnost symbolové atmosféry v Haškově textu. Ať toho Hašek dbal nebo nedbal, jeho dílo je napsáno ve vysoké tonině, na napjaté poetické struně.

Autor této úvahy se ve své loňské studii v Estetice¹³ pokusil ukázat velmi výrazné symbolové okruhy v Gogolově díle. /Ne náhodou jedny z nejhlubších prací o Gogolovi napsala autorka, jejíž charakteristikou symbolu jsme uvedli tuto závěrečnou část./ Symbolový okruh Haškova románu je Gogolovým velmi blízký.

Tak jako se u Gogola rodí napolo přeludné, napolo běžné postavy, např. z nosových úsloví hodnostář-personifikovaný nos, z poplašných řečí o revizorovi vyplašený pseudorevizor Chlestakov a jako z termínu mrtvé duše vystupují a ožívají rolníci, kteří již nejsou naživu, stejně tak i u Haška jako by z terminologie rakouských vojenských kalendářů, z terminologie, která ve zparodizované podobě pokračuje v praporní kronice vedené jednoročákem Markem a která vykrytalizovala v slovním spojení /vzešlém z úst baronky von Botzheim/ "dobrý voják Švejk", povstal konkrétní metaznak analogický metaznakům Gogolovým, totiž postava Švejka. Tolik k dekompozici, k rozestupu znaku a metaznaku, na straně morfologie díla.

Analogická dekompozice nastává jak u Gogola, tak u Haška na straně denotace. Je to opět rozestoupení do dvou polů - bezprostředního denotátu a interferujícího s ním metadenotátu /metavýznamu, "uměleckého reálu"/: v té míře, v jaké denotát odpovídal rovině znakové, koreluje nyní metadenotát s rovinou metaznakovou.

A tak nejzazší smysl Gogolova Nosu není v denotaci jednotlivých obecně lidských vlastností /zvědavosti, drzosti, příchů atd./, k nimž ukazují nosová úsloví, nýbrž v inverzi povšechného denotátu v metadenotát konkrétně historický, jak jej /spíše než nosová úsloví/ označuje postava nosu-hodnostáře: v této meta-rovině je denotována společnost, v níž zrada nejbližší bytosti je úspěšnou cestou ke kariéře. Obdobně se nad denotací zkorumpovaných poměrů - a v životní empirii leda opět zkorumpované revizi podléhajících - v provinčním městě zdivi-

há metadenotát revize absolutní, revize v nejvyšším společenském i duchovním slova smyslu. Nad feudálními vztahy denotovanými administrativní hantýrkou a la mrtvé duše se t'čí coby metadenotát opět jav inverzní - říše "mrtvých duší", pojatých nyní z hlediska mravního jako mrtvé, je světem těch, kdo se pokládali za pány života. Stejně tak se u Haška nad bezprostředním denotátem, totiž falsí zmilitarizované společnosti /k níž míří jazyková znakovost vojenských kalendářů/, zdvihá metadenotát - určitá podoba společnosti, která koresponduje bezprostředně metaznakem, tj. hledí do očí přímo postavě Švejka.

Latínco v rovině bezprostředního denotátu Haškova románu se je tě dobře vědělo, co je podmětem výpovědi a co predikátem, je soud vyslovovaný v rovině metaznaku hlubší a zásadnější, je více problémový a více znepokojivý. Je to ta absurdní poloha Haškova románu, v níž se četník musí projevit jako nejhlušnější slavjanočil, kněz jako nejotřesnější rouhač a konfident vlastně sebe sama roztrhá tesky svých policejních psů; je to navíc ta rovina, v níž se bezpečněví, kdo je vězen a kdo věznitel, kde ve skutečnosti nejdůležitěji podkopává císařský dům, do jaké míry vůbec zrcadlo odpovídá za to, co zrcadlí, a kde je ukryt onen činitel, který - jak to stokrát dokázaly Švejkovy "bezduchy" - obrací smysl lidských impulsů.

Pro - obdobně jako u Logola - napjatou básnickou strunu Haškova románu, pro příbuzenství symbolového okruhu u obou autorů, pro jejich společný hořkostí se ohlašující mravní imperativ nenašel bych pro Haškova Dobrého vojáka Švejka /zvláště pak pro jeho geniální první díl/ výstišnějšího označení nad to, jež dal ruský spisovatel mrtvým duším: poéma!

Poznámky:

1. /ek/: Jen četba nebo taky podívaná? /Stručný úvod do haškovské dramaturgie/, in: E. Klos - P. Taussig: Hašek a film aneb Film a Hašek, P. 1983, s. 27.
2. R. Pytlík: Kniha o Haškovi, P. 1983, s. 212-216 aj.
3. Cit. podle L. Soldén: Jaroslav Hašek, P. 1982, s. 131.
4. Srov. pozn. č. 2, s. 214.
5. Tamtéž, s. 212.
6. Mluvě o tom, jak se Švejk ujímá Kunerta, ukřivděného sluhy lajtnanta Duba, Pytlík právem dodává: "Ani tehdy nejde o charakteristiku mravní." /Tamtéž, s. 222./
7. Srov. pozn. č. 1, tamtéž.
8. Viz pozn. č. 6.
9. K. A. Ovasjan: Problema simvola v sovremennoj filosofii, Jerevan 1980, s. 107.
10. Srov. pozn. č. 3, tamtéž.
11. Přednášku prosloвила R. Grebeníčková v Literárněvědné společnosti ČSAV v Praze 8. března 1983.
12. Dodejme: takřka není třeba mluvit, neboť nesmíme přehlédnout Haškovy otevřeně hodnotící publicistické vstupy k řadě kapitol, s charakteristikami např. soudců, policejních úředníků, vojenských lékařů, auditorů aj.
13. Z. Mathauser: Umělecká situace, Estetika 1985, č. 3.

Švejkova mánie vyprávět na každém kroku
nesmyslné historky ... má v sobě rozkoš,
potěšení z vyprávěného, navíc je při svém
dadaismu epičností pravou. Spočívá sama v sobě.

Růžena Grebeníčková

Chtěl bych po letech potvrdit platnost výroku Růženy Grebeníčkové, který jsem uvedl jako moto. Platnost postřehu, který po více než dvaceti letech je stále aktuální. Je dnes dokonce aktuálnější, než byl na začátku šedesátých let. To proto, že z jedné strany, byl svěží odkaz Haškova díla zavalen státním ideologismem, z druhé strany jakýmsi módním intelektuálním ideologismem, vzdalujícím se opět, i když z jiných důvodů, od vlastního způsobu bytí díla k nepodloženým zobecňujícím konstrukcím. Podle jedné z nich je třeba Švejk "slepým prorokem" vesmíru donekonečna reflektované anonymní idiocie a celý román je "epopejí blbosti" / Sylvie Richterová, Jasnozřivý génius a jeho slepý prorok, Listy roč. XIV, 1984, č. 3/. Nevím. Četl jsem Švejka mnohokrát a bylo mi s ním dobře. I když se v jeho řeči obráží a koncentruje rozpad smyslu dějin, individuální odpovědnosti, totožnosti subjektu a v jistých ~~momentech~~ momentech i rozpad funkce řeči, jak dovozuje autorka. Něco d o b r é h o je v dobrém vojáku Švejkovi, pro co se k němu vracíme; ~~švejkovi~~ ~~švejkovi~~ ~~švejkovi~~ ~~švejkovi~~ není jen prorokem Apokalypsy. To potvrzuje čtenářská zkušenost. Ale tu je potřeba podrobit reflexi!

I hlasy moudré, jako hlas Chalupeckého, zůstaly rozlomeny. Švejk je Chalupeckému kvintesencí evropského nihilismu, - ale je pro něho také řečí a vyprávěním, které má svou hodnotu / J. Chalupecký, Podivný

Hašek, Kritický sborník 1983, 2 /. Jestliže však opravdu je Haškovo dílo "proudem řeči", která "čtenáře uchvátí vlastní mocí" a v tomto smyslu "je to moderní próza", potom bude třeba hledat její hodnoty tam, kde jsou skutečně uloženy. A právě tento směr interpretace naznačoval výrok Grebeníčkové / v příspěvku Moderní román a krize epična na mezinárodním setkání prozaiků a kritiků v Praze v lednu 1963, viz Souvislosti a perspektivy prózy, Čs. spisovatel 1963/. V průběhu šedesátých let se k takovému pojetí Haškova díla přihlásila celá řada prací, také moje Hra s vyprávěním /ve sborníku Struktura a smysl literárního díla, 1966/. Přesto zůstalo, jak se zdá, toto pole nedoorané a v dalším průběhu haškovského bádání skoro opuštěné. Na druhé straně však další výrazná literární díla založená na orálním stylu, díla pojatá právě jako "proud řeči", u nás především nové texty Bohumila Hrabala, zpětně ozářila to, co bylo a co zůstává v Haškově vrcholném díle tak živé. Zvolil jsem tentokrát k tomuto živému jádru cestu oklikou. Chtěl bych podat do jisté míry kontrolovatelnou zprávu o tom, jak na mne zapůsobilo Werichovo vyprávění Osudů dobrého vojáka Švejka. Omlouvám se, že zatím nabízím jen úryvek z práce, kterou si nechávám do důchodu.

Na sedmnácti deskách Supraphonu vypráví Jan Werich Osudy dobrého vojáka Švejka. I když je Haškův text přednesen jenom zčásti, výběrově, dává přednes dostatečnou představu o tom, které hodnoty díla považuje interpret za rozhodující. Werichovo podání tak vstupuje do nekončící řady interpretací Haškova Švejka a uchovává si v ní - i vzhledem k příspěvkům zcela nedávným - svou váhu.

Pokud jde o postavu Švejka, vyjádřil Jan Werich své stanovisko přímým výrokem : " Švejk přece není hrdina negace. Švejk je kladný člověk, Švejk ví, co chce. Ví, kde je rozum a kde je hloupost." /Viz R. Pytlík, Švejk dobývá svět, 1983, s. 86-7./

Zajímavější než tento úhrnný soud je ovšem sám Werichův přednes. Přesvědčil mne mimo jiné poznovu o tom, že jisté významové a hodnotové

potence textu se mohou plně uplatnit jen v prožitku utváření díla. Zvuková realizace nás k němu obrací už proto, že sama je tvorbou, volbou a hierarchizací, která významy a hodnoty textu vždy znovu otvírá a uvádí do pohybu. Co když v tomto pohybu a právě jen v něm /ať už nám jeho spoluprožívání navodí hlasitý přednes nebo tiché čtení/ vydává dílo svůj podstatný smysl, který je na výsledné významy ne-redukovatelný, svůj energetický význam, vždy bohatší i hlubší než jsou významy ustálené ?

Úhrnný dojem z poslechu Werichova vyprávění se mi zkoncentroval do protikladu : jak to, že navzdory všemu, o čem se zde vypráví a co samo o sobě není většinou nijak potěšitelné, navzdory obludnosti dějin, která se ukazuje v karikujícím zrcadle bezperspektivní všednodennosti, neopouští nás po celou dobu poslechu nepochybné, přímo bytostně zakoušené vědomí převahy životního kladu ? Tento význam nám nemůže být vnukán ničím jiným než silou epického a komického ztvárnění životní látky, ztvárnění aktualizovaného přednesem. Hašek ovšem usiloval též o "historický obraz určité doby" / Doslov autorův k prvnímu dílu V zázemí, Jeho vidění skutečnosti - a tento význam je v tvaru díla také zabudován - se vyhýbá idealizaci a prezentuje se jakoby bez úběžníku nějakého vyššího smyslu. Odtud také pocházejí mnohá nedorozumění : přístup převážně tematický zůstává nad hodnotovým světem Osudů dobrého vojáka Švejka s prázdnýma rukama, anebo zdůrazňuje jen destruktivní náboj knihy. Jan Werich aktualizoval jiný přístup : všeho se zde viditelně /či spíše slyšitelně/ dotýká formující aktivita, která svět předvádí i soudí, ale především tak, že nám jej znovu po svém vytváří. Do světa takto předvedeného se ovšem vejde i akcent osvobodivé distance, přesahu přes pouze dané, který by byl jinak pro autora netematizovatelný. Je to někdy jenom sama řeč, v níž se rozsvětluje neumrtvený život, v níž přežívá / v silném slova smyslu, jako odolnost, ne jako skrčení !/ identita přirozených světů, bezpočetných, neznámých, a přece ne anonymních. Světů vzdálených, a přece blízkých, posilujících lidskou naději. Tuto

pulzující tkáň Haškova textu nám odkrývá Werichovo vyprávění.

Přejdeme teď od celkového dojmu k podrobnějšímu pozorování. Nebude systematické, omezí se na několik sond, které by měly určitěji ukázat, co vlastně Werich s Haškovým textem dělá, jak jej podává, které kvality a významotvorné možnosti textu aktualizuje. Uvědomuji si předem nejrůznější nedostatky svého pokusu. Budu se zabývat realizací textu hlasem přednášeče bez dostatečné opory v nějaké vyhovující teorii deklamace; nejednou budu muset vystačit s charakteristikami zase jenom dojmovými. Stranou mého výkladu zůstane také tvůrčí osobnost Jana Wericha, i když je samozřejmé, že právě Werichovo vidění světa a jeho osobité tvůrčí gesto rozhodlo o tom, odkud a jak byl Haškův text ve svých významech a hodnotách znovu otevřen. Předmětem mého pozorování zůstane Haškovo dílo postavené do určitého světla způsobem Werichova podání.

Nejdříve bych se měl vyjádřit k výběru a uspořádání přednesených částí textu. Bylo by to však více než problematické. Werichův vliv na výběr právě těchto a ne jáných pasáží, vypouštění celých rozsáhlých bloků textu, celých kapitol, nebo zpřeházení jejich následnosti, často nelogické / tak například předčítá jednoroční dobrovolník Marek úryvky ze svých dějin batalionu dřív, než je vůbec ustanoven "bataliongeschichtschreiberem" atp. / nelze dnes prokázat. Musíme se spokojit tím, co je uvedeno na obalech desek. Většinu z nich "vybral a sestavil" Jiří Šrámek. Ten měl také na starosti režijní realizaci desek. Režijní realizaci snímků /zřejmě především technickou/ obstaral u řady nahrávek ing. Josef Cincibus. Nahrávání Werichova vyprávění trvalo s přestávkami od roku 1954 do roku 1969. Desky vycházely až do roku 1981.

I když zůstává Werichův podíl na výběru a uspořádání neprokazatelný, můžeme snad přece jen konstatovat, že celková režijní koncepce nahrávky Osudů dobrého vojáka Švejka v něčem podstatném Werichovi vyhovovala. Poskytovala mu především příležitost představit v bohatém rozlišení mluvené řeči celé univerzum životních zkušeností, sociálních postojů,

lidských povah i nálad. V nebývalé míře /oproti divadelním a filmovým inscenacím/ jsou ve výběru zastoupeny poměrně statické pasáže a kapitoly o odjezdu ešalonu na frontu, konverzace, zábava a vyprávění vojáků, zpestřované vnějškově jen drobnými konfliktními epizodami, které většinou stejně jsou založeny na slovních potyčkách a konfrontacích. S chutí je podávána též parodie jazyka úředních zpráv, novinových článků, propagandistických projevů, karikatura deformované češtiny rakouských důstojníků ; autenticky je předváděno opilecké blábolení, chaos telefonních rozhovorů atd. Zdá se, že tyto vrstvy textu nebyly předtím ještě nikdy tak výrazně uchopeny uměleckou interpretací jako v přednesu Jana Wericha. Jejich oživení je natolik sugestivní, že nám vlastně ani příliš nevadí zpřeházení chronologické posloupnosti předčítaných pasáží. Ty jednotlivé průřezy mnohohlasou skutečností oostojí ve Werichově interpretaci samy o sobě. A dávají nám i pozapomenout na slavné a vždy znovu vděčně se nabízející scény, které zde nenajdeme / Švejk v blázinci, Katy u nadporučíka Lukáše apod./ . Pro zajímavost ještě jedno porovnání : celý první díl Osudů, patnáct kapitol, se ve výběru směstnalo na třech dlouhohrajících deskách. Budějovická anabaze /spolu se Švejkovými nehodami ve vlaku/ obsazuje ve Werichově vyprávění celé dvě desky. Na způsob podání Švejkovy budějovické anabaze se teď podíváme důkladněji.

Daleko určitěji než v celkové koncepci výběru a sestřihu vyprávěných kapitol se Werichovo pojetí Haškova díla uplatnilo ve vlastních kvalitách přednesu. S jistým rázem Werichova vypravěčství pak souvisejí drobné úpravy původního textu ; připisujeme je Werichovi, i když ani u nich nemůžeme podíl režie nahrávky zcela vyloučit. Jisté je, že tyto drobné změny textu vykazují společnou a osobitěmu způsobu Werichova přednesu vyhovující tendenci. Lze ji jednoduše pojmenovat jako

p o s u n H a š k o v a t e x t u b l í ž e k p o d o b ě
m l u v e n é ř e č i.

Tento posun se musel v první řadě projevit v řeči autorského vypravěče, v pásmu autorského textu, který byl charakterizován - v protikladu k živosti přímých řečí - jako nevýrazný a šedý / Viz Fr. Daneš, Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových "Osudů dobrého vojáka Švejka, Naše řeč, 1954, 3-6 /. Werichův přednes tento protiklad -alespoň v jazykové rovině - oslabuje. Postačí letmé srovnání přednesu s původním textem, třeba jen v rámci zvolené kapitoly Švejkova budějovická anabaze, abychom se přesvědčili, jak často zde přispívají k živějšímu vyjadřování změny hláskové, tvarové i syntaktické, volba jiného slovního výrazu, případně vynechávání nebo doplňky. Následující příklady patří k různým kategoriím takových změn, prokazují však tutéž tendenci / cituji a stránkování uvádím podle vydání v Čs. spisovateli z roku 1980, svazek I/:

být obklíčen nepřáteli místo být obklíčeným nepřáteli /298/

o tom m. o čemž /298/

už m. již /298/

když mu vyřídil pozdrav m. když vyřídil mu pozdrav /302/

ve kterém m. v němž /314/

se ševcovskými mistry m. s obuvnickými mistry /324/

a připojil k tomu m. připojiv k tomu /325/

(Přechodníkové konstrukce ponechává ovšem Werich tam, kde mohou mít stylistický efekt : udav fingoované jméno /320/, nebo : Což kdyby, použiv jeho noční nepřítomnosti, ten tady prohl /325/.)

Přidává k výrazu pro forma ještě vysvětlující aby se neřeklo /326/. Vynechává naopak, například hned v prvním odstavci kapitoly, složitější rozvíjení věty : nebo všichni ti loupežní kmenové, kteří přišli /298/.

Podobně nahrazuje knižní a toporné vyjádření : a konečně, chtěje nabýt úplné jistoty toho, co jen tušil, řekl prostým obratem : a pak pak povídá /328/.

Podobný účinek mají další takové změny : byl optimista m. byl optimistou

a obvinil ho m. obviňuje ho /337/

a zařval tak m. zařvav tak /337/

vodněkud zdola m. edněkud zdola /337/

že je /pouta/ musí opět edepnout m. edepjat /338/

Rozdíl mezi autorskou řečí a přímou řečí postav, který patří k základním stylovým charakteristikám Haškova díla, zůstává ovšem nadále patrný. Spíše se těmi drobnými úpravami získává něco navíc : dejem živosti samotného aktu vyprávění, který ve zvukové realizaci ovládá všechna pásma textu, zatímco při tichém čtení si samostatnou existenci autorského vypravěče příliš neuvědomujeme /ustupuje záměrně do pozadí a projevuje se jako nenápadný doprovodný hlas/.

Živá podoba mluvené řeči je společným jmenovatelem textových změn také v pásmu přímých řečí, kde ovšem Werichovy úpravy jen posilují, důsledněji realizují stylové zaměření textu. K tomu se ještě vrátíme.

Jestliže na úrovni drobných jazykových změn Werich obě pásma /autorskou řeč a přímé řeči postav/ sbližuje, zesiluje kontrast mezi nimi na jiné rovině, ve vlastním přednesu. Zatímco řeč autora je přednášena většinou klidně, neutrálně, v přímé řeči se nám představují jednotlivé postavy s co největší výrazností. Ve Švejkově budějovické anabazi vystupuje celá řada postav rozlišených zvláštnostmi mluvního projevu : hodná babička, nedůvěřivý pantáta Melichárek, opilý harmonikář, dezertér ve stohu, družný vandrák, starý ovčák, bába Pejzlerka, Pepek Vyskoč a ovšem také četníci v Putimi a v Písku. Jsou to, pravda, převážně epizodní postavy nebo figurky, které se ve vyprávění jen mihnou, které však samy také vyprávějí, rozmlouvají, vedou svou řeč. Werichovo vyprávění nenechává upadnout ani ty nejdrobnější figurky, které se projeví třeba jen několika větami, do bezvýrazné anonymity. S rozdílností jejich projevu si Werich přímo s rozkoší /vypravěčskou nebo hereckou ?/ pohrává. Předvádí ta rozlišení hlasem, timbrem, intonací, expirací, artikulací, tempem, ale také vynalézavou doprovodnou hlasovou mimikou

či gestikulací, napodobením bezprostředního průběhu řeči /zadrhnutí v řeči, opakování, připadnutí na pravé slovo/ ; uplatňuje široký rejstřík nejrozličnějších deformací jazykových zvukových složek i doprovodných ne-jazykových zvuků /smích, uchichtnutí, krkání, chrapot, polykání mezi slovy, obtížný dech atd./.

Zmíněnými prostředky jsou jednotlivé postavy co nejurčitěji, byť jenom ve zkratce a v náznaku, charakterizovány /sociálně, individuálně, co do okamžitého psychického stavu/. Jsou však tímto způsobem zároveň představeny ve znějícím mnohohlasu, jehož zážitek patří k rozhodujícím hodnotám Werichovy realizace. Každý hlas v této polyfonii ožívá sám o sobě, není jen detailem, který sehraje svou prokreslující úlohu a zmizí v celku. Celek a jeho smysl zde trvá jenom v té bohaté rozlišenosti hlasů. Tento podstatný rys Haškova díla vyzvedla Werichova interpretace jako málo- která jiná. Mnohohlas života v jeho šíři a protikladnosti v ní opravdu zaslechneme. Je nám představen svět skládající se z bezpočetných plošek malých světů. ŽE je a JAK je, převládá docela určitě na tím K ČEMU je takový svět. Ale právě to "k čemu" je nejnadhlejší zfalšovatelné. To věděl Hašek a věděl to i Werich. Proto ty rozrůzněné hlasy jsou zachycovány v projevech, kde se ukazují ještě p ř e d t í m , co lze ovládat a zfalšovat, blízko svému bezprostřednímu bytí. Živá řeč je pak médiem , jímž přichází tento umělecký záměr na světlo. Kromě své funkce komunikační / v běžném slova smyslu / prokazuje tak i svou mohutnou schopnost uchovávat a sdílet identitu lidských bytostí. "Mikrokosmos různorečí" /termín M. Bachtina/ zde není jen proto, aby byly předvedeny "všechny sociálně ideologické hlasy doby" / M.M. Bachtin, Román jako dialog, 1980, s. 177/. Tento mnohohlas je v první řadě pro sebe jsoucí, epický. Neprve jako takový se stává usvědčujícím protějškem falešného společenského vědomí. Tuto jeho funkci vyhrocuje komika. Z jejích prostředků vyzvedá Werichova realizace hlavně ironii, parodii a karikaturu. Jejích rozličné odstíny, showvívavé, pobavené nebo otevřeně zesměšňující a útočné rozpoznáme ve Werich-

chově přednesu zejména tam, kde je tlumočen jazyk vládnoucí moci. Pokud však jde o postavy, které tuto vládnoucí moc na nejrozličnějších stupních reprezentují, jsou jen některé z nich představeny jednoznačnou karikaturou. Také jejich hlasy se vplétají do epické polyfonie, a to nejen svými akcenty ideologickými. Dokonce i ony si uchevávají -především v řeči- nějaké zbytky svého "přirozeného světa", aniž je tím oslaben protiklad základní: "to přirozené" v člověku se stává na každém křiku a jako by bezděčně protihráčem nepřirozeného, totiž živého a ohlupujícího společenského vědomí.

Teprve v těchto souvislostech můžeme správně posoudit funkci textových změn, jejichž pozorováním jsme svůj výklad Švejkovy budoucí anabaze započali. Můžeme se teď vrátit k místu, kde jsme v přednesu konstatovali posun k co nejživější podobě mluvené řeči také v pásmu přímých řečí. Těch drobných úprav je i v přímých řečích dost, vlastně až nečekaně mnoho. Nemění ovšem, pouze zesilují stylovou intenci textu. Přibližují text jazykově dnešní hovorové řeči, ztravují jej zbytků neživého vyjadřování nebo autoremých nedůsledností, které si při tichém čtení ani neuvědomujeme, které by však při hlasitem přednesu mohly působit rušivě. Jejich hlavní funkcí je však opět: spoluvytvářet přesvědčivý znějící mnohohlas, který je dominantou Werichovy interpretace.

Jako společné rysy nejrozličnějších textových úprav v pásmu přímých řečí můžeme vytknout:

a/ důslednější uplatňování prvků obecné češtiny, a to jak u postav výrazně lidových nebo deklasovaných /babička, ovčák, vandrák aj./, tak u představitelů místní moci /strážmistr a závodčí v Putimi, rytmistr v Písku. Posuny v tomto směru zaznamenáme ~~zřetelně~~ i v přímé řeči dobrého vojáka Švejka. Několik příkladů:

bejt m. být; ved domu m. od domu /ve vyprávění vandrakově, 308/

tejden m. týden; za husitskejch válek m. za husitských válek;

s cepama m. s cepy /v řeči závodčího, 329/

ožralej m. ožralý; kterýho m. kterého; praobyčejnej m. praobyčej /v řeči rytmistrevě, 338, 341/

já si ty místa všechny m. já si ta místa všechna ;

vod svýho m. od svýho apod. / v řeči Švejka, 312, 342/

Také Werichův způsob vyslovování přibližuje všude, kde jen může, psanou podobu textu mluvené řeči :

dou přímo m. jdou přímo ; to sou m. to jsou / v řeči babičky, 300/

v tomhle m. v tomhle / v řeči vandráka, 303/

Přednes rozhojňuje text o vkládaná mluvně gestická slova ~~například~~ ^{provázející} živý hovor, jako jsou výrazy "jó, jó", "ba jó", "no", "čéče" apod. Mluvní gestace je zdůrazněna nejen u postav lidových / pantáta Melichárek, vandrák /, ale rovněž v řeči strážmistrově nebo rytmistrově / například : Nó, co vidíte, od nás na jih, nó, je Protivín ; nebo kde jen, prosím jich, přišli na takovou hloupost, 310, 330/.

b/ Dále můžeme zaznamenat ~~znázornění~~ tendenci k dialogizaci textu, občasné vypouštění uvozovacích vět a přechod k reprodukci živého rozhovoru postav. Takových úprav není v přednesu tolik, aby výrazněji ovlivnily podobu textu, přece však je jejich účinek nezanedbatelný :

" A proč nenosíte s sebou aparát ?"

" Poněvadě žádnéj nemám," /zněla upřímná a jasná odpověď./

" A kdybyste ho měl, tak byste fotografoval ?" /otázal se strážmistr./

" Kdyby, to jsou ty chyby" ...atd.

c/ Někde přednes stírá hranici mezi nepřímou a přímou řečí. Určité úseky autorské řeči jsou Werichem podány jako přímá řeč postavy, o níž autor mluví / například : a Švejka napomenula, aby si aspoň zapjal poklopec, když vidí ženskou - poslední slova zaječí bába Pejzlerka přímo, 328/. Podobných případů je víc; na některé ještě narazíme.

Detailnější pohled věnujeme dvěma epizodickým postavám: babičce a švarcenberskému ovčákovi.

Babička, která zastaví Švejka na cestě od Květova do Vráže, se představí lidovou řečí s prvky jihočeského nářečí / viz Daneš, 1954, s. 138/.

Werich podává text takřka doslovně. Výrazně člení promluvvé úseky a dává tak vyniknout jadrnosti pojmenování / " a voni ho z toho urlábu vyzdvihli"/. Posiluje , především pauzami v přednesu a změnou tempa, dojem bezprostřední, jakoby nastavované mluvy a jisté neurovnanosti logikou plně neovládaného, ale názorného projevu / "von je vod mojí meteře příbuznaj, a vodjel" ; nebo : "Už psal z fronty, že je raněnej, má nohu pryč."/ Ve druhém případě vynechal Werich spojku "že" před slovy "má nohu pryč", aby ještě více vynikl účinek prostého přiřazení drastického faktu.

Přednes posiluje mimiku živé mluvy. Větu " Ten měl ject do Plzně k landvér" prokreslí Werich takto : " Ten měl ject, takle, do Plzně k landvér". Podobně vkládá do místního určení, vyznívajícího v babiččině řeči v textu poněkud stroze / " na Sedlec u Horažďovic"/ hovorově gestická slova : " na Sedlec, to je u Horažďovic". Vkládanými výrazy nebo opakováním slov, příslušnou intonací i zvukovými prvky neязыkovými / několikrát se babička uchichtne tomu, co vypráví/ sugeruje přednes ~~dajm~~ dojem spontánní mluvní akce : "To dou radši, poškej, dou na Radomyšl" / v textu je : "Jdou raději na Radomyšl"/. Když babička posílá Švejka za svým bratrem, pantátou Melichárkem, opakuje a článkuje jeho jméno, jak to bývá, když ten, kdo mluví, klade na něco důraz nebo chce, aby mu bylo dobře rozuměno. Podobně, ale v jiném tónu, oživuje Werich svým přednesem babiččinu radu, aby si Švejk koupil v Malčíně kořalku na cestu. Zdůvodňující vedlejší věta poněvadž do Radomyšle je dlouhá míle má v textu podobu polopřímé řeči; předpokládáme, že ji vyslovila babička, ale v textu je obsažena /bez grafického rozlišení/ v řeči autora. Werich pozvedne závěrečné svěží pojmenování z roviny autorského textu a přednese je jako babiččinu přímou řeč se všemi náležitostmi jejího osobitého spádu a zabarvení : poněvadž do Radomyšle, tam je dlouhá míle, dlouhá míle, vojáčku .

Epizodické setkání vojáka Švejka s dobromyslnou babičkou zasvítlí dík takové aktualizaci dalšími skrytými významy. Jeden z nich je :

tady je Švejk doma. Werich tento význam naznačuje mimo jiné tónem Švejkových kupodivu lakoničky stručných replik. Švejk se v nich způsobuje zjevným oprostěním své řeči světu těch, s nimiž se na cestě támtó krajem setkává : " Ale jdu vám, babičko, do Budějovic k regimentu, do tej války", říká Werich tak, jako by se ti dva potkali v nějaké pohádce.

Řeč epizodických postav přechází někde ve vyprávění. Týká se to starého švarcenberského ovčáka i družného vandráka, který přivede Švejka k ovčákovi na nocleh. Zejména v projevu starého ovčáka dává Werich naplno vyniknout tvořivé síle řeči. Když ovčák vypráví o tom, jak jeho dědeček dezertýroval a jak mu za to ve Vodňanech rozsekali prdel , jak potom dědeček starýho Jareše dostal v Písku za zběhnutí prach a volovo, jak musel . nejprve běžet ulicí vojáky a dostal šest set ran holema, máme při poslechu Werichova přednesu zážitek ze samotného aktu vyprávění. Stařecká, trochu plačtivá intonace ovčákova, jeho deformovaná výslovnost provázená skučivými zvuky obtížného nadechování, všechny ty průvodní příznaky ovčákova stáří jsou zapojeny Werichovým vypravěčstvím v originální podání, které je při všech zmíněných deformacích neobyčejně plastické, přiléhavé v pojmenování, přehledné v členění představ, vmlouvavé v důrazech a intonacích. Ty prvky deformující ve Werichově přednesu neruší, naopak přispívají k tomu, že v ovčákově mluvě, v jeho vyprávění vyvstávají jednotlivé významy a významové souvislosti jakoby ještě neopuštěné aktem formování. Stačí si poslechnout , jak Werich říká ovčákovo : " takže smrt byla, smrt byla pro něho vodlehčením a vykoupením " ! Werich opakuje výraz "smrt byla", smrt vyslovuje jako "smrt", vyzvedá nevšedním důrazem a intonací slova "vodlehčením" a "vykoupením", aby význam těch slov se doslova zrodil v proudu řeči. Hlasová realizace se zde nevyčerpává charakteristikou p o s t a v y , nýbrž představuje nám v y p r a v ě ě .

Všude tam, kde se mluvní akt uvolňuje, kde si vyprávění začíná vytvářet vlastní prostor, je Werichův přednes "při tom", připoutává ke kreativní složce vyprávění samoučelnou pozornost. Tak například bravě zdůrazní ovčákovy neobvyklé vyjadřování "jak nám vypravovávali" ještě dalším posunem : " jak nám vypravovávali" - a vychutná ten výraz hned dvakrát za sebou. Podobně si Werich s neskrývaným potěšením pohrává s ovčákovým vyslovováním jistých slov : "napolionský vojny", "kníže Švancberk". Také však s jeho intonací, která vymalovává významy určitých slov jakoby ve stylu naivistického malíře / poslechněte si , jak říká " v takovém kočáře" nebo "ten mladej, ten knížecí smrkáč, smrdí samým automobilem" !/. Werichovo hravé zdůraznění takových prvků nevylučuje úsměv na tváři posluchače, spíše ho přivolává, ale není zaměřeno ke karikatuře, nýbrž k prožitku autenticity předváděného hlasu, a ovšem i k prožitku té mluvní akce samé.

Nezapomenutelně přednáší Werich ovčákovy prorocky, že to císař pán nevyhraje, protože se nedal, jak slíbil, korunovat. Když mluví o císaři, změní se ovčákova intonace : rozvlíní ji rozčílené důrazy na každém slově : " Když si / lumpe / starej / slíbil, / že se dáš / korunovat, / tak si měl držet slovo." Rozdřážděná, poskakující intonace se po chvíli vyrovná a úplně jiný, skoro něžný tón ovládne větu : " po tejhle válce že prej bude svoboda..."

Přechod od živé mluvy k osamostatňujícímu se vyprávění, které předvádí též samo sebe, je ve Werichově interpretaci plynulý. Jako by se mělo ukázat , že tvořivá síla vyprávění je zakořeněna v půdě přirozené řeči, že však také naopak řeč může kdykoliv překročit hranice pouhého dorozumění o věcech a zakládat prostor, jemuž vládne ten, kdo mluví.

V probírané kapitole je pasáž, která ukazuje, jak i pro starého ovčáka je vyprávění něčím víc než jen zprávou o tom, co se stalo. Jde o dialog, v němž se ovčák vyptává Švejka, kterého omylem považuje za

dezertéra, jak vlastně utekl z vojny. To, co chce slyšet, není jen výpověď o události samé, nýbrž je to určitý sled motivů a pojmenování; ovčák je Švejkovi přímo napovídá. Švejk sice zůstává i v tomto případě lakonicky stručný, ale přihrává té proměně faktů / třeba jen domnělých / v akt vyprávění. V tomto smyslu vyznívá Werichova interpretace, která kromě jiného posiluje intenci textu vloženým naléhavým "povídej" :

"Přelez si zeď ?"

" No, jinudy nešlo, dědečku."

" A varta, povídej, varta byla silná ? A střílela ?"

" Ano, dědečku."

Jako bychom se teprve v určitých slovech a v určitém jejich sledu mohli dotknout skutečnosti samé, vracet se k tomu , co se stalo, bez omezení času.

Dobrý voják Švejk v těchto pasážích knihy nevypráví. (Až tehdy, když ho závodčí odvádí do Písku, vypráví mu po cestě o řezníkovi Chaubovi, který chodil až do rána kolem Palackého pomníku, a rytmistrovi v Písku uvádí příměr s hostinským Rampou, že je to marné někdy něco někomu vysvětlovat.) Je to podivné. Právě tam, kde je mezi svými, kde na každém kroku je obklopen živou řečí, sám nevypráví, omezuje se na to, že přitakává. Nemá potřebu posunout danou situaci nebo cizí řeč jinam, do prostoru svého vyprávění, do zcizujícího a zároveň přivlastňujícího kontextu, epického, parodického, ironického, jak to jinde dělá napořád. Není co posunout. Švejk je tam, kam jindy jeho řeč odkazuje : uprostřed přirozených světů drobných lidí, v jejichž řeči ještě přetrvává blízkost tomu, jak věci jsou, a také původní síla uchopit věci v řeči a přenést je do prostoru vyprávění, v němž skutečnost nepřestává platit, ale je přisvojena, prolnta obrazem toho, kdo vypráví. Akt vyprávění předvádí nejen věci a události, to co se stalo, ale také svou vlastní svobodu.

A tak Švejk , i když je v této kapitole mimořádně zdrženlivý /přitakává těm přirozeným hlasům kolem sebe, aby se ukázaly jako přiro-

zené, a přitakává ovšem svým způsobem také hlouposti -třeba Flander-
kově - , aby se ukázala jako hloupost/, je právě při své budějovické
anabazi postaven do světla, na které bychom neměli zapomenout .

Tady se ukazuje jeho zázemí : v autentické řeči, v níž se uchovává
rozdílný, na žádné zjednodušení neredukovatelný život, a v tvořivém
vyprávění, v němž může vypravěč vládnout i tomu , co nás ovládá.

Karel Horálek:

K interpretaci Krakatitu

V hesle Interpretace uvádí Slovník literární teorie (1977) tři kontextové specifikace tohoto slova. Na prvním místě se určuje nejširší jeho platnost (" každý přístup ke skutečnosti, který usiluje o výklad jevu, jeho podstaty, jeho příčin, podmínek a způsobu jeho existence"). K tomu se pak dodává, že to platí i o každém zkoumání "literatury" jako faktů. Druhá specifikace se udává jako sémantické zužení, jde prý o "literárně vědní disciplínu, jejímž východiskem je literární text a cílem je co nejkvalitnější pochopení a výklad smyslu slovesného uměleckého díla". Zde zůstává nevysvětleno, proč by neměl patřit do literární interpretace také soubor děl jednoho autora, popř. relativně samostatné části jeho literární tvorby. Mukařovského uvod k Výboru z prózy Karla Čapka má přece povahu literární interpretace, třebaže osobitě pojaté. Do jaké míry je to spolehlivá práce literárně vědní, je již jiná otázka.

Správně se v Slovníku literární teorie připomíná, že v posledních desetiletích doznala interpretace a její metodologie nebyvalého rozmachu a dále se ještě rozvíjí. Z dalšího výkladu pak vyplývá, že se od sebe různé interpretační práce nemálo liší. Je třeba také neztrácet ze zřetele skutečnost, že se interpretační pokusy nejen rozcházejí, ale nezřídka i navzájem vylučují. Z větší části jde nikoliv o vědecky založené uvahy, nýbrž o improvizované eseje, zamýšlené jako návody k samostatnému uvažování o smyslu básnického díla. Je však možno připustit, že se většina moderních interpretací vyznačuje dobrou vůlí o postižení sémantické jednoty a tvarové celistvosti analyzovaných textů. Běžným jevem je splývání interpretačních pokusů s literární kritikou. Usilí o zpevnění teoretických základů literární interpretace prospívá navazování na tradice filozoficky orientované her-

menatiky.

Vyplývá méně z povahy věci, že literární interpretace se stala důležitou součástí teorie překládání. Dobré zázemí má teorie literární interpretace v stylistice a lingvisticky orientované poetics. Stylistická orientace převládá v tzv. nítranské škole slovenské, jež má po smrti A. Popoviče hlavního představitele ve F. Mikovi.

Z teorie literární komunikace dostává konstruktivní podněty interpretační hnutí, které se dívá na literární dílo jako na zařízení, které produkuje stále nové a nové interpretace. Adresát literární komunikace se pak jeví nejen jako interpret, ale zároveň také jako účastník tvůrčího procesu, někdy přímo i jako spoluautor díla.

Za průkopníka tohoto interpretačního směru u nás může platit F. I. Šalda se svým názorem, že znakem velkého díla slovesného je to, "že i po smrti žije svým samostatným životem; že doby pozdější v něm vidí stránky a podoby, kterých neviděli jeho vrstevníci; že pozdější doby vkládají si do něho pomysly a představy, na něž snad ani nepomyslel autor a o nichž se mu vůbec neenilo". Podle Šaldy se velké dílo slovesné stává do značné míry "znakem, symbolem, šifrou, pod níž se utíká a pod níž se nám po prvé představuje i mnohá snaha a tendence přítomnosti a doby nové."

Tyto své myšlenky vyslovil Šalda uprostřed let třicátých, v diskusi, která se rozvinula kolem projektu Osvobozeného divadla použít Komenského Labyrintu světa a ráje srdce za základ k divadelní revui. Proti tomuto projektu se vyslovil protestantský teolog F. Žilka, protože viděl v aktualizované jevištní adaptaci díla něco jako znesvěcení jednoho z nejvýznamnějších literárních děl starší literatury. Vůbec ani nepočítal s tím, že by mohla inscenace Labyrintu přinést něco umělecky pozoruhodného. Šalda

reagoval na Žilkovu velmi pochybnou akci dvakrát; nejdříve se ohradil proti snaze i pokrokových novin Žilkův projev umlčet (patrně aby nebyl spojován s tehdejšími tažením reakčního tisku proti Osvobozenému divadlu), po druhé, když se mu Žilka snažil dopisem věc vysvětlit a odvolával se na svobodu tisku.

Citovaný Šaldův výrok je z tohoto druhého projevu. Zde ještě dodal, že možnost aktualizovat Labyrint v tehdejší době je vlastně v tomto díle přímo napovězena, protože jde o satiru na poměry a zmatky z doby, jež byla plna rozporů duchovních i sociálních. Stojí tedy za to citovat i pokračování Šaldova výkladu: "Komenský jistě nemyslí, když kreslí zmatky, nesrovnalosti, nerůdnosti, nesmysly světa, na nezaměstnanost, ale kdyby žil v dnešní době, je více než pravděpodobné, že by i této vrcholné sociální disharmonie použil k dokreslení chaosu světa bez Boha. Není tedy prvotná myšlenka Voskovce a Wericha, pojímat pouťníka Komenského jako nezaměstnance, který hledá sociální spravedlnost, tak docela proticomaniusovská. Nebyl by to ovšem celý Komenský, neboť není celého Komenského tam, kde není hledání "centra securitalis", "hlubiny bezpečnosti". Ale i předpoklady a podmínky náboženské mystiky Komenského zaslouží si, aby na ně nebylo zapomínáno a aby byly oživovány i v dnešní době. Všecko záleží na způsobu, jakým se to činí.

Šalda upozornil v této souvislosti také na to, že filmové transpozice literárních děl sledují často ^{jiné} ~~jiné~~ cíle než umělecké; nepovažoval přitom za „potřebné“ ani upozorňovat na komerční zájmy filmových producentů, nechtěl však předem odmítnout jakékoli pokusy o do ové popularizování, divadelní či jiné. "Že filmový způsob podání je nevhodný u velké řady děl, zvláště myšlenkově hutných a jadrných, že je zrazuje, rozumí se samo sebou (...). Že bych si takového osudu pro "Labyrint světa" nepřál, nemusím snad výslovně připomínat. Ale jinak stojím na

stanovisku, že i částečné a nedokonalé popularizování velikých děl a slovesných hodnot minulosti je lepší než jejich úplné pomíjení a zapominání na ně. Všecko je lepší než úplná smrt. A není horšího osudu pro veledílo minulosti, než když žije jako pouhý titul a heslo v čítankách nebo literárně historických příručkách pro mládež; hoch a dívka se naučí titulu nebo heslu, ale nic si při tom nemyslí, nic si přitom nepředstavují, je to pro ně pouhý *statu8 vocis*... Teď mé stanovisko je_ lepší poznání částečné než žádné." (Srv. Šaldův Zápiseník 8, 1935-36, s. 78 n., 197n.)

U tohoto projevu je třeba se zamyslet i z hlediska kulturních potřeb dneška. Náš nás také nenutí k tomu, abychom aktualizací interpretace připouštěli jen u děl dob minulých, dnešnímu chápání již vzdálených. S interpretační variabilitou musíme počítat i u děl doby nedávné a s podobnými jevy se běžně setkáváme i dnes, nejen v literatuře. O interpretační rozdíly se opírají rozdíly v hodnocení, s nimiž se setkáváme nejen u školených kritiků, ale také u publika, pokud se snaží dopracovat se k názoru vlastnímu, k samostatnému hodnocení.

Nejinak tomu bylo i v meziválečném období, jak o tom svědčí např. spory o K. Čapka. Těšil se velké popularitě jako prozaik i dramatický spisovatel, Čapkova obliba u čtenářů měla rostoucí tendence ještě za okupace a v posledních letech se zase ještě upevňuje. K pochybovačům o Čapkově spisovatelské velikosti patřil i F. X. Šalda. Ten opíral svou zdrženlivost v hodnocení Čapkova slovesného umění o svéráznou interpretaci: viděl v Čapkově nepříteli původního pokračovatele evropského literárního romantismu, v případě dramatu R.U.R. upozorňoval např. na příbuzenství s rakouským básníkem R. Hamerlingem.

V názorech na Čapka se mezi sebou rozcházel i kritikové a literární vědci, kteří se k hodnotám jeho díla stavěli celkově

kladně. Pozorností se však zaslouží, že se při tomto hodnocení nedrželi samotného textu, že v něm nacházeli věci, které přímé odůvodnění v textu nemají. To platí např. i o zmíněném úvodu k školnímu Výboru z prózy K. Čapka (1934) od J. Mukařovského. Do tohoto výboru bylo pojato také několik ukázek z románu Krakatit, obsah ostatních částí byl podán v stručných shrnutích. Ty se odchyľují od původního textu hlavně tím, že některá závažná místa pomíjejí. Hrdina románu se pak jeví čtenáři v příznivějším světle, než v jakém ho chtěl mít Čapek sám. Tak je tomu hlavně ve vrcholné scéně románu, když ing. Prokop vytýká princezně, že se rozhodla pro sňatek s ním jen proto, aby se uvolil prodat krakatit zbrojařským magnátům. Když toto nařčení princezna odmítne, Prokop odmítne její úmysl vyvést ho na její odpovědnost z internace, a chce s ní zůstat i za cenu, že svůj vynález vydá.

K takové kapitulaci se Prokop odhodlává ještě jednou, když se dostává s princeznuinou pomocí ze zajetí a pokouší se získat adresu pražské krásy přímo od ing. Tomše, o němž se dověděl, že pracuje pro jinou zbrojařskou firmu a vydá se za ním. Není do závodu vpuštěn, žádá o rozmluvu s Tomšem a chce ho přitom také varovat před nebezpečím výbuchu krakatitu, když se dověděl, že se Tomšovi podařilo výrobní postup podle útržkových záznamů z Prahy rekonstruovat. Příslušná část románu je ve Výboru otištěna, i s větou, že je za adresu odhodlán dát všechno. Co tím "všechno" rozumí, dodává v následující samomluvě: "Všechno mu jám, i krakatit, i všechno ostatní, jen když..." Prokop přestává myslet na nebezpečí, které hrozí nejen Tomšovi, a blábolí, že je pln laskavosti, kterou v něm pražská krásevice vzbudila.

Negativní charakteristika ing. Prokopa doplňuje místo, jež oběma uvedeným předchází. Prokopovi nabízí princeznuin příbuzný,

že ho z internace vyveze na svou odpovědnost. Prokop návrh odmítne, nejdříve s odůvodněním, že nechce, aby se kvůli němu někdo kompromitoval a vydával v nebezpečí, pak prostě prohlášením, že se mu v internaci začíná líbit (kap. 36). Zde přímo svůj vynález nenabízí, ale vydává se dobrovolně v nebezpečí, že nějakému rafinovanému nátlaku podlehně. Nerozvážně jedná v erotickém poblouznění, když se sám po uzdravení odhodlá jet za hranice hledat Tomše - jen proto, aby se dověděl adresu...

Nemá tedy v textu románu oporu Mukařovského tvrzení, že Prokop se jako pohádkový hrdina vypraví od světa, kde bojuje s nepřátelakými mocnostmi mnohokrát silnějšími, než je sám, a nakonec zvítězí (viz doslov k vydání *Krakatiku* z r. 1958, s. 323). I kdybychom za Prokopovo konečné vítězství považovali to, že vystřízlivěl z erotického poblouznění, zasloužila se o to na prvním místě sama princezna, když v něm poznala charakterově rozviklaného člověka. Nesmí se přecházet ani kolem skutečnosti, že mocností, která zachránila svět před ~~zák~~ zákazonosným Prokopovým vynálezem, je ^D Hémon se svou elektromagnetickou aparaturou, která ničí vyrobenou třaskavinu hned v malých dávkách, i to však nikoliv bez značných obětí.

Oporu v textu nemá ani tvrzení F. Buriánka, že základem dějové osnovy *Krakatitu* je "vzrušující honička za ukradeným senzáčním vynálezem" (F.B., *Čapkovské variace*, Praha 1984, s. 44). Nic v textu *Krakatitu* neodpovídá Buriánkově formulaci, že je "děj románu udržovaný pronásledováním pachatele." Cestu k podobné interpretaci nastoupul Buriánek již v monografii o K. Čapkoví (1978), jež vyšla v sérii *Odkazy*. Zde mluví o "ději plném dobrodružství a napětí, jimiž prochází cesta mladého vynálezce inženýra Prokopa za uloupeným tajemstvím *Krakatitu*". V románu je jasně řečeno, že se Prokop vydává za Tomšem, aby se od něho

dověděl adresu; výslovně se také říká, že Prokop dlouho nevěřil, že by se Tomešovi podařilo zrekonstruovat výrobní postup pro krakatit. Teprve v Grottupu, když slyší, že už je Tomeš se svou prací u cíle, napadne Prokopa, že musí Tomše varovat; je už také poučen o tom, jak výrobu krakatitu ovládá ~~Démon~~ svými elektromagnetickými "antivlnami".

Z toho, že se rozhodl vystavit se po útěku z Balttinu do nebezpečí, že bude znova internován, jasně vyplývá nesprávnost Mukařovského tvrzení, že Prokop překonal v sobě rozpory, když odmítl ~~Děmonovu~~ nabídku "neomezení vlády nad světem". Je především jasné, že Prokop nejen že nikdy po něčem takovém netoužil, ale že mu byla úplně cizí myšlenka, aby sám ničivě třaskaviny vojensky využil. Nenapadlo ho ani, aby o rozumném využití třaskaviny uvažoval, k tomu byl přiveden teprve tajemným dědečkem-kukátkářem, druhou instancí prozíravosti roviny románu.

Buriánek v Šankovských paralelách mluví o postupném odhalování dalších "významů Krakatitu. Vedle složky "vzrušující honičky z ukradeným senzačním vynálezem" je to prý "objasňování naléhavého problému celého lidstva, zda využije svých tvořivých a vynalézavých schopností ke svému prospěchu nebo ke svému zničení". Buriánek sám naznačuje, že se to týká hlavně závěrečné části románu, Prokopovy rozmluvy se záhadným dědečkem. Něco najde čtenář také v rozmluvách Prokopových s Carsonem a i s princeznou.

K Mukařovského zdůrazňování pohádkových elementů je třeba dodat, že k nim patří i centrální dějová složka románu, kterou lze vyjádřit formulí "dcera věznitele pomáhá vězni k útěku". Tato formule tvoří dějové jádro nejen v pohádkovém typu, pro který V. Tille v Soupisu českých pohádek zvolil název Dívka kouzelnice; zde je věznitelem nejčastěji čaroděj (odtud označení dívky). Čaroděj hrdinovi ukládá těžké úkoly, ty mu pomáhá

svými kouzly plnit a nakonec s ním ze zajetí uteče, zase pomocí svých kouzel ("magický útek"). Období k tomuto pohádkovému typu se vyskytují také v epických písňích, u Slovanů hlavně na Balkáně.

Další výraznou dějovou složkou Krakatitu je, jak rozpoznal i Buriánek, hledání "tajemné" krasavice, s níž se Prokop setkal v Tomšově bytě, kam ho falešný přítel odvedl, když se s ním, už nemocí stíženým a vysíleným, setkal na ulici. Od ní převzal pro Tomše dopis a větší částku peněz, jímž chtěla neznámá (v dohodě se sestrou, Tomšovou milenkou, umožnit tomuto rozvrácenému člověku osvobodit se od nebezpečí trestního stíhání pro dluhy a peněžní podvody).

Postavou Tomšovou a jeho přítelkyně (ne její sestry) vstupuje do románu iracionální a démonický živel. Člověk mravně rozvrácený vyvolá v sobě erotické vzplanutí silné až k sebezníčením. Je zvláštní, že žena, která Prokopovi svěřila pro Tomše peníze, nesnaží se dotazem dotazem u dr. Tomše zjistit, jak se nemocnému Prokopovi daří. Překvapuje také to, že si Prokop při putování za Tomšem do ciziny nepřipomíná svůj závazek, odevzdat mu svěšené peníze.

Erotický živel převládá v Krakatitu nad živlem dobrodružným (poku se obojí živel přímo nespojuje). V celé centrální složce románu - pobyt v Baltánu - se vypráví v podstatě o tom, jak se utváří Prokopův vztah k princezně. Jsou to asi tři pětiny celého románu. V první části je věnována chvilkovému erotickému vzplanutí k dceři doktora Tomše také hodně místa, v závěrečné části třetí se už erotikou šetří.

Možná může být pochyby o tom, že Čapek záměrně předvádí Prokopa jako člověka, kterému erotické vzplanutí nedovoluje reálně odhadovat všechny důsledky toho, že si vynálezem Krakatitu zkomplikoval především svou osobní situaci. Uvědomuje si, že nesmí dát Krakatit k dispozici silám, které by ho zneužily.

Nemá však jasnou představu o tom, jak by tomu mohl zabránit. Vždyť jen fakt sám, že se podařilo tak ničivou třaskavinu vyrobit, vyvolal by pokusy vynalézt něco podobného. I kdyby byly všechny výrobní dokumenty utajeny nebo zničeny, hrozilo by nebezpečí, že se k stejným výsledkům dojde znova.

V podané kritice Mukařovského interpretace Krakatitu (a interpretací z Mukařovského vycházejících nebo jím inspirovaných) jsou některé věci evidentní, jiné sporné; ty bude ještě třeba zpřesnit a doplnit. Evidentní jsou ty ^{nesprávné} ~~nesprávné~~ interpretace, které jsou v jasném rozporu s textem románu. K takovým případům patří např. Buriankovo tvrzení, že Krakatit je "vzrušující honička za ukradeným senzačním vynálezem." Zde se pak naskytá otázka, jak takové interpretační omyly vznikají. Myslím, že mají základ v čtenářských adaptacích textu. Nejobvyklejší čtenářskou adaptací je zkracování textu. Čtenář často nechce dost pozorně nebo některé pasáže přeskakuje a vytváří si pak nesprávnou představu o tom, co všechno se v románu říká a jak je to vyjádřeno.

Mukařovský se od Čarkova textu odchyluje především tím, že idealizuje hlavní postavu románu. Říká např., že ing. Prokop se po vykonaných hrdinských činech na svých cestách "nakonec vítězí". Prokop opouští Balt^tán proti své vůli a potom na svoobodě se sám rozhoduje nepřevzít odpovědnost za nějaké politické využití svého vynálezu. O tom, co by se skutečně mělo ~~stát~~ ^{stát}, ne říká ani on, ani nikdo jiný. Jen princezna mu před odchodem připomíná, že ^{si} nějaké záchranné akce předsevzal. Nic určitého neříká ani dědeček-kukátkář, třebaže mluví jako rozsáhlý vládce nad osudy lidstva.

Z rozhodnutí využít třaskaviny jako pohonné látky nevyplývá, že se tak zabránil jejímu zneužití pro vojenské účely. Tr-

kové eventualitě by se mohlo zabránit jen zřízením nějakého kontrolního mezinárodního orgánu, jak se o to z. našich dní usiluje. Zapomenutím programu na výrobu krakatitu se nereší otázka, jak se bude situace dále vyvíjet. Prokopa by v závěru románu měla zajímat otázka, jakou náhradu si má hledat za krassavici, která mu nebyla souzena. V románě není jinak napovězena všeobecná platnost Buriánkovy filozofie lásky, že jde o něco nedosažitelného. K něčemu jako je filozofie erotiky ovšem nějakým způsobem Krakatit míří. Jejím základem by mělo být přesvědčení, že ^K manželské smlouvě je potřebí oboustranné vůle a jistě také nemalá dávka praktické rozvahy. Od Prokopovy erotické výbušnosti, na niž důrazně upozornil už prof. O. Králík, by si žádná dívka na vdávání nemohla nic slibovat. I ve světě erotických výbušnin je nezbytná sokratovská uměřenost.

Na závěr ještě několik poznámek o čtenářských adaptacích textu. Je možno v nich vidět něco jako zápas čtenáře s autorem. Pro vlastní potřebu se čtenář Krakatitu může řídit např. zásadou, že se Prokop se zbrojí nedá do žádného jednání a hlavně, že jim v ničem nepovolí. Kdyby se řídil Mukařovského interpretací, byl by četbou zklamán. Prokop jako skutečná postava románu se rozhodne pro skutečně humánní řešení, teprve když se podřídí moudrosti dědečka-kukátkáře.

První parta z roku 1937 a Život a dílo skladatele Foltýna z roku 1939 jsou poslední románové práce Karla Čapka. Foltýnův příběh přitom zůstal jen v prvním náčrtu, nedokončen; nemůžeme tedy objektivně soudit o celku díla, přestože Čapkův text provází Svědectví autorovy ženy, herečky Olgy Scheinpflugové, která na základě rozhovorů s manželem v podstatě jen dofabulovává /někdy i rozporně, když líčí úspěch Judity a vzápětí říká, že představení opery zůstalo nedokončeno/ to, co Čapek již sám naznačil hlavně ve svědectví Foltýnovy ženy. Naštěstí v samotném textu díla je řečeno dost na to, abychom mohli uvažovat o smyslu torza ve stejné rovině jako u dokončených spisovatelových prací.

Obě knihy tedy dovršují Čapkovo životní dílo. Zároveň se stávají součástí spisovatelova obsáhlejšího závěrečného tvůrčího období, které počíná již Válkou s Mloky z roku 1936 a zahrnuje vedle obou posledních románů ještě dramata Bílá nemoc a Matka. Společným jmenovatelem těchto prací je konkrétnost obrazu světa a jednoznačnost spisovatelova postoje k tomuto světu. Oba rysy jsou velice výrazné a způsobují, že se jimi práce z tohoto období odlišují do předcházejících žánrově i stylově příbuzných děl: konkrétnost nového údobí vystoupí zejména při srovnání satirického obrazu soudobého světa ve Válce s Mloky s utopickofantastickými díly/Továrna na absolutno a Krakatit/, která v mnohem obecnější rovině varují před zneužitím výtěžků technického pokroku proti lidstvu; jednoznačnost pak zvláště při srovnání obdobných postojů uplatněných v knize Život a dílo skladatele Foltýna s noetickou trilogií Hordubal, Povětron a Obyčejný život, v níž se především poukazovalo na relativnost subjektivního poznání a na mnohoznačnost skutečností. Oba nové rysy vstoupily do Čapkova díla v zá-

věrečné fázi jeho tvorby jako důsledek spisovatelova stanoviska, které zaujal ve chvílích, kdy se lidstvo začíná cítit ohroženo ani ne tolik průvodními jevy vlastního technického pokroku, jako konkrétními společenskými procesy, tj. nástupem fašismu. Pocit ohrožení nutil tehdy každého jedince najít si i ve složitém a mnohoznačném světě pevný zorný úhel, ze kterého ho bude nahlížet i soudit.

I Čapek se podílel svým dílem na zrodu širokého proudu české literatury, který se hlásil k odpovědnosti za podobu soudobého světa a stavěl se na obranu jeho základních demokratických hodnot. Zatímco ve Válce s Mloky a ve hrách Bílá nemoc a Matka to bylo zjevné už ze samotného tématu, v První partě a v knize o Foltýnovi je toto úsilí sice skrytější, přece však i tak sdostatek výrazné a také čapkovsky osobité, poukazující na jemné rozdíly uvnitř tohoto proudu. Jestliže podstatná část tehdejší prózy /M. Majerová, M. Pujmanová, V. Vančura aj./ ve snaze vysledovat kořeny přítomnosti a zejména její perspektivy vytvářela široce koncipovaná epická díla, jejichž příběhy počínají často i hluboko v minulosti, přičemž autorům někdy k tomu nestačil ani jediný obsáhlý svazek a rozvrhovali svá díla do několika na sebe navazujících knih /zpravidla trilogií/, Čapek se uchýloval k útlým svazkům, spíše novelám než románům. Jestliže tyto autoři usilovali podat analýzy společenských vztahů plných rozporů a napětí, Čapek v duchu svého dosavadního vývoje směřoval k hledání morálních hodnot lidství, které by bylo s to postavit hráz agresivitě a dehumanizaci lidstva. Z tohoto hlediska existuje jistá vnitřní spojitost obou Čapkových knih. Zatímco první vymezuje toto úsilí pozitivně, nalézá obranné hodnoty v solidaritě dělnického kolektivu havířů, druhá svou hlavní postavou podává jeho negativ, poukazuje na ty lidské vlastnosti, které se samy vylučují z kolek-

tivu nositelů elementárních lidských hodnot a jen na něm parazituji. Zároveň obě knihy jsou - zase v souladu s intencí Čapкова dosavadního díla - podobenstvím směřujícím k vnitřní morální situaci národního společenství.

Život a dílo skladatele Foltýna začal Čapek psát už po mnichovských událostech. Předlohu k postavě neúspěšného skladatele, k některým dalším postavám i k dílčím motivům našel ve Vzpomínkách Karla Sabiny na předbřeznovou Prahu, kterou v roce 1937 vydal Miroslav Hýsek v edici Paměti. Sabina tam mimo jiné vypsala životní osudy nedostudovaného právníka Němce Hornera, který toužil po úspěších na uměleckém poli. Když neuspěl s verši na oslavu korunovace císaře Ferdinanda, umínil si vytvořit operu Král Lear. Existenčně zajištěn sňatkem s majitelkou domu, obklopil se literáty a muzikanty, dělal jim mecenáše a využíval jejich schopností pro své dílo. Získal si pověst přítele umělců; když však vyčerpal veškerý ženin majetek, skončil sebevraždou. /Podrobné srovnání Hornerova a Foltýnova příběhu provedl před časem v České literatuře 1965 M. Otruba; dokazoval tam, že Čapek vědomě uchoval základní kostru Sabinova vyprávění, aby tak polemizoval se soudobou romantikou, která časem nabyla podoby pochybeného uměleckého individualismu, a zároveň, aby načrtl téma zmařeného romantického osudu. S Otrubovým pojetím Foltýna jako kritiky romantismu polemizovali M. Pávek v České literatuře 1967 a O. Králík v knize První řada v díle Karla Čapka. Oba rozváděli myšlenku, že podnět k Čapkově polemice nevězí v době Sabinově, nýbrž v přítomnosti. Na existenci předlohy upozornil J. Mukařovský v recenzi Sabinových Vzpomínek otištěné ve Slovu a slovesnosti roku 1939. Neznal-li Čapek Sabinovy Vzpomínky celé, pak jistě četl jejich část přetištěnou v Lidových novinách 6.11.1937, která obsahuje právě

zkrácený Hornerův příběh pod titulem Hornerova opera./

Nemůže být pochyb o tom, že Čapka k Foltýnovi inspiroval Sabina, ale také, že sabinovská předloha mu posloužila k vyrovnávání se s živou současností, a konečně, že přitom spisovatel neměl na mysli jen otázky umění. Kdyby šlo jen o problémy tvůrčí nemohoucnosti, vypomáhající si berličkami uměleckých výpůjček, opájející se Múzami a připodobňující se jim gesty i vzezřením, pak by asi spisovatel Foltýnův příběh nevyháněl do tak vyhrocených poloh. Můžeme se přitom dovolávat samotného Čapka. S jakým porozuměním a tolerancí před časem v Marsyovi, v stati o diletantském básníkovi Mrázovi, lovil na rumišti slov, aby dokázal, "že krása a umění mají více solidnosti, více prvotní soudržnosti než tak řečený rozum". Klíč k Foltýnovi je třeba hledat jinde. V dopise Olze Scheinpflugové, na který upozornil ve své polemice i M. Pávek a který se nezachoval, a nebyl proto přetištěn v Listech Olze, ale o jehož časovém umístění v blízkost vzniku knihy nelze pochybovat přes libovolné zacházení s datací dopisů v Českém románě, Čapek napsal: "Vidím, že jsem obětí - čeho vlastně? Nějaké trapné a zlé lži, kterou nemohu pochopit. Je mi hořko, ani nevíš jak, já, který mám zrovna zoufalou potřebu harmonie a čistoty, abych se udržel při životě, se musím setkávat se lží a křivostí. Jsem slabý člověk, slabší, než víš; má životní síla je založena na kreditu, na důvěře k lidem, ztrácím všechnu jistotu, mám-li co dělat s něčím lživým a nesmyslným a nenávidným."

Čapek byl jeden z prvních, vůči komu se obrátila zloba těch, kdo vycítili svou příležitost ve chvílích, kdy se hroutily dosavadní jistoty. A tak v tomto období celonárodních zkoušek vyvstaly před ním i ryze osobně prožívané problémy lidské odolnosti vůči tlaku doby, mravní síly a čistoty, lidských kvalit, ale zároveň též otázky, odkud se bere tolik nenávisti, jaké jsou kořeny lid-

ského selhání v osudových okamžicích. Ladý někde spočívá rozhodující impuls ke knize, v níž spisovatel všechna tato tázání přenesl do sféry umění a přetvořil v umělecký tvar románu, k jehož hlavní postavě vedle přímé předlohy Hornera mu nepřímou předlohu poskytla i soudobá zloba. Ale též v umělecký tvar, kde už v duchu výroků jedné z postav knihy, Trojana, je už všechno osobní odděleno, kdy už spisovatel nemyslí na sebe a kdy už "nezáleží na tom, co je ve vás, ale co z toho uděláte". Tak vzniklo Čapkovo podobenství o nevyhnutelném pádu člověka, který at už s talentem či bez něho /všimněte si, že tato otázka zůstává v torzu nerozřešena a z dosavadního textu lze předvídat, že by taková zůstala i v celku díla, protože není z hlediska toho, oč Čapek usiloval, rozhodující/ klade své sebeklamné já nad všeplatné obecné mravní normy a který se tak zpronevěřuje svému lidskému poslání. /Faltýnovy prozření včetně případné katarze při představení Judity v předvečer smrti není už součástí knihy, je interpretací Čapkových záměrů O. Scheinpflugovou, a proto je nemůžeme brát v úvahu, nehledě k tomu, že by se na smyslu věci mnoho nezměnilo/. Jakkoli tedy v románě nejde především o věci umění, volba uměleckého prostředí a profese hlavní postavy knihy není nedůležitá, náhodná. Obsahuje totiž poselství o tom, že ani oblast umění, v povědomí generací tradičně spjatá s jistým právem na afektovanost, extravaganci, ne to, co se ozývá v jednom z lapidárních dialogů knihy, že totiž u poetů pořádně nikdy nevíš, nejsou-li blázni, že ani tato oblast není vyňata z obecně platných mravních norem, že neleží mimo dobro a zlo. A že to mnohonásobně platí právě ve vypjatých dobách mimořádně pro-
věřujících lidský charakter. Ostatně v tom také Čapek nezůstal osamocen. Podobně obecně lidské v rámci uměleckého řešil v době první světové války Ivan Olbracht v Podivném přátelství herce Jesenia a po Čapkovi v průběhu druhé světové války i Václav Ře-

záč v románech Svědek a Rozhraní.

Způsobem zpracování je román Život a dílo skladatele Foltýna blízký noetické trilogii, má však své osobité rysy. Jeho devět kapitol tvoří výpovědi jednotlivých osob, které nějakým způsobem vešly ve styk s Foltýnem. Jejich svědectví se týkají různých období skladatelova života, v časovou posloupnost je uvádí teprve jejich pořadatel zastupující a také eliminující vyprávěče. Sám se ovšem stává jednou z postav románu, když v osmé kapitole jako "pisatel těchto řádků" doplňuje sdělení paní Foltýnové. Je tedy jediný ze svědků, který zná všechny výpovědi, přesto se chová jako všichni ostatní; jejich vyprávění nijak nekomentuje, nesrovnává, spokojuje se jen se dvěma poznámkami, osvětlujícími Foltýnův vztah k dalším osobám, jejichž svědectví nebylo možno získat. A tak žádná z postav není schopna obsáhnout Foltýnův život v celistvosti, ani pořadatel výpovědí ve chvíli svého svědectví, ani skladatelova žena, která o něm relativně nejvíce ví, od níž se dovídáme i o posledních dnech Foltýnova života, ale která hromadí jen fakta, aniž se odváží soudu. Dílčí výpovědi jednotlivých postav vydávají zároveň, byť bezděčně, svědectví o sobě samých, a tak se stávají více či méně výraznými postavami románu s vlastními osudy. V jejich subjektivních vzpomínkách na Foltýna existují přirozeně určité objektivní signály. Jejich objektivnost nelze však ověřovat na základě jednotlivých výpovědí; objektivní Foltýnův obraz se utváří teprve postupně, a to nikoli na základě výroků jednotlivce, nýbrž těch shodných bodů, které se opakují v řadě svědectví. A do pak má dešifrovat tuto objektivitu z řady subjektivních vzpomínek a případně vynést konečný soud, je čtenář, jehož aktivita je přisouzena významnější role než samotnému pořadateli vzpomínek, byť také on znal všechny výpovědi. Zdálo by se tedy, že autor otvírá dveře mnohoznačnosti Foltýnovy osobnosti, z níž si čtenář může

vybírat, co se mu zlíbí. A skutečně mnohé zůstává na základě rozporů ve svědectvích v nejistotě /např. motivace Foltýnova zájmu o umění, otázka jeho talentu, jeho sexuální potence aj./, ale mnohé také dochází svého jednoznačného osvětlení. A to je to nejpodstatnější: Foltýnovy vlastnosti, jeho lidský charakter, objasněný i bez přispění cetrálního vyprávěče a navzdory tomu, že výpovědi o něm sebevíce kolísají. Vždyť i v nejpozitivnějším stanovisku univerzitního profesora Strausse, polichoceného Foltýnovým zájmem o jeho oblíbené středověké téma, se v přízračné drobnosti projeví Foltýnův skutečný povahový rys: nevrátí učenci vzácné materiály, které si vypůjčil.

Ve Foltýnově příběhu tedy Čapek prokazuje, že i v relativnostech neúplného subjektivního poznání se zrcadlí skutečnosti, které zmnoženy konfrontací se zkušeností dalších neúplných subjektivních poznání nabývají objektivní platnosti. Tato jednoznačnost je nový rys Čapkovy poetiky, kde hledat její kořeny už bylo řečeno. Této jednoznačnosti ovšem napomáhá sám autor kompozicí románu, tj. skladbou jednotlivých výpovědí. Jejich místa jsou nezaměnitelná nejen proto, že zachycují chronologii skladatelova života, ale též proto, že jejich pořadí různě zvýznamňuje každou z nich a ovlivňuje také jejich žánrový ráz. Tak vzpomínka profesora Strausse by vyzněla zcela jinak, kdyby byla pronesena na začátku knihy nebo stála sama o sobě. V konfrontaci se čtyřmi předcházejícími svědectvími však působí jako kouzelná spisovatelova ironie vůči dobromyslné důvěřivosti učerce; tím zároveň se ovšem jeho výpověď zlehčuje. Takovéto žánrové posuny vyvolané kontextem nejsou ovšem v knize pravidlem. I tak však panuje mezi výpověďmi značná různorodost, pohybují se od takřka povídkově zpracovaného anekdotického příběhu mladých muzikantů až po strohou formu poznámek pořadatele výpovědí. Ještě rafinovanějším rysem kompozice románu je napětí mezi tím, co s Foltýnem prožili jednotliví svědci a cosi o něm myslí, a tím, co o něm ví

čtenář. Toto napětí se s přibývajícími svědectvími dále stupňuje, stále více se rozevírá propast mezi zlomky dění ve svědectvích a jeho skutečnými významy. Toto napětí mělo zřejmě vyvrcholit ve chvíli Foltýnova slavného pohřbu, ale i v nedokončené knize má svou intenzitu díky souhře ve výpovědích paní Foltýnové, klavíristy Váši Ambrože a Trojana. Čapek se tu uchýlil ke krutému paradoxu, jehož útočnou výsměšnost může pochopit zase jen čtenář. Neboť jediné on ví /vedle pořadatele svědectví, který ovšem rezignuje na soud/, že ve chvíli všeusmiřující smrti celý hudební svět vzdává poslední hold Foltýnovi za to, že obratně zcizil dvě skladby nadanému muzikantovi, jehož nejvíce podceňoval a jehož talent nebyl schopen rozoznat.

Čtenář je tedy nejinformovanějším, nejvědoucnějším účastníkem dějů. Přesto někteří čtenáři v podobě soudobých kritiků i pozdějších vykladačů knihy se s tím nespokojili a pátrali dále. Absence centrálního vyprávěče, v klasické próze zpravidla totožného s autorem, je podněcovala k tomu, že hledali za postavami autora, jeho autenticitu. Nejčastěji Čapka objevovali v Trojanovi a přidávali k tomu podiv nad tím, že proti uměleckému šejdří vyrukoval s tak patetickým vyznáním o mravní čistotě odosobněného umění, nebo kladli otázku, proč Čapek hlásá tak asketicky etické představy o tvorbě. Ale Trojan není Čapek, je to jen jeden a žel poslední z řady svědků knihy, tedy postava jako každá jiná, třebaže jeho úvahy o umění vybočují z rámce běžných svědectví o Foltýnovi. Někteří z nich pak šli ještě dále a pátrali dokonce po Foltýnově životní předloze. Cudně nadhazovali až absurdní možnosti, např. že za Foltýnem je ukryta jeho žena nebo dokonce Čapek sám a že Foltýn je autorova sebekritika /jemný prvek revize stanoviska z trilogie ovšem ve Foltýnovi je/. Jestliže však postava Foltýna i v torzu vyznívá zcela jednoznačně, pak spisovatelovy záměry s Trojanem, jakou roli mu autor přisuzoval v celku díla, by nám mohly ozřejmit teprve další

konfrontace, jež Čapek již nestačil napsat. I tak nedokončený román Život a dílo skladatele Foltýna vydává svědectví o velice složité, hluboce promyšlené skladbě díla, zcela ojedinělé v tehdejší české próze, navíc jevící se na první pohled jako zcela průhledná, jednoduchá a prostá. Tato složitost se projevila i v protichůdných interpretacích a polemikách o smyslu románu. Ve všech těchto stanoviscích však přitom bylo nesporné, že tu Čapek spěl k jednomu ze svých vrcholných děl a že jím Foltýnův příběh i v podobě torza zůstal.

Zdeněk Pešat

Přilba hlíny

Zvykli jsme si na ten titul jako na sousloví uhrančivé znělosti. Pokud bychom nepatřili mezi znalce poezie a díla Jaroslava Seiferta, tušíme, že ta dvě slova patří k válce, ale nevíme přesně, jak /což začne být důležité třeba od okamžiku, kdy máme název sbírky vyložit anebo přeložit do cizího jazyka/. Znalci básníkůvých knih, zvláště ti z kraje pod Řípem, by mohli mít sklon vidět za "přilbou hlíny" horu Říp. Básně Říp v okně, věnovaná ve sbírce výhledu k mytické hoře Čechů, by takovému výkladu mohla nahrávat. /Silueta Řípu je ostatně také na plátěném přebalu Přilby hlíny, vydané v Praze roku 1946 a označené jako "třetí, definitivní vydání" a rovněž v kresbě Richarda Wiesnera na obálce téže knihy./

Název sbírky u básníka toho formátu, jakým je Jaroslav Seifert, však sotva bude ztotožnitelný s jednou představou, byť se vztahovala k symbolu Čech anebo odkazovala k válce /k vojákům, kteří přilbou hlíny vzdávají čest pohřbívaným padlým kamarádům, anebo s hrstkou rodné země odcházejí, kam jsou vedeni.../

Název sbírky bude v každém případě víceznačný. Ale i to významové rozpětí je zapotřebí aspoň hypoteticky opsat tím, že ve sbírce zjistíme výskyt slov tvořících její název.

V básních je těch míst nemnoho. Slovo "přilba" najdeme jenom dvakrát v téže básni a navíc v jediné, vstupní strofě, k tomu ještě ve významu přeneseném: "I mrak je přilbou,/ bouře vykřeše/ z ní jiskry hvězd,/ planoucích na střeše./ I mrak je přilbou." /V těch nocích nad Prahou, Přilba hlíny, práce 1946, s. 49; odtud i další

citace, pokud neuvedeme jinak./ Slovo přilba se v této básni dál už neobjeví, ale svou zvukovou podobou udalo ladění textu, v němž k sobě poutají pozornost slova kumulující souhlásky r-ř, s-š, z-ž /vytřeštěný, střeží, opře stín, máš kol svých věží/. Mrak, který je přilbou, takto uvádí vidinu města, v němž se zjara mraky mění v květ a kde se teď všechno mobilizuje k bdělosti, kde "mrtví nesí,/ střeží s odáhou / záludné nebo / tmící se nad Prahou". Tak i zvukové ovzduší básně potvrzuje v substantivu přilba význam ochrany, zprvu jen tušený.

Sporadicky se také ve sbírce vyskytuje slovo s přilbou souznačné: helmice /nikoli v podobě běžnější, ve tvaru helma/. Toho je však užito vlastně jako termínu, v souvislosti s vojáky, obránci vlasti. Patří k rámcovému motivu v básni Jednou, ach jednou... /"Šlehaly vojáky do helmice / rozkvetlé větve jabloní" - s. 45-6./

Podstatně lépe je na tom jméno hlína. Vyskytuje se ve sbírce /nepočítaje název/ také pouze dvakrát, ale zato ve dvou básních různých, které navíc zaujímají významné místo v kompozici celku: napřed v Písní o rodné zemi, která patří k nejznámějším číslům sbírky a stojí hned v šele oddílu Zhasněte světla, navíc v pointě básně /"Naposledy kolem tvého spánku/ padne prudce její hořká hlína"/. A pak v básni předposlední, nazvané 28. říjen 1945 /"A slyšíme hlas nesmělý / na ústech padlých z hlíny,/ jako by v zubech drželi / útlý stvol kopretiny"/.

Teprve když opustíme Seifertovy verše a jako dbalí čtenáři vezmeme v úvahu motto umístěné za titulním listem, najdeme konečně dvě slova stojící v názvu sbírky pohromadě, i když ve znění poněkud odlišném. Motto ke sbírce Přilba hlíny /ve 3. vyd. z roku 1946/ zní: Každý voják nabral do přilbice hlíny a vysypal ji na tom vybraném místě.

Báseň tedy uvedl k jednomu prameni svého názvu, Dotvrzení takto, co napověděla báseň Růžový palouček, umístěná ve finále sbírky: veliký lyrik našeho věku si v letech 1937 až 1945, kdy přilba hlíny v návaznosti na české dějiny rostla, četl také v Jiráskovi, v jeho epopejním cyklu národních pověstí.

V onom díle, právě devadesátiletém, se vypráví o nejedné bitvě, o mnoha válkách a vojenských taženích. Kterápak z pověstí v Jiráskově podání poskytla Jaroslavu Seifertovi titul, fungující jako svorník pro lyrický letopis jednoho historického osmiletí?

Byla to pověst o Žižkovi, její třetí část. Přehled vítězných tažení vojevůdce, který již pozbyl zrak, musel se vzít koně a nechat se vozit na voze /příčemž mu nejvěrnější podhejtmané a "věrní bratři" "všechna položeni podísovali"/, zde vrcholí výjezdem do Uher, nejnebezpečnějším, ale také zdařilým. Po téhle bitvě, když se slavný vojevůdce podle Jiráska "Moravou vrátil do Čech a přes Litomyšl za Vysoké Mýto přitáhl, poručil, aby zarazili. Nastávaloť poledne, čas odpočinku a oběda. Sám byl také unaven. Tu bratři chtějíce milému vůdci nějakou libost učiniti, upravili mu místečko, kde by mohl pohodlně odpočinout a pořísti.

Každý voják nabral do své helmice hlíny, jednou i několikrát, a vysypal ji na tom vybraném místě. Sta a sta helmic hlíny se tu nakupilo, a nežli chvíle minula, vypínal se tu pahoreček navrchu rovný. Sem pak Žižku zavedli a tu poobědval." Jirásek pokračuje, že chlumeček nerozmetali, když vojsko táhlo dál, "ten zůstal a zachoval se tu až po dnešní den a po dnešní den říkají mu všude po okolí Žižkův stůl".

V poznámce pod čarou Jirásek topograficky upřesňuje, že Žižkův stůl je při silnici z Luže do Nových Hradů u vesnice Bílý kůň. Že je to "zemitý násep travou porostlý základu kruhového, přes

metr vysoký, asi 8 metrů široký. Svršek je skoro úplně rovný". Dvě řady stromů prý tvoří věnec kolem pověstného "stolu" a místo je chováno v dávné vážnosti. Připomínáme Jiráskovu národní pověst, místně zakotvenou, jen aby vynikl posun lyrikův. Zatímco vypravěč z konce minulého století svou epickou fikci postupně zpřesňoval a navíc pomocí vysvětlivek pod čarou doplňoval a místo památného holdu identifikoval, tvůrce občanské lyriky vyjímá pouze necelé dvě věty z Jiráskova vypravování, vytrhuje je z epické soudržnosti a z historicky určené chvíle je posouvá do času národního mýtu - do času starých českých pověstí /bez bližšího určení/.

Seifertův posun dvou zkrácených vět mimo původní kontext, posun k náznaku a k nápovědi, tak typický pro lyriku, je markantnější, známe-li Jiráskovy Staré pověsti české s ilustracemi Věnceslava Černého. Motiv, který upoutal Jaroslava Seiferta, je tam vyobrazen - a navíc doprovázen dvouvětím s touž vynechávkou, jakou jsme zaznamenali v mottu k Přilbě hlíny /ilustrace V. Černého je ve 2. vyd. Jiráskových Starých pověstí českých z roku 1899 za s. 266/.

Dvojice slov přilba hlíny nabývá v konfrontaci s pověstí o Žižkovi nového významu: může jít o hold vojevůdci, který vítězně vyvedl svoje vojsko z nejtěžších bojů /a vedl historická tažení, sám sloný a oslabený/. Obdobný rozměr Seifertova sbírka - aspoň do svého třetího vydání - má. Tento význam měl však být pouze naznačen, nikoliv doložen nebo utvrzen jakožto význam ve sbírce dominantní či hlavní. Proto ten znejasňující odkaz k Jiráskovi, a proto dvojí obměna výrazu helmice slovem přilba, přilbice.

Jak je patrné z úryvku Jiráskovy pověsti, "helmice hlíny" tam mají také svou eufoničnost a pěkně se ta dvě slova včleňují do rytmu Jiráskových vět. Proč Seifertova záměna helmice hlíny za přilbi-

ce a přilbu hlíny? Je to záměna bezděčná? Básník přece mohl citovat po paměti. K odpovědi na tuto otázku chybí zatím pramen. Neznáme eventuální básnickovy náčrty, nevidíme do textové krystalizace, kde by bylo možné shledat tvůrčí záměrnost v nahrazování Jiráskových výrazů slovy synonymními, leč jinými. I za těchto okolností jsme však rádi i povinni se ptát, znajíce básníkův pramen nejelementárnější a základní, naši společnou mateřštinu. Uplatnit tedy měřítka jazykově slohová.

Lze předpokládat, že v jazykovém citění národního básníka ^(Motto: "Starobylého" motto) Za časů ohrožení rodné země a státu se výraz helma stal cizorodým, připomínaje německý původ a slovo německé; jiráskovská helmice se stala znakem pro vojáka /který byl vyveden do pole, ale bez boje vrácen domů/; přilba znakem ochrany a přilbice znamením holdu. Že Seifertovo sémantisko-stylistické hodnocení slov helma-helmice - přilba-přilbice reflektovalo obecnější jazykové povědomí, dosvědčují slovníky jazyka českého počínaje Jungmannem po dnešek.

Lze v nich vystopovat, že slovo přilba, u Jungmanna přítomné pouze ve výkladu helm-helma, se prosadilo v dané čtveřici na přední místo, zatímco slovo helma prodělalo cestu spíš ocačnou /Jungmann podotýkal, že jde o výraz spíš původu slovanského než jinojazyčného, ale novější slovníky zaznamenávají u tohoto slova německou provenienci/.

Dvojici přilbice-přilba rozlišil Jaroslav Seifert tak, že v kontextu "starobylého" motto použil tříslabičné /a třeba trochu archaicky či slavnostně pocítované/ přilbice, kdežto v názvu sbírky dvouslabičné přilby. Slova, které mimo kontext zní /nám/ neutrálně, jako základní pojmenování i pro věci nejobyčejnější /přilba pro motocyklisty/. Ve dvojici se substantivem hlína však uplatní mimo jiné svůj zvukový náboj, nesený souhláskou ř i skupinou hlásek "přilb", kon-

trastovaný se slabikou "hlí" i s celým slovem, jež obsahuje dvě i: hlíny.

Jestliže jsme se dovolávali v této argumentaci slovníků jazyka českého z posledních desetiletí, dodejme, že posun tam zafixovaný se patrně děl i působením Seifertovy sbírky a jejího ná-
zvu. Jedinečný básnický výtvar, vzešlý z mnoha zdrojů, se sám stal
pramenem.

Ať už titulu přilba hlíny "rozumíme" /představující si ten
vůznamový okruh reminiscencí, který jsme tu zachytili/, anebo se
spokojíme s neurčitými nápovědami, jaké vychutnáváme právě při lyri-
ce, samo spojení těch dvou slov už svou zvukovou kvalitou modelu-
je naše povědomí národního jazyka. A také náš pocit, že výtvary
lidí /i případnou ochranu vojáka/, jež zastupuje slovo přilba,
lze sladit s elementy přírody a země.

/Ladislav Muzík/ 1984

Hledání smyslu jedné básně Celanovy

Dvě protokolové věty: básně P. Celana fascinují /rozumí se, nikoli každého, ale mnohé/ a žádná báseň Celana není od začátku až do konce plně srozumitelná. Že fascinuje to, co je nesrozumitelné nebo jen napolo srozumitelné, co je tedy více nebo méně záhadné, není věc neslýchaná, nýbrž spíše triviální. O moderním hermetickém básnictví /"kaum eine Zeile voll zu verstehen"/ se utvořil názor, že představuje "absolutní umění slova", umění nepředmětné. Co se tím myslí? Nepředpokládá se, že estetic-ky relevantní je pouhá zvuková podoba útvaru. Slovo jako element jazyka zahrnuje zvuk i význam. Slovo jednak patří do jazyka jako druhá stránka znaku, jednak odkazuje mimo jazyk do světa věcí. Jazykový význam a věcná reference slov se nekryjí, i když zpravidla význam slouží referenci. Vážně-li odkaz slova do světa věcí, vystupují více vnitrojazykové vztahy, vztah mezi zvukem a významem a vztah mezi jazykovými významy slov.

Smad byl prvotní a úporný úmysl *Paula Celana* dokázat, že ještě v této době jsou ještě možné básník a báseň. Báseň v smyslu odedávna přijatém, tj. jako artistní jazykový útvar, který také něco sděluje o světě a o básníkovi. Jazykový artismus se konečně o věcné sdělení, třebaš druhotné, opírá. Je jisté, že sdělení může být jen náznakové a do promlouvání může být zabudováno *mlčení*. V jednom výroku o tom, proč se

odhodlával psát básně, Celan se nedvosmyslně dovolal
"své skutečnosti"/"um mir Wirklichkeit zu entwerfen"/.

Mezi pokusy o interpretaci Celana, prorážející ne-
srozumitelnosti a usilující o průběžný a celistvý vý-
klad, proslul esej W. Jense o jedné básně ze sbírky
Sprachgitter. ^{Nepřipadá jako} ~~Nedávno~~ básen příliš temná a zčásti
je třeba souhlasit s Jensovou interpretací. Jde o
báseň Matière de Bretagne:

Ginsterlicht, gelb, die Hänge
eatern gen Himmel, der Dorn
wirbt um die Wunde, es läutet
darin, es ist Abend, das Nichts
rollt seine Meere zur Andacht,
das Blutsegel hält auf dich zu.

Trocken, verlandet
das Bett hinter dir, verschilft
seine Stunde, oben,
beim Stern, die milchigen
Priele schwatzen im Schlamm, Steindattel,
unten, gebuscht, klappt ins Gebläu, eine Staude
Vergänglichkeit, schön,
grüsst dein Gedächtnis.

/Kanntet ihr mich,
Hände? Ich ging
den gegabelten Weg, den ihr wiest, mein Mund
spie seinen Schotter, ich ging, meine Zeit,
wandernde Wachte, warf ihren Schatten -
kanntet ihr mich?

Hände, die dorn-
umworbene Wunde, es läutet,
Hände, das Nichts, seine Meere,
Hände, im Ginsterlicht, das
Blutsegel
hält auf dich zu.

Du
lehrst
du lehrst deine Hände
du lehrst deine Hände du lehrst
du lehrst deine Hände schlafen

První sloka je jasně popis výhrůžné, jedovaté kra-
jiny bretanského pobřeží za západu slunce. Stráně
jsou porostlé kručinkou, večerní zvonění, moře se
vzdouvá, ale světlá žlut kručinky připomíná hnis,
kdo svolává moře k pobožnosti je místo Boha NIC,

trn keřů loudí rány, loďka s krvavě červenou plachtou má namířeno k chodci.

Druhá sloka se obrací k pomezí země a moře. Za odlivu vyschlé dno, jako vždy, odbývá saulož s hvězdou nahoře, v bahně, je živo, jako vždy, jako symbol pomíječnosti tu stojí osamocený keř, on zdraví paměť chodce. Čím chodce oslovuje, se neříká.

Další sloky, tj. závěr básně, jsou však záhadné. Klíčovým slovem obou slok jsou "ruce". Nejprve jsou to ruce jako ukazovatel cesty, kterou chodec nyní šel, ale mají patrně ještě další význam, který dává smysl závěru básně. Chodec přechází do první osoby, když oslovuje "své" ruce, když naznačuje, že ruce mu ukazovaly cestu svou dobou. Ještě jednou je vyvolán jed krajiny, ale do zvolání jsou teď zahrnuty ruce. Závěrem chodec, znova v druhé osobě, prohlašuje, že své ruce učí spat.

Jens chápe závěr básně jako vyznání křesťanské: rána spáchaná trnem se stává krvavým znakem Páně a purpurová plachta sukem pašijním. Avšak "evokaci rukou" Jens ponechává nevysvětlenou.

Ruce v této ~~basni~~ ^{basni} jistě nejsou symbol křesťanský, nýbrž židovský: symbol kohenů, kněžského rodu, podle kněžského požehnání /birkat kohanim/. Symbol známý tím, že byl pravidelně vypoďobněn na náhrobcích kohenů.

Chápeme-li takto "ruce" v Celanově básni, ~~přímítáme~~ docela výslednou interpretaci Jensovu. Stal se závěr básně nyní přehlednější? Chodec se zřejmě vyznává, že šel svou životní cestu pod znamením rukou jedovatým krajem. A poslední řádky, zdá se, přijímají znamení rukou jako hřbitovní symbol. Totožné se smrtí je pro básníka oněmění. Štěrka byl vypuštěn z jeho úst. Název literárněhistorický snad odkazuje ~~na~~ tematicky na literaturu.

David Tröst

L i t e r a t u r a a x i o l o g i c k y

Sociálně psychologické údaje o korelacích satisfakčních a hodnotových postojů naznačily značnou genetickou rozmanitost různých hodnotových typů.

Některé hodnoty sílí ve vědomí i v životním usilování lidí tím více, čím příjemnějších zkušeností jejich nositelé nabyli při prožívání reality, kterou dané hodnoty obrazy. Jsou to hodnoty převážně euforicky generované. Typicky k nim náleží hodnoty sociabilní /rodina, vztahy spolupracovníků/ nebo hodnota vzdělání, resp. zvyšování kvalifikace. Častěji než u jiných hodnot /ale ne vždy/ se u nich stává, že v případě zhoršení reality hodnotové důrazy na ně relativně slábnou, prožité zklamání vyústí v hodnotovou rezignaci.

Jiné hodnoty naopak sílí v případě, snižuje-li se uspokojivost příslušné reality. To jsou hodnoty, generované převážně kriticky. Tato geneze tvoří základ společensko kritické funkce hodnot. V monografických výzkumech mohlo být toto kriticky axiologické zaměření testováno ovšem jen v rámci individuálních zájmů či zájmů malých kolektivů. Ukázalo se jako typické pro hodnoty výdělku, kariéry, zdraví a zdravotní péče, organizace práce, pro většinu ergonomických faktorů /zejména pro význam, při-

kládaný takovému enervujícímu faktoru jako je hlučnost/. Avšak hlubší interpretace těchto údajů jako by lámala hranice toho, co lze obsáhnout monografickým rozhledem. Staví nezbytně otázku kritické funkce hodnot, jak se utvářejí na základě širších vztahů společenských. Na druhé straně však i otázku funkce hodnot při sebekritice osobnosti.

V případě výrazného zlepšení reality je u některých z těchto hodnot /osobní zdraví, většina ergonomických faktorů/ větší pravděpodobnost jejich oslabení v důsledku uspokojení, u jiných však /zdravotní péče, výdělek/ zůstává daný faktor trvalou hodnotovou dominantou a hodnota si uchovává kritickou funkci i nadále.

Při aplikaci daného členění na další okruhy hodnotových vztahů nutno vycházet ze specifiky daných okruhů a vyvarovat se jednostranností. Tím spíše, že u některých faktorů i dosavadní šetření ukázala výraznou hodnotově genetickou ambivalenci. Např. na snížené možnosti participativní aktivity reaguje jedna část pracovníků kritickým zesílením důrazů na participativní hodnoty, druhá část - zejména po dlouhodobější absenci efektu této kritiky - rezignacním oslabením těchto důrazů.

Literatura je všeobecně uznávána za oblast, ve které nejvýrazněji krystalizují, tvoří se a aktivně působí lidské hodnoty. Zamysleme se proto právě nad ní - ovšem jen v letmém nahození - z hlediska uvedeného axiologického dualismu.

Vnitřní struktura vztahu "literatura - hodnoty" sama ovšem není nijak prostá. Na jedné straně máme co činit s hodnotovým obsahem, vyjadřovaným literaturou a jeho aktivním působením /"literární hodnoty"/, na druhé straně však i s tím, že právě proto se sama literatura stává hodnotou /"hodnota literatury"/, a to především pro čtenáře.

Pokud jde o hodnotu literatury samé, zdůrazňují ji čtenáři tím více, čím příjemnější, výraznější a pro jejich život dosažnější byly zážitky z dosavadní četby. Pochopitelně zde nejde pouze o zábavní, ale i o humanistický, myšlenkový a emocionální efekt četby. V tom všem tedy převládá euforická geneze této hodnoty. Nevíme, zda byla kde vůbec tato souvislost přímo ověřována, ale lze předpokládat, že pro ni platí zhruba totéž, co pro celkové postoje ke kultuře. A ukazuje se např., že tam, kde jsou uspokojivější možnosti kulturně zájmové činnosti, je o ně také větší zájem, provázený silnějšími hodnotovými důrazy.

Ale právě literatura může nejspíše doložit, že protějskem euforické geneze nemusí v případě neuspokojivé nebo zhoršené reality vždy být hodno-

tová rezignace. Z hlediska objektivních možností /časových, dostupnosti, možnosti soustředění v denním shonu/ to dokládají výzkumy tím, že četba /spolu s "vážnou" kulturou vůbec a na druhé straně s turistikou/ náleží do skupiny těch činností volného času, u kterých hodnotové preference nejvíce překračují realitu /kterou právě limitují omezené možnosti/.

Nejde však pouze o uspokojivé možnosti, ale ještě více o uspokojivý obsah, resp. uspokojivou jednotu obsahu a formy literárních děl. Vyskytnou se čtenáři, kteří si z obsahu přečteného vezmou pro sebe málo nebo vůbec nic, načež je literatura přestane zajímat a oni přestanou číst. Rezignace je činí v této oblasti indiferentními. Jiné čtenáře však neuspokojení podněcuje ke čtenářskému hledání nových literárních žánrů, směrů i obsahových náplní a myšlenek, od nichž čekají uspokojení.

Zvláštní skupinu - už ne pouze čtenářskou - tvoří pak ti, kteří na své neuspokojení reagují aktivním prosazováním nových cest literární tvorivosti a i přímo vlastní tvorbou. U nich literatura vystupuje po příčlích hodnotového žebříčku výrazně výše než je všeobecně běžné.

x x
x

Avšak tím již přecházíme od problému hodnoty literatury samé k hodnotovému obsahu, který je literaturou vyjadřován. Úsilí o nové cesty literární tvorby už nelze - nejen jednoznačně, ale ani jako převažující proces - interpretovat v rámci euforického modelu. Zde je již na místě kritický model. Kritika literatury je v něm stupněm a složkou kritiky literaturou. A při svém obsahu je právě literatura tím polem, ve kterém se hodnotově motivovaná kritika, zaměřená na existenční objekty, transponuje směrem k vnitřní sebekritice subjektu. A ve kterém se právě tak hodnotově kritické rámce individuálních zájmů a zájmů malých kolektivů umocňují, konfrontují a transponují tak, aby se o solidní hodnotové základy mohla opírat i celospolečenská kritika.

Analýze kritické funkce hodnot vyžeduje trochu širší záběr. Ten ukáže, že zájmové rámce jsou jen jedním zdrojem takové kritiky. Právě z hlediska funkcí celospolečenské kritiky je nejzřejmější, že hodnotovou sférou probíhá trvalý dialektický proces optimalizace zájmových a nadošobních, resp. nad zájmy dílčích skupin přesahujících aspektů.

Tato optimalizace není pro nikoho snadnou záležitostí. Potřeby a zájmy se stávají pro člověka hodnotami tehdy, když si začne uvědomovat, že od příslušných zdrojů nemůže pouze čekat přínos pro sebe, ale musí pro ně recipročně i sám něco přinést, udělat, obětovat ze svého. Pak také mohou

nadosobní hodnoty, a to i ve své umělecké formě, vést dlouhodobý obranný boj proti "kultu věcí" a proti zvěcnění samotného člověka, stávat se humanistickým štítem proti tomuto ochuzujícímu procesu.

Hodnotový svět překračuje svět potřeb, protože překračuje svět nutnosti. A právě proto ta svoboda, kterou hodnotové postoje předpokládají, se nemůže redukovat na poznanou nutnost. I když společensky, skupinovy i osobní vyvoj determinuje alternativy hodnotových voleb, nemůže - zejména, jde-li o životně a společensky závažné volby - předurčit provedená rozhodnutí. Při nich stojí jednotlivec - i když se ptá o radu svých blízkých, osobních, společenských i literárních autorit - před svým svědomím sám a za své rozhodnutí nese plnou morální odpovědnost.

Kdyby determinace znemožňovala skutečnou svobodu hodnotové volby, nebyla by možná hodnotová tvořivost a všude by převládla artvolná stagnace. Individuální i společenský rozvoj je tu argumentem. Materiální předpoklady rozvoje by postrádaly hybné síly své realizace.

Tento moment svobody hodnotových voleb ještě nebyl vědecky vysvětlen. Z jeho samotné podstaty plyne, že proces takového vysvětlování může být pouze do nekonečna nepřáženou asymptotou.

A právě proto může být základním tématem velké světové literatury téma hodnotové volby. Je to téma

nevyčerpatelné. Literatura předkládá střetání osobních zájmů s nadosobními hodnotovými hledisky, hodnotových zisků s obětmi pro hodnoty, osobní hodnotové sebekritiky se společenskou kritikou, konformity s kritikou mocenských poměrů. A to vše se jako homeostatický obsah zauzluje ve společensky kritické funkci hodnot.

Právě tím, že plní tuto kritickou funkci, generuje literatura sama sebe jako hodnotu převážně euforickou. V tom spočívá základní ambivalence a vnitřní tajemství toho, co je na literatuře tak poutavé.

Polský sylabismus a český sylabotónismus z hlediska překladatelského

Miroslav Červenka

"Při vší snadnosti (zvládnutí polštiny, mč) naskýtá se překladateli básní polských do češtiny nesmírně mnoho obtíží... Příčinou toho jest polský přízvuk. Překladatel vidí slova, jichž se v češtině s tímž významem užívá, ale nesmí jich užítí,... aby se neprohřešil proti měrám básnickým." (Holeček 1877) Překladatel Kalevaly lapidárně vystihl situaci překladatelů mezi dvěma mimořádně si blízkými jazyky s odlišnými versifikacemi.

Rozdílnost polské a české versifikace se nejvíce jeví jako osudově nezbytná z hlediska jazykového. Blízkost obou jazyků zahrnuje i blízkost jejich systémů prozodických prostředků (ponecháme-li ovšem stranou nepřítomnost nezávislé fonologické kvantity v systému polském): charakteristickým rysem polštiny i češtiny je stabilizace přízvuku na určité slabice slova, z níž vyplývá jednak krajní omezení jeho fonologických funkcí, jednak vůbec omezení protikladu mezi slabikami přízvučnými a nepřízvučnými (zejména nepřítomnost fonetické redukce nepřízvučných samohlásek).⁺ Jestliže tedy

⁺ Kdyby intenzita tohoto protikladu měla rozhodovat o tom, zda prozodický systém jazyka je vhodnější pro sylabotónickou nebo sylabijskou versifikaci, byla by čeština spíše méně příhodná pro první z nich: právě přítomnost nezávislé délky samohlásek oproti polštině ještě zmenšuje kontrast mezi slabikami s akcentem a bez něho. Na druhé straně však přízvuk stabilizovaný v iniciální pozici je pravděpodobně silněji pocítován než přízvuk na předposlední slabice, neboť výrazněji může plnit jedinou fonologickou úlohu, jež oběma zbyla - funkci delimitační (vyznačení hranice mezi slovy).

v novodobé literatuře pronikla do českého básnictví přízvučná prozodie, zatím co v Polsku základním systémem zůstal i nadále sylabismus, je to dáno jinými než jazykovými činiteli; demonstruje to ostatně jak staletá tradice českého sylabismu až do reformy Dobrovského (a její ožiti v létech ohla-

sové tvorby), tak i tu slabší, tu silnější proud polského sylabotónického veršování počínající o málo později než u nás.

Proti souvislé tradici polského básnictví od renesance přes baroko a novoklasicismus až do devatenáctého století, tradici, jež se projevila mj. i v kontinuitě versifikace a jednotlivých veršových útvarů, stojí na počátku novočeského básnictví ostrý předěl. Nejde ani tak o absenci české tvorby v průběhu osmnáctého století, jako o to, že reprezentantům nové osvícenské generace se tato tvorba jevila jako úpadková. Hypotetický Dobrovského návrh normy přízvučného verše, opřený o náznaky sylabotónických tendencí v starších obdobích sylabického veršování a o vzory cizí, byl pochopen jako příležitost radikálně se odlišit od tohoto údajného úpadku, začít i ve věcech verše úplně znovu, a to na osvícensky racionálních základech průhledného a přesně vymezeného systému. Zároveň byla přijata i nabídka metrické rozmanitosti jako projevu modernosti a jako příznaku schopnosti češtiny vyrovnat se s klasickými vzory světové poezie.

Tato vědomě koncipovaná versifikace nese ovšem na sobě stopy materiálu, na který byla uplatněna. Malá výraznost českého akcentu, nevelký rozdíl mezi přízvučnými a nepřízvučnými slabikami staví český sylabotónismus ve srovnání s jinými versifikacemi, jež se opírají o přízvuk, na jakési krajní křídlo, těsně k předělu, za nímž už začíná sylabismus (Levý 1962). Spolu s ruským veršem, v opozici k anglickému verši a v daleko větší míře než verš německý připouští český jamb a trochej absenci přízvuku na silných pozicích. Daleko více než ruský verš a spolu s anglickým a německým veršem toleruje český verš výskyt přízvuků na pozicích slabých (podrobněji viz Červenka, strojopis). Český verš tedy jaksi kumuluje "volnosti" různých sylabotónických veršových systémů a jeho kvalitativní odlišnost od sylabického verše polského je pocítována tu více, tu méně ostře, podle rytmického cítění daného období. Ne vždy jsou si překladatelé z polštiny systémové odlišnosti obou versifikací plně vědomi, zejména když jejich rodné sylabotónické rytmické povědomí je činí zvláště pozornými k přízvukovým klau-

zulím polského verše. Z tohoto hlediska je příznačné, že autoritativní česká literárněteoretická práce druhé poloviny devatenáctého století, Durdíkova Poetika (1881), pohlíží na sylabické versifikace (včetně francouzské) jako na defektní nebo pokleslé větve verše přízvukného.

Přes tato omezení podstatný rozdíl obou versifikací tu jest, a projevuje se ve zcela odlišném vztahu mezi prvky, jež jsou nositeli rytmu, a prvky diferencujícími. Polský básník je při výběru slov omezen hlavně slabičným rozsahem rytmické jednotky (verše, půlverše), navíc musí jen dbát příkazu, aby na konci každé jednotky stál přízvukový celek nejméně dvojslabičný a aby jednoslabičné slovo nepřízvukné se tam vyskytovalo výlučně v dvojici s jiným monosylabem. Český autor kromě slabičného rozsahu má dodržovat zákaz výskytu přízvuků na slabých pozicích; nadto na konci verše ho podstatně více omezuje iniciální postavení přízvuku, což při ženském zakončení vylučuje všechny lichoslabičné přízvukové celky, při mužském zakončení zase celky sudoslabičné. Možnosti diferenciací rytmické jednotky pomocí polohy přízvuků a mezislovních předělů jsou značně omezené. Určité metrum se realizuje v nevelkém množství slovních konstelací. (Teoretických možností je mnoho, ale de facto převažuje několik konstelací typických.)

Polský sylabický básník má k dispozici značné množství slovních kombinací, ale chudší repertoár rozměrů. Pětislabičný nebo sedmislabičný půlverš představuje pro něho vždy stejný vzorec, "jambická" nebo "amfibrachická" realizace jsou už jen variantami téhož schématu. Český systém - nebereme stále v úvahu existenci dalších systémů v polské poezii, tónického a sylabotónického - nabízí větší množství schémat odlišné sémantické a stylistické platnosti, struktura zásoby rytmických útvarů je ve srovnání s polskou více "zrnitá": poměrně velké množství uvnitř už méně rozlišených nadindividuálních schémat; polskou zásobu představuje malý počet jen obecně charakterizovaných, za to však individuálně diferencovatelných typů veršové organizace.

Na úrovni metra, která je pro překladatele nejzávažnější, z toho vyplývá, že jako ekvivalent téhož polského rozměru nabízí české veršování zpravidla rozměrů několik, a to i při zachování základního formantu, jímž je na obou stranách slabičný rozsah. Je to vzdálená obdoba situace, jakou popisuje Jakobson ve studii o překladech (1959): při překladu věty "I hire a worker" je překladatel do slovanského jazyka postaven před nutnost podat většší množství informací, než kolik poskytuje původní věta (rozlišení maskulina a feminina, dokonavého a nedokonavého vidu). Významový kontext, který je mu zde vodítkem při odstraňování neurčitosti, je při překladu metra nahrazen kontextem ostatních složek básně (jaké metrum se "lépe hodí" k danému tématu, žánru apod.) a kontextem dosavadní překladatelské praxe (tak nejčastěji). Ve vzácných případech může být vodítkem i individuální traktování obecného vzorce v originálu: tak např. převážně "amfibrachické" rozložení akcentů v konkrétní básni, psané třináctislabičnickem, by mohlo vést překladatele k volbě třídobého metra. Čeští překladatelé však takto nepostupují, mají naopak sklon přijímat společná, obecně platná řešení. Víceznačnost polských rozměrů z hlediska systému českých meter se projevuje jen v průběhu vývoje překladatelských postupů: ke změně základního ekvivalentu dochází vždy po několika desetiletích a generacích.

Předchozí výroky o rozsahu polské a české zásoby meter je nutno korigovat jednotlivými fakty, která jim odporují. Každá řada o určitém počtu slabik je v polštině samostatným rozměrem, v češtině řady stejného spádu lišící se o jednu slabiku po dvojicích spadají pod rozměr jediný. Desetislabičnick je něco zcela odlišného od verše jedenáctislabičného, v českém jambu jsou to katalektické varianty téhož pětistopého útvaru; ale různé způsoby jejich užití - výlučně mužské, výlučně ženské nebo obě varianty promiskue - mají i tak alespoň potenciálně různou sémantickou hodnotu.

Závažným prostředkem obohacení zásoby meter je v polském verši *cé sura* (zde terminologicky neodlišujeme od *die-reze*). Desetislabičnick 4+6 tu představuje něco zcela jiné-

ho než týž rozměr členěný symetricky. V českém verši, jak je to v sylabotónismu asi pravidlem, hraje césura poměrně nepatrnou úlohu. Řada slabik, která je podřízena přízvukové organizaci, je pocítována jako rytmická, i když její rozsah překročí hranici, za níž řada bez této organizace se stává rytmicky amorfni. Zhruba řečeno, teprve od rozsahu 12 slabik, nebo snad lépe 6 dvojslabičných "stop", se v českém verši césura stává běžnou, a ani zde není nezbytná. A co je důležitější, jen v některých případech (alexandrín) je její přítomnost skutečně intenzívně pocítována. Je nutno si uvědomit, že čeština se svým iniciálním přízvukem hromadí mezislovní předěly nejen v místě césury, ale před každou silnou pozicí verše; specifčnost césury záleží pak jen v tom, že na příslušném místě se mezislovní předěly objevují konstantně, zatím co na každé z přediktových pozic dejme tomu v 70-80% řádek každého textu. To je pochopitelně relace daleko méně kontrastní a nápadná než ve verši polském, kde proti stálému předělu v césuře stojí proteovská proměnlivost v postavení mezislovních předělů před všemi pozicemi uvnitř půlveršů.

Přesně totéž platí pro přízvukovou klauzuli před césurou a na konci verše. I když stálé paroxytónní zakončení půlveršů je v polském verši důsledkem jazykového automatismu, jehož působení je na straně metrických pravidel doplněno jen omezením v užití jednoslabičných slov, je tato přízvuková figura ostře pocítována na pozadí volného sledu přízvuků v pozicích ostatních. Protože pak může být klauzule dodržena i při užití prakticky celé slovní zásoby, vzniká tu oživující napětí mezi striktní normou a variabilitou její realizace, které z konců veršů a půlveršů činí stálý předmět rytmického prožívání. V českém verši nejsou takové mimořádné pozice, napětí normy a realizace je rozloženo na celou rytmickou řadu a zároveň utlumené tím, že norma není nikde tak striktní a variabilita realizací nikde tak vysoká.

Tento vyostřený vztah mezi césurou (a s ní spjatou přízvukovou klauzulí) a ostatkem verše byl v českých překladech polských básní jen občas rozpoznán a napodoben. I on je vlastně obecným systémovým příznakem bez stylistické platnosti, podobně jako dvojslabičné zakončení rytmických jednotek. Spíše než ono se však mohl stát výzvou překladatelské vynalézavos-

ti, neboť je to vpravdě národně specifický strukturní rys pronikavě ovlivňující rytmus, zatím co stereotypní dvojslabičná klauzule je pouhý vnější příznak, mechanická projekce ustáleného způsobu akcentuce.

Citováno

- | | | |
|----------------------------|------|---|
| Červenka M. strojo-
pis | | Metrická norma jambu a trocheje (Halle-Keyserova teorie a verš ruský a český) in
Z večerní školy versologie, 1983, str.10-49 |
| Durdík J. | 1881 | Poetika jakožto estetika umění básnického
I, Praha: Kober |
| /Holeček J./ | 1877 | /recenze Mokrého překladu Básní J.Słowackého/, Lumír 5, str.30-1 |
| Jakobson R. | 1959 | On linguistic aspects of translation in
On Translation, Cambridge |
| Levý J. | 1962 | Umění překladu, Praha: Čs.spisovatel |

Interní subjekt autora v dramatu

Hovoříme-li zde o dramatu, máme na mysli specifický typ dramatického textu, který na rozdíl od ostatních typů dramatických textů není vymezen pouze svou funkční předurčeností k inscenování, ale také příslušností k textům umělecké literatury. Funkčně totiž drama není pouze textem prakticky výpomocným, jenž má slovně projektovat nebo zaznamenávat vlastní tvůrčí akt - scénické jednání herců, nýbrž také svébytným uměleckým dílem schopným již ve své výchozí, psané, podobě působit jako relativně celistvý a esteticky plnohodnotný slovesný komunikát. Proto se drama od ostatních typů dramatických textů liší tím, že umožňuje, aby umělecká komunikace vznikla již při jeho četbě. Nepotřebuje nutně scénickou konkretizaci aktivitou dalších, divadelních subjektů /režiséra a herců/; komunikuje již na úrovni autor - text - vnímatel.

Jestliže je drama slovesným komunikátem, je logické, že má stejné jako všechny ostatní typy slovesných komunikátů nejen svého reálného původce výpovědi - autora a reálného jejího příjemce - čtenáře, posluchače nebo diváka, ale také dvojici interních subjektů, která je v dramatickém díle ztvárněna užitými prostředky výstavby jazykové, textové, tematické a významové, tzn. interní subjekt autora a interní subjekt vnímatele. /Alena Macurová při lingvistickém průzkumu slovesných komunikátů hovoří o interních subjektech ztvárněných implicitně = produktor a receptor a explicitně = narator a adresát ¹//. Avšak složitost subjektové problematiky dramatu spočívá ve skutečnosti, že literárněvědná praxe drama interpretuje, a to do značné míry oprávněně, jakoby takovéto interní subjekty neměla, případně jakoby jedinými interními subjekty byly ti, kdo pro-

nášejí jednotlivé repliky, tzn. dramatické postavy.

Vychází přitom z konkrétní historické koncepce dramatu, již Szondi^{2/} pojmenovává jako drama absolutní, jež je neoddělitelná od vývoje novodobé dramatiky počínaje renesancí a konče přelomem 19. a 20. století a dodnes vytváří "zázemí" každé představy o dramatu. Základním rysem absolutního dramatu, jež si našlo svou divadelní formu v tzv. kukátkovém prostoru, je úsilí postihnout objektivně mezilidské vztahy v jejich totalitě prostřednictvím jejich iluzivního převedení v dialogicko-monologické slovní akci. Proto se drama v nejjednodušším a nejběžnějším členění literatury na druhy /na epiku, lyriku a drama, respektive na prózu, poezii a drama/ vnímá jako nejobjektivnější a tudíž také často - např. u Hostinského - také jako nejvyšší z literárních druhů, nejlépe naplňující princip mimesis. Zatímco v epice a lyrice je "dokonalost" principu mimesis narušována nezbytnou přítomností modifikujících interních subjektů projevujících se i vznikem kategorií vypravěče a lyrického subjektu, tak pro drama analogická kategorie není zažita. "Ideální" absolutní dramatická výpověď se koncipuje jako mimesis primární, nezprostředkovaně předvádějící předmět výpovědi v jeho objektivních časoprostorových dimenzích. Termín "předvádění" najdeme už u Aristotela v místě, kde se snaží podle způsobu znázorňování odlišit epiku a drama /lyrika v dnešním slova smyslu se jako druh vyčlenila prakticky až v romantismu/:

"Buďto básník vypravuje, ať už ústy někoho jiného, jak činí Homér, nebo jako stále tž, aniž užívá změny; anebo předvede všechny tak, jako by působili a byli činní sami. /.../ Proto se také podle některých jejich v. tvory nazývají dramata, protože předvádějí osoby jednající."^{3/}

Představa napodobení skutečnosti jejím "předvedením" postavená proti aktu vyprávění /a aktu subjektivní lyrické reflexe a exprese/ má přitom podvojný charakter: Může být, jak jako v citovaném výroku Aristotela, vztažena k aktivitě externího subjektu textu, tj. dramatika; protože se však zpravidla spojuje s synkretickým chápáním dramatu jako neodlučitelné jednoty textu a jeho potencionální inseenace, existuje i možnost vztáhnout ji k aktivitě subjektů divadelních, k režisérovi a především k herci. V každém případě jde však vždy o vztahování k subjektům externím a nikoliv interním ztvárněným samotnými výrazovými prostředky. Absolutní drama svého tvůrce, zapírá, stejně jako neoslovuje ani svého diváka. Nechce být výpovědí o již proběhlém ději, ale jeho primárním, v rámci dobových představ iluzivním zobrazením v přítomném čase, záznamem - projektem série komunikačních aktů, které směřují od jedné postavy k druhé, nikdy však od autora k divákovi. /V dramatické praxi přitom ovšem vždy existovala možnost, aby autor oslovil publikum v těch částech díla, které se poněkud vymykají ze základní dějové perspektivy, v prologu a epiilogu. Případně aby se promítnul do některé z dramatických postav a jejím prostřednictvím "maskovaně" diváka oslovoval./ Ze směřování k absenci, či lépe transparentnosti, interního subjektu autora v dramatu vyplývají i všechny ostatní základní vlastnosti takových dramatických textů, ať už za ně považujeme vazbu k transitivity přítomnosti, zvýšený důraz na kauzální vazby mezi jednotlivými tematickými složkami nebo konečně tradiční tři dramatické jednoty.

Měl-li být v koncepci absolutního dramatu interní subjekt autora transparentní, předpokládalo to určitý historicky vy-

mezený stav společenského vědomí účastníků komunikace, v němž by existovala co největší shoda mezi autorovou a vnímatelovou představou o hodnotách a kauzalitě jevů a v němž by tedy autor nemusel počítat s tím, že by ostatní účastníci komunikace mohli jeho sdělení hodnotově a kauzálně desinterpretovat. Interní subjekt může být transparentní pouze za podmínky, že vnímatel verifikuje "objektivní" dramatické jednání postav jako zcela "přirozené", pravděpodobně a nutné, řídící se objektivní logikou a kauzalitou a nikoliv subjektivním přáním autora. Musíme si přitom uvědomit, že kriteria, podle nichž vnímatel drama hodnotí, jsou historicky proměnná a že s pohybem společnosti prošla určitým historickým vývojem. Vnímatelovo akceptování určitého dramatu jako objektivního obrazu mezilidských vztahů je nepochybně závislé na autorově volbě výrazových a stavebních prostředků; daleko více pak na tom, zda za daného stavu společenského vědomí účastníků komunikace mají použité výrazové prostředky schopnost interní subjekty komunikantů "skrýt" a učinit "neviditelnými". Jeden a tentýž výrazový prostředek totiž může za určitých sociálních okolností být prvkem objektivní výpovědi a za okolností jiných může fungovat jako prvek výrazně subjektivizující. Například dnes se na pozadí realistic-konaturalistických norem zobrazování, plně zkonstituovaných až v poslední třetině minulého století, vnímá užití vázaného jazyka v dialogické rovině dramatu jako prvek implicitně ztvárnující interní autorský subjekt. Avšak po dlouhá staletí, prakticky od svého vzniku v renesanci až po 19. století, bylo drama schopno s vázaným slovem organicky koexistovat, aniž by se tím jakkoliv podstatně narušovalo jeho základní směřování k objektivitě. Verš a ostatní básnické výrazové prostředky byly sice tvůrci užívány ve vědomé opozici proti "přirozenému",

prozaickému jazyku, konotovaly však opozici mezi "sakrální" funkcí vysokého umění a profánní každodenností. Odkazovaly k určitému /vysokému/ tématu a určitému /vysokému/ žánru a nikoliv subjektivní autorově vůli či svévoli. Bylo to dáno tím, že dramatická akce nesená slovní akcí postav byla s to být sama o sobě, ve svém "objektivním" rozměru, výrazem jednoty nahodilého a nutného, jedinečného a obecného.

Tato schopnost dramatické akce postav se ale omezuje či případně až ztrácí, jestliže existuje napětí nebo až úplný rozpor mezi hodnotovou a světonázorovou orientací autora a vnímatele, jestliže autor koncipuje svou dramatickou výpověď podle jiné subjektivní představy o objektivní kauzalitě jevů a věcí, než jaká je vlastní vnímatelů. Tehdy totiž autorův aktivní i vnímatelův pasivní idiolekt /použijeme-li v širším slova smyslu lingvistického termínu/ ztrácí svou nepříznačkovost a transparentnost. Je samozřejmé, že k takovému narušení transparentnosti interních subjektů dochází při každé umělecké komunikaci, neboť naprostá identita mezi oběma jejími aktanty nemůže nikdy nastat. Nicméně za určité situace, je-li rozpor mezi oběma idiolekty příliš velký, může mezi nimi nastat zcela zásadní kolize, která silně destruuje možnost, že autorem zamýšlené sdělení dojde svého adresáta v nezkomolené podobě. /Takže např. to, co bylo zamýšleno jako tragické, ve výsledku vyznívá jako bezděčně groteskní/. Příkladem nám může být Šaldův názor z roku 1893 na Corneillovo drama z roku 1637:

"Průměrnému a ne historicky a psychologicky připravovanému divákovi byl Cid svým mravním ovzduším nepříjemný a nepřírozený /tím v značné části je vskutku/ a někdy i nejasný. Tak hned motor celého dramatického pásma - políček, který padne v hádce dvou starých mužů - nota bene - beze svědků. U nás by

proto nebylo možno ani žalovat! A tam tolik krve, nářků, kletby, pychy a bolesti! Zkaženo tolik životů, rozvráceny rodiny, rozvrácen málem - stát! A všechno pro políček, který byl zasnazen beze svědků! To nejde českému divákovi nijak na mysl. Jaký náměsíční kus již proto je nám dnes Cid!"^{4/}

Celé dějiny novodobého evropského dramatu od rozpadu středověkého náboženského universalismu jsou spojeny s postupným rozkladem relativně jednotného společenského vědomí. Nejprestižnější žánr novodobého dramatu, tragédie, vzniká teprve na takovém stupni, na němž společenské vědomí jednotné morálky, vědomí závazného řádu bytí, mravní diktát sociálních norem chování již ztrácí svou naprostou neporušitelnost a umožňuje, aby se proti němu vnitřně oprávněně postavil emancipující se jedinec. /Přičemž zákonitá prohra tohoto individua je dána tím, že se staví proti principu, který je neméně nutný a oprávněný jako jeho "vzpouora"./ S dalším zákonitým historickým sebeuvědomováním individua se toto individuum proti "řádu" stále více prosazuje, považuje se postupně za oprávněné s ním nejen zápasit, ale také nad ním vynášet soud, až posléze vnější determinanty světa přestávají být sebevědomému individuu rovnoprávným a rovnocenným partnerem. Souběžně se výrazně diferencuje společenské vědomí členů společnosti, a tím i možných účastníků dramatické komunikace, jejichž složení se navíc kvantitativně rozšiřuje a sociálně proměňuje.

Za takového vývoje společenského vědomí postupně narůstá pravděpodobnost, že se idiolekt autora nebude krýt s idiolektem vnímatele a autorovo rádo by objektivní dramatické sdělení nebude publikem jako objektivní akceptováno. A konečně se postupně omezuje i počet dramatických postupů a prostředků,

schopných "skrýt" interní subjekty aktantů komunikace a mění se charakter dramatických akcí, jež je dramatická veřejnost ochotna akceptovat jako pravděpodobné a vnitřně pravdivé. Poetika dramatu na tuto situaci reaguje v podstatě dvěma vzájemně propojenými způsoby: jednak zesiluje svůj normativní důraz na udržení objektivitu výpovědi, jednak se orientuje na takové postupy, prostředky a témata, která jsou potenciální příjemci ochotni verifikovat. V praxi to znamená, že až do sklonku 19. století je základní vývojový pohyb evropské dramatiky diktován plynulým směřováním ke stále iluzivnějšímu zobrazování všedního života. Dramatická linie nesoucí tento pohyb není sice jediná, oproti druhé významné linii, jež se snažila zachovávat tradiční pojetí dramatu jako "dramatické poezie", se jí však dařilo udržovat krok s vývojem společnosti a být účinnějším nástrojem jejího sebepoznávání. Dařilo se jí to ovšem pouze za tu cenu, že postupně z poetiky objektivního dramatu vylučuje vše, co za stále se zpřisňujících norem narušovalo iluzivnost dramatické výpovědi - neiluzivně stylizovaný jazyk, verš, velký akční děj, neiluzivní časoprostorové proměny atd. Jejím vrcholem je aktivita realismu a naturalismu sklonku 19. století, v níž se drama ve shodě s celkovým vývojem literatury, divadla i například filozofie /pozitivismu/ snaží těžit z co největší shody mezi zobrazením a zobrazovaným, ze zobrazování exaktně /či spíše zdánlivě exaktně/ doložitelných empirických faktů. Cílem tu je vybudovat dramatem /na jevišti/ co nejpřesnější kopii určitého výseku reality. V důsledku pak dochází k přesunu těžiště výpovědi z vnějšího přítomného dramatického dění na charakterovou kresbu postav a posléze na evokaci jejich vnitřního života, přičemž se současně aktivizuje i časový rozměr zobrazovaného. Jinak

řečeno: to "podstatné" v lidském životě se nezobrazuje přímo, ale jako něco, co leží mimo /před, za, nebo pod povrchem/ předváděné všednosti. Takováto koncepce dramatu přinesla na sklonku 19. století dílo Ibsena a Čechova a ve století našem byla dále rozvíjena především nejlepšimi díly americké dramatiky 40. a 50. let, nicméně jako celek představovala nejz²ší možný posun k analičnosti, jedinečnosti, zvláštnosti dramatického dění, takže se buď dostávala na samu hranici tematické komunikativnosti nebo naopak upadala do žánrové popisnosti.

Pro to prakticky současně /a často v díle jediného autora/ vzniká potřeba dát dramatické výpovědi obecnější rozměr, což při zmíněné neschopnosti dramatické postavy být organickou jednotou obecného a jedinečného logicky znamenalo výchylku opačným směrem. Nástup symbolismu, který je prakticky souběžný s vrcholem realismu, lze v této souvislosti chápat jako antiteatický pokus o zpodstatnění dramatické výpovědi tím, že se dramatické postavy oprostí ode vší popisné jedinečnosti a změni v obecné znaky - symboly jevů a věcí podstatnějších, než je "pouhé" lidské individuum. S tímto zpodstatněním dramatické postavy se ovšem ztrácí transparentnost interních subjektů, neboť vnímatel tváří v tvář dramatickým symbolům je nucen si uvědomovat záměrnou tvůrčí aktivitu autora jako vlastního tvůrce výpovědi. Proto může být tento zpodstatňující postup i po ústupu symbolismu jako směru jednou z poměrně pevných součástí poetiky evropského dramatu dvacátého století, pro níž jsou právě proces narušování transparentnosti interních subjektů autora a vnímatele a vědomá významotvorná práce s nimi charakteristické.

Nahlížíme-li původní evropskou dramaturgii dvacátého století ze zorného úhlu funkce a způsobu realizace interních sub-

jektů, máme co do činění v podstatě se třemi výrazovými typy subjektivizované dramatické výpovědi, mezi nimiž jednotlivá díla oscilují:

První dva typy lze spojovat s žánrem dramatické grotesky /pod nějž přiřazujeme i absurdní dramatiku/ a žánrem lyrického dramatu /v celé jeho šíři a historické proměnnosti/. Jde o typy vzájemně velmi blízké, využívající stejných poetických postupů, neboť v obou je interní subjekt ztvárněn pouze implicitně. Jako lyrické drama nebo naopak dramatickou grotesku vnímáme ta dramatická zobrazení, v nichž autorský způsob interpretace reality překročil určitou, těžce definovatelnou, ale přesně cítěnou hranici a přerostl v subjektivní výpověď. Identifikujeme je tam, kde je vnějškově zdánlivě zachována objektivita výpovědi a autorský subjekt není jako autorský subjekt tematizován, kde však je současně akt formování výpovědi o světě natolik významově zatížený, že na sebe strhává vnímatelovu pozornost. Ideově jsou vlastně groteska i lyrické drama odrazem potřeby autora získat si od reality dostatečný odstup - výrazem nutnosti realitu v aktu výpovědi významově přehodnotit, neboť v té podobě, kterou autor vnímá jako "přirozenou" se mu tato realita jeví, jako by nebyla s to vyprávět o podstatném.

Vzájemný rozdíl mezi lyrickým dramatem a dramatickou groteskou přitom spočívá v jejich odlišném emocionálním vztahu ke zobrazované realitě. Zatímco lyricky-dramatická výpověď pracuje tematicky i výrazově s pocity harmonie a divákovy líbosti /nebo alespoň se usiluje vyvolat jejich potřebu/ a realitu subjektivně estetizuje směrem ke kráse, groteska je naopak subjektivním útokem proti zobrazované realitě i proti vnímateli, útokem, který využívá pocitů deformace, disharmonie,

ošklivostí a nelibosti.

V dramatech s implicitním využitím autorské subjektivity se přitom ztráta schopnosti zrelativizovaného společenského vědomí vnímat dramatické jednání individua jako výraz podstatného a obecného kompenzuje několika způsoby:

Prvním z nich je intence k verbalizaci dramatického textu, tj. ke ztrátě vnitřní dramatické nutnosti ze slovní akce, k převaze slov /ať už rázu konverzačního, emocionálně expresivního nebo racionálně argumentačního/ nad skutečným dramatickým jednáním. S touto postupnou přeměnou dialogicko-monologické roviny pak těsně souvisí i ztráta její tradiční uzavřenosti. Se vzrůstající převahou autorského subjektu výpovědi nad jejím objektem se totiž tento subjekt začíná prosazovat na úkor mnohazměrného vykreslení subjektů dramatických postav čili se víceméně přestává skrývat za jejich promluvami. Tyto promluvy si podrobuje a jednotlivé repliky koncipuje tak, že již nemíří ani tak od jedné postavy k druhé, jako ~~p~~eíše od něj směrem k potencionálnímu divákovi. Tím se značně ²rošiřuje možnost, aby autor prostřednictvím různých dramatických postav diváka přímo oslovoval a aby pracoval např. i s principem chóru - skupinového vyslovování určitých myšlenek a postojů.

Druhým způsobem kompenzace je intence k takové stylizaci dramatické výpovědi, jež záměrně nenavazuje gnoseologický vztah k realitě v rovině iluze, nýbrž v rovině jejího modelu - intence k vyčlenění dramatického prostoru, času, dění a postav z osobní, každodenní individuální zkušenosti vnímatelů a jejich záměrné přehodnocení na prostor, čas, dění a postavy znakové, jež je možno k realitě vztáhnout teprve ve vzájemné korespondenci, v celku dramatické výpovědi.

Třetím způsobem kompenzace je zvýšený zájem o využívání

tradiční možnosti sblížit některou z dramatických postav s autorským subjektem, čímž tato postava získává v rámci celku hry specifické postavení a specifickou dramatickou funkci. Např. v české expresionistické grotesce má takováto postava status quo tuláka, loupežníka, neboli šířeji, status quo postavy sociálně nesařazeného příchozího, který se bytostně odlišuje od prostředí, do něhož vstupuje a jež svým příchodem uvádí do pohybu. A obdobná postava je i titulním hrdinou Čapkova Loupežníka, třebaže na rozdíl od postav - autorských subjektů expresionistických grotesek nemá pouze funkci vnějšího pozorovatele a komentátora /případně soudce/; stává se nejenom iniciátorem, nýbrž také nejaktivnějším účastníkem děje.

Sblížení autorského subjektu s některou z postav vytváří prostor pro vznik třetího typu subjektivní dramatické výpovědi. Typu, v němž autorův subjekt je záměrně explicitně tematizován ve funkci postavy, která dramatické dění přímo před zraky diváků utváří jako svůj produkt. Jednou z možností takovéto tematizace autorského subjektu je využití epického principu vypravěče, které bývá časté zejména v dramatizacích prozaických děl. /V poetice samotného českého dramatu se poprvé výrazněji objevilo s postavou Pána z Langrovy Periférie./ Oproti próze má však drama i další možnosti vyplývající z jeho existencio-
nální vazby na divadlo. Subjekt dramatika je totiž pouze jedním ze tří základních externích subjektů podílejících se na odlišnosti současného divadla od divadla předchozího, iluzivního stádia. /V tomto smyslu se v divadelním myšlení nejběžněji výsledek tematizace interního subjektu divadelní inscenace označuje pojmem antiiluzívnost./ Současné divadlo totiž osciluje mezi "bezsubjektovou" iluzívností a v podstatě trojí možnou subjektivizací - směrem k dramatikovi, k herci a k režisé-

rovi. Pro drama jako jazykem pevně fixovaný komunikát je pochopitelně základní explikace jeho bezprostředního tvůrce - dramatika, nicméně často tato explikace na sebe může brát i podobu ostatních dvou subjektů. Dramatik může se skrýt za tematizovanou scénickou akci herce nebo režiséra. Proto je pro náš výklad nezbytné připomenout si, jakými cestami se divadelní inscenace směrem k herci nebo režisérovi subjektivizuje.

Subjektivizace směrem k herci v praxi znamená pouze to, že se herec "nerozpouští" v dramatické, divadelní postavě. Nechce vzbuzovat iluzi, že je s touto postavou zcela identický, nýbrž naopak vystupuje jako její subjekt a tvůrce, který o ní svou hrou vypovídá. Svým způsobem je tato subjektivizace pouze staronová a mohli bychom nanní narazit v celé řadě starších divadelních aktivit, nejvýrazněji ve všech typech extemporovaných komedií. /Teoreticky ji nadhazuje i Diderot v Hereckém paradoxu./ Její novou kvalitu však zásadně ovlivňují dvě skutečnosti: Za prvé repertoárový charakter současných divadel neumožňuje herci tak dokonalý "srůst" s jednou konkrétní postavou či jediným typem, jaký byl v rámci poetiky extemporovaných komedií /i jinde/ běžný a vlastně nutný, vynucený technicko - organizační strukturou divadelních souborů. Za druhé je pak nový kvalitativní stupeň subjektivizace herecké práce dán tím, že se v ní - obdobně jako v literatuře a celém moderním umění - nebyvale sémantizuje sám proces výpovědi. Významově se těží z napětí mezi hereckým subjektem, jím vytvářenou divadelní postavou a výrazovými prostředky, jimiž je tato postava vytvářena.

"Nejortodoxněji" takové pojetí herectví zformuloval B. Brecht když ve své koncepci epického divadla, herectví a dramatu "vynalezl" tzv. zcizovací efekty - technický prostředek, jímž má

být maximálně zvýšena distance mezi hercem a jeho rolí, a tím zabráněno přirozenému sklonu herce /a diváka/ vcítovat se do postavy. Třebaže je Brechtova teorie jen krajní, jednostrannou a ofenzivní formulací, postihuje směr vývojových proměn soudobého herectví. Jedním z méně nápadných, vnějších a přece velmi příznačných projevů těchto proměn v klasickém typu činoherního divadla je zjevný ústup od dříve běžného iluzivního způsobu hereckého maskování, které mělo zakrýt identitu herce a udělat z něj "jiného" člověka. Jiným, nápadnějším, je pak vzrůstající obliba divadla, v němž se kontaminuje hra "živých a mrtvých" herců, tedy herců a loutek. V takovém typu divadla totiž herec přímo před zraky publika manipuluje s revizitou znakově představující dramatickou postavu. Činí nástrojem své výpovědi nikoliv své vlastní tělo, ale tuto rekvizitu, čímž sám sebe záměrně odhaluje jako explicitní subjekt hereckého komunikátu.

Funkce režiséra, jako nového tvůrčího /nejenom technicko-organizačního/ subjektu vstupujícího do komunikace mezi dramatickým textem a divákem proto, aby vytvořil umělecky svébytnou divadelní inscenaci, která text nereprodukuje, ale aktivně vykládá, se utváří teprve od druhé poloviny 19. století. Vzniká mj. v souvislosti se vznikem repertoárových divadel a s následným vznikem nevyhnutelné konfrontace různých inscenačních interpretací téhož textu. V konfrontaci se totiž poprvé objevuje možnost vnímat odlišnost textu a jeho scénické konkretizace, tu skutečnost, že inscenace může být a bývá svébytným dílem, jehož vlastním tvůrcem není dramatik, ale ten, kdo určuje a řídí pohyb jednotlivých divadelních složek. Od této chvíle se režisér dostává do popředí divadelní hierarchie a

stále více stojí v pozici, kdy je objektivně nucen usilovat o originalitu, osobitost své inscenace, neboť podle ní je on i celý soubor zpravidla hodnocen. Zákonitě se tak stává rozhodujícím subjektem divadelní komunikace, jenž uplatňuje svou autoritu i vůči textu proměňujícimu se víceméně z cíle reprodukční aktivity na prostředek režisérova sebevyjádření. /Doprovodným jevem postupné proměny relace mezi textem a jeho realizací jsou časté úvahy o hranici mezi interpretační pravomocí režiséra a jeho svévolí./

Vzrůst aktivity tří základních externích subjektů inscenace má ve vývojových proměnách moderního divadla podobu jejich vzájemného doplňování, prostupování a také jejich sváru. Jestliže v objektivním divadle byla mezi interním subjektem textu, subjektem herce a případně i rodícím se subjektem režiséra zajištěna relativně vyvážená vazba opírající se o jejich sémantickou "neexistenci", jejich rozplynutí v předváděné iluzi skutečnosti, od okamžiku, kdy jsou jednotlivé subjekty nuceny se své sémantické "neexistence" zříci, působí jejich aktivity jako tři vzájemně odstředivé síly. Tato odstředivost pak ohrožuje vnitřní soudržnost inscenace a je tudíž vyvažována tím, že některý z tvůrčích subjektů převezme iniciativu a ovládne, potlačí, v lepších případech i využije zbývajících dva. Logickým důsledkem toho je pak v běžné divadelní praxi diferenciaci běžných divadel na divadla s převahou subjektu hereckého, režiséřského a dramatikova, přičemž poslední typ bývá zpravidla hodnocen jako divadelně nejkonzervativnější. Do čela divadelního vývoje se pak dostávají divadla čtvrtého typu - ta divadla, v nichž je odstředivost jednotlivých subjektů eliminována fyzickou identitou režiséra, autora textu a často i jednoho z rozhodujících herců. Tedy především malá, tzv. autorská divad-

la nepříteliš svázána pevnou organizační strukturou, jež by si vynucovala diferenciaci funkcí. Tento vývoj je sice zákonitý, avšak vzhledem k dramatu nepříteliš příznivý, neboť drama bezprostředně podřizuje inscenaci a v konečném důsledku tlačí na jeho proměnu v libreto - pomocný dramatický text neschopný bez scénické realizace estetické komunikace s vnímatelem.

Vraťme se však k "pravému" dramatu a k cestám, jimiž dramatik může explicitně tematizovat přímo v textu svůj subjekt. Nejvýhodnější možností takové tematizace jsou /vedle zmíněné formy vypravěče/ nejrozumnější obměny principu divadla na divadle. Tento princip dramatikovi umožňuje vsadit do rámcového primárního děje podřízeného tradičním normám děje další, sekundární /byť zpravidla rozsáhlejší/, které jsou postavami rámcového děje předehrávány. Dramatik se tak osvobozuje od nutnosti podrobovat se v těchto vložených dějích objektivním časoprostorovým rozměrům skutečnosti, o níž vypovídá; může významově přeforovat subjektivní organizaci aktu výpovědi a současně de facto tuto subjektivní organizaci objektivizuje, neboť jako její tvůrce představuje tematizované subjekty postav rámcového děje. V rovině času to např. znamená, že oproti jedinému - přítomnému - času předvádění v tradiční dramatické formě jsou v dramatu utvářeném principem divadla na divadle časy dva: přítomný, "objektivní" čas rámcového děje a minulý, "subjektivní" čas vložený. Principem divadla na divadle tak autor textu získává prakticky stejnou svobodu manipulace se zobrazovaným, jakou má autor epiky. když skrze vypravěče tematizuje proces narace, a to navíc prostředky specificky divadelními, neodvozenými o jiných druhů literatury.

Stejně jako předchozí dva typy subjektivizace dramatické výpovědi i drama s explicitně tematizovaným autorským subjek-

tem má svůj ideově - významový rozměr, který určuje za jakých okolností a z jakých příčin autoři pro své vyjádření takovouto dramatickou formu volí. Jakkoliv je tato forma schopna vyjadřovat i významy rázu lyricko - groteskního, tím, že svou subjektivitu objektivizuje tematizací, nabývá v ní převahy racionální aspekt nad emocionálním. Nadvláda tematizovaného subjektu nad zobrazovaným dějem totiž dává možnost tento děj nejen podle subjektivního záměru utvářet, ale především také se o něm vyjadřovat, komentovat jej či dokonce nad ním vynášet soud. Nerozlučitelnost určitých postupů explikace interního autorského subjektu s ideově - významovou koncepcí výpovědi pregnančně formuloval již zmíněný Brecht ve dvaceti bodech ^{5/}, v nichž se podle něj liší aristotelská dramatická forma od formy epické. Použijeme-li dostatečně oprávněné redukce N. Krausové ^{6/} vidí Brecht rozdíly obou norem v podstatě v osmi dichotomiích:

1. ztělesňování události - její vyprávění
2. divák pasivní - divák aktivní
3. zážitky - poznání
4. sugesce - argumenty
5. člověk tvor známý, předpokládáný a nezměnitelný - člověk objekt výzkumu, měnitelný
6. upnutí na rozuzlení - upnutí na jednotlivé scény
7. lineární vývoj události - vývoj oklikami, skokem
8. myšlení určuje bytí - společenské bytí určuje myšlení

Brecht tuto dichotomii nejen teoreticky formuloval, ale také se ji usiloval prakticky naplnit ve své dramatické tvorbě, přičemž, jak jsme již řekli, jeho formulace mají krajně ofenzivní podobu, která se může prosazovat pouze na pozadí běžné di-

vadelní tvorby jako, vyjímecný, mimořádný a inspirativní případ. Tím se stalo, že Brechtovy závěry jsou zpravidla vztahovány pouze k jím používaným konkrétním postupům, které ovšem svou vyhraněností širokou škálu možných explikací interních subjektů divadla a dramatu poněkud zužují. Avšak tyto záběry, ke kterým mu nepochybně napomohla i jeho světonázorová marxistická orientace, mají natolik obecnou platnost, že je lze /snad s výjimkou osmé z nich/ vztáhnout i k tvorbě autorů světonázorově i v konkrétní postice velmi odlišných, např. k problémové dramatique relativistické. Vyjadřují totiž proces od dramatu jako "pouhého" napodobování světa k dramatu jako umělecké úvaze - reflexi nad tímto světem, která však v praxi může být vedena z rozmanitých ideových pozic.

Proces subjektivizace, jenž jsme se v tomto příspěvku snažili popsat, je procesem rozšiřování výrazových možností dramatu a divadla a současně poněkud paradoxně i procesem částečné destrukce specifičnosti dramatu jako literárního druhu. Nejde totiž jenom o to, že drama přestává být vůči inscenaci řídícím členem a nabývá stále více podoby pomocného libreta, nýbrž také o to, že pro soudobou divadelní tvorbu se postupně ztrácí funkční rozdíl mezi jednotlivými literárními druhy. Se ztrátou transparentnosti interního dramatického subjektu se drama výrazově přibližuje zbývajícím dvěma členům druhové třídy, takže částečně ztrácí svou výjimečnost. Potvrzením toho může být, že rozhodující subjekt současného divadla, režisér, často si za základ k textu inscenace raději volí dílo prozaické či básnické, neboť drama jakoby ho svou významovou uzavřeností a tvarovou předurčeností i inscenování příliš s potrávalo.

Poznámky:

- 1/ Alena Macurová, Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Acta Universitatis Carolinae, Praha 1983
- 2/ Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main 1956, slovensky: Teória modernej drámy, Bratislava 1969
- 3/ Aristoteles, Poetika, Praha 1964, str. 37
- 4/ F. X. Šalda, Národní divadlo, Petra Corneille Cid. Rozhledy 3 1893, č. 2. Knižně: Soubor díla 10, Kritické projevy 2, str. 341
- 5/ Poprvé těchto dvacet bodů Brecht formuloval v Poznámkách k opeře Vzestup a pád města Mahagony z r. 1930, podruhé v poněkud jiném znění v Poznámkách k Žebrácké opeře o rok později.
- 6/ Nora Krauseová, Brechtova "nearistotelovská" poetika?, in Význam tvaru - tvar významu, Bratislava 1984.

Dílo - produkt - znak.
(Nač jednu statí W.Benjamína.)

Ve známé statí z r.1936 "Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti" Walter Benjamin napsal: "V okamžiku, kdy už nelze na uměleckou produkcí /podtrhl A.H./ přikládat měřítko pravosti, mění se i celková funkce umění. Na místo jeho rituální základny nastoupí základna konstituovaná jinou praxí: politikou." (W.Benjamin: Dílo jako zdroj. Praha, Odeon 1979, s.22x)

Tento závěr, vyplývá, jak známo, z Benjaminova pojetí sekularizace umění, která přivodila ztrátu jeho "aury", tj. jedinečnosti zjevu, která mizí s přiblížením produkce k masám, tzn. s překonáním jedinečnosti výrobku na základě jeho reprodukovatelnosti. Odtud Benjamin vyvodil závěr, že "technická reprodukovatelnost uměleckého díla pozměňuje poměr /podtrhl A.H./ masy k umění". (tamtéž, s.33)

Zastavme se na chvíli u tohoto posledního výroku. Benjamin zde buduje svou tezi na dobovém vysokém ocenění filmu jako "masového" umění, které je vnímáno kolektivně. (Vůbec se dá říci, že svým zaujetím pro masy a masovost ve smyslu politického pojetí je Benjamin j dním z příznačných představitelů dobového sociologického způsobu uvažování, jež chápalo masu jako homogenní atomizovaný celek vyznačující se spontánní jednotou reakce na umělecké dílo jako produkt)

V duchu této koncepce také zvýrazňuje zábavní funkci umění proti funkci kontemplativní (rozptýlení kontra soustředění). "Protikladnost rozptýlení a soustředění /kontemplace, A.H./ lze sformulovat takto: vnímatel, který se před uměleckým dílem soustřeďuje /jenž přistupuje k uměleckému dílu kontemplativně, A.H./, vniká do něho jako onen čínský malíř, který - jak o tom vypráví legenda - zmizel v pavilónu namalovaném na pozadí krajiny. Rozptylující /bavící, A.H./ se masa přijímá naopak umělecké dílo za součást sebe sama, přenáší na ně svůj životní rytmus, vtahuje je do svého proudu." (tamtéž, s.38) V zábavní funkci, kterou opět demonstruje na filmu, vidí Benjamin prostředek k (politickému) ovlivnění masového vnímatele, jenž v zábavě zároveň získává návyk pro osvojení si nových způsobů vnímání, jaké toto umění přináší. Masovost recepce se tak u Benjaminova dostává do souvislosti s tvorbou návyku, s obvyklostí, se zvykem.

Čak se ovšem vytváří konzumentský vztah k umění, jež Benjamin sice je s to postřehnout, nicméně rezervuje ho pro druhy pozbývající společenského významu: "...čím více se totiž změňuje společenský význam některého umění, tím více se v publiku rozestupuje hodnotící postoj od prostého uměleckého požitku. Konvenční se vychutnává, aniž se soudí,

^{vskutku} skutečně nové ^{s nevolí odsuzuje (tamtéž, s. 53)} se kritizované a odporované. U filmového umění, jež v souladu s dobovou hierarchií společenské významnosti založenou na šíři dosahu klade zřejmě na vrchol, se podle něho kritičnost a požitek v recepci spojují, neboť filmové publikum se stává [v samém procesu recepcí] masovým, tj. je homogenizováno na sumu vnímajících jednotek ^{v rámci představení}.

Na uvedených ukázkách Benjaminova uvažování se zřetelně ukazuje, jak nedokonalé pojmové instrumentarium mu poskytovala dobová materialistická estetika k zachycení a vyjádření jak obecných otázek kulturní funkce umělecké tvorby vůbec, tak specifické problematiky masové kultury, jejíž obrysy se začaly v té době v sociologii kultury vynořovat.

Základním rysem Benjaminova přístupu k uměleckému dílu bylo totiž pojetí díla jako produktu. Tím je umělecká tvorba zapojena do oblasti ekonomiky výroby a výsledky této produkce se pak stávají věcnými výrobky, které vstupují do hry ekonomických vztahů ^{směny} (rozdělování) a spotřeby.

Potud Benjamin setrvává na ortodoxním ekonomickém přístupu k umění jako součásti společenské produkce, jak o tom mluví Marx ve svém díle o teorii nadhodnoty (sr. Marx-Engels: O umění a literatuře, Praha, Svoboda 1951, s. 77-78). Dá se snad říci, že většina materialistických estetik 30. let včetně Benjamina sice neuvědomovala, že ekonomický aspekt je pouze jedním možným hlediskem této problematiky, jaký navíc má nevýhodu v tom, že redukuje umělecké dílo na způsob jeho materiální existence, tj. na artefakt. Kulturní funkce tohoto artefaktu jako nositele estetického významu se tak stávala mimo pozornost, nebo - jako v případě Benjaminově - byla považována za překonanou právě zásluhou technické reprodukovatelnosti artefaktu, která tím, že zrušila "auru" jeho jedinečnosti tvořící zdroj jeho kultovní (a kulturní) funkce, učinila z něho předmět masové spotřeby a nahradila kultovní funkcí sekularizovanou funkcí politickou.

Tu se ukazuje, jak produktivní a perspektivní bylo tehdejší strukturalistické pojetí přistupující v duchu saussurovské lingvistiky a fenomenologické estetiky (Dessoir ad.) k uměleckému dílu jako ke znaku, v němž je možno rozlišit stránku věcnou (artefakt) a významovou (estetický objekt). Perspektivnost tohoto ^{pojetí} přístupu spočívala v tom, že otvírala cestu ke komunikativnímu přístupu k umění, který je s to postihnout specificky kulturní povahu předmětu (jež v mate-

rialistické estetice 30.let ustupovala do pozadí pod tlakem dogmatického požadavku politické angažovanosti).

Vrátíme-li se nyní k úvodnímu citátu z Benjaminovy stati, pak ve světle komunikativního přístupu k uměleckému dílu jako znaku nesoucím kulturní (hodnotové) významy se zřetelně jeví nedostatky šlechtěujícího chápání uměleckého díla jako produktu. Ukazuje se, že technicky reprodukovatelný je právě onen materiální artefakt, avšak jeho významová výstavba si zachovává rysy (historické) ^{kulturní} originality - ať už autorské, generační či národní. Fotografii samu je možno reprodukovat, ale originální záběr, jenž tvoří její významovou stránku, tím není zasažen. Technická reprodukce pouze multiplikuje originální významy, umožňuje jejich rozšíření v publiku. Nezabývá však toto publikum nutností předstoupovat k uměleckému dílu jako ke sdělení, a tedy i nutností vzdělávat se k umělecké komunikaci, pěstovat svou kompetenci pro vnímání, interpretaci a konkretizaci uměleckého díla jako nositele určitého specifického sdělovacího obsahu.

Proto také nelze umělecké dílo chápáné v jeho komunikativní funkci redukovat na působnost zábavnou a v souvislosti s tím posuzovat jeho společenský význam podle šíře publika, které může svým působením zasáhnout. Z hlediska přenosu uměleckého sdělení se totiž ukazuje, že čím silnější je zábavné, přesněji oddechové zaměření díla, tím je obsah, jež sděluje, triviálnější, protože konvenčnější (a zároveň vnímatelsky pohodlnější, protože odpovídající navyklým stereotypům). Čím je dílo komunikativně náročnější, čím intenzivnější aktivitu vyžaduje od vnímatele při své recepci, tím spíše je s to nést závažnější sdělení.

Mohli bychom tedy výše citovaný výrok Benjaminův o rozdělení kritického a požitkářského přístupu k umění obrátit v tom smyslu, že čím více roste množství vnímatelů odmítajících nové a neobvyklé, tj. spokojujících se s pasivním konzumem konvenčních kliše, tím více upadá společenská, ^{tj. kulturně} ~~závažnost~~ komunikativní závažnost umění, které se stává záležitostí "zábavního průmyslu" produktivního konzumního umění, lehce stravitelné a duchovní struktury.

Benjaminovo pojetí díla jako produktu, jež ^(kulturně) nerespektovalo komunikativní specifiku uměleckého díla, vedlo tedy ve svých důsledcích ke zvěcněnému přístupu k umění, k simplifikaci jeho funkcí a k přecenění kvantitativních rysů jeho společenského dosahu. S technickou reprodukovatelností uměleckých artefaktů se změnil především možnost přístupu k umění. Otázka prístupu k umění

tím však vyřešena nebyla, ba dá se říci, že se postupem doby spíše zkomplikovala. Na jedné straně se tím vytvořily předpoklady k ideologické manipulaci myšlením a cítěním publika, na druhé straně bylo umění samo postaveno před problém sdělnosti, která by neomezovala (netrivializovala) závažnost sdělovaného obsahu. Což je vlastně situace, v níž žijeme i dnes.

Ani filozofie ani věda nemůže vzniknout tam, kde se věci jeví jako samozřejmé, bezrozporné a dané a nemůže plnit svou funkci ani tam, kde byla rozvinutá filozofická tradice, kde však vyhasl smysl pro problémové tázání. Filozofie otevírá obzor nesamozřejmého, aby člověk mohl porozumět samozřejmému, aby "slovo a věc ležely těsně u sebe se stejnou teplotou těla..." /Hilde Dominová/.

Byl v Čechách kdy pochopen smysl filozofie a existuje u nás filozofický smysl?

Odedávna se traduje, že nikoli. Stítný, Hus, Komenský - ale byla to vůbec filozofie? A přece dávno před tím na pražské katedrální škole za Přemysla Otakara II. v sedmdesátých letech třináctého století se vykládaly Aristotelovy spisy o přírodě, jeho Politika i Etika Nikomachova. Od té doby se českým vzdělancům dostávalo plynule náležitých informací o pohybu filozofické reflexe. Vzdělaní čeští myslitelé a publicisté se filozofií inspirovali, vraceli se ke starším tradicím, navazovali na autory současné. Je ovšem pravda, že v Čechách nikdy nebyla filozofická tradice příliš silná, rozvíjela se vždy v těsném spojení s jinými obory společenské reflexe /etikou, náboženstvím, společensky reformním úsilím. nebo v kontextu s vědou v pansofickém i pozitivním smyslu/. Závažná je i okolnost, že se zpravidla nefilosofovalo česky a že tematika nabyla vymezena úzce českými zájmy, ale sledovala spíše problémy vyplývající ze širších evropských souvislostí. Tak se stalo, že počátkem 19. století měla česká společnost dostatek členů filozoficky vzdělaných ve smyslu elementárním i profesionálním, ale filozofie vystupovala v kontextu národního hnutí jako záležitost německá a nelidová.

Za nejvyšší společenskou hodnotu byl prohlášen zdravý rozum - a jen málokterí pochopili, že absolutisace "zdravého rozumu" znamená zpravidla nedostatek smyslu pro kultivaci obzoru, a tedy pro podstatnou dimenzi jsoucna národa. Filozofie jako metodicky kultivovaná cesta k vlastním bytostním předpokladům formující se novodobé české společnosti, k "dění světa" jako půdě možností, na níž se česká společnost ustavovala převzetím jedné z nich, byla odmítnuta nebo posmívána. Absence smyslu pro filozofii se od poloviny čtyřicátých let minulého století prosadila trvale jako podstatný rys českého společenského vědomí.

Ještě po druhé světové válce je v metodologických přístupech k dějinám české filozofie zdůrazňována lidová moudrost jako jediný významný zdroj formování pokrokového světového názoru v českých dějinách. Školská filozofie byla zkritizována jako filozofie sterilní a cizí zájmům lidových vrstev. Durdíkova myšlenka, že školská filozofie je filozofie, která školu snese, která je na úrovni soudobé kultury, byla nedoceněna. "Zdravý rozum" opět slavil triumfy. Může však lidová moudrost ve svých bezprostředních formách nahradit špičkovou teorii, která se sice nepodává na první pohled, vzpírá se nekvalifikovanému přístupu, ale jediná je schopná otevřít možnostináročné sociální praxi? Mohla vyrůst vrcholná německá kultura jenom na pohádkách bratří Grimmů? Je-li přeceněna moudrost Kašpárka a význam pohádek, svědčí to o nezralosti populace. Kašpárek se pak stává šaškem bez šance být klaunem své epochy.

Moudrost však nemusí být omezována jen na lidové myšlení. I tam, kde se moudrost redukuje na souhrn speciálněvědních oborů, disciplín, které "školu snesou", může dojít ke ztrátě obzoru. Stane se tak ženkrát, jestliže se prosadí pošetilá představa, že svět je jen to, co se vejde do paradigmat vědění. Ale může rozum vyčerpat dané? Nezahrnuje svět vědění i hry, krásy i vědecké a btrakce, svět lásky i lhostejnosti, otevřenosti i uzavřena,

přírody i lidských výtvorů - tedy okruh jsoucího a jeho bytných předpokladů - také takové vztahy, které se rozplynou v perspektivě pouhého racia?

Řekli jsme, že smysl filozofie je v otevírání obzorů. Filozofický smysl se jako dimenze národního vědomí začal v Čechách konstituovat v době, kdy český jazyk nedokázal vyjádřit náročné nuance středoevropského filozofického tázání a německá artikulace byla obecně nepřijatelná v procesu emancipace vůči německému živlu. A nejen to. Hegelianismus a herbartismus se vyčerpal a návrat k jejich tázání na nové úrovni mohl objektivně zprostředkovat právě jen "zdravý rozum". Protože jenom katastrofa zdravého rozumu může obnovit filozofický smysl. To co jsme právě řekli, se netýká jen 19. století.

Současná doba nemá filozofii bez "školy", ale školu bez filozofie, vědu bez obzoru a člověka, který ztratil svět, protože mít svět, mít obzor nese s sebou zbytečnou odpovědnost. A tak jsme opět v očekávání krize "zdravého rozumu" jako předpokladu zdravého žití příštích generací.

/J. Pešková/

