

U
C
S
L

Dj0105116

1/172

Z. P.
60

Z D E Ň K U P E Š A T O V I

K Š E D E S Á T I N Á M



88/88C

OBSAH

Pavel Spunar: Poznámky ke gnómičké řadě v pražském kapitulním kodexu M 127

Robert Kalivoda: Komenského myšlenkový model a problém osvícenství

Emil Pražák: Poznámky k I. intermezzu Máchova Máje

Květa Sgallová: Písňový verš v českých překladech
Heinovy poezie v 19. století

Aleš Haman: Český pokus o paní Bovaryovou

Jaroslava Janáčková: Prodá se lacino žlutý pes aneb
k jubileu Sládkova Lumíru

Zdeněk Kožmín: Čas a prostor Šaldovy lyriky

Miroslav Červenka: Sémantika Hlaváčkova verše

Přemysl Blažíček: Tomanovi Tuláci

Jaroslav Med: Básník Viktor Dyk

Jarmila Mourková: Langrův novoklasicismus jako cesta
k novému umění

Josef Zumr: Návraty Ladislava Klímy

Milan Jankovič: Švejkova každodennost

Miroslav Drozda: Periodizace ruské literatury a problém
jejího sovětského období

Jiří Holý: Záhada Okénka z malého města

Jaroslav Kolár: K pramenům Čapkových literárních postav

Mojmír Otruba: Satiry Karla Čapka na noviny a novináře

Miroslav Procházka: Poznámka k jednomu tématu /Mukařov-
ského úvahy o literárních druzích/

Jiří Trávníček: "To" /Kainarovské předpoklady/

Václav Křivánek: Drama jako střetávání život-
ních hodnot

Vladimír Macura: Šiktancovy Heinovské noci a aktua-
lizace žánru pásma v poezii generace Května

Vladimír Karfík: Kolář v dramatu

Daniela Hodrová: Věra Linhartová, Meziprůzkum
nejblíže uplynulého

Rudolf Havel: O jedné legendě

Význam gnómičké literatury v bohaté škále středolatinského písemnictví byl již dávno uznán.⁽¹⁾ Jde o přísloví, sentence, pořekadla, úsloví, ale i drobné veršované skladbičky podobného zaměření, které často tkví svým poselstvím ještě v biblickém starověku, antické literatuře či zkušenostech "barbarských národů". Jejich sdělení má všelidskou platnost a trauuje se ze staletí do staletí a přibližuje se i nám.

V středoevropském okruhu začal vzrůstat hlubší zájem o gnómy v 11. století. Vzpomeňme dvorního kaplana Konráda II. a Jindřicha III. Sasa Wipona (zem. kolem 1050), či bavorského benediktina Otloha, který řídil školu v klášteře sv. Jimrama v Řezně (zem. po r. 1070). Patří sem však i proslulá starší veršovaná učebnice a čítanka Fecunda ratis lutyšského učitele Egberta Leodiensis (zem. po 1026), vděčící za svůj věhlas řadě přísloví, bajek, sentencí, příkladů, vtípů a osobních reflexí. Četla se v evropských školách po celý středověk a mnohé její verše se osamostatnily, takže málokdo z pozdních opisovačů tušil, že "vypadla" z dávné sbírky, sestavené jako školská pomůcka.

V Čechách se hlubší zájem o gnómičkou literaturu projevil až ve 14. století a souvisel s rozmachem latinských škol a založením pražské univerzity (1348). Gnómičké texty byly vhodnou látkou k procvičování latinské gramatiky a kromě toho se neprotivily výchově příštích duchovních, dvorských či městských úředníků a učitelů. Setkáváme se s nimi v rukopisech 14. - 15. století a jejich funkční zařazení v kode-

zech se velmi liší. Některé se objevují jako drobné výplně mezi texty jiného charakteru, jiné byly záměrně komponovány do samostatných (a často abecedně uspořádaných) řad, které sloužily různým (především didaktickým) potřebám. Redaktoři a opisovači těchto veršů zůstávali většinou ~~neznámí~~ v anonymitě. Přesto známe některé jmenovitě (např. Jana z Letovic z 2. poloviny 14. století)⁽²⁾ a výjimečně i s podrobnějšími životními daty (Oldřicha Kříže z Telče, který zanechal mnoho biografických dat ve vlastních písařských poznámkách).⁽³⁾ Ostatně znalost gnómské tvorby se v Čechách výrazně projevovala nejen v přímých dokladech sběratelské činnosti (opisech), ale i v průniku do "vyšší" literatury. Vzpomeňme jen přímých citací gnóm v díle M. Jana Husi⁽⁴⁾ nebo vlivu přísloví a sentencí na Tripartitus moralium německého dominikána Konráda z Halberstadtu (2. polovina 14. století)⁽⁵⁾ přítele pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic. Latinské gnómy ostatně zpětně působily i na příslovečnou tvorbu v domácím jazyku, jak ukazují Proverbia Flasskonis, neprávem připisované Smilovi Flaškovi z Pardubic.

Systematické studium latinské gnómské literatury - frekventované v Čechách - je teprve v počátcích.⁽⁶⁾ Nechybíme však, když se pokusíme podat stručný soupis rukopisů, v nichž se dochovala převážná část gnómské literatury známé a opisované v českém prostředí. Jsou to kodexy (podle abecedního pořádku):

BRNO UK Mk 108

OLOMOUC Kap 521

PRAHA Kap A 93 - 4

Kap B 62

Kap D 31 - 1

Kap D 86

Kap D 126

Kap M 8
 Kap M 102 - 1
 Kap M 127
 Kap M 130
 Kap N 8
 Kap N 15
 Kap N 17
 Kap O 57
 Kap O 58
 Kap O 59
 Kap O 71
 Kap O 75
 PRAHA KNM II F 4
 KNM X D 5
 PRAHA StK ČSR I E 22
 StK ČSR VI C 11
 StK ČSR VIII G 29
 StK ČSR XIV F 22
 StK ČSR XIV H 16
 TŘEBONĚ StA A 4
 StA A 6
 StA A 7
 VATICANO BiblAp Pal. Lat. 719
 WIEN ÖNB S.N. 3618
 WROCLAW BU I F 166

Většina dokladů, ať jsou již v kodexu umístěny a řazeny jakkoliv, nebyla dosud vydána. Příležitostně se snažíme tento dluh splácet a "objevovat" znalcům středolatinšské literatury prameny,

které mají pro duchovní klima své doby (mentalitu) jistou výmluvnost.⁽⁷⁾

Jedním z důležitých kodexů pro poznání gnómičeských veršů, frekventovaných na území Čech, je i pražský kapitulní kodex M 127.⁽⁸⁾

Rukopis, obsahující řadu školských textů, vznikl v letech 1378 - 1379 a je napsán jednou rukou. Začíná (ff 1r - 8v) Theobaldovým (neidentifikovatelný autor) zpracováním Physiologu,⁽⁹⁾ které je doprovázeno četnými českými glosami, následují materiály poukazující k výchově kleriků (např. hojně dochované dílo neznámého autora "Peniteas cito"⁽¹⁰⁾), tzv. Novus Catho,⁽¹¹⁾ různé slovníky, proroctví Jana z Toleda,⁽¹²⁾ výklady o desateru a dalších theologických otázkách ~~MMHMMHMMHMM~~, školská anonymní skladba Rudium doctrina,⁽¹³⁾ Prudentiův Dittochaëon⁽¹⁴⁾ a Theodulova "učebnice" Ekloga,⁽¹⁵⁾ řadu opisů opět doprovázejí četné české přípisky potvrzující české prostředí, v němž rukopis vznikl.

Gnómičeské verše, které nás zajímají, jsou rozsety na ff 23v-27r a autor kapitulního katalogu A. Podlaha je souborně označil jako Vocabularius versificatus.⁽¹⁶⁾ Správně sice postřehl, že na širokém okraji folií probíhá abecedně uspořádaná sbírka gnóm (versus ordine alphabetico) s incipitem "Abstinencia gignit castitatem" (ff 23v - 26v),⁽¹⁷⁾ ale v hlavním textu se orientoval jen povrchně.

Na f. 23v skončil tzv. Novus Catho (srov. "Explicit Novus Catho m^o CCC^o LXXVIII^o anno in festo sancti Kyliani feria quinta", tj. a po dvouverší

Ad me si transire vis Vocabula scire

Tu mare transires cicius quam singula scires,⁽¹⁸⁾

které zmátlo Podlahu jako incipit slovníkové skladby, následuje soubor gnóm, který (poprvé) přerušují (f. 24r) veršované zdravotnické pokyny (srov. f. 24r : "Quatuor ex sompno veniunt hec meridia"⁽¹⁹⁾), aby volně řazené gnómy dále pokračovaly (až po f. 24v).

Řada není abecedně uspořádána a také nemá přesněji vymezený cíl. Jednotlivé verše (vedle monostich disticha a jedno čtyřverší) jsou řazeny mechanicky a mají povahu florilegia. Geneze a frekvence jednotlivých gnóm se liší. Většina byla podchycena v soupisové literatuře, ⁽²⁰⁾ ale najdeme i takové, které dosud unikly pozornosti (nebo se dochovaly v pozměněné verzi). O jejich původu je obtížné vyslovit pevnější závěry, není však vyloučeno, že se geneticky přimykají k středoevropskému okruhu, v němž se také šířily a byly opiscovány.

EDICE PRVÉ ČÁSTI GNÓMICKÉ ŘADY

Praha Kap M 127, ff 23v - 24r

[]

- 1 Non laudo laudem per quam mihi sencio fraudem
Dat probitas speciem et non species probitatem
Nil sua forma valet qui probitate caret
Visus et auditus nocet et meditacio nequam
- 5 Non est lucerna iuveni nocturna taberna
sed mors eterna removens a luce superna
Ergo puer cave ^(a) nullatenus hanc imitare
Sic tu preclare potes omne malum separare
+ Disce bonos mores habebis res et honores
- 10 Provisor lupulus non est bonus villicus
Felix esse potest cui rerum copis non est
Raro dives erit qui multa comoda querit
Raro ditatur qui per loca multa vagatur
Se male solatur qui credit ne moriatur
- 15 Ardet de facili [stramen] quod iungitur igni

Insipiens fatur que raro premeditatur
Omnibus in rebus gravis est incepcio prima
Absque labore gravi non possunt magna parari
Cura plenus eris si vis ut magnificeris
20 Qui Cristo credit illi totum bene cedit
Si servis ut vis dabo quod volo non dabo quodvis
Si servis ut volo non dabo quod volo sed dabo quodvis
Caseus et panis est optimum ferculum sanis
Cum dare vis aliis non debes dicere multis
25 Hoc verbum ,vultis,⁶ nocet sepissime multis
Cum fueris Rome Romano vivito more
Cum fueris alibi vivito sicut ibi
Discat homo quivis perscire Deo similatur
Qui sua dat large laudatur ab omnibus ille
30 Qui dat laudatur qui non dat vituperatur
Quando fervent ire sapiens debet procul ire
Donec lis cedat ne te aliquis ferus cedat
En fuge lucrari nomen parcendo avari
Multi derident reliquos qui sunt magis stulti
35 Sunt derisores derisis deteriores
In studio times qui nemo per ocia dives
Sancte pater parce michi celica regna patere
Multi sub pena pro culpa sunt aliena
Luce caret sepe qui frangit viscera sepe
40 Pulli sub sepe faciunt sua balnia sepe
Qui procul est oculis procul [est] a lumine cordis
Dampna pudor que docent homines quod sunt sapientes
Dicior [est] liber mendicus divite servo
Paupere ditato nil acrius esse putato
45 Omnibus adde modum modus est pulcherrima virtus

Omnis homo vere debet peccata timere

← Omnia dat Dominus sed non per cornua thaurum

48 De mare montes de vespere inspicite fontes

Komentář

W, P (H. Walther, Proverbia sententiaeque Latinitatis medii aevi, Göttingen 1963 - 1969)

2] W,P 5006. - 3] W,P 16853. - 4] W,P 33820. - 5-8] W,P 17669. -
9] cfr. W,P 5842. - 10] podobná myšlenka známa již v antice;
srov. Aristof. eir. 1076; Plaut. Pseud. 140; Ov. ars am. 2,
364. - 12] cfr. W,P 26301a. - 13] W,P 26300. - 14] W,P 27748.
- 15] W,P 1297. - 16] W,P 12498. - 17] W,P 20149. - 18] cfr.
W,P 201. - 19] W,P 4736. - 20] W,P 23930a. - 21-22] W,P 29152.
- 23] W,P 2442. - 25] W,P 11078. - 26-27] W,P 4176. - 29] W,P
24808. - 31-32] W,P 23486a. - 35] W,P 30711. - 41] W, P 24556.
- 42] W,P 4900a. - 43] W,P 6034. - 44] W,P 20954. - 45] W,P
20103. - 46] W,P 20228. - 47] W,P 19970.

a] scr. "care"; táž ruka připojila korekturu "vel clare". - b]
scr. "multis".

[]

V kratičké sbírce 48 veršů, které nikterak neoplyvají originalitou, pevně vytčeným cílem či básnickou představivostí a formou, zjišťujeme několik rysů, které zasluhují úvahy :

b)

1] Ze 48 veršů je : a) jedno čtyřverší, tři dvouverší, c) šest neúplných dvouverší, d) třicet dva monostich. Poučení : Vzhledem k absolutní převaze monostich v této a podobných sbírkách si často nepřipouštíme, že dochovaný verš je jen částí (zbytkem) složitějšího útvaru.

2] Ze 48 veršů plných čtrnáct (tj. více než čtvrtina) nebylo vůbec registrováno standartní soupisovou literaturou⁽²¹⁾ a čtyři vykazují značné odchylky, které jsou tak závažné, že je nutno považovat je za samostatné gnómy. Poučení : Dosavadní soupisová literatura shromáždila ohromný a stále ještě nedoceněný materiál, ale zdaleka není jej možno považovat za reprezentativní. Zvláště v okrajových zemích latinsky mluvící Evropy se dochovaly prameny, které dosavadní fond obohatí a naznačí další vnitřní souvislosti. Pokud jde o kvantitativní odhad, je třeba předpokládat, že se dosavadní počet shromážděných dat rozšíří nejméně o třetinu původního počtu.

3] V stručné řadě 48 veršů, které jsme vydali, se jako významová (klíčová) slova prosadila tato substantiva (A), adjektiva a zpodstatnělá adjektiva (B), slovesa (C) a nomina sacra (D) :

A-1 (abstraktní pojmy) : culpa, cura, fraus, inceptio, ira, labor, lis, lux, modus, mos, peccatum, probitas, pudor, studium.

A-2 (konkrétní pojmy) : cor, derisor, ferculum, fons, ignis, lupulus, saepes, taberna.

B : dives, felix, insipiens, mendicus, stultus

C : dare, dicere, ditare, lucrari, mori, nocere, parcere, perscire

D : Cristus, Dominus

Již stručný pohled na shromážděný materiál signalizuje, že všechna sdělení byla zaměřena k postižení základních norem křesťanské etiky. V středu úvah stály poctivost, řádné mravy, stud, vina, starostlivost, práce, studium, uměřenost⁷ a varovalo se před podvodem, lstí, hněvem, hříchem. Gnómy, které pracovaly s abstraktními pojmy (nejčastěji ctností a nectností), byly mravně (hodnotově) jednoznačné a umělecky sterilní. Měly charakter rčení (výroků) a vyjadřovaly se přímo (bez použití uměleckého obrazu). Podobnou ryze didaktickou funkci naplňovaly i zvýrazněná adjektiva a slovesa; šlo opět o doporučení, varování a mravoučné postřehy bez vyššího (uměleckého) záměru. Zájem o metaforické (a mnohovýznamové) sdělení se spojoval - pakli vůbec - jen s konkrétními pojmy. Příkladem mohou být č. 5 (taberna - lucerna), č. 10 (lupulus - bonus villicus), č. 15 (stramen - ignis), č. 46 (fontes), i když najdeme příklady pro označení konkrétních věcí, kde označení neprovokovalo k jinotaji a pozdvižení pojmu nad jeho všední (primární) význam (např. č. 23 - ferculum, č. 41 - cor). Poučení : Naznačují tyto postřehy obecnější problémy ? Nerači bychom předbíhali, ale zdá se opravdu, že metaforika středolatinských přísloví byla převážně vázána na pojmy poukazující k věcem. Slova odkazující k ideám živila spíše příkazy a nudné mravní maximy.

Závěrem ještě dohad o funkci pražského kapitulního kodexu M 127.

Není vyloučeno, že rukopis vznikl v souvislosti s potřebami pražské katedrální školy při kostele sv. Víta, která měla znamenitou pověst;
← pro tuto domněnku ^{VŠAK} (nemáme žádný přesvědčivý důkaz.

Poznámky

- 1) Ze starší literatury lze upozornit již na : G. Gröber, Grundriss der romanischen Philologie, 2, 1. Abt., Strassburg 1902.
- 2) Srov. Praha StK ČSR VIII G 29a; J. Truhlář, Catalogus codicum manu scriptorum Latinorum 1, Pragae 1905, No. 1611. - P. Spunar, Rex, regnum a regnare ve sbírce sentencí a přísloví Jana z Letovic, Studie o rukopisech 14, 1975, 167 - 181. - P. Spunar, Die Proverbien und Versus didactici - vom Mischen zweier Dichtungsgattungen, LF 100, 1977, 204-213.
- 3) Srov. J. Weber - J. Tríška - P. Spunar, Soupis rukopisů v Třeboni a v Českém Krumlově, Praha 1958. - J. Kadlec, Oldřich Kříž z Telče, LF 79, 1956, 91-102, 234-238. - P. Spunar, Vývoj autografu Oldřicha Kříže z Telče, LF 81, 1958, 220 - 226. - P. Spunar, Sentences scolaires dans le MS Třeboň A 6, in: Miscellanea codicologica F. Masai dicata 2, Gand 1979, 417 - 424.
- 4) Magistri Iohannis Hus Opera omnia, Pragae 1959 sq.
- 5) Die deutsche Literatur des Mittelalters - Verfasserlexikon, 5, Baerlin - New York 1984, 191 - 194.
- 6) Česká Proverbia Flasskonis byla však již zpřístupněna v prvním ročníku Časopisu společnosti vlasteneckého musea v Čechách (ČČM 1, 1827. - Zakladatelským dílem české paroimiologické literatury je ^Tvedice V. Flajšhanse Česká přísloví, 1 - 2, Praha 1911 - 1913. - Srov. také J. Nováková, Antická a středolatinská přísloví v Moudrosti sta-

*V sbírka F. L. Čelakovského Mužovslaví národu slovanského
v příslovích, Praha 1852, a*

rých Čechů, *Slavia* 39, 1970, 564 - 577. - K. Horálek, Komenský a česká paremiologie, *Slovo a Slovesnost* 31, 1970, 396 - 397. - P. Spunar, Les proverbes latins de Moyen Age peuvent-ils servir de source historique?, in: *Classica et mediaevalia J. Ludvíkovský octogenario oblata*, Brno 1975, 229 - 234. - P. Spunar, Středověká gnómičká literatura, in: *Smích a pláč středověku*, Praha 1987, 7- 20. - O profánní latinské poesii v Čechách psal J. Vilíkovský, *Latinská poesie v středověkých Čechách*, Bratislava 4, 1930, 92n., J. Vilíkovský, *Latinská poesie žakovská v Čechách*, Sborník Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě 8, 1932.

- 7) K dosud cit. lit. (viz pozn. 2, 3, 6) doplň ještě P. Spunar, Abecední sbírka sentencí v pražském kapitulním rukopisu M 127 jako pramen, *LF* 105, 1982, 159-172. - P. Spunar, *Proprietates Graecorum*, *LF* 107, 1984, 228 - 231.
- 8) Srov. A. Podlaha, *Soupis rukopisů metropolitní kapituly pražské 2*, Praha 1922, No. 1488. - P. Spunar, Abecední sbírka (o. c.).
- 9) Vyd. P. T. Eden, Leiden-Köln 1972.
- 10) Srov. M. W. Bloomfield ad., *Incipits of Latin Works on the Virtues and Vices, 1100-1500 A.D.*, Cambridge (Mass.) 1979, No. 3812.
- 11) Srov. H. Walther, *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris Latinorum*, Göttingen 1959, No. 10340.

- 12) Incipit: "Sciunt universi tam sapientes quam ignari"; autorství Jana z Toleda (Iohannes Toletanus) je sporné; o možném autorovi srov. H. Grauert, Meister Johann von Toledo, München 1901. - L. Thorndike, History of Magic and Experimental Science 2, 1923.
- 13) Vyd. A. Vidmanová-Schmidtová, Quinque claves sapientiae, Leipzig 1969.
- 14) Vyd. J. Bergmann, CSEL 61, 1926.
- 15) Vyd. J. Osternacher, Irfahr 1902 (Kom. 1907).
- 16) A. Podlaha, Soupis rukopisů (o. c.), No. 1488.
- 17) Vyd. P. Spunar, Abecední sbírka (o. c.).
- 18) Jen začátek (1. verš) se shoduje s incipitem básně H. Walther, Initia carminum (o. c.), No. 381.
- 19) Srov. H. Walther, Proverbia sententiaeque Latinitatis medii aevi, Göttingen 1963 - 1969, No. 23678.
- 20) Srov. H. Walther, Initia carminum (o.c.). - H. Walther, Proverbia sententiaeque (o.c.). - J. Stohlmann, Nachträge zu H. Walther Initia carminum ac versuum medii aevi, 1-5, Mittellateinisches Jahrbuch 7-15, 1972-1980. - J. Stohlmann, Nachträge zu Hans Walther Proverbia sententiaeque Latinitatis medii aevi 1-3, Mittellateinisches Jahrbuch 12-14, 1977-1979. - D. Schaller - E. Könsgen, Initia carminum Latinorum saeculo undecimo antiquorum, Göttingen 1977. - Proverbia sententiaeque Latinitatis medii ac recentioris aevi, vyd. P. G. Schmidt, Göttingen 1982 sq.
- 21) Srov. pozn. 20.

Komenského myšlenkový model a problém osvícenství

V tomto příspěvku chci nadhodit několik myšlenek k problému vztahu Komenský - osvícenství. Jde skutečně jen o nadhození některých teoreticko-metodologických podnětů, které by snad mohly přispět při další práci na reintegraci Komenského do proudu evropského myšlení a evropské kultury. Jde o fázi, která je v onom reintegračním procesu naprosto nezbytná; bez ujasnění místa Komenského v onom proudu, jemuž se obvykle říká osvícenství, nemůže být tato reintegrace vůbec provedena.

Zároveň ovšem je třeba ujasnit některé otázky vztahující se k povaze osvícenství vůbec. Jde o dějinné místo osvícenství v evropském vývoji a jeho vnitřní strukturu.

x x x x x

Klademe-li si otázku, je-li osvícenství civilizační epocha nebo pouze myšlenkový proud, pak odpověď bude asi taková, že je to myšlenkový proud, přerůstající ve faktor civilizační aktivity. Myšlení je zde projevem, ale i podmínkou významného posunu sociálního.

Základní význam má vývoj ve dvou zemích, které vítězně prodlaly rané revoluce, v Nizozemí a v Anglii. Anglické osvícenství je více méně v souladu s anglickým vývojem po „slavné revoluci“ a napomáhá mu. Je přímo symbolické, že dílo Johna Locka, které je důležitým mezníkem osvícenství vůbec, splývá přímo s touto „slavnou“ revolucí. Anglie má pak rozhodující význam pro vývoj evropské osvícenské myšlenky; zejména francouzské osvícenství by se asi nemohlo vyvinout do své podoby bez zásadních podnětů, které čerpalo z Anglie.

Mluvíme-li o Francii, prosazuje se tedy osvícenství i v zemích, kde raná revoluce neuspěla a kde zvítězil absolutistický systém. Tzv. osvícenský absolutismus není jen nějakou koketérií nýbrž má závažný sociální dopad. Jde zejména o Prusko a Rakousko, ale i o Rusko, kde žádná raná revoluce poražena nebyla, kde šlo tedy o „osvícený“ absolutismus v nejčistší podobě. Je třeba si připomenout, že Herder, než odešel do středního Německa, pomýšlel i na to, stát se duchovním inspirátorem osvíceného ruského samoděržaví.

Vrcholu dosáhla ovšem osvícenská vlna ve Francii. Francie byla země, kde reformace byla poražena - podobně jako v Čechách. Absolutistický systém se tam po porážce reformace upevnil, země však není postižena oním tupým restauračním terorem jako Čechy; francouzská církev srůstá do značné míry s francouzským absolutismem a tento absolutismus je jiný než střeoevropský absolutismus Habsburků.

Francie za absolutismu soupeří stále se svým anglickým rivalem, dívá se do Anglie a po „slavné“ anglické revoluci se od ní učí: pro nastupující francouzské osvícenství se Anglie stává přímo vzorem. Nejsilnější proud francouzského osvícenství je aristokraticko-měšťanského typu, jakým je anglické osvícenství ve svém lockovské^m rodokmenu. Zpočátku nevystupuje toto francouzské osvícenství ostře proti absolutismu, chtělo by stát osvítit. Teprve když se mu to nedaří, vstupuje na závěr „osvíceného“ století do revoluce, kterou parazitní francouzský absolutismus vyvolá; nemá totiž peníze a po téměř dvou stoletích svolá zástupce země, aby od nich peníze vymámil. Tím si podepíše rozsudek smrti.

Ve Francii prokázalo osvícenství svou sílu nejen tím, jak hrálo svou stoletou partii s absolutismem, aby jej nakonec po-

mohlo pohřbít. Dosáhlo však vrcholné podoby především proto, že se dokázalo vnitřně rozvrstvit, že dokázalo vnitřně vyžrát, což znamená, že se dokázalo svou vnitřní logikou rozestoupit a zformovat do dvou kvalitativně odlišných myšlenkových bloků, které v dalším bezprostředním francouzském vývoji k revoluci odhalily a manifestovaly svůj sociální význam. Jde o proud měšťtansko-aristokratický a proud plebejský, které^{by} bylo možno přezdívat i na proud „voltairevský“ a „rousseauovský“. Ten „voltairevský“ je širší a napohled hlavní - nazývám jej „voltairevský“, protože o Voltaireovi jako o jeho jistém prototypu snad není sporu. Ten „rousseauovský“ je reprezentován především Rousseauem, i když zdaleka není na Rousseaua redukovatelný.

A zde začíná onen „problém osvícenství“, vytčený v záhlaví našeho příspěvku, který má ovšem rozhodující význam i pro vytčení vztahu Komenského k osvícenství. Patří Rousseau k osvícenství nebo nepatří? Na to se názory různily a různí. Někteří v něm vidí „romantickou antitézí“ k osvícenství, někteří „preromantickou fází“, která sice vzniká v linii osvícenství, ale stojí na jeho okraji a vede k jeho rozkladu, někteří v něm a v tom, co reprezentuje, spatřují demokratické a politicky radikální křídlo osvícenství, někteří tento problém zcela pomíjejí a osvícenství se jim zužuje na onen - dejme tomu - „voltairiánský“ proud.

Je zřejmé, že tato otázka je dosud temná a vyžaduje objasnění. Sám se domnívám, že jde o vypracování pojmu plebejského křídla osvícenství, který se ovšem nemůže spokojit jen s registrací politicko-sociální funkce této linie, ale musí usilovat o vystižení jejího myšlenkového modelu a hlubšího duchovního smyslu.

Vztah osvícenství k romantismu je komplikován^t tím, že romantismus je traktován většinou jako básnický a umělecký směr, který začal žít v plném slova smyslu na počátku 19. století.ⁱ

I když přechody z polohy teoreticko-expozitorního literárního projevu do polohy poetického projevu, do polohy „literární literatury“ jsou časté a jsou více méně pravidlem jak u tzv. „vlastního romantismu“, tak u tzv. „osvícenské preromantiky“, nemohu se touto otázkou zde zabývat, přestože je velmi důležitá; musím se omezit na myšlenkový problém sám - nezávisle na jeho literární konkretizaci.

Budu při tom vycházet především z projevů expozitorní povahy. A cílem bude naznačit, že plebejské osvícenství řeší svým způsobem právě klasické problémy osvícenství, problém rozumu, problém pokroku a civilizace, problém lidského blaha a dosažení optima lidské realizace.

x x x x x

Max Horkheimer a Theodor Adorno, dva čelní představitelé Frankfurtské školy, kteří tvořili své dílo paralelně s vítězstvím nacismu v Německu a jejichž tvorba byla také šokem z tohoto nacistického triumfu na německé půdě silně poznamenána, napsali v americkém exilu za války významnou práci Dialektika osvícenství /Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947/, která přes svou fragmentárnost dává důležité podněty k řešení našeho problému. Je v ní totiž zúžena pozornost na „rousseauovské“ osvícenství a „rousseauovský proud“ je zcela eliminován.

Osvícenství provádí v podání autorů matematizaci a fyzikalizaci rozumu, zvěčnění myšlení, likvidaci subjektivity, zbožnění lidského pudu sebezáchovy; sebezáchova se mění v rezignaci individua na sebe sama. Autoři vytýkají i socialismu, že podlehl osvícenskému duchu. V jednom fragmentu je analýzou Sadovy „Julietty“ a Nietzscheho se spekulativní emfází vyvozena konsekvence, že k pozitivismu degenerující osvícenský duch, který odzávorkoval iracionalitu, vytvořil podmínky pro ~~triumf~~ triumf fašismu jako vládu zločinu. V tom je v očích autorů zřejmě ona „dialektika osvícenství“.

S osvěcenským rozumem se to tedy má dle této již proslavené knihy špatně. Je zde ovšem zároveň skvěle vidět, k jakým absurdním důsledkům dospívá moderní kritické myšlení, jestliže chápe osvěcenství zúženě a jestliže ignoruje jeho vlastní dialektiku.

Neboť osvěcenství nezlikvidovalo lidskou iracionalitu. Je zásluhou Fritze Valjavce, autora jedné z mála prací, které byly po válce ve střední Evropě o evropském osvěcenství napsány (Geschichte der abendländischen Aufklärung, München 1961/, že v úvodní kapitole ke své knize poukazuje na to, „že rozum v průběhu 18. století stále důrazněji učil, že musí být respektovány iracionální síly, vzruchy mysli a pudy. Tak mohl iracionalismus, pochopený rozumem, přistoupit k tomu, čím se století skutečně projevovalo. Racionalismus tohoto století se podobá pouzdru, které do sebe pojalo i to, co je veskrze neracionální.“ Valjavec však dále tento svůj správný obecný poznatek málo a ne vždy správně konkretizuje; Rousseaua, kterého řadí na okraj osvěcenství a do „předromantiky“, v tomto smyslu neinterpretuje, chápe jej jako toho, kdo osvěcenství svým dílem rozkládal.

Domnívám se, že takový přístup je naprosto nedostatečný, neukáže-li se, že postoje, které vypracoval a zaujal hlavní představitel plebejského osvěcenství J.J. Rousseau, jsou důsledným rozvinutím úlohy kritického rozumu, která byla vepsána na praporek osvěcenského programu jako položka č. 1.

Neboť poznat iracionální a předracionální síly v lidské existenci je vítězstvím lidského rozumu, nikoliv vítězstvím iracionalismu nad racionalismem. Tento primitivní přístup postíhoval celou dlouhou dobu např. Freuda, vydávaného za iracionalistu. Rozpaky a primitivní myšlenkové úvahy nad Rousseauem byly a jsou stejné povahy. Teprve poznám-li iracionalitu, mohu se s ní snažit

pracovat a zvládat ji, pokud je to možné. To je vyšší stupeň kritické racionality a vyšší stupeň „osvíceného rozumu“, jímž překonáváme plochý a vulgárně osvětářský intelektualismus, zaměňovaný často za racionalismus.

V této kardinální otázce je tedy Rousseauovo pochopení ~~pod-~~staty povahy duchovních sil v člověku, jejich vazby a hierarchie hlubším poznáním - tzn. autentickým počinem osvíceného rozumu.

Totéž platí o chápání civilizace a jejího pokroku. Rozvoj a vzestup civilizačního procesu a jeho blahodárný účinek na „osvícené“ lidstvo - to byla další klíčová deviza osvícenského světového názoru, jak se tvořil a vytvořil v měšťansko-aristokratickém prostředí.

Pokud jde v tomto směru o Rousseaua, nebyl nepřitelem civilizačního pokroku, jak se o něm někdy tvrdí. To správně zdůrazňuje i Valjavec. Jenomže Rousseau ušel - užívaje svého kritického rozumu - o další mílový krok vpřed a pochopil, že civilizace je proces rozporný, že přináší pokrok a zároveň i škody. A pochopil zároveň, že hlavním strůjcem zla je sociální nerovnost, kterou civilizační proces zplodil a stále plodí a kterou je třeba překonat. To je geniální poznatek, který mnohonásobně předstihuje lineární - a nutno říci i naivní chápání civilizačního pokroku u jeho současníků. Rousseau přitom řeší problém civilizace antikapitalisticky a dává tím nejmarkantnější sociální výraz svému plebejskému racionalismu.

Dějinný triadický oblouk, v němž Rousseau našel řešení tohoto problému, je možno dnes již označit za spekulaci metafyzického rozumu, ovšem toto schéma dávalo tehdy perspektivu „obecnému člověku“; proto se také s tvrdošíjností po celá století stále vynořovalo. Stvořilo zejména u Rousseaua dějinnou dialektiku a není proto divu, že dosahuje později až k Marxovi.

A ještě na jeden moment bych chtěl upozornit. Jestliže cílem měšťanského osvícenství je vyspělá občanská společnost, ve které si saturevaný občan dobývá a zajišťuje přiměřené a důstojné postavení, kladé plebejské osvícenství hlavní důraz na vyvinutí dokonalého člověka, který se v onom dějinném oblouku „vrací“ ke své lidské podstatě. U Rousseaua je dokonce tento problém krajně vyostřen v tom smyslu, že výchova občana stojí v konfliktu s výchovou člověka.

Celostný člověk musí ovšem umět korigovat své vlastní „ego“ se zřetelem na pospolitost, v níž žije a jejímž je členem. V tom je základ socializace člověka. Zároveň je vyvinuta představa o určujících silách v lidské podstatě, která tuto socializaci na rozdíl od běžného egotického chápání člověka umožňuje. Tato představa je zatím rovněž poznamenána metafyzickou důvěrou v „bezproblémovost“ lidské podstaty a bude teprve později zvědečtěna. Je to ovšem představa, která sociálnímu chápání lidské existence otevírá cestu.

Důležité nyní je to, jak další vývoj prověřuje všechny tři hlavní polohy osvícenského postoje, které v předrevoluční Francii vykrytalizovaly. Revoluce ničí „osvícenský“ absolutismus v celé Evropě; po ní je absolutismus již jen reakčním fenoménem. Revoluce odhaluje rovněž iluzivnost měšťansko-aristokratického osvícenství - jeho představy o neomezeném lineárním rozvoji občanské civilizace se v evropské bouři, vyvolané francouzskou revolucí, hroutí. V politické sféře z tohoto proudu osvícenství přežívá liberalismus, filozoficky se osvícenské vidění věcí tohoto ražení sesychá v pozitivismus a agnosticismus.

Co přežívá plně a dále se rozvíjí, je jedině plebejské osvícenství, které obohaceno německou romantikou v celostním chápání bytostných lidských sil a v novém řešení problému dělby práce vyúsťuje do humanismu Marxova jako vrcholného projevu

kultivovaného „osvíceného“ plebejství. Jeho romantický náboj však, jak jsme viděli, vzniká už dávno před francouzskou revolucí.

x x x x x

Dostáváme se konečně ke Komenskému. Hlavní zásady svého výkladu Komenského díla jsem se pokusil vyložit v minulých letech zde v Uherském Brodě a nebudu tyto vývody opakovat.

Na loňském symposiu jsem se pokusil Komenského dílo charakterizovat jako syntézu reformačního a renesančního racionalismu. Je třeba si ovšem znovu uvědomit, že tato syntéza vzniká v 17. století po závěrečné porážce české rané revoluce a jako důsledek této porážky. Protože Komenský se s touto porážkou neshazuje, vzniká konfliktní situace, jakou nezažila vlastně žádná evropská země. Z této konfliktní situace vzniká Komenského dílo jako pokus řešit konflikt.

Máme tedy Komenského základní postoj, jak se vyvinul v polovině dvacátých let 17. století, a konflikt, který jak víme je vždy základem a východiskem romantického řešení, pokud k němu tvůrce najde sílu a odvalu. Obrovské úsilí o harmonizační zpracování vlastního řešení jako by odpovídalo obrovské hloubce propasti, kterou bylo třeba Komenskému překlenout.

Komenský ve výstavbě svého učení o člověku přikládá rozumu obrovskou úlohu, ačkoliv zůstává stále teistou; jeho osobitá teozofie však tento teismus výrazně modifikuje a odděluje od středověku. O tom, jak je božský a lidský rozum Komenským konkrétně chápán, musí být teprve napsána monografická studie. Ve své důvěře v rozum spadá ovšem Komenský naprosto do linie rodícího se osvícenství.

Již dnes je jasné, že rozum je Komenskému tou silou, která ukazuje cestu dalším lidským mohutnostem, jež přitom on sám chápal jako směřodátné a rozhodující. Rozum Komenského není inte-

lektualisticky zploštěn, nepřekrývá ostatní mohutnosti lidského ducha, ale slouží jim. Je faktorem totality lidské existence. To v Komenského Panegersii vycítil již Herder jako myslitel, stojící v téže linii .

Základní lidská mohutnost je Komenskému svobodná lidská vůle a základní funkce člověka je tvořivá činnost v přírodním a lidském světě. Komenský v tomto smyslu stojí na počátku plebejské linie osvícenství.

Na jejím počátku stojí i v chápání pokroku v lidských dějinách. Ten není pojímán jako lineární postup a růst občanské civilizace, ale jako dějinná triáda: lidská skutečnost - její degenerace a pád - restituce a re-formace, dosažení stavu odpovídajícího lidské podstatě. V Komenského filozofickém chiliasmu je patrně poprvé formulována dějinná triáda revolučního romantismu nové doby. V jeho koncepci pokroku je již zřetelně obsaženo poznání, že proces civilizace je proces rozporný. A základní problém civilizace řeší Komenský antikapitalisticky jako později Rousseau.

Hlavním cílem Komenského není dokonalý občan, ale dokonalý člověk. I když napětí mezi výchovou občana a člověka není tak vyostřeno jako později u Rousseaua a panuje zde spíše harmonie, kladé Komenský větší důraz na vznik dokonalého člověka. Občan i člověk Komenskému splývají v tom, že oba pracují. Práce člověka je však především kategorií antropologickou a existenciální.

A protože tedy hlavní hodnotou v Komenského socioantropologii je pracující člověk, umožňuje Komenského myšlenkový model postihnout ideovou náplň plebejského směru osvícenství v jeho zárodečném stadiu a uchopit romantický náboj jeho myšlenkového a civilizačního postoje v období jeho zrodu.

Závěrem tohoto příspěvku bych chtěl vyzvednout to, že na vztah Komenského díla k myšlenkovému světu romantiky upozornil u nás poprvé Jaromír Červenka ve svém referátu na olomoucké konferenci k prvnímu vydání Komenského Konzultace právě přesně před dvaceti léty. Jaromír Červenka, jenž stál na čele kolektivu, který tuto edici uskutečnil, vyzvedl tak v důležitém okamžiku rys, který je pro integraci Komenského do evropského myšlenkového vývoje mimořádně důležitý.

Jako jeden z těch, kteří koncem padesátých let a v letech šedesátých usilovali o položení základů k marxistickému výkladu dějin českého myšlení a české filozofie a kdo se logikou své vlastní práce dostal ke Komenskému, chtěl bych zde vyslovit uznání a poděkování docentu Červenkoví nejen za tento významný podnět, ale i za jeho dlouholetou plodnou práci v oblasti kome-
niologie.

Červenkovu ukázání směru bylo mi tehdy inspirací k vlast-
nímu uvažování a studiu, jehož výsledkem je předložený příspě-
vek o romantickém náboji Komenského myšlenkové tvorby.

Zusammenfassung

Das comenianische Gedankenmodell und das Problem der Aufklärung

Die Beziehung des Werkes Komenský's zur Aufklärung wurde bisher in seiner Heimat fast nie zum Thema. Zur Lösung der Frage ist nötig sich eine gewisse Klarheit über das comenianische Gedankenmodell zu schaffenⁿ, sowie den Begriff der Aufklärung zu überprüfen. Weil eine sichtbare Linie von Comenius zu Herder führt, geht es auch darum, die Beziehung der Aufklärung zur Romantik zu erhellen.

In reifer Gestalt taucht das Problem zum erstenmal in Frankreich auf, wo Rousseau die kritische Vernunft zu einer höheren Form der Selbstreflexion und des Selbstbewusstwerdens der menschlichen Ratio erhebt, die Rolle der arationellen Kräfte in der menschlichen Existenz erkennt, den Prozess des geschichtlichen Fortschritts und der Zivilisation als widersprüchlich erfasst und eine antikapitalistische Lösung der inneren sozialen Gegensätze vorschlägt; das Glück des Menschen liegt in freier Entfaltung der menschlichen Totalität, die der Mensch im triadischen geschichtlichen Bogen zurückgewinnt.

Diese Position des „aufgeklärten Plebejertums“ kann man bei Comenius in ihrer Entstehungs^{g/}form auffinden.

Emil Pražák

Poznámky k I.intermezzu Máchova Máje

V průběhu dlouholeté nepřetržité pozornosti literární vědy věnované Máchovu Máji zůstávají obě jeho intermezza většinou stranou zájmu. Je tomu tak nepochybně proto, že samo označení "intermezzo", které pro ně autor zvolil, stejně jako jejich tematika, vede k pochopitelnému sklonu pokládat je za pouhé vložky bez souvislosti s kompozičním rámcem Máje¹ a vzhledem k této povaze také hodnotit jejich místo uvnitř básně. Následujících několik poznámek k I.intermezzu má upozornit na některé vlastnosti a vazby, jimiž se intermezzo různým způsobem sbližuje se zmíněným kompozičním rámcem a včleňuje se - byť i potenciálně nebo jen hypoteticky - do významové výstavby díla a případně se na ní i podílí.

1

Vzhledem k danému označení lze sice intermezzo považovat za vložku, ale povšimněme si při tom, že z kompozičního rámce básně se přece jen zcela nevyděluje. Nejnápadněji patrné je to na časovém sledu dějů jednotlivých oddílů Máje, do něhož intermezzo přesně zapadá. Uzavírá-li se předchozí 2. zpěv příchodem půlnoci

A kapky - vod i větrů zpěv
věžňovi blízký hlásá skon,
jenž myšlenkami omdlívá. -
Z dálky se sova ozývá,
a nad ním půlnoc bije zvon

intermezzo, dokonce patřené titulem Půlnoc, právě v této chvíli začíná. A končí-li na prahu nového dne konstatováním jeho příchodu

Ubledlý měsíc umírá,
jitřena brány otvírá,
již je den ! již je den !

je vstup do následujícího 3.zpěvu vyplněn deskripcí právě téhož časného jitra. Takový plynulý časový přechod mezi jednotlivými oddíly je pro Máj příznačný. Děj 1.zpěvu se odvíjí za pozdního večera a časově na něj navazuje děj 2.zpěvu, probíhající v hodinách před půlnocí.² Ve 3.a 4.zpěvu je časové plynulosti dosahováno aspoň zkratkově. Ve 3.zpěvu je to mezi ránem a večerem, takže noční II.intermezzo znovu časově přiléhá k předchozímu, byť již jen volněji. Ještě volněji, zkratkou postihující několik celých let, je časově připojen 4.zpěv :

Krásný máj uplynul, pohynul jarní květ,
a léto vzplanulo; - pak letní přešel čas,
podzim i zima též - i jaro vzešlo zas;
až mnohá léta již přenesl časů let

a rovněž zkratkou uvnitř tohoto zpěvu

Pak opět žití běh v šířý mě vedl svět,
mnohý mě bouřný vír v hluboký smutek zchvátil;
leč smutná zpráva ta vždy vábila mě zpět,
až s mladým jarem jsem ku pahorku se vrátil

je vytvářena časová spojnice mezi dvojí návštěvou popravního pahorku. Jestliže je časová návaznost dějů mezi jednotlivými oddíly, resp. uvnitř nich, v celé básni plynulá, je pouze až po

přechod mezi I.intermezzem a 3.zpěvem těsná,kdežto dále se již uvolňuje. V kompozici Máje,která je po dějové stránce založena na časové posloupnosti,navíc zdůrazněné naznačenou plynulostí,má tedy I.intermezzo své pevné místo; jako článek časově spájející děje 2.a 3.zpěvu je mezi oba zpěvy těsně vpjato a tím i vpjato do celkové chronologické kompozice básně.

To,co se v I.intermezzu odehrává,je s oběma předchozími zpěvy spojeno i motivačně. Z 1.zpěvu se dovídáme,že Vilém byl pro otcovraždu uvězněn,odsouzen k smrti a rozsudek bude vykonán příštího dne,ve 2.zpěvu jsme svědky vězňových myšlenek vyvolaných smrtelnou tísní v poslední noci před popravou : Má-li Vilém již zítra neodvratně zemřít,je nutné mu neprodleně připravit pohřeb,jejž mu lidé za daných okolností vypravit nemohou. Proto se tohoto úkolu ujímá personifikovaný mimolidský svět,kromě Noci a Času též živly,jevy,útvary i živí představitelé okolní přírody. I.intermezzo se tak nejeví jako pouhá vložka,protože vyrůstá konsekventně a v pravou chvíli z Vilémova příběhu.

Není však v I.intermezzu a jeho prostřednictvím takto zároveň demonstrováno souznění a soustrast přírody s lidským osudem? Jako by se zde vyvracel vězňův stesk nad netečností mimolidského světa k člověku v jeho životě i smrti. Při tom si uvědomíme,že s obdobnými projevy souznění a soustrasti ze strany personifikované přírody se též setkáváme na jiných místech Máje - v závěru 1.a 3.zpěvu,ve II.intermezzu i ve 4. zpěvu. Neujde nám ovšem,že naproti tomu nechybí ani místa,která dávají vězňovu stesku zapravdu,kde příroda svou netečností skutečně osvědčuje,jako hned po odeznění I.intermezza,ve vstupu do 3.zpěvu před Vilémovou popravou a pak znovu po ní.

Ale nejde tu o rozpor. Právě exponovaný kontrast mezi I.intermezzem a následujícím vstupem do 3.zpěvu přivádí k poznání, že se tu pouze staví proti sobě reakce přírody noční /resp. večerní/ a denní. U denní nevšimavá, u noční účastná. Povšimněme si při tom, že denní příroda v Máji - na rozdíl od noční - není jen netečná, ale též odosobněná, a proto nemá; nikde nepromlouvá lidskými ~~mluvy~~ slovy jako noční v I.intermezzu a na dalších uvedených místech.

Jak se zdá, I.intermezzo rovněž vstupuje ve významový vztah k 2.zpěvu, a to ve směru nijak nepodstatném. Mezi otázkami, které se tak neodbytně derou na mysl a na něž nemá odpověď, se zde vězeň ptá :

Budoucí čas?! - Zítřejší den?! -
Co přes něj dál, pouhý to sen,
či spaní je bez snění?
Snad spahí je i život ten,
jenž žijí teď; a příští den
jen v jiný sen je změní?

Není v I.intermezzu na tuto věznovu otázku dána odpověď - jakkoli sám ji neuslyší - ještě téže noci? Neodpovídá tu na ni lebka předchozího popraveného odsouzence, opět ~~xx~~ sloučená s oddělenými údý, probuzená do nového snu? Mohl zde Mácha nemít na mysli a docela ztrácet se zřetelle vzájemnou korespondenci obou míst? Jestliže stěží mohl - nešlo přece o otázku, která by mu byla lhostejná³ - nabývá tak I.intermezzo překvapivého místa ve významové výstavbě básně.

Intermezzo je od původu svébytný dramatický útvar vložený jako meziaktí do jiného, širšího dramatického útvaru, aniž svou povahou i významem má co společného s tím, co se v tomto širším

útvary odehrává.⁴ Pro nás by ovšem mělo být rozhodující, co ve své básni z intermezza udělal, čím je naplnil a jakou funkci mu svěřil Mácha. I. intermezzo jeho Máje představuje - na rozdíl od II. intermezza - rovněž útvar dramatický, vložený však do širšího útvaru nedramatického,⁵ s nímž je navíc propojeno zřetelnými strukturálními vztahy.

Samo o sobě má I. intermezzo vysloveně dramatický charakter, a to i formálně. Obsahuje promluvy bez uvozovacích vět, uváděné jen pojmenováním mluvčího, opatřené i několika scénickými poznámkami. Výjimku z této dramatické formy tvoří pouze vstupní deskriptivní sedmiverší se samostatným titulem /Krajina/, ale i to lze považovat za úvodní scénickou poznámku, stylizovanou do veršů :

V rozlehlých rovinách spí blede luny svit,
kolem hor temno je, v jezeru hvězdný knít,
nad jezerem pahorek stojí.

Na něm se sloup, s tím kolo zdvíhá,
nad tím se bílá lebka míhá,
kol kola duchů dav se rojí;
hrůzných to postav sbor se stíhá.

Po tomto sedmiverší následuje již promluva Sboru duchů, která jako by v deskripci pokračovala. Jejím předmětem není však již krajina s popravním pahorkem, ale hřbitov s postavou svého strážce-posledního z pohřbených. Tato promluva, k níž se vztahuje Máchovo Poznámání k básni připojené, je zde proto, aby dále mohla být vedena paralela mezi hřbitovem a jiným místem lidské smrti-popravištěm, naznačující, že i to má svého strážce v posledním popraveném. Po promluvě Sboru duchů se k nim obrací neidentifikovaný Jeden hlas, vyzývající k přípravě na zítřejší přijetí

"strašného lesů pána". Když Sbor duchů sejme lebku, která se tak probudí do nového posmrtného snu, a místo pro hlavu očekávaného příchozího je uvolněno, oslovuje zmíněný Jeden hlas ne již Sbor duchů, ale jakoby celý okolní mimolidský svět s výzvou k přípravě pohřbu. A z tohoto světa se ozývá 17 odpovědí /pozoruhodné je, že právě tolik článků má řetěz metafor ve 3. zpěvu/, postupných replik - nabídek, čím chce kdo přispět nebo posloužit k této události - podaných v důsledné stichomytii. V závěru, dost abruptním, opět Jeden hlas schválí přípravu pohřbu v jediném verši a hned dodává tříveršové oznámení příchoďu nového dne, jehož poslední verš Sbor duchů jako ozvěnou opakuje, než zmizí, jak konečná scénická poznámka stanoví.

Již úvodní sedmiverší má navodit přízračnou atmosféru intermezza, zatímco jsme se ještě nezbavili děsivého dojmu, jejž v nás zanechal 2. zpěv. Hrůzné je zde místo /popraviště, hřbitov/, čas /půlnoc/ i děj /příprava k přijetí dosud živého Viléma mezi mrtvé a jeho pohřeb/, hrůzný je dav duchů, jehož "strašného hemžení" se děsí sama snatá lebka v okamžiku probuzení, dav, který se "stíhá", přivát půlnočním víchrem.

Dramatický charakter intermezza, přízračnost scény a k tomu znepokojující neidentifikovaný Jeden hlas připomínají scénu Valpuržiny noci z Goethova Fausta s obdobným neidentifikovaným Hlasem. Lze vyslovit hypotézu, že Máchův zážitek z prokázané četby Fausta se promítl do výstavby intermezza a jeho začlenění do básně?

Ale je možno jít dále. K Valpuržině noci je ve Faustu volně přiřazena /jako divadlo na divadle/ scéna Snů Valpuržiny noci, v níž ožívají hrdinové Shakespearova Snů noci svatojanské /a Wielandova Oberona/, hry, jejíž děj je položen /nedejme se

mýlit u nás tradičně užívaným Douchovým titulem/ rovněž do féerické prvomájové noci. Scéna je výslovně označena jako Intermezzo /a intermezzem v uvedeném výměru skutečně je/. Nepřevzal snad Mácha také toto označení právě odtud? Nepoužil v I.intermezzu stichomytie právě pod dojmem pravidelně stavěných promluv v této scéně ?

Kdybychom vyslovenou hypotézu připustili, museli bychom se pozastavit ještě nad bezprostřední časovou blízkostí noci z 2. zpěvu a I.intermezza, noci mezi Jarmilinou a Vilémovou smrtí, a datem Valpuržiny noci. Je to noc z posledního dubna na 1.květen /den sv.Valpurgy, ochránkyně proti kouzlům/, prvomájová noc /u nás noc filipojakubská/, spojená s lidovými pověrami a zvyky.⁶ Neměl Mácha na mysli Valpuržinu noc, mohl vůbec na ni nepomyslet, když svou báseň spojil tak neodlučně právě s prvním májem ? Motivace tohoto přesného datování zůstává nejasná, básník je nepotřeboval, bez něho by se na významu i účinu básně vůbec nic nezměnilo. Kdyby se byl spokojil s májem jako rámcovým označením se specifickým významem, jež mu dává a jehož použil v titulu, kdyby se podle tohoto titulu mohl děj básně odehrávat kdykoliv v měsíci máji, byl by se vyhnul i zarážejícím přírodním anachronismům.⁷ A přece volil právě toto určité datum.

Chtěl tím snad Mácha položit děj básně do přímého časového sousedství prvomájové, Valpuržiny noci, nebo snad omylem zaměnil prvomájovou noc za noc na prvního máje ? Ať jakkoli, v obojím případě by tak I.intermezzo poskytovalo klíč k objasnění Máchovy volby určitého data, k němuž se jeho báseň připíná.

- 1) Srov. Jan Mukařovský, Kapitoly z české poetiky 3, 1948, str. 166, pozn. 71.
- 2) Vzhledem k poukazu příchozího plavce z 1. zpěvu k vížce při jezeru, kde "Vilém myšlenkou se baví" atd., může být děj 1. a 2. zpěvu i simultánní, ale nutně jen částečně, protože děj 1. zpěvu končí výslovně stále ještě za pozdního večera.
- 3) Je to otázka, kterou byl Mácha dávno zaujat a kterou se zabývá již v básni Těžkomyslnost, zapsané poč. roku 1833, otázka, která se mu promítla i do snu široce zaznamenaného v téže době a později jako celek transponovaného do Pouti krkonošské.
- 4) Srov. Slovník literární teorie, 1977, str. 155
- 5) I v něm však lze spatřovat dramatické prvky, viz Otakar Fischer, O Máchově dramatičnosti, sb. Torzo a tajemství Máchova díla, 1938; studie si po této stránce samozřejmě všímá i I. intermezza.
- 6) Ty ovšem Mácha jako člověk vyrostlý ve velkém městě nemusel znát, kdežto se scénou Valpuržiny noci byl z četby dobře obeznámen.
- 7) Srov. F. V. Krejčí, Karel Hynek Mácha, 1931, str. 45 n.

K.Sgellová:

Písňový verš v českých překladech Heinovy poezie v 19.století

Sledovat překlady Heinovy poezie je zajímavé z mnoha důvodů; verzologická stránka patří k těm velmi důležitým. V tomto stadiu své práce ponechávám zatím stranou překlady cyklu Nordsee, v kterých Heine užil volného verše. To je velice zajímavá problematika, neboť Ervín Špindler (nejvýznamnější heinovský překladatel 19.století) překladem tohoto cyklu vlastně poprvé (1873) uvedl do české poezie volný verš, který zdomácněl u moderních básníků až o dvacet let později.

V tomto drobném příspěvku se chci soustředit na Heinův písňový verš; je to verš tří až čtyřiktový, vytvářející nejčastěji čtyřveršové strofy především s přerývaným rýmem. Protože však v systému české prozodie tento verš není a vlastně nikdy nebyl pevně zakotven, je zajímavé sledovat, jakým ekvivalentem je při překladu nahrazován a jaké tendence se v jednotlivých obdobích překládání Heinovy poezie projevují.

Při příležitosti nového překladu skladby Německo - Zimní pohádka (1953) hodnotil Pavel Trost (SaS 15, 1954, s.187-8) Petiškův překlad zejména z hlediska prozodického a dospěl k závěru, že překladatel uvolnil rytmičnou strukturu do té míry, že čtenář ztrácí pocit verše, že nevyhraněné uvolněné kadence jsou v rozporu se strofičností skladby.

Takovéto řešení překladu tónického verše je charakteristické pro 20.století a jistě bez vývojového stadia volného verše by překladatel k němu nemohl dospět. Něpřekvapí proto, že v průběhu 19.století Heinovi překladatelé tento oříšek řešili opačným způ-

sobem: protože tónický verš s třemi a čtyřmi ikty byl v rámci českého sylabotónismu chápán a pociťován jako verš poměrně nepravidelný nebo málo pravidelný, překladatelé se ho snažili udělat pravidelnějším, "lepší". Doklady o tom nám poskytuje zejména druhá polovina 19.století. Všimněme si některých nejvýraznějších příkladů.

Vůbec prvním překladem z Heina je vlastně volné zpracování Heinovy básně Die Wallfahrt nach Kevlaar pod názvem Poutnice; bylo otištěno v Květech v r.1839. Je to sentimentální báseň z roku 1822 o tom, jak syn, rozcitlivělý smrtí své milenky a vyzván svou matkou se účastní procesí do Kevlaaru, kde prosí Pannu Marii o uzdravení svého nemocného srdce; po návratu v noci Panna Marie přichází, bere si srdce nemocného, který umírá, a matka spínajíc ruce modlí se k Panně Marii. Volnost zpracování, jehož autorem je Boleslav Jablonský, spočívá v tom, že je počestěno poutní místo a poutníkem, resp. poutnicí je matka s dcerou Cecilíí. Strukturu básně Jablonský dodržuje: rozdělení na tři části, počet strof i jejich metrickou výstavbu. Překladatel - upravovatel se pokouší o jambický spád verše, který je na několika místech porušen daktylskou stopou a tím se pokouší napodobit písňový verš tří a čtyřiktový.

Zajímavým překladem je Pichlovo přetlumočení básně na biblický motiv Belsazar, který byl otištěn v časopise Lumír 1852 a pak v Pichlově Společenském krasořečníku českém. Heine v básni použil rýmovaného dvojverší tvořeného čtyřiktovým veršem; z 42 veršů je čistě jambických (osmislabičných) pouze 20, nadpoloviční počet veršů je delší o 1 - 4 slabiky, které se objevují uvnitř verše jako daktyly nepravidelně roztroušené. Přitom mužské vyznění, mužský rým Heine v celé básni zachovává. Pichl však báseň chápal jednoznačně jako osmislabičný jamb a rytmus básně je ve srovnání s Heinovým originálem mnohem pravidelnější. Daktyl, tedy liché

daktyly uvnitř verše, se objevují pouze ve 4 verších, tedy v 9,5 % veršů oproti 52 % u Heina. Poznamenejme už na tomto místě, že např. Ervín Špindler, první překladatel celé Knihy písní vydané česky v r.1873, ve stejné básni má mezi čistě jambickými osmislabičnými verši jen dva verše devítislabičné, kde je daktylská stopa uvnitř verše.

Ačkoli mladá básnická generace nastupující v padesátých letech vidí v Heinovi svůj ideál (viz Fričova novela Život sváteční a následující polemika s Obzorem) a Heinovo dílo ovlivňuje výrazně tvorbu mladého Hálka i Nerudy, překladů z Heina v tomto období najdeme velmi málo. Vedle dvou neobratných překladů J.V.Friče (Herbstmond v almanachu Máj a Frühlingslied v Rodinné kronice 1863), vedle Schulzovy Ženy a Kulichova Snu (obojí v r.1856) vyniká Bendlův překlad dvou sonetů Matce. Překladatel v nich dobře zvládl náročnou formu sonetu a uplatnil i v českém překladu sepětí obou čtyřverší stejnými rýmy (verlassen/zu Ende/fände/umfassen// Hände/Liebesspende/Hassen) s jednou výjimkou, že proti důsledně ženským Heinovým rýmům je v české verzi vždy jedna rýmová dvojice mužská (jamb je desetislabičný) (davu/nezlomnou/přede mnou/hlavu// v stavu/pnou/upřímnou/slávu). Podobné odchylky jsou i v rýmování tříveršových strof.

Je přirozené, že zájem o Heina v průběhu šedesátých a sedmdesátých let neustává, že v dobových reprezentativních časopisech se setkáváme s řadou překladů z Heina, a to zejména z jeho milostné lyriky, která byla vkusu čtenářů nejpřijatelnější. Překlady jsou většinou méně kvalitní, pro převážnou část překladatelů byly hlavní sférou činnosti noviny a próza (Arbes, Václav Antonín Crha), pokud vydali sbírku vlastních básní, byli to autoři druhořadí (Miroslav Krajník, Alois Gallat); z jejich překladů cítíme, že pro ně bylo hlavním problémem převést základní pocit a myšlenku básníkovu tro-

chu srozumitelným způsobem, pokusit se o jemnosti rytmické a rýmové bylo už většinou nad jejich možnostmi.

Z hlediska uvádění Heina do české literatury má ovšem zásadní význam překlad Knihy písní od Ervína Špindlera (knižně 1873, když předtím časopisecky otiskl několik ukázek)..Je třeba podtrhnout, že Špindler přeložil celou Knihu písní a že tento překlad májovci velmi kladně hodnotili (Hálek v Národních listech r.1874).

Na Špindlerově překladu můžeme také dobře pochopit a vysvětlit, jak byl Heinův verš v českém prostředí chápán. Již jsme měli možnost připomenout, že Heinův verš lyrických písní bývá českým čtenářem a překladatelem na pozadí české sylabotónické prozodie chápán jako verš odchylující se velmi často od běžné normy pravidelného sylabotónického verše a tedy jako verš značně uvolněný.

Heine v mnoha písních užívá tónických verš, jehož konstantou jsou tři nebo čtyři ikty, přičemž počet slabik mezi jednotlivými ikty a tedy i celkový počet slabik ve verši je různý. Mezi těmito verši ovšem mohou být (a také bývají) takové, v kterých počet slabik mezi jednotlivými přízvuky je stabilní, takže takové verše pak působí jako sylabotónické. Verš Heinových lyrických písní je potom chápán jako sylabotónický verš, který se odchyľuje lichými daktylskými stopami uvnitř verše od metrického půdorysu, zejména jambického. Při převodu do češtiny se tyto "nepravidelnosti"

Špindler (podobně jako i jiní) snažil více méně odstranit, aby nepravidelnost rytmu nevzbuzovala dojem malých uměleckých schopností nejen překladatele, nýbrž i překládaného. Toto chápání heinovského písňového verše vyplývá i ze srovnání časopiseckého uveřejnění v r.1864 a knižního vydání v r.1873. V r.1864 otiskl

Špindler v časopise Zlatá Praha 11 básní z Knihy písní, z její první části. Většina básní z časopisu je v knižním vydání přepracována, někdy dost zásadně; opravy většinou směřují k přesnosti

a jasnosti výrazu; ale mění se i rýmová schemata a rytmické uspořádání verše. Tak např. v básni č.6 v původním znění byly verše "a na srdce mé přitiskni své" a "svých lásky zánětů plamen", které se v knižním vydání změnily na "stul k mému srdci srdce své" a "mne lásky touha zdrtí". Nebo v č.24 poslední strofa původně zněla:

"Však ze všeho nejhorší,
to nedonesli sem,
to nejhorší, nejhloupější -
to kryl jsem v srdci sem."

V knižním vydání se 1.verš změnil na "To nejhorší však na mě" pokračuje "přec nikdo nevěděl" a 3.verš se změnil na "tu nejhorší snad hloupost" (pokračuje "jsem v srdci skrytu měl"). Všechny tyto ukázky (a mohli bychom citovat další příklady) odstraňují ony domnělé odchylky od jambického půdorysu. Pravda, mezi probíranými básněmi měly naopak dva verše výraznější jambický půdorys v časopiseckém znění. Jeden z těchto veršů z básně č.24, výše citované, však můžeme pominout, neboť místo časopiseckého "a zlým mne jmenovali" má knižní vydání znění "ba vrtěli nade mnou hlavou", kde jsou uvnitř verše dva tříslabičné takty, přesněji dva daktyly, což je běžná alternace, nikterak nenarušující jambický spád. Takže nám zbývá jediný příklad, v kterém je jamb časopiseckého znění "A jednou řečí mluví" nahrazen v knižním vydání "Tak bohatou, krásnou řečí", kde jde o větší přesnost originálu.

Ještě u jednoho příkladu zpravidelnění rytmu v knižním vydání se chci zastavit, a to u básně č.12, jejíž 1.strofa v originálu zní:

"Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht,
das kümmert mich gar wenig,
schau ich dir nur ins Angesicht,
so bin ich froh wie'n König."

V knižní verzi tato strofa podle originálu dodržuje jambický spád a pravidelně střídá 8 a 7 slabičné verše:

"Mne neznáš víc? Mne neznáš víc?

Toť pramálo mne hněte,

jen pohlédnu-li tobě v líc,

jsem šťasten nad knížetě!"

Předcházející časopisecká verze zněla:

"Neznáš mne víc, neznáš mne víc!

Toť pramálo mne truí!

Jen pohlédnu-li tobě v líc,

v mém srdci se rozkoš budí."

Zde v první řádce je verš, který je v české poezii nepoužívaný, totiž s neúplnou stopou uprostřed verše, nedodržuje se také střídání 8/7 slabik ve strofě. Knižní překlad je po věcné stránce přesnější a zřejmě z tohoto důvodu především došlo ke změnám, jež ostatně najdeme i ve druhé strofě.

Další vlnu zájmu o Heinovu poezii můžeme zaznamenat v devadesátých letech a na začátku 20.století; to bylo období, kdy se již mohl v překladech projevit vliv volného verše.

Český pokus o Paní Bovaryovou

Ve studiích zabývajících se vývojem českého románu se často opakují odkazy na Nerudův výrok o malosti českých poměrů, která zabránila vzniku realistického společenského románu u nás. Na tuto myšlenku navázal Felix Vodička ve své studii o Nerudových Povídkách malostranských, v nížž žánrový charakter Nerudových próz vysvětloval jednak nepropracovaným zpodobněním městského života v české próze, jednak vlivem romantického pojetí románové konstrukce, která preferovala akční, dramatický ráz syžetu založeného především na dějovém napětí vyvolávaném nečekanými zvraty, jemuž byly podřízeny ostatní složky obrazné výstavby, především charaktery, ale i obraz prostředí.

Jaroslava Janáčková ve své knize "Český román na sklonku 19. století" (Praha 1967) šla ještě dále a dovozovala, že povídkový ráz Nerudovy tvorby nebyl dán pouze stavem stylových a žánrových norem, nýbrž že spočíval i "v tom, jaké možnosti autorovi nabízí objektivní skutečnost nebo přesněji řečeno k čemu provokuje a soustřeďuje jeho vnímavost". Podle jejího názoru drobné formy Nerudovy prózy vyplývaly z malichernosti českých společenských poměrů (dokládá to Nerudovým výrokem z roku 1877). Autorka spojuje pak tyto závěry s obecnou, Lukácsem inspirovanou tezí o ztrátě aktivity lidského jedince vůči "všemohoucím" společenským poměrům zahánějících individuum do soukromí a občanské pasivity.

Tato teze o ztrátě občanské aktivity hrdiny, která vede od jednání k prožívání a posiluje momenty lyrismu v prozaické tvorbě platí nepochybně o díle francouzského romanopisce Gustava Flauberta. V roce 1857 (kdy Neruda teprve připravoval k vydání své Hřbitovní kvítí) vyšel Flaubertův proslulý román Paní Bovaryová,

který vyvolal společenský skandál. Příčinou byla skutečnost, že v románu byla do popředí vysunuta konfrontace všední životní banality a romantických iluzí sentimentální měštky, která podvědomě touží uvolnit pouta životního stereotypu. Byla tedy v hrdince románu zpřítomněna živelná právní revolta vůči životní skutečnosti. Skutečností zde byl míněn svět, v němž praktická užitečnost a účelovost zahlušila hodnoty citové i smyslové, zbavila člověka svěžích prožitků a učinila ho otrokem zvyku a povinností; osobnost tak byla redukována na plnění sociální role (v daném případě role manželky).

Flaubert tak byl pevným autorem, který dokázal odhalit sociální rub privátní měšťanské idyly, ukázat zničující životní jednotvárnost rodinných rolí, do nichž byl uzavřen život měšťáka provinčního typu. Na konfliktu střízlivé banality a živelné vnitřní potřeby člověka naplnit svůj život bohatstvím zážitků vybudoval Flaubert románovou zápletku, aniž by překročil rámec oné všednosti tvořící všeobjímající horizont života. V tom byl právě jeho tvůrčí objev - dokázal ztvárnit banalitu života v banálním příběhu. Přestože tedy látku svého díla našel v omezených poměrech provinčního života, vytvořil z ní románový příběh.

Teze o určujícím vlivu malosti poměrů na žánrový ráz umělecké prózy je touto skutečností zpochybněna. I z malých poměrů bylo možno vytěžit látku na román. Nezáleželo tolik na poměrech samých, jako spíše na živelné estetické zkušenosti umělce vyplývající z jeho poetického přístupu k životu a na povaze esteticky hodnotového projektu (projektu krásy), který na základě této zkušenosti vytváří a umělecky zpodobuje.

Flaubert, jak svědčí zejména první verze románu Citová výchova, absolvoval velmi záhy období mladistvého romantického subjektivismu s jeho snílkovstvím, světobolem a "nepraktičností", avšak zřejmá převaha analytického intelektu zaměřila jeho estetickou zkušenost k ironické distanci od všedního života (t.j. distanci

ođ esteticky dysfunkční, protože poeticky bezvýznamné a beztvare (benality)).

Východiško nalézá - obdobně jako jeho vrstevníci parnasisté - v umělecky, stylově dokonalém ztvárnění této (beztvaré) látky. Odtud vyplývá jeho takřka nepochopitelné úsilí vynakládané na stylizaci jazykového výrazu, na rytmickou i významovou stavbu každé věty, na stylistické odstínění jednotlivých složek uměleckého obrazu. V paní Bovaryové chtěl Flaubert umělecky dokonale ztvárnit nepoe-tickou šed každodenní existence uzavřené v mechanismech své sociální role včetně konvencí a iluzí a marně se snažící prorazit stěny tohoto neviditelného vězení.

Předpokladem úspěšného vyřešení takového záměru byla ovšem distance autora ođ oněch iluzí a konvencí znehodnocujících život. Zde se rodí onen proslulý flaubertovský objektivismus budující mezi umělcem a látkou desiluzivní a antikonvenční distancí skrytou za tvárně ukázněným stylizačním gestem vytvářejícím dokonalou fikci - životní nicotností a marností. Nejde tu o fotografii vnějškové jevovosti; flaubertovský objektivismus není srovnatelný s pozitivistickou vírou v objektivitu poznání na základě dokumentárně faktického poznání. Je to objektivismus analytického intelektu posedlého touhou proniknout pod povrch jevové fakticity a odhalit konvenční a iluzorní mechanismus, který jí dává charakter vězeňské všednosti, z níž není úniku (kromě do umění).

Tento básnický čin byl možný jen za předpokladu, že tu již existovalo zázemí literatury, která již terén každodennosti zma-povala z hlediska jeho esteticky funkčních (i dysfunkčních) vlast-ností a kvalit. To ve francouzské literatuře uskutečnily jednak romány Balzacovy (ale i Stendhalovy), kde každodennost nesla ještě rysy otevřenosti vůči dějinám i vůči činům silných a vášnivých osobností, jednak v realistických "fyziologických" črtách čtyřicátých let připravujících nástup naturalistickému dokumentarismu. Flauberto-

vo dílo ztvárňující proces desiluzionismu, onen lukácsovský přechod od jednání k prožívání, tvoří most od balzacovského realismu k zolovskému naturalismu.

V české próze se setkáváme s námětem připomínajícím román o paní Bovaryové v díle Gustava Pflegra-Moravského, totiž v jeho spíše novele než románu, který vyšel více než patnáct let po Flaubertově próze pod názvem Paní fabrikantová.

Je to příběh vdané ženy, jež je vystavena pokušení mimomanželského milostného vztahu, avšak ve snaze předejít zhanobení rodinné cti řeší svůj citový rozpor sebevraždou. Oproti Flaubertovi zde tedy protagonistka jedná v duchu morálního kodexu manželské věrnosti, který velí obětovat osobní štěstí a citovou vášeň ve jménu nadosobní rodinné cti a povinnosti. Tam, kde u Flauberta šlo o znázornění v vývojového procesu ženské psychiky ústícího v kritickou srážku citu s praktickou skutečností (vydírání lichváře Lheureuxe), nalézáme u Pflegra (patrně pod vlivem konvenčního dramatu francouzského, tehdy u nás frekventovaného) běžné schema dramatického konfliktu citu a povinnosti. Zde se potvrzuje Vodičkova teze o přežívání určitých žánrových kliše, která bránila méně výrazným osobnostem překročit dobový stylově kompoziční kánon a nalézt nové postupy, které by umožnily vyjádřit nové životně tvořivé hodnotové obsahy.

Pfleger publikoval svou prózu v době, kdy se prosadily první ještědské romány Karoliny Světlé, v nichž je osud ženy z lidu ztvárněn s tragickou monumentalitou v dramatickém syžetu. Pfleger podléhá mimo jiné i tlaku tohoto dobového kánonu, ačkoliv jeho námět již rámec realistické prózy přesahuje.

Námět citového vzplanutí vdané ženy k cizímu muži nepatřil již do sféry próz vyzdvihujících mravní ušlechtilost představitelů (a představitelky) lidových vrstev, i když se Pfleger snažil dostat i tomuto požadavku, když továrníkově ženě dodává lidový původ z řad dělnictva a když jejího milence řadí do vrstvy sociálně

nadřazené (bezděčný "svůdce" je aristokrat). Autor tak posunul konflikt z roviny psychologické do roviny sociální (zdůrazněné navíc i kontrastem prosté ženy českého podnikatele vůči dívce z "vyšších" kruhů, před níž se mladý šlechtic chce "zachránit" citovým vztahem k paní fabrikantové).

Konflikt tematizovaný v námětu však nebyl vlastně již rozpo-rem sociálním, nýbrž psychologickým, neboť nabízel právě možnost znázornění psychické vzpoury ženy, respektive citlivé duše (nikoli náhodou prohlašoval Flaubert o Paní Bovaryové, že je to on sám) vůči pragmatické skutečnosti. Tuto možnost Pflieger nevyužil, přesněji řečeno pouze ji naznačil, aniž by byl s to ji umělecky využít.

Je ovšem třeba si uvědomit, že mezi živelnou estetickou zkušeností Flaubertovou a Pflégrovou (pomineme-li rozdíl talentu) byl podstatný rozdíl. Šedesátá léta neznamenal v českých podmínkách ještě onu hodnotovou degradaci každodennosti, na niž reagoval francouzský autor; naopak, bylo to období občanské i hospodářské dynamiky, gründerského rozmachu českého podnikání těžícího ze společenského oživení po krachu bachovského režimu. To podnítilo i odlišný ráz dobového hodnotového vědomí. Nepozbýly dosud životnosti ideály demokratického národního bratrství (vyjádřené například oficiálním oslovováním členů Sokola) a co hlavního, měly zde ještě živý smysl ideály národního rozkvětu kulturního i hospodářského, spojené s hodnotami praktické podnikavosti a užitečnosti chápané především jako prospěšnost slučující v aktivní individualitě zájmy společenské i soukromé (to názorně dokládá například rozhovor továrníka Šebora s mladým hrabětem, jemuž zdůrazňuje přímo "rozkoš" z činnorodého podnikání; Paní fabrikantová, 1. vyd. 1873, s. 48).

Oblast životní empirie, ekonomických hodnot, zde ještě nebyla zprofanována, aby mohl vzniknout rozpor pragmatické, účelové so-

ciální skutečnosti a "nepraktického" snění, do něhož byl zaháněn umělec. Zde bylo ještě umění chápáno jako součást ideologicky hodnotového zápasu s přežilými sociálními normami a hierarchiemi, které bránily tvůrčímu uplatnění individua. Hodnotový rozpor tu vznikl na ose životní praxe vymezené polaritou společnost - osobnost (u Flauberta nabýval tento rozpor hodnot povahy teoretické na ose skutečnost - sen /umění/).

Na této tematické základně mohly pak vyrůst nejen tragické hrdinské postavy žen v románech Světlé, nýbrž i demokraticky a sociálně polemické obrazy charakterů ze "dna" společenské hierarchie nezaslouženě opovrhovaných (klasickou ukázkou je Nerudova arabeska Byl darebákem).

Vlivy tohoto hodnotově tematického východiska se projevují ve zmíněném posunu konfliktu z roviny psychologické do roviny sociální a v dehierarchizující tendenci Pflégrovovy novely, usilující vyzdvihnout morální kvality ženy z demokratických vrstev. Tento přístup zabránil ovšem autorovi využít tvárných možností námětu, které nabízelo psychologické pojetí flaubertovské, chápající příběh manželské nevěry jako projev privátní vzpoury proti životnímu stereotypu. U Pflégra je tato možnost pouze lehce naznačena ("V srdci svém cítila prázdnotu nikdy ničím nevyplněnou ... Tak žila Božena po dlouhý čas, chvílemi toliko znepokojována jsouc tajným bojem vlastního svého srdce." c.d.s. 103-104).

Nepochopení ústředního postavení továrníkovy ženy a psychologické povahy zápletky způsobilo, že Pfléger pojal příběh jako milostnou zápletku mladého aristokrata se ženou z měšťanských vrstev ústící v idealizaci morálně volných vlastností představitelky demokratického a v neposlední řadě též národního charakteru.

Pfléger nebyl s to postřehnout rysy bovaryismu v příběhu citově neuspokojené ženy trávící život ve venkovském ústraní a setkávající se náhle s představitelem světa, o němž dosud mohla jen

snít. Sociálně dehierarchizující, dramatické pojetí převládlo nad pojetím "teoretickým" stavícím do protikladu empirii a fantazii, skutečnost a sen, životní užitek a umění. Proto autor nedokázal vytěžit z námětu ani lyrizující obraz prostředí, jenž v jeho próze zůstává pouhou kulisou, ani nebyl s to překonat melodramatickou kresbu charakterů znemožňující hlubší psychologickou analýzu.

S vládnoucím obsahovým i tvárným kánonem české prózy šedesátých let souviselo i pojetí místa a poslání spisovatele v literárně komunikativním procesu. Autor byl chápán jako účastník společenské životní praxe, do níž měl vnášet poznání praktických životních hodnot a ideálů, a tak přispívat k přetváření národního charakteru, k demokratickému sebeuvědomování národního společenství. Jeho sdělení bylo zaměřeno na široké vrstvy (odtud například i využívání folklórních prvků, zvláště v poezii), v nichž mělo vzbuzovat vědomí osobní lidské důstojnosti a národní solidarity a odhalovat předsudky a konvence společenského kastovníctví.

Flaubertova Paní Bovaryová vznikala již v jiné sociálně a literárně komunikativní situaci. Umělec zde byl již vytlačen na okraj společenské praxe, jeho "nepraktičnost" a "neužitečnost" ho předurčovala k úniku do světa snů a představ odlehklých od střízlivého utilitarismu skutečnosti a zároveň ovšem mu vnukla odpor a hrůzu ze života zbaveného tvořivých hodnot lásky, dobra, pravdy a krásy a omezeného pouze na užitek (chápaný především jako soukromá prosperita) a účel redukující život na zautomatizované mechanismy sociálních rolí.

Umění vytěsněné ze sociální praxe se stává buď pouhou vnější dekorací, která má zastřít pustotu znehodnoceného reálného života, nebo poklesá na úroveň dráždivé zábavy a oddechu měšťáka znaveného všedním shonem.

Degradaci života i umění se autoři vzpírají povýšením své tvor-

by na jedinou oblast umožňující tvůrčí vyžití člověka. Tvárná dokonalost (rafinovanost) uměleckého projevu vytvářejícího obrazný svět se jeví jako jediný prostředek, jak zachovat umění jeho specifickou sdělovací funkci a zároveň ho vymanit z úlohy mrtvé ozdoby či oddechové hříčky.

Dokonale ztvárnit beztvarou skutečnost s chladnou objektivitou neúčastného pozorovatele (teoretika) oproštěného od všech ideologických iluzí zdánlivě opodstatňujících sociální praxi, nebo vytvořit umělý svět fantazie zcela vzdálený od životní reality: to je dvojí tvář Flaubertova díla.

Toto pojetí se promítlo i v komunikativní pozici umělce; izolován od společenské praxe vzdaluje se i širokému publiku. Jeho tvárně vytríbená díla jsou určena spíše kruhu vzdělaných a vyspělých vnímatelů, kteří dokáží ocenit stylové kvality a rafinované postupy. Empirická banalizace nebo naopak fantazijské exkluzivní látky souvisící s desideologizací obsahu uměleckého sdělení zaměřuje pozornost umělců na označující složku uměleckého znaku, na výtvarný artefakt (odtud Flaubertovo stylově rafinované úsilí, pozornost parnasistů k veršové konstrukci apod.).

Tato problematika byla české próze na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století ještě vzdálena. Spisovatel, umělec zde byl ještě angažován v sociálním dění jako činitel pomáhající ~~užvášet~~ ideologickou naštavbu demokratické společnosti. Cítil se vázán svým společenským posláním soudce a vychovatele, nebyl s to zaujmout stanovisko nezúčastněného pozorovatele. Proto mohly v próze májovců, zejména v románech Světlé, převážet prvky dramatické výstavby založené na konfliktu charakteru, individua a sociálních předsudků. Jediný Neruda se pokoušel rozrušit tento kánon tematickými prvky desiluze a vystřízlivění z iluzí (motivy staromládenectví),

které přenášely konflikty z vnějšku do lidského nitra. Ale i u něho se teprve v druhé polovině sedmdesátých let, v jeho poslední malostranské povídce, začínají charaktery měnit v bizarní figurky viděné s ironickým odstupem.

Český pokus o Paní Bovaryovou tedy nevyšel. Bovaryovský námět, na který Pflieger narazil, vlivem panujících kánonů (a autorovy konformnosti neschopné překonat jejich tlak) zůstal nevyužit, nestal se mezníkem české románové prózy.

Nebyla to tedy malost českých poměrů, která způsobovala, že se český román opožďoval za evropským vývojem, ale spíš nerozvinutost estetické zkušenosti a přetrvávající představy o demokraticky a národně lidovýchovném poslání spisovatele, umělce, jež přetrvávaly hluboko do druhé poloviny minulého století, ovlivňovaly živelnou estetickou zkušenost tvůrců a bránily překonání dobových kánonů a norem a především zaujetí estetické distance vůči životní empirii, jejíž pravá tvář byla zastírána národně a demokraticky idealizovaným praktikismem.

Jaroslava Janáčkova

Prodá se lacino Žlutý pes

aneb

k jubileu Sládkova Lumíru

Je prý to pejsek pravdomluvný a má slabost na tištěné slovo. Kdykoli uvidí, přečte /či jen uslyší/ lež anebo pokrytectví, štěká a vyje a není k utišení.

Vyl prý na vlasteneckého podporovatele českého písemnictví, když se ten důstojný pán ubíral k poradě o rozšíření českých knih, které on sám ani nekupuje, ani nečte.

Žalostně štěkal a vyl, když jeden řečník promlouval o demokracii.

Majitel Žlutého pravdomluvného pejška se prý z útrpnosti k milému zvířeti již vzdal četby Národních listů a redakcím jiných deníků se musel obloukem vyhýbat, aby věrné zvíře netrpělo a neděsilo svým vytím celé ulice. Vyhýbat se musel také Žofínu, kdykoli se tam odbývalo shromáždění mladočechů; vyhýbat se musel dokonce i radnici.

Článek nadepsaný Žlutý pes v Lumíru 1879 pointovala nabídka na způsob inzerátu:

"Kdo potřebuje pravdomluvného psa?

Dobrý obchod pro poctivé a zbožné lidi.

Prodá se lacino.

Po případě dá se na vychování do některého
z větších žurnálů.

Mohou si jej půjčovati.

V české veřejnosti vůbec konal by dobré služby všude.

Kdo chce psa? Pravdomluvného Žlutého psa?"

To už časopis v rukou Josefa Václava Sládka zahajoval třetí ročník, když groteskní miniaturou Žlutý pes zaútočil proti představitelům veřejného života v tehdejších Čechách, kteří se vydávají za nositele národního a demokratického ideálu, a zatím jsou to šosáci, kteří nevidí nic než vlastní dům a vlastní prestiž. Mezi lháře zařadil výslovně reprezentaci mladočeské strany. To nebyla novinka. Podobně útočil Lumír za Sládkova vedení od samého nástupu a vlastně ještě předtím, když někdejší redaktor almanachu Ruch, muž poznávající Ameriku a po návratu odtud zaměstnaný v letech 1870 až 1875 u Julia Grégra v Národních listech, se chystal konečně se napevno chopit vlastního časopisu.

V ten čas, kdy se rokem 1877 stal jeho redaktorem Josef Václav Sládek, vcházel Lumír už do pátého ročníku. Jeho prvním redaktorem v roce 1873 byl Jan Neruda, získal pro novou tribunu třicet přispěvatelů, ale už v červnu se vedení listu vzdal. Do čela Lumíru se postavilo konzorcium složené z příslušníků mladší generační vlny /Sv. Čech, O. Hostinský, S. B. Heller a J. V. Sládek/. Když pak vratkou existenci Lumíru hodlal Sládek vyřešit tím, že všecky starosti o jeho vydávání vzal na sebe, dal se asi slyšet, že časopis nebude tisknout u Edv. Grégra, jak se dělo dosud. Následovala okamžitá odvěta. Eduard Grégr prohlásil, že bratrovy Národní listy budou Lumír bojkotovat, pakliže tento literární časopis nebude vycházet v jejích tiskárně. Sládek mu 6. prosince 1876 napsal útočně a vyzývavě:

"Kdybych věděl, že smýšlení Národních listů závisí na výdělku, nebyl bych mohl nikdy k věci mladočeské /respektive Vaší/láskou vřelou /přilnouti?/, jako činil jsem po celá léta ... poznal jste, že jsem neústupný a že se nedám zastrašit, i když by všechny české politické listy proti mně hřímaly ... /Pánové?/, je mi v tom

českém národě mocný živel, jemuž Vaše sváry jsou neřestí, kteří slova hádačích se listů nedbají - je velká dosud nevystupující strana, která odsuzuje Vás i je - a strana ta, páni, hlásí se k činu ... mám na zřeteli jen naši českou věc, které přináším oběť kruťejší, než o jaké se Vám, majícím peníze, by zdálo. Právě české srdce hlásí se ke slovu a Vy jeho tlukot neunavíte. U věci této půjdu za svým srdcem jako vystřelený šíp a já troufám si něco svést, doženete-li mne k tomu - byť to bylo i za leta. V Lumíru zvláště nedám si ničeho vnutiti ani hrozbou, ani lichocením..."

Dopis psaný rukou J. V. Sládka /proto v něm některá slova luštíme s nejistotou, zda čteme správně/ zní jako opovědní list. Jako vyhlášení války, kterou povede krásná literatura proti mladočeské straně a proti tehdejší měšťanské politické reprezentaci jako takové. Slovesná tvorba a spisovatelé se v Sládkových představách měli a mohli stát zvláštní silou, povznesenou nad buržoazní politiku, silou, která je s to čelit vypočítavosti hádačích se politických stran a demoralizaci odtud šířené.

Veřejně a proklamativně bylo tohle řečeno až po letech, v manifestu České moderny. Vzpoura proti měšťácké politice a jmenovitě proti straně mladočeské byla pak nově domýšlena do důsledků sociálních a ideově estetických. Ale to už se blížil konec století, sociálně politické síly, nesoucí reálné záruky budoucích převratů, vystoupily mezitím nad obzor životní praxe a stoupaly rok od roku výš. Sládkův Lumír byl ve svém nástupu předznamenáním manifestu České moderny a jeho první vážnou předzvěstí - i přípravou k tomu vystoupení z roku 1895.

Kritický postoj tvůrců slovesného umění k vrstevnické politice, který koncem roku 1876 zazněl v předešle - a mezi čtyřma očima -, dostal v Lumíru svou spolehlivou a výkonnou tribunu i sociální oporu.

Sociolog Emanuel Chalupný v knize J. V. Sládek a lumírovská doba české literatury /Praha 1916/ vysledoval, jak redaktor a vydavatel Lumíru v jedné osobě chránil spisovatele před zvláštními nakladateli, jak se snažil zvyšovat honoráře, aby se beletristé mohli bez existenčních zábran věnovat literární tvorbě. - V obraně tvůrčí práce šel Sládek ještě dál a jiným směrem. Vstupní ročníky Lumíru rozpoutaly útočnou kritiku české společnosti, její kulturní úrovně a vztahu ke kultuře. Blazeováním netečnosti vůči původní tvorbě sledoval jeden článek hned v 6. čísle z února 1877 až v samém systému hodnot pokládáných za sociálně reprezentativní a přítomných v soustavě školského vzdělání.

Pisatel článku /patrně Sládek sám/ se zamýšlel nad pokleslou prestiží původní české literatury v kruzích domácích vzdělanců. Konstatoval, že u národů porovnatelných s českým /u Maďarů, Poláků, Švédů, Holanďanů a "Dánčanů"/ musí každý, kdo chce být považován za vzdělance, znát vlastní národní literaturu. Naproti tomu v Čechách i lidé prošlí školami myslí víc na svou profesi, na to, co je živí, zatímco ostatní vzdělanostní rozhled podceňují. Speciálně zanedbávají národní písemnictví. Čtou a kupují německou literaturu, zato českou opovrhují a kladou pod svůj horizont. "To je dobré pro ty řemeslníky, rolníky a dělníky," říkají prý si oni odborníci, "kteří si všímáním románů neb jiného pěkného čtení mohou krátiti dlouhé večery; to je dobré pro spisovatele, kteří chtějí čistě tištěné, co byli napsali, ale pro naši jeunesse dorée, pro ten 'krém naší společnosti', pro naše bohaté měšťany a šlechtice nejsou takové zbytečné věci."

Proč utlačený národ přistupuje takto marnotratně ke kulturním statkům, jež by byly s to jej stmelovat "a opět učiniti národem", ptal se pisatel hořkého zamyšlení, a zaútočil na systém školního

vzdělání. Vládnu prý v něm "chlebonosné" obory. Česká literatura se na středních školách přednáší začást v odpoledních hodinách, aby si žáci i profesori odpočinuli. Učitelů, u nichž "písmena nábíjejí ducha", je poskrovnu, a nejeden ředitel školy všeobecnou bídu, pokud jde o vztah k národní literatuře, zhoršuje svou vlastní přezíravostí. /Jako příklad se uvádí: "Ředitel reální školy v předním jednom městě českém, vida žáka, an si chce z bibliotéky školní půjčiti Němcové Babičku, spustil naň velmi zešířoka, že čte takové 'hlouposti'. On nikdy nic podobného nečetl a stal se přece ředitelem!"/

Když takto pronikl k samým základům společenského opovrhování původní tvorbou, obrátil se Lumír v následujícím ročníku proti "vůdcům národa". Napadl pragmatický vztah politiků ke kultuře, skutečnost, že se ukazují jenom při příležitostech, jež přispívají k jejich popularitě, ale setkáním neokázalým /zato politicky citlivým/ se vyhnou:

"Dne 1. května slavena v Umělecké besedě památka vydání almanachu Máje roku 1858. Zajímavo jest, že se z našich velkých pánů politiků a majitelů národních žurnálů, kteří se přece svou láskou k literatuře tak rádi blýskají, nedostavil nikdo. Nebylať to patrně slavnost dosti veřejná a podávala kromě toho málo naděje, že 'národ bude na ně patřit'. Při nejbližší národní procesí uvidíme je všechny se vztyčenou hlavou kráčet v čele a jsme jisti, že si při banketu zadeklaují aspoň dva o literatuře, z které ani slova nečtou a pro jejíž ocenění nemají ani duše, ani smyslu" /Lumír 1878, s. 208/.

Jako orgán spisovatelů a žurnál beletristický sledoval Lumír hlavně sociální rezonanci literární tvorby, ale neomezoval se na ni. Ve zvlášť křiklavých případech upozorňoval také, jak nedobře

si v Čechách stojí česká hudba i domácí výtvarné umění. K premiéře Smetanova Tajemství se v Lumíru z 20. září 1878 vyjádřil sám Sládek. Konstatoval s hořkostí, že prozatímní divadlo při premiéře národní opery bylo víc než z třetiny prázdné /zatímco v Novoměstském divadle hrála "Meiningská společnost" Julia Caesara před vyprodaným hledištěm, v němž nejméně polovinu míst obsadili Češi/. Na premiéru Tajemství prý z českých "výtečníků" přišel jenom jeden, za přední politické listy také jeden, a ostatní o události napsali reklamu jako na jakýkoli "šmejda". Obecenstvo se navíc při premiéře zachovalo neslušně, uzavíral kritickou poznámku Sládek, hold skladateli na závěr prý zůstal jenom na studentech, ostatní odcházeli předčasně.

K Sládkově poznámce se nepřímo připojil Jan Neruda, který se otevřených polemik Lumíru zdržoval. Nyní na stránkách časopisu uveřejnil svou kritiku "majninkských". Vyložil, že toto divadlo buduje na komparsu a na davové scéně a potlačuje hereckou individualitu. Obecenstvo, jež takové divadlo chválí - uzavíral Neruda svoje zamyšlení útočivě - neví, co je umění.

Pokud jde o výtvarné umění, Lumír věnoval jistou pozornost veřejným zakázkám a soutěžím týkajícím se sochařských úkolů a architektury. Roku 1879 poukázal na to, že z neznámých důvodů utichla soutěž vypsaná na alegorické sochy pro Palackého náměstí. Na druhé straně prý zase nějaká tajná komise připravuje novou sochu sv. Václava pro Václavské náměstí u Muzea. V této souvislosti nabídal článek Hlas z kruhu výtvarných umělců, aby se ve jménu staré Prahy a jejích uměleckých hodnot dbalo na úpravu nových budov, jejich fasád, na řešení prostranství; sil je prý k tomu dost, jenom je přizvat k účasti. Pravidelněji Lumír sledoval výstavy malířských prací. V souvislosti s Žofínským salónem 1879 se kupříkladu Jan

Lier vyslovil ironicky o přehlídce lepých dívčích tváří, strnulých výjevů z dějin a žánrových obrázků; pochvalně se zmínil o Chittussim.

Při programovém zájmu o živé literární dění za hranicemi věnoval Lumír ve Sládkových rukou bdělou pozornost písemnictví slovanskému. Čilé informace prostupoval požadavek skutečné vzájemnosti, otázka, nakolik partneři věnují pozornost literárním snahám a dílům českým. V jaké míře práci českých spisovatelů znají a jak o tom piší, co eventuálně překládají atd. Pokud jde o literaturu polskou, Lumír pochválil obrat, způsobený prý návštěvou Adama Asnyka na slavnosti Kraszewského v Praze. Zásluhou tohoto současníka lumírovců ve Varšavě se prý konečně začalo v Polsku psát o českém písemnictví a vznikl tam zájem o další kontakty s českými spisovateli a s jejich tvorbou, líboval si Lumír koncem roku 1879 s čitelnými propolskými sympatiemi. Zato ruským kolegům nepřestával Sládkův orgán ve své nástupní fázi předhazovat vysokomyslné přezírání českých literárních snah i největších děl, když sám včasné informoval o ruské literatuře, a to nejen o žijících klasících Tolstém, Dostojevském, Turgeněvovi, ale i např. o začínajícím Saltykovu-Ščedrinovi ap. V rozličném postoji k dvěma slovanským literaturám, v Čechách soustavně sledovaným i překládaným, se na stránkách Lumíru z konce sedmdesátých let jistě reflektovalo i dávnější napětí, jež od roku 1863 diferencovalo českou politiku a v každém dalším přeskupování sil se nově ozývalo.

Do sporů básníků s politiky zasáhl v raném Lumíru Jaroslav Vrchlický úvahou o rozdílech mezi projevem politickým a poetickým. Básnictví ukládal zachycovat myšlenku v procesu jejího zrodu, třibení a hledání, a ne veršovat známé základní jistoty, s jakými pracuje netvořivá politika. Pokud básník dbá svého poslání a posta-

vení po boku myslitele a filozofa, dovozoval Vrchlický, nemůže se omezit na jednoduchou řeč, nemůže se spokojit výrazivem lidové písně. Naopak potřebuje pro svoje složité uchopování světa jako problému a hádanky také složitější formy.

Potřebu vyvázat slovesnou tvorbu z měřítek mělkých politických hádek, jaké se právě rozpoutaly boji staročesko-mladočeskými, formuloval jako první z pomájovské generace Otakar Hostinský. /Jeho stať, původně otištěná v německém týdeníku Nation, vydávaném v Praze, vešla ve známost teprve zásluhou M. Jázla, který ji objevil a otiskl v monografii o O. Hostinském z r. 1980./ Sládkův Lumír začal ideje vyslovené Hostinským o tři roky později naplňovat. S důvěrou k básníkům a k umění, i když také s vědomím, že i nejčistší slovo a nejúčinnější umělecké dílo jsou krátké na to, aby politiku v národním životě suplovaly.

Když na prahu nového roku bilancoval první ročník svého časopisu, konstatoval J. V. Sládek, že spisovatelé mohou na špatný stav veřejných poměrů a mravů poukazovat, mohou zvat k nápravě, ovšem nejsou s to skutečnost reálně měnit. V novoročním fejetonu napsal: "Vstoupili jsme do nového roku s pramalými nadějemi. Předsevzali jsme si učinit jednou smělý pokus s listem bez protokolované a protežované nakladatelské firmy, bez ohledu na líbí se či nelíbí komu z tříd rozhejčkaných mlčením, škodí-li to či neškodí listu v očích jejích a postaviti se na vzdor všemu, co v obor náš zasahajíc jest zpuchřelé... Nepřičítáme práci této větší důležitost, než jakou skutečně má."

A přece nahněvaný polemik ani při této sebekritické bilanci nepromarnil příležitost zopakovat své zásadní "ale". Opovážlivou smělost Lumíru omlouval dobou, "kdy neproudí námi ani jedna větší

vení po boku myslitele a filozofa, dovozoval Vrchlický, nemůže se omezit na jednoduchou řeč, nemůže se spokojit výrazivem lidové písně. Naopak potřebuje pro svoje složité uchopování světa jako problému a hádanky také složitější formy.

Potřebu vyvázat slovesnou tvorbu z měřítek mělkých politických hádek, jaké se právě rozpoutaly boji staročesko-mladočeskými, formuloval jako první z pomájovské generace Otakar Hostinský. /Jeho stať, původně otištěná v německém týdeníku Nation, vydávaném v Praze, vešla ve známost teprve zásluhou M. Jázla, který ji objevil a otiskl v monografii o O. Hostinském z r. 1980./ Sládkův Lumír začal ideje vyslovené Hostinským o tři roky později naplňovat. S důvěrou k básníkům a k umění, i když také s vědomím, že i nejčistší slovo a nejúčinnější umělecké dílo jsou krátké na to, aby politiku v národním životě suplovaly.

Když na prahu nového roku bilancoval první ročník svého časopisu, konstatoval J. V. Sládek, že spisovatelé mohou na špatný stav veřejných poměrů a mravů poukazovat, mohou zvat k nápravě, ovšem nejsou s to skutečnost reálně měnit. V novoročním fejetonu napsal: "Vstoupili jsme do nového roku s pramalými nadějemi. Předsevzali jsme si učinit jednou smělý pokus s listem bez protokolované a protežované nakladatelské firmy, bez ohledu na líbí se či nelíbí komu z tříd rozhejčkaných mlčením, škodí-li to či neškodí listu v očích jejích a postaviti se na vzdor všemu, co v obor náš zasahajíc jest zpuchřelé... Nepřičítáme práci této větší důležitost, než jakou skutečně má."

A přece nahněvaný polemik ani při této sebekritické bilanci nepromarnil příležitost zopakovat své zásadní "ale". Opovážlivou smělost Lumíru omlouval dobou, "kdy neproudí námi ani jedna větší

myšlénka, kde tepny našeho národního života jdou tak mdle, kde „veřejné mínění“ jest monopolem tří neb čtyř majitelů listu, kde nikdo jiný neodvážívá se neb za zbytečnost pokládá vysloviti, čím vlastně stěněm...”

Báseník a publicista Sládek si byl vědom toho, že "náš národ potřebuje jiného širšího kolbiště, než jest to úzké pole literární", jak se vyslovil v onom novoročním fejetónu z roku 1878. Však také o emancipaci literatury z měřítek malé prosperity a služby národu zápasil celým pojetím svého časopisu. Tiskl na prvních stránkách Lumíru nejlepší rukopisy Jana Nerudy /hned v roce 1877 to byly dvě z povídek malostranských, Jak to přišlo, že... a Figurky/. Knižně vydané Nerudovy práce včasně recenzoval, přičemž je - na rozdíl od Osvěty - charakterizoval jako díla autora moderního. V prvním ročníku Sládkova Lumíru vyšel mj. také Newtonův mozek Jakuba Arbesa, z literatury překladové další Bret Harte, Mark Twain a ukázky z Malých básní v próze Ch. Baudelaira. Předmětem sporu mezi Lumírem a Osvětou v roce 1878 nebyla otázka, zda národu sloužit či nesloužit, jako spíš kdo současný národ vskutku reprezentuje, co slouží jeho rozvoji a co ho podvazuje. Lidé kolem Osvěty zůstávali i osobně oddáni Národním listům a také jako beletristé a recenzenti si vedli krajně konformně až konzervativně.

Aby nebylo omylu: kriticismus rozpoutaný v publicistických článcích a glosách Lumíru nevyústil do programově pěstované literární kritiky. Té se Sládek zastával i dovolával jen v prvních číslech. Tehdy vytýkal, že vypočítavé a reklamně založené referování posluhující majitelům listů a jejich politickým pozicím není s to třibit vkus ani podněcovat umělecký výkon. Ale už o málo později své předchozí slovo pro kritiku revidoval. S potěšením konstatoval, že za poslední dva roky přibýlo čtenářů i časopisů, zato se

rozmohlo dogmatické "kritikářství", jež další rozmach literární aktivity v produkci i v recepci ohrožuje. Napsal v té souvislosti v Lumíru 1879: "Kritika vymyslí si směry cizácký a národní a octla se většinou v rukou lidí, kteří pro podstatu literárního tvoření nemají smyslu... Nedegradujeme sami sebe na kupčíky, kteří mají vedle sebe krám a závidějí si prodávání stejného zboží, nedegradujeme se na nádeníky." Dále pak útočně poukázal na politické souvislosti "kritikářství" a vyslovil přání literární práci od onoho pozadí odpoutat: "Dostala-li se vášně na naše pole politické, - v literatuře se tak stát nesmí!"

Neminíme v tomto ohlédnutí k počátkům Sládkova Lumíru přeceňovat výpady proti společenskému znevažování a oslabování umění a ani spor básníků s měšťanskými politiky, který se tam koncem sedmdesátých let ozval tónem nejvážnějším a odvážným. Vždyť jsme se ostatně dotkli hranic této vzpoury. Ale to nic nemění na průkopnictví Sládkova časopisu v utváření nového vztahu mezi básníky a veřejností. V něm klíčily revolty, které propukaly o pár let později, a to ještě před nástupem České moderny. Lumír v rukou J. V. Sládka mezi jeho třicítkou a čtyřicítkou byl předpolím nejen pro symbolisty a dekadenty, ale i pro realisty. Mezi nimi se pravdomluvný pes, inzerovaný kdysi, dobře uplatnil.

Jako štafetu pojal svůj časopis J. V. Sládek, když ho koncem století předával mladým. Nové redakci věnoval báseň, jež vyšla v 1. čísle Lumíru v září 1898:

Nové stráží

My staří v boji se smrtí,

vy s žitím v řadě jste první;

nám život nic už vzít nemůže,

od vás žádá daň krve.

Tu daň mu řádně zaplaťte,

jak my ji platili stále,-

a příští stráž ať vystřídá

vás jednou o krok zas dále!

/Objednáno pro LM, vráceno 16. 6. 1987 jako

příliš literárněhistorické./

Vytřesený v celé své prázdnotě a pusto-
vím teprve nyní:
jak nejm a nikdy jsem nebyl.

/Na Bonim ardeci, Strom bolesti/

ČAS A PROSTOR ŠALDOVY LYRIKY

Lyrika neznámená pro F.X. Šalda ^(by) ~~žádný~~ odpočinek od vážných životních problémů, není sladkou zátokou, kam ^(by) doléhaly vlny už ztišené a zvládnuté. Šaldova poezie je naopak vždy motivována týmiž otázkami, jimiž žije dílo kritikovo: i zde je v sázce celý smysl lidského života. Je to poezie, kde se určuje vztah člověka k univerzu, jeho postavení uprostřed skutečnosti, směr a cíl jeho činů. Šaldův zápas se v lyrice stává naopak ještě jednoznačnější, neboť všechny velké otázky života a tvorby klade jako otázky po vlastní životní cestě.

Lyrické situace vytváří Šalda tak, že promítá všechny hodnoty člověka životního úsilí do míjejícího času, do zániku, do smrti. Tuto koncepci rozvíjí Šaldova sbírka Strom bolesti ⁽¹⁹²⁰⁾ do celé symbolické soustavy, ¹⁾ již má být stanovena nejvlastnější dominanta ~~celého~~ lidského života: touto dominantou je takové vzepětí lidské tvůrčí uslechtilosti, jež může být přerušeno smrtí a jež ve smrti přetrvává, vzrůstá, zvětšuje se. Skrze smrt je čas viděn nejen jako nejvlastnější záivel lidského dramatu, ale zároveň jako něco, ^{co je negováno,} ~~co~~ je člověkem vstřebáno do nadčasových ideálů, co tvoří ~~jakousi~~ vznešenou říši idejí, věčnost, absolutno. Čas je prázdnem, které má být zaplňováno něčím nadčasovým. Čas se řítí stále vpřed, ale jeho smysl je právě v transcendování tohoto slepého proudu. Smrt je tu proto, aby člověk pochopil tuto zvláštní dvojznačnost času: jeho prázdnotu i jeho spěch dobrat se věčnosti, naplnit se, překročit bezbřehý spád vteřin něčím, co dává všem vteřinám smysluplné určení. Nezbytným počátkem tohoto překonávání řítícího se času je už to, že si uvědomuji jeho prázdnotu:

Vytřeštěný v celé své prázdno a pusto
vím teprve nyní:
jak nejsem a nikdy jsem nebyl.

/Na Božím srdci, Strom bolesti/

Člověk si uvědomuje nenaplněnost své existence. Cítí v čase, že je neúplný, že je jen

bědná onuce žalná
přehozená přes jakous strašlivou vesmírnou ránu
[Na Božím srdci, Strom bolesti]

Smrt obnažuje právě tyto chatrné vazby naší existence, odkrývá člověku ubohost a nedokonalost. Ale současně aktualizuje z lidského zápasu ty nezníčitelné hodnoty, jimiž se člověk vzepřel svému polobytí a jimiž nakreslil obrysy lidského času jako času dobytého cílevědomým tvůrčím zápasem. Šalda věnoval Strom bolesti zemřelé Růženě Svobodové, která je tu oslavena jako symbol lidské vznešenosti a nepomíjitelnosti. Všecky nejdrobnější věci života, jichž Šalda pietně vzpomíná, jsou vtahovány do lidského dramatu, vystupují z všedního času jako symboly zápasu. Šalda chce sepnout celý jeden konkrétní plodný život do veliké celistvosti, kde všemu patří odlesk věčnosti. Mnoho motivů tu má vyslovené náboženské ladění, avšak nemyslím, že by tu Šalda chtěl vbudovat lidský život do metafysické náboženské stavby.²⁾ Spíš tu jde o vysokou stylizaci dantovského typu. Celá ta mnohonásobná transformace zvěčnělé ženy do Světla přímo navozuje rajské motivy Dantovy Božské komedie, její světelné nebeské sféry, jimiž člověk stoupá výš a výš v hierarchii Ráje. Slyším tu všude výrazný dantovský tón, třeba ve verších

Teď duše Tvoje jediný je světla proud,
v něm světy celé žijí a se mohou a v něm plout.
[Tvá nynější sláva, Strom bolesti]

Všecky náboženské stylizace směřují ve Stromu bolesti hlavně k zvýraznění ~~hodnot věčně lidských~~ ^{poznané pravdy}: dávají vysoké místo všemu, co vede k překonání a rozpoznání KLAMU a MAMU, k vědění, že nás obepínají

zdaje a mátohy utkané ze tmy, šalby a mrazu,
obrozujícím vidění, že všecko je nedokonalé

a já nejřidší ze všech.

[Na Božím srdci, Strom bolesti]

Jen smrt odkrývá tuto naši řídkost a umožňuje nám vidět, ^(za jakou cenu) ~~ani~~ vlastně člověk může vstoupit DO STŘEDU BYTÍ /Obrozeného, osvobozeného světa
[Na Božím srdci, Strom bolesti].

To, co tvoří vlastní lidský svět, je u Šaldy neseno několika základními klíčovými gesty. Strom bolesti klade důraz na to, že se člověk doslova probíjí a protápává životem:

tápu, v každou vrážejí hranu,
bije do každé čelem stěny

[Z plamenů zdvižený, Strom bolesti]

Právě ona úporná zápasivá cesta uprostřed pomíjivosti ^(člověka) je nejdůstojnější, lidskou skutečností.

Tak klopýtám, tápu, pahýly rukou
vrážím do skutečností,
jež byly a jichž nebude záhy,
nebo do těch, které se zrodily právě -
a provívám si stezku
mezi věcmi, lidmi a smrtí,
/.../

[Z plamenů zdvižený, Strom bolesti]

Právě tato STEZKA MEZI VĚCMI, LIDMI A SMRTÍ je cestou, na níž jediné lze zahlédnout onu ~~žádoucí~~ ^(člověka) idealitu, k níž ~~celý lidský svět~~ směřuje, k níž se pne jako vzhůru rožoucí strom, plný bolesti, ale také plný světla, rašení, věčně pracujících kořenů. Šalda chce obsáhnout všecku konkrétní zraňující naléhavost života. Žije životní rozpory jako samu úrodnou ^(vytvořenou) hlínu ~~žádoucí~~ ideality. V básni Čas Proserpinin ve Stromu bolesti rozvíjí sugestivní obraz podzimního času, v němž všechny polaritty nabývají oslnivé ostrosti, ale v němž se zároveň spájejí do harmonického vyznívání konečných souzvuků:

A všecko do šířek se rozstoupilo
a prchlo kamsi v bezmezí:
i země, víc však ještě nebe nad tebou.
Teď kolem aster jdeš, jichž dotkl se již první mráz,
a z hlubších vrstev věcí, vidíš, tryská jakýs jas,
jenž nad světlem dne vítězí:
jsou věci nějak obnaženy
a pohledem se z nitra v tebe vtnou.

Životním tápaním a skrze životní tápání dospějeme do jasného Proserpinina času, odkud vedou výhledy ~~(do skrytého jasu)~~ do nitra věcí, do ^(bytí) ~~sa-~~ ^(do 2. světa) ~~otného vznešeného klidu,~~ ^(vztahů) ~~žádoucí~~ ideality našeho snažení. Tato harmonizace je vstupem do nadčasových dimenzí, je smírem, který se klene nad zoufalým spěchem vteřin, je darem, který si člověk vykupuje, svým zápasem a ^(celým životem) ~~skutečností~~ který mu poskytuje najednou promluvivší ~~(nitra věcí, světů, hlubin)~~

Od Stromu bolesti vede k Šaldovým básním, otiskovaným od roku 1928 v Zápisníku, nepřerušená vývojová linie. Co je však nejnápadnější: ³²²

Šalda téměř zcela opouští náboženskou, dantovskou projekci a píše velice konkrétní lyrické analýzy svých životních situací. V popředí už není symbolika ideální, absolutní, nýbrž symbolika živoucího životního zápasu. Místo klidově zářivého Světla se teď do centra posouvá symbol
FLAMENE:

Já ruku holou v tebe ponořil, ó, plameni,
a srdce hledal, střed a bod.

/Plamen, Zápisník II/

Člověk chce VIDĚT HOŘET SVÉ DNY /Předjaří, Zápisník II/, touží po prudkém žáru života:

Na zbytek dnů svých dýchám,
by dohořely rychleji.

/Přestupná stanice, Zápisník I/

To je velice důležitý významový posun: ve Stromu bolesti Šalda také hořel VÝKRIKEM SVÉHO VNITŘNÍHO OHNĚ, /JENŽ TOUŽÍ UHOŘET VE VĚTŠÍM, VE VĚTŠÍM, VE VĚTŠÍM ŽÁRU, ale cílem mu bylo ROZTÁTI NAPOSLED v SAMOTNÉM SVĚTLE /Z plamenů zdvižený, kde světlo je absolutním Světlem. Vše tu mířilo k poslednímu Světlu, zcela v dantovském duchu:

A Světlo tváře Jeho zalije mne pak i všecko.

V lyrice Zápisníku nemíří šlehající plameny do absolutna, nýbrž naopak poklesají do nicoty, stávají se POPELEM. Symbol popela doprovází teď napořád symboly plamene, žáru, šlehání vzhůru. Šaldova lyrika je přímo zasypávána popelem, fyzicky nahmatává POPEL DNÍ ZHOŘELÝCH. Svůj životní podíl nazývá Šalda PODÍLEM POPELE, MRAZU. ^(Jeho lyrický podíl) Člověk ví stále o prázdnu, jako o něm věděl už ve Stromu bolesti, ale teď do tohoto prázdna chce šlehat a prohořet, ^{se} chce nejprve zazářit, než zhasne:

Za sluncem žížeň tvá, v ně vbořiti se tak poslední silou,
jež ještě zbyla tí!

/Niké bezkřídla V, Zápisník V/

Pro lyrický prostor je teď nejdůležitější ono VBOŘITI SE. Ruce jsou

/.../v křeči zaťaté do ostříc
jak do břitev, až stříká krve nach...

/Ruce, Zápisník IV/

Navzdory všeničivému podzimu trvá vášně hořet, pulsovat, vzpínat se
vzhůru:

Ke kráse přisát, do vteřiny vpít
ty nechtěj zírat, jak schnou poslední tvé dni.
Na venek klidný, slyš jen buben bít
svých žil, horečný tep nalitý vnitřní povodní.
/Jak zářivý..., Zápisník IV/

VBOŘIT SE, ZATÍNAT SE, BÍT, TEPAT, to jsou základní dynamismy Šaldova
vzdoru vrženému do tváře prázdnu. ~~xxixxtxt~~ ento vzdorný pohyb, toto
odpírání nicotě je jen odpovědí na naléhavé dotírání smrti. Samo prázdno
se do nás zatíná a chce nás ^(zničit) rozetnout:

Ale široké prázdno do mne se vpirá,
svistí a na mne si lehá
a já se potácím pod ním.
/A slunce studené úkosem hledí, Zápisník IV/

Tento lidský vzdoropohyb charakterizuje i Šaldův čas. Vtínat se
do vteřin, vrůstat do pomíjení všemu navzdory a zakořenit se tu k ži-
votu, vyvzdorovat si na čase chvíli milosti, chvíli krásné ^(či alespoň možné) rovnováhy, to
je časová paralela k Šaldově prostorové orientaci: pod návějemí popela
je stále třeba hledat jiskru, která může znovu zažehnout plamen, rozfoukat
vteřiny do žhavého dechu. V básni Tulák veleměst se Šaldův lyrický hrdi-
na stylizuje do podoby někoho, kdo ^(objevuje) ~~hltá~~ po všech zmizelých tulácích
zbytky jejich ohně, který jimi kdysi šlehal:

Jiskra po nich v popelu, zdá se mi, chvíli ještě se třese.
A jako dítě ospalé, ve snách už zpola,
ke kamnům vyhaslým vztahuje ještě churavé ruce,
tak i já ušlé své oči napínám jak jiní ustydlé nohy
a na tomhle hřeji je ohni, ~~jehxxxmxxxmxxx~~
jehož už není a jehož snad nebylo ani.
/Zápisník II/

Živé vědomí zániku ³⁾ je ve všech básních Zápisníku veliké: NA VŠECKO
POPELA JIŽ LEHLÝ NÁVĚJE /Niké bezkřídla VI, Zápisník V/, cítíš všude váhu
ČASU, KTERÝ UŽ NENÍ. V desítkách veršů se ~~chvěje~~ ^{CEIXI} zoufalý stesk nad
MÍCHEM MRTVÝCH RTŮ. Vteřiny se zachvějí dávno a rozvlíní šťastně bo-
lestný svět dávno pohaslý. Úlevná křídla mořské vlaštovky způsobují
šárak už jen tím, že se ZPOD NICH NA VTEŘINU ZAPERLIL TEN JEJÍ DÁVNO
HASLÝ SMÍCH /Mořská vlaštovka, Zápisník I/. Jen vteřiny nám dávají okou-
šet chuť života, chuť víc hořkou než sladkou.

Nejsuggestivněji rozvíjí Šalda tento svůj obraz propadajícího se ^{prostoru} času v básni Přístav trosečný [Zápisník VIII]. Strž, kam se

/.../ nebe propadlo, kdy nevím,
je dávno tomu, snad před věky již, snad včera teprv,

je zákoutím, kde se všecko zavíjí do modravého světla přízračnosti:

je modrá tráva tu, jsou keře, je modrý pramen [...]

V hlubinách je slyšet tikot času, neznatelný, ale neúprosný:

A ticho. Čas teče jen, tep jeho neznatelně tiká,
tak slabě, jak by byl chorý. A přece věci
zde ohlodává, srdce tvoje podrývá ti v hrudi,
tvou pamět, tvou obraznost, sílu tvou ti oddrobuje,
aniž víš o tom, aniž to jen tušíš... po atomech.

Jsme ve strži, kde se rozpadají všechny ikarské sny, jsme obestírání
sladkou září, která nás tichounce podává smrti a nicotě. Vládne tu

[...] modravé všeho v nicotu roztávání.

Tato atmosféru mají všechny ty Šaldovy zářové podzimy, kdy je už tak
blízko ke tmám zimy, k ledovým hlubinám VŠEHO ZAPOMNĚNÍ. Tento pohyb
dolů znovu a znovu strhuje všecko, co chtělo stoupat vzhůru:

Ó dýmy marné vzpomínek minulých, hned už rozváté,
já k snění šilenému teď nit navlékám:
vás rád bych zachytil v vteřinu poslední; vy poznáte,
že do rubáše vás již tkám,

[V. vteřinu poslední, Zápisník IX]

Ale právě do tohoto teskného propadání ^{se} vždycky znovu ~~se~~ zařízne Šaldova
polemika s propastí. Vztyčí se tu ironie a šlehne proti rozpadu, napřímí
se tu bojovník, který vzdoruje andělu a s andělskou silou se vznáší nad
propadlinami zmaru. Čím větší je tma, tím Z VĚTŠÍCH HLOUBEK VROU PRAMENY.
Čím víc se blíží naše dny ke konci, tím prudčeji bije srdce:

Mé srdce směj se též, než mráz tě oková
a než se domkne k^otohé led!

[Předjaří, Zápisník II]

Ono MODRAVÉ VŠEHO V NICOTU ROZTÁVÁNÍ má svůj věčný šaldovský protějšek
v neumdlévajícím apelu: KLEKNI A LOKEJ! ZNOVA TI DOLIJ! [Pramen, Zá-
pisník II].

Šalda si ve své lyrice vytvořil takový prostorový model, který mu umožňuje stálý vertikální i horizontální posun. Vytváří kolmý, strmý svět zápasu o výšky, aby mohl padat dolů s vědomím ikarovského vzepětí. Dolů jsou hroby, popel, hlína a také jím člověk náleží. Šalda stejně miluje i prostor dalekých výhledů, prostor otevřených podzimů, ale rovněž intenzivně prožívá koncentraci do jediného bodu, do středu. Také čas má pro Šaldu všechny rozměry: jeho „kolmost“ je dána napětím vteřiny a věčnosti, jeho „horizontála“ je nesena vzpomínáním, plynutím, rozplýváním. Bylo by možno tento model nazvat klasickým: je vyvážený, má všechny polohy, odpovídá rozměrům člověka. Je to prostor a čas jako stvořený pro činy. Člověk tu má možnosti na všechny strany, všecko chce být výbojné, všecko adresuje své výzvy mužům. Ale současně je to čas a prostor plný syrovosti, nepředvídanosti, pohyb člověka není líbeznou procházkou, nýbrž rozdíráním, klopýtáním, vtínáním do skutečnosti. Proto nelze mluvit o lidské klasičnosti, harmonickém světě a rozporný svět tu nebytují samy se sebou a pro sebe. Žádný konečný model nevystihuje zvláštní stínovost lidského prostoru a času. Šalda protáhne všechny své pohyby, všecku gestaci neustále promítá na šedivé plátno nicoty, zmaru, rozpadání. Jeho klasický svět, svět harmonií a svárů, bledne tvář v tvář smrti, prázdnu. Zápas vedený s mocnostmi nicoty je nejtragičtější, ale právě proto také největší kolepěji vymezuje nejzazší hranice lidského času a prostoru: smrtí se člověku otevírá vstup do zámezí, smrtí se dotýká jiných vrstev skutečnosti, než jaké poskytuje zabývaný život.

Jak byl pól zmarnění, nicoty, neobnovitelnosti původní plnosti v Šaldově lyrice silný, ukazuje ze závěru jeho tvorby zejména básně Zraněný pramen /1936/. Domnívám se, že je to přímo konfesijní básně a že tu lze vidět zvláštní inverzní paralelu ke známé Vlastní podobizně Karla Tomana. U Tomana je ovšem místo „zraněného pramene“ „zpěvavý pramen“, ale inscenace je obdobná: Toman umísťuje svůj zpěvavý pramen „daleko v hlubokém lese“, Šalda kdesi „dole na mýti“ za svitu měsíce. Zdroje jsou tu v obou básních hlubinné, skryté, u Tomana pramen vyjevuje „chuť hlubin a temnot“, u Šaldy v čas půlnoci, „z větších hloubek vrou prameny“. Ale namísto písně, jejíž pojmenování se u Tomana opakuje třikrát, akcentuje Šalda disharmonii, nepísňovost: „jak podivně sípeš“, „nářek tvůj jikavý, pláč dlouhý a zavilý“, „naříkat můžeš strhaným rytmem“. Avšak zpěv sám tu je spíš postulován: „chceš zpívat“. A pojmenování písně tu má téměř opačné významové pole: „něco jak píseň rozbitá, zakvílí, /jako by střepy úpěly. /.../“ Šaldův sonet Zraněný pramen proto vyúsťuje do úplně jiného prostoru a času než Vlastní podobizna Tomanova. Toman sice také ukazuje, jak se velký svět v jeho poezii proměňuje, jak ^{všacka} vesmírná touha a sen zástupů je nakonec jen písní „tichou a zádumčivou“, ale tato píseň přece jen „zní k hvězdám“. Tomanův prostor při veškerém melancholickém ztlumení si uchovává své hvězdné vzepětí a jeho čas se napájí z dávných hloubek, je prezentem, za nějž ručí sám koloběh krve, prezentem trvale bijícím. Ale Šaldův prostor ^{a čas} je rozřat ve dvě: proti mohutné půlnoci, kdy se na křídlech ^(nyti) rodí láska, je postaven nářek: kdesi nízko při zemi

Je půlnoc a z větších hloubek vrou prameny.
Teď láska světem jde, na křídlech vynéstí
chtěla by svět nebo jej obejmouti rameny.

A ty ji chceš zpívat. Ale jenom své neštěstí
naříkat můžeš strhaným rytmem: ret zraněný
a hrdlo proříznuté i vyrážku neřestí.

I tak ^{člověk státní} ~~zraněný pramen~~ žije, ^(tráha) žije spíš v baladickém čase a baladickém prostoru. I v této inverzi „zpěvavého pramene“ v „zraněný pramen“ je v Šaldově lyrice stále místo pro čin.

Poznámky

- 1/ Ovšem tato symbolistní výstavba není u Šaldy nijak autonomní. Dobře vymezuje vztah Šaldovy lyriky k symbolismu Jan Adam. Soudí, že Šalda ortodoxním symbolistou nikdy nebyl, že se nemohl spokojit s uzavřeností a nepřizpůsobivostí obrazného systému symbolismu, že neustále rozbíjel symbolistní meze: „V každé jeho básni, i když na čas se v ní vyhraní umělý svět obrazných znaků, najdeme místo, kde stěny tohoto světa jsou výbušně, často přímo násilnický a pro čtenáře nelibě prolamovány [...]“ [Doslov ke svazku Vrantíšek Xavier Šalda, Niké bezkřídla, Praha 1982, str. 91.]
- 2/ Specifickou dimenzi Šaldovy tzv. náboženskosti vyznačil Jiří Orten: „Šalda hledá svého Boha, přimkne se k němu, ale v zápětí jej ztrácí.“ [Šaldova poezie, Rozhledy 7, 1938, č. 7/8, cit. podle sborníku František Xavier Šalda, Praha 1968, str. 272.]
- 3/ Mohutný pól nicoty kongeniálně v Šaldově lyrice zachytil František Halas. Všiml si, že tento „sčítatel zrazených nocí a dnů“ žil ve své poezii nejvíce s mrtvými, zatímco jeho soudcovský meč stínal a šilkoval živé: „Dávno«zhaslé smíchy«několika žen často truchlivě melodizovaly i nejvroucnější chválu zpívanou k mocnostem života.“ [Šalda básník, Listy pro umění a kritiku 5, 1937, č. 6/8, cit. podle sborníku František Xavier Šalda, Praha 1968, 264.]
- 4/ Svár okamžiku a věčnosti považuje pro Šaldův čas za klíčový Jan Adam: „Sotva se tu dotvoří nálada okamžiku v celé jeho jedinečnosti, hned zasrší jiskry, které nám prudkým přeskokem osvětlí cosi věčného. A obdobně jsou Šaldovy texty plné přeskoků v opačném směru, od věčného k časnému.“ [Doslov k výboru František Xavier Šalda, Niké bezkřídla, Praha 1982, str. 89-90.]
- 5/ Zcela vnějškový pohled na Šaldovu tendenci ke klasičnosti měl Pavel Fraenkel, když soudil, že „Šaldův „vystydlý a znehybnělý klasicismus není projevem síly, nýbrž toliko důsledek pozicí ducha, nadaného přestylizovanou obrazností“ [F. X. Šalda a česká kritika, Literární svět, 1927-28, č. 6, 7, cit. podle výše uvedeného sborníku, 246].

Sémantika Hlaváčkova verše

(Úryvek z versologického průvodce tvorbou generace 90.let)

Miroslav Červenka

Ani Karel Hlaváček, Zdenkem Pešatem přesně charakterizovaný jako mnohvrstevný představitel lyrismu ve skupině Moderní revue, se v záležitostech metrických nevymyká obecnému vývojovému schématu své generace; také u něho výběr veršových typů pro kterékoli dílo přesně odpovídá pozici tohoto díla v rámci soudobých literárních proudů a orientací. Vlastencky exhortativní a vyznavačská část jeho díla, postavená do služeb sokolského hnutí, se hlásí k tradici i svým rytmiickým typem. Naprosto převládajícím rozměrem Sokolských sonetů je lumírovský pětistopý jamb, a týž rozměr jen postupně ztrácí svou vedoucí roli i v rozsáhlém souboru textů, které jsou dokladem autorova hledání vlastního hlasu i v rámci moderny – aspoň pokud se dá soudit podle zveřejněných fragmentů pozůstalosti. Silně tu působí i typicky lumírovské spojení mezi pětistopým jambem a znělkou, podobně jako v prvotině Karáskově. Hlaváček, jehož usilování o novost a subtilnost se vyznačovalo skeptickou racionalitou trvale reflektující prostředky a cíle tvoření (Pešat), s vidoucí sebeironií tematizoval toto regresivní působení ustálených metrických forem v sonetu Nové struny:

To se jen řekne – klepnout v nové struny
a zahřmít novou jakous melodií –
dle třípytné fráze paní Poezii
zasadit nový dýmant do koruny!

To se jen řekne – klepnout v nové struny,
z cest pohodlných zbořit v sráz, jenž zmijí
je pln, kde kamenují, ve tvář plijí –
to se jen řekne – dýmant do koruny.

Viď, sonete, my chtěli leccíms slouti,
bít v nové struny, hledat nové dráhy –
ted zatím jdem tou cestou pohodlnou,

tou širokou, a proto snad tak plnou,
a patosem neb šklebem vlastní snahy
si akcentujem na té všední pouti.

(1893 nebo 1894; v rkp.sbírece Smích a slzy)

V básních psaných pětistopým jambem a nezařazených do sbírek převládá lumírovská faktura, nebo jsou to nenáročné záběry městských výjevů a nálad. Ve sbírce *Pozdě k ránu* nacházíme už jen dvě básně tohoto rozměru; jedna je osobitějším přepracováním staršího městského výjevu a jen jediná, *Modlitba*, se začleňuje do stylu zralé Hlaváčkovy lyriky.

Pro dobový rytmický systém (ale i obecně pro diskrétní, nespojitou strukturu souboru veršových typů vůbec) je příznačné, jak radikálně se změnil charakter verše v důsledku jeho rozšíření o pouhé dvě slabiky: s šestistopým necésurovaným jambem se rázem ocitáme ve zcela jiném básnickém světě. Mezi Hlaváčkovými sokolskými verši je několik básní vymykajících se kontextu svou blízkostí dekadentním krajinám a náladám nebo dokonce symbolistické vizi vzpoury; k nim se druží literární autocharakteristiky jambu a sonetu ("Když první sonet v jambu volném, kolébavém...") a mluvní kousavě ironické verše ve stylu blízkém pozdějšímu Hlaváčkovým libertinským dialogům. A právě ty a jen ty básně jsou psány uvedeným delším jambickým rozměrem (jedna z nich střídá šestistopé verše s sedmistopými).

V *Pozdě k ránu* a v básních do knih nezařazených se týž šestistopý necésurovaný jamb objevuje v dalších šesti sonetech a dvou jiných básních, které všechny představují buď vypjaté pokusy o dekadentní poezii, buď její dovršené, umělecky dovršené realizace; k těm posledním patří zejména dvě přízračné expresionistické podmořské krajiny nebo suggestivní výjev se ztajenou erotickou symbolikou a rozvinutou tematizací protikladu hlasových poloh (*Dva hlasy*). Jen jediná báseň v šestistopém jambu se ještě váže k lumírovským epickým ~~epickým~~ ^{báseň} obrazům. Je nesporné, že tento rozsáhlý, "volný, kolébavý" rozměr je znamením Hlaváčkovy básnického zrání a dozrání.

Není bez významu, že jde právě o dlouhý a zároveň necésurovaný jamb. Přesně césurované jamby téhož rozsahu nacházíme u Hlaváčka jen ve dvou básních. A pouze v jediném případě, v pozdní básni *Hrál kdosi na hoboje*, je to alexandrín, jehož vzácnost zajisté překvapí, uvědomíme-li si význam tohoto rozměru pro symbolistické počátky Březinovy a

Karáskovy. Druhý céšurovaný šestistopý jamb se objevuje v Pozdě k ránu a jeho přerývka je ženská (Měl něhu jejich kroků a teplo jejich těl...). V obou případech je výběr metra motivován hudebním, resp. tanečním rytmem, který při daných tématech tanul autorovi na mysli.

K šestistopému jambu přistupuje už v Pozdě k ránu ještě rozlehlejší jamb sedmistopý a kombinace obou těchto rozměrů; v Mstivé kantiléně ani šestistopá řada nebyla autorovi dost dlouhá, jsou tu sedmistopé a dokonce osmistopé jamby, jako zcela nový prvek Mstivé kantilény (a také knižně nezařazené pozdní produkce) rozsáhlé řady daktylské.

Nepřeháníme ani v nejmenším, když povíme, že nejvlastnější jádro Hlaváčkova díla je celé sepsáno v těchto dlouhých metrických útvarech. Orientuje se na ně, šel básník svou vlastní cestou; Březina svůj velký soubor mnohostopých jambů uveřejnil až po vydání Pozdě k ránu. V daktylských básních silně napodobujících Březinu Tajemných dalek a Svítání na západě, jako je např. Introitus, je aspoň po stránce metrické Hlaváček originální, a bylo-li jeho užití daktylu ovlivněno Březinovým uvolněným veršem s daktylským spádem, je to vzdálená inspirace, z níž vzešlo něco nového - podobný je ostatně i příběh pozdějšího daktylu Bezručova.

Hlaváček je typickým představitelem své generace v tom, že při hledání náhrady za tradiční repertoár dává rozhodující, vlastně výlučné místo veršům dlouhým. (V celé jeho zralé tvorbě najdeme jen pět básní ve čtyřstopém jambu.) Je to volba vážného, obřadného tónu, zvolna a plynule se rozvíjející intonační linie, složitých, v detailech propracovaných a spojitých významových celků. Jsou to rytmičné útvary maximálně vzdálené písni, což je třeba zvlášť zdůraznit u autora, který je ze všech nejblíže verlainovské linii symbolistického básnictví: i jemu zůstala cizí Verlainova "chanson douce" se svými krátkými rytmičnými členy a rafinovaným primitivismem. Hlaváčkova hudebnost není písňová, ale "instrumentální", opřená o eufonii hláskových seskupení a zejména o opakování slov; a toto opakování spíše než s písňovými anaforami a refrény pracuje s epiforou (nepravé rýmy) a hlavně

s volným přeskupováním slov v nečleněném prostoru rozlehle rytmičké řady.

U Hlaváčka se k tomu připojuje oslabení středního veršového předělu, jehož projevem je nejen odstranění metrické césury (pravidelně nastupující vždy po stejné slabice verše), ale i nejistota o uplatnění volnější pohyblivé "césury" (předělu ^{za iktem} ~~u~~ jambické stopy někde poblíž středu verše), jaká se silně prosazuje v pozdních metrických verších Březinových. Náhradní césura nemůže být ovšem ani u Hlaváčka zcela zlikvidována, neboť bez ní by se předlouhá řada slabik stala rytmicky amorfni, je však všemožně maskována a oslabována. V některých verších se prostě kryje s hranicemi slova ~~stopy~~ a dostává se tak na úroveň kteréhokoli přediktového mezislovního předělu uvnitř verše, jen epizodicky zvýrazněného předělem syntaktickým:

Já schválně opustil své soudruhy a rodná pole,
bych zazpívat vám mohl kantilénu při viole,
a mstivou kantilénu, v níž by moje ústa chabá
vám vyčtla, že jste spíše hladem nežli nudou slabá,
...

Vím, že má Manon všecka nervózní je z všeho toho,
že ráda by si lhala starou touhu pro někoho,

(Mstivá kantiléna I)

Také předěl uvnitř stopy blízko středu verše v dlouhých rozměrech daktylských, který koncem století byl neodmyslitelný od přízvučného hexametru a přešel i do volného verše březinovského typu, je v Hlaváčkových verších zatlačen do pozadí a přesunut na hranici tříslabičných jednotek:

Oh, chytili tlustého biskupa, jídával boha prý svého
a posílal proti nim lancknechty, posměšně tupil jich víru -

(Mstivá kantiléna X)

Mimořádným prostředkem oslabení dvojdílné veršové symetrie je konečně v několika případech i traktování verše jako třídílného celku s navzájem paralelními díly a opakováním:

byl měsíc v mracích, mracích smutných, měsíc bez tepla -

...
Že marno vše.- Že nevzroste nic.- Že nic nevzeplá.

(Mstivá kantiléna IV)

Výsledkem těchto postupů jsou - při poměrně velice přesné

realizaci požadavků metra na rozložení přízvuků - záměrně monotónní rytmické řady bez zřetelné hierarchizace jednotlivých pozic v řádce, s nediferencovanou linií přízvukových vrcholů stále stejné intenzity.

Začlenění verše do úhrnné struktury Hlaváčkova díla není v této chvíli snadné. Nejvíce se nabízí výklad u těch básní, kde rytmická monotónie samou svou zvukovou fyziogno-
mií přímo spoluvytváří náladové ovzduší básní s tematikou jednotvárnosti, únavy, porážky a úpadku životních sil, energie a touhy přitlačené k zemi surovým útlakem nebo niternými zábranami; podobně přímočaře se tento jednotvárně sestupný rytmus váže i k Hlaváčkově tematice zešeřelých nočních kra-
jin nebo ztišené instrumentální hudby, jak je to programově vysloveno v básni Svou violu jsám naladil co možno nejhlou-
běji. Velký rozsah rytmické jednotky spolutvoří i hluboký ténbr nejen hudební produkce, jež je součástí tématu, ale i hlasu, který o ní vypráví:

a mítí zvuk, jenž nesmělý, přec jemný, smysly mámí,
jak chvění silných drátů utlumených sordinami,

a chtějí důvěrnost mít v tichu prodloužených staccat,
když na nejnižších polohách tmou chystají se plakat...

Tyto onomatopoické efekty dlouhého nečleněného verše se pro-
jevují i v sugescích volného tempa probíhajících zobrazených událostí, i když v textu se o něm vlastně přímo nemluví -
takové jsou např. přízračné jízdy pseudohistorických postav,
jako je chevalier Lauda-Laudamus (i to jméno se loudá!) ne-
bě bizarní nákupčí krys v XI. číle Mstivé kantilény. Rozsah
onomatopoeie je tedy u Hlaváčka větší než u jiných autorů je-
ho generace, znakovost rytmu je pojata s jakousi bezprostřed-
ní naivitou.

Podstatnější je však spojení uvedených typů verše s o-
becným statickým charakterem Hlaváčkovy poezie. Přízvukový
rytmus neutralizovaný monotónií jednak sám působí staticky,
jsa ustáleným opakováním jednou provždy přijatého záměrně ne-
diferencovaného schématu, jednak se stává podajným podkladem,
lešením, na jehož konturách se zachycují dominující Hlaváčko-
vy eufonické struktury. Mukařovský pronikavě analyzoval Hla-
váčkovu eufonii jako činitele určujícího i tematickou výstav-
bu: opakované hláskové konfigurace si vynucují i opakování

slov a tedy i tematických jednotek, eufonie srůstá s tématem a na místo lineárního rozvoje lyrického syžetu, prožitku nebo reflexe nastoluje přeskupování několika málo motivů podle potřeb působivého rozvržení časového a/nebo "prostorového" kontinua básně. V některých textech dospívá přitom Hlaváček skoro k permutačním technikám novodobé konkrétní poezie. Veršový rytmus je podřízen eufonii jako dominantě. Poskytuje rovnoměrně členěný prostor, na jehož podkladě vystupují, aniž by příliš často narážely na nějaké předěly a hrnice, složitě uspořádané figury jak zvukových útvarů samých, tak jimi řízených gestav slov a jejich významů. Díky rytmickému členění jsou opakovaná slova konfrontována nejen z hlediska své^{ho} bezprostředního kontextu, gramatické funkce apod., ale i z hlediska svého umístění v prostoru rytmických úseků.

Pozornost je třeba věnovat specifické sémantice Hlaváčkových daktylů. V pozdních verších (nezařazených do sbírek) kromě tří básní pokračujících v permutačních experimentech je daktyl znamením nové fáze Hlaváčkova připoutání k dílu Březinovu, a to nejen v textu, který o této záležitosti přímo vypovídá, ale i v obřadné spirituální erotice ko-
vlivněné lyrikou Svítání na západě. Tak jako Hlaváček zjednodušoval složitou významovou stavbu Březinovu, tak do pravidelného daktylu přímočaře ztypizoval i rytmicky rafinovanější Březinův uvolněný verš. Zajímavější je úloha daktylu v Motivé kantiléně.

Tato sbírka se zdá být záměrně komponována jako polymetrický cyklus. V úvodu jsou čtyři jambické básně, báseň pátá zahajuje daktylskou část. Kromě pěti básní v pětistopém, resp. šestistopém daktylu s předrážkou je v ní jen číslo závěrečné, které tematicky i svým veršovým typem odpovídá úvodnímu epigrafu, a dvě čísla, která se ostatku sbírky po všech stránkách vymykají - prozaická apostrofa "bílých barbarů" a lyrická vložka, písňová konfese v kombinovaném čtyř- a třístopém jambu. Na rozdíl od první, jambické třetíny sbírky se v daktylských básních plně prosazuje baladický tón, třetí osoba slovesná a dráždivě náznaková historizující maska: v předchozích čtyřech jambických číslech se jednotlivě uplatnily všechny tyto tři distinktivní příznaky, nikdy však nedošlo k jejich spojení v jediném textu; buď ly-

rický subjekt se užitím slovesné osoby začlenil do situace svých přízračných hrdinů (respektive, pochopíme-li č.II a III jako básnictví role, hovoří tam tito hrdinové sami), nebo je sice užito 3.osoby, ale bez souvislosti s jakoukoli kolektivní či historickou tematikou. Teprve s daktylem se dostáváme do oblasti objektivizující baladické epiky se známými výtvarnými asociacemi. Snad se dokonce při tom mohly uplatnit dávné, ještě obrozinské konotace českého daktylu, oblíbeného rozměru pseudohistorických (rytířských apod.) balad, podobně jako zanedlouho u Bezruč.

Neb v chalupách při lampě zkoušeli broušenou zbraň
a k půlnoci teprv, když běhoun se vesnicí hnál
a smluvené heslo dal: Staniž se - staniž se - staň!
psy nemocné za klení hnali až do rodných skal -
a sami se srotili, sami na rozmoklou pláň.

Poslední odstavec, věnovaný Hlaváčkovu verslibrismu, příznačně začínáme opět citací sonetu:

~~ap~~ "Já zpívám sebe sám - kam šine se má noha,
já všady bohy zřím - i v sobě vidím boha -
já vrchol krásy jsem -, kdo o tom v pochybách?
Viz tělo mé, když do moře se chystám nah."

Tak s suverénním křikem šedavého noha,
jenž Kordiller sníh ztverdrou perutí svou šloha,
ty, orle století, hřměls do těch izkých snah
našeho století, jež sní už o marách.

O mistře, i v své disonanci obrovitý,
ty tvůrče idejí, jimž příští patří svět,
ty sfingo, z budoucna jež zíráš na mne zpět -
zda odpustí mi stín tvůj s Věčnem slitý
tu smělost, myšlénky tvé ve jho veršů vbít?
Mně těžko věru tomu jhu se ubránit.

Apostrofický komentář k volné jambické parafrázi několika motivů ze Zpěvu o mně (báseň Walt Whitman, 1894) je další ze známých už nám Hlaváčkových reflexí na téma vlastní poetiky. Mluví se tu o tom, že volný verš není autorovi vlastní.

Potvrzují to nečetné rané doklady Hlaváčкова volného verše: báseň Koleje, až příliš závislá na Maeterlinckovi, je vlastně psána volným jambem s nečetnými odchylkami. V Pozdě k ránu se objevují dvě básně ve volném verši s typickým březinovským daktylským spádem, ale s většími výkyvy v rozsahu veršů.

Následovníkem Březinovým je Hlaváček ještě zřetelněji ve volném verši svých pozdních náčrtů k Žalmům; také zde je verš rytmován daktylsky a má i hojnost herojských klauzulí, tak charakteristických pro "mýtický" typ raného českého verslibrismu. Jak vyplývá z analýzy Mukařovského, Březinova složitá významová výstavba je tu značně zjednodušena, což otvírá cestu intonační monotónii a sbližuje verš tohoto cyklu s versetem jeho biblického předobrazu. Monotónie je ovšem, jak jsme viděli, i výrazem osobitosti Hlaváčkova postoje v jeho předchozí, původnější tvorbě; z ní přešly do Žalmů i četná opakování slov a slovních základů, refrény a paralelismy. Monotónie v rytmu, struktuře obrazů i v kompozici básně spolu s narážkou na žánr modlitby (a její způsob vyslovování) spoluvytváří v Žalmech sugestivní stylizaci oslabeného hlasu, nesměle tlumočícího Bohu vyčítavé prosby z hlubin bídy a nemoci.

Přemysl Blažíček

Tomanovi T U L Á C I

Mezi básněmi, které J. Hora ocitoval ve své studii o Tomanovi, je i jedna z nejznámějších Tomanových básní, Tuláci:

Jdou světem, polní lilie,
s nevinnou duší apoštolů.
Žne každý, třeba nesije,
k plnému časem sednou stolu,
a dobrá Marta s Marií
sklenici vína nalijí,
s v bohu radují se spolu.

Zem pro jich zraky obléká
převonné měkké roucho z jara,
zem něžně uspí člověka,
když měsíc z vody vstal a pára.
Na březích povídatých řek,
v poduškách pružných vojtěšek
zpěv tichý probouzí vlast stará.

V něm šumí mládím Vltava,
zasněně plynou vlny Rýna,
v něm pláče bolest dumavá
a tesknota, jež neusíná:
"Ó řekni, zda jsi místo znal,
kde ruský mužík nestrádal?"
Noc mlčí jen, noc pohostinná.

Jdou létem, pocelují klas
a ušlápnouti květ se chrání
a drahý sen svůj snují zas
o říši míru, požehnání.
Míjejí města, která žhnou
do nocí září světelnou,
milenci lesů, luk a strání.

Kvas prudký jiným v duši pad
 a roste, bují, kypí v hrudi,
 jich oku dává pomstou plát
 a v slovech bodá, pálí, studí.
 Bronzové hlavy zhrdly snem,
 idylou v domku počestném,
 a horečka zlá k řinu pučí.

Tvůj hlad, ó země, žije v nich,
 tvůj svatý hlad je inspiruje.
 Po metropolích nádherných
 syn člověka se potuluje,
 chor, otrhán a vysílen.
 Svět bohatých v průvodu žen
 a v lesku šperků promenuje.

Tvůj hlad, ó země, vykvete
 v jedinou krátkou ručou sloku,
 nůž zablýskne se z písně té,
 či třeskne výstřel. Tisíc roků,
 na východ, západ, sever, jih,
 hlad chudých s hladem bohatých
 zápasí o svět v každém kroku.

Od pólu k pólu zemi spjal
 ohromný řetěz trpělivý.
 Milion mrtvých o něm tkal,
 milion nový tká jej živý
 ze zkrvácených bosých stop,
 a ty jsou vyšlapány v hrob
 víry a naděje, ty bože spravedlivý.

Po citaci básně Hora dodává: "Srovnejme tuto báseň ze Sluneč-
 ních hodin s citovanou básní Hadí poledne z Melancholické
 pouti. Tu i tam verš nabitý dramatickým viděním společnosti.
 Tu i tam odlesk Paříže. Ale kolik proti jednoduché básni dřív-
 vější vtělil a vstavěl Toman životního prostoru do Tuláků!
 Sociální revolta neroste tu už z osobního hoře, ale jakoby
 z ducha samé mýtické země. Ne už člověk trpící, ale ten,

kdo přetrpěl a dívá se a ví, napsal tuto báseň bezpečně komponovanou v jednotu z tolika prvků.

Hora se především obdivuje, kolik "životního prostoru" je vtěleno do básně, kterou napsal "ten, kdo přetrpěl a dívá se a ví". Uprostřed většinou kratičkových lyrických básní patří tato vůbec nejdelší Tomanova báseň k těm několika rozsáhlejšým, které se zdají nejvíce se blížit obzíravé reflexivní poezii, dovedené v době Tomanově k vrcholu symbolismem. První čtyři verše závěrečné sloky dokonce vytvářejí obraz typicky symbolistický, jak by ho ovšem napsal spíše Březina než Sova.

Všimneme-li si však této sloky blíže vidíme, že s pátým veršem přichází zvrat ze symbolistní abstrakce do konkrétnosti "zkrvácených bosých stop". Také tento verš je ještě dobře myslitelný u Březiny, a přece by u něho znamenal něco jiného než u Tomana. Pohyboval by se ve stejné ryze symbolické rovině jako předchozí čtyřverší, protože by mu chyběl kontext, který má v Tulácích: předchozí reálné situace /jakkoliv zobecnované/ putujících tuláků. "Zkrvácené bosé stopy" se u Tomana kromě své bezprostřední symbolizující významové souvislosti včleňují do předchozí reálné situace, která způsobuje, že dokonce ani ono symbolické čtyřverší nemá vizionářskou "odpoutanost", jakou by získalo v kontextu básně Březinovy. - Takto ovlivněný verš pak sám ve stejném duchu ovlivňuje verš následující tím, že spojení, "vyšlapány v hrob" osvětluje v jeho přímém prostоровém smyslu; a to tím spíše, že z opačné strany působí charakteristický Tomanův přesah, jenž roztržením obrazného klišé "hrob víry" oživil neobrazný význam slova hrob.

Jestliže krajně obecný závěr neztrácí bezprostřední kontakt s rovinou jevové konkrétnosti, pak totéž platí i o této

opačné poloze básně. Celá báseň tedy není vybudována tak, že - jak se na první pohled zdá - nejprve by byly vytvořeny určité scény, kterým by teprve závěrečné zobecnění vtisklo hlubší smysl: od samého začátku jsou obě roviny rozvíjeny zároveň, a to takovým způsobem, že jedna sama v sobě poukazuje ke druhé.

První poloverš úvodního verše "Jdou světem, polní lilie" vyslovuje s elementární jednoduchostí "vnější" jevové určení tuláků. Následující slovo "polní" pokračuje jen s větší konkrétností v této jevové rovině, avšak při slově "lilie" dochází k jemnému významovému zvratu, který verš strhává do roviny hlubšího smyslu. Ukazuje se, že už předchozí slovo *polní* je součástí biblického výroku, který tuláky *vnitřně* charakterizuje ve smyslu, jenž je výslovně rozveden následujícím veršem "s nevinnou duší apoštolů". Tento verš však - z opačné strany - stále pokračuje i v jevové rovině úvodního určení: apoštolové také "šli světem". - Teprve po tomto zásadním uvedení básně se rozvíjí konkrétní výjev, který je však opět hlouběji osvětlen parafrází úsloví biblického původu. /"Žne každý, třeba nesije"./ Zároveň jsou zde partnerky tuláků obrazně nazvány "dobrou Martou a Marií". Touto neustálou přítomností biblického kontextu je /z hlediska běžné morálky/ víceméně pochybný způsob bezstarostné existence tuláků jakoby obklopen svatozáří, proniknut smyslem počínání "bohu milého".

Následující dvě sloky /především první z nich/ jsou jakýmsi jevovým zakotvením celé básně; rozvíjejí v konkrétních detailech příznačnou scénu ze života tuláků. Zároveň však jevový "popis" nadále vybavuje podstatnou polohu smyslu jejich situace. Harmonická pohoda, navazující na bezstarostnost úvodní

sloky, postupně přechází ve stesk a bolest, přičemž tyto přechody jsou založeny na proměnách řeky, která nejprve vytváří konejšivé dějiště večerního odpočinku, pak se stává nepřítomným předmětem stesku a nakonec /tím, že projev tohoto stesku, citovaná píseň se ve své předmětné rovině opět vrací k místům, kde někteří z těchto tuláků strádali/ se obě podoby řeky prolínají. - Závěrečný verš těchto dvou strof vytváří bolestnému stesku významový protiklad návratem k úvodní harmoničnosti a zároveň završuje i vnější situaci: harmonisujícím činitelem je tu noc. Příroda - v podobě nesoucí a chránící země, k sdílnosti vybízející "povídavé" řeky či nepohnuté noci - není pouhou vnější scénérií obou slok, ale osou jejich smyslu, zdrojem vnitřní rovnováhy tuláků, naznačené již slokou úvodní.

Konečně ve čtvrté sloce - všimneme-li si alespoň jejího závěru - je vytvořena konkrétní situace, která neobsahuje nic víc než jedinečný vizuální dojem. Avšak tím, že je jazykově prezentována v množném čísle /"Míjejí města, která žhnou/ do noci září světelnou"/, nabývá tato situace nejen monumentalizující typičnosti, ale zároveň získává hlubší smysl: okolnost, že tuláci velké město míjejí, přestává být náhodným momentem a stává se výrazem určitého jejich životního postoje, který je opět pointován závěrečným veršem sloky /"milenci lesů, luk a strání"/.

Na Tomanův sklon k pointování /zároveň s nechutí k pointě v běžném smyslu/ poukazuje F.X. Šalda v souvislosti se shrnujícím gestem Tomanových básní, které nabývají charakteru epi-
tafů a epilogů. Toto gesto - a zároveň zdůraznění postupnosti v rozvíjení významu - se projevuje i v pointování jednotlivých slok: motiv, který jednotlivá sloka přináší, bývá v závěrečném verši shrnujícím způsobem podtržen. U řady básní

by k rozpoznání motivů a jejich sledu stačilo číst pouze poslední verše jednotlivých slok. Pointa celé básně pak znamená jen vystupňování významu posledního verše sloky závěrečné.

Stejně jako v předchozích slokách básně je poslední verš závěrečné sloky Tuláků zvukově zdůrazněn tím, že jeho rým musí překonat rozlohu dvou předchozích veršů, které jsou také navzájem spojeny rýmem. Avšak nejen to, zatímco jednotlivé sedmiveršové sloky básně důsledně opakují vzorec počtu slabik ve verších I 8, II 9, III 8, IV 9, V 8, VI 8, VII 9, obsahuje poslední verš celé básně 13 slabik místo 9ti. To znamená, že čtyřslabičné slovo "spravedlivý" /vyzdvižené zároveň jako vlastní nositel rýmu/ je zde jakoby navíc: jím se závěrečný verš rozlévá mimo daný rámec básně. S čím je to spojeno ve vlastní rovině pointy, v rovině výstavby významové?

Celá báseň se rozestupuje do dvou kontrastních polovin: proti harmonické pokoře prvních čtyř slok stojí nenávistný odboj dalších tří slok /po nichž následuje shrnující závěrečná sloka básně/. Báseň se však do tohoto kontrastu nerozpadá, obě části nejsou spojeny pouze vnějškově ve významu naznačeném titulem, ale jsou protkány řadou vazeb, které prozrazují, že obě zdánlivě navzájem nesourode polohy zůstávají dvěma aspekty jediného celistvého rozvrhu. Druhá část básně je nesená motivem hladu, nejprve symbolizujícího "hladu země" /Hora hovoří o mýtu země/, potom doslovněji "hladu chudých". Ale zcela doslovně a v konkrétní scéně je motiv hladu uveden jako cosi příznačného hned v první sloce básně /zde ve smyslu- plném opaku k druhé části básně jde ovšem o hlad sycený/. - Také nespokojenost s daným stavem, s přítomností je rozehrána již v první polovině a také ona v opačné poloze: co zde je

teskně obráceno do minulosti, získává v druhé části s obrácením do budoucnosti podobu pomstychtivosti. V poslední sloce první poloviny je tento obrat jakoby připravován, avšak tak, že budoucnost tu vystupuje v podobě snu "o říší míru, požehání", zatímco v následující sloce "zlá horečka" "k činu pudí". Obdobně je dějiště druhé poloviny, velkoměsto, připomenuto na samém závěru poloviny první, a to opět v protikladu k oné druhé polovině jako něco, čemu se tuláci vyhýbají.

Oba postoje, viděné v relativně obecném smyslu, jsou závěrečnou slokou básně vyneseny do ještě obecnější a především monumentálnější úrovně, která je schopna oba kontrastní póly do určité míry výslovně v sobě spojit. Svým obrazem navazuje závěrečná sloka na poslední verše "odbojné" poloviny básně. Přejímá jejich nadčasovou /"Tisíc roků"/ a nadmístní /"na východ, západ, sever, jih"/ vizi a vytváří její názornější variaci /"Milion mrtvých o něm tkal / milion nový tká jej živý"; "Od pólu k pólu zemi spjal"/. Zároveň zde zůstává i zaměření do budoucna, neboť se tu hovoří o "víře a naději". Významově se však závěrečná sloka básně dostává k předchozím slokám do protikladu tím, že se vrací k pokornému postoji první poloviny básně /"řetěz trpělivý"/. Takto vzniklé prolnutí obou polovin básně, které k sobě v předchozím textu pouze volně poukazovaly, je nejúplnější a nejnázornější ve verši "ze zkrvácených bosých stop".

Tím však zobecňující hsrnutí nekončí, teprve nyní přichází vlastní pointa, závěrečný verš básně. Jím se vynořuje nový, ostřejší významový zvrát; nehovoří se tu totiž ve skutečnosti o "víře a naději", ale naopak o "hrobu víry a naděje". Tato beznaděj v prudkém kontrastu k oběma základním postojům,

harmonické pokoře i nenávistné odbojnosti, vřhá nové světlo na celou báseň, ale vlastně jen tak, že vynáší do popředí významový horizont, který prostupuje oběma částmi básně a který především ~~a který především~~ spojuje oba navzájem protikladné postoje /a je proto nepřímě obsažen už ve verši "ze zkrvácených bosých stop"/: bolestný úděl tuláků.

Stále však nejsme na konci básně a stále ještě nedosahujeme nejvyšší roviny zobrazení. Bez jakéhokoliv vysvětlení, či alespoň odporujícího slůvka, které by mírnilo náraz, je po konstatování kruté beznaděje navíc - jakoby se to rozumělo samo sebou - dodáno: "Ty bože spravedlivý". Významový zvrat závěrečného slova básně zní natolik ~~neapipický~~ ^{nelogicky}, že bychom byli nakloněni chápat ho spíše jako sarkasmus. Takovému výkladu však odporuje už povlovná, klidná intonace, báseň se posledním "přebytečným" slovem skutečně jakoby jen pokojně rozlévala do širšího okruhu souvislostí, v jakých se věci ukazují tomu, "kdo přetrpěl, dívá se a ví".

S obdobným, i když zastřenějším zvratem na rozhraní poloveršů jsme se setkali již ve verši, jenž následoval po bolestné mužické písni: "Noc mlčí jen, noc pohostinná". Tato harmonizující pointa sloky v sobě nese napětí, neboť v logickém nesouladu a přímo rozporu k pohostinnosti vystupuje nejprve lhostejnost, bezcitnost noci /"Noc mlčí jen"/. Zde však nejde o abstraktní výpověď jako v závěrečné pointě, ~~ale~~ o konkrétní výjev. Nečiní zde proto v souvislosti s předchozím kontextem potíže nejen chápat, že noc může být zároveň lhostejná i pohostinná, ale že dokonce její pohostinnost, útěšlivost, vyplývá z jejího nepohnutého klidu. Či spíše nevystává v daném případě vůbec potřeba dobírat se podobných logických soudů.

Avšak totéž platí i o pointě celé básně. Kdyby byla samostatnou výpovědí, pak by byla podstatně neúplná a sama o sobě nelogická. Takto však jsou její abstrakce pouze součástí konkrétního obrazu celé básně. Každý z obou poloveršů sám o sobě tu za sebou "táhne" zázemí celé básně a oba dohromady naopak zpětně celek básně nově osvětlují; ve výslovné vzájemné konfrontaci vydělují dva z významových okruhů, které prostupují předchozím textem básně. Utrpení a harmonie - obojí zároveň a v jednom v celé básni už je. Vůbec není třeba uvádět obě polohy do souladu, tj. nejprve je izolovat jako určité abstrakce /jak jsme to právě učinili pomocí slov "utrpení" a "harmonie"/ a pak jejich jednotu teprve "vytvářet" logickými vazbami, vysvětlováním a zdůvodňováním.

B á s n í k V i k t o r D y k

/Přednáška v Literárněvědné společnosti k 110. výročí
narození Viktora Dyka/

Při příležitosti slavnostního večera k 110. výročí Dykova narození by nebylo jistě vhodné, abych zde uvažoval o některých úzce specifických problémech Dykovy poetiky apod., spíše bych zde chtěl vzdát hold Dykovu básnickému umění a pokusil se ukázat v čem byla a je Dykova básnická velikost a v čem je aktuální životnost jeho díla. Nikdo, ani ten komu je Dykovo básnické dílo cizí, nemůže popřít, že Dyk byl a je velkým básníkem, že patří k velkým postavám české literatury 20. století, a přesto musíme bohužel konstatovat, že ho potkal dost nezáviděníhodný osud typizovaného literárního klasika, že je málo čten a že z jeho nesmírně rozsáhlého a všestranného díla zůstává v povědomí čtenářů jen velmi málo: čítankově proslulá je jeho báseň Země mluví, zvláště její pointa skoro znárodněla, občas se hraje jeho Zmoudření Dona Quijota, občas se objeví Krysař nebo výbor z jeho poezie - a to je tak všechno. A přitom uvažujeme-li nad rozsáhlostí a mnohovrstevností Dykova díla, tak snese srovnání snad jedině s Karlem Čapkem; Dyk psal nejen poezii a prózu - a ne ledajakou prózu, jeho povídky z Písně o vrběv leččems předjímají prózy bratří Čapků a F. Šrámka, - ale také dramata, a to nejen slavné Zmoudření Dona Quijota, ale i neobyčejně závažného Posla, Velikého mága či Revoluční trilogii. Jeho pokusy o veršovanou epiku jsou zcela osobitým básnickým činem - vzpomeňme jen na Milou sedmi loupežníků -, jeho studentské romány - to jevíce závažný dokument o situaci mladé generace na přelomu století, i když

dnes patrně nečitelný bez rozsáhlého komentáře. Nelze také nepřipomenout Dyka-satirika; kolik měla česká literatura od dob K.Havlíčka-Borovského satiriků Dykova formátu? - myslím, že by nám na jejich počet lehce stačily prsty jedné ruky, a přitom např. jeho Pohádky z naší vesnice - to je jedna z nejkoncepčněji pojetých satirických knih české literatury. Vedle těchto základních tvůrčích aktivit Dyk nejen překládal, a to poezii i dramata, ale také pěstoval nejrůznější publicistické žánry, psal memoáry, pěl přednášel, redigoval atd. atd. Z tohoto neobyčejně rozsáhlého a velice členitého prostoru Dykova díla toho zůstalo ještě dost a dost, co může a také oslovuje dnešního čtenáře.

Nechme ale těchto úvah o životnosti Dykova díla a o dluhu, který vůči němu má naše současné ediční praxe, a raději se pokusme ukázat základní obrysy Dykova básnického zjevu.

V.Dyka můžeme považovat za básníka z boží milesti, jak se někdy říká o spontánních básnických talentech. Zdá se, že poezie pro něho byla tak přirozeným výrazovým prostředkem jako dýchání. Všichni Dykovi pamětníci se ve svých vzpomínkách na něho shodují v jednom: Dyk dokázal psát verše kdykoli a kdekoli, jakékoliv téma, které mu přátelé předložili, ať již vážně nebo žertem, dokázal převést do veršů, jako z rukávu prý sypal rýmy na nejrůznější slova, a tak nás v této souvislosti musí napadnout analogie s V. Nezvalem, který ani v hromadě sněhu, kam ho kamarádi hodili, nepřestával chrlit verše. Podobnou schopnost měl tedy i V.Dyk - vždyť v jím jednom z interviewů sám sebe ironicky nazval vášnivým psavcem a konstatoval, že psal verše už od dětství. Už v terčce byl prý uznávaným veršetepcem třídy, který psal satirické veršičky a pokusil se dokonce napsat verševanou divadelní hru.

S opravdovým Dykem-básníkem se ale setkáváme až v letech 1895-1896, kdy začíná psát opravdovou poezii; ve svých dvaceti letech vydal svou prvotinu *A porta inferi*, v její předmluvě pohřbí V.Součka, svůj raný pseudonym, aby se stal už natrvalo jen a jen Viktorem Dykem.

V této době začíná Dykův básnický vývoj, který je od samého počátku pln paradoxů, které budou Dyka provázet po celý život. Vstupuje do literatury pod vlivem symbolistně dekadentního programu, a přesto se velmi tvrdě brání označení dekadent. Stačí také jen letmý pohled na Dykovy verše, aby bylo zřejmé, jak daleko mají k hlaváčkovské hudebnosti nebo k březinovské symbolice a jak blízko mají naproti tomu k tvorbě J.S.Machara, a přesto nemá Machar zavišejšího odpůrce, než je V.Dyk. I když vztah Machar - Dyk mohl v mnohém připomínat poměr učitele a žáka - a Machar to také nejednou připomněl, když byl Dykem napadán - je Dykův protimacharovský odpor bezmála jakousi obsesí. S Macharem se posléze smířil až v předvečer první světové války, kdy je oba sblížily společně prožívané obavy o osud českého národa. Dyk, odmítající etiketu dekadentního básníka, ale patřící ke kmenovým autorům *Moderní revue*, nemohl zůstat neušetřen symbolistně dekadentních vlivů, jž jen proto ne, že miloval Baudelaira, Verlaina, ale i Hlaváčka, a přesto neváhal napsat v *Konci Hackenschmidově* tyto nejapné veršičky: "Celý Váš O.Březina - abstrakce, nejasnost, konina", jako kdyby zůstal slepý k hodnotám Březinovy poezie.

Uvádíme-li tyto paradoxy Dykových literárních počátků, je to jen proto, že právě jimi a na nich lze ukázat, jakými

cestami se formovala Dykova básnická osobnost, než dosáhla své osobitosti a svého zcela neopakovatelného básnického habitu. Domnívám se, že právě v tomto rozkvyvu, mezi vším dobovým, co na Dyka působilo - Dyk sám se po letech přiznal, že se Březinova vlivu bál, a proto ho tak ostře napadl - a mezi jeho probouzející se osobitostí, je ukryta cesta básníka, hledajícího společného jenovatele pro vše, s čím se setkal či měl setkat. Definoval-li sám sebe jako básníka, jehož duch neguje, popírá a zapírá, zdá se, že v podstatě protirečil sám sobě, svému ~~najvnitřnějšímu~~ nejvnitřnějšímu založení, které bylo skrz naskrz pozitivní. Proto také mohl najít onoho společného jenovatele v jediné věci, v jediném pojmu: a to v službě nějakému úkolu, nějaké ideji. Uvědomme si, že není v Dykově díle bezmála frekventovanějších pojmů, než jsou pojmy úkol a povinnost, to jsou doslova jakési sémantické emblémy, jimiž Dyk neustále zdůrazňoval služebnost své poezie. Služebností zde samozřejmě nemyslím nic pejorativního, nemám na mysli ono básnické posluhování konjunkturálně proměnlivým ideám dne, ale chápu ji dykovsky jako něco, čím chci být pro jiné, čím chci sloužit druhým jako jeden z nich. A komu či čemu chtěl sloužit Viktor Dyk? Ve jménu čeho se chtěl angažovat tento bytostný racionalista, jemuž byl naprosto cizí například jakýkoliv náboženský přesah; v tomto punktu byl liberálem až do morku kostí. A že Dyk hledal od počátku něco nadosobního, co by dalo jeho životu i dílu smysl a identitu, to je zřejmé od samého začátku jeho tvorby. Vždyť už u mladého Dyka pozorujeme něco zcela jedinečného a pozoruhodného, co bylo v tehdejší době vypjatého individualismu naprostou výjimkou:

Dyk jakoby nechtěl být subjektivním lyrikem, všechny emoce lyrického subjektu okamžitě potlačoval, aby mohla vyniknout síla myšlenky. Jakmile se básníkovi zdálo, že není dostatečně tím, kdo je především pro druhé, okamžitě se dostavila "paní Ironie a dívá se mu s chechem přes rameno", aby ho odvedla od jeho subjektivních prožitků k nadosobním úkolům, jimiž jediné chtěla jeho poezie žít.

Jestliže jsem vyslovil slovo ironie, zastavme se u něho na okamžik a konstatujme, že je to jedna z nejprůzračnějších kvalit Dykovy veškeré tvorby, že se stala doslova specifickým znakem básníkovy přístupu ke skutečnosti. Může se dokonce zdát, že byla přímo součástí jeho mentality, která vše racionalizovala, aby vzápětí propukala v hoře z rozumu. Dykův ironický postoj ke skutečnosti ovlivňoval mnohostranně výstavbu jeho veršů, próz i divadelních her; ironikem stále prožívaný protiklad rubu a líců to byl, který podněcoval básníkovu zálibu v antitezích a paradoxech. Jak přitom nevzpomenout Dykova doslova erbovního paradoxu - V dny přišed smutné, oddal jsem se smíchu - v němž je jako v kostce obsaženo vše, čím Dyk trpěl a čím se snažil své utrpení překonávat.

Ale vraťme se k Dykově touze nejzákladnější, k jeho touze po tom, aby se jeho tvorba mohla přimknout k něčemu nadosobnímu, čemu by mohla bezvýhradně sloužit. A toto nadosobní našel Dyk jednou provždy v českém národě, jehož samostatnost se stala Dykovým snem a mravní obrodou jeho základním úkolem. Bylo mu něco málo přes dvacet let, když napsal:

Já cítil naší odvislosti hněv,
já cítil naší odvislosti bídu,

než dopadne mi hruda na rakev,
chci jíti v řadách svého lidu.

A o málo později v Noční elegii to už není pouze hlas hněvu, ale typicky dykovské tázání se po smyslu existence, jež nemůže mít mravní opodstatnění, neklade-li si náročný úkol, jímž by rostla.

Se svým talentem, jenž snad se v tobě kryje,
čímś přispěl k zmocnění národní energie?
Nad Prahou usnuvší jdeš s nerušeným klidem:
rci, dítě Polabí, čím přispělo jsi lidem?

Od tohoto okamžiku, samozřejmě se značnou dávkou zjednodušení, můžeme říci, že se Dyk stává básníkem národního osudu a básnickým analytikem národních mravů. Jeho poezie chce burcovat ospalé Čechy, chce je probouzet k činu, a tak se Dyk proměňuje až v básnického moralistu, který neváhá a s flagelantskou rozkoší bičuje všechny nedostatky české národní povahy a morálky. "Nebude u nás nikdy ani trochu hrdosti a sebevědomí? Jsme navěky předurčení k ubohé žebrácké holi? Kolik lidí už zde pracovalo marně, kolik energie se zde vyplýtvale?" - volá Dyk v dubnu 1909 při pohledu na českou politickou scénu. Pojem národa mu v té době už splýval s pojmem absolutna, jeho integrální nacionalismus už měl bezmála rysy náboženské víry, která sleduje všednodennost jen jako odraz transcendentály směřující k výšinám nadlidské velikosti. Jestliže Dykova básnická tvorba dovedla své romantické kořeny korigovat racionální střízlivostí, ve svém vztahu k národu Dyk žádný korektiv neměl a tak jen ještě prohluboval ono nerudovské "tebe bych národe, tebe bych nepřežil"; jedně tak si lze

vysvětlit, že Dyk kladl často na politiku nemožné požadavky vysloveně romantické povahy, a že chtěl na průměrných politických, aby se podobali antickým hrdinům. Jeho upřímná touha po sebeobětování ve prospěch národa, jeho až mesianistická víra v národní samostatnost, ligérárně ztvárněná ve vrcholných básních Válečné tetralogie, z něho učinily po jistou dobu opravdového básnického mluvčího českého národa. Proto je Dyk dodnes považován za jednoho z nejtypičtějších představitelů vlastenecké poezie, za básníkačestství, i když se při četbě jeho veršů nemůžeme ubránit pocitu, že země, která k němu mluví, má spíše obrysy země jeho snů než reálných Čech, v nichž prožil svůj život.

I když Dyk našel v absolutnu národa pevný bod, po němž tak toužila jeho neklidná bytost, přesto nemohl překonat svoji základní romantickou rozpolcenost: psal verše, prózy i dramata plné niterné touhy přitakat životu, ale jeho rozum skutečnost neustále zkoumal a varoval jej. Byli-li romantikové prvními umělci, kteří plně prožili pocit, že vše je rozdvojeno, že moc sjednocení zmizela ze života lidí, že protiklady ztratily svůj živoucí vzájemný vztah a osamostatnily se, byl Dyk po celý život bytostným romantikem. Měl velmi rád Novalise a často citoval při různých příležitostech jeho verše: "die Welt ist kein Traum, sie soll aber ein Traum werden...", ale nikdy nepodlehli pokušení uniknout do říše jeho modrého květu; byl z rodu romantiků vzpoury a nepoddajnosti, kteří žijí a jsou stravováni všudypřítomným rozporem, všudypřítomnou dichotomií snu a skutečnosti. A ta se u Dyka promítala do všeho: absolutno

ideálu je srovnáváno s všední realitou, velikost snu s malestí doby, toužení s nemožností jeho naplnění. Tento rozkmýt mezi dvěma póly byl základní konstantou Dykova naturelu: jeho srdce stále prahlo po velikosti a dokonalosti, zatímco jeho rozum věděl, že k nim nikdy nemůže dospět. Proto máme v jeho tvorbě neustále pocit jakési melancholické rozpolcenosti: básníkově toužící a chtějící já je zde a není zde, je neustále na cestě za svým ideálem či snem, je poutníkem hledajícím něco, co mu neustále uniká.

Dyk vstoupil do literatury jako individualista a asociál pod pyšným praporem negace. "Můj samotářský ideál nikomu nepodával ruku" - psal, a při tom po celý život nechtěl nic jiného než splynout s kolektivem, stát se jeho hlasem, mluvčím jeho nadějí. I když se mu to v zenitu jeho válečné tvorby podařilo, přesto zůstával stále individualistou, bojícím se o svou vnitřní svobodu a nechtějícím se nechat znásilnit ani krásou, ani láskou; proto se tak často utíkal k snům a iluzím, protože jediné v nich cítil volnost bez korektivu tvrdé reality. A napsal-li "nechráněna je síla ducha", můžeme k tomu dodat, že by bylo lepší, kdyby mluvil o síle snu, protože jediné v říši snů nalézal obrazy, které nemohl nalézt ve skutečnosti. Také svůj prapor negace Dyk nikdy zcela neohodil, i když se po celý život snažil vyjít z temnot záporu do světla kladu. Toužil stát se "světlenošem národní velikosti", a přitom zůstával ~~sněm~~ posedlý negací a doslova se vrhal na všechno záporné v českém životě, jako kdyby nebylo nic pozitivního, na čem by mohl spočinout jeho neklidný duch.

Dyk chtěl být básníkem vroucností, a přitom byl rozeným ironikem, nesmírně silně toužil po lásce, a přitom dělal vše pro to, aby nemohl být milován; byl ostražitý tam, kde měl být otevřený a spontánní, byl hrdý ve chvíli, kdy všechno volalo po pokoře. Rozum a ironie mu bránily cele se oddat, proto také nikdy nenapsal skutečnou milostnou báseň. Jeho jedinou láskou byl národ, jedinou vášní sen o národní velikosti. Veškeré svoje boje a zápasy vedl ve jménu tohoto snu. A protože chtěl tento sen proměnit za každou cenu v realitu, jevil se mnohým jako směšná postava radikála se srdcem tradicionalisty. Svár snu a skutečnosti nenaplňoval Dyka metafyzickou trýzní, spíše podněcoval jeho iluzionismus, nebyl tedy romantikem máchovského rodu, jeho ideologické vnímání reality jej vedlo spíše k politice než k metafyzice. Politiku a tradice potřeboval asi proto, aby jimi naplnil své srdce, aby sám sebe přesvědčil o své aktivitě, aby jimi překonal trpnost své nikdy zcela nevyhaslé skepse. A toužil-li po absolutnu, rozum jej stále znovu varoval, že nic kromě smrti není absolutní. Snažil se proto tak úpěnlivě dovolávat mrtvých, a opíral se o jejich svědectví, protože smrt byla a je jediným skutečným absolutnem.

V jedné časopisecké poznámce čteme slova, která stojí za to, abychom je ocitovali. Dyk se zde pokusil definovat své pojetí úkolu a napsal: "Musíme si klást úkoly nemalé, musíme chtít otevřít oči slepým, posilnit ochabující, rozmnožit krásu, prohloubit poznání. Úkolem může být smích, kde lidé truchlí, a smutek, kde ostatní jsou veselí. Úkolem může být i slovo, kde všichni jsou němí. Nemáme všichni stejných úkolů, ale každý máme svůj úkol. - Buďme si vědomi svého úkolu!" Definoval-li Dyk úkol a s ním i povinnost jej splnit, jako

smysl lidského bytí, definoval tím, myslím, i smysl a poslání své umělecké tvorby.

Na konci svého dykovského uvažování bych chtěl říci ještě jediné: tento básnický absolutista z rodu "snílků, kteří pojmou cti obětovali realitu" /O.Fischer/, neopouštějící myšlenku, i když byla zcela nereálná, byl také bohužel politikem. A byl-li Dykův iluzionismus často plodným inspirativním podnětem jeho umělecké tvorby, byl vždy hroben jeho politiky. Sen o národní velikosti Dyka často oslepoval natolik, že ani nepostřehl, že se spojuje s politickými silami a osobnostmi, proti nimž v podstatě bojoval celé jeho umělecké dílo. Ale myslím, že bybylo uvážlivé a spravedlivé, abychom Dyka politika nechali odpočívat na hřbitově, tak jako tam odpočívá Jirásek politik, protože politické problémy, jimiž se trápil a nad nimiž uvažoval, už dávno patří pouze historii, zatímco nejedno z jeho uměleckých děl je stále živé a mluví i k dnešnímu čtenáři. Tento básník, který chtěl "pronést jesení chladnou svůj úsměv májový", je živý nejen kovovou úsečností svých veršů, jimiž může stále příkladně ovlivňovat ty, kdož bez ostychu a bázně plýtvají slovem, ale je živý především svou mravní a uměleckou opravdovostí, s níž odsuzoval každou bezpáteřnost a malost. Před námi jako před Dykem leží mnoho úkolů, máme také ideály cti, obětavosti a věrnosti úkolu, které nelze opustit, abychom nepřestali být lidmi, kterým záleží na tom, čím jsou a zač jsou odpovědní. A selhávali-li naše vůle před bezmocí i zde k nám promlouvá Dyk svou vírou v budoucnost.

A posléze, když úděl dovršen,
do ticha velkého jdi beze slova,
tak jako pták se umíraje schová,
neb píseň, která nitro rozvlní,
teprve příští ticho doplní.

Langrův novoklasicismus jako cesta k novému umění

Literární počátky Františka Langra jsou běžně spojovány s novoklasicismem - připomínána je zejména jeho Zlatá Venuše /1910/, soubor povídek, který byl vcelku velmi kladně přijat F.X.Šaldou. Povídková tvorba Langrova však zahrnovala formálně i obsahově okruh daleko širší. Část této produkce byla knižně vydána až po válce v souboru Snílci a vražedci /1921/, do něhož byly zahrnuty jeho prozaické práce právě z let 1907-1914/. Další Langrovy povídky zůstaly otištěny jen časopisecky, stejně jako jeho verše /Novina, Umělecký měsíčník, Zlatá Praha, Světozor aj./, dále i fejetony a recenze. Už před válkou se Langer intenzivně zabýval také tvorbou dramatickou.

Z tohoto výčtu již vyplývá, že je třeba se pokusit především o charakteristiku východisek Langrovy tvorby a cílů, k nimž se na počátku své tvorby orientoval. Pro dobu před 1.světovou válkou je charakteristická propojenost uměleckých profesí /spisovatelská obec byla opět vnitřně soudržná, jako tomu bylo v 60.letech minulého století/ a skupin, částečně existovala i vazba mezi některými českými umělci a pražskými Němci /,hlavně mezi literáty a výtvarníky/. Umělecká společnost byla početná a různorodá, právě v této době se objevil velký počet výrazných uměleckých individualit, které znamenaly další kulturní vzestup a posun ve společenském životě. Byly to osobnosti, které právě díky svým odlišným typologickým vlastnostem, zkušenostem a světonázorovým koncepcím vytvářely ve svém úhrnu bohatý obraz buržoazně liberální společnosti a dokázaly vyjádřit nově, adekvátními uměleckými prostředky svůj specifický poměr k moderní skutečnosti 20.století, třídně i skupinově složitě fungující.

Mladí umělci, kteří tehdy vstupovali do veřejného života, se orientovali především na příkladu svých kolegů ve Francii a Německu, neboť tam vznikala hnutí, která odpovídala vysoce roz-

vinuté buržoazně demokratické společnosti té doby. Mladí se začínají vyvíjet souběžně s těmito tendencemi, poprvé nemají potřebu "dohánět" cizinu, přijímají pouze impulsy a poměřují se tamními dosaženými výsledky. Sledují sice bedlivě, co se děje v sousedních zemích, ale reagují samostatně na odlišné podmínky dané stavem naší společnosti. Zvláště přínosná je v tomto smyslu výtvarná avantgarda, zejména umělci sdružení v Osmě.

Langer ve vzpomínkách Byli, bylo /1966/ charakterizoval pocity mladých liteátů: "O svém vyjadřovacím způsobu jsme neměli žádné určitější představy, než že také my se rozcházíme s tím, co u nás v písemnictví předcházelo, ať už to byl realismus nebo symbolismus nebo rozmanité obměny secesního romantismu. Nyní v přímém styku s výtvarníky, kteří nás tolik předběhli, se naše představy soustřeďovaly a dostávaly obrysy". Langer byl přesvědčen, že výtvarné umění počátku 20. století, zejména Osmá, mělo rozhodující vliv na formování nejmladší literární generace. Pravděpodobně to platilo hlavně o těch umělcích, kteří částečně akceptovali vlivy soudobého francouzského umění - o J. a K. Čapkoví, H. Weinerovi apod., méně již o jiné části této generace, která sledovala spíše kulturní život německý: o O. Fischerovi, A. Novákoví, ale i o Gellnerovi, Mahenovi apod.

Názor F. Langra je zajímavý také v konfrontaci se Šaldovým pozitivním vztahem k novoklasicismu, který naznačil už v slavném přijetí Langrovy Zlaté Venuše a který podrobně vyložil jednak ve statí O novoklasicismu /Národní listy, 1912/, jednak v ostrých polemikách s K. Čapkem o směřování mladých, o jejich názorech na umění a na generační problémy /diskuse s Přehledem, Scénou roku 1913/.

Umělecká tvorba byla pro Langra zpočátku živelnou potřebou než volní záležitostí. Podle vlastních vzpomínek i výpovědí svých

životopisců začal psát už na gymnáziu,¹ první honorovanou povídku otiskl v Národním obzoru /1906-7, č.16/ pod pseudonymem František Helléj: Kovářka a já² /knižně Snílci a vrahové, 1921/. Tato povídka je již charakteristická pro celoživotní zaměření F. Langra: je psána jednoduchou formou osobní výpovědi /ich-forma/. Sdělení je zhuštěné a zachovává realistický ráz. Kovářský pomocník vypráví svůj životní příběh: Přišel do vsi, kde si našel práci u místního kováře, který holdoval alkoholu a svou ženu bil. Mezi kovářkou a pomocníkem vznikl milostný vztah sblížili se pomalu, ale osudově. Žena, aby vyřešila konflikt, zabila svého muže, když jednou přišel domů zase opilý. Spolu s pomocníkem ho pak zahrabali ve sklepě. Ráno ho šla hledat do hospody; když ho nenashli, vzniklo podezření, že spadl opilý do řeky, a když po čase skutečně nějakého utopence vylovili, prohlásili kováře za mrtvého. Pomocník se pak s kovářkou oženil, měli spolu děti, které řádně vychovali v úspěšné občany. Prožili spolu šťastný a spokojený život, neměli žádné výčitky svědomí; když se kovářka před smrtí zpovídala knězi, nepřiznala se k vraždě: "všechno vědět nemusí". Také starý pomocník dožil svůj život v klidu a pohodě v kruhu svých dětí a vnuků.

Vražda bez výčitek svědomí, vražda, k níž je člověk dostrkán životními okolnostmi, protože chce být šťastný. Autor předkládá možnost lidského života mimo dobro a zlo nebo snad i blíže nespecifikovanou variantu anarchistického ideálu? V každém případě dochází k popření existující morálky. Kovářka se sice před smrtí zpovídá, není však vysvětleno proč, vždyť v sobě dokázala po celý život nést vraždu a být šťastna a vychovávat dokonce své děti v řádné občany.

Takto položený problém nám sugeruje otázku: kdo byl mladý Langer? O jakém způsobu života vypovídal?

Především tedy: tuto povídku napsal medik /dokončil fakultu až roku 1918, ale to proto, že se zároveň velmi intenzívně zabýval literaturou a výtvarným uměním/, který se pokoušel o ryze racionální a instrumentální pojetí života a jeho hodnot. Odráží se v něm ryze medicínský přístup k člověku, s nímž se v tomto období častěji setkává na patologii než v nemocničním pokoji, jednak odpor k převládající venkovské povídce a novele realistického typu, v níž převažovala sentimentálně moralizující tendence. V jeho postoji ke skutečnosti není žádná vzpoura, ani vášnivá negace. Nepřiklání se však ani k morálnímu voluntarismu nietzscheovského charakteru.

Mladý Langer je člověk živě smyslově reagující, stoupenec intuice v kombinaci s racionálním poznáním. Zároveň se velmi rychle objevuje rozpor mezi jeho věděním a možnostmi jeho uměleckého ztvárnění. Načas a vlastně jen v části své tvorby hledá oporu v novoklasicismu, jenž mu vyhovoval svým antipsychologismem, důrazem na racionální stavbu a s tím souvisejícím kultem formy. Ale dříve, než se věnujeme analýze jeho novoklasických próz, podívejme se ještě, kterak se k nim dostal.

Jsem stále ještě na samém počátku Langrova vývoje. Langer pocházel ze středostavovské rodiny židovského původu; na rozdíl od většiny tehdejších židovských dětí byl vychován v českém prostředí Vinohrad. Maturuje roku 1907, téhož roku začíná studovat medicínu a zároveň se věnuje literární činnosti, publikuje, začíná žít naplno společensky. Je věrným druhem nočních toulek Jaroslava Haška, s nímž se zdá z dětství, stává se zakládajícím členem jeho Strany mírného pokroku v mezích zákona, je spoluautorem jeho her Pevnost, Větrný mlynář a jeho dcera, Hora olivetská aneb Výprava Čechů v Jeruzalémě, jejichž inscenace byly provedeny v letech 1911-1912 ve Zvěřinově restauraci na Vinohradech. /Dalším jejich spoluautorem byl Josef Mach./

Prostřednictvím svého spolužáka Grünbergra se Langer ještě

jako student gymnázia seznámil /1905-1906/ s anarchistickou skupinou, jejíž zbytky se scházely v Demínce /už bez Neumanna, který byl od roku 1904 ve Vídni a od roku 1905 na Moravě, a bez Gellnera, který byl v letech 1905-6 v Paříži; snad se tam ještě tehdy objevovali Mahen, Toman, Mach, Bouček, Kácha aj.,/ Zde se stále ozývala jména Kropotkin, Stirner, Proudhon...

Zcela jiný svět se před mladým ctižádostivým studentem otvíral v Unionce, kde byl zvlášť přitahován bratry Čapky a skupinou mladých výtvarníků, jejichž časopisecký orgán Umělecký měsíčník v letech 1912-1914 dokonce spoluredigoval.

Do roku 1914 byl Lanbův život naplněn téměř horečnou činností, zejména připočteme-li k tomu ještě jeho studium na lékařské fakultě a zájem o psychiatrii. Toto prolínání různých zájmů a okruhů činnosti se odrazilo i v jeho tvorbě. Mohl si vyzkoušet různé žánry. S Haškem a Machem komedii, do Noviny a Uměleckého měsíčníku napsal několik poměrně slušných básní. Zkoušel i prózu, fejetony a recenze, tiskl je všude, kde k tomu našel příležitost /Národní obzor, Lumír, Lidové noviny, Rudé květy, Národní listy, Zlatá Praha aj./ Co zbývá jiného mladému člověku, který si nemůže vybírat, chce-li se prosadit.

V zmíněné knižní prvotině Zlatá Venuše, kterou Langer koncipoval jednotně po stránce tematické, nacházíme po ideové stránce mnoho protichůdných tendencí, jež charakterizují Langrovu tvorbu před první světovou válkou vůbec. V ní se mísily ohlasy všech směrů, jež tehdy přitahovaly jeho pozornost a které se pokoušely nově řešit dávný spor mezi idealismem a materialismem, romantismem a realismem apod. Bergsonova filozofie se snažila o smíření rozporu mezi snem a skutečností, uměním a životem, a proto mladé tolik přitahovala. Ostatně i pragmatismus živil iluzi o možnosti vědecké odpovědi na staré metafyzické otázky

z hlediska vitální účelnosti, aniž se člověk musí dotknout podstaty křesťanského světového názoru.

Nejpodstatnějším rysem doby byl radikální ústup od víry v osobního boha. Náboženství /nikoli pouze křesťanství/ se stává pouze ozvlášťujícím látkovým rekvizitářem, který nemá nic společného s živou osobní vírou. F.Langer měl roku 1913 v Praze přednášku O novém umění /byla později přetištěna v Lidových novinách roč.21., 20.7., 25.6. a 8., 15.7./, v níž se pokusil proniknout do podstaty sporu o soudobé umění, které se rozběhlo do mnoha stran, do mnoha proudů. Langer charakterizuje nové umění jako "projev lidského názoru na etické hodnoty životní čili v nejladnějším významu /na/ stavbu těchto hodnot"; tato charakteristika přímo fascinuje, neboť odhaluje podstatu rozporu mezi Langrovým teoretickým přesvědčením a jeho uměleckou praxí. Jde o věc tak zásadního významu, že považujeme zde za vhodné zrekapitulovat zde hlavní myšlenky této Langrovy přednášky. Langer se pokouší vidět problém historicky. Literatura byla podle jeho názoru vždy v celkové shodě se smýšlením lidstva /samozřejmě předpokládá evropský rámec kultury/. V antice podle jeho interpretace představovala literatura ideál lidské dokonalosti, přičemž typy existovaly jako ideál tehdejšího lidství. V době raného a vrcholného středověku literatura splývala s náboženským cítěním, kdežto za renesance a baroka docházelo již k rozdvojení lidských citů - náboženství patřilo do metafyziky, a život se naopak orientoval na sebe sama. Tento schematický pohled přivedl Langra k názoru, že 19.století je už v podstatě bez víry v nějaké metafyzické bytí, v nejlepším případě přebírá formy baroka a renesance /viz Shakespeare/. Vyčerpává své síly nahlížením v "reelní obsah života". Tak mu realismus, romantismus a naturalismus zůstávají okrajovými směry, protože "nemohou citově uspokojit člověka". 19.století je Langrovi jedinou naivní radostí z poznání, radostí

z pouhé přítomnosti, z požitku. Něco navíc vnesli do literatury jen géniové jako Flaubert a Dostojevskij. Symbolismus pak vyjadřuje realitu subjektivními pocity, ale stejně většinou jen popisem jako impresionismus, který nemetodicky vedle sebe rovná záznaky vjemů, přičemž se objekt skoro ztrácí, všechno se přenáší do lidské duše. Za tři nejvýznamnější představitele symbolismu považuje Langer Whitmana, Verhaerena a Březinu.

Nové umění se Langer pokusil vysvětlit podrobněji, bohužel však málo přesvědčivě vzhledem k tomu, že probíhající vývojový trend nebyl dosud plně vyhraněný. Odvolával se především na úspěchy francouzských unanimistů /Vildrac, Duhamel, Romain, Arcos/ a paroxystů /Baudin/, přičemž Apollinaire a Mercereau byli pro něho zanedbatelní. Z německého umění připomínal Däublera, Werfla a Eulenbergra. Klíčovou otázkou nového umění podle Langra bylo, jaké přináší etické hodnoty. Jeho odpověď byla z hlediska dosažených výsledků málo přesvědčivá: umělci se vpíjejí do života, hlavně ho chtějí proniknout v jeho celku. Někteří cítí jakoby v masách, jiní pronikají vzájemné vztahy dvou lidí nebo věcí a lidí. Vyrůstá víra v jednotnost všeho. Jistota, že všechno, co jest, je součástí našeho života, že tato úhrnnost, jednota, solidarita, zahrnuje všechno, tvory i věci v jednotné dění životní. "Z tohoto vědomí, víry a přesvědčení vzniká nový cit: Pocit celého vesmíru v sobě." ... "Tedy všechny hodnoty jsou zahrnuty především již v život, celá jeho odměna spočívá v něm, v jeho už ne-jen žití, leč dokonalém, hlubokém prožívání." A dále Langer připomíná: "Tak vyrůstá nové, krásné pohanství, kult všeho a každého, vážnost a radostnost z každého jsoucna a dění. Není to rovnováha, jež je živí, jest to extatický stav, který v ně přenáší a uchvacuje. Nové sebevědomí a víra, že nic nedovede zničití nás samy, protože bereme podíl na veškeré realitě a všech jejích změnách."

Za základní nástroje této životní reality pokládá Langer intelekt a intuici. To ovšem jsme už u Bergsona, kterého Langer příznačně pokládá za básníka, a ne za filozofa.

Langer ve své přednášce vyjádřil základní generační pocit, který sdílel společně s bratry Čapky, St.K.Neumannem /Ať žije život!/ a většinou účastníků Almanachu na rok 1914.

Langrovo stanovisko má ovšem i některé zajímavé zvláštnosti. Mluví o etice nového umění, ačkoliv v jeho vlastní tvorbě ji lze zjistit jen nepřímou a někde můžeme hovořit i o její absenci. Zůstává otázkou, zda je jen skrytá, nebo zda ji Langer chápal v jiném smyslu.

Za určující považoval Langer skutečnost, že generace, která tehdy vstupovala na veřejnost, byla ateistická. I když to neplatilo všeobecně, ukazovalo to na východisko, z něhož Langer sestupoval do životního dění, když hledal v nekonečných útvarech dob a společenských kultur jakousi obecnou duši světa, věčný zdroj inspirace, jenž by mu umožnil vyznat se v rozporuplných, spontánních hnutích lidského nitra, smyslů a citů. Pochopení živelného a svézákonného životního rytmu jako univerzálního principu života mělo určující význam pro celou první etapu Langrovy tvorby.

Langrova orientace na život je orientací na smysly a intuici. Současně v něm byla silná potřeba intelektuální - potřeba řádu, jež ho vzhledem k dobovým možnostem přivedla k novoklasicismu, který mu nebyl pouhou esteticko-tvárnou záležitostí, ale logickým východiskem z celkové světonázorové a umělecké tísně. Svět ho omámil svými nesčetnými výkladovými možnostmi; obava, aby nezabloudil v množství intelektuálních hypotéz /byl tak zvědavý, že si aspoň některé z nich vyzkoušel ve svých literárních pracích/, zjitřila jeho vnímavost pro umělecké výboje. Langrovy práce jsou kultivované, bystré i jemné. Hledá vymezení člověka v současném světě a nenachází nic vyššího než touhu po životě, po lásce a po štěstí. Láska -

toť štěstí. A nejvýše nade vším stojí už jen život. Nejsme daleko od šrámkovského vitalismu - bez Šrámka by česká literatura desátých let nepochopila tak snadno význam přímého a nezprostředkovaného smyslového vnímání. Je známo, jak silně byl Šrámek ovlivněn i Karel Čapek, i když zkušenost vitalismu samozřejmě použil jen jako východiska k vlastním výbojům. Langrovi je ovšem cizí Šrámkova naivita, antiintelektualismus vitalismu; Langer klade život jako nejvyšší hodnotu, ale na rozdíl od vitalistického kultu zdraví a síly vyslovuje názor, že i lidé slepí nebo jinak tělesně postižení, jsou již fyziologicky disponováni k tomu, aby vnímali daleko citlivěji všechny přírodní jevy, protože na životě lpějí zvláště silně /Slepí, Vrah v lese aj./; u zdravých lidí je citlivost jednotlivých smyslů přehlušena vnímáním globálním, a koneckonců zdraví samo je pro ně příliš samozřejmé, než aby byli nuceni uvažovat o jeho jednotlivých aspektech.

Jako je pro mladého Langra život nejvyšší hodnotou, je pro něho mládí zázrakem, v němž se život projevuje nejúplněji. K vylíčení různých jeho jevových forem se soustřeďuje největší část Langrových próz. Rád konfrontuje staré lidi s mladými. Z hlediska života, touhy po plném šťastném životě je všechno pochopeno. Nikoli odpuštěno. O něčem podobném nemůže být řeči. Proto věnujeme problému, s kterým jsme se setkali v povídce Kovárka a já a který se objevuje v Langrově díle v průběhu let stále znovu, takovou pozornost. Zločin, vražda přitahovaly Langra po celý život, a i když se pokoušel s touto problematikou vyrovnat různým způsobem, vždy odhalil jen část pravdy, osvětlil pouze další důležitou okolnost činu a podal jen novou variantu jeho výkladu.

Řekli jsme, že Langer přesvědčivě dokázal, že slepí, nemocní lidé mají v jistém smyslu zvýšenou schopnost vnímat krásy života, jež bez povšimnutí mívá člověk zdravý, "normální". Z tohoto hle-

diska lépe chápeme, že vrah, zločinec, tedy člověk svým způsobem také nemocný, prociťuje vztah k životu /ke svému i cizímu/ zvlášť intenzívně. Langer v zločinech vidí lidi, kteří se vyrovnávají se svým zločinem bez výčitek svědomí /Zbojnická historie, Vrah v lese, Včasná smrt, Lože čtyřandělíčkové, Hra s dýkami, Únos Evelyny Mayerové, Věčné mládí, Tančila, Krysař a holky, O nešťastném a šťastném umělci/; stejně kládně jako na cizí život sahají často i na svůj vlastní, když nedojdou naplnění v lásce, a tak vlastně hynou touhou po pravém životě.

Langrovy prózy jsou jazykově vytríbené, autor v nich rozehrává své mimořádné vypravovatelské schopnosti; ve Zlaté Venuši převažují náměty historické a dobrodružné, v ostatních povídkách jsou to hlavně témata sociálně kritická a psychologická /Prodač snů, Včasná smrt, Vrah v lese, Qui pro quo, Tančila, Veselé troubení/. Zobrazení skutečnosti je nepřímé; příběh je často koncipován se znalostí konkrétní životní problematiky, ale ta je pojata jako materiál svébytného uměleckého ztvárnění. Jsme více zaujati brilantní uměleckou formou, která však utlačuje ideově emocionální vyznění příběhu, a tím hodnotu Langrovy umělecké výpovědi vůbec.

Ukážeme si to na Veselém troubení /Umělecký měsíčník, č.3, 1913/. Námět je sociálně kritický: Mladá dívka má známost s dělníkem a česká s ním dítě. Je zneklidněna úvahami, jak se bude dál utvářet její život. Kdyby se vdala, bylo by vše prosté: představuje si pokoj, v němž by vytvořila domov pro svého muže a dítě. Nečeká mnoho, doufá, že by mohli skromně, ale spokojeně žít. Druhá varianta je pro ni strašná: nemanželské dítě, které bude muset odložit u cizích lidí a na jehož obživu bude vydělávat těžkou prací. Do jejích úvah a do jejího rozhovoru s milým hraje

místní kapela. Výsledek rozmluvy je pro ni zničující. Mlénec odmítá svatbu, protože by si údajně zkazil budoucnost. Pokoj, o němž sní dívka, znamená pro něho doživotní chudobu. Ve skutečnosti se však mnohem víc bojí své panovačné matky, která nepřeje jeho známosti s dívkou.

Druhého dne má padnout konečné rozhodnutí. Dívka sice stále trochu doufá, současně však uvažuje o sebevraždě. V smyšlených dialogích s lidmi jí osobně blízkými váží život-smrt. I kulisou tohoto rozvažování je hra místní kapely. Pod dojmem veselé melodie se v dívce probouzí víra v život a naděje, že se k ní její milý vrátí, když hudba zmlkne, vyvolává v ní náhlé ticho beznadějí a rezignací. Na druhém konci, v doslechu téže kapely, se odehrává zápas mladého muže s matkou. Vzestupná, radostná část skladby ho přiměje ke vzpouře: rozhodne se, že se s dívkou navzdory matce ožení. Spěchá, aby jí rozhodnutí sdělil. Mezitím však zlověstné ticho zlomilo dívčino čekání a ta vypila jed. Langer vybudoval svůj příběh na přesvědčení, že lidský osud nelze beze zbytku vyložit z daných sociálně psychologických skutečností. Shrňme je: dva mladí lidé s novelkou životní zkušeností očekávají předčasný příchod dítěte, které nesporně nepříznivě ovlivní jejich životní podmínky, a navíc matka zvyklá tvrdě ovlivňovat svého syna - to všechno se jeví jako celkem běžné téma mnoha kriticko-realistických povídek. Langer do svého příběhu vnáší nový určující motiv - osudovou náhodu v podobě náladového vyhrávání předměstské kapely. Běžný sociální příběh je povýšen do roviny skutečné tragédie - oba milenci jsou obětí osudových okolností. Langrovo Veselé troubení je promyšleno do jemných fines: příběh je v každém případě hodnověrný; dívčino i chlapcovo rozhodování je psychologicky přesvědčivé. Autor se vyhnul lacinému sentimentu a přitom zobrazil typický sociální pro-

blém tehdejší doby. Přesto je jeho povídka jako umělecký obraz ne plně uspokojivá, působí spíše na náš intelekt než na naše emocionální souznění s dívčinou tragédií.

Četba Langrových povídek nám přináší zajímavou zkušenost, že na nás emocionálně silněji působí ty jeho povídky, jež jsou eticky zdánlivě problematické. Znepokojují nás zejména autorovy pokusy o bezsporné začlenění sločinu do normálního života. Vzrušuje nás zdánlivé popření vší morálky, kdy umělcovo pojetí braždy se ocitá jaksi mimo dobro a zlo. Upozornila na tento problém i M. Pujmanová, když po válce recenzovala knižní vydání těchto Langrových povídek *Hra s dýkami*, *Tribuna* 3, 1921, 23.3./.. Pujmanová cítila také /už za změněné situace na počátku dvacátých let/ mezi Langrových předválečných próz. Vysoce ocenila jejich dokonalou epickou formu, Langrovu schopnost rozpracovat téma do všech detailů, ptá se však: "Ale je literatura jen umělecký průmysl, silácký kousek, hra?"... "Není smrt více než dekorativní prvek ve vlysu?"... "Ukojený estetický požadavek není dost člověku. Taková literatura je pro odborníky a gourmandy."... "Všichni, kdo píšeme, jsme vinni: o utrpení a smrti mluvili jsme s lehkomyšlným klidem, předstírajíce necitnost... anebo jsme se smrti klaněli, provozující kult hrůzy." Pujmanová se zde dále zamýšlí nad smyslem umělecké tvorby a připomíná, že zná spoustu lidí, které velké umění pomáhalo zabíjet, ale málokoho, komu by umění pomohlo z nějaké osobní krize. Z tohoto důvodu žádá mravní závaznost umělců vůči tematice, o němž píší, a chce, aby umění poskytovalo emocionální a mravní pomoc lidem při hledání smyslu života.

Pro Langra je typická schopnost bohaté, smyslově názorné kresby prostředí, které si vybral za předmět svého studia, stejně jako psychologicky pravdivé charakteristiky osob a jejich jednání. Složka fantazijní a imaginativní se u něho přirozeně

spojuje s přísně logickou, strukturně nosnou dějovou osnovou.

Přesto je pozoruhodné, jak vysokého ocenění se dostalo Langrovi za Zlatou Venuši od F.X.Šaldy. Šaldovi byl ovšem blízký Langrův uvědomělý a racionální přístup k tvorbě, jeho schopnost práce se slovem, kdy "zná jeho obsah i jeho nosnost", uplatnění novoklasických kompozičních i stavebních principů. Na druhé straně Šalda hodnotí vysoko Langrovu bohatou obraznost, schopnost navodit rychlý dějový spád. Připomíná i Langrovu důvěru ve zdraví těla, skutečnost, že svým dílem přitakává kladným životním hodnotám. Jisté nebezpečí viděl pouze v dekorativnosti některých pasáží.

Dnes na nás působí Zlatá Venuše odvozeně, třebaže oceňujeme kultivovanost Langrova jazyka i jeho nevšední obraznost. Většina příběhů je historicky neurčená - kdy a kde se příběh stal - a právě na té neurčitosti se autorovi daří vytvářet iluzi velkého dění, hlubokých citů, temných vášní. Pohrává si s obrazem, a zároveň se snaží dát svým příběhům jednotnou linii novoklasického řádu, která měla skoncovat s citovou rozeklaností a těkavou barevností, a systematicky vytvářet pocit, že jsou postaveny na životně závažných hodnotách. Stále se zde vrací motiv žádosti po ženách, zejména u hrdinů, kteří se pohybují na okraji společnosti nebo normálního spořádaného života /vojáci, cikáni, lidé, které společnost nepřijala mezi své plnoprávné občany, ale přesto je potřebuje - pohřbíváč mrtvol, krysař, cizinka, starající se o nemocné/. Epická sdělnost povídek je silně dala by se přirovnat k funkci moderní pohádky nebo balady, v nichž bohatá fantazie kreslí výjimečné osudy, které však pouze symbolicky vyjadřují obecně lidské problémy. Úsilí o vytríbenou formu si podmaňuje, až znásilňuje životní skutečnosti, a tak jsme zde svědky zvláštního typu artistní prózy, v níž nás přes

dramatické osudy a vypjaté vášně hrdinů upoutává především rafinovaná kompozice.

František Langer byl člověk nadmíru vzdělaný, který se soustavně zajímal o technické problémy soudobého umění a vědomě budoval svůj výraz podle vzoru klasické novely. Dovedl vykreslit krásu krajiny ve shodě s charakterem hrdiny a vytvořit pro svou novelu adekvátní epický rámec, uměl zabudovat do své skladby promyšleně mocné citové a smyslové vzruchy; uveďme několik příkladů: Voják, který zná dobře krutost války a smrti, se náhodně ocitne u lůžka krásné ženy a čeká dojatě celou noc na její probuzení, aby na úsvitu zjistil, že žena byla zabita již před jeho příchodem /Hlad/. V Šedivém podzimu je zorošvit nadcházející jeseně a sloučení s létem spojen s úvahou, jak relativní hodnotou je krása - podobné téma je zpracováno v Bukáčk, kde se mladý muž zamiluje do rukou krásné zpěvačky. V Pohřbívači mrtvol vypráví Langer příběh šílené touhy po lásce, která se rozvíjí právě v blízkosti stálé smrti a zmaru. Kontrapunkt lásky a zmaru má přitom výrazně dekorativní rysy. Se skeptickým odstupem je nazírána podstata uměleckého díla v povídce O nešťastném a šťastném umělci apod. Cizokrajný kolorit zastíral či alespoň tlumil prázdnotu tohoto slovesného artismu.

Naléhavost uměleckého poselství byla nejmenší právě v Langrově Zlaté Venuši, v ostatních povídkách z předválečné doby zůstávala znepokojivá otázka po motivech či náhodných okolnostech, které vedou člověka k nepředloženým činům, v krajním případě i k vraždě. Ale i tedy, v případech, kdy byla sociální determinovanost hrdiny daleko větší, nespočívala na ní váha ideového vyznění Langrových prací. Bylo by nesprávné vidět v Langrově posedlosti tematem vraždy jen umělou stylizaci, hru, literární postoj. V tomto vyhroceném konfliktu sledujeme různé

podoby chování člověka, který je za mimořádných okolností přímo dováděn, dostrkán, dohnán k vraždě, k popření a zničení toho, co sám pokládá za nejvyšší hodnotu - života. Nabízí se prostý výklad - silnější má přednostní právo na život, tedy primitivní sociální darwinismus. Ale při bližším zkoumání vidíme, že jde o problém mnohem složitější. Povídka Kovářka a já představovala snad jakousi polemickou výzvu. Prohlašovala, že člověk se může cítit šťasten a být v podstatě slušným a potřebným občanem, i když se dopustil vraždy. Ve všech dalších pracích je však už základní etická poloha jiná. V povídce Vrah v lese člově zabíjí proto, že byl zrazen a zároveň se jakoby samozřejmě připravuje k sebevraždě, aby vraždu nepřímou kompenzoval vlastním zánikem. Nečiní tak z morálních důvodů, nejde o pokání, ale o nereflektované poznání, že zánik, tedy neživot je protipólem života. V lese, kde pachatel žije ještě dva dny po vraždě a připravuje se k smrti, upadá do jakéhosi nenáboženského, neduchovního pabterismu: člověk se vrací opět do země, odkud vyšel. Programově touží jen po tom, aby se jeho tělo smísilo s prstí lesa, který jediný mu přináší pokoj, snad i pocit štěstí, a tím se vrátilo do koloběhu přírody.

Smrt je zde nazírána z několika aspektů zároveň: muž se vrací z Ameriky, kde byl svědkem lynchování černocho pro neprokázané podezření z vraždy. Langer zde sáhl k drastickému líčení upálení člověka, zatímco akt vraždy na ženě a dítěti je jen suše konstatován a nejvíce místa je věnováno pobytu vraha v lese. Setkává se zde též s mladou ženou, učitelkou, odsouzenou k smrti tuberkulózou. Žena ví, že nebude dlouho žít a snaží se přijmout smrt pozitivně jako ztrátu starosti, která převáží člověka, dokud je živ. Téma smrti se tu vrací celkem třikrát, navíc z hlediska ženy, která se vyrovnává s neodvratností odchodu ze života nevyléčitelnou nemocí a uvažuje o sebevraždě jako o samozřejmém a

nutrém činu. Vražda se zde dostává do souvislostí s běžným lidským životem, proti smrti pojaté jako nábeďa /smrteľná nemoc mladého člověka/ je postavena smrt jako vědomá akce /vražda a sebevražda/. Langer zdá se směřoval k pojetí smrti jako náhody, života jako náhody. Život a smrt je tedy jen výsledek shľuku náhodných okolností.

Změněný postoj k vraždě pak představuje povídka Včasňá smrt, jež je především sociologicko-psychologickou studií; námět je charakteristický pro další Langrův vývoj. Ličení předměstského domu, který "neměl morálky ani hřichu", ale který "měl velké životní tempo", tvoří kulisu příběhu mladé dívky, která se stane prostitutkou, protože se jí tento způsob života jeví jako nejpořhodnější; je pro ni šancí, jak vydobýt ze života maximum. Připadá jí, že jen tak je schopna v co nejkratší době prožít několik životů najednou. Vrací se domů, do předměstského domu jen proto, aby se zde pochlubila svými úspěchy, penězi, šperky, dobrodružnými zážitky, přepychem, láskou - cítí se opravdu šťastná. Po celou tu dobu je do ní nešťastně zamilován mladý dělník z Rusťonky; když se doví o její "řemesle", rozhodne se ji zabít a koupí si revolver. Dokážeto však udělat až ve chvíli, kdy hvězda začne klesat, dívka se prodává za stále nižší cenu: zastřeší ji, aby ji neviděl nešťastnou.

Joště jednoá se Langer přibľížil vylíčení vraždy mimo a zlo, vraždy jako hry, ve své Hře s dýkami. Vypráví zde příběh ženy, která dá rafikovaným způsobem odstranit všechny příbuzné rodiny Viscentiů, aby se stala po sňatku s krásným mladým potomkem této rodiny jedinou spoludědičkou ohromného majetku. Vypravěč je nadšen touto krásnou, odvážnou a cílevědomou ženou, která dokázala svou zločinnou činnost zorganizovat tak dokonale.

V Únosu Evelyny Meyerové dojde k vraždě náhodou /to je

klasický námět, nejdokonaleji ztvárněný Shakespearem/, kdežto historizujícím horrorem je příběh prostitutky, provozující své "remeslo" v různých evropských městech, která se každých dvacet let omlazuje krví mladé nevinné dívky a je nakonec upálena jako čarodějnice.

V jedné z posledních povídek /tančila/, která vznikla krátce před první světovou válkou, zůstává vražda mladé dívky nevysvětlena: existuje sice hypotéza o její příčině, ale důležitější je zde líčení vnitřního znepokojení vypravěče, který ji viděl, jak tančila, mohl se s ní tedy seznámit, existovala neurčitá šance, že by přitom pronikl blíže do jejího osudu. Když ji viděl naposledy - tančila. Po několika hodinách ji spatří v chuchelském lese - mrtvou. Co se všechno odehrálo mezi těmito dvěma fakty? Intenzivní pocit, že měl v noci jen krok k odhalení tajemství dramatického lidského osudu, v něm zůstává jako bolestný osten a trvalé znepokojení.

Langer se svými povídkami pokoušel odhalovat roušku mezi náhodnými a nutnými okolnostmi lidského života, hledal skutečnosti, které předurčují lidský osud. V tomto hledání pokračuje i v povídkách, které se neodehrávají v krajních polohách. Např. v povídce Qui pro quo si dopisují mladá dívka a zralý muž a přitom si určují jiné úlohy, a tedy i charaktery, než ve skutečnosti mají /on touží být naivním milencem, dívka naopak démonickou ženou/. Tyto převleky se jim daří jen v dopisech; když se setkají, jsou sebou navzájem zklamáni. Nemožností změnit své určení, svou bytostnou povahu, která je motorem lidského jednání a zákonitě ovlivňuje lidský osud, se zabývají i povídky V předvečer a Píseň o posledních dnech. Kdyby mohl člověk žít znovu, nedokázal by napravit své omyly, opakoval by je jen v jiné podobě, protože není schopen potlačit přirozený sklon svého jednání, závislého na jeho vlastnostech /V předve-

čer/. A nedokáže se trvale ovládnout, ani kdyby na tom záviselo zachování jeho vlastního života /Píseň o posledních věcech/.

Z charakteristiky Langrovy prozaické tvorby je patrný vyhraněně racionalistický přístup k životním jevům. Zde se Langer nejvíce sblížoval s literárními postuláty /podmínkami a postupy/ tehdy aktuálního novoklasicismu. Lišil se od něho pouze potřebou zamýšlet se nad vážnými otázkami lidského jednání, které podroboval téměř odborně nastolované psychologické analýze /kterou novoklasicismus zásadně odmítal/.

Z tohoto hlediska představuje Zlatá Venuše svým důrazem na estetické hledisko a sklonem k dekorativnosti v pojednání lidských osudů jen malou část tehdejší tvorby F.Langra. I zde však Langer občas zaměnil novoklasické volání po silné osobnosti, po zobrazení člověka, který překonává sám sebe - vnějším sáláctvím /lože čtyřandělíčkové/ nebo formálním vítězstvím tam, kde člověk ve skutečnosti neuspěl /Výprava třiceti rytířů/, a tak vyvolává místo pocitu zdravé síly spíše melancholickou rezignaci.

Mnohem lépe se Langrova snaha po znovunalezení hrdiny projevila v jeho pokusu o skutečnou tragédii /nepočítáme-li komedie psané spolu J.Machem a s J.Haškem/ Svatý Václav. Ani dnes nelze upřít tomuto dramatu jasnou stavbu, soustředěný děj a živý smysl pro vytýčení dramatického konfliktu, který zde představuje spor bratrů Václava a Boleslava o poslání a úkol panovníka, živěný z pozadí jejich matkou Drahomírou. Potřeba velkého konfliktu je zde splněna: Václav se rozhodne mezi křesťanstvím, pochopeným jako odpírání násilí, a mezi potřebou bránit zemi proti nepříteli, a Boleslav volí mezi láskou k bratrovi a poslušností k panovníkovi a nutností chránit životy poddaných i za cenu toho, že bude muset obětovat život

bratrův, který mu přitom stojí v cestě. Langer se tak pokouší obnovit základní zákon klasického /antického/ dramatu - tragickou nutnost volby mezi dvojí osudovou nutností.

Svatý Václav neznamenal pro 23letého autora velký úspěch /jakým byl např. Mahenův Jánošík/, ale jeho uvedení na jeviště Národního divadla bylo pro Langra velkým příslibem. Objevil se autor, který upoutával pozornost už důmyslným rozvinutím konfliktu a jeho postupným logickým řešením; dobře působily střídme, ale výrazné dialogy.

Z hlediska motivu život-smrt, který jsme zde nejčastěji sledovali, je hluboce výmluvná scéna Boleslavova váhání, zda má Václava zabít. Rozhodne se utkat se s ním tváří v tvář: Bude-li sá Václav bránit jeho útoku, je schopen i panovat; kdyby se podvolil jeho útoku a nebránil se mu, není hoden života, zabije ho. Právo na život i na moc má jen ten, kdo je ochoten se o ně bít.

Novoklasická estetika požadovala pro moderní typ tragédie podobné podmínky, jaké platily v antice. Roli mýtického osudu v ní převzal moderní finanční kapitál, odcizené síly dravčího kapitalismu, který staví člověka do tragických kolizí. Novoklasicismus však hledal tragické hrdiny především v nejvyšších společenských vrstvách, zejména mezi kapitalisty; dělník - pasivní oběť kapitalismu - může prý vyvolávat pouze soucit, nikoli tragickou katarzi. Novoklasicismus viděl etickou motivaci hrdiny moderního dramatu v boji za život skutečně lidský, tj. svobodný, ale neviděl konkrétní historickou podmíněnost tohoto zápasu, neviděl nového tragického hrdinu, který již v té době reálně existoval v revolučním proletariátu, v dělníkovi, který neosobní moci kapitálu čelí aktivní činností.

Langer realizuje ve svých předválečných dramatických pokusech v podstatě ještě ideu novoklasickou. Roku 1914 je

provedena jeho dramatická báseň Noc, v níž oslavuje cizoložnou lásku. V souhlase s dobovou tendencí jsou milenci postaveni do protispolečenské opozice: Nemohou se od sebe odtrhnout, ani jim není dovoleno spolu žít, a proto raději umírají. Život je tu promítnut do snu - milenci v sobě v záhrobí navzájem splývají a v této scéně vrcholí zpěv skutečného života, který jim nebyl dopřán na zemi. Langrova Noc je příkrým odsudkem měšťáckého manželství, kdy je žena kupována.

Propracovanějším a důslednějším byl Langrův novoklasicismus v divadelní hře Milióny /1914/, kde je konkrétně realizována zásada o kletbě peněz, které rozvracejí člověka a vládnou mu, protože nepodřídí se jejich tlaku, projevit soucit s přátelovými těžkostmi, věnoval přiměřenou pozornost potřebám manželky nebo syna, znamená projevit slabost, tedy ztroskotat, být pohlcen silnějším konkurentem.

Langer umístil svou hru do nejmenovaného soudobého západního města: zápleтка je zcela civilní, postavy jsou spíš typizovány než individualizovány; děj je přísně logický, osoby představují abstraktní síly zápasu, v němž není místa pro skutečnou citovost nebo smyslovost. Nikdo zde nikoho skutečně nemiluje. Kromě pocitu samoty a soucitu se vztahy mezi lidmi redukuje na hromadění peněz bez radosti, bez požitku z nich - peníze tu nikomu neslouží, leda reprodukci dalšího kapitálu. Není to jen obecná samota a prázdnota života boháčů, ale jejich neschopnost oddat se jakékoli jiné činnosti než živelnému hromadění kapitálu. Bankéř stejně jako jeho poslední sluha nemyslí na nic jiného než na peníze a jejich rozmnožování podle zákonů kapitálu.

I když šlo jen o nehlubokou komedii, vidíme zde dobře, jak Langer zkoušel význam a stavbu jednotlivých motivů, scének a charakterů. Největší nebezpečí bylo v tom, že čím víc Langer

propracovával novoklasickou formu dramatu, tím víc se z něho vytrácela životnost postav.

Domníváme se, že lpění na přílišné metodičnosti Langra vedlo k intelektuálskému přeceňování formy, jež podvazovala jeho spontánní tvořivost. Že mu tato tvořivost nechyběla, ukazuje ta část jeho próz, která se vzepřela kadlubu novoklasicismu /celý soubor povídek *Snílci a vrahové*/ 1921/: tam jsme viděli rozběhy mnoha směrů. Pouhé vědění a poučenost o uměleckém řemesle ještě nezaručuje samostatný růst tvůrčí osobnosti, je- již dílo bývá někdy méně "dokonalé" /ve smyslu puristického respektování estetické teorie/, ale o to životnější.

První světová válka znamenala i v Langrově tvorbě hluboký přelom. Novoklasický artismus a veškerý kult formy mizí z jeho prací úplně. Všechně své úsilí zaměřuje nyní Langer ke konkrétnímu poznání myšlení a citění obyčejných lidí. Válečná zkušenost podstatně změnila i jeho pohled na tragické dilema život-smrt; vidí je v méně vyostřené podobě jako součást každodenní existence člověka. Ve středu Langrovy pozornosti však není již osamělý jedinec, jemuž schopnost zabít zajišťuje možnost žít, ale člen lidské společenosti, bez níž by byl ztracen. I když láska a smrt, případně i vražda jsou i nadále znepokojivými motivy Langrovy tvorby, objevují se v polohách odlehčených humorem, ironií, účastným porozuměním. Odpověď na otázku, proč a jak k této proměně dochází, však již leží za hranicemi našeho nynějšího zkoumání.

Poznámky

¹Některé Langrovy časopisecké prózy vznikly patrně v období jeho gymnaziálních studií a nesou na sobě stopy rozpaků dospívání; Langer v nich také čerpal z citových zmatků mladých lidí tehdejší doby. Jejich prototypem je povídka Velká víra /Zlatá Praha, 26, 1909, 17.9., str.603/ kde se dosti neúspěšně pokusil o analýzu mezi důvěrou /vírou/ v možnost říkat pravdu druhému, milovanému člověku a láskou, která tuto důvěru buď podmiňuje, nebo naopak vylučuje /v žárlivosti apod./. Jde v podstatě o příběh neepický, v němž hlavní úlohu hrají proměny citových vazeb mezi mladými lidmi v době dospívání. Některé detaily mají blízko k Šrámkovi; jen těžko zde lze hledat nějakou spojitost s Langrovou pozdější tvorbou.

²Z téže doby pochází neotištěná povídka O šťastném Polykratovi /1906/, pozůstalost F.Langra, LA PNP/. Zde je naopak epického děje nadmíru. Tématem je individuální pocit štěstí, který může jednotlivec prožívat jen tehdy, když ho dokáže důsledně oddělit od své existence ve světě, od skutečnosti, že jeho nejbližší přátelé jsou nešťastní. Tento pocit může ale ztratit ve vztahu se stejně sobeckým jedincem, neboť přežije jen ten, kdo dokáže druhého zničit, v krajním případě i zabít. Eticky vzato má pravdu Polykratův přítel, když říká, že člověk nemůže dosáhnout absolutního štěstí, neexistuje-li štěstí všeobecné. Sám Polykrates připouští, že mívá dojem, že krade štěstí ostatním, je-li sám šťasten, protože na světě existuje jen určité množství štěstí, které je nerovnoměrně rozděleno mezi všechny lidi. Jestliže ho má někdo více, druhý je o to chudší. A cítí-li se někdo permanentně šťasten, loupi toto štěstí ostatním.

V povídce je také zabudována historka děvčete, které by se mohlo stát pražskou Nanou, děvčete zcela šťastného ve svém nmo-

rálním stavu. Tento typ se později v Langrově tvorbě často opakuje - jde o dobrosrdečné, prostoduché dívky, které se prodávají bez pocitů hanby a které uvrhne teprve vsugerované "svědomí", v tomto případě jakýsi návrat k čistotě cestou pokání do skutečného neštěstí, nemoci a posléze i smrti. Morální cit zde člověku znesnadňuje či dokonce znemožňuje normální existenci, takový je leitmotiv tohoto příběhu.

Povídka je dokladem Langrova hledání odpovědi na základní světonázorové otázky: stará náboženská etika dávno odumřela a nová dosud nevznikla. Zbývá scientistické konstatování daného stavu, které je však neuspokojivé. Nemožnost najít řešení touto cestou vedla Langra k jinému typu prózy, především k důslednému odklonu od reflexe konkrétních společenských problémů.

Návraty Ladislava Klímy

/Zdeňku Pešatovi k šedesátinám a s připomenutím šedesáti let
uplynuvších od smrti L. K./

Postavení Ladislava Klímy v české kultuře bylo a je paradoxní. Buržoazní literární a filozofická historiografie mu vymezila místo kdesi na okraji českého písemnictví. Meziválečná avantgarda ho nevzala na vědomí. Poválečná oficiální marxisticko-leninská ideologie střídavě zaujímala vůči němu krajně podezíravý postoj nebo se tvářila, jako by vůbec neexistoval. Klímovo dílo však žije, nové a nové generace se k němu vracejí a objevují si ho pro sebe, mnohdy jako ústřední hodnotu.

Ladislava Klímy jako mimořádného jevu českého duchovního života si první a nadlouho jediní povšimli Otokar Březina a Emanuel Chalupný, kteří vysoko ocenili již jeho filozofickou prvotinu Svět jako vědomí a nic z roku 1904. Později se k nim připojil hlubokým postřehem o filozofu básníkovi F. X. Šalda. Naproti tomu pro čelné osobnosti české filozofie, jakými byli J. L. Fischer, který psal o Klímovi ve dvacátých letech, a J. Patočka zabývající se Klímou v letech šedesátých, byl tento myslitel přes všechn respekt, jež k němu chovali, v podstatě nezařaditelný a do kontextu českého myšlení nezapadající.

K paradoxům, o nichž byla zmínka, bychom mohli na první pohled přiřadit i obdivná slova, která subjektivnímu idealistovi Ladislavu Klímovi adresoval v nekrologu z roku 1928 marxista Julius Fučík:

"S ním zemřel nejvýznamnější, nechceme-li říci j e d i -
n ý český filozof... V zemi, kde kantorští moralisté jsou

prohlašování za filozofy a žvaví novináři za básníky, byl sto-procentním metafyzickým básníkem, jehož vědomí objímalo celý svět a jehož kouzelná slova pronikala až do hlubin nevyslovitelného. Ve společnosti, kde jediný nápad ptačího mozku stačil za základ nestydaté kariéry, stál stoprocentně na své nezávislosti, plýtvaje myšlenkami a pohrdaje těmi, kteří - nechápající - čekali od něho prosbu a kořkovanou žádost, aby se rozhodli mu pomoci."

Fučíkův obdiv v nesouhlasu je paradoxní skutečně jen zdánlivě. Jako marxistovi mu imponovalo Klímovo tvořivé myšlení, tvůrčí originalita a především jeho bytostný nonkonformismus, neuznávající žádná tabu v umění ani ve společnosti. Nepřekvapí nás proto, že obrovskou zásluhu na zpřístupnění významné části Klímova odkazu /filozofické listy, korespondence, deníky/ a jeho zhodnocení má jiný vynikající český marxista, filozof Jaroslav Křeš. Kabešovou zásluhou rovněž je, že Klímu organicky zařadil do kontextu českého myšlení, do tradice sahající až k tábořským chiliastům /Ladislava Klímy filosofie češství z roku 1945/. V tomto duchu těžila z Klímova odkazu i naše marxistická filozofie šedesátých let.

Skutečným paradoxem je ovšem fakt, že se s Klímovým dílem minula meziválečná avantgarda. Kromě Halasova zájmu o Klímu z poměrně pozdní doby čtyřicátých let nenajdeme v tomto prostředí žádný podstatnější ohlas. Zaráží nás to tím více, že mnohé podněty, které nabízela Klímova tvorba, hledali umělci a teoretikové tohoto směru zejména v literatuře francouzské. I u Klímy existuje černý humor, estetizace ošklivosti a hrůzy, dadaistická hra se slovy i se skutečností, ale především pracovaná koncepce vztahu snu a reality, vyložená jak v jeho úvahách, tak také aplikovaná v beletristické tvorbě. Je sice

pravda, že ve dvacátých a na počátku třicátých let nebylo Klímovo dílo příliš známé a z velké části zpřístupněné, ale při hlubším zájmu by nebylo zůstalo nevyužité: motivy, o nichž jsme se zmínili, se vyskytovaly i v tom, co už bylo publikováno. Jistě tu působila okolnost, že doma nebývá nikdo prorokem, ale patrně ještě více to, že na Klímu si činila jisté nároky liberální společnost kolem Josefa Kodíčka, a proto politický antagonismus mezi ní a levicovou avantgardou mohl zastřít i rysy, jež Klímu s avantgardou sbližovaly. Skrytou příčinou nepochopení mohla však být skutečnost, že Klímova koncepce svobodného člověka má existenciální základ spojený s představou absurdity světa, což bylo radostné smyslovosti poetismu značně vzdálené, a nebyla tu ani úplná shoda se surrealistickým pojetím osvobozeného individua. Teprve katastrofický vývoj světa od čtyřicátých let našeho století aktualizoval existenciální prvky Klímovy filozofie a vytvořil předpoklady k přímému působení Klímova díla.

Přímé vlivy, četné ohlasy Klímových názorů a inspiraci jeho myšlenkami skutečně nalézáme až u generací, které do českého kulturního života vstupovaly již po odeznívání meziválečné avantgardy.

Týká se to především osobností sdružených kolem Skupiny 42. S velkým porozuměním píše o Klímovi například Jindřich Chalupecký, i když s jeho jednoznačným zařazením Klímy do středoevropského expresionismu nelze plně souhlasit /viz jeho studii Jakub Deml, Rozmluvy, č. 2, Londýn 1984/. Ve svém literárním díle se Klímou inspiroval Jiří Kolář, jak o tom svědčí jeho kniha Prométheova játra z roku 1950 a některé jiné práce /např. drama Mor v Athénách/. Jiří Kolář je také autorem vynikajícího výtvarného doprovodu k německému překladu Klímova

Utrpení knížete Sternenhocha /Hanau 1966/ a k Cholupickému dni /Praha 1976/.

V této souvislosti je na místě připomenout tvorbu Bohumila Hrabala, která ve svém celku je určitou syntézou surrealistické tradice s tradicí založenou právě Skupinou 42. Hrabal se dosti často odvolává na Klímu citacemi různých výroků a nebo jich používá jako moto ke svým textům. To by ovšem mohla být jen vnější souvislost. Klímův přímý vliv je však patrný na základní existenciální poloze Hrabalova vidění světa, v němž se mísí ironie, absurdita a specifický humanismus, poetizující i "nelibé" stránky života.

Klímovými názory byla v šedesátých letech silně poznamenána také básnická tvorba Ivana Diviše a především rozsáhlé, tehdy nepublikované prozaické variace na klímovské texty. Zda se tyto motivy nějak vyvíjejí i v jeho dnešním díle, nemám příležitost posoudit.

Klímovo dílo nalézá v poslední době určitý ohlas i u výtvarných umělců střední a nejmladší generace. Připomeňme cyklus grafických listů ze sedmdesátých let olomouckého výtvarníka Petra Kryštofa, inspirovaných Slavnou Nemesis, kresby brněnského Jana Steklíka nebo z nejmladších Vladimíra Kokoliu, který doprovodil kresbami bibliofilský tisk Klímových textů Jsem Absolutní Vále /Praha 1987/. Z Klímy čerpají početně i výtvarní teoretikové, jak o tom svědčí katalog Aleny Pomajzlové k nedávné pražské výstavě Grotesknost v českém výtvarném umění 20. století.

Stranou nezůstává ani hudba. Shodou okolností ve stejném roce 1979 vznikly dvě klímovské kreace - opět paradoxně - na dvou protikladných pólech české hudební kultury. První bylo provedení dvou vokálních skladeb na texty Ladislava Klímy

/Jak bude po smrti, Jsem Absolutní Vůle/ a orchestrální kompozice na námět Slavné Nemesis, uspořádané souborem Plastic People of the Universe, druhou akcí byl koncert Státní filharmonie Brno, nositele Řádu práce a laureáta Státní ceny Klementa Gottwalda, která zahrála symfonickou skladbu Jiřího Bulise, spolupracovníka Divadla na provázku, ilustrace k méně známému románu - na téma Utrpení knížete Sternenhocha. V souvislosti s tím je třeba zmínit se také o úspěšné inscenaci komedie Matěj Poctivý v provedení Divadla Ypsilon, která se drží na repertoáru už čtvrtou sezónu.

V posledních letech proniká Klímovo dílo, především jeho beletristická část, i do zahraničí. Pozoruhodné je, že se jeho tlumočení ujímají vesměs vynikající překladatelské osobnosti. Nejčastěji překládanou prací zatím bylo "groteskní romanetto" Utrpení knížete Sternenhocha. Po německém překladu Franze-Petra Künzla z r. 1966 následoval polský Jacka Balucha /1980/, italský Sergia Corduase /1983/, francouzský Eriky Abramsové /1986/ a v tisku je maďarský J. Vargy /společně se Slavnou Nemesis a Vlastním životopisem/. Se značným ohlasem ve veřejnosti vyšel r. 1984 velký francouzský výbor filozofických prací pod názvem Je suis la Volonté Absolue, rovněž v kongeniálním překladu E. Abramsové. Na bohemistické katedře Londýnské univerzity patří Klíma péči dr. Pynsenta už řadu let k povinné četbě studentů, a to v originále. Ukázky z beletristické tvorby L. Klímy vyšly časopisecky v němčině /Akzente, 5/1971, překlad M. Nápravník/, v angličtině /London Magazine, 2/1976, překlad Paul Wilson/ a v italštině /In forma di parole, 2/1980, překlad S. Corduas/.

Ústředním bodem Klímovy filozofie byl problém svobody, jejím ideálem svobodný, hrdý, suverenní člověk, který je scho-

pen udržet si svou integritu i uprostřed absurdního světa. To je zřejmě také okolnost, jež ke Klímovi přivádí některé příslušníky generací žijících v labilních a často absurdních poměrech druhé poloviny tohoto století.

Hrst aforismů Ladislava Klímy

Z dosud nepublikovaného rukopisného svazku nazvaného

Cogitata

/1925-1926/

Umění je život, slouží životu. Hezké, jenže tento život nestojí za nic.

Co je nejzákladnější podmínkou society? Vláda předsudků a k tomu hojně blbých. Jen v oceánu blbosti pluje člověk, - oceánu, který sám, vykrystalisovaná blbost, kol sebe nachcal.

Podrýt fundamentální předsudky značí podrýt lidskou společnost. Vezmi jí jisté předsudky a podlomíš ji tak, že nevstane už.

Necouvej ani okamžik! Ale nauč se dříve, jak se to dělá.

Kdo jiného pronásleduje, - jest jím v hloubi duše dvakrát víc pronásledován...-

Největší kletba velkého ducha: že věřil v mládí těm, kteří skoro vesměs byli volové.

Co je obloha bez slunce, je duše, ve které právě nevládne, třeba v hloubi, jistá radostná myšlenka. V její přítomnosti spočívá aktivita.

Člověk se bojí a bojí a bojí... A pro nic a za nic. Vše illuse. A strach ze strachu je tajemstvím člověka.

Čím větší technický vynález, tím menší dělá lidičky.

Nudnost je proto tak protivná, že znamená v podstatě darebáctví.

Žrát je lehké, myslit těžké. Kde se myšlení nedaří, uchýlí se do přístavu žraní.

Který je nejbídnější živoch? Ten, jenž nespí, - nesní.

Je dosti mrzkosti v lidstvu; největší z nich je sláva.

Být lákán slávou znamená sednout na vnačidlo z hovna.

"Uličnictví" je stejně u kluků jako u výjimečných mužů jen revoltou proti panujícímu lidskému smradu.

Zdá se, že příští lidstva budou se stravovat skoro výhradně alkoholem. - Že jejich organismus tak se mu přizpůsobí, - jako červík určitému druhu ovoce, že nebude jim škodit víc než dnes žito.

Jednou z největších špatností lidí je znásilňování sebe hned po probuzení, tj. důsledné a všude vládnoucí prznění ducha hmotou, zhovadilostí, bídou. - Člověk jen proto má bídu, že je bédný; jen proto, že má málo ducha. Duševní chudoba jest jediná chudoba. A největší snad chudobou je mítí velmi mnoho peněz. Chudoba spočívá jen v otročství: neboť otrok nemá sebe, tj. nemá nic. Po králích jsou miliardáři největšími otroky a mrzáky.

Vše velké jest v prvním svém stadiu křečovitostí. - Matka v křečích rodí své dítě.

Nedává hudba duchu vznešenost, všechnu vznešenost dává duch hudbě.

Hudba jest jen ohromné podpalovačlo asociací ideí. Dle toho, k t e r á asociácnost u toho nebo onoho převládá, - posuzuje každý hudbu; dle svého každý; hudba je to nejsubjektivnější; p r á v ě p r o t o nejmohutnější. Analýsa těchto asociací, - neboli poměr člověka k muzice, - podává psycholo-

gický portrét člověka, snad daleko lepší, než docílený fotografií.

Lítat chce dnes ta holota, a neumí chodit. Není blbějšího nemehla nad aeroplan, * vyjma balon, ten je ve své prostotě úctyhodný. Kdyby mělo lidstvo trochu studu, nevylétl by nikdo aeroplanem do výše, v pocitu, že se mu všichni ptáci, - i husa, - netopýři - mouchy a i brouci, kterým to trvá minutu, než krovky rozevrou, homericky smějí. Ale člověk je hluchý pro všechny hlasy, vyjma lidské; vidí jen své vlastní hovno a dále nic.

R a d a l e p š í m a u t o r ů m : Dojíš-li krávu, tahej ji za cecky a ne za uši nebo rohy.

--Jak docílíš nejvyšších poznání? Udělej své předspánkové i pospánkové, ba i spánkové polosny bděním! Vše vysoké pochází ze snu; pouhé "čiré" bdění je pouhá čirá nuda, próza, šed, popel; nevydrželo by se ani okamžik v tomto suchopáru, kdyby nepadal do něho ustavičně zářivý, třeba drobný a skoro neviditelný déšť ze Snu. Že lidé spánek-sen zanedbávali, je hlavní snad příčinou veškeré bídosti lidské kultury.

Co je pravda?: vše, co je volnost; co lež?: vše, co zavání otroctvím.

-Vidíme-li, jak vypadají lidé, kteří mají stále v ústech slova "pokrok", "reakce", můžeme říci, aniž bychom věc vůbec zkoumali, že to, co u nich reakcí, je ve skutečnosti pokrokem. Už to, že canaille nedovedla si najít pro svou myšlenku méně pitomé slovo, než je "reakce", praví vlastně vše.

Z knihy Vteřina a věčnost

/1927/

Lidé mají překrvený žaludek a genitálie; v mozku mají

krve tolik, co bejk mlíka.

tlusté líce - vždy hubené myšlenky.

Mnoho, mnoho píše se o umění; ale z toho všeho zůstává mně pořád nejasno, je-li umění "halucinace z opojení nejsubtilnějších rytmů aetheru a krve" /Březina/, či umět plivnout ze vzdálenosti osmi kroků někomu přímo mezi oči.

Z knihy Svět jako vědomí a nic

/1904/

Otázku, náleží-li menší moudrost k řízení států nebo k slávě spisovatelské, je právě tak těžko rozhodnout jako otázku, je-li mezek nebo osel duchaplnější.

Neobstojí-li každá věta v tvé knize jako samostatná myšlenka, zahod' péro a chop se šídla!: to je poctivější řemeslo!

Velký spisovatel nemá vůbec užívat závorek, protože nemá psát nic vedlejšího.

Učenci raději čtou, než myslí, raději rozřezávají knihu, než čtou: čtení je ulehčením proti myšlení právě tak, jako fyzická práce proti čtení.

Z knihy Vteřiny věčnosti

/1967; tam uveřejněno poprvé/

Hra není smyslem světa, ale smysl světa je Hrou.

Všechno poznávání jest jen rozpomínání se procitnuvšího ožraly: z které to jen asi hospody byl jsem včera vyhozen?

Vše lepší se bez výjimky ožírá.

Krása je políbení se lásky s hrůzností.

Největší neslušností ve Filosofii je delikátnost; stejnou jako při soirée vysrat se na stůl.

k r v e tolik, co bejk mlíka.

Flusté líce - vždy hubené myšlenky.

Mnoho, mnoho píše se o umění; ale z toho všeho zůstává mně pořád nejasno, je-li umění "halucinace z opojení nejsubtilnějších rytmů aetheru a krve" /Březina/, či umět plivnout ze vzdálenosti osmi kroků někomu přímo mezi oči.

Z knihy Svět jako vědomí a nic

/1904/

Otázku, náleží-li menší moudrost k řízení států nebo k slávě spisovatelské, je právě tak těžko rozhodnout jako otázku, je-li mezek nebo osel duchaplnější.

Neobstojí-li každá věta v tvé knize jako samostatná myšlenka, zahoď péro a chop se šídla!: to je poctivější řemeslo!

Velký spisovatel nemá vůbec užívat závorek, protože nemá psát nic vedlejšího.

Učenci raději čtou, než myslí, raději rozřezávají knihu, než čtou: čtení je ulehčením proti myšlení právě tak, jako fyzická práce proti čtení.

Z knihy Vteřiny věčnosti

/1967; tam uveřejněno poprvé/

Hra není smyslem světa, ale smysl světa je Hrou.

Všechno poznávání jest jen rozpomínání se procitnuvšího ožraly: z které to jen asi hospody byl jsem včera vyhozen?

Vše lepší se bez výjimky ožírá.

Krása je políbení se lásky s hrůzností.

Největší neslušností ve Filosofii je delikátnost; stejnou jako při soirée vysrat se na stůl.

Materialismus neboli svět jako lejno, z něhož se kouří
- duch.

Přišel jsem proto sem, abych dokázal, že i orel může žít
jen v bahně. A je nutno něco takového, aby bahno bylo vysušeno:
orel musí je ve svých drápech vynést do azuru.

Švejkova každodennost

/Hledání interpretačního východiska/

Po tolika člancích, statích a knihách, které byly o Osudech dobrého vojáka Švejka napsány, se zdá zbytečné a skoro nemožné ještě něco na tu velikou hromadu přidat. Ale cítím nespokojenost : jako čtenář i jako jeden z těch, kdo do té hromady natrousili. Cítím nespokojenost nad tím, co bylo o Haškově Švejkovi řečeno a napsáno, ačkoli si znovu sednu k této knize nebo poslouchám Werichovo přečtení některých jejích kapitol. Je mi dobře se Švejkem - a právě toto základní dojem jako by se vytrácel anebo byl alespoň podstatně omezen v dosavadních reflexích nad možným smyslem Haškova textu.

Napadlo mi, zvláště po přečtení několika příspěvků k Haškovu stodesátému roku, které velmi silně podtrhly destruktivní náboj Osud dobrého vojáka Švejka¹⁾, že vlastně všechno záleží na tom, odkud se díváme. Teprve "na smetišti epochy"²⁾ můžeme, jak se zdá, docenit pozitivní smysl Švejkovy hravé každodennosti, jak ji zjevuje především jeho řeč, zatímco z hlediska předpokládaného vyššího smyslu dějin Švejk jevil jako nesnesitelný žvanil, sabotér, ulejšák, přizpůsobek, skrčenec, zbabělec atp. Pokud ovšem nebyl vzat na milost jako reprezentant spontánního odporu lidových mas k válce, k rakouské monarchii, k hierarchii vládnoucích a první světovou válkou citelně ohrožených společenských hodnot. I v tomto druhém případě docházelo k podstatnému ochuzení, ne-li přímo k redukci na momenty ideologické. Pokud z perspektivy dějin mohl ve Švejkově každodennosti rozpoznat kritiku protějšek vládnoucích poměrů a hodnot, přetrvávajících v jiné době daleko za rozpad habsburské monarchie, nemohl se však dost dobře vyrovnat s vlastní hodnotou kreativní³⁾, která ke Švejkově každodennosti neodmyslně přísluší a prostupuje ji na každém kroku. Švejkovy historky

nebyly přece napsány a nejsou čteny nebo poslouchány jen jako
 zesměšňující přízemní pendant k "velké" historii, nýbrž baví nás
 také tak, jak jsou, samy o sobě. Možná však, že přece jen spíše
 ve vztahu k dějinám i tam, kde nemají žádnou zjevnou ideovou funkci.

Dobry vojak Švejk je nejenom vyděděncem dějin, ale také, hra-
 balovsky řečeno, pábítel na jejich smetišti. Význam obojího, toho
 pobytu "na smetišti epochy" i té potřeby "pábění" v každodennosti
 opuštěné vyšším smyslem dějin, se od doby Haškovy mnohonásobně u-
 mocnil. A spolu s tím se dostala do plného světla Švejkova ironic-
 ká hra nejenom "proti", ale též "o". I když je třeba hned dodat :
 základní smysl té Švejkovy /či Haškovy/ hry "o" , o možnost lidsky
 pobývat v nelidském, ten se nedá shrnout v rezultativní význam
 a zpřítomňuje se právě jen v energetických významech rozpoutané
 hromadné hry. Už v tom, jak nás ta hra baví /samozřejmě, jak nás
 baví v daných souvislostech, ne mimo ně! / může být pro nás založen
 "smysl", nepřicházející ovšem odněkud shora, ze sféry ideologie ,
 ale jen a jen z elementární lidské potřeby a schopnosti ~~takový~~ hravý
 smysl zakládat. Hrabalova poetika nám otevřela oči pro takový řád
 hodnot. Pro smysl, který se může nečekaně prokázat i ve hře s ba-
 liletou - v pocitu očištné katarze, uvolnění od toho, co je na dru-
 hé straně hry, od toho, co nemůžeme změnit, ale ani přijmout. Tedy
 přece jen význam - svobody v obklíčení.

Švejkova lhostejnost k dějinám , k politice, ke sféře tzv.
 vyšších ideálů, dostává tak své hlubší zdůvodnění. Není pouhým výra-
 zem negace. Znamená, že "smysl" je jinde ; to ano. Ale je také
 potřebná k tomu, aby prostor autentického, třeba jen ve hře hleda-
 ného lidského smyslu nezanikl v tísní doby.

Poznámky :

1/ Mám na mysli především článek Sylvie Richterové Jasnozřivý génius a jeho slepý prorok / Listy, roč. XIV, 1984, č. 3/.

Švejk je zde představen jako slepý prorok vesmíru donekonečna reflektované anonymní idiocie. Švejk je pro Richterovou ~~pouhým~~ zrcadlem, v němž se zračí a koncentruje rozpad smyslu dějin, individuální odpovědnosti, totožnosti subjektu a posléze i funkce řeči. Celý román je nazván "epopejí blbosti" a jeho autor přiřazen k linii velkých apokalyptiků moderní doby, Huxleye a Orwella.

V docela jiných relacích posuzuje destruktivní dosah Haškova vrcholného díla Jindřich Chaloupecký ve statí Podivný Hašek /Kritický sborník 1983, č. 2/. Hašek je mu "tragickým bardem evropského nihilismu dvacátého století". A vzhledem k takto vytčenému duchovnímu horizontu, určujícímu ^{významného proudu} ~~raz existenciální spysky~~ moderního umění /zoufalý humor pozdního dada a absurdity/, vystupuje Chaloupeckému také Haškovo dílo ve zcela určitém, po mém soudu jednostranném osvětlení.

2/ V tomto označení i v jeho dalším výkladu odkazují na známou stať Bohumila Hrabala Na struně mezi kolíbkou a rakví / Domácí úkoly, 1970/.

3/ To dokládá mimo jiné i moje vlastní zkušenost při pokusech o výklad Haškova díla ; "Uměleckou pravdivost Haškova Švejka" /1960/ jsem opravdu musel doplnit studií Hra s vyprávěním / In: Struktura a smysl literárního díla, 1966/. A vůbec se nedomnívám, že by tato korektura měla stačit.

MIROSLAV DROZDA

PERIODIZACE RUSKÉ LITERATURY A PROBLÉM

JEJÍHO SOVĚTSKÉHO OBDOBÍ

V letech 1941-1956 vyšlo do sud největší reprezentativní dílo sovětské akademické literární historie - kolektivní Istorija russkoj literatury¹; jejích deset dílů obsáhlo časový úsek od kyjevského období po rok 1917. Stejně si časově vymezili svůj předmět autoři zatím posledního oficiálního kompendia Istorija russkoj literatury v četyrech tomach², zpracovaného rovněž v Akademii věd SSSR. V jiné redakci, samostatně, byť pod stejnou firmou, pak vyšla Istorija russkoj sovetskoj literatury (nejprve ve 3, později ve 4 dílech³).

Stejně periodizační praxe se přidržují sovětské vysokoškolské učebnice a také zahraniční rusisté⁴. I já jsem kdysi vydal knížku Ruská sovětská literatura⁵, která striktně odděluje sovětské období od předrevolučního. Jen Johannes Holtusen se řídil dřívějšími zvyklostmi, totiž praxí dvacátých a třicátých let, a napsal příručku Russische Gegenwartsliteratur⁶, která obsáhla období od r. 1890 do 1967.

Oddělování sovětského období od celého předchozího vývoje ruské literatury má jistě praktické důvody a snad i výhody. Literární dění posledních desetiletí, jehož obraz - pokud jde o stanovení klíčových, uměleckých hodnot - ještě nemůže být ustálený, se neklade bezprostředně vedle období hodnot už nepochybných, literární dějepisec si snad může dovolit být subjektivnější než řekneme při výkladu látky z 18. nebo 19. století, kde je rejstřík reprezentativních osobností a textů předem dán. Také z didaktického hlediska se sovětské období jeví jako přirozený a přehledný celek, jehož osobitost je jednoznačně dána už adjektivem "sovětský" a výchozím datem 1917.

Přesto je tato periodizační a interpretační praxe nadále neudržitelná. Proti ní mluví nejen vývojová logika před-

revoluční literatury, ale také přehodnocování hodnot literatury sovětské, které dnes probíhá v SSSR v souvislosti s tamními celkovými společenskými a ideologickými změnami.

Separování sovětského období vyvolaly podle mého názoru příčiny trojího druhu: 1) Odlišnost sovětského literárního života od předrevolučního. 2) Nadřazenost socialistického realismu ostatním proudům v oficiálním pojetí sovětské literatury a postátnění estetické normy, na které je založen, což se nedá sloučit se staršími tradicemi. 3) Vžitá sice, ale sporná periodizační kritéria ruské literatury 19. a začátku 20. století.

K příčině první: Již v dvacátých letech našeho století ztratila ruská literatura možnost vyvíjet se v svobodné soutěži literárních skupin vznikajících na základě společných estetických programů a příslušné poetiky, jak tomu bylo před revolucí. Několik skupin tohoto druhu sice existovalo (Lef, imažinisté, konstruktivisté, Oberiu), ale jejich publicita byla omezována a během dvacátých let byly politicko-ideologickým tlakem svých "proletářských" odpůrců potlačeny a zlikvidovány (imažinisté se rozpadli už r. 1924). Proletářské skupiny (hlavně RAPP) sice nikdy nebyly státem (KSSS) uznány za jeho oficiální mluvčí na literárním poli, těšily se však tak velké ideologické a hmotné podpoře, že mohly vytvořit atmosféru vlastní nadvlády, která ostře kontrastovala s jejich skutečnou umělecky tvůrčí kapacitou. Tato deformující tendence vyvolala tendenci opačnou, totiž vznik liberálně zaměřených skupin bez vyhraněného uměleckého programu, stmelovaných převážně pouhou potřebou obrany umění před zglajchšaltováním (Serapionovi bratři, skupina Pereval, redakce časopisu Krasnaja nov'). Situace byla o to složitější, že spisovatelé sami se napořád nachávali zavlékat do frakčních ideologických sporů uvnitř komunistické strany. Literární život dvacátých let se tedy jeví jako konglomerát heterogeních sil a víceméně jako pouhá odnož všeobecného politicko-ideologického zápolení.

Řešení těchto problémů se ovšem nehledalo ve vytvoření

podmínek pro přirozenou soutěž, ale v byrokratickém zásahu. Všechny zbylé, tj. proletářské skupiny byly r. 1932 zrušeny a místo nich vytvořena jediná, státem (resp. KSSS) přímo řízená jednotná organizace. Od založení Svazu sovětských spisovatelů (1934) už nemohla vzniknout žádná autonomní skupina s vlastním uměleckým programem. Všechny náznaky něčeho takového (např. činnost Alexandra Tvardovského a jeho přátel v časopise Novyj mir, almanachy jako Literaturnaja Moskva, Tarusskije stranicy, Metropol') byly vždy hodnoceny záporně a potlačeny. Literární život tohoto druhu dějiny před-revoluční literatury neznají.

K otázce socialistického realismu: Literární život v podobě, jaké nabyl v třicátých letech^{ech}, není nic jiného než nástroj bezvýjimečného uplatnění estetické normy socialistického realismu jakožto normy státně závazné. Tato norma spočívá na představě, že sovětský společenský systém vytvořil definitivní, neměnný svět bez vnitřních vztlaků, svět, který je nadán nejvyšší etickou a také estetickou hodnotou. V úvahu může připadat pouze jeho zlepšení resp. nové a nové ideologické stvrzování, nikdy však zásadní změna. Tím je dáno pojetí jak beletristického děje, tak lyrického stanoviska. Zdroje napětí mezi systémem a tím, co s ním neladí, se hledají mimo danou společenskou strukturu.

Zjišťují se například ve sféře tělesné abnormality: hrdina překonává fatální nemoc, ochrnutí, invaliditu a navzdory přírodě (nikoli společnosti), ačkoli ho k tomu okolí nenutí, začleňuje se znovu mezi předbojovníky společenského pokroku, obránce vlasti atp. (Nikolaj Ostrovskij, Jak se kalila ocel; Boris Polevoj, Příběh opravdového člověka; Petr Pavlenko, Šťastí). Jindy dodává látku pro socialistickorealistický příběh sociální abnormalita "předsocialistické" provenience: mladí delikventi ("besprizornyje"), mravně zkažení ještě před začátkem budování socialismu, jsou převychovávání účastí na tomto budování (Anton Makarenko, Začínáme žít). Potřetí zas hrají tuto syžetotvornou roli přírodní a technické překážky, které se stavějí do cesty výstavbě socialismu (různé

tzv. budovatelské romány). Také nepřítel přichází v socialistickém realismu zvenčí, ať už je to nepřítel třídní, reprezentant staré společnosti, nebo válečný, jehož domovem je cizina. Lyrika ^až se staví na napětí mezi sociálním, historickým optimismem lyrického subjektu a mimospolečenskou sférou, jako je například pomíjivost naší fyzické existence. Proto je pro socialistickorealistickou poezii tak příznačná velká frekvence folklórních motivů: tento folklorismus ladí s nehybností jejího světa - jde tu přece o motiviku "věčných" hodnot a neměnných citů; a folklórní prvky slouží k poetizaci socialistické ideovosti textu (srv. tvorbu M. Isakovského, A. Tvardovského, A. Prokofjeva).

Základní teze I. všesvazového sjezdu sovětských spisovatelů (1934) praví, že socialistický realismus je "hlavní metoda sovětské krásné literatury a literární kritiky"⁷. Jestliže ji akceptujeme, musí se nám všechno, co v porevoluční literatuře se socialistickým realismem neladí, jevit jako něco pouze přechodného nebo okrajového.

Co když však takové jevy znamenají právě kontinuitu, přímé sepětí sovětského období s uměleckými tradicemi a hodnotami dřívější, předrevoluční ruské literatury? Pak to ale vůbec nejsou outsideři! Abychom je však dokázali analyzovat právě v této perspektivě, musíme se pokusit o odpověď na jinou otázku, totiž na otázku po vývojovém rytmu právě této předrevoluční literatury. A v tom se tají náš třetí problém.

Běžná sovětská periodizace ruské literatury 19. a začátku 20. století vychází z periodizace jiné sféry sociálního života, totiž dějin ruského revolučního hnutí. Jde o tři stupně nebo vlny tohoto hnutí, jak je načrtl r. 1912 V. I. Lenin v článku o Gercenovi⁸. Lenin vychází z myšlenky, že ruská revoluce, je jímž základním cílem a smyslem je odstranění feudalismu a jeho přežitků a zavedení buřtačně demokratického společenského systému, probíhá ve třech vlnách - podle toho, z jakých sociálních vrstev pocházejí její profileví nositelé: nejprve je to šlechta (děkabristé a Gežcen), pak "raznočinci" (revoluční demokraté a narodníci), po nich

konečně proletáři se svým předvojem - bolševickými marxisty. Až ti třetí dokázali vypracovat teorii revoluce tak, že adekvátně popisuje historický proces, a proto může teprve teď splynout s hnutím mas samých.

Pro Lenina byla ruská literatura "zrcadlem ruské revoluce", jak kdysi (1908) nazval tvorbu Lva Tolstého⁹. Tolstoj mu byl mluvčím patriarchálního rolnictva, jeho nedůsledného, rozporuplného postoje vůči výše uvedenému základnímu úkolu ruských dějin 19. století. V literárním textu tedy Lenin hledal odraz epochologicky směřovaného třídního rozporu. V jeho duchu se nad každým ruským spisovatelem tohoto období můžeme položit otázku, na jaký způsob a jak dalece se v jeho díle obráží ústřední problém ruské revoluce, kterou sociální sílu na tomto zápase zúčastněnou reprezentuje.

Lenin byl politický myslitel a revolucionář, proto se zabýval literaturou převážně právě z tohoto hlediska. Jeho postoj může být jistě podnětný i pro literární dějepis jako takový; je ale přinejmenším sporné, zda se dá beze všeho použít jako hlavní klasifikační a periodizační kritérium pro literaturu, tj. pro řadu uměleckých textů.

Pokusím se to ozřejmit na společné publikaci tří badatelů, kterých si jinak velice vážím. Mám na mysli ranou stať J. M. Lotmana, B. F. Jegorova a Z. G. Mincové Osnovnyje etapy razvitiija russkogo realizma¹⁰ z r. 1960. Realismus je tu definován jako "pokrokový literární směr, který vzniká v období krize feudalismu a formování demokratické ideologie"¹¹. Jeho vývoj je v stati sledován od prvního ruského šlechtického revolucionáře Radiščeva v 18. století až k prvnímu proletářskému spisovateli Maximu Gorkému na začátku našeho věku; Gorkého tvorba už prý spočívá na marxistickém světovém názoru a je proto považována za socialistickorealistickou. Ruský literární realismus se tak vyvíjí z počáteční "metafyzické normativnosti", kořenící ještě v osvěcenství, k plné a definitivní "historičnosti". Podle tohoto pojetí se ruský realismus v postoji k člověku a ke společnosti vyznačuje po celé 19. století rozporem mezi "historičností" a "antropologičností",

příčemž cílem a vrcholem pokroku je totální "historismus". Teprve zralá díla Maxima Gorkého (román Matka, drama Nepřátelé atd.) znamenají "odmítnutí antropologismu, utváření postavy na bázi úplného a důsledného historismu". "Na svět už se nehledí jako na antitezi 'normální' lidské přirozenosti a sociálního řádu, který ji deformuje, nýbrž jako na třídní boj utlačovatelů a utlačovaných, reakce a pokroku. Proto mizí 'člověk vůbec' jako nositel pozitivních autorových představ. /.../ Pozitivním, nositelem pokrokových názorů a morálky se stává hrdina spjatý s všedním dnem, životem a ideály pokrokové třídy. S žádnou abstraktní normou 'rozumného' kladný hrdina nekoreluje: je reprezentant konkrétní třídy /.../"¹² atd.

Tento metodologický postoj měl závažné důsledky nejen pro periodizaci ruské literatury od konce 18. do začátku 20. století, ale i pro stanovení hierarchie uměleckých hodnot v tomto období a nepřímo také pro určení osobitosti literatury sovětské.

Především vnášel do hodnocení literárních textů neadekvátní kritérium "pokrokovosti" a "zpátečnictví"; podle něho se textům s pokrokovou ideologií přisuzuje vyšší hodnota než všem ostatním, přičemž ani sama tato "pokroková" literatura není hodnocena podle uměleckých kvalit, nýbrž podle stupně dosažené "pokrokovosti". Tu pak se musí například Černyševskij jevit jako větší spisovatel než Dostojevskij nebo Tolstoj; Gogolovi žáci musí stanout nad Puškinem atd. Protože ovšem není možné nerespektovat světový význam právě třeba Tolstého nebo Dostojevského, stejně jako nevidět evidentní umělecké slabiny Černyševského, musí se hledat nouzové řešení tohoto rozporu. A to se najde v tezi, že někdejší revoluční ideologie sice vyjadřovala zájmy rolnictva, ale to že tenkrát ještě nedorostlo na její myšlenkovou úroveň, takže revoluční literatura pak vyjadřovala zájmy rolnictva do jisté míry schematicky, neplnokrevně. Naproti tomu prý uměli spisovatelé jako Dostojevskij lépe vyjádřit jistou empirii lidového života¹³, a proto byla jejich "velikost" nepřímo úměrná "slabinám" lidu. Toto metodologické stanovisko

vedlo mj. k podcenění romantismu a ovšem k převážně negativnímu názoru na dekadenci a symbolismus (zvláště markantně se to projevilo v posledním svazku zmíněných desetisv. dějin ruské literatury). A co je zvláště příznačné: progresivistické pojetí realismu si nevědělo rady s jedním realistou¹ - totiž s Čechovem.

Vůbec nechci tvrdit, že výklad literatury jakožto "zrcadla ruské revoluce" a jejích ideologií neosvětluje žádné významové polohy literárních textů. Ale poznatky tohoto druhu se dají uchopit v jejích skutečné významotvorné roli pouze v rámci celkové sémantické analýzy literárního textu.

Autoři zde citovaného pojednání o vývojových etapách ruského realismu to ostatně mnohokrát prokázali ve svých pozdějších pracích.

Dnešní sovětská kompendia, mj. také nedávná Istorija russkoj literatury v četyrech tomach, jsou - metodologicky vzato - nedůsledná. Na jedné straně se sice drží periodizace odvozené z dějin revolučních ideologií, na druhé ale respektují evidentní umělecké hodnoty a poskytují pro výklad příslušných textů potřebný prostor. To je jistě chvályhodné; jinak by totiž byl obraz ruské literatury vůbec notně pokřiven, a pokud jde o přelom 19. a 20. století, úplně zdeformován, neboť v tomto období převažují díla nerealistická.

Vraťme se však ještě jednou k sovětskému období. Metoda použitá na periodizaci předrevoluční literatury totiž sice nepřímou, nikoli však nevýznamně, přispěla k odříznutí sovětské literatury od její vlastní minulosti. Jestliže vývoj realismu jako dominantního směru 19. a začátku 20. století směřuje od nedokonalé "metafyzické normativnosti" k dokonalé "historičnosti", které se dosáhlo před rokem 1917 (v dílech Gorkého), musí se další, porevoluční osudy literatury odehrávat ve znamení definitivní dokonalosti: toto pojetí počítá - lhostejno, zda to říká verbis expressis nebo ne - se socialistickým realismem jakožto strnulou, definitivní normou. Až do dob Gorkého jsme svědky proměnlivého napětí mezi "antropologičností" a "historičností" - probíhá tedy nějaký vý-

voj. Ten Gorkým končí. Pak už vstupujeme do říše skutečného ideálu. Paradoxně je to ovšem teprve teď ona říše "metafyzické normativnosti", jenže pokřtěná na "historičnost". Do takové nechtěné ironie ústí periodizační metoda, která pochází ze sféry mimo vlastní literární vývoj.

A ovšem také dialektika se tu ocitá v koncích - totiž ve světě, kde podle teorie je dílo tím dokonalejší, čím důsledněji hlásá strukturní neměnnost socialistického modelu světa.

Kritika progresivistické periodizační metody tedy vede k revizi předrevolučního literárního vývoje. Totéž se ale musí udělat s pojetím vývoje porevolučního. Jako je neudržitelné stavět Černyševského nad Dostojevského, není nadále možné sestavovat hlavní vývojovou osu ruské literatury po roce 1917 z Fadějeva, Furmanova, Gladkova, A. N. Tolstého, N. Ostrovského, Makarenka, z budovatelských románů, z Isakovského, Tvardovského, Ščipačova, A. Prokofjeva atd., z pozdního Vs. Ivanova, Leonova, Fedina aj., tj. z vzorových textů socialistického realismu, a přitom považovat Zamjatina, Pilnjaka, Žoščenka, Olešu, Bulgakova, Platonova, raného Leonova, Vs. Ivanova, Fedina, básníky jako Achmatovovou, Mandelštam, Pasternak za outsidersy oné oficiální "magistrály", když už prosté dnešní čtenářské povědomí vykazuje zcela obrácenou hodnotovou škálu! A sotva bychom mohli nadále spatřovat dominanty Majakovského poezie v jeho veršovaných politicko-ideologických textech nebo dávat přednost pozdním konformním dílům Ivanova, Leonova či Fedina, která postrádají punc trvalejších hodnot, před jejich ranými díly, která jsou dodnes umělecky živá.

Učebnice a školní osnovy ještě trvají na starých schématech, kdežto čtenáři už si přehodnotili hodnoty. Literární dějepis by neměl přeslechnout tuto "vox populi".

Přehodnocení hodnot v starší sovětské literatuře podporují také základní postoje současných spisovatelů. Přinejmenším od konce padesátých let probíhá nezádržitelná emancipace od socialistického realismu.¹⁴ Její první průkopníci,

autoři jako Viktor Někrasov, Baklanov, Bogomolov, Okudžava, Aksjonov, Vladimov atd., ještě vedli v patrnosti apologetiku socialistického celku, když zároveň s nároky společnosti na oběť jednotlivce předváděli individuum ne už jako pouhý nástroj státu, nýbrž znovu jako subjekt historického dění. Ale pozdější spisovatelé jako Solženicyn, Maximov, poté Šukšin, tzv. vesnická próza, prozaici jako Trifonov, Bitov, ti všichni se už vyhranují zcela mimo estetiku a poetiku socialistického realismu. Pro Solženicyna nebo Rasputina je vztah ke Lvu Tolstému - stejně jako pro Šukšina k Čechovovi a Zoščenkovi, pro Bitova k Puškinovi a Čechovovi, pro V. Orlova ke Gogolovi a Bulgakovovi - neskonale důležitější a pro výklad jejich děl směrodatnější než jakýkoli vztah k Fadějevovi nebo k N. Ostrovskému, pokud dnešní autoři tyto prozaiky vůbec ještě čtou!

Podívejme se však na náš problém ještě z jednoho zorného úhlu: ze stanoviska ruské literární emigrace. Ještě v padesátých letech se na ni mohlo hledět jako na pouhé dozvuky předrevoluční literatury - s výjimkou Nabokova a Cvetajevové se všechny její velké osobnosti plně vyhranily už před rokem 1917. Ale co si dnes počneme s jmény jako Solženicyn, Maximov, Sinavskij-Terc, Brodskij, Zinovjev? A co s V. Někrasovem, Gladilinem, Aksjonovem, Vladimovem, Vojnovičem, kteří kdysi platili za "dobře sovětské", ale pak se stali "nesovětskými"?

Je tedy skutečně načase začlenit sovětské období do celkového vývojového rytmu ruské literatury. Tím by vůbec nepozbylo své osobitosti, naopak. A ve světle starších tradic by především bylo možné střízlivě zhodnotit, co dobrého přinesl socialistickorealistický proud sovětské literatury jakožto dědic progresivismu 19. století, ocenit jeho ideologické působení při utváření nové společnosti, ideový podíl na obraně Sovětského svazu proti nacismu, kulturně a esteticky výchovnou úlohu v publiku, nedávno ještě většinou negramotném, pro vnímání moderního umění nepřipraveném atd.

Za znamení kontinuity mezi předrevoluční a porevoluční

literaturou můžeme také považovat nové tendence v současném sovětském literárním životě: samosprávné prvky, jako třeba založení nezávislého družstevního nakladatelství, rehabilitaci nejen řady jednotlivých literárních osobností, ale i celých tendencí a proudů, jako např. kulturněpolitického odkazu A. Tvardovského, a vůbec atmosféru tzv. glasnosti, která právě v literární sféře snad nejvíc otřásla byrokratickou strukturou. To všechno se zdá svědčit o návratu k poměrům, které před sedmdesáti lety platily za normální.

Na závěr této úvahy bych rád upozornil na jeden problém, který mi pro její téma připadá zvlášť důležitý. Z historicko-typologických výzkumů ruské kultury 18. a 19. století, jak je po řadu let provádí J. M. Lotman¹⁵, vyplývá mimo jiné tento pro dějiny ruské literatury metodologicky klíčový poznatek: Způsob, jakým se reformou Petra Velikého ruská kultura vydala na cestu evropeizace, ji uvedl na zcela zvláštní komunikční situace, jejíž pečeť si na sobě nese až do našeho století. Nejen semioticky příznakové, ritualizované a etiketní sféry ruského života, nýbrž celý životní způsob evropeizované společnosti, včetně jejího všednodenního chování (bytovoje povedenije), je vnímán jako něco zvoleného, konvencionálního, jako něco, co není jednoznačně historicky determinováno, ale vždy znovu připouští otázku po alternativě k sobě samému, co se tedy může jevit jako dilematické. Nedá se právě z této situace odvodit ono zde už zmíněné permanentní napětí mezi "antropologičností" a "historičností", které je tak příznačné pro ruskou literaturu od Radiščeva přes celé 19. století až do století dvacátého? Různé ideologické postoje, které z této situace vyvozují jednotlivé směry a osobnosti, mohou vypadat vzájemně nesmiřitelné, ale korespondují spolu právě tímto dilematizujícím pojetím světa.

Kladu tuto otázku ze dvou důvodů. Za prvé proto, že toto pojetí jakožto typologicky klíčová vlastnost ruské kultury nesporně muselo být plodné pro umělecké uchopení reality; proto může jeho poznání přispět k osvětlení otázky, proč ruská literatura 19. a zčásti i 20. století vytvořila tolik velkých uměleckých hodnot.

A za druhé: Tato velká tradice staví sovětské období ruské literatury do zcela nového světla. Socialistický realismus, kterému je zcela vzdálen jakýkoli dilematický obraz světa, se jeví jako radikální popření této tradice. Zato jeho údajní outsideři - stejně jako nejdůležitější současní spisovatelé - vyniknou jako praví dědici svébytnosti klasické ruské literatury. Mě i bychom tedy při výkladu jejích děl vycházet z této kulturně typologické perspektivy, jejíž kořeny sahají až do 18. století.

M. M. Bachtin se kdysi vyslovil pro nový přístup k literárním textům. Řekl, že by se neměl řídit "malým časem", totiž dobou vzniku díla, nýbrž především "velkým časem", souvislostmi staletí před vznikem textu i po něm: neboť právě z pramenů tohoto velkého času se napájejí pravé, trvalé umělecké hodnoty.¹⁶ To znamená syntézu širokých kulturně typologických koncepcí s přesnou sémantickou analýzou textu. Pokusme se tedy podívat i na ruskou literaturu po roce 1917 z perspektivy velkého času celých jejích dějin! A věřme, že naše teorie a náš literární dějepis nejsou tak úplně šedivé - že dokážeme svému auditoriu přetlumočit aspoň něco z krásy věčně zeleného stromu ruské literatury!

P o z n á m k y

- ¹ Istorija russkoj literatury, tt. I-X, Moskva-Leningrad, 1941-1956.
- ² Istorija russkoj literatury v četyrech tomach, Leningrad, 1980-1983.
- ³ Istorija russkoj sovětskoj literatury, tt. I-III, Moskva, 1958-1961; Istorija russkoj sovětskoj literatury, tt. I-IV, Moskva, 1967-1971.
- ⁴ Srv. Gleb Struve, Geschichte der Sowjetliteratur, München, 1957; Mark Slonim, Die Sowjetliteratur, Stuttgart, 1972; Wolfgang Kasack, Lexikon der russischen Literatur ab 1917, Stuttgart, 1976; Russische sowjetische Literatur im Überblick, Leipzig, 1970; Andrzej Drawicz, Literatura radziecka, Warszawa, 1968; Mihai Novicov, Russkaja sovětskaja literatura, București, 1976.

- 5 Miroslav Drozda, *Ruská sovětská literatura*, Praha, 1961.
- 6 Johannes Holthusen, *Russische Gegenwartsliteratur*, 2 B., Bern, München, 1963, 1968.
- 7 Viz Dějiny ruské sovětské literatury 2, Praha, 1965, s. 11.
- 8 Srv. V. I. Lenin, *O literatuře*, Praha, 1950, s. 15-21.
- 9 Viz tamtéž, s. 54-58.
- 10 Ju. M. Lotman, B. F. Jegorov, Z. G. Minc, *Osnovnyje etapy razvitiја russkogo realizma*. - In: *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. univ. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii III*, Tartu, 1960, s. 3-22.
- 11 Ibidem, s. 3.
- 12 Ibidem, s. 20.
- 13 S. tamtéž, s. 13-14.
- 14 Viz W. Schmid, *Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa*. - In: *Wiener slawistischer Almanach*, 1979, B. 4, S. 55-93.
- 15 Viz: *Bytovoje povedenije i tipologija kul'tury v Rossii XVIII veka*. - In: *Kul'turnoje nasledije drevnej Rusi. Isto-ki. Stanovlenije. Tradicii*, Moskva, 1976, s. 292-297; *Poetika bytovogo povedenija v russkoj kul'ture XVIII v.* - In: *Trudy po znakovym sistemam VIII*, Tartu, 1977, s. 65-89; *Dekabrist v povsednevnoj žizni. (Bytovoje povedenije kak istoriko-psichologičeskaja kategorija)*. - In: *Literaturnoje nasledije dekabristov*, Leningrad, 1975, s. 25-74; *Stat'ji po tipologii kul'tury*, Tartu, 1973; *O Chlestakove*. - In: *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta vyp. 369*, s. 19-53; *Tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka*. - In: *Trudy po znakovym sistemam VII*, Tartu, 1975, s. 120-142.
- 16 M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, 1979, s. 369.

Jiří Holý

Záhada Okénka z malého města

Dne 7. prosince 1924 byla v Rudém právu otištěna ~~dobrá~~ próza nazvaná Okénko z malého města. Ocituji ji nejprve v úplném znění.

Okénko z malého města

Když prozřetelnost podřimovala, byl v městě + + zvolen starosta, jehož jméno pro tuto malou potřebu budiž Hnusbaba. Je to muž zvící pytle, nohou jezdivých, vůně dusivé, úsměvu ústavního, na podbříšku je bílý a jeho ruce jsou uzpůsobeny ku hrabání. Poseď má houževnatý. Je velmi žřavý. Sytí se chaloupkami, parcelami, statky, skvosty a zbožím všeho druhu. Po volebním aktu tento demokrat, nikoliv veliký, slušně zajásal (neboť všechno přebytečné nadšení ukryly jeho starostenské kalhoty) a hnál se v úřad. Popadl jej za rohy, jako se popadá býk, a činil se, seč byl, zápole se starostenským perem. Když se jím bodl, jakýsi dobrák, doplňuje kusé právní vzdělání starostovo, jej vyvedl a vpravil do něho něco trpělivosti, jež se starostům ukládá až do potvrzení. Dočkav se konečně i toho, starosta se vrátil a otcovsky vládl sirotkům i obecním zaměstnancům, pomýšleje všechny vychovati k ušlechtilému hladovění. Toto období nazývá se obdobím čtyrky, neboť tehdy se počítalo ve + + jen do čtyř. Starosta však, nepřekračuje toho čísla, přece se přepočítal. "Hrome," řekl shledávaje marně většinu, "co je to za osobní sprostěctví? To má náměstek na mě vztek, ale já toho

komunistu připravím do arestu." Zatím kruh kolem starosty se zužuje a připomíná smyčku, žaloby rostou a nad plivátkem obecní úřadovny pláče zhmožděná demokracie. "Tato holka zřejmě nemá na mé obci domovského práva," křičí starosta a rána za ranou pere do ubohého stvoření. Když zemdlí, volává po způsobu vozky: "Hej ryc! Hej ryc!," a tu přiběhne tré chasníků a zbožný dlouhán, nastavený malou paternitou, aby mu pomáhali. - Úřady mlčí, neboť + + není v republice, nýbrž v temných hlubinách císařství z roku 1890.

Tato prózička je podepsána šifrou - n - a právě na základě této šifry se ocitla v patnáctém svazku Spisů S. K. Neumanna Válčení civilistovo (Praha 1976, ed. Stanislava Mazáčová). Sama editorka však píše, že Neumannovo autorství u tohoto díla nelze "pevně doložit" ani "vyloučit". Neumann, jak známo, používal šifer n., -n, -n., N., N-., nikoliv však -n-. Proto je Okénko z malého města zařazeno pouze do poznámkového aparátu zmíněného patnáctého svazku Spisů S. K. N. (na straně 372) a doprovázeno oním zpochybňujícím komentářem.

Domnívám se, že text sám vylučuje možnost, že by S. K. Neumann mohl být jeho autorem. Především styl se podstatně liší od dobových Neumannových projevů, ať už básnických nebo prozaických. Kdo tedy napsal Okénko z malého města? Pátrání může vést dvěma směry: jednak hledáním příslušné šifry a odhalením jejího nositele, nebo rozborem textových ukazatelů prózy. První možnost nedává příliš nadějí, šifrou - n - se sice podepisovalo mnoho spisovatelů, mezi jinými i Václav Hanka a Karel Sa-

bina, ale v našem případě nikdo z nich nepřipadá v úvahu. Není také vyloučena sazečská chyba, šifra mohla znít v rukopise jinak. Nezbyvá tedy než uvažovat o druhé možnosti.

Při čtení textu mně spontánně napadlo jediné jméno: Vladislav Vančura. Takový dojem je ovšem třeba doložit alespoň některými údaji intersubjektivně kontrolovatelnými. V následujících řádcích se o to kuse a heslovitě pokusím.

Pokud jde o tematiku, zpracování tématu a způsob hodnocení představovaných realit: Próza líčí s groteskní, karikaturní nadsázkou příběh přitroublého starosty na maloměstě. V textu je potenciální aktuální narážka ("období čtyrky" - Švehlův systém koaliční pětky), avšak celek nevyznívá^{jen} jako politická satira, adresná a jednoznačná, má rovněž znaky obecněji založeného podobenství. Nuže, ve Vančurově díle najdeme prózu tematicky i způsobem hodnocení velmi obdobnou. Jmenuje se Starosta a báby, poprvé byla publikována v Komunistickém kalendáři na rok 1922 a autor ji zařadil do své první knížky Amazonský proud (1923). - Pro srovnání uvedu některé úryvky z této prózy: "Žije starosta, jeho břicho má dvě poschodí a všechno k němu přichází ústy. Hnusný měch visí mu mezi nohy jako vemenó a pase jej, obžíraje potravinářské krámy. Starosta, pokud jest, leží jako tenká žilka na svém drobu. Klade naň ruce, aby nepřemýšlel, a tehdy slyší ty, již k němu přišli ve věcech úředních. Co? Z celé řeči pohltní pár slov. Ó vlasti, ó demokracie." ¹ "Jednou starosta se dopálil a z hloubi svého žaludku řekl, dělaje kříž nad pastouškou: Přispíváme na obecní chudé a dosti již ostudy na ulicích. Jen pátek budiž milosrdným dnem, jindy ať sedí žebračky doma!" ²

Pokud jde o jazyk a styl: Zde jsou analogie s Vančurovým modelem vyprávění stejně nápadné, vzhledem k jedinečnosti Vančurova způsobu vyjadřování vynikají ještě více do popředí. Můžeme začít třeba knižními prvky ve slovní zásobě: "tré chasníků", "neboť", přechodníky a nadbytečném množství - "doplňuje", "pomýšleje", "zápole", "nepřekračuje", "dočkav". Dále připomenu alespoň příznačně vančurovská groteskně ironická spojení jako "úsměvu ústavního", "tento demokrat, nikoliv veliký", "všechno nadšení ukryly jeho starostenské kalhoty"; rovněž opakování typu "...popadl jej ... jako se popadá", "toto obdobím nazývá se obdobím"; užití odkazovacího "toto", "toho"; pojmenování postavy ("jméno pro tuto malou potřebu budiž Hnusbaba")³; celý rytmus vět; i jednotlivé obraty jako "volává po způsobu vozky" - to všechno jsou prvky, s nimiž se hojně setkáváme ve Vančurových prózách z první poloviny dvacátých let.⁴ A z dalších typických stylových jevů stojí za připomenutí konkretizace abstrakt ("...a hnal se v úřad. Popadl jej za rohy..."; "...nad plivátkem obecní úřadovny pláče zhmožděná demokracie."), stylizované zapojení přímé řeči do kontextu a vizuálně dynamické vidění představovaných realit. I zde bychom mohli uvést desítky obdob z Pekaře Jana Marhoul a dalších děl. Adekvace sahají i do takových drobností, jako je užití vokalizované podoby spojky k jako ku ("ku hrabání") - takovou podobu, spisovně přípustnou jen v několika případech (ku Praze, kupříkladu, kupodivu, ku pomoci, ku prospěchu), lze často najít v dochovaných Vančurových rukopisech.

Zbývá ještě otázka, zda je pravděpodobné, že by Vladislav Vančura uveřejnil svou prózičku v Rudém právu. Vančura sice do

Rudého práva ~~sice~~ pravidelně nepřispíval, ale k vedoucímu kulturní rubriky Josefu Horovi měl blízko. Ostatně v Rudém právu otiskl dvě významné prózy z počátku dvacátých let: F. C. Ball (na pokračování v září a říjnu 1922) a Dlouhý, Široký, Bystrozraký (24. 6. 1923).

A proč se Vančura k próze Okénko z malého města nikdy nehlásil, proč ji nepřetiskl, nevydal knižně atd.? Snad pro její přílišnou podobnost se Starostou a bábami, snad proto, že po triptychu Dlouhý, Široký, Bystrozraký (1924) vydal další soubor kratších próz až ve třicátých letech, snad na svou prózičku docela i zapomněl... V úvahách je jistě možné pokračovat. Názor na Vančurovo autorství nelze sice doložit jednoznačně průkazným materiálem, ale podle mého názoru jde o velmi pravděpodobnou hypotézu.

¹ V. Vančura, První prózy a první pokusy, ed. M. Pohorský, Praha 1985, s. 22.

² Tamtéž.

³ Srov. Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury, Česká literatura 32, 1984, č. 5.

⁴ Mnoho materiálu k tomu poskytuje studie Z. Kožmína Styl Vančurovy prózy, Praha 1968.

Jaroslav Kolár

K pramenům Čapkových literárních postav

Pokud vím, nestalo se dosud zkoumání předloh Čapkových literárních postav předmětem systematického zájmu četných interpretů autorovy tvorby. Není to ovšem pro Čapkovu dílo otázka meritorní. Má nadto příchutť jisté laciné sensačnosti a hraničí s nenáležitým slíděním v revírech, které mají s moderní literární historií málo společného. Přesto mohou zjištění (spíš než "odhalení") toho druhu někdy přispět k objasnění Čapkových tvůrčích postupů a postevřit cestu do takových významových vrstev, které přes svou skrytost spoluurčují sémantickou bohatost jednotlivých děl; obsahují totiž dávku autorových osobních vztahů k reálným předobrazům jeho literárních postav a to se reflektovalo do výsledného literárního tvaru jednotlivých prací.¹

Rád bych poukázal na jeden takový případ v knize Povídky z jedné kapsy. Mám za to, že se tohoto pokusu mohu odvážit na základě vlastní známosti s živým inspiračním zdrojem jedné z jejích postav. Jde o povídku Pád rodu V otických. Vedle postavy policejního úředníka dr. Mejzlika, známé i z jiných Čapkových povídek, je jejím druhým protagonistou archivář Divíšek, historik vlády Jiřího z Poděbrad. Jde mi o to, identifikovat reálný ~~model~~ této brilantně napsané postavy.

Výchozí tezí je mi známá skutečnost, že Čapek zpravidla začleňoval literární postavy, pro něž čerpal jisté podněty z reality, do vyfabulovaných dějů; nevytvářel tedy klíčová díla. To ovšem neznamená, že by mu určité vlastnosti

reálných "modelových" osob nemohly být východiskem nejen pro rysy odpovídajících literárních postav, nýbrž i pro jisté stránky dějů, do nichž jsou začleněny.

Tomu odpovídá i situace v povídce Pád rodu Votických. Fabulační záležitostí je nejen základní "rámcová" situace (historikova návštěva u policejního úředníka), nýbrž i faktová základna historické záhady, tj. několik rozmanitých údajů chápaných jako fakty znakové povahy, na jejichž základě má být dávný případ za pomoci zkušeností policejního úředníka zrekonstruován. Za jedinou indikaci svědčící pro to, že povídku lze v nějakém smyslu uvést do vztahu s reálnou situací v české historické vědě, je možno pokládat letmé uvedení dvou nejvýznačnějších českých historiků té doby, Peškaře a Novotného, a to vedle fiktivního jména vydavatele (rovněž fiktivních) Regest 14. a 15. století Šebka, v přímé řeči archiváře Divíška. Hodláme-li hledat mezi českými historiky té doby reálný inspirační zdroj pro archiváře Divíška, je k tomu třeba vycházet od dat obsažených v povídce: od jména, funkce, vědní specializace na dané období (poděbradská doba), vylíčených osobních vlastností, popř. fysiognomie.

V úvahu přicházejí pouze dva čeští historikové, každý z jiných důvodů. Jménem a funkcí má k Čapkově hrdinovi nejbliž prof. Václav Vojtišek, v době vzniku povídky archivář hlavního města Prahy; jemu by zčásti mohla odpovídat i vnější charakteristika ("takový pomeňší člověk se zlatými brejlemi a ustaranou tváří"). "Ustaraná tvář se zlatými brejlemi" prof. Vojtiškovi přesně odpovídá, ne však už označení "pomeňší člověk". Ani charakteristická nahrbenost nemohla zastříti výšku jeho postavy. Jako specialista na pomocné vědy historické se však Vojtišek nezabýval systematicky dobou

Jiřího z Poděbrad. Po té stránce odpovídá Čapkově postavě mnohem náležitěji prof. Rudolf Urbánek (i v tomto případě charakteristicky deminutivní jméno!), jemuž byla poděbradská doba hlavním pracovním tématem po celou dobu vědecké aktivity a král Jiří celoživotní láskou. Právě Urbánek koncipoval své dílo o době Jiřího z Poděbrad s takovou detailností, že podobný případ, jaký Čapek v povídce virtuózně vyfabuloval, je možno (jako jakýsi druh dobromyslné a úctyplné satiry) spojit se způsobem Urbánkovy práce. Moje vlastní zkušenost z pětiletého styku s prof. Urbánkem potvrzuje, že i nastíněné osobní vlastnosti archiváře Divíška jsou střiženy podle Urbánkova vzoru. Je to především hluboká oddanost zpracovávanému tématu, která pro ně dovedla strhnout i nezúčastněného a nedůvěřivého posluchače, oddanost, která vedla až k tomu, že prof. Urbánek díky své detailní znalosti materiálu a suverénnímu ovládnutí historických reálií vlastně žil ve svém 15. století a dával to v rozhovorech zřetelně poznat. Čapkovy věty archiváře Divíška "Mělo by se vyšetřit..., kdo zabil toho pana Petra Berkovce..." a "Král Jiří, jak ho znám, nemohl jednat jinak" jsou autenticky urbánkovské.² Stejně bylo pro prof. Urbánka charakteristické jeho trvalé předpokládání, že partner v rozhovoru ovládá historické prameny stejně jako on sám. ("Ten dopis je vám ovšem znám," říká v povídce archivář Divíšek dr. Mejzlíkovi. Jistý rozdíl shledávám pouze v tom, že prof. Urbánek ve své dobrotivosti partnera - byl-li aspoň zdaleka "z oboru" - zpravidla přesvědčoval o tom, že zmiňovaný materiál přece jen zná, i když se přiznává k neznalosti.) Urbánkovský temperament je pro mne zřetelně umělecky stylizován v sekvenci, v níž archivář Divíšek hájí pověst krále Jiřího před nařčením z bázlivosti a pře-

svědčuje o jeho smyslu pro spravedlnost.

Rozpoznání vztahu mezi archivářem Diviškem a historikem Rudolfem Urbánkem dovoluje v povídce Pád rodu Votických odhalit další významovou vrstvu, plynoucí z uvedeného závěru. Týká se Urbánkova spisu Věk poděbradský (tak titulem podobného Diviškovým Dějinám vlády Jiříka z Poděbrad)..Tímto dílem se autor účastnil nejrozsáhlejšího edičního podniku té doby na poli historiografie, Laichterových Českých dějin, řízených Václavem Novotným. Třicistránkový první díl Urbánkova spisu vyšel 1915, druhý díl 1918 (tedy deset let před vznikem povídky) a autor v něm vzhledem k podrobnosti svého výkladu došel teprve k smrti Ladislava Pohrobka. Podrobnost Urbánkova díla, které se v tom směru nápadně lišilo od ostatních svazků řady, ač také nijak stručných, se stala v české historiografické obci příslovečnou. Datuje-li Čapek ve své povídce záhadu o zkáze rodu Votických do roku 1465, umístil ji zcela přesně do sledu Urbánkovy práce; "dějiny vlády krále Jiříka" měl tehdy Urbánek stále ještě před sebou. Přinejmenším pro zasvěcené členy historické obce (a ta byla tehdy mnohem rozsáhlejší než dnes) mohl tento projev Čapkovy informovanosti vyznít jako úsměvná narážka na rozsah a metodu Urbánkova díla (jehož čtvrtý svazek, neméně objemný než tři tisícistránkové předchozí, vyšel až v roce Urbánkovich pětadesátin a těsně před jeho úmrtím 1962 a dospěl v ličení poděbradského věku do roku 1464).

Můj názor o reálném modelu pro Čapкова archiváře Diviška má oporu v tom, že se Čapek s prof. Urbánkem osobně znal. Víím od prof. Urbánka, že se oba sešli v roce 1917 (dva roky po vydání prvního dílu Poděbradského věku) u odvodní komise na Žofíně. O jejich dalších kontaktech - nevím ovšem, jak

častých a jak hlubokých - svědčí jeden Čapkův dopis z roku 1918, dochovaný v Urbánkově pozůstalosti.³

- 1) Na příkladu princezny Wille z Krakatitu to materiálem doložil J. Opelík v doslovu k edici Dopisy ze zásuvky, Praha 1980. Bez zvláštních těžkostí lze za postavou kapitána van Tocha z Války z mloky rozpoznat inspiraci postavou českého polárníka Jana Welzla - Čapek to ostatně na začátku knihy sám naznačuje. O identifikaci modelu k postavě dr. Galéna z Bílé nemoci (staroměstském lékaři MUDr. Liebenovi) se postaral J. Martinec v stati Doktor chudých, Židovská ročenka 1978-79, 115-119.
- 2) Mám jasně v paměti, jak jsem se v roce 1957 ptal prof. Urbánka, zda paní Říčanská, zmiňovaná v jedné z palečkovských rozprávek, je historická postava. Pan profesor mi okamžitě odpověděl s temperamentem sobě vlastním (držel mne přitom za klopy saka, jak bylo jeho zvykem): "Paní Říčanská? Ale, pane kolego, tu já znám, ta má dvůr v Košířích, co se teď říká Na Cibulce." Užití prezentního tvaru ve všech slovesech této věty, postihujících dvě zcela odlišné časové roviny, velmi přesně vyjadřuje Urbánkuv způsob myšlení.
- 3) Viz inventář literární pozůstalosti R. Urbánka, vydaný v Literárním archivu péčí P. Křivského, Praha 1974, 8. O tom, že by prof. Urbánek měl v pozdější době s K. Čapkem užší a hlavně systematictější styky, neví ani jeho dcera dr. Emma Urbánková. Vděčím paní doktorce za přátelské upozornění na to, že pozdější Čapkův apokryf Pan Hynek Ráb z Kufštejna (1933), zasazený rovněž do poděbradské doby, se u prof. Urbánka nesetkal s porozuměním.

Mojmír Otruba

Satiry Karla Čapka na noviny a novináře

Na tzv. silvestrovskou aféru 1926 reagoval Karel Čapek satirickou prózou Skandální aféra Josefa Holouška; jakožto dílo beletristické směřovala i k širší platnosti, postihující obecně žurnalistické pomlouvačné kampaně. Vycházela od konce února do poloviny března 1927^{v Lidových novinách} na třináct pokračování a ještě 1927 vyšla jako samostatná knižní publikace. V anketě Rozprav Aventina o nejlepší knihy roku uvedl Pavel Eisner mj. toto dílo s hodnocením: "To není legrace. To je brevurní stylisticko-psychologicko-karakterologická studie. Journeille, první v české literatuře. Je to dokonalé. Bezpochyby větší než Čapkova divadla" (Rozpravy Aventina 3, 1927/28, č. 14, str. 174, 15/3 1928).

Čapkova satira, tímto způsobem hodnocená jako žánrový či tematický přínos české literatuře, byla novum i v autorově beletristické tvorbě pro Lidové noviny. Ještě než začal Čapek (od července do konce listopadu 1928) ve fejetonu LN otiskovat povídky, které pak knižně vydal s tit. Povídky z jedné kapsy, sporadicky tu od 1925 otiskoval prózy různých žánrů, jako by zkoušel vhodnost těchto ponejvíce drobných skladeb pro novinové soutexty. Skandální aféře tu předcházely dva soubory bajek, jeden apokryf a jedna aktualizační parafráze orientální látky a následovaly po ní další dva apokryfy a dvě podpovídky (ještě bez tohoto označení). Otiskování Povídek pak dočasně přerušilo tuto jinožánrovou publikační posloupnost. Po dokončení Povídek z druhé kapsy sáhl Čapek nejdříve opět po satiricky traktované tematice novin a novinářů, a to prózou Podivuhodné sny redaktora Krubka (v LN od konce listopadu do konce prosince 1930 na šest pokračo-

vání). Brzy nato, v polovině ledna 1931, otiskl v LN krátkou prózu Hamlet, princ dánský. Satirickým charakterem a tématem souvisí s dvěma rozměrnějšími předchozími skladbami, jako nerozsáhlé dílo krásné prózy odkazuje již jednoznačně k apokryfům, bajkám a podpovídkám, tedy k těm drobným beletristickým žánrům, které od podzimu 1931 představovaly výlučnou oblast v Čapkově novinářské beletrii. V té se pak žurnalistické satiry už neobjevují.

Uvedená data ukazují, že skupince tří satir na noviny a novináře, takřka izolované enklávě uvnitř Čapkovy novinářské beletrie, přísluší vývojově citlivé místo v této jedné složce jeho krásné prózy. Vede nás to k tomu, abychom se po stručné popisné prezentaci satir pokusili zamyslet se nad tím, zda z nich jeden celek tvoří ještě něco jiného než jen shodná tematická oblast a satiričnost, zda tu existuje jednotící spojnice jejich smyslu, ať již kamkoli orientovaného.

V Skandální aféře Josefa Holouška předvádí satira metody a důsledky tiskové kampaně, která chce pomocí výmyslů před veřejností zostudit nepohodlného člověka z jiného politického tábora. Vydávat smyšlenku za věcně odpovídající referát o skutečnosti je v prvé řadě umožněno vlastností každého jazykového projevu, který sám v sobě neobsahuje kritéria pro posouzení pravdivosti své věcné výpovědi. Zdání věrohodnosti, vzbuzování představy, že tisková kampaň je přísunem informací o existující skutečnosti, dosahují pak novinové články v satire tím, že využívají jak konvencionalizovaného aparátu argumentačního (pseudologika) a jazykového (sémantika lži), tak i momentu psychologického: čtenář novin (a každý možný adresát promluvy) běžně předpokládá, že ze referencí či

denotací promluvy musí být nějaká skutečnostní data ("není šprochu, aby na něm nebylo pravdy trochu"). - Sled novinových článků, které nejprve odhalují smyšlené nemravné počínání J. Holouška, které pak rozšiřují údajný věcný základ aféry, tak onak o ní referují nebo zase z opačné pozice polemizují s jejími strůjci, je v povídce prvotním nositelem epického dění. S texty novinových článků jde toto dění po ose fiktivní, jenom v řeči existující reality; protože však tato verbální fikce postihuje určitý okruh lidí a ovlivňuje část společnosti (ať již je tu jakkoli přijímána a noeticky hodnocena), stávají se novinářské texty také hybatelem epického dění důsledkového, které již jde po ose reálné lidské skutečnosti. Satira na dryáčnické metody politické žurnalistiky má tak i druhý pól svého satirického zacílení, a tím je - s Erbenem řečeno - "slovo mocné".

V satirě Podivuhodné sny redaktora Koubka se redaktor krajin-ského týdeníku dostává v návratných snech do jazykově, společen-sky i historicky různých prostředí (do současného Německa, Fran-cie, do koloniální Indie, do Galie z doby Caesarovy atd.) a všude je znovu novinářem, který píše politické úvodníky. Jako je v svém týdeníku demagogicky píše v nacionalisticky agresivním duchu, tak je píše i v těchto snových prostředích, jen věcné údaje se mění vzhledem k proměňujícímu se okolí. Jde tu tedy opět o genezi tex-tu, o její určitou podmíněnost, o zamýšlený persuasivní účín novi-nového článku. Jako činitel epičnosti se však v tomto případě ne-projevuje v novinovém článku obsažená potence uvádět do pohybu mimotextovou skutečnost. Přechody ze snu do snu a dění v rozličných prostředích, na něž redaktor Koubek reaguje svými úvodníky, mají doplňující dějotvorný protiklad v nehybné jednotejnosti struktu-ry Koubkových úvodníků, v jejich stabilně neproměnném ^{m/}smyslu, v je-

jich typově totožné jazykové podobě. I v tomto případě dostává satira druhý významový pól, nejen míří na nacionalisticky frázovitou publicistiku, ale postihuje také paradox, že se vyhrco-
ný nacionalismus jednoho národa k nerozeznání podobá nacionalis-
mu národa jiného, že je tedy svou podstatou anacionální, národ-
ně indiferentní.

Neděšjová

Satira Hamlet, princ dánský (Referát parlamentního zpravoda-
je), má dvě prostupující se textová pásma. Jedním je vlastní re-
ferát parlamentního zpravodaje o Shakespearově tragédii, jenž su-
geruje čtenáři představu, že protagonistou hry je Polonius, dru-
hým jsou dokladové výňatky z Poloniova dramatického partu. Zpra-
vodajova řeč ani nepředstaví hru jako celek a Poloniovo místo
v něm, ani nerespektuje Poloniovy jednotlivé doslovně citované
promluvy jako součásti určitých dialogů a dějových situací a do-
konce kumuluje více několikáslovních replik Poloniových do jed-
né spojitě promluvy. Z citací Poloniova slovního partu se stáve-
jí řečové výtvary, které odpovídají gramatickým a jiným systémo-
vým jazykovým pravidlům, avšak samy o sobě nemají ani primární
vlastnost promluvy, schopnost sdělovací. Vznikl libovolně mani-
pulovatelný soubor formálně uspořádaných slov, do něhož je jakýsi
obsah apriorně vkládán referentovou interpretací - interpretací
sice věcně nesmyslnou, ale vcelku představující jedinou smyslu-
plnou textovou složku prózy. Také zde je významová dvoupólovost,
satira postihuje jak partajnický zaujatý, zkreslující referování
politických zpravodajů, tak bezobsežnost parlamentních expoé.

Mezi třemi satirickými prózami jsou značné rozdíly jak ve
vrstvě tematické, tak v podobě epického tvaru. Shodný významový
efekt, podvojně zaměření satirického obrazu, nemá pro otázku,

kterou tu sledujeme, příznakovou platnost; širší spektrum satiry odpovídá tematické oblasti "noviny" a je výslednicí zejména shodného vyprávěčského postupu při uplatnění řeči v řeči (citované novinové články, resp. repliky dramatu jsou výpovědním předmětem povídky, a přitom si zachovávají také vlastní sdělovací platnost svébytné, obsahově uzavřené promluvy).

Všem satírám je společné dominantní uplatnění novinového textu, a to takového, který má názorově ovlivnit čtenáře, přesvědčit ho (persuasivní funkce). Tato funkční složka má dvě přímé spojitosti mimojazykové a obě přicházejí - v různé epické podobě - ve všech prózách ke slovu. Jednou jsou činitelé, kteří se uplatňují při vytváření novinového textu, druhou je věcná pravdivost výpovědi novinového textu.

V Skandální aféře jsme upozornili na známý fakt, že jazykový projev neobsahuje sám v sobě nástroje k ověření věcné pravdivosti výpovědi, a že tedy poskytuje možnost, aby jeho denotát - skutečnost, k níž odkazuje - byl věcně nepravdivý či objektivně neexistující. Tento rozchod obsahu výpovědi s předmětnou realitou se uplatňuje v novinových člancích všech próz, všude jednotejně podmíněn zamýšleným persuasivním účinkem. Podílejí se na tom i další faktory jazykové: např. v Podivuhodných snech užití vyjedrovacích stereotypů, ustrnulých i v plánu významu a neschopných pojmenovavacího dotyku s reálnou skutečností, v Hamletovi výpověď o jazykových promluvách a citace těchto cizích promluv, tedy pravdivostní machinece při meta-jazykové a mezitextové operaci. Denotační možnosti dané systémovými vlastnostmi jazyka jsou však jen v pozadí povídkových vyprávění, jejich vlastní obsah vychází z dění, z konstituování promluvy (novinového článku), které jednou je explicitní složkou příběhu, jindy je signalizováno (v Ham-

letovi podtitulem). Použijeme-li terminologie sémiotiků, řekneme, že výchozím dějištěm všech próz, tj. také dějištěm základně určujícím směr a obsah satiry, je pragmatická dimenze sémiózy.

Zůstaňme nadále na této abstraktní rovině, kde můžeme na povídkové dění pohlížet jako na reálný akt vytváření novinového článku (konstituování globálního jazykového znaku). Pragmatickou dimenzi obvykle vymezují sémiotikové jako místo původu, užití a účinku znaků, jde tedy v principu o dvě funkční oblasti, o pragmatickou úroveň řekněme genetickou (původ a užití znaků) a recepční (účinek znaků). Jenom v Skandální aféře je dotčen i vztah mezi genetickou a recepční pragmatickou dimenzí. Ve všech satirách je přednostní zřetel obrácen na genetickou, a to jak na to, co z ní přesahuje osobnost autora promluvy, tak na tu její složku, která je už vymezena vlastním producentem promluvy.

Osobnost promlouvajícího se na pragmatické úrovni sémiózy prvotně a globálně upletňuje tím, co z ní prvotně a globálně činí osobnost vůbec, tedy strukturou svého jedinečného vybavení hodnotového. Novinář Čapkových satir, který volí mezi dvěma, pravdivostně protikladnými denotečními možnostmi, jež mu nabízí ustrojení jazyka, provádí tuto volbu tak, jak je hodnotově vybaven. Opačně nahlíženo, touto volbou projektuje do své žurnalistické stati svoje hodnotové vybavení a z něho v první řadě své morální normy: konečný smysl, procházející všemi Čapkovými novinářskými satirami, je žurnalistova individuální morálka.

Persuasivní funkce, obsažená v novinových textech všech satir, je rovněž součástí genetické pragmatické dimenze sémiózy, a to její širší obsahové rozlohy, té, která je už za obvodem vlastního producenta textu. Novinář či novináři píšící o Josefu Holouškovi, redaktor Koubek nebo parlamentní zpravodaj

uzpůsobují výpověď svých článků a obsah jejich persuse podle politického zaměření svých žurnálů a podle konkrétních denních potřeb svých politických stran. Do zmíněného aktu volby mezi dvěma pravdivostně protikladnými denotačními možnostmi vstupuje spolu s novinářem (a skrze něho!) také jedinečný subjekt nadindividuální (noviny) a jeho hodnotové, tedy v první řadě etické vybavení: konečný smysl, procházející všemi Čapkovými novinářskými satirami, je etika kolektivního orgánu, politického žurnálu. Etika novin a individuální morálka žurnalistova nejsou od sebe separovány, jsou do sebe zaklesnuty tak, jak se neoddělitelně uplatňují při konstituování textu - a jak noviny neexistují bez novináře a novinář bez novin.

Jestliže jsme vpředu upozornili na to, že Čapkovy satiry na noviny a novináře vznikají na vývojově citlivém místě jeho žurnalistické beletrie, a uvědomíme-li si teď navíc, že apokryfy, bajky a podpovídky, které v jeho umělecké tvorbě pro LN těsně po satirách následovaly, mají povětšinou výraznou persuasivní funkci, nabízí se tu snadný hypotetický závěr: Čapek se těmito satirami - per negationem - zamýšlí nad tím, co to znamená pro autora i pro společnost, ovlivňovat pomocí novinových textů názory, smýšlení, životní orientaci čtenáře.

Jako podstatnější se ukazují spojitosti novinářských satir s ostatním Čapkovým dílem. Na první pohled zjevné jsou tam, kde se Čapkovy publicistika dotýká novinářské etiky. Zjevné jsou i souvislosti s jeho četnými úvahami o jazyce. Čapek, dobře obeznámen s dobovou lingvistikou, zamýšlí se nejednou nad obecnými vlastnostmi jazyka, vždy však v souvislosti s jeho určitým užitím, v souvislosti s řečí. Často se tu vrací myšlenka, že se jazyk uplatňuje jako závažný hodnototvorný činitel - ve smyslu pozi-

tivním i negativním - jenom tím, jak se ho užívá, tedy promlou-
váním, sdělováním, lidskou jazykovou aktivitou při komunikaci
věcné i umělecké. Čapkovy novinářské satiry, osamocené tři
skladby uvnitř celku jeho beletrie psané pro LN, nejsou izo-
lovanou enklávou v jeho díle.

Poznámka k jednomu tématu

/Mukařovského úvahy o literárních druzích/

Miroslav Procházka

Jak známo, český strukturalismus nenabídl nějakou systematickou a ucelenou teorii literárních druhů. Drobné zmínky najdeme u Mukařovského /např. ve studii O jazyce básnickém/, u Vodičky /Literární historie.../, i u Veltruského v závěrečné partii jeho práce Drama jako básnické dílo. U Mukařovského i Veltruského - v publikovaných statích - byla existence klasického trojdělení /a troj-jednosti/ přijímána bez komentáře. Veltruský dokonce věnoval svou práci prokázání básnické platnosti dramatu.

Je tedy zajímavé zjištění, že Mukařovský věnoval několik semestrů výkladům o básnických druzích, speciálně o lyrice a epice. O dramatu pojednal jen v souvislosti s celkovým řešením básnických druhů. Mukařovského výklad je založen především na analýze nejrůznějších teorií druhů, počínaje Aristotelem a konče německými teoriemi /Hirt, Petersen ad./ a ruskými formalisty. Druhy jsou prezentovány v klasické trojitosti, i když Mukařovský upozorňuje na možnost rozšíření, jež je dána básnictvím didaktickým. Mukařovský polemizuje s dvěma krajnostmi: pojmáním druhu jako neměnné, nadhistorické kategorie, a popíráním druhu /Croce/. Upozorňuje také, že v některých dobách /např. současnost/ je oslabeno druhové cítění; to ovšem neznamená, že bychom se měli vzdát interpretace druhů a formulování druhové

teorie. Druh však nelze "staticky definovat, protože se stále mění. Není to soubor znaků, ale fenomenologická realita, existující ve vědomí čtoucího kolektiva. Znaky to jsou symptomy této fenomenologické reality". Nelze provést logickou a pevnou klasifikaci druhů. Mukařovský pak navrhuje terminologické rozlišení: lyrika, epika a drama mají jiný ráz než ostatní pojmy druhové a měli bychom v tomto případě hovořit spíš o kategoriích. Ty ovšem mají zdání absolutnosti. Mukařovský říká, že "je třeba brát s rezervou pokusy o apriorně nutnou a konstantní definici oněch tří kategorií. Taková definice spočívá na předpokladech, že hranice mezi kategoriemi jsou neproměnné a že podstata každé kategorie je apriorně trvalá". Nicméně Mukařovský nepokládá takové pokusy za zbytečné nebo nemožné. Sám chce dojít k určitému rozdělení. Ale je třeba si uvědomit, že každý krok do apriority historicky neproměnné je riskantní".

Vedle kategorií pak pojem druh /óda, novela, román atd./ označuje historické reality; je historicky proměnlivý. Kategorie lze definovat jen ve vzájemném vztahu. Dělení musí vyjít z básnictví samého a to ne pouze na základě indukce, ale především dedukce. Otázku básnických kategorií je třeba posuzovat jinak než druhů.

Mukařovský upozorňuje, že by své dělení chtěl nejraději provést na základě jazyka. Nicméně vymezení podle tohoto kritéria - jež se mu podařilo u lyriky /ta je vymezena jako básnictví homonymní a synonymní/ - je obtížné jinde, jelikož ještě nejsou dostatečně probádány dialog a monolog.

Chce se tedy prozatím pokusit o rozdělení na základě tématu - tématu pojatého jako význam. Mukařovský zakládá svou teorii na hodnotícím postoji subjektu. Tři body, od nichž hodnocení vychází, jsou: básnický subjekt, osoby díla, vnímatel /publikum/ - a odtud pak subjekt tvořící, fiktivní a vnímající. Je třeba mít na paměti, že tento subjekt je pouhý noetický předpoklad. "Je to vůle, záměr, který se projevuje ve struktuře díla a o jeho existenci se dovídáme pouze z působení tohoto díla." V básnictví je věcný vztah uvolněn. Ne tak, že by pouto se skutečností bylo přerušeno. Ale uvolněno je poukazování k určité skutečnosti /proto symboličnost díla/. Tímto uvolněním vznikne mezi tématem a skutečností místo, mezera. "Není-li jisté téma už předurčeno skutečností, vzniká otázka po té vůli, po tom chtění, kterým bylo téma s jistou skutečností spjato, ba kterým bylo vytvořeno /neboť téma muselo být vytvořeno, není-li ani samo skutečností, ani s určitou skutečností jako její produkt spjato/. Místo, které mezi skutečností a tématem vzniklo, je tedy zaplněno chtěním, řekněme opatrněji záměrem."

Subjekt - to je pramen záměrnosti /ne psychologického chtění/, jež se projevuje uvnitř díla. Projev osobnosti znamená, že "bude zdůrazněna záměrnost ve stavbě tématu, v jeho vnitřní organizaci, záměrnost, která existuje při každém jazykovém projevu...., ale zde bude zvlášť zdůrazněna, odhalena. Jinými slovy: bude položen zvláštní důraz na to, čím se téma odlišuje od skutečností, která se v něm odráží..." Mukařovský se pak snaží ukázat, jak se lyrika, epika a drama liší podle toho, který subjekt je dán jako střed, jako ohnisko hodnocení. To je sledováno

z hlediska mimoestetických hodnot obsažených v díle. Dále Mukařovský nabízí několik způsobů rozlišení podle zorného úhlu, z něhož je problém nahlížen: ať už podle sukcesivnosti či simultánnosti hodnot, gramatické modality, podle časového a prostorového uspořádání, přítomnosti a nepřítomnosti posluchače, jeho aktivity či pasivity atd. Ucelené pojednání o básnických druzích /či podle Mukařovského kategoriích/ je úvodem k odděleným pojednáním lyriky a epiky. Oba druhy se pak Mukařovský snaží charakterizovat jak na základě tématu, tak jazyka.

Co považují za největší problém Mukařovského teorie básnických druhů? Především to, že neřeší otázku na čem je založena sounáležitost, úzká spojitost a kompaktnost trojdělení lyrika-epika-drama. Z jeho pojetí vyplývá, že tuto jednotu považuje za evidentní fakt; soustřeďuje se tedy především na to, co jednotlivé druhy rozlišuje. Ale i u něj - v jiné souvislosti než v přímém pojednání - najdeme pochybnosti, i když důsledky z toho plynoucí nejsou rozvedeny. Tak např. připouští to, že v jistých obdobích nebyla ona trojitost považována za zcela evidentní /básnictví didaktické, alegorické atp./. Nejzřetelněji je však problém vidět v případě dramatu. Mukařovský začal přednášet o básnických druzích koncem dvacátých let, přednášky o lyrice a epice se konaly v letech 1931-32. V r.1931 vychází kniha Mukařovského učitele O.Zicha Estetika dramatického umění. Této knize věnoval Mukařovský rozsáhlou recenzi. A v této knize najdeme radikální postoj k dramatu: drama vlastně není považováno za básnické dílo. Jisté ozvěny Zichova postoje najdeme i v některých Mukařovského před-

náškách. Např. v přednášce o epice říká, že teprve divadelní předvádění je vlastním dramatem, nikoli pouze text. Nebo říká, že drama se odlišuje celou svou technikou, takže je vlastně uměním samostatným. Zajímavé je, že už v první přednášce na téma druhů /tedy podle jeho datace r.1929/ Mukařovský tvrdí, že "drama je umění samostatné, při jehož estetickém rozboru je třeba vycházet z konkrétní scénické realizace". Avšak i před tyto postoje je drama - při řešení problému druhů - pojednáváno v klasickém trojdělení a v jednotě všech tří druhů. /Podobný postoj jako Mukařovský zaujímal o řadu let později J. Veltruský; v kritickém postoji k Zichovi se snažil nalézt argumenty pro to, aby každé drama mohlo být pojímáno jako umělecké dílo literární./ Nicméně torzovitost literárních prostředků dramatu i jeho zaměření na představení /hybridnost textu/ atd. - to otázku příslušnosti dramatu do literatury, ale především jeho postavení jako člena a neodlučné součásti klasického druhového trojdělení značně problematizuje.

"Te"

/kainarevské předpoklady/

Jiří Trávníček

Dříve než předstoupím se svým drobným příspěvkem před Zdenka Pešata, považuji za nutné vykonat malé "vyznání víry". - Na jubilantovi jsem vždy oceňoval /jakož i oceňuji/ jeho výsostnou solidnost, s níž se pouštěl do rozkrývání tajů české poezie a jejíž prostřednictvím dokázal analyzovat a v dalším sledu pořádat její bohatství do typologických souvislostí a řad. Ovšem úplně nejvíce si adresáta svého příspěvku vážím jako slučovatele synchronie a diachronie, onoho "čertova kopytka" moderní literární vědy; můj obdiv mu patří za to, že vlastní výklad dokázal vždy umně držet v jednotě historického a analyticko-rozkrývacího pozorování, to vše při zakomponování biografické a obecně kulturní faktografie. Zkrátka: jubilant pro mě představuje typ moderního literárního historika /z rodu F. Vodičky/, citlivého a vnímavého k otázkám poetiky i specifickým literárního vývoje.

+ + +

Kainarova báseň Stříhali dohola malého chlapečka, vstupní text Nových mythů, představuje -především díky Mišíkovu zhudebnění - snad básníkův opus nejznámější, protože nejpopulárnější. Přitom - i když cesta J. Kainara poezii 40. let není tak jednoznačná jako směřování J. Koláře¹ - lze považovat tuto báseň za jeden z příznačných projevů Skupiny 42 a zároveň i za genetický kód Kainarovy poezie tohoto období.

Samotný text - příběh malého chlapce, který u holiče přichází /za přihlížení několika lidí/ o vlasy -, reálná a životní momentka, z vnějšího pohledu stojící jakoby mimo "ozvlášťující" princip poezie, je zároveň básní, která jde sama nad sebe, mimo vlastní zobrazený prostor, čímž přerušuje vazbu se svým námětovým /tj. předtextovým/ zdrojem; vymyká se jednoznačné interpretaci, což je o to pozoruhodnější, oč přehlednější stavbou je báseň vybavena a oč pevněji - v podobě mimeticky zpodobené situace - je fixována na realitu. Objektivace básně je podtržena jednak jednoduchým a snadno rekonstruovatelným "syžetem" /explicitně přítomným v nadpise/, jednak zastřením lyrického mluvčího /výpovědní instance/, který stojí v textu v neviditelné, neztématizované podobě, "mimo" jeho viditelné významové dění; má podobu spíše epického narátora, pozorovatele či svědka. Celá báseň je vyplněna v podstatě lineárním proudem motivů, pořádaných na principu simultánně porušované sukcesivnosti, tj. sledování základního tématu /stříhání/, od kterého probíhají drobné epizodní digrese.²

Přesto se v básni objevuje jedno místo, které její ~~monot~~ jednoduchost porušuje, proměňuje ustálenou komunikační strategii textu /termínem pragmatiky: mění povahu komunikační události/ a tím narušuje i utvořenou poetiku rolí, danou poměrem mezi zastřeným narátorem a hlavním hrdinou /chlapečkem/. Tímto místem proměny je poslední verš "Už mu to začlo". Pro jeho výlučnost - signalizovan^á i grafickým odloučením od strofy - mluví, že zaznívá až po ukončení samotného příběhu - situace, a že tedy nesetrvává v příčinné vazbě na motiv předchozí; vyděluje se od příběhu, přechází od zaznamenané vnější události a poprvé v básni promlouvá sám za sebe narátor, který podává zhodnocení - byť nepřímé a skryté - toho, čeho byl dosud jen

svědkem a co se ho celou dobu jakoby netýkalo. Tímto sémanticko - pragmatickým určením posledního verše je příběh vsazen do širšího rámce, dostává se mu pevnějšího časového určení či vymezení v poměru k chlapečkově "biografii". Konstatováním "Už mu to začlo" se praví, že to, co bylo právě vyjmeno a co už odeznělo, je nějakým počátkem; hrdina příběhu překročil práh; nastala mu chvíle, od které se budou v jeho životě již jednou provždy odvíjet všechny ostatní. Prodělaným úkolem v holičském krámu byl chlapeček oddělen od své minulosti a uvržen do nějakého nejistého "to".

Slůvko "to" se stává najednou klíčovým výrazem pro smysl textu, je povýšeno na jeho neuralgický bod. Z jedné strany se do něj slévá příběh /"denotát"/, jehož ~~je stává~~ synekdochickým zástupcem pro poslední verš, a z druhé strany sémanticky nedourčené a volnější konotace. "To" jako deiktikum funguje v roli textového orientátora; stává se retrospektivním /anaforickým/ odkazem na celý příběh /bez účasti výpovědního subjektu/, ovšem též "prézentním" zásahem narátora, který projektivně /kataforicky/ odsouvá svým hodnocením příběh do prostor sémantické nedourčenosti. Uskutečňuje se zde tedy interference dvou pohledů, lépe dvou komunikačních modalit - nepřímé a částečně zúčastněné. Zároveň se ve slůvku "to" skládají dvě časové fáze - čas příběhu a stanovisko narátora po jeho odeznění; jakési dvojí pojmenování téhož, což lze cum grano salis hodnotit jako /komunikační/ metaforu: signifiant "to" je určeno oscilací dvou signifié, které absorbuje - nezúčastněně zaznamenaného příběhu chlapečka jako implikaci "počátku" a jeho komentáře, v němž je obsažena potencialita všeho příštího, co chlapečka čeká, anebo jinak: konkrétního, významově přesně konturovaného a spolu s ním neurčitého, unikajícího pevnému

4
sémantickému uchopení.

O "to" se poprvé v básni dělí dva subjekty - hlavní hrdina, ale zároveň ten, kdo jeho příběh vyjevil; představuje tak zónu, ve které elementární příběh se dostává - přes subjekt sdělení - k překročení sebe sama, odpotává se od své doslovnosti směrem k přesahování zobrazeného, čímž se zároveň báseň otevírá významově eo ipso interpretačně. Jevová empirie byla najednou povýšena na situaci universální, svým určením na počátek navíc na situaci archetypálně mýtickou³. To vše se stalo, aniž se snížil účinek původního, reálného příběhu. Situaci tak silně definitivní a drásavě předmětné⁴ se dostalo povýšení na obecnou či modelovou. Příběh si ve slůvku "to" podal ruku s metafyzikou, přičemž obě sféry se fúzí cele prostoupily a přijaly navzájem svá určení; realita začala být "novým mýtem"⁵.

Podíváme-li se na vzniklou situaci z pozice recipientů, vidíme, že nastala proměna čtenářského a interpretačního kódu. To, co jsme měli díky přehlednosti představené situace zjevně pod kontrolou, najednou se z ní vymyká. Vznikají proto otázky: Co mu začlo? Co znamená ono "to"? aj. - "To" jako indikátor "reálného transcendentna" povyšuje báseň na obecnou situaci - mýtus, což rozšiřuje i možnosti interpretace, které nyní text nabízí. Můžeme za ním spatřovat dobovou situaci vězňů v koncentračních táborech, kteří se podrobují při nástupu stejnému úkonu jako malý chlapeček, konkretizaci v době vydání sbírky jistě velice aktuální. Dále tentýž úkon před vstupem do armády: chlapeček přichází nejenom o vlasy, ale i o své "singulární" já, které je rozptýleno do nivelizovaného, vycvičeného davu. Zároveň si tento příběh můžeme konkretizovat symbolicky; ztrátou vlasů se stáváme nahými, bezbrannými; či jinak: stříhání představuje vnější příznak ztráty lidské identity a zároveň prostředek psychologického nátlaku, což dokládají ve svých svě-

dektivních i vězňové; případně tak, že zásah do vnější podoby se stává počátkem etapy odcizování, začíná období manipulovatelnosti. - Příběhem - mýtem se Kainarovi podařilo vyklenout oblouk mezi realitou a jejím zobecněním, přičemž mezi jednotlivými póly probíhá neustále plodné oscilování, jedno se sémanticky "akumuluje" ve druhém a výsledný estetický efekt básně představuje součinnostní spojení obojího.

Snad lze Kainarův poslední verš brát i ve vztahu k jeho básnické metodě - jako skrytou tvůrčí sebereflexi, kterou básník vyslovuje tezi, že vždycky na určitém stupni, po dosažení nějakého cíle přichází "to", a má ho proto také každá básnická výpověď, pokud chce být výpovědí i básnickou. Jinak řečeno: každá báseň má nějaké "to", kousek transcendentna, který jen tak nevydá. A i když přijdeme na všechny její "figle" a odhalíme v ní veškeré významové nositele, vždycky ještě něco zůstane. Jako by každá báseň měla špetku svého tajemství, které si nechává pro sebe. Může jít o "to" jako černou skříňku či třináctou komnatu, do níž nepronikneme, nebo třeba jenom o "to", a možná že jde o "to" úplně jiné.⁶ Přitom v Kainarově případě se nejedná o "nástavec" nad příběhem, "to" se zde nestává pouhou transcendentní patinou; jeho zárodky, účel i smysl jsou v příběhu, kterým jsme orientováni v interpretačním nalézání, ovšem který zároveň pomocí slůvka "to" opouštíme. Přitom odcházíme od příběhu malého chlapečka s vědomím, že realita je nepřevoditelná do jiného, paralelního /alegoricko - symbolického/ plánu, ani při svém přesahování. - Ve stejné sbírce si můžeme totiž přečíst explicitnější "vzkazy", podstatné pro Kainarovu básnickou metodu, které nám též mimoděk pomáhají v hledání smyslu naší básně: "Myslím, že smysl té příhody / Byla ta příhoda sama" /b. Kdo je dlouhá léta nemocen/, eventuálně též "Svět jenž se nepodobá / A jest /

Chci mít tady" /b. Dívka která léčí květiny/.

Konstatovali jsme, že posledním veršem je Kainarův příběh proměněn v elementární, prvotní lidskou situaci; závěrečný textový segment představuje tedy explicitní završení; dokonává z pozice mluvícího subjektu to, co se před tím odehrávalo pouze ve svědeckém zaznamenání viděného příběhu. S principem uvádění elementární a počáteční situace se u Kainara setkáváme častěji; např. v básni Jaký to s ním bylo /ze sbírky Lazar a píseň/, kdy se jedna situace /padání/ stává "incipitem" i "explicitem" života. Kainar předvádí fiktivní a anonymní lidský životopis, na jehož počátku i konci se objevuje lidský pád. Jde pokaždé o tentýž úkon, ovšem vždy s jiným důsledkem a zároveň také v jiném situačním a významovém kontextu, v proměnlivých - reálných i symbolických - vztazích k lidskému životu. Zároveň jako by bylo poslední upadnutí - smrt předznamenáno již prvním pádem batolete.- Shodného konfrontování "počátkového" motivu na začátku a na konci textu využívá Kainar i v básni Jak ulovit štiku dlouhou jako stehno antické bohyně /ze sbírky Včela na sněhu/; k kompozičně exponovaných místech /na začátku a na konci textu/ se objevuje gnóma "nejdřív se musíte narodit", příčinné předznamenání a zároveň důsledkové završení - ve své samozřejmosti až paradoxní - všech situací, které Kainar v básni postupně "rozehrává".

Dále shledáváme, že Kainarova báseň /a její "to"/ se stává svébytnou básnickou modifikací programových názorů J. Chalupěckého, jeho požadavků na potřebu transcendentna v umění /v teoretikově studii Smysl moderního umění/: "Je tedy člověku vlastní nějaká aspirace, o které nemůže dobře říci, v čem záleží, když právě v daném světě, v onom jediném existujícím jeho světě není

nikdy ~~nikdy~~ místo, aby vyslovila, ^{zohmizila,} realizovala to, za čím spě-
je. Není to snaha volit jen některou z poznanych možností
existence. Je to ^{průběh} naopak touha po neznámém, po něčem, co teprve
stvořeno býti má. [...] - je to něco, čím člověk vždy všecko
dané, známé existující p ř e s a h u j e ." ⁷ Příznačné pro
tuto Chalupického úvahu - i pro jeho programové články, jimiž
dával páteř Skupině 42 - ovšem je, že autor, ptaje se po smyslu
moderního umění, klade si paralelně otázku po smyslu lidského
konání a života vůbec. ⁸ Vytváří svůj teoretický kánon umění na
bázi bytostné, substantiální, a proto ptaní po smyslu ~~umění~~ umění
jako sféry lidské kreativity si v tomto Chalupického traktování
vynucuje další otázku - po smyslu života a člověka. Estetické
otázky nedostávají estetické odpovědi, ale proměňují se v otáz-
ky ontologické. A obojí je shledáno stejně reálným a transcen-
dentním, se zárodky shodného potenciálního náboje přesahu. - Kai-
narův příběh v obráceném sledu uskutečňuje totéž ptaní: reálnou
a realitní podstatou je najednou postaven před "to", ocitá se
před otázkou smyslu sebe sama, zároveň před otázkou na sebe sa-
ma, vůči sobě. A odpověď, ač výrazově představená /jako "to"/,
se opět stává otázkou - rukavicí hozenou interpretovi.

POZNÁMKY

- 1 Pro Kainara tohoto období - na rozdíl od Koláře - je příznačná nápadnější aktivita tvaru, tzn. větší stylizovanost básnického projevu - spojování rozdílných námětových oblastí /časté biblické a kulturní aluze/, barvitější obraznost i zřejmé rytmické intence ve verši. Rovněž ve sledované básni je Kainar jako autor, tj. jako sémiotický autor /Mukařovského "sémantické gesto" či Červenkova "osobnost"/ zřetelně přítomen. Nápadná je kompozice básně se svorníkem hlavního motivu na počátku první a poslední strofy, segmentace na osm /ve 2. vydání sbírky sedm/ čtyřveršových strof /porušená pouze v závěru osamostatněním posledního verše/, barokizující obraznost /"Jako kus masa když pleskne o zem"; "Toužení svědící jak uhry pod mýdlem"; "Kadeře padaly jak růže do hrobu"/ a verš: Strofa má rytmickou podobu 12-12-12-10, první tři verše jsou důsledně daktylské /s dominující podobou stopy xxx/, čtvrtý je daktylotrochejský. Toto schéma Kainar porušuje pouze v posledním verši páté a osmé strofy. Rytmická intence básně vynikne především tehdy, když si uvědomíme obecné znaky českého daktylu: silnou stopovost /vylučující neobsazení iktové pozice slabikou nepřízvučnou/ a z kombinačního hlediska z toho plynoucí zúžené možnosti výběru z lexikálního paradigmatu češtiny /na rozdíl od nestopového jambu i na rozdíl od stopového, ale co do rytmických možností variabilnějšího trocheje/.
- 2 Báseň má dvě verze; ve vydání z roku 1946 v rozsahu osmi strof, ve vydání z roku 1967 o sedmi strofách - vypuštěna je strofa čtvrtá /s tématem francouzské výpravy/. Na rozdíl od F. Větičky /Větička, F.: Kainarova absolutně skutečná báseň, Zlatý máj, 15, 1981, s. 480-484/se domnívám, že její vypuštění je funkční a prospívá větší integritě textu; do jisté míry jde o zákrok zákonitý, neboť tato strofa tvoří nejvíce volnou - významově a časově odlišnou - digresi a setrvává s celem v nejmenší koherenci.

- 3 Máme zde na mysli mýtus ve smyslu prefigurace /základní situace/ a opakovatelnosti /stereotypu/, dvě ze sedmi určení, jimiž vymezuje mýtus polský sémiotik E. Kužma /dalšími jsou geneze, struktura, společná komunikace, význam, hodnota/. Srov. Kužma, E.: *Kategoria mitu w badaniach literackich. Pamiętnik Literacki*, 77, 1986, zeszyt 4, s. 55-73.
- 4 Srov. názor L. Kundery; který ve své recenzi o básni Stříhali dohola malého chlapečka poznamenal: je to "šílená a absolutně skutečná [...] báseň, která je v dnešní naší poesii gotovým zjevením." /Kundera, L.: *Josef Kainar: Nové myty. List Sdružení moravských spisovatelů*, 1, 1946, s. 241.
- 5 "Stříhali dohola malého chlapečka má jednak zcela reální děj z holičského ~~zkrámu~~ zkrámu, ale se všemi konkrétními rysy i jakousi skutečností skutečnosti neboli mythologický děj. Kainarova poesie je vrchovatě nabitá realitou, není však zdaleka realistická, nýbrž vpravdě mythologická: nepojímá věci jen jako věci, nýbrž jako šifry skutečnosti." /Trost, P.: *O jedné tendenci v dnešní poesii, Blok*, 2, 1947-48, č. 1, s. 11./
- 6 V tomto místě nám nejde o přestup na duchovědné, iracionální výkladové postupy; naše tvrzení budiž chápáno v souladu s tím, co jsme hledali v přechodí části; stále usilujeme o nalezení sémantického korelátu tajemství a jeho komunikativní funkce ve struktuře básnického díla - s přesahy do širšího kontextu; čili pořád máme na mysli tajemství jako kvalitu sémioticky artikulovanou.
- 7 Chalupický, J.: *Smysl moderního umění*, Praha, Výtvarný odbor Umělecké besedy 1944, s. 15-16.
- 8 K tomu ještě Chalupický: "Hledaje smysl umění, musel jsem si položit otázku po smyslu lidského konání vůbec; a tu jsem poukázal na přesahovačnost, na transcendenci lidského ducha jako na znak, kterým se člověk obecně odlišuje od bytostí jiných a který je tedy jeho známkou podstatným. Je-li pak úkolem člověka ve světě bytí sebou samým, zaujímá to místo, které jemu jedinému náleží, znamená to, že

jeho úkolem je praktikovat svou transcendenci a tím konstituovati sebe sama." /C. d., s. 25-26./

DRAMA JAKO STŘETÁVÁNÍ ŽIVOTNÍCH HODNOT

Václav Königsmark

Josef Topol patří k autorům, jejichž tvorba sleduje pří-
značné téma, které prochází vlastně celým jejich dílem. Sám
své téma nepřímo komentoval v poznámkách ke hře Jejich den,
s níž kdysi debutoval na Národním divadle^{1/}. Vyslovil tu přesvěd-
čení, že za šťastného lze pokládat jen takového člověka, který
umí žít v souladu sám se sebou, který sám sebe maximálně usku-
tečňuje a proto také opravdu JE. Zároveň tuto představu formu-
loval Topol i negativně proti těm, "kteří si v našem světě
prostě jen zvykli, kteří se tu po svém zabydli, a nejenže ne-
vědí, ale ani si nekladou otázku, proč a k čemu to všechno je!"
Topol tedy záměrně převrací běžně přijímaný názor, že člověk
tu je především proto, aby pracoval a žil a namítá, že přece
"člověk žije a pracuje, aby tu taky opravdu BYL! Jakákoliv prá-
ce a jakýkoliv způsob života se mu nesmí stát únikem, nesmí ho
,zcizit' jeho nejvlastnějšímu poslání. Musí se chovat tak, jako
by byl skutečně na světě." Tyto zdánlivě stejné formulace vy-
jadřují paradox záměny, uskutečňované v přítomnosti. Zdánlivá
totožnost obsahu totiž hodnotově ujasňuje vztah mezi prostřed-
kem a cílem, které jsou tak často zaměňovány.

Důraz položený na vnitřní hodnotu života i vnitřní kelist-
vost lidské osobnosti, která musí vycházet z vědomého a harmo-
nického souladu mezi tím, jakým kdo je a co dělá, poukazuje
čitelně k přelomu padesátých a šedesátých let. Tehdy se začal
otevírat prostor k analýze navršených společenských rozporů
a rodila se znovu i potřeba neschematického přístupu k člověku.
Tato kritéria se začala v tvorbě nejen uplatňovat, ale současně
k tomu vznikaly i nezbytné kulturněspolečenské podmínky, bez
nichž podobné úsilí nemá příliš šancí na uskutečnění. Josef To-

pol patřil v tomto procesu k autorům, jimž nešlo o politizující uměleckou publicistiku obírající se pouze vnější jevovou stránkou skutečnosti, ani nenabízel jako protiváhu stejně povrchní moralizující lecke, ale usiloval naopak o dramatickou analýzu vnitřního stavu vědomí individua a důsledků, které z odhalených negativních tendencí plynou jak pro hodnotový systém člověka, tak pro život společnosti.

Hra Jejich den, která šla u počátků Topolovy spolupráce s Národním divadlem^{2/}, sleduje především generační střetnutí, aniž by tímto konfliktem mělo být naplněno pouze určité přímocaré scéma. Nejde zde jen o kritiku pragmatické deformace životního smyslu jako komerčně úspěšné existence, ale především o živé úsilí zachovat si právo na vlastní představu o životě, osvobozenou od jednoznačných utilitárností. V dialogu Vladimíra a jeho otce z druhého dějství hry poučuje otec: "Štěstí se nedělá samo. Štěstí dá fušku." Dohnal tím pochopitelně rozumí "štěstí" jako synonymum zabezpečeného života a jisté kariéry, zatímco syn chce proti této představě ubránit svou potřebu radosti ze života. Podobně i hlavní hrdina Jejich dnu Pavel cítí potřebu vyrovnat se sám se sebou a pak z perspektivy vlastních životních kritérií učinit svá životní rozhodnutí. Pavlův návrat do minulosti je tu projevem nenaplněné touhy po zázemí /"...já bych nerad odjel, jako jsem přijel!"/, očekává, že teprve potom překoná svou neschopnost vyrovnat se se skutečností, na kterou při svém vstupu do života narazil.

Zatímco Jejich den je soustředěn k přímým střetnutím mladých lidí, kteří odmítají převzít utilitární představy o životě, s představiteli "normálního", opotřebovaného, často vyprázdněného způsobu života /ať jde o rysy maloměšťáctví, společenský cynismus kalkulující s politickou přetvářkou, kariérismus nebo o důsledky křivdy, strachu, obrany před nátlakem/,

v Konci masopustu řeší Topol obdobné téma už v souvislostech mnohem širších a zásadnějších. Dramatikův myšlenkový vývoj od hry Jejich den ke Konci masopustu se uplatňuje zcela prokazatelně v tom, jak se napětí mezi mikrosvětly jednotlivých postav a společenskými souvislostmi dění promítá čitelně i do dramatické kompozice. Topol především důsledně využívá vícevrstevnatost dění. Hlavní dějová linie, která tvoří zápletku hry, je rozvíjena souvislostmi okolního dění, jehož nositeli jsou vedlejší postavy, které tu rozehrávají svá mikrodramata, jež ústřední konflikt průběžně doplňují a "centrální příběh jakoby chóricky obklopují."^{3/} V několika vzájemně propojených vrstvách se tu bezmála simultánně rozehrávají příběhy různého dramatického obsahu i významu. Tato velice diferencovaná významová struktura dává ostatně Topolovým hrám osobitou ~~taktiku~~ vnitřní tektoniku i emotivní sílu. Pozoruhodné je i prolínání vrstev, na jedné straně až fabulačně názorných, zcela konkrétních, na druhé straně sledujících obecnější dramatickou perspektivu.

Zápleтка hry vychází bezmála z klišé ideového schématu vesnického dramatu padesátých let. Hlavní postavou je totiž malarolník František Král, který vytrvale odmítá vstoupit do družstva, ačkoliv mu to přináší pouze obtíže vyplývající jednak z proměny životního stylu soudobé vesničky, jednak z důsledků, / které takové rozhodnutí nutně musely provázet. Ocitá se totiž ve dvojím ohni. Pro funkcionáře se stává politickým nepřítelem, zatímco pro spoluobčany, kteří už přivykli novým skutečnostem a přijali pohodlnější a spolu s ním i povrchnější způsob života, je podivínem, jenž se stává terčem útoku ze zcela jiných příčin. Na Královi totiž nepopuzuje pouze "zpátečnická" věrnost dnes překonaným zákonům vesnického života, ale především jeho lidská i hodnotová konsistence. Zde jsou zdroje nejen Krá-

lových přímých konfliktů , ale i příčiny jejich latentních podob, jejichž původcem je především Smrťák, venkovský holič a ochotnický režisér, který organizuje masopustní aktivitu maškar, jež tvoří jednu z významných linií hry:

"Na zadním prospektu je cihelna s vysokým komínem. Bubny duní. Král s rukama za zády obhlíží svoje pole. Z portálu vycházejí maškary, v jejich čele Husar. Král stojí zády k nim. Husar dá ruce k ústům, napodobí amplión.

HUSAR /nadneseně/: Rolník František Král! Nechť se dostaví! Ihned!

/Král zvedne pátravě hlavu. Maškary vypísknou smíchy./

KRÁL /se otočí/: Co ~~tu~~ tu děláte?

MAŠKARY: Chceme si nadejít.

KRÁL: Přes moje pole?

MAŠKARY: Přes vaše pole...?

Po několika replikách:

KRÁL: Ani šlápnout! Všude jinde si můžete nadejít, patří vám všecko.

HUSAR: Nám patří jenom bubínek a trubka. To je náš majetek, naše pejcha!

/Ozvou se bubny a trubka, velmi honosně./

Jenže to je všeho všudy jen půlka. Někdo to musí slyšet.

My si jdeme pro uši.

KRÁL: Pro moje uši?

HUSAR: A pro vaše oči.

KRÁL: Pro moje oči?

HUSAR: A pro vaši duši.

KRÁL: Co máte na mé duši?

MAŠKARY: Chceme z ní něco mít!

KRÁL: To věřím! Ale já se budu dělit jen se svým dětema: těma

slyším, těma se koukám, ty leží na mým srdci, do nich si u-
stelu, do nich se obrátím, oni budou živi z mé duše - ...^{4/}

Maškary jsou vlastně svého druhu aktivním chórem hry. "Přihlížející", popřípadě nezdůčastněné postavy mají svou funkci už v Jejich dnu, v němž jsou nositeli drobných epizodních příběhů, které hlavní téma zrcadlí nebo alespoň ilustruje. V Konci masopustu jsou ovšem tito "svědci" co nejúžeji vtaženi do dramatického dění, které nejen rozvíjejí, ale i významově spoluurčují. Jejich anonymita i lhostejnost má kompozičně domyšlenou funkci. Představují diváky, jejichž klíčem k bytí je touha po zábavě. Však tato vnitřní lhostejnost a krutost se bezděčně odkrývá, když místo tradiční figuriny, která symbolizuje pohřbívání zimy, ukládají do rakve Jindřicha. V Jindřichově duševní zaostalosti a bezelstném čistém dobráctví shledávají právo k této záměně, jež je ostatně i latentním výrazem jejich nelibosti vůči Královi. Jindřich je totiž Králův syn a v této chvíli ještě nikdo netuší, že se stane skutečnou obětí hry. Náhodné samozřejmě není ani to, že Hradík /nemá ve hře jméno!/, který má masku Husara, je nositelem jejich agresivní nespokojenosti /v příběhové rovině je okrajově motivována jeho nedobrovolným pobytem na vesnici/. Husar ovšem není strážcem masopustní hry, je nástrojem Smrťáka, který ho do role vědomě obsadil a celé dění nepřestává tiše manipulovat. Také Smrťákově jméno má vedle postupně se uplatňující symbolické funkce svou věcnou výchozí motivaci /Smrťák ho zdědil po matčině profesi/. Náhodné samozřejmě není ani tragické naplnění hry. Již Jindřich, který se zprvu stává zdánlivě náhodnou obětí /vykonavatelem trestu je jeho otec, který nemůže snést veřejnou potupu/, je nakonec dokonce zabit. Jeho "náhodným" vrahem se stává Rafael, který si půjčil Husarovu masku, které chtěl použít k ne-

pozorovanému útěku s Marií /Královou dcerou/. Rafael je paradoxně pokračovatelem tématu Pavla z jejich dnu.

Topol zde užívá vlastně metody divadla na divadla, i když prostředky zcizení nemají přímočarou funkci, jak ji uplatňoval Bertolt Brecht. Mají jednak svou organickou podobu v linii příběhu, v jeho motivovaném, vlastně pravděpodobném odvíjení /maškary si nejen nezávazně hrají, ale představují i samy sebe/, jednak plní i funkci obraznou, podřízenou kompoziční metodě, která přesahuje rámec realistické hry. Jejich prostřednictvím jsou totiž obnažovány charaktery postav /především Smrťáka, ale i Krále nebo Rafaela/, jsou dokonce prostředkem k implicitnímu hodnocení jejich jednání v situacích. Současně se však maškary samy do dění vměšují a zveřejňují v něm i své stanovisko, jehož nezainteresovanost je pak vědomě aktualizována v principu hry. Hra přitom nechce být z jejich úhlu pohledu ničím hlubším než chvilkovým povyražením, vytržením z všedního životního stereotypu. Takto zveřejněná funkce hry směřuje až k rozehrávání naprosté neschopnosti pochopit souvislosti jednotlivých událostí, k obnažení lhostejnosti hraničící dokonce s nelidskostí, která nakonec pouze přihlíží záhubě člověka. "Maska, kterou si v Topolově hře nasazují účastníci masopustního tažení, má podvojný význam. Navenek skrývá, odcizuje a zaštiťuje svého nositele před osobní odpovědností za každý výrok a projev. Zbavuje ostychu, společenských ohledů a mravní závaznosti, poskytuje zkrátka všechny výhody a všechnu morální vágnost anonymity." Na druhé straně však maska ve hře Konec masopustu zároveň postavu paradoxně obnažuje a tedy i demaskuje.

Končíznost vnitřní hodnotové orientace se důsledně prosazuje pouze u Krále, aniž by ovšem tento rys provázela jakákoliv idealizace této postavy. Znamená to jen tolik, že Král žije ve shodě se sebou samým. Zároveň ovšem, ať Král dělá cokoliv, bude

to stějně marné, protože se tím chce vlastně vyhnout světu, jenž ho obklopuje. Jeho osud je v tomto smyslu v podstatě tragický.

Téma Jejich dne se přihlašuje zejména v postavách Rafaela a Marie, kteří o hlubší životní postoj - ovšem po svém - usilují. Rafael je zjevně představitelem nekonformního mládí /však ho Tajemník okamžitě prokádruje: "Vemte si jen holá fakta: dědeček - zámožný stavitel, matka - utekla za hranice, a kdo ho vychoval? Milostpaní!"/. Nebouří se pouze proti podobně krátkozrakému hodnocení, ale podvědomě i proti hodnotové devalvací, kterou vnímá zatím teprve /ale v podstatě správně/ jako odejmutí práva na vnitřní autentičnost. Jeho vzpoury ho reklamují se záměrnou agresivitou. Rafael je ve svém úsilí dokonce důslednější, než byl Pavel v Jejich dnu, proto zřejmě ústí jeho postoj až do tragických důsledků. Také Rafael ~~se~~ se vlastně musí přesvědčit, že cesta k nalezení sebe sama nevede přes idealizaci minulého zážitku, ~~až~~ zůstává jeho stopa v paměti sebeautentičtější. Také přehledný svět staré vesnice se proměnil současným vývojem v iluzi, přestože "země jako kolébka a rakev existuje pod nohama člověka, ale člověk se od ní oddělil a nemůže řešit svůj vztah k přírodě jinak než prostřednictvím vztahů, které ho spojují s velkým světem ostatních lidí."^{6/}

Ostatní postavy hry se však vesměs propadají do své neosobnosti, podřízené vlastně neautentické podobě skutečnosti. Příznačně se to projevuje především u Tajemníka a Smrtáka. Tajemníkovy neautentičnost je důsledkem vnitřní prázdnoty a lhostejnosti, kterou překrývá maska boдрé pseudolidskosti /proti tématu masky v masopustním průvodu se totiž v této hře setkáváme i s tématem masky jako životního postoje/. Skrývá se za ní exponent ideologie, kterou sice sám příliš nechápe, ale přesto se mu stává nástrojem jeho moci. Smrtákova neautentičnost má složitější

významové souvislosti. Manipuluje sice s maškarním průvodem, ale s maškarami se nikdy neztotožňuje. Svůj zákeřný alibismus tu dokonce sám definoval: "Kdo chce druhého namočit, musí bejt su-
chej!" Smrťák si neodpovědně zahrává s tajemstvím života, aniž ho chápe; v tomto smyslu dokonce překračuje záměrnou kompetenci Tajemníkovu. Neschopnost dění vskutku pochopit denaskuje lidskou prázdnotu Smrťáka a usvědčuje ho z nelidskosti. Vždyť on - ne Rafael - je skutečným pachatelem, ačkoliv nemůže být nikdy usvědčen a podle zákona odsouzen. V Smrťákovi vytvořil Topol příznačný společenský produkt hodnotově narušené společnosti.

Téma hodnotového sváru se uplatňuje vlastně ve všech vrstvách struktury. Nejde pouze o zápletku obsahující banální příběh rolníka, jenž odmítal vstoupit do družstva a hledal svou identitu v důstojné sounáležitosti s harmonií starého poznaného řádu, z něhož tu zaznívá jako ozvěna už téměř zapomenutý mýtus. /Ne náhodou zůstává osamocen i Rafael, který ovšem volí cestu individuální vzpoury./ Reálný příběh získává v průběhu hry kvalitu obecnějšího sporu. Skutečný konflikt je ve hře však jakoby stále utajován a je vlastně na vnímání, aby ho sám dešifroval a pochopil. Topolova dramatická technika staví totiž do popředí stále spíše příběhy, které si sem přinášejí jednotlivé /i vedlejší/ postavy, jejich emocionální napětí, zdůrazňuje také vnitřní metaforika dění, subtilní i bohatě uplatněné motivace postav a především složité /přitom však z hlediska samotného příběhu zcela přehledné/ strukturní zvrstvení několika dějových pásem. Konec masopustu tedy v prvním plánu vskutku vypovídá o postavení člověka v konkrétní historické situaci a v konkrétních společenských podmínkách, zároveň však usiluje dramatickým střetáváním dospět k zásadnímu obratu, neboť "konflikt se neřeší vývojem charakterů, nýbrž jejich odhalováním."

Hodnotové střetávání se v tomto smyslu z fabulačních vrstev
noří do hlubších souvislostí kompozičního uspořádání, do hlubších
souvislostí práce s jazykem. Svědčí o tom ostatně i už citovaná
scéna Králova setkání s maškarami. Za situačně zdánlivě přímo-
čarým střetnutím se ukrývá hlubší podtext. Pole je součástí Krá-
lovy bytosti, je součástí i jeho mravního řádu, který má až sta-
rozákonní rozměr. Kdyby Král pustil maskary na své pole, vlastně
by se jim vydal. Na druhé straně maskarám je tato představa
řádu cizí, snaží se proto pouze narušit Královu výlučnost, pře-
jí si ho strhnout k sobě, aby je nemohl soudit svým mlčenlivým
nevýbojným individualismem. Skrytý smysl dialogu zveřejňuje
Králova odpověď, z jejíhož patosu se ozývá biblická parafráze.

I z této ukázky je zřejmé, že Topol pracuje citlivě s něko-
lika jazykovými vrstvami. Na jedné straně usiluje o regenerová-
ní jazyka venkovského prostředí, z něhož zakládá obraznost cit-
livě evokující původní magičnost obsaženou v jednotě myšlení a
cítění, aby ji ovšem zároveň názorně porušoval všude tam, kde
v přítomnosti ztrácí svůj obsah. V tomto smyslu ostetně využívá /
i soudobé hovorové městské řeči. ~~rozjímá~~ Tento přístup zhodno-
cuje funkci jazyka v širokém rozpětí jeho komunikativního, mý-
totvorného i estetického využití a přesahuje značně /snad jen
s výjimkou her Františka Hrubína/ dobový kontext. Není náhodné,
že oklamáný Jindřich útočí na Husara konstatováním: „Lžeš. Proto
se nebojíš slov.“ Vždyť básnické ovládnutí jazyka je zde podří-
zeno morálnímu kritériu, jímž je kritérium pravdy. V tomto
smyslu na slovo Josef Topol nejen spoléhá, ale spoučasně před
ním cítí závažný ostych. V tomto smyslu se také hodnotové stře-
távání z fabulačních prostředků přenáší až k původním zdrojům
básnické
tvorby vůbec, k obnovujícímu tvůrčímu gestu zakotvenému v odpo-
vědnosti.

Poznámky:

1. Jejich den měl premiéru v Národním divadle 31.10.1959 v režii Otomara Krejči.
2. Topol debutoval jako dramatik hrou Palnoční vítr v Burianově D 34 v roce 1955.
3. Konec Masopustu měl v Krejčově režii nejprve premiéru v olomoucké činohře /1963/, o rok později pak na Národním divadle. Citace je ze studie Krejčova dramaturga Karla Krause. Vyšla pod názvem Masopustní tragédie v Divadle, únor 1965, str.18.
4. Josef Topol, Konec masopustu, Praha, Orbis 1983, str.37 an.
5. Karel Kraus, cit.d., str. 19 an.
6. Jaroslav Vostrý v doslovu ke knižnímu vydání hry. Praha 1963, str.113.
7. Karel Kraus, cit.d.,str.25.

Vladimír Macura

Šiktancovy Heinovské noci a aktualizace
žánru pásma v poezii generace Května

Šiktancova pátá básnická knížka ¹ je v kontextu jeho tvorby již na první pohled počátkem ohledávání nových cest. Po předchozích čtyřech titulech, shrnujících vždy po jednotlivých časových úsecích autorovu lyrickou produkci /Tobě, životě!, 1951; Pochodeň jara, 1954; Vlnobití, 1956; Žízeň, 1959/, se tu poprvé objevuje celistvá, jednotně koncipovaná skladba, navíc se zřetelným epickým půdorysem.

Epika bezprostředně po Únoru nehrála v české poezii žádnou výraznější úlohu. Typ poémy usilující epicky reflektovat zkušenost války i prvních let poválečného budování, který byl běžný v sovětských literaturách /A. Tvardovskij: Dům u cesty, 1946; A. Kuljašov: Prostí lidé, 1949; J. Smul: Brigáda chlapců z Järvesuu, 1948; A. Nědogonov: Vlajka nad selsovětem, 1947/, se v našich souvislostech neuplatnil, a tak se vlastně epika prosazuje jako vývojový podnět v české poezii až koncem padesátých let. Dochází k tomu vlastně již ve znamení snahy po přehodnocení dosavadní představy o poezii a jejích funkcích. František Hrubín například nachází v epice, navíc pevně zakotvené v starověkém mýtu, prostředek významového zvrstvení básnické výpovědi /Proměna, 1957/, Marie Fojmanová se jejím prostřednictvím dobírá celistvého uchopení svého tématu ženy, objevující smysl života v práci i v odpovědnosti za osudy světa /Paní Curieová, 1957/.

Ještě výraznější byl tento literárněpolemický osten epiky u básníků mladší generace, jejíž jádro se seskupovalo kolem časopisu Květen a na jeho stránkách formulovaného programu poezie všedního dne. Epizační postupy a konečně epika vůbec byly generací přijímány výslovně jako vhodný prostředek překonání svazující dobové literární normy, prosazení kontaktu se skutečným životem, "se syrovou skutečností", jako prostředek umožňující současně na nové úrovni "návrat ke konkrétnímu". Přestože v zápalu polemiky bylo výchozí "protinormativní" cítění epiky natolik vyostřeno, že se s ní přímo proklamativně nespojovala - zatím - možnost syntézy², byl v ní spatřován spíše živel protisyntetický, analytický, v praxi, jak se brzy ukázalo, obrat k epice znamenal tak či onak alespoň u některých autorů nastoupení cesty k šířeji založené lyricko-epické skladbě ve své podstatě shrnující a vyhodnocující dosavadní uměleckou a lidskou zkušenost - a tedy ke skladbě zřetelně syntetické povahy.

Na samém počátku šedesátých let k tomu došlo téměř současně nejen v Hejnovských nocích K. Šiktance, ale i v básni Bylo to v Evropě /1960/ Jiřího Šotoly. Šotola i Šiktanc měli v té době za sebou již několik let souběžné literární cesty, nejednou se překrývající v preferovaných motivech i ve stylistických řešeních, a také oběma poémami vycházeli společně z téže tradice. Oba aktualizovali typ lyricko-epické polytematické básně, tzv. pásma³, které se vytvořilo v období avantgardy na počátku dvacátých let jako žánr nahrazující tradiční epiku a sloužící - slovy Zdeňka Pešata - "k souhrnnému vyslovení životního pocitu a vztahu ke světu

v určité subjektivně exponované situaci, která zpravidla vnáší do těchto skladeb konfesijní, autobiografický prvek".⁴ Šotola přitom akcentoval především polytematičnost výchozího žánrového předobrazu; prostor, ve kterém se pohybuje jeho lyrický hrdina, je celá planeta, kde "vše se děje a míjí", život je nahlížen jako nekonečný proud skutečností, vynořujících se a mizejících v zorném poli, čas básně se měří na celý věk. Šiktanc je zřetelně tematicky mnohem méně rozbíhavý, soustřeďuje se ke dvěma událostem nevzdáleným příliš ani časově /leží mezi nimi přesně rok/ ani prostorově /dělí je jen několik málo kilometrů/. Z žánrového předobrazu avantgardního pásma přejímá spíše onen silný akcent autobiografický, konfesijní, z této složky učinil vlastní osu své skladby.

Právě osobní, nezaměnitelná zkušenost také obě události, v historickém plánu vlastně nesouměřitelné, spojuje. Drobná epizoda místního významu z června 1941 - vyvěšení rudého praporu na jednom z kladenských továrních komínů po napadení Sovětského svazu Německem - vstupuje v perspektivě básně do přímé souvislosti s lidickou tragédií z června 1942, která otřásla svědomím světa: obě jsou pojímány jako důležité formující složky autorova životopisu /Šiktanc se narodil v Hřebeči u Kladna, nedaleko Lidic/. Přitom včlenění obou těchto témat do plánu konfesijního je /svým způsobem již v rozporu s žánrovými předpoklady skladby pásmového typu/ vyhoceně kauzální, obě události se stávají přímými činiteli básnickovy proměny. Zatímco avantgardní pásmo ve shodě se svým apollinairovským předobrazem představovalo subjekt

.....

Tak kvetou stromy a děti kvetou
jak mičurinské sady.

A člověk proto v zemi této,
je věčně, věčně mladý.

K. Šiktanc: Mičurinovi 5

V Heinovských nocích jsme již svědky toho, jak důraz na předmětnou fakticitu básnického slova obnovuje - obrazně řečeno - samu skutečnost, jak ji podává ve zcela konkrétních výsečích /"V ptáčnickém obchoďě viseli kanárčí / za křídlo v drátěné kleci"/, ve sledu významově nasycených slov /"Depeše / Auta / Prohlídky / Štěňata na provaze / A na nervózních holínkách / světélkující saze"/, ve výčtu údajů majících někdy povahu dokumentárních dat. Šiktanc např. včleňuje do své básně i jména skutečných lidických obětí, experimentuje dokonce s napětím mezi úřední syrovostí abecedního soupisu jmen a tradičními a literárními postupy výstavby zvukového plánu básně:

Doležal Dvořák

Farský Fojtík

A farář pláče

bezzubý

Sedali spolu u Šenfeldrů

A vyhlíželi holuby

Jelínek Jirků

Kácl Kadlec

A třicet ran

A echo zní

A hrobník Václav Kovařovský

UŽ zbytečný UŽ zbytečný

Ale současně, a na první pohled až paradoxně, vezmeme-li v úvahu dobové námitky oponentů poezie všedního dne, kteří se obávali recidivy žánrovosti a autorského podléhání faktografii, znamená zájem o konkrétně viděný detail také akcent na vnímající subjekt, bohatá předmětná vrstva skladby tu totiž je automaticky chápána jako vrstva empirická, jako bezprostřední součást autorova životopisu, jeho vnitřní zkušenosti, příběhu jeho hledání, který je centrálním tématem Heinovských nocí.

V této perspektivě i fakt přestává být pouhým pasivně "přejímaným" faktem, je přetvořen v krajně aktivní prvek významové stavby básně. Dokonce i sama historicky přesně časově lokalizovaná datace obou ústředních událostí /červen 1941 a červen 1942/ přesahuje vlastní prostou fakticitu a nabývá až platnosti symbolu. Do hry tu vstupuje skutečnost, že červen je od časů Šrámkovy generace až vyjimečně sémantickým zatíženým měsícem v české literární ikonografii: je měsícem smyslového probuzení, měsícem mládí na prahu poznání, ale měsícem /již díky své etymologii/ puncovaným rudým znamením krve a vzpoury. Prostý "faktický" časový údaj tak přímo vytváří předpoklady pro sjednocení tématu revolty a pro-

litě lidské krve s tématem mládí hledajícího svou cestu a stává se v celkovém rozvrhu Šiktancovy básně neobyčejně nosným.

Obdobně se chovají i jiné "konkrétní detaily" v tematické vrstvě poémy. Na začátku "vzpomínkové" střední části se třeba objevuje nápadný motiv "rážového parníčku" - je tu součástí naplň snového obrazu ještě nevykrystalizované touhy mládí:

Veršičky o řekách

Zelená ramena

Zátoky studené vůně

V dálce se rozkašlal rážový parníček

jako když po někom stůně

Tento motiv se vrací později znovu, v době, kdy má již lyrický hrdina za sebou prvou ze svých určujících zkušeností: setkání s rudým praporem, a vrací se také v příznačném posunu /"V dálce se rozkašlal červený parníček"/, jako by do sebe vstřebal barevný vjem rudé vlajky nad městem, ale také celou jeho sémantiku. Stejně tak "struska", běžná kladenská realie, připomenutá nejdříve v pasáži o praporu /"Vyšplíchla struska / Černá krev"/ a také k němu metaforicky vztažena, se objevuje v závěru jako symbolické označení pokrevního sepětí básníka s lidem svého kraje /"Nemůžem jinak s touhle černou krví!"/ atd. Značné množství v konkrétnosti vnímaných předmětů nezůstává zkrátka z hlediska základního smyslu básně ničím vnějším, účastní se bezprostředně příběhu bás-

níkova hledání a vypoovídá o něm.⁶

"Vývojový" moment je v Heinovských nocích ovšem podtrháván i kompoziční skladbou poémy a důmyslnou, až "hudební" prací s básnickým rytmem. Poéma má především zřetelnou trojčlennou stavbu. V prologu, kdy se lyrický hrdina představuje a navazuje kontakt se čtenářem, zůstává rytmus uvolněný, významově otevřený. Střední oddíl však už nabízí zřetelně vyhraněný repertoár čtyř rytmických typů různě obměňujících společný čtyřveršový pádorys /graficky ovšem podle potřeby "rozmontovaný" do rozmanitého počtu "řádků"⁷;
tematicky přesně odlišených:

- I. Subjektizovaný kontext /s explicitně tematizovanou postavou lyrického hrdiny/ vázaný na téma básníkova mládí; opírá se o verš daktylského spádu graficky členěný do pěti řádků.

Bylo to závratné

Bylo to k zalknutí

Troufalí Veselí Pyšní

třásly jsme kmeny až krví to šumělo

v korunách bavorských višní

xxx xxx xxx xxx

xxx xxx x

xxx xxx xxx xxx

xxx xxx x

- II. Objektizovaný kontext /subjekt básníka není tematizován/ spjatý s tématem rudého praporu; jeho rytmickým základem je osmislabičné jambické čtyřverší, graficky rozbité do krátkých řádků /první verš až na jedinou výjimku vždy do tří/:

A prapor křičel	x' x' x' x'
smál se	x' x' x' x'
třás	x' x' x' x'
Padaly poslední hvězdy	x' x' x' x
A dole lidí od pecí	
v dřevácích	
hnali ke zdi	

III. Objektizovaný kontext /subjekt básníka není tematizován/ spjatý s tématem lidické tragédie; opírá se opět o jambický osmislabičný verš, tentokrát s hyperkatalexí v lichých verších, přičemž čtyřveršový půdorys je graficky rozbíjen do pěti až šesti veršů:

A ráz	x' x' x' x' x
A dva	x' x' x' x'
A kruh se úří	x' x' x' x' x
A škrtí tichou spící ves	x' x' x' x'
A slepý pes se dívá do tmy	
a zakopává o řetěz	

IV. Subjektizovaný kontext /subjekt básníka je výslovně tematizován/ - vytvořený refrénem s motivem heinovských nocí; je výrazně daktylského spádu, přičemž první polovina čtyřverší je rozložena do pěti řádků grafických:

Heinovské noci!

Lásko,	xxx x x x x
najdu tě!	xxx xxx xxx xxx
Hřebínku v závěji,	xxx xxx xxx xxx
zahraju na tebe!	xxx xxx xxx xxx
Rozsviňte, jabloně, neprosím za sebe.	
Zahraju veselou! Zahraju naději!	

Taková charakteristika rytmických typů se může zatím zdát pouze formálně klasifikační, ukážeme si však vzápětí, jaké významové možnosti v konkrétním textu básně dané rozvržení otevírá. Všimněme si především, že pasáže textu přivádějící lyrického hrdinu přímo do zorného pole básně jsou jednoznačně vázány na daktyl, zřetelně se přitom využívá jistých "elegických", "nostalgických" asociací s daktylem v české poezii spjatých /"u mne stále daktyl pláče", P. Bezruč⁸/, daktylské ladění také přímo spojuje příběh mladé touhy z prvního oddílu střední části /rytmický typ I/ s refrénem druhého oddílu /typ IV/. Refrén sedmkrát přerušující přímou básnickou reflexí lidické tragédie se tak stává přímo metaforou generačního hledání, zpřítomňuje opakovaně toto téma i v druhé půli střední části, neustále tak znovu a znovu utvrzuje pouto mezi ním a vnitřním prožitkem básníka. Přitom ovšem prvořadě důležitosti sémantické nabývá fakt, že refrén není pouze mechanicky znovu citován, ale že se s každým jeho novým užitím krátí, až nakonec zůstává okleštěn na jediný výkřik: Heinovské noci. Toto odeznívání se tak stává znakem postupného dušení snu, jeho rozbíjení v přílivu tra-

gické dějinné zkušenosti, ale stává se současně východiskem pro jeho vzkříšení a přehodnocení v epilogu.

Důmyslná práce s rytmem je pak v závěrečné části skladby definitivně zhodnocována. Básník je tu představen jako zralý, dourčený svou životní zkušeností, ale tento "stav" není představen pouze v rovině věcného sdělení, jímž by byla jednoznačně shrnuta dosavadní životní etapa. "Zralost" a "zkušenost" lyrického hrdiny je tu dána souhrnným zorientováním jazykovětematického materiálu, vyplývá z celkového nasycení plánu mluvčího významy se postupně ustalujícími v předchozích pasážích básně. Proti lyrickému hrdinovi v prologu, jevícímu se jako "velká neznámá", stojí ve finále básně subjekt sjednocující v sobě vše, čím prošel, čím se protrpěl, napojující se vědomě a důsledně na tradici vlastního kraje. Po stránce slohové je tak závěrečný pasus plný citací, aluzí a volných parafrází desítek motivů dřívějších.

Kruh černé krve

Horká struska

Na haldách hoří

Procítá má ves

Prapor se v oknech červeně směje

Držíme ho až u nebes

Chvěje se Tančí Křičí Šlehá

Křeč větví Vítr

Vyjí psi

Tak například na této malé ploše čteme odkazy k následujícím veršům střední části: "Vyšplíchla struska / Černá krev", "Někde stál na haldách / Vlasy mu hořely", "A škrtil tichou spící ves", "A prapor křičel / smál se třás", "Plátěný prapor se červeně rozesmál z komína martinských pecí", "A prapor tančil / chvěl se ... " "A prapor křičel ... Prapor se svíjel / šlehal" ... "A vyjí žlutí psi" apod. A také rytmicky dochází ve finále k syntéze: ruší se tu předěl mezi rytmy jambickými, vázanými dosud, jak jsme viděli, k tématu "vnějšního světa", s rytmy daktylskými /vázanými na tematizaci subjektu/. Hrdinova konfese už není ani formálně oddělitelná od výpovědi o "vnějším světě", o válečných událostech, které básníka a jeho generaci formovaly, epická distance ztrácí definitivně poslední své opěrné body, sebevýpověď je současně výpovědí kolektivní: metrickým pozadím finále se tak stává verš jambického spádu /jednotlivé vesměs dvanáctifádkové odstavce lze snadno přepsat ve více méně pravidelný desetislabičný až dvanáctislabičný jamb v osmifádkových strofách/, v němž jako by se slévaly a přehodnocovaly útržky rytmů v druhé části ještě stroze oddělených. Zdánlivě zaniklý refrén se tu opět vrací: "Heinovské noci! Lásko najdu tě! / Najdu tě lásko! Našel jsem tě lásko." Téma generačního hledání se tak uzavírá v obrazné nápodobě, že smysl cesty není v úniku od válečných zážitků, ale v jejich mužném přijetí jako vlastní formující síly generačního ideálu.

Tento postoj také jinak formuluje životní úlohu básnického subjektu - a je to nový rys i na pozadí avantgardních pásmových skladeb. Básník sám sebe pojímá jako "strážce pa-

měti", lidická tragédie je interpretována současně i jako zločin proti lidské paměti, jako šílený pokus o vymazání lidského společenství z povědomí přeživších:

A už jen
skécet
jabloň vrby
A už jen potok z cesty svést
A už jen vyrýt vřes a travu
Zasypat v tůních zrní hvězd
A už jen
zorat
sad a hřiště
A všechny cesty do světa
A vystřílet houf křepelíček
co po paměti přelétá

Motiv paměti je v Heinovských nocích u Šiktance poprvé takto akcentován a od té doby se stává vlastně nejjobecnějším významovým sjednocením autorovy tvářící cesty, jakkoliv v dalším směřuje Šiktanc ještě hlouběji k předdějinné zkušenosti folklórní /Nebožka Smrt, 1963; Zařikávání živých, 1966/.

Zatím však /stejně jako v následující únorové poémě Patetická, 1961/ zůstává v horizontu zkušenosti generační. Z toho hlediska přestává být nevysvětlitelné i ono na první pohled paradoxní spojení akcentované lyrického refrénu - a také titulu skladby - právě s Heinrichem Heinem, okázale protiromantickým, "protiliteránským" německým básníkem

19. století. Právě z hlediska generačního postoje se odkaz k Heinovi stává smysluplným. Generace Května v Heinovi mohla tak či onak spatřovat předchůdce v úsilí "o nové navázání kontaktu se životem, se syrovou zkušeností a v úsilí o nové pronikání nemytých a nečesaných slov do básnického jazyka" ⁹, a tak se odkaz k Heinovi konec konců přímo nabízel pro posílení celkové sémantiky básnické výpovědi o generaci, která svou touhu po štěstí a kráse programově viděla naplněnu v mezích reálné zkušenosti.

Aktualizace žánru polytematické básně - pásma v české poezii na samém prahu šedesátých let v Šiktancových Heinovských nocích a v Šotolově básni Bylo to v Evropě, stejně jako v poezii mladší generace /J. Hanzlík: Cesta ve sbírce Bludný kámen aj./ nebyla zdá se nahodilá. Adaptabilnost avantgardního žánrového předobrazu na nové literární potřeby z jiné strany potvrzuje i tvorba mladé generace slovenské, tzv. konkretistů, z nichž se k pásmu přihlásil Ľubomír Feldek svým Severným letem /vyšlo v roce 1961 ve sbírce Jediný slaný domov/. Zdá se, že tradice "pásma" patří v našem kontextu k důležitým formujícím činitelům současné epizující poezie a výrazně se podílí na její specifice.

- ¹ Karel Šiktanc, *Heinovské noci*. Mladá fronta, Praha 1960.
~~/neustránkováno/~~
- ² Jiří Šotola /bez názvu/, in: *Mladí básníci na II. sjezdu spisovatelů*, Květen 1, 1955/1956, s. 295-296.
- ³ K žánru pásma srov.: Zdeněk Pešat, *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, Ke genezi jednoho žánru v moderní české poezii*, in: *Struktura a smysl literárního díla*, Československý spisovatel, Praha 1966. Přetištěno in: Z. Pešat, *Dialogy s poezií*, Československý spisovatel, Praha 1985, s. 137-154. Aleš Pohorský, *Pásmo*, in: *Poetika české meziválečné literatury, Proměny žánrů*, Československý spisovatel, Praha 1987, s. 56-79. Ilse Seehase, *Der tschechische Genretyp "Pásmo" und sein internationales Entstehungsgefüge*, *Zeitschrift für Slawistik* 29, 1984.
- ⁴ Zdeněk Pešat, *Dialogy s poezií*. Cit. dílo s. 153.
- ⁵ Karel Šiktanc, *Tobě, živote!*, Práce - Vydavatelstvo ROH, Praha 1951, s. 19.
- ⁶ K sémantizaci historických fakt u Šiktance srov. mj.: František Vrba, *Báseň o Únoru*, *Literární noviny* 11, 1962, 8, s. 4. Vrba zde interpretuje např. verše z *Patetické "Šli Královskou / šli Revoluční"* a ukazuje jakými novými

asociacemi je tento historický fakt nasycen /symboly české historické tradice, české státnosti, odkaz k dějinám revolučního hnutí, využívající i skutečnost, že v Královské 13 byla před válkou redakce Rudého práva a ústředí Komunistické strany/.

- 7 K napětí mezi veršem a grafikou v poezii K. Šiktance viz Miroslav Červenka, Verš a řádek, Experiment Karla Šiktance s básnickým rytmem /v tisku/.
- 8 Petr Bezruč, Slezské písně. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 24 /báseň Jedna melodie/.
- 9 Miroslav Červenka /bez názvu/, in: Mladí básníci na II. sjezdu spisovatelů, Květen 1, 1955/1956, s. 296. Srov. také Miroslav Holub, Náš všední den je pevnina, Květen 2, 1956/1957, s. 1-2.

KOLÁŘ V DRAMATU

Rukopis dramatu Chléb náš vezdejší vznikl v roce 1959 a dramatu Mor v Athénách v roce 1961. V šedesátých letech nacházíme po Kolářových hrách jenom dvě stopy: roku 1965 rozmnožila DILIA druhou z her a roku 1966 vyšel ve Vídni Unser täglich Brot. Teprve v polovině 80. let byly v zahraničí provedeny obě pantomimy, v roce 1986 vyšly v Édition de la différence překlady: Notre pain quotidien a La peste d'Athènes.

Obě dramata jsou důležitým pramenem pro ujasnění Kolářovy tvorby 50. let, zejména pro pochopení mravní motivace jeho uměleckého postoje, vedoucí vposled k jeho rozchodu s poezií slova.

Od konce 40. let pronásleduje Koláře otázka, zda je poezie schopna vyjádřit bídu a ohrožení člověka tohoto století. Mnohokrát bylo citováno Kolářovo svědectví o otřesu, který zažil při pohledu na němou výpověď věcí za návštěvy osvětimského muzea. Skepsi k literatuře vyjádřil ve svém Slovníku technik: "Proti svědectvím z koncentračních táborů mně připadala většina literatury blábolením. Když se mně posáději podařilo očistit některá autentická svědectví, div jsem si nebral rukavice, když jsem měl číst nějakou knihu básní". Se zárodkem mravního požadavku, aby byl básník s těmi, jejichž život je nejkrutější /Mistr Sun/ se setkáme už v básnickém deníku Očitý svědek z roku 1949: /básníku/ "lidský život nelze žít bez zakotvení tam, kde je nejtěžší".

S tímto postojem souvisí povaha Kolářova hledačství v 50. letech. Nevyčerpává se jenom ve zkoušení způsobů, jak slovem vyjádřit skutečnost, ale v hledání aktuálních zdrojů soudobé poezie.

narůstající nedůvěra k tradiční literatuře vede Koláře od důrazu na vytváření k důrazu na nalézání. V souvislosti s tím se jeho básnické gesto od počátku 50. let mění. Hledá a těžší poezii ode- všad, kde žijeme, autentičtou jazykových výpovědí zatěžuje tra- diční básnický jazyk až na únosnou mez, otevírá jej, aby pojal celou rozlohu zkušenosti, morálky a filozofie.

Zdroje své tvorby hledá v aktuálních a autentických svědectvích, nalézá je také v literatuře, jež je svědectvím života: v textech starých kronik, v životopisech svatých, v bohatých a dosud nedo- statečně využitých projevech lidové slovesnosti, zejména ve starých pranostikách, zaříkávadlech, příslovích, přísahách, svědectvích, trestech, v receptech a návodech, v říkadlech, v nonsensu a morbi- ditě pohádek. Spolu s útržky městského folklóru je pečlivě zapisu- je, ukládá do deníků a do básnických knih.

Tady se Kolář vzdává svých osobních uměleckých ambicí a dává svou osobnost do služeb svědectví o utrpení a ponížení člověka. To je nejbazší hranice, kam ve své tvorbě, spočívající ve slově, došel. Tvorbu učinil cele věcí etiky. Jejím cílem přestaly být vy- tvářené artefakty, ale zprostředkovávání - poezie jako svědectví. Básnické dílo se stalo orgánem mravního znepokojení.

Do těchto souvislostí patří Kolářova dramata.

x x x

První, co na Kolářových dramatech zaujme, je jejich překvapivá souvislost s divadlem absurdity. Absurdní se u Koláře začalo obje- vovat na počátku 50. let v autentických ohlasech skutečnosti a sto- jí i u vzniku skladeb Prométheových jater, kde najdeme výmluvné motto z Ladislava Klímy: "Ale k čemu ta strašlivá komedie? Proč toto vše?".

Absurdní v Kolářových dramatech nesou především groteskní dialogy, obnažující život jako dění beze smyslu. Poselství Kolářovy beznaděje má ve srovnání s dramaty a texty Beckettovými zřetelněji reálný základ. Kolářův groteskní dialog stojí na reálném intimním životním zážitku, na vyjádření reálné společenské situace - někde je dokonce jejich přímou parafrází. A hlavně: beznaděj Kolářových dramát má motivaci spíše společenskou a mravní než filozofickou. Při bližším pohledu na dramatický text obou her vyvstává jejich přece jen mnohem větší souvislost s Kolářovým básnickým dílem než s absurdním dramatem. Forma hry Chléb náš vezdejší má blízko jednak k faktuře velkých básnických skladeb, jednak k pokusům, které Kolář podnikal v 50. letech. Mor v Athénách zřetelným uplatněním techniky koláže tvoří jakýsi most mezi Kolářovou literární koláží a koláží výtvarnou.

I ve srovnání s autentickou poezií Černé lyry představují obě dramata extrémní "černou" polohu Kolářova díla. Kdežto Černá lyra byla pevně vázána na konkrétní svědectví světa "lidské podlosti", jsou dramata básnickým zobeecnějším sumy jednotlivých svědectví a vlastního poznání. Vyrůstají z nich a míří nad ně. Z trosek světa podniká Kolář pokus rekonstruovat v dramatech jeho celek. V něm už nejde o jednotlivé podlosti a krutosti, ale o vyjádření podstaty zla. Hry pak nemohou být než výkřikem básníkovy zoufalství nad zhovačilým světem bez pravdy, bez lidskosti, bez řádu, beze studu, beze smyslu a bez budoucnosti. Charakterizovat jejich obsah je skoro tak obtížné, jako je nemožné vyložit obsah dramát Beckettových.

Destrukci světa odpovídá rozbitá tradiční dramatická forma. Černou komedií Chléb náš vezdejší nás nevede dramatický děj. Hra má jediné dějství tvořené z dvanácti výstupů, které jdou za sebou

v nepřetržitém sledu a připomínají nejspíš básnické obrazy, jež bez přesnějšího ohrazení plynule přecházejí jeden v druhý. Jsou navzájem spjaté hlavními postavami, společnou atmosférou, vyrůstající především z dialogů několika dvojic s často těžko sdělitelným smyslem. Protože všechny jednotlivé výstupy vlastně představují opakovaný základní pocit vzájemného nedorozumění mezi partnery, nedorozumění mezi jedincem s světem, mezi lidskou podstatou a přikrnutou rolí, nedorozumění, které prohlubuje sama řeč, protože ztratila vazbu na označované, - nevytvářejí jednotlivé výstupy dramatickou gradaci, ale jsou v podstatě variacemi základní situace. Tato vlastnost svého dramatu Kolář zdůrazňuje už tím, že je komponuje v jediném dějství, a také tím, že jím předesílá prolog nazvaný Jáma, uvádějící nikoli do očekávaných dějů, nýbrž do smyslu.

Prolog je označen jako předehra. Tvoří ji rozsáhlá báseň, vyjadřující ve zkratce hlavní myšlenku dramatu. Báseň na místě předehry má dramatickou funkci v tom, že je libretem pro pantomimický výstup. Zde se ozývá Kolářovo tónnutí k poezii akce, k pozdějším básnickým návodům k upotřebení. Konkrétnost a předmětnost Kolářova řízení a myšlení je tak silná, že přechod od poezie k libretu pro pantomimu je téměř neznatelný. Předehra má v podstatě stejnou scénu, na jaké se později odehrává vlastní drama: obnaženosti výpovědi, vyslovené básnickou parabolou, odpovídá i obnažená, prázdná scéna.

Drama je plnější, je zalidněné postavami i osudy. Jako dějiště předepisuje Kolář pokoj, kde se dá bydlet: dva kusy zvetšelého nábytku, otoman a poničený jídelní stůl. Na stěnách nese pokoj stopy po lidech, kteří ho obývali: obrys postele, toaletního stolku, kredence, obrazů. Na předepsané scéně poznáme Kolářův starý zájem o objekty poznamenané člověkem, vypovídající o jeho přítomnosti i o stopách jeho osudu, který o několik let později dává vzniknout dlouhé řadě objektů výtvarně pojednaných stopami člověka.

V předehře je scéna už prvním paprskem světla představena jako celá - proto jsou lidské stopy na stěnách jiné než na jevišti vlastního dramatu. Už tento detail je pro funkci předehry příznačný: je tu exponováno naše a přímo, co z jednotlivých výstupů teprve vyplýne.

Pantomima je rolí klauna, tradiční figury, která umožňuje představit člověka v mnohosti jeho rolí a zároveň v obnažené lidské podstatě. Vlastností klauna je jeho proměnnost, schopnost názorně znadlit situaci, v níž se ocitl, zatímco vlastností jeho bytu je neproměnnost, stálost. Kontrast mezi klaunovou aktivitou a jejími okamžitě viditelnými výsledky ukazuje k neproměnnosti člověkovu pobytu ve světě.

Klaun svým počínáním a poznáním identifikuje místo svého pobytu jako celou a svět jako vězení: kdykoli pohlédne na kteroukoli ze stěn, zmocňuje se ho úlek a zděšení. Snaží se z místnosti uniknout, buší na dveře a čeká "se kloněnou hlavou jako nad hrobem", po druhém zaklepání čeká "s útočným neklidem". Když se dveře otevřou, klaun v nich otřesen pozoruje, co se za nimi děje. To se odleskem odehrává v jeho tváři: směs humoru a pláče, smíchu a hrůzy, kterou posléze neunes. Když se dveře zavřou, na scéně zůstává klaun podloměný poznáním. Po chvíli se vzchopí a začíná hledat, co mu zbývá, co má. Z kapes vytahuje nejrůznější předměty, hraje si s nimi a zase je schovává. Při přecházení scény zakopne o svůj klobouk, sehne se k němu a zpod cylindru vytáhne dlouhou dutou kost. Dutinou kosti se podívá do obecnstva a znovu se ho zmocní zděšení. Otočí kost a opačným koncem vidí cosi jiného, uklidní se, děs vystřídá radost. Osmělen, hledá pod kloboukem dál. Je to pokračování předchozího hledání po kapsách. Tehdy si nad obsahem vlastních kapes uvědomoval, co má, nyní postupuje dál: hledá, co může okolo sebe najít, co pro něho má

okolní svět a co před ním skrývá. Zjišťuje: roušku, ozubené kolo, věrací kazajku, svazek klíčů, želízka. Všechny předměty jsou mu skoro k ničemu, jenom rouška může posloužit jako kapesník nebo za záplatu na rozedrané kalhoty. Ke klíčům marně hledá otvor v zámku, ani ústa neodemkne, aby osvobodil řeč, ústa zůstávají stále němá. Želízka fungují - uvásne v nich rukou. Když se naposledí podívá pod klobouk, cylindr se propadne a zůstane po něm díra v podlaze. Znovu, potřetí přichází okamžik, kdy se před klaunem otevře svět. Tentokrát nemá odvahu, bojí se nahlédnout dolů. Plive do jámy, jakoby plival do studny, aby viděl, jak je hluboká, a uslyší z ní zoufalý výkřik. Me ohlašuje Kolář vrchol přede hry. Klaun pozoruje, že půda se před pod ním rozpáluje - jak by ne, když se pod ním otevřel svět a tím světem je peklo - začne se zbavovat všeho, co má, všeho, co mu svět poskytl, hází to za potlesku či pískotu neviditelného obecenstva do jámy. Jenom želízka nemůže stáhnout z ruky. Zůstane stát polobahý po stopami po ranách bičem a s modřinami po kopancích, bez pomoci. Konečně si začíná uvědomovat, kdo vlastně je. Zaovakne do pout i druhou ruku a znovu, jako na počátku, tluče do dveří. Scéna se pohybuje do tmy jako na začátku přede hry, znovu jí prořízne pruh světla pronikající špehýrkou, znovu se otevřou dveře a - "na scénu vletí ručník". Teď už nemůže být pochyb, klaun definitivně pochopí svoji roli a je připraven odejít jedinými dveřmi, které vedou z cely, a jsou to ty, za nimiž na začátku spatřil něco, co ho naplnilo hrůzou.

V pantomimické přede hře Kolář využívá klaunské tradice s jejími konstantními prostředky, s řadou vždy se opakujících rekvizit (cylindr, rouška). Kolář přesunuje důraz na tragický pól klaunství, které bývá spíše komické nebo tragikomické. V jeho pantomimické klauniádě je napětí mezi klaunskými gagy a smyslem, který je krok za krokem odhalován. Spolu s klaunem v tomto procesu odhalování

hrají významnou roli světlo, zvuky, věci. Všechno míří k obnažení smyslu. Světlo pomáhá od samého počátku identifikovat skutečnou funkci prostoru jako vězeňské cely, zvuky pomáhají ujasnit klaunovo postavení /potlesk, pískot/. Nejvýraznější rekvizitou jsou pro Koláře věci - přesně oddělené funkce. Klaun manipuluje s dvěma věcmi: opotřebenými, potlučenými, zmračenými - to jsou věci s lidskými stopami - věci pro člověka. Nikoli náhodou je klaun tahá z kapes. Druhé věci nalézá mimo sebe, skryté - to jsou věci proti člověku: ozubené kolo, svěrací kazajka, želízka, smyčka. Když se před klaunem otevře peklo, zopakuje znovu hru s věcmi jako v první části výstupu, ale jinak. Zatímco tehdy věci objevoval a snažil se přisvojit si je, nyní je hází do horkého jícnu, a to jsou právě tyto nalezené věci. Některé věci mají dvojí roli: ručník vhozený do cely přestává být ručníkem, stává symbolem transportu vězně. Vržen na jeviště, hraje už jenom ve své symbolické roli.

Dění probíhá na scéně ve třech rovinách. První se odehrává celé na scéně - je to fyzické jednání klaunovo. Druhé dění se odehrává někde jinde: za dveřmi, které se na chvíli otevrou, někde směrem k jevišti, kam klaun pohlédne dutou kostí jakoby se díval dalekohledem. Toto dění je neviditelné, divák je odkázán na svědecký výraz tváře a pohybů. Kromě toho se v předehře odehrává ještě to hlavní: vnitřní stav klaunův, zrcadlící vývoj jeho poznání. Toto dění se v průběhu výstupu stává stále zřetelnější. Teprve když klaun uviděl a všeho se zbavil, když stanul v pozoru se zavázanýma očima, odevzdaně, možná se dveře otevrou.

Absurdnost závěru je v tom, že čeká až se otevrou právě ty dveře, za nimiž uviděl něco, co nedokázal unést. Cesta ven není pro klauna cestou do svobody.

Chléb náš vezdejší se odehrává na jediné scéně bez proměn nerozdělený do dějství. Tato formálně zdůrazněná celistvost není

doplňováním požadavku jednoty času, místa a děje, je to celistvost
jenom zdánlivá, asi taková, jakou se představuje svět modernímu člo-
věku - také jako celek, ale cizí a nesrozumitelný. Kolářovým drama-
tem jako kdyby náhodně procházely dvojice nahodilých hrdinů, obje-
vují se - stejně - v různých situacích a různé - v situacích stejných
a obdobných. Převaha dvojic v této hře souvisí s dialogičností Ko-
lářových dramát. Dialogy, - postavené na otázkách - představují
zázámy. Monology, které čas od času přeruší sled dialogů /osud, čet-
ák/, tlumočí svědectví. Spolu se všemi jednotlivými prvky, které
Kolář uvádí na scénu, se stále prolínají.

Podle dílčích témat a obsahů, podle jednotlivých mluvčích, kte-
ří je tlumočí, lze Chléb náš vezdejší zhruba rozdělit na dvanáct
částí. Postavení částí v dramatickém ději, jejich vzájemná nesou-
vislost vytváří dojem, jako by šlo o sled samostatných výstupů, ač-
koli ve svých obecných významech nejsou výstupy vůbec samostatné,
mysl jim propůjčuje teprve celek. Způsob, jakým s nimi autor v dra-
matu nakládá, o tom svědčí nejlépe. Nejenom že své drama nerozdělil
formálně do dějství, ale jednotlivé jeho části ani přesně neohrani-
čil - leda odchodem jedné a příchodem druhých postav. Drama se na
jiné rovině a s jinými aktéry odehrává dál, dokud se na scéně neob-
jeví znovu ti, kteří před časem se svým tématem odešli. Dalo by se
řici, že jednotlivé části skládající celek vlastně nikdy nekončí,
jsou pouze přerušovány, aby se později znovu objevily - buď aby na-
vázaly na přerušené, či aby začaly nové téma. Často se v pokračová-
ní setkáme s jinak sestavenou dvojicí nebo naopak se stejnou dvoji-
cí v jiné roli. Není těžké postřehnout, že přeobsazování rolí souvi-
sí s kolářovským principem variací. Nejvýrazněji je variace použito
v úvodu a v závěru hry. Úvodní dialog se téměř doslova v závěru dra-
matu opakuje mezi jinými postavami hry a tázání, jimiž se hra oteví-
rá, se v samém závěru, nezodpovězená, vrací.

Závěr, vytvořený z variací úvodních otázek a výkřiků, stvrzuje, že křivkou, po níž se pohybují Kolářova dramata, je kruh. Co se odehrává mezi začátkem a koncem hry, je v kruhu uzavřeno, je stále ujitř. Děje dramatu jsou neukončené, protože jejich začátky a konce jsou totožné.

Základní obecné otázky Kolářova dramatu Chléb náš vezdejší jsou exponovány hned na jeho počátku v úvodních slovech jedné z hlavních postav. Zjednodušeně vyjádřeny zní: Kde jsem, kde jsi, a se mnou děje, kudy odtud a kam. Táže se hrdinka, která se po divišti pohybuje nejistě, přičemž nejistota se netýká jejích vlastních pohybů, ale reakce na okolí, protože svět, který ji obklopuje, neprohlédá. Nevidí, koho čeká, neví, odkud přichází, není si jistá, odkud k ní doléhají zvuky. Za touto "nevidomostí" je, zdá se, skryta neprohlédavost. Jádu o básnickou metaforu, o fyzickou konkrétní nevidění, neprohlédání, které se rovná slepotě. Tento princip konkrétního pocitu a myšlenek bude hrát v pozdějším Kolářově díle stále důležitější roli.

Nejen klaun z předehry, i postavy dramatu se často chovají jako kdyby byly v cele. Vězení je na scéně exponováno v přímém i přeneseném smyslu slova. Představuje místo člověkovy pobytu ve světě - nikoli peklo, které se před ním otevře, kdykoli pohlédne tam, - a je to místo dokonce čestné: "Ano, je to vězení, ale kde je čestnější místo na zemi".

Dlouhá dutá kost sehrává ve hře tutéž roli jako v prologu. Když na scéně vtrhnou muži se sluchátky na uších, báječně se baví - dokud jeden z nich nezakopne o kost. Stačí, aby si ji nasadil k oku, aby jí pohlédl do obecního, a smích utichá, protože všichni vidí, jak hledícímu tuhne tvář a v tváři se objevuje hrůza. Jeden po druhém si podávají kost jako dalekohled a jeden po druhém zhroucen mizí v kulisách. Všichni nahlédli před sebe, přede všemi se zjevilo peklo. Jen slepý se usmíval. Scéna s kostí je symbolická: předzna-

enává la žďý pohled někam za, nad svou vlastní existenci. Tera na-
lédne za dveře a za dveřmi vidí náš osud. Tím osudem je groteskní
figurka prostovlasého blondáčka s brejličkami, který odříkává svě-
ectví o své činnosti za války v anatomickém ústavu v Gdaňsku, kde
podle receptu prof. Spannera vařil s lidského tuku mýdlo. Výpověď
připomíná autentickou poezii Černé lyry - obdobná autentická výpo-
věď o práci v kamenolomu se objeví ještě v druhé části dramatu.
Vědeckví mladíkovo je zároveň soudobou ozvěnou básnický přetvoře-
ných starých návodů a receptů.

Důležitým prvkem komedie Chléb náš vezdejší jsou hry, vycháze-
jící z podoby folklórních slovních her. Hra na staré téma co tam
házíš? souvisí s pohledem za dveře a s pohledem dutou kostí. Jiná
hra, hodina poezie zasahuje hned do prvního dialogu mezi Elou a
Leem, vstoupí do něho Zaket: "Pane, smím vás obtěžovat s hodinou
poezie?". Je naléhavý, a tak Leo začne odříkávat něco jako básnic-
ké zadání sestavené ze slovníku konvenční přírodní lyriky, ale po-
stupně se Leovy verše proměňují prudkou kolářovskou pbrasností: "Až
vřtiny vystřídaly/ sloupce malého osnamovatele,/ propukly kouře
smích,/ ale jakmile vtrhly na nebe ryby,/ vše stichlo." Když
řitel přeruší sled obrazů otázkou: Co se stalo s lidmi?, následuje
řetěv vrstva básně: "Lidé se proměnili v to,/ co leželo v jejich
dtru: v kaluž krve a vlnitku,/ snubní prsten a jízdní řád,/ titul-
y v novinách a čtyři esa,/ v rozžvýkaný slovník/ ceník obchodního
lomu,/ poštovní známku a hubu výbuchu,/ dutinu vlnovky a potlesk,/
hlub páry a tmy". Hodina poezie mífí rychle k demaskování falešné
role umění:

aket: Kdy bublají v knihách potůčky limonád?

eo: Vždycky, když se vraždí.

aket: Kdy cvrlikají skřiváci v partituřách?

eo: Vždycky, když milióny hladoví.

aket: Kdy rozkvétají paloučky na obrazech?

hodiny povařit/ a dá se vychladnout/ Mýdlo samo vyplave nahoru/
a zbytky zůstanou na dne/...atd".

Hra na pohádkový motiv Stolečku prostří se vychází z pohádko-
vého nonsensu, ale je naplněna zkušeností moderního světa násilí
a degradace člověka. Míří k závěru:

Hra: Doma strom rozřež ukazováčkem
a prkna rozestav na krávek
aby pěkně proschla
Až po zatuknutí zazvoní
nastav je do prádelníku
přidej tužín
shnilé brambory nebo mrkev
a vař v slzách o hladu
dokud nebudeš zastřelen
pelit methanolem a spálen
rozemlet v drtiči kostí a napytlován
Až pohnouješ pole
vyženeš v klas a znovu se vrátíš
na stůl domova
odříkej násobilku
vyjmenuj jména savců a králů
přespívej nějakou starou píseň
přečti stránku z Danta
vezmi kladívko hoblík dláto pilku
plivni do dlaní
a udělej coby švec beznohý stoleček
Do nejdelší smrti se budeš mít
jako husa v nebi.

Hry vyjevují většinu významů Kolářovy komedie. Hra na téma hrů-
y před budoucností Jaké to tam bylo? jakoby vracela na scénu zkuše-
nost všech, kdo pohlédli před sebe dutou kostí. Týmž pohledem je svě-
ectví člověka, který se s každým probuzením vrací vždy o celá sta-
letí zpátky a odpovídá, jaká ta budoucnost byla, a jaká je tedy če-
ká. Reakce na sdělené poznání je vždy trapně stejná, opakuje se v
obměnách znovu: udupali mě, upálili mě, snědli mě, odstřelili mě, -
nakonec svědka sežral i hmyz.

Hra Co je to?, prolínající závěrečné scény komedie, je vyjádře-
ním vyprázdněnosti řeči i ztráty obsahu života. Na počátku Ela nero-
zumí, co je to, na věky věkův. Každá Leova odpověď, konkretizující
pojem času, je novou Elinou otázkou. Otázky tvoří řetěz a nikdy ne-
končí.

Všechny scény, jakkoli jsou groteskní, jsou vlastně reálné, a to také spočívá jejich tragičnost. V základech této černé komedie je zkušenost z degradace lidství, jež na jedné straně rodí bolest - /ne náhodou jedna z postav vypočítává čtyřiačtyřicet adjektiv pro bolest, a to ještě zapomněla na adjektivum krutý/ - a na druhé straně plodí podlost. Kolář ovšem hájí člověka z nařčení z podlosti, že se řečeno snímá z prostého člověka část jeho odpovědnosti: "Co chceš na prostých lidech? Zastyděla se snad jediná hvězda? / Jedna jako druhá viděla ty zvířecnosti/ a všechny stály jako dojnice/ a nece stačilo tak málo,/ tolik mrtvých na tak málo,/ -žádná nehnula prvou./ Je to jedna větší svině než druhá."

Obečným smyslem většiny jednotlivých scén, vlastností všech figur je krize identity. Jedna z postav, která si ^{uvědomuje}, ji řeší takto: "Napsal jsem si v koupelně na zrcadlo TO JSEM JÁ! A od těch dob si nelámu do kalhot, že mi kvartýruje v bytě cizí chlap, šediveo."

Četník pan Ledví vrazí na scénu se slovy: "Jste...všichni zatčeni. Jste všichni zatčeni. A bude pokoj. Slyšel neslyšel, viděl neviděl. Pokoj." Stačí však, aby se ozval hlas z megafonu a situace se rázem promění ve výslech, z četníka Ledví se stává svědek, který je zcela mimo megafonu. Ten s ním nagvičuje výpověď na soudní přelíčení, předmětem jsou ustavičné nevěry posedlé paní Ledví, jakoby s ním na přeskáčku procvičoval školní látku. Funkci megafonu pak nepozorovaně přebírá Polc, k němuž se ještě před chvílí při vstupu na jeviště četník obracel se zatýkačí formulí.

Polc: Znamenitě, ještě nějaký čas pilovat a požádáme o proces. A 12. května?

Četník: Kdyby nebyla taková potvora, měl bych ji rád. Má jazyk věčně v poklopci. Ale je s ní psina.

Polc: Ano, navrhneme doživotí a budu to mít s krku.

V tomto okamžiku přestává být jasné, o jaký proces jde a proti komu je chystán. Jde skutečně o rozvodové řízení? Komu je pak určeno doživotí, aby byl konečně pokoj? Vždyť právě tak se učili zpaměti

vé výpovědi kandidáti doživotí a oprátky v jiných procesech. průběhu nácviku na proces se četník proměňuje v šampióna v běhu, idól, z něhož povstane gangster s vysokým společenským kreditem.. scény odchází pan Ledví zase jako četník.

Lidé v komedii stále mění své role, chvíli jsou v nich sami sebou, chvíli někým jiným, někteří se stále mění jako chameleon. Kromě toho jsou lidé proměňováni podle situace a zájmů jiných.

Jaký je obsah her, které naplňují Kolářovu černou komedii, jaké vyjadřuje dialog Zaketa a Tery:

Zaket: Dne 16. toho měsíce přišlo ke mně naše svědomí a vydávalo se za náš osud. EXOT Co to byl život, slečno?
Tera: Hra.
Zaket: Co je to HRA?
Tera: Nevím.
Zaket: /Obrátí se k Leovi./ Příteli, co to byla hra?
Tera: Hra? To, co dělám..Opřít se o zeď, zakrýt oči a počítat.
Zaket: To je snad život.

Druhou Kolářovu hru Mor v Athénách otevírá rovněž pantomimická hudehra nazvaná Světlo světa, a stejně jako klaunská pantomima ke komedii Chléb náš vezdejší, i ona je nejdůležitější a nejcelistvější částí dramatu. I když jejich žánr je rozdílný, mají mnoho společného. Scéna, předepsaná pro Světlo světa, připomíná scénuy v níž se odehrávala klauniáda předchozí komedie; vyjadřuje též výtvarný názor - má ještě výraznější. Základem interiéru jsou opět zdi a jejich výtvarná řeč. Zdi nejsou pouhým pozadím, před nímž se odehrává děj, nejsou ani jenom manifestací výtvarného názoru. Řečí zdí jsou stopo lidoch, kteří v nich žijí. Vrstevnatost struktur na zdech je smotněním času: porušená místa dávají průhledem do spodních vrstev zhlédnout svědectví lidí a času.

"Na stěnách z ocelových plátů kdysi bíle smaltovaných s vydrápanými vodovými zřekenci fantastických figurativních tvarů, pod kterými se zjevuje jiný smalt s pozůstatky písma a pod ním další barevnější nechybí místa prožraná rzí i prostor vyrvaného železa pod nímž je vidět zeď plná plísní a prasklin stejně jako slepence pytlaviny a hřivnaté kožešiny."

I inventář je ve své opotřebovanosti a zvetšlosti podobný -

postel s černým slamníkem, nejněžnější kus nábytku.

V obou předehrách hraje tragický hrdina. V předehře ke komedii prázdné omylu je to klaun, využívající tradiční výbroje a triků se štetelnější vazbou na tradici žánru, v předehře ke druhému dramatu přebírá klaunovu roli žena. Klaun z Jámy vyhrává cosi, co vidí jenom on a co diváci poznávají teprve zprostředkovaně z výrazu jeho tváře a z jeho pohybů. Žena ze Světla světa není na jevišti sama, rozehrává svůj příběh spolu s groteskním partnerem: mužskou rukou, jež trčí ze stěny. Oba protějšky – žena i ruka jsou vlastně stejnými zajatci svého prostoru. Žena přehraje svou životní situaci, v níž je zahrnuje i naplnění jejího biologického údělu, a po něm s kusem chleba mizí zpátky, odkud přišla: v kanálu. Ruka, jejíž jednání se pohybuje mezi touhou milovat a potřebou zabíjet, je odkázána na svůj kus zdi a na to, až se k ní někdo přiblíží a dotkne se jí. Struktury zdi, a níž ruka vyrůstá, dotykem ožívají a stávají se součástí dramatu.

Děj pantomimy otevírají pohyby ruky, které Kolář předepisuje obrazně: "Ruka se začne pomalu probouzet: napřed prsty jeden po druhém/ potom řeč zápěstí/ tanec lokte/ a konečně jakési zívnutí celé paže". Probuzená ruka ohledává dostupný prostor, a struktury zdi jsou pro ni sdělením. /Prsty se zastaví na každém hrboleku/ na každém škrábanci/ a hledají kde by bylo možné se zachytit"/ Protože ruka nemá jiné možnosti, jak poznat svůj prostor, má nahmatávaná struktura zdi zdůrazněný obsah i dramatický význam.

Je určitá paralela mezi uzavřeností obsahu předehry Jáma a předehry Světlo světa: klaun čeká, až dostane pokyn odejít těmi dveřmi, kterými byl vržen na scénu, žena vylézá z kanálu na světlo světa, a když odehraje svůj part, mizí tam, odkud vylezla. Život obou hrdinů na scéně má začátky zaměnitelné s konci.

Mor v Athénách má s černou komedií Chléb náš vezdejší společné východisko – zkoncentrované do jediné repliky zní: "Zlo, které jsi

žil, nesmíš zamlčet".

Otázky, společné oběma dramatům /Co je hrůza, -- To dělali lidé? -- Jak se mám dovědět, kdo jsem? -- Je vůbec čisté místo na zemi?/ jsou v Moru v Athénách exponovány jinak, než v předchozí hře. Zlo je představeno ve své neproměnné podstatě a v proměnných podobách -- pohybuje se v dimenzích času: promítá se do celých dějin. Zůstává přitom stále zdrojem každodenních dramát soudobého člověka, do jehož života netrvalo vstoupila zkušenost vyhaslých osvětimských pecí a trvajících pracovních lágrů. Dějinnost, nepřetržitost zla stvrzuje jeho obecnost je přesahem individuálního existenciálního pocitu. Dějinnost a přítomná chvíle, obecné vědomí a konkrétní prožitek se v Kolářově dramatu prolínají a střetají. Pokazy k dějinám mají podobu historických vědeckví, která vystupují z aktuálních dějů, jež tvoří základ dramatu.

Aby mohl vyjádřit mnohovrstevnatost významů a dějů, šel Kolář rozbití kompozice tradičního dramatu a v cestě za novou skladbou mnozodých prvků díla ještě dál než v Chlebu našem vesdejším. Mor v Athénách už nese výslovné označení koláž.

Mně nešlo o to, zda svedu něco lépe napset, ale zda dokážu to, co napíšu, vybudovat jinak -- na základě nového principu. Již tehdy jsem obě své divadelní hry nazval divadelní koláží. Prosim, aby sem nebyla pletena montáž. S montáží pracovalo mnoho divadelníků. Říkám koláž proto, že jediné ona mohla poskytnout polyfoničnost nejúplnějšího rozsahu jako nosný kámen nové divadelní hry. /Odpovědi/

Všechny figury, z nichž vytvořil koláž jako svérázný dramatický celek, známe nejen z Kolářových výtvarných kreseb /ty jsou ve své většině pozdějšího data/, ale především z jeho dosavadního básnického díla, kde se od konce čtyřicátých let jednotlivě, ale soustavně objevují. Mor v Athénách je svým způsobem shrnutím těchto jednotlivých tvůrčích postupů, které pondějí daly vzniknout velkým cyklům, složeným na výtvarné řeči, v kompoziční celek vyššího řádu.

Všechny Kolářovy formální experimenty vědecky mířily k význa-

nm. I v tomto případě má volba koláže své důvody ve smyslu a povaze výpovědi.

Netradičně traktovaný děj Kolářovy dramatické koláže *Mor v Athénách* je na rozdíl od dramatu Samuela Becketta plný konkrétních situací. Beckettově "jednoduchosti" je Kolář bohatstvím situací přímo protikladný, -- a přece stojíme před Kolářem jako před Beckettem: děj můžeme postihnout přibližně a jenom uchopením jeho obecného smyslu. Beckett ovšem předvádí absurdní situaci metafyzicky -- jakoby neměnou a danou. Kolář ji maximálně naplňuje údaji /tak, že mu klasická forma dramatu nestačuje a musí proto sáhnout po koláži/, aby o ně mohl opřít svou obžalobu.

Zlo je u Koláře předvedeno v autentické podobě, v krutosti člověka, v jeho zbabělosti a nízkosti, zlo je konkrétní, zanechává za sebou hromady obětí jako athénský mor v Lukrétiově apokalyptické vizi.

Stavba *Maru v Athénách* je ještě náročnější než stavba hry předchozí. Je i při své mnohovrstevnatosti umístěna rovněž na jedinou scénu a je proměnná a je sevřena do jediného dějství, které je naopak plné proměn. Proměny jsou několikerého druhu a procházejí jimi všechny struktury dramatu -- od nejvyšších k nejnižším. Nejzřetelnější proměny, které zasahují do skladby dramatu, jsou rozsáhlé hrané nebo dohromady literární citace a básnické parafráze. Na devíti místech přerušují děj a jeho čas citace z Prescottova *Dobyví Mexika*, svědectví, která si let druhé světové války zachytili Kraus a Kulka, z Jungoldova svědectví o kolonizaci Jižní Ameriky, dále egyptské texty, drsné scény z historie ruských náboženských sektářů, životopis Adolfa Klímy a závěr Lukrétiovy knihy *O přírodě*, jež líčením *Maru v Athénách* dala Kolářovu dramatu vyústění i název.

Kromě toho se drama rozvíjí proměnami dějů a scén a stálými proměnami postav uvnitř proměňujících se dějů. V proměnách postav je doložen důraz na proměny jejich fyzického jednání i podoby, které

probíhají nezhádka beze slov. Člověk je u Koláře charakterizován ve svých extrémních vlastnostech: "Hned vrah, hned básník. Hned katův pacholek, hned holoubátko. Hned udavač, hned přítel. Hned diplomat, hned mudro."

Už prvními slovy dramatu Kolář vymezil jeho polohu, obsah i mysl, dobu, kdy se odehrává, i jeho podobu, jež do značné míry spočívá v tázání. /"Kam? Do plynu."/ Otázky neposunují děj, nýbrž rozkrývají hlubiny zla a míří k odpovědi: "Jak se mám dovědět, kdo jsem? To dělali lidé?/ A kdo jiný?/ Opravdu to byli lidé?/ Šel ně-
kde od toho? A co udavači?/ Jako všdycky./ I v těch čistotách?/ V čistotách jich bylo všdycky nejvíce."

Všimneme si sledu nejdůležitějších scén a výstupů, z nichž je vytvořena dramatická koláž Moru v Athénách.

První scéna s třemi postavami je expozicí základní situace dra-
matu: jací jsou lidé, jací dovedou být. Vstupuje do ní citace z Korngolda o rituálním vyříznutí srdce krásného mladíka. Dál se pro-
líná všední se svědectvím válečných složinů. Na otázku jak to vlast-
ně bylo přichází s odpovědí deklamační part o hromadné popravě s
ukládáním mrtvých do jámy, provázený lyrickým, ale úzkostným panto-
mimickým výstupem ženy s dopisem.

Scéna, která následuje, je rozhovorem dvou mužů v bezčasí
/ "Jste na začátku nebo na konci?"/, každá jeho replika míří k bez-
odějím. Rozhovor nakonec ustí v monolog, jehož vlastní výpověď ne-
posuzovaně přechází v citaci s Korngoldových svědectví o kolonizaci
Nové Ameriky. / "Co to byla lidská rodina? Máma nevěděla, že syn je
otr. Táta nevěděl, že dcera je běhna. Pasáci pekli brambory. Pasá-
ci s revolvery pekli lidskou rodinu. /Ticho./ Zvyklost dovolovala
hodit živého otroka do pece..vata.

Hovor dvou mužů proměňují muži v uniformách, kteří se montím
objevili, proměňují i prostor na scéně a nakonec i role obou mužů.

lačnou se procházet okolo stolu s rukama za zády: proměňují se ve vězňe. Jevišťe se proměňuje ve velkou vězeňskou scénu, vstupují na ni ostatní postavy dramatu a na pokyn ženského hlasu z ampliánu se řadí do pochodu. Proměňují se do té míry, že na povel z ampliánu se začnou k sobě chovat jako spoluvězni i jako bachaři: Josef nevyndá ruce z kapes, spoluvězenkyně ho vytrhne z řady a na zemi zkope hlava nehlava. Ostatní mlčky pochodují a výstup pokračuje téměř beze slov. Vzdálený zvuk železné tyče narážející o mříže připomíná prohlídku cel, pphyby vězňů určují povel z ampliánu.

Povel k odchodu znamená konec vězeňských rolí, většina herců se rozprohne, na jevišti zůstává jen rodina, osamělá v klubku, s pohledy vzhůru, jako by odtud čekala katastrofu. Rodinný hovor osciluje mezi otázkami dětí po tom kde jsou a odpovědmi, které nejsou s to zakrýt zkušenosti hrůz, ani matčina snaha převést pozornost dětí k pohádkám, neuspěje. Hrůzy nacházejí pendant v morbidních scénách z pohádek.

Poněkoličím dějinným svědectvím, po absurdním rozhovoru dvou mužů se scéna zatmí, propadne se stůl, u jámy se objeví Neznámý a šest postav na scéně se sešupí tak, že připomínají Rodinovy obrazy z Calais. Předávají si zpověď člověka hříšného věku ze starých egyptských textů. Závěrečná deklamace sólisty a chóru je modlitbou, která upomíná na obraznost Kolářovy válečné poezie:

Alybis: Odejdi a nevracej se...

Všichni: Dokud tvým ohněm nebudou naše jazyky

Alybis: Odejdi a nevracej se...

Všichni: Dokud tvým vínem nebudou naše sliny

Alybis: Odejdi a nevracej se...

Všichni: Dokud každý tvůj čin nevyroste z našich kostí

Stařena: Amen

Po scéně z dějin ruských náboženských sektářů se do hry vrací vězeňské výstupy: malý a povolný Brack, ochotný ke všemu, co se po něm žádá se nejprve ospravedlňuje /"Když uvážím, jak nedozírné škody by mohl napáchat nějaký hlupák na mém místě: Kdybych neměl ženu a děti. Obhájím se, jednou se obhájím. Někdo to musí dělat..." /

a pak vypovídá, jak za války sterilizovali vězně.

Josef a Emil jsou v trestaneckém a chovají se tak, jako by byli v mokré cele velké masy na metr a vedou řeči trestanců o ženách, dokud na scénu nevběhnou ženy v rozedraných róbách s býkovicí v rukách. Bijí trestance, kteří se plazí ven. Beta se ptá Ala, jestli zkoušel děti z kanálů.

Beta: Jaké znaly, prosím tě, podstatná jména?

Al: Žalář, udavač, chameleon, krysa

Beta: A nejběžnější přídavná jména?

Al: Policejní, řižolezecký, zabeďněný

Beta: A spojky?

Al: Pouta, řetězy, provazy...

Vězeňskou scénu vystřídá zpověď svobodného - a nebezpečného - člověka, citace životopisu Ladislava Klímy, uzavřená básnickou kletbou: "Nešťastné místo/ ke zkáze určené/ nevinné/ že přihlíželo ponížení.../ Běda tomu/ kdo byl svědkem potupení/ dvakrát běda tomu/ kdo nečinně přihlížel/ Třikrát tomu/ kdo počkal/ Lépe by bylo kdyby se nenarodil..."

Do komplikovaných existencionalních situací v závěrečných částech dramatu stále vystupují neznámí muži jako reprezentanti násilí a sla s dvěma ženami v rozatých kostýmech, které na povel Hledat! stále více se proměňují v policejní feny, až nakonec i drápou, skučí a vyjí; jindy přivedou na scénu ženu s rozbátou tváří a vyslýchají ji, jaké lascivní anekdoty vyprávěla, jako by toto bylo proviněním, trestaným do krve. Zároveň, jak se drama blíží k závěrečnému obrazu, zaznívají v něm hlasy, které předznamenávají katastrofu: hlas země a litanické výkřiky: "Smiluj se trávo, smiluj se trávo, smiluj se zeleni, smiluj se zeleni! Přikryj nás kamení. Ukryj nás, bílý stíne!" Otvor v podlaze, který se střídavě otevírá a uzavírá, se naposled otevřel - jako by se otevřela země.

Hlas země ohlašuje finále dramatu, vybudované na textu závěrečných slok Lukrétiovy básnické skladby o přírodě, jímž je zpěv o ne-

mocech z vody a vzduchu, o nejhorší mezi nimi - morové hlíze, "jež lidskému rodu může způsobit smrt". Mor jako největší z ran božích připomíná soudný den a konec světa a patří mezi velká témata umění. Mor zvolil i Kolář pro svůj soud nad člověkem, který propadl zlu, a Lukretiova text použil pro konkrétnost líčení morové nákazy.

Jiří Kolář měl po ruce dva soudobé překlady Lukretiova *De rerum natura*: přetlumočení Josefa Koláře, které završuje klasickou tradici antického překladu a modernější pojetí Julie Novákové. Pro potřeby svého dramatu, zdá se, Kolář využil obou překladů a vytvořil parafrázi, kde při snaze o zachování věrnosti originálu je z obou autorů jenom poměrně málo doslovných citací. Kolář zkracoval, zkonkréťoval, malými kompozičními retušemi zvýrazňoval a naplňoval skladbu svým slovníkem.

Závěr dramatu se odehrává ve dvou rovinách. První - verbální - tvoří parafráze Lukretiova textu, do ní Kolář nemesahuje, teprve ke konci ji přeruší dvěma zoufalými výkřiky, které zazní do recitace básně: "Mami, napadl jen Athény? Dědo, dědo, co přijde po nás, také mor, také jen mor a mor?" Odpovědi jsou nedvojsemyslné: mor... na nás. Druhou rovinou - neverbální - je jednání postav. Text neustále věrně sleduje obsah Lukretia, fyzické jednání postav jde mimo něj, integruje však Lukretiovu zprávu o moru do sledu situací a dějů dramatu a aktualizuje ji. Vrcholí tu jeden z principů Kolářova divadla: souměrnost slovní výpovědi s fyzickým jednáním, jež jde až na hranice pantomimy, přičemž text je "o něčem jiném" než jednání postav na scéně. Smysl kolářovaných vrstev se protíná teprve nad dějem.

Střetání Lukretiovy básně s děním na scéně je z celého dramatu nejrozumnější. Závěrečná scéna má plné obsazení, v deklamaci básně se vystřídají postavy, které v dramatu hrají lidské osudy. Ti rozumní muži, dvě ženy a Brack jsou z této básnické roviny představení vyloučení do té míry, že když poslední z postav dokončí svou

část partu, nepokračuje nikdo z těchto šesti, ale recitaci dokončí předchozí sólisté sborem. Neznámí, Ženy-feny a Brack jsou exponenty zla a jejich role v závěrečné scéně nemůže být jiná, než jaká byla v celém dramatu: dělat z lidí oběti zla. Zde jako by se rampa proměnila v rampu z lágru, odehrává se na ní paralelní děj, v němž oni organizují nástup do transportu, na pochod smrti nebo nejspíš do plynu. Al se hlásí Brackovi tak, že vyhrne rukáv s vytetovaným číslem na lokti a Brack si je zapisuje do listiny.

Závěrečná scéna má přísný rituál. Téma moru se nejprve ozve hlasem země a v deklamaci pak z účinkujících pokračuje jako první Al. Na scénu vystoupí Neznámý, chladný voják s dvěma ženami-fenami, které při líčení morových ran "zírají, prohlížejí si nehty, očichávají samy sebe". Po chvíli během recitace vstoupí Brack s listinou, oči na hodinkách, a ujímá se výkonu funkce: povely diriguje cestu lidí na smrt. Tyto povely zároveň člení Lukretiův text do rolí. Když Al skončí svůj part, postaví se k levým dveřím a recituje Beta. Když ona skončí, Al vyjde ze dveří, na jeho místo se postaví Beta a v recitaci pokračuje Hela. Když Hela skončí, otevřou se pravé dveře, z nich vystoupí Al s maskou Apollona a jde Brackovi ukázat vytetované číslo a postaví se nad otvor. Tento rituál se opakuje, dokud se nevystřídají všichni a všichni nakonec nestahou nad otvorem v podlaze. Výjev se promění až tehdy, když už Brackovi zbývají v seznamu jenom Ženy-feny a Neznámí. Je konec důstojnému rituálu. Do transportu je Neznámým zahrán sám Brack, jeho role se ujímá Neznámý 3. Vyvolává paní Hackel, Žena-fena se brání: "Jsem ve službách, mám zásluhy", obrací se k Neznámému o pomoc. Tomu je lhostejná, a fena Hackel se plácem staví na místo, které opustil Fobo. Scéna se opakuje, když je vyvolána druhá fena, - vyje a křučí. Zbývají tři Neznámí. Nejprve první a druhý obětují třetího, pak první obětuje druhého, nakonec vždy klidný první znervózní, pobíhá po rampě, vytrhne z kapsy zbraň

a skokem mizí v otvoru. Nikdo už nezbyvá, jen ze dveří se ozývá stále silnější a hrubší hlas: Další, prosím! "Na scénu vběhne člověk bíle oblečený a v gumové zástěze. Na ruku má černé rukavice a je po kolena urovaný v krvi. Zastaví se uprostřed scény a zabodne pohled do publika."

Ze dveří zní silný a hysterický hlas: "Další, prosím! Další, prosím! Další, prosím!"

S využitím cizích textů se v Kolářově díle nesetkáváme poprvé. Doposud šlo o básnickou aktivitu, která parafrázuje cizího textu vytvářela jiný text s novým obsahem, který mu vtiskl Kolář, šlo o využití aktivity formy, jíž Kolář přetvářel prozaický text či autentické svědectví v báseň. V obou případech si použité texty zachovávaly svoji samostatnost. U dramatické koláže je tomu jinak: kolážované parafrázy si ponechávají svůj původní obsah, ale ztrácejí svoji samostatnost a vytvářejí - jako v koláži výtvarné - vyšší celek, který je teprve nositelem významu. Na rozdíl od výtvarné koláže, která je celá vytvářena citacemi, je *Mor v Athénách* kolážován jak z textů cizích, tak z textů vlastních a navíc z vrstvy fyzických jednání postav dramatu, doprovázející celou verbální koláž.

Každé drama ožívá teprve, když je slovo učiněno tělem. Nejinak u Koláře, - zde však má fyzické jednání ještě větší roli: spočívá v osamostatněnosti, vydělenosti z obsahu textů. Stačí si všimnout mimořádné role scénických poznámek v *Moru v Athénách*, - jsou v nich návozy k jednání připomínající Kolářovy básně - návozy k upotřebení, které přecházejí v malá libreta k pantomimickým výstupům. Jejich rozsah se místy rozrůstá tak, že vytvářejí souvislé úseky, střídající dialogy. Důraz na neverbální stránku dramatu se projevuje i v proměnách lidí na scéně - převleky, přechody z role do role, z věku do věku, proměny lidského jednání v živočišné. /Ženy-feny se chovají jako slídící psi, když zaslechnou z Lukretia yá zmínku o psech, zač-

nou výt./ Sem patří i zhmotňování představ, metafor a pojmenování.
/Babička usychající starostí se skutečně jeví jako suchá treska./
Kde je viditelná souvislost s Ionescovým vztahem k jazyku.

Nejpodstatnější vlastností Kolářovy dramatické koláže je je jí
lyrické východisko, jež spojuje dramata s celým básnickým dílem a
zároveň ukazuje i na souvislost se soudobým dramatem beckettovského
typu. Kolář nevytváří souvislé dramatické děje, nevypráví osudy
postav a rezignuje na veškerou psychologii, neboť hra mu neznámá
děj, hra je obnovována jako hra, hra metafor, pohybů, obrazů a vý-
znamů. Kolář vytváří drama na principu koláže z množství básnických
obrazů: jde vlastně o složitě strukturovanou báseň, o zpředmětněnou,
provedenou báseň. Divadlo činí z kolážovaných básnických obrazů pře-
devším jejich "fyzická" konkretizace a vícerozměrnost, protože fyzic-
ká konkretizace a vícerozměrnost sice sleduje text, ale zároveň nese
i vlastní význam.

Místo, které Jiří Kolář ve své skladbě přisoudil Lukretiovi,
je významné - a také příznačné. Po válce, ve stejné době, v reakci
na ideologii fašismu a totalitarismu, na zkušenost šílenství válek
sáhl po Lukretiovi Camus. Našel v něm rozechvění nespravedlností,
popírání bohů nehodných a zločinných ve jménu lidské bolesti. Za-
bití člověka je podle Lukretia pouhou odpovědí na zabíjení páchané
bohy. Camus zdůraznil /L'homme révolté/, že ne náhodou Lukrétiova
poéma končí strašlivým obrazem božských svatyní naplněných mrtvola-
mi obviňujícími ~~terroř~~ mor.

Je tu společná generační zkušenost, stejný mravní základ, co ve-
de Camuse i Koláře k tomu, že svět, vytržený z kořenů, především sou-
dí. Camus charakterizoval zkušenost generace, která se zrodila na
prahu první světové války: "Dědička skrz naskrz zkažených dějin,
kde se navzájem mísí padlé revoluce, technika, která se stala šílen-
stvím, mrtvá božstva a vysílené ideologie, kde i průměrná moc může

všechno zničit, ale neumí přesvědčit, kde je intelligence ponížena až tam, že ze sebe dělá služku nenávisti a útlaku - tato generace musela v sobě samé i kolem sebe obnovit, vycházejíc ze svých jediných negací, trochu z toho, co tvoří důstojnost života i smrti".

/Řeč k udělení Nobelovy ceny./

Když se Adorno zamýšlel nad Beckettem, našel i tam totožnou zkušenost člověka v iracionálním světě racionální ~~techniky~~ totality: "Konec hry je kus pravé gerontologie. Staří lidé se tou měrou, jak přestávají vykonávat společensky užitečnou práci, stávají přebytečnými a měli by být odhozeni. Konec hry je školou stavu, kdy všichni účastníci, jakmile zvednou víko nejbližší popelnice na smetí, očekávají, že tam najdou svoje vlastní rodiče. Přirozená soudržnost životní hmoty se proměnila v organický odpad. Nacionální socialisté neodvratitelně vyvrátili tabu kmetského věku. Beckettovy popelnice jsou emblémy kultury znovu vybudované po Osvětimí."

Podobně by se dala charakterizovat i východiška tvorby Jiřího Koláře zejména z období padesátých let. Východiška, nikoli tvorba sama. Kolář se vyhýbá jakémukoli obrazu, který by mohl být chápán jako alegorie, mýty nevytváří, ale demystifikuje, pojmenovává konkrétně a mluví vždy přímo. Je přitom pozoruhodné, že svět takto pracovaný se nestává stozumitelnějším. Kolář totiž z nejráznějších vědecktví koláží nesrozumitelný svět znovu vytváří.

Svět, který je tak pravdivý, až se sobě nepodobá.

/Zkráceno/

Vladimír Karfík

V pouhých čtyřech letech vychází pět knih Věry Linhartové: Meziprázkum nejbliž uplynulého /1964/, Prostor k rozlišení /1964/, Rozprava o zdvihi /1965/, Přestořeč /1966/ a Dům daleko /1968/; zahrnující texty z různých let, nejstarší z přelomu let padesátých a šedesátých.¹ V české literatuře znamenaly tyto knihy výrazné novum a v mnohém směru zůstaly osamoceným zjevem dodnes. Můžeme v nich spatřovat /a v následujícím výkladu se tuto tezi pokusíme doložit/ nejexotičtější reakci na realistickou literaturu schematizujícího typu, která v české literatuře převládla v padesátých letech, a zároveň zcela specifický projev světového hnutí tzv. druhé avantgardy, spojené právě s padesátými a šedesátými lety. Toto hnutí se v literární oblasti představilo především tzv. experimentální poezií, v próze pak francouzským "novým románem". Na rozdíl od experimentální poezie, která v české literatuře šedesátých let byla poměrně hojně zastoupena /dospěla vrcholu v dílech E. Juliše, J. Koláře, J. Hiršala a J. Grögerové/, "nový román" tu tehdy nevznikal a texty V. Linhartové s ním souvisejí jen některými rysy své poetiky, ale jako celek představují útvar zcela odlišný. Pokusíme se jejich specifiku a smysl analyzovat na analýze textů z knihy Meziprázkum nejbliž uplynulého, především pak z textu úvodního nazvaného Co nejvíc šedé, s tím, že o něm budeme přihlížet i k textům dalším.

Hned na začátku zjišťujeme, že je velmi nesnadné rekonstruovat příběh či syžet tohoto textu. Promlouvající osoba se v důsledku otázk, kterou si v první větě kladé "Jak je to dál?", ocitá na jakési "okraj" a poté sklouzne za zeď, kde se ono "dál" rozkládá zatím v podobě "šedého", mléčně mlžného prostředí, v němž nejtemnějším bodem je ona sama. Podstupuje za zdí jakousi proměnu, spočívající mimo jiné i v tom, že dokáže o postupu, jímž se tato proměna udála, hovořit. Čte-

náři zůstává skryto, co je vlastně míněno onou zdí, zda hranice života a smrti nebo prostě pomyslná mez dělicí starou podobu promlouvající osoby od nové. Pokud se přikloníme k prvnímu výkladu, pak setkání promlouvající osoby s několika bytostmi ve světě za zdí, které jsou středem svých vlastních krajin /Béryš a Julie Gariniová v benátské krajině, Flammarion v krajině hvězdné, Matylka v Praze, Prosper v pobřežní čtvrti jakéhosi velkoměsta/, je možné chápat jako variaci tzv. podsvětných hovorů /připomeňme Lukiana a Dantovy dialogy s mrtvými osobami v "pekle" v jeho Božské komedii/. Tomu však odpovídá charakter těchto postav, pohybujících se na hranici skutečnosti a fikce, v různé míře prohlášených za výtvar promlouvající osoby /o Béryšovi: "Ostatním je, myslím, můj průvodce bytost po výtce samotná, neřku-li rovnou, že je mým výmyslem."²/. Julie Gariniová, italská herečka, je pak výtvozem Béryšovým /jeho prostřednictvím osob promlouvající osoby/, Matylka, jejíhož "zrodu" jsme v textu přiblížili, je ryzím výtvozem promlouvající osoby. "Stvořitelství" - tvorba postav a vytváření vlastní krajiny, úsilí nerozplynout se v krajinách jiných osob, a tedy právě i ve svých výtvorech, odlišit se svou bytostí od okolního neurčitého, šedého prostředí, vytvořit svou existenci co nejvýraznější šluk, co nejtemnější odstín šedé "co nejvíc šedé"/, tak by snad bylo možné zjednodušeně shrnout syžet tohoto textu, vrcholící v závěru vraždou Prospera, vzápětí ovšem zpozorněnou: "Takže by mi bylo vlastně mnohem lépe, kdybych Prospera skutečně zabil. Kdyby totiž Prosper skutečně žil. Kdyby to všechno byla opravdovská pravda a nejenom vyprávění, svět podivuhodného výslu."³

Charakteristika syžetu se, jak vidíme, stává součástí interpretace textu. Syžet tu tvoří nikoli sled událostí, kauzálně propojených, ale jakési plynutí myšlení a řeči, sledování tohoto toku, jeho reflexe, motivující /často explicitně/ nové setkání, změnu krajiny

pod. Vybrali jsme tento text nicméně proto, že v něm však přesto jasněji syžet v tradičním slova smyslu lze rekonstruovat, zatímco v řadě textů Linhartové už toto slovo zcela ztrácí své opodstatnění - je jednou a hlavní událostí se v nich stává řeč, "událost" řeči, akt promluvy, v níž se odvíjí příběh rozlišení, který jsme odhalili i v textu Co nejvíc šedé. Pro porušování tradiční představy o ději a syžetu je pak v těchto textech a také v textu Co nejvíc šedé charakteristické, že je sled "událostí" nebo proud slov neusázející přerušován odbočkami /příznačný je z tohoto hlediska název Povídka nesouvislá z knihy Prostor k rozlišení - takto by se ovšem mohly jmenovat prakticky všechny texty Linhartové/. Lze také říci, že se děj těchto textů ne odvíjí, postupuje od známého k neznámému, ale že se často spíše začíná ve variacích hlavního tématu, přibližujících se a vzdalujících až ve smyslu popření/ od na počátku vymezeného tématu či vytčené teze.

Podívejme se detailněji na některé další složky textu: na prostor a čas, na promlouvající osobu a její řeč. V textu Co nejvíc šedé je problémem tvorby vlastního prostoru-krajiny jedním z hlavních opěrných bodů syžetu; přitom se nám tu předkládají krajiny umělé, doslova literární /nejvýraznější je moment umělosti v případě krajiny princezny So - jezírko se mění v umyvadlo s vodou, domek má papírové stěny/. Krajina je tu vlastně obrazným vyjádřením, prámětem postavy. Tento typ prostoru je však pro Linhartovou vlastně netypický. Nejčastější je totiž v jejích textech prostor pokoje /v Prostoru k rozlišení v textu Pokoj, v Cestě do hor a Zápase s andělem z Povídek o čemkoliv, Rekviem za W. A. Mozarta ajj.; v Promluvě rozlišení z téhož souboru se rozvíjí představa stále měněných pokojů/. Pokoj se svými zdánlivými hranicemi - oknem, dveřmi, stěnami, dále s motivem zrcadla a stínů - je tak jako krajina de facto prostorem rozlišení, metaforickým /prostorovým/ vyjádřením určitých tezí a zároveň redukováným o-

razem světa. Není to však svět lidstva, ale právě jen postavy, která je průmětem promlouvající osoby. Je to nejen prostor k jejímu rozlišení, ale i prostor její hry se skutečností /proto je zdůrazněna jeho oddělenost od okolního světa/. Sepětí s místem, s nímž subjekt plývá a v němž se rozlišuje, je zřejmé i na základě faktu, že Linhartová na konci každého textu uvádí místo a čas jeho napsání /v Co nejvíc šedé je to Břeclav, Praha a Lednice, březen - duben 1960/; tyto údaje tvoří doslova součást textů. Různá místa nejsou pro promlouvající osobu neutrálním prostředím, ale každé místo k ní v určitémase přiléhá, stává se nejen východiskem, ale i součástí její promluvy.

Podobně těsné, neřkuli těsnější spojení existuje mezi promlouvající osobou a časem promluvy. Promlouvající osoba je přímo posedlá úsilím zachytit přítomný okamžik promluvy, neustále se propadající do minulosti a zastarávající, v důsledku čehož se i každá přítomná podoba promlouvající osoby stává neustále minulou, neaktuální a tedy už nepravdivou /toto téma je ústřední v titulním textu Meziprázkumu nejbliž uplynulého/. Promlouvající osoba touží zachytit promluvou své i její "hic et nunc" a neustále v tomto svém snažení pochopitelně ztroskotává. V Co nejvíc šedé se tematizuje ještě jiný, s předchozím rysem související rys linhartovského pojetí času - okolnost, že se promluva děje vždy na hranici, na prahu smrti, již je tu možné rozumět i obrazně: promluva i její subjekt neustále unikají, "umírají", protože v dalším okamžiku jsou už proměněné. V Co nejvíc šedé promluva dostává doslova ontologický smysl, je tím, čím se subjekt zachraňuje v situaci přechodu z bytí do nebytí, která se právě promluvou - promluvou rozlišení - v průběhu textu převrací v situaci přechodu z nebytí /před promluvou/ do bytí - subjekt začíná existovat, stává se sám sebou právě proslovovanou promluvou.

Tím přecházíme k problému promlouvající osoby. Z předchozího výkladu vyplynulo, že její hlavní úsilí je zaměřeno k nalezení identity. Přitom nás upoutá zvláštní jazykový úkaz, pro Linhartovou mimořádně příznačný: střídání gramatických osob jako subjektů promluvy. Vyloučíme-li případy, kdy se text vypráví jakoby sám /např. v Rekviem z Prostoru k rozlišení/ a kdy se jedná o zamlčený či "nulový stupeň" gramatické osoby, nalézáme tu tři "masky": 1. osobu singuláru ve formě feminina, 1. osobu singuláru ve formě maskulina a 1. osobu plurálu. Co je však důležité - tyto formy nejsou výhradně spjaty s jednotlivými texty, nýbrž často dochází k jejich střídání i uvnitř jediného textu, dokonce i v jediné větě či v průběhu několika vět: "Někdy včera jsem stála před skleněnou vitrínou, v níž byl zlatý pohár - zvířecí hlava - druhé tisíciletí před Kristem. Něco výše tkví slovo *upřívčil*⁴. - Ztražil jsem dnes večer v tomto slově poslední zbytky logiky."⁴ Subjekt se nám tedy prezentuje, i pokud jde o gramatickou osobu, jako bytost nejednoznačná, hledající pro své různé podoby různá vyjádření. Pozorujeme přitom, že je užití určité formy spjata i s určitým typem textu nebo jeho úseku: zamlčený či nulový stupeň osoby promlouvajícího subjektu bývá u textů blízkých se nejvíce povídky /Povídky o čemkoliv, Rekviem za W. A. Mozarta a další, převážně z Prostoru k rozlišení/ nebo u nichž lze rekonstruovat určitý, alespoň mlhavý epický syžet. Druhou možnou formou v tomto typu textů je 1. osoba plurálu singuláru v převažující maskulině podobě. Tuto formu máme před sebou také v Co nejvíc šedé, kde se vyskytuje spolu s 1. osobou plurálu, kterou se text dokonce otvírá: "Jsme stále puze ní otázkou: *„Jak je to dál?“*" Po několika větách se subjekt mění: "Může se mi stát, když se tak jednou zeptám..."⁵ 1. osoba plurálu je tu možno označit za tzv. majestátní plurál, za který tuto formu Linhartová na jednom místě označuje, nebo lépe za plurál rétorický. Autorka se k této formě, v níž si nesporně libuje, uchyluje tam, kde nad příběhem pře-

zahrnuje reflexe, nad povídkou diskurs. Někdy se za ní skrývá obecný
podmět /promlouvající osoba + ostatní/, jindy zahrnuje adresáta pro-
mluvy /promlouvající osoba + čtenář/. V těchto případech, kdy promlou-
vající osoba zahrnuje do své promluvy adresáta, kdy chce, aby čtenář
spolu s ní řešil zadanou úlohu, v jistém smyslu se na promluvě podí-
íl, připomíná tato plurálová forma neurčitý obecný podmět v učebni-
ch typu: "předpokládejme, že úloha má řešení", "sestrojme", "dosta-
me pak trpjuhelník". Budiž řečeno, že všechny tyto významy užitě
gramatické osoby se v textech Linhartové, pokud sama tento jev
objasňuje, záměrně prostupují. 1. osoba singuláru, kterou bychom
mohli označit za "konfesiální" a "existenciální" se střídá s mnoho-
značnou 1. osobou plurálu - subjektem zahrnujícím čtenáře, "diskur-
sivním", didaktickým či lépe pseudodidaktickým. Tento druhý typ se
objevuje v textech, v nichž převažuje reflexe nad příběhem, které jsou ja-
ko celek promluvou o promluvě, osamostatňuje.

Neurčitost a mnohoznačnost promlouvající osoby plyne také z okol-
nosti, že nám takřka nic o sobě neprozrazuje, a to právě i v těch tex-
tech, kdy užívá "masky" 1. osoby singuláru, v literatuře obvykle spja-
né se svého druhu zpovědí, se stylizovaným zveřejňováním života vy-
právěče. Promlouvající osoba se nám představuje jako bytost praktic-
kejší bez minulosti /v Co nejvíc šedé padne pouhá zmínka o prvním obdo-
bě jejího života v "tichém usebrání na poušti", po němž následovala
"období vandrovní"/, bez domova /subjekt zdůrazňuje svou zálibu ve změ-
ně místa/, rodiny. Toto tvrzení, alespoň pokud jde o minulost, vyžadu-
je ovšem upřesnění: promlouvající osoba nemá tradiční epickou minu-
lost, kterou mají postavy a vypravěči v realistických prózách; její
minulost, stejně jako přítomnost i budoucnost tkví právě jen v ře-
či, v promluvě, která je jedinou formou její existence: jen v pro-
mluvě se rodí Julie Gariniová a láska k ní, stejně jako vzniká Ma-

tylka, v promluvě je zavražděn a vzkříšen Prosper. Proto i problém rozlišení, identity, ústřední ve všech textech, se tu může jen zčásti řešit odlišením od ostatních bytostí způsobem života, charakterem, světovým názorem apod., jako je tomu v tradičních příbězích, nýbrž právě jen v oblasti řeči, v promluvě a promluvou. Jen v té se odehrává zdvojení subjektu v různých gramatických osobách a postavách, jež opět nejsou tradičními epickými postavami, ale slovesnými průměty - dvojníky, ale častěji protichůdci - promlouvající osoby. Promlouvající osoba získává prostřednictvím tohoto postupu - svým zdvojováním a množováním - distanci od vlastní podoby, na základě níž může sama sebe nazřít, reflektovat. Neboť právě možnost a schopnost vidění a reflexe, sebereflexe v řeči je tím hlavním, o co v linhartovských textech jde. Z napětí mezi podobností a diferencí, na jehož základě se totiž rodí promluva jako pohyb k zrůznění, popření, diferencí, ^{se} o-
řezmuje ~~se~~ nebo dokonce konstituuje ~~se~~, filozoficky řečeno "zbytňuje se" promlouvající osoba. V detailním pohledu vypadá tento pohyb promluvy k diferencí, k seberozlišení jako řetězec, v němž po tvrzení následují argumenty pro a proti, přičemž nejčastěji dochází k vyvrácení původního tvrzení nebo přinejmenším k jeho podstatné korekci. Slovo "podezírající", usvědčující ze lži, zpochybňující - taky by bylo možné označit onen rozvracející živel linhartovské promluvy /v Ráím kánonu na běsovské téma z Meziprázkumu nejbliž uplynulého se promítá do podoby "běsa"/. Slova, ale častěji věty, odstavce, případně celé povídky /Povídky o čemkoliv/ fungují v textu jako argumenty a protiargumenty určité logicko-lingvistické operace, jako transformace výchozí teze, v nich prověřované, zkoušené a obvykle zpochybněné. Součástí této operace je proces, v němž promluva hledá jednak prostředky k vyjádření zamýšleného smyslu /tedy v sémiologické ~~terminologii~~ terminologii své "signifiant" - pznačující/, jednak svůj smysl /své signifié" - označované/. Příběhy a teze hledají slova a ~~obrazy~~ /prá-

~~Jejich~~ a naopak slova hledají obrazy a příběhy /~~průběhy~~průběhy/, které jejich smysl demonstrovaly.

Podívejme se v analyzovaném ~~textu~~ textu nejprve na proces, který jsme označili jako logicko-lingvistická operace. V Co nejvíc šedé se totiž zpochybnění často dostává formálního vyjádření - je uzavřeno do úvorky; z textů v závorkách se de facto skládá jakýsi druhý, "břesov-
ý" text, který první text doplňuje, upřesňuje, koriguje nebo kte-
řij formou jakési epické režijní poznámky; ⁶"Zdá se mi stále víc,
jsem dokonce začal úplně špatně a že jsem hned na samém počátku
mátl všechno tak, že teď už se nikomu nepodaří z toho zauzlení vyplést,
jsem měl vlastně na mysli.../" ; ⁷"Začínám se opakovat a plést a
mluvit příliš mnoho v závorkách..." - v tomto případě už promlou-
vající osoba de facto reflektuje sebe sama reflektující text.

Pokud jde o sklon promluvy k "zobrazování", k promluvě prostřed-
nictvím určitých epických obrazů-průběhů, o její schopnost projekto-
vat se ⁸, promítat do obrazů, můžeme pro ni ve sledovaném textu nalézt
několik dokladů: k obrazu je tu představení, které Běryš dává pro pou-
čení promlouvající osoby, všechny postavy jsou pojaty jako obrazné
obrazce této osoby a konečně celý text je pojat jako "obraz", exemplum
a téma vytčené v počáteční ~~věte~~ otázce. Často mají průběhy-příběhy
průběhy-postavy charakter citací cizích textů a cizích postav, s ni-
ž ovšem Linhartová zachází velmi svévolně. Její promluva je namnoze
složena ze slov takřka jako "proslovených" /Bachtin/, přičemž šev mezi
slovy vlastními a cizími je někdy zřetelný, jindy skrytý. "Cizí" pří-
běhy a "cizí" slova modifikují "vlastní" příběh a promluvu, v níž však
trácejí svou jednoznačnost či lépe původní smysl, deformují se, niče-
jí vlastní předmět promluvy a její smysl se jejich prostřednictvím na-
opak ozřejmují.

Podstatným rysem promluvy je její zdůrazněná procesualita, moment
jejího vytváření, "stávání", s nímž souvisí, jak už jsme se o tom zmí-
nili, konstituování promlouvající osoby splývající s řečí: "Co jsem,

estliže právě nepíšu: Nic, méně než nic, beztvary obláček, přístupný každému větru."; "Stanu se sebou, stanu-li se řečí. Jsem řečí."⁹ Akt "stávání" promluvy a promlouvající osoby s sebou ovšem nese jako stín k zpravidla vzápětí následující destrukce promluvy a autodestrukce jejího subjektu /názorně je tento proces předveden ve Vícehlasém roztylení, kde projekce promlouvající osoby do četných postav-"hlasů" končí ztrátou její identity/. Charakteristickou figurou s destruktivní funkcí je v linhartovských textech anakolut, jímž však v této souvislosti nerozumíme jen rétorickou figuru vybočení z vazby, ale kterou bychom měli chápat v širokém smyslu v rovině tematicko-syžetové - jako vybočení promluvy. Promluva neustále vybočuje z hranic, které si vymezila, opouští původní téma či linii příběhu, odbíhá k jiné promluvě, vlastní i cizí, vzdaluje se sama sobě a opět se k sobě na jiné úrovni vrací.

Postup vybočení z promluvy, příběhu není přitom pouze postupem jazykovým či kompozičním, nýbrž je to problém literárně poetický, problém skutečnosti a fikce v literárním díle. Už mnohokrát jsme na něj v předchozím výkladu narazili: postavy z těchto textů nejsou "ze života", nýbrž jsou prohlašovány za výtvar promlouvající osoby, která se stávají tím, že skutečnost, kterou čtenáři předkládá, je skutečností pouze fiktivní, jazykovou, skutečností promluvy. Skutečnost je tu tuž specificky deformovaná, lomená, text funguje jako svého druhu průhledná, pohled a řeč promlouvající osoby jako promítací paprsek: "... můžeme předpokládat, jako by se celé vyprávění týkalo spíš ještě toho našeho skutečného života, který jsme skutečně žili, avšak prošlo tím jakýmsi lomem, a tím lomem teprve pozorovaného."¹⁰ Přitom však tato promluvou lomená skutečnost je podle přesvědčení mluvčího blíže skutečnosti, ~~je~~ méně fiktivní než skutečnost předkládaná čtenáři v tzv. naturalistických dílech, rovněž lomená, ale pouze jinak a nepřiznaně. Tak jako je text u Linhartové budován jako řetěz teze - argumenty pro a proti /exempla - příklady/, tak je rovněž budován jako série iluzotvor-

ých a ~~sexuálních~~ antiiluzivních aktů ve smyslu předložení fikce jako skutečnosti a odhalení této skutečnosti jako fikce či jako skutečnosti ryze literární.¹¹

Tím se opět vracíme k východisku interpretace, kterou jsme začali tím, že jsme díla V. Linhartové označili ~~zuxtxtxy~~ nikoli za povídky, ale za texty. Můžeme sice v těchto textech pozorovat určité žánrové filiace - k povídce /výrazněji v Prostoru k rozlišení/, k románu /Vícehlasé rozptýlení, Rekviem za W. A. Mozarta/, k filozoficko-lingvistickému eseji /Promluva rozlišení, Meziprázkum nejbliž uplynulého/, ale v podstatě jde vždy víceméně o hru s těmito žánry v rámci textu, který se záměrně distancuje od tradičních jazykově-literárních forem, svazujících a skutečnost a promluvu o ní určitým způsobem reformujících.¹² Hru s různými žánry nalézáme i v rámci jediného textu, jehož jedna část "předstírá" povídku, jiná se odívá formou eseje, promluva o příběhu se střídá s promluvou o sobě.

Ze všeho, co bylo řečeno, vyplývá, že v textu Co nejvíc šedé, který jsme učinili středem našeho zájmu, máme před sebou zcela netradiční typ literárního díla. Můžeme jej pokládat za jeden z projevů umění tzv. druhé avantgardy, o němž jsme se zmínili na počátku. Součástí předpokladem tohoto umění byla kritika klasického vyprávění s jeho nálostní kauzalitou a iluzivností. Kořeny těchto uměleckých tendencí, jejichž oživení ostatně dochází opět v osmdesátých letech, leží ~~ve~~ ^{ve} ~~dvacátých~~ ^{první} letech, v období ~~dvacátých~~ ^{první} avantgardy. V rámci avantgardní poetiky se literatura stále více literarizuje, stává se problematikou řeči, jejímž prostřednictvím je odhalována a definována realita. Text se neprezentuje jako završené, uzavřené, definitivní dílo, ale pouze jako blížení se dílu, pokus o dílo, v němž není důležitý konečný tvar a smysl, ale právě hledání tohoto tvaru a smyslu, v procesu promluvy, nezastírající svou subjektivnost, fragmentárnost, hypotetičnost, přibližnost.

námky

Tyto soubory textů nerespektují časovou posloupnost /pouze Dům dale-
napsaný 1965, je dílem skutečně časově posledním/.

Věra Linhartová, Meziprázkum nejbliž uplynulého, Nakladatelství Čes-
Budějovice 1964, cit. dílo, str. 11.

Věra Linhartová, Meziprázkum nejbliž uplynulého, cit. dílo, str. 58.

Věra Linhartová, Meziprázkum nejbliž uplynulého, cit. dílo, str. 174.

Věra Linhartová, Meziprázkum nejbliž uplynulého, cit. dílo, str. 5.

V Macharově veršovaném románu Magdalena je v závorkách, tzv. kabine-
uzavřen text, kterým básník reflektuje hrdiny a sám akt psaní romá-

Věra Linhartová, Meziprázkum nejbliž uplynulého, cit. dílo, str. 41
2 - 43.

Kdysi se mi tato schopnost linhartovské promluvy zdála natolik pod-
tná, že jsem o ní opřela celou teorii těchto textů /viz D. Hodrová,
ní projekce, Meziprázkum Věry Linhartové, Orientace 1968, 3, str.
- 34/.

Věra Linhartová, ^{Prostor k} ~~Promluva~~ rozlišení, Mladá fronta, Praha 1964, str.
Meziprázkum nejbliž uplynulého, cit. dílo, str. 171.

Věra Linhartová, Meziprázkum nejbliž uplynulého, cit. dílo, str. 9.

Podobný typ prózy, kterou můžeme označit za sebereflexivní, nemá v
lé literatuře příliš rozvinutou tradici. Patří k ní díla R. Weinera
a doopravdy, Lazebník/, M. Součkové /Bel canto, Amor a Psyché, Hla-
umělce/, J. Johna /Moudrý Engelbert/ aj. O tom viz D. Hodrová, Sebe-
lexivní román, v knize Poetika české meziválečné literatury /proměny

nrů/, Praha 1987, str. 156^x- 177.

Z tohoto hlediska jsou charakteristická označení stojící v záhlaví
xtů: kromě "povídek" tu nalézáme "promluvu", "mezipřůzkum", "průmět",
ačí kánon", "vícehlasé rozptýlení" /sféra hudby je oblíbeným způsobem
obrazného" vyjadřování v linhartovských textech/.

O j e d n é l e g e n d ě

Když 10.ledna 1988 tomu byly dva roky, co zemřel Jaroslav Seifert, přečetl jsem si pár výstřižků z té doby s nekrology a se vzpomínkami na tohoto všemi milovaného básníka. Přečetl jsem si i to, co napsal Jan Pilař, a přitom se mi vybavil i interview vysílaný Čs.televizí v prosinci roku 1984 a mnoho věcí jiných, které si pamatuji z rozhovorů s Jaroslavem Seifertem a které jsem si zaznamenal. A řekl jsem si: Hle jak vznikají legendy. Slova J.Pilaře četly a slyšely tisíce čtenářů a posluchačů a ti museli nabýt přesvědčení o harmonickém vztahu těchto dvou bytostně protikladných lidí i básníků.

Vztah J.Seiferta k J.Pilařovi byl zvláštní a mně dost nepochopitelný. Snad nejlépe jej vystihuje to, co mi J.Seifert řekl 18.ledna 1985: "Nemůžu ho ani vidět, a musím se na něho koukat." Chodil jsem do břevnovské vily po smrti A.M.Píši (1966) dost často a v letech, kdy vznikal Morový sloup a vzpomínky i několikrát za měsíc. Ale ani když bylo panu Seifertovi v roce 1976 pětasedmdesát let, nepřišel mu šéfredaktor nakladatelství Čs.spisovatel za toto nakladatelství osobně blahopřát. O těchto narozeninách mi J.Seifert humorně vyprávěl, že k němu přišel z nakladatelství někdo, koho neznal, z ministerstva že přišli dva, které taky neznal, a ti přinesli velkou kytici a ujišťovali básníka, jak si ho váží. Když jim J.Seifert řekl, že to není vidět, ukázali na tu kytici, a na námitku, že by ho měli raději vydávat, řekli, že to na nich nezáleží. Tehdy to, jak budou vycházet Seifertovy knihy, záleželo do značné míry na šéfredaktorovi a řediteli nakladatelství Čs.spisovatel, Janu Pilařovi a Ivanu Skálovi. V letech 1968 a v dalších vznikl Morový sloup

(definitivní úprava 1977), byl opisován, 1971 "vyšel" v edici Petlice, snad každý, kdo měl rád poezii, toužil tu knihu mít a každý, kdo ji četl ji opsal a půjčoval dál. Ale nebyl o ni zájem v nakladatelství Čs. spisovatel, kde od roku 1969 do roku 1979 vyšly Pilařovi 4 nové sbírky a 2 výběry (nemluví o překladech) a I. Skálovi 4 knihy a 4 výběry, ačkoli v tom nakladatelství ležel od r. 1969 návrh na široký výbor "Knihy veršů J. Seiferta" (ten nerudovský titul se básníkovi zamlouval), schválený 8.9.1969, ale 24.1.1973 (tedy za vedení J. Pilaře a I. Skály) zrušený. Ty tisíce výtisků, které ve Spisovateli tehdy vyšly a kterými se J. Pilař chlubil, byly reedice, jejich první vydání vyšlo často za redakce L. Fikara, kterého měl pan Seifert rád jako člověka i jako básníka. V prvním vydání vyšel tam až r. 1979 Deštník z Piccadilly (týž rok v Mnichově), Morový sloup až r. 1981, když byl dříve (1977) vyšel v Londýně a Bostonu.

Podobně to bylo i se Věmi krásami světa. Měly vyjít původně v Albatrosu, kde byl od r. 1970 provozním tajemníkem L. Fikar, kterého v Čs. spisovateli vystřídal (jako už jednou předtím) J. Pilař, a měly doprovázet fotografie Prahy v různých ročních obdobích od O. Rakovce. "Vydají-li někdy Oldřichu Rakovcovi jeho monografie, budu upřímně rád... Byl to totiž Rakovec, který mě na myšlenku čtyř vzpomínkových monografií přivedl..." (z dopisu z 10.6.1973). Ale r. 1973 odešel L. Fikar z Albatrosu do invalidního důchodu a J. Seifert smlouvu zrušil. ("Rukopis a obtahy 1. dílu, které mají v Albatrosu, ruším. Napíšu to neoficiálně i Hilčrovi..." 3.7.1973.) O vydání jak básní tak vzpomínek se starali lidé mimo nakladatelství, především V. Závada a L. Nozomeský. Už r. 1973 psal V. Závada J. Seifertovi (opis dopisu mi J. S. věnoval), že byl u tajemníka Fojtíka a že mu řekl také o Seifertových vzpomínkách. "Tajemník Fojtík na to reagoval tím, že by mohly být vydány knižně. Požádal mě přitom,

abych Tě navštívil a projednal s Tebou možnost zapůjčení jedné kopie rukopisu a pak abych mu napsal..." A v téže dopise V.Závada píše: "Už o prázdninách jsem o Tvé knize básní Morový sloup jednal s hudebním skladatelem Dobiášem. Můj syn měl doma jeden opis Tvé knížky, který jsem i se svým doporučujícím dopisem svěřil Dobiášovi, ten pak rukopis i posudek odevzdal vedoucímu kulturního oddělení, když předtím byl o práci hovořil jak s ním, tak s ministrem kultury. Oba byli pro vydání Tvé knížky." Koncem listopadu jsem poslal V.Zavadovi opis Seifertovy Zimy ze vzpomínek, 11.12. opis Morového sloupu a 2.1.1974 opis všech do té doby napsaných pamětí. Jak o Morovém sloupu, tak o vzpomínkách se autor pokoušel domluvit s šéfredaktorem nakladatelství Čs. spisovatel, ale ten se mu v té době zapíral, neboť mi pan Seifert několikrát řekl, že se mu nemůže do nakladatelství dovolat. 28.3.1978 mi J.Seifert napsal, že ředitelka národopisného oddělení Národního muzea paní dr. Plessingrová mluvila s ministrem Klusákem a Müllerem. Oba jí řekli, že "vydání Všechno krásy světa je na nejlepší cestě. Ba že je to téměř jisté. Ale neuvěřím, dokud nebudu mít v ruce aspoň smlouvu." Ani smlouvu tedy ještě v ruce neměl.

Přitom koncem sedmdesátých let začal najednou J.Pilař do břevnovské vily chodit častěji. Básník mi několikrát řekl, že u něho byl a vždycky jen sliboval. Chodilo tam mnoho lidí známých i neznámých, mladých i starších, umělců a vědců i prostých čtenářů Seifertových veršů. Když podepsal Chartu 77, začali se tam objevovat lidé, kteří o poezii valný zájem neměli, ale zajímali se o věci zcela jiné. J.Seifert o nich mnoho nemluvil, jen řekl, že u něho zase byli a že byli slušní. Při jednom odchodu mu řekli, kdyby někdy od nich něco potřeboval, aby se obrátil na soudruha Pilaře. O těchto návštěvách (mluvil o nich i Hlas Ameriky, někdy nepřesně) se dově-

děl předseda vlády L.Štrougal a vzkázal panu Seifertovi, aby se nebál, že se už opakovat nebudou. Návštěvy skutečně přestaly, ale přicházel soudruh Pilař.

To už začaly na Západě vycházet básnickovy sbírky, začalo se mluvit o tom, že národní umělec J.Seifert bude kandidátem na Nobelovu cenu, a tak ani Čs. spisovatel nemohl zůstat hluchý, když polovina národa znala Morový sloup a čtvrtina Všecky krásy světa z opisů a soukromých recitací. Roku 1979 vyšel tedy Morový sloup (ale bez jakékoli reklamy, kterou ostatně nepotřeboval) a r.1980 byl odevzdán a zredigován rukopis Všeck krás světa. Rukopis četl nejdříve J.Pilař, který vyškrtával odíózní jména a někdy celé věty. (Například musela být vynechána věta o Marii Majerové: "Jakou~~to~~ velikou a závratnou cestu urazila hezoučká služtička z Budapešti? Nebo o K.Konrádovi: "Ano, zůstal věrný, čestný a statečný! A to jsou vlastnosti dnes k pohledání." A podobných mnohem víc.) Po redakční úpravě s pečlivou a rozumnou dr. M.Bělíkovou (o úpravách byl informován vždy autor) prošel však rukopis nějakým oddělením nakladatelství, kde jazykový redaktor provedl bez vědomí autora i redaktoři~~ů~~ tolik úprav podle zásad mně často zcela nepochopitelných a někdy v rozporu s mluvnickými pravidly, že se sloupcové korektury hemžily po srovnání s rukopisem "autorskými" korekturami. Některé úpravy nebylo možné přijmout, vracet všechno na původní znění by znamenalo zdržení výroby a v situaci stále nejisté bylo třeba, aby kniha vyšla, dokud nakladatelství bylo na autora vlídné. Kniha vyšla stejně o rok později než na Západě; tam bez škrtů a bez jazykových úprav nakladatelského oddělení. Předpokládám, že tyto jazykové "úpravy" se staly bez vědomí šéfredaktora, a poznamenávám to zde jen na okraj.

Začátkem osmdesátých let býval J.Pilař v břevnovské vile čas-

tým hostem. Někdy se ohlásil, někdy ne. "Jsem nemocen, a on mě rozčiluje," mi jednou řekl opravdu nemocný básník. Když jsem se divil, proč ho vůbec přijímá, řekl jen, že nemůže nic dělat. Pan Seifert byl člověk přelaskavý, snad nikdy nikoho neodmítl, když zazvonil u jeho dveří; návštěvníků chodilo skutečně mnoho, ale básnickým zvykem nebylo někomu se zapírat.

Pak přišel rok 1984, kdy se už vědělo, že J.Seifert kandidátem na Nobelovu cenu skutečně je a že ji pravděpodobně dostane. A na Západě jeho knihy vycházely, takže začal zájem projevovat i Čs. spisovatel. V září a v říjnu jsem byl mimo Prahu, pan Seifert byl tehdy nějaký čas v nemocnici, a když jsem se 8.listopadu objevil zase v Břevnově, mluvil pan Seifert o tom, že když nebyl o jeho knihy zájem u nás, že někomu podepsal právo na jejich vydávání a že už ani neví komu. Že se to dozvěděl J.Pilař, který za ním přiběhl do nemocnice a přinesl připravený text prohlášení, že jediné právo na vydávání jeho spisů má Čs.spisovatel a nikdo jiný, aby to podepsal. A on že to udělal. "To víte, dneska bych mu to nepodepsal, ale byl jsem nemocen." To už i J.Pilař mluvil o tom, že u nich Seifertovy spisy budou opravdu vycházet.

30.listopadu se u Seifertů hovořilo o tom, že při přijímání ceny ve Stockholmu pronese paní Janička, Seifertova dcera, poděkování a přednáška k udělení ceny napsaná že se bude týkat lyriky. Pár dní předtím byl u Seifertů J.Pilař s žádostí, aby mu ji autor dal přečíst. Když mu ji vracel, vytýkal jí prý, že je v ní málo zdůrazněno češství. 9.prosince vysílala Čs.televize rozhovor národního umělce M.Floriana a zasloužilého umělce J.Pilaře s Jaroslavem Seifertem, tehdy už laureátem Nobelovy ceny. Přitom se J.Pilař chlubil zásluhami nakladatelství o vydávání Seifertových knih, zdůrazňoval své přátelství s laureátem a s dojetím se zmínil o tom,

že mu básník napsal do knihy "Mému nakladateli". 21.prosince mi o tom vysílání vyprávěl pan Seifert, ale nijak zvlášť s tím interviewem nadšen nebyl. O tom věnování řekl doslova: "Co jsem mu tam měl napsat? Mým přítelem nikdy nebyl." A na konec hovoru dodal: "Pilař bude národním umělcem za to, jak to se mnou sehrál."

Slibované vydávání spisů básníka, jemuž byla udělena Nobelova cena, se nedalo již odkládat, a tak byla ustavena redakční rada, jejímž předsedou byl jmenován (na návrh nakladatelství nebo Ústavu pro českou a světovou literaturu, pod jehož jakousi patronací měly spisy vycházet) dr. Milan Blahynka. 21.1.1985 byla první (a poslední) schůze, na kterou se nedopatřením dr. Blahynka nedostavil, a tam J.Pilař přednesl svou představu spisů: Měl to být výbor ze spisů asi takový, který v padesátých letech pořizoval A.M.Píša, jen by jednotlivé svazky byly "koncipovány šířeji". Upozornil jsem na to, že autor se složením redakce seznámen nebyl, že o svých spisech má představu trochu jinou a že smlouva s ním byla dojednávána v nemocnici, tedy ve zcela nevhodnou chvíli. Do ediční rady jsem navrhl dr. Z.Pešata. J.Pilař dost rozčileně protestoval a slíbil, že "otázky složení rady a další otázky ve smyslu smlouvy projedná osobně s autorem v nejbližší době." (Citováno podle zápisu pořízeného pracovníkem nakladatelství.) Šéfredaktor za autorem přišel a o schůzi ho informoval. 14.2. mi J.Seifert o tom vyprávěl a řekl, že dr. Blahynku jako člena ediční rady odmítl a že bylo dohodnuto nevydávat tedy sebrané spisy, nýbrž jednotlivé svazky samostatně. V prvním svazku měla být sbírka Přilba hlíny, jejímž prvním oddílem je Osm dní. 15.8.1985 mi básník sdělil, že dostal od Pilaře dopis, že nemůže připustit zařazení Osmi dní do prvního svazku právě začínající edice, ale že vítá návrh na to, co první svazek má obsahovat, který mu autor poslal, že aspoň ví,

jak si jej představuje. Přitom mi pan Seifert opakoval, že Pilařovi nelze vůbec věřit, protože dřív sliboval, že bude vydáno všechno, jak si to bude autor přát. I názor na Osm dní Pilař zakrátko změnil a proti jejich zařazení už nic neměl. Když jsem po delší době navštívil břevnovskou vilu 29.9., přivítal mě J. Seifert slovy: "Z dalšího vydání vzpomínek nebude nic. Já jsem zas něco podepsal." (Předtím mu soudruh Pilař sliboval, že vyjde další vydání, ale o fotografiích a jiných přílohách, o nichž jsem měl představu, že by mohly knihu doplňovat, "nechtěl ani slyšet".) Šlo o dopis, který Charta 77 poslala tzv. Kulturnímu fóru v Budapešti v říjnu roku 1985. "Přilítl Pilař, že už to lítá ve světě, že jsem zas udělal ostudu, abych to odvolal." Když jsem se později přímo zeptal, zdali to udělal, opakoval: "Ano. Přiletěl Pilař celý rozběsněný asi přímo od policajtů a křičel na mne, že jsem udělal ostudu, že mě policie šetří jen proto, že jsem nemocen a nositelem Nobelovy ceny. Mně se rozbušilo srdce, myslel jsem, že dostanu infarkt, nemohl jsem dýchat ani mluvit. On mi nadiktoval asi pět řádků a já to podepsal." A dodal, že má strach z nějakého vyšetřování, které by už nevydržel. Za tři dny se prý Pilař objevil znovu, "byl jako máslo" a sliboval vydání vzpomínek i s přílohami. Ale na panu Seifertovi bylo vidět, že už je unavený a že ho rozrušila i pouhá vzpomínka na onu Pilařovu návštěvu, takže jsem si vyčítal, že jsem se ho vůbec na to ptal. Pak jsem s Básníkem mluvil jen párkrát telefonem nebo s paní Janičkou, když jsem se ptal po básníkově zdraví. Až mi paní Janička řekla, abych přišel. To bylo 8. ledna 1986. Pan Seifert byl unavený, nevypadal dobře, dýchal hůř než jindy a také obtížněji mluvil. Nejsm člověk moc hovorný, a tak jsem uvítal, že se básník zeptal, co dělá příprava jeho knih pro nakladatelství Čs. spisovatel. Ujistil jsem ho, že edičně jsou v dobrých rukou, aby neměl obavy, že všechny svazky budou v pořádku. Sám se však vrátil k návštěvě Pilařově,

že byl u něho a že sliboval to třetí vydání i s fotografiemi. Po kratší pauze řekl: "Kdybyste věděl, jak na mne řval. Jako na kluka." Z úst těžce nemocného básníka, kterého miloval téměř celý národ, jediného českého nositele Nobelovy ceny za literaturu, to znělo téměř úděsně. A já ta slova slyším dodnes a nikdy na ně nezapomenu. Za dva dny nato národní básník Jaroslav Seifert zemřel a 21.ledna se s ním proti vůli rodiny v Rudolfinu dojemně loučil národní umělec Jan Pilař.