

Xenia

Miroslao Červenka

*quinguagenario
a sodalibus, amicis, discipulis
oblata*

II

Pragae 1982

Bibl 1/262/2



968 / 94



Zdzisława Kopczyńska

Lucylla Pszczołowska

Repartycja form wierszowych
w polskim romantyzmie

Czasy bezpośrednio poprzedzające romantyzm - oświecenie i pierwsze dwudziestolecie w. XIX - wnoszą do historii wersyfikacji polskiej bardzo wyraźny wzrost zainteresowań formą wierszową. Idzie przy tym głównie o aspekt stosowności istniejących w tradycji metrów dla określonych typów wypowiedzi poetyckiej /gatunków/, przejawiający się zarówno w wyborach tych metrów jak i w bezpośrednio formułowanych uwagach charakteryzujących ich możliwości językowo-stylistyczne. W oparciu o poetykę tych czasów, zorientowaną w wysokim stopniu klasycystycznie, dąży się do "uporządkowania" terenu twórczości poetyckiej pod względem właściwego /pożądanego/ doboru metru dla określonych rodzajów wypowiedzi.

Najbardziej w tradycji przedoświeceniowej rozpowszechnione trzy formaty wierszowe: 13-zgłoskowiec /7+6/, 11-zgłoskowiec /5+6/ i 8-zgłoskowiec /bezpośredniówkowy/ odgrywają i nadal najważniejszą rolę. Każdy z nich uzyskuje swoje główne funkcje. Najczęściej stosowany i najwyżej cenniony 13-zgłoskowiec jest desygnowany jako naczelny wiersz epicki /zgodnie z tradycją/, upowszechnia się też jako wiersz dialogowy dramatu /w oświeceniu ważnego gatunku, jakim jest komedia/, jest również wierszem satyry /też ważne-

2

go w oświeceniu gatunku/. Służy poza tym innym drobniejszym utworom o tematyce doniosłej, lirykom o wysokiej tonacji. Znaczenie 13-zgłoskowca podkreśla ponadto jego funkcja przekładowa: tłumaczy się nim starożytny heksametr i francuski aleksandryn, formy cieszące się wówczas szczególną estymą. Należy przy tym dodać, iż ten szeroki zakres funkcji 13-zgłoskowca powoduje wykształcenie się - ogólnie rzecz biorąc - dwu wariantów realizacyjnych tego rozmiaru. Poetyka tych czasów kładzie ogromny nacisk na takie językowe formowanie wypowiedzi wierszowanej, która w pełni respektuje wzorzec metryczny a nawet go uwyrażnia m. in. przez paroksytonizację wygłosów klauzulowych i średniówkowych, przez zgodność rozczłonkowania metrycznego i składniowego. Ta klarowna postać toku wypowiedzi wierszowej, obowiązująca w epice i wysokich gatunkach dramatycznych i lirycznych, może nie być jednak respektowana, czy w pełni respektowana, w dialogu komediowym czy w satyrze, a więc w wypowiedziach zaliczanych do stylu niskiego /lub niższego/. To odchylenie od "poprawności" przejawia się w występowaniu przerzutni, nieparoksytonicznych klauzul i w znacznej swobodzie akcentowej przed średniówką.

Inny jest teren zastosowań 11-zgłoskowca. Przede wszystkim często jest używany w liryce, w utworach narracyjnych lirycznie nacechowanych, w różnego rodzaju wierszach okolicznościowych, a także w tłumaczeniach poematów refleksyjnych i opisowych z poezji angielskiej o wierszu 5-miarowym. Często - w odróżnieniu od 13-zgłoskowca - wiersz 11-

zgłoskowy występuje w formie stroficznej. Jest usytuowany wyraźnie na niższej pozycji niż 13-zgłoskowiec, mimo że w jego gestii znajduje się oktawa - forma epicka wysoka - ale w oświeceniu związana głównie z poematem heroikomicznym, siłą rzeczy obniżającym jej rangę jako kształtu wypowiedzi poważnej czy wypowiedzi na serio. Deprecjonują oktawę w tej ostatniej funkcji tzw. klasycy warszawscy w bezpośrednich wypowiedziach, bronią tej formy - teoretycy z Wilna, głos ich nie przynosi jednak bezpośredniego skutku.

Ostatni z wymienionych rozmiarów, 8-zgłoskowiec, w pierwszym dwudziestolecu XIX w. coraz konsekwentniej zaczyna być używany w trzech różnych modulacjach: jako wiersz tradycyjny sylabiczny, jako wiersz o postaci 3-akcentowej oraz jako 4-miarowy trochej. Ogólnie rzecz biorąc modulacje te mają trzy główne zakresy zastosowań: używane bywają w utworach lirycznych, z reguły niższego autoramentu niż te, które są formowane 13- czy 11-zgłoskowcem, i w nich często pojawia się modulacja 3-akcentowa; postać trocheiczna najczęściej występuje jako format utworów melicznych czy wręcz śpiewanych, natomiast sylabiczny kształt 8-zgłoskowca służy utworom o tematyce wiejskiej lub też bywał stosowany jako wiersz stylizacji ludowej. Ukazane funkcje poszczególnych modulacji 8-zgłoskowca nie są jednak rygorystycznie przestrzegane i nierzadko się wymieniają.

Zarysowane tu główne aspekty repartycji form wierszowych dotyczą wiersza izometrycznego. Sprawy to nie wyczerpuje. Grają w tym czasie również wyraźną rolę postacie hetero-

metryczne, wśród nich najważniejszą pozycję stanowi strofa dwurozmiarowa: 10, 8, 10, 8 - z 8 zgłoskowcem najczęściej 3-akcentowym, używana w licznych utworach należących do gatunków lirycznych oraz wiersz sylabiczny nieregularny. Ten ostatni rozpowszechniony dopiero w okresie oświecenia staje się niemal wyłączną formą bajki narracyjnej, gatunku wówczas bardzo popularnego. Nieco inaczej niż w bajce modulowany występuje też w różnych utworach słowno-muzycznych: w kantatach, recytatywach, w scenie lirycznej. W pierwszym 20-leciu w. XIX stosowany nadto bywa w odzie kształtowanej na wzór pindarycki. Dodajmy jeszcze, że prócz izometrycznego 8-zgłoskowca trocheicznego pojawiają się także inne formy sylabotoniczne. Podobnie jak 8-zgłoskowiec funkcjonują one przede wszystkim w gatunkach pieśniowych, używane często w utworach scenicznych /jako śpiewane wstawki/ zyskują dość znaczny pogłos; komponowane nierzadko przy użyciu rozmiarów o oksytonicznych klawzulach i męskich rymach - stają się przedmiotem ówczesnych polemik, nie jedynym zresztą.

Obraz repartycji form wierszowych w okresie romantyzmu jest o wiele bardziej skomplikowany; zmienia się w sposób istotny, odzwierciedlając inny charakter twórczości tego okresu. Odmienia się rodzaj zainteresowań tematycznych i gatunkowych, czemu towarzyszy odmienność kształtów wypowiedzi poetyckiej. Daje też przy tym znać o sobie zindywidualizowana postawa twórców, wyrażająca się również w stosowanych przez nich kryteriach wyboru rodzajów wierszowania. Od razu należy jednak stwierdzić, że przy wszelkich

różnicach główny repertuar wiersza, utwierdzony tradycją, pozostaje w zasadniczej mierze bez zmian: podstawowymi rozmiarami są nadal 13-, 11- i 8-zgłoskowiec.

Mówiąc o okresie romantyzmu, będziemy brały tu pod uwagę jedynie jego określony wycinek, wyznaczony nazwiskami: A. Mickiewicza, J. Słowackiego i J. B. Zaleskiego, stanowiący szczytową fazę tego kierunku i obrazujący najbardziej istotne jego właściwości.

Najbliższy dziedzictwa oświeceniowego jest Mickiewicz. Głównym jego wierszem jest 13-zgłoskowiec, najczęściej wybiera go jako formę swoich utworów. Pisze nim nie tylko epicki poemat "Pana Tadeusza", dialogowe partie swego największego dramatu - "Dziadów część III", lecz także liczne utwory krótsze, liryczne /13-zgłoskowiec występuje aż w połowie tego rodzaju utworów/. Różnicuje przy tym sposób kształtowania tego rozmiaru, pod tym jednak względem nie pozostaje wierny tendencjom oświeceniowym, dokonując zamiennego przewartościowania. W epice i dramacie panuje swobodny tok wypowiedzi, nie jest ona w swojej organizacji składniowej podporządkowana metrum; występują więc dość liczne przerzutnie, wielokrotnie zatarta zostaje wyrazistość metryczna działu średniówkowego /średniówka wewnątrz spójnej całości składniowej/; nadto nie jest rygorystycznie przestrzegana paroksytoneza przed średniówką a nawet w klauzuli. Wybór wiersza "komediowego" dla wypowiedzi poświęconej sprawom bardzo ważnym i poważnym był jednym z licznych zresztą sygnałów, iż poeta romantyczny odrzucał reguły poetyki klasycystycznej, dotyczące kwestii

dla tego kierunku najbardziej podstawowych, tj. ustaleń określających rozróżnienia gatunkowe i stylistyczne w epice i dramacie.

Kształt 13-zgłoskowca utworów krótszych, w tym i lirycznych jest inny, zgodny z postulatami klasyków: organizacja językowa wypowiedzi uwydatnia wzorzec metryczny, a wszelkie powikłania - bardzo rzadkie - w budowie wiersza pełnią określone funkcje ekspresywne /jak tego chcieli klasycy/. Większość tych utworów ma układ stychiczny z rymem parzystym stycznym. Wśród konstrukcji stroficznych szczególnie wyróżnia się spora grupa sonetów, budowanych wyłącznie wierszem 13-zgłoskowym.

Podobnie - na zasadzie zgodności metru i organizacji językowej - formuje Mickiewicz drugi metr sylabiczny średniówkowy, 11-zgłoskowiec /5+6/, występujący w o wiele mniejszej liczbie utworów. Odwołując się do tradycyjnie związanej z tym rozmiarem wypowiedzi lirycznej i do charakterystycznej dla niego organizacji stroficznej, poeta wybiera ten wiersz przede wszystkim jako formę lirycznie nacechowanej narracji charakterystycznej dla powieści poetyckiej, gatunku wczesnoromantycznego zachowującego jednak znaczną żywotność w całym okresie. W kształtowaniu układu wierszowego Mickiewicz nie jest już wierny tradycji, stosuje układ ciągły, lecz zwykły w takich wypadkach rym styczny zastępuje różnorodnymi ciągami rymowych powiązań stanowiących już tylko echo dawnej stroficzności. Ten rodzaj rymowania wprowadzony na tak szeroką skalę przez Mickiewicza staje się stałym wyróżnikiem

wiersza powieści poetyckiej dla jego następców wychodząc zresztą często poza ten zakres. Sam Mickiewicz używa tak rymowanego 11-zgłoskowca również w poemacie refleksyjno-opisowym /dodatek do Dziadów cz. III, pt. "Dziadów cz. III Ustęp/, w przekładzie fragmentu Boskiej Komedi i a także w tłumaczeniu Byronowskiego "Giaura", choć tym razem ze znacznie większym udziałem rymu styczego i podobnie w lirycznym Epilogu do "Pana Tadeusza", gdzie często występują jednorymowe trójwiersze. 11-zgłoskowe krótkie utwory liryczne mają u Mickiewicza zwykle postać stroficzną, są to najczęściej strofy 4-wersowe o rytmie krzyżowym.

Ostatni z tradycyjnie rozpowszechnionych rozmiarów, 8-zgłoskowiec, zajmuje w twórczości Mickiewicza kolejną pod względem częstości występowania pozycję. Trzeba od razu powiedzieć, że jest to wyłącznie wiersz sylabiczny, bezpośredniówkowy. Postacie 3-akcentowe pojawiają się tylko jako współkomponenty w heterometrycznych regularnych strofach, natomiast postacie trocheiczne stanowią jedynie mniej lub bardziej wyraziste tendencje 8-zgłoskowych ukształtowań, nigdy nie tworząc osobnej odmiany. 8-zgłoskowiec pełni kilka funkcji. Na pierwszy plan wybija się jego zastosowanie jako wiersza ludowej stylizacji. Przede wszystkim w obrzędowym utworze dramatycznym /II cz. Dziadów/, gdzie stanowi zasadniczy trzon metryczny inkrustowany nieregularnie pojawiającymi się innymi rozmiarami, bliskimi mu rozpiętością sylabiczną. Ten jakby sylabicznie względny rodzaj wierszowania podkreśla ludo-

wy charakter formy wierszowej - pewna niedokładność sylabiczna poezji ludowej wydawała się znamieną jej cechą. Zresztą i inne elementy kształtowania toku wierszowego jego ludowość eksponują. Idzie tu głównie o wyrazistą zgodność między rozczłonkowaniem wierszowym i składniowym wypowiedzi, przy czym bardzo prosta organizacja składniowa preferuje występowanie wersów równających się zdaniu. Towarzyszy temu dość częste pojawianie się jednobrzmiących wersów.

Również regularnie izometryczny 8-zgłoskowiec służy Mickiewiczowi jako forma ludowej stylizacji. Dotyczy to paru Mickiewiczowskich ballad oraz dwu humoresek powiązanych tematycznie i stylistycznie z twórczością ludową. 8-zgłoskowiec ma tu postać 4-wersowych strof, bądź też kształtowany jest w układzie ciągłym, o rymie parzystym styczonym lub o różnorodnym następstwie współdzwęczności zakończeń wersowych.

8-zgłoskowiec pojawia się nadto w wierszach drobnych, zwłaszcza okolicznościowych, należące do tej grupy utwory pieśniowe mają wyłącznie organizację stroficzną, są to 4-wersowe zwrotki o rymie krzyżowym. Taka sama postać mają bardzo rzadkie ale najwyższej próby 8-zgłoskowe utwory liryczne, tzw. liryki lozańskie, powstałe w późniejszym okresie twórczości poety. Wspólną cechą wypowiedzi formowanych 8-zgłoskowcem jest ich stylistyczna prostota.

Szkic ten wymaga uzupełnienia o sprawę wiersza heterometrycznego. Wchodzą tu w grę 3 różne konstrukcje: regu-

larne przeploty dwu różnych rozmiarów, u Mickiewicza organizowane wyłącznie stroficznie; są to poza jednym wyjątkiem zwrotki 4-wersowe, występujące w balladzie i w utworach lirycznych; następnie ukształtowanie zwane wierszem sylabicznym nieregularnym /nieregularne następstwo różnych rozmiarów sylabicznych/ oraz konstrukcje różnoformatowe. Wiersz sylabiczny nieregularny gra w wersyfikacji Mickiewicza dość znaczną rolę /jest to forma ponad 15 % utworów/. Różnorodnie modulowany wiersz ten jest przez poetę stosowany - zgodnie z tradycją - w bajce, o-dzie oraz w hymnie; również w przekładach należących do innych gatunków utworów Goethego i Schillera, w oryginale także heterometrycznych. Używa go Mickiewicz ponadto w tzw. improwizacjach i w kilku innych krótkich lirykach. Najważniejszy bodaj jest udział omawianej formy w dramacie /IV cz. Dziadów i Dziadów cz. III/, gdzie służy scenom czy fragmentom szczególnie nacechowanym, których treścią są sprawy niezwykle lub w których osoby mówiące znajdują się w stanie psychicznym daleko odbiegającym od normy. A zatem za każdym razem użycie wiersza nieregularnego ma w twórczości Mickiewicza jasno określone motywacje.

Wyraźnie motywowane są również wstawki wersyfikacyjne różniące się od wierszowego kontekstu, stanowiącego główną formę długiego utworu; nie trudno także odczytać motywacje zmian sposobów wierszowania w utworach komponowanych przy użyciu rozmaitych kształtów wierszowych. Dzieła takiego rodzaju są w twórczości Mickiewicza nieliczne, tradycja pod tym względem była bardzo wątła, ale ich kontynuacja po-

dejmowana przez innych poetów w romantyzmie jak i później jest całkiem pokaźna.

Inaczej formy wierszowe w swojej poezji wybierał Słowacki, choć w zupełnie początkowym okresie twórczości był wiernym kontynuatorem zarówno tradycji przedromantycznej jak i Mickiewicza. Sięgał więc w tym czasie po ^{13-zgłoskowy} wiersz stosowany w dramacie i kształtowany według klasycystycznych reguł oraz po 11-zgłoskowiec o klarownej budowie będący formą jego pierwszych powieści poetyckich. Ten właśnie rozmiar wierszowy stał się głównym formatem poezji Słowackiego, jego przewaga nad innymi ukształtowaniami zaznacza się o wiele dobitniej niż przewaga 13-zgłoskowca w twórczości Mickiewicza. 11-zgłoskowcem posługuje się Słowacki we wszelkich rodzajach utworów: w epice, gdzie występuje w 15 dziełach na 20 wszystkich, w dramacie - upowszechniony tu dopiero przez Słowackiego - gdzie jako format jedyny lub główny użyty jest w 14 /na 21/ utworach, wreszcie w ponad 40 % drobnych wierszach, głównie lirycznych. Tak zdecydowana preferencja rozmiaru 11-zgłoskowego sprawia, iż sam jego wybór pozbawiony jest wartości sygnalizującej rodzaj, w tym także jakość gatunkową, wypowiedzi poetyckiej. Epiki od liryki nie odróżnia również układ wierszowy: i tu i tam pojawia się zarówno organizacja stroficzna jak i układ ciągły, z reguły różnorodnie rymowany. Różnorodne następstwa rymów występują, z kolei, w 11-zgłoskowym wierszu ciągłym nieomal wszystkich utworów dramatycznych, w których rozmiar ten występuje.

Również sposób kształtowania toku wypowiedzi z punktu widzenia stosunków panujących między rozczłonkowaniem wierszowym a rozczłonkowaniem składniowym nie stanowi wyraźniejszego sygnału różnic zachodzących między rozmaitego rodzaju utworami. Niewątpliwie nieco bardziej pod tym względem zrównoważony tok wierszowy cechuje utwory krótkie, liryczne, a także dłuższe poematy narracyjno-refleksyjne oraz późniejsze powieści poetyckie. Równocześnie trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że dla omawianej sprawy wielkie znaczenie ma również czynnik chronologiczny. Klarowna budowa pierwszych wierszy 11-zgłoskowych w miarę upowszechniania się tego rozmiaru coraz wyraźniej ustępuje miejsca ukształtowaniom odrzucającym rygory zgodności składniowo-wierszowej. Zachwianie tej zgodności osiąga swoje apogeum w wersyfikacji "Beniowskiego". Wybór formy stroficznej, oktawy, dla tego poematu ma jakby dwa aspekty; stanowi swoistą prowokację, by podkreślić niezależność organizacji wierszowej od składni /strofy składniowo otwarte/, z drugiej zaś strony organizację tę umacnia i ujednolacza dzięki dobrze znanemu i rozpoznawalnemu układowi rymów. Wierszowanie "Beniowskiego" w szczególny sposób przypomina niektóre pieśni wcześniejszego o lat kilka poematu Słowackiego pt. "Podróż na Wschód", mającego także postać stroficzną. W strukturze obu tych poematów bardzo dużą rolę grają elementy dygresji i polemiki. Tym też zwykle tłumaczy się ów "konfliktowy" tok użytego w nich 11-zgłoskowca. Podobnie strukturą dialogową można uzasadnić

składniowo niezrównoważony tok 11-zgłoskowego formatu w utworach dramatycznych. Dla użycia podobnego rodzaju wierszowania w innych utworach 11-zgłoskowych trudno już znaleźć dostatecznie przekonującą motywację. Wydaje się, że - poza wszystkim innym - Słowackiego ogromnie interesowała sama, by tak powiedzieć, gra forma wierszowa, różnorodne próbowanie jej możliwości i wytrzymałości metrycznej aż do tej granicy, której przekroczenie stanowiłoby o jej załamaniu. Trzeba przyznać, że do takiego rodzaju gry wersyfikacyjnej ulubiony przez Słowackiego 11-zgłoskowiec nadawał się znakomicie. Postać jego metru, określona sylabiczną rozpiętością jej członów metrycznych, dodajmy odrazu: skłaniająca do ich równoakcentowego wypełnienia, stanowiła taką ramę dla wypowiedzi, w której jaskrawo uwyrażniały się granice składniowe nie pokrywające się z działami metrycznymi. Swoistego rodzaju spór między składnią a wierszem stawał się zatem o wiele efektywniejszy i efektowniejszy w rozmiarze 11-zgłoskowym niż to byłoby możliwe w wypadku formatu 13-zgłoskowego, który w znacznie mniejszym stopniu skłaniał do kształtowania wypowiedzi składniowo i akcentowo ułożonej.

13-zgłoskowiec był też przez Słowackiego kształtowany w sposób - ogólnie rzecz biorąc - o wiele bardziej zrównoważony. Jego udział, oczywiście bardzo skromny w porównaniu z 11-zgłoskowcem, najwyraźniej może zaznacza się na terenie poezji lirycznej, jest on bowiem formą wielu utworów pozostających w trwałej pamięci czytelników wierszy

Słowackiego. Ich tematyka zasadniczo nie różni się od utworów pisanych 11-zgłoskowcem, choć tonacja wypowiedzi wydaje się spokojniejsza a tym samym bardziej zobiektywizowana, w czym wolno się dopatrywać wpływu zastosowanej tu formy 13-zgłoskowej. Należące do tej grupy sonety wszystkie zostały napisane 13-zgłoskowcem, bez wątpienia za wzorem Mickiewiczowskim. 13-zgłoskowa forma ma nadto większość wierszy - listów, adresowanych imiennie do różnych znajomych, zgodnie z oddawna praktykowanym zwyczajem, rozciągającym się zresztą i na czasy poromantyczne. Warto też wspomnieć, że 12-zgłoskowcem posłużył się Słowacki również w zbiorze epigramatów /na 60 utworów tylko 3 mają inną postać wierszową/ - znów zgodnie z tradycją i Mickiewiczowskim wzorem.

Udział 13-zgłoskowca w dramacie Słowackiego, jak to już powiedziano, jest nieduży; zaledwie w paru utworach występuje 13-zgłoskowiec jako jedyny lub główny wiersz dialogu, w paru innych tylko fragmentarycznie obok innych form wierszowych a nawet prozy. Nie znaczy to - powtarzamy poprzednio już zapisaną uwagę - by nie został dość powszechnie zapamiętany dzięki niektórym scenom /zwłaszcza jednej z nich/ często wystawianej sztuki pt. "Kordian". Ekspresywny tok i wzmacniająca tę ekspresywność organizacja składowo-wierszowa wypowiedzi w tych scenach, utrwalające ją w pamięci, są czymś wyjątkowym. Zastosowany w tych scenach sposób wierszowania nie jest reprezentatywny dla 13-zgłoskowego wiersza dramatów Słowackiego. We wczesnych utworach jest to wiersz wyraźnie klasycystyczny i tylko różnorodne następstwo ry-

mów - charakterystyczne dla 13-zgłoskowca dramatów Słowackiego - od tej poetyki go oddala. Później tok wierszowy staje się bardziej urozmaicony, czy wręcz we fragmentach dynamiczny, jak pokazują to sceny z "Kordiana", lecz równocześnie poeta traci jakby zainteresowanie dla 13-zgłoskowej formy scenicznego dialogu, zwłaszcza dla jej wyłączności w tej funkcji, poszukuje innych sposobów formowania wiersza scenicznego, w którym /poza jednym wypadkiem/ rola 13-zgłoskowca kurczy się do fragmentarycznego jedynie udziału lub wręcz zostaje on całkowicie zaniedbany.

13-zgłoskowiec w epice Słowackiego to zjawisko zupełnie marginalne. Jako rozmiar jedyny występuje zaledwie w 4 fragmentach czy urywkach dzieł pomyślanych jako utwory długie. Dwa z nich tytułami nawiązują bezpośrednio do Mickiewicza /może miały mieć one charakter polemiczny?/, poświadczając tym samym nadrzędną rolę tego rozmiaru dla twórczości tego poety. We wszystkich 4 urywkach występuje wiersz ciągły o parzystym, styczonym rymie. Formowany jest jakby na wzór Mickiewiczowskiego "Pana Tadeusza", z licznymi przerzutniami i działami składniowymi przypadającymi poza miejscem średniówki. Najdłuższy z tych fragmentów /liczy ok. 1000 wersów/, stanowiący przekład kilku partii "Iliady", cechuje się tokiem wierszowym szczególnie eksponującym niezgodność między rozczłonkowaniem składniowym i wierszowym.

Rola 8-zgłoskowca w poezji Słowackiego wydaje się być o wiele większa niż wiersza 13-zgłoskowego, choć w porówna-

niu z tym ostatnim występuje on w znacznie mniejszej liczbie utworów. 8-zgłoskowego rozmiaru używa Słowacki w dwu postaciach: sylabicznej i trocheicznej. 8-zgłoskowiec sylabiczny stanowi zasadniczy trzon konstrukcji wierszowej, dopuszczającej obecność innych wersów bliskich rozmiarowi 8-zgłoskowemu nieregularnie wtrącanych w ciąg wersów 8-zgłoskowych, podobnie jak w wersyfikacji II cz. Mickiewicza "Dziadów". Ten jakby trochę sylabicznie rozregulowany tok wierszowy stanowi główną formę trzech utworów dramatycznych, powstałych w późniejszym okresie twórczości poety. W "Dziadach" analogiczna forma służyła ludowej stylizacji, co podkreślały również inne jeszcze elementy organizacji językowej. Słowacki do stylizacji tej odwoływał się raczej tylko pośrednio, wybierając jako istotny dla swoich celów jeden z ważnych jej aspektów: niekunsztowny, prosty kształt wypowiedzi. Przedmiotem akcji tych dramatów były sprawy bardzo niezwykle i zarazem doniosłe, nabrały one szczególnej wiarygodności dzięki temu, że mówiono o nich w sposób prosty i zwyczajny. W tej samej funkcji wymieniona forma użyta została przez Słowackiego w jednym z jego najwybitniejszych utworów lirycznych; mówi on o bohaterskiej śmierci powstańczego generała. Parę innych krótszych wierszy pisanych 8-zgłoskowcem sylabicznym bez odstępstw cechuje również prosty tok wypowiedzi.

8-zgłoskowiec trocheiczny w twórczości Słowackiego gra mniejszą, choć bardziej urozmaiconą rolę. Jest wierszem stylizacji ludowej, z dość wyraźnie zaznaczonym związkiem tej stylizacji z ludową poezją ukraińską; jest forma

prostej, dziecinnej opowiadki a także pieśni o kunsztownej budowie stroficznej; zostaje również użyty w ostrej polemicznej wypowiedzi. Ze każdym razem bywa kształtowany na inny sposób: stroficznie - zwrotkami o prostej i skomplikowanej konstrukcji; strychicznie - z rymowaniem parzystym i różnorodnym, przy udziale wyłącznie paroksytonicznych klauzul i z regularnym lub nieregularnym przepłotem rymów żeńskich i męskich. Organizację toku wierszowego w obszernym utworze polemicznym /odpowieść na "Psalmy przyszłości" Krasińskiego/ cechuje nadto znaczna rozbieżność między podziałem wierszowym i składniowym, rzecz zupełnie wyjątkowa w 8-zgłoskowcu, nawet u Słowackiego.

W poezji Słowackiego duże znaczenie mają formy i konstrukcje nieizometryczne. Pominie tu regularne przepłoty różnych rozmiarów, ujęte w strofy, choć jest w nich parę układów bardzo interesujących, nie one bowiem o tym znaczeniu decydują. Idzie o wiersze o nieregularnym następstwie formatów i o konstrukcje, w których biorą udział różne odmiany wiersza. Konstrukcje tego rodzaju - ze względów oczywistych - występują z reguły w utworach długiego dystansu: w epice i dramacie. U Słowackiego spotykamy je w dwu powieściach poetyckich i w wielu utworach dramatycznych. W większości takich utworów mamy do czynienia z prostymi zasadami kompozycyjnymi: w jednolity kontekst wierszowy wprowadzane są inaczej wierszowane fragmenty, wyodrębniane często nawet za pomocą wewnętrznego tytułu, ich pojawieniu się towarzyszy podana wprost lub łatwa do odgadnięcia motywacja. Tak jest przed Słowackim i w większo-

ści jego utworów różnorodmiarowych. Ale w kilku jego dramatach - wysoko cenionych - jest inaczej. Obok tego typu wstawek zmiany sposobu wierszowania występują jakby zupełnie przypadkowo, bez dającego się jednoznacznie odczytać uzasadnienia. Być może ich funkcją jest samo urozmaicenie toku wierszowego, sama zmienność formy wiersza dialogowego. Dodatkową komplikację stanowi przy tym dość częste pojawianie się wiersza nieregularnego; jego niczym nie "regulowana" obecność sprawia, że ulega czasem zatarciu jednoznaczność wersyfikacyjnej struktury. Jak wiadomo bowiem, wiersz nieregularny bywał rozmaicie budowany, przemienność formatów była tu rozmaita, czasami bardzo nasilona, a czasem następująca dopiero po dłuższych ciągach jednorodmiarowych. Ten drugi sposób kształtowania wiersza nieregularnego stosuje Słowacki w swoich krótszych utworach tym wierszem pisanych.

Obraz wersyfikacji J. B. Zaleskiego - poety ówczynie bardzo cenionego - jest jeszcze inny, znacznie uboższy i mniej skomplikowany, co bynajmniej nie oznacza, że łatwiej na nim wykreślić zasady repartycji występujących tu form wierszowych. Zaleski nie pisał dramatów, nie uprawiał klasycznych czy romantycznych gatunków epickich. Wiele jednak jego utworów /ok. 1/5/ wolno o epickość podejrzewać ze względu na to, że w swoim głównym nurcie są narracyjne, opisowe lub poświęcone rozbudowanej refleksji filozoficznej. W licznych wypadkach jednak trudno je z całkowitą pewnością odróżnić od utworów lirycznych, nie zostały im bowiem przypisane odmienne rodzaje wypowiedzi, odmienne spo-

soby wierszowania. Wszechogarniający poezję Zaleskiego żywioł meliczny – wyrażający się w znacznym udziale form sylabotonicznych i w ogromnej przewadze stroficznych konstrukcji /tylko 15 % utworów ma układ stychiczny/ – nie omija także i utworów o cechach epickich. Wskazane komplikacje są wynikiem faktu, iż twórczość Zaleskiego rządzi się zasadami wpływającymi naraz z dwu różnych poetyk: literackiej i ludowej; w tej ostatniej wielką rolę gra folklor ukraiński. Sprecyzowanie tych zasad z ukazaniem ich proveniencji wymagałoby oczywiście osobnej rozprawy. Poprzestajemy więc narazie na zasygnalizowaniu trudności w kwalifikowaniu typów wypowiedzi w poezji Zaleskiego.

Głównym wierszem tej poezji jest z kolei 8-zgłoskowiec /forma prawie połowy utworów/, używany wyłącznie w postaciach akcentowo określonych jako trochej i rzadziej jako wiersz 3-akcentowy. Ani jeden utwór Zaleskiego nie został napisany 8-zgłoskowcem sylabicznym.

Wiersz trocheiczny występuje najliczniej jako jedyny format utworów, kształtowany stychicznie i wówczas różnorodnie rymowany oraz w kompozycjach stroficznych, wśród których połowa ma kształt strof 4-wersowych, pozostałe zaś /poza jednym wyjątkiem/ są dłuższe: 5-, 6-, 7-, 8-, 10-wersowe, a jedna nawet 17-wersowa. Wśród tych izometrycznych utworów trocheicznych znajduje się dość duża grupa utworów o cechach epickich /ich trzecia część/, tylko dwa z nich są uformowane stychicznie. Jeden z nich – o odcinkowej budowie i z wplatanyimi fragmentami strof wersowych – ma szczególne znaczenie. Jest to długi utwór poświęcony

refleksji historiozoficznej, z aspektami pośrednio odnoszącymi się do statusu i powołania poety, do roli poezji. Taki rodzaj tematyki autonomicznie niejako podnosił rangę jej wierszowej formy. Trochej, jednomiarowy - także dzięki innym utworom Zaleskiego - stawał się dla niektórych współczesnych mu poetów i jego następców forma dostatecznie ogólną, daleko wychodzącą poza dotychczasowe główne funkcje: pieśniowe i stylizacyjne. Wolno nawet podejrzewać, że w niektórych wypadkach przyznawano mu godność narodowej formy w polskiej wersyfikacji.

8-zgłoskowiec trocheiczny używany bywa dość często również w strofach różnorozmiarowych jako jeden z komponentów. Są to kompozycje rozmaite: trocheiczne, wtedy obok 8-zgłoskowca występuje równy mu miara akcentowa 7-zgłoskowiec oksytoniczny lub innej miary ale też trocheiczny męski 5-zgłoskowiec. W układach metrycznie niejednorodnych 8-zgłoskowemu trochejowi najczęściej towarzyszy 6-zgłoskowiec sylabiczny oraz 8-zgłoskowiec 3-akcentowy. W utworach trocheicznych różnoformatowych wyraźnie dominuje już stylizacja pieśniowa lub ludowo-pieśniowa.

Podobny charakter mają i inne wiersze sylabotoniczne, poza trochejem Zaleski stosuje trzy ich odmiany. Najczęściej wśród nich używany jest amfibrach, kształtowany w trzech formatach metrycznych: 4-miarowym /12-zgłoskowiec 6+5, 3-miarowych /9-zgłoskowiec/ i 2-miarowym o dwu postaciach, z zakończeniem paroksytonicznym i oksytonicznym /a więc 6-zgłoskowiec i 5-zgłoskowiec oksytoniczny/. Występują one głównie w układach stroficznych, jako strofy równo-

formatowe /tych więcej/ i różnoformatowe, wiążące z sobą dwa, rzadziej wszystkie trzy rozmiary. Amfibrachiczny kształt wiersza - coraz inaczej modelowany - pojawia się w kilku utworach epickich /narracyjnych/. Pozostałe rytmy: jambiczny i anapestyczny "obsługują" wyłącznie lirykę. Liczniejszy jamb ma zwykle postać 4-miarową: 9-zgłoskowiec i 8-zgłoskowiec oksytoniczny, ten ostatni zawsze przy współudziale 9-zgłoskowca paroksytonicznego. krótkie miary jambiczne pojawiają się sporadycznie, są to oksytonem zakończone wiersze 3- i 2-miarowe, męskie 6- i 4-zgłoskowce/. W paru utworach widoczna jest też tendencja do jambizacji członu klauzulowego 9- i 10-zgłoskowców, mają one wówczas postać: $5+4^m$ i $5+5^m$.

Całkiem rzadko spotyka się w wierszach Zaleskiego rytm anapestyczny, wyłącznie 2-miarowy /7-zgłoskowce paroksytoniczne/, nie ma u niego znanego z poezji Mickiewicza metru 3-miarowego realizowanego w sylabicznym rozmiarze 10-zgłoskowym, ze średniówką po sylabie 4-tej /4+6/. Przez Zaleskiego używany 10-zgłoskowiec /4+6/ ma wyłącznie postać sylabiczną i służy m. in. jako forma epiczna, naśladująca dawny słowiański metr epicki.

Sylabotoniczny rytm ogarnia blisko połowę utworów Zaleskiego. Jest to bardzo dużo w porównaniu z kilku procentowym udziałem ukształtowań sylabotonicznych w twórczości Mickiewicza i Słowackiego.

Przed zdaniem sprawy z wersyfikacji sylabicznej u Zaleskiego - kilka słów o formacie zajmującym miejsce jakby na pograniczu obu systemów: sylabotonizmu i sylabizmu, tj. o

8-zgłoskowcu 3-akcentowym. Nie używali tej formy w postaci izometrycznej ani Mickiewicz ani Słowacki. U Zaleskiego pojawiła się ona w kilkunastu utworach jako ich wyłączne ukształtowanie. Utwory te są pozbawione cech meliczności, należą w większości do tzw. liryki refleksyjnej i osobistej, często powraca w nich tematyka religijna.

Głównym reprezentantem sylabizmu w twórczości Zaleskiego jest 11-zgłoskowiec /5+6/, zajmuje drugie miejsce po 8-zgłoskowcu trocheicznym /występuje w ok. 20 % utworów/. Bywa to przede wszystkim rozmiar wierszy lirycznych, tylko kilka utworów ma cechy poematu epickiego. W obu rodzajach przeważa układ stroficzny, najczęściej są to zwrotki 4- i 6-wersowe /oktawy nie ma/; wiersze stychiczne bywają zwykle parzysto rymowane. W utworach lirycznych z reguły panuje tematyka poważna, porusza się w nich zwłaszcza sprawy narodowe i religijne, kilka z nich - to modlitwy. W ogóle nurt religijny w poezji Zaleskiego jest bardzo widoczny, z tego rodzaju treściami /poza konstrukcjami stricte pieśniewowymi/ związane zostały głównie dwa formaty wierszowe - wspomniany już 8-zgłoskowiec 3-akcentowy i 11-zgłoskowiec. Do tego kręgu tematycznego należy najobszerniejszy w twórczości Zaleskiego 11-zgłoskowcem napisany poemat narracyjny.

Kształtowanie tego wiersza we wszystkich utworach Zaleskiego w niczym nie przypomina praktyk Słowackiego, jest on składniowo dokładnie wyrównany, nie ma w nim naruszeń metrycznej paroksytonezy, cechuje go również wyrazista tendencja do akcentowego zrównywania obu członów metrycznych:

postacie 2-akcentowe w każdym z nich przeważają w sposób rzadko w tym wierszu spotykany.

Podobnie klerowny bywa tok wierszowy wszystkich innych utworów Zaleskiego, bez względu na ich metryczny kształt. Jedynie może wersyfikacja wspomnianego wyżej trocheicznego poematu filozoficznego jest nieco bardziej swobodna.

13-zgłoskowiec był bardzo rzadko wybierany przez Zaleskiego, z tego punktu widzenia jest w jego poezji forma wręcz marginalną. Warto wszakże zanotować, że m. in. został on użyty jako forma poematu opisowego, jako wiersz przekładu Petrarkowskich sonetów i jako najczęstszy rozmiar utworów epigramatycznych.

Repertuar form sylabicznych izometrycznie traktowanych w twórczości Zaleskiego dopełniają jeszcze: 10-zgłoskowiec ze średniówką po 5-tej sylabie /liczniejszy od 13-zgłoskowca/ używany wyłącznie jako wiersz liryczny; 10-zgłoskowiec ze średniówką po 4-tej sylabie - na szczególne podkreślenie zasługujące stylizacyjnie nacechowane jego funkcja epicka /o czym poprzednio już nadmieniono/, w tym użyciu ma postać bezrymowa. Inne wiersze sylabiczne, po które Zaleski sięga już całkiem rzadko - to krótkie formaty 6- i 7-sylabowe.

Zaleski nie posługiwał się wcale wierszem nieregularnym.

Na zakończenie przedstawionej tu, w głównych zarysach, sprawy wyboru formy wierszowej i sposobów jej kształtowania w twórczości trzech poetów okresu romantyzmu zapiszę kilka uwag.

Dokonany przegląd ukazuje w jak wielkim stopniu obraz

wersyfikacji romantycznej, gdy rzecz traktować sumarycznie, jest zróżnicowany wewnętrznie. Nie tworzy żadnej bardziej spójnej całości. U każdego z trzech branych tu pod uwagę poetów inny format wierszowy był preferowany, inne panowały tendencje w sposobach kształtowania toku wierszowego, inny był stosunek do zagadnienia funkcji i zarazem do repartycji form wierszowych w ogóle. Oświeceniowo-klasycystyczny "porządek" wersyfikacyjny uległ rozchwianiu. Tradycyjnie najważniejszy wiersz polski - 13-zgłoskowiec tracił swą naczelną pozycję, do tej pozycji sięgał 11-zgłoskowiec, a w pewnym stopniu nawet trocheiczny 8-zgłoskowiec /zwłaszcza to ostatnie dla klasycystów równałoby się herezji/. Metryczna wyrazistość językowego kształtowania wypowiedzi wierszowanej praktykowana była w wąskim zakresie. Pod tym względem najwerniejszy tradycji był właśnie Zaleski. Jasno rysujący się w poprzednim okresie podział funkcji między formatami wierszowymi nie był kontynuowany bardziej konsekwentnie, nawet przez Mickiewicza, lub nie był kontynuowany w ogóle.

Zródło tego "nieporządku" kryło się w odmiennym - wobec tradycji - charakterze poezji romantycznej. Dla naszego tematu ważne są zwłaszcza trzy cechy romantycznej twórczości poetyckiej: dość powszechna liryzacja wypowiedzi, uwzględnianie także i nieliterackiej tradycji, m. in. tradycji poezji ludowej i wreszcie postulowanie - programowe - zasady mieszania gatunków poetyckich, przynoszące w efekcie nie tylko utwory różnogatunkowe, lecz także ^{zróżnicowania} sięgające głębiej, do wewnętrznej struktury pojedynczej wypowiedzi

poetyckiej. W związku z tym obraz repartycji form wierszowych - poza poezją Mickiewicza - jest bardzo migotliwy, w wielu istotnych punktach mglisty lub w ogóle nieczytelny. Należy tu jednak dodać, że gdy weźmie się pod uwagę cały okres romantyzmu sprawa repartycji form może wyglądać nieco inaczej ze względu na znaczny wówczas wpływ twórczości Mickiewicza i na ograniczone narazie oddziaływanie poezji Słowackiego.

To, co wyżej napisano nie znaczy bynajmniej, że między dawniejszą i bezpośrednią tradycją a wersyfikacją romantyków nie istniały ważne powiązania. Szczególnie dwie sprawy zasługują tu na podkreślenie. Po pierwsze ^{przypominamy, że} główny kanon tradycyjnych form ostał się i w romantyzmie; przy wszystkich przesunięciach akcentów w tym zakresie, 13-, 11- i 8-zgłoskowce sylabiczne są nadal używane i produktywne. Oznacza to, że sylabiczny system wierszowy zachował swą użyteczność, wiarygodność i szerokie upowszechnienie, mimo "ataków" sylabotonicznej rytmiki. Nawet bowiem Zaleski, tak chętnie tą rytmiką się posługujący, dla połowy swoich utworów wybiera wiersz sylabiczny. Co więcej, trzeba stwierdzić, że dopiero w romantyzmie wersyfikacja sylabiczna ukazana została w pełnym świetle swych możliwości i swej "urody". Wiąże się z drugą z zapowiedzianych kwestii. Poeci romantyczni dzielili z ludźmi Oświecenia i klasycyzmu wielkie zainteresowanie dla spraw wiersza. Poświadczą to Mickiewicz, inaczej w długich utworach formując 11-zgłoskowiec niż 13-zgłoskowiec, tworząc nową wersję wiersza ludowej stylizacji, nadając wierszowi poważnego dramatu nowy kształt. Słowacki na

różne sposoby moduluje lub wręcz modyfikuje formę wiersza 11-zgłoskowego, wyzyskując - jakby do końca - jej sylabiczny charakter. Kształtuje coraz inaczej wiersz trocheiczny 4-miarowy, ujawniając wielość stylistycznych funkcji tego formatu. Zaleski wyraźnie stara się o urozmaicenie kształtu wierszowego swoich utworów, o duży repertuar form wierszowych a zwłaszcza o wprowadzanie nieupowszechnionych, często bardzo wymyślnych, konstrukcji stroficznych. Tak zatem romantycy z wielką uwagą i zaangażowaniem odnosili się do spraw wiersza - i to przekazali z kolei swoim następcom.

Zakładane Kopyarki Lucyła Pano

Stanislava Mazáčová

POKUS O STATISTICKÝ ROZBOR
VERŠE MIROSLAVA ČERVENKY

"Co sám nechceš, nečiň jinému!",
žáku pravil kantor kdesi,
třepaje ho za pačesy.

Karel Havlíček Borovský

Materiálem ke statistickému rozboru některých metrických prvků Červenkových veršů bylo pět jeho sbírek: Po stopách zítřka (1953), Po jsi ty, země (1956), Lijáky (1960), Hra na hvězdy (1962) a Dvacettři patnáct (1979). (V tabulkách a grafech používám zkratky PSZ, TJTZ, L, HNH a DP.) Neměla jsem bohužel k dispozici básníkovu předposlední sbírku Čtvrtohory, takže statistický rozbor není úplný; přesto se domnívám, že základní tendence vývoje Červenkova verše, jak vyplývají z mého zkoumání, nejsou absencí této sbírky nějak podstatně zkresleny.

Při zpracování údajů představovala v zásadě každá báseň (nebo verš) jednu statistickou jednotku. Výjimku tvoří tyto básně: báseň Setkání (PSZ) počítám jako čtyři statistické jednotky, z nichž dvě zařazuji do básní psaných veršem vázaným s pravidelným počtem stop (Px), další dvě do básní psaných veršem vázaným s nepravidelným počtem stop (Py). Respektuji tak vlastně rozdělení básně do čtyř oddílů, oddělených v textu hvězdičkou; báseň Stopař (DP) rozděluji na dvě statistické jednotky, z nichž jednu zařazuji do básní psaných veršem vázaným pravidelným (Px), druhou do básní psaných volným veršem (V); báseň Červen (PSZ) počítám jako dvě statistické jednotky, z nichž jednu zařazuji do Px, druhou do Py; stejně postupuji u básně Skřivánek (TJTZ). Protože v tabulce 1 (a grafech 1a, 1a', 1b a 1b') jsou verše Px a Py spojeny do jedné rubriky P, vystupují zde posledně jmenované básně jako jedna statistická jednotka, v dalších tabulkách a grafech již jako dvě statistické jednotky. V tabulce 1 uvádíme

tedy počet básní P 93(PSZ 44,TJ TZ 33),v tabulce 2 pak básní P 95(PSZ 45,TJ TZ 34).

V první fázi své práce jsem rozdělila básně(a verše) na básně psané veršem vázaným a na básně psané veršem volným.V některých případech,zvláště v prvních dvou sbírkách,to nebylo vždy snadné,protože právě zde se vyskytuje poměrně značný počet básní,v kterých lze sice najít určitý zamýšlený metrický řád,ale je tak často porušen,že básně nelze vždy jednoznačně určit a zařadit.Např.báseň Za kupu papírů sedlí(TJ TZ)jsem po delším uvažování zařadila mezi básně psané volným veršem,protože jinak jsem nebyla schopna ji statisticky zachytit.(Není úkolem ani cílem této práce zjišťovat a stanovit,zda tyto nepravidelnosti v básních psaných veršem vázaným jsou důsledkem básnické nezkušenosti nebo naopak vědomé podcenění formy.)

Statistická data,zachycující počet básní a veršů psaných identifikovatelným metrem a básní psaných volným veršem, jsou zpracována v tabulce 1 a v grafech 1a,1a',1b a 1b'.Je z nich patrné,že celkový počet básní i veršů "pravidelných" (P) se příliš neliší od počtu básní a veršů volných(V).Ale sledujeme-li jednotlivé sbírky,vidíme,jak od sbírek prvních,v nichž je básní(a veršů) volných jen malý zlomek z celkového počtu(ve sb.PSZ pouze 6,38% u básní a 7,75% u veršů) jde metrický vývoj Červenkova verše přes sbírky Lijáky(výhradně volný verš) a Hra na hvězdy(až na jedinou báseň - Sonet o rozboru literárního díla rovněž pouze volný verš) až k poslední zachycené sbírce,Dvacettři patnáct,v níž je poměr básní "vázaných" k "volným" 15:20,veršů 178:257.

Protože básně psané volným veršem a volný verš samotný nelze dále statisticky sledovat,v dalších tabulkách a grafech se již neobjevuje.Tím se počet zpracovávaných sbírek redukuje na čtyři,sbírka Lijáky pro absenci pravidelných veršů vypadává; ze zbývajících sbírek data sbírky Hra na hvězdy uvádíme jen pro úplnost,pro mizivý počet pravidelných básní(1) a tím i veršů(14)nejsou průkazná.

V tabulce 2 a grafech 2a,2a',2b a 2b' je počet básní a veršů dvou skupin P:Px jsou básně(a verše) s pravidelným počtem stop ve verši,Py jsou básně(a verše) psané identifikovatelným metrem,ale počet stop v jednotlivých verších je různý a střídá se nepravidelně.Do skupiny Px řadíme i básně,kde se střídají verše o různě

ném počtu stop, je-li toto střídání naprosto pravidelné (např. básně Po stopách zítřka ze stejnojmenné sbírky nebo básně Polemika a Světlo či tmu? Ach oboje ze sbírky TJTZ, kde se pravidelně střídá J3 a J4). (K celkovému počtu básní ve sbírkách PSZ a TJTZ, který je vždy o jednu položku vyšší než v tabulce 1, viz vysvětlení na str. 1.)

Zařazení básní a veršů mezi Px je jednoznačné. Problematické je to u skupiny Py, kde se do jedné rubriky dostávají básně, jejichž nepravidelnost v metrickém schématu je dána nezkušeností začínajícího básníka nebo snad i dobovým požadavkem nepřeceňování formy (jde o básně z prvních dvou sbírek, kde je také básní a veršů Py zhruba o 10% více než Px) s několika málo básněmi a verši Py ve sbírce poslední (zde je poměr Px k Py u básní 12:3, u veršů 150:28), takže se poměr oproti sbírkám PSZ a TJTZ nejen obrátil, ale navíc i značně zvětšil). Zde je nositelem nepravidelnosti jediný verš a tato nepravidelnost je vědomá, cílevědomá, záměrná, je prostředkem k formálnímu ozvláštnění básně a slouží k zdůraznění myšlenky, závěrečného motivu (u básní Nápis na zrušený hrob a Nápis na zakázanou píseň, které mají totožnou metrickou osnovu: pravidelně se střídá J5 Ž a J5 M, poslední verš je napsán v J6 M). Ve sbírce DP dochází tedy básník k formální vyváženosti, kdy vedle básní psaných volným veršem stojí básně psané veršem vázaným, pravidelným, naprosto zvládnutým, s metrickou osnovou vědomě budovanou v souhlase s myšlenkovou výstavbou básně.

V tabulkách a grafech 3-10 se zabývám výhradně básněmi a verši Px, které jediné se hodí k zevrubnějšímu statistickému zpracování.

Z tabulek 3 a 4 a grafů 3a, 3b, 4a a 4b, které zachycují počet básní a veršů jambických, trochejských a daktylotrochejských, je zřejmé, že zdaleka nejvíce básní a veršů Px ve všech sledovaných sbírkách je psáno jambem (básní celkem 80, 85%, veršů 85, 22%). (Verše ve výrazně jambické básni, začínající daktylem, počítám k veršům jambickým.)

Z jambických básní a veršů, jak ukazují tabulky 5 a 6 a grafy 5a, 5b, 6a a 6b jsou nejčetnější básně a verše psané jambem pětistopým (básní celkem 68, 42%, v DP dokonce 90%, veršů celkem 66, 33%, v DP 94%). Hlíně převládají verše mužské nad ženskými.

Tabulky 7-10 a grafy 7a,7b - 10a,10b zachycují počet n-stopých veršů a básní Px trochejských a daktylotrochejských. Uvádíme je jen pro úplnost, protože pro celkový malý počet trocheje a daktylotrocheje v Červenkových básních statisticky nic nedokládají.

Tabulky 11 a 12 a grafy 11a,11b,12a a 12b podávají přehled o počtu básní a veršů jambických, trochejských a daktylotrochejských ve skupině Py. I zde převládá jamb, nejvýrazněji ve sbírce PSZ (básně 96,15%, verše 95,9%). Ve sbírkách TJTZ a DP je to kolem dvou třetin.

Básně a verše skupiny Py již dále statisticky nezpracovávám. Básně Py podle počtu stop jednotlivých meter zpracovat nelze, zpracování n-stopých veršů by přineslo velký počet malých hodnot, které nemůžeme statisticky zachytit.

Shrneme-li poznatky z tohoto statistického rozboru Červenkových veršů, dojdeme k závěru, že ve svém tvůrčím vývoji vychází básník od verše vázaného (PSZ, TJTZ), ale často nepravidelného, k verši téměř výhradně volnému (L, HNH), v poslední sbírce DP pak k vyváženému používání jak volného verše, tak i verše vázaného, ale kvalitativně odlišného od veršů svých prvotin, formálně vytříbeného a zvládnutého. Jeho erbovním metrem je jamb, v básních pravidelných většinou pětistopý.

To koukáš, jaké jsi napsal verše, viď? Doufám, že další závěry pro básně minulé i budoucí si z tohoto elaborátu vyvedíš sám.

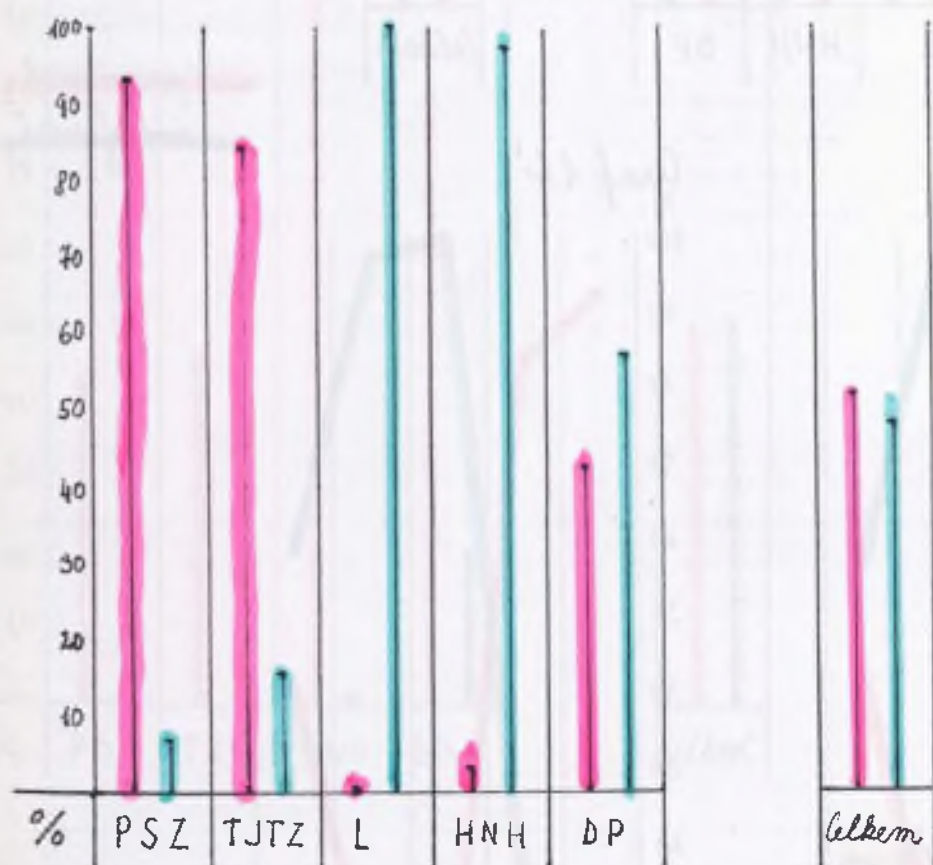
Stanislava Kazáčová

Tab. 1

Sbírka	Celkem básní	Celkem veršů	Básně P		verše P		Básně V		verše V	
			č	%	č	%	č	%	č	%
PSZ	44	696	44	93,61	642	92,24	3	6,38	54	7,75
TJ TZ	39	671	33	84,61	563	83,9	6	15,39	108	16,09
L	29	744	—	—	—	—	29	100,-	744	100,-
HNH	31	525	1	3,22	14	2,66	30	96,77	511	97,33
DP	35	435	15	42,85	178	40,92	20	57,14	257	59,08
Celkem	181	3071	93	51,93	1397	45,49	88	48,18	1674	54,5

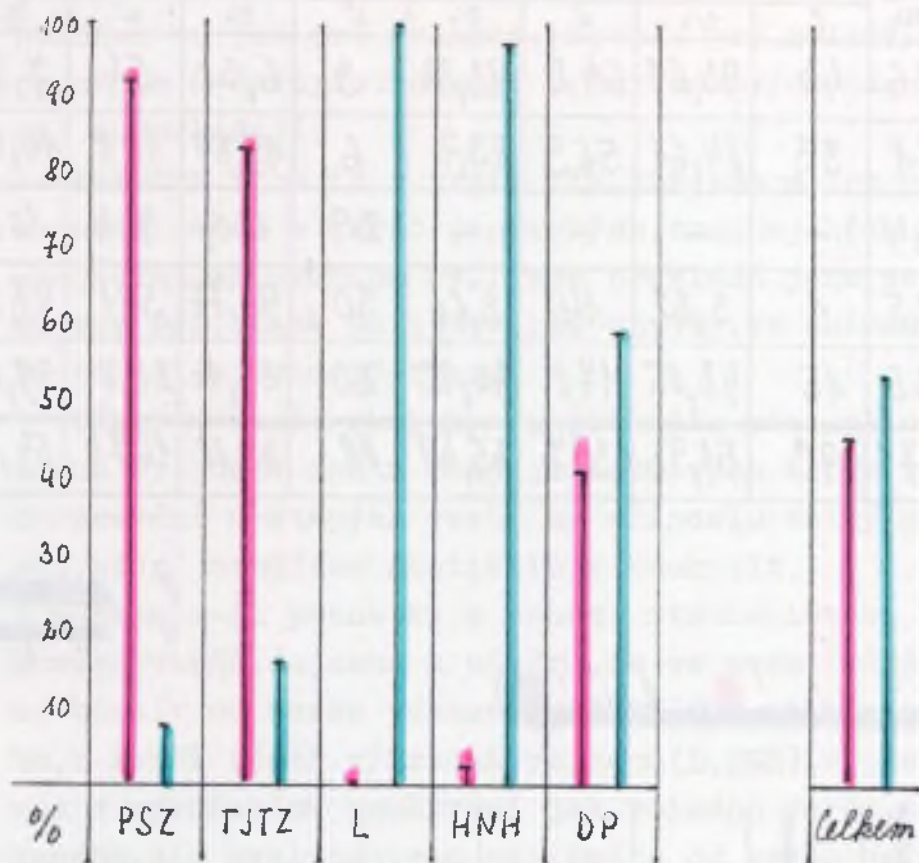
P = prav. verš
V = volný verš

Graf 1a (poměr básní P a básní V)



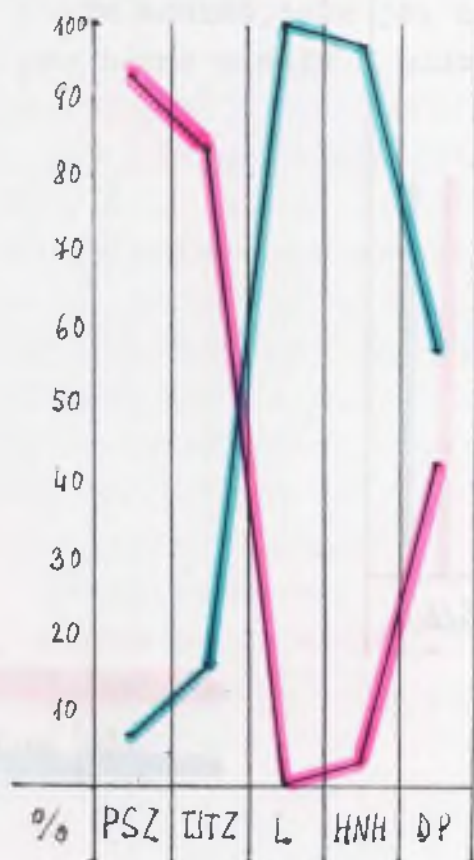
— prav. verš
— volný verš

Graf 1b (poměr veršů *P* a veršů *V*)

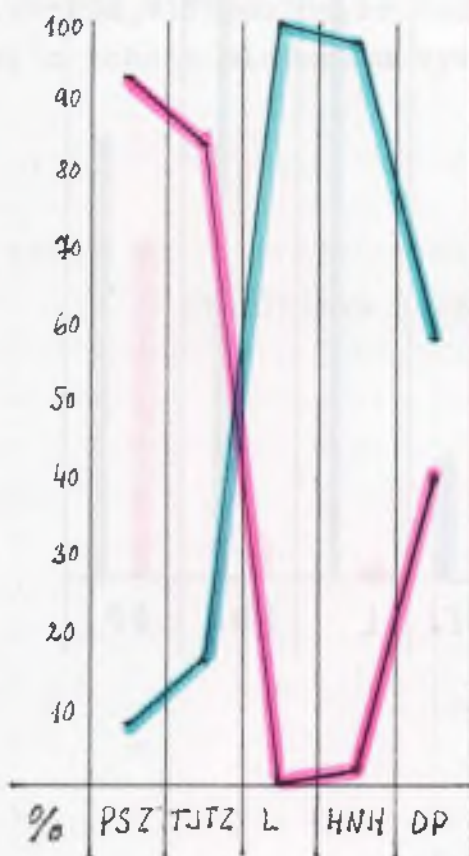


— prav. verš
— volný verš

Graf 1a'



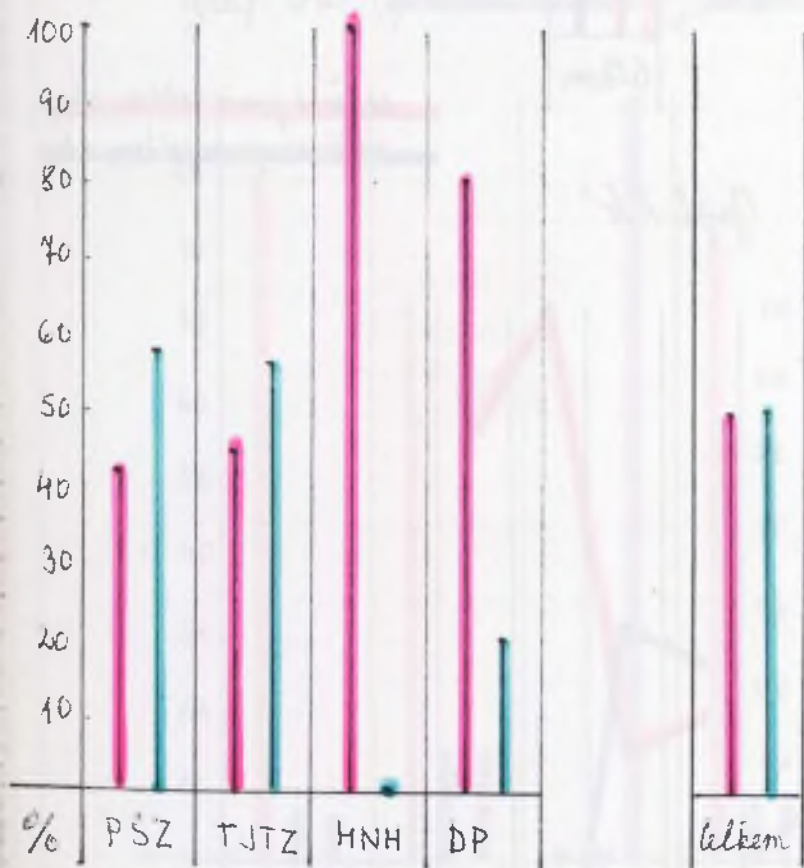
Graf 1b'



Tab. 2

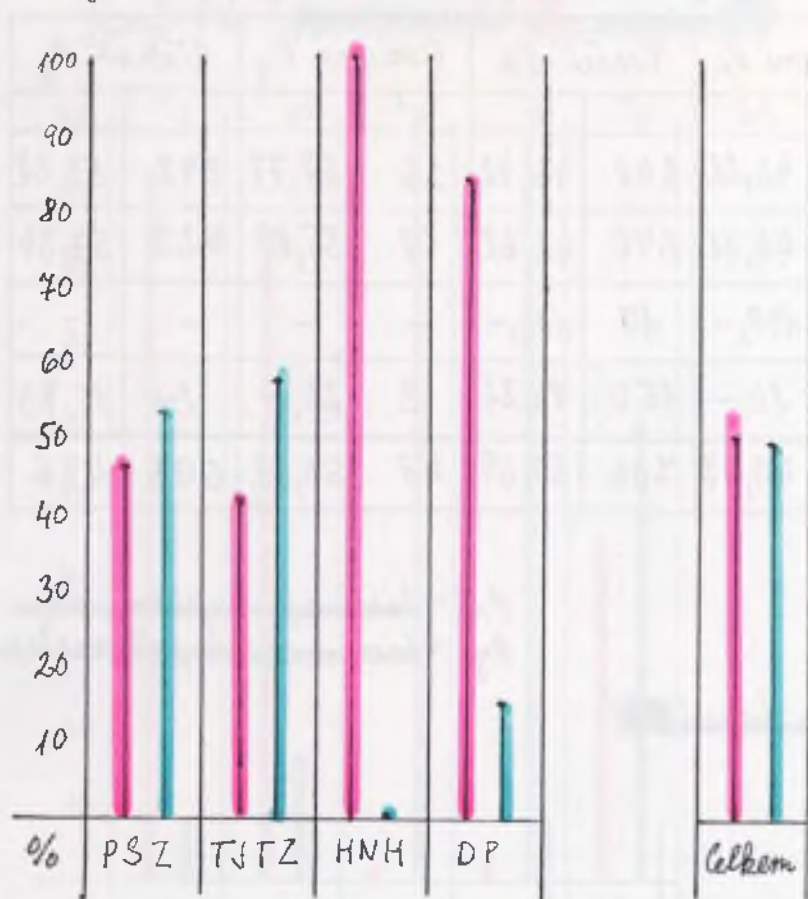
Stírka	Celkem básně P	Celkem veršů P	Básně Px		Veršů Px		Básně Py		Veršů Py	
			č	%	č	%	č	%	č	%
PSZ	45	642	19	42,22	300	46,72	26	57,77	342	53,27
TJTZ	34	563	15	44,11	240	42,62	19	55,88	323	57,34
HNH	1	14	1	100,-	14	100,-	—	—	—	—
DP	15	148	12	80,-	150	89,26	3	20,-	28	15,73
Celkem	95	1395	47	49,47	704	50,39	48	50,52	693	49,6

P_x = básně s prav. počtem stop
 P_y = básně s neprav. počtem stop

Graf 2a (poměr básně P_x a básně P_y)

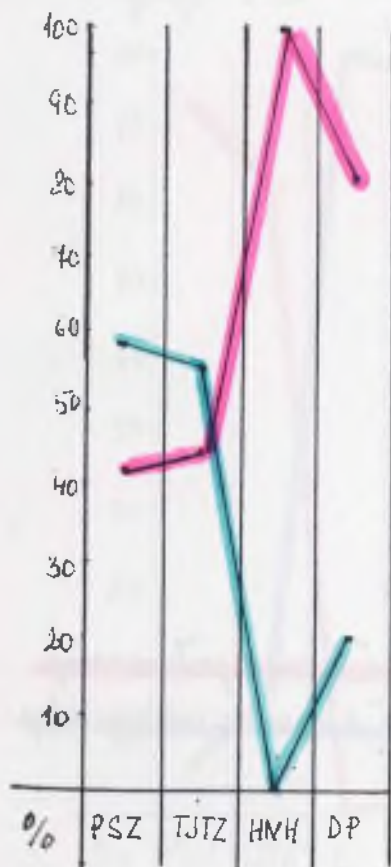
~~— básně s prav. počtem stop~~
 — básně s neprav. počtem stop

Graf 2 b (amer. verzi ~~12~~ a verzi 19)

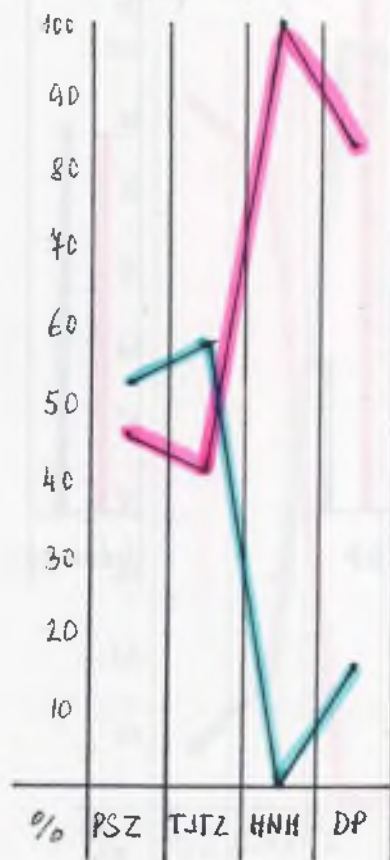


— amer. s prav. počtem stop
— amer. s neprav. počtem stop

Graf 2 a'



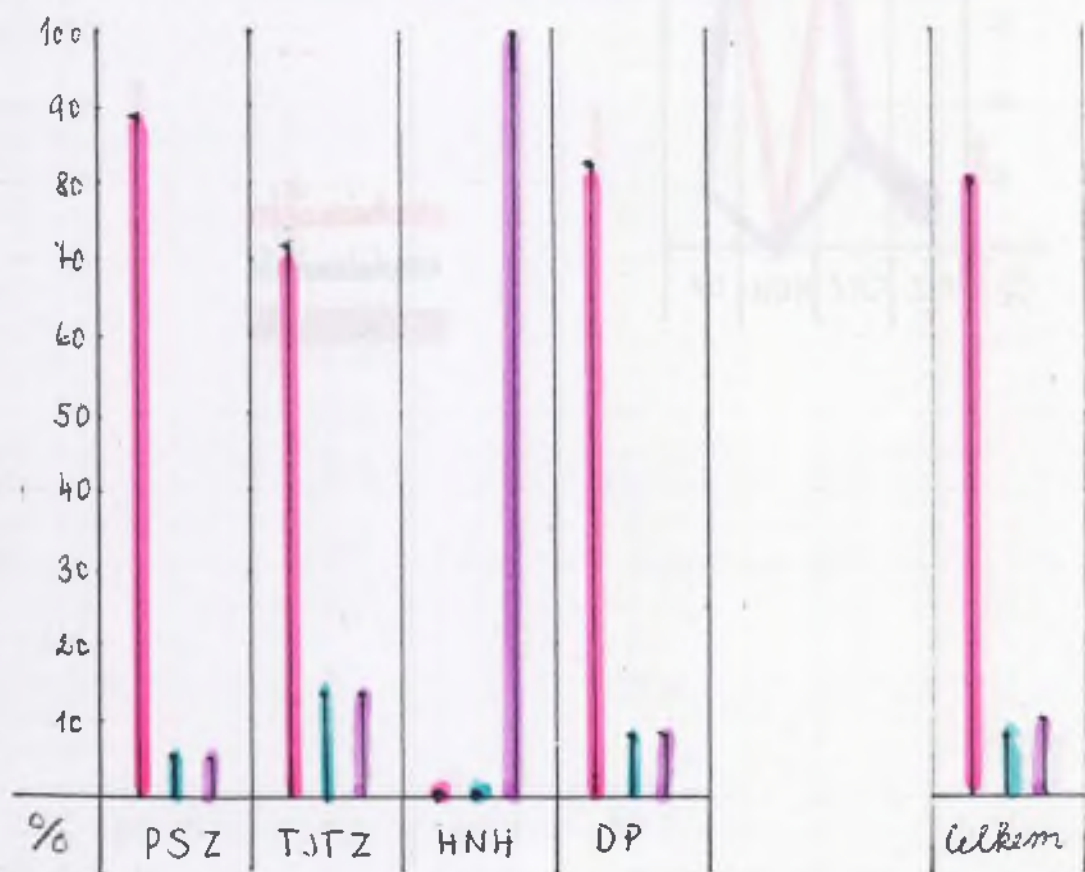
Graf 2 b'



Tab. 3

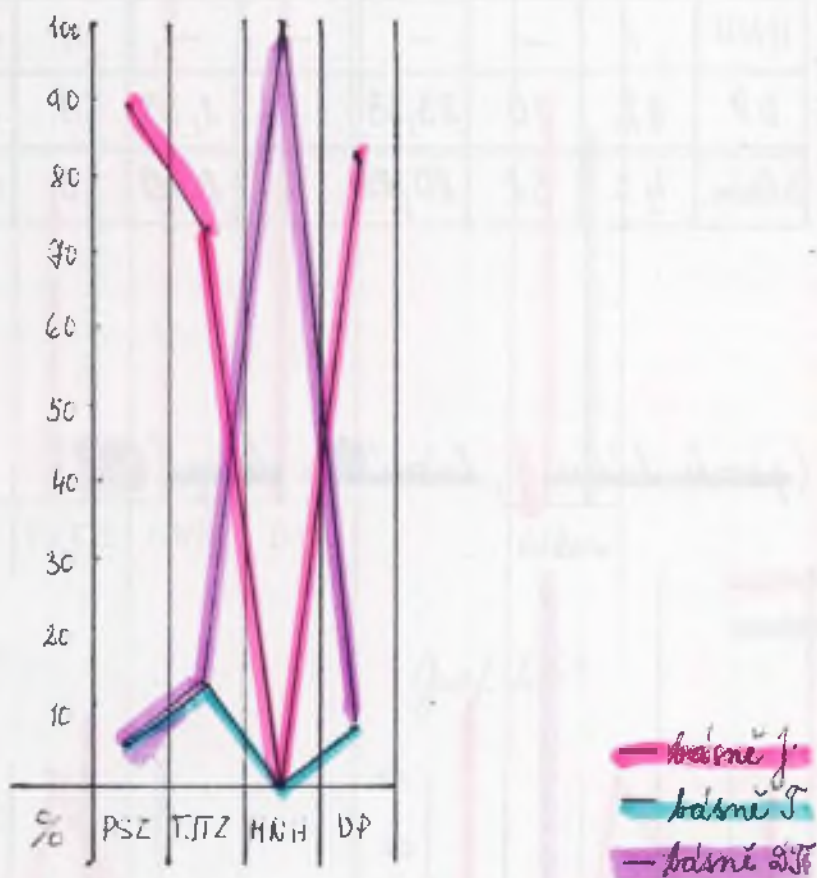
Skupina	Celkem basní/bs	J		T		JT	
		č	%	č	%	č	%
PSZ	19	14	89,47	1	5,26	1	5,26
TJTZ	15	11	73,33	2	13,33	2	13,33
HNH	1	—	—	—	—	1	100, —
DP	12	10	83,33	1	8,33	1	8,33
Celkem	47	38	80,85	4	8,50	5	10,63

Graf 3a (srovnání básní J, básní T a básní JT)



— básní J
— básní T
— básní JT

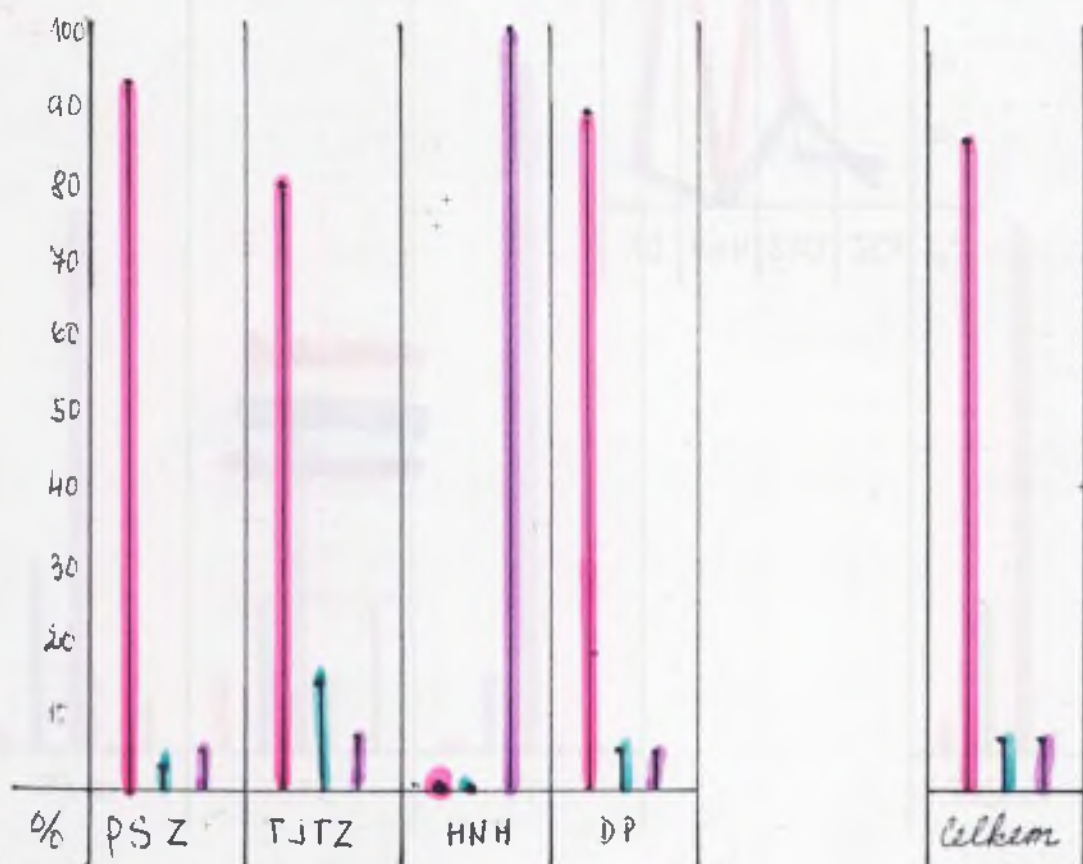
Graf 3b



Tab. 4

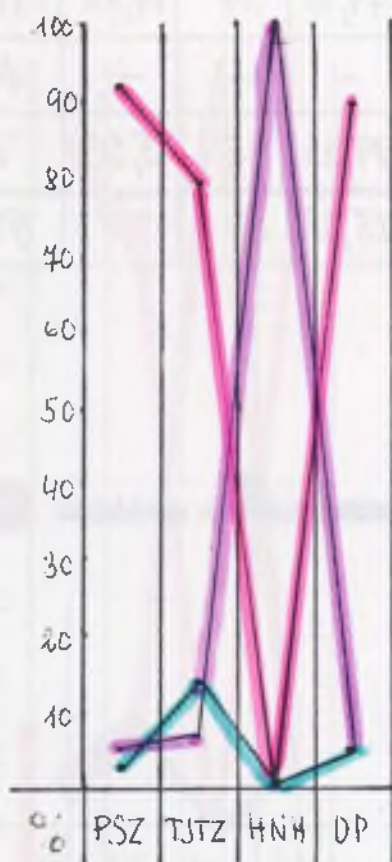
Skupina	Celkem verše Px	J		T		ZT	
		č	%	č	%	č	%
PSZ	300	246	92,-	8	2,66	16	5,33
TJ TZ	240	190	79,16	34	14,16	16	6,66
HNH	14	-	-	-	-	14	100,-
DP	150	134	89,33	8	5,33	8	5,33
Celkem	704	600	85,22	50	7,1	54	7,67

Graf 4a (poměr verše J, verše T a verše ZT)



— verše J
— verše T
— verše ZT

Graf 4b

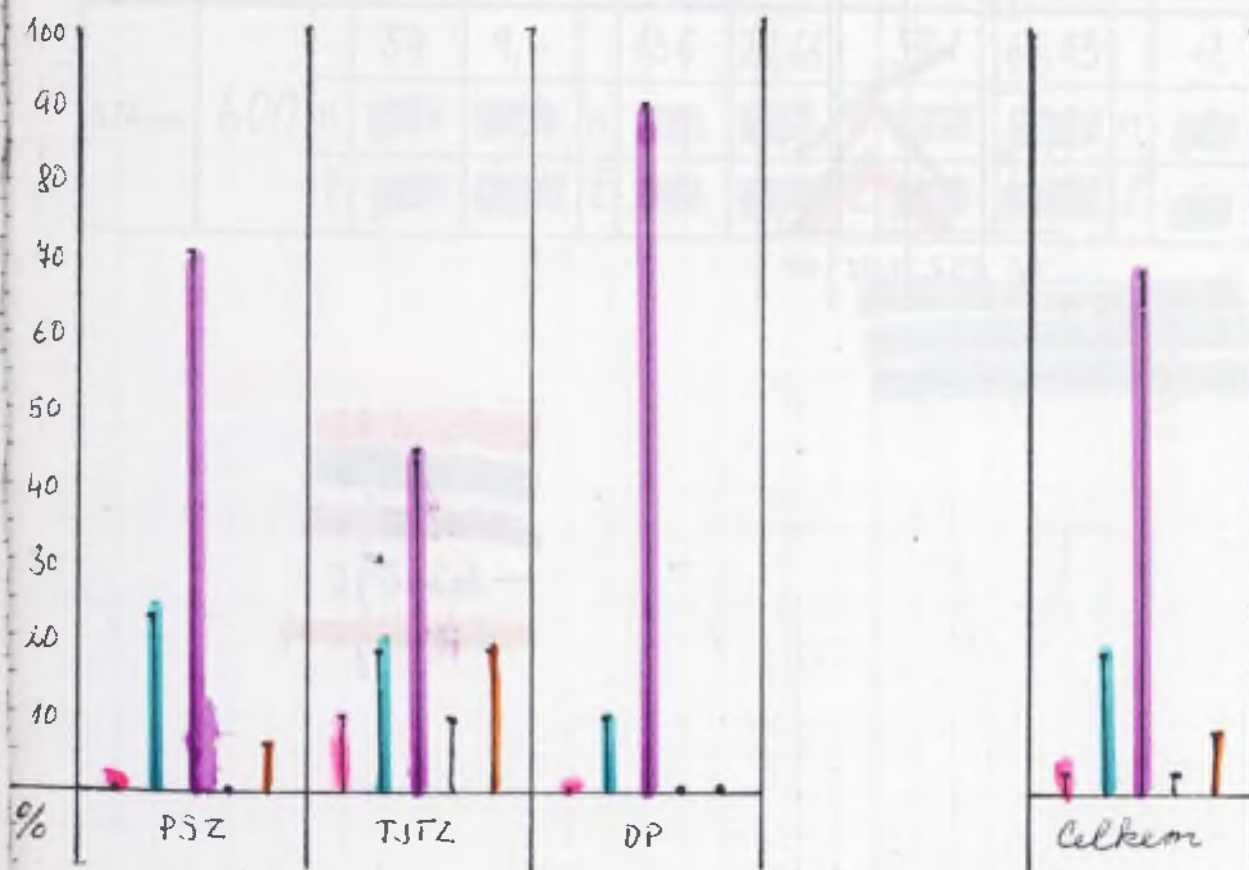


— verše J
— verše I
— verše K

Tab. 5

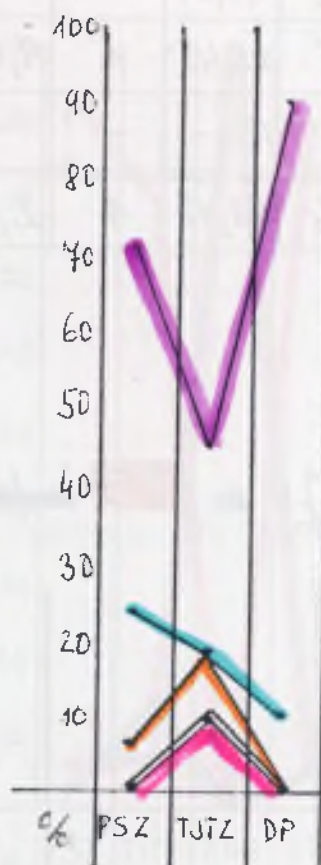
Skupina	Celkem básní	J3		J4		J5		J6		J3+4	
		č	%	č	%	č	%	č	%	č	%
PSZ	14	-	-	4	28,57	12	85,71	-	-	4	28,57
TJ TZ	11	1	9,09	2	18,18	5	45,45	1	9,09	2	18,18
DP	10	-	-	1	10,-	9	90,-	-	-	-	-
Celkem	38	1	2,63	7	18,42	26	68,42	1	2,63	6	15,79

Graf 5a (poměr básní J3, J4, J5, J6 a J3+4 ke básním Px)



— básně J3
 — básně J4
 — básně J5
 — básně J6
 — básně J3+4

Graf 5b



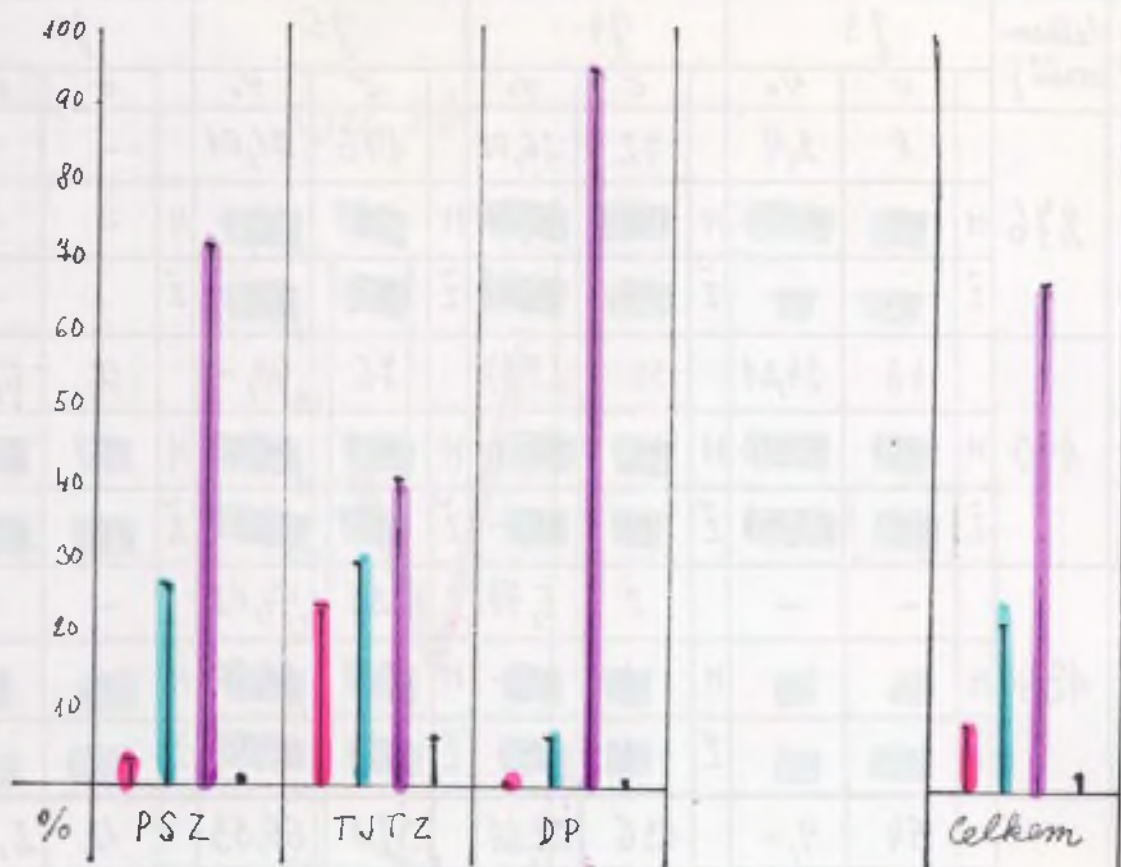
- ba'sně 13
- ba'sně 14
- ba'sně 15
- ba'sně 16
- ba'sně 13+4

Tab. 6

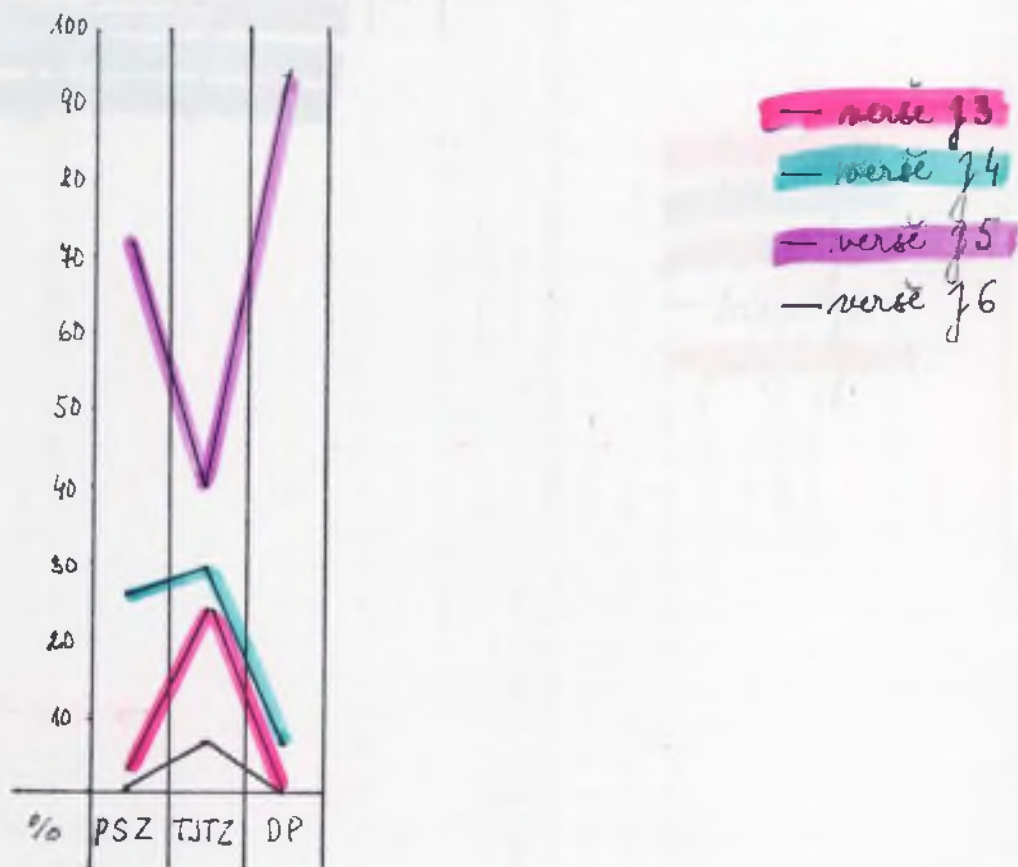
Skupina	Celkem verzií	J3		J4		J5		J6		
		č	%	č	%	č	%	č	%	
PSZ	246		8	2,9	42	26,08	196	41,01	-	-
		M	8	100,-	M	40	55,55	M	98	50,-
		Ž	-	-	Ž	32	44,44	Ž	98	50,-
TJ TZ	190		46	24,21	56	29,47	76	40,-	12	6,31
		M	18	39,13	M	42	75,-	M	54	41,05
		Ž	28	60,86	Ž	44	25,-	Ž	22	28,94
DP	134		-	-	8	5,97	126	94,02	-	-
		M	-	-	M	6	75,-	M	68	53,96
		Ž	-	-	Ž	2	25,-	Ž	58	46,03
Celkem	600		54	9,-	136	22,66	398	66,33	12	2,-
		M	26	48,14	M	88	64,7	M	220	55,27
		Ž	28	51,85	Ž	48	35,29	Ž	148	44,72

Verze M, Ž a jejich %
jsou počítána z počtu
verzí stejného rozměru

Graf 6 a (poměr versů 73, 74, 75 a 76 v každém Px)



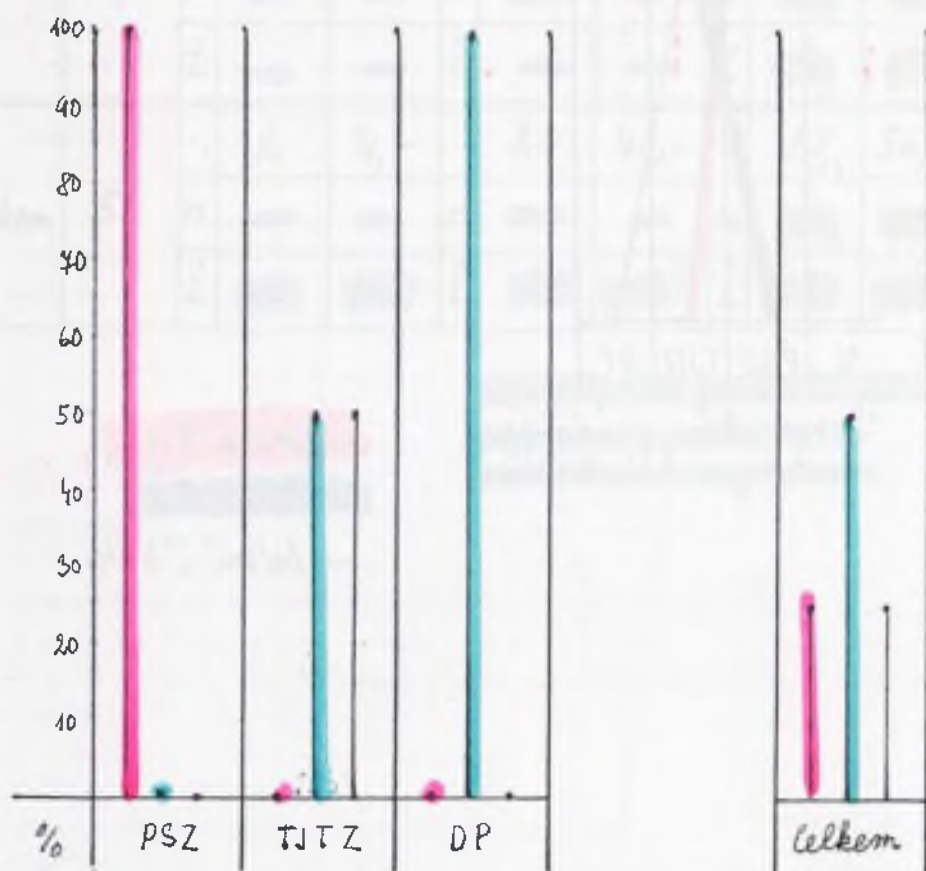
Graf 6 b



Tab. 7

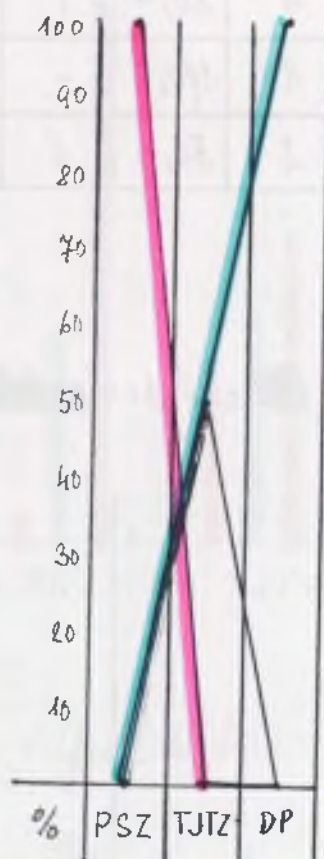
Skupina	Celkem básní	T4		T5		T3+4	
		č	%	č	%	č	%
PSZ	1	1	100,-	-	-	-	-
TJ TZ	2	-	-	1	50,-	1	50,-
DP	1	-	-	1	100,-	-	-
Celkem	4	1	25,-	2	50,-	1	25,-

Graf 7a (poměr básní T4, T5 a T3+4 - básních Px.)



- básně T4
- básně T5
- básně T3+4

Graf 7b



— ba'sně I4

— ba'sně I5

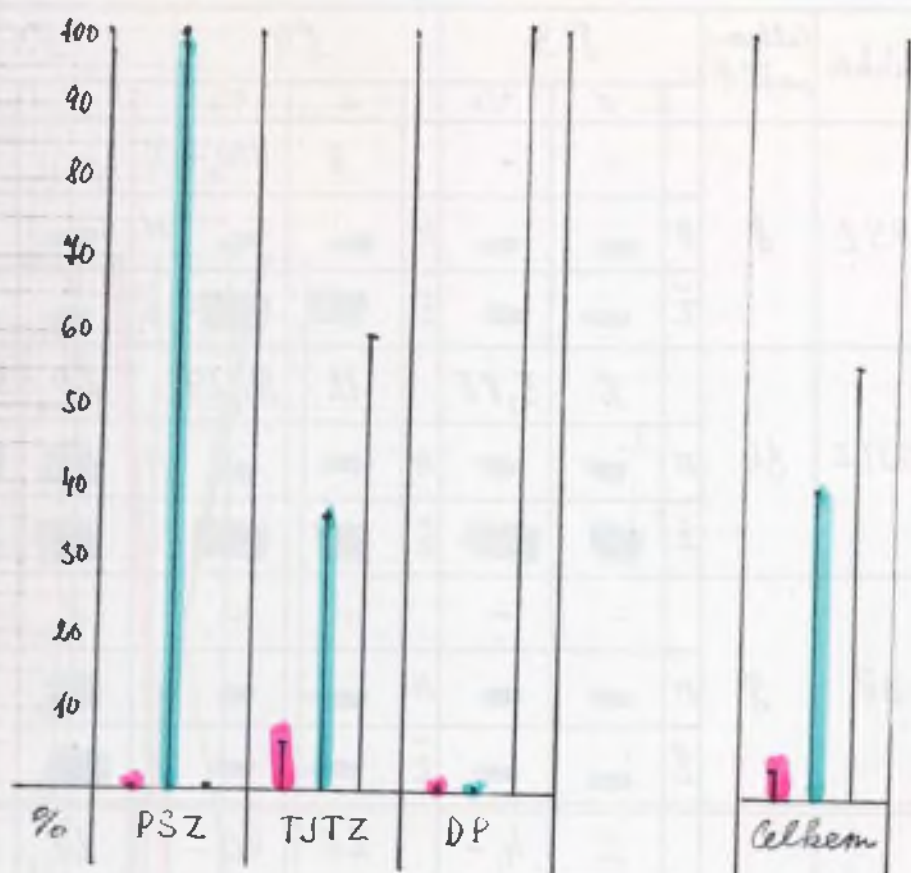
— ba'sně I3+4

Tab. 8

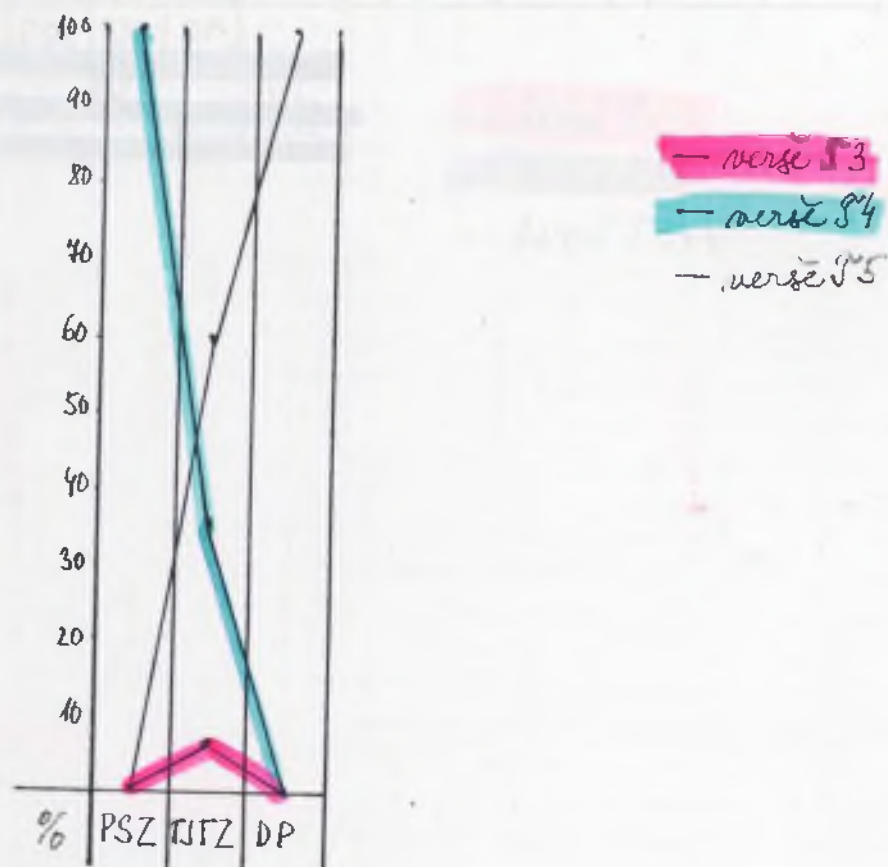
Skupina	Celkem verší 5	P3		P4		P5	
			č	%		č	%
PSZ	8		-	-		8	100,-
		H	-	-	H	-	-
		Ž	-	-	Ž	8	100,-
TJ TZ	34		2	5,88		12	35,29
		H	-	-	H	-	-
		Ž	2	100,-	Ž	12	100,-
DP	8		-	-		-	-
		H	-	-	H	-	-
		Ž	-	-	Ž	-	-
Celkem	50		2	4,-		20	40,-
		H	-	-	H	-	-
		Ž	2	100,-	Ž	20	100,-

Verše H, Ž a jejich % jsou
počítána z počtu verší
příslušného rožmeru

Graf 8a (poměr veršů 53, 54 a 55 ke básnické Px)



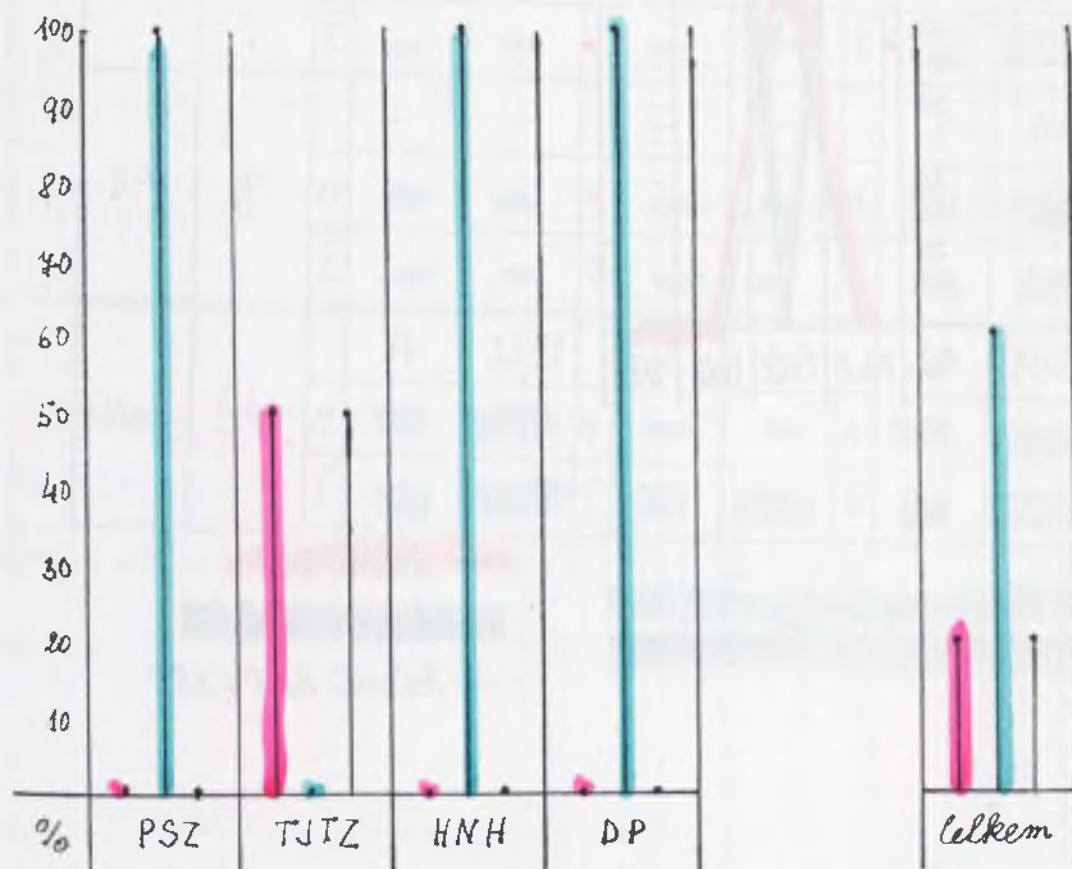
Graf 8b



Tab. 9

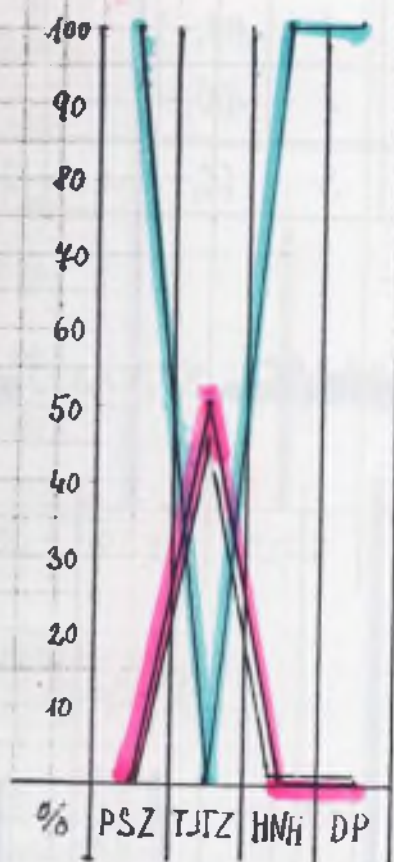
Vzrška	Celkem bašni ŽŠ	ŽŠ		ŽŽŽŠ		ŽŽŠ + ŽŠ	
		č	%	č	%	č	%
PSZ	1	-	-	1	100,-	-	-
TJTZ	2	1	50,-	-	-	1	50,-
HNH	1	-	-	1	100,-	-	-
DP	1	-	-	1	100,-	-	-
Celkem	5	1	20,-	3	60,-	1	20,-

Graf 9a (poměr bašni ŽŠ, ŽŽŽŠ a ŽŽŠ + ŽŠ v bašních Žx)



— bašni ŽŠ
 — bašni ŽŽŽŠ
 — bašni ŽŽŠ + ŽŠ

Graf 9 b



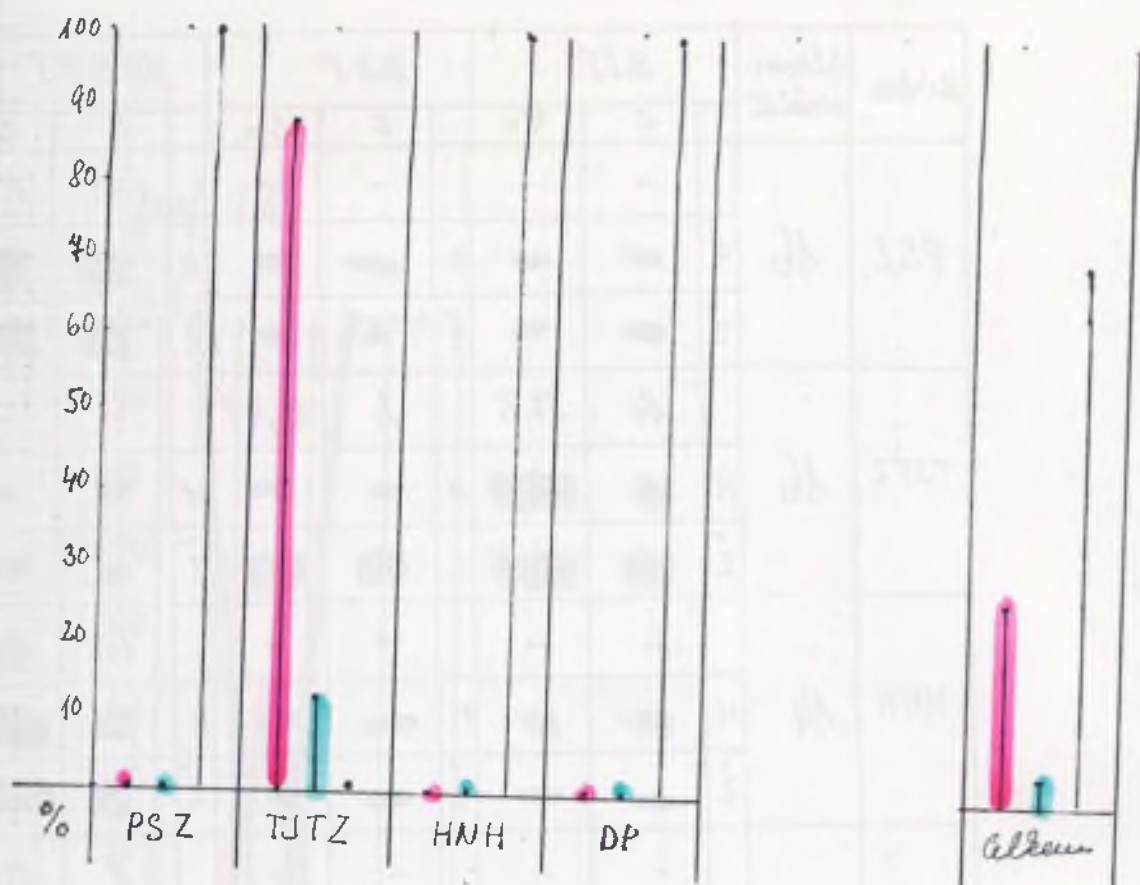
- bašně SSS
- bašně SSSS
- bašně SSS+SSS

Tab. 10

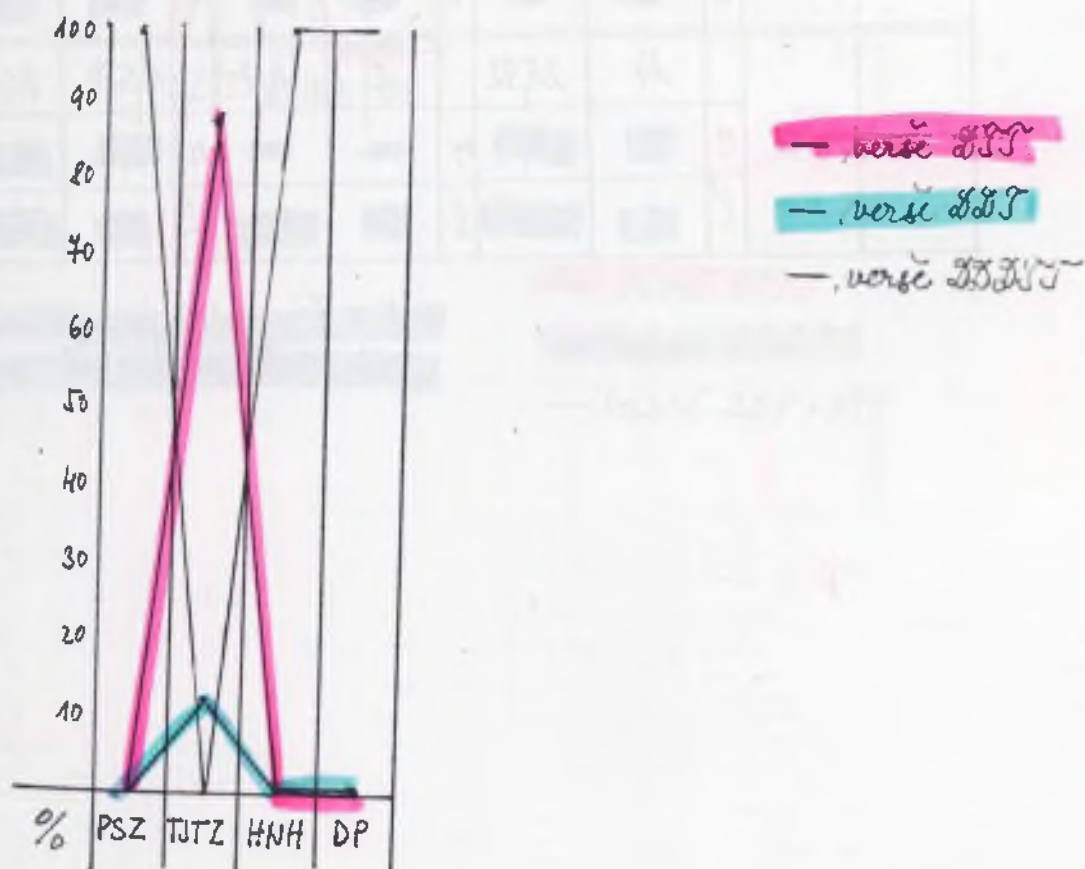
Střínka	Celkem verze 25	DŠP		DŠP		DŠDŠP	
		E	%	E	%	E	%
PSZ	16		-		-		16 100,-
		H	-	H	-	H	8 50,-
		Ž	-	Ž	-	Ž	8 50,-
TJTZ	16		14 84,5		2 12,49		- -
		H	8 54,4	H	-	H	-
		Ž	6 42,85	Ž	2 100,-	Ž	-
HNH	14		-		-		14 100,-
		H	-	H	-	H	6 42,85
		Ž	-	Ž	-	Ž	8 57,14
DP	8		-		-		8 100,-
		H	-	H	-	H	4 50,-
		Ž	-	Ž	-	Ž	4 50,-
Celkem	54		14 25,92		2 3,7		38 70,37
		H	8 54,4	H	-	H	18 47,36
		Ž	6 42,85	Ž	2 100,-	Ž	20 52,63

Verze H, Ž a jejich % jsou počítána
z počtu verzí příslušného rozměru

Graf 10a (pomer versu ~~ŠŠŠ~~, ~~ŠŠŠ~~ ~~ŠŠŠŠ~~ v básni ch. Px)



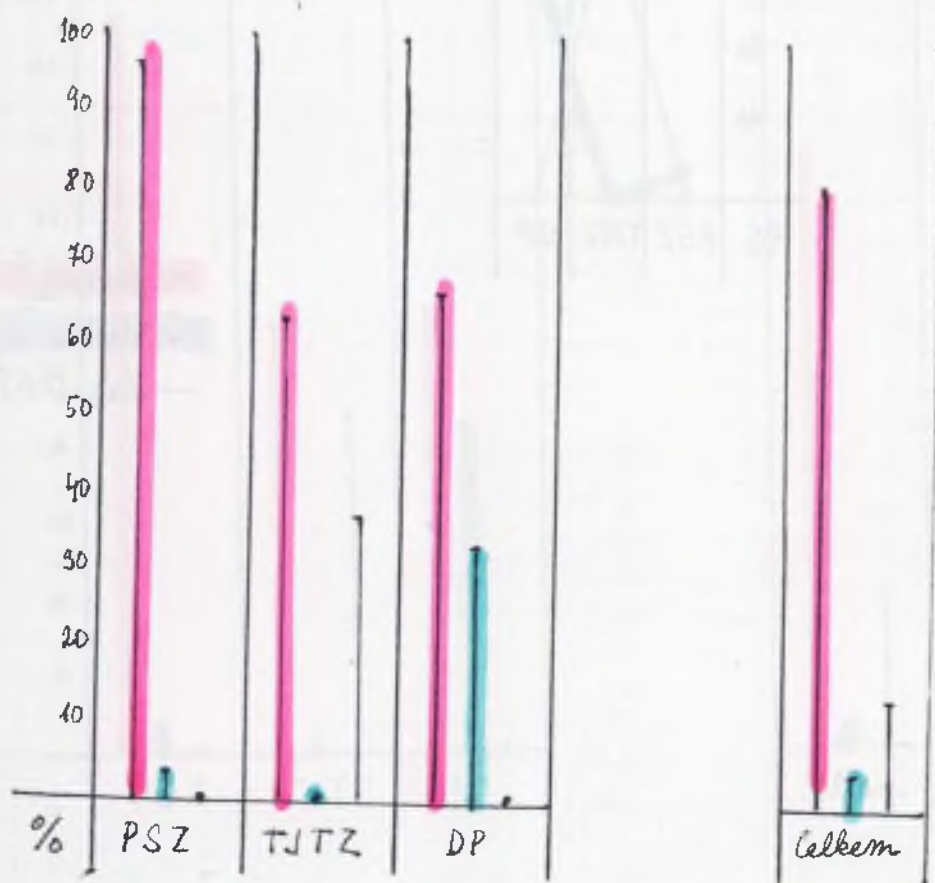
Graf 10b



Tab. 11

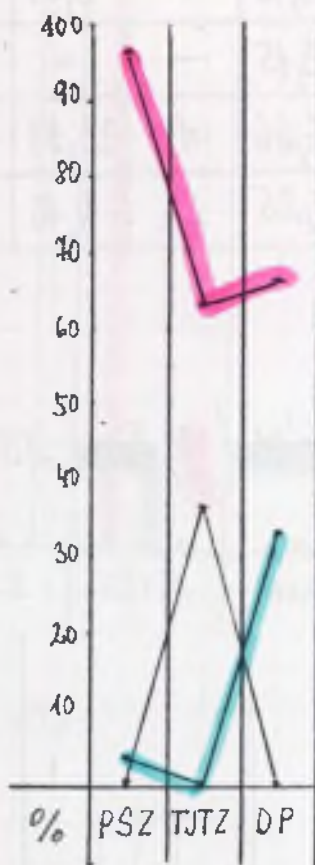
Skupina	Celkem básně 8y	J		T		JŠ	
		č	%	č	%	č	%
PSZ	26	25	96,15	1	3,84	-	-
TJ TZ	19	12	63,15	-	-	4	36,84
DP	3	2	66,66	1	33,33	-	-
celkem	48	39	81,25	2	4,16	4	14,58

Graf 11a (poměr básně J, T a JŠ)



— básně J
— básně T
— básně JŠ

Graf 11b

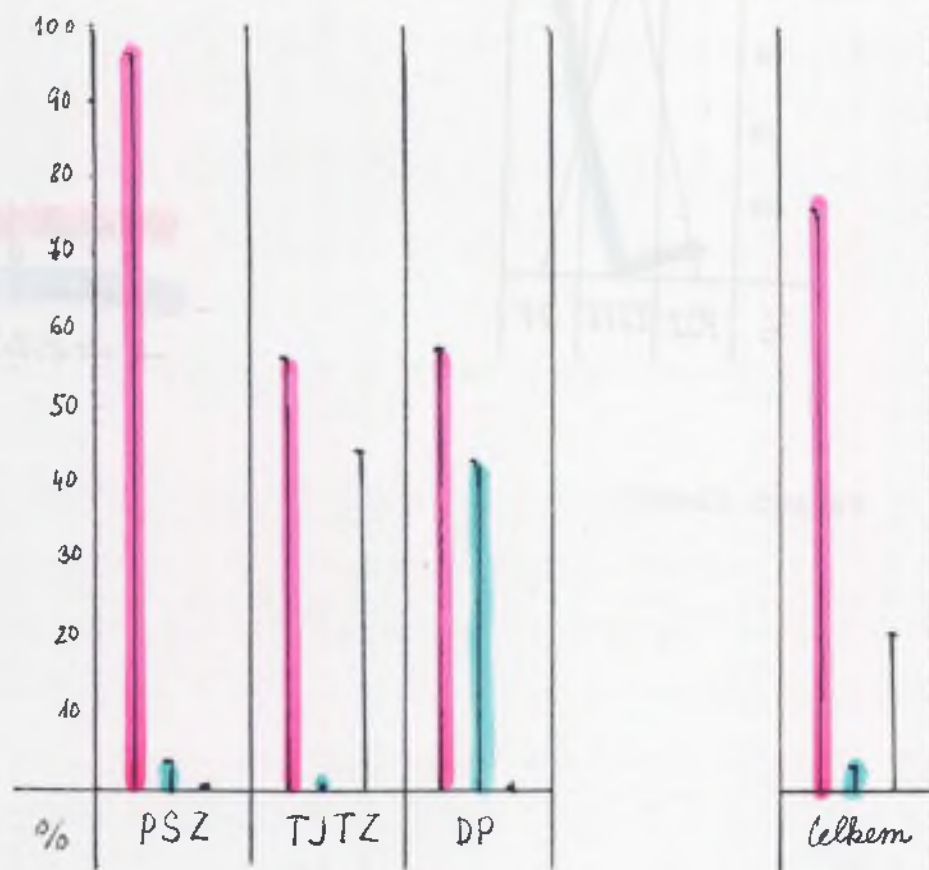


— báseň J
— báseň S
— báseň Š

Tab. 12

Skupina	Celkem verze by	J		S		DS	
		č	%	č	%	č	%
PSZ	342	328	95,9	14	4,09	—	—
TJTZ	323	180	55,72	—	—	143	44,27
DP	28	16	57,14	12	42,85	—	—
Celkem	693	524	75,61	26	3,75	143	20,63

Graf 12a (poměr verzí J, S a DS)



— verze J
— verze S
— verze DS

1. General introduction
2. Theoretical background
3. Methodology
4. Results
5. Discussion
6. Conclusion
7. References
8. Appendix
9. Bibliography
10. Index
11. Glossary
12. List of figures
13. List of tables
14. List of abbreviations
15. List of symbols
16. List of units
17. List of equations
18. List of formulas
19. List of diagrams
20. List of charts
21. List of graphs
22. List of maps
23. List of photographs
24. List of illustrations
25. List of appendices
26. List of references
27. List of footnotes
28. List of endnotes
29. List of acknowledgments
30. List of dedications
31. List of prefaces
32. List of afterwords
33. List of forewords
34. List of introductions
35. List of conclusions
36. List of summaries
37. List of abstracts
38. List of keywords
39. List of subject headings
40. List of classification numbers
41. List of call numbers
42. List of accession numbers
43. List of inventory numbers
44. List of storage numbers
45. List of retrieval numbers
46. List of retrieval systems
47. List of retrieval methods
48. List of retrieval devices
49. List of retrieval media
50. List of retrieval formats
51. List of retrieval languages
52. List of retrieval codes
53. List of retrieval symbols
54. List of retrieval signs
55. List of retrieval marks
56. List of retrieval characters
57. List of retrieval digits
58. List of retrieval letters
59. List of retrieval words
60. List of retrieval phrases
61. List of retrieval sentences
62. List of retrieval paragraphs
63. List of retrieval sections
64. List of retrieval chapters
65. List of retrieval volumes
66. List of retrieval issues
67. List of retrieval parts
68. List of retrieval pages
69. List of retrieval lines
70. List of retrieval characters
71. List of retrieval bytes
72. List of retrieval words
73. List of retrieval sentences
74. List of retrieval paragraphs
75. List of retrieval sections
76. List of retrieval chapters
77. List of retrieval volumes
78. List of retrieval issues
79. List of retrieval parts
80. List of retrieval pages
81. List of retrieval lines
82. List of retrieval characters
83. List of retrieval bytes
84. List of retrieval words
85. List of retrieval sentences
86. List of retrieval paragraphs
87. List of retrieval sections
88. List of retrieval chapters
89. List of retrieval volumes
90. List of retrieval issues
91. List of retrieval parts
92. List of retrieval pages
93. List of retrieval lines
94. List of retrieval characters
95. List of retrieval bytes
96. List of retrieval words
97. List of retrieval sentences
98. List of retrieval paragraphs
99. List of retrieval sections
100. List of retrieval chapters

Favel Spunar

1. General introduction
2. Theoretical background
3. Methodology
4. Results
5. Discussion
6. Conclusion
7. References
8. Appendix
9. Bibliography
10. Index
11. Glossary
12. List of figures
13. List of tables
14. List of abbreviations
15. List of symbols
16. List of units
17. List of equations
18. List of formulas
19. List of diagrams
20. List of charts
21. List of graphs
22. List of maps
23. List of photographs
24. List of illustrations
25. List of appendices
26. List of references
27. List of footnotes
28. List of endnotes
29. List of acknowledgments
30. List of dedications
31. List of prefaces
32. List of afterwords
33. List of forewords
34. List of introductions
35. List of conclusions
36. List of summaries
37. List of abstracts
38. List of keywords
39. List of subject headings
40. List of classification numbers
41. List of call numbers
42. List of accession numbers
43. List of inventory numbers
44. List of storage numbers
45. List of retrieval numbers
46. List of retrieval systems
47. List of retrieval methods
48. List of retrieval devices
49. List of retrieval media
50. List of retrieval formats
51. List of retrieval languages
52. List of retrieval codes
53. List of retrieval symbols
54. List of retrieval signs
55. List of retrieval marks
56. List of retrieval characters
57. List of retrieval digits
58. List of retrieval letters
59. List of retrieval words
60. List of retrieval phrases
61. List of retrieval sentences
62. List of retrieval paragraphs
63. List of retrieval sections
64. List of retrieval chapters
65. List of retrieval volumes
66. List of retrieval issues
67. List of retrieval parts
68. List of retrieval pages
69. List of retrieval lines
70. List of retrieval characters
71. List of retrieval bytes
72. List of retrieval words
73. List of retrieval sentences
74. List of retrieval paragraphs
75. List of retrieval sections
76. List of retrieval chapters
77. List of retrieval volumes
78. List of retrieval issues
79. List of retrieval parts
80. List of retrieval pages
81. List of retrieval lines
82. List of retrieval characters
83. List of retrieval bytes
84. List of retrieval words
85. List of retrieval sentences
86. List of retrieval paragraphs
87. List of retrieval sections
88. List of retrieval chapters
89. List of retrieval volumes
90. List of retrieval issues
91. List of retrieval parts
92. List of retrieval pages
93. List of retrieval lines
94. List of retrieval characters
95. List of retrieval bytes
96. List of retrieval words
97. List of retrieval sentences
98. List of retrieval paragraphs
99. List of retrieval sections
100. List of retrieval chapters

O středověké kultuře

(Z chystané obrazové knížky)

Středověk byl dlouho neprávem poměřován hodnotami odvozenými z literárního odkazu klasického starověku a renesance. Ještě dnes se objevují názory nasycené kritickým přezíráním a představou, jako by mediūm aevum (střední věk) bylo prohrou a mezerou v skvělých dějinách evropské kultury. Tyto soudy přehlížejí zvláštnosti středověkého systému hodnot a nechápou rytmus a obsah proměňujícího se středověkého "obrazu" (modelu) světa, nazíraného před staletími pomocí zcela jinak formovaných kategorií, než se jimi ve světě orientujeme dnes. Pojmy "prostor", "čas", "práce", "povinnost" a desítky dalších měly kdysi dávno zcela jiný obsah než se jimi snažíme dorozumět my. Člověk si je vytvářel v souladu s vlastní společenskou praxí a vkládal do nich své nezastupitelné zkušenosti. Pomáhaly mu začlenit se do obrazu světa, ale - jak je déno dialektikou vývoje - také obraz kosmu dotvářely a ovlivňovaly.

Středověk je spjat s moderní společností silnou pupeční šňůrou. Vznikly tu zárodky pozdějších evropských národů a států, vytvořily se moderní evropské jazyky, zrodily se národní literatury, krajina dostala svou kultivovanou tvář a objevila se města, v jejichž starém půdorysu žijeme dodnes svůj život.

S laciným odsudkem středověkého myšlení, opřené o živou víru v transcendentního Boha, již zdaleka nevystačíme. Starým kulturám neporozumíme nikdy zvnějšku, ale jen analýzou podstaty systému, poměřovaného očima a měřítky dávných epoch. Řečeno přesněji : v studiu středověké kultury půjde především o odhalení smyslu lidské umělecké tvořivosti, o sledování vztahu vysoké "církevní" kultury k domácím barbarským tradicím, a k hledání společenského zázemí všech tvůrčích projevů. Ostatně již sám pojem "středověk" žádá vysvětlení. Kdy vlastně slovo vzniklo a co znamená ?

Na první otázku odpovíme snadněji než na druhou. Metaforu o "středním věku" (media tempora) razili poprvé italští humanisté 15. století, kteří chtěli šetrně vymezit období "barbarského úpadku" mezi antikou a novou dobou, oživující klasické tradice. Výrazu použil prvně r. 1469 papežský knihovník Giovanni Ambrea, ale pojem zdomácněl až na sklonku 17. století. V Německu byli jeho propagátory historikové Christoph Keller (Cellarius) a Georg Horn, který označením "medium aevum" prostě rozuměl dobu od r. 300 do sklonku 15. století. Vytčenou distinkci přijal i francouzský slovníkář Du Cange (Glossarium, 1678) a výraz pronikl v 18. století i do národních jazyků. Původně pejorativní slovo ztrácelo na své výlučnosti a za romantismu dokonce budilo zájem a povzbuzovalo ke studiu.

Nesnadnější je vymezit časové hranice. Začátek se spojuje s obrácením císaře Konstantina, s barbarskými vpády, zánikem Římské říše na západě, nebo i přerušením námořních spo-

jů mezi Východem a Západem po arabské invazi. Vyhasnutí středověku splývá s dobytím Cařihradu Turky (1453), s objevením Nového světa (1492) nebo bývá kladeno ještě hlouběji do novověku. Pro marxistickou historiografii takováto mechanická dělítka jsou druhotná. Středověk je obdobím, kdy vznikl, kulminoval a upadl feudální způsob výroby, kdy v "světovém měřítku" dominovaly feudální společenské vztahy.

Svět středověkého člověka, jak jej poznáváme ze zlomků dochované literární a výtvarné tvorby, je na první pohled zvláštní a neobvyklý. Obrazy postrádají prostorové hloubky a kupí do jednoho plánu řadu scén, jako by si nebyly vědomy časové posloupnosti. Volí barvy jen vzdáleně připomínající reálný svět, spojují nadzemské s pozemským bez viditelného švu. Také literatura je zahleděna více k věčnosti a nebeskému horizontu než k reálnému světu, vyhýbá se určité krajině a vymezenému prostředí. Lidské postavy se míhají jako abstraktní nositelé ctností nebo nádoby hříchu, ale postrádají individuálního charakteru, osobité tváře, neopakovatelných rysů. Setkáváme se zde s primitivním neuměním, technickou nezkušeností, mentální nevyzrálostí, nebo se za vším skrývá něco hlubšího, co právě ozvlášťuje středověké vnímání světa, zavádí pozornost někam, kam dnes jen těžko pronikáme, naznačuje systém hodnot, který kotví v zcela jiné společenské realitě a jen náhodně se dotýká vnějšího světa ?

Středověká kultura se utvářela v souladu s rozvojem hospodářských a společenských vztahů feudalismu, třebaže nešlo

o jednoduchou (bezprostřední) vazbu a vzájemné interakce ne-
byly zdaleka synchronní. Zděděné návyky, představy a umě-
lecké obrazy měly tuhý život. Středověká kultura vyrůstala
z modelu agrární civilizace a formovala v jejím lůnu všechny
své projevy. Nejen myšlení a umění, ale i hospodářská a spo-
lečenská praxe měly po dlouhou dobu řadu rysů, které si
vnitřně odpovídaly, byly vzájemně spjaty a poměřovaly se
stejnými etickými normami. Vzpomeňme jen homogenosti karo-
linské kultury nebo "státnosti" mladšího románského umění
v Čechách ! Náhoda ?

Za tvůrčím gestem středověké umělecké tvořivosti, podivu-
hodně různé a přece propojené společným žebříčkem hodnot, se
skrývá otisk jednoduchých společenských vztahů a přesvědče-
ní středověkého člověka o světě jako harmonické jednotě. Li-
dé sice vnímali pestrost přírody a jedinečnost osobních pro-
žitků, ale všechno bylo chápáno jako součást univerza, ja-
ko záměr vesmírného architekta - Boha. Osobní prožitky "ne-
byly" zvláštní a neopakovatelné, ale střípky velkolepého
programu, předzvěděného a věčného. Za vším se skrýval Bůh,
ztělesňující nejvyšší dobro a spravedlnost. Náboženství vstu-
povalo do života a bylo jeho přirozenou osou, ať již před
přijetím křtu prostou vírou v pohanské bůžky nebo složitější
formou křesťanského teismu, jen namáhavě souznějícího s myšlením
drsných válečníků a zemědělců. V tomto klimatu bylo naprosto
přirozené, že i všechno lidské konání - a tedy i tvůrčí umě-
lecké gesto - mělo svůj mravní rozměr, podílelo se na trado-

vání a dotváření etických významů a hodnot. Všechno skrývalo své náboženské poselství a mělo svou společenskou výmluvnost.

V středověkém obraze světa nebylo místa pro dění bez morálního podtextu. Žádná lidská činnost se nevymykala mravním kritériím, každý čin se podílel na gigantickém zápasu mezi dobrem a zlem, hrál svou úlohu v "historii spásení". Odtud mimořádná polysémantičnost středověké kultury. Všechny její projevy nabízejí řadu významů a podle měnících se souvislostí manifestují různá sdělení, Záleželo na směru pohledu, stupni zasvěcení a hloubce vzdělání.

Všechno se vzájemně doplňovalo a prostupovalo. Hranice byly plynulé, mizely i rozdíly mezi abstrakcemi a předměty. V právním myšlení např. pojem "honor" neznamenal jenom čest, uznání, ale také majetek, vládu nad lénem, "gratia" nejen milost a lásku, ale také dar, odškodnění, zadostiučinění. Setřetí rozdílu mezi pojmem a jejich reálným významem ovládalo i svět čísel. Neplatila jen absolutně, ale přebírala i specifické magické a morální významy, které opět sloužily k teologické a filozofické interpretaci světa. Pojmy, metafory a symboly nebyly po dlouhá staletí chápány jako dohodnuté dorozumívací znaky, ale přikládal se jim hluboký reálný smysl, zakotvený v Bohu.

Bůh byl nejvyšší realitou a reálným byl i jeho svět idejí. Hmotný svět ustupoval významově hluboko do pozadí. Byl jen znakem, dočasným zjevením skutečného, věčného světa idejí.

Každý předmět a každé umělecké dílo, objevující se uprostřed lidí, mělo vypovídat o vzdáleném, ideálním světě v Bohu. Chceme-li se mu dnes přiblížit a potěšit se jeho krásou, musíme především porozumět náповědi znaků, odkazujících k skrytému jádru. Středověký symbolismus nebyl jen svébytným estetickým systémem, ale i účinným klíčem, jak racionálně porozumět kosmu.

Žízeň po tajemství světa hledala své vlastní a neopakovatelné cesty. Středověcí intelektuálové hledali podstatu skrytého řádu. Nezajímal je pohyb, nevzrušovaly změny. Chápali dění jen jako bezvýznamné přeskupování, jako falešný pohyb skrývající vnitřní harmonii a jednotu. Svět nevnímali kauzálně, ale představovali si jej jako odliku hierarchizovaného transcendentálního "kosmu", daného jednou pro vždy. Přehlíželi pomíjivé a hleděli k neměnnému a věčnému. Jenom celky hrály podstatnou roli, nahodilosti a proměny měly jen nepodstatný smysl. Individuum není samo o sobě hodnotou, ale pomocným znakem, který zastupuje reálnou abstraktní skutečnost. Není víc než prostředkem, který naznačuje cestu k podstatě.

Položení důrazu na znakový význam věcí a gest nebylo náhodné. Mělo své kořeny v jednoduché agrární civilizaci, bezprostředně spjaté s přírodou a jejím přirozeným cyklem, kotvilo v symbolice barbarských kmenů, vystupujících po rozkladu Římské říše stále více do popředí, i v tradicích rafinovaného křesťanského novoplatonismu, kladoucího důsledně "universalia ante res". I když oba proudy vyrůstaly ze zcela odlišných společenských prostředí, osudově se setkávaly, srážely se, a musely k sobě najít přiměřený vztah. Křesťanství

nemohlo tolerovat pohanskou víru v bůžky, ale rozumělo znakové formě komunikace. Středověká kultura nevyvrátila podivuhodný svět obřadů a symbolů, ale prohloubila jej, vtiskla mu řád a využila jej v svůj prospěch.

Vstřebání znakové interpretace světa a morálního hodnocení každého činu a gesta neprojevovalo se ovšem v dlouhých staletích se stejnou silou a bez záchvěvů. Sama potřeba reflexe závisela již na pohybu sociálních tříd a byla jimi stimulována. Jinak rozuměl světu feudální pán než jeho poddaný. Ale diferencovat lze ještě jemněji. I uvnitř panující třídy se lišily představy vojenských předáků od názorů církevních hodnostářů; jinak rozuměli světu diplomaté a vzdělaní teologové a také soudy drobných zemanů nebo svobodníků, uzavřených ve svých vesnicích a dvorcích bariérou hustých lesů, musely se srážet se zkušenostmi gramotných měšťanů, cestujících za obchodem po celé Evropě. A svou roli hrálo i postupné dozrávání a členění společnosti. Jinak se jevil kosmos době, kdy feudální vztahy teprve zapouštěly kořeny, jiné otázky se kladla společnost rozrušená městy a anonymitou peněžních vztahů.

Středověk měl svou vlastní koncepci světa. Nebyla však hotova jednou provždy, ale vyvíjela se dynamicky a rozporně. Středověký obraz světa měl své společné dominanty, ale nezapřel ani odlišnost dvou vývojových "modelů" : společnost archaickou, podmíněnou jednoduchou agrární civilizací, vystřídala společnost rozvitější, pluralitní, charakterizovaná vznikem měst a městského stavu.

Archaická kultura zdédila plody pozdně římské antické civilizace, ale se zánikem měst, tonoucích v moři neromanizovaného venkova, úlomky antické kultury zplaněly, rustikalizují se nebo přežívají jako mrtvé zboží. Tvořivá síla usínala, postaruje eklektické kompilování, skryté obratnou klasickou formou. Také křesťanství se rozchází s rafinovanou metafyzikou, podněcovanou synkrétismem řecké filozofie a judeistické christologie, a mění se v řadu strohých příkazů-formulí. Obřad nabývá na důležitosti, mystika ustupuje sakramentální magii. Evropa těžila ze zásob starověku více než půl tisíce let a ve vlnách renesancí, dočasně oživujících zanikající kulturu, jen zálibně hleděla zpět. Latinská kultura archaických staletí, prodlužujících se až do 12. století, nebyla tak o mnoho víc než jen epigonským dozvukem zašlých staletí, stopou dávného starověku.

Jiné perspektivy přinesla až doba hospodářské a sociální obrody, charakterizovaná vznikem měst.

Společnost vyrábí více, je sytější a z kruhů feudálního rytířstva a bohatých patricijů se šíří pochopení pro zjemňování požitků a stupňování životních činností a vášní. Na hradech se šíří nový přepych, tak odlišný od antických představ, odtud se rodí nový životní styl i literatura. A v městech krystalizují prvé zárodky kapitalismu, bují obchod a lichva, mění se úhel pohledu na život a umění. Cizí živel si podmaňuje budoucnost, otvírá cestu nebyvalému hospodářskému ruchu a novým společenským vztahům.

Mění se i představy o státu. Ideál antického impéria ustupuje programu novodobých národních celků, vyrostlých organic-

ky z feudálního venkova, městských společenství a řídicí panovnické moci. Proti císařskému a papežskému universalismu se prosazují moderní státy, hledající své teoretické zdůvodnění v přirozeném právu, v akcentování společenské smlouvy, která našla svého geniálního proroka až po mnoha staletích v J. J. Rousseauovi. Pluralitní středověk byl prvním krokem k samobytné a ve svém jádru světské vzdělanosti.

Románská hmota ustupuje gotickému konstruktivismu, výpis-
ková učennost filozofické reflexi, napodobování hexametřů
jiskřivé truvérské poezii. Ustálený klasický program najednou
nestačil, nespoutaná fantazie se zmocňovala plastiky (bizar-
ní skulptury na gotických domech) i knižní malby (drolerie).
Namísto poklidného tradování zašlých hodnot cítíme ostruhy
zvědavé výbojnosti, která od 13. věku hnala evropské cestova-
tele až daleko za hranice "tradičního světa". Pevná a učeně
utkaná forma klasické poezie ztrácí na přitažlivosti, zato
vábí bezprostřední tlumočení nálady, prosakující formálně vy-
tříbenými zpěvy trubadurů a minnesängerů. A rozum? Potřeba
racionálního sebevyjádření našla své nejvlastnější pole ve
scholastice, tak důležité pro všechny další intelektuální
vývoj, založený na logickém soudu. Ne již obratné napodobová-
ní osvědčených vzorů, ale samostatný rozbor veškerého dění
byl cílem vědy.

Všechny svazky s minulostí se nepodařilo ovšem naráz
zpřetrhat. Poutem nejpevnějším bylo především tradiční kato-

lictví, udržující hierarchii hodnot pružným přizpůsobováním se odlišným podmínkám bytí. Přímé dědictví pozdní antiky tak přežívalo nejdéle ve věroučných formulích, třebaže se společenská skutečnost ~~tak~~ radikálně měnila.

Pavel Spunár
Pavel Spunár

Jaroslav Kolár

Jaroslav Kolár:

Poznámky ke kritickému vydávání
staročeských literárních památek

Kolem pojmu "kritické vydání" jsou ve vztahu k dílům starší české literatury nejasnosti. Není jednoznačně stanovén obsah tohoto pojmu. Rozumí se pod ním vedle základního významu - s kritickým přístupem připraveného textu díla, dochovaného pouze v jediném znění - jednou rekonstrukce určitého textu s přihlédnutím ke všem existujícím rukopisům a tiskům i ke zjištěným předlohám, jindy vydání jednoho textu se zachycením růzností ze všech nebo aspoň z některých (z určitého hlediska relevantních) jiných, jindy opět vydání uspořádané tak, aby zřetelem k několika časově odlehlým záznamům podávalo obraz o textovém pohybu určitého díla. Všechny zmíněné přístupy, resp. požadavky na kritické vydání (stejně jako možné jiné) byly určeny rozmanitými etapami ve vývoji literární paleobohemistiky jako badatelské disciplíny a poučeny na pracovních metodách i výsledcích textologie jiných disciplín, hlavně klasické filologie. Takto podmíněny tzv. kritické edice vždy odpovídaly něčemu - stavu rozvoje disciplíny - a na něco - na konkrétní otázky, které zmíněný stav disciplíny klad. Je i dnes na kritických vydáních staročeských literárních památek, aby odpovídala stavu disciplíny a umožňovala poznat jisté aspekty vydávané památky, z hlediska dnešního stavu disciplíny relevantní.

Zamysleme se z hlediska otázek, k nimž se dnes soustřeďuje zájem o staročeské literární texty, nad třemi pojmy,

které se v ediční praxi často vyskytují. Jsou to pojmy vzájemně nesouřadné, ale lze je považovat za pojmy klíčové: rekonstrukce, různocnění, vývoj textu.

Představa o nezbytnosti rekonstrukce původního textu je zřetelně přejata z ediční praxe klasické filologie, která si položila za úkol poznat díla antické kultury prostřednictvím pozdních středověkých opisů a v době svého největšího rozkvětu k tomu vypracovala účinné metody textové kritiky, srovnávání všech dochovaných zápisů, konstruování stemnat a řad na sobě závislých rukopisů, odstraňování pozdějších textových změn a nánosů. Je dáno smyslem celého úsilí, že všechny tyto pracovní postupy jsou a priori zaměřeny retrospektivně a retrogradně, ideálním výsledkem práce je text tak, jak vyšel z autorovy ruky, text původní, autentický, na rozdíl od všech pozdějších textů, nepůvodních a neautentických.

Novodobá literární historie dospěla k názoru, že představa textové autentičnosti ve vztahu k středověkým literárním památkám je neadekvátní jednak proto, že je vlastně přenesením rysu, vlastního novodobému literárnímu životu, do vzdálené minulosti, jednak proto, že v naprosté většině případů nelze výchozí text ("autorský" text, archetyp) vůbec stanovit. K tomu přistupuje skutečnost, že pro mnohé památky je textový zápis sekundární a nepředstavuje vlastně skutečný život díla. Platí to např. o písních a kázáních, jejichž autentické literární fungování bylo vázáno na orální přednes v určitém (a rozmanitými okolnostmi určeném) ckanžiku. Dochované záznamy děl je třeba pokládat za jedno-

tlivé konkretizace, podmíněné řadou nejrozmanitějších faktorů. Třebaže fenomén písařské, popř. překladatelské chyby z nich nelze vylouřit, není na místě vycházet z apriorní metodologické představy, že všechny momenty, jimiž se určitý text liší od jiných, jsou vzhledem k dílu nenáležitě. Svědčí naopak o životnosti díla, o jeho přizpůsobování novým situacím, za nichž se dílo mohlo společensky uplatnit.

Rekonstrukce nastoupí proto jako účelný pracovní postup v případech, kdy je její nezbytnost zdůvodněna potřebou zodpovědět určité konkrétně položené literárněhistorické otázky, nikoli pouze jako důsledek apriorního textologického požadavku dobrat se "archetypu".

Uvádět rozdíly v užití jednotlivých výrazů nebo kratších textových segmentů v různých zápisech téhož díla formou registrace "různočtení" je způsob, spjatý s edicemi zaměřenými především k potřebám filologie. Zaznamenaná různochtení představovala důležitý materiál pro studium lexikální zásoby, frazeologie, syntaxe atd. Pro literární poznání textů, prezentovaných jen diferencemi od textu otištěného vcelku, znamenala málo. Navíc ani pracná rekonstrukce dalších textů dosazováním zaznamenaných různochtení do celkového znění nemohla prakticky nikdy přinést výsledek po všech stránkách uspokojivý: nikde neexistovala záruka, že tento druh "rekonstrukčního" postupu umožní dobrat se té podoby textu, která je zapsána v jiném rukopise.

Dnešní literární přístup k památkám nutně vychází z jejich celistvosti. Každý záznam funguje jako doklad o životnosti díla, o jeho zapojení do proudu literárního a spo-

lečenského dění. Je proto na místě představa, že každý zápis je více či méně dokonale strukturovaným celkem. Všechny odchylky mezi jednotlivými zápisy je třeba a priori pokládat - pokud není bezpečně prokázáno jiné jejich zdůvodnění - za znaky adaptace vůči danému prostředí, ať už určené faktory individuálními nebo nadindividuálními. Z toho hlediska neuspokojují dnes plně oba základní typy, uplatňované v edicích z období nadvlády vědeckého pozitivismu, buď vydání určité památky (s různocteními podle jiných rukopisů - příklad: Daňhelkovo vydání Nové rady) nebo určitého kodexu (v němž je ta která památka vedle jiných zapsána - příklad: Paterovy edice Hradeckého a Svatovítského rukopisu). Dnešní literární zájem musí z uvedených důvodů preferovat "třetí cestu" - vydání určité památky podle určitého rukopisu. Postižení rozdílů mezi různými zápisy a variantami téže památky je záležitostí textologicky orientovaného analytického studia, nikoli otázkou edice. (Něco jiného - a nezbytného - je ovšem přihlížení k čtení jiných rukopisů z potřeb emendačních.)

Pojem "vývoj textu" implikuje dvojí představu: jednak o tom, že dva nebo více lišících se zápisů jedné skladby nutně vytváří řadu, v níž k změnám od jednoho textu k druhému dochází vždy s ohledem na situaci v předchozím článku řady, jednak obsahuje jisté axiologické presumpce (vývoj postupuje od stavu z určitého hlediska méně dokonalého k dokonalejšímu nebo naopak od lepšího k horšímu, popř. pozitivní změna jedné složky díla s sebou nese negativní změnu jiné složky, dochází k strukturním proměnám, k přesouvání v hierarchii složek). Sám pojem "vývoj textu" se

tak jeví jako umělý konstrukt, beroucí v úvahu jen vztah mezi výslednými stavy procesů, které vedly ke vzniku jednotlivých variant a verzí určité skladby, avšak vylučující z úvah podněty, pohnutky a síly, které tyto procesy a jejich výsledky určovaly. Proto byl ostatně v moderní textologii pojem "vývoj textu" nahrazen představou o pohybu textu v čase. Jisté oprávnění může mít pojem "vývoj textu" jen v těch výjimečných případech, kdy rozdílné verze díla prokazatelně jsou prací autora, zasahujícího pozdějšími úpravami do textu ukončeného díla a měnícího tak postupně jeho podobu (příkladem je trojí znění Komenského Labyrintu v rukopise r. z. 1623 a ve vydáních z let 1631 a 1663). I v tomto případě není však gnoseologicky efektivní zhodnocení proměn v možnostech edice, nýbrž speciální textologické studie.

Co vyplývá z uvedených poznámek pro dnešní pojetí kritické edice staročeského literárního textu? Za situace, kdy se pro vědecké prozkoumání určitého díla starší literatury často jeví jako nedostatečný pramen i fotokopie textů a fototypické vydání a bývá nezbytné zkoumat rukopisy, popř. tisky samé, nezbyvá než vymezit každé zamýšlené edici funkci podle druhu a typu vydávané památky se střídavým vědomím meze možností, které takové vydání má. Prakticky to znamená dvojí: předně to, že nelze pomýšlet na jediné obecně platné, univerzální vymezení pojmu "kritické vydání" ve vztahu k starší české literatuře - že tedy každé vydání, aspirující na kritický přístup k vydávanému textu, musí být založeno na zásadách případ od případu různých, vycházejících z povahy a způsobu dochování toho kterého

díla. Za druhé: z toho, co bylo řečeno, vyplývá zvýšený význam vydavatelského komentáře k edici, na němž je, aby nejen vyložil zásady, jimiž se to které vydání řídí, nýbrž aby podal co nejpodrobnější informaci o dochování památky, charakteristiku jednotlivých rukopisů a tisků a nástin souvislostí její textologické problematiky s širším okruhem literárněhistorických otázek. Komentář se tak musí stát z pouhé popisné vydavatelské zprávy složkou poznávacího procesu. Je na něm, aby naznačoval, popř. formuloval další literárněhistorické otázky, spojené s vydávanou památkou, k nimž edice otvírá cestu, ale které sama řešit nemůže.

Pojmy, spojené se starší zřetelnou praxí v oblasti vydávání starých českých literárních textů, a postupy, které si vypracovala, popř. přejala a aplikovala, nelze ani v dnešní situaci, tváří v tvář otázkám, které se dnes nad starými texty kladou, jednoznačně odmítat. Zbaveny ideových a metodologických prerogativů, které z nich činily autoritativní postuláty kritických edic, vstupují do arsenálu technických prostředků a pracovních nástrojů nejen praktické textologie, nýbrž literární historie vůbec ; řešení některých specialních otázek by se bez nich těžko obešlo.

185/2

Miroslav Drozda

Miroslav Drozda

Výpravná struktura Hrdiny naší doby

Narativní struktura Lermontovova románu vzbudila pozornost hned při jeho prvním vydání (v proslulé recenzi Bělinského) a od té doby byla podrobena rozboru už mnohokrát. Na výpravnou stránku díla upozorňovala sama jeho geneze, totiž nejprve uveřejnění několika kapitol jako samostatných novel a teprve potom jejich zkomponování do románového celku. Velmi nápadná byla kompoziční hra, která uspořádala kapitoly v protikladu k chronologickému sledu vyprávěných událostí. A stejně působilo střídání narativních masek i fiktivních slovesných žánrů.

Vypravěči byli hned tři: autor, Maxim Maximyč a sám titulní hrdina. Ani "autor" však nebyl jediná neměnná maska, ale vlastně masek několik. Nejprve promluvil jako teoretik literatury a literární kritik (v předmluvě k románu). Potom se představil jako cestovatel a v rámci cestopisu dal slovo svědkovi jednoho příběhu hlavního hrdiny ("Bela"). Nato vystoupil ve filantropické črtě jako pozorovatel nerovného vztahu mezi tímto svědkem a Pečorinem, kterého při tom vyportrétoval ("Maxim Maximyč"). Potom ještě sehrál úlohu vydavatele cizího rukopisu (v předmluvě k Pečorinovu deníku). Mezi těmito "autorskými" rolemi jsou značné rozdíly, některé jejich stránky se vlastně navzájem vylučují: Například předmluva k románu prezentuje Pečorina jednoznačně jako postavu smyšlenou, ale cestopisná stylizace "Bely" zdůrazňuje jeho reálnou existenci. Jako cestovatel autor neskrývá zálibu v lyrickém líčení exotické kavkazské krajiny a tou-

hu po exotických příbězích, staví na odiv přísnou chronologičnost cestopisného vyprávění, ale jako vypravěč kapitoly "Maxim Maximyč", tj. stále ještě v situaci "na cestách", najednou s břitkou ironií odmítá respektovat pravidla cestopisného žánru. V předmluvě k románu se autor představuje jako přímý tvůrce díla, v předmluvě k Pečorinovu deníku jen jako editor, tj. jako ten, kdo do textu zasáhl minimálně: pouze se odvážil dát před cizí výtvor své jméno a pozměnit jména skutečných osob.

Celá tato galerie vypravěčů má také různé adresáty: Maxim Maximyč vypráví autorovi, autor-cestopisec se obrací k čtenáři cestopisné literatury, Pečorin píše deník výhradně pro sebe (autor výslovně zdůrazňuje, že tím se jeho hrdina liší od hrdiny Rousseauových Vyznání, která počítala s publikem). Ale autor také napořád oslovuje dalšího fiktivního, ne zcela určitého "čtenáře", totiž vnímatele, kterému místy přisuzuje konvenční názory, nepochopení svého záměru. Ironie vůči fiktivnímu vnímateli vlastně postuluje nejmenovaného čtenáře reálného, který zaujímá k vyprávěnému ději a prostředí stejný postoj jako autor. Tak je zde vyprávění mnohonásobně ozvláštněno.

Ale tato narativní hra neobrací pozornost pouze na způsob vyprávění, tj. na subjekt textu, nýbrž týká se právě tak jeho předmětu, především děje románu. Syžet není jen soubor událostí, ale také určitý smysl, totiž vztah toho, co se děje, k systému životních norem platných pro vypravěče resp. posluchače. Jde o to, jakou normu z hlediska mluvčího nebo adresáta děj porušuje. Z hlediska vypravěče

může mít tatáž událost zcela jiný syžetový smysl než z hlediska jeho posluchače. A co mají za syžet fiktivní účastníci vyprávění, nemusí mít stejnou platnost pro účastníky reálné.

Tyto vztahy mezi dějem a narativními postoji v Hrdinovi naší doby jsou předmětem našeho příspěvku.

1

Na rozporu mezi postojem fiktivního vypravěče a fiktivního posluchače k ději je založeno vyprávění v kapitole "Bele". Ta se obvykle vykládá jako cestopis s vloženou skazovou povídkou. Posluchačem povídky, kterou vypráví Maxim Maximyč, je cestovatel-autor. Kdyby jeho funkce vůči vyprávěnému příběhu byla pouze rámující, mohl by zůstat pasivní. Ale cestovatel reaguje na příběh Bely aktivně, vlastními soudy o jeho dominantách a smyslu. Vyprávění co chvíli přerůstá ve spor o tento smysl.

Autor v "Bele" je pojat jako cestovatel, který očekává exotické zážitky. Tento vztah zaujímá ke krajině, obyvatelstvu i k vyprávěnému příběhu. Maxim Maximyč jako "Kavkazan" reprezentuje ruské starousedlíky, kteří mají ke kavkazskému prostředí vztah zcela odlišný: zčásti sdílejí jeho životní pravidla, zčásti ne (například se neřídí zákonem rodové msty, nezískávají nevěstu únosem ap.), ale vcelku se na ně dívají jako na skutečnost zásadně všední, neexotickou, ba dokonce nižší, než je jejich vlastní každodenní život.

Z rozdílných postojů cestovatele a starousedlíka vyplývají hodnotící i slohové rozdíly v reakci obou vypravěčů

"Bely" na stejné skutečnosti. Pro autora jako cestovatele je příznačná nezasvěcenost, pouze letmá obeznámenost, nalivita, přístup k realitě ovlivněný nikoli praktickou zkušeností, nýbrž romantickou literaturou a z toho plynoucí sklon k poetizaci jevů, které jsou pro Maxima Maximyče něčím úplně všedním. Maxim Maximyč v dialogu s cestovatelem znovu a znovu odmítá a "prozaizuje" jeho poetické představy. Například když autor vysloví předpoklad, že Bela snad u Pečorina "se umořila v zajetí touhou po domově", Maxim Maximyč ho okamžitě zchladí replikou: "Co vás napadá, jakápak touha po domově? Z pevnosti bylo vidět tytéž hory jako z aulu a to těm divochům stačí." Podobných omylů, které musí Maxim Maximyč uvádět na pravou míru, se autor dopouští i v názorech na kavkazské počasí i v jednání s horaly. Vcelku se dá říci, že cestovatel stále vykládá skutečnost v duchu romantických klišé a Maxim Maximyč že jeho postoj vyvrací střízlivou praktickou interpretací.

S romantickou šablonou pak autor přistupuje i k předpokládaným kavkazským zážitkům Maxima Maximyče: "Byl jsem hrozně dychtiv vylákat z něho nějaký ten příběh, jako všichni cestující, kteří se pouštějí do spisování. ...V okolí je divoký, zajímavý lid, každý den číhá nebezpečí; stávají se podivné případy..."

Proto je pro něho v příběhu Bely hybnou silou děje jiný hrdina než pro Maxima Maximyče. Ten se od začátku vyprávění zaměřuje na Pečorina, na jeho "podivínství". Pro Maxima Maximyče je Pečorin jediným viníkem Belina neštěstí a až do posledka pro něho zůstává tajemstvím. Proto když vypráví,

jak mu vytkl, že už nemá Belu rád, a uslyšel od něho celou autocharakteristiku zbytečného člověka, vyptává se cestovatele jako Petrohraďana na prostředí, které plodí takové lidi, aby konečně porozuměl Pečorinově povaze. V této problematice se cestovatel vyzná dobře, podá Maximu Maximyčovi příslušný (ale přece jen příliš stručný) výklad, ale ten ani po takovém vysvětlení Pečorinovo chování nechápe ("Štábní kapitán nepochopil tyto rozdíly") a dospívá k viditelně nepřipadnému, směšnému závěru, totiž že této mládeži byli vzorem Angličané, proslulí jako zapřísáhlí opilci. Pro Maxima Maximyče je Pečorin představitelem nevysvětlitelné cizí síly, která vpadá do řádu života, kam patří Bela, a plodí zlo.

Je příznačné, pod jakou podmínkou se Maxim Maximyč načas smířil s únosem Bely: totiž na základě "kavkazských" argumentů, které mu uvedl Pečorin: "... on mně odpověděl jen to, že divoká Čerkeska musí být šťastná, když má takového milého muže, jako je on, protože podle jejich obyčeje (podtrhl M.D.) on přece je jejím mužem, a že Kazbič je lupič, který zasluhuje potrestání." Maxim Maximyč to uznal: "Suďte sám, co jsem měl na to odpovědět?" Normy soužití platné mezi horaly vlastně podle tohoto výkladu porušeny nebyly. Z jejich hlediska únos ještě není syžet - je stejně běžný jako šťastné manželství, které po něm může následovat. Proto Maxim Maximyč v dalším zvědavě sleduje Pečorinovo úsilí o zlomení Belina odporu, dokonce se s ním vsadí o lhůtu, ve které se to má povést, jako kdyby přihlížel nějakému sportovnímu výkonu. A když Pečorin vyhraje a

nastane první, šťastné období jeho svazku s Belou, Maxim Maximyč to chápe jako přirozený, neproblematický konec příběhu, třebaže štěstí milostné dvojice bylo zapláceno životem Belina otce, psanectvím jejího bratra a velkým hořem Kazbiče. Teprve Pečorinovo pozdější chování, totiž ochladnutí k Bele, se vymyká jeho životním představám, teprve na to se začíná dívat jako na nevysvětlitelné porušení normy.

Zcela jinak přistupuje k příběhu jeho posluchač, cestovatel. Ten v něm hledá nikoli vliv něčeho nekavkazského, ale naopak právě kavkazskou exotiku, tj. působení sil, které jsou něco cizího, zvláštního z hlediska jeho metropolitního, "nepřírodního" povědomí. Ty síly se projevují v činech, jako je únos nebo pomsta za uraženou čest a hrdost. Proto je pro cestovatele hybnou silou Belina příběhu nikoli Pečorin, nýbrž Kazbič se svou exoticky zvláštní láskou ke koni, tak velkou, že by ho nevyměnil ani za nejkrásnější dívku; stejně literárně exotická je Kazbičova pomsta za křivdu, kterou mu způsobil Azamat krádeží koně a za kterou se Kazbič vražedně mstí celé jeho rodině.

Proto když cestovatel poslouchá Maxima Maximyče, ve všech uzlových místech děje hledá podíl kavkazského zbojníka a vyptává se na něj. Maxim Maximyč mu dává samé prozaické odpovědi, které Kazbičův podíl na ději snižují, stavějí jej do stínu Pečorina, třebaže jeho faktické činy nepopírají.

Příznačný je závěr epizody s rvačkou na kavkazské svatbě:

"A co Kazbič?" ptal jsem se netrpělivě štábního kapitána.

"Ti lotři mají z pekla štěstí!" odpověděl štábní kapi-

tán a dolil sklenici čaje, 'chlapík vyvázl.'

'A nezraněn?' zeptal jsem se.

'Ale bůhví! Tihle zbojníci mají tuhý život.' ..."

Pro Maxima Maximyče není důležité, jak dopadla epizoda pro Kazbiče, ale co z ní vinou jeho neprozřetelného vyprávění vyvodil Pečorin (dostal nápad dát unést Belu a vyměnit ji za Kazbičova koně): "Jednu věc si nikdy neodpustím: čert mi napískal, že jsem po příjezdu do pevnosti vyprávěl Pečorinovi vše, co jsem vyslechl, když jsem šeděl za plotem..."

Ale cestovatele odlišný výklad Maxima Maximyče neodradí od zájmu o Kazbičovu roli. Když Maxim Maximyč dospěje k sdělení, že Bela a Pečorin po vzájemném vyznání lásky byli šťastní, je samozřejmě zklamán, protože rovnou "očekával tragické rozuzlení"; a hned také naznačuje odkud - totiž z událostí v Belině rodině ("A co otec... nedovtíпил se, že je Bela u vás v pevnosti?"). Když tím přiměje Maxima Maximyče, aby vyprávěl, jak Kazbič zavraždil Belina otce, vidí v tom látku pro závěry v duchu vlastní romantické, exotizující koncepce: "Vynahradil si ztrátu koně a pomstil se," řekl jsem, abych se dověděl mínění svého společníka." Maxim Maximyč sice s tímto soudem souhlasí, ale převádí fakt z nadnesené polohy (v originále *voznagradil, otmstil*) do polohy běžných životních pravidel: "Ovšem... podle jejich zvyku byl naprosto v právu..." (podtrhl M. D.), tj. nic mimořádného se tím nestalo.

Před vyprávěním druhé části příběhu se autor shodne s Maximem Maximyčem na zásadě, kterou sám vyjádřil větou:

"Co nezvykle začalo, musí i tak skončit." Ale každý zase spatřuje tu "neobyčejnost" v něčem jiném.

Cestovatel tuto druhou část vyprávění Maxima Maximyče dlouho nepřerušuje. Ochladnutí Pečorina a Belino trápení pro něho není nic mimořádného. Zato pro Maxima Maximyče je v tom jádro příběhu, a proto se sám začne svého posluchače vyptávat na poměry, které plodí takové povahy, jako je Pečorin. A ten mu odpovídá tak, že vlastně nic nevysvětluje, jen konstatuje rozšířenost jevu; necítí totiž potřebu opravdu porozumět Pečorinovu chování, protože tato postava pro něho není hybnou silou příběhu.

Tou je pro něho Kazbič a on nepřerušuje Maxima Maximyče také proto, že se kavkazský zbojník, z cestovatelova hlediska hlavní dynamická figura děje, znovu objevuje na scéně. Když pak vyprávění dospěje až k okamžiku, kdy Kazbič při pokusu o únos Belu smrtelně zraní, cestovatel se nejprve zeptá, zda se hrdinka uzdravila, a pak hned zas namíří ke své oblíbené figuře: "A vysvětlíte mi, jak ji mohl Kazbič unést?" A vzápětí: "Ale proč ji chtěl Kazbič unést?" Pro Maxima Maximyče to však ani teď není otázka podstatná, pro něho nemíří k žádnému mimořádnému faktu, který by byl spjat s vyššími hodnotovými atributy: "Prosím vás, vždyť tihle Čerkesové jsou známá zlodějská banda. Musí sebrat všechno, co leží po ruce. Leccos ani nepotřebují, ale všechno ukradnou. To už jim nesmíte mít za zlé. A mimoto, ona se mu dávno líbila." Tato odpověď zní ve srovnání s ideovými polohami, v jakých se pohybuje tazatel, skoro až cynicky; a je příznačné, že se v ní ani nemihne motiv, který cestovatel očekával především (protože pro něho byl páteří příběhu)

a který by zde byl dokonce zcela věrojatný, totiž motiv msty!

Ve vyprávění o tom, jak Bela zemřela, se Maxim Maximyč důsledně drží své koncepce: "Ne, to bylo pro ni štěstí, že umřela. Vždyť, co by se s ní bylo stalo, kdyby ji byl Grigorij Alexandrovič opustil! A bylo by k tomu dříve nebo později došlo." A v soustředění na neslučitelnost Pečorinova charakteru s hodnotovým světem vlastního prostředí dospívá Maxim Maximyč k poslednímu důkazu; vypráví o tom, jak Pečorin reagoval na jeho pokus utěšit jej: "On zvedl hlavu - a zasmál se. Šel po mně z toho jeho smíchu mráz."

Cestovatel se pak zeptá na další Pečorinovy osudy a vyslechne údaje epilogického rázu. Ale jemu to nestačí, po čase se k příběhu ještě jednou vrátí - ovšemže s tématem "Kazbič": "A neslyšel jste, co se stalo s Kazbičem?" Následuje příznačně lhostejná a neurčitá odpověď. Pro Maxima Maximyče nebyl Kazbič hrdinou ani jako vrah Bely!

Vyprávění v "Bele" je tedy konstruováno tak, že autor v masce cestovatele jako by nebyl s to rozpoznat hlavního hrdinu příběhu, ačkoli je to hlavní hrdina celého jeho románu! K tomu musí teprve dospět tím, jak se Pečorin jakoby sám, proti autorově vůli dostává do jeho zorného pole, až je ovládne úplně.

V tom vlastně autora do jisté míry předešel Maxim Maximyč, protože ten netrpí romantickými literárními předsudky dobových cestopisů, které odkazují děj mimo každodennost. Maxim Maximyč předvedl s neomylnou jistotou příběh Bely jako srážku dvou reálných, ale neslučitelných svě-

tů. Ovšem z nich chápal jen jeden, kdežto druhý pro něj zůstal až do konce tajemství.

Oba vypravěči "Bely", "autor" i Maxim Maximyč, jsou tedy v postoji k příběhu pouze částečně kompetentní, každý z něho rozumí jen určité stránce (Maxim Maximyč té "kavkazské", autor "petrohradské"); tím, jak jeden druhého svým postojem korigují a doplňují, nevytvářejí sice celistvý výklad tématu, ale odkazují ke skutečnosti širší a složitější, než jaká je zřejmá z jejich vlastního vyprávění.

Odhalit toto tajemství je pak úkolem dalších kapitol románu. Při rozvržení narativních postojů, na jakém byla založena "Bela", nebyl možný přímý přechod od masky cestovatele, kterého víc zajímá kavkazský zbojník než petrohradský dandy v důstojnické uniformě, k deníku tohoto hrdiny. Bylo zapotřebí vyprávění, v němž by Pečorin na sebe definitivně strhl autorovu pozornost a v němž by v cestě za jeho tajemstvím přestala čnit bariéra nesouměřitelnosti jeho ideového světa se zkušeností jiného sociálního prostředí. V tom spočívá syžetová a kompoziční role kapitoly "Maxim Maximyč".¹

Narativní hra, která problematizuje hrdinu v jeho klíčové roli v ději, nejen vytvořila dojem, že hlavní postava se dostala do středu vyprávění mimo vůli autora, z jakési mimo něj působící nutnosti. Zároveň také předvedla jakoby před zraky čtenáře vznik románu z nerománových složek, jako "sekundární" důsledek, který vyplynul ze shluku nebelost-ristických žánrů vynuceného samou skutečností. Toto žánrově sémantické gesto vykrytalizovalo v "Bele" tak zřetelně,

že ostatní kapitoly se mu snadno podrobily, třebaže jinými svými stránkami si někdy protiřečily, a tedy románovou celistvost textu popíraly.

2

Co do místa a času děje navazuje "Maxim Maximyč" bezprostředně na "Belu". Autor pokračuje v cestě po Kavkaze a při zastávce ve Vladikavkaze se jeho hlavním souputníkem stává znovu Maxim Maximyč. Ale ráz vyprávění se naprosto změnil, a to hned od prvního odstavce:

"Když jsem se rozloučil s Maximem Maximyčem, zčerstva jsem projel daŕjalské a terecké údolí, obědval jsem v Kazbeku, svačil v Larse a k večeri jsem dorazil do Vladikavkazu. Ušetřím vás popisu hor, líčení, která nic nevyjadřují, obrazů, které nic neznázorňují, zejména těm, kteří tam nebyli, i statistických poznámek, které by už jistě nikdo nečetl."

Tento ironický vstupní akord kapitoly bezpochyby míří především proti tuctové sentimentální či romantické cestopisné literatuře. Ale zároveň je také rozchodem s vlastním autorovým vyprávěním v "Bele"! I tam se přece vyskytují ony žánrově příznačné "popisy hor", ba dokonce "líčení" (v originále "vozglasy" - "zvolání") a "obrazy", které sice u Lermontova vždy "vyjadřují" a "znázorňují" něco určitého, ale přesto mají slohové rysy poetizujícího lyrického popisu. V "Maximu Maximyči" po nich nezbylo ani stopy.

S tím souvisí další důležitý rozdíl. V "Bele" dominuje stylizace nezasvěcenosti a naivity. V "Maximu Maximyči" ji

autor úplně opouští a najednou vystupuje jako dobrý a samozřejmý znalec místních poměrů, dokonce nabízí nezasvěcenému čtenáři vysvětlení názvů místních reálií. Po této stránce je teď téměř partnerem Maxima Maximyče, jako kdyby od posledního setkání s ním neuplynuly pouhé dva dny, ale čas dlouhé "kavkazské" zkušenosti.

A navíc teď autora v poměru ke štábnímu kapitánovi úplně opustila zvědavost a zvědavost, příznačná pro "Belu" ("Byl jsem hrozně dychtiv vylákat z něho nějaký ten příběh..."). Teď konstatuje: "Mlčeli jsme. O čem jsme měli mluvit? On mně už pověděl o sobě všechno, co bylo zajímavé, a já jsem neměl co vyprávět."

V "Bele" byl autor vůči předmětu vyprávění méně kompetentní než Maxim Maximyč. Teď se vůči kavkazskému okolí chovají stejně, jsou v něm stejně "doma", ale autor kromě toho ještě prokazuje zasvěcenost do sféry, o níž Maxim Maximyč neví skoro nic, totiž do mentality velkosvětské petrohradské mládeže, mezi níž sám patří. Právě z této sféry přichází k Maximu Maximyči bolestné zklamání.

V "Bele" se text utvářel jako latentní spor dvou narativních postojů, romanticky exotizujícího a všednodenně domácího; proto ... co chvíli přecházel z monologu v dialog. Maxim Maximyč tam byl partnerem autora-cestovatele; v jeho vyprávění je nazýván "můj společník" nebo "můj spolucestující". V "Maximu Maximyči" už partnerem ve vyprávění není a místo dialogu dvou vypravěčů tu dominuje monolog jediného, autora.

V postoji autora k Maximu Maximyčovi se však změnilo

nejen to, že už od něho nečeká žádné historky. V "Bele" byl Maxim Maximyč pro autora napořád "štábní kapitán", tj. prostě nositel vojenské hodnosti bez dalších přívlastků, anebo "starý Kavkazan" či "starý voják", tedy muž zkušený a podle své hodnosti kompetentní, autoritativní. V "Maximu Maximyčovi" se výraz "starý Kavkazan" změnil v "stařík" (3x), "můj stařík" (1x), ba dokonce v "ubohý stařec" (2x); prosté "štábní kapitán" se vyskytlo jen jednou, jednou se k němu přidal přívlastek "dobrák štábní kapitán", s nímž koresponduje "dobrák Maxim Maximyč". Místo důrazu na zkušenosti a kompetentnost, autoritu se teď klade důraz na stáří jako určitou slabost, hodnou soucitu.

Vypravěč vyměnil obdiv a partnerství za nadřazenost, skrytou pod filantropickým soucitem. To souvisí s jeho novou žánrově narativní maskou, která teď určuje ráz vyprávění. Jak už jsme si řekli, B. M. Ejchenbaum nazval "Maxima Maximyče" "črtou doplňující 'Belu'". Slovo "črta" vystihuje v daném případě nejen ráz děje, totiž "dějovost všelijakých náhodných setkání, příjezdů a odjezdů atp."², ale také povahu narativního postoje příznačného pro črtu, totiž poznávání ní neoficiální sociální lokality jako eticky rovnocenné s hodnotovým světem oficiální skutečnosti, z něhož přichází vypravěč. Črta se hodí k objevování nového terénu a k zjišťování, že je navzdory své neoficiálnosti, "nižšímu" zařazení také lidský.

Lermontov založil vyprávění v "Maximu Maximyči" právě na této sentimentálně filantropické dispozici žánru. "Maxim Maximyč" je vyprávění o tom, jak mladý bezcitný metropolitní světák ublížil svou chladností starému hodnému člověku,

s nímž se kdysi za jiných okolností přátelil a s nímž ho spojovaly společné zážitky. Vypravěč v úsilí o sentimentální efekt opakuje a stupňuje stále stejnou výchozí situaci, jak Maxim Maximyč marně čeká na Pečorina; předvede starochovo bolestné zklamání (i s nevyhnutelnými zadržovanými slzami) a končí příběh stejně konvenčně: sentimentální úvahou o tom, jak různě působí ztráta ideálů na mladé a na staré lidi.

Sepětí filantropické masky s dějovostí typickou pro črtu se projevilo i ve způsobu, jakým byl vtažen do děje, tj. do setkání Maxima Maximyče s Pečorinem, sám vypravěč. Přestože po celé vyprávění nepřestává vyslovovat soucit s "ubohým starcem", Maxim Maximyč se nakonec na něho dívá jako na příslušníka té cizí, bezcitné vrstvy, z níž pochází Pečorin. Z této příslušnosti totiž plyne jeho zájem o Pečorinovy deníky, projevený právě v chvíli, kdy se jich Maxim Maximyč chce zbavit jako dokladu přátelství tak zhrzeného. Proto se Maxim Maximyč začne k vypravěči chovat chladně, jako by z rozporu mezi jeho srdečným zájmem o sebe a zvědavostí na Pečorinovy deníky vytušil, že autor se svou filantropickou pózou patří do toho cizího oficiálního světa.

Literatura o Lermontovovi (zvláště školní výklady) bohatě využila a využívá filantropických poloh "Maxima Maximyče" k důkazům o Lermontovově humanismu a lidovosti. Nechceme jí upírat právo na takový výklad. Ale ani masku autora-lidumila nesmíme brát doslova, i ona je předvedena ve své neplné kompetentnosti, jako v "Bele" vypravěč cestopisu.

V "Bele" vyvracela romantickou iluzi vypravěče kavkazská zkušenost Maxima Maximyče. V "Maximu Maximyčovi" vytvářejí

protiklad vypravěčova konvenčního názoru sama fakta, která se dostavují jakoby bezděčně, mimo jeho vůli a očekávání. Takto se vynořil sám Pečorin, o němž si autor podle historie s Belou "neudělal moc příznivou představu" a který pro něj nebyl hrdinou číslo jedna ("některé rysy jeho povahy se mi zdály zajímavé"). Proto mají úseky vyprávění, které jsou klíčové pro stavbu celého románu, totiž portrét Pečorina a získání jeho deníku vypravěčem, pro příběh Maxima Maximyče pouze význam sekundárních epizod, které jen doprovázejí vyprávění o Pečorinově křivdě na starém Kavkazanovi.

Pečorinův portrét, založený na shodné generační, sociální a kulturní zkušenosti vypravěče a hrdiny, tvoří v románě přechod mezi neplně kompetentním pohledem Maxima Maximyče na Pečorina a jeho deníkovou autocharakteristikou. Získání deníků znamená získání většiny článků z "dlouhého řetězu povídek", jak vypravěč na začátku kapitoly charakterizuje román. Ale vypravěč v rámci vyprávění o Maximu Maximyčovi význam této akvizice víc potlačuje, než zdůrazňuje - přesně v duchu zmínky na začátku kapitoly, že mu "napadlo zapisovat pro rozptýlení vyprávění Maxima Maximyče o Bele, aniž... tušil, že to bude první článek dlouhého řetězu povídek..." Jak svědčí tento výrok, pochopil románotvornou roli svého hrdiny teprve ex post, až když skončila epizoda s Maximem Maximyčem a s ní i role sentimentálního lidumila.

3

Po "Maximu Maximyčovi" následuje "Pečorinův deník", autoanalýza a autocharakteristika hrdiny. Po nejistotě o syžetotvorné potenci hrdiny se teď Pečorin předvádí sám

sobě jako střed světa. Mezi něho a druhé lidi už se nevsouvá deformující médium referenta, který mu nerozumí; teď může bez omezení vyložit, jak on sám rozumí sobě a světu.

Ale tím neskončila narativní hra, na níž byly založeny první dvě kapitoly románu. Lermontov především použil zvláštního kompozičního postupu, který vyhrotil napětí mezi dvěma žánrovými rovinami díla - dokumentární a románovou. "Pečorinův deník" se skládá z "Tamaně", "Komtesy Mary" a "Fatalisty". "Tamaň" je však zařazena ještě do 1. dílu Hrdiny naší doby, kdežto "Komtesa Mary" a "Fatalista" tvoří 2. díl. Jeden útvar dokumentárního žánru (deník) tedy byl rozpojen a jeho část připojena k útvarům jiným (k cestopisu a filantropické črtě). Tím se zdůraznilo, že každá složka (kapitola) vystupuje ve vyšší jednotě daného díla ještě v jiné roli, než jakou má žánr, který signalizuje, a že tato vyšší jednota je něco jiného než prostá posloupnost několika dokumentů.

Jestliže kompoziční postup odhaloval fungování dokumentu ve službách románu, výpravné stanovisko vlastního Pečorinova deníku je konstruováno opačně: v něm se z literatury, z umění odvozený postoj předvádí jako postoj prakticky životní. Autobiografický hrdina přistupuje ke skutečnosti podle určitých estetických a ideologických šablon, předpokládá, že skutečnost je uspořádána podle nich; vyprávění pak zaznamenává fakta, která protiřečí vypravěčovu systému a tak odhalují jeho neúplnou kompetentnost vůči předmětu vyprávění. Tím právě navazuje výpravné hledisko "Pečorinova deníku" na první dvě kapitoly románu. Rozdíl je pouze v tom, že Pečo-

rin je teď nejen objektem vyprávění, ale stal se i jeho subjektem, a proto nese odpovědnost jak za své skutky, tak za jejich hodnocení.

V "Tamani" Pečorin vypráví o tom, jak chování místních podlounníků vyvolalo jeho zvědavost a co jim bezděky způsobil svým jednáním. Předmětem vyprávění je zásah vypravěče do světa, který je mu cizí. Tím se "Tamaň" podobá oběma předchozím kapitolám Hrdiny naší doby, které také vyprávějí, co Pečorin způsobil v cizím prostředí. Rozdíl je pouze v tom, že zlo, které tyto činy působí, teď popisuje hrdina sám, tj. že jeho chování se poprvé stává z předmětu neplně kompetentního vnějšího pozorování předmětem autoreferátu.

Ale ani teď není zdroj zla odhalen. V "Bele" a v "Maximu Maximyčovi" to nebylo možné proto, že vypravěč neměl předpoklady pro poznání hrdiny, buď že sám byl z jiného prostředí (Maxim Maximyč jako vypravěč Belina příběhu), nebo že k němu přistupoval s určitým konvenčním očekáváním, totiž že pochopit jej mu bránilo literární a ideové kliše (romantického cestopisu, filantropické črty). V "Tamani" se do této situace dostal Pečorin sám - jako vypravěč i jako hrdina. Jeho omyl v jednání s tamaňskými podlounníky nepramení z toho, že by snad neměl o jejich světě žádnou představu a názor. Příčina jeho neúspěchu tkví naopak v tom, že k nim přistupuje s dosti určitým názorem, který je ale mylný, neadekvátní, a protože hrdina jedná právě podle něho, plodí jeho jednání události nečekané a pro ostatní účastníky zlé.

Jak už zaznamenaly práce o Hrdinovi naší doby, Pečorin přistupuje k dívce z podlounnické chatrče jako k literární hrdince, kterou si zkombinoval z postav z Žukovského (mořská víla, "undina") a Goetha (Mignon z "Wilhelma Meistersa"). V duchu Žukovského vnímá a popisuje i krajinu. A jeho kozácký sluha ještě navíc vytváří jakousi folklórní paralelu k jeho postoji: k Pečorinovu tajemnu a romantičnu literárnímu přidává tajemno báchorkové, totiž hledí na domov podlounníků podle místního podání jako na sídlo "nečisté síly".³

Pečorin se tedy pokusil zaranžovat si skutečnost podle literárních šablon. Jeho jednání ho však strhuje do vztahů, které s touto šablonou nemají nic společného, nepodřídí se jí a svou nepředvídaností ji demaskují. Samy tak vystupují jako protiklad nepůvodní smyšlenky, falešného zdání, jako "pravá skutečnost".

Narativní hledisko autobiografie respektive deníku, v jehož klíči je vyprávěna "Tamaň", signalizuje (stejně jako narativní postupy ve všech ostatních kapitlách Hrdiny naší doby) dokumentárnost, autentičnost. Ale Lermontov naložil i s dokumentárním žánrem jako s komunikační strukturou, která sama o sobě nemusí nutně být autentickou výpovědí o skutečnosti, ale naopak ji může zastírat a deformovat, jestliže její subjekt je přístupný vlivu literární konvence.

V "Bele" a v "Maximu Maxymyčovi" byl Pečorin záhadný, protože obzor vypravěčů (z různých důvodů) nedovoloval zjistit motivy jeho jednání nebo závažnost jeho role v událostech. Záhadnost byla zdrojem démonického účinku postavy.

Pečorinovo jednání v "Tamaní" má podobné fatálně negativní následky jako v předchozích kapitolách románu. Potud se znomu může zdát démonické. Ale zároveň už tu začíná demaskování tohoto démonismu. Zlo, které hrdina plodí, nemá kořen pouze v jeho nezávislé, demiurgické vůli, ale přinejmenším v stejné míře v jeho ignoranci, způsobené závislostí na literární módě.

Tím, že naznačuje nedostatečnost, neplnou kompetentnost hrdinova démonického intelektu tváří v tvář skutečnosti, kterou není s to obsáhnout, poukazuje už "Tamaň" k II. dílu románu. Plné rozvinutí rozporu mezi démonickým intelektem a realitou mimo jeho systém pak podává "Komtesa Mary".

Lermontov začlenil "Tamaň" do Pečorinova deníku; její ráz však tomuto žánru plně nedpovídá. B. M. Ejchenbaum napsal, že "Tamaň" a "Fatalista" se zprvé nehodí do pojmu "deník" a za druhé svým duchem plně neladí s Pečorinovou osobností, jak se rýsuje z "deníku", a někdy ani s jeho stylem, okruhem představ, vědomostí atd." Pouze "Komtesa Mary" "je skutečná zpověď duše a nikoli syžetová novela".⁴

Deník je sled přerušovaných a samostatně datovaných záznamů; může tedy také být sledem postupných odlišných, měsíčních se postojů mluvčího, sledem, v němž postoj následující může být v určitém napětí s postojem předchozím ap. "Tamaň" je nedeníková v tom, že takové členění textu nemá ani nepotřebuje. Všechno se tu odehraje jako řetěz sice nepředvídaných, ale souvislých následků jedné hrdinovy reakce na neznámou skutečnost, a tedy jako celistvá událost. Přesto nepůsobí začlenění povídky do Pečorinova deníku nepřirozeně

(Ejchenbaumovo zjištění je věc nikoli čtenářského postoje, ale výsledek odborného zkoumání); funkci "deníkovosti" zde plní autobiografický ráz vyprávění.

Zato v "Komtese Mary" jsou možnosti skutečného deníkového vyprávění využity naplno.

4

Deník je intimní komunikace se sebou samým. Vylučuje přítomnost druhých a zejména veřejnosti. Proto každé uveřejnění skutečného, nefiktivního deníku vytváří novou komunikační situaci a napětí mezi tím, komu je text původně adresován, a novým, veřejným auditoriem. Sdělení s tímto adresátem nepočítalo, je přítomen jaksi per nefas. Použití deníkové stylizace v beletrii tyto vztahy převrací. Reálným auditoriem, s nímž krásná próza počítá, je právě veřejnost, kterou žánr deníku vylučuje; a ten, komu je deník určen ze své žánrové podstaty, se stává adresátem fiktivním.

Převrácení komunikační situovanosti deníku v beletrii dává už samo příležitost k narativním efektům. Lermontov však v "Komtese Mary" využil dalších vlastností této formy.

Deník může na jedné straně zachycovat události v chronologické souběžnosti, aniž jim vnucuje vnitřní sepětí. Tato vlastnost dovoluje krásné próze ukrýt celistvost syžetu pod masku nenucenosti.

Na druhé straně nabízí zcela opačné možnosti temporálně kompoziční členění deníkového textu. Deník se skládá z řady postupných sdělení, samostatně datovaných. Komunikace se sebou samým je tu založena na tom, že každý jednotlivý záznam může být zároveň nejen sdělením o tom, co se stalo,

ale i o tom, co se podle očekávání pisatele teprve stane. A příští záznam může být porovnáním této predikce s praxí.

Může tedy vznikat napětí jednak mezi vnitřním sepětím a vnější koincidencí epizod, jednak mezi záměrem děje a jeho skutečným průběhem. Obojího využívá Lermontov v "Komtese Mary".

Jedna tendence deníkového vyprávění se uplatnila ve vztahu Pečorina k mladičké Mary, objektu jeho milostné intriky; druhá v poměru k Věře, ženě, kterou kdysi miloval a miluje stále a která se nečekaně vynořuje a podruhé vstupuje do jeho života se zátěží dávného a bolestného milostného vztahu, a to právě ve chvíli, kdy Pečorin začíná svou hru s Komtesou. V deníku se pak střídají momenty intriky vůči komtese s momenty obnoveného vztahu k Věře. To jen podtrhuje paralelnost a zároveň protikladnost obojího vztahu.

V pasážích věnovaných komtese Mary a Grušnickému vypráví Pečorin o událostech tak, že je srovnává s tím, jaké dění sám předvídal, a zapisuje si své další záměry a plány, které zase v příštích záznamech může konfrontovat s praxí. Jeho predikce se opírá o opakovanost charakterů, chování a situací ve společnosti určitého typu, o celkovou vypravěčovu životní zkušenost; proto se teď vyprávění o událostech tak často střídá s psychologickou a etickou reflexí. Pečorinův deník je v tomto ohledu směs reflexe, predikce a vlastního vyprávění děje a stálého porovnávání těchto složek.

Tato komunikační situovanost vyprávění odpovídá světonázorovému stanovisku hrdiny a rázu děje, který Pečorin uvádí do pohybu. Pečorin chápe svůj život jako určité spo-

jení determinovanosti se svobodou. Cítí se determinován v tom, že mu svět nedává příležitost k pozitivnímu, nadosobně hodnotnému jednání (srv. proslulou úvahu "... jistě jsem byl určen k velikým věcem, protože cítím ve své duši nesmírnou sílu... Jenže jsem toto určení neuhodl..."). Z hlediska této základní ztráty už nemůže od světa čekat nic nového, všechno je předem známo. Psychickým výrazem tohoto stavu je nuda.

Ovšem hrdina i teď v sobě cítí onu "nesmírnou sílu", a proto tíhne k akci. Pro činy se mu otvírá dvojitý prostor. Za prvé je to jednání v prostředí cizím jeho mateřskému světu, uspořádaném podle vlastních pravidel, které hrdina nezná. Pečorinovy zásahy tímto směrem a konfrontací etického řádu trojího "přirozeného" prostředí s nimi /prostředí kavkazských horalů, prostých Rusů, jako je Maxim Maximyč, a tamanských podloudníků/ předvádějí postupně "Bela", "Maxim Maximyč" a "Taman".

Druhá sféra Pečorinovy aktivity je v jeho vlastním prostředí. O tom vypráví "Komtesa Mary". Protože z Pečorinova hlediska zde není možná smysluplná praxe, může se hrdina realizovat pouze v činnosti pojaté jako určitá hra. Je to hra na způsob dramatického děje, v němž je hrdina zároveň autorem i hercem: vymyslel zápletku a podle vlastního plánu v ní současně hraje svou roli i vymýšlí další etapy děje až po konečné rozuzlení. Jde přitom opravdu o hru, protože hrdina nechce prakticky změnit skutečnost, ale jen vyzkoušet převahu svého intelektu nad ostatními lidmi, sílu

své předvídavosti. Proti svým partnerům má rozhodující výhodu v tom, že jako autor má předem promyšleny možné varianty rolí, které jim přidělil, i své vlastní reakce.

V tomto ohledu vlastně vystupuje v roli vojevůdce, který koncipoval a předvádí strategickou hru. Je příznačné, že Pečorin sám sebe na jednom místě (po tragickém odjezdu Věry) přirovnává k Napoleonovi a že v jiné úvaze formuluje svůj vztah k životu jako strategií permanentní války. "... Miluji nepřátele, třeba ne po křesťansku. Baví mě, pobuřují mi krev. Být vždycky na stráži, lovit každý pohled, význam každého slova, hádat záměry, rozbíjet spiknutí, stavět se oklamáným a náhle, jednou ranou, zvrátit celou ohromnou a pracnou budovu jejich lstí a úskoků - to je ten pravý život!"

Základní výpravné hledisko Pečorinova deníku lze definovat jako popis událostí z hlediska jejich strategické předpovědnosti. Proto se v jeho vyprávění tak často vyskytují výrazy označující dohad, uhádnutí ap.⁵ A ve vztahu Pečorina ke Grušnickému se opakuje motiv sázky⁶, tj. opět odhadu budoucnosti a sporu o jeho správnost.

Pečorin dominuje v ději nejen proto, že jej sám vyvolal a řídí, ale ještě z jednoho důvodu: zatímco on hraje právě hru, ostatní účastníci o herním rázu děje nevědí a reagují na hrdinovy činy jako na praktické skutky, které ovlivňují jejich životní osud. To mu dává nad nimi převahu: oni jednají spontánně, reagují na Pečorinovo chování případ od případu, aniž tuší jeho dosah, kdežto on právě jej předvídá, a proto si s nimi může hrát jako kočka s myší. Deníková forma vyprávění přesně vyjadřuje toto napětí mezi spontánním bě-

hem událostí a jejich strategickou anticipací a záměrnou režii.

Ale rozpor mezi hrdinovým herním přístupem k zápletkce a praktickým zájmem jejích účastníků je zároveň také zdrojem jeho slabosti. Z jejich praktické reakce na jeho činy vyrůstá nárok, aby se hrdina choval jako oni, totiž aby z rozehraného konfliktu také vyvodil praktické důsledky. Splnění tohoto nároku ale znamená konec suverénní strategie, vojévůdcovského postavení hrdiny.

Pečorin ovšem nemůže své hry zanechat, dokud nedožene protihráče až k ohrožení jejich mravní a fyzické existence. Ale to pak zase stupňuje onu zkoušku životem, která se koná proti jeho vůli, takže on nakonec musí jednoznačně volit mezi základními hodnotami celé své axiologické soustavy.

Tato soustava má tři dominantní a navzájem odstupňované složky: život, čest, svobodu.

Vztah ke Grušnickému je volbou mezi ctí a životem. Vztah ke kontese Mary přivedl Pečorina k rozhodování mezi svobodou a ctí. První rozhodnutí mu zjednává čest vraha, druhé svobodu v bezpečnosti. Ale z Pečorinova hlediska to není prohra, protože v obou případech vyhrává, co vyhrát chtěl, co očekával. Je stále týměž demiurgem.

Ovšem toto demiurgovství se uplatňuje v rámci zvláštního rozporu, který zklabuje jeho suverénnost. Děj, který Pečorin předvídal a vyvolal, totiž vždy ústí do bodu, v němž o konečném osudu hrdinova záměru rozhoduje - hazardní sázka. Hazardní sázka ale vytváří situaci, jejíž řešení není v moci nikoho z účastníků hry; zde "hráč hraje nikoli s druhým

člověkem, ale s Náhodou".⁷

Před soubojem s Grušnickým se Pečorin dozví, že souboj neproběhne regulérně, že jeho má stát život a jeho soka nic. Jako protiútok proti tomu však nevolí odhalení podvodu, ale metání losu, tj. vsazení životů obou soků na kartu Náhody. A skutečně si vynutí losování; podvod odhalí teprve v průběhu vlastního souboje, když se sokovi nepodařilo ho zabít.

V stejných polohách promýšlí a řeší Pečorin svůj vztah k Mary. Je příznačné, že proti alternativě trvalého svazku s milovanou ženou se mu zase vynoří myšlenka na hazardní hru: "Jsem schopen všech obětí kromě této (manželství, M.D.); dvacetkrát vydám všanc svůj život, ba i čest... ale svou svobodu neprodám."

Strategicky promyšlený život tak nachází smysl v hazardní sázce, v níž o osudu člověka rozhoduje Náhoda. Pečorin učinil deník adekvátní výpravnou formou tohoto stanoviska, této paradoxní síly-slabosti strategického rozumu zbytečného člověka.

Ve vyprávění o vztahu Pečorina ke komtesse Mary se svým způsobem zopakoval rozpor, na němž byla založena "Tamaň": děj, který hrdina vyvolal, měl nepředvídaný průběh. Protože ale v daném případě nárok předvídat patřil k dominantním, profilovým vlastnostem hrdiny-vypravěče, bylo teď vítězství "skutečnosti" (nepředvídaného) nad iluzorností jeho ideového postoje tím závažnější. Hrdina si však porážku nepřiznal, sám sobě zastřel meze své moci nad druhými lidmi, a to tím, že prokázal odvahu vsadit vlastní čest a život do hry s Náhodou.

Zároveň tím ovšem také prokázal, že je velký a silný protihráč této skutečnosti, světa, který je sice vždy širší a bohatší, než jak se jeví v Pečorinových představách, ale bez něho, bez jeho demiurgické vůle a pohotovosti k hrdinství by byl vlastně prázdný.

Proto může být Pečorinova mohutnost vystavena ještě jednomu kritickému světlu. To na něj vrhá druhá výpravná dispozice deníkové formy, totiž záznam událostí probíhajících v protikladu k sledovanému a očekávanému ději mimo vůli pisatele, jako pouhý souběh nesourodých epizod v jednotlivých momentech plynoucího času.

Podle tohoto principu se v jeho vyprávění jako základní "bezděčný" (ve skutečnosti důsledně využitý a s první dějovou linkou pravidelně střídáný) protiklad k Pečorinově demonické hře s komtesou Mary a Grušnickým vynořuje a rozvíjí příběh Věry.

Věc není pouze v tom, že se Věra v Pečorinově životě znovu objevila nečekaně a že epizody z obnoveného vztahu k ní se do vyprávění o komtese Mary vsouvají jaksi "mimo plán". Sám vztah Pečorina k Věře je pravým opakem jakékoli strategie. Od první zprávy o jejím příjezdu jsou Pečorinovy výroky o ní plny nejistoty. Věra pro něho není předmětem předvídání ani hry, ale budí v něm otázky, na které nemá jednoznačnou odpověď.⁸ Svůj rozhovor s ní popisuje jako jeden z těch, "které na papíře nemají smysl, které nelze opakovat, ba nelze si je ani pamatovat. Význam zvuků mění a doplňuje význam slov jako v italské opeře." Výrazem spontánnosti v jeho vztahu k Věře je i jeho vyžádka na konci do volné

stepí "bezúčelně a bezcílně", setkání s přírodou jako živlem, vyvolané nekroceným vzrušením z obnovení toto milostného svazku.

V jejich vztahu má vesměs iniciativu Věra a Pečorin se bez odporu poddává. I vrcholná událost mezi nimi, jeho noční milostná návštěva u Věry, proběhne z její iniciativy a podle jejího plánu. Když ho Věra zve k noční schůzce, Pečorin si říká: "... přece jen to jde po mém." Ale žádné plány nebo záměry, které by ukazovaly tímto směrem, v deníku ani nevyslovuje, ane neprozrazuje svým chováním, zatímco pro své jednání s Mary a Grušnickým si sestavuje celé scénáře. Zato z Věřina chování vůči němu je zřejmé, že pro ni (pro ni jedinou!) je ve všem předpověditelný. On sám si zaznamenává: "... je to jediná žena, která mě pochopila úplně se všemi drobnými slabostmi i špatnými vášněmi..." A ona mu píše v dopise na rozloučenou: "... pronikla jsem do všech záhad tvé duše..."

Právě proto, že ho Věra tak zná, nemůže Pečorin pochopit, že ho stále ještě miluje. Ve Věřině posledním dopisu je však věta: "... já jsem se obětovala, protože jsem doufala, že jednou oceníš mou oběť, že jednou pochopíš mou hloubku, nezištnou a bezpodmínečnou něžnost." Zde je pojmenována hodnota, která v Pečorinově axiologickém rejstříku chybí: láska. Přitom ji vyznává žena, která na sobě zakusila stejnou démonickou strategii, jaká je zaměřena na komtesu Mary; a je to žena, která Pečorina umí "uhádnout" stejně jako on své oběti. A přesto trvá na své lásce k němu, k tomu, co je v něm "zvláštního, jedině jemu vlastního", co i z jeho hlasu

zaznívá jako "neodolatelná moc" – tedy k tomu, co jinými slovy sám v sobě charakterizoval jako "nesmírnou sílu", známku "předurčení k velikým věcem". Věra v něm miluje jeho "vznešené poslání" navzdory jeho pádu, Pečorin je pro ni nešťastný démon ("byl jsi nešťastný a já jsem se obětovala").

B. M. Ejchenbaumovi patří tato poznámka o "Komtese Mary": "Mohli bychom dokonce říci, že název této zповědi působí divně: je to deník, v němž vlastně Věra hraje roli podstatnější než komtesa Mary. Pro takovou věc by nejpřirozenější název měl znít 'Pečorinův deník'; zařazení 'Tamaně' a 'Fatalisty'... přimělo Lermontova, aby dal deníku zvláštní název."⁹

Ejchenbaumův názor nebere v úvahu dominantní narativní postoj této kapitoly. Její vypravěč je orientován na zápletku, kterou zosnoval a rozehrál a jejímž hlavním předmětem je právě komtesa Mary a subjektem jeho předvídací vůle. Ta je základním hlediskem jeho vyprávění. Příběh Věry je v tomto aspektu nepřipadná příměs životní náhody, přimíchaná k hlavnímu ději a do vyprávění zahrnutá víc podle žánrových pravidel deníkové formy než podle svého vlivu na základní zápletku. Proto také příběh Věry končí před závěrečným setkáním Pečorina s Mary; a končí vysloveně bagatelizující pózou vypravěče vůči němu, kdežto postoj, který hrdina rozehrál vůči komtese, je doveden až do závěrečného poetického přirovnání vlastního života k údělu mořského piráta.

Ovšemže i toto je jen další vypravěčská maska, v určitém ohledu konstruovaná podobně jako narativní postoje před-

chozích kapitol: v "Komtese Mary" vede vyprávění osoba, která při vší hloubce a upřímnosti své zpovědi není vůči svému před-
mětu plně kompetentní. Zdroje této nekompetentnosti mohou
být různé: cizost hrdiny vypravěči, neadekvátnost použité
žánrové šablony, bezradnost autoreferátu vůči skutečnosti
jiného řádu. V daném případě je to určitý světonázorový sebe-
klam vyprávěcího hrdiny.

"Skutečnost", "pravda" o ději a hrdinovi se ovšem uplatni-
la i zde, navzdory deformujícím prvkům ve vědomí vypravěče.
Tuto roli sehrála chronologická bezprostřednost deníku, otev-
řeného i faktům z hlediska vypravěčovy strategické vůle mi-
mosystémovým.

Tato fakta samozřejmě vůbec nejsou tak bezprostřední a
náhodná, jak se tváří jejich deníkový záznam. Údaje o poměru
mezi Pečorinem a Věrou jsou pevně vkomponovány do vyprávění
o komtese a Grušnickém, tvoří pro ně promyšlené pozadí. Ale
ve srovnání se základním stanoviskem vypravěče působí jako
hlas bezprostřední skutečnosti vedle prvků ideologického
sebeklamu ve vědomí hrdiny.

Na napětí mezi těmito dvěma polohami je založeno vyprávění
v "Komtese Mary". Tak zde Lermontov dosáhl toho, že první
velká ruská "zpověď dítěte svého věku" přinesla nejen hlu-
bokou psychologickou introspekci, ale zároveň také korektiv
"bezprostřední" skutečnosti, která i v nelítostné zpovědi
odhaluje dávku sebeklamu.

"Fatalista" hraje v Hrdinovi naší doby roli svérázného
epilogu. Není to epilog v tom smyslu, že by dopověděl, co

se stalo po hlavním ději, aby čtenář měl před očima celou životní dráhu hrdiny. Zase pouze předvádí jeden samostatný aspekt hrdinova postoje k světu bez ohledu na chronologické zařazení epizody. To odpovídá základnímu výpravnému záměru autora, totiž předvést nikoli biografii, nýbrž komponovat vyprávění jako cestu do hrdinova nitra.

V "Komtese Mary" byla předvedena Pečorinova hra vystupňovaná přes její vlastní meze do takových poloh životní závaznosti, že to hrdinu přinutilo, aby dal v sázku vlastní čest a život. Ve "Fatalistovi" jsme od začátku v experimentálně čisté atmosféře hazardní hry.

Zápletka zde vznikne ze znudění hráčů hrou v karty. V konvenční debatě typické pro podobnou důstojnickou katerní společnost přivede proud konverzace na přetřes problém osudovosti v lidském životě. Pečorin vysloví svou tezi namířenou proti fatalismu tak, že se z její konfrontace s opačným názorem "fatalisty" Srba Vuliče vyvine nová sázka. Jako v hazardní hře hráči sázejí na určité karty, sázejí teď Pečorin a Vulič každý na svůj životní postoj, světový názor. Pečorin sází peníze, Vulič život.

V kartách vyhrává ten, komu padne očekávaná karta, na niž si vsadil. Ale sázka mezi Pečorinem a Vuličem nemůže mít takové řešení. Náhoda, která v hazardní hře rozhoduje o výhře, přisuzuje peníze, ale ne pravdu. Ve sporu o správnost filozofického názoru je prostě nekompetentní.

Děj ve "Fatalistovi" se však vyvíjí právě tak, jako kdyby něco takového bylo možné, a vypravěč se i v retrospektivě ztotožňuje se svým záměrem vloženým do zápletky, totiž ově-

řit si existencí osudovosti. Epizody příběhu jsou zde tedy začleněny do falešné souvislosti, jsou pojaty jako ilustrace smyslu, který je a limine nezjistitelný.

Pečorin sází na názor, že osudovost neexistuje, Vulič na to, že existuje. Vuličovým důkazem má být šťastný výsledek pokusu s pistolí nasazenou k vlastní hlavě: osud mu určil, aby ten pokus přežil, a on vyhraje Pečorinovy peníze a zároveň podá důkaz o pravdivosti svého fatalistického názoru. Pečorin těsně před pokusem s pistolí na základě soupeřova vzezření uvěří oproti původnímu stanovisku a vlastní sázce v pravdivost Vuličova stanoviska, tedy v osudovost, takže sázka je vlastně zbytečná, resp. Pečorin ji prohrál ještě dřív, než proběhla vlastní hra s Náhodou (pokus o výstřel). Jenže za tímto zdáním se skrývá ironie: Pečorin přece uvěřil v osudovost na základě opačných indicií, než na jaké se orientuje jeho protihráč: Pečorin totiž z Vuličova výrazu vyčte předurčení nikoli k přežití, ale k smrti. Pak pokus proběhne šťastně pro Vuliče, který vyhraje sázku (osudovost existuje, "protože" hráč přežil experiment); Pečorin prohrál své peníze, ale výsledek pokusu ho naopak vrací k původnímu stanovisku, protože předurčení, které Vuličovi vyčetl z tváře, se neprokázalo.

Ale vzápětí Vulič umírá, zavražděn opilým kozákem, a Pečorinovi to potvrzuje oprávněnost jeho předtuchy a tím vlastně fatalistický výklad otázky. On ale se přesto drží původního stanoviska a formuluje je v závěru kapitoly i celého románu tímto reflexivním odstavcem:

"Jak se po tom všem člověk nemá stát fatalistou, zdálo

by se. Ale kdo bezpečně ví, je-li o něčem přesvědčen nebo není... A jak často pokládáme za přesvědčení klam smyslů nebo omyl rozumu! Rád o všem pochybuji. Tento sklon nevadí rozhodnosti charakteru, naopak, co se mne týče, jdu vždycky směleji vpřed, když nevím, co mě čeká. Vždyť se nepříhoda nic horšího než smrt, a smrt nás nemine."

Následuje jako pointa stanovisko Maxima Maximyče, který nejprve fakta vyloží zcela empiricky a vlastně protifatalisticky (Vuličovi selhala pistole pro špatnou kvalitu kavkazských střelných zbraní, jeho smrt způsobil náhlý nápad dát se do řeči s opilcem), ale potom nelogicky přeskóčí do lidové gnómičského výroku, že to postiženému stejně "bylo souzeno".

Vyprávění tedy vlastně nedosáhlo cíle, protože nevyřešilo světónázorový spor předvedením děje prokazujícího platnost jednoho určitého názoru. Čtenáři jako by se na konci povídky dávalo na vybranou stejně jako na začátku. Z toho plyne, že smysl "Fatalisty" je v něčem jiném než v banálním světónázorovém tématu z důstojnické konverzace. Jeho vlastní skryté, maskované téma je charakterologické: tvoří je srovnání Vuliče s Pečorinem.

Navenek, jako hrdina vyprávěného příběhu dominuje Vulič. Pečorin v roli vypravěče plně přejímá a rozvíjí konvenční ideové téma svého prostředí a v jeho duchu sám sobě přisuzuje pouze epizodickou roli (toho, kdo na začátku vyprovokoval sázku a na konci odzbrojil Vuličova vraha); jeho vlastní činy nejsou předmětem interpretace. Sám sebe staví do stínu Vuliče jakožto nositele tématu. Ale na rozdíl od

fabulačně plně rozvinutého příběhu Vuličova, který končí nejistotou o jeho smyslu, z epizodického jednání Pečorinova vyvstává zcela vyhraněný, určitý charakter tohoto hrdiny jakožto nepochybná skutečnost. Kdežto Vulič jedná a hyne v intenci ideového klišé, Pečorin jedná mimo jakýkoli ideologicky ilustrativní záměr, jakoby jenom v čisté "skutečnosti", a proto je autentičtější než "fatalista".

Tak se zde znovu - jako už tolikrát předtím v Hrdinovi naší doby - "bezděčně", ale jednoznačně prosazuje logika skutečnosti proti ideologickému schématu, které ji zastírá. Pečorin je tu nositelem obou principů: jako vypravěč tlumočí schéma, jako hrdina je mluvčím skutečnosti.

On i Vulič hráli s náhodou, ale každý jinak. Vulič ji zbožnil, zideologizoval, sám sebe předvádí jako pouhý její nástroj, přímo jí nabízí svůj život, a jestliže si ho nevzala při první příležitosti (pokus s pistolí), vezme si ho při některé další (třebas hned při druhé - opilý kozák). Z Vuličova hlediska není příliš důležité, že se v prvním případě vsadil a v druhém nikoli, protože při sázce sám předem přijímal smrt, která se o chvíli později mimo sázku dostavila sama.

Naproti tomu Pečorin Náhodu přímo vyzývá a přichází s ní bojovat s vědomím, že při tom může přijít o život. Jeho však zajímá cena života zvýšená o podstoupené riziko. Smrt sama o sobě je nedůležitá. Pečorina si sotva můžeme představit s nabitou pistolí přiloženou k vlastnímu spánku. Jeho pojetí života se naopak manifestuje v útoku na Vuličova vraha.

V "Komtese Mary" Pečorin prokázal odvahu vyvodit krajní

životní důsledky ze hry, kterou rozehrál. Ve "Fatalistovi" se tentýž postoj potvrzuje jako nehraný, spontánní, autentický rys jeho charakteru. Tedy jako projev oněch "nesmírných sil", které ho kdysi - před začátkem všech příhod románu - předurčily k "vznešenému poslání", zmařenému okolnostmi.

Je příznačné, že Pečorinův "čistý", autostylizace prostý, a proto autentický a kladný čin se odehraje v dobrodružné, mimořádné situaci. Tím se hodí právě do epilogu. Demonstruje totiž hrdinovu dispozici k smysluplné biografii, která nenastala, a tím na závěr přikládá dodatečnou kladnou míru ke všem jeho předchozím činům a dílčím projevům. Do této míry je započtena i smrt jako vědomě přijaté riziko činu, jako uvážená možnost hry s Náhodou.

Alternativou k takové smrti smysluplné je smrt, kterou Pečorin opravdu zemřel a kterou si sám předpověděl už v první kapitole románu. Maxim Maxymyč tlumočí jeho výrok: "Zbývá mně jediný prostředek, cestovat... a snad někde na cestě umřu!" Předmluva k Pečorinovu deníku potvrzuje tento hrdinův odhad: "Nedávno jsem se dověděl, že Pečorin při návratu z Persie zemřel."

Hrdinova smrt je popsána jako úmrtí na cestě, ne tedy jako následek nějakého jeho základního usilování, nýbrž jako fakt vlastně mimodějový, a proto nedůležitý. A zpráva o ní je odkázána do poznámky, umístěné nikoli na konec románu, ale někam doprostřed (do předmluvy k Pečorinovu deníku), a dokonce ani ne jako událost důležitá pro zhodnocení ústřední postavy díla, nýbrž jako vysvětlení autorova vyda-

vatelského počínu.

Jestliže si však hrdina jako výslednici celoživotní situace předpověděl smrt právě v takové podobě "někde na cestě", pak je ovšem její nevýznamnost zdánlivá a naopak na celý jeho život je třeba pohlédnout pod jejím zorným úhlem!

K tomu vybízí právě "Fatalista" jakožto povídka o smrti viděné v základní světonázorové perspektivě. Pečorinova smrt "na cestě" tvoří pozadí pro jeho vlastní hrdinské dispoziční; ze své původní sniženosti a zastřenosti se touto konfrontací pozvedá do výše své nerealizované heroické alternativy a jí samu naopak staví do střízlivého všedního světla. Hrdinův život je tím situován do protikladných poloh nečinného pozorovatelství a smrtelně hazardního činu. Prostor mezi nimi je prostor smysluplného konání, schopného vytvořit souvislou posloupnost; ale ten právě není určen pro Pečorina, a proto nemá "hrdina naší doby" biografii. Vyprávění o něm demonstruje opakovaný rozpor mezi potřebou a nemožností biografie jakožto celoživotní činné perspektivy hrdiny. "Fatalistou" se tomuto rozporu dostalo závěrečného vyhoceného vyjádření.

6

Hrdina naší doby je komponován jako sled dokumentárních narativních postojů, v nichž se dospívá od chování hlavního hrdiny v cizím prostředí k činům v prostředí sourodém a od pohledu nezasvěcených vypravěčů k autoanalýze. Narativní hlediska jsou uspořádána podle zásady stoupající kompetentnosti.

Přitom žánr díla, román, je prezentován jako bezděčný

výsledek náhodného shluku několika žánrově disparátních nebeletristických textů, které se octly vedle sebe jakoby mimo vůli autora, a tedy z vůle samotné skutečnosti. Místo hrdinů, k nimž poukazují názvy kapitol, byl tento shluk textů "nečekaně" ovládnut jedinou postavou, která jej sjednotila a určila i jeho společný název: Hrdina naší doby.

Kompozičně (vyloučením biograficko-chronologické perspektivy) i dějově (členěním na uzavřené příběhy s jedinou společnou postavou) dílo popírá žánrové zákony románu, ale tím, jak se hrdina jakoby z vůle samotné skutečnosti vždy znovu dostává do středu dění, jak každý jeho příběh odhaluje potřebu celistvé pozitivní biografie, podřizují se všechny složky textu hledisku románovosti.

Dojem, že román vznikl mimo autorský záměr, z vůle skutečnosti samé, je založen nejen na autorské masce bezděčného svědka a nálezce několika dokumentů. Masky tohoto druhu jsou v próze zcela běžné; jsou k dispozici každému epigonovi. U Lermontova však je zmíněný dojem "neliterárního" původu dále podložen i určitou selkovou situovaností vyprávění, která je společná všem použitým výpravným hlasům bez ohledu na jejich nesourodost. Tímto jednotícím principem je rozpor mezi obzorem vypravěče a rozlohou "skutečnosti", tj. mezi řádem světa ve vědomí vypravěče a mimosystémovými fakty, která se mimo jeho vůli dostávají do jeho zorného pole, vstupují do děje a utvářejí jej jinak, než vypravěč očekával. Tento podíl "mimosystémové" reality na syžetu působí o to autentičtěji, že všechny žánry použité v Hrdinovi naší doby jsou podány jako nebeletristické, nefiktivní. Vypravěči se

pokoušejí beletrizovat je, podřídít je svému ideovému obzoru, který vyjadřuje dobovou módu, ale nápor fakt s ním nesusoudných odhaluje tuto operaci jako mylnou, koriguje tento horizont a funguje jako hlas skutečnosti samé.

Tak je vyprávění v Hrdinovi naší doby vždy znovu v něčem demaskováno jako šablonovité nebo neplně kompetentní. Ale přitom ovšem právě z něho a odnikud jinud přichází i popis mimosystémových jevů. To umožňuje maska nefiktivních žánrů, které se sice na jedné straně nebrání beletrizaci, ale na druhé jsou přece ze své podstaty "literatura faktu", tj. struktura, jejíž uspořádanost nemusí být určována fabulí, ale může být stejně utvářena pouhou časovou nebo prostorovou koincidencí jevů.

Lermontov podal v Hrdinovi naší doby vyprávění jako sled postojů, které v průběhu děje zakoušejí nápor mimosystémové reality a tím se nejen odhalují ve své neplné adekvátnosti, ale zároveň se také podřizují realitě a včleňují se do ní. Výpravná struktura díla vyjádřila složitý vztah mezi ústředním hrdinou a světem, který ho obklopuje, vztah oboustranně tragický: hrdina, kterému řád světa brání v pozitivní sebe-realizaci, nemůže ani svými činy, ani názory být plně práv realitě; ale svět bez něho je prázdný a zbavený smyslu.

Miroslav Jirsa

P o z n á m k y

¹ B. M. Ejchenbaum ji charakterizuje jako "črtu doplňující 'Belu', připravující přechod k 'Pečorinovu deníku'", srv. M. Ju. Lermontov, Polnoje sobranije sočinenij, sv. 4, Moskva-Leningrad 1948, s. 464; srv. též Ejchenbaumovu stať o Hrdinovi naší doby v knize Istorija russkogo romana v dvuch tomach, sv. 1, Moskva-Leningrad 1962, s. 295, zejména upozornění, že kapitola "Maxim Maximyč" vyšla až v knižním vydání románu, tj. teprve když Lermontov utvářel z jednotlivých novel románový celek.

² Kratkaja literaturnaja enciklopedija, sv. 5, Moskva 1968, sl. 517.

³ O tradičních literárních motivech a obrazech v "Tamani" srv. zejména práci V. V. Vinogradova Stil' prozy Lermontova in: Literaturnoje nasledstvo 43-44, Moskva 1941, s. 594-596.

⁴ Istorija russkogo romana v dvuch tomach, sv. 1, s. 296.

⁵ Srv. Pečorin k Vernerovi, svému intelektuálnímu a soubojovému sekundantovi: "... hádejte, - když jste takový hadač." Právě s Vernerem vede Pečorin několikrát rozhovor, v němž ho vybízí k odhadu svých záměrů. O Mary si poznamenává: "Ale já jsem vás prohlédl, milá komteso, mějte se na pozoru!" Věra mu říká: "Tuším, k čemu to všechno směřuje..." (V originále "otgadyvaju..."). Atd. (Vesměs podtrhl M.D.)

⁶ Pečorin si například zapisuje o svém sokovi: "Vsádím se, že zítra bude prosit, aby ho někdo představil kněžně." Jindy mu říká: "... vsádím se, že Mary neví, že jsi kadet..." O možném seznámení Pečorina s komtesou se sokové prou způsobem, který je vlastně také sázkou. Pečorin: "... když budu chtít, už zítra večer budu u kněžny." Grušnickij na to: "Uvidíme." Když se ukáže, že Pečorin předběhl Grušnického a zadal se u Mary na mazurku, Grušnickij přiznává: "Vyhrál jsi sázku..." (Vesměs podtrhl M.D.)

⁷ Srv. Ju. M. Lotman, Tema kart i kartočnoj igry v ruskoj literature načala XIX veka, TZS VII, Tartu 1975, s. 125.

⁸ Takto reaguje na zprávu o jejím příjezdu: "Svedl nás opět na Kavkaze osud, nebo sem přijela schválně, aby se se mnou setkala? A jaké to bude setkání? A pak, je to ona?" Před prvním setkáním se ptá: "Co tu dělá? A je to ona? A proč si myslím, že je to ona? A proč jsem o tom dokonce tak přesvědčen? Což je málo žen s mateřskými znamínky na tvářích?"

⁹ Istorija russkogo romana v dvuch tomach, sv. 1, s. 296-297.

Vladimír Macura

Vladimír Macura

Oživené hroby aneb lesk a bída revoluce 1848

Román Karla Sabiny Oživené hroby je nesporně dílem, které je mezi Sabinovými romány schopno víc než kterýkoliv jiné nabývat nových a nových aktualizací, navazovat v průběhu své více než stoleté historie pokaždé znovu a jinak styk se svým čtenářem, jehož kulturní a dějinná zkušenost se neustále proměňuje. To všechno dává tušit dost složitou významovou stavbu, neboť ta nejsnáze může v sobě ochraňovat nejrozumnější možnosti konkretizací, které v nich pak pozdější doba nalezne "jakoby" hotové.

Neznamená to, že by se Oživené hroby nějak vymykaly z dobových literárních a kulturních souvislostí. Literární historie ký sumarizující pohled snadno zaznamená, že v Sabinově díle představují jistý zřetelný zlom. Věcnost pohledu zbavená starší romaneskní stylizace vedení příběhu nám vřazuje tento román do proudu formování českého realismu 19. století - "zajímavě a bez manýr"¹ poskytuje živý obraz skupiny politických vězňů (oblíbené romantické "vezeňství" tu nárazem bezprostřední autorovy zkušenosti ztratilo svou konvenční znakovost, bylo přehodnoceno a otevřeno novým směrem). Také tehdejší kritika jisté dobové zařazení cítila, jakkoliv je spatřovala až překvapivě v jiných kvalitách. Anonymní recenzent ^{Zenských listů/2} ~~Květa~~ konfrontoval Oživené hroby s Vernovou Cestou kolem měsíce: "Jak onde nalézáme svět vědecký se svými světodějnými snahami v malý prostor uzavřený, tak zde pozorujeme jiný rovněž vznešený svět obětivosti i snahy politické, vlastenecké v uzavřeném

odloučení od světa živoucího". Pojal Sabinův román jako vzrušující svědectví o politických trpitelích "v hrozných kasematech", ale podtrhl za ním svědectví jiné, odpovídající sebe-nazírání 19.století, totiž zprávu o síle a nezlomnosti lidského ducha, jenž "spěje vstříc snahám souvěkým,... nelení, přes překážky a zákazy zaměstnává, vzdělává se a přetrvá co fénix všech věků záhubu a trýznění" /a v této výkladové perspektivě už spojení s recenzí románu J.Verna, který tento "mýtus 19.století" vyjádřil víc než komplexně, není už tak absurdní, jak se na první pohled jevílo/.

Přesto však se zdá, že ona zřetelná "životnost" Oživených hrobů leží jinde, než kam ji v tom či onom případě zařazující gesto umisťovalo. Nespočívá tolik v autenticitě zobrazení života v hrobech rakouských kasemat nebo v postižení různosti politických proudů účastnících se revoluce v roce 1848 a dnes už v něm lze stěží číst zanícenou výpověď o vítězném lidském duchu překračujícím hranice uzavřeného prostoru a pohybujícím se volně ve svobodném světě, který si sám tvoří. Při obou těchto čteních jako by ze stavby, kterou interpretace sklenula, unikalo vždy cosi podstatného, co působí jako destruktivní síla za umně projektovanými klenbami výkladu.

Oživené hroby v linii vývoje českého románu totiž odmítají postát na místě, v něčem těžko pojmenovatelném předběhly dobu svého zrodu a přiblížily se k modernímu románu usilujícimu o nejednoznačnost, mnohost, pružnost v pohledu na realitu. Skutečnost Oživených hrobů není statickou skutečností rodící se české realistické prózy, s ostrými, výraznými předěly mezi jednotlivými jevy a postoji, s pevnou axiologií, jednoznačnou etikou. Je rozkolísaná, rozvlněná, doslova protěovsky

neuchopitelná. Hlavní zásluhu na tom má zcela zvláštní postavení postav románu a specifický poměr autorského vypravěče k nim.

Prostorové omezení románového světa čtyřmi žalárními stěnami úlohu postav neobyčejně zvýznamňuje. Lze říci, že ani skutečnost ve smyslu "vnější svět", který postavy obklopuje, tu nevystupuje jako něco samostatného, nezávislého na vůli hrdinů. Skutečnost tedy působí často jako významově otevřený prázdný počínát, který jednotlivé postavy teprve dodatečně naplňují určitým konkrétním významem, obvykle zcela různým. Např. na profousovu zprávu, že velitel věznice "před minutou zemřel" /52/³ reagují vězni tvorbou nejrůznějších interpretací smyslu daného faktu: "Každý projevil jakés mínění, ale Forti házeje rukama nesouhlasil s nikým.

,Já ale pravím, že jste všickni hloupě hádali. Vykonal se na něm politická pomsta. Tak soudím já a uvidíte, že mám pravdu.'

Námítky proti tomu ovšem nelze bylo činiti. Byloť možné i to, jako vše jiné" /52/.

Skutečnost znásilněná Fortim do jeho vlastního, "jedině pravdivého" výkladu, je nak vzápětí vystavena zkoušce střetu s novými fakty: profous oznamuje, že komendant spadl z lešení, když překročil podloženou část prkna. Fortiho koncence však tomuto náporu faktů odolá:

"Neměl jsem pravdu?" pošeptal Forti Astimu. "Nastrčili mu to prkno schválně, aby sletěl. Jen kdybych věděl, jací zedníci tam pracovali. Oč že byli mezi nimi nějakí Italiané? A byť by byl jen jediný, byl bych přesvědčen."

Obdobně přistupuje Forti k došlému soukromému dopisu:

odmítá ho čist v rovině věčné, soukromé informace: "To nsa-
ní je vskutku samá allegorie a Rafaela není nikdo jiný než-
li naše Mladá Itálie, Pietro je Piemont a Francesca Milán.
To leží nabíledni... Měls pravdu, Slave, naše akcie stoupa-
jí znamenitě."

Onen "duch" trpitelů z hrozných kasemat, jenž slovy re-
cenze z Ženských listů "zaměstnává, vzdělává se a přetrvá co
fénix všech věků záhubu a trýznění", současně také produkuje
z nárazů skutečnosti do mikrosvěta kobky skutečnost vlastní,
verbální, odvozenou skutečnost ideje. Nepovšimnout si tohoto
faktu tak jednoznačně obnaženého zejména zoufalou snahou For-
tiho vnutit realitě pevný tvar víry, znamená pominout důleži-
tou složku románu. V ději románu zcela chybí čin. To je mo-
ment o to důležitější, že většina uvězněných mužů jsou progra-
movými muži činu, kteří snili o tom změnit běh skutečnosti.
Čin navíc nejen prostě a jednoduše "chybí", ale je vlastně
zastoupen slovním gestem. Tři italské revolucionáře žijí od
počátku v naději, kterou sami vyvolali svými slovy, že budou
do dvaceti dnů ze žaláře venku /"Pustí nás a jestli nepustí,
tedy utečeme"/. Forti přichází s plánem udělat si sklípek
/"Tam si vše pašované uschováme. Bude-li možná, prohrabeme
se i sami touto cestou. Začneme hned. Čas je zlato"/. Okol-
nosti jim ironicky vyjdou vstříc, tajný sklípek v kobce již
existuje, ale čas plyne a nikdo z vězněných nikdy nepřistoupí
k sebemenšímu pokusu využít ho k útěku. Motiv útěku je tu na-
dále vyvolán v život jen ve slovu: v Hoonově vyprávění podle
nalezených zápisků, tedy jen jako "psaný" a vlastně již "li-
terární" příběh, nikoliv jako reálná cesta ke změně daného po-

stavení vězňů. Slova nadaná schopností manipulovat skutečností pro lidskou potřebu, ale naprosto zbavená schopnosti postihnout její "pravou" podstatu, být skutečnosti nějak adekvátní, zaplavují román. Je příznačné, jak jsou to z velké části právě "literární slova", jednotliví hrdinové ubíjejí čas plynoucí "v šířající monotonii" /18/ právě literaturou, zpočátku každý sám ("Sklípku se pilně používalo a vytahovaly se knihy, jež každý četl pro sebe" 18/, ale později i společně: vyprávěním příběhů nápadně literárně stylizovaných, často dost ostře žánrově odlišných. Literatura se přitom ^{nejednou} ~~často~~ stává předmětem přemýšlení, medituje se o ní: "Co je román," říká pragmatik Schauberk, "historie nějaké lásky s překážkami. Látka je lež a provedení také. Ve mně to všechno budí jen smích." Bianchi přisuzuje nejvyšší úlohu v literatuře alegorii, Forti mu přisvědčuje, "Asti zastával moderní, přímo ze života vzatý a do života zasahující román, Hon se vyslovil pro etnografický a povahopisný, klade americké romány nad evropské a Foetvoesova Notáře nad všechny romány světa. Takže vedl každý svou, jenom Slav tiše naslouchal, jako by se poučiti chtěl" /34/.

Je to základní paradox, kolem kterého je román vybudován. Sklípek, jenž se měl stát v reálu cestou úniku z vězení, se proměňuje v příruční bibliotéku, mužové, kteří snili o tom změnit svět, jsou donuceni žít ve světě tvořeném vlastními slovy, ve světě literatury /ad absurdum je to dovedeno Sabinou v obrazu neústupného a nesmlouvavého vyznavače svobody a revoluce Fortiho louskajícího Foscolovy komentáře k Dantovi/.

K dovršení všeho přivádí Sabina na scénu postavu Schauberka, vídeňského lučebníka, zdánlivě neškodného blázna a

prototyp nehlubokého, požívačného človíčka, jediného z obyvatel kobky, který není zavřen za účast na revoluční činnosti, ale za pár výroků pronesených v opilství. Dalo by se očekávat, že tváří v tvář mužům revoluce bude Schauberk demaskovat svou nízkost. Skutečně zpočátku se Schauberkovy "náhledy o přemnohých věcech a zájmech životných jevíly tak zvrácené a pošetilé, že vzbudily všeobecný odpor. Tu ale k hájení jich používal ostré a důsledné dialektiky a uváděl citáty namnoze překvapující, takže o rozsáhlých vědomostech jeho nemohlo být pochybnosti. Když se ale přece poddati důvodům musil vážnějším, kýval hbitě hlavou a hlasitě se směje říkával: "Věděl jsem to, ale chtěl jsem vědět, kterak vy to pojímáte."

Schauberk je ďábelský protihráč "politických trnitelů". Svými výroky kolísajícími od pustého idiotismu k bystrým komentářům a pádným argumentům nastavuje zrcadlo výrokům mučedníků revoluce. Chvilí zaplavuje debatu vlastním nysmyslným blábolem a odhaluje tak, že i na dně promluv žálářovených hrdinů není nic než neméně realitě vzdálený žvást, vzápětí zasáhne jejich tvrzení narostou dokonalejší analýzou, která logickými nástroji obnaží skrytou myšlenkovou vágnost. Bystře se například vysměje Bianchiho alegorické bajce o Svobodě, která sestoupila se svou sestrou Osvětou na zem /32-33/, upozorní, že podobné alegorie vznikaly již ve středověku a že Bianchi tu nepřidává nic nového než prázdný fanatismus víry. Vzápětí - zdánlivě již zcela pohřížen do výroby svých knedlíků - zaútočí na samu Achillovu patu Bianchiho syžetu: "Ty dvě bohyně hrají v té věci jen trpnou úlohu. Chodí sem a tam, lementují, když se vede zle, a mají radost, když dobře. Nejsou o mnoho

více v naznačeném románu nežli býval druhdy chór v antické tragédii. Hlavní věc bude to, čeho se dožijí, co vidí a slyší, a to se nedá odbýtí nijakými frasemi..." /34/. Velký provokatér Schauberk nedemaskuje tolik sebe jako své "vznešené a heroické" spoluvězně.

Z toho hlediska je vlastně prodlouženou autorovou rukou do světa postav. Autor zachází se svými postavami obdobně jako Schauberk. Vyprávění Oživených hrobů je neustálým kladením chytáků postavám. Jejich sny, víra, naděje jsou usvědčovány autorem nemilosrdně z falešnosti. Na mnoha místech to činí přímý komentář autorského vypravěče: když v úvodu románu Slav sní o brzkém pádu tyranie, autorský vypravěč to uvádí na pravou míru ("Nedivte se osamotnělci. Má svou logiku a ta je jiná nežli logika skutečnosti... Vězeň vidí jen hlavní obrysy, vyplní si mezry domyslem, fantasií neb citem svým a tudíž jeho bludy tím větší, čím důsledněji promyšlené", 5). Jindy to činí postup příběhu: viděli jsme, jak byla zcela zapomenuta víra v blízké vysvobození, jak se sklípek, předpokládaný počátek prokopu na svobodu změnil ve skladiště knih, nozději sledujeme, jak je naděje v dosažení svobody zaměněna praktickou nadějí na přemístění do jižního křídla. Autorský vypravěč jako by přímo čekal na tento zásadní zlom v myšlení svých postav; nechá hodného profouse v jižním křídle nahradit profousem "prý zlým", srazí tak dočasný ideál vězněných do prachu, necha je chytit se znovu naděje na osvobození amnestií u příležitosti císařova sňatku a už téměř před branami jistoty jim místo svobody nabídne kdysi kýžené jižní křídlo: za dobré chování. Román končí slovy "Jaká to ironie osudu!"

Sabinův osud to je ono zlomyslné fátum, se kterým se později setkáme u Karla Matěje Čapka Choda. Podle jeho zákonů okultista nutně přichází o oko a kulka po letech sama vychází z hrdinova těla právě ve chvíli, kdy hrdina účtuje se životem, takže se stává vybidnutím, aby byla vstřelena zpět, znovu a lépe!

Ironické fátum tu vyrůstá z hořkého pocitu nesouběžnosti idejí a skutečnosti. Romantický rozpor reality a ideje byl porážkou revoluce 1848, která měla být ve snech mladého pokolení vyřešením tohoto rozporu, znovu a ještě bolestněji vyhrocen. Groteskní, ironický škleb osudu je ještě před závěrečným výkřikem uzavírajícím román znovu a znovu zpřítomňován na mnoha místech Oživených hrobů. Schauberk je uvězněn vlastně za nic, obdobně skončí v žaláři zcela nevinně i Jan a Josef z tragikomického příběhu Slavova, Asti je osudově zklamán ve své důvěřivosti ke své ženě, Beatě, v Honově příběhu se vězeň pokouší o útěk, o němž velitel předem ví a k němuž mu podstrčí naříznuté lano: nešťastník skončí na dně propasti. Hořká konfrontace ideálu se skutečností je pak v obecné poloze představena v příběhu Fortiho z Napoleonova tažení proti Španělsku: krásná dívka má tvář zohyzděnu neštovicemi, nevysvětlitelná čarovná hudba je nakonec vysvětlena zcela věcně a prozaicky.

Poskvrněn je především ideál svobody a ideál revoluce. I Forti připouští, že tažení revoluční Francie proti Španělsku nebylo než "ošklivá vojna", "jedna z nejošklivějších na světě". "Buřičství je poraženo na věky", říká Slav ve své úvodní samomluvě. Vzpomíná-li Schauberk na svou účast v revo-

luci /"Měl jsem doma starou rezovitou pušku a též takovou husarskou šavli, na níž jsem štípal dříví na podpalování. Ani už nevím, kterak jsem k té zbrani přišel. Náležel jsem také k akademické legii..."/, není to jen karikatura šosáka ve chvíli dějinných otřesů, ale je to i pokus o postižení hořké pravdy o nutném nezdaru revoluce, v níž "Videňané svolávali i neněmecké národy ve jménu velkého Německa pod německou trikolouru"/. Vše je tu poznamenáno skepsí. Nejen samolibý cynismus Schauberkův /"Všecka sociální a socialistická Utópia jsou jen jedna veliká hloupost ... Fourier byl blázen, Cabet blb, Saint Simon pouhý jezovita a Baboeuf, Owen, angličtí Cartisté, toť samí trulanti... 26/, ale i samomluva Slavova v první kapitole a konečně také Slavovo mlčení, které provází velice často marné gejzíry slov jeho spoluvěznů.

Skepse nad porážkou revoluce a smutek nad sesypáním hodnotového systému, který se o víru v ní opíral, není samozřejmě jen záležitostí literární. Jsou zřejmě spojeny s hlubokou skepsí lidskou, která se pravděpodobně přičinila o ono mravní selhání, které je pro nás dnes snjato se Sabinovým jménem. Ve své první konfidentské zprávě z roku 1859⁴ píše Sabina takto: "Dospíváje v nejsmutnějších rodinných poměrech a tísněn neustálými starostmi o živobytí oddával jsem se neplodnému idealismu, jehož důsledky mě později dovedly k republikánsko-socialistickým názorům, o jejichž uplatnění v Čechách jsem usiloval r. 1849. Strasti osmiletého vězení, časté přemýšlení a politická studia změnily od základu mé názory a naučily mne zaměřit pozornost ke skutečnosti... Přicházeli ke mně dřívější přívrženci a shledal jsem, že ve svých teoriích neudě-

lali žádný pokrok a holdují instinktivně několika ideám, které ani nepromyslíli, ani nepochopili. Vnitřně jsem se již dávno odloučil ode všech stranických směrů... Již před léty se mi staly lhostejnými a dokonce protivnými snahy demokratické strany tím, že si osobuje právo požadovat, aby se člověk obětoval pro nejasnou, skutečnosti odporující ideu, která u nás ani neodpovídá přesvědčení lidu." To jsou přibližně slova, která v Oživených hrobech, říká rozhorlenému Fortimu Schauberk: "Podívejte se na sebe a na své přátele, podívejte se na tisíce uvězněných, vypovězených, ano i oběšených, nikoliv pro zločin, nýbrž pro nejkrásnější idey, jež kdy v člověčenstvu se zrodily..." /33/. Současně jako by to bylo pokračování úvodní Slavovy úvahy o smyslu vlastního života /"Mám ještě nějakého úkolu na zemi či nemám? Stojí těch několik myšlének, jež jsem do svého života zaseti mínil za to, abych dále nesl břímě nepatrné své jsoucnosti?",⁴/ Oživené hroby jako by tu byly literárním soudem nad revoluční minulostí, dokladem rozchodu se kterou je první konfidentský list.

Ovšem právě zde, na samém průniku literatury a života, vyvstává jejich markantní rozdíl. Konfidentský list už je nemilosrdně jednoznačný a je spjat s jednoznačnými důsledky. V literatuře platí zákonitosti jiné: zatímco pravní relativismus znamenal lidské selhání Sabinovo, relativismus literární se přiblížil k pravdě revoluce roku 1848, odhalil patos jejich ideálů i faleš na rubu tohoto patosu, její lesk i bídu, velikost i grotesknost, její touhu po činu, která byla umlčena: "Co močály v Cayennu nevyhubí, co šibenice aradské a vídeňské nevyrovnaly, to uklizeno v klenutích nepřístup-

ných a neprolomitelných. Těla tam uhnijí a myšlenky schřadnou. Mrtví nevstanou více a zmrtvělá duše se nezotaví. A zástupy jásajících zvolají amen!! Veslař a veslařící se kloní vpravo a vlevo a ševlujícím na břehu blahosklonně slibují, že nastane teď tisíciletí říše zbožnosti, pokory a blaha. Přinesou ji jezovitě v kutnách a žandarmové v puškách. Kanceláře se naplní papíry a šatlavy neposlušnými. Kalendáři přibude svatých a Bach bude mezi nimi červeně vytištěn" /4/.
Odhalil tragiku touhy po činu, která vyvanula ve slovech, tragiku slov, která začala žít vlastním, na skutečnosti nezávislým životem.

Poznámky

- ¹ Dějiny české literatury III, literatura druhé poloviny devatenáctého století, Praha 1961, s.86 /stať Miloše Pohorského, Rozvoj demokratické literatury/.
- ² Ø, Úvaha literární, Květy 5, 1870, 39, 29.9., příloha Ženské listy 1, č.4, 16.
- ³ Citujeme a odkazujeme k textu podle vydání u B.Kočího, Praha 1910.
- ⁴ Překlad dopisu podle studie Jaroslava Furše, K případu Karla Sabiny, nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1959.

Leoš Němec

Jaroslava Janáčková

Jen drama ženy ožehnuté vášní a zřeknuvší se jí vstoupilo do obecnějšího povědomí z životopisu Karolíny Světlé, onen román "lásky a cti", dřívece popularizovaný i filmem. Budilo se tak zdání, že poté, co si vyřešila svůj vztah k Janu Nerudovi, dostala se autorka na klidnou cestu koustředěného díla, vzněcovaného také Ještědem a ohrožovaného jedině chorobami. Skutečnost byla ovšem jiná. Stačí pozorně číst korespondenci s Krásnohorskou, abychom zpozorovali, jaky kříž na sebe vzala vypravěčka z májové generace, kterou všecko táhlo k velkému románu. Abychom začali chápat, odkud ten veliký rozdíl mezi Vesnickým románem, prvním z řady románů ještědských, a všemi dalšími počínaje Křížem u potoka.

Při psaní toho románu prožila si Karolína Světlá zatěžkávací zkoušku. Edvard Grégr, vydavatel Matice lidu, vznesl vůči tvůrkyni Vesnického románu, vydaného rok předtím v Květech, požadavek, aby mu napsala nový román pro lidovědychně zaměřenou knižnici Matice lidu. Světlá přijala Grégrovu nabídku s nemalými rozpaky. Chtěla totiž psát "novelu", a ne román, natož pek román výchovný. Svoje strasti takto vypsala 13.června 1868 Elišce Krásnohorské: "Přivezla jsem si z hor znamenitou, však poněkud choulostivou látku, již jsem chtěla podat v tónu prostonárodním, ale pojmout romanticky, právě jsem napsala první tři archy, tu se objevil dr. Edvard Grégr se žádostí, abych napsala něco pro Matici lidu z venkovského života. Nemohla jsem se od látky své již odloučit, použila jsem jí tedy co středu (stačila jen na novelu), okolo níž jsem dost nemotorně jinou ještě nakupila látku. Ale věřte, někdy srdce mi krvácelo, když z nejkrásnějších míst jsem musela setřít jíní a natřít je pa-

kostem denních otázek, neb první výminka páně nakladatelova byla „tendence“. Zdali jsem se příliš neprohřešila na sobě, povíte vy mi teprve, není-li pravda?“ (Cit. dle Spičákova vydání ve Vybraných spisech K.S., Z literárního soukromí II, Praha 1959; odtud i další citace, pokud neuvedeme jinak.)

Kříž u potoka vyšel na přechlu roku 1868 a 1869. Na otázky Světlé stran jeho kvalit odpověděla Krásnohorská poněkud vyhybavě; zato radila řídit se do budoucnosti „jen vlastním citem a ne „věhlasným receptem“ oněch pánů“ (v dopise z ledna 1869).

Ale to už byla Světlá oslněna chválami, které se slétaly z mnoha stran. V půli ledna svěřila Krásnohorské, že jí Kříž u potoka přináší mnoho „netušených radostí“, a dodala: „... byla jsem první dñi hned po vyjití zahrnuta dopisy z celých Čech od osob zcela mi neznámých, ale co ještě více mne těšilo, takéž se dařilo Grégrovi. Once následkem toho vydat ve květech k románu tomu ilustrace od Maixnera a „Antoše“ vydat ve zvláštní knize.“ O radostí autorka hlásí, že jí Kříž u potoka vynese vstup do archívu, v němž hodlá najít doklady k otázce selské, jmenovitě k poměru mezi „sedlákem a domkařem“. Čtrnáct dñi nato sděluje Krásnohorské, že také kritika přijímá Kříž u potoka „nezaslouženě příznivě“ (Sabina prý ho „nesmírně laskavě“ ohlásil v Pravdě a dokonce Jan Neruda napsal pochvalný fejeton). Oznamuje současně přítelkyni, že jí Grégr vybídl, aby napsala pro Matici lidu nový román.

Tentokrát si je Světlá již přesně vědoma obtížnosti takového úkolu, počítá s kolizí estetické a výchovně vzdělávací funkce, která k tendenčnímu románu patří, a dokonce tuto kolizi vidí ze dvou stran: z hlediska čtenáře i z hlediska tvůrce. Netěší ji představa vnímatele, který bude oceňovat hlavně úvahové pasáže a ne román sám o sobě, dílo jako celek. Takových jednostranných ctitelů svého

umení poznala z ohlasu Kříže u potoka hojně. Jeden z nich jí vzkázal, jak si posteskla v uvedeném dopise krásnohorské, "román že si může leckdос vymyslet, ale tak stručně cosi napsat o stromoví, co by šlo přitom tak do živého, to prý každý nedoveče, to je prý něco!"

Jako spisovatelka psk již předem prožívá rozpeky spojené s tvorbou "zábavně poučného románu", kdy nejednou musí poetické podřizovat poučému: "... při místech poučných zdá se mi, že našívém na nový šat záplaty, by ještě lépe a déle držel." Utěšuje se nadějí, že snad se jí podaří přijít "na formu, kdy by se daly oba zájmy spojit, aniž by moje estetické svědomí přitom krvácelo". Při-pouští současně, že podobný úkol může odmítnout ("Snad ale také řeknu, že se cítím neschopna podatí dílo podobné.").

Možnosti odřeknout však Karolína Světlá, jak se zdá podle dopisů, dlouho nepoužila, i když ji Krásnohorská nepřestala v tom smyslu povzbuzovat. Ve vyčerpávajícím napětí psala a upravovala až do konce roku 1873 jeden rukopis za druhým, aby vyhověla tu Grégrovi pro četnici lidu, tam objednávkam časopisů a posléze i nebišce vydávat vlastní sebrané spisy. Když po úspěchu Kříže u potoka předložila pro četnici lidu Poslední paní Slohovskou a Grégr rukopis vrátil jako nevhodný pro svoji knižnici, horečně pracovala na Zvo-nečkové královně, litujíc přitom kvapného chvatu, který jí nedovo-luje hlubší propracování látky.

Zmínění okolností nemohly neovlivnit tvorbu našené romanopis-kyně a její výsledky. A přece se ještědské romány představují jako výtvořy jednoho typu, jen stavebně a látkově obzřeněné (snad s vý-jímkou Remodlence, u něhož se opakovaně konstatuje nebo vytýká pře-míra reflexí). A když už umělecký vkus nebo pozorný popis zazname-

ná, že Vesnický román stojí umělecky výš nebo jinde než další ještědské romány počínaje Křížem u potoka (takové hodnocení najdeme v první monografii o K.Světlé od Leandra Čecha z roku 1891 i v poslední zatím velké práci Marie Řepkové *Vypravěčské umění K.S. z roku 1977*), za toto zjištění literatura o Světlé nešla. Při ještědských románech upjali se jejich vykladači na autorčin vztah k látce a k modelům, omezující se na doložení spisovatelčina zájmu o rodný kraj Petra Mužáka. Brali tak v potaz pouze jednu stránku životní situace, která stála u zrodu ještědských románů a promítla se do nich. Ustatně hezky se vypráví o tom, jak mladou paní z dobře situovaného prostředí měšťanské Prahy zaujal kraj na národnostním pozemí, vzpínající se navíc do vrchů a kopců, takže poskytoval vhodné scénérie pro dramaticky pojaté příběhy objektivně romantické ražby. Takový pohled se dobře hodí do idylického obrazu Čech, v nichž stačí vyjít mezi venkovský lid, aby člověka obklopila poezie a spisovatele veliké látky; stačí pak jen sednout a psát, aby vzniklo dílo trvalé platnosti těšící se zájmu národa. Jenže v životě bývá všechno jiné než v selance.

Stranou pozornosti zůstávala dosud jiná stránka životní situace Světlé, která spoluurčovala ráz ještědských románů: publikační příležitosti kolem roku 1870, nároky objednatele, představy adresáta a odezva čtenáře. Nepovšimnut zatím zůstával povzdech Světlé z léta 1867: "... český spisovatel není dosud nic jiného než nádeníkem, který pracuje pro obecnstvo, pro časopis, pro redaktora, pro všechno na světě, jen ne pro umění. Nejčilejší mysl musí u nás ochabnout."

A to Světlá byla teprve před startem svého maratónu, který započal Křížem u potoka a trval zhruba pět let. V zrcadle zmíněných dopisů, které dávají nahlédnout do autorčiny dílny, jeví se velká

"tvůrkyně českého románu vesnického", jak ji nazval Jan Neruda, jako zajatkyňe několika podnikavých mužů, kteří se snažili v onom pětiletí využít jedinečného talentu ve svůj prospěch, a to finančně i politiky. Zahrnovali Světlou nabídkami, limitovali ji požadavky stránkového rozsahu, nároky lidovýmiho románu, termíny i honoráři. A ona bičovala své síly a stupňovala svůj výkon až na práh vyčerpání a nechuti nad tím, že omezuje vlastní umělecký výkon. Že hraje pouze na několika strunách, další zapírajíc.

Edvardu Grégrovi a dalším vydavatelům se podařilo postupně vsugerovat Světlé svoje hodnocení ještědských románů: nejvýš u nich stála Kantůrčice, případně Kříž u potoka (jím byly pak zahájeny roku 1874 sebrané spisy Světlé vydávané u Grégra). Vesnický román byl stavěn do stínu románů tendenčních, které Světlá psala po něm a na objednávku pro lidovýmiho knižnice. To Světlá mlčky a zdá se trpně přijímala; a přece s radostí zaznamenávala každý projev vydavatelské přízně k prvnímu ze svých venkovských románů. Když pak Grégr odmítl ilustrace, které předtím pro Vesnický román objednal, zanaříkala si nad tím, že na její mínění se nikdo z vydavatelů neptá a neohlíží: "... mám jen povinnost starati se, aby měly naše žurnály občas pod mou firmou dostatečného materiálu, ostatní leží za mým oborem, nemám co do toho mluvit."

Ale proč se velká spisovatelka dala takto zmanipulovat? Proč se podrobovala všem těm požadavkům zvenčí, když tím nejednou trpěla? Jedna z příčin té ústupné poddajnosti tkvěla v potřebě seberealizace a nadosební platnosti vlastního činu. To byla potřeba nejen osobní a netoliko generační. Lidsky i literárně dozrávala Karolína Světlá v desetiletí po revoluci 1848, v atmosféře, která přála objektivnímu romantismu: jedinec v konfrontacích s realitou dějinné-

ho zlomu korigoval svoje unáhlené či upřílišněné počiny a ujasňoval si svoje místo v běhu života a svoji odpovědnost vůči druhým. Činil tak nejednou víc v zájmu vlastní seberealizace, než sebezáchovy než v zájmu svého okolí. Takové pojetí ječince tváří v tvář lidem a přírodě a jejich normám monumentalizovala Erbenova Kytice, zahrnovalo dílo B.Němcové a po svém reflektovalo i Nerudovo Hřbitovní kvítí, nemluvě už o sociálních románech G.Sandové, k níž Světlá vzhlížela jako ke svému vzoru.

Ani dcera ze zámožné měšťanské rodiny nebyla uchráněna "rozervanosti", jak se od časů máchovských říkalo nepokojné mysli, děsíci se prázdného nebe a pusté země. Svoji situaci vykládala Světlá tak, že neměla-li příliš trpět ztrátou ječíného dítěte a náboženské víry, musela se oddat dílu, službě, činnosti. Tak alespoň objasňovala svůj zápas s rozervaností po smrti dítěte Janu Nerudovi: "Pronikla jsem tehdy duší zděšenou tajemství života a smrti a konečně jsem nahlédla, že není boha nad námi... Byla jsem více než dvacítiletá, když se mně tato pravda zjevila, byla jsem rozumná, vážná, vzdělaná, ale toto poznání, tato náhlá roztržka se vším, co mi bylo až posud tak svaté a drahé, zatřásla tak mocně mou celou bytostí, že jsem se domnívala, že neztratím-li rozum, ztratím samu sebe.

Kam jsem obrátila zrak svůj, tam se šklíbilo na mne ze sto prázdných důlek to strašlivé nic, z něhož jsme pošli a do něhož se vrátíme, žádné budoucnosti, žádné věčnosti, žádné naděje tedy ni na zemi ni na nebesích, všecko lež, všecko klam, všecko, všecko mam, i ta naše ctnost!" ... "Kdybych byla mužem bývala v té strašnozoufalé době, byla bych se stala, čím jste Vy, byla bych hejřila jako Vy a ve víně a v náručí hezké holky zapomenutí hledala pro nekonečnou, neukojitelnou bolest v prsou mých, byla bych se ohlušila a

nejspíš tam dospěla, kam dospěl Lenau, geniální Grabbe, Schubart a sto a sto nešťastných duší před nimi a za nimi, ale já byla ženštinou, rodinou sama před sebou chráněnou..." Světlá vděčně vzpomíná zásehu své sestry, která obrátila její zmučenou mysl k činnosti, a svoji zповěď uzavírá: "... a činnost mně navrátila radost, naději a víru v jiné i v sebe, ozdravivši mne! - "

Citovaná zповěď pochází ze září roku 1862. To ještě Světlá hodlala po svém způsobu vytrhnout z rozervanosti Nerudu. Poté, co na toto své předsevzetí rezignovala a s Nerudou se rozešla, její vůle k činnosti se mohla vystupňovat. Krize na knižním trhu uprostřed šedesátých let přitom znesnadňovala Světlé spisovatelské uplatnění. Její spisy přestaly vycházet pro nedostatek odběratelů a marně proti tomu horlil Vítězslav Hálek. Do toho rozladění a vůle Světlé k prospěšné činnosti vstoupilo rokem 1868 státoprávní opoziční hnutí proti Vídni. Občanská aktivita projevující se v mohutných táborech lidu vyvolávala naděje v demokratizaci veřejného života, v prosazení požadovaných občanských svobod a národních práv. Mohutné všelidové hnutí a stupňované vlny perzekuce, která se snažila toto hnutí zastavit, zastrašit a rozbít, to byla mocná inspirace pro žurnalistiku, ale také pro epickou prózu, byť nečerpala látky z přítomných časových bojů. Sociálně programní a výchovné zaměření beletrie bylo nasnadě, mělo svou očividnou objednávku i účinek.

V tom čase se proměnila vesnická povídka Hálkova. Začala předvádět, jak se ve střídání generací, působením ušlechtilých mladíků vychovaných na lůně přírody - v "chaloupkách" - mění k dobrému bytí na "statecích". Druhého vydání se dočkal sociální román Přilegrá-Moravského Z malého světa (a doznal přitom změny poplatné času a vydavateli). Dokonce Jan Neruda napsal v letech 1867-71 dvě stostránkové prózy, v nichž povzbudivě osvětloval hodnoty lidí "dole", jejich hrdost a solidaritu (Týden v tichém domě, Trhání). To, co na

Světlé požadoval Edvard Grégr a další redaktoři a vydavatelé, mělo tedy své širší zdůvodnění a posvěcení. Okolnost, že chtěla a uměla psát román, přitahovala ke Světlé zvláštní zájem vydavatelů pečujících o lidovýchovnou četbu. Obdiv čtenářů pak přitakával jejich počínání a spisovatelku udržoval na dráze nastoupené a podstupované se zdráhavým sebezapřením.

Jedna okolnost významně modifikovala možnosti prozaika, který chtěl v Čechách kolem roku 1870 psát romány: tehdejší žánrové povědomí, ovlivňované z velké části publikačními příležitostmi. Usuzováno podle dopisů, jevil se vztah mezi malou a velkou epickou formou Světlé jako boj. Vůdčí představitelé májovců vyžadovali pro Květy útvary krátké nebo nedlouhé. ("Stručnost je teď u Květů předností největší," zaznamenala Světlá v listě Krásnohorské v červnu roku 1867. Jindy se pak svěřovala, že pro Květy rozlamovala Poslední paní Hlohovskou, kterou chystala na dva svazky - posléze román vydala v jediné knize, v redukované podobě.) Proč Neruda s Hálkem preferovali útvary kratší, a to jako spisovatelé i jako redaktoři? Zčásti to vysvětluje případ Světlé. Román byl kromě jiného příliš závislý na vydavateli, na jeho vkusu a záměru, politické pozici a podnikatelských ambicích. Kratší útvary se snáz umísťovaly v časopise a v novinách a měly tak usnadněný první kontakt s čtenáři, zvláště v politicky zjitřeném čase kolem roku 1870, kdy četba novin a časopisů daleko předstihovala četbu knih.

Na pokračování tiskly romány i Hálkovy Květy (vydávané u Grégra) i Skrejšovského Světozor. Ale když v Květech vyšel krátce po sobě poprvé Vesnický román, Kantůrčice a Frantina, hledala Světlá další tribunu ve Světozoru. Jenže to mělo také svoje problémy. Světlou například mrzelo, že Světozor nerespektoval autorovo odstavcování textů. Text kromě toho stlačoval ještě drobné písmo, takže se

nesnadno četl. Navíc byl Světozor "staročeský", a tudíž bojkotovaný v kruzích smýšlejících "mladočesky". Když tam uveřejňovala Nemodlence, stěžovala si autorka v květnu 1873 Krásnonorské :

"O Nemodlenci mi neřekl nikdo ještě jediného slůvka. Jedni jej nečtou pro drobný tisk, druzí, že je dlouhý, třetí jej prý budou čísti, až bude ukončen. Co bývá v Světozoru, kritikou vždy se umlčuje, poněvadž nenáleží k žádné literární kotéři, žádný ze slovutných spisovatelů našich se nechce ani přiznat, že časopis ten vůbec do ruky beře. Mému muži dostačuje, že má dvanáct tisíc odbíratelů."

V poslední větě citovaného dopisu vyšel najevo jeden soukromý činitel spisovatelčina spěchu a přizpůsobení. Za Světlou nejednou smlouval objednávky a publikační příležitosti profesor Mužák. Jednal s nakladateli a redaktory a své ženě pak nejednou vnucoval úkoly, jimž se ona vnitřně vzpouzela. Jak se zdá z četných výroků Světlé v korespondenci, manžel velké spisovatelky uplatňoval v oněch jednáních praktický smysl. Měl na zřeteli i dobré jméno své choti i honoráře, jimiž disponoval, zdá se, převážně sám. Ale projevoval přitom podle Světlé minimum ohledů k talentu své ženy a k jejím přáním. Sezvěky se tak stával nástrojem v rukou vypočítavých vydavatelů, kteří jedinečný vypravěčský talent Světlé vtěsňovali do zlatého středocestí, do dimenzí jednosvazkového tendenčního románu.

Spisovatelka tak dlouho toužila po monumentálním několikasvazkovém románu, až se vzdala. Dokonce se později vžila do role vzdělavatelky "časových ohlasů" a mezi nimi vybírala tituly, jichž si osobně nejvíc vážila. Ale to už mluvíme o fázích, které následovaly ve vývoji Světlé později, a o prózách, při nichž okaté tendenční zaměření redukovalo spisovatelčiny texty nesrovnatelně víc a zjevněji, než se dalo v ještědských románech.

Při nich se Světlé - byť v různé míře - podařilo prosedit integrující moc estetické funkce vůči funkci výchovné a dodat tak časové tendenci působivost trvalou.

Ovšem i v onom šťastném pětiletí zřetel k velké čtenářské obci, která se má četbou vhodně dávkované beletrie vzdělávat, vychovávat a navíc těšit (proto se jí mimo jiné má předkládat výhradně příběh s dobrým, ne-li šťastným koncem), působil na Světlou jako svěřací kazajka. Drobnější formy s sebou takové potíže nenesly, pokud redaktor nenaléhal na zábavnost (jako se například stalo, když V. Vlček vyžadoval roku 1871 pro Osvětu humoresku, a Světlá mu s rozpaky napsala Hubičku). Jinak drobné formy poskytovaly autorovi nesrovnatelně víc autonomie než román. Však také Světlá o svých povídkách uveřejněných v Květech (i jinde) mluvila v dopisech pro Krásnohorskou jen jako mimochodem, nejednou s úsměvem nad Hálkem, který si jich hledí, a s jistým potěšením, že dokázala vyhovět termínu a své pověsti populární a plodné spisovatelky.

Vázána představami povzbudivého účinku vzdala se Světlá námětů satirických, ačkoliv jí je veřejný život, a jmenovitě ženské hnutí, přinášely. Dokonce svoje Upomínky, objednané Grégrem pro sebrané spisy, koncipovala se všemi již známými a uvedenými ohledy, aby těšily a bavily. Rozepsala se o tom Krásnohorské koncem roku 1873, povzbuzená chválou své přítelkyně nad stránkami Upomínek, uveřejněnými již v Osvětě: "Piši je slzíc, ale nejsou to slze dojmutí, nýbrž trpkosti a hořkosti nevýslovné, kteréž při nich prolívám - pláči nad tím, čím jsem mohla býti při svých pěkných schopnostech, nad tím, čím jsem se stala ... a jakým to ještě nevýslovným namanáním se stala, od matky brutalizována, okolím svým zavržena, terčem jsouc posměchu a nenávisti téměř

každého člověka, s nímž jsem se seznámila. Jak jsem ráda," prozrazuje Světlá, "že není v řádcích mých znát, co skrývám, o čem nemluvím, že se mi daří poďati ten povrch života mého tak rozrývaného a ohlodaného hladce, jasně, usmívavě - není to lež, co povídám - a přec to není pravda, jest to jen slupka z jádra mého, již leštím, aby se jiní jí pobavili, co pod ní, to nikdo nepozná, to zemře se mnou..."

Nahlížena možnostmi komunikace pro román jeví se literární dráha Světlé ve vrcholném pětiletí klikatější a problematičtější, než se zatím tušilo. Ještědské romány se rozvinuly na vlnách státoprávního opozičního hnutí a s ním skončily. Počínaje Křížem u potoka koncipovala Světlá své romány s ohledem na lidového čtenáře vědouc, že se tak omezuje, a nepřestávala pomýšlet na tvorbu nebrzděnou požadavky čtivosti. S látkami venkovskými se jí dařilo lépe než s tematikou z minulé Prahy. Vydavatelé vychvalovali a ochotně šířili její výchovné romány s národopisným koloritem a se šťastným koncem. Kromě Kříže u potoka největší cenu přikládali Kantůrčici. Kdyby byla menší, mohla opakovat, co se tak líbilo, nehledíc na proměny světa kolem sebe. Ale spisovatelka, která ve svých ranějších románech a jmenovitě v Kříži u potoka osvědčila obdivuhodný smysl pro střídání a vyvažování poloh vzrušených a idylických, jak doložila Věra Lišková (Ke kompozici a k povaze díla K.S., Po-smrtný odlitek, Praha 1945), se najednou tohoto vyvažování vzdala, riskujíc ztrátu oblíbenosti.

Na vynasínajících a už jen smutně doutnajících spáleništích státoprávního opozičního hnutí vydala roku 1873 Nemodlence, svůj zoufalý patetický výkřik. Román, o němž bylo výstižně napsáno, že působí "dojem neodstíněného patetického furioza" a že jenom scénérie

ho přiřazuje k románům ještědským. Jinak že celou metodou výstavby patří "k romaneskním staropražským skladbám", k Poslední paní Hlohovské a Zvonečkové královně (V. Lišková) a předjímá tendenční beletrii pozdější. Bezvýhradný obdiv Elišky Krásnohorské pro Nemodlence opravňuje předpoklad, že zde se Světlá přiblížila k velké poezii slavnostního slova, jakou začali v daném čase rozvíjet "ruchovci", jmenovitě ~~Stu~~ Štumpfluk Čech.

Z autorů májové generace tíhla Světlá nejvíc k objektivnímu romantismu. Zaměření na jedince, který hledá smysl svého bytí v činu pro druhé, "uzpůsobovalo" nadanou vypravěčku pro tvorbu velkého románu. Zřetel k velké čtenářské obci, k časově výchovným účinkům podněcovalo rozvoj románu a současně i svazovalo. Napětí mezi hodnotou a funkcí morálně výchovnou a estetickou, které se reflektuje v odborné literatuře o Světlé i v čtenářských přístupech, leželo již v samé genezi ještědských románů, v okolnostech jejich tvorby, a znepokojovalo samu autorku. Jen velké umělkyni se mohlo podařit, aby z napětí uměleckého záměru a dobové objednávky, dost tvrdě vynucované nakladateli, vzešly romány trvalé působivosti. A dařilo se jí to jen za určitých okolností. Nejlepší ještědské romány rostly tváří v tvář jedinečné době táborů, v ovzduší zjitřené občanské činnosti a nadějí. Pokud zůstávala u látky ještědské po roce 1873, pokračovala Světlá v psaní povídek o síle strážlivosti, o moci přizpůsobení a poznání.

Kříž s románem jsme sledovali zvenčí. V reálných podmínkách, jak je viděla a hodnotila Karolína Světlá v důvěrných sděleních určených nejblížejší přítelkyni. Další prameny mohou zjištěnou situaci bohatěji prokreslit i v něčem korigovat. Nicméně možnosti románu pro májovce už sotvakdy budeme vidět tak, jako se jevíly před touto sondou. Velká epická forma byla kolem roku 1870 natolik vázána reálnými podmínkami knižního trhu, že už to samo mohlo stačit

Hálkovi a Nerudovi, aby se hleděli vyhnout románu a aby hledali svérázné možnosti epické kondenzace a zkratky. Přijmout dané podmínky však ještě samo o sobě úspěch nezaručovalo. Velké formě se i v limitovaných nárocích lidovýchovné četby dařilo pouze krátkodobě, u autorky s neopotřebovaným elánem, ve výjimečné atmosféře nadějného společenského hnutí.

Jak vyrazují dopisy, Světlá znala moderní rozervanost a mívala chuť i potřebu psát o nejistotách člověka své doby. Vesnický román nasvědčuje tomu, že dokázala vyjádřit bezradnost individua ve světě prudkých proměn, kolizi mezi povinností a potřebou štěstí. Dopisy ovšem prozrazují současně také, že si Světlá zapovídala psát o tom, co hořce trápilo ji a s čím zápasili její vrstevníci. Jednou tak činila z ohledů k sobě, aby při psaní neprožívala znovu, co ji mučilo, jindy z ohledů k publiku, ve jménu výchovného poslání, jež se jí vnucovalo a jež ona přijímala; a potom už s ohledem na vlastní pověst, pověst "světlé", jako se stalo při Upomínkách.

Poté, co si vyřešila svůj "román lásky a cti", po leta žila v kolizích mezi poznáním a básnickým posláním. Také toto drama patří do životopisu Světlé. Kovněž do dějin českého románu.

Jaroslava Janáčková

Josef Zmr

Josef Zumr

Platónská inspirace mladého Masaryka
a jeho kritika českých poměrů

Masaryk vstoupil na počátku své vědecké a politické dráhy do českého veřejného života zvenčí. Vyrůstal v národnostně smíšeném prostředí jižní Moravy a Brněnska, kde problémy české společnosti padesátých a šedesátých let, jak je prožívala Praha, měly odlišné souřadnice, a později byl formován ideovým a kulturním ovzduším vídeňským. Nebyl tedy přímým účastníkem ideového života české společnosti této doby a jeho učiteli a přáteli nebyly osobnosti, které se na tomto životě podílely nebo jej v minulosti spoluvytvářely. Myšlenkové tradice a stereotypy této společnosti nebyly jeho tradicí. Také ideový okruh nového humanismu, jenž k nám pronikal již od počátku obrození především ze severní německé vzdělanosti a který v českém myšlení zanechal hlubokou stopu, nebyl mu nijak blízký. Ani myslitelé, kteří na mladého Masaryka nejvíce působili - Hume, Kant, Brentano a Comte -, nepatřili do tohoto proudu. A tak hlavním styčným bodem, který Masaryka přece jen spojoval s nejpozoruhodnějšími ideovými tendencemi působícími v českém prostředí, byl jeho hluboký, přímo existenciální vztah k Platónovi, vzniklý ještě v době jeho gymnazijních studií. x/

x/ Vztahem Masaryka a Platóna se podrobněji zabývali:
J. L. Fischer, T. G. Masaryk. Počátky a vlivy,

Česká mysl, r. XXVI, 1930; Z. Nejedlý, T. G. Masaryk, I.2, Praha 1931; J. Lacko, Platón - Masaryk, Roč. Univerzity Komenského, Bratislava 1934; F. Novotný, Masaryk a Platón, Naše věda, r. 19, 1938, a O Platónovi, IV, Praha 1970; J. Ludvíkovský, Dvojí setkání. Vrchlický a Lucretius. Masaryk a Platón, Listy filologické, r. 72, 1948.

Skutečnost, že Masaryk vstoupil do českého života zvnějšku, přinesla prospěch především české společnosti a Masarykovi samému do jisté míry umožnila, aby ve zbývajících desetiletích 19. století sehrál v české kultuře tak významnou úlohu, i když osobně mu tato odlišnost připravila nejednu překážku a způsobila mnoho nepříjemností.

Určitý odstup, který k české společnosti měl, byl předpokladem kritického pohledu na její poměry. Tyto poměry si zásadní kritiku skutečně vyžadovaly. Po všestranném rozmachu národního života v šedesátých letech se v dalším desetiletí dostala česká společnost, především ovšem česká politika, do vleklé krize, způsobené porážkou státoprávních snah. Česká politika, která byla od obrozenských počátků nejslabším článkem národní aktivity, ocitla se ve slepé uličce a více než kdykoli dříve začala nahrazovat politický čin nabubřelými nacionalistickými hesly. Masarykův systém hodnot nebyl úzce nacionální a byl již tehdy podložen důkladným filozofickým a sociologickým studiem. Tato okolnost a vrozený politický instinkt umožnily Masarykovi rozpoznat slabiny české politiky. Reagoval na ně roku 1876, ještě z Vídně, dvěma programovými články: Theorie a praxis a Plato jako vlastenec. Nešlo o akademické teoretické úvahy, ale o teorii

směřující k praktickému cíli: nápravě českých poměrů. Obě statí se svými východisky opírají o Platóna.

Pasívní rezistence české politiky je první předmět Masarykovy kritiky, na nějž přikládá platónské měřítko: "Ve vědě politické jest hlavníou zásadou jednati, to věděl už Plato, jenž se první politickou vědou zabýval" /Theorie a praxis/. x/ Proti této zásadě se současná če-

x/ Moravská orlice, 23. 4. - 13. 6. 1876. Přetiskl J. Doležal, Masarykova cesta životem, II, Brno 1921, str. 181 n.

ská politika naprosto prohřešuje a odtud také její hubené výsledky, podle nichž, jak ironicky dodává, sotva "nauky Platonovy a všech novějších anglických, francouzských a amerických politiků náhledy své opravovatí budou". Masaryk pátrá po příčině tohoto stavu a klade otázku, jak vysvětlit celkovou bezmocnost a bezradnost oficiální české politiky. Příčinu toho vidí v nedostatku koncepce, v nedostatku pojmu politiky, v tom, že čeští politikové nevycházejí z pevného vědeckého a teoretického základu politiky a nepřipouštějí si ani, že by jim takový základ chyběl. A přece je to opět požadavek, který vytyčil již Platón. Ten požadoval, aby politika byla vědou učící, jak spravovat stát, a politik aby byl člověk vědoucí, znající podstatu věcí, jež spravuje. Správné vědění je podmínkou toho, aby společnost dosáhla harmonického souladu, uvažuje Masaryk v duchu platónského a zároveň osvícenského racionalismu. x/ Pokud jde

x/ "Z této theoretické neznalosti pravých poměrů plyne ona ~~nesnášlivost~~ v praktickém životě,

která někdy až k zuřivosti se podnímá. Proto nejsme s to, chladně uvažovati o záležitostech svých i cizích, protože je neznáme." /Tamtéž./

o konkrétní vědeckou náplň politiky, nezůstává Masaryk pochopitelně u vědění Platónova, ale podává přehled soudobých vědeckých požadavků na politiku v podstatě v duchu Comtově. Jinak je tomu ovšem s hodnotovým systémem politiky. Zde opět zaujímá své místo Platón. Masaryk je již tehdy odpůrcem politiky pojímané jako technologie moci a ve shodě s Platónem zdůrazňuje její etický základ i cíl: právo a spravedlnost. Moc nesmí vítězit nad právem. x/

x/ "Plato založil stát svůj na ctnosti, hlavně na spravedlivosti; mravné jednání jednotlivce nemá se v ničem lišiti od jednání celé společnosti. Právo a spravedlnost jde nad moc. Opačnou cestou bral se Macchiavelli a stoupenci jeho posud nadpříliš četní; společnost má jiný cíl než jednotlivce, a proto obětuje ctnost a mrav zájmu svým, praktickým. Moc jde nad právo, jest heslo politiků těchto... Politika a morálka se rozcházejí nemají." /Tamtéž./

V podobném duchu se nese i druhá stať: Plato jako vlastenec. x/ Také zde se setkáváme se zárodečnou, často

x/ Poprvé otištěno v almanachu Zora, Praha 1876, str. 50 - 80. Přetisk: J. Doležal, op. c., str. 157 n.

ještě abstraktní podobou pozdějších Masarykových názorů a také zde, jak správně ukázal J. L. Fischer a po něm Z. Nejedlý, je Platón spíše podnětem k rozvinutí vlastní koncepce než předmětem objektivní interpretace. Tak tomu ovšem většinou bývá u tvořivých myslitelů nebo v aréně ideologických zápasů. V této statí si Masaryk vzal za

úkol obhájit s přispěním Platónovým své pojetí vlastenectví, a tím také říci kritické slovo k domácím poměrům. Uvědomoval si odlišnost svého názoru na problém vlastenectví, v němž harmonizoval lásku k vlasti s všelidskými zájmy, a nacionalistickým pojetím, které většinou obhajovala česká žurnalistika, nedávající dopustit na nic, co bylo české. Autorita Platónova měla být argumentem, že skutečný vlastenec musí mít kritický vztah i ke svému národu a v zájmu pravdy nesmí váhat postavit se i proti veřejnému mínění. Dále Masaryk zdůrazňuje Platónovo pojetí filozofie, podle něhož filozofie musí rovnoměrně přihlížet jak ke svým teoretickým zájmům, tak ke svému významu pro praxi. Z toho pak je odvozen známý platónský ideál vládce, který by měl být zároveň filozofem. x/ Ta-

x/ "Proti tomu, že filosofové mají panovníky býti, vzpírali se mnozí, ač neprávem; tanuli jim bezpochyby jen filosofové novější na mysli - kterýchž upřímně řečeno, jen malý počet hoden by byl panování. Platonovi byla filozofie docela něčím jiným, než školní vědou; byla theorie i praktika v největším souladu, ba totožná." /Tamtéž./

kovému muži by se pak dařilo lépe uskutečňovat ideální stát, kde "má panovati svrchovaná jednota a svornost". Tuto jednotu a svornost by mělo vedle státníkovy moudrosti udržovat náboženství, jehož důležitou úlohu jako životní jistoty si uvědomoval jak Platón, tak v nové době Comte /a s nimi i Masaryk/. x/

x/ "Nejlépe přirovnati sluší Platona k francouzskému filosofovi Comtu, jenž v pozdější době života v míře ještě větší z filosofa pozitivního knězem se stal náboženství člověčenstva. Pro filosofa má nedůslednost tato velký interest: Plato doznal,

že filosofie jeho nemůže ještě zobecněti u lidu svého, Comte doznal totéž; oba se tedy přidrželi náboženství, onen mythologického, tento katolického. Vidíme právě za dnů našich, že si státníci i filosofové o pravé přírodě náboženství a jeho poměru k státu vědomí nejsou: u Platóna a Comta mohli by se něčemu naučiti..." /Tamtéž./

Na příkladu obou prvních Masarykových publicistických vystoupení v českém tisku vidíme, jak velký vliv měl Platón na mladého Masaryka a kolik podnětů mu poskytl k myšlenkám, jež potom rozvíjel po celý život. Platón byl zřejmě také spojovacím můstkem, který Masarykovi umožnil přechod od katolicismu k protestantismu /ovšem vedle přímého vlivu Charlotty Garriguové, která byla nositelkou živé reformační tradice/. Vezmeme-li v úvahu chladný, ba odmítavý vztah oficiální tomistické filozofie k Platónovi jako zdroji nejroznějších herezí, zejména koncem sedmdesátých let, kdy byla z iniciativy jezuitů aktualizována aristotelsko-tomistická tradice encyklikou Aeterni patris Lva XIII., musel si Masaryk i při svém neortodoxním katolicismu tento rozpor ostře uvědomovat. A tak přechod k protestantismu ho dodatečně sblížil s platónsko-novohumanistickou tradicí, z níž vzešly první filozoficko-dějinné koncepce českého obrození u Kolára, Šafaříka a Palackého. Tím se mu také otevřel ideový přístup k filozofii českých dějin, zejména k epochám husitské a bratrské, na nichž později vybudoval svou Českou otázku. Tyto souvislosti musíme mít na mysli, zkoumáme-li Masarykův platonismus.

Je tu ovšem ještě jiný ideologický aspekt Masarykova platonismu. Masaryk při vší své nespokojenosti s da-

nou společností netouží jako třeba husitští myslitelé nebo v nové době Mácha, rovněž inspirovaný Platónem, po světě zcela jiném, který by se co nejvíce blížil ideálu, jeho platonismus nemá schopnost transformovat se v panteismus, ateismus nebo dokonce materialismus s důsledky, jež s sebou taková transformace nese. Naopak usiluje o to, aby byl do daného světa a dané společnosti vnesen pevný řád, který by dal modernímu člověku, příliš zmítanému pochybnostmi a utápějícímu se v pesimismu, životní jistotu a oporu a kde by se všechno řídilo svým podstatným určením. Nejde mu tedy o zásadní změnu toho, co je, ale o lepší účel všeho existujícího, o jeho postupné zdokonalování. Je symbolické, že téměř ve stejné době, kdy Masaryk píše své statí s platónskou tematikou, dovolávají se Platóna ústy J. B. Pecky i první čeští socialisté. x/ Dovolávají se ovšem, byť kriticky, té stránky

x/ O tom podrobněji v mé studii Antika a česká filozofie 19. století ve sborníku Antika a česká kultura, Praha 1978, str. 511, a v rukopisné verzi této studie.

Platónova učení, která ukazuje perspektivu nové společnosti založené na komunistickém kolektivismu a negující tedy společnost dosavadní. Mimoděk, ale přece zákonitě, tu v ideologické sféře vyvstal antagonismus, který se Masaryk později marně snažil překlenout a smířit v teorii i praxi v duchu své devízy "revoluce hlav a srdcí".

Josef Čermák

Vladimír Forst

Vladimír Forst

Podivná historie

Pro literární historii není nic nebezpečnějšího než bezprostředně spojovat životní fakta literárního tvůrce s fakty literárními, uměleckými. To na jedné straně. Na druhé straně se však těchto spojení nemůžeme vzdát, neboť mnohdy teprve ony dávají literárnímu dílu skutečnou chuť, neopakovatelnou chuť pravdy. Těch několik řádek, které budou následovat, je takovým pokusem blíže určit případ bezprostředního spojení životních a uměleckých reálií u slovenského básníka Ivana Kraska.

V zářijovém čísle Slovenských pohľadů ročníku 1906 byla otištěna báseň s podivným názvem List slečně L.G. Byla podepsaná jménem Janka Cigána, které bylo od předcházejícího roku sice známé z Dennice, avšak nositel tohoto zřejmého pseudonymu nebyl dosud identifikován. Pro čtenáře Slovenských pohľadů byla inspirace Listu slečně L.G. zřejmá. V únorovém čísle časopisu totiž byla uveřejněna studie Ludmily Groeblové v Timravě, takže o adresátce, slečně L.G., nemohlo být pochyb. Avšak ani adresátka básnického listu L.Groeblová zřejmě neměla pochyb, kdo je autorem básně, že je to inženýr Ján Botto z Klobuk u Slaného. Dosvědčila to o mnoho let později v dopise Michalu Gáfrikovi. List slečně L.G. prozradil ovšem autora básně i dalšímu příslušníku mladé slovenské generace v Praze Ivanu Gallovi./Nezávisle na tom právě v tento čas zjistil mírnou provokací pravé jméno básníkovo František Votruba, jeho zjištění vzápětí potvrdil Bohdan Pavlů./

Co je smyslem básnického lístku Janko Cigána a jak

jsme právě řekli potažmo i ing. Jána Botta a nakonec Ivana Kraska? O jednom významu již byla řeč, je to reakce a poděkování za článek o Timravě. To však zdaleka není vše.

Druhým je prudká a drsná obžaloba a vlastně sebeobžaloba slovenské mládeže a de fakto celého slovenského národa vůbec. Je skutečně málo vystoupení podobného druhu, proto společenský, kritický smysl zakrýval literární kritice mnohdy vše ostatní /včetně poděkování za Timravu/. Tím ostatním je skutečnost, že List slečně L.G. je ve své podstatě básní milostnou. Stanislav Šmatlák si ve své kraskovské monografii povzdechne nad závěrečným trojverším Kraskovy básně: "Nebol tento 'list' napísaný tak trochu aj preto, aby mohol byť vyslovený tento záverečný a k obsahu listu zdánlivo nepatria- ci povzdychy?"/Krasko totiž báseň končí trojverším:

Hej, túžb mám ja ešte moc a moc,
no o tom potom, teraz idem spať,
veď už je pozde, preto: Dobrú noc!/"

Že je to otázka víc než na místě, ukazuje další osud Kraskovy básně. V r.1909 vydal totiž Krasko /nyní už skutečně pod tímto literárním jménem/ svou první knížku veršů "Nox et solitudo".

Knížka sama je drobný svazeček o osmadvaceti básních, báseň List slečně L.G. však v ní není, podobně jako báseň Askéti. Protože básnická produkce Kraskova nebyla příliš rozsáhlá, vyslovil František Votruba podiv nad touto skutečností. Krasko odpověděl, že "Askéti nepatria organicky do zbierocky, preto vystali...."

O Listu slečně L.G. tu není řeč. Michal Gáfrik v komentáři k soubornému vydání Kraskovy poezie soudí, že "List" nebyl zařazen ze stejných důvodů, připouští však, že tu mohly hrát

svou úlohu i osobní důvody.

Osobní důvody tu jistě byly, neboť po dalších třech letech, v roce 1912, Krasko zařazuje List slečně L.G. do své druhé a poslední sbírky Verše. Přitom je těžko říci, že do této druhé sbírky se List slečně L.G. hodí lépe než do první. Něco se tu však přece změnilo. Příběh slečny L.G. a básníka byl dohrán, slečna L.G. už nebyla slečnou a básník sám věnuje Verše své snoubence a k ní se také obrací se svým věnováním.

Jaké máme ale vůbec právo mluvit o příběhu slečny L.G. a básníka. Tady toto právo nám dávají oba aktéři, neboť oba zveřejnili, samozřejmě ve stylizované podobě něco, co následovalo, snad po otištění Listu slečně L.G. Se zpovědí začala Groeblová, která v únoru 1907, tedy asi půl roku po otištění "Listu" otiskla v Dennici povídku On. V povídce jsou jen dvě postavy: on a ona, dva lidé, které kdysi k sobě poutal cit, kteří se sobě vzájemně odcizili, až nakonec k sobě cítí nechuť, což však více platí o ženě. Výsledkem je rozchod, naprostý a absolutní. A ještě něco jiného je na povídce zajímavé. Groeblová podepsala svou prózu šifrou, ale ne šifrou svého jména, nýbrž šifrou svého jména budoucího po sňatku s Václavem Chaloupeckým. L.Ch----á. Slečna L.G. tedy už lidsky neexistovala, i když právně ano.

V Kraskových knihách a časopisech se zachoval tento druhý sešit Dennice s povídkou L.Groeblové, měl ho zřejmě po ruce celých těch jednapadesát let až do básnickovy smrti. Ale odpověděl mnohem dříve, už ve stejném roce, kdy vyšla v Dennici práce L.Groeblové. V tomto roce založil Anton Štefánek časopis Slovenský obzor a v něm hned v prvním ročníku otiskl Krasko povídku ze života slovenských studentů

v Praze, příznačně nazvanou Naši, s podtitulem Portrétové studie Bohdany J.Potokinovej, tedy zcela bez podpisu, anonymně.

Na rozdíl od práce L.Groeblové objevuje se v povídce Naši mnohem víc postav, v podstatě celý spolek Detvan, přibližně roku 1905 nebo 1906, tedy kdy Krasko byl jeho aktivním členem. Přesto však hlavními postavami jsou zas dva: on a ona, Ján Baník a Mária Hrabáková. Krycí jména jsou v tomto případě víc než průhledná - je to autor a Ludmila Groeblová. Jestliže Groeblová ve své próze líčila absolutní konec jedné lásky, Krasko odhaluje začátek konce jedné lásky. Krasko vyznával tehdy, jako vlastně po celou dobu své tvůrčí činnosti, symbolistní poetiku: konec této skutečné lásky způsobila jediná chyba: chladné, rozumářské vyznání lásky. To je tedy velmi koncentrovaná zkratka, není to však nepravda.

Co tedy dál? Prakticky vlastně už nic. Šmatlák se nemýlil, když vyslovil domněnku, že báseň List slečně L.G. byla napsána pro závěrečné trojverší, že byla napsána jako báseň milostná. Bezprostřední krátké spojení faktů životních a uměleckých osvětlilo tuto skutečnost a také to, proč báseň mohla být otištěna až ve Verších z r.1912. Příběh básníka a adresátky byl dohrán a Krasko byl zaujat novým milostným vztahem.

Avšak pozor na tyto jednoznačné závěry, které jsou dobré snad v matematice. Avšak v životě platí mnohem více ono Erbenovo: Co se stalo, odestáti se nemůže. A tak se může stát, že 2.srpna 1953 píše František Votruba Jánů Hallovi, tedy básníku z doby Kraskovy mladosti Ivanu Gallovi o svém úmyslu vydat Kraskovo dílo a o potížích

s autorem: "Chcem do nej zahrnúť i Kraskovu prózu.....,
ale nemôžem sa so spisovateľom dohodnúť, lebo on napr.
dozhodne tam nechce mať rozprávku Naši, ktorá je jedna
z najcennejších.....".

Osten pronikl příliš hluboko.

Bohumir Forst

Přemysl Blažíček

Lidská tělesnost v poezii K.Tomana

/Z větší práce/

Přemysl Blažíček

Druhá Tomanova sbírka Melancholická pout, plná hořkosti
a nenávisti, obsahuje básně

Setkání

Dnes probudil se v nitru /dlouho spal!/
hlas dobrý, tichý
a já se ti zas drsně zpovídal
z mrzácké pýchy.

Poledne v září bylo, jasný den
a čisté nebe,
když toulkou v polích mdlý a rozteskněn
potkal jsem tebe.

Tys měla truchlé oči soucitné
a vroucná slova.
I stébla prý se leckdo zachytne
a žije znova.

Jen v něco věřit! V boha, lidi, zem',
v sebe a práci.
Bez víry těžko býti vítězem.
A člověk ztrácí.

- Mé všechny víry a má vyznání
po větru letí
a zbyl mi jenom hněv a zklamání
a troud a smetí.

Leč tvoje drahé oči znavené
mé srdce hřejí,
že vedle tebe sotva vzpomene
zlých beznadějí.

A ve tvých rukou je tak bezpečné
to srdce chudé,
že necítí žár půdy sopečné
a vášně rudé,

jen ze slunce, vzduchu se raduje,
jak pták si zpívá,
co ve tvých zracích světle tancuje
zář, jež se stmívá.

Všechny ideje, všechny víry jsou pryč, ale přece jen něco zbývá, co překonává beznaději. Přítomnost soucitné přítelkyně přivádí básníka k elementární hodnotě prostého žití:

"....jen ze slunce, vzduchu se raduje,/ jak pták si zpívá...."

Skutečnost, že východiskem z duševních útrap se zde stává

"moudrost smyslů", je podtržena závěrečným dvojverším, které nedodává už nic k tématu odpovědi, ale pouze konstatuje určitý smyslově daný moment situace. Je to náznak, který na závěr připomíná celou jevovou situaci jasného zářijového dne v polích, který však zároveň vyjadřuje mnohem víc.

Zatímco hned úvodní dvojverší básně odhaluje "vnitřní" smysl toho, co se bude dále dít v oblasti jevové /"Dnes probudil se v nitru.... hlas dobrý, tichý"/, je abstraktní významová rovina vzájemného rozhovoru nápadně často protkána obraty těžícími ze světa jevů: "I stébla prý se leckdo zachytne", "Mé všechny víry.... po větru letí", a ve výčtu toho, co básníkovi zbylo ze všech věr, jsou poslední dva názorné členy významově zcela nadbytečné "hněv a zklamání / a troud a smetí". Tato oscilace mezi jevovou rovinou a rovinou abstrakce, sama o sobě bezvýznamná, připravuje půdu pro poslední tři sloky, v nichž dochází k prolínání jevových a hlubších významových aspektů dané situace. "Oči" v rovině přímé hřejí "srdce" v rovině obrazné, a o "rukách" ve sloce následující nelze rozhodnout, do které z obou rovin je vlastně zařadit. V kontextu tohoto prolínání smys-

lové a duchovní skutečnosti se pak ocitají "zraky" v závěrečném dvojverší. V předchozím textu ztělesňují oči vlastní roli, kterou zde hraje přítelkyně - nejprve při samém jejím objevení ve třetí sloce /"Tys měla truchlé oči soucitné"/ a pak ve sloce šesté, kde je přímo řečeno: "Leč tvoje drahé oči znavené - mé srdce hřejí...." atd. Tento jejich harmonizující smysl, zde přímo vyslovený, je kontextem tak důrazně navozen, že nepřímo vyzařuje i z očí v závěrečném věcně konstatujícím popisu. Není zde sebemenší náznak metafor a přece můžeme říci, že záře, která "světle tancuje" v přítelčíných zracích, má zároveň tento duchovní smysl - jakoby reflex zapadajícího slunce byl zároveň reflexem hřejivé "záře", která vyvěrá z jejího nitra. Tím spíše, že samo smrákání naznačené závěrečným paradoxem /"zář, jež se stmívá"/ navozuje významovou atmosféru konejšivého zklidnění.

Předchozí označení elementární vitality jako hodnoty, která v Tomanově poezii přetrvává pád všech idejí, postihuje pouze jednu stránku věci. V básni Setkání nejde o pouhé smysly, ale o jejich hlubší lidský kontext a motivaci: vlastním fenoménem, jenž překonává vše pouze myšlené jako skutečná útěcha oproti neúčinným abstrakcím, je zde projev lidské sounáležitosti. Z bezvýchoďné skepse neukazuje básníkovi cestu nic z toho, čím žena dokládá svoje "jen v něco věřit!" Ale sama chápající účast, s níž se k němu přítelkyně obrací, ho vrací důvěře nikoliv k něčemu určitému, tj. dílčímu, ale k tomu, že on sám spolu se všemi ostatními jsoucny je; vrací ho důvěře k bytí.

Na Tomanově milostné poezii bývá sice oceňována spíše smyslná vášnivost, zároveň však jeho interpretům nemohlo uniknout, že žena je pro Tomana soběstačným, lidsky důstojným part-

nerem. Tak vidí ženu i ve svých básních milostných. Proto se mu zdařila odvážná zkratka Portrétu /Torso života/. Po první sloce, vyjadřující sexuální smyslnost portrétované /"a pružnost kočky hrála v snědém těle/ A záře elektrická chvěla se / v těch očích, gestech, v bytosti té celé."/ , následuje sloka druhá, závěrečná:

Zmizela navždy. A v mé paměti
vášnivě, na mžik, znějí její struny.
Zpívá tam bolest, vzdor a prokletí:
Náš rudý prapor vlaje nade trůny.

Křehkou sponou obou poloh je jediné slovo "vášnivě", obrácené k předchozímu kontextu svým významem smyslnosti a k následujícímu významem společenského vzdoru a nepokořené hrdosti /významem, jenž je vypointován překvapivou citací písně/. Nejde ovšem o pouhé vnější slovní spojení, ale o vyjádření dvou stránek vášnivé bytosti tak, že oba póly přes vzájemnou odlehlost a nepodobnost jsou právě jen dvěma stránkami jednoho a téhož lidského charakteru.

Jednota tělesného a duchovního momentu je pro erotickou lásku příznačná; zde tedy není postup Tomanovy poezie prolínající oba póly ničím neobvyklým. V jiných svých běžných potřebách a projevech však tělesnost bývá chápána spíš jako protiklad duchovního života - s despektem, živeným tradicí křesťansko-náboženskou. Právě tohoto dualismu využívá např. Macharova báseň Feuilleton, v jejíž pointě fyziologická potřeba nasycení zatlačuje "přepych" nábožensky motivoaného smýšlení. Ve vypjatě duchovní rovině poezie Brezinovy se hlad a žízeň mohou uplatnit jen v symbolickém smyslu. Pro poezii Tomanovou je hlad naopak příznačným motivem, který se neméně příznačně ocitá mimo onu nesmiřitelnou dualitu objektivovaného těla a ducha. Rozdíl od básně Macharovy je už v tom, že místo jevu připomínajícího se tam více méně nahodile, se u Tomana hlad, potřeba nasycení ukazuje jako něco, co je s člověkem spjata nutně

a podstatně: s jeho bytím a nebytím, a to opět nejen ve fyziologickém smyslu. Je to hlad v poezii básníka, který skutečně hladověl.

"Starý Toman, a v tom jest typický člověk své doby, nenapsal verše nadosobního, to jest verše, který by nebyl vyvolán dojmem životním, který by nebyl rázu svéživotopisného." /F.X. Šalda/.
Nikoliv básně, které by autor mohl nebo nemusel napsat, jejichž tematiku si uvážlivě volí, ale takové, jejichž tlaku se nemůže ubránit a od nichž se osvobozuje tím, že je vysloví: umělecká tvorba jakožto vyrovnávání se s vlastním životem.- Poezie "prokletých básníků" je poezií zcela určitě historické situace, v níž se skutečný umělecký čin stává pro reprezentativní společnost zbytečným luxusem a zneklidňujícím narušitelem. Březina cizotu okolí přijímá nejprve v sebevědomém přihlášení se k izolaci a postupně tak, že se obrací k budoucím a minulým, k lidstvu. Machar se brání útokem. V generaci Tomanově je roztržka dovršena a úděl vyřazované poezie se stává i básníkovým údělem životním. Viděno z opačné strany: básník je neschopen /odpor tu není - psychologicky vzato - theerovským aktem vůle, ale je naopak spojen se slabostí vůle/ "zařadit se" do společnosti, jejíž zásady a hodnoty se mu ukazují jako jediné velké pokrytectví. Vystupuje tak do popředí, že poezie je praktickým životním postojem, cele ovládajícím svého autora, nikoliv víceméně nezávazným "básněním", jednou z jeho aktivit vedle druhých. Zůstávali v takové vypjaté situaci básník básníkem, nemusí pouze básnit co prožívá, tj. co mimo jiné prožívá /což by mohlo být jen výrazem lyrizace/, ale nemůže nežít, co básní. Poezie se tak stává výrazem básnickovy osobnosti nikoliv pouze ve smyslu subjektivní lyričnosti, ale ve smyslu - jak bychom řekli dnes - authenticity. "Pravdivost", upřímnost této poezie je vlastní jí samé, čtenář nemusí vědět nic o autorových životních osudech a postoji; ale právě tento její charakter jakoby čtenáři smazával hranice mezi básní a jejím tvůrcem.

Snad jen o epikovi Tomanovy generace Haškovi kolovalo víc anekdotických historek než o Tomanovi. O jeho bezstarostné společenské nezakotvenosti, o jeho toulkách Evropou. Hora tyto toulky komentuje: "Už nejen Praha, ale i Vídeň a Paříž a Londýn, kam vede Tomana jeho nezkrotný pud po osobní svobodě, byť i za cenu bídy, učí tohoto odrodilce domáckého venkova vidět jinak v šumu zástupů. Tam, kde Antonín Sova, tak drahý Karlu Tomanovi, snil svoje vidiny společenského přerodu v meditativní izolaci, potřebuje Toman přímého styku". Proobjasňující konfrontaci je třeba kromě meditativní izolace Sovovy připomenout také extatické vzepětí ducha v tiché světničce venkovského učitele V. Jebavého, neboť zároveň s tužbami společenského přerodu ženou Tomana ven březínovské osvobodivé "perspektivy dalek" /Sen severu, Torso života/.

Horizont tuláka, klopotně se ubírajícího za hlasem "dalek sugestivních" /tamtéž/ je značně nepodobný horizontu nespoutaného ducha, překonávajícího mžikem hranice času a prostoru: Melancholická pout místo Tajemných dalek. Výmluvnější však než kontrastní souhra knižních titulů je tu např. první báseň Tomanových Měsíců:

Leden

Po cestách zavátých a po silnicích
rod opuštěných bloudí.
Sychravé zimy dlátem bolestí
monogram bídy ryly v jejich tělo,
a tak jdou světem.

Vyjde-li hvězda, pro ně nesvítí,
Betlém jim shořel.
Jen v bludných kruzích šlapou boží zemi
a jíní stéká jim chladnými krůpějemi
po tvářích dětsky vzpurných.

Hospodu teplou večer jim dej, Pane,
a plnou mísu
a slovo dobrých lidí.

Vstupujeme-li do světa poezie Březinovy, je to jako bychom obraceli obličej vzhůru; prostorem bez hranic pro výboje ducha je nebe. Většinou noční, hvězdné nebe, u něhož však často ztrácí smysl rozlišování dne a noci: nebe se rozestupuje v kosmický prostor, ve kterém je země sama jen jedním z nesčetných nebeských těles. Do nebeského prostoru se promítají i všechny empirické pozemské děje a zbavují se své tíže a neprostupnosti tím, že se proměňují v podobenství a symboly.- Co je dějištěm básně Leden? "Po cestách zavátých a po silnicích rod opuštěných bloudí". Prostorem pro cesty "jejich těla" je země /"šlapou boží zemi"/. Odkázání na své tělo a jím na zemi, trpí tuláci nepohodami, které ryjí "dlátem bolestí".- Co zůstává jako nenahraditelná, elementární a tudíž nejžádoucnější hodnota v jejich krajní nouzi? "Hospodu teplou večer" "a plnou mísu....". Hlad je zde pravým opakem rouhačského hladu ze závěru básně Macharovy: plná mísa jako by byla obestřena svatozáří jakéhosi harmonizujícího duchovního smyslu.

Mohlo by se zdát, že do kontextu hodnot duchovních se plná mísa dostává prostě tím, že se ocitá v jedné řadě se "slovem dobrých lidí". Závěrečný verš však - jak je pro Tomana typické - pouze přímo explikuje a vyzdvihuje význam nepřímo navozený už předchozím dvojverším. Smyslu básně se ani zde nedobereme sledováním daných slovních významů, jejich větných vazeb, ale proniknutím do situací, které jsou těmito významy navozeny, a to znamená proniknutím do situace celé básně, jíž jsou jednotlivé situace dílčími momenty.

Závěrečná sloka vytváří takovou dílčí situaci stojící v protikladu k situaci prvních dvou slok. V nich jsou tuláci vydáni všanc příkořím nikoliv pouze fyzickým. Hned úvod zdůrazňuje, že je to "rod opuštěných". A dále: "Vyjde-li hvězda, pro ně nesvítí. / Betlém jim shořel". Fyzické utrpení se zde stává součástí údělu, v němž je tulák ponechán na pospas bludné osamělosti. Teplá hospoda v přichá-

zející noci pak pro něho znamená mnohem víc než nějaký přístřešek, v němž by se mohl ohřát, vyspat, a v němž by našel nějaké jídlo. Teplo hospody se v takovéto situaci stává zároveň teplem lidského souručenství, zvoucím opuštěnce do své náruče. Plná mísa je tu jídlem podaným - už ona sama je tím "slovem dobrých lidí": gestem lidského soucítění. Navíc toto vše je vlastně básníkovou prosbou o dar pro tuláky z rukou božích, což utvrzuje v celé scéně ryze duchovní aspekt aktu milosrdenství.

Stejně jako nad básní Setkání zjišťujeme, že ani zde zdůraznění tělesnosti ji nestaví do protikladu k duchovnímu; o zdůraznění tělesnosti lze hovořit nikoliv proto, že by zde oblast duchovního byla omezena či zatlačena do pozadí, ale protože se zde duchovní ukazuje ve své vázanosti na tělesnost: je hlubším, bezprostředně nedaným smyslem něčeho, co se odehrává v tělesné rovině.

reunio slávicí

Jaroslav Med

J a r o s l a v M e d

B é s n í k m a r n é t o u h y

/ Předmluva k výboru z Jiřího Karaska /

"Doba soumravná, vyprahlá, zoufalá, v níž staré bylo dávno dožitó, odumíralo, ano odumřelo již, ale neodpadlo z větve života a bránilo tak rozpuku nového, které se nemohlo narodit." - tak vzpomíná F.X. Šalda na devadesátá léta 19. století. Byla to doba hluboké společenské i umělecké krize, v níž byly relativizovány mnohé z hodnot, tvořících až dosud pevný horizont českého národního bytí. Jednota české společnosti se rozpadla; od počátku devadesátých let dochází k výrazné společenské diferenciaci a k prohlubování třídních rozporů. Tábor české buržoazie se štěpí na řadu soupeřících stran a na politické scéně je čím dál patrnější vliv sociální demokracie, které zdůrazňuje prioritu sociální otázky. Mnohé z národních hodnot jsou zmalicherněny maloměstským šosáctvím, které už provokovalo J.S. Machara v osmdesátých letech. Tvář v tvář těmto změnám ztrácela lidská osobnost své pevné místo ve společenském organismu. Vazba umělec-občan pozbyla své dosavadní stability, do popředí vystupuje umělec-individualista, vysvlékající se ze svého občanství, jehož místo často vyplňuje osamocenosť. Pod zorným úhlem těchto proměn pak vznikaly u mnoha intelektuálů a umělců spocity životní beznaděje a deziluze, které nemohly neovlivnit podobu současné umělecké tvorby. Nikam

nevedoucí "zazděné okna", stejně jako "zlomené duše" jsou pak uměleckou stylizací, jež je výrazem životně reálné beznaděje člověka-umělce hledajícího své místo v "době, které přežila krásku".

Bez znalosti a pochopení těchto základních společenských faktů by byla česká literární dekadence jen velmi těžko vysvětlitelná. Tato dobová atmosféra spolu s novými uměleckými směry a myšlenkovými proudy / impresionismus, symbolismus, secese, anarchismus, filozofie F.Nietzscheho a A.Schopenhauera, hudba R.Wagnera, malířské dílo E. Muncha a d./, vesměs polemizujícími ať tak či onak s racionálním pojetím realistického umění 19. století, vytvořila předpoklady pro vznik literární dekadence v Čechách, jejímž bezmála modelovým představitelem ~~xx~~ byl Jiří Karásek ze Lvovic, básník, prozaik a literární kritik.

Jiřího Karáska potkal zcela zvláštní osud; ač je dnes jeho dílo jen velmi málo známo a čteno, jeho jméno je stále přítomné v našem kulturním povědomí, kde žije jako symbol literární dekadence. A jistě právem, protože J.Karásek patřil spolu s Arnoštem Prochazkou k nejiniciativnějšímu a nejhorlivějšímu propagátorům tohoto literárního hnutí v české kultuře.

Jiří Karásek ze Lvovic se narodil v roce 1871 v Praze na Smíchově v zchudlé měšťanské rodině, které mu po absolvování malostranského gymnázia / maturoval v roce 1889/ ani nemohla umožnit další vysokoškolská studia podle jeho volby. Patrně tyto důvody jej přivedly ke studiu na bohoslovecké fakultě, kterou však po necelých dvou letech opustil

a pokusil se najít zaměstnání v Bavorsku. Ani zde však však nenalezl nic, co by ho uspokojilo, a tak se v roce 1891 vrátil do Prahy a přijal zaměstnání jako poštovní úředník. Hezkou řádku let se musel prokousávat všední šedí úředních spisů, než byl díky své literární proslulosti jmenován ředitelem knihovny ministerstva pošt a posléze ředitelem Poštovního muzea a archivu. Karásek, zijící dosti osamělým staromládeneckým životem a bezmála nikdy neopouštějící Prahu, prožíval svou občanskou existenci jako nutné zlo, jako oběť, jíž musel vykupovat svou jedinou lásku, kterou bylo umění. V rámci dobové módní aristokratičnosti začal Karásek při vstupu do literatury užívat šlechtický přídomek "ze Lvovic", který odvozoval nepříliš průkazně od Mistra Cypriána Lvovického ze Lvovic, rodáka z Hradce Králové, hvězdáře a matematika ze 16. století. O žádné větší intimní či erotické krizi, která by rozčeřila hladinu jeho života a díla, nevíme. Také sociální a politické problematika doby se jej dotýkala jen letmo - vše u Karáska se soustřeďovalo na vášnivou adoraci umění, jemuž sloužil bezvýhradně a jež bylo vlastně jediným skutečným smyslem jeho života. A umění sloužil opravdu s vášnivou odaností, jak o tom koneckonců svědčí rozsah jeho knihovny a sbírky výtvarných děl. Ze svých opravdu skromných prostředků dokázal Karásek vybudovat jednu z nejrozsáhlejších soukromých knihoven a uměleckých sbírek v Evropě; zde si vytvořil, řečeno s G. Bachelardem, svůj "šťastný prostor", v němž realizoval svůj sen estéta o životě v umění a pro umění. Tato Karáskova galerie,

umístěná v paláci V.Michny z Vacínova na Malé Straně /bývalý Tyršův dům,dnes sídlo ITVS/, obsahovala jednaak výtvarnou sbírku s přibližně 40.000 sbírkových jednotek, jednak knihovnu o bezmála 50.000 svazcích a bohatý rukopisný archiv. Zde také uprostřed knih a výtvarných děl téměř zapomenut zemřel J.Karásek v roce 1951.

Jiří Karásek vstoupil do literárního života na počátku devadesátých let 19.století jako literární kritik / jeho knižní prvotinou byl nezdařený pokus o román bezcestí z roku 1893/ a velmi záhy se stal jedním z hlavních programových propagátorů a obhájců nového uměleckého směru zvaného dekadence. Spolu s A.Procházkou založili v roce 1894 její časopisecký ofgén Moderní revue,která byla po jistou nedlouhou dobu střediskem soudobé umělecké avantgardy a svým nonkonformismem přitahovala mladou nastupující básnickou generaci. S.K.Neumann hodnotil mnohem později ve svých Vzpomínkách tehdejší roli Moderní revue,o níž napsal : "Předně představovala tehdy krajní levici duchovní a literární, podruhé seznamovala vřele s vybranými osobnostmi literárními,jež nutně činily mocný dojem na embryo intelektuála / Nietzsche,Przybyszewski,Munch,Huysmans atd./,potřetí byla mladistvě bojovná a drzá na tehdejší dobu tápavého procítění z idylického maloměšťáctví,konečně všechno tu chtělo míti estetiku za nejvyšší zákon a zároveň zdálo se seskupovati do největších hlubin psychických,- mladík, který pudově nenáviděl maloměšťáctví a jehož krev bouřila se proti němu na každém kroku,mohl se věru cítiti po nějakou dobu jako doma". S tímto časopisem byl Karásek bytostně spjat více než

třicet let - od jeho nonkonformních počátků až do konce, kdy se Moderní revue stala synonymem uměleckého zpátečnictví / Moderní revue přestala vycházet po smrti A.Procházky v roce 1925/ - a spoluvytvářel na jeho stránkách obraz české dekadentní tvorby.

Karáskův básnický debut Zazděná okna /1894/, spolu s jeho dalšími knihami z devadesátých let / Sodoma, 1895; Stojaté vody, 1895 /pokus o dekadentní prózu/ a Sexus necans, 1897 /, představují patrně nejucelenější ~~prohazanky~~ uměleckou realizaci dekadentních principů v české literatuře.

Čteme-li Karáskovu básnickou tvorbu z této doby a srovnáme-li ji např. s tvorbou J.Vrchlického, uvědomíme si záhy, jak výrazně se u Karásků změnil vztah básníka ke skutečnosti. Pro básníka typu J.Vrchlického je život i přírodní realita přirozeným a podstatným zdrojem inspirace, a ten nej-sublimovanější básnický obraz je verifikován logikou skutečnosti; naproti tomu Karásek manifestuje svoji averzi vůči skutečnosti tím, že proti ní staví sen jako jediný inspirační pramen umělecké tvorby. / V předmluvě ke sbírce Sodoma píše: "... smysl věcí nám neřekne svět reálií, ale pouze náš sen.... A vím, že je~~ž~~iné je pravda: skutečnost nenáleží do umění!"/ Tato negace skutečnosti je dána jednak básnickovým odporem vůči měšťácké společnosti, jež ho obklopovala, jednak vypjatým individualismem dekadentního tvůrce, pro něhož se "Já" stává zároveň subjektem i objektem. Absolutizace subjektu - jeden ze základních principů dekadentní tvorby - se projevuje i v "nejobjektivnějším" typu poezie, v přírodní lyrice. Básník přetváří objektivní

přírodní scénérii v jakousi psychickou krajinu /"krajina =stav duše/,v níž je vše formováno okamžitou subjektivní citovou polohou apocitem. Např.v básni Kalný západ vidí "morózní"básník "plaše mdlou krajinu",nad níž je "slunce kalné,znavené,a vyrudlé jak plátek staré mědi" ; jeho západ se básníkovi proměňuje v "trosky zčernalé ze spáleného vraku".

Dekadence učinila z individua doslova kult; jeho jedinečnou osobitost stavěla do protikladu vůči komformitě a šedi měšťácké společnosti,která byla pro dekadentního tvůrce synonymem banality a ~~některé~~ necitlivosti vůči všem vyšším hodnotám.Karásek,věren této protikladnosti,chápe sám sebe jako "vyhnance v doby kramářství a špíny" a provádí ve své tvorbě provokativní odvrát od liberalistických i náboženských idejí soudobé společnosti; mohli bychom říci,že převrací naruby většinu obecně platných hodnotových kritérií.Proti životní činnostnosti a aktivitě staví pasivitu snu , proti křesťanské morálce staví "barberskou čistotu" antického člověka. Zatímco dosavadní básník /jmenajme znovu např. J.Vrchlického/ hledal krásu především v harmonii,dekadentní básník Kará kove typu ji čerpá z disonan-cé a bizarnosti ; čím odpudivější a bizarnější motiv,tím více ho přitahuje.Jako věrní Baudelairovi žáci hledali dekadenti krásu v ošklivosti,jsou fascinováni světelkující barevností hniloby - proto nalézáme v dekadentní poezii tolik motivů rozkladu,zániku a hniloby.

Opovržení společností spolu s tendencí šokovat měšťáka se u dekadentů projevovalo především příklonu

k látkám, jež byly dosud společností tabuizovány. U Karáska je to zejména oblast sexuální, jedna ze základních tematických linií básnických sbírek Sodoma a Sexus necans. / První vydání Sodomy v roce 1895 bylo zkonfiskováno z mravnostních důvodů. Sbíрка mohla vyjít až v roce 1905 po té, co ji sociálně demokratický poslanec J. Hybeš přečetl ve své interpelaci na říšské radě a tím ji učinil nepostižitelnou pro cenzurní zásah. / Karásek v těchto sbírkách líčí v římských kulisách nej-různější "bakchanálie" a až s naturalistickou syrovostí obnažuje lidskou nahotu. A přesto tu nenalezneme ani jedinou milostnou báseň. J. Karásek chápal sex, v intencích ~~Nietzscheovy~~ Nietzscheovy a Schopenhauerovy filozofie, jako klam, jímž útočí příroda na lidské poznání. V žádném případě nepřiznává Karásek sexu životodárnou hodnotu; erotika a sex stojí u něho v příkrém protikladu. Eros je přítomen pouze v absolutně duchovnělé lásce, již je hodno toliko "Umění", zatímco sex je atributem smyslové lásky, která člověka svou pudovostí ničí a rozkládá. Odtud pramení u Karáska absence milostní tematiky a až mizogýnský nezáměr o ženu obecně. / V této oblasti měl na J. Karáska značný vliv Polák S. Przybyszewski, až nekriticky obdivovaný českými dekadenty, se svou teorií pansexualitv a úvahami o satanském původu pohlaví. /

Na této tematické oblasti můžeme také velmi snadno pochopit typickou dekadentní dvojpolérnost, která absolutizovala protiklady, aniž by za nimi hledala nějakou vyšší rovinu úhrnného básnického smyslu. Všimněme si u Karáska, jak se na jedné

straně neustále evokuje umdlenost a melancholie, básník nemíchá jiné než "morózní barvy" a stylizuje se do podoby "chorého poety"; na druhé straně je pak oslavována "brutální síla barbarů" a opojnost vášní. Tato dvojpolarita je výrazem Karáskova dekadentně negativního postoje ke skutečnosti vůbec: vše silné, vášnivé a velké je sen, umdlenost a ~~zmar~~ zmar je synonymem žité reality.

Svůj programový odvrát od měšťácké společnosti a svou originalitu manifestovala dekadence také tím, že volila nejružnější autostylizační převleky a unikala do vzdálených dějinných epoch, v nichž - zcela nehistoricky - konkretizovala své představy a sny. V Karáskově básnické tvorbě najdeme celou řadu autostylizačních postojů: od "starého flagelanta", "zachmuřeného kněze" a "morózního básníka, jenž cítí každou muku" / to vše je již obsaženo ve vstupní básni Zazděných oken /, přes symbol estétství, antického Narcise, až k obrazu starého básníka, jehož minul život. V tomto výčtu Karáskových autostylizací bychom mohli ještě pokračovat a nacházet další a další básnickovy převleky, ale to by bylo zbytečné. Všechny jeho autostylizační postoje mají jednoho společného jmenovatele: výlučnou osamělost básníka uzavřeného do "světa Umění" a stravujícího sebe sama nesouladem mezi realitou a subjektivním snem. Takto subjektivisticky prožívaná a realizovaná autostylizace nebyla v podstatě ničím jiným než formou romantického úniku před skutečností, stejně tak jako dekadentní obliba v kulturně historických reminiscencích a návratech do dávno minulých dob. Karáskův zájem o minulost se obracel zejména k těm

historickým epochám, kde mohl najít co nejvíce bizarně romantických motivů a kde nalézal vedle nádhery a mysteriózních tajů také rozklad a vyžilou únavu. Zatímco jeho próza nacházela nejvhodnější scénérie ve středověku a v období baroka, básník Karásek promítal své vize a představy především do světa antiky. A na jeho pohledu na antiku vidíme zřetelně ~~oben~~ dekadentní ahistorismus, který interpretuje historické téma naprosto osobitě a vidí v něm víceméně nástroj polemiky se soudobým pojetím daného období. Jestliže soudobá historická věda chápala antiku jako objektivně zaměřenou historickou epochu a básníci / např. J.S. Machar, J.Vrchlický a d. / v ní viděli kvintesenci harmonie a krásy, Karásek hledí na antiku očima subjektivně zjednodušeného nietzscheovství a vnímá ji jako dobu smyslových vášní, temných pudů a ~~dyx~~ dionýsského opojení.

J.Karásek nebyl ani z rodu prokletých básníků, ani nepatřil mezi básníky radikálně měnící tvář poezie. I když ve své poezii devadesátých let využíval možností symbolistického volného verše a tam, kde mu veršové schéma nedovolovalo vyslovit jeho básnickou vizi, se uchýloval k oblíbenému dekadentnímu žánru, k básni v próze; přesto se Karáskova básnická novost manifestovala především v tematické oblasti a v básnickém slovníku / objevují se u něho velmi odvážná slovní spojení, v nichž dominují tabuizovaná slova ze sexuální sféry /. Karásek ~~se~~ ve své literárně kritické praxi často zdůrazňoval ve jménu modernosti rozchod s dosavadní básnickou tradicí, v jeho dekadentní tvorbě však stále pocítujeme

konflikt mezi subjektivitou výrazu a parnasistně chápaným ideálem nadosobní umělecké dokonalosti. Stálá obliba klasických básnických forem, byť osobitě modifikovaných / sonet, rondel apod./, častá slovosledná inverze a hojné užívání apostrofů a exklamací jako prostředků pro vyjádření básnického patosu – to vše dokazuje Karáskovu nepřetrženou spojitost s lumírovskou poetikou. A čím pozdnější Karásek / ani v nejmenším se ho nedotkly snahy české básnické avantgardy dvacátých let /, tím průkaznější je jeho kontinuita s tradiční podobou poezie, jak ji u nás vytvořila zejména generace lumírovců.

Dekadentní program se velmi brzy / během necelého desetiletí / vyčerpal ; tvůrčí individuum ztotožňující se toliko samo se sebou se začalo utápět v bludném kruhu psychologizující-abstrakce. Východisko z této ~~stísněnosti~~ slepé uličky mohlo být pouze jediné: překonání individualismu a hledání nadosobních vazeb, ať už v oblasti duchovní / O. Březina /, společenské / S. K. Neumann / nebo národní / V. Dyk /. I Jiří Karásek, dekadent par excellence, / typické ukázky z jeho dekadentní tvorby jsme zařadili do prvního oddílu našeho výboru / se zřítelé dekadence jako programu a básnickou sbírkou Hovory se smrtí / 1904 / uzavírá své vyhraněně dekadentní tvůrčí ~~to~~ období. I když i nadále nalézáme v jeho poezii množství dekadentních nálad, spleenů a ryze literárních autostylizací, cítíme proměnu básníkova lyrického subjektu: to, co bylo dříve součástí dobové gestikulace ustupuje do pozadí do Karáskovy poezie pronikají čím dál tím silněji niterné prožitky a pocity člověka, který žije svůj osamělý život uprostřed umění a z umění, v němž našel svůj nadosobní ideál. Tato Karáskova celoživotní deviza: život = umění ovlivňovala výrazně charakter jeho

jeho poezie. Čím artistněji byla její inspirace, tím méně zůstala poezii / v jeho básnických sbírkách nalézáme celou řadu literárně odvozených veršů, portrétů různých postav a osobností apod., které už dnes ztratily estetickou účinnost/ a čím tvrději vnikala realita do básníkovy estétského tuskula, tím hlubší a přesvědčivější jsou jeho verše. Toto tvrzení dokládají jak jeho verše z období první světové války, kdy se v Karáskovi probudilo češství v básnických aktualizacích bělohorské národní tragédie / Mše u Panny Marie Vítězné, Bílá Hora /, tak jeho poslední dvě básnické sbírky / Písně tulákovy o životě a smrti, Poslední vinobraní /, právem považované za vrchol Karáskovy básnické tvorby, kde tak často proniká zpoza literární stylizace hořké poznání básníkovy lidského údělu. V době první světové války se u Karáska také prohloubil jeho celoživotní obdivný vztah k Praze, která se z romantické scenérie mnoha jeho příběhů stává i synonymem češství a lásky k domovu.

V Karáskově dekadentní poezii jsme mohli mnohdy vidět pouze charakteristický dokument dobově podmíněného básnického směru, verše z třicátých a čtyřicátých let / třetí a čtvrtý oddíl výboru/ chtějí svou obecnou uměleckou hodnotou připomenout J. Karáska jako básníka, z jehož obsáhlého díla zbylo ještě mnohé, co nezapadlo prachem a nepropadlo sítem pomíjivosti. V těchto verších je také jedno z opodstatnění našeho výboru.

Ve všech literárních učebnicích a příručkách bývá Jiří Karásek hodnocen, a patrně právem, především jako básník.

Ve své době byl však také uznávaným prozaikem, který se pokoušel vytvořit osobitý typ dekadentní prózy, jež by stála v opozici vůči tradičnímu realistickému románu. Tak jako v poezii i zde se absolutizuje subjekt, vnější reálie jsou zcela nepodstatné, veškerý autorův zájem se soustřeďuje na nitro postavy, na analýzu a popis jejich niterných proměn a nálad. Proto také Karáskovy typické dekadentní prózy / např. *Stojaté vody* nebo *Gotická duše* / jsou v podstatě bezsýžetové, jejich vnější děj je zcela zanedbatelný. Autor zde chce zobrazit "příběh duše", která je obklopena nehostinným světem, k němuž cítí jen a jen pohrdání. Tyto prózy / Karásek je charakterizuje jako "dojmový, náladový deník" / mají velmi fragmentární ráz, popisy nálad a dojmů jdou za sebou v nepřetržitém sledu, až vzniká dojem šedivé monotónnosti. Popisované psychologické stavy, u nichž neznáme jejich společenskou či osobní motivaci, splývají v jedinou mlžně neurčitou psychickou krajinu, v které se nakonec ztrácí i analyzovaný hrdina příběhu. Po románu *Gotická duše* /1900/ opouští Karásek víceméně tento typ dekadentní prózy a jeho další četné povídky, novely a romány jsou už naplněny bohatým dějem, plným romantických rekvizit a bizarností. Jeho obraznost, mající mnoho společných rysů s obrazností autorů anglického gotického románu, míří nejčastěji do středověku a do doby baroka. Rudolfínská Praha se svými alchymisty a mágy, barokní taje mystiky, tajemná mystéria klášterů a inkvizičních hrůz - to je svět Karáskových romaneskních vizí a snů, do něhož uniká na své nikdy neskončené narcisovské pouti za

chimérou výlučné krásy. I když dnes už mnohé z Karáskovy prozaické tvorby čtenářsky odumřelo, přesto v ní nalezneme nejeden příběh, jako je např. povídka Genendav našem výboru, který čtenáře zaujme svou romantickou krásou starých barokních rytín. A Karáskův prožitek staré Prahy, města golemova, z něho učinil důstojného pokračovatele tradic J.J. Kolara a J.Arbesa, jak to chce v našem výboru dokumentovat staropražské romaneto Zlověstná madona.

Jiří Karásek byl spolu s A.Procházkou také hlavním kritickým mluvčím skupiny okolo časopisu Moderní revue a v podstatě po celý život se zabýval literární kritikou; proto jsme do tohoto výboru zařadili i ukázky z této jeho tvůrčí činnosti. V literárně historických přehledech bývá J.Karásek charakterizován vždy jako náš nejtypičtější představitel dojmově impresionistické kritiky, které vycházela především ze subjektivního čtenářského dojmu a prožitku, a stála v opozici vůči vědecky orientované literární kritice vynášející obecně platné kritické soudy. Karásek, věren těmto zásadám, se ve své literární kritice omezuje na zachycení nálad a pocitů, které v něm vyvolalo přečtené dílo, aniž by se pokoušel o jeho objektivní analýzu. Ve své kritické činnosti byl žákem A.France a E.Renana, kteří chápali literární kritiku jako svébytný umělecký žánr a prostředek sebereflexe citlivé umělecké duše. Tak jako tyto uznávané představitelé francouzské impresionistické a "diletantní" kritiky i Karásek usiloval o to, aby jeho kritické statí a eseje byly napsány vybroušeným stylem, Karáskův vytříbený styl, v němž se prolínaly lyrizující pasáže s literárně vědnými postřehy, pak uznávaly

i jeho nejzarytější odpůrci. I když jsou nám zřejmé všechny nedostatky a slabiny takto pojaté kritiky, odrazuje nás zejména její absolutní subjektivismus, vyvázání kritizovaného díla z jakýchkoliv společenských souvislostí i nahodilost kritických nálad ; přesto nemůžeme Karáskovi upřít důstojné místo v dějinách české literární kritiky. V jeho kritických úvahách, esejích a recenzích nalézáme i dnes celou řadu cenných literárně vědných postřehů a můžeme ocenovat i jeho obdivuhodnou erudici, která vnesla do českého literárního kontextu nejedno nové jméno, jež se stalo trvalou součástí naší kultury.

Výbor z Jiřího Karáska ze Lvovic nemůže podat ucelený obraz jeho tvorby, na to je Karáskovo literární dílo příliš rozsáhlé. Chce pouze zčásti přispět k poznání této významné a svérázné osobnosti, která se stala symbolem české literární dekadence devadesátých let 19. století. Zároveň chce tento výbor také dokázat, že Karáskovo dílo není pouhý literárně historický dokument, ale že je v něm ještě mnohé, co dodnes neztratilo uměleckou životnost a za čím cítíme živý tep srdce básníka marné touhy.

Jan K. M.

Jiří Opelík

Je to zvláštní, s jakou rezistencí už půl století vzdoruje česká literární historie - která se oprávněně naučila brát v potaz každý soud F.X.Šaldy - Šaldovu výroku /z r.1930/, že máme "v Ivanu Olbrachtovi v Žaláři nejtemnějším psychoanalytika před úředním ustavením psychoanalýzy v literatuře".^{1/} Šalda měl na mysli samozřejmě českou literaturu: jemu samému vysvitl patrně průkopnický význam Olbrachtova románového debutu /z r. 1916/ až na pozadí mocného zájmu o hlubinnou psychologii, jímž domácí písemnictví koncem dvacátých let infikovala avantgarde během své současné proměny od poetismu k surrealismu /během třicátých let ovlivnila pak hlubinná psychologie tvářnost českého psychologického románu obecně/. Tuto rezistenci jako by však částečně ospravedlňovala nevidomost toho, kdo českou literární veřejnost seznamoval s existencí, postuláty i literárním uplatněním psychoanalýzy už od r.1907,^{2/} tj. O.Fischera /mimochoodem Olbrachtova generačního druha/: pokud Fischer v přehledných studiích^{3/} uváděl příklady beletristů ovlivněných Freudovou školou, nikdy nejmenoval Olbrachta, ač pátral po tomto vlivu právě ve "vídeňské beletrii"; a pokud psal /1929/ speciálně o "Žaláři nejtemnějším" /dále jen ŽN/^{4/} neuvedl za se tento román ani slůvkem do vztahu k hlubinné psychologii, pouze v závěrečné scéně knihy shledal vliv "ruské psychologie sužujícího motivu dvojníkovského", tedy vliv Dostojevského.^{5/} Dostojevskij figuruje v interpretacích ŽN dodnes,^{6/} dodnes je také bagatelizována převratně nová orientace tohoto románu a s tím i jeho vývojový význam.^{7/}

Koncem dvacátých let se i Olbracht rozepsal o svém vztahu k psychoanalýze, resp. o psychoanalytickém východisku ŽN, avšak v projevech velice omezené nebo vůbec žádné publicity. V soukromém dopise jednomu jugoslávskému adresátovi polemicky napsal: "Váš dopis je mi důkazem, jak se moudří lidé někdy mýlívají, jdou-li na něco příliš učeně a hledají analogie v Korolenkovi, Dostojevském i Tolstém. Účelem Žaláře není ani vyličení poezie slepectví, ani strhování nimbu lásky, ani satira na opěvatele milostných a manželských pletek, ani vytýčení věcí hodnějších zájmu mužova, a je-li z toho něco v knížce, není to hlavní. /.../ Věc s komisařem Machem je jasná jako den: pan komisař cítí, že jeho manželství je omyl, pouta lásky že nejsou pro něho, že se v té růžové vonavce utopí. Touží po záchraně, to jest po zbavení se Jarmily. Ale je příliš zbabělý, aby se k tomu přiznal sobě i jí. Je příliš honetní, korektní, příliš dobře vychovaný a příliš spravedlivý, aby se nějaké podlosti dovedl dopustit vědomě. Nu, tak se jí dopustí nevědomky. Jeho divoká touha po svobodě mu ~~př~~^{po}stě vytvoří situaci, která se mu velmi dobře hodí, situaci veskrze prolhanou, které však jeho mozek věří /jeho sny nikoli/ a která ho nakonec dovede tam, kam chtěl."^{8/}

V přednášce o vlastní tvorbě řekl pak Olbracht o psychoanalytické škole zásadně: "Dnes, po velkých studiích psychoanalytických, nikdo nepochybuje o tom, že umělecké tvoření jest v nejúžším spojení s pohlavním životem. Psychoanalytická škola Freudova dokonce dříve tvrdila, že sexualita jest jediným motivem uměleckého tvoření a z ní že se dá vyvoditi vše ostatní. Za většinou všech knih stojí nějaký milostný zážitek, nějaká touha, nějaká bolest, někdy za ní stojí zcela určitá žena, která, i když nepíše knihu celou, určuje mnoho z jejího slohu, z její

náledy, emotivnosti, jasnosti či zmatenosti. Přiznávám se, že je tomu tak ve většině mých knih. Přitom ovšem v knize o lásce nemusí být ani slova. Cítím velmi jasně, že má první kniha "O zlých samotářích" byla psána zcela určitou ženou, ač v ní není o lásce a milování ani slova. Ta strašlivá touha Frickova po bratru a to jeho chátrání je moje touha a moje chandrá. A smutek a zuřivost "Rasíka a psa", to je můj smutek a moje zběsilost pro to, že milovanou má někdo jiný. To jsou tedy ony nejintimnější intimity, o jejichž podrobnostech autor~~x~~ nechce a nemůže mluvit jako ~~KXXX~~ žádný jiný člověk, ač by bylo velmi zajímavé u každého jednotlivého spisovatele podívat se na jeho tvoření právě z této stránky. Jmenoval jsem vám tuto svoji první mladou knížku proto, že u ní jest toto přehodnocování sexualnosti v slovesnost nejprůhlednější a nejprůhlednější. Jinde je to komplikovanější.

Ale vídeňská psychoanalytická škola neměla úplnou pravdu a Freud sám odvolal svou původní tezi o sexualitě jako jediném motivu tvoření. Jest ještě jeden motiv lidského konání, stejně silný jako láska, která v podstatě není jiným než pudem k zachování lidského pokolení. A tímto druhým motivem jest pud po sebezachování, tj. pud po zachování živočišného individua. V nejjednodušším stadiu je to touha po ukojení potřeby jídla a pití. Na vyšším stupni pak boj, organizace, otázky hospodářské, zápa-
sy národnostní a třídní. Ani útěk /ať třeba jen literární útěk ze skutečnosti/ není nic jiného, a také pokoru, náboženskost, to jest touhu po sebezachování alespoň na onom světě, můžeme převést na tento základní pud všeho živého. A také klid, idyla, rozkošnictví, toť jen druhá strana medaile, znamenající nasycenost a bezpečí, tj. zbytečnost starati se o sebezachování, které

za mne již obstaral nebo ještě obstarává někdo jiný. To vše se musí jevit také v literatuře. Mně z mnohotvárných forem, v nichž se pud po sebezachování jeví, je nejbližší boj. Najdete jej ve všech mých knihách. A třeba by to byl jen boj se sebou samým."^{9/} Podobně se Olbracht také vyslovil v jednom tehdejší interview: "A co se týká té otázky po inspiračních zdrojích: boj, příroda, žena."^{10/} Náš příspěvek dovozuje zásadní podíl existence psychoanalytické školy na genezi a struktuře ŽN, sám však metodami psychoanalytické kritiky nepracuje; taková psychoanalytická analýza ŽN dosud chybí, ač je zakódováním psychoanalytického stanoviska do Olbrachtova textu oprávněna dvojnásob.

ŽN není "vídeňský" svou scénérií - odehrává se na českém venkově a v Praze -, ale už podmínkami svého vzniku. Olbracht žil v hlavním městě monarchie od ledna 1909 do října 1916, a to jako redaktor českých sociálně demokratických Dělnických listů; mezi četnými českými autory byl tu považován za "nejzralejšího spisovatele mladé české Vídně".^{11/} Olbracht napsal ŽN ve Vídni pravděpodobně v roce 1914, resp. 1915^{12/} a žil ještě ve Vídni, když román s vročením 1916 koncem roku 1915^{13/} v Praze vyšel. Je skutečností, že právě v době Olbrachtova vídeňského pobytu došlo v dějinách psychoanalýzy - jejíž Mekkou se Vídeň jako Freudovo působiště přirozeně stala - ke kvalitativnímu zlomu. Ze záležitosti osamocенého badatele se stala mezinárodní školou s rozvětvenou organizační strukturou a rozsáhlou ediční činností. Ze speciální léčebné metody se proměnila v revoluční vizi lidské osobnosti, která svým vlivem zasáhla jak celou oblast humanitních věd, tak krásnou literaturu. Z jednotlého hnutí se /hlavně secesí Adlerovou a Jungovou/ rozštěpila

do několika směrů.^{14/} Freud v těch letech vydával nová a vždy revidovaná vydání své "Traumdeutung" /1914⁴/, k níž O.Rank /od 2.vydání 1909/ přičlenoval své studie "Traum und Dichtung" a "Traum und Mythos"; W.Stekel vydal srovnávací materiálovou studii "Die Träume der Dichter" /1912/, sám Freud publikoval /1910/ svou proslulou studii "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci" atd. Psychoanalýza se stala populární, ovšem nejen rozmachem své aktivity, nýbrž i silou odporu, který vzbuzovala: "/Freud/ hatte sich der Universität und ihren akademischen Vorsichtigkeiten entfremdet durch die unerschütterliche Art, mit der er sich vorwagte in bisher unbetretene und ängstlich gemiedene Zonen der irdisch-unterirdischen Triebwelt, also gerade jene Sphäre, über die jene Zeit das ,Tabu' feierlich ausgesprochen. Unbewusst spürte die optimistisch-liberale Welt, dass dieser unkompromisslerische Geist ihre These von der allmählichen Unterdrückung der Triebe durch die ,Vernunft' und den ,Fortschritt' mit seiner Tiefenpsychologie unerbittlich unterhöhlte, dass er ihrer Methodik der Ignorierung des Unbequemen gefährlich war durch seine mitleidslose Technik der Entschleierung. Es war aber nicht die Universität allein, nicht nur der Klüngel der altmodischen Nervenärzte, die sich gemeinsam wehrten gegen diesen unbequemen ,Aussenseiter' - es war die ganze Welt, die ganze alte Welt, die alte Denkart, die moralische ,Konvention', es war die ganze Epoche, die in ihm den Entschleirer fürchtete. Langsam bildete sich ein ärztlicher Boykott gegen ihn, er verlor seine Praxis, und da wissenschaftlich seine Thesen und selbst die kühnsten seiner Problemstellungen nicht zu widerlegen waren, versuchte man seine Theorien vom Traum nach wienerischer Art zu erledigen, indem man sie ironisierte oder banali-

sierte zum scherzhaften Gesellschaftsspiel" /St.Zweig/.^{15/} Provokující tažení psychoanalýzy nebylo možno nezaregistrovat.

Metaforický titul knihy dal autor objasnit jejímu protagonistovi, komisaři civilní správy Machovi: "žalářem nejtemnějším" je podle něho slepota, žárlivost a láska, to trojí dohromady, ale zároveň v odstupňované hierarchii: vnější slepota je mu nakonec tmou ještě nejsnesitelnější, niternou nevidomostí a tudíž nevěděním a tudíž nejistotou daleko horší je žárlivost a ymíře maximální pak sám zdroj žárlivosti, láska. Mach^{16/} je jedním z Olbrachtových ideologů lásky, ŽN následuje model řady raných Olbrachtových povídek /"Dvě kapitoly románu", "Hra na pohádku", "Láska", svým způsobem též sem patří "Žak"/^{17/} inscenovaných jako střet dvou mužů, stoupenců protichůdných koncepcí lásky, o ženu, jež - jsouc přírodou - stojí vně těchto ideologií. /Ideologickým antipodem komisaře Macha, uplatňujícím se pouze v rovině diskuse o lásce, je v ŽN student Král./ Mach od začátku žije svůj vztah k ženě /k ženě, která ho bezbřeze miluje a obdivuje/ jako inferno nedůvěry, nedůvěra z nejistoty je daností jeho lásky.^{18/} Vyžaduje egocentricky, aby byl své ženě celým světem, k tomu by jí však potřeboval odizolovat od celého světa "venku". Každá "infiltrace" světa lidí do jeho hájemství znamená totiž pro jeho vlastnické nároky potenciální ohrožení a ohrožení přináší strach.^{19/} Počíná si jako samec, který si vyznačkoval revír, ale který je permanentně ohrožen prostou existencí jiných samců. K takto nepřátelskému světu se - v jeho očích - navíc přidává i žena sama: devaluje jeho kýžené postavení absolutního vladaře tím, že ho na sobě činí sexuálně závislým.^{20/} Komisař kompenzuje svůj strach žárliveckým deptáním milostného objektu; podlamuje lásku nedůvěrou, nenahlédá, že láska váže a zavazuje, nestojí o to, aby

se láska ověřovala a stvrzovala právě tím, že "prochází" světem. Je-li s ženou mužem tmy, tj. nejistoty, je naproti tomu bez ženy mužem jasu, tj. rozmyslného účelu a naplňovaného poslání. Od gymnaziálních let je mu idolem císař Dioklecián jako "muž velké vůle a provedeného životního plánu",^{22/} úděl muže ztotožňuje s povinností přispívat k dokonalému chodu okoljsoucího světa. V této sféře může věci poznat a ovládnout, což je "tam", ve sféře lásky, vyloučeno. Stálé /a při slepotě fakticky rostoucí/ ohrožení v jedné sféře nedovoluje mu soustředit se na druhou sféru, niterný konflikt mezi neuskutečnitelným sebeuplatněním v lásce a uskutečnitelným sebeuplatněním v práci je psychicky stále náročnější a vyčerpávám Macha natolik, že se rozhodne toto dilema zrušit likvidací "temné" sféry ve prospěch oné, v níž "ví" a je proto s to problémy zvládat. Tento konflikt možno interpretovat jako srážku sexuálního pudu s pudem sebezáchovným: Mach nedokáže zároveň ukojit potřebu lásky s potřebou vnitřní svobody. Aby se zachránil při životě - takto sám sobě svou situaci vyhrocuje -, musí obětovat jednu z jeho nejpodstatnějších složek: ~~kykaxaxaxaxaxax~~ ^{(staví se vlastně do role dobrovolného kastráta,} ~~vlastně kastrát)~~ jehož všechna libidinózní energie může pak být a také je převáděna /sublimuje/ do jeho činorodého organizování okoljsoucího světa.^{23/} Skrze toto potlačení přiznává se ovšem sféře sexuality priorita. A přiznání této priority odkazuje na učení Freudovo.

V souhlase s tímto ovlivněním - a ve srovnání s předchozí Olbrachtovou beletristikou bezprecedenčně - patří v ŽN zvláštní místo i význam nočnímu i snu, dennímu snu a paranoidní halucinaci, a to jak každému jevu zvlášť, tak jejich uvedenému seskupení dohromady. Hned do 1.kapitoly - avšak s významem celorománovým - je vkomponován noční sen "achův, podaný tu -

jakoby s vydatným přispěním tzv. druhotného zpracování - v podobě ucelené historky. Tímto snem - v němž komisař Mach nezábrání cizímu omylu, protože mu omyl přináší osobní prospěch a dovoluje mu překlenout se přes osobní nesnáze - ukájí se ilustrativně jeho vytěsněné přání vyřešit kritickou situaci svého intimního života /zapomněl doma peněženku, ale potřebuje peníze/, avšak na cizí účet /od pikolíka na nádražním peronu neoprávněně přijímá peníze omylem vrácené/, aniž sám vyvinul nějakou iniciativu /pouze se nebrání vzít cizí peníze, sám podvod neorganizuje/ a aniž bylo porušeno jehož dobré jméno člověka vždy honetního a korektního /protože získal peníze na tramvajový lístek a nemusí jít pěšky, může sečas dostavit na nadřízený úřad a neztratit tak pověst dochvilného, tj. stoprocentně spolehlivého úředníka/. V ŽN je tento sn v kauzálním vztahu k stávající životní realitě snícího a snící sám se stává racionálním, byť bagatelizujícím interpretem vlastního snu jako projevu svého "podvědomého nitra".^{24/} Takto je postaven fanatismus pravdy komisařem proklamovaný do ironické perspektivy: tento fanatismus odhaluje sice v Jarmilině jednání řadu drobných "ženských" lží /jimiž Jarmila chce paradoxně svého muže chránit/, sám se však děje ve jménu jedné velké, generální nepravdy. Zmíněný noční sen je v textu ještě jednou zopakován /resumován/ na závěr Machova denního snu. V něm si Mach znovu při s Jarmilou přehrává^{25/} ve vysněné soudní scéně s imaginárním soudcem, který ho obviňuje ze sobectví a podlosti a který přitom má do svého obličeje vsazeny Jarmiliny oči. Spolu s tímto zhuštěním /ze dvou obličejů je složen jeden/ dochází k přesunu se symbolickou platností: ženiny oči pozbývají své obvyklé něhy a nabývají "tygřího žáru, jako by byly vsazeny do dravčí hlavy"^{26/} - ve Freudově snové symbolice znamenají divoká zví-

řata zlé pudy a vášně. Tento denní sen je po způsobu denních snů asociální, je opět hnán komisařovým přáním být ve svém jednání ospravedlněn. Toto přání však naráží na odpor: Mach se sice ještě vzpěčuje přijmout obžalobu, z jeho závěrečného obranného gesta se však už původní sebejistota vytrácí.^{27/} Je-li noční sen stylizován jako jednoduše rozvíjená historka, je komisařův denní sen stylizován jako kompozičně náročnější, zpracovanější výjev /scéna/, což odpovídá silnějšímu uplatnění druhotného zpracování, které tlačí denní sen směrem k zliterárnělému fantasmatu.^{28/} Veskrze povídkový ráz má pak v ŽN "Příběh tetičky Emy", jehož děj sice probíhá vně Machova vědomí, který je však přesto začleněn do řady noční sen - denní sen - paranoidní halucinace, a to nejen způsobem své stylizace /tj. rázem vsuvky do románového celku/, ale hlavně tím, že je vyprávěn jako analogie k "příběhu" komisaře Macha a zatížen tak významem pomocné interpretace. I u komisařovy "tetičky Emy" láme absurdní náhoda /to dědičství naturalistické školy/ dosavadní směřování života /okolnost, že konkrétní podoba této náhody spadá do sexuální sféry, začlenění do zmíněné řady jen podporuje, výmluvné je také, že prostřednictvím Emina příběhu se komisař Mach vrací do sféry infantilních zážitků/. Ze strachu před možným obviněním, že není bezúhonná - přičemž pravidla této bezúhonnosti jsou určována mravními normami její třídy - , vyvozuje Ema z "předčasné" deflorace, způsobené při skoku na koně, extrémní důsledky. Dobrovolně se zříká milostného života a uzavírá se do kruhu nejbližších příbuzných, ale stahuje se i z něho poté, co je dotčena ve svých absolutních nárocích na svou "poslední lásku"^{29/}, na synovcovu láskyplnou sympatií. Je to totéž "buď - anebo" jako u komisaře Macha: buď nedotknutelná priorita, anebo raději likvidace vztahu na partnerův účet.

Demonstrativní izolace je dvojznačná: asketická i pyšná. Ema jí flagelantsky trestá sebe samu za to, že se egocentricky přecenila v hodnocení vlastního já, ale zároveň jí trestá své nejbližší /a milující/ okolí za to, že hodnotu jejího já znevážilo, resp. že jí ve vysokém sebehodnocení neutvrdilo. /Proto jsou také shodné výtky adresované Machovi imaginárním soudcem a výtky adresované Emě její sestrou, tj. Komisařovou matkou./ Volbou pyšného trestu za vlastní pýchu však Ema zůstává vně lásky, jejíž nepřítomnost pak kompenzuje dobrovolnou prospěšnou činností. I toto stanovisko, že altruistní a erotická láska se dilematicky vylučují - anebo naopak, že práce "pro celek" a zachování "vnitřní svobody" si navzájem nepřekáží -, vlastně opakuje /a vysvětluje/ postoj Machův.

ŽN jakožto monografický román probíhá v interakci dvou rovin. Jedna informuje o Machově vědomí, o jeho vědomé činnosti. Druhá je korektivem první, neboť je sestavena z projevů Machova - řečeno kdysi populárním termínem, i Olbrachtem užívaným - podvědomí čili z projevů Machovy psychiky při oslabené vnitřní cenzuře. Takto zde funguje noční i denní sen, takto funguje i třetí článek v řadě: paranoidní halucinace, z níž Olbracht udělal velkou závěrečnou scénu a již obdařil sugestivností úměrnou reálnému obsahu tohoto motivu.^{30/} Text začíná Machovu žárlivost postupně klasifikovat jako nemoc a nadhazuje absencí "lékaře ~~HEK~~ nervových chorob".^{31/} Tyto glosy souvisejí s proměnou protagonistova hodnocení vlastní "nemoci". Jeho žárlivost probíhá sice od začátku do konce ve své klasické paranoidní formě /.../ nezviklatelného přesvědčení, které se snaží samo ospravedlnit těmi nejextrémnějšími formami uvažování",^{32/} ale zatímco zpočátku se Mach vyžívá sháněním důkazů pro svou žárlivost, dopl-

ňuje postupně toto registrátorství stále rozhodnějším odhodláním osvobodit se od této žárlivosti /= od své ženy/ bez ohledu na postoj své ženy^{33/} - v této souvislosti přestává interpretovat svou žárlivost jako strach ze ztráty milovaného člověka a z vlastního ponížení a vykládá ji nyní jako projev podvědomé touhy po svobodě.^{34/} V tomto tíhnutí ke stále extrémnějším formám bludné zkušenosti zpřítomní Machova žárlivost halucinačně to, čeho jí realita prostě nedopřává, totiž postavu soka, který svou existencí /kvaziexistencí/ sejme z komisaře odpovědnost za nekorektní rozchod s Jarmilou. Přání zbavit se Jarmily se postupně přesouvá do Machova vědomí. Protože však jeho vědomí je stále blokováno strachem ze zjevné viny, může se jeho přání splnit jen "nevyzváno": scénu osvobození musejí proto zorganizovat autonomní hlubiny Machova nevědomí.^{35/} Mach nezvratně věří v reálnou existenci svého neexistujícího soka /nerozumí jen tomu, jak se mohl jeho paradoxní zachránce objevit právě v nejpotřebnější chvíli/, trpí tedy psychózou.^{36/} Zatímco jeho žena se nervově zhroutí, a ztrácí lásku, ztrácí se světu, komisař si naopak může konečně svět osvojit, ~~ztrácí~~ jeho paranoidní duševní porucha "ani jasnost, ani řád a soudržnost intelektu" neporušuje.^{37/} Zbývá už jen dodat, že paranoidní žárlivost byla významným Freudovým tématem.^{38/}

ŽN zajisté není ilustrací Freudových pouček, vztahy k dobové podobě psychoanalytické školy jsou však systémové a tudíž evidentní.^{39/} ~~Tyto~~ Tyto vztahy nevyplňují ~~ale~~ ovšem celé významové pole románu, jsou naopak určeny za nositele významů vyšších. Řeklo se už, že ŽN byl další v řadě Olbrachtových próz volících za své téma mužskou ideologií lásky. ŽN však hladce zapadl - to, co nemohlo být zjevné v roce 1916, umožnilo vidět dovr-

šené autorovo dílo - také do primárního usilování Olbrachtovy tvorby. Je-li dovoleno shrnout toto usilování do formulky, pak byl Olbracht autorem, který je vrcholně zaujat postavením společenských vydědenců /lidí na okraji společnosti/, procesem, v němž si vybojovávají lidskou důstojnost /což není totožné s osvobozením sociálním/ a speciálně pak úlohou, kterou při jejich sebeosvobození hraje jejich světový názor. Olbrachtova epika je svou povahou figuralistická, jejím dominantním a konstantním typem je typus "zlého samotáře", který proráží hranice dosavadní izolace a stvrzuje sám sobě své lidství radikálním, zlým činem, zničením člověka, jenž symbolizuje jeho ne-svobodu. Pochybuje se někdy, zda také komisař Mach je skutečným zlým samotářem, neboť postrádá rysy deklasovanosti sociální, třídní. Je jím však i on, neboť i on se ze své samoty /trojnásob motivované!/ rázně zachraňuje pro dělný svět lidí obětováním svého bližního /ba nejbližnějšího/; nutkavou potřebou "rozvázati uzel"^{40/} a překročit "začarovaný kruh"^{41/} je Mach legitimním následníkem Frickovým z povídky "Žak" /in: O zlých samotářích, 1913/, který obdobně potřeboval náhle přetnout "řetěz, jenž obtočil jej /a/ spoutal". Sebeosvobození směřující k plnému uplatnění ve společnosti nebylo Olbrachtovi hodnotou automaticky kladnou či neproblematickou. Ideologii, kterou komisař Mach motivoval své sebeosvobození, demaskoval Olbracht jazykem psychoanalytické školy. Toto demaskování obsahovalo řadu významů obecných. Jeden, a to primární význam mířil proti panující tabuizaci /idealizaci, mysticizaci/ lidské duše; učinit z tajemné substance údajně člověku průjčené Bohem analyzovatelný předmět přírodní vědy /Th.Mann: "die seelische Naturwissenschaft, die den Namen Psychoanalyse

trägt"/^{42/} znamenalo otevření uzavřeného, revoluční čin namířený proti stávajícímu establishmentu a zejména jeho morálce. Druhý význam postihoval sociální determinovanost zábran a příkazů, jimiž vědomí překrývá pravé pohnutky lidského konání. Je zřejmé, že vrstva vědomí, kterou ignoruje Machův noční i denní sen, je silně sycena jeho představami danými postavením vysokého byrokrata, resp. ideály jeho třídy; a je také jasné, že poplatnost konvencím vlastního okolí by zapuzené Jarmile ztížila eventuální obnovu vztahu. Třetí význam naopak vymezoval /omezoval/ platnost sociálních faktorů pro život jedince, a to objevením složek, jimiž je člověk nevyhnutelně zavázán přírodě. Takto lze sotva mít za to, že Olbracht odvozoval Machův způsob lásky od soukromovlastnické povahy soudobé společenské struktury a že tohoto způsobu využil ke kritice kapitalismu; okolností, že muž chce /sexuálně/ vlastnit ženu a že je zároveň ženou /sexuálně/ vlastněn, spíš nadhazoval otázky po vztahu přírody /vývoje/ a historie, po možnostech sociabilizace libida atd. V rovině literatury byla uvedeným významem problematizována hranice striktně zaváděná mezi literaturou sociální a ne-sociální. V ŽN Olbracht modifikoval díky zmíněnému objevu své dosavadní pojetí polarity muže a ženy, v němž podle dobové /secesní/ konvence ztotožňoval ženu s přírodou /puďem, živlem, životem/ a muže s intelektem /vůlí, organizací, prací/. I nadále /např. v knihách "Anna proletářka", "Nikola Šuhaj loupežník", "Golet v údolí"/ sice užíval dosavadního rozestavení /muž s nadosobním posláním - vyslanec historie, žena jako uchovávatelka života - vyslankyně přírody/, ale nyní i v muži objevoval pod civilizační slupkou puďovou bytost, naučil se své muže svlékat /ženské postavy nesvlékal Olbracht nikdy: vždyť - jsouce přírodou - byly nahé/. Čtvrtý význam překvapivě odhaloval možné narcisovské kořeny činnosti

navenek zcela altruistní a vrhal tím nové světlo např. na motivaci i podstatu politického vůdcovství, fenoménu, který ve Vídni /jako potom v Praze/ poznal ^{Olbracht} hočně zblízka: komisař Mach totiž svou potřebu bezmezně ovládat v podstatě pouze přenesl výlučně na pole organizování společnosti /"vede..., nutí..., radí, poučuje, rozkazuje"/.^{43/} Zde se nadhazuje možná recepce Adlerovy psychologie, která - ve Vídni v téže době, tedy rovněž před Olbrachtovými očima - zdroj jedincových konfliktů vysvětlovala z jeho touhy po uplatnění, pro prosazení vlastního "ideálu hrdiny".^{44/} Pátý význam nacházel velice otázky omezenosti, rozpornosti a iluzivnosti sebeosvobozovacího procesu člověka a nepřímo i lidstva. Osvobození jednoho placené zničením druhého, seberozdávající se láska k lidem uskutečňovaná za cenu okleštění celistvého člověka, suverénní záměrnost přehlízející objektivně platná omezení, to všecko jsou v autorově perspektivě problematické nástroje k získání svobody. Že jediné všestranná a absolutní desiluzivnost dovolu- je "pravdě", tj. ideologii osvobozovacího procesu, aby ne- byla popřením, nýbrž rozvinutím humanitas, není jistě nejza- nedbatelnějším mementem Olbrachtova románu, jímž ve vývoji české psychologické prózy začala nová kapitola.

POZNÁMKY

- 1/ F.X.Šalda: Dnešní stav krásné prózy české. In: Šaldův zápisník 3, 1930-31, str.157.
- 2/ O.Fischer: Sen a přání, in: Národní listy 26.7.1907.
- 3/ O.Fischer: Otázky literární psychologie, Praha 1917; Psychoanalýza a literatura, in: Tvorba 1, 1926, str.75n. /potom in: Duše a slovo, 1929/.
- 4/ O.Fischer: Dva české romány, in: Plán 1, 1929-30, str.412n.
- 5/ O.Fischer: Problém dvojníka v literatuře, in: Naš⁸ doba 25, 1917-18, str.283n., 357n. /potom in: Duše a slovo, 1929/.
- 6/ Tak i v doslovu O.Mohyly k poslednímu /9./ vydání ŽN /Praha 1973, Spisy I.Olbrachta, sv.3/.
- 7/ Např.M.Brousek in: Der Poetismus /C.Hauser Verlag, 1975/, a to v části nazvané "Bausteine zu einem Kurzlexikon der modernen tschechischen Literatur", v hesle Olbracht ŽN opomíjí. - I když poválečná česká literární historie o možném vlivu psychoanalýzy na ŽN uvažovala /M.Nosek: I.Olbracht ve vývoji české předválečné prózy, in: Česká literatura 8, 1960, str.75n./ nebo jej dokládala /autor tohoto příspěvku v předmluvě k 8.vyd. ŽN, Praha 1963/, neprovedla jeho důslednější analýzu. Pro posledního Olbrachtova monografistu /V.Hnízdo: I.Olbracht, Praha 1977/ leží takový přístup v rovině "správných postřehů", ve svých vlastních výkladech je však vůči tomuto fenoménu bezradný.
- 8/ Poprvé tento dopis ~~KLOS~~ /z r.1929/ citoval R.Havel v doslovu k 7.vyd.ŽN /Praha 1959/.
- 9/ Přednášku proslovil Olbracht v Ostravě 23.11.1930. Uvedený pasus je zde otištěn vůbec poprvé, a to laskavostí R.Havla;

- jiný úryvek z téže přednášky publikoval M.Nosek in: I.Olbracht: O umění a společnosti, Praha 1958 /str.63n./.
- 10/ M.Holas: U I.Olbrachta, in: Rozpravy Aventina 4, 1928/29, č. 39-40, str.1n.
- 11/ M.Hýsek in: Ročenka Vídeňské matice za rok 1913. J.S.Macharovi /Wien 1914/.
- 12/ Navržená datace se opírá o hypotézu, že při vzniku ŽN hrály značnou roli sublimované události autorova intimního života. O nich podává jedinou dostupnou mi zprávu J.Doležal-Pojezdný, žurnalista a překladatel žijící ve Vídni 1904-18, a to v nepublikovaném příspěvku "Vídeňská léta s Kamilem Zemanem a Helenou Malířovou": "Ale /Malířová/ projevovala stále větší a větší zájem o Zemana, který tehdy, jak jsem věřil, žil v V.okrese Wieden s jednou židovskou zpěvačkou, Soňou Steinovou, jako muž a žena. Ale brzy po návštěvě Malířové jsem slyšel, že Soňa náhle dostala výpověď a její místo brzy zaujala Helenka Malířová." Také tento rukopis mi laskavě zapůjčil R.Havel.
- 13/ Autorovo věnování v exempláři věnovaném Doležalovi-Pojezdnému je datováno 5.12.1915.
- 14/ Srov. S.Freud: O sobě i psychoanalýze /Praha 1936/, T.Pardel: Problémy psychoanalytického hnutí /Bratislava 1972/.
- 15/ St.Zweig: Die Welt von Gestern /Fischer Taschenbuch Verlag 1973, str.301/.
- 16/ Jména obou manželů /Karel Mach, Jarmila/ jsou jasnou náležitostí na žárlivce v české literární historii proslulého, Karla Hynka Máchu, resp. na hrdinku jeho "Máje", jejíhož svůdce protagonista básně ze žárlivosti zavraždí. Také poslední slova ŽN /",Jarmilo," zašeptal"/ zřetelně korespondují s posledním veršem 1. a 4.zpěvu "Máje"; tato korespondence zdá se být výmluvnou indicií pro psy-

choanalytickou kritiku ŽN.

17/ Dvě kapitoly románu, Hra na pohádku, obě in: Zvon 6, 1905-06; Lásky, in: Rudé květy 8, 1908-09, pak pod ^{Věčné srdce}titulem in: Bejvávalo, 1927; Žak, in: Zvon 9, 1908-09, pak in: O zlých samotářích, 191³₃.

18/ "Kdo jest tato žena, s níž žije již dvě léta pod jedinou střechou? - Ano! To jest to právě, že toho neví! - Jest dobrá, či jenom hodná? Jest věrná, či jen oddaná? Miluje, či jest jenom něžná? - Ano! To jest to právě, že toho neví! - A nikdy toho nevěděl. A ona sama toho o sobě také neví a to jest ze všeho nejhorší." /ŽN 24 - všechny odkazy jsou na 1.vydání, Praha, Fr.Borový 1916/ "Miluje ji? Ano, snad ji miluje, snad ji velice miluje, ale rád ji nemá. Neboť jak možno míti rád někoho, koho vůbec neznáme, kdo jest snad naším přítelem, ale možná i největším nepřitelem, někoho, koho třeba věčně střežiti, stále pozorovati, lstí a násilím z něho dobývati odpovědi na otázky, které i jemu samotnému jsou nezodpověditelné?!" /ŽN 26/

19/ "A snad také proto, že jsem zbabělý a bojím se o tebe, poněvadž nemám jiného člověka na světě..." /ŽN 32/

20/ "Byla si příliš vědoma, že noc patří jí. A s prvním shovívavým pohlazením ženiných paží - což při těžkém postavení Jarmiliny mohl býti přísný k jejím lžím? - cítil desateronásobně celé nevolnictví vůči ní a cítil, co životní síly a hrůzy bude stát probojovat se. Byla krásná. Vlahou hebkost jejího těla vnímal hmatem zmnohonásobeným a tvary jejích nohou a prsou, dotek jejích vlasů jej denně naplňovaly novou bolestnou rozkoší a její vůně jej vydražďovala v bezmoc. „Jarmilo!“ sténal, zuby zatínal do rtů a veškerá síla jeho života vcházela do hrotů prstů, jimiž viděl, a vždy nově viděl, úžas její krásy, do prstů, jež horečně sbíraly polibky z bradavek jejích nader, dávaly se la-

skati vlasy jejího těla a chtivě v sebe sály její vonné teplo."

/ŽN 95-96/ "Ano, znal, věděl, a přece si bral vždy nově tuto ženu, která nepatřila jemu, která ho klamala a obelhávala, bral si ji, poněvadž musil, musil, poněvadž ji miloval, poněvadž se nedovedl oprostít, poněvadž byl slabý, poněvadž byl podlý, poněvadž byl umírající." /ŽN 96-97/

21/ "Najdu si radosti života a dám mu účel. Najdu, ubezpečuji tě. Ale to jen bez tebe mohu. S tebou nic, neboť jsi-li mi po boku, jsi jedinou mojí myšlenkou, mučivou a krutou..." /ŽN 41/ "Ale pochopte, že jsou muži, kteří chtějí ovládnouti svět; kteří chtějí nalézt nové přírodní zákony, jichž využití přinese veškerenstvu štěstí; že chtějí obrodit lidstvo; osvobodit svůj národ; svou třídu..." /ŽN 153/

22/ ŽN 26.

23/ "Mnoho o ní později přemýšlel Karel Mach. Karel Mach, slavný novodvorský sedlák, známý hospodářský spisovatel a hledaný odborník v otázkách venkovské samosprávy, jediný slepec v úřadě obecního starosty v Čechách, organizátor zemědělských družstev a rádce celého kraje." /ŽN 163/

24/ ŽN 13.

25/ "Ano. Tento soud skutečně byl. Ne ve snu, ale pravdivě se konal v ložnici penzionovaného komisaře Macha a v jeho duši." /ŽN 105/

26/ ŽN 104.

27/ "Chtěl taťka slova soudci zařvati v tvář, překonati jistotu svého pohledu zlou potměšilost těchto modrých očí... ale řekl to kupodivu tiše." /ŽN 105/

28/ Srov. R.Wolff: Versuch einer Systematik, in: Psychoanalytische Literaturkritik /ed.R.Wolff/, W.Fink Verlag, München

1975, str.414-452.

29/ ŽN 77.

30/ Srov.dopis Olbrachtova otce A.Staška z 19.12.1915: "Jen jedna věc. Mnozí z čtenářů jsou v nejistotě, zdali Machova žena v poslední kapitole někoho cizího měla v bytě, nebo ne. Každý ze čtenářů soudí jinak. Vím, že pro otázku, kterou jsi chtěl psychicky rozřešit, je věc lhostejná. Ale čtenář nemá být nikdy o žádné události v pochybnostech, pokud událost ta je v uměleckém díle líčena." In: Z rodinné korespondence I.Olbrachta /ed. R.Havel, J.Olbrachtová/, Praha 1966, str.91.

31/ "Zdá se tedy, že i vy máte jakousi tuchu tohoto průvodního zjevu choroby." /ŽN 158/ "Jsem nemocný člověk, Jarmilko." /ŽN 165/ "Chrastí zámek v předsíni a otevírají se dveře. Aha, lékař!" /ŽN 180/ "Kdo tohle byl? Ještě jedenkrát lékař?" /ŽN 184/ "S lékařem nervových chorob jste se ještě neradil, pane komisaři Machu?" /ŽN 103/

32/ M.Foucault: Psychologie a duševní nemoc, Praha 1970, str.32.

33/ "Dá svobodu sobě i jí, a není-li člověkem svobody ona, dá jí sobě. Měl nejpoctivější vůli vyvésti ze lži tohoto spolužití oba, nechce-li Jarmila, není to jeho vina a jeho svědomí jest čisto." /ŽN 129/

34/ "Nemyslíte, že žárlivost jest jen podvědomá touha po svobodě? Vzpírání se a poslední revolta mužné svobody proti žárlivosti a poutům lásky?" /ŽN 158/

35/ "A této z nejdůležitějších ^[situací] svého života netvořil, neočekával. Jak to tedy, že onen neznámý přišel právě včas, jako deus ex machina ve špatných komediích, aby za něho rozťal uzel, na nějž on sám sáhnouti se bál? To zůstalo Karlu Machovi provždy otázkou nerozřešenou." /ŽN 164/

36/ "Do psychóz, jako poruch globální osobnosti, spadá /.../ porucha kontroly vědomí i perspektivního uspořádání různých hledisek a narušení forem kritického smyslu /bludná víra u paranoie, kde interpretační systém anticipuje důkazy své správnosti a je nepřístupný jakékoli diskusi; paranoikova indiference vůči zvláštnosti jeho bludné zkušenosti, která má pro něj hodnotu evidentní skutečnosti" /M.Foucault, ibid., str.11-12/.

37/ M.Foucault, ibid., str.28.

38/ "Paranoik pod vlivem bludu, současně pronásledovaný i pronásledující, odhalující v nitru jiných své vlastní touhy a svou vlastní nenávist, milující to, co chce zničit, ztotožňující se s tím, co nenávidí, je charakteristický především mechanismy projekce, introjekce a obrácení se proti sobě. Freud jako první /Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia, Werke, sv.VIII/ ukázal souhrn těchto procesů na příkladu paranoidní žárlivosti" /M.Foucault, ibid., str.38/.

39/ Při redakcích pozdějších vydání odstraňoval Olbracht mj. i formulace, které mu patrně zněly příliš dobově; tak škrtl např. následující odstavec: "Ovšem, komisař ví, že tu běží jen o experiment obraznosti, ale plně se v něj vžívá." /ŽN 98/ Vztahy mezi jednotlivými redakcemi ŽN analyzoval O.Králík: Rozbor textových změn v Olbrachtově Žaláři nejtemnějším, in: Slovo a slovesnost 3, 1937, ~~XXIX~~ str.199-211.

40/ ŽN 130.

41/ ŽN 163.

42/ Th.Mann: Freud und die Zukunft. Vortrag gehalten in Wien am 8.Mai 1936 zur Feier von Sigmund Freuds 80.Geburtstag.

43/ ŽN 134.

44/ Pomyslíme-li na to, že se Olbracht pohyboval ve Vídni

v socialistických kruzích, pak snad nebude v této souvislosti zbytečné připomenout to, co o Adlerovi napsal Freudův životopisec E.Jones: "... většina Adlerových stoupenců jako také on sám byli horliví socialisté. Adlerova žena, Ruska, byla úzce spřátelená s vedoucími ruskými revolucionáři; Trockij, Jaffe patřili k jejím stálým návštěvníkům" /cit. podle uvedené knihy T.Pardela, str.34/.

Žití Adler

Jiří Honzík

Jiří Honzík

S O U R O Z E N E C R E V O L U C E

Pokus o portrét Vladimíra Majakovského

Tato stať vznikla roku 1969 a byla určena jinému než českému publiku. K jejímu uveřejnění však již nedošlo. I když je poznamenána dobou, okolnostmi a účelem svého vzniku a mnohé bych dnes samozřejmě formuloval jinak, ponechal jsem ji v původní podobě. Jedině jsem provedl nevelký počet stylistických úprav a zejména v poznámkách vypustil některé vysvětlivky pro českého čtenáře nadbytečné.

U citací z Majakovského bibliografické odkazy pro jejich značné množství z praktických důvodů neuvádím.

Když bylo koncem roku 1935 sovětské veřejnosti v zásadním redakčním článku moskevské Pravdy sděleno, že Vladimíra Majakovského za "nejlepšího, nejtalentovanějšího básníka sovětské epochy" označil sám Stalin, znamenalo to pro autora mrtvého už přes pět let buď jak buď vysoké uznání, z oficiálního hlediska nejvyšší, jakého se mu v dané chvíli vůbec mohlo dostat. Zároveň - uvažme totiž, že Stalin při této příležitosti "lhostejnost" k památce Majakovského kvalifikoval jako "zločin"² - to ovšem znamenalo cosi na způsob úředního výnosu o nedotknutelnosti Majakovského, konec jakékoli serióznější výměny^{ndzoru} na jeho význam pro přítomnost i budoucnost sovětské poezie, odmítnutí jakéhokoli nereglementovaného usilování o samostatnější osobní přístup k jeho dílu. B. Pasternak snad trochu nad-
sazuje, mluví-li v této souvislosti dokonce o básníkově

"druhé smrti" ³; o počátek jeho dlouhodobého umrtvení, dlouhodobého vyřazení z živého kontaktu jak s čtenáři tak s dalším vývojem ruské poezie šlo však skutečně. Solidní literární kritici a opravdoví vyznavači Majakovského se jistě mohli - jako například A. Selivanovskij ještě roku 1936 - velice upřímně dušovat, že sovětská poezie pojímá "celý odkaz" Majakovského "jako živý a živoucí", "nekanonizující ho, neměnic ho v mumii" ⁴. Ale logika sovětských vnitropolitických a kulturněpolitických poměrů od poloviny třicátých let přinejmenším do poloviny padesátých let byla taková, že básník, který sám o sobě ve své poslední větší dokončené básni takřka manifestačně prohlašoval: "Já kašlu na busty, na bronzu tuny, // já kašlu/ na onen mramorový hnus," byl sovětskému publiku nicméně prezentován naprosto jinak: v staticky pomníkové, erárně balzamované podobě, s platností ~~stávající~~ závazné estetické normy a vzorového, už od školních lavic vštěpovaného a uctívaného modelu optimálního socialistického umělce.

Strnule sošné zvěčnění Majakovského neprotiřečí jen jeho jednotlivým autostylizačním veršům a výrokům. Zásadně odporuje především jeho základní představě opravdové poezie jako permanentního dialogu "živého s živými", ať už jsou to současníci nebo "soudruzi potomci". Rozchází se i s jeho ctižádostí být "sovětským závodem na výrobu štěstí", působit jako "lásky, heslo, bodák i bič" nejenom dneska, ale i za "tři sta let", v "třicátém století", v "komunismu dále", tj. nevcházet do budoucnosti jako antologická hodnota, ale jako věc stále aktuální, stále se

obnovující a stále lidem nezbytně potřebná. Však také v zájmu hrubě propagandistické etatizace Majakovského se čím dál tím více pomíjely mnohé stránky vždy nějak přechánějící a patřičně nepřičesané básníkovy lidské osobnosti, zavíraly se oči před "běh³uzdnými ~~tančami~~ hordami" jeho "touhy", jimž nestačilo "zlato všech Kalifornií", sahalo se k četným, někdy až trapným životopisným retuším a výpustkám. Silně nivelizujícími úpravami však procházelo i samo umělecké dílo Majakovského. Nejenže se z něho odstranovaly všechny, byť sebenepatrnější zmínky o lidech, kteří zmizeli z veřejného života, či všechna sebeobdobnější místa, jež se z pozdějších zúžených hledisek jevila nebo mohla jevit jako politicky neúnosná. Také celá nejedna důležitá tendence, vývojová etapa, tematická a pocitová oblast v tvorbě Majakovského se v pozdějších výkladech a vydáních v podstatě zamlčovala nebo alespoň soustavně odsouvala do naprostého pozadí, záměrně relativizovala jako ideové zakolísání marxisticky nepevného, leč talentovaného autora, omlouvala jako hřích mládí, daň ještě nezvládnutému modernistickému vlivu apod. Reálná složitost vynikajícího básnického tvůrce, který se právem pyšnil nepřehledným bohatstvím "ovocného sadu" své "veliké duše", byla tak alespoň ve vědomí většiny nutně překrývána jednodušším zjevem pouhého "pohlavára agitátorů", obratně a s netuctovou vynalézavostí rýmujícího historika a opěvatele socialistické revoluce a socialistické výstavby, přesvědčeného a přesvědčivého sociálního pedagoga, s nímž se nemohou měřit jak ti, kdo "dosud vysedávají v zákopech své

čisté poezie", tak ti, kdo "své packalství vydávají za časové a křikem a lajdáctvím nahražují pilnou práci na díle"⁵.

Ironický důsledek této záměny vypadal pochopitelně tak, že Majakovskij se sice všude chválil a vzýval v superlativech, že se však - s výjimkou relativně nevelkého počtu notoricky se opakujících básní a všemožně aprobovaných úryvků - četl jen málo, rozhodně méně než - zůstaneme-li jen u jeho generačních druhů - například Sergej Jesenin. I konkrétní básnický vliv Majakovského na mladší pokolení, v příručkách tak často omílaný, zůstával ve skutečnosti většinou velmi na povrchu, omezoval se zpravidla na zcela proklamativní přihlašování k jeho odkazu nebo na zcela eklektické přejímání některých témat či napodobování některých vnějších stránek jeho básnické techniky, jako jsou například tzv. lomené verše, tzv. nepřesné rýmy apod. Zejména zde však nešlo jen o přirozenou nechuť vzoru doporučovanému shora a přesmoc, nýbrž o záležitost značně subtilnější. Majakovskij, úzkoprse okleštěný a nadto ještě vytržený ze svého dobového i generačního a hlavně literárního kontextu, musel autorům z období tzv. kultu osobnosti chtít nechtít připadat značně neorganický, jako anachronická a vlastně dost protismyslně trpěná rarita, velkolepá výjimka, na niž se za dané situace ani nedá dost dobře navazovat. Proto i většina sovětské poezie posledních čtyř desetiletí, jakkoli bývá vydávána za pokračovatelku Majakovského, vychází obvykle z jiné poetiky a celou svou básnickou strukturou je mu velice vzdálena.

Přitom ovšem právě Vladimír Majakovskij skutečně představuje nejvýraznější, vrcholnou postavu sovětského období ruské poezie, zejména jeho nejlepších, umělecky nejšťastnějších prvních deseti patnácti roků. Tak jako svého času Puškin a nikoli sami básníci děkabristé v sobě nejplněji vyslovil a literárně odrazil hlubší dějinný smysl první vlny ruské revoluce, tak také v Majakovském a nikoli v tzv. proletářské a komsomolské poezii měly svého nejautentičtějšího a nejadekvátnějšího mluvčího všelidsky emancipační, světodějně obrodné intence Října 1917. Jestliže ortodoxní pěvci revoluce, zejména nejpopulárnější mezi nimi, lidový bard a vojácký písničkář Děmjan Bědnyj, zachycovali ve svých většinou nepřiliš náročných verších bezprostřední potřeby a nálady běžného revolučního dění, potom z Majakovského se k nám při všem jeho nejtěsnějším sepjetí se současností obrací mnohem víc než pouze čerstvě probuzené sebevědomí vítězné třídy, než pouze okamžité a lokální zájmy ruské revoluce. V něm jako by se zároveň naplno dostávalo ke slovu to, čím ruská revoluce souvisí s celoevropskou osvícensko-revoluční tradicí, jako by nacházela svůj suverénní umělecký výraz především konečná historická perspektiva tehdejšího vzmachu, již se dobytí Zimního paláce a vše, co po něm následovalo, jevílo především jako rozhodující průlom směrem k marxovsky chápanému nastolení říše naprosté volnosti a dostatku.

✓
Prototaké Majakovskij - na rozdíl od Děmjana Bědného a jemu podobných - nebyl a není básníkem jen jedné doby, jedné země a jednoho ideově politického hnutí. Například

v Čechách jej jako "zlatou křídlovku na Rudém náměstí" apo-
strofuje nejenom bojovný zakladatel naší "proletářské poezie"
St.K. Neumann⁶ ; "rétora miliónových ~~xxx~~ proletářských mas,
miláčka komsomolu a sovětského Poetu laureáta" v něm vele-
bí i teoretická hlava naší umělecké avantgardy Karel Teige,
tedy jeden z nejradikálnějších odporců čistě ideologického
přístupu k umění⁷ . Obdobně v Sovětském svazu: konstruktí-
vistický souběžec Majakovského Ilja Selvinskij tváří v tvář
básníkově sebevraždě píše: "...Tys, Vladimíre, / byl první/
láska/ revoluce!"⁸ ; avšak i Boris Pasternak, člověk, jehož
vztah k revoluci nebyl bez výhrad, také musí v souvislosti
se smrtí Majakovského s uznáním konstatovat, že "zejména on
(tj. Majakovskij, pozn. J.H.) měl novotu dob přímo klimatic-
ky v krvi", že "spojitost mezi oběma (tj. sovětským státem
a Majakovským, pozn. J.H.) byla tak nápadná, že se mohlo
zdát, že jsou dvojčaty"⁹ . A ~~největší básník ruské literatury~~
~~ruské literatury~~ Marina Cvetajevová obdivuje v Majakovském
dokonce i z Paříže "prvního básníka mas na světě", "první-
ho ruského básníka orátora", "první novou ruskou duši",
"prvního nového člověka nového světa", "prvního budoucího",
k němuž "obracet se... budeme muset my, a možná i naši vnu-
ci nikoli dozadu, ale dopředu", v jehož "tváři se proletá-
ři všech zemí víc než spojili - sjednotili se", neboť jde
o tvář, jež "sama je pečeť proletariátu" a již by "prole-
tariát mohl tisknout na své měně a na svých známkách" atd.
atd.¹⁰

Právě citovaný esej Mariny Cvetajevové, postavený na
dobře promyšlené konfrontaci Majakovského a Pasternaka ja-

ko epického a lyrického pólu v soudobé ruské poezii, dává zřetelně tušit, že nejvlastnější síla Majakovského netkví v jeho neobyčejně intenzivním souznění s hlubinnou dynamikou revolučního pohybu, nýbrž v tom, že tato dynamika je totžná se samou podstatou jeho tvorby. "Provedl literární revoluci tak nepochybnou jako Mejerchold inscenoval divadelní okřabr,"¹¹ poznamenal o něm K. Leige ostatně už roku 1927, chtěje tím zřejmě naznačit, že Majakovského počítá k umělcům, pro něž revoluce ve společnosti a revoluce v umění byla nedělitelná, představovala vlastně jen dvě různé a rovnocenné fronty téhož zásadního zápasu. Jako klasický prototyp básníka monisty, v jehož tvorbě prostě neexistuje tradiční dualistické rozdvajování na abstraktní a konkrétní, na obsah a formu, na ideu a vyjádření charakterizuje Majakovského i velká knižní studie dnešního českého ruskisty Zdeňka Mathausera Umění poezie.¹² Tato kniha stejně jako obdobně pojetá práce italského slavisty A.M. Ripellina o Majakovském a divadle¹³ vychází z přesvědčení, že u Majakovského úsilí o nový pohled na svět nerozlučně splývalo s úsilím o nové uchopení světa, že pro něho být novým revolučním umělcem znamenalo "předělávat Život" od základu - "až do posledního knoflíku na oděvech", nikoli kýčařsky a oportunně "předělávat Život za cara na Život za soudruha Rykova". Majakovskij se skutečně řídil zásadou: "Nemusí se malovat o válce, ale je třeba malovat válkou," neboť v jeho textech i nejvyhraněnější osobní tóny skutečně nabývaly ostře společenského dosahu a naopak i záležitosti nejvěřejnější povahy jsou prožívány jako nejosudovější záleži-

tost nejvlastnějšího básníkov¹⁴ já. Tato velkolepá celist-
vost člověka a díla, programu a praxe, záměru a výsledku
dělala z Majakovského také zvláště povolaného "kulturního
vyslance prvního socialistického státu v historii", zajiš-
ťovala mu při nejmenším mezi levicově orientovanými inte-
lektuály vřelý ohlas už za jeho návštěv a recitačních vy-
stoupení, ať v Paříži, Berlíně nebo Praze¹⁴. A když pak
Majakovskij 14. dubna 1930 ohromil svět svou dobrovolnou
"tečkou za životem", vtiskla mu dokonce i v kruzích, kde
reálná znalost jeho díla byla minimální, autoritu jedné
z nejvýznamnějších a básnicky nejiniciativnějších osobnos-
tí moderní evropské poezie, zafixovala jej v paměti jeho
četných přátel a vyznavačů i mimo Rusko jako básníka, o
němž bude jednou právem řečeno: "Kde seděl on, tam byl
střed světa. Těžiště poezie."¹⁵

V těsné souvislosti se zlatým věkem evropské mezivá-
lečné avantgardy Majakovského jako "sourozence celé nové
společenské epochy"¹⁶, jako "úderného dělníka na stavbě
socialismu"¹⁷, jako génia, který "svíral ve své pěstí...
velehory imaginace, plné revolučního vědomí"¹⁸, chápala a do
svých národních kontextů uváděla i většina jeho překlada-
telských a literárněteoretických interpretů a básnických
kolegů. Na rozdíl od vulgárně sociologizujících a ideolo-
gizujících pohledů, které jej neúmyslně, leč nutně zatla-
čovaly do tísnivé exkluzivní izolace dokonce i od ruského
literárního vývoje, v jejich zorném poli se Majakovskij
zákonitě jevil jako přirozená součást světového či ales-
poň evropského básnického hledání desátých a dvacátých

let, jako uzlový bod, do nějž se vlévá a z nějž vyzařuje nemálo podnětů a vlivů, bez nichž je novodobá poezie prakticky nemyslitelná. Proto také například překladatelská střetnutí s Majakovským, jsou-li mu jen trochu práva jako básníkovi, znamenají zpravidla velice užitečnou zkoušku a zejména s hlediska imanentně básnické sféry vážnou obohacující událost té které domácí poezie. Z týchž důvodů je velice pošetilé oddělovat od sebe například Majakovského a Apollinaira, bít Majakovského Apollinaiрем či Apollinaira Majakovským a pod. A ještě pošetilejší je stavět proti sobě nesmiřitelně Majakovského před revolucí a Majakovského po revoluci, Majakovského kolektivistu a Majakovského individualistu, Majakovského rapsoda a Majakovského agitek, Majakovského "hulákajícího" na měšťáky "Nate!" a Majakovského šeptajícího v předsmrtné únavě lermontovské čtyřverší: "Hleď,/ jaká se táhne/ světem tiš.// Noc/ oblízla nebe/ hvězdnou dlaní:// V takových hodinách/ vstaneš/ a hovoříš// s vesmírem,/ s věky/ a s dějinami." I když jde o polohy velmi různorodé, nesouměřitelné a zdánlivě se vylučující, přesvědčený stoupenec typicky avantgardistické lačnosti po všeobsáhlé pluralitě života Majakovskij je plnoprávně přítomen v nich ve všech. Vědomě v duchu avantgardistické poetiky slučuje ve své tvorbě k nerůzlišení vysoké s nízkým, hrdinské s komickým, něhu s drsností, sen s faktografií, erotiku s politikou.

Tím ale nemá být řečeno, že uvnitř Majakovského díla neexistují značné kvalitativní rozdíly, či snad dokonce, že Majakovskij je autor bez viditelného většího vývoje.

Ođ pačesatého chuligána, který v devatenácti letech spolu s D. Burljukem stylizoval roku 1912 provokativní manifest Facka veřejnému vkusu, k nakrátko ostříhanému sedmatřicetiletému "rappovci"¹⁹, slibujícím komsomolcům jednoho moskevského předměstí, že bude "zvyšovat svou revoluční kvalifikaci", vedle pochopitelně dlouhá a zdaleka ne přímočará, ne vždy vzestupná cesta. Přesvědčení, že básník "není ten, kdo chodí jako kadeřavý beránek a bečí na lyrická milostná témata", bylo ovšem - jen v daleko příkřejších formulacích - samozřejmou základnou básníkovy literárního postoje už za jeho začátků vpředvečer první světové války. Přinášel si je z dětství prožitého v odlehlém a divoce drsném kavkazském podhůří²⁰, zejména pak ze své relativně krátké, zato však zřejmě velmi intenzivní a dokonce i s vězněním spojené činnosti v bolševickém podzemí v letech 1908 - 1910. Válka, v té chvíli chápaná jako nejkrvavější kataklyzma dosavadních lidských dějin, dala jeho obecnému a přece jen poněkud literátskému bouřliváctví a nespokojenectví daleko konkrétnější smysl a směr. A to tím spíše, že Majakovskij a jeho přátelé patřili k hrstce lidí, kteří ani v prvních válečných měsících nepodlehli imperiálně patriotickému nadšení; a že on sám nadto neprožíval válku v blátě zákopů, ale s flámujícím, nestoudně se obohacujícím a utrpením milionů nedotčeným panským Petrohradem před očima. Především válka způsobila, že vedle Majakovského "drzouna", jemuž působí nevýslovné potěšení, "natáhne-li si žlutou bluzu a přihrne-li se do shromáždění lidí ušlechtilé chránících pod důstojnými svrchníky, fraky a saky skromnost a slušnost",

se velice rychle začal objevovat Majakovskij, jenž už roku 1915 dokázal za sebe a za své druhy prohlašovat: "Nedívejte se... uvidíte-li dnes v našich rukou místo šaškovských rolníček náčrt stavitele, a hlas futurismu, včera ještě měkký sentimentálním snílkovstvím, vyleje se dnes mědí hlasatelství." "Hrubý Hun", "hýřil", "pouliční pasák a falešný hráč", destruktivní mluvčí "syfilitiků" a "prostitutek", opájející se vidinou kandelábrů "ověšených zkrvavenými trupy kupčíchů", byl tak v Majakovském stále zřetelněji doplňován a umocňován básníkem pozitivnějších a sociabilnějších perspektiv. Mínění, že "zem", jež "potvoří nás" pod "nožem" stane se krotší, ale také naděje, že "z granátů míčky naděláme dětem", víra, že "rodí se lidé, / lidé opravdoví/ lepší a mouřejší samého boha" - tak vypadal vnitřní svět Majakovského v letech kolem října 1917. Tak se ovšem také jmenovaly důvody, proč se u něho spolu s náladami živelně masové odplaty ozývaly i mesianistické noty "třináctého apoštola v tom nejprostším ze všech evangelií"; proč v něm nad temně rouhačskými choutkami: "Já půjdu, / namaluji / na carská vrata / přes boží podobu - Razina!" dominovala radostná důvěra "nového Noa", jemuž se revoluce nejeví jen jako dramatická chvíle, kdy ~~zobrazíme si svět jako~~ "prsty proletariátu" sevrou "hrdlo světa", ale i jako svátek, kdy "od místa k místu / dáme valit si / stříbrné míče / smích, / zvuku!" Jasně vědomí historické nutnosti, ba potřeby revoluce jako základního předpokladu celkové společenské i mravní katarze a regenerace vedlo pochopitelně i k tomu, že osudová otázka tolika jiných ruských spi-

sovatelů - "Přijímat nebo nepřijímat?" - pro Majakovského po bolševickém převratu prakticky vůbec neexistovala. Že si naopak bez nejmenších rozpaků řekl: "Moje revoluce!" a okamžitě "šel do Smolného. Pracoval. Vše, co bylo třeba." Že pak sám o sobě s platností osobně závazného kréda a programu prohlašoval: "Nejsem básník, ale především ten, kdo dal své pero do služeb, všimněte si, do služeb dnešní chvíle, nynější skutečnosti a její vůdkyni - sovětské vládě a straně." A že za básníka opravdu hodného dané doby pokládal především toho, "kdo si neoškliví žádnou nádeničinu, žádné téma o revoluci, výstavbě národního hospodářství a píše agitky na libovolnou hospodářskou otázku".

Pojetí básnického úkolu jako záměrné služby, sebeodevzdání velké myšlenky a velkému cíli dalo Majakovskému jedinečný pocit přímé účasti na zásední přestavbě Ruska a světa. Jeho zásluhou se považoval za spolutvorce lidských dějin v jednom z jejich neklíčovějších okamžiků i za spolunositelů úsilí o konečné obnovení kdysi ztracené jednoty mezi zájmy poezie a zájmy společnosti. Majakovskij nejenže tak pokračoval v příznačně ruské někrasovovské tradici básníka občana s její důraznou preferencí tzv. občanských momentů před ryze estetickými. Zároveň - a především - jí navíc vtiskoval ještě jiný, méně deklarativní a modernější, podmínkám industrializovaného, technického dvacátého století adekvátnější smysl. Přesvědčen, že "poezie začíná tam, kde je tendence," kde je zaměřena "k maximální pomoci vlastní třídě", kde se chápe jako "výroba. Velmi těžká, velmi složitá, ale výroba," usiloval o poezii bezprostředně soci-

álně funkční a přísně účelovou, volal po "mistrech" a "ne dlouhovlasých kazatelích", po "takovém umění", které by "vytáhlo republiku z bláta", apod. Neboli: pokoušel se vytvořit slovesný ekvivalent k obecněji dobovému konstruktivistickému hnutí, jež tehdy bývalo běžně interpretováno jako zákonitý estetický produkt "komunistické disciplíny" a "marxistické věčnosti", jako příležitost "vnést umění přímo do života", jako počátek "nového slohu v dějinách civilizace", jako "obsáhlá a úplná... první revoluce umění, která neznamena jen vystřídaní dvou mód, dvou škol, dvou generací", jako "opravdová metamorfoza umělecké práce a její organizace, která prostě umění v dosavadním historickém, romantickém a individualistickém smyslu slova hází nemilosrdně přes palubu do kalných stojatých vod" atd. atd.²¹

Majakovskému, jenž už před revolucí bojovně akcentoval volně racionální a přímo profesionálně technické stránky básnické tvorby, zněly všechny tyto myšlenky velmi blízce. Nutně - a v podstatě právem - mu připadaly jako zvláště pádné potvrzení a dovršení zásad, z nichž ve svých manifestech i ve své praxi vycházeli ruští futuristé, zejména jeho vlastní kubofuturistická skupina. A to tím spíše, že důsledně antispiritualistický a antiindividualistický, krajně objektivistický přístup k umění odpovídal i jeho vnitřní akutní potřebě potlačovat uprostřed výstavby nové kolektivity své osobní sklony "anarchicky se obořovat"²², plně vycházel vstříc jeho snaze "sebe... zkrotit", "šlápnout... na hrdlo vlastní své písni", "sám teď stanout u sazečských kas" a dokázat "na slovesné brigádě, že spisovatel/ není

běloruký estét, ale budovatel". Tam, kde tuto snahu a vůbec stříktně funkcionalistické, mnohdy ovšem i ploše pragmatické myšlení konstruktivismu bral příliš doslova, docházel k výsledkům povětšinou jen úzce okamžitého dosahu - viz především jeho horlivou malířskou a textařskou aktivitu v Ruské tiskové kanceláři v těsně porevolučních letech, kdy Majakovskij nejenom vyráběl názorné, agitačně instruktivní obrázky pro lid, ale i pohotově rýmoval reklamní průpovídky na nejrůznější produkty maďe sovětské industrie, včetně takových jako: "Před návštěvou děvčete/ do Gumtrustu zajděte!" Zato tam, kde sebeaktuálnější a sebevšednější téma dokázal uchopit v jeho hlubších historických souvislostech, jako živoucí úlomek rozhodujícího světodějného procesu - tam se přinejmenším projevoval jako odvážný a velkorysý experimentátor, který záměrně vstupuje na zcela nový a neprozkoumaný terén, pokouší se moderní básnickou fakturou, s využitím výdobytků moderní poetiky zvládat heroicko-epická, panoramaticko-historická, popřípadě zásadní časová politicko-etická témata. Nejnápadnějším výsledkem jsou rozsáhlé poémy, "poematická plátina" - 150,000.000, Lenin, Správná věc - v nichž se evropská poezie ocitá v situacích, dostává se před problémy, před jakými alespoň od dob klasicismu nestála. V nichž se ale také - to platí především o stále nedocenených 150,000,000 - syntetizují i elementy zdánlivě tak nesourodé, jako je například archaicky folklórní ruská bohatýrská bylina a technicistně civilizační whitmanovská óda, nebo Homér, ruská jarmareční burleska, hoffmannovská fantastika a detailistická věcnost tzv. li-

teratury faktu. A v nichž Majakovskij buď jak buď zanechává po sobě stopu tak výraznou a provokující, že další básnický vývoj ji nemohl a nemůže dosud obcházet bez seriózního povšimnutí. V tom smyslu o Majakovském - a dokonce právě o Majakovském po Říjnu - lze konstatovat totéž, co Alexandr Blok konstatoval o Říjnové revoluci samé: "Ani kdybych chtěl... nemohl bych o ní mlčet. Stejně se objeví mezi řádky, a i když ji vyženu dveřmi, vletí zpátky oknem." ²⁴

K obdobným závěrům nás přivádí i většina ostatní poříjnové tvorby Majakovského, především její nejčastější typ: autorovy silně osobně akcentované lyrickoreflexivní komentáře a konfese k sovětské současnosti v nejširším smyslu slova. Ačkoliv také - viz už jejich obvyklé názvy - vznikaly zpravidla jako bezprostřední reakce na podněty a potřeby aktuálního okamžiku, někdy snad i vládní objednávky, převážnou měrou neulpívaly v povrchní rovině pouhé časovosti, ale směřovaly k obecněji lidské platnosti a závažnosti. Velmi vydatně k tomu napomáhala už Majakovského zásadní otevřenost vůči všem časovým dimenzím a odtud plynoucí schopnost velmi volně přecházet v poezii ze století do století, měřit přítomnost zítřkem a pozítřkem, "předbíhat dobu natolik, že si dovedl udržet odstup od aktuality dneška, ale odstup zvláštní, neobvyklý: odstup... z budoucnosti" ²⁵. Avšak rozhodující i tady zřejmě bylo básníkovo úporné úsilí nic si umělecky z mimouměleckých důvodů neusnadňovat a neulehčovat, jeho jasné poznání, že " náramně/ zlý osud/ by nás postih, // kdyby se/ mělčina nám/ rozšířit měla do duše, // kdybychom/ udělali/ komunistické ctnosti//

z plochosti panoram/ a planosti častušek". A také poznání, že právě v nové společnosti by se nic nemělo "smolit" jako "verše pro chudinu", neboť: "Vedoucí třída/ pro velké umění/ menší než vy/ nemá porozumění.// Ať každý z vás/ do mas/ vzhůru zdvíhá/kulturu/ vysokou/ náramně.// Je potřebná/ a srozumitelná/ každá kniha// rolníkům, / dělníkům/ i vám a mně." Ve jménu tohoto poznání sváděl Majakovskij dokonce i tuhé teoretické a básnické půtky jednak se zjednodušujícími představami proletářských a komsomolských autorů, jednak s byrokratickými reglementátory umění, o něž ani za jeho života nebyla nouze. Zejména v druhém případě - tam totiž nešlo o dobově podmíněnou výměnu názorů s ukvapeným radikalismem příliš horkých a málo vyzrálých hlav, ale naopak o opozici proti nasazování ohlávky prvotní revoluční spontaneitě - znamená Majakovského obranu poezie jako "doutnaku k výbuchu", jako "jízdy do neznáma" mnohem víc než pouze estetickou, respektive kulturněpolitickou záležitost. Staví-li Majakovskij například proti sobě na jedné straně "básníka", který "jako vůdce" vede "lid" a "zároveň sluhou" je "lidu", a na druhé straně "občana berního inspektora", jenž ve svém dotazníku klade básníkovi "spoustu dotazů" a la "Zájezdy konal..? Jel či nemoh jet?..", máme evidentně co dělat se zásadním konfliktem dvou naprosto/odlišných životních koncepcí - s konfliktem, který se ani zdaleka netýká jenom socialistického světa. V Majakovského zdůrazňování, že v poezii se někdy "kvůli jedinému slovu" musí "vydolovat" tisíce tun slovesné rudy", že on sám vždy více než jiní "své rýmy hobloval", jde přece o

generální apoteózu tvořivé práce vůbec, o principiální vyzvedání lidské zvědavosti a vynalézavosti nad umrtvující rutinérství a duchaprázdné administrování. Je to vlastně jen poněkud jiná formulace bytostné básnickovy touhy: "stanout.../ do řady s Edisonem, / Leninům po bok, / po bok Einsteinům", přirozený důsledek toho, k čemu se přiznává ve své nedokončené skladbě Pátá internacionála: "Poezie - toť pocit, že bys měl nad růží sedět plaše.../ Ale pro mne/ je nesnesitelná myšlenka, / že jsem sám růži nevynašel."

Však také nejplněji a nejdůsažněji se Majakovskij realizoval jako mimořádně originální slovesný umělec obrovité jazykové a zejména imaginativní invence, obdařený navíc i skutečnou intelektuální jiskrou a myslitelským nadhledem. To koneckonců příznivě odlišuje i jeho drobně zakázkovou produkci à jour od ostatního dobového i pozdějšího sortimentu této provenience. Tím spíš je to patrné na jeho vážné a opravdové tvorbě: s tohoto hlediska stojí za povšimnutí nevšední obrazný potenciál jeho nejposlednějších skladeb, zejména všeobecně - dokonce i Pasternakem²⁶ - uznávané básně Plným hlasem, neboť nasvědčuje tomu, že Majakovskij až do samého konce nepřestával hledat nové cesty socialistické poezie a že je ve svém finálním životním a tvůrčím vzepjetí začínal obzvláště přesvědčivě také nalézat. Ovšem pravy festival naplno rozehrané a široce uvolněné básnické obraznosti a slovesného pokusnictví je u Majakovského především předříjnové období, ať už máme na mysli menší lyrické útvary nebo poémy Oblak v kalhotách, Flétna páteř, Vojna a svět a Člověk, k nimž se celou duchovní atmosférou

i poetikou těsně přimykají i obě údajné autorovy koncese "náladám NEPu": Miluji a O tom. V těchto verších - zvláště v Obleku v kalhotách - se nejvýrazněji odhaluje, v čem a proč Majakovskij představuje tak podstatně nové slovo v ruské a do značné míry nejenom v ruské poezii. Nešlo totiž jen o běžně zdůrazňované nahrazení symbolistické neurčitosti a zjemnělé hudebnosti drsnou věcností, "rachotem" a "hřmotem" futuristů, ani o pouhou kontrapozici akademické virtuozitě akméismu. Byl tu také vpád "ulice bezjazyké" do slovníku a rytmické osnovy ruského básnictví, obdivuhodná schopnost v parodickém a panegyrickém posunu využívat starších, především liturgických forem, soustavná snaha srovnat krok i dech nového umění s prudkým tempem moderních strojů a moderních velkoměstských aglomerací. Především však tu byl nevídaný - a v tom stupni jen a jen Majakovskému vlastní - dar pracovat s tak otřesně přiléhavými a neotřelými tropy, jako "zatvrdlá houska tvé včerejší lásky", ba dokonce vtělovat své představy do tak dokonale materializovaných a do nejdrobnějších mimických důsledků domyšlených metafor, jako: "... mými ústy/ mrskaje nohama, nerozžvýkaný křik visí", nebo: "Právě přinesli raněný večer./ Dlouho se přemáhal,/ ostříhán,/ ryšavý,/ a náhle/ svalnatá ramena svěsil, a kleče,/ ubožák, rozplakal se na šíji Varšavy." I kdybychom pominuli, že obdobných příkladů by se u Majakovského dalo shledat na celou antologii,²⁷ je jisto, že hlavně svému umění sugestivně názorné konkretizace a personifikace děkuje náš básník jak za živou dynamiku a palčivou emocionální naléhavost svých sociálně historických, povětšinou pro-

tiválečných a protiměšťáckých invektiv (například "země, obtloustlá jak maitressa, kterou vymiloval Rothschild") tak za drásavou účinnost své poměrně málo známé, zato "démonicky krásné a neskonsale zoufalé"²⁸ milostné lyriky: "Zas tedy já,/temný, nesmírný,/ slzami pokropím/ srdce svého vrah/ a ponesu,/ jak nese/ pes pod práh konírny/ tlapu,/ kterou mu rozdrtil vlak." Zde - v permanentním odkrývání netušených, avšak po odkrytí všem bezpečně srozumitelných souvislostí mezi věcmi - má i jeden ze svých hlavních zdrojů celkově podmanivá moc veršů Majakovského, onen historicky symptomatický paradox básnické i lidské osobnosti Majakovského, který jeho český obdivovatel a v něčem snad i následovník V. Nezval shledával v tom, že Majakovskij "obsáhl a dovedl sjednotiti svým dílem krajní mez básnické výlučnosti s krajní mezí tematické a názorové objektivity v masovém smyslu"²⁹.

Majakovskij je tedy z básníků, v nichž jeden druh čte-vynikající nářů nalézá především pěvce milovaných idejí, jiný zas spíše odvážné strážce neopakovatelných básnických produkcí, zázračné výzkumníky a konstruktéry, kteří nad banálním "poetickým shonem" průměrného veršování suverénně zvedají svůj jedinečný "slovesný dům". V Majakovském totiž skutečně nalezneme všechno - nikoli však proto, že by byl eklektik, ale proto, že jeho dílo při vší pevné myšlenkové i osobnostní konzistenci se vyznačuje bohatou rozmanitostí a rozrůzněností pocitových a žánrových poloh. Nejenomže v základní oblasti své tvůrčí aktivity - v poezii - nevynechal snad ani jedinou z možností, jež se mu zde nabízely: od velkých

a vysoce patetických ódických celků militantně politického obsahu až po nezávazně žertovné slovesné hříčky na samém pomezí dada. Velmi intenzivně se však také vždy točil kolem divadla - viz ostatně tragédie Vladimír Majakovskij a Mystérie-buffa a zejména obě vynikající satirické komedie druhé poloviny dvacátých let Stěnice a Horká lázeň. Krom toho se zajímavě uplatňoval i jako filmový scenárista a herec, po celý život maloval, zasahoval do literární teorie, slavil velké úspěchy při řečnických a zejména recitačních vystoupeních, nemluvě o jeho občasných stycích s cirkusovým uměním či o jeho novinářské a kulturněorganizačnické práci (hlavně v LEF a jeho nástupnických sdruženích). Nepochybně to souviselo s obecnější ambicí mladého socialistického umění nevázat se jen jednou formou projevu či jedním uměleckým druhem, ^{ne}vsnahou na lidovější a demokratičtější bázi regenerovat ideály Gesamtkunstwerku. Byl to však i důsledek obrovské individuální energie Majakovského, jeho nevyčerpatelného duchovního a fyzického potenciálu, který jej nutil, aby se světem kolem sebe i v sobě nakládal jako s objektem a materiálem své tvůrčí vůle a vášně, zmocňoval se ho jako neopakovatelné příležitosti uskutečnit sebe i svou dobu jako syrchovaný umělecký čin.

Proto si Majakovskij mohl skutečnost osvojovat simultánně i jako nejvypjatější individualista, suverenní "Já", jemuž se svět pod ním jeví "menší než mraveniště", i jako řadový pěšák revoluce, v podstatě anonymní, v miliónových kolektivech ztracená částička "třídy v útoku"³⁰. Proto jeho služba revolučnímu zápasu a revoluční výstavbě byla zá-

roven službou modernímu umění a naopak zas jeho bytostný antitradicionalismus znamenal především revoluční revizi prostředků tradiční poezie, změnu jejich funkce a smyslu, jejich obrodu a záchranu pro novou poezii.³¹ Proto jeho sejití s modernistickými uměleckými skupinami a směry nebylo ani náhodné a neorganické ani neodporuje jeho pozdější a zčásti paralelní ctižádosti stát se básníkem blízkým a srozumitelným "dělnickému posluchačstvu", "dělnicko-rolnickým masám"³². A to nejen proto, že Majakovskij - jak dostatečně každý velký umělec - svou básnickou praxí samozřejmě přesahoval meze jednotlivých estetických věrouk a škol, ale i proto, že jako skutečný tvůrce zvláště šťastně naplňoval jejich nejlepší stránky a předsevzetí, proměňoval ve svých konkrétních dílech ve skutek, co tam bylo jen tušeno a postulováno. Hluboké zakotvení v předchozím domácím i obecně evropském vývoji, reprezentované v daném případě především příslušností k futurismu, Majakovskému právě umožnilo, aby proti minulosti revoltoval na její duchovní úrovni a aby i jako revolučně socialistický oponent současně evropské kultury zůstával plně v jejím kontextu. Ba aby patřil k nejautoritativnějším jménům jedné z jejích nejproduktivnějších složek, tj. tzv. levé umělecké avantgardy, jak ji spolu s ruskými konstruktivisty a lefovci představovali francouzští surrealisté, němečtí expresionisté, českoslovenští poetisté a jim analogické skupiny v mnoha dalších zemích a literaturách.

Živý kontakt s evropskou uměleckou současností - posilovaný i jeho poměrně častými zájezdy za hranice - dával

Majakovskému také možnost vstřebávat a plodně přetvářet její čerstvé impulsy a výsledky. Svědčí o tom zejména jeho verše z cest, jež ani zdaleka nejsou jen socialistickou kritikou poměrů v "kapitalistické cizině", ale i svérázným projevem nezbytné básnickovy potřeby žít a psát sice naprosto po svém, avšak takříkajíc ve světových parametrech. S evropským kulturním dědictvím a jeho novým zhodnocováním v básnickově vědomí souvisí i zpravidla polemické ladění většiny jeho děl. Nejoblíbenější formou Majakovského je protestně vemlouvavá monologická litanie nebo ostře vyhrocený dialogický spor s jmenovaným i nejmenovaným odpůrcem, jeho záliba v satirické perzifláži a hyperbole, v parodických výpůjčkách, v soustřeďování maxima rozporů na minimální ploše. Jako novum - ovšem zas jenom na pozadí předchozí a okolní básnické situace - působí nesmírná emocionální zátěž až přetíženost jeho tvorby, její ustavičná oscilace mezi takřka bezbrannou přecitlivělostí a dokonale, byť průhledně hraným chlapáctvím a obhroublostí, jeho schopnost dospívat k takovým představám jako: "pod stromem... partii dámy přehrával Kain s Kristem". Těsné sousedství nejlichotnějších slůvek a obscénních kleteb, rouhavých výlevů a modliteb, bezvýhradné apoteózy a zcela znehodnocujícího poškľebku, stejně jako vrcholné stylizace a holé faktografičnosti nejsou sice vlastní jenom Majakovskému, ale u něho nabývají obzvláště závažného významu. Napovídají totiž, že Pasternak nezveličoval, připomínal-li si nad Majakovským nejrozpolcenější postavy z Dostojevského, že Lili Briková se nemýlí, upozorňuje-li na četné analogie mezi obrazy Maja-

kovského a autorem Zločinu a trestu, ba Běsů.³⁴ Majakovskij^{byl} pravým synem své země, své doby a své revoluce zřejmě i tím, že v sobě hrdinně až mučednický nesl jak jejich impozantní robustnost, přímočaře bezohlednou odvalu "podívat se boxerem, co světu v lebce vězí," tak i jejich vnitřní nejistotu, vykloubenost a tragickou rozpornost, zmáhanou obdivuhodným vzepjetím vůle a sebezapíravého entusiasmu.

To se konečně projevilo i v samém závěru životní a básnické dráhy Vladimíra Majakovského. Zajisté, že myšlenka: "stačilo by jen ruku vztáhnout - // mžik, / a už kulka/ do záhrobního světa// načrtla by hřímající pouť, " zaměstnávala Majakovského³⁵ vícekrát - jinak by sotva vznikla i jeho známá fiktivní polemika se Sergejem Jeseninem. Právě tak je jisto, že člověk tak ctižádostivý a zranitelný jako "majakovskij jen těžce nesl hojné výpady nejroznějších vulgarizátorů, okázalý nezájem oficiální "chamradi", ale³⁶ i kruhů a lidí, jichž si doopravdy vážil. A netřeba snad pochybovat, jakou trýzní jeho "pouhopouhé srdce" drtil jeho nenaplněný milostný osud, hrůza z toho, že "kromě tvé lásky/ pro mne není moří/ a ani pláčem nevyprosím od tvé lásky oddych". Přesto však se zdá, že hlavní příčinou jeho dobrovolného odchodu ze života, který předtím tolikrát z nejhlubšího přesvědčení velkolepě oslavil, byla jeho dávná obava, že "opředly revoluci šosákovy sítě", úzkost, koncem dvacátých let už velice naléhavá, kam že vlastně spěje jeho milovaná "zem mladosti", je-li vůbec reálný jeho sen o "komuně" jako "místu,/ kde zmizí byrokrat/ a kde bude/ spousta/ veršů a písní". Vždyť na tento sen on - básník vě-

řící, že k němu se nikdy nedostane "potupa rozšafnosti" - nenávratně vsadil nejen dvacet let perné literární práce, ale i to vůbec nejvzácnější, co měl: talent, jaký se rodí tak jeden za století.

P o z n á m k y

1. Pravda, 5.12. 1935.
2. Tamtéž.
3. B. Pasternak, *Ljudi i položenija*. Novyj mir 1967, č.1., s. 231. Pasternak zde výslovně tvrdí: "Majakovského začali zavádět násilím jako brambory za Kateřiny II. To byla jednodruhá smrt. Na ní však byl bez viny."
4. A. Selivanovskij, *Očerki po istorii russkoj sovetskoj poezii*, Moskva 1936, s. 302.
5. Pravda, cit. článek.
6. St. K. Neumann, *Za Majakovským*. V Sebrané spisy, sv. XIII., Praha 1950. s. 93.
7. K. Teige, *Kniha a tisk v Sovětském Rusku*. V K. Teige, *Sovětská kultura*, Praha 1927, s. 28.
8. I. Selvinskij, *O smrti Majakovského*. Citováno podle Z. Mathauser, *Umění poezie*, Praha 1964, s. 192.
9. B. Pasternak, *Glejt*, Praha 1965, s. 164.
10. M. Cvetajeva, *Epos i lirika sovremennoj Rossii*. Vladimir Majakovskij i Boris Pasternak. V *Novyj grad*, Paříž 1933, č. 6 - 7. Citována dle opisu na stroji.
11. K. Teige, c.d.
12. Z. Mathauser, *Umění poezie*. Vladimír Majakovskij a jeho doba, Praha 1964.

13. A.M. Ripellino. Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia, Turín 1959.
14. Například na pražské progresivní publikum zapůsobil Majakovskij za obou návštěv v československém hlavním městě na sklonku dvacátých let velmi mohutně. Svědčí o tom i vzpomínky pamětníků, jak je v souvislosti s dvacátým výročím básnickovy smrti přinesl sborník Náš Majakovskij (Praha, 1951). Například A. Hoffmeister zde (viz ss. 257 - 258) píše: "Jeho osobnosti i jeho hlasu byl každý prostor malý. A když domluvil, jako když na velkonoce odletí zvony do Říma... U nás se tak jasně tehdy nemluvalo. Ale když recitoval, pohraniční hory Čech zněly ozvěnami. A na titěrných lustrech v sále se chvěly a cinkaly skleněné přívěsky..."
- Fr. Kubka svůj dojem z Majakovského vystoupení líčí takto (viz s. 250): "Budoucích bylin Svetogor stál mezi námi. Nabitý energií, člověk svalů a kostí, bohatýr tak velký a přitom tak lidsky prostý, s hlavou vztyčenou k slunci, jež je zdrojem života a tepla pro tuto naši zem, s rukou v oblacích, které jsou tu proto, aby dštily deště polím a lesům, obr Ivan, vysoko nad námi a přec tak celý náš, tak přítomný, tak celý vrostlý do našich starostí a nadějí, tak plný našich hněvů a naší lásky, typ nového básníka, nového člověka!"
- A režisér J. Honzl chápal energické vystoupení Majakovského jako "živou výzvu k lidem", jako "rozkaz k bezprostřednímu činu" (viz s. 279).
15. A. Hoffmeister, S Majakovským, se sovětskou avantgardou.

Rudé právo, 7.11. 1967. V této vzpomínce, psané k čtyřicátému výročí básnickovy návštěvy v Praze mimo jiné čteme: "Měl hlas jako zvon. Zdálo se nám tehdy, že ho slyšíme, jak recituje svoje verše v sedle. Na koni. Na Rudém náměstí. Slyšeli jsme ho nás v první republice dříve, než sem poprvé přijel... Potom jednoho dne přijel. Bez žluté košile, bez cylindru, bez kostkované vesty. V čepici, v nepromokavém plášti, v šatech z anglické látky, s vlněnou vestou na knoflíky. Jen tlustou šálu kolem krku měl červenou. Měřil dva metry a ramena ztěží procházela dveřmi. Hlavu měl krátce ostříhanou. Zavazadel měl málo. Měl sovětský cestovní pas. První, který jsme viděli. Kde seděl on, tam byl střed světa. Těžiště poezie. Myslili jsme v Devětsílu, že jsme se ho zmocnili. Ve skutečnosti on se zmocnil nás. Měl nás v malíčku. Poznal všechny naše slabosti a rozpory, jako by četl česky, jako by tu byl s námi léta tajně žil a pozoroval nás špehýrkou ve dveřích Teigeého bytu. Vlácel nás naším městem do úpadu. Bubnoval nám svými verši do kroku. Ta ozvěna, věřte mi, ještě tu zní mezi fasádami ulic a mezi stránkami našich knih."

16.J. Taufer, Úvodem. V V. Majakovskij, Slovo o pluku Majakovského, Praha 1961, s. 3.

17.B. Mathesius, Několik slov o této písni mladé revoluce. V V. Majakovskij, 150, 000.000, Praha 1950, s.106.

18. V. Nezval, Setkání s Majakovským. V Náš Majakovskij, s. 262.

19. Majakovskij se velmi dlouho a ostře přel s tvz. rappov-

ci, tj. příslušníky Revoluční asociace proletářských spisovatelů (RAPP) . V únoru 1930 však pod tlakem poměrů podal přihlášku do této organizace a k obdobnému kroku vyzval své stoupence. V přednášce, kterou měl v Domě komsomolu v moskevské čtvrti Krasnaja Presňa 25. března 1930, zdůvodňoval svůj krok jako důkaz svého "vážného a naléhavého přání přejít v mnohém k masové práci". (Viz o tom blíže v V. Majakovskij, Z díla, Praha 1950, s. 724 - 725.)

20. O tom se velmi zajímavě vyslovuje B. Pasternak: "Zpoždování zahlavními městy nebývalo provincií vždy k neprospěchu. V období, kdy kulturní centra byla v úpadku, odlehlá místa se mnohdy neopak zachraňovala tím, že se v nich uchovávaly celkem nenarušené dobré stránky minulosti. Tak také Majakovskij si do časů, jimž kralovalo tango a skating-ring, dokázal ze svého odlehlého kavkazského polesí, kde se narodil, přinést přesvědčení tam ještě nezviklané, že osvěta na Rusi nemůže být jiná než revoluční." (Viz B. Pasternak, Ljudi i položenijsa, s. 230.)
21. K. Teige, Výtvarná práce Sovětského Ruska. V K. Teige, Sovětská kultura, s. 63 - 64.
22. Svými "anarchistickými" sklony Majakovskij například v diskusi po již zmiňované přednášce ke komsomolcům z Krasné Presni zdůvodňoval, proč není členem strany, ač v raném mládí byl ještě carismem za příslušnost k bolševickému podzemí žalářován. Říká tu výslovně: "Získal jsem spoustu návyků, které nelze spojit s orga-

- nizovanou prací... Místo oranizovaného boje jsem se anarchicky obořoval."
23. Ve své vzpomínce na Majakovského, básníkovi ne právě příliš příznivé, uvádí v ironicky kritickém smyslu tyto verše jeho někdejší přítel, malíř J. Anněnkov. (Viz J. Annenkov, *Dnevnik moich vstreč, Cikl tragedij*, sv. 1, New York 1966, s. 191.)
24. Citováno podle Z. Mathauser, *Zlatý věk ruské poezie. V Kolo inspirace. Ruská básnická moderna. Počátky poezie sovětské. Výbor dobové grafiky*, Praha 1967, s. 334.
25. J. Taufer, *Úvodem. V V. Majakovskij, Slovo o pluku Majakovského*, s.3.
26. Pasternak totiž tvrdí, že pozdější dílo Majakovského - Majakovskij od *Mystérie-buffy* mu nemá co říci. Ovšem s jednou výjimkou: "s výjimkou př^dsmrtného a nesmrtelného dokumentu *Plným hlasem*." (Viz B. Pasternak, *Ljudi i položenija*, s. 230.)
27. O tom svědčí i výrok J. Oleši: "Nejednou jsem se rozhodl, že si pořídím seznam metafor Majakovského. Ale pokaždé jsem se toho nerozumu vzdal hned na začátku, poněvadž jsem se přesvědčil, že bych musel opsat vlastně všechny jeho verše." J. Oleša, *Izbrannyje sočinenija*, Moskva 1956, s. 448.
28. Tak Majakovského milostnou lyriku charakterizoval B. Pasternak ve svém autobiografickém náčrtku *Ljudi i položenija* (s. 229) .
29. V. Nezval, *Majakovského oblak v kalhotách. V Náš Majakovskij*, s. 103.

30. Svému pocitu řadovosti dal Majakovskij nejzřetelněji výraz v prvních vydáních poémy 150,000.000. Ta vycházela bez jeho jména v souladu s verši ~~prvx~~ vstupní sloky: "150,000.000 mistra téhleté básně je jméno" a "Kdo poví geniálního / autora země? / Tak ani / tahleta / má báseň / není ze mne."
31. Tak celou věc charakterizoval V. Nezval. (Viz jeho stať Majakovského oblak v kalhotách, s. 104.)
32. Nejzřetelněji o tom viz opět Majakovského přednášku kom-somolcům z Krasné Presni.
33. Jde výrok B. Pasternaka: "Svou zaťatostí a divokými pačesy, do nichž si věčně zajížděl všemi pěti prsty, mi hned od počátku silně připomínal zobecněný typ mladého ilegálního teroristy z Dostojevského, novodou^{be} variantu některé z jeho mladších provinčních postav." (Ljudi i položenija, s. 228.)
34. Viz L. Brik, Predloženijs issledovateljam. Voprosy literatury 1966, č.9., ss.203 - 208. Též V. Kožinov, Dostojevskij ili geroi Dostojevskogo, tamtéž, s.208 - 209. Obdobně na analogie mezi Majakovským a Dostojevským několikrát upozorňuje ve své knize Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia A.M. Ripellino.
35. Důkladněji a s mnoha faktickými údaji o sebevražedných sklonech a pokusech V. Majakovského pojednává v rukopisu svých vzpomínek L. Briková. Příslušná partie, obnášející 19 stran na stroji, byla pod názvem Poslednyje mesecy připravena k otištění pro únorové číslo časopisu Voprosy literatury v roce 1967.

36. Dle sdělení pamětníků Majakovskij velmi těžce nesl, že výstavu, kterou uspořádal k dvacetiletí své literární činnosti, nenavštívil nikdo z čelných představitelů sovětských vládních a stranických míst.

Jiří Hlavatý

Zdeněk Pešat

Soubor studií a causerií Marsyas se zabývá převážně anonymní tvorbou, která – jak praví podtitul knihy – žije na okraji literatury. V názvu knihy ji personifikuje Marsyas, jeden ze satyrů řeckých bájí, který našel flétnu pohozenou bohyní Athénou, naučil se na ni hrát a vyzval k soutěži božského ochránce umělců Apollóna. Když satyr promáhl, Apollón trval na sázce a dal z Marsya zaživa sedřít kříži. Marsyas se tak stal symbolem umění zavrženého, opovrhovaného, vhodného jen pro zasvěcené, pro spodinu společnosti. Studie Čapkovy knihy však vtiskují Marsyovu příběhu novou verzi: kdyby Apollón byl ještě moudřejší, než vskutku byl, netrval by na tak krutém závěru vyhrané sázky a zamyslel by se nad ohlasem satyrově projevu i nad tím, co z Marsyova výkonu by mohlo obohatit jeho vlastní božskou hudbu. V tomto duchu totiž přistoupil k tvorbě, která živoří na periférii umění a kterou bez sebemenší pozornosti mívají kritika i literární historie, ale která zapustila pevné kořeny v lidové obci, moderní spisovatel 20. století Karel Čapek.

Čapek ovšem nebyl v příběhu dvacátých let se svým zájmem sám. Máme už studie, které dokládají souvislost mezi spisovatelovými snahami a programovými statěmi soudobé umělecké avantgardy z raného Devětsílu. Známe interes Eduarda Basse i Karla Poláčka o otázky, které rozvíjí ve svých úvahách Čapek. Z periferní literatury tehdy čerpali i tak navzájem rozdílní spisovatelé, jako byli Jaroslav Hašek a Ivan Olbracht. A nejen to. V poetismu se vztah k formám lidové zábavy a vůbec okrajovým jevům literatury a umění stal jedním z pilířů celého teoreticky vybudovaného systému, který předpokládal nejen novou tvorbu, ale revolucí přetvořenou společnost. V tvůrčí praxi vedl tento vztah

k popření privilegovaného postavení umělce, k stírání hranic mezi uměním a zábavou. Do tvorby V. Nezvala, J. Seiferta, K. Biebla, K. Konráda a jiných tehdy naplno pronikl humor, vtip, anekdota, říkadlo, popěvek, jarmareční píseň a další projevy okrajových žánrů. U poetistů měltento obrat k literární periférii přímo programový charakter. Ještě před poetismem tu však již byla zcela spontánní, umělecky plodná vlna poetického naivismu, která zachvátila jak výtvarné umění, tak literaturu. Jeho vyznavači našli okouzlení v primitivismu neškolených naivních malířů /psal o nich tehdy Josef Čapek v knížce Nejskromnější umění/ a v jejich výrazu i vyjádření svých uměleckých cílů. Obrazy B. Piskače, F. Muziky, A. Hoffmeistera, O. Mrkvičky, A. Wachsmanna a jiných, někdy i persiflující vznešená tradiční témata /například obrazy F. Muziky Oldřich a Požena nebo Šárka/, korespondovaly s obdobnou básnickou tvorbou J. Friče, F. Němce i J. Seiferta. Zvláště rané Seifertovy verše ve stylu poetického naivismu mířily přímo k dominantě dobového literárního dění, vytvářejíc jednu z výrazných podob české proletářské poezie. A ve verších J. Friče se například poprvé i obecná čeština ubytovala v českém básnictví.

Na začátku dvacátých let tak dochází v našem umění k zásadnímu zvratu ve vztahu mezi literárním centrem a jeho okraji, stále častěji jsme svědky vzájemné výměny rolí. Tento zlom ovšem nespádl z nebe. Své kořeny má hluboko zapuštěny v tradicích české literatury. V širším slova smyslu, v podobě včleňování folklorních projevů do umělecké tvorby provází vlastně její novodobý vývoj takřka od samých začátků, od Čelakovského, Němcové, Erbena a Havlíčka; jako pronikání prvků okrajových jevů pak od májovců, především Nerudy, přes Machara až ke Gellnerovi a Šrámkovi.

V Marsyovi se Čapek rovněž obrací k tomuto širšímu vymezení periferní literatury. Vedle anekdot, lidového humoru, pražského písňového folkloru, pornografie, kalendářů, detektivek i pokleslé romantické epiky, charakterizované v knížce jako román pro služky, věnuje pozornost i příslovím, říkadlům a pohádkám, tedy výtvorům tradiční folklorní slovesnosti. Zařazuje sem i noviny, protože i v nich sledává předmět hromadné lidové četby. A tak z vymezeného rámce anonymních okrajových nebo folklorních žánrů vybočují jen dvě stati: první, nejstarší z celé knihy, o diletantu Mrázovi slouží autorovi jako doklad o síle umění, jež je ve střípečích schopno se projevovat i ve výtvorech chaotického ducha, a pak stať o proletářském umění, nesporně inspirovaná děním v samém středu tehdejší literatury. Avšak tak jak si Čapek její problematiku položil, zase ji odtud odvádí, nezabývá se konkrétní dobovou podobou proletářské tvorby na začátku dvacátých let, nýbrž proměňuje toto téma v obecnější otázku jak psát, aby se zrodilo vskutku nové lidové umění. Tím ovšem i pojednání o proletářské literatuře sladuje s charakterem ostatních statí. Závěrečná poetická Chvála řeči české pak tvoří symbolickou svorku všech studií, zařazujíc i jejich látku do řádu tvorby vytvářené nedílným společným jazykem.

Jakkoliv se Čapek v okouzlení formami lidové zábavy a periferními žánry shodoval s programovými i spontánními tendencemi doby, ať už šlo o poetický naivismus, raný Devětsil nebo poetismus, Basse, Poláčka, Haška nebo Olbrachta, přínášel i něco navíc: touhu tyto projevy poznat. O motivaci svého záměru se zmínil několikrát přímo v Marsyovi a také v rozhovorech o něm.

V stati o kalendářích napsal: "...kritka nemá pokdy, aby si všimla toho, co čtou statisíce neznámých čtenářů. Kritika musí pojednat o sbírce 17 básní, vydaných ve 250 číslovaných

výtiscích. Zajímá se o literaturu, ale nezajímá se o její okraj. Jenže na tom okraji se najde ledacos: především lid." A v jednom interviewu o Marsyovi dodává: "A to je v první řadě věc demokracie, vědět, co lidé čtou a co čtou nejraději." Čapka tedy k této literatuře přivedl i sociologický zájem; v samotné knize pak převládá snaha proniknout k podstatě jednotlivých žánrů, vysledovat jejich specifické rysy a poznat jejich strukturu. Čapek tak činí svým zcela osobitým způsobem. Žánrově se jeho statí pohybují na dráze mezi studií a causerií, to jest od ryze odborného pojednání /např. o pohádkách nebo říkadlech/ k vtipnému výkladu, v němž se uplatňuje spisovatelova duchaplnost a smysl pro humor /úvahy o novinách, anekdotách, lidovém humoru aj./. Někdy se také obě tendence prolínají. Přitom Čapek nesměruje k definicím ani k vyčerpání tématu, naopak často na závěr zdůrazňuje jeho rozsáhlost a skrytá tajemství. Vždy však usiluje o názornost a poutavost^a tam, kde se jeho pojednání blíží causerií, zpravidla téma obkružuje z různých stran, opakuje se, srovnává, exemplifikuje výčtem, antonymy i příklady a nezřídka i nadsázkou, a tedy s komickým účinem. A když si dostatečně vyhrál a učinil předmět čtenáři dostatečně blízký, užije sentence nebo aforismu, který prudce a názorně osvětlí daný literární útvar. Toho rodu jsou konstatování, že například anekdota je "komedie zredukovaná na několik vteřin", že "humor je produkt sociální; individualismus je schopen nanejvýš^{jiu} ironie", že "pád hrdiny je jedinečná tragédie; pád člověka obyčejného je přísloví, to jest locus communis". Právě v takovýchto hutných formulacích se zřetelně projevuje spisovatelova nezměrná životní empirie řízená pronikavým intelektem, která mu umožňuje předvádět poznání takřka jako výsledek hry.

Součástí této "hry" jsou i Čapkovy protimluvy, navzájem se

popírající hypotézy tam, kde autor dobře ví, že věc je stejně nepostižitelná. Například při odhadování stáří anekdot jednou uvádí možnost jejich vzniku v bájně Atlantidě, nebo že k nám byly přeneseny z jiných hvězd spolu se zárodky živé hmoty, pak zase, že jsou staré tak jako města, a hned nato umísťuje jejich zrod do šerého pravěku a tvrdí, že jsou památné jako střepy popelnic. Těmito protimluvy i bonmoty /"Detektivka je nejstarší literatura; detektivka je totiž nejzachovalejší prehistorická památka ze starší doby kamenné"; "pohádky jsou tak staré jako bohové"/ stejně jako nalézáním dávných období k novějším útvarům /hrdinský epos a román pro služky; " po jisté stránce Ilias je krvák a Odyseea je předchůdce Karla Maye"/ Čapek svým svérázným způsobem jen zvýrazňuje odvěkost a kontinuitu onoho tvůrčího pudu v člověku, jenž vedl ke zrodu ústní slovesnosti a k jejímu bytostnému sepětí s životními potřebami člověka. Vedle sociologického zřetele a strukturálních analýz tak spisovatel i většinou fiktivním genetickým aspektem podtrhuje životní dosažnost slovesnosti, kterou se obírá.

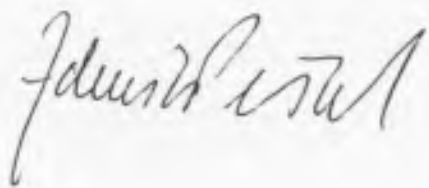
I když Čapkovy analýzy okrajových a folklórních žánrů míří jednotně k odkrývání jejich specifických rysů, autor se nevzdává hodnotícího zřetele, i mezi nimi rozlišuje. Ten je většinou skryt, zračí se jen v oněch poukazech na starobylost jednotlivých žánrů a na šíři jejich společenské působnosti nesrovnatelnou s poezií a krásnou literaturou. V jediném případě však hodnotící hledisko vystupuje zcela otevřeně, a to když se autor zabývá pornografií. Rozmar tu zcela vyklízí pole a přenechává je patosu rozhořčení a striktního odsudku, jenž spolu s pornografií postihuje i sexuologii a Freudovu psychoanalýzu.

Poznávání periférie literatury přivedlo Čapka i k otázkám, které překračují vymezený rámec okrajových žánrů a míří k obecným teoretickým zjištěním platným pro literaturu jako celek. Jmenujme jen namátkou vztah novosti a konvence, řešený sice na novinách a nadhozený i u anekdoty, ale tvořící v podobě vztahu uměleckých výbojů a tradice jednu z vnitřních hybných sil literárního vývoje. Podobný dosah má také vztah realismu a romantismu, všestranně osvětlený v pojednáních o kalendářích a romantické epické literatuře, nebo vztah epického děje a postav, řešený tamtéž, problém lidovosti humoru nebo kompozice humoristických románů, vztah rytmu k české prozódii, demonstrovaný na říkadlech, kdy i příslušná věda potvrdila Čapkovy závěry. Toho rodu je nakonec také spisovatelovo uvažování o právu čtenáře na zábavnost a jak k ní dospět, aby nepřestala být uměním. "Když jsem to psal, chtěl jsem se poučit sám, co vlastně mám psát," řekl v rozhovoru s V. Závadou o Marsyovi a kousek dál pokračoval: "Při psaní této knížky jsem si uvědomoval, co vlastně je posláním literatury."

Je jisté, že mnohé z toho, co Čapek v Marsyovi objevil, uplatnil také ve své beletrii. Tak pojednání o detektivkách našlo svou realizaci v Povídkách z jedné i z druhé kapsy /dokonce i v detailních shodách ve formulacích, viz povídku Soud pana Havleny/, studie o pohádkách využil v knížce Devatero pohádek..., úvahy o epičnosti a postavách ve svých fejetonních románech, počínaje Továrnou na absolutno a Válkou s mloky konče. A v neposlední řadě se vliv Marsya odrazil v Čapkově obecném směřování k zábavnosti a lidovosti, v hledání cest jak navázat nejužší kontakt se čtenářem.

Ostatně o způsobech, jak získat čtenářův zájem, věděl už velký Čapkův předchůdce a tvůrce české causerie Jan Neruda. Když

uvažoval o vztahu moderního člověka a umění, prorocky napsal: "Myslí-li spisovatel nepoměrně víc na věc než čtenáře, povstává pod perem jeho sloh básnický nebo vědecký, myslí-li ale víc na čtenáře než na věc, zrodí se sloh pikantní. Tento sloh pikantní je koncesí modernímu člověku, je formou moderní literatury a žurnalistika je především jeho prorokem." Čapkův **Marsyas** stále znovu i po více než sto letech, které uplynuly od Nerudovy předpovědi, prokazuje, že tento pikantní sloh zrozený z žurnalistické praxe vskutku odpovídá modernímu čtenáři a že ho lze užít nejen tam, kde spisovatel myslí hlavně na čtenáře, ale dokonce i tam, kde ve středu ^{jeho} pozornosti je především samotná věc. Neboť právě v Marsyovi se snoubí intelektuálně výlučná vášeň poznávat s potřebou srozumitelně a zábavně, demokraticky se dělit o toto poznání s nejširším okruhem lidí.



Herta Schmid

Gombrowicz's plays as a trilogy

Witold Gombrowicz wrote only three plays - Iwona, księżniczka Burgunda in 1938, Slub in 1947 and Operetka in 1961-63. The dates correspond to the fictional time of the plays - Iwona takes place in the royalistic ~~xxxxxx~~^{era}, Slub during the second world war, and Operetka comprises the royalistic time, ~~the xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ the Nazi-regime and the communist movement likewise. Gombrowicz's plays have been interpreted as historical dramas, wherein the author comments on the great events in Europe from a specifically Polish view-point.¹ One might add, that Gombrowicz's plays are also and at the same time extra-historical dramas, where the eternal problems of the human individual are reformulated in the modern, existentialistic way, that breaks the narrow national view. But apart from this, there exists a third level, on which the plays should be understood. In writing just three plays, the author built up his personal theatrical 'language', which he used to make just three coherent statements on our historical time, on the conditions of human existence, and on the possibility of survival of mankind. Therefore, the plays can and should also be looked upon as a trilogy, that is as three relatively autonomous parts of one artistic entity with one comprehensive meaning. This paper attempts ^{at} laying bare the trilogical character of Gombrowicz's plays.

The trilogical character is not evident on the surface of the plays just as their individual and common meaning is not evident. The plays, although endowed with a clear narrative structure, are difficult to understand - everyone feels that the actional level does not simply mean itself, but is a metaphor for something else, lying behind it, yet the way ^{how} ~~on which~~ to reach ^{it} ~~this something else~~ is strangely blocked. Gombrowicz himself felt this, and in order to give his reader a helping hand he defined his comprehension of modern drama (and thereby of his own drama) in opposition to the traditional one: "Jeśli by w sztuce Shakespeara, ktoś krzyknął na ojca 'świnio' dramat polegałby na tym, iż syn obraża ojca; gdyż jednak to zdarza się w sztuce niniejszej, dramat dzieje się między tym kto krzyczy, a własnym jego krzykiem... gdyż krzyk ten może zabrzmieć dobrze lub źle, przyczynić się do wywyższenia swego twórcy lub też, przeciwnie, wtrącić go w przepaść wstydu i hanby."

The quotation tells us, that in modern drama the interpersonal norms that once attributed human actions their positive or negative meaning are no longer valuable and that the individual decides autonomously, what his deeds are going to mean to himself, the opinion of others being no longer essential for him. The meaning of action and of the whole existence depends therefore only on the individual, on the ^{sense of} sense that he is able to create out of himself. This explains the existentialist position Gombrowicz holds in his dramas. At the same time, the problem of existence is linked with form, as we see from the following quotation of Gombrowicz: "Tu nie idzie, jak w innych sztukach, o znalezienie najwłaściwszej formy na oddanie jakiegoś konfliktu idei lub osób, ale o odtworzenie wieczystego konfliktu naszego z samą formą." Instead of living through conflicts with others, the characters in modern drama live through conflicts within themselves, that is with the immanent formgiving forces, whereby Gombrowicz's term of form has to be understood ~~xxxxxxxxxxxx~~ as something essential for the human being, ^{an inner contents} and not as an outer appearance for ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~. In his fight with and struggle for form, the human individual actually fights for his life, not necessarily in the biological sense of the word, but in the cultural one. The existentialist concept of form has to be seen in connection with Gombrowicz's artistic concept of form, on which he declares: "Jest to więc deformacją wzajemną - nieustanne zmaganie się dwu sił, wewnętrznej i zewnętrznej, które nawzajem się ograniczają. Takiej podwójnej deformacji poddany jest wszelki akt artystycznego tworzenia (...)" If one interpretes these words in the light of the structuralist theory of the literary process, according to ^{which} ~~that~~ every individual artistic effort has to find a synthesis between the pressure of older, inherited forms and inherent in the creative personality new ones, and if we understand artistic ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ creativity as akin to the existentialist creation of the self, then we win a deeper insight into what "our eternal conflict with form itself" means for Gombrowicz: for him, the individual is exposed to two forces, one coming from outside, from society and its inherited norms and ~~values~~ the other one coming from inside the individual~~xxx~~, trying to formulate a new, unique way of living against and with the society at the same time. In his theoretical statement, Gombrowicz evaluates the confrontation between the inner (individual) and the outer (social) force as a mutual deformation. In his trilogy we shall see, that there exists also the possibility for a positive solution of

conflict, by which the individual and the society are determined a new, anarchic way.

genre of drama is ~~therefore~~ ^{thus} a medium for Gombrowicz, by which reflects on the problems of history, existence, and society. In doing so, he fights against the traditional dramatical 'language' builds up his own, specific 'language', that he uses only thrice a threefold questioning and answering. What is the core of this 'language' and why is it used only thrice?

According to Gombrowicz, the structure of the dramatic nucleus, consisting of three elements ('the son'=protagonist, 'the father'=antagonist, 'the insult'=action), has undergone a transformation in his plays. The relation between ^{the two} poles ('antagonist, protagonist') within the kernel structure, that once consisted of a dynamic chain of action and reaction with a preestablished (by the interpersonal norms) meaning (the action was an attack against social norms, the reaction their defense), looses its semantic stability and its dominant role in the composition of the play likewise. The attention of the spectator shifts from the actional level to the level of the antinomic poles and from there back to the relation between them in order to find the individual, subjective meaning which the dramatic characters, representing the poles, attribute to their relation. Gombrowicz uses the dramatic kernel structure thrice in a different way: the first play stresses the pole of the protagonist, the second play the relation, and the third play the pole of the antagonist. He thus establishes a grammatical paradigm, that is valuable only for his own dramatic 'language'. We shall now try to discover the paradigm behind the level of contents in the plays.

In Iwona, księżniczka Burgunda, Filip, the young prince of Burgund, meets Iwona, a young lady from the lower classes in his state. Filip is awaiting something extraordinary to happen this day, since he read in his horoscope that an event, "enlarging his personality" should take place. Iwona attracts Filip's attention by her unusual outer appearance - she is ugly, phlegmatic, timid, she has, as her aunts reproach her, no "sex-appeal". Filip wants to explore the strange creature and gets engaged with her. After having known her, he gets tired of her and plans to kill her. The act of killing ~~Iwona~~ turns into a collective murder, since Iwona ^{has} provoked meanwhile all members of the court by her unusual behaviour, that breaks all the established behavioral rules of the community. During a

a public dinner, Iwona is purposely given a fish with difficult bones, which suffocates her.

The kernel structure is represented by Filip, Iwona, and the relation between them. Filip, the protagonist, is given more stress than Iwona, the antagonist, who is treated ^{more} like an object than like a living human subject. In ^{her} the relation with Filip, Iwona is passive and resistant; first she resists his attempts at gaining her confidence, then she resists his efforts in getting rid of her, because she became ^{attached} ~~used~~ to him. Her objectlike status is underlined by her outer appearance (slow, awkward movements, extreme ugliness), and her nearly muteness. Filip, on the other hand, is active in the relation: he enters the relation already in a mood of expectance, he overwhelms Iwona's reluctance, introduces her to the court, and only at the end his activity is taken over by his father and the other members of the court, who want to destroy the provoking intruder Iwona. Filip is also the one, who creates the meaning of the relation - his expectance in the beginning is directed on an "enlargement of his personality", which means, that he is searching for something outside the usual boundaries of the court, something that enriches his self in an unknown way. Iwona's strange lookings and behaviour promise him the desired "enlargement", and indeed he feels in the course of their interrelationship, that Iwona creates within herself an image of his, whereby he lives within her. But Filip is not strong enough to live with the new image of his within Iwona. Therefore he decides to kill her.

Seen from Filip's perspective, the whole play reveals itself as a parable on old and new forms. The new forms stem from the norm-breaking Iwona as a representative of ^{the} young generation from the lower class. Filip, a representative of the ruling class and of the young generation at the same time, lives in an inner conflict with the surrounding forms ~~xxxxxx~~, stemming from his parents, and yearns for something else, that he hopes to find in Iwona. His hopes come true indeed, but, belonging by his birth and his education to the ruling class and their forms, he cannot endure the challenge that comes from Iwona. His attempt at her murder is not incidentally realized by a public dinner, which can be understood as a symbol for the ritualized concept of forms at the court - in agreeing with this way of murder, Filip falls back into the chains of the old forms and destroys with their means his own hopes for new forms. Combrowicz's first parable on the conflict between old and new ^{forms} ~~elements~~ introduces some of the semantical key-elements of his

concept of form. The key-elements can be expressed in terms of oppositions: old ^{from} vs new

{ old generation } vs { young generation }
 powerful vs powerless
 (kingdom) speaking vs (almost) not speaking
 beautiful body vs ugly body, ugly dresses
 and dresses
 mobile vs (almost) immobile - ~~dead~~

The semantic elements 'old' and 'new', 'old' and 'young', 'powerful' and 'powerless' are ^{stable} ~~essential~~ ones, being repeated in each of the plays, the other elements are variable and serve mainly to create theatrically impressive pictures. So, for example, Iwona's ugliness is particularly stressed by a ridiculous hat that she is constantly wearing, the detail here pointing out at the ~~the~~ repulsive impression of the whole. Her muteness is on one side a theatrical trick in order to attract the attention of the spectator, on the other side it is a pictorial expression for her norm-breaking behaviour, because ~~her refusal to speak~~ ^{her refusal} her refusal to speak is a refusal to acknowledge the rules of the human interrelations at the court. Her immobility, due to her phlegmatic nature, finds a kind of ~~na-~~ ^{natural} gradation in her final death. Her femininity underlines ~~her~~ ^{her} rule-breaking capacity ~~of her~~ in combination with her ugliness, since according to the ruling norm a woman 'has to be beautiful' and 'has to have sex-appeal'.

If I said, that within the kernel structure the pole of the protagonist Filip is stressed, this means, that the semantic interpretation of the whole structure is possible only from the view-point of Filip. ~~xxxxxxx~~ ^{but} the theatrical experience offers not only a semantic access, but also a sensual one. The spectator not only understands ~~in-theater~~ ^{the}, but sees and hears, and these activities make up for the specificity of the ^{main} theatrical art. From the view-point of these perceptive activities, the ^{main} point of attraction is not represented by Filip, but by Iwona; Iwona is theatrically more interesting than Filip, although she can be understood only from Filip's perspective. Yet the fact of her strange attractiveness (due namely to the variable elements of the semantic key) fortells, that the semantic potentiality of the antagonistic pole within the kernel structure is not fully exhausted by the semantic interpretation that Filip is able to give it. In his first play, Gombrowicz explores the semantic ~~(questioning-and-answering)~~ capacities of the protagonistic pole. The antagonistic pole and the relation between both poles are still to be explored.

Scene 6
 In The Marriage, the soldier Henryk, who is lying at the battle-front in Belgium during the world war, dreams of his home in Poland. He imagines his father, his mother and his fiancée Mania under changed conditions: The house has turned into an inn, the father and the mother are inn-keepers, Mania has become a servant and the whore of the guests of the inn. The dreaming Henryk is doubled by his friend and fellow-soldier Władzio, who looks at the dream from out the same position as Henryk. Henryk tries to reestablish his parents' dignity ^{by declaring} his father king; Mania's dignity is to be regained by the ^{wedding} marriage-ceremony, that the father-king tries to realize. The ceremony is interrupted by a drunkard, who attacks the father. At a first strike, Henryk defends his father successfully. At a second strike, he underlies the temptation of dethronizing his father and declaring himself king. He lets his people ^{also} declare him priest and begins to prepare his wedding with Mania according to a new ceremony, invented by him in his position as a priest. Once again, the drunkard tries to interrupt. Henryk overwins in presenting the dead body of his friend Władzio, who, convinced by a verbal play between him and Henryk, committed suicide in order to acknowledge by this the power of Henryk's word as a king. Henryk, being established in his rights as a king and a priest by Władzio's sacrifice, renounces on the wedding. Instead of the wedding ceremony it is the ceremony for Władzio's funeral that marks the finale of the play.

The protagonistic pole in the kernel structure of the play is held by the dreaming Henryk. On the opposite side, we do not find one character, as in Iwona, but several successively: the father, Henryk himself, and Władzio, ^{as} ~~then~~ a corpse. The relation between the poles is realized by a 'naked finger', which first belongs to the drunkard (pointed out at the father-king, ^{then to Henryk} dethronizing thus the father, ^{then to the drunkard} ~~and finally again to the drunkard~~, this time directed towards the dead Władzio. The 'naked finger', which is also 'ugly', is endowed with the capacity of unmasking people, destroying with the mask also the social position of them: the finger of the drunkard threatens the father-king with the loss of his royal position and likewise Henryk, after he has taken his father's throne. The element of the mask is linked with the concept of ritual form (expressed by the wedding ceremony) and ^{with} the concept of social power: the one, who 'is regarded' as the king, has the capacity of creating ritual forms. The 'naked finger', deprived of all masking forms, is 'ugly', that means merely destructive, when belonging to the

drunkard) and it is then always successful. When belonging to Henryk, it is no longer ugly, and it is successful (against his father). At the same time, it is a defence against destruction (threatening from the drunkard), when pointing out at the dead Władzio. ~~xxxxxxx~~ the successlessness of the drunkard's finger symbolizes the incapacity of the latter to create new forms, whereas the success of Henryk's finger symbolizes his capacity of creating forms (he invents a new wedding ceremony), which are not merely forms, but decide over life and death (as testifies Władzio's suicide, committed under the ~~xxxxx~~ ^{suggestion} of Henryk's 'verbal play'). Because of the existential impact of Henryk's forms, the 'naked finger' looses its unmasking and destructive power.

Once again, Gombrowicz offers with Slub a play, ~~whose~~ ^{whose} fictional contents has to be interpreted as a parable on the conflict of old and new forms. The ~~xxxxxxx~~ concept of form, underlined as in Iwona by the ritual (the wedding in Slub, the dinner in Iwona), is ~~was~~ ^{impressively} ~~split~~ ^{split} into an old form (represented by the wedding ceremony of the father) and a new one (Henryk's ceremony), but not only this, it is ~~also~~ ^{also} enlarged in its semantic associations. Form in Slub is not only associated with the concept of social power (expressed in the king's position), but also with the hierarchy of the family (father and mother), the power of the woman over the man (by means of the mythical virginity), and the power of the priest. This indicates, that all traditional values such as kingdom, family, marriage and religion are now reduced on the common denominator of form, ~~which~~ ^{which} that establishes these values by a convention ~~xxxxxxx~~. That convention can be threatened (by the 'naked finger' of the drunkard), ~~is~~ ^{is} destroyed (by Henryk's finger) and reestablished (also by Henryk's finger). Laying thus bare the conventional basis of all traditional values, this play marks not ~~and~~ ^{and} a further developmental step in Gombrowicz's understanding of form, but gives also a reflection of the historical events ~~xxxx~~ of the time - the second world war, hinted at in the beginning of the play, is interpreted by Gombrowicz as either the result or the reason for an inner changing of the individual, which becomes aware, that none of the seemingly so stable social institutions are given by nature, but all by convention, and that it is up to him to maintain or to abolish them.

Gombrowicz's choice of the dream-motif has three reasons: 1. the consciousness of a dreamer is less dominated by taboos, so that the radical view of traditional values, ~~that the play offers~~, finds ^{offered in the play}

Psychological motivation. 2. The dream itself with its structural identity between the dreamer and the objects of his dreams is an additional expression for an important insight into the essence of these values - inherited from society and thus being given to the individual from outside; like objects that he is confronted with, the social values are at the same dependent on the individual, because they exist, as conventions, only insofar as they are acknowledged by him. Therefore, existing as well outside as inside the individual, he can shape and reshape these values, ~~xxxxxx~~ conserve their old forms (as Henryk does, when he declares his father king) and create new ones. 3. The motif of the dream allows Gombrowicz ^{to introduce} a new element into the concept of form, that on the fictional level is incorporated in Henryk's friend Wladzio. Wladzio is a double of Henryk himself, that is of the pole of the protagonist. He lives through the dream from the same position as Henryk and underlines by this the validity of Henryk's view. This is expressed in a constant dialogue between Henryk and Wladzio, wherein Wladzio affirms, that he sees the same things as Henryk, and that he stands on his side in the troubles that Henryk meets. The level ~~xxxxxx~~ of dialogue, ~~xxxxxx~~ ^{lying} outside the actional level ^{being} freed from the concept of power and dominance, stands for a new ~~xxxxxx~~ model of social interrelation, where both partners of the relation are equal and identical instead of unequal and different. When Henryk in order to maintain his royal position against the attack of the 'naked finger' reintroduces the element of dominance and difference into the dialogic level, this means, that the new model and the hopes, incarnated by it, are destroyed. That explains, why, at the end, Henryk arranges a funeral ceremony instead of a wedding ceremony - having lost with Wladzio the only one, who, being on equal terms with him, acknowledged him voluntarily, the acknowledgement of his marriage, gained by power, is no longer valuable for Henryk.

As to the key-elements of the semantical structure of the concept of form, we find in Gombrowicz's second play the following changes:

old	vs	new
old generation	vs	young generation
powerful	vs	powerless
(kingdom, family, marriage, religion)		
monologue	vs	dialogue
beautiful (part of the) body, naked	vs	ugly (part of the body, naked)

mobile vs immobile-dead

male vs female

With regard to this table, there has to be made an explication. Just as in the case of the first play, where the dramatic characters could not statically^{be} attributed to one block of the semantic oppositions, but dynamically (Filip belongs to the young generation and enters into contact with new forms, but then falls back under the influence of the old forms), and where not all values within one block belonged automatically to one and the same character (Filip shares with Iwona the values 'new', 'young', but not the rest of the block), in Slub the distribution of the semantic oppositions among the dramatic characters is also dynamic (Henryk is young and powerless, but becomes powerful and is then linked with new forms), he first represents the value of dialogue, but abandons it then for the value of power, and ~~xxxxxxx~~ the values within one block belong not automatically all to one character the ~~xxxxxxx~~ ^{opposition} ~~xxxxxxx~~ 'ugly naked finger', 'beautiful naked finger' characterize only Henryk with relation to the drunkard, 'monologue', 'dialogue' characterizes Henryk with regard to 'Ladzio (dynamically)', and the same holds for the opposition 'mobile', 'immobile, dead'. The opposition 'male', 'female', unlike its use in Iwona, does not characterize dramatic characters with respect to one another, but is rather used as an example for the principle of dialogue. This becomes evident from an utterance of Henryk, which remains dark, if not put into relation with this principle: "Ktoż wie jednak czy mężczyzna... czy mężczyzna w ogóle może zakochać się w kobiecie bez współdziału, bez pośrednictwa, że tak wyrażę się, innego mężczyzny. Być może mężczyzna w ogóle nie odczuwa kobiety inaczej, jak tylko poprzez innego mężczyznę. A może to jakaś nowa forma miłości. Dawniej było we dwoje, a dziś jest w troje?" (p. 129). "Whereas 'in former times' (dawniej) the man, tied to a preexisting system of intersubjective values, knew out of himself how to evaluate a woman, it need not be so 'today' (dziś) a second man, with whom to converse about the value of the woman. The example demonstrates, that even so 'natural' reactions as love-emotions are not really natural, but conventional and that men have become aware of that conventionality.

Within the kernel structure stress lies this time on the relation between the two antagonistic roles, and even from both aspects, the semantic and the theatrical one. Semantically, this stress is realized by the fact, that it is the finger which determines the true

value of the opposite pole for the ~~pole of the~~ antagonist. Actually, in this ^{play} it is more convenient not to speak about ~~antagonist-protagonist~~, but rather of subject-object, because the problem of the relation is, how to look at someone (as if he were a king or an inn-keeper, a king and priest or a normal man, a virgin or a whore - in the case of Mania'. The view of the subject (protagonist) does here not determine the pole of the object, but conditions only the ^{force} of the finger - ~~if~~ ^{whether} the subject is merely destructive or also constructive with regard to old and new forms, ~~xxxxxxxxxxxx~~ is decisive for the determination of the object by the finger. Theatrically, the 'naked finger' wins attractivity by its two opposite appearances (ugly, beautiful' and by its nakedness. Being ~~and~~ ^{one} of all dresses, that is of all conventional forms, the finger becomes ^{a thing} outside the usual semiotic construction of things on the stage, where every thing means either itself or stands for something else, according to its outer looking. Ugliness (non-ugliness) makes the thing sensually attractive, but does not contribute to its semiotic ^{value} ~~function~~. Therefore, the finger is semiotically empty, but aesthetically attractive. In addition to this, ^{it} lays bare the semiotic nature of all the other elements on the stage, since it is only by its mediation that the object-pole within the kernel structure attains its true semantic value and thereby its stable semiotic status. According to the mobile semiotic relation of the kernel structure, all ~~other~~ semiotic ~~relations~~ become (potentially at least) mobilized. So, in the construction of this play a little thing becomes the real ~~xxxxxxxx~~ 'hero' in the sense, that ~~it~~ ^{it} attracts the main attention of the spectator instead of the dramatic characters.

In Operette, the Parisian designer of clothes, Fior (an allusion to Dior), has lost his gift of inventing new forms. Therefore, the monarchy and the ruling forces are threatened by loss of their power, since it is only the ~~knowledge~~ ^{are} of the latest style in mode that distinguishes them from the lower classes and thereby entitles them to their government. So, the monarchs arrange a ball of masks, where the members of the ruling class ~~is~~ ^{are} to appear in historical dresses, whereas the ^{up}coming classes, represented by the false graf Hufnagel, a preses, a marquise, and a general are to appear in sacks that veil the style of the coming times. During the ball, two representatives of the ruling class, baron Firulet and graf Charme, who compete for Albertynka, a young lady from the lower classes, loose power over their dog-like servants. These disturb the ball, and in a general panic the people in the sacks appear in their new clothes

the general wears the uniform of a Nazi-officer, the marquise that of a guard of the concentration camps, the preses wears a gas-mask, and graf Hufnagiel reveals his real ~~lookings~~ ^{servile} as a revolutionary guide. He is riding the professor, who formerly introduced him to the court, fulfilling thus the ^{class} function of the intellectual towards the revolutionary forces. After Hufnagiel has installed his power, some members of the royal court appear disguised as a lamp and a table, escaping by this their trial. The marquise however, still dressed as a guard of the concentration camps, is sentenced to death by a revolutionary court with Hufnagiel in the position of the supreme judge. Before the trial is finished, the dog-like servants, dressed up like grave-diggers, interrupt, carrying with them an empty coffin. All persons present lay down their goods, grieves and hopes, and even their dresses, the revolutionary Hufnagiel included. Finally Fior, renouncing on designing for ever, lays down nakedness. At that point Albertynka emerges from within the coffin, naked and laughing. All praise her nakedness, beauty and youth.

Once again, such as in Club, the concept of power is enlarged in this play, this time not by social and cultural institutions, but by historical variants of government: kingdom, nationalistic ~~dictatorship~~ ^{dictatorship}, revolutionary dictatorship. At the same time, in the whole dramatic field of competing forces, a change has taken place: the representatives of the royalistic society, who in the two preceding plays were still strong and finally victorious, are shown in a weakened condition from the very beginning of this ~~third~~ ^{and last} play. They have lost the capacity of creating new forms and use ~~for this purpose~~ the creative intelligence of a member of the lower classes (Fior), but even this remedy to their incapacity does no longer help, because their servant has not (as Henryk in the position of king and priest) the power of creating existential forms, which decide over life and death. In congruity to the loss of power on one side, there appears a new force on the other side. It is incarnated in the animal-like servants of the decadent graf and baron, who fulfill three successive actions: first they serve their masters in the competition for Albertynka's love, then they set free the historical forces, that wipe out royalty and bring afore two variants of dictatorship, and finally they carry on their showlders a utopian phase of eternal youth, happiness and equality among men, which, in the metaphorical language of the stage is expressed in the image of the rebirth of life after death Albertynka emerging from the coffin).

In the ~~xxxxxx~~ semantic structure of the ~~xxxx~~ concept of form the basic opposition between old and new forms reappears, expressed by the metaphorical opposition between old and new style of clothing. But in the development of the play, it is ~~reformulated by the opposition of form vs non-form~~, metaphorically expressed by clothing vs nakedness. By this, the stable elements of the semantic structure are connected with the variable ones, and as a result the ~~xxxxxx~~ structural whole is reorganized:

	<u>form</u>	<u>vs</u>	<u>non-form</u>
	<u>old</u>	<u>vs</u>	<u>new</u>
old generation	clothed	vs	naked
powerful		vs	young generation
(kingdom, nationalist/			powerless
revolutionary dictatorship)			(anarchy)
speaking		vs	'almost' not speaking
not beautiful body		vs	beautiful body
immobile ('sleeping')		vs	mobile
male		vs	female

The reorganisation within the semantic structure does not only concern the element of outer form ('clothing vs nakedness'), but also the concept of power, linked with form. In this final play, the dynamic distribution of the stable elements among the dramatic characters, that has been seen in the two preceding plays, has stopped: the young and powerless ones (the doglike servants, Albertynka), who represent also non-form and nakedness (the servants touch Albertynka with their naked hands and thereby awake her desire for nakedness), remain powerless, because they are incapable of using power. The servants only get rid of the ties, that bound them to their former masters ('graf and baron') and behave according to their animallike nature, but they do not intentionally destroy the old rule nor do they help to destroy in the course of the historical events to destroy the two variants of dictatorship. They overwhelm their old masters, because these lost by themselves their strength, and ~~xxxxxxx~~ they install Albertynka's rule, because dictatorship also lost its persuasive power. Albertynka, on the other hand, wins the rule not by the use of power, but by dreaming: after the touch of the doglike servants she falls half asleep, becomes almost immobile and speechless except for the call for nakedness. So it is once again the dream, caused this time like in Flaub by a sensual experience instead of a historical event ('the touch of the naked hands'), that

brings up a new model of relationship among people. This model wears upon it the mark of its initiative touch: in it, the element of nakedness, that has to be read as a metaphor for non-form in the sense of anarchy, is dominant. The dream becomes reality in the fictive action of the play, after ^{historical} all variants of the concept of power (kingdom, dictatorships) have died away. If, on the metaphorical level of the play, it is namely the designer of clothes, Fior, who pays in the end tribute to nakedness, this expresses, that the concept of power and form (dresses) has lost all its validity just ~~the same as~~ ^{like} a worn out dress.

Within the kernel structure, stress lies in Gombrowicz's last play on the third element, the antagonistic objective pole, taken by Albertynka. Like in Slub, the objective pole is twice underlined, semantically and theatrically. From the semantic viewpoint, the objective pole finally reveals its semantic potentialities, that in Iwona could only be guessed. It consists in the counterpoint to the concept of power, consisting in anarchy. Anarchy dissolves the opposition 'powerful-powerless', between which the heroes of the two preceding plays migrated, as well as the basic opposition 'old form-new form', ~~xxxxxx~~ ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ linked with the first opposition. At the same time, the elements of the variable part of the semantic structure such as 'not speaking-speaking' (respectively dialogue vs monologue), beautiful body-not beautiful body', 'mobile-immobile' and 'female-male' receive now a final determination of their sense: Under the condition of anarchy, language (be it dialogical or monological) is 'almost' abolished and replaced by music (see the ~~xxxxxx~~ song of praise, that marks the end of the play, may-be because language itself is linked with the concept of dominance. The 'body', in Iwona shown in the state of ugliness on the side of the antagonistic pole, because seen from the perspective of the ^{representatives of the} 'old form', 'power' and 'speech', appears now in its true beauty, after it shook off all 'clothes', be they 'old' or 'new'. Femininity, that in Iwona could be understood as a hint at 'historically' sleeping forces with a revolutionary potentiality, that could not be set free in the play, is now metaphorically linked with sleep and awakening and with a revolutionary principle, that is rooted in animality (the doglike servants) and uncultivated sensuality (the naked hands of these servants). Thus, the last play delivers the ultimate key to the semantic code of all of Gombrowicz's plays, resuming and solving the problems, proposed by them

From the theatrical viewpoint, Albertynka, taking the objective pole, is given the main perceptive attractivity by constructive principle, that echoes the construction of Iwona in the first play. There, immobility, lack of speech and ugliness culminated in the final state of death under repulsive circumstances (suffocation), so that Iwona could be considered as an incarnation of the aesthetic category of the repulsive grotesque. Albertynka takes up Iwona's qualities (immobility, lack of speech, death), except one: instead of extreme ugliness, she incarnates extreme beauty, culminated in the play by final nakedness. Since Iwona and Albertynka share also youth and femininity, it is only life and beauty, by which Albertynka differs from her otherwise identical counterimage Iwona. But the two differing features turn the whole into the incarnation of the aesthetic category of the beautiful, so that Albertynka is to be understood as the theatrical metamorphosis of Iwona.

Viewing the three plays together, one notices, that Gombrowicz ^{explores} ~~uses~~ each element of the kernel structure as to its semantic possibilities but underlined from the first play onwards the theatrical and aesthetic dominance of the third element, that is the pole of the object (antagonist). Looking back from what we learned about Operetka, we discover, that Gombrowicz's device of constructing theatrically attractive 'objects' on the stage (more exactly: living persons, who are turned into 'immobile', 'speechless' 'things') ~~that structurally take the position of the object with regard to the subject protagonist~~ serves as a hint at the solution of a semantic problem. The problem regards the possibility of existence of the individual and the survival of mankind. In the first play, Iwona, the problem is viewed from out the individual that, surrounded by still intact structures of social values and organisation, yearns for something else, but is too weak to ~~xxxxxxxx~~ accept the possibilities of a new self-definition, offered to him by the anarchic principle (embodied, yet still veiled in Iwona). In Club, the problem of the individual is already linked with the problem of existence of mankind, since the starting point of the dramatic action is the second world war. The anarchic principle is here on one side ^{reminded of} ~~xxxxxxxx~~, insofar as the ~~xxxxxx~~ ugly finger of the drunkard is merely destructive, but the possibly positive solution is not seen in anarchy but rather in the principle of dialogue and equality. Speaking in terms of the semantic kernel, the solution is looked for not on the pole of the

antagonist, but on the one of the protagonist (the subject), the antagonistic pole being ^{here} extremely weakened also due to the fact, that by the logic of the dream the subject (dreamer) and his objects are identical. According to the veiling of the semantic possibilities of the objective pole, the theatrically active thing is in this play not an object-like person, but a real thing (finger), that within the kernel structure takes the position of the relation. So, the play in the middle of the trilogy, is a deviation from the hint at a possible solution of the main problem as it was already given by Iwona. Opie-
retka, then, shows the total decline of the subjective pole of the kernel structure, which expresses the ruin of all historically leading concepts ^{and} as power, social and political organisations and even of the individual itself, since the victorious anarchy is ^{given with} realized by animal-like creatures, that means by men beneath the level of the individual. The positive solution that Gombrowicz offers to the main problems, posed in the genre of drama, is therefore the destruction of the concept of the individual, which historically was always linked with dominance, power and war, and its dissolution into an anarchic principle, where all differences between men, ^{caused by} ~~social~~ social ranks (and may-be preserved in our historical language), are abolished. Structurally, the positive concept of anarchy is expressed in the weakening of the subjective pole and the strengthening of the objective pole. Semantically, the attraction of anarchy is symbolized in the overwinning of the concept of form by non-form (nakedness), and aesthetically, the finally reached category of the beautiful, symbolizes the utopian quality of the solution to the problems of the individual, of existence and of the survival of mankind in history, proposed by Gombrowicz.

... with ... but ...

Literature

Dominique de Roux, Rozmowy z Gombrowiczem, Paryż 1969.

Witold Gombrowicz, Teatr, Paryż 1971.

Eva Stehliková

Eva Stehlíková

Hermann Broch : Smrt Vergiliova

/první pokus o interpretaci postavy Vergilia/

Přes všechny zásadní odlišnosti není Brochův román příliš vzdálen románům typu Joycova Ulyssa nebo Mannova Kouzelného vrchu, tedy románům, v nichž jsou dobové problémy promítány na sémantický, axiologický a taxonomický horizont mýtu, románům, v nichž se mýtus stává elementem strukturálního sjednocování textu. S těmito autory, kteří tu jsou jmenováni jen jako reprezentativní zástupci dvou polárních možností uvnitř proudu označovaného někdy jako mytologická próza, Brocha spojuje i vědomá, až exaktně realizovaná tendence slučování reálného a irreálného, racionálního a iracionálního, empirického a intuitivního, stírání hranice mezi subjektivním a objektivním, snaha uchopit svět znovu v jeho totalitě, nerozčleněný a nerozčleněně. Na rozdíl od těchto autorů nesituuje Broch svůj román do současnosti. Staví mezi současnost a mýtus, k němuž směřuje, historickou analogii. Historická analogie však jen posiluje ty aspekty díla, které reprezentují časovost, a jejím prostřednictvím dílo směřuje k nadčasovosti a nečasovosti. Z komplexu problémů spojených s funkcí mýtu v tomto románu vyjímáme pro tuto příležitost jediný : problém výstavby charakteru hlavního hrdiny.

Kdybychom sledovali genezi románu od jeho první verze nazvané *Die Heimkehr des Vergils* a pocházející z r. 1936 /obsahuje pouhých 9 strojopisných stran/ až k páté a konečné verzi románu /528 stran vzniklých mezi léty 1940 a 1945/, viděli bychom, jak je hlavní a původně jediný hrdina postup-

ně dalšími postavami.

V první verzi je kromě něho jedinou reálně existující postavou Maecenas, jehož funkci převezmou od druhé verze z r.1936 /48 stran/ Vergiliovi přátelé Varius a Plotius s Augustem, který se v dalších verzích postupně stává nejdůležitější z postav existujících v reálném plánu románu. K nim ve čtvrté verzi /Die Heimfahrt des Vergils z let 1938-1940, 338 stran/ přibude ještě postava dvorního lékaře s příznačným jménem Charondas. Všechny tyto postavy jsou charakterizovány stejným způsobem jako postavy tradičních románů : popisem fyzického vzhledu, hlasu, chování / u Octaviana Augusta můžeme navíc pozorovat zcela zřejmé odvolání na dobové portréty císaře/, určitým způsobem vyjadřování odpovídajícím jejich vzdělání, profesi, společenskému rangu aj. Nelze však přehlédnout, že existují limitovány nikoli logikou děje, ale potřebami vyjádření hlavní postavy. Nejmarkantněji vidíme tuto skutečnost na dialogu mezi Vergiliem a Augustem, dialogu tak obsáhlém, že fiktivní čas dialogu je téměř roven reálnému času, který takový dialog zaujímá, a navíc je totožný s časem čtenáře, tj. s časem spotřebovaným pro přečtení dialogu. Konkrétní románový charakter se v něm povlovně mění v pouhého protihráče, partnera dialogu, jehož vlastní postava je stejně matná jako postavy Platonových dialogů. Jeho úloha je redukována na zastávání určitého postoje /ten je ve svém státnickém prakticismu přímo protichudný Vergiliovu idealismu/ a činnou spolupráci při vymezení základního tematu dialogu, kterým je zodpovědnost autora za dílo. Současně je Augustus, k němuž má umírající básník výrazně ambivalentní vztah, jakýmsi třetím článkem v procesu "ponižování" básníka, který se na cestě ze absolutním pozná-

ním musí vzdát všeho osobního a obětovat vše lidské. Prvním článkem je nenávistný dav v přístavu a v ulicích Brundisia /v první kapitole/, druhým tři postavy chátřy pod Vergilio-vým oknem v paláci /ve druhé kapitole/.

Stejně postupně jako tyto postavy zalidňující svět augus-tovské doby, přicházely postupně do dománu postavy Vergilio-vých vzpomínek, horečnatého blouznění a vizí. Mezi nimi mají největší důležitost tři postavy : otrok, chlapec se jménem Lysanias a žena Vergiliových snů Plotia Hieria. Postava Ly-sania krystalizovala od druhé verze od pouhého motivu eféb-ského jinocha krajícího na flétnu až k mnohovýznamné postavě chlapce majícího od čtvrté verze zřetelně rysy Vergilia samot-ného a hovořícího jazykem Vergiliova rodného kraje. Je to postava, která má své místo v reálném plánu románu /chlapec, který se s Vergiliem nalodil v Epiru, provází ho s planoucí pochodní řvoucím Brundisiem, razí mu cestu, stará se o jeho plášť apod./, ale nepozorovaně vstupuje do Vergiliových halu-cinací jako génus mládí, symbol vlastního dětství i dětství světa, průvodce prostorem a časem, aby se v závěrečné vizi /on, který může mít podobu anděla/ změnil definitivně v mýtic-kou postavu. Autor jej vědomě formoval jako Herma Psychagoga, interpreti v něm vidí Telesfora, chlapeckého boha z Asklépio-va okruhu, boha zdraví, jehož nezbytným atributem je prsten. Plotia Hieria, jejíž obraz se vynořil teprve ve třetí verzi rukopisu nazvaného *Erzählung vom Tode* /55 stran, označeno Brochem jako *Ur-Vergil*/, existuje jen ve vzpomínkách a vizích. Postrádá jakoukoli fyzickou podobu, její přelud symbolizuje Vergiliovi jeho neúspěšný milostný život, věčný ženský prin-cip, ztracenou mateřskou náruč i sibylský hlas skutečného lid-

ského poznání.

Jak už badatelé postřehli, všechny tyto postavy personifikují různé druhy Vergiliových vlastních aspirací nebo různé fáze Vergiliova života :

Plotius - Vergiliova touha po zakotvení v přirozeném /rolnickém/ prostředí,

Varius - Vergiliovy básnické ambice,

Charondas - Vergiliovy snahy vědecké, lékařské a matematické,

Augustus - Vergiliovy morálně výchovné cíle a potlačovanou tendenci ovládat lidi /ne náhodou splývá v horečkách postava Augustova Vergilioví s postavou Alexida, do jehož osudu si Vergilius přál zasáhnout/,

Lysanias - Vergiliovo dětství,

Plotia - Vergiliův mužný věk,

otrok - poslední fáze Vergiliova života nesená soucitem s lidským utrpením a prorockým viděním křesťanského příští.

Postavy, jejichž prostřednictvím je charakter hlavního hrdiny zkonkrétňován, Vergilius v poslední části knihy /Éter - Návrat/ opouští jako ono časové a nahodilé, s druhou částí postav splývá : otrok splývá s Lysaniem, ten s Plotií, Plotia se stává součástí osvobozené bytosti Vergiliovy. Splývá tedy s tím, co je reprezentováno jako ne-časové a konstantní.

Tato dvojí tendence v zobrazování Vergiliova charakteru se v románě projevuje ještě jedním způsobem. Vergiliova osobnost je zasazována do odpovídajícího historického rámce pomocí množství otevřených i zastřených citací Vergiliova díla, které autor čtenáři ještě dodatečně sdělil v appendixu k dílu, v němž uveřejnil i starověké a středověké legendy o Vergiliově životě.

Na druhé straně autor Vergiliovu osobnost z historického rámce vyjímá a mýtizuje tím, že zrcadlí Vergiliovu osobnost ve dvou mýtických postavách, které rovněž prošly médiem Vergiliova díla : v postavě Aenea a Orfea. Paralely jsou zřejmé :

1.paralela : katabase

/Vergilius sestupuje do podsvětí vlastně dvakrát - zaživa, když sestupuje k sobě samému, do svého nitra, a ve chvíli své smrti/

2.paralela : ztráta lásky

/není třeba dodávat, v čem tkví tertium comparationis v případě Plotie, Eurydiky a Didony, je však nutné podotknout, že Brochův Aeneas ztrácí svou lásku z vyšší moci, musí Didonu opustit, aby založil Řím, Brochův Orfeus však ztrácí Eurydiku, protože nebyl schopen naprostého sebeobětování/

3.paralela : odpovědnost za životní poslání

/ Aeneovým posláním je čin,založení Říma, Orfeovým posláním je jeho básnický úděl,jeho prostřednictvím se má stát vůdcem lidu,podmanit si jej, aby ochotně přijímal jeho zpěv a z něho tryskající léčivou pomoc/

Je zřejmé, že obě prefigurace slouží stejně k srovnávání jako k vyjádření kontrastu, podtrhují základní temata románu a obnažují jeho základní rozpory vyjádřené v kontextu postav právě ambivalentním postojem hrdiny ke světu / srv. Vergiliův soucitný vztah k lidské bídě a k utrpení a jeho pocit zodpovědnosti za veškeré křivdy a jeho nenávistný vztah k davu v Brundisiu, který v něm vidí císařského parazita a touží jej roztrhat na kousky tak, jako kikonské ženy roztrhaly Orfea/ i ambivalentní postoj k poezii, v níž se jeho život beze zbytku realizoval, ale která pro něho postrádá epistemologickou

hodnotu /odmítnutí šalebné krásy orfeovského zpěvu je toho důkazem ještě větším než touha spálit Aeneidu/.

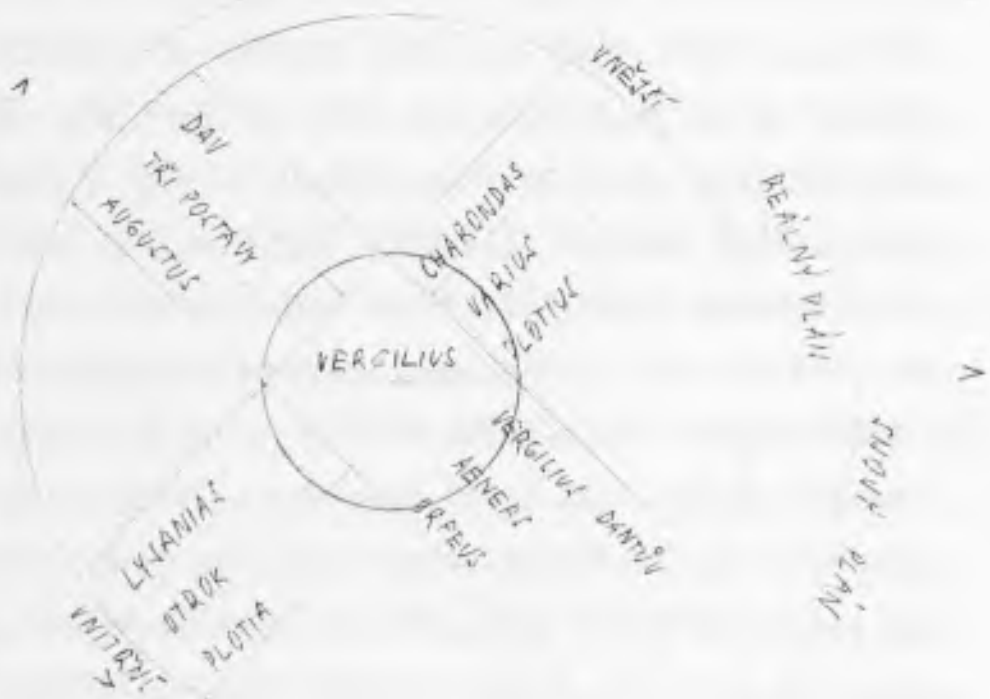
Viděli jsme, že autor buduje důsledně postavu svého hrdiny v napětí mezi reálným a irreálným, konkrétním a abstraktním, nahodilým a antropicky konstantním. Ačkoli vybavil svého Vergilia vším, co je spojeno s životem a dílem zcela určité historické osobnosti, nevytváří před námi její nový obraz, ale tím, že před námi tuto postavu destruuje tak, že ji promítá do všech dalších postav a současně ji opětným splýváním těchto postav zase na jiné bázi sjednocuje, vytváří mýtickou podobu básníka, který v poslední kapitole románu odkládá vše lidské, a tím i Vergiliovo dílo a jméno.

Mohli bychom se ptát, proč Hermann Broch vyjádřil své poselství tryskající z hlubin zoufalství nad osudem lidstva a svou vášnivou obžalobu umění, které neskýtá lidstvu pravdivé poznání, právě prostřednictvím Vergilia. Není to otázka jen řečnická. Čtenář skutečně může /a autor sám to věděl/ pocítovat diskrepanci mezi vcelku nekomplikovaným obrazem Vergilia, jak si jej sám konkretizuje na základě jeho děl, a sofistickou podobou Brochova básníka, v jehož myslí je uložena summa evropské filosofie od jejích hylozoistických počátků až po klasickou německou filosofii, a jehož esoterický novoplatonismus znesnadňuje interpretaci autorova gesta. Mohl se přece vyjádřit pohodlně prostřednictvím mnoha jiných autorů - na Vergiliově místě si můžeme pohodlně představit například Shakespeara, který se na vrcholu svých sil uchýlil do rodného Stratfordu a tam pokojně žil vzdalen divadlu, jakoby nikdy nenapsal Hamleta. Uvedení Vergiliovy postavy přináší kromě nacionální nedourčenosti ještě jeden aspekt, který by jiný autor - Shake-

speara nevyjímaje - poskytnout nemohl. Vergilius je pro nás neoddiskutovatelně básník stojící na rozhraní epoch. Tento aspekt, který byl silně pociťován v pozdní antice a ve středověku, fixoval Dante, když jej učinil svým průvodcem v Božské komedii. Broch si nepřál, aby byl v Dantově Vergiliově spatřován klíč k dílu a mnozí kritici pietně respektují jeho přání. Autorův názor, jakkoli zajímavý pro genezi díla, je samozřejmě irrelevantní pro jeho interpretaci. Ostatně Broch sám nám tento klíč nabídl, když jako motto k románu užil nejen citát z Aeneidy /I,2 a VI,679-702/, ale i z Božské komedie /Inferno XXXIV,133-139/ a když v samém centru svého románu označil ústy otroka Vergilia jako nesmrtelného vůdce, jehož údělem je stát na předělu doby : ... du bist der ewige Führer, der selber das Ziel nicht erreicht : unsterblich wirst du sein, unsterblich als Führer, nicht noch und doch schon, dein Los an jeder Wende der Zeit. Když se Brochův básník v bodě meta-noie smí obrátit, uvidí v hlubině kosmu zjevení dítěte a matky. Ačkoli jeho sestup i vzestup není dán milostí boha, ale je dílem vlastní aktivity duše, takže tento obraz nemusí být nutně interpretován křesťansky, přece však v kosmickém úsměvu, který zvěstuje smysluplný zákon, utkvěl úsměv, jehož zárodečnou podobu známe už od Vergilia /Ekloga IV,60 : INCIPE, PARVE PUER, RISU COGNOSCERE MATREM/ , ale který byl zjemněn sladkým úsměvem pozemské i nadpozemské lásky prostupující Božskou komedii /Ráj XX,13 : O DOLCE AMOR, CHE DI RISO T'AMMANTI/. Zbývá konstatovat, že teprve tehdy, budeme-li román interpretovat u vědomí všech konotací spojených s postavou Vergilia, uvidíme kromě nihilistického gesta autorova také gesto pozitivní.

Eva Skálová

RACIONÁLNÍ
KONKRÉTNÍ
ČASOVÉ



INTUITIVNÍ
ABSTRAKTNÍ
NE - ČASOVÉ

Oleg Sus

Oleg Sus

Projekty človeka, človek projektovaný

(1969 - 1970)

Človek nie je len tým, čím sa dá, nechá urobiť. Odcudzuje sa sám sebe, ak chce zrušiť vlastnú zodpovednosť a preniesť ju na "vonkajšie" podnety a zásluhy. Ale aj tak sa mu to nedarí. Ostáva svojím vlastným sebaprojektom, aj keď sa mu zdá, že je čírym plodom podmienok. Ak sa mu to tak javí, potom si iba nechce pripustiť, že vzal na seba voľbu, ako naňho bude externý svet pôsobiť. Jeho sebaprojektom je v tomto prípade trpnosť alebo konformné poddanstvo. To nech je uvedené len ako jeden príklad za mnohé. A tak sa človek "deje", v dobrom aj zlom. Volí svoje projekty - v aktivite aj pasivite. Svojimi činmi aj nečinnosťou - aj tá je činom, tým negatívnym, činným nečinného: - premieta významy do prisvojovanej časti sveta privátneho a cezeň do celku sveta obecného. Seba-projekt tak kladie ľudské svety: na ich pozadí je síce spoločný, globálny svet externý, ale ten je zakaždým inak prežitý, "zvnútornený", podľa toho, ako je videný a prečítaný, ako je zvýznamnený.

Človek projektovaný a projektujúci, voliaci a volený, človek "in actu" ("inner-directed") a ako číry predmet, človek slobody a tým aj činu a človek, ktorý beria na seba neslobodu (hoci si to nechce priznať): na tých na všetkých a práve na nich musela naraziť česká próza posledných rokov. Práve jej údelom, alebo drastickjšie povedané "krížom" sa stala schopnosť činu, sebaprojektu, slobodnej voľby, seba-

uskutočnenia románových postáv. Je zaujímavé sledovať, ako sa k tomu úbežníku zbiehajú tvorivé osudy štyridsiatnikov, ktorá kedysi začínala inakšie: nie pri existencii, ale pri všeobecne záväznej substancii sveta prestúpenej hotovými ideami onoho sveta, ktorý sa zdal byť určený vo všetkom, v celku aj v najmenších detailoch (t.j. aj pre jednotlivca ako jeho minipartikulu). A pri rovnakom úbežníku sa zrazu vynorili aj mnohí z tridsiatnikov, z tej mladšej generácie, ktorá už mala nazeracou "optiku" viackmenej k dispozícii a neprešla veľkým kúpeľom pomájových rokov, prozaickou dialýzou, kde sa mal na jednej strane získať rýdzi kov novej ľudskosti a vylúčiť "odpad" aj za cenu radikálnych zjednodušení, za cenu slobody rozpustenej v nutnosť ...

Na pitevné stoly prózy bol položený ľudský čin, ktorým sme osudovo a neodvolateľne zasedení medzi odplývajúcou minulosťou - "tá bola" a už odplynula - a nadchádzajúcou budúcnosťou, ktorá ešte nie je. Z činov vznikajú skutky: do nich sa zráža proces uskutočňovania. Skutočnosť od "skutok"! To vedel už F.X.Šalda. Svet hotových vecí, celý ten inventár movitostí a nemovitostí už nemá svoju starú predstavovanú moc. Nevkladajú sa doňho také naivné nádeje. Neteší už ani pri popise. Spontánna zmyslová radosť zo súcnosti vecí sa napokon väčšinou vytratila z tvorby; aj tak bola - žiaľ - zaplatená nevyhnutná daň za operáciu prevádzanú teraz na ľudských projektoch. Nech sú už hoci videné ako protiklad medzi rýdzim, spontánnym činom a konaním

človeka "vťahovaného" do diania (u Jaroslava Putíka), alebo vyložené z hľadiska recesného šaša, ktorý sa zmieta medzi slobodou hry a životným stereotypom (u Petra Pujmana), alebo premietnuté do uzavretého sveta vzťahovej štruktúry, kde aj každá hyperaktivita naráža na konečnú množinu obmien (u Vladimíra Párala). Ani Ptáčnikov "chlapák" zovretý do poklesnutého kadlubu "Entwicklungsromanu" neujde pred rozkladom a vyprázdnením, ktoré striehne a prejavuje sa za takzvanou úspešnou realizáciou...

Ako je teda vôbec čin činený? V čom je autentický? Ako je vôbec čin ako čin možný? Aj takto - à la Kant - by mohla byť položená otázka. Sú na ňu rôzne odpovede. Spolu s otázkou však aj ony svedčia o tom, že istý stav, určitá situácia ľudskej existencie stratili prirodzenosť, ktorá nevyžaduje reflexiu. Každý pohyb je zachytený v zrkadle. Zdvojenie, ak chcete aj strojenie atď. v zrkadlovej sieni mentálnych "reakcií" premieňa absolútne v čosi pomerné, do vzťahu uvedené... Ale predmet reakcie vyžaduje poodstúpenie, aby mohol byť objektom pre subjekt. Už tu sa delí, štepí konanie a myslenie o ňom, sny o ňom. Zaiste: tento rozštep existoval v modernej próze vždy. Iným problémom však je, ako je "zovretý" do prozaikovej výpovede; ako bolo a ako je rozložené zložené v slovesnom útvare do určitej logiky.

Aj ľudský čin sa môže dostať do úzkych. Ale to vedel už v 19. storočí o svojej súčasnosti existenciálny veľmajstor Sören Kierkegaard. Že by sa z epochy rozpadu hegelovských a hegelizujúcich systémov 19. storočia jednako len

niečo odzrkadlilo vo svojom protipóle, v druhej polovici nášho storočia? Myšlienka je to zdanlivo ahistorická, ale azda sa v niečom stýkajú vnútorné štruktúry času, ktoré su predsa len porovnateľné. Kierkegaardovská typológia je nanajvýš zaujímavá a dokonca šokujúca v tom, ako dnes z hĺbky dejín sprístupňuje minulosť. Ako to bolo vtedy?

Takto: Doba činov bola nahradená dobou oznamovacou

- Kierkegaard dixit. Dobré si zareval, "starý" filozof!

Akože to kedysi napísal Kierkegaard vo svojej štúdií

Súčasnoscť? Takto:

"Jedinec (a hoci by ich bolo aj viac, a s najlepšimi úmyslami, a hoci by hádam aj mali sily, pokiaľ by sa vôbec dostali k tomu použiť ju) nenačerpá zo seba dosť zanietenia, aby sa vyšmykol zo siete reflexie, z jej zvodnej neistoty; a jeho okolie, jeho doba nemá v sebe ani udalosť, ani jednomyseľnú zanietenosť, ale naopak v negatívnej jednote mu čelí reflexiou, ktorá spočiatku na chvíľku vyčarí falošnú vyhliaďku a potom oklame tým, že ubezpečí osľňujúcou výhovorkou: že človek urobil najrozumnejšie, keď nechal skútok skutkom. V základe tohto uhýbania našej doby tkvie vis inertiae a každý nezanietený jednotliviec si sám blahoželá akoby prvý objaviteľ - a je potom ešte dômyslnejší. Ak sa v dobe revolúcie rozdávalú zadarmo zbrane a v dobe krížových výprav sa verejne udeľujú insignie účastníkom ťažení, v našej dobe sa všade bezplatne častuje pravidlami múdrosti, vyčíslovaním zretelov atď. Keby bolo možno uznať, že diplomatickou úlohou celej jednej generácie je zadržať čas

tak, že by sa neprestajne bránilo akejkoľvek udalosti, a jednako by se neprestajne zdalo, že sa niečo deje, nedalo by sa našej dobe uprieť, že dokáže niečo pozoruhodné ako doba revolučná. Kedy niekto na sebe urobil taký pokus, že by zabudol všetko, čo vie o tejto dobe a o jej faktickej aktivite vystupňovanej zvykom a potom by prišiel ako návštevník z úplne iného sveta a prečítal si tú či onú knihu, článok v novinách alebo azda len prehovoril s náhodným okoloidúcom, vyvolalo by to v ňom takýto dojem: Ľudkovia, tu sa ešte dnes večer niečo stane - alebo sa niečo muselo stať predvčerom večer.

V protiklade k revolučnej dobe, ktorá koná, je naša doba dobou ohlasovania, dobou najrozličnejšieho oznamovania: nedochádza k udalostiam, dochádza rovno k oznámeniu"

Ale próza je tiež - čin; aj keby sa zdalo pohltенý slovným médium ako niečim iba vypovedacím, oznamovacím, ne-činným. Je to čin postavený vedľa iných činov (tých mimojazykových) a proti nim. Ak sa stáva len ich dodatkom, potom je len niečim odvodeným. Tvorba-čin nastupuje svoju descendenciu. Priliepa sa ako tzv. "výraz" na zážitkový prúd. Chce ho prepísať a vypísať sa z neho. Ale aj tu vládne "vis inertiae", kde napokon skutok vždy utečie. Aj trebárs siláctvo sa vyjavuje ako schránka tikov medzi mániami a depresiami: aritmetickým priemerom výchyliet je však zotrvanie v osobnom egoizme. Povrchné "sily" se nesčítujú. To napokon odhadol Karel Ptáčník vo svojom románe Chlapák dobre. Vitalita plebejstva je v jeho Exnárovi

rozožraná. Chlapák je vlastne slaboch. Kmitá medzi vznetmi a opicami. Robil dobe umenie a prepadol do "prostredia", sám ho spoluvytvárajúc. "Chlapák" patrí do galérie postáv, ktoré sa zmôžu nanejvyš na akési "nikanie"; tak by to možno vyjadril starý český filozof Josef Durdík, ktorý rozlíšil vznikanie, zanikanie a nikanie. České "nikanie" nie je žiadna veľká ničota, ale presne ono kmitanie medzi mániou a depresiou (u Ptáčníka), medzi výstrednou slobodnou hrou a zaradením (u Pujmana), medzi dobyvateľmi a v uzavretom priestore (u Párala). Ptáčník pravda išiel "na vec" veľmi zastaralým spôsobom: ostal verný svojmu spôsobu, čo ho odsúdilo k tomu, aby sa vyžíval v "rozpisovaní" životopisu svojho negatívneho hrdinu. Protagonista je vlastne človek prázdny, bez zásad - tie si primýšľa alebo vyklamáva; ide však za úspechom a strieda ženy, raz potentný, druhý raz bez sily; ale aj jeho vystriedavajú, že prehrešky sa mu pomstia tí druhí, aj najbližší: V teatrálnych "autopoetikách" si líči vlastný tvorivý pochod, lebo mu ostáva práve len sebazrkadlenie na nervóznom divadle života; práca mu slúži ako "zdravotná" injekcia, v nej sa akoby transcenduje a potom o to viac upadá do profánnosti; vrší zážitky, aby ich exploatoval; napráva sa vždy až pro futuro, ale žije iba "práve a teraz".

Obraz je to tristný - ale jednako len v čomsi naozaj trýznivý. Je to trýzeň neprestávajúcej výpovede, istého exhibicionizmu, jatrenia (aj keď v podstate povrchového), nutkavého obnažovania - aj za cenu fráz a vyjavovania dez-

ilúzií jedinca, príslušníka party (ale aj istej časti generácie), starnúcej mladosti, upadajúcej živelnosti, neúspešne úspešnej tvorby ...

Ale je ešte druhá, ďalšia trýzeň prozaikovej výpovede; je to výpoveď o výpovedi, nie už ono vypreparované "čo" hlavnej postavy, ale jej "ako", lebo len z neho a cezeň sa dostávame do románového pravdiva, do vlastnej ríše prozaikova pomenovania. Na tomto mieste sa vyjavuje trýznivá problematickosť Ptáčnikovej práce. Maniakálno-depresívny cyklus oscilujúci v jeho Exnarovi sa síce pohybuje presne podľa všetkých pravidiel medzi vzostupom a pádom, egoistickým vznetom a priopitou opicou, medzi "sakrálnym" (tvorba) a "profánnym" (požitky ríše zmyslov), medzi potenciou a impotenciou, medzi prežívaným a "výrazom", ale to všetko je stelesnené v jazykovom médiu oným pomenovaním, ktorému by pristal prídomek "trpné".

Boľavý svár Ptáčnikovho prozaického pomenovania je v románe nevdojak dešifrovaný tézou Exnara-protagonistu: všetky dojmy nevdojak zapisovať do slov. Autor nepresiahol svoju postavu. Ostal v nej a akosi supluje svojho pseudo-hrdinu. Ptáčnikova poetika je tak - sekundárna, odvodená. Je dojmová a zároveň deskriptívna, vlastne naturálna. Sleduje svojím rozkladom a vypovedaním vznety a opice hlavnej postavy. Nič tu nemá byť zamlčované, všetko sa označuje samolepiacou slovnou vinetou. Až po tie profánnosti a vulgarity, po tú podprsenu ako vrecúško. Ptáčnik vlastne ešte verí v archaickú výrazovú poetiku "zážitkov" a modelom je

tu paradoxne Exnar sám, ktorý by chcel stále "vynášať na javisko" - to citujem - svoje osobné zážitky. Nič nepomáha vyvrať sa zo života tzv. prácou - lebo ide o "útek pred smútkom". Nepodľahol sám autor "filozofii" svojho hrdinu v tom, ako ho sám prezentuje...?

Aktíva Ptáčnikovho "aktivistického" chlapáka-slabocha sú napokon nulové. Skutok ušiel a pre budúcnosť sa už vie, že budú len opakovania, presuny medzi dvoma fixnými polohami: od plochého podnetu sa kyvadlo vráti k sebaľútostnej melanchólíi. Štyridsiatnikov circulus je uzavretý, začiatok sa rovná koncu. Generačný duchovný zverinec je v kletke.

Lenže ako sa dostať k životu naozaj žitému? (Aspoň len podľa predstáv o tzv. autentickosti.) Ako sa dostať "na kožu" jeho spontánnosti, intenzite, priamočarosti? K tomu, že človek neraz a sám zo seba si vyvolí svoj čin, a nie je len volený podmienkami? Ako prestať byť tvorom len kondicionálnym a stať sa naozaj oným Kierkegaardovým človekom "zaniateným"? To sú veru otázky. Prozaické odpovede má česká tvorba poslednej doby hneď niekoľkoraké. Ludská situácia typu "byť-v-čine" ju dráždi, hneď ju aj trápi, podnecuje a vyvoláva aj zlé svedomie.

Znovu a teraz z ďalších strán je vyvolávaná postava aktéra, toho, ktorý má čo robiť a rozhodnúť sa. V dvoch knihách sa nechtiac stretajú vlastne dva antipódi, aj generácií. Vo svojom grotesknom románe Prevít a zvířátka rýsuje Petr Pujman s gustem až křiklavým juvenilního recesistu,

ktorý by chcel slobodne planúť a vanúť, pochabiť sa a zadúšať sa krásnou ľubovoľnou dobrodružstvom. Racionalizujúci bádateľ o baroku v knihe Jaroslava Putíka Brána blažených je pravda figúra založená inak a inak videná. Je to ten obľúbený obnažovaný, pretrepávaný a devalvovaný "model" z radov generácie štyridsiatnikov, ovládaný princípom usudzovania, no pritom aj nadostač senzibílny. Iba tak môže byť oným počiatočným minimalizovaným pohybom náhody zasadený, doslova zasunutý do deja, aby v ňom začal participovať, aby bol napokon strhovaný - stále však na dištanc. Avšak: zvláštnou hrou osudu - za ňu nemôže ani Pujman, ani Putík - sa dajú obaja antipódovia porovnať v dvoch vynrotených scénach rozohraných (čudná zhoda!) uprostred uháňajúcich áut. A tak priamo akosi "ex machina" sa tu príbeh zauzlí a takzvané rieši. Pujmanov mladý snivec a provokátor en detail plus pestovateľ malých happeningov je najprv zmlátený, poranený, liečený v kruhu rodiny svojej Aničky a napokon v tom istom kruhu zaistenej familiárnosti nevidí iné východisko ako dupnúť v aute na plýn... Ako sa to skončí, nevieme. Cesta k slobode v neviazanosti sa však celkom určite mení na prihraté aranžmá, na sekundové gesto zasnúbené s emergenciou náhody. Táto sekunda dodaná "ex machina" tiež definitívne potvrdí krach a výslednú rezignáciu Putíkovho kunsthistorika. Ruka jeho opitého priateľa zapleteného beznádejne do vzťahu s mladou ženskou nositeľkou "rýdzeho" života strhne volant - náhodou, úmyselne? - theatrum mundi se rozpadá, deva hynie. Štyridsiatnik a upa-

dajúci hodnotár Jirka sa potom dá s definitívnou platnosťou na pijatiku, jeho kamarát - tiež štyridsiatnik - svedok, komentátor a dobrovoľne nedobrovoľný spoluhráč na scéne života (aj Ľúbostného trojúholníka), znalec baroka a protagonista románu sa po ťažkom zranení vracia "domov", fyzicky aj duchovne. Tápavo narastajúci pokus o "presah" končí uzavretím do seba. Z nepatrných počiatkov a akcií iba sledovaných vzíde Ľstou činov - činov práve tých iných - výsledné zmierenie sa s fakticitou. Lebo už nebude nikoho, kto by pútal dušu nazieravo reflektujúco a strhoval ju do neodvratnej voľby...

Hovoriac o Jaroslavu Putíkovi - a nielen o ňom - použil Milan Suchomel označenie "lovci životnej intenzity a plnosti", čo malo platiť napríklad o protagonistovi Brány blažených. Tá charakteristika nebola veru zle razeaná pre klímu, v ktorej sa z mnohých strán a rôznymi spôsobmi doháňajú vlastné nechutenstvá, dezilúzie a straty istoty. A že by tieto zážitkové okruhy a príznačné významové súvislosti, reprodukujuce sa znova a znova, neboli reálne založené, to vôbec nemožno povedať. Dodávajú surovinu, ktorá nie je len románovou fikciou. Možno ju prijať ako východisko a spracovať ju alebo sa od nej odraziť, zvoliť si protihráča z "druhej" strany.

Takého protihráča zo sveta mladistvej uvoľnenosti a hravej rozbehanosti si volí Petr Pujman vo svojom Prevítovi: robí z neho ústrednú postavu. Jaroslav Putík má taktiež svoju postavu "vyplnenú" životom. Zhodou okolností ide

tiež o mladého človeka, o devu Ivanku. (Do iných rokov než do juvenílnych sa zrejme dôvera nekladie...) Nie je to síce hlavná figúra, ale zato je videná a nadhodnotená očami rozprávača, vykladača a strhovaného komentátora dejov - toho príznačne "nenaplneného" muža v štyridsiatke; je predstavovaná ako model človeka neproblematického, ktorý svoje skutky volí sua sponte. Ale teraz sa natíska otázka, a to kardinálna: aká je vôbec predstava či koncepcia takého zdôrazneného života autentického, intenzívneho, a nielen prisvojovaného? A akou mechanikou rozhýbáva samotnú prózu, aká je nosná, ak sa premení na hýbateľa stavby, na bázu pre stavebné postupy? To pravda treba prečítať a vyčítať z textu (nie azda len z proklamovaných zámerov); treba vylúštiť ako je v nej "kôň" osedlaný...

"Principium vitae" má u experimentujúceho Pujmana symptomatickú podobu generácie neotcovskej (tá otcovská patrí do prvého plánu ešte u Putíka). Princíp je stelesnený a rozvedený v postave šaša, recesistu, ktorému sa to tak nádherne "blbne". Rozrušovanie a rozrývanie sveta stability a strpnutosti má byť prejavom sebauskutočnenia. Výstrelky a kanadské žartíky hrdinu - ktorý sa však vie stále sebaironicky pozorovať - ostávajú však väzieť práve vo svete serióznej (presnejšie pseudoserióznej) normálnosti, noriem a normovania. Jedna časť je predstavená v nadsadenej karikatúre a hyperbole vonkajších zásahov, groteskných a fantaskných zároveň, o ktorých tzv. logickosť sa autor vôbec nestará. Aj tu si vyberá jednoducho ad libitum

operácie vonkajších obmedzujúcich síl, podozrivých aj kriklavo "tajemných". Druhá časť sveta, v ktorom by si juvenílly recesista vlastne napokon bahní a sekal možno dobrotu, patrí k mikrosociete rodiny. Dirigujúci princíp chlácholivej familiárnej vážnosti, hotového byďla a spoľahlivej lásky devy Aničky prestupuje do hrdinových neviazaností oveľa hlbšie a ľahšie ako zásahy a malé horrory iných síl. Malý svet obrodenej naivity, sladkastej idyllickosti sa rozpína a autor mu v tom ešte zámerne nahráva jazykovou osobitosťou, primitivizmom štýlu, parodujúcou tendenčnou skresleninou "centra bezpečnosti" - teda straty slobody - v rodine. Pravda: tuzemský šašo à jour nie je vobec imúnny. Jeho nonsensy a rozpútaná hra na vylomeniny je nepriamo umožnená sekundárnou rolou takého typu v kontexte - jeho výstrelky, ktoré idú jeden za druhým akosi en passant, ako happenings ornaentalizujúce surové zvieranie fakticity. Recenzná hra neviazanosti na nezáväzanosť je zaviazaná prostrediu: ľubovoľná znútra, z postavy, je sprevádzaná hyperbolizovaným striedaním zásahov zvonka, ktoré sú podobne vyklíbené a ťiž si po svojom "šalejú". Kriklavosť líčenia a pedalizovaný spôsob podania sa prelievajú do osobitého jazykového výrazu. Vo všetkých polohách akoby bol dupaním zošľapovaný "plyn" štýlu. Aj tá sloboda výstrelkov, ktoré by mali vystrelovať priamo ako z pištole, sa obracia na čosi podobné literárnej preciozite. Tou je nakazená aj snivá hravosť, túžba po voľnom lete. A kde Pujman môže, tam farbu primaže a obkreslí na-

hrubo dvakrát, trikrát. Nečudo, že napokon si to jeho román sunie po dobre známej ceste à la these, krásny rozlet v dobrodružstve sľubovaný spočiatku chlapíkom, ktorý si chce písať a vie si odpľuť, prechádza v lešenie, konštrukciu - "man merkt die Absicht"... Ešte že koniec nie je tak celkom bonbónom pre milovníkov tzv. riešení. (Ale: nie je zároveň scéna s autom, v ktorej sa napriek protestu "rodinky" dupe na plyn, východiskom z núdze? Pseudo-odpoveďou na skutočnú otázku "čo s ním, čo s tým?".)

Aj princíp vitálnej a spontánnej šaškárne má svoj vnútorný poriadok pri všetkej ne-viazanosti. Aj on vyrastá z istej rýdzej cnosti činu, má svoju nejvnútornejšiu jednoduchosť onoho "flat ubi vult". Nijako neberiem autorovi jeho sympatie k neviazanému chlapíkovi; keby bol naozaj z jedného fládra a vedel si s chuťou zavysť, bola by to vôbec vzácna a ojedinelá figúra v českej románovej produkcii... Ale zrejme je ťažké uchopiť do jednej konzistentnej prozaickej formule práve tie elementárne cnosti činu rozmetávajúceho konvenciu. Asi že bežnému stavu vecí a ich trvácemu prietoku zodpovedá vnútorný rozlom domáceho šaša, jeho interná schizofrénia v kolobehu rozpútaných vzruchov a čakajúcich - alebo napokon aj čakanych - útlmov. Smútok z voľby čiže skutku postihne aj nášho šaškujúceho hrdinu, pravda, až po výprasku a v rekonvalescencii: "A aj keď nikdy nič nebolo celkom isté a bezpečné, tušil som silou akoby pravdy zjavené - taký silný a nezvyčajný bol ten dojem, lebo inokedy som si každý pocit narúšal pochybnosťami

- že sa tie zložitosti dajú ľahko zjednodušiť, a že teraz môžem voliť, a že tá voľba závisí len a len odo mňa. Buď to, čo bolo skor, alebo to, čo je teraz. Zaiste že by sa všetko potom obmieňalo a všelijako kombinovalo, ale ten základ sa nijako nemenil. A tá jednoduchosť ma nechlácholila, naopak, zaplávil ma smútok..." Antipsychologická paráda fyzických akcií, akrobatika tela, bitiek, provokujúcich scén, presuny a kotrmelce v priestore, všetka tá groteskná gagovosť Prevíta neprekryje napokon lepkavú sebareflexiu, slabosť založenú už v sebaíronii toho, kto vyvádza. A možno, že je v tom aj kus hoci aj nechceného poučenia, teraz už len pre nás: Excentrická aktivita celkom prepadnutá prítomnému okamihu, len "naskakujúca", nemá taký význam, aký by jej mohol byť prisudzovaný. Aj ten vysoký princíp plus ideál vytúženej životnej plnosti, autenticity je v nej akosi o stupeň znížený. Redukcia aktivity na tvorenie "práve a teraz" znamená aj stratu hlbšieho významu. To vedel už kedysi dávno matematik, logik a filozof Alfred North Whitehead; "tvorenie teraz" mu značilo absenciu hodnoty, vylúčenie rozumnosti. Redukcia na fakt bezprostredného vzniku - a hoc aj len pri groteskných excesoch - podľa toho prezrádza, že sa uprostred faktu prítomnosti stavajú pojmy minulosti a budúcnosti obyčajnými "strašidlami"...

Aj na vystrájakujúceho šaša doľahne niekedy nevyhnutnosť voľby; staré, praľudské "buď - alebo" sa mu aspoň predstaví vo vedomí ako ideálna jednoduchosť. Princíp blaženej jedno-

duchosti činu si však pred seba premieta aj Putíkov hrdina v Bráne blažených. Sám nenaplnený a nezanietený túži po docielení, po vznete. Je však antipódom akýchkoľvek šaškárni, obozretne triezvy, "homo theoreticus", človek vlastne jednodimenzionálny. Ale poddáva sa vsávaniu do života, lepšie povedané do toho, čo si pod ním predstavuje a čo si ním dopĺňa. Tzv. zoživotnenie sa stáva funkciou komplementárnou a Putík dobre vystihol, že práve tu je jeho vnútorná slabina. Do blaženosti nevedú nijaké brány, ktorými by sa len prešlo. Ten sen je nepravý hneď od začiatku.

Príbeh dobre stavaný, pozvoľna a postupne rozvíjaný metódou minimalizovaných krokov je presne nasadený na dušu barokomila. Adekvátnosť prozaikova a postup predvádzaného charakteru muža, ktorý sa chce napokon stať hýbateľom dejov na scéne ľúbostného vzťahu, je budovaná sprvu čisto indukzívne, odspodu. Roz-víjanie má tu stopu za stopou sledovať postupujúci proces roz-necovania, v ktorom len čaká lešť na človeka používajúceho rozum. Racionalizujúci induktivistu Putík má tu voľné pole - napokon dobre si ho pripravil už predchádzajúcim románom, Smrteľnou nedelí, ktorá razila motívy aj metódu.

Ako sa zdá, mohol by sa Putík stať majstrom akejsi diferenciálnej prózy. Sebakontroly, triezvosti a civilistej imunity proti krčovým žilám výstrelkov má nadostač. (Per analogiam to premieta do svojích vybraných príbuzností, do svojích protagonistov.)

Lenže - ako s tým všetkým vystačiť na ideu priameho, jednoduchého a spontánneho činu? Aj na ňom si napokon nájde vypulérovaná diferenciálne metóda svoju medzu. Naraz nestačí; bodaj by stačila! Komentátor a analytik večne živého theatra mundi v Bráne blažených je lákaný a zároveň odpudzovaný vzťahom medzi dvoma ľuďmi. Ale necháva sa zaťahovať do príbehu. Začlenil by sa, zaradil, zapojil - aj tu, práve tu, v intímnej sfére. Keby nebolo rušivého dištancovania sa, odťahovania sa, tej "sprievodcovskej" maniéry. (Je aj plodom dezilúzie. Rozpoznávaním teatrálií a šaškárni z minulosti. Vedomím generačného vytriezvenia.) Ale čím viac má byť kunsthistorik vsávaný dejom, tým viac sa mení a posúva jeho funkcia v románe. Stáva sa oznamujúcim nositeľom (ak nie heroldom) sprostredkujúcej reflexie; v ňom a cez neho sa pre čitateľa "cedí" samopohyb postáv. Mediačná rola tu pretvára diferenciálny prozaický "počet" na postup, ktorý sa začína spoliehať na hotové už "výpovede o" ... Rodí sa isté fixovanie toho, čo vznikalo a vyvíjalo sa v malých kvantách a čo samo tak prejavovalo - celkom sympaticky - konkrétnosť ľudských existencií. Lebo aj princípy napokon vlečú a zrádzajú tých, čo na ne s najlepšou volou vsadili. Totiž aj autorov samých. Vždy sa vynorí otázka: A čo teraz s tým, čo s ním (alebo: s ňou)? Zvyčajne vo vypätých miestach, kde sa musí rozhodnúť aj strojca prozaických fikcií.

A tak sa v Pujmanovi a v Putíkovi - u každého inak a inde - objavujú "stuhnuté" miesta. Práve tam, kde sa strojcom príbehov zdá, že už si hlavné postavy nemôžu po-

čínať samy zo seba a pro seba. Tam, kde už nie sú "sedlané" v behu. Naopak, sú brzdené a zastavované. Paradoxne preto, aby bola zrazená logika popostrčená dopredu. Konce bývajú tristné. A s obľubou sa vymykajú z rúk - práve keď im priťahnú uzdy. A dvojnásobne to platí, keď sa k tomuto uzleniu a rozuzleniu pozve nejaký ten "deus ex machina". Putíkov protagonista ním chcel byť zo svojej vôle: predstavoval si, že by ním bol a čo by bolo. Ale je mu nastrčené auto a havária s katastrofou. (U Pujmana to mladý hrdina "rozpáli", jednoducho zvýši na truc rýchlosť vozidla...) Azda je to v Putíkovi dobre vymyslené ako škľabivá odplata komentujúcemu rozprávačovi, ktorý sa chcel zahrať na malého boha (ex machina) v osudoch dvoch ľudí! Avšak "nerieši" sa tým všetko akosi nadbytočne, redundantne? A ozlomkrky?

A - okato?

Iste: Ivanka zmizne z deja a reflexií. Je mŕtva. Ale bola predstavená ako pozitívny vzor životnej plnosti. Bola jednoduchá a priama. Neprijímala na seba stopy a otlaky prostredia. Nenasávala len podmienky a vplyvy. Bolo v nej čosi živočíšneho, tak to aspoň postrehol "homo theoreticus" z Blaženej brány, ktorý by s ňou nadviazal dôvernejší styk, ale musel sa uspokojiť láskou (mimomanželskou) solídnej ženy s veľkými bokmi a čitateľky svojho spisu...

Nože, aký je vlastne vo svojom základe ten princíp činu stelesnený mladým ženstvom? Je prirodzene videný a hodnotený len očami Putíkovho rozprávača. Pravda od jeho predstavy svojbytného života-činu, existencie krásne "vyplnenej",

dokonanej každým pohybom a slovom, od tejto predstavy sa autor nikde v románe nedištancuje. Ale o to je vec problematickejšia. Lebo, ako sa zdá, nie je všetko v dokonalom poriadku práve uprostred samého životného nervu, neklape to vždy a všade s ideálom života žitého. Mal by ním byť - v teórii aj praxi - život vo svojej elementárnej totalite. Predstavený, opísaný a pochvalne otaxovaný je však len ako určitá čiastková schéma, v ktorej "prázdne miesta" prevažujú nad konkretizáciami. Ivanka málo hovorí, veľa sa o nej nedozvedáme priamo, skúpo sa prejavuje navonok. Zaiste: to všetko by inak šlo a mohlo by zodpovedať jej naturelu. Ale toto úsporné obmedzenie, zjednodušenie jej obrazu je zároveň sprevádzané abstraktnosťou, schematizáciou života "in actu". Čo je naozaj nechcený paradox, ktorý svojou ľstou postihol ako autora, tak aj umelecký význam jeho postavy. Nad Ivankou vlastne vládne rozprávačovo "oznámenie o", túžba človeka torzovitého po celku, sen fragmentárnosti, ktorá sa chce presiahnuť a nemá na to dosť síl. Ak nie je videná táto zidealizovaná žena inak než očami rozprávača, podlieha postupne ustrnutiu. Aj ona tuhne na odťažitý princíp jednoduchosti, prirodzenosti, rýdzosti, neodvislosti a odvahy. Je napokon projektovaná, hoci mala byť človekom projektujúcim...

Ľudský čin je istotne jedna z výsostných látok prózy, aj českej. Vzopätie za ním, túžba po životnej rýdzosti a plnosti majú bezpochyby etické posvätenie. A sama "Lebensphilosophie" spolu s pálčivým smädom po zažitom skutku

najskutočnejším vyžaduje prenikavejšie a hlbšie myslenie. Slovesné myslenie: aby bola lepšie pochopená a tým aj stvárnená vlastná činnosť seba-uskutočňovania a rozoznané jej slabiny. Jej zvláštna a akoby rodná, autochtónna trpnosť aktivity, jej stále prítomný circulus vzopätia a depresie, počiatku zaangažovania a potom, výsledného odpadnutia, krachu... Ale to je už iná otázka. Česká otázka...

Dep. Suo

P.S.

Původně měl text vyjít v tehdy již nepublikovaném 8. čísle bratislavské revue Mladá tvorba, roč. 15, říjen 1970. V nynějším znění byl přidán jen podtitul a na konci textu závěrečná věta. O.S.

Aleš Haman

Současný český čtenář má možnost zkonfrontovat si na dvou překladech z cizích literatur dva typy vesnické prózy, tj. prózy, jejíž látka je vážena z okruhu vesnického života.

První z nich je novela "Konopička" od polského prozaika a publicisty Edwarda Redlińskiego, druhá pak je povídka sovětského autora, Sibiřana Valentina Rasputina, která u nás vyšla pod názvem "Loučení".

V řadě rysů se obě prózy shodují: především jde v té i oné o vpád civilizace do zaostalého primitivního prostředí zapadlé vsi. V polské povídce je tato ves oddělena od světa bažinami, u Rasputina pak umístěna na ostrov uprostřed sibiřského veletoku. Tato enkláva vytváří uzavřený prostor vesnického živobytí spjatého s přírodou nejen fyzicky, ale i duchovně - v přežitcích starých pověr a mýtů naivního lidového vědomí (u Rasputina do konce tento duch nabývá - v umělecky nepřilíš šťastně řešeném pojetí - podoby skřítko-hospodářička figurujícího v syžetu jako samostatná postava).

V jiných rysech se naopak obě prózy podstatně liší. Na první pohled je nápadný rozdíl ve způsobu výpravného podání: u Redlińskiego jde o podání v první osobě - vypráví jedna z postav, sedlák Karimír Martoševič, reprezentant zaostalého životního způsobu a prostředí (rysy venkovství zdomácnělé ve vesnické próze už od dob Maupassanta a Zoly). U Rasputina jde o vyprávění objektivní, autorské.

Protiklad Ich- a Er-formy vyprávění signalizuje již v plánu výrazovém rozdíly, které mají svůj zdroj především v plánu tematickém. Ich-forma "účastnického" vyprávění u Redlińskiego umožňuje autorovi především charakterizovat způsob myšlení a cítění postavy tvořící vyprávěcí prisma. Autor (a spolu s ním i překladatel) pomocí stylistických prostředků (hovoro-

vost, stírání rozdílů mezi vyprávěním a přímou řečí) vytváří text, který čtenáře vtahuje bezprostředně do nitra obrazu, staví ho do role účastníka, mezi jednající postavy.

Redliňski přitom používá poetického "triku", jenž vlastního hybatele děje - postavu učitelky, která přichází z města jako reprezentantka civilizace a moderního způsobu života - staví do pozice objektu postaveného naroveň všem ostatním elementům prostředí, do něhož přichází. Redliňski obměňuje známé fabulační schema průniku cizího elementu do uzavřeného, stabilizovaného světa: místo aby volil za prisma pohledu postavu hrdinky vstupující do zápasu se zaostalými okolnostmi (jak je to fixováno v literární tradici - u nás představuje tento typ v poslední době novela J. Červenkové Semestr života líčící příchod mladé pedagožky do maloměstského prostředí a její nonkonformní postoje, které jsou zdrojem střetů) Redliňski ~~zde~~ hrdinku zdánlivě diskvalifikuje. Vzniká tak jakési převrácení vyprávěcí perspektivy, které je v napětí s hodnotovou perspektivou autora, jenž s vlastní hybatelkou děje sympatizuje.

Celá výstavba syžetu potom spočívá na vyrovnávání tohoto napětí, tzn. na sbližování vyprávěcí perspektivy s hodnotovou perspektivou autora. Bodem obratu je scéna erotického dobytí učitelky vypravěčem, zdánlivě naznačující vítězství pudové smyslovosti a naturálnosti nad kultivovaným intelektem. Ve skutečnosti - jak dokazují následující dějové sekvence (vypravěč se při žních stává nositelem nových, proti zvyklostem jdoucích pracovních postupů), však pobyt učitelky a zároveň s ním končící izolace vsi od okolního světa (vysušení bažin) zanechává nerasmazatelné stopy právě ve vědomé vesničanů. To se projevuje překonáváním lpění na patriarchálních obyčejích a tradičních pracovních postupech. Hodnotová per-

spektiva autora a hrdiny se tak sblíží, jejich napětí se ruší.

Vyznění děje otevírající uzavřený svět lineárnímu dějinnému pokroku vyznačuje autorovu hodnotovou perspektivu, která se promítá v jeho estetickém postoji k látce. Je to postoj humorný, jenž esteticky zvýznamňuje postavu vypravěče. Tradiční venkovanství idylizované romantiky a patetizované realisty a naturalisty se tu stává námětem humorným, tzn. esteticky cítěným jako záležitost nepatetická a neidylická. Venkov je tu cítěn jako oblast, v níž se realizuje nezadržitelný historický proces civilizace, jenž přináší překonávání přežitků a pover působících humorně jako projevy slabosti naivního lidského vědomí.

Právě toto hledisko umožňuje Redlińskému odhalit relativitu literárně zmytizovaného venkovského života jako uzavřeného "věčného" koloběhu a postavit proti této představě vědomí lineárního dějinného pohybu a nevyhnutelnosti dějinné změny.

Objektivní způsob vyprávění u Rasputina naznačuje ve výrazovém plánu díla rysy jeho tematické koncepce. Neosobní vyprávěcí postup vytváří epickou distanci, která vnímatele staví mimo obraz děje (syžet) jako pozorovatelskou perspektivu, z níž lze přehlédnout celek obrazu jako lidského děje na pozadí (věčné) přírody.

Dějový syžet Rasputinovy novely má charakter "obraný životní pozice" (obdobný ráz má i syžet povídky Redlińského). Proti polskému autorovi se však u Rasputina podstatně mění hodnotová ^{představa} ~~perspektiva~~ a s ní souvisící perspektiva/estetická. Jestliže u Redlińského bylo počínání vesničanů bránících se průniku moderní civilizace do jejich uzavřeného světa cítěno humorně jako počínání lidsky omezené a pošti-
~~lán~~

lé vůči nezadržitelnému historickému pokroku, u Rasputina sice toto počínání má rovněž rysy marnosti, cítěné však nikoli humorně, nýbrž tragicky, respektive pateticky.

Projevuje se to již v povaze postav, které jsou u Rasputina nositeli děje a zároveň hodnotové perspektivy (na rozdíl od Redlínského, který vytváří napětí mezi hodnotovou perspektivou autora a vypravěče, je tu hodnotová perspektiva vložena přímo do postav, především do jedné z nich, stařenky Darji. Hodnotový postoj autorův přitom není s hodnotovým postojem postav v napětí, nýbrž je s nimi v souladu; protože však tyto postavy jsou podány v neosobním způsobu vyprávění, zdají se tyto hodnotové perspektivy být objektivní).

"Hrdiny" Rasputinových povídek jsou lidé staří, opuštění a odepsaní společností orientovanou na technický a materiální rozvoj a pokrok, ale dosahující tohoto pokroku za cenu vyprázdnění a devastace vnitřního života (promítající se občas i v devastaci vnějšího, přírodního prostředí). To dokumentují ještě výrazněji některé další autorovy povídky, v nichž jsou do centra pozornosti postaveni staří lidé.

Autorovo hodnotové zaměření je vyjádřeno vlastně již v první velké dějové scéně, kdy staří venkované v čele s podílivínem Bohovanem (rázovitá figurka jako tradiční rekvizita vesnické prózy) brání své mrtvé proti dělníkům určeným k likvidaci hřbitova na ostrově před tím, než bude zatopen vodou. - Jakkoli je počínání starých venkovanů navenek směšné a bezmocné, scéna je proniknuta skrytým patosem, jenž orientuje čtenářovy sympatie na tyto staré lidi reprezentující hodnoty úcty k tradici proti modernímu civilizačnímu trendu činícímu z člověka stěhovavého poutníka zbaveného jistoty domova. (Je zajímavé konfrontovat tuto scénu obra-

ny likvidovaného hřbitova s obdobnou scénou v knize Bohumila Hrabala Harlekýnovy milióny, v níž traktory vyvracejí staré pomníky a vyvážejí je do sběru. Kdežto u Rasputina má scéna ráz patetický, u Hrabala jde o vidění groteskní, s nádechem přízračnosti - není náhodou, že u něho se scéna odehrává v šeru, kdežto u Rasputina za dne).

Hlavní nositelkou hodnot tradičního vědomí spojeného s venkovským životem je stařenka Darja, jedna z posledních zbylých obyvatel evakované vesnice, která prožívá nutnost svého odchodu z rodné půdy jako své existenční ohrožení zbavující ji nejen jistoty, kterou skýtá známé prostředí, ale i vědomí kontinuity života generací na témže místě, které zakládá tradici. V tomto zakořenění jsou Rasputinovi venkované podobni rostlinám, stromům (nikoli náhodou tvoří paralelu k lidským osudům obyvatel Matory i osud nejvyššího stromu na ostrově, starého modřínu).

Pevné umístění lidské bytosti v známém prostoru, které je vystaveno náhlé změně, ^{jež}otrásá jejími jistotami, je základem Rasputinovy koncepce životního dění. Životní pohyb je u něho pohybem "na místě", to znamená pohybem v kruhu. Porušení této cykličnosti znamená rozpad životní celistvosti, souvislosti a smysluplnosti, zánik přirozeného řádu, vpád chaosu. Rasputin tak renovuje mýtické archetypy lidského vědomí, usilujícího již na své nízké úrovni vnést zákonitost a pořádek do každenního života.

U polského autora znamená vpád dějinné linearity do uzavřeného (mýtického) prostoru venkovského světa obnažení relativnosti jeho "věčného" koloběhu - u Rasputina je tomu naopak: historická linearita ženoucí se za pokrokem a rozvojem je cítěna jako cosi, co člověku sice otvírá nové možnosti, ale zároveň ho strhuje do proudu neúprosného toku

času, životního shonu, jenž člověka svou každodenností ocizuje jemu samému, zbavuje ho vědomí souvislosti a jednoty života, bez níž tento život postrádá řád. Člověk, jehož život postrádá řád, pak nemůže nalézt ani své místo v tomto řádu, a tedy ani sebe sama.

Takové jsou zdroje rozdílů v pojetí téhož námětu u polského a sovětského autora. Za humornou (až groteskní) perspektivou Redliňského lze vycítit jeho odpor k přežilým konvencím jak společenským, tak literárním, odpor, jenž dává jeho povídky charakter "veselého loučení s minulostí starých forem a s motivickými okruhy vesnických románů", to znamená charakter provokativní, "antiliterární" (s tím koresponduje užití hovorového jazyka ve vyprávění).

Naproti tomu Rasputinův přístup k látce patetizuje přirozený řád života (mýtus tohoto řádu) ztělesněný v postavách starých venkovských žen.

Redliňski usiluje překonat zvetšelé kánony tradičního pojetí venkovanství jak v životě intelektuálních vrstev, z nichž se rekrutují romantičtí snobové volající po návratu k přírodě (tento typ Redliňski zkarikoval v další své povídce z venkovského života "Vzestup"), tak v literatuře samé. Má tedy jeho próza povahu avantgardního enfant terrible napadajícího zautomatizované spojení určitého látkového okruhu (venkov) s hodnotami buď idylického poklidu či robustní pozemskosti, životní bezprostřednosti, nebo pudové animální síly. Rozhodující v jeho díle je tedy ozvlášťující estetická perspektiva, která toto zautomatizované spojení znevažuje humorným až satirickým výsměchem.

Rasputinova próza naproti tomu souvisí s vpádem národnostně periferních autorů z dálněvýchodních oblastí SSSR do "velké" literatury překračující regionální rámec. Tito au-

toři vnesli v průběhu sedmdesátých let do sovětské prózy látky a náměty ze života svých exotických společenství prožívajících teprve nyní s plnou aktuálností konfrontaci svého duchovního života s moderní civilizací. V jejich tvorbě se proto promítá svár civilizačního pragmatismu s tradičními, naivně mytologizujícími prvky dávajícími jejich prózám ráz "magického" realismu (v tomto ohledu je příznačný Rasputinův obdiv k latinskoamerickému představiteli této linie rafinovaného primitivismu v současné světové próze, Garcíovi Márquezovi). Tento rys to právě byl, jež vyzdvihl Rasputin jako podstatný a na němž založil své dílo.

Mytologizující naivitu lidového tradicionalismu založeného na vědomí přirozeného řádu chápe (a v tom by v něm bylo možno vidět dědice Tolstého) jako obrozující a očišťující moment, jenž otevírá v člověku smýkaném mechanismem technonního světa oázu klidu, kde získává čas k tomu, aby si uvědomil pravé hodnoty života, bez nichž se ^{život} mění v pouhé přežívání ode dne ke dni. Jeho cílo se tak stává polemikou vůči historicistnímu extrému v přístupu k životu, jenž žití chápe jen jako neustálou změnu, která vede k zániku vědomí totožnosti, k ztrátě sebe sama a mění člověka na chuchvalec situačně determinovaných, neustále se proměňujících vztahů. - Těžiště významu je proto v Rasputinových prózách položeno na objektivní složku námětu, na představu řádu životních hodnot, jež je inspirativním zdrojem patetického rysu jeho estetické perspektivy.

Sledovali jsme dvě dílka, jež ve vzájemné konfrontaci dávají čtenáři možnost nahlédnout do dialektiky tvůrčích postupů a estetických postojů k témuž ^{temu} námitu. Tato konfrontace umožňuje zároveň uvědomit si nezastupitelnou úlohu

umění, a krásného písemnictví zvláště při utváření tvůrčího hodnotového vědomí společnosti své doby. Ať se vysmívá přežilým konvencím či ať hájí zapomenuté tradiční hodnoty, vždy ^{umělecké} ~~umělecké~~ dílo apeluje na hodnotové vědomí člověka své doby a inspiruje jeho tvůrčí potenci.

Ales Hama

Jarmila Mourkova

Jarmila Mourková:

Ústřední motiv Červenkovy poezie

Básnická tvorba Miroslava Červenky vznikala většinou příležitostně, i když zahrnuje období bezmála třiceti let.⁺ Hlavní motiv Červenkovy lyriky, k němuž se v různých obměnách stále vracel, se dotýká pronikavých a znepokojivých proměn Země. Země, místa, kde jsme se narodili, země, kterou jsme si zvolili ke svému trvalému pobytu/neboť i tato otázka je dnes problémem obecně lidským, jak ukazuje migrace intelektuálů po světě/, a konečně Země-planety, za jejíž osud jsou právě žijící generace tragicky odpovědní.

Červenkovy prvotina Po stopách zítřka/1953/ vyjadřuje věrně naivní studentský prožitek padesátých let, nad nímž se podíváme: Takoví jsme byli? A musíme poctivě přitakat, někdo snad s menšími korekturami, ale takto skutečně žila a cítila naše generace ve svých dvaceti letech. Nebyli jsme schopni hlubší sebereflexe, podléhali jsme dobové iluzi, že vše je rozřešeno, že před lidstvem leží široká silnice, která nás vede bezpečně až do komunismu.

+ Čtyři první sbírky /1953-1962/ vyšly v Mladé frontě, ostatní básnická žně z let 1963-1980 zůstávají zatím v rukopise: Čtvrtoňory obsahují verše z let 1962-1972, Nápisys nejsou v roce 1976/ ve fotografickém doprovodu Milana Jankoviče 1977/, Dvacet tři patnáct 1979 / sbírka obsahuje znovu Nápisys jako závěrečnou část rukopisu/ a zatím poslední je malý soubor veršů Pět postav a pět sebeoslovení z roku 1980.

Už v této Červenkově prvotině je dotčeno základní téma země, a to ve významu geografického útvaru komunistického tábora, ohrožovaného nepřáteli a diverzanty, kdežto v další sbírce *To jsi ty, Země* sice tento význam přetrvává, ale objevuje se také země jako příroda, existující v harmonické jednotě s člověkem. V té době se považovalo za samozřejmé, že objektivní svět je tu pro člověka, který ho přetváří podle vlastních představ a přizpůsobuje svým možnostem - a ty se zdají být nekonečné. Země je viděna naivně realisticky, jsou to nekonečné hvězdy, mohutná pohoří a zurčící potůčky, k nimž si může člověk kdykoli odskočit pro útěchu, zradí-li ho milá, nebo když se uzdravuje z chřipky. Svět byl vnímán jako příroda a člověk byl její součástí; přetrvával v tom přežilý deistický pohled na svět, i když se básníci rozešli s božstvy pohanskými i křesťanskými. Básníci jakoby tušili, že vydělení člověka z říše přírody bude pro něho mít přímo katastrofické důsledky. Člověk ztratí harmonický pohled na svět, tedy i na svůj život.

V padesátých a na počátku šedesátých let básníci ještě sdíleli senzualistický a optimistický přístup k přírodě, teprve pak se jejich pohled intelektualizuje a vrchu nabývá skepse k vitálnímu prožitku. A tak se Červenkova druhá sbírka pohybovala spíše v oblasti mladistvého okouzlení a nadšení, i když jeho vlastní profese - literárněvědná práce - tu zanechávala své stopy. Čím dál tím víc si uvědomoval, jak se básně dělají. Toto "umění dělat poezii" se projevovalo především v oblasti jeho milostné lyriky, kde zjišťujeme jakousi

cíhavou vědomost: všímá si všech detailů, kterými ho cit obohacuje, ale i překvapuje. Je tu ovšem cítit i vliv starého klasika Heinricha Heina, který byl už dávno mistrem v oboru, o který Červenka v té době nejvíce usiloval: v sebelironii a lehké pointě. Běžná aktuální lyrika této sbírky nepřekračovala ráz poezie, jak ji známe z básnických almanachů těch let.

Toho roku jako *To jsi ty, Země* vychází další sbírka *Lišáky*, v níž se objevuje váznak nové cesty. Poprvé se básník obrací k jakési sebeanalýze a ne nadarmo pojmenovává oddíl této sbírky *Velké gruntování*. To, co se začalo v názvu objevovat v milostné lyrice předchozí sbírky, má zde podobu základní potřeby sebevyjádření. Hlavní zápas se soustřeďuje na rozpor mezi viděním a věděním. Objevuje se oblast typická pro generaci, která vkročila rovnýma nohama do socialismu. Země, o které se domnívala, že existuje jen pro exploataci člověkem, jen proto, aby na ní demonstroval svou všemohoucnost, se ukazuje mnohem bohatší - a problematičtější. Nebylo věci, které bychom se nechtěli zmocnit, kterou bychom nechtěli poznat, vidět nebo třeba jen ohmatat. V těch letech jsme objevovali všední svět, všední život jako zázrak. Domnívali jsme se, že za tou všedností je skryto bůhvíjaké tajemství. Bylo to proto, že jsme se potřebovali zbavit slavnostních frází, že nás začala děsit prázdnota mnohomluvných hesel a prohlášení. Země se nám objevovala v podobě drobných a nepostradatelných věcí a najednou už nepotřebovala nadnesených adjektiv. Důraz byl kladen na odkrývání zaned-

bávaných souvislostí, které věci samy o sobě nemohou obsahovat. Pravdivá myšlenka, která je znásobena autorovým vtipným postřehem a sdělována prostřednictvím konkrétního smyslového vjemu. Mnozí chápali tuto etapu jako nový počátek, jiní ji zatracovali jako scestí. Ale ona byla jen východiskem, odkud začali objevovat sami sebe, vlastní možnosti, další cestu.

Jak novou ulici křtíme neviditelný kráter
a jeho obraz putuje z ruky do ruky,
plný otisků neznámých palců:
společná legitimace
občanů Země.

Zapáli jsme oheň třením
větvě o větev
a od těch dob je v naší atmosféře rozpuštěný;
druhou polokoulí věcí obletět
a dřív než lhostejně uhne, cizí a daleká,
jak na rubu mince v ní vyrazit
profil člověka.

Generace, která skutečně věřila ve všemohoucnost člověka! Přestala nám stačit naše Země - stávali jsme se pány vesmíru. Do této optimistické vize kápne někdy kapka skepse při ohlednutí nazpět/např. Malá pevnost-Terezín/ a snad i obava /existence Tajných smluv/. Ale jaksi jen nedopatřením, jen okamžitým náhodným ztotožněním se s moudrým nadhledem dospělého člověka, a k tomu jednoho z nejbližších/báseň je věnována Věře Červenkové/, se otevře průhled do opravdové prostoty, kdy člověk pocítí aspoň na chvíli, že uprostřed přírody je čisto tak,

že nám snad otrne
že tady na vrškách z miliónů kamenných let
spatříme svět,
který je velký a těžký, má ránu v slabině
a ztěžka se obrací
jako nosorožec v bažině.

Ale mládí ještě neskončilo, neskončila ani ta krásná důvěra v život všemu navzdory, který se opakuje v každé generaci, jen v jiné tónině a s jinou nuancí: Pouze

v první třetině života se tak jednoznačně věří,

že stojí za to jít,
zalykat se vlastní nedokonalostí,
a jít,
křivdit, odpouštět, ztrácet přátele,
a jít,
chtivými ústy chutnat
ovoce prvních nezralých radostí
a jít
tam za ten obzor.

Ještě čtvrtá knížka Hra na hvězdy/1962/ je vnitřně rozdělená: tématicky tu pokračují miniatury/tentokrát řemesla/, v nichž vystupují do popředí mimikry lidských tváří v linii ironických point. Je tu ještě víc intelektuálního vědění, maximální práce se slovem a obrazem. Po letech nás až zarazí ten pečlivý otisk vŕle, vnitřního napětí, jež tak přesně, skoro dokumentárně zachytilo pohyb generačního myšlení.

Katastrofy se zatím odehrávají jen v soukromém životě, tam ještě pociťuje člověk zklamání, bolest, hoře, ale i sladké okamžiky prozření k družnosti či obrození v lásce. Vize Země - země budoucnosti zůstává jednoznačně a zdánlivě neotřesitelně optimistická.

Hlavu zvrácenou vzhůru, k travám a kamení jdem
za modrým kosmickým snem
a je to Zem,
každá pořádná cesta je k ní namířena.

Hlava se zatočila, nejfantističtější sny, předpovědi a propočty se stávaly skutkem. Země vstupovala do nového věku.

Následuje pauza, zdánlivě nebyl čas na verše - to byla doba, kdy se Červenka intenzívně věnoval vědecké práci a básně vznikaly spíš z přetlaku chvíle, kterou se mu

chtělo zastavit. Desetiletá přestávka - Čtvrtohory se skládají ze čtyř částí a všechny se soustřeďují k tématu země. Skoro se dá říci, že básník zkouší, co všechno je země a kam až sahá její moc. Zpočátku vztah k ní prostupuje pozitivně všechno jeho vnímání, básník prožívá zemi - možno říci - halasovsky. K zemi se váže láska mateřská i sám jeho postoj k životu. Prohlubuje se jeho vidění životního koloběhu, smrt přestává být vnějškovou dekorací, jíž se ozvláštňují některé motivy, aby se nezdály být příliš laciné. K jistým tématům a k jejich pravdivému ztvárnění musí člověk dorůst osobní zkušeností. Červenkovovo hledání tvaru není přímočaré, není závislé jen na míře jeho vědění, neobejde se také bez slepých uliček/abstraktní poezie, poezie založená na vizuálním dojmu apod./, takže některé verše nejsou než zajímavou etudou, ztvárňující pouze nějaký bizarní nápad. Ale poezie se neobejde bez slova, bez jeho neustálého obrábění, kultivace, bez neustálých pokusů spojovat nespojitelné, smiřovat nesmiřitelné, sdělovat nesdělitelné. Jen ve dvou motivech se Červenkův obraz stále zkonkrétňuje a zároveň zjednodušuje, to tehdy, když se básník vyznává ze své přimknutosti k zemi a k lásce.

Najednou přijde úder poznání:

Kde je ten čas kdy brals i úder jako dar!
Kámen pod dlátem Sil... Rozvíral otloukal se
z jeho ran z jejích ran dral se a vzpínal tvar
dýchal a dorůstal v tvé duši v kostech v mase!

Dodud však zůstává nenarušena jistota věčného koloběhu setba - vzklíčení - sklizeň. Kolo života pokračuje nezávisle na pocitech lidského subjektu, dokud existuje země a její zkon. Ta, do které jsme se zrodili, i ta, která už nám dávno

nepatří - Země - planeta. Únik k zemi-matičce jakoby patřil k jiné generaci. Do jiného století. A přece se s tím kouzlem věčného návratu nejsme schopni rozloučit, nejsme ochotni vzdát se stereotypu vlastního mládí a jeho nadějí, vazeb k šípkovému keři a cestě, po které jsme šli s první láskou.

S kamením s hlínou a větvemi
už se teď být a splynout
neříkat vodě vrát se mi
a utíchat a hynout

polykat pláč zaspávat strach
dubnovou mízou na břízách
podříznutých se řinout

Teď není čas si něco přát
teď je čas oželívat
svůj mráz svou smrt si v srdci hrát
a loučit se a zpívat

Teď jako by se rozeznávala nota máchovsko-hrubínovsko-ortenovská, kdy se v temném vědomí člověka rozvíjí zápas s časem a se zemí. Není náhodou, že tu dochází k vzájemnému propojení těchto dvou konstant. V druhé polovině sbírky se rýsuje proměna: Člověk se zastavuje. Musí se rozhodnout, na čem ještě lpí. Co je pro něho určující hodnotou i co musí zahodit nebo oželeť. Není to snadné. Není to snadné, protože před básníkem už není neomezený prostor času:

na rýžovištích snu máš jen
svůj úzký dílec vy měřen
kam se koukneš nic tvého není
než dech vzdech hlíny vůně ženy

Oporou věčné "kurvy naděje", která nedá člověku pokoj, dokud jen dýchá, je živočišná touha být, existovat, protože zítra se snad znova zvedneš z toho bláta... Všecky poučky, jak žít a pracovat, se rozpadají pod nárazem konkrétní zkušenos-

ti. Nyní teprve se ukáže, jací jsme, a už nezáleží na tom, jací jsme byli.

Osobnost básníka vystupuje vždy v určité historické souvislosti, která ho ze dvou třetin utváří. Čím je zralejší, tím je i citlivější k minulosti, k tomu, co z ní pro sebe pokládá za významné. Už ví, že jsou věci, které zaniknou beze stopy, a jiné zdánlivě nezáležité zůstanou. Už chápe, že zemřít znamená zároveň se napojit na řetěz, který ho sváže s budoucností.

Nápisy/1974/ se pokoušejí rekonstruovat básníkův poměr k věcem, stanovit nové podmínky jeho postoje k okolnímu světu. Co obtojí? Už nestačí vědět, že "vždy jsme uzavřeni něčím"/Lijáky/, teď je třeba se vyrovnat s poznáním hlubším a bolestnějším:

Vždyť možnostem, které jsme nezvolili,
je upřen i tvůj pláč i smrt i svět.

Nápisy samy se pak stávají poslední částí sbírky Dvacetletí patnáct/1979/ - předchází jí cykly Malý bestiář a Postavy - v níž už zcela mizí adorace země jako jistoty nepřetržitého proudu generací a kultury. Možnost upnout se k přírodě jako utěšitelce člověka a harmonizátorce života mizí úplně - druhá polovina sedmdesátých let ukazuje, že to, co se před deseti lety ohlašovalo jen jako hrozivá prognóza, se stává skutečností. Návrat k přírodě, který byl od dob Rousseauových oporou utopických vizí obrody člověka a obnovení celistvosti jeho osobnosti, se nejen u nás, ale v celé Evropě stal bludnou chimérou.

Jestliže je třeba nalézt nový etický řád, nelze ho

hledat mimo člověka. Objevuje se stará otázka: jaká je země, na které žijeme. Všeobsáhlý optimismus prvních kosmických letů se vytratil, i když nikdo nepochybuje, že možnosti civilizace a jejího dalšího rozvoje si dnes sotva dokážeme představit. Je a bude naše planeta/i naše vlastní země/ ještě lidská v tom smyslu, jak jsme tomu rozuměli dosud? Jaký je čas a místo našeho pobytu na Zemi, jak se vyrovnáme se svou odpovědností za ni?

Zobrazuje-li básník s takovou naléhavostí obavy a smutek nad jevy, které ho obklopují, je to z nezbytnosti klást otázky. Nemůže nevidět skutečný život a rozmyšlet se nad tím, za jakých podmínek budou žít naše děti. Kladení otázek je ovšem prvním předpokladem básnické tvroby, jejím smyslem zůstává věčné sčítání vítězství, proher i ztrát a stále obnovované pokusy dostat nezbytné mravní a společenské odpovědnosti vyplývající z každého hlubšího chápání lidského údělu:

měkká dlan' vody po listoví hraje
a zdí se sklánějí jak úbočí:
tak vidí háje slavík, umíraje,
když bílá blanka tmy
mu klesá přes oči. /Slavík/

V hladkostech hladovíme po něčem, co píchá,
co se vzepře a trčí jak zježený chlup:
aspoň v těle,
na nějakém zapadlém koutě prsou či břicha,
na drsný kořen si sáhnout, tykadlo, pravdy řezavý zub!
/Střevlík/

Zůstáváme s básníkem v neodbytném očekávání, zda dokáže vyslovit pravdu o sobě, o nás, o generaci, o historickém okamžiku ohrožení životního prostředí - přírodního, kulturního, mravního - do něhož jsme se zrodili?

Červenkův prvotní občanský optimismus byl dvojího druhu: projevil se v něm bytostný optimismus mládí spojený s celospolečenským Sturmem a Drangem počátku padesátých let, který překryl dvě velké lásky jeho dospívání Halase a Ortena. Tuto linii rozvíjí Červenka až v sedmdesátých letech. Převažujícím rysem jeho lyriky je přitom vyhraněný postoj ke světu - lyrická hodnota je v tom případě zastoupena intelektuálním přístupem k lidským hodnotám. V této poezii pak převažuje satirický, ba až anekdotický negativ, obsahující v sobě hořký akcent skepse, až tragický pocit bezmoci vůči neúprosným silám determinace.

Od Nápisů převládá v Červenkově poezii analýza životních fakt. Básníková výpověď obnažuje nemilosrdně předměty i události a při jejich interpretaci důsledně rezignuje na romantický moment lyrického subjektu.

V cyklu Pět postav a pět sebeoslovení/1980/ dochází k jistému sjednocení prvků, které se v Červenkově poezii objevovaly již od Hry na hvězdy/1962/ a vedou zde k podstatnému zjednodušení, oproštění. Do popředí vystupuje sdělný obraz, často vyúsťující v ironickou pointu, která má však zpravidla tragický podtext. Co však počít s krutou pravdou, s vystupňovanou deziluzí?

Sníš a sníš
vzhůru po špryclích vymyšlených vět.
Níž a níž
tvůj žebřík snáší klesající svět.

Sníš a lžeš,
ten druhý rozhodne, na konci cest
nebudeš
ani v té výšce, kde jsi začal lézt.

Lze se dostat ještě hlouběji v trpkém pocitu zmarnění, v poznání, jak málo znamená člověk s jeho vůle ve světě, který se dehumanizuje nejen ve válkách, ale i v miliardách, jež lidstvo vynakládá na budování civilizace, a zároveň nechává milióny lidí umírat hladem, jakož i ve způsobu, jímž si lidé sami v úzkém společenství znesnadňují svou malou lidskou existenci?

Červenka nikoho přímo neoslovuje a nikoho nenapadá: je pouze vnitřně rozdírán vědomím, že nemůže proti tomu nic podniknout. I v tom vidí dehumanizační proces světa jakoby zakódován. Pochybuje se tu o samotném bytí, o jeho smyslu. Intelekt přehlušuje všechny živočišné instinkty, byť sebepotřebnější:

Když pěkně hustě tkaný je
ten kobereček hudby,
na podlaze ti zakryje
plesnivé jizvy sudby:

ne loudavč, ne prudce
při přelhávání srdce.

A budeš-li mít štěstí, v tom
tvém papírovém kvítí
se proutkem ujme pravý strom
z listí a dřeva, z bytí.

Ne loudavě, ne prudce
v čas hladovění srdce.

Kudy dál? Na to může odpovědět už jen Miroslav Červenka sám svou příští tvorbou. Nepochybujeme, že odpoví na nové otázky a výkřiky doby nově a - kladně.

Daniela Hodrová

Karel Milota

Daniela Hodrová - Karel Milota

O d N o v é z e m ě k Z ō n ě

/Nad dvěma díly Emila Juliše z let 1970 a 1982/

Dílo Emila Juliše je v moderní české poezii zvláštním zjevem nejen svou kvalitou, ale i genezí. Básník začal psát poezii ve věku, v němž ji mnozí psát přestávají, debutoval až ve 45 letech dokonale zralou sbírkou Progresivní nepohoda /1965/ a během pouhého pětiletí potvrdil dalšími čtyřmi knihami své postavení jednoho z nejsilnějších a nejoriginálnějších českých básníků současnosti. Než se poněkud zaskočená kritika stačila patřičně vyrovnat s faktem, že jí před očima v severočeské provincii doslova ze země vyrostl nový velký básník, byl tu rok 1970 a s ním nevysvětlitelné zmakulování již vytištěné Julišovy sbírky Nová země. Od těch dob nenacházely jeho další knihy nakladatele, a práci mu v 70. letech stěžovaly i jiné trpké životní zkoušky, především vleklé onemocnění, trvající několik let. Avšak Emil Juliš všemu navzdory tvořil dál, koncipoval a ve své nekonečné svědomitosti a kritičnosti opět rušil nové rukopisné sbírky, až posléze své dílo z údobí po Nové zemi uspořádal do čtyř celků: Caput mortuum /1975/, Mramor na pálení vápna /1980/, Tiché krátery /1981/ a Zóna /1982/.

Cílem naší studie nemá být shrnující pohled na celé toto básnickovo období; ten by si vyžádal mnohem více místa i rozsáhlejší dokumentaci ukázkami běžně nedostupných rukopisných textů. Chceme pouze naznačit, odkud Julišův novější vývoj vyšel a kam zatím dospěl, na dvou mezních dílech, jež tuto ne- dobrovolně utajenou etapu Julišovy tvůrčí cesty zatím ohraničují, na Nové zemi a Zóně. Obě tato díla považujeme za velmi

charakteristická pro básníkovu vidění světa, pro vztahy mezi významem a konkrétními textovými strukturami na počátku a na konci tohoto období, a vůbec pro pohyb Julišovy poetiky od výstavby textu jako relativně autonomního jazykového objektu, jako rovnocenného partnera vnější, mimotextové reality, k přímé výpovědi, svědčící o této realitě a soudící ji. Nevadí, že Zóna je formálně cyklem básnických próz, kdežto Nová země básnickou sbírkou. Rozhraní mezi poezií a prózou se u Juliše postupně stírá, a jsou-li na jedné straně některé klíčové básně Nové země graficky upraveny jako prózy, lze naproti tomu v Caput martuum, Mramoru a Kráterech pozorovat nejednou silný příklon k prozaizaci volného verše. Navíc se právě u Zóny aktuální vývojová tendence /a podle našeho soudu i určitý základní problém/ Julišovy tvorby manifestuje nejen v porovnání se staršími pracemi, ale dokonce i v konfrontaci dvou verzí textu, které máme k dispozici. To je příčina, proč u Zóny přihlídneme k oběma verzím, i když je to poněkud násilí na autorovi. Specifické "předgutenbergovské" podmínky, v nichž momentálně žije jeho tvorba, a s nimi souvisící proměnlivost tiskem nefixovaných sbírek snad náš postup částečně ospravedlní i před básníkem samým.

I

Nová země je poslední Julišovo dílo, které je ovládáno metodickým principem řízeného textu, generovaného podle racionálně popsatelného programu, převážně typu označovaného nejčastěji /byť ne zcela přesně/ jako permutační. Tím se Nová země řadí do kontextu experimentální poezie 50.-60.let, zaujímá v něm však stejně jako předchozí sbírky postavení

značně specifické díky důraznému akcentování významové a emocionální naléhavosti textu při zachování a rozmnožování rejstříku postupů jeho racionálního generování. Juliš je rapsódem, hymníkem, milostným lyrikem i všednodenním dramatikem tohoto proudu moderní poezie, slučujícím patos básníka-pěvce a věštce s textovou konstrukcí popsatelnou často vzorcem; je v tomto ohledu výjimečnou osobností i v mezinárodním měřítku, bohužel mimo českou literaturu dosud jen nedostatečně známou a doceněnou. Řád, který vtiskuje básnickému textu, devalvovanému v převažující verslibristické produkci posledních desetiletí nejednou až na amorfní, libovolnou výpověď, je řádem hry.

Na pojem "hra" se Emil Juliš odvolává opakovaně, a je třeba z této skutečnosti vyvodit důsledky. Jeho klíčová sbírka z 60.let, jež je i se svou apostrofou čtenáře, jakými návodem k použití, svého druhu manifestem permutační poezie, se jmenuje Krajina her. A naproti tomu v nejnovějším díle, v Zóně, nacházíme slovo "hra", jak se ještě zmíníme, na příznačném a důležitém místě ve zcela jiném, trpce deziluzivním kontextu "našich krásných her", padajících do černé jámy pod horou.

Činitel hry určuje poetiku Nové země v řadě aspektů. Hra je determinována herním prostorem a souborem pravidel, která v něm platí. Básník vymezuje prostor hry redukcí repertoáru lexikálních nebo /v Nové zemi zvlášť často/ syntaktických jednotek, prvků, z nichž bude text sestávat, na stanovenou množinu. Kombinaci prvků řídí nejen básníková intuice, ale v rozhodující míře zároveň i množina pravidel /některá jsou v Julišově poetice tohoto období obecně platná, jiná jsou tvořena vždy ad hoc/. Pravidla zahrnují především způsob a frekvenci iterací /opakování/ prvků s jejich vzájemnou

permutací, dále mohou stanovit proces jejich zavádění do textu jednotlivě nebo v dílčích podsouborech /efekt augmentace, nabývání/ a případně také jejich sukcesivního vytrácení /efekt průběžné inovace, jakéhosi trvalého proudění skrze text/. Charakteristickým obohacením metody jsou u Juliše alterace prvků, ať už translací, čistě morfologicky /vítr - větrný/, sémanticky /milovaný - láska/ anebo klamnou etymologií /divokost - divé kosti/; alterované prvky jsou považovány za rovnocenné původním.

Programovaný text z Nové země lze obdobně jako hru opakovat /přínejmenším teoreticky/ podle týchž pravidel a s analogickým, ne však identickým výsledkem. Ostatně i opakování a obměňování prvků, které je konstitutivní vlastností Julišových textů tohoto období, je příznačné pro většinu her. Neméně herní charakter má napohled paradoxní vazba mezi organizací textů v Nové zemi podle zadaných pravidel a mezi výrazným prvkem napětí, nejistoty: "hrající" básník vymezil prostor hry a její pravidla, ale na rozdíl od básníka tvořícího inspirací bez formalizovatelných pravidel /a to bude příkladem pro Emila Juliše v Zóně/ nemá detailní kontrolu nad procesem generování textu. Může jistě podle uvážení korigovat vymezení prostoru hry /repertoár/ a její pravidla /textový program/ a nechat celý proces zčásti nebo zcela proběhnout znovu. Tím se však stochastický faktor neodstraní, pouze se korigují jeho nepříznivé účinky.

Ponechme ale nyní tyto a jiné obecné rysy Julišova textu jakožto hry stranou, abychom si mohli podrobněji pověšmout zejména dvou herních momentů Nové země v poněkud hlubších souvislostech: momentu mimetického, nápodoby, analogového

modelování krajiny, situace, procesu či postavy jazykovou strukturou /hra "na něco"/, a momentu magického, jazykové akce zprostředkující cestu od meditativního soustředění subjektu ven do vnější reality, k přímému zásahu do ní a splynutí s jejím univerzem /hra "o něco"/. Oba tyto postoje se ve hře pojaté v širokém smyslu ovšem prolínají: imitace skutečnosti přechází v obřad, rituál, čarování, v němž zůstávají v posunuté podobě a funkci původní mimetické prvky, ale přistupují kultické rysy magického zaklínadla a gesta, snak je mnohem více sám sebou než informací o označovaném, přísuzuje se mu konstitutivní či aspoň pozměňující moc.

Texty, které v Nové zemi inklinují k tomu a onomu principu, jsou ve sbírce převážnou většinou seskupeny i kompozičně podle zřejmého záměru: první oddíl sbírky tvoří vesměs texty, v nichž je směrodatným činitelem mimeze, modelování, kdežto druhý oddíl zahrnuje především texty s přesahem do polohy magického působení textu na vnější realitu. Vládne tedy - pomineme-li prolog, který je svého druhu odou na poezii, a závěrečný titulní text, položený jako stvrzující, jásavý epilog - prvnímu oddílu Nové země hra "na něco", druhému pak hra "o něco".

Texty prvního oddílu vycházejí z přímé reakce subjektu na vnější, mimotextovou skutečnost života a usilují o fixaci a univerzalizaci zážitků z "dorážejícího" /výrazné julišovské slovo! / světa formou kombinatoricky organizovaného jazykového modelu. Nejnapadnějším projevem této koncepce jsou v Nové zemi Julišovy charakteristické "krajiny", jež mimochodem autorovi zjednávají v postimpresionistické poezii zcela zvlášt-

ní postavení moderního krajináře, který evokuje úhrnný do-
jem z přírody i antropogenní krajiny zcela netradičními pro-
středky:

již od rána bouří slavnosti rozehraných puklic listů
již od břeskné dálnice větru zvučí oblaka krajiny
již od bílé intrády slunce pochoduují stromy světlem
již od lesků fanfár slaví orchestr modř

hejno sivých holubů letících přes celé údolí má sólo
a opět milované stromy

vznešené i prosté

teď tančí v poryvech

v poryvech zvučící lásky slunce k stromovým fanfárám

ráno slavnostně stromy rozehrávají pochod bílých holubů
a opět intráda hejna oblaků bouří z listu celým údolím
již od břeskné slavnosti orchestru modrého světla

/Tančící stromy/

Opakování s permutacemi tu slouží k vyplnění hustého a
homogenního sémantického pole, jehož účelem je jazykový ana-
logový model krajiny v pohybu se všemi gesty, barvami, světly
a zvuky ve všemožných vzájemných kombinacích. Kvantita a frek-
vence jsou nositeli modelového efektu, mimetické hry "na kra-
jinu" namísto poetizované "zprávy o krajině". Obdobně jako
krajiny jsou v Nové zemi modelovány portréty postav /příklad
z cyklu Devět textů o lásce/:

vidím jasně, jak se přede mnou ona matoucí postava přesně
pohybuje

slyším dobře, jak se ke mně její tiché kroky zvučně blíží
cítím výrazně, jak se ke mně její květinový dech omamně
přibližuje

/.../

její květinové tělo! vidím dobře, jak se ke mně hořce
pohybuje

její pevná ústa! slyším výrazně, jak se ke mně přesně blíží

/.../

pohybují se zvučným dechem pevnosti, jak ho pozorně vidím
blížím se omamnému tělu sladkosti, jak ho jasně slyším

/.../

citlivě chutnám, jak přesně se mnou květinové kroky splývají!
výrazně hmatám, jak hořce se mě její postava dotýká!
dobře cítím, jak se ke mně její matoucí ústa přibližují!

/Ona matoucí postava/

Podstatný význam má při této technice práce s časem. Aby mohl vnímatel získat komplexní prostorový účinek, musí být čas textu výrazně zbrzděn až téměř do zastavení, hra musí být realizována ve vlastní, jen pro ni specifické časové dimenzi. Určující je tento postup zejména v cyklu s příznačným názvem Zkamenělé momenty. Rasantně pointované dramatické až drastické situace /čapkovské "končící šlépěje" bez jejich smírné interpretace, výjev u otcovy rakve, dvojí smrt na ulici/ jsou tu prezentovány jako jazykové modely stavů a procesů, přičemž je užito techniky jinak u Juliše málo obvyklé /rozvinula se právě především v Nové zemi/, upomínající vzdáleně na segmentaci výpovědi u Gertrudy Steinové. Drásavě zdlouhavé iterace, zde bez permutačních složitostí, zpomalují tok času a obracejí jej chvílemi až do protisměru, proces je sledován jako na trhaně přibrzdžovaném a vraceném filmu:

pes pes přebíhá pes přebíhá před autem pes přebíhá
před autem a vbíhá pod kola pes přebíhá před autem a
vbíhá pod kola motocyklu pes přebíhá před autem a vbíhá
pod kola motocyklu, který ho přejíždí /.../ pes přebíhá
před autem a vbíhá pod kola motocyklu, který ho přejíždí
a motocyklista brzdí a stěží udržuje rovnováhu, jak se
kola převalují po měkkém těle psa a pes a pes zůstává
sedět a pes zůstává sedět podivně zkroucený a pes zů-
stává sedět podivně zkroucený a strašlivě otevírá tlamu...

/Přejetý pes/

Shodnost metody modelování světa a člověka se zračí
v typické Julišově antropomorfizaci krajiny /"krutá těla

skal prostupující navršené plody boků krajiny"/ a geomorfizací člověka /"to jen před námi se ještě bělá onen v nás přítomný práh, a po skalních stupech zahliněných tich vrší se plody tíhy"/; s tímto od básníka neodmyslitelným jevem se po letech shledáme i v Zóně, ale v realizaci pronikavě přeměněné, dokládající prudký posun jeho poetiky v období, jež obě díla dělí od sebe.

Ať už mimetický princip "krásné hry" modeluje Julišovu všudypřítomnou "černou krajinu" jeho Mostecká nebo estetizovanou marínu odysseovského mýtu /Prostory/, ať prezentuje brutální všední scénu či intenzivní milostný prožitek, stává se tato prezentace reality východiskem ke konstituování nové, autonomní reality /jakoby vlastně záminkou pro ně/ - reality textu, reality hry. Takto jsou, jak jsme řekli, převážně orientovány texty prvního oddílu. V oddílu druhém dominují texty, které míří od napodobení dále, k extenzi hry do polohy rituálu, magie, demiurgické "tvorby světa skrze jazyk". Je to aspekt výrazně zastoupený i v Zóně, jak dále ukážeme, ale také zde je porovnání obou děl svrchovaně poučné. Kde v Zóně bude tuto vrstvu reprezentovat výpověď vědoucího a sdělujícího věštce, tam v Nové zemi nacházíme analogii v postoji věřícího a konajícího mága, který od koncentrované meditace, od sebeuvědomění vlastního ducha i těla /vědomí těla jako jedno z východisek meditace je u Juliše podivuhodně silné a důležité/ míří k projekci meditovaného smyslu bytí a aktivity do kosmu, do univerza hmotného světa, do kolektivu celého lidstva:

a když se tomu odevzdám, budu větví nesmírného stromu
 prorůstající vesmír a dokonalou nezištnost neovladatelných říší a ta je na omak temným větrem a hvězdy noci
 září a vítr přináší vůni ptactva a listí a noc je hluboká a vůně dravého hmyzu a včel a všechny mé smysly jsou

probuzeny a ten vítr hučí tichem a tajemství ukázalo cípek svého pláště a neslýchané smíchy mě prostupují jako závaný starých božstev a boltec ticha a vlny bijí se zdvojnásobenou a ztisíceronásobenou silou do měsíčních skal a koutku oka slepoty a do písků vybělených těly obyvatel ráje tam kdesi na konci světa a hmatové tělísko vídění, které se vynořuje z temna ryba pachu nekonečna a dokonalá nezištnost neovládatelných říší a hvězdy noci září

/Neslýchané smíchy, závěr/

vytržení ze světa letíme vstříc nočním sluncím a usedavě se obracíme k dalekým galaxiím, teď na dosah, teď na dosah, o punkevních láskách, které ponořeny protékají jeskyněmi mozků, oči se prolamují jako hladina tůně noční oblohy, ruce se stávají květinami, lkáme radostnou plností, prostoupení tajemstvím, které nechceme, nechceme luštit, jsme neokoralými moři a oceány bijícími do pobřeží noci, do skal vesmíru, jsme jeho součástí, radostnou součástí rozlévajících se celkem bytí, máváme větvi rozkoše vstříc přibíhajícím pasátům, květy našich pohlaví se prostupují, jejich kořeny tkví v hlíně nekonečna

/Noci lásky/

Ani obšírnější citace nemohou plně postihnout specifický účinek těchto rapsodických textů, seskupených především v cyklu Zachytit zachytitelné, zřejmě a právem zamýšleném jako vyvrcholení sbírky. Fragmenty nemohou dát přehled o řádu, jenž těmto textům vládne /programy jsou tu dost složité a zastřené/, mohou nanejvýš ilustrovat polohy, v jakých se tu básník pohybuje: extatické vize splnutí jednotlivce s vesmírem, vášnivé invokace, v nichž postupně redukované syntaktické struktury nabývají rytmu modliteb a magických zařikávání, rodících se z víry v sílu řeči, schopnou změnit realitu:

noci extatická, přijď a dej mi sílu melancholie, který žiju nikoli se životem, ani jako. Dej mi pocítit vytrhující i vy-

tržené. ale se životem zadřeným. a zda potom vezmu pero do ruky, ponech osudu. kvasícím. ale zbav mě úzkostí ze smrti mých blízkých. o kterém si nejsem jist. i když to asi není ve tvé moci. ale noci se řadí stejně. oné ochromující úzkosti, svazující ducha i ruce. a proč tady mluvit. nebo mi dej sílu i procítit, i snášet. začátek uniká do. a my v překotných dnech odkládáme, odkládáme. zlý, anebo. zatímco bychom měli klečet. konec je v nedohlednu i. být spolu, k nerozpojení. noci extatická, přijď a dej.

/Jdeme si/

Pohyby jazyka zde připomínají magický obřadní tanec, vnímatel je strhován k spoluúčasti, k vykonávání těchto pohybů sebou, a tím se vecvičuje do žádoucího rozpoložení myslí jako v náboženských exerciciích /výraz užitý v obdobné souvislosti Heissenbüttlem/, vstupuje do středu energetického pole, propojen a vědom si sounáležitosti s každým jeho bodem, a víc: účasten zázraku jeho vyvolání silou řeči. Racionální program produkuje účinek veskrze iracionální, hypnotický, připomínající osvětlení budhisty při meditaci nad mandalou, vizuální labyrintickou strukturou určenou ke koncentraci ducha, stejně jako vytržení věřícího při kolektivním chrámovém "cvičení" litanií; introvertní samota a soustředění i explozivní, dychtivé uchvacování a prorůstání všeho a všech básníkovým vědomím a slovem, tyto dvě krajnosti tu hraničí zcela bez přechodu a přecházejí ustavičně jedna v druhou:

tento svět, tento svět, tento svět! jak volá se, ó duše čistá? na jaký hlas mi odpoví? cožpak noc je nocí světa? cožpak den není dnem světla? a jak obrazy dorážejí! jak plynou! jak se přibližují a zase vzdalují! příběh nekončí. tento svět. jsi uprostřed, když stiskne tě konec. tento svět, tento svět! ale ten snad ani není koncem. jak volá se, ó duše čistá? jsem uvnitř všeho odvíjení se. na jaký hlas mi odpoví?

/Příchod noci, začátek/

Vztah "konání řeči", silně pocíťované jazykové akce, obecně vlastní Julišovým textům, k významu je v této části Nové země v zásadě opačný než v prvním oddílu u textů zaměřených na modelování vnějšího světa, jeho krajin, situací, procesů a osob. Iterace a permutace tam násobily prvky vnější, mimotextové skutečnosti tak, že zostřovaly a prohlubovaly její celistvé vnímání, naléhavost jejího útoku na smysly. V textech druhého oddílu tyto operace významovou stránku částečně zastírají či zevšeobecňují, jak do popředí vystupuje především činitel jazykového pohybu, onoho "cvičení", jež navozuje pohyb v duchovním rozpoložení vnímatele. Při všem respektu ke "krajinám", "situacím" a "portrétům" Nové země můžeme říci, že sugestivita Julišovy tvůrčí metody v této sbírce vrcholí právě zde. Je to kulminace, a je to už také zlom.

Neboť básník právě v tuto dobu považoval za nezbytné zanechat hry, zanechat mimeze i magie s celým složitým rituálem systémově organizovaného textu, a zatoužil vypovídat přímo. Nechtěl už systematicky meditovat kolem poznání, ale bezprostředně reflektovat poznávané. Tuto proměnu lze z několika důvodů pochopit, je ovšem dosud brzo na to, aby bylo možno ji odpovědně posoudit. Tak či onak, posuzovatel opouštějící Novou zemi a přecházející k Zóně se ocitá na půdě naprosto odlišné, kde platí jiný systém hodnot a priorit: namísto tématicky pestrého "co", sjednocovaného však objektivním řádem "jak" v Nové zemi; namísto meditace a obřadu má nyní v Zóně před sebou přímou reflexi, homogenně interpretovatelné "co", jehož "jak" bylo však i pro básníka samého krokem do neurčita, krokem do neznáma.

II

Téma Zóny probleskovalo už v Julišových sbírkách 70.let, předznamenával je motiv "nešťastné krajiny", krajiny s chladným úsměvem, Giocondy, z Mramoru na pálení vápna /1980/. Zazněl už ve sbírce Caput mortuum /1975/, kde se objevil také charakteristický antropomorfní obraz Zóny jako "města-ubohého netvora" /spolu s ním se tu začal rýsovat myticky polarizovaný prostor: hora x jáma/, dále motiv cesty městem in articulo mortis, téma sestupu do Zóny a s ním se vážící motiv havranů /typických ptáků symbolizujících fázi duchovní smrti, katabázi/, motiv města-Sodomy, lidí-solných sloupů apod. Blízkost obou děl naznačuje i fakt, že sbírka Caput mortuum obsahuje hned za úvodní básní prozaický text Bude, jako by nebylo, který už vlastně anticipoval věštecký tón a vizionářské polohy Zóny a byl do ní vřazen na analogickém místě - za Prologem.

Zóna ve své druhé verzi z roku 1982 /první verze pochází z téhož roku/ představuje cyklus 23 kratších prozaických textů s Prologem. Její vnější osnovu tvoří reálná událost - likvidace starého Mostu. Básník se do Zóny vrací bilancovat svůj život, uvažovat o osudu světa, hledat pravdu. V této rovině je cyklus zprávou, svědectvím o Zóně, místě, v němž se vyjevují dotud netušené souvislosti, pravý smysl bytí a podstata člověka. Poutí Zónou dostává někde charakter poutí mystické /plavba v těle velryby, let v ptačím hejnu/, prolíná se s poutí nitrem, v němž se sváří pochyby, úzkost, úžas s jistotou, pocit odcizenosti, vyvoleneckého osamění demiurga s touhou po sblížení, porozumění a vřazení, stav "sošnosti" se stavem extatického splývání s krajinou a vesmírem.

Některé texty mají charakter alegorických snů, věšteb, podobenství, bajek /Bude, jako by nebylo, Sochy promlouvají,

Vidění, Hravý kazatel, Kuna, Příběh, První noc potopy, Termiti/, jiné se svou aktualitou a kriticko-nabádačným tónem blíží fejetonu, časové moraliť /Svědectví, Proč?, Gramatika neboli chlebová polévka neboli kořalka, Dva smysly Živobyť/, další krátkým meditacím, úvahám /Rozpojené spojovat, Jednota, Meditace/, zprávám, deníkovému záznamu /Odlet ptáků, Odchod/. Několik textů /Neměli byste na mě zapomínat, Dopis nalezený v demolovaném domě/ bychom mohli označit za "listy z Pontu" /přirovnání vlastního osudu k osudu Ovidiovu v Prologu/. Básník, rozeklaný mezi starým domovem-Zónou a novým domovem-vyhnanstvím, se místy stylizuje takřka do postoje barda "nešťastné krajiny", vydávajícího spolu se Zónou svědectví o pravdě, jež mizí v čase, a nabádaajícího své bližní k prozření /"Lidem řeknu: Toto město je předanamenáním mnohých ruin..."; "Ale já vám budu o tom všem vyprávět, i o naději v beznaději";^{*/} "Vyprávím o Zóně, městě, které mizí, zaniká" - první verze/. K zástupům je však třeba promlouvat jejich jazykem, jenže právě ten básníka-"cizince" odděluje od "hejna": "Ale nemohu se s nikým dorozumět, leda by lidé rozuměli ptačím hlasům, které vycházejí z mých úst ." Ještě výrazněji, explicitněji se tento motiv ozýval v první verzi, zněl střídavě jako obhajoba a obžaloba: "...musím vše pojmenovat znova, tím se obracím k tobě, ty mi odpověz a neříkej, že mě neslyšíš, že mě ani neznáš: právě mě posloucháš, čteš, řekni tedy toto: Ano, jsem k tvé podobě a tvá řeč je k podobě světa, kterému patříme oba. - Kdo trhá mou knihu, kdo ji odhazuje, kdo drtí mé sochy kládívem a obrazy patou, buď neví, co činí, nebo nevidí, nechce vidět, nebo dokonce nemůže vidět - ale těch se má promluva netýká, jsou slepí..."; "...nemůžeme se zříct

^{*/} Pokud není uvedeno, že jde o citát z první verze, pocházejí citáty z verze druhé.

touhy po poznání, tušení a snahy dorozumět se/.../ a konečně být někým čtení"; "Já nemlčím, a jestliže někdo řekne: Proč tedy nemlčíš? Nerozumím ti, a možná že tě i nenávidím, proč nemluvíš mými ústy? - odpovím, že mé poznání je mapou s mnoha bílými místy, s mnoha lvy."

Tímto rysem se poutník Zónou připodobňuje poutníkovi z Labyrintu světa a ráje srdce, jehož rovněž dělil od obyvatel města jiný názor na svět, odlišný přístup k životu. V obou dílech, vzniklých za analogické situace historické i osobní, se poutník hledající pravdu pohybuje městem zmaru, které je podobenstvím zbloudilého světa a zároveň bloudící duše.

Položme si klíčovou otázku: co je Zóna? Zóna je v první řadě, v primárním, empirickém významu konkrétním prostorem - starým městem, které se mění v ruiny a "černou jámu". Na tento primární, zkušenostní význam se však v díle vrší významy další, méně reálné, někdy doslova ezoterické, či lépe řečeno - od tohoto významu se básníkova imaginace spouští do hlubších významových pater skutečností. Pouť, jak už jsme řekli, má podobu reálné cesty a zároveň cesty mystické, přičemž někdy převažuje ten, jindy onen význam. Sestup do Zóny je přitom nejen sestupem prostorovým, ale i časovým, představuje návrat k počátku. Na povrchu je prostor Zóny ztotožněn se současným světem spějícím k zániku. Tak jako poutník v Labyrintu chodí sem a tam labyrintickým městem, Julišův poutník chodí Zónou "sem a tam, podle klesajících pater, podlaží, vrstevnatosti". Hlubší významovou vrstvu Zóny tvoří prostor křesťanského mystéria: Zóna se plní křesťanskou symbolikou a tematikou /motiv Zóny jako "vadnoucí a téměř opadalé růže", Krista, zbloudilých králů - v první verzi, kazatele kázajícího o domě, který

má být postaven na skále vedle domu zříceného - v obou verzích, motiv potopy, Jonáše - ve druhé verzi/. Zóna v tomto významu je analogií podsvětí, Kalvárie /"Procházíme nikoli síněmi božstev, ale jako bychom se trmáceli přes drny Kalvárie" - první verze; "Neprocházím síněmi královskými, trmácím se přes drny jakési Kalvárie" - druhá verze/, stává se krajinou Apokalypsy, posledního soudu. V těchto místech dostává promluva tón téměř apokryfně evangelijní /"Lidem řeknu: Toto město je přednastavením mnohých ruin."/.. V některých obrazech se ožívují aluze a v náznacích rodí epické struktury odkazující k tradici alegorického putování, snu a vize, které Zónu spínají kromě díla Komenského s Dantem a také s Máchovou Poutí krkonošskou, v níž polozřícený gotický klášter tvoří scénérii mystické hry "na sochy" /"Děje se tu zrození, čekání, výslech a prosby, tribunál a výrok. Ti šťastní pak stoupají registraturami vzhůru a procházejí stropem."/..

V další, časově hlubší vrstvě je Zóna světem antickým: dílo se otvírá paralelou básník-Ovidius /druhá verze/, Zóna se asociuje s Atlantidou, s unesenou Evropou, na jiném místě se smrtelně zasaženým býkem /tyto motivy z druhé verze mizí/. Pod vrstvou antickou, v druhé verzi značně oslabenou, pokračuje poutníkův sestup do pravěku /"Na dně jámy se procházejí brontosauři" - první verze; uhlí v horníkově vizi se mění v prales s různými patvory a šelmou; též motiv se vrací v závěrečném textu, nazvaném Odchod/.

Čas v Zóně, jak jsme se pokusili právě demonstrovat, sestupuje k svému počátku, kouše se do ocasu jako mystický

had Ouroboros. Také tímto rysem nabývá Julišova Zóna charakteru žánru iniciačního putování: poznání prostoročasu Zóny se rovná účasti na obřadu zázračné proměny /jedním z poutníkůvých pocitů je rituální údiv a úžas/. O tomto jejím charakteru svědčí i okolnost, že poutník sestupuje ještě hlouběji než do pravěku - letí až do pramaty, prostoru a času před světem, před stvořením. V motivu letu do "odvěké pramaty" /první verze/, do "uhelné stěny" místo ke světlu se okruh významu Zóny jako symbolu vesmírného prostoročasu stýká s okruhem významu Zóny jako prostoročasu v člověku. "Odvěká pramatka" neznačí totiž toliko stav světa před stvořením, Chaos, ale i počáteční stav kontemplančního ducha, stav mystické katabáze, jenž předchází očistě a nejvyššímu poznání.

Let do temna je nicméně pouze další variantou sestupu: "...letím k uhelné stěně /.../ Nořím se do stěny /.../ Letím zuhelnatělou vegetací /.../ Z mých úst vyletují ptáci /.../ Snad ještě uvidím bájného archeopteryxe". Poté se poutník plaví Zónou v těle "velké ryby" /jonášovský motiv je spojen s motivem potopy/. Zóna vystupuje jako prostor zanikající civilizace, jako novodobé Pompeje /na zbytcích stěn rozpadajících se domů je vyobrazen ráj, Afrodité nořící se z vln, kytice slunečnic; dojem Pompejí podporuje i motiv soch, zkamenělých lidí/. Zároveň je Zóna archou, místem prastaré vegetace, do něhož se stahují nejružnější živočichové starého světa: v Zóně se objevuje "vědoucí" Kuna, obletovaná psem s černými křídly, k odsouzenému městu táhnou termity a jejich královna klade vajíčka do těla člověka, Zónou se vine fialový had, letí ptačí hejna, plave tu velryba... Všechno tvorstvo nabývá v díle alegorické platnosti: texty, jejich úseky, jed-

notlivé věty se mění v podobenství, bajky /ve sklepení bojuje kočka s krysou, Kuna se táže, co se v Zóně děje, termiti likvidují "město-trojnožku", v němž ohlodaná věštící kněžka visí na skobě nahá jako pravda, v poutníkových útro-
bách a mozku hnízdí ptáci apod./.

Zóna se nerýsuje pouze jako vnější prostor lidské existence, nýbrž pojímá se - a to je pro julišovské vnímání charakteristické - současně jako prostor vnitřní, prostupuje se s poutníkovým nitrem /obdobně se člověk prostupoval s krajinou v řadě Julišových básní/. Sbližení a prostoupení makrosvěta Zóny s mikrosvětem poutníka bylo umožněno jejich společnými rysy. Zbožštěná Zóna vystupovala jako živá bytost, k níž se básník obrací jako k božstvu: "...syntíš hladovějící, toužící a bojující"/první verze/. V první verzi Zóna promlouvá /"Vezmu vás sebou, bloudi ... Očekávejte mě kdykoli."/, je ambivalentním prostorem-bytostí, principem mateřským, životodárným i záhubným, chtónickým: je čímśi, co "dýchalo na cestě, co vydávalo teplo včelího plástu" /první verze/, je "vadnoucí a téměř opadalou růží" /první verze/, "klidem, klauzurou a lékem" /první verze/.

Moment oživenosti Zóny, její ambivalence, rozpětí od hmoty k duchu, od objektu k subjektu, na které se váže archetypálně mytická polarita prostoru /Zóna-staré město, "černá jáma", "odvěká prátma", dole x nové město-sídlíště, světlo, nahoře/, je však v druhé verzi značně oslaben. Naopak je posílen motiv soch, člověka-sochy. Také ten pronikl do Zóny z bezprostřední reality, byl spojen se zážitky z výstavy soch z kovu, drátů, sádry a gázy, instalované v položřícených domech starého města a likvidované spolu s ním.

Z empirické roviny přešel motiv plynule do roviny obrazného zobecnění. Sochy-podoby lidí vydávají svědectví o člověku tak jako Zóna o světě, jsou jakýmsi mementem netečnému lidstvu, varují před svým osudem /Sochy promlouvají/. Skrze "sošné", fragmentarizované a uvězněné bytí splývají lidé se Zónou, spolu s ní se mění v prach /"...sošné bytí, v němž jsme podstatně: takže můžeme se Zónou splynout a s ní se proměnit v prach" - první verze; "...můžeme splynout se zříceným zdívkem..." - druhá verze/. Na jedné straně sochy v Zóně ožívají, čekají na své vzkříšení "pod prsty dechu", na druhé straně se pouťník, užaslý mnohými výjevy reálnými i snovými, proměňuje v sochu: "Vystupuji se svým břemenem, jdu stále pomaleji, ploužím se, hledím kamsi /.../ pak už ani nehledím, oslepl jsem, stal jsem se sochou"; "Jsem opět schopen chůze a prohlédám - sošnost trvala jen krátce..."; "Sáhněte do mé mozkovny: v ruce se vám bude drobit sádra" aj. Protikladem "sošného bytí", netečného bytí odsouzeného k zániku, je stav prostoupenosti s přírodou, krajinou, rozplývání ve všem: "...bystřiny mi rozrývají tvář /.../ hvězdná dráha mi teče po bradě /.../ v hlavě mi poletuje hejno ptáků" /první verze/; "Rozplynul jsem se ve všem a vše je ve mně. Ve své maličko šílené duši nacházím oblaka, věci, zvířata i kámen, zborcený dům nebo prchající krysa"; "Jsem prorůstán krajinou." Po^uťníkov^uo tělo se postupně proniká s tělem rybím, ptačím, s tělem stromu.

Pouťník odhaluje ve svém nitru Zónu jako prostor přesahu a v Zóně odhaluje její duchovní dimenzi. Zóna je "jedním z posledních míst ke kontemplaci" /první verze/, místem "tichého přemýšlení", vzpomínání, ale zároveň oživeného svědomí.

/"...vzpomínky se vynořují z temnot jako krabí z moře a ověšeny chaluhami svědomí kráčejí pitoreskně, ale smrtelně vážně neznámo kam"/. Je prostorem "pro ducha" /první verze/, duch je tu zaklet ve zdech, pod krovy, v dlažbě. Na dně, v conradovském "srdci temnoty", je prostorem pravdy: "Ruiny rodí myšlenku. Není zoufalá, ale varuje: stoupá z ní pravda o člověku." Se Zónou jako místem hledané a těžce nalézané pravdy souvisí pouťníkovy vědomí vlastní vyvolenosti, z něhož plyne úloha svědka, kritika, zvěstovatele, ba dokonce spasitele a demiurga. Ústy sochy prohlašuje: "Musím rušit jejich kruhy, brát jim iluze, říkat poznanou pravdu." A jinde: "Jsem přibíjen k nebesům, k vyšším sférám, k tajemství namísto k srdci, ke každodenní nejistotě, k zemi a tělu /.../ Nořím se do tmy." Ve smyslu pojetí Zóny jako likvidovaného duchovního prostoru, prostoru pravdy, lze rozumět i následujícímu výroku: "...vždyť celá Zóna je poznamenána člověkem, jedni ji tvořili a dotvářejí podnes, druzí ji drásají a pohřbívají právě dnes " /první verze/. Otevřením země, existencí Zóny se odhalila další dimenze skutečnosti, to, co je "za životem" /první verze/, prostor, kde "všechno znamená nikoli tajemství, ale přesto něco tajemného, co přesahuje naši tělesnost, všednodennost".

V souvislosti s nejhlubším významem Zóny jako prostoru "jiného" života vyvstává ještě další význam: Zónou není jen likvidované město a pouťníkova duše, nýbrž i sama básnická promluva, věštecká, místy až "šamanská" /"bubnují tedy signály těm, kdo jim rozumějí"/, promluva jako nejvlastnější básníkův prostor pro kontemplaci, objevy, sebepřesáhnutí. Sám prostor textů Zóny je Zónou, světem, jenž se konstituuje

v procesu tvorby a vymezuje jako duchovní prostor povýtce, jako prostor sebereflexe. Básník, kterého střetnutí se Zónou vede k přehodnocení starší poetiky, zvažuje smysl své poezie: "Z mlhy se vynoří hora s černou jámou na úpatí. Do ní padají všechny naše krásné hry, budoucnost je na ostří nože." Tento obraz můžeme sotva chápat jinak, než že se Juliš v touze po sblížení a dorozumění v jistém smyslu distancuje od poetiky, jejímž posledním a možná vrcholným projevem byla Nová země: "Jsem-li cizincem v hejnu, měl bych být doma v jazyku"; "Prorážím kruh své uzavřenosti, ohmatávám svět, jsem otevřený"; "Strnutí, zuhelnatění, zfosilnění. A co má slova? Prokopat se s nimi k životu! Ven z té černé stěny!" Ústy sochy si klade tak jako poutník Komenského řadu zásadních otázek: "Kde se tu bereš? Kdo vlastně jsi? Kde žiješ a proč? Kam zase jdeš?"/, ale na rozdíl od něho nedospívá k "ráji srdce", ale spíše k rezignaci a negaci.

Propast mezi Julišovými sbírkami z období "krásných her", zakončeného Novou zemí, a Zónou, dosud posledním dílem z období "černé jámy", demonstruje i sám přechod od poezie k próze. Ani jím však pohyb julišovského textu nekončí. Text Zóny se podobně jako reálná Zóna v procesu tvorby proměňuje, jak je to ostatně vlastní všem Julišovým rukopisným dílům. Jestliže v první verzi čítá Zóna 27 textů, přičemž poslední text Návštěva má 9 částí, v druhé verzi je počet snížen na 24, avšak z první verze zůstává toliko pět textů, tedy pouhá pětina. Smyslem likvidace některých textů byla zřejmě snaha o větší koncentraci cyklu kolem jeho významového jádra /ve druhé verzi je například vypuštěna celá druhá část, líčící putování po kraji a propojená postavou malíře, patrně vtělení

pizející Zóny/. Naopak však byly do Zóny zařazeny texty jiné, které se s jejím tématem vážou značně volně. Ze srovnání pěti společných textů první a druhé verze /Kuna, Meditace, Kazatel, Sochy promlouvají, Dopis/ vyplývá, kam změny směřují. Text je vesměs nově rozčleněn, přefrázován - objevují se odstavce tam, kde souvislý text sugeroval představu věštecké promluvy, souvětí jsou rozsekána do krátkých vět.

Proměnou prošel i sám poutník. Jestliže se v první verzi často cítil být součástí kolektivu putujících, který promlouval jeho ústy, a první osoba singuláru většinou přecházela v jakýsi myticko-epický plurál /"...a musíme tedy dávat sbohem..."; "Nevíme, zda se tma spokojí..."; "Jsou však věci, stavby, oblaka, zvířata, ve kterých je i naše maličko šílená duše: co kdybychom ji objevili v tomto kameni nebo ve zborceném domě nebo v prahající kryse?" apod./, v druhé verzi se všude vyskytuje forma singulárová: pouť Zónou se stává ryze osobní záležitostí /plurál je zachován pouze v promluvě soch/. Většina změn nepochybně směřuje k posílení autentického, empirického momentu na úkor momentu kolektivně mytického. S tím souvisí i tendence k oslabení metaforičnosti, která je projevem dále pokračujícího posunu od básnické prózy až k próze místy dokumentární. Text se posunuje od mýtu, evangelia, eposu k básnickému deníku, autentické zprávě, a tím se v druhé verzi ještě víc vzdaluje "krásným hrám". Sama Zóna nejen proměnila svůj charakter - přestala být netvorem, promlouvajícím a oslovovaným božstvem, ale dokonce se z textu vytratila i jako slovo /až na jediný případ: "zóna tichého přemýšlení", kde je však významový posun signalizován i záměnou velkého písmene za malé/; mnohoznačná

"Zóna" byla všude nahrazena deskriptivními, konkretizujícími souslovími a slovy typu "tyto bezlidné, zpola zřícené domy", "zřícené zdivo", "ruiny", "staré město", takže název díla přestal být de facto srozumitelný. Z pocitu krajního osamění, v touze přestat být bloudem, cizincem, likviduje básník vlastně "Zónu" v sobě. Zásahy do textu Zóny se tak místy prakticky rovnají téměř jeho zničení. Osud reálné Zóny jako by se tak svérázným, tragickým způsobem promítl do osudu textu. A tak netoliko "krásné hry", ale i podstatné fragmenty Zóny padají do "černé jámy", rozevřené pod horou.

Janice Hodrová / Karel M. Tofe

Vladimír Karfík

Jaroslav Putík vstoupil do literatury nadvakrát. Poprvé jako uznávaný novinář, jehož tvorba překračuje hranice publicistiky, podruhé jako koncízní novelista. Tady nad ním začal spor. Jedni se domnívali, že vstoupil do oblasti, která není jeho, druzí naopak viděli ve Zdi právem něco nového v české belle lettre; jenomže prosadit myšlení v české próze, kde odevždy kraluje lepší či horší fabulace, nebylo a nadlouho nebude snadné. I Putík splatil daň: dvěma romány jako by ustoupil tlaku české tradice. Romány napsal poněkud konvenčněji, než jak psal předtím Zeď a následující drobnější věci.

Odmlka po Smrtné neděli a Bráně blažených byla nezvykle dlouhá, takže nový román Muž s břitvou je vlastně Putíkovým třetím vstupem do české literatury. Vlastně vstupem novým, protože Muž s břitvou je v Putíkově díle opravdu nový. Kolik lidí se rozcházelo v názoru na to, v čem je Putíkova literární force: v novinách, v literatuře faktu, v úvahové próze, v apokryfu, v tradičním románu? V Muži s břitvou je ukryt muž s vlastnostmi, které určují Putíkovu osobnost zatím nejplněji, a také nejpřesvědčivěji.

Jestliže byla rozdílnost Putíkových drobných próz a následujících dvou románů kvalifikována v neprospěch Putíka romanopisce, pak poslední kniha, vyprávění o životě, skutech a originálním myšlení maloměstského holiče Jana Baudyše, zásadně mění situaci, slučujíc obě vrstvy Putíkova dosavadního

díla. Pro spor o povahu Putíkova talentu je důležité, že k tomuto spojení vlastností jeho tvůrčího typu došlo na půdě románu.

Námětem Muže s břitvou není nic velikého - jenom život člověka, který v ničem nevynikl, naopak téměř ve všem, oč se pokusil, ztroskotal, ačkoli každý jeho rozběh mířil k velikosti. Zároveň však nejde v románu o nic menšího, než o zrcadlení půlstoletí našich zmatených dějin v osudech podivínského holiče.

Holič Jan Baudyš je velká postava. Leckomu mohou její lidskou dimenzi zastínit některé jeho cimrmanovské rysy, ale jenom na první pohled. Jan Baudyš není cimrmanovská figura, je to skutečný románový hrdina, jehož velikost je z rodu moderních donkichotů.

Všechno, co Jan Baudyš podniká, končí jinak, nikdy ho nenajdeme tam, kam si namířil, žádný pokus se mu nepovede. I tam, kde uspěje, je výsledek jiný, než jaký byl původní záměr. Jedinou výjimkou jsou jeho zásahy do osudů lidí: tady působil silou své osobnosti přímo, proto úspěšně. (Léčení vztahováním rukou na Mostecku, uzdravení dcery přítele Pipoty.) Jinak všude platí devíza: nic nezáleží na výsledku, nejdůležitější je sama cesta a nikoli dosažení cíle. Hodnoty života jsou v opravdovosti pohnutek hrdinovy cesty.

Touto životní filozofií, jenom zdánlivě útěšnou, Putík svému hrdinovi život vůbec neusnadnil. Naopak, musel ho vybavit bezmála stejnou mravní silou, jakou se vyznačovali velikáni ducha, s nimiž ho napůl žertem, napůl vážně stále srovnává, aby mohl čelit neúspěchu, nepochopení, posměchu,

a zůstat vnitřně nezlomen. Janu Baudyšovi nikdy nezáleželo na úspěchu, a ocitli-li se na krok od vítězství, sám je v posledním okamžiku zmařil. Symbolická je scéna, v níž na dostizích podvědomě (?) od sebe odvrací vítězství koně, na něhož jediný vsadil.

Společenské pozadí románu - dění velkého světa i dění v polabském městěčku - vytváří s příběhy podivínského muže podivuhodně soudržný celek: málokteré úsilí dojde v dějinách cíle, je-li ušlechtilé, a dějiny zpravidla nekončí tam, kam směřovaly. Putík udržuje život a počínání svého strýce v nepřetržité vazbě s malými i velkými dějinami: nejen s městečkem, ale i s osudy národa. Zmarnění a ztrapnění velkých politických gest působilo i na strýcův život. Na jeho počátku byla základní otcova zkušenost s politickou demonstrací na hoře Řípu za rovné hlasovací právo, jejíž hluční řečníci se při zprávě o mobilizaci první potichu vytratili, za ní následovaly další, z nichž zaznamenejme aspoň tragikomedii mnichovskou, po ní květnovou, obě s Baudyšovou účastí, a nakonec převratné dění padesátých a šedesátých let, v němž Jan Baudyš sám vlastní iniciativou v předčasném, proto netaktickém uplatnění družstevní myšlenky při založení družstva holičů a kadeřníků Snaha zvýraznil grotesknost byrokratické socializace.

Muž s břitvou stojí na hrdinovi, stránka za stránkou skládá mozaiku názorů, myšlenek, situací, životních příběhů Jana Baudyše a nejrozumnějších stejně šťastně uchopených strýcových přátel a nepřátel. Jenom lhostejní chybějí, protože lhostejnost Baudyšova povaha vylučovala. V pozadí, ale

stejně všudypřítomný, stojí vypravěč. Bez něho je román nemyslitelný jako bez ústředního hrdiny.

Vypravěč určuje podobu románu, skladbu a v ní jeho epický čas. Uvedl do pohybu zpětný děj, když mu Baudyšova přítelkyně paní Červená na pohřbu svěřila strýcovy písemnosti a když si nad tímto svazečkem položil otázku Kdo vlastně byl Jan Baudyš? Od tohoto okamžiku začíná skládat mozaiku strýcova života a v ní pak z reálných detailů jeho životních příběhů a zároveň proti nim vytváří skutečnou podobu románového hrdiny. Právě tady je vypravěčova role v románu rozhodující: určuje úhel pohledu, který proměňuje hodnoty jednotlivých postav, situací a dějů, určuje styl, který je hlavním jednotícím principem Putíkova posledního románu.

Problémem české prózy je ideována společenský román. Jeho úskalí čeští autoři těžko zvládají i v detailech, do značné míry bez vlastní viny. Jiří Mucha si postěžoval i na to, že český romanopisec nemá po ruce ani pořádná jména, aby jeho hrdinové nepůsobili směšně. Pokud se soudobé české próze podařilo vyrovnat se s látkou společenského románu, pak v úspěšných dílech zpravidla nechyběly prostředky buď humoristické a satirické, které těží z disproporce mezi povahou označení a povahou označovaného, z tradiční malosti společenských poměrů, které ve velkých dějinách působí směšně (Škvorecký), nebo prostředky svérázné grotesky (některé scény z Kundery) nebo prostředky modelové prózy, užité k vytvoření vzorců společenského a soukromého chování, determinujících společenského člověka (prv-

romány Páralovy).

Nad Putíkovým moudrým a bláznivým strýcem napadne souvislost s hrabalovskou tradicí, zvýrazněná i umístěním děje do českého Folabí. Přesto se dnešní Putík v pojetí společenské tragikomedie více přibližuje Škvoreckému. Ani on nemflektuje společnost a její dějiny jako oprávněný a karatel jejích a svých chyb a prohřešků. V Miráku dospěl Škvorecký k vylicení dějinné situace jako směšné detektivky. (Keflexe, na nichž spočívá stavba Inženýra lidských duší, posunuje Škvoreckého dílo do nové polohy.) Putík si našel své stanoviště jako pozorovatel, a odtud vidí svobodněji a lépe, než by mohl jako účastník vidět zblízka, a vidí také všechno trochu jinak.

Při zařazení Putíkova románu nelze přehlédnout osobitost jeho východisek. Putík se vždycky vyznačoval pochybovačným racionalismem, dnes jako by jeho prakmotrem byl Erasmus Rotterdamský se svou Chválou bláznovství. (Erasmovo kmotrovství je u Putíka jasnější než u Trefulky, ačkoli ten má chválu bláznovství v titulu své nejlepší knihy - u něho jde o prozření člověka po šoku a o následující vzpouru, nikoli o bláznovství jako čistý životní princip.) Po něm pak následují jako kmotři všichni blázni, od Rabelaise po Sterna. Sterne poučil Putíka o tvůrčí svobodě.

Už sama nespojitá stavba příběhu Muže s břitvou, plná překvapení a protimluvů, ale zároveň naplněná čistou radostí, je zasazena do anglicky groteskního rámce. Na počátku je pohřeb hrdiny, jakési živé tablo, snímané v horkém letním slunci za zvuků písně Čechy krásné, Čechy mé - zbývá

jen dodat strýcovo: almárko srdce mého. V černém jsou představeni všichni živí a na náhrobcích pak mrtví souputníci strýcova života. Fraškovitý konec příběhu je symptomatický pro vyústění všech dějů románu: do vlasti se vrací ze své velké životní cesty za dálkami a moři (z Bulharska) v zapečetěné rakvi mrtvý strýc cestou po kolejích z Burgasu přes Prahu do Berlína, druhým omylem přes Prahu zpátky do Burgasu a pak teprve po dvaadvaceti celních prohlídkách se s ním pozůstalí shledali ve voze s nálepkou nákladu čerstvých rajčat. Zdaleka si ovšem nemohli být jisti, zda se strýc na moři neztratil, ani co je v groteskní zásilce vlastně zapečetěné.

Rámec vyprávěného příběhu ukazuje na polohu a styl celé knihy, v níž děj osciluje mezi velikostí a malostí, přičemž velké se malým stává a malé nebývá o nic menší než velké, nezřídka obsahuje hodnoty, které velké děje postrádají. Velké děje u Putíka ústí v nic, velká slova se proměňují v trapnost. Pokud velké záměry po sobě zanechávají stopy, zhmotnělá svědectví, pak za příklad může svědčit Dům služeb ze strýcova městečka; v něm každý ideový záměr, původně jesle, pak zdravotní středisko, zanechal svou stopu. Po prvním zůstaly nepřiměřeně velké místnosti, po druhém spousta záchodů a umyvadel. Ideje, s nimiž bojovníci za pokrok vytahují proti svým protivníkům, obracejí se proti nim v okamžicích jejich bezbrannosti: záštiplný brzdař Žáček, v osvobozeném městečku bezpečnostní referent, se na svém pohřbu dočká, že mu kapelník zahraje právě ten Straussův valčík, který mu byl záminkou k perze-

jen dodat strýcovo: alamásko srdce mého. V černém jsou představeni všichni živí a na náhrobcích pak mrtví souputníci strýcova života. Fraškovitý konec příběhu je symptomatický pro vyústění všech dějů románu: do vlasti se vrací ze své velké životní cesty za dálkami a moři (z Bulharska) v zapečetěné rakvi mrtvý strýc cestou po kolejích z Burgasu přes Prahu do Berlína, druhým omylem přes Prahu zpátky do Burgasu a pak teprve po dvaadvaceti celních prohlídkách se s ním pozůstalí shledali ve voze s nálepkou nákladu čerstvých rajčat. Zdaleka si ovšem nemohli být jisti, zda se strýc na moři neztratil, ani co je v groteskní zásilce vlastně zapečetěné.

Rámec vyprávěného příběhu ukazuje na polohu & styl celé knihy, v níž děj osciluje mezi velikostí a malostí, přičemž velké se malým stává a malé nebývá o nic menší než velké, nezřídka obsahuje hodnoty, které velké děje postrádají. Velké děje u Putíka ústí v nic, velká slova se proměňují v trapnost. Pokud velké záměry po sobě zanechávají stopy, zhmotnělá svědectví, pak za příklad může svědčit Dům služeb ze strýcova městečka; v něm každý ideový záměr, původně jesle, pak zdravotní středisko, zanechal svou stopu. Po prvním zůstaly nepřiměřeně velké místnosti, po druhém spousta záchodů a umyvadel. Ideje, s nimiž bojovníci za pokrok vytahují proti svým protivníkům, obracejí se proti nim v okamžicích jejich bezbrannosti: záštiplný brzdař Žáček, v osvobozeném městečku bezpečnostní referent, se na svém pohřbu dočká, že mu kapelník zahraje právě ten Straussův valčík, který mu byl záminkou k perze-

-7-

kuci kapelníka, který bezpečnostního refrenta Žáčka přežil.

Vážné se často u Putíka stává směšným a strýcovo počínání, nad nímž usedlí občané se pohoršeně usmívají nebo se proti němu podrážděně štětí, představuje se jako bezmála velké. Stejným způsobem Putík vzdálené přibližuje a blízké vzdaluje, aby postihl skutečné rozměry obou předváděných jevů. Děje, které se odehrávají v městečku, mají ve vypravěčových komentářích pendant v dějích světa, strýcovo myšlení, jeho pokusy a objevy jsou neustále srovnávány s vrcholy filozofie a vědy. Vypravěčův postoj tu nemá jednoznačný: nikoho sice nenechává na pochybách, že to tak docela vážně nemyslí, že si někde dokonce tropí šprýmy, ale docela jisté to nikdy není. Vypravěč záměrně nerozlišuje, co míní vážně a co ne.

Putík si všímá stejně věcí banálních jako věcí velkých - obojí u něho vychází zhruba nastejno. Tento princip důsledně uplatňuje v prolínání regionálních a velkých dějin, ve stálých odkazech místního k úřednímu. Výsledkem je ostřejší pohled na dějinnou mytologii a konec konců i oživení regionálních prvků. Regionálnost je u Putíka dána měřítkem a vzdáleností od centra, nemá nic společného s národopisem.

Tímto způsobem Putík dokázal spojit jednotlivá, často nesourodá fakta a jevy do souvislostí až mystických. I mystické je ovšem nazíráno ironickým pohledem. Za příklad stačí uvést zmíněný strýčkův konec, který si sám v útržkovitých zápiscích v náznaku předpověděl (strýcovy zápisky a práce s nimi by bylo samostatné téma úvahy), a velkolepý příběh

paní Červené skrze její exotickou kočku a kolonela Žaluda. Vstup tohoto světáka do městečka, jeho přechod ze světových hotelů do hotelu Čuba, návštěva Baudyšovy oficíny s přáním nejnáročnější úpravy kníru želízem, láska paní Červené a kolonela, kolonelova smrt pod koly vagónu jako oběť vášně pro přesnost, to je koncert literárního stylu. Stejně velkolepá je postava magistra Pipoty (za malou úvahu by stála jména, jaká Putík volí pro své hrdiny, a jejich význam pro obsah a atmosféru knihy) s proměnami venkovského lékárníka Pipoty v muže velkého světa Pipa (opět ta záměnnost) a s jeho tragikomickým koncem.

Vladimír Kačík

Pozdravy

PŘÍPITEK

sudý sudé i liché dozrívají
džbány sklenky a číše
se třesou nedočkavostí
ruka se dosud nechvěje
výslovnost korektní
větná stavba zaoblená
nápoj se rozpomíná
na vůně pěti ročních dob
s cinknutím třeskem hromobitím
ať tedy se věty sněžně sypou
ačvůli
protože
aby
ať

Jan Kunc

/M.Č.k 50./

NOVÁ BÁSEŇ NAPSANÁ NA STARÝ ZPŮSOB

Vlaštovko nesmíš nás vynechat
tak jako já se nesmím ptát
a marně marná slova ztrácet
jestli je pro mne vhodná dost
ta zem kde noc tak hořce voní

Pro její staré něžné rány
sám zraněný a rozedraný
musím se vyptávat sám sebe
jestli jsem dosti dobrý pro ni

Vlaštovko nesmíš nás vynechat
až na jaře se budeš vracet

Jan Sešal

Karel Šiktanc

Z NĚČEHO VĚTŠÍHO

zatím aspoň kousek pro Mirka

Sami se courali ti tři, už bez osla:

ancijáš Nízký Rozum z Pusté Hrabyně
a čarodějka Duše v lotří košili
navrch i vespod ostříhaná dohola,
s rakvičkou jezulete v loktech.

Tenkrát snad nebylo, co bych byl neproklel:

čachr a mus a chtíč,
beraní kašel,
květenství
i Boha...

"Jebiž se nazad, Alelujá Lálija!
Merhyně mater! Kteréž sviňskej chlup
po nocích zašil kdečí kozlí pytel!"

Odněkud odnikud sněžilo z holuba.

A pak pod tou holou věcí,
pod tou újmou holouběcí,
řekl kdosi přespočetný, kdo mi chyběl:

"Proč se rouháš?

Tupit nebe mužskou řečí! Co když Bůh
je žena?"

Javoří stromové bili mě po spánku.

A na mou duši! na to holátko:

z časů, kdy věřil jsem všemu a ničemu,
tkvěly mi pod kůží krvoucí polibky
jak rozdrčené třešně!

Karel Štělba

Emil Juliš

O d N o v é z e m ě k Z ō n ě

/Výbor z děl napsaných v období od roku 1970 do roku 1982/

Emil Juliš

hodiny odjezdů

tápu kamsi zpět, ty odjíždíš, hodina rudá a černá, stále mi cosi prchá tápáním hodin rudých odjezdů; nestálost, ta černá, stále mi cosi a kamsi nazpět...

města a krajiny letící vpřed, ptáci a stromy věčně zůstávají v řeči, v té rudě letící řeči hodin stálých odjezdů, jakýchsi kamsi vpřed tápajících a prchajících ptáků, a jen má černá místa zůstávají zpět, krajiny věčné nestálosti stromů

Ale ne, říkáš, už mě nikdy nehledej; a já přece nemohu stanout, není v mé moci zastavit čas, ten černě prchající čas hledání i nehledání, čas nestálé stálosti kamsi vpřed letících ptáků řeči; Ale ne, říkáš, už mě mé krajiny rudě tápajících hodin, už mě nikdy nemohou zastavit i jen stromem, já přece nemám tu moc jakýchsi věčných měst našich odjezdů zůstávajících stát, a zpět... A zpět proudnou mízou šumící nejen žilobitím ulic, i blízou srdce opuštěného, kamenem ve zdi zazděným, jak mocná stálost věčného tápání času zazděným; A přece, říkáš, už mnou hledající mízy krajin šumí vpřed, už mé kamsi prchající proudy ptáků ulicemi řeči nikdy nemohou opustit ten kámen srdce ve zdi rudnoucí, už mé nestálé hodiny odjezdů zůstávají stát a nehledají tu hlízu jakéhosi zastaveného času... Ale ne, já nejsem jen to žilobití stromu; a tak zpět, v černá města zpět

/Nová země/

příchod do krajiny Shr

já, který přišel ne z daleka, ale také ne z blízka

já, který znal skřivany a louky, který žil se zelenou řekou

já, který jsa zblízka skřivanem, zdaleka nežiji se zelenou loukou

já, který přicházím také řekou, ale který znám

ale který poznávám, že cesta nadále nepůjde než černým uhlím

že cesta nadále nepůjde než podél ohrad dýmů a kouřů a popele

že cesta nadále nepůjde než skřivánčími dýmy zelených ohrad

ale který také poznávám, že daleká louka kouřů a cest

nepůjde už nadále podél živobytí blízkého poznání

ona, která přichází z dalekých černých řek uhlí

ta, která... ta, která jsouc popelem

ta, která jsouc nežádána přece přišla, snad je to osud

je pojednou tady a než se mé oči rozhlédnou, nenávistně mi patří

patří mi ta, která poznává blízkou čern skřivánčích osudů

ta, která přece přichází z dalekých cest nežádoucích dýmů

jsouc pojednou tu, přišlá podél zelených očí nenávistných ohrad

ta, která jsouc nadále dalekou cestou kouřů luk popele

ta, která půjde životem neznajícím než uhlí řek

ale která nadále půjde také už i životem nesnadným

těžko rozhlédavým bytím mých ohrad totožnosti

/Nová země/

příchod noci

tento svět. tento svět, tento svět! jak volá se, ó duše čistá? na jaký hlas mi odpoví? cožpak noc je nocí světa? cožpak den není dnem světla? a jak obrazy dorážejí! jak plynou! jak se přibližují a zase vzdalují! příběh nekončí. tento svět. jsi uprostřed, když stiskne tě konec. tento svět, tento svět! ale ten snad ani není koncem. jak volá se, ó duše čistá? jsem uvnitř všeho odvíjení se. na jaký hlas mi odpoví? cosi mě stále přesahuje vzad i vpřed. cožpak noc je nocí světa? oblaka, stromy, osudy. cožpak den není dnem světla? města se bortí a zase povstávají. a jak obrazy dorážejí! říše, moci, stavby chrámové. jak plynou! a tady, hle, přichází ona. jak se přibližují a zase vzdalují! ta, kterou jsem očekával už od svých dětských snů. příběh nekončí. jak mě nechala dlouho čekat! jsi uprostřed, když stiskne tě konec. ta noc všech nocí. ale ten snad ani není koncem. otevřela mi své lůno a já se ponořil hluboko. jsem přece uvnitř všeho odvíjení se. tak hluboko, že návrat znamenal odklon. cosi mě stále přesahuje vzad i vpřed. ale zase přibližování. oblaka, stromy, osudy. stal jsem se bodem na obvodu kruhu. města se bortí a zase povstávají. je to mnoho, nebo málo? říše, moci, stavby chrámové. je to možná vše. a tady, hle, přichází ona. a možná, že je v tom jediný smysl? ta, kterou jsem očekával už od svých dětských snů. tento svět. jak mě nechala dlouho čekat! tento svět, tento svět! ta noc všech nocí. jak volá se, ó duše čistá? otevřela mi své lůno a já se ponořil hluboko. na jaký hlas mi odpoví? tak hluboko, že návrat znamenal odklon. cožpak noc je nocí světa? ale zase přibližování. cožpak den není dnem světla? stal jsem se bodem na obvodu kruhu. a jak obrazy dorážejí! je to mnoho, nebo málo? jak plynou! je to možná vše. jak se přibližují a zase vzdalují! a možná, že je v tom jediný smysl? příběh stále ještě nekončí

Krutost

Ano, strach někdy doléhá
až k děsu.

Ne, už ne tu hudbu kořenů,
jsou zahliněny.

Nemilosrdně sevřou i kameny,
urputně se proderou i skalami,
jako blesky bijí do základů zdí,
jako zuby beránků se trávě jeví,
jsou ubohé i samy kruté.

Praskají jak jiskry ve vlasech.

Křiknem: Eliášův oheň!

A rozryvná příď jede vpřed
po duších všech nešťastníků
přivázaných ke kotevním lanům
a do moře spuštěných.

Takhle tedy dá se převézt
i ta lidská i ta boží tvář.
Chceš snad volat po milosti
v těchto betonových vodách?

/Caput mortuum/

Dávná krajina

Jako by tu ještě táhli cikáni,
 podél dýmajících ohňů mládí.
 A nedaleký hřbitov... zeď, thuje,
 nic se za ta léta nezměnilo,
 jen několik hrobů přibýlo,
 jiné srovnal čas.

Sem tam přejede auto po staré
 rozprasklé betonce,
 nad ní na vysokém sloupu trčí
 bezhlavý svatý v mírném záklonu.
 Zelená krev se mu řine po prsou.

Všechny vrstvy krajiny jsou nehybné,
 jen v žilách se vzmáhá sladce krutá
 touha trvat,
 trvat tváří v tvář.

Už dávno však je vyslovena cena,
 kterou splatíš všechny tváře světa.

Přes rudnoucí čelo slunce táhnou
 nezmarní havrani,
 a mlčky.

/Caput mortuum/

Přání

Neumírat v bezhraničném přesličkovém lese
jako v cizím panství,
nad hlavou neustále rodící netopýřicí.
Umřít náhle,
jako mūra, která narazila s ostrým zvukem
na sklo lampy
a bleskem splynout s tmou jak balvan uhlu.

Přívlastky dáváme jen jejím částem:
rychlá, pomalá, lehká, těžká,
krutá, milosrdná, zákeřná, zasloužená,
ale každý zlomek je částí celku
a o něm můžeme říct jen to, co je.
A on je totožností - smrt je smrt.
/To slovo je jak balvan uhlu./

Ruka ukazující k Žalovu má přísné oči;
jedno na ukazováčku, druhé na dlani.
Ale to je jen lidské pojetí,
to může dojímat ty, kdo to ještě nejsou,
kdo jsou v tuto chvíli vítězi,
na vrcholu s balvanem uhlu jako Sisyfos.

Tygře ozdobený révou, Posvátný bílý slone,
Božský kozle, Nesmrtelný býku s kučeravou srstí mezi rohy,
vy všichni s očima věčnosti.
Pohleďte do těchto očí, které vstupují do bílého prostoru
s úzkostí černou jak balvan uhlu.
Snad ve vás zahlédnou alespoň odlesk mlčení,
do něhož vcházejí.
Stává se pro ně veškerým hovorem.

/Caput mortuum/

Lomnický mramor pro Popelku

Větrná srst lesa na obzoru je elektrizována
 dravci ptačích skřeků
 Lehce pronikají hmotou vzduchu
 a rozechvívají bubínky chodce, derou se
 do oblačných prostorů jeho hlavy
 avšak není jim dáno, aby samy byly dotčeny krajinou pod
 Neproniknou do tajemství přesmutné radosti
 náhle se zrodívší v šedé mozkové kůře

Prchl jsi z tepla domova, hledáš jiné krajiny
 pod letícími oblohami, ve třpytícím se sněhosněhu
 ale slova máš pořád stejná po všech kapsách

Bělostná socha leží lhostejně s očima řeckých Venuší
 oklovanýma hejnem havranů, ale nezrušitelně mramorová
 Jásáš úchvatem, k čemu tady slova, chtěl bys mít
 jazyk hada, šlehající jak oheň
 ačkoli jsi ztratil oko bez náhrady oka

Nikdy jsi nebyl pánem svého vášnivého srdce
 a nezůstaly ti v těle pouze buňky odsouzence k životu
 Krev nemrzne ti v žilách, železo nerezaví v krvi
 nádherná přízračných krajin neobrací tvé zažloutlé oči
 v solný sloup

/Mramor na pálení vápna/

Scéna noci

Přesný svit dopadá z okna na trávník

Vykrojuje ho jako scénu pro sny

Ani krok po té kamenité

Ani přeražená noha jelena

Několik drobných hvězd v jámě ticha

v průběhu noci pořád opilejší

Přelétavý hovor ohně bloudí po tvé tváři

Kančí kůže se pozvedá naježenými štětinami

Cítí

jak se vlasová štěrbinu může změnit v propast

Jiskry z komína hasnou na hladině jezírka

Ty neznámé larvy v něm! Stoupající

klesající úzkost v temnotách, jež o sobě neví

Tíkot hodin. Péro v hlavě už je naprasklé

A zatím neodvratně přicházíš ty, Lucifere

/Mramor na pálení vápna/

Portrét

Oči hledí do magického kraje
 paměti, těžní věž se kácí, aby opět
 srostla se zemí jako podřatý člověk
 zatímco kolem se sune dnešní krajina
 kterou nemůže opustit, ani kdyby ji opustil

Zášlehy sinalého světla
 cukají jeho tváří, pokožka zasažená bleskem
 V paměti obrazy starých hospod
 harmoniky beznohých havířů
 dědeček s hornickým kahanem ho bere za ruku

Zůstali mu tři přátelé
 Opovážlivý opovržlivec
 nemilostný básník
 kněz, který se zná i k zavrženým

Jeho ohořelý sen trpí tisíci úzkostmi
 o neschopnostech těžko mluvit, ale
 jakási struna ještě nepraskla, ještě není
 zborcen hmatník vyprávění

Po výbuchu v chemičce vznikl hučivý požár;
 kytice plamenů se podobala
 jeho přezvětšené tváři naplněné peklem
 /má dodnes profil Danta/

Jindy namaloval jeho portrét
 sám Arcimboldo

Z měsíční krajiny, trošky rumu

hry v karty o sirky

ze zuhelnatělého vavřínu

/Mramor na pálení vápna/

Jestliže usneme

a sen prodlouží náš život
 a rozšíří ho do nevidaných prostorů
 naší bytosti, a totéž se stane
 když usedneme na mírném kopci
 a hledíme do krajiny, ale krajinu
 nevidíme, vidíme další možnosti
 a formy

potom, když se opět vrátíme ke dni
 nebo uvidíme krajinu před sebou
 najdeme pod hlavou zlatou minci

Na líci bude vyražena hlava fantomatického
 krále, na rubu květ máku s nápisem okolo:
 Neodcházej, vymyjí ti mozek, dá ti
 velkou námahu, aby ti místo toho
 uřízli nožičky. Ale ty musíš jít
 Vrať se zase, a třeba bez nožiček

/Tiché krátery/

Ťukání dřevěné supí nohy podél ohrad, zdí a vrat. Štěkající
 psi podvratáci. Z prken vesmíru vypadl suk, jímž nahlíží skle-
 něné boží oko na starý volební nápis. Trávou se potácí starý
 orchestrion marně hledající svou starou hospodu s plivanci za-
 rostlých brad. V posledním okně ulice jsou na ostny kaktusů na-
 píchnuté kočičí oči. Dávné harmoniky dozněly kdesi v koutku
 vesmíru. Dalekým betonovým žlabem obrovských rozměrů teče pra-
 mínek kalných pomejů. Půlka člověka je nakreslena na zdi, dru-
 há vystupuje ze zdi v podobě živého vlka.

/Tiché krátery/

Mlha houstne a když dojdu k náměstí není vidět na krok vidím jen blízka světla jak chuchvalce prozářené vaty. Je dobře že náměstí je liduprázdné a ono zřejmě je: není slyšet ani hlásku ani kroky. Ticho. Vím že jsem na hlavním náměstí i když z něho nic nevidím bydlel jsem jeden čas v jednom z jeho starobylých domů ale to bylo nejspíš v minulém životě. Vydávám se tedy přes ně směrem k jedné z ulic která vtéká do náměstí a současně z něho pramení. Náhle kdosi uchopí knihu kterou držím v levé ruce a snaží se mi ji vyrvat slyším jak se listy trhají nevím kdo to může být nic nevidím ale onen pařát - vím že se jedná o pařát - mi trhá knihu přes můj odpor. Snažím se ji nepustit a vytrhnout ji zpět papíry létají jak peří ale mé úsilí je marné mocné škubnutí mi vyrvе knihu úplně a vše mizí. Vím že jsem dále ohrožen a že se nebezpečí může zhmotnit cítím kolem sebe kruh nebezpečných bytostí. Začnu kolem sebe mávat kamenným kyjem který držím v pravé ruce přitom mě napadne že tím také mohu odehnat tu temnotu ale kyj je stále těžší ruka ochabuje točím jej stále pomaleji ruka klesá bez síly kyj měkne hadrovatí je konec. Náhle spatřím hvězdy ucítím ostrý noční vzduch vidím paláce bílou dlažbu obvyklý večerní ruch lidí. A pak sloup a na něm stojí a neslyšně mává křídla kamenný lev. Jeho křídla víří prudce vzduch zdvíhá se vítr a s ním se zdvíhají popsané listy papíru a mizí ve vlnách.

/Tiché krátery/

Bude, jako by nebylo

Tohle město: ubohý netvor; ani plameny už nejsou v jeho nozd-
 rách. Chůze sem a tam, podle klesajících pater, podlaží, vrstev-
 natosti. Ani nebožtíci - . Náhle odkryté staré zdivo, překvapi-
 vé pohledy směrem k. Dlažba, mnohdy oslzlá, častěji prašná.
 Uhelné jámy, některé jsou i barevné. Rozbuldozerované soukro-
 mí. Dráty, trámy, plechy, dehtové papíry, střešní tašky a roz-
 tříštěné sklo. - Řekni mi to zase, že mě miluješ! - Nalej mi
 ještě, už naposled! Ticho. Kosternatost, staré slavníky, konec
 věcí. Konec města, konec osudu, osudů. Ještě se belhá, ještě
 se nadzdvihává, ještě obrací pohled za. Na očích nemá ani bílý
 šátek. Rány, údery, vnitřnosti. Odevzdanost. Rádo by se řeklo:
 rochající prasata. Ale jedná se opravdu i o nás. Překrvenost,
 exploze. Považujeme se za prasata? Jsme ochotni nebýt, uvolnit
 místo, redukovat se? Mraky se níží, rozplývají se v mlhu. Na ob-
 zoru záblesky. Slunce nevychází, až tu někdy před polednem.
 Z mlhy se vynoří hora s černou jámou na úpatí. Do ní padají
 všechny naše krásné hry, budoucnost je na ostří nože.

/Caput mortuum, Zóna - druhá verze/

... a jako oheň se vrhá na vejce vesmírného mrazu, ta jsou naráz vypita jak sklínka žitné po ránu. Co se tu děje, ptá se Kuna a vine se mezi dveřmi, obletovaná psem s černými křídly. - Padající zimou je třeskutost stále těsnější, čím dál víc neprodyšnější s tělem, a musím tedy dávat sbohem jen tak, jakoby: aspoň pohnout rukou nebo hlavou, na odchod není zatím pomyšlení. Nevím, zda se Kuna spokojí odpovědí průvanu, Nic se tu neděje. - Pes s jednou nohou pozdviženou a očima vyjícíma kamsi... strnule...

Pak už jsem vzdálený slunci jak božské jiskře, kosmický nůž se odvažuje ještě dál, za blízkost; je to jeho hlavní zbraň: pronikání. Kunu jistě lépe uspokojí odpověď člověka, Děje se tu zrození, očekávání, pohovor, prosby, tribunál a výrok: ti nešťastní šťastní pak stoupají registraturami vzhůru a procházejí stropem: dveřmi uniknout nelze - jsou zadrátované. -

Sněhové baldachýny se vzdouvají, vítá je cvakání zubů. Kuna říká, To ráda slyším, je vidět, že ruiny nejsou žádný holubník. - Zaposlouchá se a ještě se ptá, To se třesou zimou nebo strachem? - Ačkoli se tady právě nikdo netřese, snad se pohybuje nějaký kámen, papír, ale co vím o vědoucnosti Kuny.

Průzračnost mrazu je neodbytná, křížem krážem jím prolétává černý pes s bílými tesáky. Není už krokem podzimních plískanic, není trávou rezavějící pod jeho prvními polibky, už dávno ne. Jen sklo rozkvétá a zůstává ozdobené prstíčky s pláčem za nehty. Rezavé koleje s přimrzlou Kunou - je s nimi spojena rampouchem krve - vedou do magické bělosti, do moře plovoucích ker železa, do všeho, čeho se jednou dotknu. Zatím však slyším jen vytí té černé feny.

/Zóna - druhá verze/

... známé stěny, obrazy, nábytek. Vědomí je ještě zastřené, jen pomalu se prodírá ke dni. Probudit se úplně? Ještě chvíli odpocívat? Šel jsem pozdě spát. Jedna noha vyčnívá zpod pokrývky. Není to nepříjemné, naopak, ten mírný chlad... Přesto ji zatahnu zpět, do hnízda. Bezmyšlenkovitě. Lahodný klid.

Náhle jsem úplně bdělý: co to bylo? V útrobách se to jen hemží, až k hrdlu, až k mozku. Množství křídel, drápků, pernatých ocasů, švitoření a zpěv, kukání, krákání, pískot, drsný skřek. Hejna ptáků létají sem tam, usedají, zase vzlétají, krouží, letí daleko a opět se vracejí. Z hrdla mi zaznívá klokotání, šveholení, vrkání, vrískot, flétnový hlas pěnic: dydyldy, dydldy, dydldy, dydldé... Jaké ve mně musí být prostory! Snad jsem je tušil, teď mám jistotu.

Potkávám známé, jdu do obchodu, na návštěvu. Ale nemohu se s nikým dorozumět, leda by lidé rozuměli ptačím hlasům, které vycházejí z mých úst. Nabízejí pomoc: jeden chce zavolat lékaře, jiný chovatele ptáků, ornitologa, další zootechnika nebo že zatelefonuje do zoo. Jiný známý, lovec, píská na vábničku, chce ptáky vyvábit ven, ale má tvář je šťastná. Zanechá vábení a rozpačitě se na mě dívá. Přátel, kterým bych vyzpíval nitro, je málo, jeden dva, popravdě žádný. Moji přátelé jsou teď uvnitř, v podnebesí hlavy, v jeskyních paměti, na obzoru hrudníku, v norách hrdla, hnízdí v srdci. Přeletí hejno hrdliček - slyším jejich cukrrrrrůůůů v sobě, přeletí hejno vran - slyším krákorání v hrdle. Cítím se lehký... nadzdvihován... rozpřahuji ruce... letím...

Je podivné, že nesměřuji do modra, k pramenům světla, ale do temna: letím k uhelné stěně. V sobě slyším radostné hlasy.

Nořím se do stěny - nepocituji žádný odpor. Letím zuhelnatělou vegetací a ta se proměňuje v živoucí přírodu. Objevuje se bažinaté jezero a z něho rostou podivné stromy. Nedaleké sopky chrlí oheň a lávu: vnášejí do šera červenou září. Mraky páry stoupají z vařící se vody a bíle světélkují. Z mých úst vyletují ptáci, houfují se a usedají na stromy, na keře a do trávy. Nakonec mě opustí všichni. Snad ještě uvidím bájného archeopteryxe. Nevidím ho. Jistě létal v pradávných obdobích, která nepřežil. Déšť, vlastně spousty vod mě srážejí opět do tmy, do ještě větší tmy. Hlasy ptáků zůstaly daleko za mnou. Objevily se hvězdy.

Ještě mávám rukama, pak rozpačité přestanu - už to nejsou křídla. Jdu bezhlesým městem, nikde nikdo. Domy opuštěné, bez oken, bez dveří, některé jsou pobořené. Dlouho sedím v průvanu jednoho z nich. Chladivý klid, ticho. Ale do duše se plíží úzkost.

Za jámou svítí okna nového města. Sta a tisíce oken září. To jediné, za kterým sedím a naslouchám vnitřním hlasům, nevidím. Nevidím své hnízdo, ve kterém spávám s jednou nohou vystrčenou zpod pokrývky a sním o ptácích, kteří mě celého vyplňují. Teď už je neuslyším: každý z nás žijeme pro sebe. A všichni s Damoklovým mečem nad hlavou. - Pomalu odcházím z trosek města, na které ten meč už dopadl.

Proč jen ti ptáci chtěli pryč!?

/Zóna - druhá verze/

JAK JSME DĚLALI DIVADLO

Ivan Klíma

Opravdové divadlo to samozřejmě nebylo - spíše estráda. Tehdy před třiceti lety byly ty slepeniny nejrůznějších žánrů a produkcí v módě. Viděl jsem podobnou slepeninu na vsi nedaleko Nové Paky, a to v provedení úderky divadla z Hradce. Předvedli něco poezie, něco zpěvu a tance, něco sólových housliček, nakonec zahráli scénku a zazpívali častušku, jejichž smysl mi zůstal temný, ale které v místním publiku vyvolávaly výbuchy smíchu. Teprve po představení jsem se dopátral příčiny ohlasu. Autor, který cestoval se souborem /myslím, že to byl Saša Lichý/ totiž před představením navštívil vesnici a inspirován místními nešvary napsal scénku i písničku speciálně pro tohle jediné vystoupení. Tehdy mě napadlo - nemám se moc čím pyšnit - že tohle bychom na fakultě svedli také. Několik zpěváků by se jistě našlo, recitátorů samozřejmě rovněž. Navíc jsme měli ve svém středu proslulou konferenciérskou dvojici: Antonína Jelínka a Milana Schulze. Scénky bych napsal sám, jen ty veršíky pro závěrečnou častušku bych nesvedl. Rýmování bylo nad moje síly. Naštěstí jsem měl za přítele básníka, byl to autor /aspoň v mých očích/ uznávaný a vydávaný /Po stopách zítřka/.

Vyložil jsem mu hned po prázdninách svůj záměr. Básník prohlásil můj nápad za podnětný, hned jsme začali vymýšlet složení budoucího souboru a repertoár.

Už se nepamatuju, kdo koho vlastně navrhl, kdo koho přivedl, výsledkem však bylo opravdu pestré těleso. Na fakultě studovalo v té době mnoho cizinců: z Koreje, z Číny, také Bulhary, Ita-

la a Řeka jsme měli mezi sebou. Jeden čínský kolega hrál mistrně na violoncello a čínská kolegyně /jméno si sice pamatuji, ale obávám se, že bych nezvládl novou transkripci, v překladu prý znamenalo: laň pasoucí se na ranní louce/ překrásně pěla árii o měsíčku na nebi hlubokém. Poručík severokorejské armády Nam vyprávěl o barbarských činech nepřátel /o podstatě války, které se ještě nedávno účastnil, ovšem pomlčel/ a důležitosti boje za mír. Ostatní cizinci a dívčí trio měli zpívat lidové písně. Kolegové Hrách a Weigel chtěli předčítat povídky vhodné pro vesnické občanstvo, Jan Skoumal byl ochoten hrát na harmoniku, Eva Reimová recitovat ze staré čínské poezie a spolu s Věrou Kronusovou i připravovat dětské představení. To všechno měl uvádět a co nejvtipněji slovem skloubit obdivuhodný Antonín Jelínek, který navíc hodlal pantomimicky předvést zasedání "silné čtyřky" /sám/ a zahrát Haškovu povídku o malém Mílovi / s maňáskem /.

Slepenina, která začala nabývat stále zřetelnějších rysů, mi připadala skvělá, zábavná a zároveň osvětově vzdělávací. Když jsem si přimyslel scénku /anebo raději dvě/ s častuškami od básníka, nepochyboval jsem o úspěchu. Bylo na čase jednat. Odebíral jsem se na ministerstvo kultury, kde jsem ohlásil, že jsme ustavili fakultní soubor a domníváme se, že náš program by byl zvláště vhodný pro pohraniční kraje. Od ministerstva jsem nežádal schválení /netušil jsem tehdy nic o schvalovacích řízeních/, ale dopravní prostředek. Kupodivu mě nevyhodili, řekli, že přijdou program shlédnout. Sjednali jsme den, hodinu i místo.

Předvádění se mělo konat v posluchárně ve druhém patře. Okna odtud hleděla na řeku a na Hrad. Výhled z okna byl bezpochyby to nejlepší, co jsme mohli nabídnout.

Komise dostavila se přesně, polovina účinkujících nikoliv. Skvělý Antonín Jelínek, o němž jsem věřil, že svým slovem slepí to, co nikdy předtím nebylo vcelku, onemocněl a nezastupitelně chyběl.

Předvedli jsme několik ubohých osamělých čísel. Jen Laň pasoucí se na ranní louce okouzila svou rusálčí árií a poručík severokorejské armády byl shledán ideově žádoucím. Snažil jsem se vysvětlit komisi, že to nejlepší neviděla. Kromě nemocných a omluvených totiž chybí to vůbec nejoriginelnější: scénky a písničky napsané přímo pro místní publikum. Jmenoval jsem jako autora textů známého básníka Miroslava Červenku. Komise se tvářila kamenně. Předváděčka skončila, aspoň podle názoru většiny účinkujících, naprostým fiaskem.

Za několik týdnů nám z ministerstva oznámili, že nám zapůjčí autobus k týdennímu zájezdu, s námi pojedou také ministerský inspektor.

Jestli mě neklame paměť, náš první zájezd zamířil na Šumavu. Kašperské Hory, Hartmanice, Sušice, už všechny ty štace, kam jsme hodlali zanést pochodeň našeho umění, nedám dohromady. Mirek a já jsme tedy s náskokem, který se stále zkracoval, začali objíždět místa budoucích vystoupení, abychom získali reálie potřebné pro naše scénky a písničky.

Pohraničí oněch let: rychle pustnoucí vesnice a městečka. Rozbité silnice, vyrabované kostely, zarostlé zahrady. Ubohý krámek, špinavá hospoda. Bída. Cikáni, reemigranti a osídlení přišlí ze všech koutů země. Nesklizená pole, neposečené louky.

Obvykle nás poslali na Národní výbor, do kanceláře statku či za učitelem. Kupodivu většinou pochopili, co od nich žádá-

me, a vyličili nám několik místních patálií i s barvitými podrobnostmi. A my s troufalostí, která ovšem odpovídala našemu věku, sedli a často ještě namístě, anebo v autobusu či ve vlaku, které nás vezly zpět za našimi účinkujícími kolegy, skládali variace na dané motivy.

Připadalo mi, že napsat scénku je snadné: už proto, že jsem si na jevišti mohl vypomoci nějakou zřeštěnou akcí. Ale v písničce spočívalo všechno na slově, na vtipném verši a rýmu, ale bylo vůbec v lidských silách poskládat těch několik informací do veršů, které by dávaly smysl a ještě navíc vyvolaly smích? Trnul jsem hrůzou, že tentokrát se to už nemůže povést.

Mirek si pobrukoval melodii /skládal ty texty na Ježkovy melodie/, občas nadšeně vykřikl, pak mi přečetl či přezpíval text. Býval jsem nekriticky nadšen. Připadalo mi, že právě tohle rychlobásnictví na dané téma je vrcholem básnické zručnosti a důkazem talentu, který musí všichni nezaopatřeni diváci nadšeně ocenit.

Pravidelně opravdu ocenili. Naše závěrečné scénky a písničky / psali jsme v opojení nad vlastní dovedností a tvořivostí i ve snaze beze zbytku využít všechny získané reálie dvě i tři pro jedno představení/ získávaly nejhlasitější ovace. Byli jsme spokojeni, ještě jsme nepřekročili věk, v němž člověk ještě věří, že potlesk může nějak svědčit o hodnotě toho, k čemu se vztahuje. Připadalo nám, že právě teď vytváříme něco, v čem se - neuvěřitelné - blýští zrníčka našich neopakovatelných talentů.

Nedovedu posoudit, co jsme opravdu přinesli v těch dávných předtelevizních časech divákům, kteří se v překvapivém počtu dostavovali do sálů místních hospod či sokoloven. Pro nás ta set-

kání smysl měla. Potřebovali jsme si ověřit svoji technickou zručnost, také stanout tváří v tvář obecenstvu bylo pro nás nové a užitečné.

Na zakončení by se patřilo aspoň jeden z těch textů ocitovat, jenže po třiceti letech už nedám dohromady byt' jen jediný verš z těch jen jednou zazpívaných písniček. Hledal jsem po zásuvkách, jestli tam někde neuvázlo zapomenuté lejstro z oněch dob, ale neuvázlo. Také Mírka jsem prosil, aby se podíval do svých papírů. Našel složku svých nejdávnějších básní, ale z těch písniček si neschoval ani jedinou. A tak nejspíš už nikdo nikdy nedoloží zručnost vyhotovení, vtípnost a přitom básnickou hodnotu těch našich dávných výtvorů.

hru

