

# svět literatury

časopis pro novodobé literatury

26 27  
03

Martin Procházka, Zdeněk Hrbata: Deskriptivní poezie

Jana Bartůňková: Novalisova pohádka jako text a komunikát

Petr Kučera: K dialogu německé a ruské kultury na přelomu 19. a 20. století

S. V. Nikolskij: Syntéza uměleckých struktur v tvorbě Michaila Bulgakova



9 770862 844012

Svět literatury: časopis pro novodobé literatury

vedoucí redaktor: Vladimír Svatoň

výkonná redakce: Anna Housková, Pavel Kubaník, Helena Kupcová  
redakční rada: Josef Forbelský, Tomáš Glanc, Miloš Havelka, Martin Hlinský,  
Zdeněk Hrbata, Anežka Charvátová, Václav Jamek, Pavla Lidmilová, Zdeněk Mathauser,  
Jiří Pelán, Miroslav Petříček, Martin Procházka, Michal Příbáň, Jiří Stromšík,  
Zdeněk Stříbrný, Jindřich Veselý, Hedvika Vydrová, Ladislav Zdražil  
grafická úprava: Petr Babák (Laboratoř), sazba: Tereza Šerá (Laboratoř)  
vydavatel: Literární akademie, Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého s.r.o.  
adresa redakce: Svět literatury, Literární akademie, Malovická 2751,  
140 00 Praha 4–Záběhllice  
telefon +420.272773045, +420.272772003  
ročník XIII

časopis je číslován průběžně, v roce 2003 vycházejí čísla 25 a 26–27

ISSN 0862-8440

001

obsah

### **Žánry, styly, epochy**

Martin Procházka, Zdeněk Hrbata  
Deskriptivní poezie – žánry, diskursy, reprezentace.  
K problému heterogenosti (nejen) v preromantismu 007

Jana Bartůňková  
Novalisova pohádka jako text a komunikát 039

Zdeněk Beran  
Dante Gabriel Rosetti a preraffaelská zrcadla 049

Daniel Soukup  
Podoby smrti a života v Nebeského Protichůdcích 067

Irena Kurzová  
Italské cantare: uvedení do problematiky žánru 095

Pavel Štěpánek  
Živé dědictví španělsko-arabské tradice za Václava IV.  
Tabulky Alfonsa X. Moudrého v Čechách 107

### **Mezi Ruskem a Evropou**

Eva Beránková  
V Kirillově stínu: Albert Camus a mýtus „vyšší sebevraždy“ 123

Petr Kučera  
K dialogu německé a ruské kultury na přelomu 19. a 20. století:  
R. M. Rilke a M. Cvetajevová 147

Sergej Vasiljevič Nikolskij  
Syntéza uměleckých struktur v tvorbě Michaila Bulgakova  
a rusko-české literární vztahy 157

### **Esej**

Kateřina Černá  
Popeovy Charaktery 171

### **Rozhledy, diskuse**

Alice Jedličková  
Povaha vyprávění aneb Napínavý příběh narativu 187

Zdeněk Šanda  
Proměna narativu Jáchyma Topola 197

### **Události, knihy**

Vladimír Chrz  
Metafora z pohledu kognitivní lingvistiky 207

Mariana Housková  
Pohled na moderní britskou prózu 213

Alice Jedličková  
Vím, že nelze napsat recenzi, a přesto recenzuji 216

Ondřej Sládek  
Česko-slovenské setkání v Budmericích 220

Karolína Ryvolová  
Kudy vede cesta ze zrcadlové síně 223

Michal Přibáň  
O exilu dvacátého století 228

Alena Scheinostová  
Tápavý průvodce po světě za zrcadlem 230

Oldřich Richterek  
Ruská literatura „Z druhého břehu“ 235

Daniel Soukup  
Daleká cesta k syntéze 239

Václav Chochola  
Čechov dramatik lidsky a svižně 249

### **Bibliografická příloha**

Svět literatury č. 1–25 259

žánry, styly, epochy

Martin Procházka a Zdeněk Hrbata

První část této studie<sup>1</sup> je pokusem o vysvětlení hybridnosti deskriptivní poezie od antických ekfrazí, pastorál a georgik, přes jejich klasicistické imitace a parodie až k pojetí krajiny v preromantické přírodní lyrice, jejíž konvence zakládá báseň Jamese Thomsona *Roční doby* (*The Seasons*, 1730). Soustředíme se především na diskursivní povahu deskriptivní poezie, její časovou a hodnotovou strukturu, proměny tradičních toposů a pojetí krajiny. Ve druhé části se zabýváme podrobněji estetikou preromantismu, zejména vztahem esencí a fenoménů v literárních reprezentacích přírody, Diderotovou reflexí této problematiky a specifickým případem reprezentace přírody v preromantické deskriptivní básni Jacquesa Delilla *Zahrady* (*Les Jardins*, 1782).

## I.

### Hybridnost deskriptivní poezie, její diskursivní povaha a literární rysy

Deskriptivní poezie je sice žánr příznačný pro literaturu 18. století, jeho kořeny však sahají daleko hlouběji – do antiky, středověkého dvorského románu a rané renesanční literatury. Pro novověký vývoj tohoto druhu je příznačný přechod od klasicismu k sentimentalismu a romantismu, který se uskutečňuje především díky jeho hybridní povaze.<sup>2</sup> Hybridnost žánru zde

<sup>1</sup> Studie vznikla za podpory grantu GAČR č. 405/02/0822 „Neoklasicismus, sentimentalismus a preromantismus – problém heterogenity v kulturní historii“.

<sup>2</sup> Na rozdíl od Bachtinovy koncepce hybridnosti románové promluvy, podle níž „zobrazující autorská promluva leží ve stejné [hodnotové a časové] rovině se zobrazenou promluvou hrdiny a může s ní navázat [...] dialogický vztah a vytvořit hybridní spojení“ (M. M. Bachtin: *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová. Praha, Odeon 1980, s. 28), jde v deskriptivní poezii spíše o „synkretický žánrový různotvar“ (tamtéž, s. 65), který nepředpokládá časovou simultaneitu a hodnotovou ekvivalenci zobrazovaného světa a zobrazujícího subjektu. To potvrzuje i John Goodridge, když označuje *Roční doby* (*The Seasons*, 1730) Jamese Thomsona za „soubor různorodých témat a žánrů“, zároveň však upozorňuje, podobně jako James Sambrook, že báseň sleduje

ale neumožňuje postulovat kontinuitu historického vývoje. Právě naopak – je důsledkem heterogenních, vzájemně anachronických diskursů, z nichž se deskriptivní poezie skládá.

Heterogenost diskursů v deskriptivní poezii se výrazně liší od „různořečí“, které M. M. Bachtin přisuzuje hybridní románové promluvě. Právě fakt, že v „básnických žánrech [...] různoreči [...] neleží ve stejné rovině jako vlastní jazyk díla“,<sup>3</sup> můžeme vykládat jako projev diskursivní povahy deskriptivní poezie.

Podle Michela Foucaulta nelze „obecný systém formování a transformace výpovědí“ o dané společnosti, kultuře nebo civilizaci popsat uceleným a vyčerpávajícím způsobem.<sup>4</sup> Tento systém (zvaný „archív“) a jeho jednotlivé diskursivní formace (tj. skupiny výpovědí utvářených podle stejných pravidel, např. diskurs Zlatého věku, ne však žánry, které obsahují různé diskursy<sup>5</sup>) se „objevují ve zlomcích, oblastech a na různých rovinách“ a „práh [jejich] existence je dán diskontinuitou, která nás odděluje od toho, co už nemůžeme říci“, a která „rozptyluje onu časovou identitu, v níž na sebe rádi pohlížíme, když zbavujeme dějiny jejich diskontinuity“.<sup>6</sup> Zatímco Bachtin se snaží, přes svá tvrzení o „přirozené živelnosti a neukončenosti [...] dialogu sociálně-jazykových hledisek“, chápat různoreči jako „záměrnou, umělecky orientovanou hybridizaci“ a založit tak „fakt naší identity prostřednictvím hry rozdílů“,<sup>7</sup> deskriptivní poezie často odhaluje, jak ukážeme dále, že „naš rozum je rozdílností diskursů, naše dějiny jsou rozdílností dob a naše já jsou rozdílností masek“.<sup>8</sup> Jinými slovy, jestliže Foucaultovo pojetí

řadu „zájmů“ („náboženských“, „přírodovědeckých“, „pastorálních a didaktických“, „zeměpisných“, „historických a narativních“, „popisných“ a „subjektivních“) a že „venkov“ je zde „modelem pro specifické filozofické názory“, zvláště epikurejské chápání přírody jako výslednice konfliktu sil, který je však harmonizován pomocí hierarchizující vize vesmíru jako projevu nekonečného Boha Tvůrce (John Goodridge: *Rural Life in Eighteenth-century English Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press 1995, s. 11 a 12. James Sambrook: „Introduction“. In: James Thomson: *The Seasons*, ed. James Sambrook. Oxford, Oxford University Press 1981, s. XVII–XXXIV).

<sup>3</sup> M. M. Bachtin, *Román jako dialog*, s. 65.

<sup>4</sup> Michel Foucault: *The Archaeology of Knowledge*, přel. A. M. Sheridan Smith. London, Tavistock 1972, s. 130–131.

<sup>5</sup> Např. pastorála zahrnuje vedle mýtu Zlatého věku také přírodní lyriku, popis života a práce pastýřů, milostnou poezii a někdy i politickou satiru.

<sup>6</sup> M. Foucault: *The Archaeology of Knowledge*, s. 131.

<sup>7</sup> M. M. Bachtin: *Román jako dialog*, s. 132.

<sup>8</sup> M. Foucault: *The Archaeology of Knowledge*, s. 131. Jeden z deskriptivních básníků, zahradních architektů a teoretiků „malebna“ (the picturesque) Richard Payne Knight (1751–1824) srovnává v didaktické básni *Krajina* (The Landscape, 1794) „šťastné dny“ řecké antiky, kdy bylo umění „věmé přírodě“ a vkus byl „smyslem“, se svou současností, kdy se za půvab a inspiraci považují „fantastické formy“ a „strojené grimasy“ (The Landscape, 2. vyd., kn. II, v. 338–39. London, Shakespeare Printing Office 1795, s. 55–56). Jeho reakcí je estetická stylizace do antického, pohanského Reka. Svědectvím o časové a hodnotové

diskursu vychází z heterogenosti založené na diskontinuitě dějinného času, individualit i hodnot, předpokládá Bachtinova koncepce hybridizace stejnou časovou a hodnotovou rovinu, v níž existuje zobrazující a zobrazené (autorský záměr a obraz světa v uměleckém díle).<sup>9</sup> I když se může zdát, že zejména pastorální aspekt deskriptivní poezie spočívá v evokaci nebo dokonce zpřítomnění Zlatého věku v moderní době, do popředí zájmu se v tomto druhu básnictví dostává spíše nesouměřitelnost přírody a slovesného umění (tematizovaná např. *Ročních dobách* Jamese Thomsona) nebo napětí mezi antickými modely a životem vesničanů.<sup>10</sup>

Přes charakteristickou diskontinuitu a hybridnost deskriptivní poezie lze její genezi sledovat k určitým literárním formám (modům, žánrům a rétorickým figurám), které jsou si již od antiky velmi blízké.

První z těchto forem je pastorála, již lze považovat spíše za literární modus nežli žánr. Vedle poezie existuje totiž i pastorální román, např. *Arkádie* (Arcadia, 1590) sira Philipa Sidneyho nebo drama, *Věrný pastýř* (Il pastor fido, 1589) Giovanniho Battisty Guariniho. Na rozdíl od jiných módů, např. alegorie, má však pastorála určité stálé tematické příznaky. Jde o fiktivní

diferenci vytvářející identitu jednotlivce je také *Autobiografie* malíře Benjamina Roberta Haydona (1786–1846). Při pohledu na výs z Parthenonu dovezený do Anglie se Haydon na jedné straně považuje za klasicistického vzdělance, znalce řecké kultury („Ach jak jsem děkoval Bohu, že jsem byl připraven všemu tomu porozumět!“), na druhé straně si připadá, že je současníkem starých Řeků a že má prorockou vizi o jejich vlivu na umění v daleké budoucnosti: „Neříkám to nyní, když to uznává celý svět, ale řekl jsem to tehdy, když by mi ještě nikdo neuvěřil.“ (*Autobiography and Memoirs*, ed. Tom Taylor. London, Peter Davis 1926, sv. 1, s. 67.) Srov. Andrew Ballantyne: *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Picturesque*. Cambridge, Cambridge University Press 1997, s. 43, 47.

<sup>9</sup> Předpoklad společného času a hodnotové stránky produkce (záměrné činnosti výrobce) a produktu stavi Bachtinovu teorii do stejného filozofického rámce jako ekonomické úvahy Adama Smitha, které již roku 1767 kritizoval jeho kolega Adam Ferguson v *Eseji o dějinách občanské společnosti*. Jak ukazuje Andrew Ballantyne, Fergusonův spis upozornil na to, že v tehdejší britské společnosti existuje odpor vůči představám, že identita jednotlivce je stejná jako identita zboží produkovaná na základě systemizace rozdílů v pracovních úkonech vedoucí k jejich specializaci, tj. dělbý práce („každý podnikatel“ samozřejmě ví, „že čím více rozdělí úkoly svých dělníků, [...] tím větší bude mít úspory a zisk“ a jeho výrobek bude „dokonalejší“), neboť komodifikace již zasáhla nejen ekonomiku, ale i kulturu: „V knihovně jsou stejně jako ve skladišti narovnány dokončené výrobky různých umění a věd, které se snaží s gramatkovou nebo kritickou pomocí každý svým způsobem počouvat naše hlavy nebo dojmout naše srdce.“ (*An Essay on the History of Civil Society*, ed. Duncan Forbes. Edinburgh, Edinburgh University Press 1966, s. 181, 189.) K odpůrcům těchto jevů patřil např. Richard Payne Knight, který vytvářel nečekaná „spojení mezi myšlenkami z různých oborů“ a přitom odmítal „profesionalizaci vědění“. Jeho metaforický styl založený na mimovolných asociacích tak vytvářel „z nesourodého materiálu iluzi koherence“, udržitelnou však pouze v dynamickém, měnícím se světě, jehož prototypem byla různorodost a proměnlivost krajiny (A. Ballantyne: *Architecture, Landscape and Liberty*, s. 310–15).

<sup>10</sup> Např. ve 2. vydání sbírky selského básníka Stephena Ducka (1705?–56) *Mlatcova práce* (The Thresher's Labour, 1736) je antikizující travestie senoseče coby olympijského zápasu použita jako ironická figura, zdůrazňující útrapy práce sekačů a jejich nízké mzdy. Srov. John Goodridge: *Rural Life in Eighteenth-Century English Poetry*, s. 31.

obraz venkovského života ve Zlatém věku nebo ve vzdálené venkovské krajině<sup>11</sup> (Arkádie na Peloponnésu, Sicílie, Massif Central, kde se odehrává román Honorého d'Urfé *Astrea, Astrée*, 1607–27, a Racanova hra *Les Bergeries*, 1619, nebo kolonizované Irsko u Edmunda Spensera, v VI. knize eposu *Královna víl, Faerie Queene*, 1590–96, 1609). Někdy je dějištěm pastorály i fiktivní země, například Čechy na mořském pobřeží v Shakespeareově *Zimní pohádce* (*The Winter's Tale*, 1611).<sup>12</sup> Důležitým tématem jsou ideální, milostné vztahy pastýřů a pastýřek, narušené pouze smrtí (topos *Et in Arcadia ego*<sup>13</sup>). Proto patří už od Theokrita k pastorálám i elegie (např. *Elegie na venkovském hřbitově*, *Elegy Written in a Country Church-Yard*, 1751, Thomase Graye). Ani milostné vztahy pastýřů a pastýřek nemusí být vždy bezproblémové. Od počátku zahrnuje pastorála nárek odmítnutého milovníka (u Theokrita je to nárek Polyféma odmítnutého Galateou). Vedle milostné tematiky však může být pro pastorálu příznačná i politická alegorie nebo satira – jednoduší pastýři se tu jinotajně vyjadřují k závažným problémům, např. politické korupci ve Vergiliově sbírce eklog *Bucolica*. Dalším důležitým rysem pastorály je klidná a příjemná krajina, místo, kde je všeho dostatek a člověk se může s boží pomocí oddávat zahálce („*deus nobis haec otia fecit*“). Takové místo se nazývá *locus amoenus* a jeho popis je jedním z pramenů novodobé deskriptivní poezie.

V klasicismu se pastorála (i její podžánry, zejména georgika) rychle travestuje. Vznikají parodie, např. básně Jonathana Swifta „Popsání jitra“ (*A Description of the Morning*, 1709) a „Popis přeháňky ve městě“ (*A De-*

<sup>11</sup> Na rozdíl od fantazijního rázu pastorály (např. stylizace básníka jako pastýře ve Vergiliových *Bukolikách*) zdůrazňují angličtí autoři 18. století vztah pastorální poezie ke konkrétnímu krajinnému prostředí a její naučnou funkci. Příznačné je, že v této době nahrazuje pastorálu její pozdější forma – georgika. V „Eseji o Vergiliových *Zpěvech rolnických*“ (*An Essay on Virgil's Georgics*, 1697) Josepha Addisona, doprovázejícím Drydenův překlad Vergiliových básní, se zdůrazňují didaktické možnosti georgik, které se na rozdíl od pastorál zaměřují na reálnou krajinu a skutečný život rolníků, ale přitom promlouvají jazykem vzdělanců a „cele se obracejí k imaginaci“. (Joseph Addison: „An Essay on Virgil's Georgics“. In: *Eighteenth-Century Critical Essays*, ed. Scott Elledge. Ithaca, Cornell University Press 1961, s. 2.) V následujícím výkladu není však georgika od pastorály odlišena, protože sledujeme spíše jednotlivé diskursy vytvářející deskriptivní poezii než tradiční žánry a jejich podkategorie.

<sup>12</sup> Spojení mezi Čechami a Sicílií v Shakespeareově *Zimní pohádce* nemá pravděpodobně historický ani jazykový základ, který předpokládali např. P. G. Thomas („Introduction“. In: R. Greene: *Pandosto*. London, Chatto and Windus 1908, s. XV–XVI), Johannes Caro („Die historische Elemente in Shakespeares *Sturm und Wintermärchen*“. *Englische Studien*, 2, 1879, s. 141–85) nebo Alois Bejblík (*Shakespeare a dobrá královna Anna*. Praha, Odeon 1989). Jde spíše o obměnu mýtu o řece Alpheus a prameni Arethusy, spojujícího dvě tradiční Arkádie – na Peloponnésu a na Sicílii. „Česká pastorála“ je v Shakespeareově dramatu strukturní substitucí Peloponnéské Arkádie. Viz Martin Procházka: „Illyria, Sicily, and Bohemia: Other Places, Other Times, or Other Economies?“ *Litteraria Pragensia* 12.23 (2002), s. 132.

<sup>13</sup> Viz Erwin Panofsky: „Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition“. In: *Meaning in the Visual Arts*. New York 1955.

scription of a City Shower, 1710), vycházející z líčení bouře v první knize Vergiliových *Zpěvů rolnických*, nebo „městská ekloga“ Johna Gaye *Trivia, aneb umění chodit po londýnských ulicích* (*Trivia, or the Art of Walking the Streets of London*, 1716). Konec konců i *Žebrácká opera* (*The Beggar's Opera*, 1728) Johna Gaye vděčí za svou existenci Swiftovu podnětu napsat „pastorálu“ odehrávající se v londýnském vězení Newgate.

K básnickým žánrům spojovaným s pastorálou patří idyla a ekloga. Theokritovy *Idyly* vznikaly ve 3. stol. př. Kr. na dvoře alexandrijského krále Ptolemaia z nostalgie po rodné, rustikální Sicílii. Na rozdíl od idyly, která může být delší a zahrnovat i rozvětvený děj, je ekloga (z řeckého *eklegein* – vybírat si – vybraná báseň nebo výběr z díla) krátkou pastorální básní, která má často dialogickou nebo monologickou formu jako Vergiliový eklogy ve sbírce *Bucolica*. Právě Vergilius uvádí do pastorální poezie politickou alegorii; lépe řečeno, jeho idealizovaný venkov, na nějž se navrací Zlatý věk jako čas „bezpracného venkovského blahobytu“, je únikem z města a státu, které jsou dominantními společenskými strukturami.<sup>14</sup> Tento trend podněcuje satirické pojetí idyly a eklogy, které se, jak jsme viděli, objevuje již ve vrcholném klasicismu a kulminuje ve 2. polovině 18. století. V básni *Vesnice* (*The Village*, 1783), ironicky přepisující krajinu a politické referencie Vergiliových *Zpěvů pastýřských*, se ptá George Crabbe, zda máme zapomenout na přírodu a pravdu a nechat se místo vlastní fantazie vést Vergiliem. Politický obsah Crabbeovy ironické poezie je dán zásadním přeformulováním klasicistického pojetí mimesis: Básník již nemůže nastavovat zrcadlo „krásné přírodě“ v dílech antických klasiků – a venkov, jehož chudoba, kriminalita a násilí odrážejí korupci bohatých, se stal zrcadlem lidské přirozenosti.

Dalším důležitým komponentem deskriptivní poezie je sám popis. Tradičně je tato funkce literatury realizována řečovou figurou zvanou ekfráze (řecky *ekfrasis*). Základem ekfráze je vizualizace pomocí jazyka, proto se zprvu nečiní rozdíl mezi statickým a dějovým popisem. Důležitější než objektivní pravdivost je subjektivní účinek popisu na představivost a city. Již v antické literatuře ekfráze často vyvolávají údiv (zejména deskripce fantastických či mytologických bytostí). Nejdůležitější vlastností popisu je proto živost (řecky *energeia*), popsaný obraz má vyvstávat tak, jako bychom ho viděli přímo před očima, tvrdí Aristotelés v *Rétorice*. Boileau v *Umění básnickém* píše, že právě živý popis zbavuje poezii chladu a neřečnosti, aktivizuje čtenářova ducha a evokuje vřelý cit.

<sup>14</sup> Simon Schama: *Landscape and Memory*. London, Harper and Collins (Fontana Press) 1995, s. 528.

V pozdním středověku a v renesanci, zejména ve francouzské literatuře, přejímá konvence ekfráze zvláštní žánr, jenž se francouzsky nazývá blason (tj. chvála, ale existuje i hodnotově protikladný žánr zvaný hana – contreblasson). Tento žánr vychází z katalogizujících popisů ve dvorských románech (zejména v *Románu o růži*), jejichž formálním účinkem je zvuková harmonie. Jde jednak o milostné básně (námětem je zde často chvála nebo i hana milencina těla, umění lásky, flirt), popisy přírody, zejména venkovského života (většinou ve srovnání s životem u dvora), a reflexivní, filozofické básně. První blasons se objevují před rokem 1535. K nejdůležitějším autorům tohoto žánru patří básníci Clément Marot, Enstorg de Beaulieu, Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay, Jacques Péletier du Mans, Clément Jannequin, Guillaume Salluste du Bartas a další. Blasons jsou na jedné straně vážné, někdy až vědecky suché, moralizující, didaktické básně, na druhé straně se v nich objevuje parodie a travestie (zejména v hanlivých contreblassons), humor apod. Vědecká přesnost (anatomický popis – např. v básni *Hemeroïdy – Des Hemorrhoides*) se v nich prolíná s mytologizací předmětu či osoby (např. části těla se spojují s antickými božstvy – vlasy s Apolónem nebo Medúzou apod.). To vše je sjednoceno především formálně, složitým předivem řečových figur, vytvářejícím hudební, onomatopoeické efekty.<sup>15</sup>

Raná deskriptivní poezie se zaměřuje nejen na představivost a rozum, ale především na smysly: v prvé řadě na zrak (vizuální evokace podněcuje lásku), přičemž kombinuje pohledy na předmět z různých perspektiv (u Clémenta Marota, Enstorga de Beaulieu), dále také na sluch (Jannequinovy onomatopoeie v básni *Ptačí píseň – „Le chant des oiseaulx“* – napodobující švitoření ptáků, kukání kukačky apod.) a snaží se rovněž evokovat představy vůně. Vedle renesanční smyslovosti se v blasons projevuje také vliv renesančního novoplatonismu, především filozofie lásky Marsilia Ficina, ale také myšlenek z Aristotelovy etiky, kategorie summum bonum, která se často ztotožňuje s univerzální duchovní krásou.<sup>16</sup>

Tak je tomu zejména v básni *Savojsko* (La Savoye, 1572) Jacquesa Péletiera du Mans, která spojuje precizní topografický popis s mytologizací místa (to je důležitá konvence pozdější deskriptivní poezie, svědčící o jejích souvislostech s pastorálou a idylou). Základní filozofickou myšlenkou je zde krása v různorodosti, což se rovněž stává programovým rysem po-

<sup>15</sup> Srov. D. B. Wilson: *Descriptive Poetry in France: From Blason to Baroque*. Manchester, Manchester University Press 1967, s. 7–53.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 103. Tato kategorie je velmi důležitá i v hodnotové struktuře deskriptivní poezie 18. století, např. Thomsonových *Ročních dob*.

zdější deskriptivní poezie. V popisu savojské přírody dochází k syntéze jinak neslučitelných vlastností („hrubosti s uměním, znalosti s venkovskou prostotou“). Krása celku je dána nekonečnou různorodostí jednotlivin, z nichž je celek vytvářen básnickou řečí. Básník je tedy jako novoplatónský bůh, který z jedné podstaty dokáže stvořit nesčíslné množství podstat. Přírodu objevujeme jednak pomocí paměti, která jí dává obecný řád v rytmizované souslednosti obrazů („Příroda se sama rozrůstá prostřednictvím umění. Umění existuje a vzniká skrze Řád, který se postupně rozvíjí v číselném rytmu“ – „La Nature s'acroît moyennant l'Artifice, / L'Artifice, par l'Ordre et fet e composé, / L'Ordre consecutif par Nombres disposé...“), jednak pomocí imaginace, která umožňuje vnímat krásu nekonečného množství jednotlivin („infiniz poinz“) v jediné simultánní vizi. Takovou představivost má však jedině Bůh, který se také v básni periodicky zjevuje jako hlavní pozorovatel.

Tak se již u Péletiera vyhraňuje základní napětí mezi mechanickým rytmem opakování příznačným pro paměť a syntetickou vizí celku (lze přírodu považovat za mechanismus nebo za vizi?). Víze však nemůže být primární, deskriptivní poezie totiž nezachycuje řád světa z božského nadhledu, ale „zevnitř“, rytmizovaným spojováním a vrstvením jednotlivých obrazů, které jsou též paměťovými topoi. Neustálým opakováním se potom přibližuje k pravdě a kráse Bohem stvořené přírody, jež má zde však ještě platónskou povahu. Je sice nazývána aristotelským termínem „nejvyšší dobro“ („sovereign Bien“), ale stojí „mimo čas, rozum a lidské chápání“.<sup>17</sup>

Takřka po celé 16. století je pro deskriptivní poezii příznačné ideální vidění přírody. V mnohých básních se objevuje i tradiční, antický locus amoenus, vychvaluje se štěstí venkovského života pod vlivem Vergiliových *Zpěvů rolnických* a Horaciových *Epód*. V poezii Nicolase Rapina vzniká také typ ušlechtilého venkovana. V 80. letech 16. stol. se tato linie však láme a transformuje pod vlivem burlesky a sebeironie. Objevuje se nový žánr – capricio, který se nevyskytuje jen v poezii, ale také v architektuře a malířství. V capriciích se neprojevuje pravidelnost a řád, nýbrž nepravidelnost a síla génia; důraz je na motivy měsíce, noci, zimní krajiny, ruin a rozkladu, ale i na momenty degradace venkovana a venkovského života. I na tyto rysy navazuje pozdější deskriptivní poezie, jak jsme viděli na příkladu *Vesnice* George Crabbea.

<sup>17</sup> *Savojsko* citujeme podle textu v práci D. B. Wilsona, *Descriptive Poetry in France*, s. 132–33.



### Časová a hodnotová struktura klasicistní pastorály – Alexander Pope

V souvislosti s ekfrází nabývá v pastorální poezii důležitosti jednak líčení příjemného místa, jednak popis počasí a jevů, které s ním souvisí, zejména střídání ročních dob. Zatímco bouře může být v antice pojata jako politická alegorie (Horatiovy *Ódy a epódy*), se střídáním ročních dob souvisí rytmus polních prací, který reprezentuje sociálně ekonomickou strukturu života na venkově. Konečně náhlé změny počasí jsou alegorizovány jako zásahy bohyně Štěstěny.

Nejdůležitější teoretický spor v době klasicismu o povaze pastorální poezie se netýkal přímo kvality přírody, ale spíše povahy venkovského života a zejména jeho idealizace. I sem se promítla debata mezi zapřísáhlými obdivovateli antiky a těmi, kdo dávali přednost modernímu racionalismu. Zatímco René Rapin ve spise *Pojednání o pastorální básni* (Dissertatio de carmine pastorali, 1659) tvrdil, že pastorála je žánrem zobrazujícím život v mytickém Zlatém věku před počátkem dějin, Bernard le Bovier de Fontenelle v práci *Rozprava o povaze eklogy* (Discours sur la nature d'eglogue, 1688) vycházel z Descartesova racionalismu a prohlašoval, že pastorální poezie je iluzí, která dává lidem štěstí tím, že pojednává o dvou dominantních lidských „vášních“ – erotické lásce a sklonu k lenosti. Tak docházelo v diskusi o smyslu „příjemného místa“ v pastorální poezii ke konfliktu mezi autoritou klasiků opírající se o mýtus Zlatého věku a standardem rozumu, který hodnotí klasickou scénérii z moderního pohledu.

Pokusy o syntézu těchto dvou stanovisek se objevovaly takřka po celé 18. století. Již v roce 1704 uvedl Alexander Pope své rané *Pastorály* (Pastorals) předmluvou, kde se pokusil smířit Rapinova a Fontenellova stanoviska. „Nepopisujeme pastýře tak, jak vypadají dnes“, tvrdí, „ale tak, jak vypadali, když se i ti nejlepší lidé zabývali pastevectvím.“<sup>18</sup> Takoví pastýři byli podle Popea zbožní a vzdělaní – znali např. astronomii. Přestože se pastorální poezie vyznačuje idealizací, je nutno, aby se zakládala na znalosti venkovského života, která se však nemá v básni projevovat přímo, nýbrž spíše nahodile a namátkou. Aby se pastorála stala příjemnou, je třeba užít iluze, tvrdí Pope a cituje přitom Fontenella. Vedle iluze je však důležitá různorodost popisů i děje – právě dějové motivy musí být jen volně pospojovány. Pastorála má obsahovat četná srovnání mytologických témat a motivů s místními detaily, které jsou charakteristické pro daný kraj.

<sup>18</sup> Alexander Pope, „A Discourse on Pastoral Poetry“. In: *The Poetical Works of Alexander Pope*, ed. sir Adolphus William Ward. London: Macmillan 1930, s. 10. Další citace z Popeova díla sledují toto vydání. Odkazy ke stránkám uvádíme v závorkách v textu.

Novým rysem, který Pope přináší do pastorálního žánru, je tematizace cyklického času. Již v předmluvě k *Pastorálám* cituje Drydenovu chválu cyklu renesančního básníka Edmunda Spensera *Pastýřův kalendář* (The Shepherdes Calender, 1579), ale zároveň naznačuje zásadní rozdíl mezi cyklickým časem ročních dob a umělým, kulturním časem kalendáře. Zatímco Spensera nutí rozdělení cyklu na měsíce, aby opakoval některé popisy, Pope zakládá svou sbírku na přírodním rytmu ročních období. Právě ten totiž přináší různorodost a umožňuje specifický popis.

Pokusy o syntézu mytologického a iluzivního přístupu k pastorále a o jejich překonání vrcholí v době sentimentalismu. V *Eseji o géniovi a spisech Alexandra Popea* (Essay on the Genius and Writings of Alexander Pope, 1756) tvrdil Joseph Warton, že mytický Zlatý věk lze srovnávat se životem na anglickém venkově v 18. století. To byla pochopitelně fikce, kterou záhy odhalil Oliver Goldsmith v básni *Opuštěná vesnice* (Deserted Village, 1770), zachycující atmosféru venkova, z něhož kvůli hospodářským tlakům utíkají drobní rolníci. Podle Jeana François de Saint-Lambert, jenž napsal předmluvu k francouzskému překladu Thomsonovy básně *Roční období*, mizí v 18. století rozdíl mezi pastorální a deskriptivní poezií.

Deskriptivní poezii pak definoval teprve Dr. Samuel Johnson roku 1779, který v *Životě Johna Denhama* (Life of John Denham) napsal: „(Je to) místní poezie, jejímž předmětem je určitá krajina, k níž jsou přidány ozdoby vycházející z historické retrospektivy nebo příležitostné reflexe.“<sup>19</sup> V Johnsonově definici ustupuje do pozadí nejen mýtus Zlatého věku, ale též iluzivní stafáž pastýřů, antických bohů a nymf. Do popředí se dostává pojetí krajiny jako konkrétního historického a historizovaného prostoru i rovina úvah vypravěče, které mohou mít historickou a filosofickou dimenzi.

### Diskursivní povaha deskriptivní poezie –

#### proměny toposu venkovského sídla v anglické literatuře 17. století

Pojetí deskriptivní poezie, o němž píše Dr. Johnson, však nevzniklo v průběhu 18. století. Vychází z anglické popisné lyriky 17. století, jejímž námětem je především venkovské sídlo. Na rozdíl od pastorální poezie zdůrazňují tyto básně konkrétní místo a čas (zde a nyní) a tematizují společenskou problematiku (zejména otázky vlastnictví a místní ekonomie), které bukolická, ale i pozdější deskriptivní poezie často zastírá v harmonizujících klišé. Zatímco v básních o venkovském sídle je městský život, život celé země a dokonce i říše závislý na venkovu, v pastorálách slouží venkov městu.

<sup>19</sup> Samuel Johnson: *Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill. Oxford, Clarendon Press 1905, s. 77. Deskriptivní poezii označuje Johnson jako „local poetry“ (poezie se vztahem k určitému místu).

Ani proces vzniku této poezie nemá žádnou souvislost s pastorální idylou. V důsledku změn zemědělské technologie a rotačního využívání všech pozemků k pěstování plodin i chovu dobytka dochází k další vlně ohrazování (první vlnu způsobilo velké rozšíření chovu ovcí ve 14. a 15. stol.). To vede nejen k většímu úpadku malých hospodářství, ale vytváří také potřebu reprezentace velkého panství jako uzavřeného prostorového celku. Tento celek není homogenní ani po majetkové, ani po historické a kulturní stránce. Jeho součástí jsou i památky minulosti, např. zříceniny hradů a klášterů, které se stávají ozdobou nově zakládaných parků<sup>20</sup> a k nimž nová poezie přistupuje s nostalgií, stejně jako k momentům vesnické idyly.

Dobře je to vidět na básni Andrew Marvella, *Na Appletonský dům* (Upon Appleton House, 1651), kde se posvátnost života jeptišek v klášteře v Nun Appleton i venkovská idyla senoseče stávají součástí nového mýtu, který má legitimizovat vlastnické právo Marvellova patrona, republikánského generála Thomase Fairfaxe, k appletonskému panství. Nové panství je zobrazeno jako mikrosvět zrcadlící ve zmenšeném měřítku všechny rysy velkého světa, jak býval kdysi, v mytické minulosti. V současnosti je však makrosvět rozvrácen a podobá se temné říši Protinožců. Centrem mikrosvěta, který zachovává harmonii původního kosmu, je zahrada uzavřená hradbou s pěti bastiony, symbolizujícími moc jednotlivých smyslů. Aby mohl tento člověkem stvořený svět zastupovat vesmír, musí být náležitě hyperbolizován a tak postaven na roveň nezměrnosti prostoru i velikým událostem posvátné historie. Louky v okolí domu mají proto gigantické rozměry, takže se podobají spíše moři, jehož rozestoupivšími se vodami sekáči procházejí jako Židé prchající z Egypta. Kupky sena si ve své monumentalitě nezadají s pyramidami. Vše pak obklopují lesy, které básník čte jako mystickou knihu přírody, v jejichž chvějících se listech jsou vepsána všechna proroctví.

Slavná minulost se v tomto ideálním mikrosvětě setkává s budoucností. Smyslová přítomnost krajiny, symbolizovaná dívčím zjevem Marvellovy žákyně, Fairfaxovy dcery Marie, v sobě tedy uzavírá veškerý čas – dávnou i nedávnou minulost (biblickou Palestinu a Egypt i sekularizaci kláš-

terů za Jindřicha VIII.), rozvrácenou i vysněnou přítomnost a nejistou, ale nadějnou budoucnost. Proto je tento „menší svět“ důležitější než svět velký: Marvell ho nazývá „centrem Nebe“, „klínem Přírody“ a „jedinou mapou Ráje“<sup>21</sup> – tedy mystickým sjednocením Božího a přírodního řádu s lidskými představami o štěstí. Tak je v básni „reifikován statický vztah mezi vlastnictvím a legitimitou“.<sup>22</sup> Z majetku rodiny, jejíž hlavy bojovaly v různých armádách po celé Evropě, se stává střed vesmíru, v němž je rozptýlená vojenská moc kumulována ve své smyslové a zároveň i mystické formě a transformována v jistotu řádu a vlastnictví. Je to zvláštní snová halucinace, potvrzující vlastnické právo nejen k určitému místu, ale i k univerzálním hodnotám v posvátné i světské historii a ke všem částem známého i neznámého světa.

Tento typ poezie se objevuje již na přelomu 16. a 17. století, např. v básni Bena Jonsona *Na Penshurst* (To Penshurst, 1616), která vychází z Vergiliových *Zpěvů rolnických*, především z topoi „sponte sua“ (na venkovském panství dělají všichni vše „z vlastní vůle“) a „dapes inemptae“ (jejich „bohatství není zakoupeno“, nýbrž je darem štědré přírody).<sup>23</sup> Základem řádu na Penshurstu je podle Jonsona pánova ctnost, která se projevuje v chodu dobře spravovaného domu, ve stavu okolních pozemků a v chování žen z jeho rodiny. Vše má přísný hierarchický řád. Nižší formy života (rostliny a zvířata) se svobodně obětují pro formy vyšší (lidi) a ženy mají blízko k plodným přírodním silám. Celý tento řád je pak projevem Boží moci.

Naproti tomu některé autorky v této době tuto hierarchii převracejí. Právě ženy a jejich ctnost („ctnost, která má svůj domov v ženách“) dávají svůj řád nejen životu v domě, ale dokonce i architektuře venkovského sídla a také vztahům rodiny s venkovským společenstvím. Tak vyznívá báseň Emilie Lanier (nebo Lanier, 1569–1645) *Popis Coke-hamu* (The Description of Coke-ham, 1611). Namísto kontroly žen a jejich sexuality a spojení témat konzumu (přírodních produktů) a konzumace sexu (manželství), které jsou rysy diskursu vlastnické legitimacy v poezii psané muži, se do popředí dostávají motivy šíření ctnosti jako principu světového řádu z žen-

<sup>20</sup> Již roku 1709 navrhl anglický barokní architekt John Vanbrugh, aby zřícenina starého paláce ve Woodstocku (původně středověkého hradu donjonového typu s blokovou dispozicí) byla zachována jako „jeden z nejvhodnějších předmětů, které dokáže vytvořit krajinomalba“. V roce 1768 zakomponoval William Aislabie zříceninu kláštera Fountains Abbey do svého parku v yorkshirském Studley Royal a realizoval tak zámeř svého otce Johna z roku 1721. John Dixon Hunt: *The Picturesque Garden in Europe*. London, Thames and Hudson 2003, s. 23, 70.

<sup>21</sup> Marvellova báseň je citována podle *The Norton Anthology of English Literature*, 7. vyd., ed. M. H. Abrams a Stephen Greenblatt. New York, W. W. Norton and Co. 1999, s. 1704–24 (v. 765, 767–68).

<sup>22</sup> Kari Boyd McBride: *Country House Discourse in Early Modern England*. Aldershot, Ashgate 2001, s. 35–46.

<sup>23</sup> Alastair Fowler: *The Country House Poem*. Edinburgh, Edinburgh University Press 1994, s. 58, 60. Srov. K. B. McBride, *Country House Discourse*, s. 102.

ského těla<sup>24</sup> a z domu řízeného ženami do společenských vztahů a posléze do celé krajiny. Z hlediska deskriptivní poezie je důležité, že se zde zakládá topos uspořádané krajiny nejen jako výraz vlastnické legitimacy, nýbrž přírody jako projevu Božího záměru.<sup>25</sup> V básních o venkovských sídlech existuje tedy ještě jiný diskurs, kdy se ideální mikrosvět vytváří zevnitř na základě běžných ctností (láska k bližnímu, pohostinnost) a každodenních prací a rozšiřuje se do makrosvěta (to se přibližuje idyle v *Babičce* Boženy Němcové).

V pozdějších básních přestává být venkovské panství zdrojem legitimacy, stává se spíše jejím symbolem. Panství šla často z ruky do ruky a prodávala se zbohatlíkům, kteří se snažili napodobit a předčít aristokraty. Dochází tak k fetišizaci a estetizaci majetkových vztahů. Provádějí se rozsáhlé úpravy krajiny, které již nejsou chápány jako vyjádření Božího řádu přírody, nýbrž moci majitele. Příkladem je báseň Anne Finch, hraběnky z Winchilsea (1661–1720), věnovaná *Ctné lady Worsley na Long-leate* (To the Honourable the Lady Worsley at Long-leate, 1702), kde se nová krajina stává monumentem velikosti a moci rodiny.

Tak dochází k vyprazdňování deskriptivní poezie s tematikou panského sídla. Noví páni již nejsou správci a hospodáři, nýbrž pouze vlastníky krásných věcí. Do venkovského sídla proniká moc obchodu a bohatství celého impéria. V zahradách se stavějí čínské pavilónky (od roku 1729) a turecké kiosky, vysazují se cizokrajné dřeviny a květiny.<sup>26</sup> Z „dapes inemptae“ se stává zboží vystavované na odív. Tím také dochází k přetržení vazby deskriptivní poezie s určitým místem – místa jsou pouze umístě-

<sup>24</sup> Důležitou rétorickou figurou je v básni syllepsis, slovní hříčka s různými významy anglického slova „grace“ (Boží milost, půvab, štědrost, grácie – tj. spontánní kouzlo tvorby): „Grace from that grace where perfect grace remained.“ Půvabné tělo paní domu (metonymie) se tak stává nádobou Boží milosti („perfect grace“) a inspiruje básnířku. „Dílo milosti“ („the works of grace“) paní domu je výrazem jejich „tužeb“ a zároveň odleskem „nebeských radostí“. Veškerá krása domu i okolní přírody získávají půvab vyzařující z jejich paní. (The Description of Cooke-ham. In: A. Fowler, c. d., s. 45–46.)

<sup>25</sup> K. B. McBride, c. d., s. 119.

<sup>26</sup> Jak ukazuje J. D. Hunt, c. d., s. 45, jsou pro „malebné“ pojetí tehdejších parků velmi důležité různé barvy stromů, keřů a květin a jejich soulad. Nedostatečná různorodost anglických dřevin vede k rozsáhlému importu stromů a keřů – jen během 1. poloviny 18. stol. je dovezeno „61 nových druhů stromů a 91 nových keřů“ –, který organizuje např. slavný americký botanik John Bartram. Tak se parky mění z idealizovaných anglických krajin v botanické zahrady, vystavující na odív rostliny z celého impéria (příkladem může být jedna z prvních botanických zahrad v Kew, dnes v západním Londýně).

<sup>27</sup> Viz Michel Foucault, „O jiných prostorech“, přel. Petr Soukup. In: *Myšlení vnějšku*, ed. Miroslav Petříček. Praha, Herrmann a synové 1996, s. 75. „Soubor vztahů“, který podle Foucaulta umístění určuje, nemusí vycházet jen z určitých prostorových nebo funkčních vlastností. Může jím být třeba určitý ideový, ikonografický program. Např. v parku ve Stowe, který v deskriptivní poezii oslavili William Congreve, James Thomson, Gilbert West (1703–1756), Samuel Boyse (1708–1749) a další (viz G. B. Clarke, ed.: *Descriptions*

ními,<sup>27</sup> a často se stávají jen symboly globální moci peněz nebo britského impéria, ale také výrazovými prostředky nového pojetí času a prostoru, zdůrazňujícího individualitu a heterogenost.<sup>28</sup>

### Od místa stálosti k nekonečné různorodosti vesmíru – krajiny v anglické deskriptivní poezii 18. století

Popeova báseň *Windsorský les* (Windsor Forest, 1. část 1704, 2. část 1713) je součástí sbírky pastorál, jejíž deskriptivní poezie má, jak jsme už naznačili, specifickou časovou a hodnotovou strukturu. V úvodu sbírky *Pastorály* najdeme čtyři rané pastorály reprezentující rytmus ročních období, od jara do zimy. Poté následuje daleko pozdější adaptace Vergiliovy 4. eklogy často vykládané jako prorockví příchodu Mesiáše, do níž projektuje Pope vybrané části Izaiášovy knihy. Tato báseň z roku 1712 líčí příchod Mesiáše v duchu barokního bukolismu jako vyvrcholení jara. Mesiáš má standardní atributy „dobrého pastýře“. Důležité je, že po jeho příchodu nastává konec času, ne však podle křesťanského mýtu Apokalypsy, ale zánikem cyklického rytmu střídání ročních období a dne i noci.<sup>29</sup> Nebe sestupuje na zem, neexistuje východ ani západ slunce a nastává věčný Boží den. Nostalgie po Zlatém věku zde definitivně končí a touha se obrací do ideální budoucnosti.

Ještě složitější časovou strukturu má *Windsorský les*. Obora přiléhající ke královskému hradu Windsor má daleko větší symbolický význam než

*of Lord Cobham's Gardens at Stowe, 1700–50*. Buckinghamshire Record Society 1990), jsou to vztahy k řecké antice (Chrám antických ctností, Dórské pavilóny, Korintský oblouk, Řecké údolí, Elysejská pole), anglické minulosti (Chrám význačných Britů, Chrám anglosaských svobod), k budoucnosti britského impéria (Chrám svornosti) i k tehdejší politické situaci (Obelisk vikomta Cobhama, Chrám moderních ctností s bezhlavou sochou premiéra Roberta Waloplea) a dále divadelní pojetí celého prostoru (srov. J. D. Hunt: *Garden and Grove: the Italian Renaissance Garden and the English Imagination*. London, J. M. Dent and Sons 1986, s. 69, 71, 190). Za Foucaultovo „umístění“ lze také považovat vznik zón v zahradách 18. stol., připomínajících různá podnebí a krajiny (např. alpská zahrada s horskými borovicemi, oranžerie, vinice v Painshillu) a rušících botanicky dané rozdělení prostoru na „park, keře a květinové záhony“ (viz Mark Laird: *The Flowering of the Landscape Garden 1720–1800*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1999, s. 7). Jiným příkladem takového „umístění“ je difúzní distribuce stromů, keřů a květin v pozdějším pojetí anglických parků (tj. distribuce, která se neřídí geometrií, principy gradace apod.) a vytváří iluzi různorodosti na základě střídání celkových pohledů a jednotlivých detailů („kompozitních obrazů“ a „náhodných vinět“. Srov. M. Laird, c. d., s. 27). Tato iluze má vlastnosti složitě „virtuální reality“ (tamtéž).

<sup>28</sup> Na rozdíl od „řetěz rostlinného života“, který je schématem starších zahrad, se podle Lairda vychází z nepravidelných skupin jednotlivých rostlin (c. d., s. 264) a roste počet hybridních druhů vytvořených roubováním i prorůstáním (proliferací, s. 385 – v letech 1778–1789 téměř o 900 druhů).

<sup>29</sup> Ve III. a XII. knize *Ztraceného ráje* píše John Milton o příchodu Nového Jeruzaléma jako o návratu Zlatého věku, kdy se Země stane rájem. Také ve spise Thomase Burneta *The Theory of the Earth* (1697), se tvrdí, že před koncem času dojde ke znovuzrození světa. (Morton D. Paley: *Apocalypse and Millennium in English Romantic Poetry*. Oxford, Oxford University Press 1999, s. 14.)

klasické „příjemné místo“. Je mikrosvětlem, který se jeví jako „harmonický zmatek“ a reprezentuje zároveň různorodost i řád přírody.<sup>30</sup> Smysl mu nedává nostalgie po minulosti typická pro antickou idylu, ale vztah makrosvěta a mikrosvěta. Na tomto místě je prostě vše a vnímatel nepotřebuje ani exotiku Indie, ani hrdý Olympus. Nejde tedy o zachycení konkrétních detailů, nýbrž o reprezentaci mnohosti v mikrosvětě, která je symbolem různorodosti makrosvěta.

Tato strukturní analogie má výrazné hodnotové a časové dimenze. Windsorský les je představen jako locus královské moci, poslední panovnice částečně z rodu Stuartovců – královny Anny (1702–1713). Britskou moc, která čerpá svou sílu z anglické přírody, představuje také politik (a nevalný básník), jemuž Pope své dílo dedikuje a kterého v básni vícekrát apostrofuje – George Granville, lord Lansdowne, ministr války v toryovské vládě v roce 1710. Zároveň je však tato krajina i sídlem múz – privilegovaný prostorem pastorálních básníků, jejichž genealogie (Edmund Spenser, John Denham, Edmund Waller, Alexander Pope) v básni nemůže chybět. Umění zde zkrášluje přírodu, oživuje zákoutí lesa bytostmi z antické mytologie a přetváří tuto mytologii na oslavu britské moci.

Proti střídání ročních dob, které reprezentují různé lovecké sporty (zde je Pope často ironický – štveme proti sobě zvířata, a tak se zvěř od nás učí barbarství války) je postavena kontinuita – trvání lesa, ale hlavně mír okolní kulturní, zemědělské krajiny. Windsorský les je tedy spíše než krajinou jakýmsi znakem, jemuž dávají význam dějiny představované jako stálý pokrok. Stabilita lesa uprostřed kultivované krajiny je symbolem stálosti a historické kontinuity britské monarchie, která se stále zdokonaluje.

Kontinuita monarchie byla v této době vážným politickým problémem. Právě při dokončení básně roku 1713 hrozilo, že bude přerušena povoláním cizí, hannoverské dynastie v důsledku zákona o protestantském nástupnictví. V roce 1714 nastoupila tato dynastie na britský trůn a tím skončila vláda toryů, s nimiž se Pope politicky identifikoval. Opěvovaný lord Lansdowne byl dokonce roku 1715 uvězněn, protože se angažoval ve Stuartovském povstání ve Skotsku.

Je však třeba říci, že přes Popeovy sympatie k vyhnaným, katolickým Stuartovcům se báseň nestává pouhou politickou alegorií. Příroda, která dodává sílu a inspiraci básníkům i vědcům (Pope zde mluví již o fyzikálních a chemických procesech), je vlastně základem pokroku celých britských

<sup>30</sup> „Ne jako chaos, vzniklý ze šarvátek, / nýbrž jak svět, kde harmonický zmatek / dává nám spatřit v různorodém řád.“ (A. Pope: *Windsor Forest*, v. 13–15. In: c. d., s. 31)

dějin. Z barbarství středověkých zvyků a válek vytvořil pokrok pastorální klid a pohodu. Války se přenesly za hranice Anglie. Britská moc nakonec dobude svět a rozšíří všude mír a svobodu, celý svět se stane jednou velkou bukolickou idylou. Všechny národy se pak budou chodit klanět panovníkům do zámku na okraji Windsorského lesa. Z různorodosti přírody a střídání ročních dob je nakonec vytvořen světský ideál budoucího zlatého věku Britského impéria, v němž se Windsorský les stává středem světa. Transformace cyklického času na věčnost, naznačená v obecných rysech v pastorále *Mesiáš*, je ve *Windsorském lese* historizována, sekularizována a konkretizována. V Popeově pojetí symbolizuje popisná poezie jednoznačné směřování historie – rozšíření britské moci a řádu s ní spojeného do celého světa. Tím se naplňuje smysl „příjemného místa“ (různorodost Windsorského lesa opřená o klid a stabilitu okolní zemědělské krajiny) v lineárním a zesvětštělém čase dějin.<sup>31</sup>

Na rozdíl od *Windsorského lesa*, který specifickým způsobem historizuje a ideologizuje klasický locus amoenus, jsou Thomsonovy *Roční doby* básní filozofickou, jež vychází z tradice pastorální poezie jen formálně. V první části skladby Jaro je např. pasáž o důležitosti tematiky pastorální poezie, která připomíná, že básním o pracích pastýřů a rolníků naslouchali i ti nejlepší mužové římského impéria. Místo světové římské moci tu panuje moc britská, jak je zřejmé z panegyriky na Británii šířící svobodu a kapitalistické podnikání do celého světa. Tato pasáž patří k nejslabším v celé skladbě.

Tématem *Ročních dob* není totiž historický pokrok jako postup britské moci, nýbrž expanze obrazotvornosti, která umožňuje zachytit přírodu v její nepřehledné různorodosti a vydat se na nekonečnou cestu za poznáním přírody. Východiskem je Lockeův empirismus a Newtonova fyzika (oba myslitelé jsou ve skladbě oslavováni). Při kontemplaci přírody se dokáže jedině osvícený myslitel zbavit „pověřivé hrůzy“. Podle Thomsona je poezie je žákyní vědy, „přetékajícího zřídla důkazů a pravd“.<sup>32</sup> Díky Newtonovi spatřuje v duze „dešťové prisma“ a „pestrý pletenec světla“.<sup>33</sup> V básni *Na paměť sira Isaaca Newtona* (To the Memory of Sir Isaac Newton) pak Thomson prohlašuje, že duha je ještě poetičtější poté, co její tajemství ustoupilo rozumu. To však neznamená, že formalismus racionálního myšlení

<sup>31</sup> Jako kontrast k tehdejší situaci připomíná Pope barbarské zvyky a lesní zákony normanských dob a úkladnou vraždu normanského krále Williama Rufuse zabitého šípem vystřeleným z lesní houštiny (*Windsor Forest*, v. 82–86, c. d., s. 32).

<sup>32</sup> James Thomson: *The Seasons* (vyd. 1746) „Summer“, v. 1711–13, 1730–54. In: *The Poetical Works of James Thomson*, ed. J. Logie Robertson. London, Henry Frowde (Oxford University Press) 1908, s. 117–18.

<sup>33</sup> J. Thomson, „Spring“, v. 208–11, c. d., s. 10.

zastřel smyslovou bohatost jevů – právě naopak. Nové poznání přírody intenzifikuje smyslové vjemy, které Thomsonova poezie vyjadřuje metaforickým jazykem. Podle Thomsona Newton

okouznil oči krásným průvodem  
původních barev. Napřed jasná červeň  
vyráží křepce, po ní oranžová [...]
   
za nimi potom ve smutnějším tónu  
přichází temná indigová modř,  
jak chmurný večer obtížený jíním.  
Poslední záblesk lomeného světla  
již zmizel – zhasl v mdlobné fialové.<sup>34</sup>

Vědecká pravda se zde stává poezií pomocí „zdobení“ jednotlivých výroků básnickými přirovnáními, personifikacemi a jednoduchou alegorií. Tímto způsobem vrací Thomson spektrálním jevům jejich smyslovou a dramatickou povahu (a dokonce i tajemnost a kouzlo pomocí implikované figury vědce jako mága). Newtonův systém může mít jednoduchý základ („několik příčin“), ale podstatné je, že vytváří „dokonalý vesmír“ z „jevů tak různorodých, krásných a velkolepých“.<sup>35</sup>

Mýlili bychom se však, kdybychom předpokládali, že Thomsonova poezie je pouhým okrášlením či ilustrací vědeckých teorií. Je sice pravda, že Thomson chápe přírodu jako zdroj nesčetných sil a smyslových forem, ale zároveň je pro něj příroda – v duchu tehdejšího deismu – zdrojem všeho dobrého v lidské existenci. Přes hrozící pohromy a zvraty lze přírodu chápat také jako zdroj lásky, která se z divoké a nespoutané vášně může stát klidným kontemplativním citem k přírodě, citem, jenž umožňuje přežít přírodní katastrofy i všechno trápení spojené se střídáním ročních období. Proti dějinám civilizace pojaté jako ustavičný úpadek lidstva (výjimkou je tu civilizační experiment cara Petra Velikého, který je v básni oslaven jako vládce, jenž povznesl barbarskou, asiatskou říši na vyšší úroveň) stojí tedy rozvoj kontemplativního citu, jenž se může stát

<sup>34</sup> J. Thomson, „To the Memory of Sir Isaac Newton“, v. 101–111, c.d., s. 439.

<sup>35</sup> Tamtéž, v. 72, 70, c. d., s. 438. Newtonova fyzika umožňuje podle Thomsona poetický a estetický přístup k přírodě, zdůrazňující její „malebné“ rysy. Srov. esej Williama Gilpina, „On Picturesque Travel“ (O putování za malebnem, 1808). In: William Gilpin: *On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, On Sketching Landscape* (1808). Bristol, Thoemmes Press 2001, s. 41: při takovém putování můžeme těžko stanovit příčiny, „a proto se bavíme hledáním jejich následků, efektů (effects)“.

tak různorodým, vznešeným,  
jak sama Příroda [...]
   
bezmeznou láskou k ní, leč nejvíce  
k lidskému rodu; přáním toužebným  
přinášet štěstí bez rozdílu všem;  
soucítit s těmi, jejichž šlechtnost  
zapadla v bídě, nikým neuznána;  
pohrdat pýchou tyranů [...]<sup>36</sup>

Tak se v deskriptivní poezii rodí nové pojetí básnického subjektu, člověka, který stojí mimo vysokou společnost a hledá moudrost v kontemplaci přírody. Z ní čerpá energii pro svou poezii, která neoslovuje jen privilegované (přesto i Thomson věnuje každou část *Ročních dob* tehdejšími aristokratům, ba dokonce i politikům), ale snaží se „vypívat lásku, city přátelské / a všechno, čím nás srdce sbratřuje“.<sup>37</sup>

Více než silou harmonizující lidskou existenci je však podle Thomsona poezie cestou k poznání nekonečné složitosti přírody, cestou do vesmíru, kde se za jedním světem objevuje nezměrné množství dalších, a také postupem v hierarchiích forem bytí, od nerostných přes rostlinné, živočišné až k duchovním. Tento postup „nemůže v letu času nikdy dospět do konce“.<sup>38</sup> Lineárnímu i cyklickému času je tedy v básni nadřazena nekonečnost přírody jako multiplicity forem a systémů, jejichž přesné hierarchické vztahy neznáme.

Znakem nezměrnosti a různorodosti přírody a Boží přítomnosti v ní je pro Thomsona právě střídání ročních období. Podle Thomsona se v tomto „tajemném koloběhu“ zjevuje Boží umění („skill“ – „dovednost“) a síla.<sup>39</sup> Nejde tedy především o pravidelné opakování, ale o nekonečnou distribuci různorodých úkazů Boží dokonalosti a moci, které jsou skryty „tupým, nevnímavým pohledům“.<sup>40</sup> Celistvost vesmíru, jeho jednota v Bohu, je podle Thomsona velkou záhadou, jejíž řešením je jedině víra, že Bůh je neustále všude ve vesmíru přítomen a že je univerzální láskou, která působí na každyčký svět, a tím zdokonaluje celý vesmír... Zde navazuje Thomson

<sup>36</sup> J. Thomson, „Autumn“, v. 1017–18, 1020–24, c. d., s. 169.

<sup>37</sup> Tamtéž, v. 1028–29.

<sup>38</sup> Tamtéž, v. 1352–1366.

<sup>39</sup> J. Thomson, „A Hymn on the Seasons“, v. 21, c. d., s. 246.

<sup>40</sup> Tamtéž, v. 28.

na Popeovu pastorálu *Mesiáš* obrazem Boha jako „Velkého Pastýře“<sup>41</sup> a tím rozšiřuje bukolickou idylu z „příjemného místa“ na celý vesmír. Tyto myšlenky jsou vyjádřeny v závěrečné, páté části cyklu *Hymnu na roční doby* (A Hymn to the Seasons).

Věčnost různorodé přírody je tedy sjednocena všudypřítomnou Boží láskou. Tu se snaží sentimentalistický básník napodobit, aby mohla jeho poezie sjednotit lidi přátelskými city a překonat sociální rozdíly mezi nimi. Tento náboženský význam střídání ročních období však nebyl Thomsonovým vynálezem. Stejně myšlenky formulovali v tehdejší době i jiní deisté. Později našly jejich představy vyjádření i v teoretických pojednáních, např. v *Přirozené teologii* (Natural Theology, 1802) Williama Paleyho.

Důležitější než teologický smysl Thomsonovy básně je však to, že předjímá romantickou přírodní poezii, která je, např. v pojetí Williama Wordsworthe, „spontánním výtryskem citů“ a zároveň produktem klidného rozjímání, kdy jsou tyto city přetvářeny v báseň. Také anticipuje Wordsworthovo pojetí básníka jako „člověka hovořícího k lidem“,<sup>42</sup> tedy odmítá klasicistické pojetí umění určeného privilegovaným společenským vrstvám.

## II.

### Esence a fenomény v literárních reprezentacích přírody v 18. století

Literární objevování přírody a její reprezentace jsou v 18. století spojeny s deskriptivní poezií. V této době chce básnictví popisovat přirozené předměty a ocitá se tak „na straně světa věcí [...] Viditelný svět nachází své důstojné místo po boku světa inteligibilního“.<sup>43</sup> Můžeme tomu rozumět především tak, že blízký, pozorovatelný svět – svět přechodný a vystavený náporům času – prosazuje své empirické bytí proti světu esencí (stručně řečeno, proti světu platónskému i světu karteziánského racionalismu), v němž tzv. „krásná příroda“ (la belle nature) nebo Boileauova „příjemná“ pravda přírody/přirozenosti (tedy přírody očištěné a uspořádané rozumem) neumožňuje místní či časové zabarvení.<sup>44</sup> Pod tlakem známé i zjevné empi-

rické či senzualistické inspirace (Locke, Condillac, Diderot aj.) této literatury se sice – jak bychom mohli také „empiricky“ zaznamenávat – klasická epistemologická a estetická hierarchie pozvolna drolí, avšak její nosné pilíře přesto zůstávají zachovány. A není tomu jenom proto, že podpírají nejpracovanější a nejsilnější evropský estetický model – archimodel, ale také proto, že ve století poznačeném atmosférou baroka a rokoka dochází – zvláště v protikladu k těmto proudům – k obnově a reinterpretaci řecko-římské antiky.

V širokém a insistentním „záhybu“ neoklasicismu jako uměleckého stylu i myšlenkového proudu (18. století bývalo u francouzských historiků střídavě a stejně tak obecně nazýváno jak preromantickým obdobím, tak dobou neoklasicismu<sup>45</sup>) se zvláště ke konci 18. století ocitá ona složka deskriptivní poezie a s ní související preromantismus, jež usilují o vyšší harmonii a obnovují idylicko-morální vzorce umění spínané s projektem existence (viz např. proslulá formulace J. J. Winckelmannna: „edle Einfalt und stille Größe“ – „ušlechtilá prostota a tichá velikost“, navazující na kategorie Ch. Rollina a hraběte de Caylus: „noble simplicité“ a „manière noble et simple“<sup>46</sup>).

Jestliže se nenecháme svázat pragmatickým úsilím o stroze přehlednou periodizaci, již by v tomto estetickém a myšlenkově komplexním století kladl překážky vždy jakýsi další „záhyb“ nebo „okraj“ (a to i v rámci jednotlivých tendencí), mluvmé raději zcela obecně o souběžném a na mnoha úrovních probíhajícím napětí a smířování estetik, vzorů, konceptů, námětových oblastí, poetik či uměleckých „technik“. Máme tím na mysli jak koincidence preromantismu a neoklasicismu, tj. nepopíratelný fakt, že umění na jedné straně zažívá vpád senzibility a na druhé straně se podvoluje řádu a ideálu, tak koincidence citu a rozumu a jejich takřkajíc spolupodílnictví na dobových estetických a noetických teoriích. (Touto souběžností teď na chvíli nevyhnutelně přesahujeme do jednoho z ústředních problémů, které si osvícenci a encyklopedisté kladli.)

k platónským podstatám, jednak k představě původního, edenického jazyka, který byl ještě přímo spojen s věcmi, měl moc přesně je pojmenovat. Posláním poezie, zejména poezie profetické, je obnovit tento jazyk, jehož vzorem je Boží slovo, které stvořilo svět. Na rozdíl od deskriptivní poezie „skutečná poezie [...] by se měla zabývat jen předměty, jimiž člověk nedisponuje“. (L.-C. de Saint-Martin: *De la Poésie prophétique, épique et lyrique*. In: *Œuvres posthumes*, t. II. Tours 1807, s. 271; cit. podle A. Minski, c. d., s. 124.) – K tomu jen podotkneme, že literární obrazy ráje – tj. prapůvodní harmonie v širším slova smyslu – jsou také, zvláště podle Miltonova vzoru, předlohou pro literární „zahradu“ deskriptivních básníků (J. Delille).

<sup>45</sup> Srov. Roland Mortier: „Sensibilité, 'Néo-classique', ou 'Préromantisme'?.“ In: *Le préromantisme: hypothèse ou hypothèse?'*, éd. P. Viallaneix. Paris, Klincksieck 1975, s. 310–312.

<sup>46</sup> K tomu srov. Jiří Stromšík: „Winckelmannův svět umění“. In: Johann Joachim Winckelmann: *Dějiny umění starověku*. Státi. Praha, Odeon 1986, s. 7–42; dále též např. R. Mortier, c. d.

<sup>41</sup> Tamtéž, v. 74, c. d., s. 248.

<sup>42</sup> William Wordsworth: „Preface“ (texty 1800, 1802). In: Wordsworth and Coleridge: *Lyrical Ballads* 1798, ed. W. J. B. Owen. London, Oxford University Press 1967, s. 157, 165.

<sup>43</sup> Alexander Minski: *Le préromantisme*. Paris, A. Colin 1998, s. 98.

<sup>44</sup> Estetická i filozofická heterogenost 18. století, v němž se, chceme-li připomenout jen některé protipóly, uplatňuje jak racionalistické a materialistické osvícenství, tak iluminismus, esoterismus a teosofie, se však také projevuje pokusy o obnovu prorocké a spirituální poezie, jež by byla protikladná poezii deskriptivní. Pro Louise-Clauda de Saint-Martin, částečně inspirovaného Edwardem Youngem, Johnem Miltonem a F. G. Klopstockem, je fyzický svět, o jehož nápodobu (zdvojený obraz skutečnosti) usilují deskriptivní básníci jako Saint-Lambert a Delille, pouhou „figurou“ světa duchovního. Saint-Martin se tím navrácí jednak

Může-li se umění na tomto pozadí konstituovat ve dvojím rejstříku (rejstříku emoce a rejstříku přísnosti a racionality), pak se vedle pravidla non-kontradikce (racionalistické vize světa a umění) zároveň vynořuje konkrétní zkušenost s kontradikcí, jež platí v autentickém citovém životě. – A právě tady lze přistoupit ke známé otázce, jak Rousseau a Diderot řeší poměr citu a rozumu, respektive jak se snaží dospět k jejich harmonické syntéze. Tím bychom se ovšem přesunuli do další oblasti preromantismu, anebo bychom se dokonce už dotýkali raného romantismu, kdy se jednak zvyšuje intenzita „vnitřního prostoru“, a to až na úkor prostoru vnějšího, viditelného (evidence), a kdy také dochází ke hře kompenzací mezi vnitřkem a vnějškem, tj. nastává dialogická situace mezi subjektem a krajinou.

Větev preromantické literatury, na niž se zaměřujeme, se objevila už v první polovině 18. století a ve francouzské literatuře přetrvávala až do začátku 19. století. Vyznačuje se samostatnými rysy určitého literárního žánru, ale také se spojuje – jak je v této kulturní periodě obvyklé – s jinými druhy napříč mnohými rejstříky preromantismu i neoklasicismu. Pokud se nespokojíme s tím, že už sám název „deskriptivní“ beze zbytku označuje zřejmou povahu a záměr textů, můžeme naopak ukázat na to, že psaní těchto textů ve skutečnosti stojí – a možná na rozdíl od původního jednoduchého zadání (popis vnějšího světa) – před složitějšími úkoly. Formulujme je takto: Jak zachovat estetickou neutralitu (což de facto znamená, jestliže je proklamována ne-volba nebo jsou uplatňovány odlišné modely a přístupy, příklon k estetické pluralitě), má-li být zhodnocena zkušenost pohledu a zároveň tato zkušenost podpírána mravními i literárními modely? Přibližování se k vnějšímu světu a jeho uchopování je v deskriptivní poezii jak věcně popisné, tak didakticko-utilitární.

Co přitom zajišťuje hodnoty, které jsou v obrazech přírody shledávány? Jsou to představy ideálního rurálního společenství, jež začínají účinkovat proti zkušenostem s městy jakožto sídly korupce, neřesti, nečistoty a zahálčivosti? Je to fiziokratismus (produktivní je pouze zemědělství, didaktická literatura oslavuje rolníka – „člověka z polí“; literárními obrazy zahrada a venkova je šlechta vybízena, aby se vrátila k půdě a věnovala se hospodaření i zušlechťování krajiny)? Jsou to mytické reference: Zlatý věk, Rajská zahrada? Je to Vergilius? Nebo sama příroda jako tvůrce nesčetného množství proměnlivých forem – pozorovatelného? Příroda, jež vstupuje do poezie kromě jiného tak, že svými fenomény proměňuje básnický jazyk?<sup>47</sup> A dále: Je to příroda v souznění s člověkem, nebo příroda jako prostor i nástroj dominujícího subjektu, který ji chce poznat, aby se jí zmocnil?

Řekněme hned, že uvedené otázky zároveň představují četné a více či méně platné referenty tohoto typu poezie i diskurzu, v němž se, jak je v 18. století obvyklé, striktně neodděluje literatura a věda (přírodovědec Buffon byl pokládán za velkého spisovatele; básníci si osvojovali Linného klasifikaci; Delille v básni *Imaginace* – *L'Imagination*, 1806, oslavuje Newtonovu představivost, jež z „nádherných chaosů“ jediná vytvořila, po vzoru Stvořitele, světy ovládané řádem a zákony; imaginace má dvě výšiny: poezii a vědu) – estetické hledisko a hledisko technické nebo didaktické (obdělávání půdy, vinařství, sadařství, včelařství, zahradnictví atp.).

### Heterogenost preromantismu.

#### Diderotova estetika a problém reprezentace v deskriptivní poezii

I současná fundovaná literatura o preromantismu někdy vytěšňuje jemu vlastní heterogenost nebo „vybočení“, jež vyplývají z koexistence různých modelů, ve snaze zvýraznit předěly, a tím také dospět k přehlednější specifikaci nebo jasnému vyčlenění preromantismu jako směru. Tak například klade proti sobě arkadický model literární krajiny druhé poloviny 17. století, krajiny mírné, oživované přítomnosti a činností člověka, kde převládá pocit klidu a vyrovnanosti („le sentiment de la sérénité“), a krajiny preromantické, v níž převládá pocit melancholie („le sentiment de la mélancolie“).<sup>48</sup>

Melancholie je ale zejména spojena s dvěma novými typy krajiny – krajinou vřesovišť a temného moře a krajinou hor, jejíž rozšíření umožnila tzv. „alpská geografie“.<sup>49</sup> Přesto u představitelů francouzské deskriptivní poezie druhé poloviny 18. století, Jeana-Françoise de Saint-Lambert (*Roční doby* – *Les Saisons*, 1769), Jeana-Antoina Rouchera (*Měsíce* – *Les Mois*, 1779) a Jacquesa Delilla (*Zahrady* – *Les Jardins*, 1782),<sup>50</sup> najdeme oba modely – arkadický rámeček inspirovaný malíři 17. století (Nicolas Poussin

<sup>47</sup> Místo perifrází a epitet se prosazují přímá označení ptáků, stromů a rostlin; např. vznešený styl klasicismu připouští pouze „jalůvku“ (*la génisse*), zatímco básník abbé Delille mluví o „krávě“ (*la vache*), a to dlouho předtím, než Victor Hugo ve slavné básni „Odpověď na písemnou žalobu“ (1834) pyšně tvrdí, že ve svém svobodném romantickém slovníku „sbratřil jalůvku s krávou“, „rozbil [...] spirály opisů“ a „dlouhému zlatému plodu jsem řekl: Jsí hruška!“ – *Kontemplace* (*Les Contemplations*, 1856 – cit. podle výboru: Victor Hugo: *Beru si slovo*. Praha, Odeon, KK, 1985; báseň přeložil V. Mikeš).

<sup>48</sup> Viz A. Minski, c. d., s. 98–99.

<sup>49</sup> K tomu např. srov. Béatrice Didier: *Le XVIIIe siècle III, 1778–1820* (Littérature française – Collection dirigée par Cl. Pichois). Paris, B. Arthaud 1976, s. 70, 126–29.

<sup>50</sup> Literární události, jež bývá řazena k těmto počínům, byl i francouzský překlad *Idyl* Salomona Gessnera (1762); jmenovaní autoři (zvláště Delille) často čerpají z anglických básníků (či v klasicistním významu slova „imitují“ krajinné partie a přírodní fenomény u těchto básníků: Jamese Thomsona, Thomase Graye, Olivera Goldsmitha, ale i Johna Denhama a Alexandra Popea).

a Claude Lorrain) i časoprostor přírody, mezi nímž a subjektem vzniká citové pouto, relativní vazba.<sup>51</sup>

Nové obrazy krajiny a přírody jsou spojovány se vzorci starými – a tím jimi i morálně a ideově zajišťovány. Mezi vzory je na prvním místě Vergilius a jeho *Zpěvy rolnické* – schéma ročních období a polních prací. Proti klasicismu je tu patrný posun. Nikoli *Aeneis*, ale *Georgica*, nikoli hrdinský epos, ale krásy zemědělství, jimiž lze soudobou literaturu znovu přivést k přírodě a také pro ni objevit moderního Vergilia.<sup>52</sup> Dobovou literární krajinu charakterizují jak tyto zjevné intertextové rysy, tak především významová a obrazová heterogenost, která jejich účinky vzniká. Tato nestejnoro- dost se zakládá jednak na existenci samého objektu, k němuž autoři empiricky přistupují s úsilím o jeho novou reprezentaci, jednak na smyslu, který je tomuto přibližování přikládán. Základní problém představuje přetržitá řada: předmět – reprezentace – význam. A v této diskontinuitě, ovšem spolu s otázkou, nakolik je ona heterogenost dynamická (za předpokladu, že se v jednotlivých případech nejedná o pouhé kalky vzorů nebo o banální dodržování klasicistních pravidel), se rýsuje předěl mezi klasicismem a preromantismem.

Tento předěl souběžně umožňuje deskriptivní poezie a objevování dvou přírodních monumentů: hor a moře, k nimž se pak bezprostředně vztahuje estetika vznešena. Jádrem této estetiky se tu však podrobně zabývat nebudeme, tedy nepostavíme proti sobě krásné a vznešené jako jiný druh krásy, i když vznešeno přesahuje, což je právě událost zasahující preromantismus, horizont zkušenosti, „včetně zkušenosti krásného“.<sup>53</sup> Ještě se příliš nevzdálíme klasicistnímu krásnu, které však pozvolna ztrácí svou uni-

<sup>51</sup> Privilegovaným ročním obdobím bývá v preromantismu podzim – nejenže dochází k jeho dramatizaci (doba ossianovských bouří), ale je také obdobím „trochu smutné přírody“, nejvíce spojeným s časem, tklivým lyrismem a také filosofickou meditací (např. v *Ročních dobách* – *The Seasons*, 1730, Jamese Thomsona). Ve známém verši 2. zpěvu *Zahrad* Delille tvrdí, že „řád mísí smutek svůj se smutkem přírody“.

<sup>52</sup> Delille, který zahájil svou literární dráhu právě překladem *Zpěvů rolnických* (1769), mluví o „novém světě“. – Na tomto místě musíme alespoň připomenout jednu důležitou otázku, která nám už ve výše řečeném vyvstávala, i když nezřetelně. Mluví-li autoři deskriptivní poezie, konkrétně opět Delille, o vztazích mezi duší a vnějším světem a bývají-li proto považováni za předchůdce romantiků, je nutno zvážit, zda se tu spíše nejedná o vyústění senzualistických teorií. Deskriptivní básnický subjekt obvykle nemedituje ani nesní, jakkoli naznačuje nebo dokonce deklaruje sounáležitost s časem a místem přírody, příroda zůstává jeho předmětem. V Delillových *Zahradách* Příroda vyzývá lidského génia (doslovný překlad): „Vidiš všechny ty poklady: ty poklady jsou tvoje. / Ve své divoké nádheře a svém surovém bohatství / Mé nedokonalé práce / tě úpěnlivě žádají o tvou zručnost.“ (*Les jardins*. Paris, P.-D. Pierres 1782, s. 19.)

<sup>53</sup> Vlastimil Zuzka: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha, Triton 2001, s. 85. – Událost jiné krásy klasicistně formuloval I. Kant. Zatímco „krásno“ vyžaduje představu jisté kvality objektu, „[v]znešené je to, co se bezprostředně líbí v důsledku svého odporu proti zájmu smyslu.“ („Analytika estetické soudnosti“). In: *Kritika soudnosti*, přel. V. Špalek a W. Hansel. Praha, Odeon 1975, s. 97.

verzální esenci, svou jednotvárnost a začíná v literatuře existovat jinak: jako různé nebo různotvaré krásné. Empirická mnohost se obrací proti představě Formy jako harmonického řešení, proti Formě forem, Celku všeho – systémům a metafyzickým abstrakcím. V rámci přírodní filozofie i filozofie umění se tato proměna odráží v myšlení Denise Diderota, u něhož vrcholí postupný a dlouhodobý rozpad (zhruba od Michela de Montaigne, Pierra Gassendiho, Thomase Hobbesa aj.) učení o substanciálních formách Přírody, zajišťujících převahu řádu a normy. Diderot přitom de facto naráží na tyto filozofické alternativy: a) z hlediska ontologie substance – čím více je pozorovatelného a forem, tím více je vědění a významů; b) z hlediska fenomenologie události – čím více je nahodilosti a síly, tím více se blížíme ke ztrátě vědění a významu.<sup>54</sup> Ústup substanciálních forem se tu projevuje představou o síle události, rozdílného.

Jestliže Diderot odmítá, a to v různých oblastech, harmonická řešení alternativ nebo disonancí, můžeme naopak tvrdit, že deskriptivní poezie harmonii předem pojímá, i když svými tématy mnohdy zpředměťňuje Diderotovy otázky po vnímaném krásnu a přirozených formách – formách přírody, které by mohly poskytnout umění normu krásna estetického. Tato poezie a spolu s ní literatura objevující přírodu tak záměrně neopouštějí pomezí esencí (např. kategorie absolutní krásy určené stejnotvárností v rozmanitosti<sup>55</sup>) nebo teleologických referencí zajišťujících rovnováhu (na rozdíl od Diderotových relativních vazeb, forem a jednot, tj. rovnováhy bez teleologie) a fenoménů či objektů – tedy podle Diderota oblastí skutečného krásna („le beau réel“) a krásna vnímaného („le beau aperçu“).<sup>56</sup> Avšak právě tady, tváří v tvář nesčetným přirozeným formám a vzhledem k senzualistickým interpretacím přírody, nevyhnutelně vyvstává, nejsou-li představy o řádu, symetrii, harmonii apod. důsledně vyvozovány, jako u Diderota, z dat smyslového vnímání, problém starých normativních pravidel a finalistické umělecké formy, tj. jednoty díla jakožto jednoty hlediska – řecké pohledu „na“ přírodu či dokonce „nad“ ní.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Viz Annie Ibrahim: „Diderot: forme, difforme, informe“. In: *Diderot et la question de la forme*, éd. A. Ibrahim. Paris, Presses Universitaires de France 1999, s. 2–3. – S tím neméně souvisí tendence soudobé estetiky: „Pojem substance zastoupí v osmnáctém století pojem funkce.“ (Růžena Grebeníčková: „Diderot o umění“ (Předmluva). In: Denis Diderot: *O umění*, Praha, Odeon 1983, s. 9.)

<sup>55</sup> K tomu srov. Denis Diderot: *Filozofické úvahy o původu a povaze krásna*, přel. J. Binder. In: *Výbor z díla*. Praha, Svoboda 1990, zvl. s. 249–251.

<sup>56</sup> Srov. tamtéž, s. 262–263.

<sup>57</sup> Srov. Colas Duflo: „La nature ne fait rien d'incorrect! Forme artistique et forme naturelle chez Diderot“. In: *Diderot et la question de la forme*, s. 74.



V *Poznámkách o Ročních dobách, básni pana de Saint-Lambert Diderot* konstatuje: „Jeho pravidla jsou většinou správná, ale podává je suše a abstraktně jako téměř všechno, co píše v próze.“<sup>58</sup> Navzdory naplněným pravidlům nevzniklo žádné umění, převládla jen chladná rétorika, jednotvárnost: „Měl se snažit podávat s pravidlem i příklad.“<sup>59</sup> U Saint-Lamberta vnímáme neexistenci umění a naopak přítomnost regulí, které se nás ovšem nedotýkají, nevzrušují nás ani nedojímají. A Diderot, jak to ve svých kritikách, jež bývají současně návrhem nové estetiky, dělá často, tvůrci radí, čeho mohl využít, co mohl v přírodě, již se neřídil, spatřit: „Pročpak to pan de Saint-Lambert neobjevil dříve než já? Protože tělem byl sice v polích, ale duší ve městě [...] Při pohledu na krásné venkovské zákoutí si říkal: Ach, tohle místečko by se krásně popisovalo!, místo aby mlčel, procítoval, vychutnával svůj dojem, a teprve potom uchopil lyru.“<sup>60</sup> Umění je nejprve uměním vnímat, srovnávat a kombinovat vjemy,<sup>61</sup> schopností vytvářet vazbu mezi subjektem a přírodními jevy, teprve potom tvorbou přihlížející k pravidlům. V Diderotových zamyšleních nad díly současníků se rysuje děličí čára, která sice nemusí být zcela zřejmá, ale přitom se týká mnohých tvůrců deskriptivní poezie: rozdíl mezi básníky a neúnavnými veršotepci.

Na tomto stěžejním reflexivním pozadí se inovující umění ustavuje v okamžicích, kdy je modelem příroda,<sup>62</sup> nikoli tradované předměty a modely. To je však až příliš obecné i obecně známé „pravidlo“ Diderotovy estetiky (jím ostatně navazuje, odhlédneme-li teď od vlastních proměn konceptu přírody jako vzoru, na tradici, kterou v novověku založila renesance). Pro Diderota je novou referencí přirozená forma, a to se všemi obtížemi, které tento koncept představuje v jeho filozofii umění, jejímž vnitřním problémem je „obtížná artikulace estetiky založené na přírodě a filozofie přírody, jež estetizaci (tj. estetizaci přírody – její chápání jako díla, které by tak nad uměním získalo převahu) odmítá [...]“<sup>63</sup> Je-li opravdovým modelem

<sup>58</sup> D. Diderot, *O umění*, s. 43.

<sup>59</sup> Tamtéž.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>61</sup> „Od narození máme schopnost cítit a myslet; prvním krokem našeho myšlení je zkoumání našich vjemů, jejich spojování, srovnávání a kombinování...“ (*Filozofické úvahy o původu a povaze krásna*, s. 260.)

<sup>62</sup> „Příroda nevytváří nic chybného. Každý tvar – ať krásný nebo ošklivý – má svou příčinu; a ze všech existujících jsoucenců není jediný, jež by nebylo takové, jaké má být!“ (*O umění*, s. 386) Tento známý začátek Diderotových *Úvah o malířství* potvrzuje univerzální princip účinné kauzality, jež vylučuje finalitu. Obvyklý obecný pojem nedokonalosti je nahrazen pojmem „chybnosti“, který v 18. století nebyl s přírodou spojován. To znamená, že se kauzalita, jedna ze stěžejních zásad dobového myšlení, a s ní také evidence převádějí do estetické rozpravy o formách (k tomu srov. též C. Duflo, c. d., s. 76–80).

<sup>63</sup> C. Duflo, c. d., s. 63.

soudržnost přirozených forem, pak by měla být úspěšným výsledkem uměleckého snažení jednota celku, již jsou podřízené jeho části. Přitom však „[m]ezi jednotou a jednotvárností je takový rozdíl, jako mezi krásnou melodií a nepřetržitě znějícím tónem.“<sup>64</sup> Nesnadnost umění, jehož hranice Diderot považuje za úzké (na jednom místě dokonce mluví o „chudobě“ umění<sup>65</sup>), tkví mimo jiné i ve vědomí tohoto rozdílu.

Jestliže porovnáme úvahy, v nichž Diderot navrhuje určitou filozofii umění a estetiku řekněme pro budoucí tvorbu,<sup>66</sup> s jeho pozdějšími kritickými rozbory konkrétních děl,<sup>67</sup> vidíme, že u svých současníků často naráží na nestejnorodost a nesoudržnost, jež lze také chápat – ve zcela obecné rovině – jako přirozené výtvořiny kombinující představivosti kladené proti konvenčnímu umění. V podobných případech není Diderotova pozice (konceptce, provázanost termínů, analytický postup) tak zřejmá ani konzistentní, protože filozofie umění tu naráží na nepředvídatelné i neforemné, jež vstupují do přítomné tvorby a s nimiž se potřebuje vyrovnávat jazyk nové umělecké kritiky nebo vzhledem k nimž se musí utvářet. – Objevuje se praktická otázka: Jak to udělat, aby navzdory rozmanitosti, tj. množství a tvárnosti forem nebo eklektické povaze obrazotvornosti, dílo „vyhlíželo“ koherentně, „drželo pohromadě“ jako příroda? Rozmanitost, projev i jeden z požadavků umění 18. století, tu naráží na hranice vkusu jako kategorie,<sup>68</sup> která v této době převažuje nad racionálním imperativem století předchozího.<sup>69</sup> Diderot se v tomto případě snaží prosazovat jednotu pohledu (soustředěného na kompozici a myšlenku díla – ideálním příkladem je mu antická socha Láokoonta) a svazovat „silnou obrazotvornost“ s „pevným projevem“.<sup>70</sup> Tím by se ovšem mohla potvrdit stará převaha integrujícího umění nad přírodou, i když v jiném rozvrhu: Umění je metamorfóza (u Diderota jedna z mála transcendencí), v níž se projevuje síla přírody „prostřednictvím

<sup>64</sup> Denis Diderot: *Rozptýlené myšlenky o malířství, sochařství, architektuře a básnictví*. In: *O umění*, s. 358.

<sup>65</sup> Viz tamtéž, s. 361.

<sup>66</sup> Zvl. *List o hluchoněmých* (Lettre sur les sourds et muets, 1751) a *Filozofické úvahy o původu a povaze krásna* (Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau – původně heslo „Beau“ [později samostatně *Traité du beau*] pro Encyklopedii, 1752).

<sup>67</sup> *Salóny* (Salons, 1759–81), *Rozptýlené myšlenky o malířství* (Pensées détachées sur la peinture, první redakce 1776–1777, poprvé publikováno 1798), *Úvahy o malířství* (Essais sur la peinture, součást Salónu 1765) aj.

<sup>68</sup> Podle Diderota (*Myšlenky, Úvahy o malířství*) je vkus plodem četných osobních zkušeností a pozorování, na něž se odvoláváme ve chvíli, kdy se vyslovujeme o krásnu.

<sup>69</sup> K tomu srov. Murielle Gagnebin: *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel, Ed. Champ Vallon 1994, s. 90–91.

<sup>70</sup> Viz *Rozptýlené myšlenky o malířství, sochařství, architektuře a básnictví*, s. 362.

heuristické energie tvořící představivosti“.<sup>71</sup> Na druhé straně příroda, jež má přese všechno být příkladem par excellence, nejenže nabízí rozptýlené formy, nýbrž také – právě z hlediska vkusu, který je Diderotovi často vodítkem – ohavnosti a výstřednosti: „Sebesouměrnější lesní strom má vždycky několik výstředních větví, střežte se je odstraňovat, udělali byste z něho zahradní strom.“<sup>72</sup>

To jsou projevy Diderotova myšlení, jež neodmítá ani nesyntetizuje alternativy nebo antagonismy. Přijímat složitost chápanou jako originalitu znamená však také hlásit se k nevylučujícímu eklekticismu. V heterogenním kulturním prostoru Diderot heterogenost sám sdílí a reflektuje ji antagonistickou logikou, která je příznačným stylem jeho uvažování. Tento styl je stylem „otevřeného a neukončeného hledání“.<sup>73</sup> Proto se v Diderotových kritikách často objevují série až protikladných axiomů, soudů, překvapivých paradoxů i disonancí. V tomto přívalu i „rozptylu“ myšlenek o umění a tvorbě, u nichž je vhodnější bránit se pokusem převádět je na diskursivní protiklady, jsou, zdá se, jen jedny meze: Je-li přirozená forma pro umění normativní proto, že má smysl, pak je nutno v umění odmítnout nesmyslná nakupení částí, objektů a detailů.

V *Salónech a Úvahách o malířství* Diderot někdy konfrontuje obrazy krajiny se svými vlastními zážitky z přírodních výjevů a dějů. To mu také umožňuje průběžně přecházet k různým doporučením soudobým malířům, jak docílit přirozenější reprezentace (příroda není neměnně trvající krásnou entitou, ale prostorem proměnlivých jsoucen a dočasných vazeb) nebo jak prostřednictvím kompozice a námětů (umělecký a mravní účinek díla) vyvolat u příjemce intenzivnější prožitky.<sup>74</sup> Z rozdílných sérií a vektorů úvah vynikají zejména ty, které představují uzlové body preromantického období: vedle reflexí a soudů o jednotě a harmonii se antagonisticky prosazují názory a konkrétní návrhy, v nichž se uvažuje o pocitech vyvolaných spojováním odlišných žánrů, tónů a nálad (idylly a heroismu, krásy a děsu), metaforicky řečeno, vyvolaných rozvržením stínů a světla (ostatně v malířském šerosvitu Diderot spatřuje nejdůležitější prostředek umělecké kompozice i pravdy<sup>75</sup>). Tím se jednak otevírá cesta k poetice oxymóru, kterou přivedl k vrcholu Vic-

tor Hugo, jednak fakticky dochází k porušení pravidla jednotného ladění díla, jeho étosu. Z klasicistního pohledu nesourodá, kompozitní skladba se mění v původce kontradiktorních účinků. Stává-li se v tomto smyslu konvenčně myšlená disharmonie zdrojem síly a intenzity, mění se v této sérii i estetické koncepty. – Další řada úvah, kterou tu pouze připomeňme, se týká navrhované poetiky zřícenin (její námětové komponenty, citovost, ideje), dále krás i hrůzostrašnosti divoké přírody. Vytváří už přímou spojnici – a v Diderotově kriticko-estetickém myšlení opět zvláštní sérii – mezi preromantismem a romantismem.

V rozboru Saint-Lambertovy básně lze spatřovat Diderotovu polemiku s některými stránkami francouzské deskriptivní poezie. Patří k nim nedostatečná básnická senzibilita (Diderotovi zde např. chybí „soužící se duše“), pouhé rozvedení námětu, zpracovaného do přirozené dokonalosti a „střízlivé vznešenosti“ už Homérem, Theokritem, Vergiliem, dále nepřerušovaný tok pilně řazených a jednotvárně členěných alexandrinů (také J. Delille bude neúnavným „výrobce“ alexandrinů; podle Diderota si zákaz přesahu a vůbec „nedostatky přízvučné prozodie“ vyžadují výjimečné osobnosti na to, aby vznikla krásná báseň) a „tajemství vynechávek“. Poslední výtky míří proti nadbytku didaktické popisnosti, bránící estetické působivosti nevyloveného a fragmentárního. Kromě toho, podotýká Diderot, jsou i Saint-Lambertovy zdařilé popisy zatíženy protivnými vycpávkami – zejména perifrázemi: „blankytem, smaragdy, topasy, safíry, perletí a křišťálem“ přírody.<sup>76</sup> Obecně vzato – tyto kalky staré poetiky, vlastně už jen signální klišé, jimiž se básník přihlašuje k vysokému stylu básnictví, představují nejstrnulější část výbavy deskriptivní poezie.

Ačkoli se Diderot vyjadřuje k soudobé zahradní architektuře jen nepřímo (např. o saintcloudských kaskádách v pasáži z *Rozptýlených myšlenek*), přesto je zjevné, že si podle něho její představa, a to proto, aby zahrady nebyly jen „hezké“ (tj. roztomilé, zábavné...), nýbrž především „krásné“, vyžaduje modely autentické a nespoutané přírody,<sup>77</sup> jež nebyla obětována „nově založeným květinovým záhonům a vyhlídce z Pompa-

<sup>71</sup> A. Ibrahim, c. d., s. 14.

<sup>72</sup> *Rozptýlené myšlenky o malířství, sochařství, architektuře a básnictví*, s. 371.

<sup>73</sup> A. Ibrahim: c. d., s. 8.

<sup>74</sup> Širší, estetický záměr těchto úvah, kritik a poznámek je ale zřejmý: „Pro poezii platí totéž co pro malířství“ (*Salón* 1767. In: *O umění*, s. 328). Je tedy nutno znovu promýšlet a ve slovesném materiálu uskutečňovat starý axiom „Ut pictura poesis“ v podobě, jakou mu dává Diderot: „Ut pictura, poesis erit“.

<sup>75</sup> Viz *Úvahy o malířství*, 3. kapitola.

<sup>76</sup> *Poznámky o Ročních dobách, básni pana de Saint-Lambert*. In: *O umění*, s. 45, 51, 47, 44.

<sup>77</sup> „Co jsou tyhle drobné vodotrysky, všechny ty kaskádičky stékající z terasy na terasu, proti velkému vodopádu vytékajícímu ze skalní průrvy nebo z tmavé jeskyně, s hukotem se řítícímu do hlubiny a třítícímu se přitom o obrovské balvany, zaplavujícímu je svou bělostnou pěnou a vytvářejícímu svým proudem hluboké a mohutné vlny; proti divokým skalním štítům, pokrytým koberci mechu a porostlým, právě tak jako horská úbočí, stromy a křovisky, bujícími všude s celou tou hrůzostrašností nespoutané přírody?“ (*Rozptýlené myšlenky o malířství, sochařství, architektuře a básnictví*, s. 370.)

dourského paláce“.<sup>78</sup> Rokokové titěrnosti Diderot rozmarně připouští jen u účesů mladých žen. Výsledky umění musí být naopak poměřované tvorbou přírody, nebo se dokonce jevit jako její díla.<sup>79</sup> Teprve tváří v tvář velkolepé přírodě (lesy, hory) může člověk pochopit velikost některých uměleckých krajinomaleb. Vzhledem k tomu lze oprávněně usuzovat, že ani preromantické „zahrady přírody“ nemohly naplnit Diderotovy představy krásy v umění.

### Přírodní obrazy – Delillovy „zahrady přírody“

Přehledně-li celé období deskriptivní poezie, můžeme říci, že jej z hlediska básnické kvality uzavírá dílo Delillovo. Autor s velkým úspěchem debutoval překladem Vergiliových *Zpěvů rolnických*, jako by tím potvrdil, že antická struktura zůstává vstupní branou k deskriptivnímu a morálnímu objevování přírody. Dlouhou tradici prózy a poezie o zahradách, pojetí a stavby zahrad komentuje v krátké předmluvě i v poznámkách ke své básni o čtyřech zpěvech *Zahrady aneb umění jak zkrášlovat krajiny* (Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages).<sup>80</sup> Také tu přiznává, že si vypůjčuje některé „zásady“ a „popisy“ předchůdců. Svě vlastní pojetí vymezuje zejména proti klasicismu (latinské básni René Rapina o zahradách – *Hortorum libri IV*, 1665–1666), monotónním „botanickým“ výčtům v poezii a „velké pravidelnosti“ francouzských parků, v nichž se s „námahou prochází“ imaginace, které se nedostává „trochu neuspořádané krásy a pikantní nepravidelnosti přírody“.

I když je i Delillova báseň didaktická, tedy „nezbytně poněkud studená“, hlavní důraz neklade na „mechanickou část“ umění zahrad, ale na radostné pocity vyvolané „krásami přírody“ a „venkovskými scénériemi“, ovšem zdokonalenými uměním. Účelem zahrad, které lze nazvat „luxusem

<sup>78</sup> *Úvahy o malířství*, s. 393.

<sup>79</sup> „...jestliže v nás malíř znovu vzbudí stejné okouzlení [tj. to, které v nás předtím vyvolal určitý přírodní výjev] na plátně, pohlédneme zřejmě na výsledek umění jako na dílo přírody“ (tamtéž). – Tento Diderotův výrok s oním důležitým „zřejmě“ jako by implikoval, na rozdíl od jeho filozofie umění, nestálou hranici mezi uměleckou tvorbou a tvořivými, stále úžasnými projevy přírody. Ve hře je tu de facto nadřazenost té či oné produkce. Nad díly svých současníků se Diderot často skepticky táže, zda vůbec mohou soupeřit s přírodou. – V této souvislosti jen zmiňme, že později, podle jenských romantiků, umělecká tvorba má napodobovat hlavně sám produktivní princip přírody.

<sup>80</sup> V poznámkách mj. otiskl Chambersovu zprávu o čínských zahradách.

<sup>81</sup> *Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages*. Poème par M. L'abbé de Lille, de l'Académie française. Paris, l'imprimerie de P.-D. Pierres, 1782, Avertissement, s. 1–7. – Další stránkové odkazy k tomuto prvnímu vydání uvádíme v závorkách za citátem jak v textu, tak v poznámkách.

zemědělství“, „nejpříhodnější [...], nejctnostnější zábavou bohatých osob“, jsou libost a „veřejný užitek“.<sup>81</sup> Na konci 18. století se u Delilla vcelku pochopitelně setkávají stěžejní témata či ideje zahrad a venkovského života (praktická i mravní stránka fyziokratismu – láska k užitečnému venkovu-živiteli je láskou ke ctnosti, technologický pohled na přírodu je spjat s uměním, „l'art“, jež v této době, tedy před romantickou divinizací pojmu, ještě často označuje umění v jakékoli činnosti) se starou (naposlady klasicistní) představou o umění, které se má především líbit a také být užitečné.

Báseň souběžně pojímá dva rejstříky. Jedním je rovina technologicko-estetických návodů, návrhů a rozvržení, s jejichž pomocí tvůrce zahrad může nakládat s elementy přírody. Ne náhodou Delille v 1. zpěvu uvádí, že odvěké umění zahrad (viz babylónské a římské zahrady) podřizuje venkov-přírodu kultuře. Jestliže disponovat částmi přírody znamená také něco nového tvořit, prakticky to vede k tomu, že přirozený prostor je metodicky a v posloupnostech (stromy, trávníky, vodní plochy, cesty, venkovská architektura, památky,<sup>82</sup> domácí zvířectvo...) nahlížen jako umělecký nástroj nebo materiál. Odrazy světla, stínu, roční období, louky, stromy, skaliska, voda, květiny – „to jsou vaše štětce, plátna, barvy“ (11). Zcela v intencích dobové estetiky malebna považuje Delille zahradu za „velký obraz“ – Horatiův axiom z *Umění básnického* „poezie jako obraz“ parafrázuje v tom smyslu, že příroda je pro něho potenciálním zdrojem zahradních obrazů. Těchto „okouzlujících stránek“ se však musí zmocnit myslící umělec-básník a vytvořit v přírodě (tj. v polích, na venkově) nový „obraz“ s podílem jejích výtvorů. Zahrada tedy vzniká podle přírody, ale následně i „nad“ ní, protože je v ní příroda „zkrášlována“ tak, aby odstupňovaně a jednotlivými sekvencemi přirozeně vyvolávala silné dojmy (např. působila elegancí a krásou, ne však pompézností nebo zdobností), promyšleně je prodlužovala (snívá zá-

<sup>82</sup> Když se Delille osvícensky, tedy vcelku záporně (jen na jednom místě se zmiňuje o „našich udatných rytířích“), vyjadřuje o „donžonech“ a „hradbách“ „gotických předků“, označuje je za vězení pychy, která budila strach. Jejich místo v zahradách ospravedlňuje především věčná příroda a kontrasty, které tu díky ní na téměř místě vznikají: příjemný a současně hrdý – venkovský a válečný – obraz: „Staré pevnosti“, z nichž se tyranzy vládlo kraji, obrůstá svěží zeleň, divoké plody a květy, leckde na troskách raší obilí a ve zřícených věžích zakládá svá hnízda mírumilovné ptactvo, v ruinách si hrají děti (18–19, 77–78). I tyto zbytky, obdobně jako náhrobky a památníky uprostřed líbezných zahrad (tato konfigurace je ovšem už osvědčeným prostředkem), umožňují vyvolávat protichůdné pocity (zpola slastné, zpola smutné) a hluboké dojmy. Mezi typy architektury v přírodě Delille dále zmiňuje „starožitnou skromnou kapli“, „starobylé opuštěné opatství“, podněcující meditaci. – Nejvíce obdivuje památky římského venkova. Odsuzuje umělé zříceniny a „zmatený shluk“ obelisků, rotund, chrámů (Flóry, Lásky...) a pagod (70). Odmítá také „nudné čtverce“ a „nejapná kola“ trávníků a květin (47).

koutí) a střídala. Umění zahrad je uměním nesčetných a pozvolných přechodů – od půvabného k zasmušilému, od ušlechtilého k líbeznému, od veselých míst k zákoutím melancholie, klidu a zamyšlení, připomínajícím radosti života i jeho pomíjivost.<sup>83</sup> Tvůrce je režisérem a architektem přírodních scénérií: Jeho umění řídí „vody, květiny, trávníky, stinná místa“ (9), v termínech přizpůsobení, opracování i rozmístění.

Disponibilitu přírody – na podkladě přirozených obrazů se vytváří obraz zkrášlený prací a umem – však Delille vyvažuje respektem. Než se s přírodou začne pracovat, je nejprve nutno ji „pozorovat, poznat, napodobit“ (11), uznat „umění přírody“. Zkrášluje se tedy jen to, co samo ve svých nejlepších výtvorech nabízí vzory krásy, jednoduchosti a velikosti.

Tato ambivalence je pro francouzské preromantické „umění zahrad“ příznačná. Krajina-venkov je sice prostorem k uspořádání, přitom však dochází k epistemologicko-technologickému zvrátu, protože dílo nevzniká „ex nihilo“ ani celkovým a jednotným opracováním předmětu. Park, „ty nákladné nicotnosti, frivolní vyumělkovanosti“ (20), je nahrazen zahradou, geometrií se „smutným úhelníkem“ a „šňůrou na měření“ (31) vnucující pravidla stromům je střídán tvůrcem, jenž se s tužkou v ruce inspiruje přírodou. Krajina je zároveň součástí obecné přírody jakožto produktivního modelu, který se nesluší „urážet [...] velkými výdaji“ (10). Delille se vyhýbá krajnostem, odmítá jak klasicistní nebo dekorativní park, „pompézní zahradu“, tak implicitně Diderotovu nespoutanou přírodu, která, eo ipso, koncept zahrady vylučuje. V Delillově širším, ideovém a mravním, pojetí se „zahrady“ proměňují v ideální socio-kulturní plán, jehož součástí jsou mytické a básnické reference (biblický Eden, Miltonův Ztracený ráj aj.), stejně jako některé obecné pojmy dobového myšlení i blížící se Revoluce (ctnost, štěstí, svoboda).

V rovině konceptu se básník nerozhoduje, jak obrazně říká, „mezi Kentem a Le Nôtrem“ (23), tedy na jedné straně mezi nepravidelností, „krásami neuspořádanosti, dokonce i náhody“ a na straně druhé velkolepým uspořádáním (23); nevylučuje ani jeden žánr, neboť každý má svá práva. Odmítá však excesy obou, jak geometrii francouzského parku vytvořenou v architektově pracovní („smutek“ dlouhých rovných řad), tak nekonečné bludiště „nestálých linií“ a „klikatých pěšin“ parku anglického (65). Jeho koncept přirozené krásy zahrad, „šťastných zahrad“, kde člověk dýchá „svobodný,

radostný vzduch“ (23), předpokládá střídavost a směsici, ne však kontrastní obraz. Proti rejstříku nudné rovnoměrnosti a uspořádanosti, stejně jako znepokojivému konstruktivnímu přírodního labyrintu se prosazuje rejstřík spojitostí. Vzorem je park v Ermenonville.

Musí-li tvůrce využít génia loci, má jej ovšem také „opravovat“ (15). Tyto opravy ve prospěch kontrastnosti, nepravidelností, záhybů a zákrut jsou motivovány snahou zvětšovat účinky zahrady. Ale už nestačí jen to, že zahrada „okouzlí oko“, hlavně má „promlouvat k srdci“ (15). Tak se nastoluje – ještě spíše v podobě otázky – vazba mezi duší a věcmi vnějšího světa (např. pohled na přírodu v 1. a 2. zpěvu vyvolává a orientuje příjemnou melancholii<sup>84</sup>), i když v popředí stále stojí senzualistická teorie a ústřední místo člověka ve světě – člověka tvůrce a zemědělce, který kultivuje půdu, dává řád panenské přírodě (encyklopedistické stanovisko). Delille pozoruje a evokuje, chce „uchopit-pochopit [tj. v etymologickém významu slova „comprendre“] [...], svět, popsal jej, aby se ho zmocnil“, občasná kontemplace přírody u něj přitom nikdy nepřesáhne k nějakému „mystickému souznění“ s přírodou.<sup>85</sup>

Ve druhém, paralelním rejstříku Delille komponuje své básnické obrazy zahrad. Členěný návod k jejich zkrášlení je současně postupnou sérií obrazů přirozených krás a povznášejících, soudržných nepravidelností. Tady spolupůsobí i Delillova vize. Nejenže by majitelé parků měli zrušit jejich zdi a otevřít je do volného prostranství přírody, rozšiřovat „zahrady“ o okolní místa (kouzlo zahrad spočívá v neurčité hranici), ale jsou také vyzýváni k tomu, aby se celá Francie stala „rozlehlou zahradou“ – krásných a soudržných nepravidelností. Vizionářská i obrazná rovina *Zahrad* navrhuje program obecné kultivace i „poetizace“ Francie, její transformace v novou Rajskou zahradu. Okrášlená krajina je mravním, a tudíž šťastným prostorem. Deskriptivní poezie, obracejíc se k preromantické „citlivé duši“, se bez tohoto didakticko-etického diskurzu o zlepšení a nápravě neobejde.

<sup>83</sup> Zde jako vzor Delille doporučuje Poussina, u jehož pastýřů a pastýřek, náhle narazivších v líbezných krajinách na náhrobek, „živou radost“ „postupně střídá něžný zármutek“ (68) – tedy elegický topos „Et in Arcadia ego“.

<sup>84</sup> Ve studiích o preromantismu je už takřka tradicí citovat tyto verše ze *Zahrad*: „Poznali jste ty neviditelné vazby / neživých těles a citlivých bytostí?“ (15), díky nimž Delille bývá mj. považována za předchůdce Lamartinových *Harmonií*.

<sup>85</sup> Philippe Auserve: „Délille préromantique?“. In: *Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, s. 121.

## Descriptive Poetry: Genres, Discourses, Representations Toward the Problem of Heterogeneity (not only) in Preromanticism

The first part of this article attempts to explain the hybridity of descriptive poetry from the ancient ekphrases, pastorals and georgics, to their classicist imitations and parodies, and to the representations of landscape in preromantic lyric, whose rules were established by James Thomson's *Seasons* (1730). The focus here is on the discursive nature of the descriptive poetry, its temporal and value structure, and the transformation of traditional topoi and the representations of landscape. The second part deals in greater detail with the aesthetics of Preromanticism, especially with the relationship of essences and phenomena in literary representations of nature, Diderot's reflexion of this problem, and the specific case of the representation of nature in the preromantic descriptive poem *Les Jardins* (1782) by Jacques Delille.

## Novalisova pohádka jako text a komunikát

Jana Bartůňková

V rozsáhlé diskusi posledních desetiletí o povaze textu, o vztahu textu a jazykového systému, textu a komunikace (Hoffmannová, 1983) se často ozývaly hlasy, které dávají možnost pokládat termíny text – komunikát za nejvyšší jednotky souvztažných řad slovo – pojmenování, věta – výpověď, tedy za termíny vyjadřující protiklad struktury (ve smyslu textury, „vzorce“, „schématu“) a její realizace (Čechová a kol., 1996).

Při interpretaci, která se ptá především po smyslu, nelze od sebe obojí striktně oddělovat, vždyť jde o jevy představující vzájemně se doplňující a podmiňující aspekty téhož jevu komplexního, lze však popsat cestu, kterou se smyslu dopátráváme. Pak můžeme hovořit o postupu od textu ke komunikátu, či naopak. Přístup ve směru od textu je vhodný tam, kde chceme pracovat v rámci víceméně uzavřené struktury (interpretace založené na imanenci), postup od komunikátu odpovídá spíše interpretačním teoriím recepčním, hermeneutickým, komunikačním apod. (Zeman a kol., 1988; Hoffmannová, 1991, 1994, 1997).

### I.

Posuzujeme-li Novalisovu prózu *O Hyacintovi a Růžence* jako text, musíme především vyjít z faktu, že ji autor sám označil za pohádku, a klást si otázky, do jaké míry a jakými prostředky je „vzorec“ pohádky naplněn či překročen. Žánru pohádky zjevně odpovídá obvyklý incipit, a to jak ztvárněním (Před dávnými časy...), tak časovou (dávnými časy) a částečně prostorovou neurčitostí. Částečnou proto, že je v něm obvyklé „daleko“ doplněno nepohádkovým zpřesněním „na západě“, místo např. „za devaterými horami“ apod. Rovněž závěr (explicit) obsahuje obvyklé motivy svatby, dlouhého a šťastného života a – už ne tak frekventovaný – motiv mnoha dětí.

I při pohledu na kompoziční výstavbu celku se projevuje odklon od žánru pohádky, pro nějž je typické převážně lineární a chronologické rozvíjení děje. Novalisův text je totiž tvořen dvěma – zhruba stejně rozsáhlými – kruhově komponovanými částmi. V první je opsán kruh od líčení aktuálního stavu hlavního hrdiny v okamžiku počátku vyprávění (zvláštní smutek) přes „radostnou“ minulost zpět k současnému podivínství, které se stává východiskem pro kruh druhý, zachycující Hyacintovu cestu do světa a zpět. Je tedy patrné, že se odlišně odvíjí čas vyprávěcí a čas vyprávěný a že v první části se z hlediska syžetové výstavby začíná kolize. Po ní následuje rozsáhlá expozice, v níž se dovídáme o tom, jaký byl Hyacint v dětství a v raném mládí, a o jeho lásce k Růžence (jakási prehistorie vlastního děje, který je náplní kruhu druhého). Kruh končí návratem ke kolizi (K 1 – E – K 2). Symetrie prostoru dílem zaujímaného (rozsah obou kruhů) je v rozporu s obvyklými proporcemi syžetové výstavby pohádky. Expozičně-kolizní část je zde značně hypertrofovaná, obsahuje do širě rozvedené prvky, které s hlavním dějem přímo nesouvisejí (chování zamilované dvojice a reakce rostlin a zvířátek z jejich okolí), a působí retardačně (opět postup, který klasická pohádka, osnovaná přímočaře, nezná).

Do původně idylického Hyacintova života zasáhl neznámý muž, „který se na svých cestách dostal nesmírně daleko, měl dlouhý vous, hluboké oči, hrozivé brvy a podivný oděv s mnoha záhyby a zvláštními vzory“.<sup>1</sup> Přišel, pobyl tři dny, svým vyprávěním získal Hyacintův zájem, takže ten zapomněl na Růženku a raději sestupoval s podivným mužem do hlubokých slují a celé noci mu naslouchal, aby nasýtil svou zvědavost. Při loučení zanechal neznámý Hyacintovi knížku, kterou žádný člověk neuměl číst. Tento zážitek způsobil mladíkovu proměnu, udělal z něho samotáře a podivína, který se spíše domluvil se zvířaty, stromy a skalami než s lidmi. Vytržení z tohoto stavu způsobila další tajemná postava, podivná stará žena, s kterou se Hyacint setkal v lese. Ta spálila knížku a poradila mu, že se uzdraví, když se s požehnáním rodičů vydá do světa hledat místa, „kde přebývá matka všech věcí, panna zastřená závojem“ – Isis.

Tyto dvě události jsou situovány do závěru první části a vytvářejí přechod k části druhé, k rozvíjení a rozuzlení vlastního děje – příběhu Hyacintovy cesty za jiným druhem poznání, než jaké mu poskytl starý muž a jeho kniha. Tím se začíná opět uplatňovat „vzorec“ klasických pohádek, jehož základem je hrdinova cesta, překonávání překážek, které ho na cestě če-

kají, a šťastný návrat domů. Tedy opět kruh. Do pohádkové struktury patří i stařec se stařenou, kteří plní role hrdinových pomocníků (třebaže muž má tak trochu i rysy škůdcovské<sup>2</sup>), kniha jako kouzelný předmět, tajemná panna zastupující princeznu, jíž je třeba vysvobodit, i triáda (trojí typ krajiny, kterými Hyacint musel projít<sup>3</sup>). Tímto modelem „vnější cesty“ do světa a ze světa domů pohádky navázaly na *iniciační mýty*, které symbolizovaly „vnitřní cestu“, tj. cestu k poznání sebe sama a smyslu své existence, a zároveň pomáhaly připravit půdu pro rozvoj linie tzv. *iniciační prózy*.<sup>4</sup>

Podíváme-li se na výše uvedené strukturální prvky blíže, vidíme, že svým obsahem, funkcí či intencí pohádkové vymezení přesahují a přiklání se spíše k iniciační literatuře esoterického typu. Nejpatričtější je to na postavě tajemné panny – Růženky, která zde nečeká na své osvobození, ale je současně i božskou bytostí Středu, je prostředkem i projevem hrdinova „uzdravení“, tj. pravého poznání. A jaké je to „skutečné“ poznání? Jaký má být člověk „zasvěcený“? Odpověď může být terminologicky rozlišena podle toho, v systému jakého oboru ji budeme klást. V nejobecnější rovině lze říci, že na konci cesty by měla stát osobnost integrovaná, racionálně a emocionálně vyvážená. Člověk, jehož rovnováha je porušena, „onemocní“ stejně jako Hyacint. Ten se z polohy počáteční, neuvědomělé existence nechal svou touhou po informacích starým mužem (nepravým zasvětitel) vychýlit na stranu rozumu (symbolizovala ho kniha) a zapomněl na lásku k Růžence, tedy na cit. Stará žena (pravá zasvětitelka) význam rozumu nepopřela, spálením knihy však Hyacintovi připomněla, že dosavadní poznání je třeba přehodnotit, aby dostalo smysl. Nové kvality je možné dosáhnout hlubokým prožitkem a zvládnutím vůle, tj. rozvinutím i stránky emocionální. Novalis protiklad těchto dvou cest symbolicky popsal jako Hyacintovu reálnou cestu dolů, do temných a hlubokých slují (se starcem) a v konečné fázi jako snovou cestu mezi tyčícími se sloupy do „nejsvětější svatyně“, kde nalézá svou lásku pozemskou i transcendentní v sjednocujícím objetí Růženky – Isidy. Z pohledu iniciační literatury je závěr Novalisovy pohádky poznamenán jistou profanací, neboť – přestože má Hyacintova cesta esoterický smysl – vyznívá spíše exotericky (Hyacint žil pak ještě dlouho s Rů-

<sup>2</sup> Podle Proppa (1970) škůdcovství otevírá zápletku, takže vystoupení starce v první části textu je v souladu s pohádkovou funkcí.

<sup>3</sup> Zobrazené tři typy krajiny odpovídají fenomenologické typologii Norberga-Schulze (1994) – krajina romantická, kosmická a klasická.

<sup>4</sup> Daniela Hodrová (1992, s. 7) říká: „Mýty o umírajícím a vzkříšeném božstvu a iniciační mýty... jsou chápány jako mýty archetypy, které poté, co se proměnily v kouzelné pohádky, přicházejí do středověkého esoterického románu a potom do jeho potomků – románu barokního, romantického, symbolického, moderního.“

<sup>1</sup> Ukázky z pohádky citovány podle Novalis: *Modrá květina*. Odeon, Praha 1971. Přeložil Valter Feldstein.

ženkou v kruhu šťastných rodičů a druhů a nesčíslní vnukové děkovali podivné stařeně za její radu).

## II.

Budeme-li pohlížet na Novalisovu pohádku jako na *komunikát*, nevystačíme už jen s jejími pěti stránkami, ale musíme se rozhlédnout po kontextech – autorském, dobovém, literárním, obecně uměleckém, filosofickém, náboženském, čtenářském apod. Helena Šmahelová řadí Novalise spolu s Brentanem, Tieckem a Andersenem mezi autory tzv. autorských adaptací pohádek, zdůrazňuje, že „představují významnou etapu v procesu včleňování pohádek do literatury“ a že „jsou jedním z kořenů tzv. moderních pohádek“. Jde o romantické básníky a spisovatele, které pohádky lákaly „fantastičností, variabilitou syžetů i možností uplatnit jejich prostřednictvím nadsázku nebo zdůraznit některými postupy metaforické alegorie a symboly“ (Šmahelová, 1989, s. 132–133 a 202). Znamená to, že Novalisova pohádka vznikla jako nedílná součást jeho ostatní tvorby, že byla ovlivněna autorovými uměleckými, filosofickými a náboženskými názory, dobovou atmosférou. Novalis patřil do skupiny tzv. jenských romantiků, kteří přišli se svým projektem romantismu v okamžiku, kdy „osvícenství zdegenerovalo ve 'světský protestantismus' a v pseudonáboženskou ideologii jakobínské diktatury“<sup>5</sup> (Hrbata – Procházka, 1993 s. 6). Romantismus se tedy konstituoval jako opozice proti klasicismu, osvícenství, racionalismu. Kladl důraz na nitro člověka, smysly a cit, skepticky pohlížel na možnosti pouze rozumového poznání.<sup>6</sup> Na tomto základě je vybudována zápletka *Pohádky o Hyacintovi a Růžence*, jak již bylo ukázáno v první části, ale tato myšlenka měla být významnou součástí i syžetu románu *Učedníci saišťi*, z něhož pohádka pochází. Román, který začal Novalis psát v roce 1798, nebyl nikdy dokončen,<sup>7</sup> zachovaly se z něho pouze dva zlomky. Ve zlomku *Příroda*, jehož součástí pohádka je, vyplývá z diskuse o vztahu člověka a přírody, že člověk se (ke své škodě) odtrhl od přírody proto, že zakrněl jeho cit (Krolop, 1971).

<sup>5</sup> Pikantní na tom je, že i mnozí z těchto „zakladatelů“ byli v mládí nadšenými stoupenci osvícenství, sám Novalis ještě pod vlastním jménem Hardenberg psal první literární pokusy pod vlivem rokokové poezie. Viz Šmalík (1991, s. 105) a Krolop (1971, s. 28).

<sup>6</sup> Croce charakterizuje romantismus jako reakci na literární akademismus a filosofický intelektualismus osvícenství. Probudil prý smysl pro původní a velkou poezii a pochopil důležitost spontánnosti, vášně a individuality. Minulost učinil součástí přítomnosti a budoucnosti (Šmalík, 1991).

<sup>7</sup> Pro tento typ literatury a pro dobu romantismu byla torzovitost charakteristická (Hodrová, 1989), pro Novalisovu a Schlegelovu „symfilozofii“ však byla přímo konstitutivním prvkem, neboť jejím „nejvyšším myšlenkovým výrazem je fragment, nikoli však jakožto pouhý zlomek celku, ale jako jediný možný, soustřeďující a absolutizující způsob vyjádření jinak nezachytitelného celku absolutna“ (Pelikán, 1996).

Raný německý romantismus se navracel k odkazu antiky, zejména k aténské demokracii, kterou pokládal za zlatý věk, a ke středověku, k ideálu křesťanského rytířství (Hrbata – Procházka, 1993). Novalis věřil, že se vše opět přibližuje zlatému věku. Dosvědčuje to nejen F. Schlegel v časopise *Athenäum*, ale i sám Novalis ve zmíněném zlomku *Příroda*. V jakémsi pojednání o dějinách přírody líčí její vývoj – v souladu se svým chápáním dějinného pohybu vůbec – v podobě triády: původní nerušená harmonie (zlatý věk), „odloučenost“ od přírody (disharmonická přítomnost) a konečný zharmonizovaný stav (návrat zlatého věku). Stejně je stavěna i pohádka, jen je tato triáda uplatněna na procesu individuace/iniciace hlavního hrdiny (Krolop, 1971).<sup>8</sup>

Tento proces má v Novalisově pohádce synkretickou podobu, konečný smysl vzniká vrstvením symbolů od dávných mýtů přes antická mystéria a křesťanský esoterismus až k romantickým inovacím. Nejprve probíhá „cesta hrdiny“ (hrdinský mýtus), během níž je nutné získat nezávislost, oprostít se od rodičovských archetypů (hrdina odchází třeba i proti vůli rodičů), pak teprve nastupuje vlastní iniciace (iniciační mýtus), krystalizace nové osobnosti, cesta vnitřního poznání. Cílem je vnitřně sjednocený člověk (Hefernanová, 1995). Stejný základní cíl sleduje i Novalisova pohádka a její hlavní hrdina. Je využito obvyklé iniciační symboliky v rovině postav (adept – zasvětitel – panna), prostorů (krajina lesa jako prostor nezasevěný, hranice jako místo přechodu a krajina zámku, zde tajemné svatyně, jako místo zasvěcení) i v emblematické.<sup>9</sup>

O adeptovi a zasvětitelích jsme se již podrobněji zmiňovali při textové analýze, za zmínku však stojí i postava panny. Ta vykazuje jednak rysy typické pro klasické pohádky a starší iniciační prózu (ztělesňuje tajemství, je i nositelkou znaků božské bytosti, hrdina ji opouští a zapomíná na ni), ale i znak typický pro romantickou tvorbu, v níž jsou jejím atributem květy. Zde je to „květinové“ jméno Růženka, které navíc souvisí s růží jako iniciačním květem řady esoterických systémů (v křesťanské mystice je – mimo jiné – symbolem panny, viz Macura, 1983, patří Panně Marii, v alchymii je také fe-

<sup>8</sup> V roce 1799 Novalis dokonce ve svých zápiscích polemizuje s Goethovým *Vilémem Meisterem*, jinak kulturní knihou německých romantiků. Uznává, že je to dokonalý „čistý“ román, ale že „rozum z toho vykukuje jako naivní čertík“.

<sup>9</sup> Mýtické jsou zde těsné vztahy mezi rostlinou, zvířetem, člověkem a bohem (Hodrová, 1993).

<sup>10</sup> Nejen jméno, ale i vzhled Růženky (zlaté vlasy, rudé rty) je spojen se starým esoterickým symbolem zasvěcení – s červenou a zlatou růží, související s mýtem slunce a zlata. I Hyacintovo jméno je „mluvící“. V květomluvě se k hyacintu pojí významové okruhy smutku a vznešenosti, je však i květinou zasvěcení romantiků. Jde o modrý květ liliovitého typu, který byl spojen s mýtem měsíce a stříbra (Hodrová, 1993).

mininním emblémem a symbolem očisty apod.).<sup>10</sup> V jistém smyslu je postava Růženky propojena i s romantickým mýtem dvojnickým (Růženka – Isis). Novalis využíval tohoto postupu i ve svém dalším nedokončeném románu *Jindřich z Otterdingen*, kde buď rozkládá individuum do řady postav, nebo naopak vytváří tzv. „syntetické postavy“ (v jedné osobě a v jedné době kumuluje různé role, viz Krolop, 1971, Hodrová, 1993).

Další symboly se objevují na hrdinově cestě, na niž ho provázejí všechny živly – země, oheň, voda, vzduch. Země, kterou prochází, je nejprve divoká a pustá, plná mlhy, mračen (obraz deprese) a vichřic (výraz vnitřního zmatku). Jestliže romantikové využívali krajin a počasí pro vystižení duševních stavů postav, pak výše popsané odpovídá právě hrdinovým pocitům v první fázi cesty. V horké poušti pak nastává zklidnění, přijetí osudu, což je podmínkou pro budoucí vstup „na území duše“. Poušť také symbolizuje smrt a my víme, že zasvěcenec musel při iniciačním obřadu symbolickou smrt podstoupit. Třetím typem krajiny je už krajina vlídná, vlhká, modrá a zelená (jsou to na jedné straně barvy intelektu, míru a rozjímání, ale i bohyně Venuše, a na straně druhé barvy světa pocitů a přírody), což signalizuje blížící se syntézu, spojení protikladů,<sup>11</sup> dosažení cíle. Mimořádně významnými emblémy jsou však kruh (Hyacint se cestou do světa vlastně vracel domů)<sup>12</sup> a pramen, který potkává a který mu spolu s květinami ukazuje cestu k Isidinu sídlu (pramen je také symbolem počátku, nebo je místem vstupu do jiného světa). Hyacint stoupá podle rady vzhůru mezi sloupy (symboly spojení nebe a země), ale do prostoru zasvěcení nemůže vstoupit přímo, nýbrž pouze prostřednictvím snu,<sup>13</sup> v němž se ho zmocňuje vzdušný vír a přináší ho až před nebeskou pannu, jejíž závoj smí odhalit. S kultem bohyně Isidy byl skutečně spojován vzduch – dech života a mezi její atributy patřila i rouška – závoj. Např. F. Schiller v článku *Mojžíšovo poslání* dokonce uvádí, že na jedné z pyramid v blízkosti Isidina chrámu v Sais bylo napsáno: „Jsem všechno, co je, bylo a bude, žádný smrtelník neodhalil můj závoj“ (Krolop, 1971, Zamarovský, 1979).

<sup>10</sup> Toto spojení protikladů, mužského a ženského principu, souvisí i s romantickým oživováním androgynního mýtu. Inspiraci čerpalí Novalis, Schlegel, von Humboldt, Ritter aj. v názorech Jacoba Böhma a dalších theosofů 17. století, ale také v alchymii (Eliade, 1997).

<sup>12</sup> Stejný pocit připisuje Novalis i Jindřichovi z Otterdingen, když opouští domov: „Stála před ním modrá květina a on se rozhlížel po Durynsku, které teď nechával za sebou, se zvláštní předtuchou, jak se po dlouhém putování světem, do něhož nyní odcházeli, vrací domů, a že se tedy vlastně vydává na cestu zpátky sem.“ In: Novalis: *Modrá květina*. Odeon, Praha 1971, s. 78.

<sup>13</sup> Romantismus se zajímal o „neznámé stránky lidského bytí, které se vymykají podřízenosti rozumu“, jako byly předtuchy, sny a iracionální jevy vůbec (*Encyklopedie*, 1975, heslo romantismus).

Uvedená symbolika (Fontana, 1994; Hodrová, 1993; Hefernanová, 1995; Mysliveček, 1992) dokazuje, že v romantických promluvách se objevují prvky univerzálních symbolických soustav (Hrbata – Procházka, 1993). Novalis sám však toužil vytvořit jakousi novou mytologii, která by smiřovala křesťanství s pohanstvím. Předpokládá, že v závěru románu, kde mělo dojít k zasvěcení do tajemství a kde se měla objevit Isis, by se všechny názory na přírodu, včetně starověkých kosmogonií, měly spojit, vše rozdělené by se mělo sjednotit v „nové přírodě“ (Krolop, 1971).<sup>14</sup>

Jádrem Novalisovy filozofie je přesvědčení o mimořádném postavení poezie a básníků ve světě. Poezii pokládá za nejskutečnější skutečnost, jejím prostřednictvím bude svět romantizován a proměněn v pohádku: „Svět musí být romantizován. Tak můžeme znovu nalézt původní smysl. Romantizování není nic jiného než kvalitativní umocňování... Jestliže propůjčuji obyčejnému vyšší smysl, všednímu tajuplnou podobu, známému důstojnost neznámého, konečnému zdání nekonečna, tehdy romantizuji – Opačný je postup pro vznešené, neznámé, mystické, nekonečné – jež se tímto spojením logaritmizuje – Nabývá běžného výrazu... Vzájemnost povznášení a snižování“ (Krolop, 1971, s. 38).

Novalis byl pohádkami fascinován. Nejen že je vyprávěl svým bratrům, že si je už v dětství vymýšlel, ale chtěl je uvést v život. Skutečný svět chtěl vidět jako pohádku – tak se alespoň vyjadřuje v plánech o druhém dílu *Jindřicha z Otterdingen* – a také román měl v pohádce pozvolna přejít. Bez významu není ani to, že v obou svých nedokončených románech umístil do struktury textu pohádku, která symbolicky předznamenávala celkový obsah a děj románu, takže v části (v pohádce) byl obsažen celek (celý román). V *Učednících saiských* to byla *Pohádka o Hyacintovi a Růžence* (souvisela nejen s iniciací, ale i s myšlenkami o vztahu přírody a člověka), v *Jindřichovi z Otterdingen* pak *Pohádka o Erótovi a Báji* (román měl být apotheózou poezie).

V této interpretaci postupující od komunikátu jsme opsali kruh od romantické pohádky obecně (a Novalisovy konkrétně) přes autorovy filozofické, historiografické, antropologické a umělecké názory (a přes jejich více než zrcadlení v pohádce) zpět k pohádce jako tvůrčímu principu, který je tak hlubinně zdůvodněn a opodstatněn.

<sup>14</sup> K. Krejčí říká i o pohádce, že se v ní mísily symboly různých kultů s podivnými příběhy ze života (Krejčí, 1986, s. 89).



### III.

V předcházejících dvou částech byl učiněn pokus předvést dva možné přístupy k textu, aniž by byl jeden či druhý pokládán a priori za lepší. Oba jsou vhodné, ale v různých situacích, každý má jiný záměr a efekt, každý souvisí s jinou interpretační metodou.

Pokud vyjdeme z textu jako „samonosné“ entity, je tak vymezeno menší operační pole, přehledné a zapamatovatelné. Tento přístup, neovlivněný znalostí kontextů a Novalisovy osobnosti, může pomoci nastavit kritičtější pohled a odhalit tak i některá slabší místa v textu, a to v rovině tvaru, stylu i smyslu. Např. lze tak intenzivněji vnímat jistý rozpor mezi – z hlubin vnitřního přesvědčení líčenou – Hyacintovou iniciační cestou a „nestylovou“ ironií první části, v níž se hovoří o tom, že se Hyacint trápil „pro nic a za nic“, se zvířaty, ptáky atd. rozmlouval „pochopitelně o ničem rozumném, jen o samých nesmyslech, směšných k popukání“. Stylová nejednotnost je způsobena nedostatečným rozlišením, kdy promlouvá subjekt vypravěče za sebe sama a kdy „tlumočí“ názory jiných subjektů. Nepochybně to souvisí s nedokončeností, a tedy i nedopracovaností díla, z něhož pohádka pochází. Při neznalosti kontextů však toto vybočení nemá být čím vysvětleno a „omluveno“, může být tedy i kritičtěji vnímáno.<sup>15</sup>

Přístup od komunikátu umožňuje zase v mnohém hlubší proniknutí k podstatě díla, a tedy i k jeho smyslu. Vždyť znakovým systémům určité doby můžeme plně porozumět jen tehdy, jestliže známe i její hodnotové systémy a nahlížíme-li na určitý znakový systém (např. literární dílo) se znalostí dalších disciplín, např. filozofie, dějin umění, historiografie apod. (Lorencová, 1993).<sup>16</sup>

Aniž to bylo původně záměrem, ukázalo se, že naše dvojí cesta k interpretaci koresponduje s dvoučlennou kruhovou strukturou Novalisovy pohádky. Ta může být viděna jako číslo 8 (číslice je složena ze dvou kruhů), či jako značka nekonečna. Zatímco u Novalise ji můžeme chápat v rovině symbolické – číslo 8 jako číslo vyrovnanosti a vesmírné harmonie (Mysliveček, 1992; Hodrová, 1993) a jako symbol nekonečna ve smyslu nekonečného usilování lidských duší o přiblížení se dokonalosti – naše dva „kruhy“ nechť jsou vnímány jako nekonečné množství návratů k dílům, která přesahují časoprostor svého vzniku, a to i tehdy, nejsou-li dokončena.

<sup>15</sup> Na nedůslednosti a rozpory i v pohádkách dalšího romantika, Clemense Brentana, upozorňuje J. Munzar (1978). Za jejich příčinu pokládá improvizátorský ráz Brentanovy tvorby.

<sup>16</sup> Známe-li „romantickou literární módu“, pochopíme spíše ironii, vtip a slovní hříčky romantických děl, přijmeme prokládání prózy verši (Munzar, 1978), rozpoznáme emblematické motivy, např. motiv poutníka (Hrbata – Procházka, 1993).

### Literatura

- M. Čechová a kol.: *Čeština – řeč a jazyk*. ISV nakladatelství, Praha 1996.  
M. Eliade: *Mefisto a androgyn*. Oikúmené, Praha 1997.  
*Encyklopedie českého výtvarného umění* (heslo Romantismus). Academia, Praha 1975, s. 431–434.  
D. Fontana: *Tajemný jazyk symbolů*. Paseka, Praha a Litomyšl 1994.  
J. Hefernanová: *Tajemství dvou partnerů*. Dauphin, Liberec 1995.  
D. Hodrová: *Hledání románu*. ČS, Praha 1989.  
D. Hodrová: *Román zasněžení (Autoreferát disertace k získání vědecké hodnosti doktora věd o umění)*. Praha 1992.  
D. Hodrová: *Román zasněžení*. H + H, Praha 1993.  
J. Hoffmannová: *Sémantické a pragmatické aspekty koherence textu*. *Linguistica*, VI. ČSAV, Praha 1983.  
J. Hoffmannová: Lingvistika a umělecký text. *Slovo a slovesnost* 52, 1991, s. 221–228.  
J. Hoffmannová: Teorie interpretace v postmoderním kontextu. *Jazykovědné aktuality* 31, 1994, s. 115–121.  
J. Hoffmannová: *Stylistika a ... (Současná situace stylistiky)*. Trizonia, Praha 1997.  
Z. Hrbata – M. Procházka: Evropský romantismus a české obrození. In: *Český romantismus v evropském kontextu*. Praha 1993, s. 5–25.  
K. Krejčí: Božena Němcová a světová literatura. In: *Božena Němcová – paní našeho času*. Praha 1986, s. 81–115.  
K. Krolp: Putování za modrou květinou. Předmluva in: Novalis: *Modrá květina*. Odeon, Praha, 1971, s. 7–60.  
H. Lorencová: K sémiotice romantického parku. In: *Český romantismus v evropském kontextu*. Praha 1993, s. 142–149.  
V. Macura: *Znamení zrodu*. Československý spisovatel, Praha 1983.  
J. Munzar: Doslov in: Clemens Brentano: *O růžovém keři*. Vyšehrad, Praha 1978, s. 149–152.  
M. Mysliveček: *Panoptikum symbolů, značek a znamení*. Horizont, Praha 1992.  
Ch. Norberg-Schulz: *Genius loci*. Odeon, Praha 1994.  
Novalis: *Modrá květina*. Odeon, Praha 1971.  
Novalis: *Učedníci sajšťi*. Dauphin, Liberec 1996.  
Č. Pelikán: Úvodní slovo in: Novalis: *Učedníci sajšťi*. Dauphin, Liberec 1996, s. 5–12.  
V. Propp: *Morfologie pohádky*. ÚČL ČSAV, Praha 1970.  
F. Šamalík: *Německo humanistů a romantiků*. Naše vojsko, Praha 1991.  
H. Šmahelová: *Návraty a proměny (Literární adaptace lidových pohádek)*. Albatros, Praha 1989.  
V. Zamarovský: *Bohové a králové starého Egypta*. MF, Praha 1979 (Heslo Eset, s. 93–99).  
M. Zeman a kol.: *Průvodce po světové literární teorii*. Panorama, Praha 1988.

### Das Märchen von Novalis als Text und Kommunikat

Die Verfasserin legt zwei unterschiedliche Wege zur Interpretation des Märchens *Die Geschichte von Hyacinth und Rosenblütchen* vor, welches einen Bestandteil der allegorischen Erzählung in Prosa *Die Lehrlinge zu Saïs* bildet. Im ersten Fall wird die Struktur des Märchens in Bezug zum klassischen Märchen und zur Initiationsprosa allgemein mit den typischen Symbolen (Text in Sinne des Textmusters) interpretiert. Im zweiten Fall wird es im literarischen, historischen und philosophischen Kontext als Bestandteil der literarischen Kommunikation (als Kommunikat) betrachtet.

## Dante Gabriel Rossetti a preraffaelská zrcadla

Zdeněk Beran

Toužila Andromeda celé dny  
 uvidět hrůznou hlavu Gorgóny  
 – zdvih Perseus tu hlavu nad kašnou  
 a voda zrcadlila přestrašnou  
 smrt v její tváři.  
 Chraň se podívat  
 do očí zapovězenému. Snad  
 tě nemusí hned zabít, přesto jen  
 buď s jeho pouhým stínem spokojen.

D. G. Rossetti: *Aspecta Medusa*<sup>1</sup>

Dante Gabriel Rossetti, jeden ze tří zakládajících členů Preraffaelského bratrstva, v sobě spojoval malíře a básníka a byl možná více básníkem než malířem<sup>2</sup>; v každém případě jedno u něho nemohlo existovat bez druhého – jeho obrazy jsou nejenom namnoze inspirovány literárními texty (tak jako většina děl jeho kolegů), ale obsahují zároveň evidentní literární znaky

<sup>1</sup> Andromeda, by Perseus saved and wed,  
 Hankered each day to see the Gorgon's head:  
 Till o'er a fount he held it, bade her lean,  
 And mirrored in the wave was safely seen  
 That death she lived by.

Let not thine eyes know  
 Any forbidden thing itself, although  
 It once should save as well as kill: but be  
 Its shadow upon life enough for thee.

<sup>2</sup> Holman Hunt ve svých vzpomínkách *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (1906) líčí historku, jak Rossetti, znechucený výukou F. Maddoxe Browna zašel se svými básněmi za Leighem Huntem; stárnoucí básník mu jeho práce pochválil, ale zároveň mu doporučil, pokud má vyhlídky stát se malířem, aby se jich rozhodně nevzdával, neboť „básník bez vlivných přátel má v dnešním světě jen mizernou naději na úspěch“. Viz *An Anthology of Pre-Raphaelite Writings*, ed. Carolyn Hares-Stryker, s. 49. Hyppolite Taine si naproti tomu na adresu celé generace povzdechl: „Škoda jen, že se tito umělci místo na psaní dali na malování!“ (Viz Morse, s. 443.)

a vlastnosti, a naopak jeho poezie často staví na výtvarném vidění, do-  
stává se do statických, reprezentativních poloh a klade důraz na vizuální  
detail, který nemá vždy jen funkci dekorativní. Lze tu dokonce mluvit o ja-  
kémisi principu zrcadlení, kdy obraz v sobě svébytným způsobem zrcadlí  
literární dílo a naopak zase básnický text se stává mnohalomným zrcadlo-  
vým odleskem nejen vizuální výtvarné představy, ale také jiných textů, s ni-  
miž vstupuje do ne zcela jednoduchých a jednoznačných vztahů. Tyto  
refrakce a reflexe, často též ironické či polemické, jsou pro poetiku tvorby  
Rossettiho a jeho družiny neodmyslitelné. Zároveň se zrcadlo v tvorbě  
preraffaelitů objevuje nejen jako metoda či technika, ale i jako typický mo-  
tiv (např. na plátnech H. Hunta, F. M. Browna, E. Burne-Jonese a ovšem  
i samotného Rossettiho), takže se až do jisté míry stává jedním z emble-  
matických znaků nového estétství. Významná je ambivalentnost preraffael-  
ského zrcadla, postavená proti jednoznačné funkci zrcadla realistického,  
zrcadla jakožto metafory aristotelské estetické teorie mímésis, o niž se  
opíral raně viktoriánský román: pokud bylo uměleckým cílem románu od-  
rážet realitu objektivně v jejích typických formách a projevech, pak preraf-  
faelské vidění skutečnosti je zřetelně komplikovanější, daleko méně při-  
močaré a mnohem subjektivnější. Obrazně řečeno: preraffaelské zrcadlo  
není jen zrcadlo mímésis, je to také například zrcadlo Narcissovo nebo zr-  
cadlo Medúsy.

### **Preraffaelská estetika: věrnost přírodě a zpodobení duše**

Sledujeme-li východiska preraffaelské tvorby, zjišťujeme, že od samého po-  
čátku existence skupiny, tj. zhruba od léta roku 1848, panovala mezi trojicí  
jejich zakladatelů jistá míra nejednotnosti v otázce uměleckého programu.  
Jasně bylo pouze to, že se všichni tři mladí studenti Královské akademie vý-  
tvárných umění, John Everett Millais, William Holman Hunt i Dante Gabriel  
Rossetti, tímto gestem bouřili proti zkosnatělému konvenčnímu akade-  
mismu, opírajícímu se o eklektickou estetiku někdejšího prvního prezidenta  
akademie sira Joshui Reynoldse. Nejednotnost se však příznačně projevila  
už ve sporu o název skupiny. Rossetti prosadil označení „bratrstvo“, navo-  
zující představu mnišského údelu a klášterní izolovanosti umělce, před-  
stavu umění jako formy náboženství, určitého druhu spirituální aktivity.  
Celým názvem se skupina měla dokonce jmenovat „Rané křesťanské bra-  
trstvo“ (Early Christian Brotherhood), k čemuž Rossettiho patrně inspiro-  
val jeho učitel Ford Madox Brown, který v té době tvořil pod vlivem skupiny  
německých výtvarníků, tzv. nazarénů, s nimiž se seznámil během svého po-  
bytu v Římě. Rossetti navíc pocházel z rodiny italského politického emi-

granta, profesora filologie Gabriela Rossettiho, a byl vychováván v tradi-  
cích tzv. „vysoké církve“ (High Church); jeho mladší sestra Christina byla  
oddanou stoupenkyní církve a psala nábožensky zanícenou poezii, starší  
sestra Maria Francesca dokonce vstoupila do sesterského řádu. Nepodlé-  
hal proto puritánské tradici a na náboženství ho nezajímal ani tolik mravní  
imperativ jako spíše výsostné estetické rysy, kvůli čemuž byl kritiky i přáteli  
označován za přívržence katolictví a stoupence Říma, jakkoli byly takové  
přívlastky nespravedlivé a zkreslující.

Ostatní dva zakládající členové bratrstva s takto jednostranně vyme-  
zeným uměleckým programem nesouhlasili, a proto Hunt nakonec prosadil  
název „Preraffaelské bratrstvo“, kompromis, který v sobě sdružuje ideově  
koncepční (rossettiovský) a víceméně technický (millaisovsko-huntovský)  
rozměr uměleckého zaměření skupiny. Samotný termín „preraffaelité“ je na  
rozdíl od „raných křesťanů“ negativní definice: vyhraňuje se vůči jisté fázi  
ve vývoji evropského malířství a pouze matně poukazuje k tradici, na niž  
navazuje. Název dokonce ani nebyl Huntův nápad – Millais s Huntem si  
toto označení vysloužili od skupiny studentů ještě před založením bratrstva  
za ostrou kritiku Raffaelova obrazu *Proměnění Páně*, se kterou odmítali  
„nebetyčnou lhostejnost [díla] k prosté pravdě, nabubřelé postoje apoš-  
tolů, neduchovní pózování našeho Spasitele... Podle našeho konečného  
úsudku představoval tento obraz povážlivý krok směrem k úpadku italské-  
ho umění.“<sup>3</sup> Tato kritika ovšem, jak později upozornil Hunt, neznamenala od-  
mítnutí Raffaela jako takového, zejména ne Raffaela ve vrcholné fázi jeho  
tvorby, ale pouze těch rysů, které zkosnatěly v dílech jeho pokračovatelů  
do neživotné konvence. („Raffael ve svém nejlepší období patřil z hle-  
diska konvence k nejoriginálnějšímu a nejmělejšímu umělcům... Umělci,  
kteří tak servilně travestovali omyly tohoto knížete malířů, byli raffaelité...  
Název preraffaelité vylučuje vlivy takových prznitelů dokonalosti, třebaže  
i Raffael se vinou některých svých děl mezi ně počítá.“<sup>4</sup>) Právě zde spočívá  
ono zmíněné východisko preraffaelské estetiky – v protestu proti všemu,  
co se zakládá na konvenční manýře, jak ji vytvořil vývoj malířských technik

<sup>3</sup> „...its grandiose disregard of the simplicity of truth, the pompous posturing of the Apostles, the unspiri-  
tual attitudinising of our Saviour.... In our final estimation this picture was a signal step in the decadence  
of Italian art.“ (Cit. in Hough, s. 57)

<sup>4</sup> „Raphael in his prime was an artist of most original and daring course as to convention... The artists who  
thus servilely travestied the failings of this prince of painters were Raphaelites... The name pre-Raphaelite  
excludes the influence of such corrupters of perfection, even though Raphael, by reason of certain of his  
works, be in the list.“ Hunt, op. cit. (Viz Hough, s. 57)

za poslední staletí, a co se vzdaluje přímé zkušenosti umělce s realitou. „Proč musí nejsilnější světlo dopadat vždycky jen na hlavní postavu? Proč musí být jeden roh obrazu vždycky ve stínu? Z jakého důvodu se maluje obloha za denního světla černá jako v noci?“<sup>5</sup> ptá se Hunt. Klíčovým výrazem preraffaelského kritického slovníku se stalo slovo „břečka“ (slosh); preraffaelité jím označovali téměř všechna díla svých současníků, veškerí malíři od Rembrandta po Rubense byli pro ně „špinavou břečkou“ (filthy slosh) a sám Reynolds si u nich vysloužil přezdívku „sir Sloshua“. Podle častých námětů děl 18. století se také s pohrdáním distancovali od veškerých „opičáren“ (Monkeyana) a „kúrových zpěváčků“.

Pokud jde o pozitivní vymezení preraffaelské estetiky, Rossettiho představa na jedné straně a stanovisko Millaise a Huntova na straně druhé naznačují dvě základní tendence preraffaelského programu, které jsou do značné míry protichůdné. Kritik James Sambrook uvádí tři hlavní cíle Preraffaelského bratrstva: za prvé malovat vždy přímo podle přírodních objektů, za druhé využívat „zářivé barvy přírody“ a konečně za třetí volit náměty ze současného života nebo realisticky ztvárňovat náměty historické a literární, čerpané především ze Shakespeara, Keatse, bible, Danta či Maloryho. To je však pouze část programu, odpovídající víceméně představám, s nimiž do bratrstva vstoupili Millais s Huntem. Pro ně bylo přímé pozorování přírody do všech jejích podrobností prvořadým cílem, úzce korespondujícím s Ruskinovým požadavkem věrnosti přírodě. „Jděte do přírody se vši prostosrdečností... nic neodmítejte, nic nevyčleňujte a ničím nepohrdejte; věřte, že vše je správné a dobré, a pokaždé se radujte z té pravdy“<sup>6</sup>, zněla, v poněkud vyhocené podobě, Ruskinova rada začínajícím malířům. Millais s Huntem ji naplňovali až úzkostlivě, vyhledávali vhodné přírodní scenérie a trávili tam dlouhý čas, vypůjčovali si od venkovanů domácí zvířata, přemlouvali členy svých rodin, aby jim pózovali pro určité typy postav, a zkoumali barvy, které by co nejdříve odpovídaly realitě. Výsledkem této ruskinovské „věrnosti přírodě“ a „nevinného zraku“ bylo především mistrné zvládnutí detailu. A tak například Millaisovo plátno *Návrat holubice na archu* (Return of the Dove to the Arch) vyniká přes veškerou biblickou inspiraci věrným zachycením slámy rozházené po podlaze lodi

<sup>5</sup> „Why should the highest light be always on the principal figure? Why make one corner of the picture always in shade? For what reason is the sky in a daylight picture made as black as night?“ Tamtéž, s. 46.

<sup>6</sup> „Go to nature in all singleness of heart... rejecting nothing, selecting nothing and scorning nothing; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth.“ J. Ruskin: *Modern Painters*. Cit. in Hares-Stryker, s. 20.

a *Podzimní listí* (Autumn Leaves) je do značné míry výtvarnou studií hromady barevných listů.

Dante Gabriela Rossettiho takováto vnější věrnost přírodě zajímala jen málo. Nebyl technicky příliš zdatný malíř; Hunt, u kterého chtěl Rossetti svou techniku malby zdokonalit, o něm vždy mluvil jako o amatérovi, a on sám to ostatně také přiznával. Jeho umělecký program je romantickou modifikací Millaisova a Huntova „naturalismu“ – Rossetti usiluje především o pravdivé vyjádření své vize, o vnitřní sepětí obrazu se zpracovávaným námětem, o psychologickou pravdivost. Je příznačné, že jeho kolegové ho chválili za dílčí detaily jako např. věrné vystižení zřaseného oděvu, ale o celkovém vyznění jeho obrazů mívali často pochybnosti, spojené mnohdy s obavami z prořimských, tedy katolických tendencí. Jeho díla se jim také jevila jako snová a úniková, málo přimknutá k realitě. Rossetti prožívá přírodu emocionálně, podobně jako Wordsworth v ní vidí zdroj jedinečných citových prožitků: „Křehkost, stálá souhra úžasu a důvěrné spřízněnosti tak tajemně v přírodě spjatých, pocit plnosti a hojnosti, který máme v polích, ne proto, že do všeho strkáme nos, ale protože to tam všechno je: to je cenná odměna, již se malíři v každém obraze dostane takovým studiem [přírody].“<sup>7</sup>

Rossettiho soukromý umělecký manifest, který proti ruskinovskému požadavku přesnosti „vnějšího vidění“ staví zájem o přesnost vnitřního vidění, představuje povídka *Ruka a duše* (Hand and Soul), vydaná r. 1850 v preraffaelském časopise *Zárodek* (The Germ). Děj povídky se odehrává ve Florencii 13. století a je strukturován poměrně jednoduše jako sled etap v uměleckém vývoji ústřední postavy fiktivního malíře jménem Chiaro dell' Erma. Beletristická forma tu vlastně slouží jen jako tenký pláštík teoretické úvahy o podstatě umění. Tři základní fáze, jimiž v první polovině povídky prochází hrdina, reprezentují tři falešné, zužující aspekty umělecké tvorby. Jejich falešnost odhaluje alegorická ženská postava, která se Chiarovi zjeví posléze v jakémsi horečném snu a která se mu představí jako obraz jeho duše. Ponorem do vlastní duše, psychologickou sebeanalýzou,<sup>8</sup> dospívá umělec k poznání trojího sebeklamu týkajícího se umělecké tvorby: jednak že cílem umění není sláva, jednak že umění není záležitostí čistě duchov-

<sup>7</sup> „Tenderness, the constant unison of wonder and familiarity so mysteriously allied in nature, the sense of fullness and abundance such as we feel in a field, not because we pry into it all, but because it is all there: these are the inestimable prizes to be secured only by such study [of nature] in the painter's every picture.“ Cit. in Welby, s. 101.

<sup>8</sup> V úvodu ke svému překladu Dantova *Nového života* používá Rossetti výraz „Autopsychology“. Viz *The Works of Dante Gabriel Rossetti*. Ellis, London, 1911, s. 296.

ního rázu či výrazem víry, a nakonec že umění neslouží abstraktním myšlenkám a mravním účelům. Některé motivy svádějí k tomu, aby povídka byla vnímána jako Rossettiho osobní zpověď, leckdy i mírně ironická, její smysl však spočívá spíše v symbolické rovině a osobní prvky či narážky nemají vždy jednoznačnou platnost. Tak hned úvod povídky lze číst jako skrytý komentář vztahů a situací mezi zakladateli bratrstva – Chiaro se ve svých devatenácti letech už nespokojí s nápodobou přírodních předmětů a vyhledá slovného mistra Giuntu Pisana, aby se u něho naučil zachytit myšlenku, ale záhy rozčarován zjistí, že Giuntovy obrazy jsou neživotné a že on sám umí víc než věhlasný umělec. (Madox Brown nutil Rossettiho malovat zátiší s lahvemi, proto Rossetti požádal Holmana Hunta, zda by se nemohl zdokonalovat u něho – jméno Giunta zní jako zkomolenina Huntova jména; ovšem neživotnost Giuntových obrazů je spíše kritikou akademické estetiky.) Významný je Rossettiho komentář k druhé a třetí fázi Chiarova vývoje. Chiaro je frustrován, když pochopí, že zaměnil oddanost víře za uctívání krásy, a rychle se vydá jiným směrem, ale žena-duše mu vysvětlí, že víra není možná bez lásky, a že ji tudíž nelze odtrhovat od ostatního života. Jinými slovy, duše u Rossettiho nemůže existovat bez těla, duchovnost bez smyslovosti a fyzičnosti; umění je syntézou obojího. Podobně nepřijatelná je pro umění volba mravně zušlechťujících námětů, vycházejících z abstraktních představ a pojmů, což byla shodou okolností koncepce, kterou na stránkách *Zárodku* propagoval jeden z majitelů tiskařské firmy J. L. Tupper. Chiaro vyzdobí kostelní zdi alegorickým výjevem Míru, a nejenže nijak nepoutá pozornost ani zájem diváků, ale jeho dílo je nakonec paradoxně zničeno v krvavé šarvátce mezi nepřátelenými rody. Myšlení ve své abstraktnosti je největším nepřítelem umění a z hlediska záměru je vždy kontraproduktivní – to je ostatně teze, která se od Rossettiho nese dál přes Patera až k symbolistům. Preraffaelský básník Arthur O'Shaughnessy v sonetu *Myšlenka* (Thought) ze sbírky *Epos o ženách* (An Epic of Women, 1870) vidí sám sebe dokonce jako deliricky zesláblého otroka „toho tvrdého tyra Myšlenky“,<sup>9</sup> jehož moci nelze uniknout a který, tak jako strašlivý bůh, vpaluje svoje věčné znamení člověku do tváře. Racionalita je chápána jako cosi nežádoucího, cosi ubíjejícího intuitivní a emocionální spontánnost a přirozenost.

<sup>9</sup> „I – who am of that hard tyrant Thought The slave“, v. 2–3. Arthur William Edgar O'Shaughnessy: *An Epic of Women*. John Camden Hotten, London, 1870, s. 65.

Zdrojem tvorby je podle instrukcí ženy-duše člověk sám. Jen skrze sebe, své fyzické bytí, může člověk dospět k odhalení duchovního rozměru života a jen skrze sebe, vtělením svého já do uměleckého tvaru, jej dokáže předat druhým. Tato introspekce má příznačné rysy narcisovského zrcadlení. „Dokud se nenakloníš nad vodu, tak svůj obraz neuvidíš: zůstaň stát vzpřímeně a odplyne od tvých nohou do nenávratna“,<sup>10</sup> praví žena-duše Chiarovi. Povídka vrcholí žádostí ženy-duše, aby ji Chiaro co nejpravdivěji namaloval; ten během práce dospívá ke konečnému poznání pravdy a poté vyčerpáním klesne a upadne do hlubokého spánku, který se rovná až jakési symbolické smrti, jak naznačuje poznámka o mrtvých, za něž se toho večera sloužila mše. Pravé umění je bolestný poznávací proces vyžadující veškeré umělcovy síly; výsledkem je zpodobení jeho duše. Zprostředkující roli sehrává srdce, tedy emocionální vroucnost, se kterou se k tvorbě přistupuje. V tom se ostatně umělec podobá Bohu – je-li umělcovo srdce moudré a pokorné, je stejným zdrojem tvorby jako srdce Boží a umění se proměňuje v božský akt.<sup>11</sup> Taková je ve stručnosti Rossettiho estetika, jak ji podává v Ruce a duši; taková je také jeho polemika s požadavky akademického formalismu, s moralistickými tendencemi v umění a s ruskinovskou „věrností přírodě“. Nejedná se ovšem ještě o závěr povídky. Ten se odehrává v současnosti, v roce 1847. Vypravěč se ve florentské galerii stává svědkem reakcí veřejnosti na zmíněný obraz a zjišťuje, že je pro ni v podstatě nesrozumitelný. To je cena, kterou umělec musí platit, rozhodne-li se pravdivě zobrazit svoje niterné poznání, svoji vnitřní zkušenost. Tvorba se neděje s ohledem na diváka nebo čtenáře – to ostatně sám Rossetti dostatečně ilustroval vlastním příkladem, když velmi záhy odmítl vystavovat svá díla na veřejnosti. Recipient je z rossettiovské estetiky – v protikladu k estetice viktoriánského románu kupříkladu – zcela vyloučen.

### Beatrice a Blažená panna: Rossettiho estetická vize

*Ruka a duše* tvoří východisko nejen k Rossettiho tvorbě výtvarné, ale i literární. Jestliže duše zhmotněná do podoby ženy a posléze v této podobě přenesená umělcem na plátno obrazu představuje onu pravdivou vnitřní

<sup>10</sup> „Not till thou lean over the water shalt thou see thine image therein: stand erect, and it shall slope from thy feet and be lost!“ *The Works*, s. 554–5.

<sup>11</sup> Rossettiho pojetí umělce jako božského tvůrce vychází v podstatě z romantické estetiky a má blízko ke Coleridgeovu pojetí. Zatímco však coleridgeovský umělec svým božským rozměrem zřetelně překračuje hranice lidskosti a je vnímán jako cosi děsivého a ohrožujícího, cosi nesoucího atributy „jinakosti“, Rossettiho umělec sdružuje principy lidského a božského do harmonické syntézy, která se děje prostřednictvím tvorby.

vizi, pak je třeba se ptát po povaze oné vnitřní vize, po charakteru Rossettiho soukromého mýtu. A současně je třeba se ptát po jeho zdroji. Neboť takový mýtus u Rossettiho skutečně existuje a ideově sjednocuje víceméně veškeré jeho dílo. Tento mýtus či vize má svůj původ v odkazu básníka, který byl Rossettimu obzvláště blízký – Danta Alighieriho. Smyslem Dantova díla se po léta zabýval Rossettiho otec, který v něm spatřoval svědectví o tajné sektářské opozici vůči panovnické moci, podobné, v jaké se angažoval on sám svými karbonářskými aktivitami. Rossetti proto znal Danta nejenom díky svému jménu (které správně znělo Gabriel Charles Dante Rossetti), ale i proto, že Dante patřil k největším kulturním pokladům, které si jeho otec přivezl s sebou do nové vlasti, a zaujímal v této ze tří čtvrtin italské rodině stejné postavení jako Shakespeare v rodině ryze anglické. Vážně se začal Rossetti Dantovým dílem zabírat v polovině 40. let a ještě před založením bratrstva měl hotový překlad jeho skladby *Nový život* (*Vita Nuova*). Dantem a jeho předchůdci se pak zabýval intenzivně po celá léta padesátá. Plodem této usilovné překladatelské práce je kniha *Raní italská básníci* (*The Early Italian Poets*), kterou Rossetti vydal roku 1861 a v modifikované verzi a s pozměněným názvem *Dante a jeho kroužek* (*Dante and his Circle*) ještě v roce 1874. Dá se tedy prohlásit, že Dante a raná italská poezie 12. až 14. století představuje Rossettiho celoživotní zájem, ba dokonce jakési spříznění volbou.

Vize, k níž Dante Rossettiho inspiroval, se objevuje zapracovaná i v *Ruce a duši*, v jedné z etap Chiarova uměleckého vývoje. Během období, kdy se Chiaro plně zabírá vírou a svým vztahem k Bohu, představuje si, jak jeho mladičká milenka, dívka sotva devítiletá, umírá a odchází do nebe, kde se jí dostává nejvyššího pozhřebání a adorace, a kde také on, zemřelý, se připojuje k všeobecnému chvalozpěvu. V této touze po uctívání idealizované a kanonizované ženy (duše dívku oslavují slovy „svatá, svatá, svatá“) je projektován obraz Beatrice, jak jej Dante vytvořil právě v *Novém životě*, Beatrice nejprve coby devítileté milenky a na závěr proměněné ve zduchovnělý ideál a křesťanský symbol. Vzápětí si ovšem Chiaro uvědomuje, že jeho náboženské zanícení nebylo ničím jiným než substitucí touhy uctívat absolutní krásu. V tom však nakonec u Rossettiho není rozpor, neboť víra, krása a láska jsou vesměs subjektivními projekcemi a jako takové do značné míry splývají. „Nevyhledávej rozdíly“, praví žena-duše Chiarovi, „ale plně se oddávej lásce: právě to je víra, protože v první řadě je třeba věřit srdcem. Co ti Bůh vložil do srdce, tím se říd, a byt' bys tak činil bez pomýšlení na Něho, bude to správné; takovou oběť po tobě On vyžaduje a vkládá na ni znamení ohně. Nemysli na Něho, ale na Jeho lásku a na svoji

lásku. Bůh přece není ukrutný tyran, pod jehož rukou by ses musel sklánět a jehož nohy bys musel líbat“.<sup>12</sup> Tento subjektivismus potom umožňuje dantovskou Beatrici jakožto vizi duchovního ideálu proměnit v rossettiovský estetický ideál.

Rossettiho na tomto modifikovaném dantovském mýtu fascinovala především konceptuální podvojnost ženy coby milované bytosti, ona všudypřítomná jednota protikladů – milenka živá a milenka mrtvá, žena tělesná a žena idealizovaná, žena pozemská a žena nebeská, žena přítomná a žena nepřítomná, respektive přítomná pouze jako otisk paměti – a důsledky této podvojnosti pro umění, to jest hledání možnosti, jak prostřednictvím umění uskutečnit syntézu konkrétního, partikulárního bytí s absolutním ideálem, jinými slovy, jak sloučit smrtelné tělo s nesmrtelnou duší. Žena jakožto symbol lásky v nejširším slova smyslu se Rossettimu jeví jako nejpříhodnější námět k prověření těchto otázek.

Zde je namístě připomenout rossettiovskou metodu zrcadlení, neboť tyto protikladné aspekty bytí jsou spolu neodlučitelně svázány a zrcadlí se v sobě navzájem. I tato představa provázela Rossettiho úporně a neodbytně, jak o tom svědčí perokresba nazvaná *Jak se potkali* (*How They Met Themselves*), na které autor pracoval opakovaně celých deset let (1851–60). Je na ní zobrazena milenecká dvojice, která se v lese setká se svými dvojníky; pár vlevo je přítom osvětlen jakousi tajemnou září a vypadá mnohem klidněji než pár vpravo – zde dívka vztahuje obě paže dopředu a klesá v kolenu, jako by omdlávala, zatímco její milenec se jí snaží podpírat a zároveň tasí meč. Tělesný aspekt bytí se tu evidentně setkal s duchovním principem, a došlo k tomu zřejmě v kritickém okamžiku, nejspíš po prvním sexuálním prožitku. Zkušeností s fyzickou podstatou lásky jako by se rozpoltila jednotná povaha bytí, ale jenom proto, aby duchovní, idealizovaná část zůstala přítomná a viditelná jako zrcadlový obraz a připomínala konečný smysl a cíl života – opětovné sloučení obou principů. Pár vlevo vypadá, jako by to věděl, pár vpravo jako by se cítil tímto poznáním v dané chvíli zaskočen.

Na dantovské vizi se v různých obměnách zakládají Rossettiho nejlepší básně, ať je to *Podobizna* (*The Portrait*), sonetový cyklus *Dům života* (*The House of Life*) anebo browningovský monolog *Jenny*. Zcela z ní vy-

<sup>12</sup> „Be not nice to seek out division; but possess thy love in sufficiency: assuredly this is faith, for the heart must believe first. What He hath set in thy heart to do, that do thou; and even though thou do it without thought of Him, it shall be well done; it is this sacrifice that He asketh of thee, and His flame is upon it for a sign. Think not of Him; but of His love and thy love. For God is no morbid exactor: He hath no hand to bow beneath, not a foot, that thou shouldst kiss it!“ *The Works*, s. 554.

chází Rossettiho nejnámější báseň *Blažená panna* (The Blessed Damozel), ve které se rovněž uplatňuje princip zrcadlení, a to dokonce v několika rovinách. Skladba patří k autorovým prvním významnějším básnickým pokusům, Rossetti ji napsal už roku 1847 a spolu s několika dalšími verši ji v téže roce zaslal na ukázkou malíři a básníkovi Williamu Bellovi Scottovi, v rukopisném svazěku nazvaném *Písně umění katolického* (Songs of an Art Catholic).<sup>13</sup> Je známo, že Rossetti touto skladbou zamýšlel vytvořit jakýsi pandán anebo spíše převrácený zrcadlový obraz k Poeovu *Havranovi*, a to zobrazením téže situace nikoli z hlediska živého milence, ale mrtvé milenky. Při bližším zkoumání však zjistíme, že se jedná o podobnost čistě vnějškovou – Rossetti má daleko jak k Poeovu psychologickému realismu, tak k jeho duševnímu masochismu i k jeho pojetí krásna.

Blažená panna je opět variantou Beatrice. To ostatně naznačuje už sám název básně – odkazem na blaženství ve smyslu „beatitudo“, které je základem Beatricina jména. Rossetti sice čte jméno „Beatrice“ jako „ta, jež blaženství přináší nebo udílí“,<sup>14</sup> ale sám Dante svou milenkou vyzývá na počátku *Nového života* slovy „Apparuit jam beatitudo vestra“ (Vaše blaženství bylo učiněno zjevným) a v závěru ji nazývá „blaženou“ (v Rossettiho překladu „blessed“). Význam „blaženosti“ je posléze problematizován opět výraznou podvojnou podstatou hrdinky básně, podstatou, která nyní vyplývá ne tolik z obecného poznání duality jako základního psychického stavu bytí, ale právě z oné zvolené perspektivy – z perspektivy Beatrice, a to Beatrice mezi *Novým životem* a *Božskou komedií*,<sup>15</sup> Beatrice právě zemřelá, Beatrice mezi životem a smrtí. Ne tedy převrácený *Havran*, ale převrácený Dante, a to v tom smyslu, že Beatrice v Rossettiho básni na sebe bere individuální vlastnosti Dantova lyrického subjektu, zejména jeho vášnivost, a odmítá, aspoň dočasně, proměnit se v ideál. Vzniká tu napětí mezi možnými významy slova „blessed“ – na jedné straně stojí nebeská blaženost (v tomto smyslu můžeme titul překládat i jako „požehnaná“ či „blahoslavená“), na druhé straně pak blaženství či blaho pozemské („bliss“), blaho tělesné, senzuální. J. V. Sládek přeložil Rossettiho báseň

<sup>13</sup> Vzhledem k tomu, že výraz „catholic“ znamená v angličtině také „všeobecný, široce pojatý“, není úplně jisté, jaký význam měl Rossetti přesně na mysli, ale Bell Scott ze všeho nejdříve číchal v jeho verších „pa-peženectví“. Viz Gaunt, s. 18.

<sup>14</sup> Viz Rossettiho poznámku k překladu *Nového života*, *The Works*, s. 311 n.

<sup>15</sup> K poslední Dantově vizi v *Novém životě* Rossetti poznamenává, že se patrně jedná o „Vidění Pekla, Očistce a Ráje, které tvoří trojí argument *Božské komedie*“ („the Vision of Hell, Purgatory, and Paradise, which furnished the triple argument of the Divina Commedia“), čímž zdůrazňuje souvislost obou děl. Viz *The Works*, s. 346.

jako *Světiče*; to je těžko přijatelné, neboť takový název naznačuje, že proces zduchovnění už je v podstatě ukončen, že dospěl k finálnímu bodu kanonizace. V básni však jde naopak o první krok k duchovnímu blahu, a hrdinka jej váhá učinit, neboť si nedokáže představit nebeské blaho bez blaha pozemského, lásku Boží bez lásky člověka. Váhá stát se idealizovanou Beatricí, dokud nebude naplněn předpoklad, který si subjektivně vytkla jako nezbytný. Akt blahorečení závisí na vůli a rozhodnutí jeho adeptů.

Blažená panna předjímá filozofii ženy-duše z Rossettiho povídky – i ona interpretuje Boží lásku jako identickou s láskou lidskou, pozemskou, a činí tak velmi tvrdošjně. Vzpírá se dokonce podříditi principům nebes, a přestože je mrtvá, zachovává si svou tělesnost, je to dívka z masa a kostí, v jejíchž žilách dosud koluje horká krev, a to natolik, že svými nadry dokonce zahřívá zábradlí na předprsni nebeského domu. S touto hrdinčinou tělesností pak úzce koresponduje fyzické pojetí vesmíru a vůbec prostor a zdůrazněná prostorovost básně. Nebesa jsou zobrazena jako fyzická enkláva kdesi na konci hmotného vesmíru, odkud lze hledět až někam k sotva viditelnému Slunci, kolem něhož jako neposedná muška krouží Země; nebeský dům je jakoby součástí kopernikovského kosmu. Tato představa fyzikálního rozměru nebes má patrně svůj původ jednak u Miltona, v obrazech Satanova letu nezměrným kosmickým prostorem rozkládajícím se mezi Peklem a Nebem, jednak u Shelleyho s jeho plastickými vizemi kosmu, sídla filozofického principu Nutnosti. To je však spíše otázka imaginace. Jinak se *Blažená panna* svou ideou, že před Boha lze předstoupit jen v mileneckém spojení, že Boží lásky lze dosáhnout jen realizací pozemské, tedy citové, smyslové a tělesné lásky, která je schopna překročit hranice pozemského bytí a tím se absolutizovat, blíží pojetí Donnovu, třebaže není jisté, zda Rossetti poezii Johna Donna vůbec znal.<sup>16</sup> Rossetti také nikde netematizuje donnovský rozpor mezi jevovou stránkou lásky a její podstatou – svět čtenáře je z Rossettiho textu symptomaticky vyloučen, jeho zajímá jen traumatický moment rozštěpení oné zmíněné jednoty podvojného bytí.

Je možná ironií osudu, že Rossetti našel tento mytický dualismus ženy i ve svém osobním životě. Elizabeth Siddalová, se kterou žil deset let, jako by přímo naplňovala jeho vizi estetizované Beatrice – byla to dívka nesmírně tvárná, a třebaže pocházela z chudých poměrů, pod Rossettiho vedením zkoušela psát básně a malovat; svým vzhledem naplňovala preraffael-

<sup>16</sup> Rossettiho životopisec Oswald Doughty ve své knize *A Victorian Romantic*. Frederick Muller Ltd., London, 1949, jméno Johna Donna v žádné souvislosti nezmiňuje.

ský estetický ideál – byla vysoká, štíhlá, měla výrazné modré oči a bohaté rúse vlasy, takže vždy oscilovala mezi individuální bytostí a typem; na konci padesátých let ochořela tuberkulózou a svůj život ukončila patrně dobrovolně požitím nadměrné dávky laudana, po roce nešťastného manželství, které s Rossettím nakonec uzavřela.

Stala se tak mrtvou milenkou, skutečnou Beatricí, kterou si Rossetti předpověděl v době, kdy psal *Blaženou pannu* a kdy Elizabeth ještě zdaleka neznal, a kterou posléze, jakýmsi definitivním estetickým gestem, vtělil do obrazu nazvaného *Beata Beatrix* (tj. „blažená Beatrice“). Tento obraz, malovaný v roce 1863, zhruba rok po Elizabethině smrti, patří k Rossettiho nejlepším výtvarným dílům. Zachycuje Beatrici v okamžiku smrti, ale dívka přitom sedí vzpřímeně a se zakloněnou hlavou a pootevřenými ústy čeká na smrt v jakémsi extatickém vytržení. Ruce má složeny v klíně tak, aby do nich mohla přijmout květinu smrti – mák, kterou jí přináší nebeské ptáče. Zpovzdálí ji sledují dvě postavy, Dante (umění) a Lásky; vzadu se pak rýsuje jakási stavba připomínající most a evokující představu známou z *Blažené panny* – most přes éternou propast dělící Zemi a nebesa. Timothy Hilton upozorňuje, že obraz je koncipován jako pomník mrtvé Elizabeth; v každém případě svou sepulchrální symbolikou vytrhává postavu Beatrice z bytí v plynoucím čase a transformuje ji coby ideál do bezčasí věčnosti, jak naznačuje motiv slunečních hodin. Osobní prožitek se stává nadosobním mýtem. Rossettiovský mýtus dantovské Beatrice se tedy rozpíná především mezi těmito dvěma díly, mezi básnickým obrazem milenky vyjednáující si svou cestu ke spáse a blaženství na základě kontinuity pozemského řádu bytí i na nebesích (jakožto „nový život“ – *vita nuova*) a výtvarným obrazem umírající milenky, který lze chápat jako monumentalizovanou vzpomínku. V 70. letech namaloval Rossetti ještě známý obraz na téma *Blažené panny*, kde mu modelkou byla Jane Morrisová, ale ten, zdá se, mnoho k již hotovým představám nepřidává.

S koncepcí obrazu *Beata Beatrix* zato překvapivě souvisí jiná Rossettiho raná báseň, *Podobizna*, v první verzi hotová také už v roce 1847. I zde obraz mrtvé milenky vzniká na základě utkvělé vzpomínky, a je to právě vzpomínka, která tuto dívku a citový vztah, který zosobňuje, idealizuje a mytizuje. Je to tento subjektivní otisk v paměti, který umožňuje vytvořit umělecké dílo – paměť zde funguje jako svébytné estetické zrcadlo: „Jako můj obraz v zrcadle / by zůstal, když já sám jsem pryč,“<sup>18</sup> uvažuje malíř nad por-

trétem své milé. Vzniká otázka, co vidíme na obraze – milenku v brownin-govském smyslu takovou, „jaká byla“, anebo malířovo zrcadlené já, jeho vnitřní vizi, jeho duši? Neboť také žena, která se v *Ruce a duši* představí Chiarovi jako duše a chce po něm, aby ji portrétoval, je rossettiovská Beatrice – je to duše, a přesto má tělo; je to vnitřní, subjektivní já, a přesto se objektivizuje jako cosi „jiného“, viditelného; je to princip, a přesto je to žena. Malíř v *Podobizně* má podobnou toužebnou vizi jako blažená panna, vizi o splynutí duší v aktu lásky a dosažení duchovní blaženosti právě tímto způsobem. Tato vize je zatím realizovatelná pouze v umění: zrcadlená tvář malíře, který mezi tím odešel, jako by splývala s portrétem milenky, která zemřela. Připomíná to poezii Thomase Hardyho, jeho opakované evokování čehosi ztraceného, čehosi, co nabývá hodnoty a významu svojí absencí, vědomím definitivní ztráty. Hardy však ve svých verších reflektoval skutečné ztráty – smrt Trypheny Sparksové, smrt své první ženy Emmy Lavinie. Pro Rossettiho nemá motiv ztráty primárně podobu čehosi aktuálního, je to pro něho archetypální model, základní osobní i nadosobní otázka – a příběh Elizabeth Siddalové ji, jak bylo řečeno, ironicky zkonkrétňuje. Skutečnost napodobuje umění, řekl by k tomu Oscar Wilde.

*Podobizna* staví do centra své výpovědi otázku možného uměleckého ztvárnění vize. Estetické aspekty jsou ovšem přítomny i v *Blažené panně*. Do značné míry souvisí s určením identity mluvčího – není totiž úplně jednoznačné, kdo v básni promlouvá.<sup>19</sup> Na první pohled se zdá, že tu jsou přítomni tři mluvčí, neosobní básník, blažená panna a její pozemský milenc, jehož myšlenky jsou uvedeny v závorkách. Stejně tak je ovšem možné, že hlas básníka je totožný s hlasem milence a závorky naznačují dva různé stavy, za kterých se promluva odehrává. Hlas v závorce je hlasem bezmocnosti a odpovídá hlasu bdělého vědomí – jeho dominantními znaky jsou racionální tázání, vzpomínka a smyslová komunikace. Tento hlas jako by reagoval na slova a obrazy básně, jako by svým zoufalým komentářem vytrhával báseň z jejího vlastního, soukromého prostoru a snažil se ji zpřítomnit i ve fyzickém, smyslově uchopitelném, vědomém světě. Báseň však existuje ve světě imaginace, tedy v prostoru vzniklém potlačením vědomí a tělesné existence. V takovém prostoru existuje celistvá, nedělitelná, kdežto milencovy reakce v závorkách jsou jen útržky, fragmenované výkřiky zesilující pocit bezmocnosti bdělého stavu. *Blažená panna* je v tomto smyslu svébytným dílem básnické imaginace, ve vši své konkrétnosti, ve všech

<sup>17</sup> V monografii *The Pre-Raphaelites*. Thames and Hudson, London, 1989, s. 179–182.

<sup>18</sup> „As though my image in the glass / Should tarry when myself am gone.“ *The Works*, s. 169.

<sup>19</sup> Tímto problémem se zabývá řada současných interpretů básně, jak na to poukazuje Tirthankar Bose ve svém článku „Rossetti's 'The Blessed Damozel'“. *The Explicator*, Washington, Spring 1995, s. 151.



aspektech popsaných výše. Zatímco Poeův milenec v půlnočním deliriu nedokáže víc než drásat se opakovaným a stále silícím vědomím marnosti své touhy, Rossettiho básník překonává tuto marnost a bezmocnost imaginací. Pomocí imaginace stvoří zrcadlový obraz sebe samého – mrtvou milenkou, která nezná nic jiného než tutéž touhu, již podléhá on na zemi, a která pro tuto touhu odmítá aspoň prozatím přijmout nebeské blaženství.

Tento imaginační proces svým způsobem splývá se samotným tvůrčím aktem. Jestliže v *Podobizně* hledí básník na obraz, aby v něm našel nejen zvětšenou milenkou, ale zároveň zvětšené své já, stejným způsobem hledí prostřednictvím imaginace básník *Blažené panny* na obraz, na výtvarné dílo. Blažená panna je v prvních slokách básně přítomna skutečně nejvíce jako obraz, je to do slov převedené malířské vidění – a tak jako plátna preraffaelitů díky literární inspiraci ožívají v čase, neboť jejich výjevy lze vypravovat, a tedy „číst“ podobně jako literární dílo, získává *Blažená panna* výtvarným charakterem prvních slok zvláštní utkvělou statickostí obrazu. To plně odpovídá tématu básně, protože se v ní nejedná o příběh, nýbrž o stav, o možnost zachycení vášnivé touhy po splynutí duší i těl, a vše epické je zde buď matně vyjádřeno vzpomínkou anebo příslibem do budoucna, oddalovaným nepříznivou skutečností. Reálným časem básně je přítomný okamžik, veškerá intenzita tématu se soustředí pouze v něm. Navíc v básni dominuje čas subjektivní, psychologický nad časem objektivním; panně se zdá, že uplynul sotva den, co přišla mezi zpěváky božího kůru, kdežto čas živých se zatím měřil na roky. Pro blaženou pannu – a s ní pro svět imaginace – se zastavil čas, kdežto pro bdělý, empirický svět se čas naopak rozeběhl, jak dokládají milencova slova v závorce („Rok pádí zběsile“<sup>20</sup>).

### Lilie: preraffaelská květomluva

Úvodní verše básně se vyznačují jednak pečlivě vymezenou barevností, jednak vizuální symboličností, čímž odpovídají preraffaelské výtvarné estetice, jak ji prosazoval především Rossetti. Je to až jakési cvičení v kompozici – oči přejíždějí od jednoho prvku k druhému a vnímají hlavně rozdíly v provedení, které ovšem nakonec skládají harmonický celek. Vidíme zlaté zábradlí, modré oči, bohaté žluté vlasy v barvě zralého obilí, a pak především bílou řízu volně splývající až k patám a tři bílé lilie, které drží blažená panna v ruce. Lilie, tato základní květina preraffaelské květomluvy, zde v sou-

ladu s tradicí symbolizuje nevinnost, avšak její symbolický význam není zcela pevný. Lilie totiž není jediným florálním emblémem obrazu blažené panny, na říze je zároveň vyšita bílá růže, dar Panny Marie. Růže bývá tradičně spojována s mariánskou symbolikou, navíc ale také nese význam květiny lásky, obvykle zobrazované v červené barvě. Panna Maria ovšem blažené panně darovala řízu s bílou růží a tím propojila ikonografické významy lilie a růže, nevinnosti a lásky; jako by tím potvrzovala frustraci blažené panny – láska je zde dosud nerealizovatelná bez přítomnosti milovaného člověka. Také ovšem duchovní nevinnost, tedy splynutí s Kristem, je díky tomu nerealizovatelná, a lilie spočívají na ohnutém předloktí, jako by spaly. Lilii probudí růže, lásku nebeskou láska pozemská.

Obrazy uvězněné, potlačené lásky jsou příznačným preraffaelským komentářem k viktoriánské mravní atmosféře a emblematika květin tvoří podstatnou součást sémantiky těchto děl. Tak v roce 1850 vyvolalo rozruch plátno umělce hlásícího se k širšímu okruhu preraffaelského sdružení, Charlese Allstonea Collinse, bratra spisovatele Wilkieho Collinse. Práce se nazývala *Klášterní myšlenky* (Convent Thoughts) a zobrazovala postavu jeptišky uprostřed klášterních zdí, jak rozmýšlí nad utrženou květinou. Dominantní emblematickou květinou obrazu je lilie – trs lilí roste na břehu jezírka a vztahuje k dívce své bílé květy, hladinu jezírka zdobí rozkvetlé lekníny (v angličtině „water-lilies“). Mladá jeptiška je tedy obklopena symboly nevinnosti, ale v ruce drží jiný květ, plně rozvitý kvítek mučenky, implikující vášeň lásky.<sup>21</sup> S Collinsovým obrazem nápadně koresponduje dílo pozdějšího preraffaelského malíře Johna Williama Waterhouse nazvané *Moje sladká růže* (My Sweet Rose), kde je motiv uvězněné touhy vyjádřen ještě explicitněji: dívka v zahradě obehnané vysokou zdí zasněně čichá k červené růži, jejíž vůně v ní nevyvolává pouze tajné, zakázané myšlenky, ale probouzí fantazijní představy, s jejichž pomocí dokáže překonat hrubé zdi úzkoprsé morálky a ponořit se do vytouženého světa vášní.

Samotný Rossetti svébytným použitím symbolického motivu lilie poukázal především na to, že nevinnost pro něho není jednoznačně definovaný pojem a že význam lilie se mu jeví právě tak ambivalentní jako panenské mateřství Panny Marie nebo smysl lásky Beatriciny. Toto sémantické napětí se projevuje v řadě jeho děl. Už dvě jeho raná plátna, inspirovaná mariánskou tematikou, uplatňují symbol lilie specifickým způsobem – jedná se

<sup>20</sup> „The whole year sets apace.“ *The Works*, s. 3.

<sup>21</sup> Toto je patrně zejména v angličtině, kde výraz pro mučenku, pasifloru, zní „passion flower“. Tento název je symptomaticky dvojznačný, neboť slovo „passion“ znamená jednak utrpení Kristovo, jednak milostnou vášeň, takže není jisté, jakými myšlenkami se jeptiška při pohledu na kvítek zaobírá.

o obrazy *Dívčí věk Panny Marie* (The Girlhood of Mary Virgin, 1848–49) a *Ecce Ancilla Domini* (1849–50). Přestože výjevy svou tematickou volbou sváděly ve své době k interpretacím podsouvajícím umělci katolické sklony, jejich smysl není pouze náboženský a v kontextu Rossettiho díla se lze dokonce domnívat, že náboženský rozměr v nich ustupuje do pozadí, jakkoli se to na první pohled zdá nemožné. Obrazy spolu úzce souvisejí tím, že zachycují dvě fáze v životě mladé Panny Marie, a spojujícím svorníkem je motiv lilie, který se na obou plátnech vyskytuje ve zdvojené podobě – v obou případech je tu lilie přítomna jednou jako skutečná rostlina, jednou jako obraz, respektive výšivka, na které pracuje Panna Maria. Na prvním obraze se vysoké vzpřímené lilie ve váze dotýká anděl v podobě dítěte, jako by tím stvrzoval význam nevinnosti. Panna Maria se dosud nalézá v bezpečí rodinného kruhu – u výšivky s ní sedí její matka Anna, hned za přepážkou se její otec Jáchym věnuje vinné révě. *Ecce Ancilla Domini* zachycuje okamžik zvěstování Panny Marie a mnohé motivy jsou zde převrácené. Lilie na dokončené výšivce je otočena květy dolů, anděl již není dítě a skutečnou lilii třímá v ruce, jako by ji Marii podával. Panna Maria se choulí na posteli a téměř bojácně upírá zrak na lilii v andělově ruce. Nikdo jiný na scéně přítomen není a převládající bílá barva ještě umocňuje dojem dívčiny osamělosti v tomto kritickém okamžiku. Anděl je zvěstovatelem svatého mateřství – spíše než duchovní obsah však výjev zobrazuje psychický zmatek a nedůvěru, které prožívá žena se ztrátou dětství a s ní i všech znaků bezpečí. Lilie v andělových rukou je symbolem nových povinností, a tedy nové identity – identity ženy a matky.

V sonetu *Svatební noc* (Nuptial Sleep) z cyklu *Dům života* jsou těla milující se dvojice připodobňována ke květinám velmi připomínajícím lilie a vlastní sexuální prožitek vyvolává cosi velmi blízkého náhlému rozvití květu vyrůstajících z jednoho stonku. Zřetelné aspekty tělesnosti si uchovává i *Lilie lásky* (Love-Lily), kde předmět lásky osciluje mezi florálním symbolem a živou bytostí: lilie lásky má ruce, srdce, rty, rozum, hlas a dokáže i líbat. V skeptické perspektivě sonetu *Neploďné jaro* (Barren Spring) pak ambivalentní charakter lilie hraje nejvýraznější roli – jako v každém jiném květu (ocůnu, sněžence, rozkvetlé jabloni) vidí básník v lilii nejen příslib života, ale i jeho zmaru; tak jako život v sobě obsahuje smrt, tak i nevinnost v sobě nese svůj opak, zkaženost. Bílé okvětní plátky kolem zlatého srdce jednou uschnou a zkroutí se, věčnost nevinnosti je pouhý klam, jemuž není radno podléhat. Tělesné bytí, bytí v čase, je pro Rossettiho velmi intenzivní skutečností, a tajemství překonání tohoto údělu pro něho spočívá v duši, která je schopna imaginativních, zvěčňujících vizí.

Rossetti ovšem respektoval tělesnost a smyslovost jako základní modus přítomného bytí a nerozpakoval se ji ve svých básních a výtvarných dílech zobrazovat. Pro viktoriánskou veřejnost bylo něco takového jen těžko přijatelné, a proto není divu, že brzy po vyjití Rossettiho básnického díla v roce 1870 zdvihla svůj hlas. Skotský kritik Robert Buchanan, píšící pod pseudonymem Thomas Maitland, uveřejnil v říjnu roku 1871 v časopise *The Contemporary Review* článek nazvaný „Smyslná škola poezie“ (The Fleshly School of Poetry), ve kterém obvinil Rossettiho z okázalé smyslnosti a nedostatku jemnějších citů. Na několika vybraných básních, zejména pak na Svatební noci, se pokoušel demonstrovat, že Rossetti píše poezii proto, aby v ní mohl předvádět své osobní smyslné sklony, svoji samolibost a vyhraněné estétství. Neváhal přitom použít takové výrazy jako „morbidní odchylka od zdravých forem života“, „únavná, vysilující, i když vytříbená senzualita“, „přemíra krajní přecilivělosti“ anebo „hluboce zakořeněná lhostejnost ke všem zneklidňujícím silám a vlivům“,<sup>22</sup> ať už jimi myslel, co chtěl. Buchanan svou dikcí vlastně předjímá celý pozdně viktoriánský postoj k estétskému a dekadentnímu hnutí, interpretující tvorbu umělců jako výraz jejich osobní degenerace, v duchu teorií C. Lombrosa a M. Nordaua.<sup>23</sup>

Proti podobným nařčením se Rossetti důrazně ohradil v odpovědi nazvané „Pokoutní škola kritiky“ (The Stealthy School of Criticism), otištěné v prosincovém čísle *Athenea*. Odmítl kritickou maškarádu, které byl v Buchananově článku vystaven, a především se pokusil vyvrátit zkrslující tvrzení o animální smyslnosti a estétské povrchnosti svého díla. S pomocí několika básnických textů dokazoval, že „všechny vášnivé a oprávněné tělesné rozkoše ... jsou ničím, pokud je trvale nezušlechťuje duševní spříznění“.<sup>24</sup> Tělo a smysly jsou u Rossettiho „oprávněně“ přítomné, ale jsou vždy nahlíženy prizmatem duše; jen z této perspektivy se pak mohou odrážet v zrcadle umění.

Buchananovy výtky nás přivádějí naposledy k Rossettiho preraffaelskému zrcadlu. Podle Buchanana předvádí Rossetti ve svém díle nepokrytě svoji smyslnost – podle Rossettiho však existuje zásadní rozdíl mezi předmětem samým a jeho uměleckou reprezentací (v tom se Rossetti výrazně odlišuje od Ruskina). Umění předmět vytrhává z pozemského řádu

<sup>22</sup> Robert Buchanan, „The Fleshly School of Poetry: Mr D. G. Rossetti“. In: Hares-Stryker, s. 239.

<sup>23</sup> Touto problematikou se mj. zabývá i Stephen Arata v knize *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*, zejména v první kapitole, s. 11–32.

<sup>24</sup> „...all the passionate and just delights of the body are declared ... to be as naught if not ennobled by the concurrence of the soul at all times“; D. G. Rossetti, „The Stealthy School of Criticism“. In: Hares-Stryker, s. 248–249.

bytí a povyšuje, absolutizuje a idealizuje jej. Ten jedině tak potom nabývá svého pravého významu. Jedním z nejinspirativnějších textů byla pro prerafaelity Tennysonova báseň *Paní ze Shalottu* (The Lady of Shalott). Holman Hunt podle ní vytvořil obraz, zachycující zlomový okamžik básně: hrdinka se ve svém domě na ostrově snaží vymotat z nití, které používá při tkaní svého díla, a přitom v zrcadle zahlédne postavu sira Lancelota na koni. Její dílo ji doslova svazuje, je pro ni tajemnou kletbou, avšak opuštění ostrova a cesta za Lancelotem, jak víme z básně, pro ni znamená smrt. Huntův obraz prozrazuje značnou inspiraci Rossettiho poetikou – žena zosobňuje touhu člověka protrhnout „kletbu“ řádu, kterou životu vtiská umění, a vydat se napospas samotnému životu, jenže tato cesta vede do záhuby. Podobné nebezpečí představuje hlava Gorgóny v Rossettiho krátké básni *Aspecta Medusa*; sama tato hrůzná hlava má ambivalentní význam (může se stát, že někdy, projednou, člověka nezabije), ale teprve pohledem do zrcadla vodní hladiny v kašně lze bez nebezpečí spatřit její pravou podstatu – lze uvidět samu smrt a přitom být před ní uchráněn. Perseus zde figuruje jako umělec, Medúsa je strašlivá pravda uměním odhalená, Andromeda je divák a hladina v kašně umění, které dává pravdě řád. Rossetti napsal své verše jako podklad ke kresbě, kterou zamýšlel později vytvořit. Zůstalo u záměru, avšak obraz na totéž téma namaloval po Rossettiho smrti Edward Burne-Jones a nazval ho *Zhoubná hlava* (The Baleful Head, 1885–87). Na hladině kašny se v něm zrcadlí nejenom tvář Medúsy, ale příznačně také tvář Persea a Andromedy.

#### Literatura

*An Anthology of Pre-Raphaelite Writings*. Edited by Carolyn Haress-Stryker. Sheffield Academic Press, Sheffield, 1997.

David Morse: *High Victorian Culture*. The Macmillan Press Ltd., London, 1993.

Graham Hough: *The Last Romantics*. Gerald Duckworth & Co. Ltd., London, 1949.

T. Earle Welby: *The Victorian Romantics, 1850–70*. Gerald Howe Ltd., London, 1929.

William Gaunt: *The Pre-Raphaelite Tragedy*. Jonathan Cape, London, 1942, 1975.

*Pre-Raphaelite Writing. An Anthology*. Edited by Derek Stanford. J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1973.

Timothy Hilton: *The Pre-Raphaelites. World of Art*. Thames and Hudson, London, 1970, 1989.

Stephen Arata: *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, 1996.

### Dante Gabriel Rossetti and the Pre-Raphaelite Mirrors

The 1850s mark the beginnings of the Aesthetic Movement in English culture. The present study attempts to identify some „Aesthetic“ characteristics in the work of D. G. Rossetti and other Pre-Raphaelites, both in art and literature („Blessed Damozel“, „Hand and Soul“). Special attention is paid to the floral symbolism, prefiguring the fin-de-siècle use.

## Podoby smrti a života v Nebeského Protichůdcích

Daniel Soukup

### I.

#### „Slovanská poezie“, romantismus a poetika fragmentu<sup>1</sup>

Když v dubnu 1844 vyšla lyricko-epická báseň *Protichůdci* od Václava Bolemíra Nebeského, zapůsobila na českou vlasteneckou společnost podobně nepatřičným dojmem jako o osm let dříve Máchův *Máj*. S Nebeského „fantasticko-allegoricko-romantickou“ skladbou si nevěděl rady například Jakub Malý, který v *Časopise českého Museum* sarkasticky poznamenal: „Naše čtenářstvo nemá ještě tak zkažený žaludek, aby si mohlo libovat v podobném cizokrajném koření.“<sup>2</sup> Malého postřeh ovšem v jistém smyslu přesně vystihl povahu věci: „cizokrajnost“ *Protichůdců* ve vztahu k tehdejšímu obrozenským snahám je totiž nepopiratelná.

Vladimír Macura charakterizuje českou kulturní situaci třicátých a čtyřicátých let jako střet dvou „normativních systémů“ – romantismu, který se v té době vyznačoval „až magickou přitažlivostí[!]“, a „slovanské poezie“. Jejich oddělení je přitom již „tak či onak dokonáno, skrze jeden normativní systém je odmítán a narušován druhý“.<sup>3</sup> Macura shrnuje rysy „slovanské poezie“ takto:

Iracionalita je přísně omezována na působení v rámci svěží, „bystré“ obraznosti, proklamuje se její korigování zdravým rozumem. (...) Je

<sup>1</sup> Tato studie představuje částečně přepracovanou verzi článku „Polarity podob smrti v Nebeského Protichůdcích“, in: sborník z česko-německého studentského kolokvia *Biedermeier v české literatuře*, v tisku.

<sup>2</sup> J. B. Malý: „Stručný přehled literatury české posledních dvou let“. *Časopis českého Museum*, 1846, s. 650. Ferdinand Čenský nám zprostředkoval postesknutí nakladatele Pospíšila: „Odbyt prvního vydání *Protichůdců*“, píše nám přítel náš Jar. Pospíšil, „byl skrovný, velmi skrovný!“ Ferdinand Čenský: „Václav Bolemír Nebeský. Studie životopisná a literární“. *Osvěta*, 1883, s. 33 (poznámka pod čarou).

<sup>3</sup> Vladimír Macura: *Znamení zrodu*. Jinočany, H&H, 1995, s. 203 a 215.

odmítáno či zpochybněno jakékoliv porušení závazné společenské normy týkající se morálky a náboženství. Ze západoevropské literatury je tak odmítáno vše, co míří ke sporu s absolutními hodnotami a sanktem, všechno blasfemické. (...) Na tomto pozadí jsou hodnoceny motivy „sebevraždy“, „vzpoury“, „odplaty“, „msty“, krvavé historické akce. (...) Prověřován je celý tematický okruh romantické lásky – je oslabována její absolutnost, její nadřazení hodnotám života, hodnotám národa (odmítání sebevraždy z lásky), její povýšení nad normy kolektivní. Proti „západnímu materialismu“ je kladena koncepce umění, jehož předmětem je idea (...), zpochybňuje se analytický zájem o realitu, společenské vztahy a poměry, odmítá se zájem o tělesné projevy lásky. Už i sám náznak sexuality může být prudce odmítnut (...), současně jsou v literatuře odmítány motivy „nevěry“, „předmanželského svazku“, „nemanželského dítěte“.

Jakýmsi svorníkem tohoto okruhu představ je pak ideál slovanského básníka „jako tvůrce kontrolovaného vlastní ‚pokojnou myslí‘, neupadajícího do extrémů nebo alespoň schopného těmto extrémům uniknout.“<sup>4</sup> Univerzum emanující ze slovanské „pokojné myslí“ bylo ovšem vystaveno silnému tlaku romantické zkušenosti, symboliky a axiologie, jejichž ztělesnění představovala v českém prostředí umělecká i lidská existence Máchova. Obzvláště nápadné svědectví o ohrožení, jemuž byl vystaven požadavek „slovanské poezie“ tváří v tvář výzvě romantismu,<sup>5</sup> vydává (navzdory svému antiromantickému vyznění) například Tylova novela *Rozervanec*. Toto napětí tematizuje příležitostně i Nebeský:

Jest to přec tak sladké pění,  
Z bílých ňader české zvuky;  
A přec vlhké jste, mé oči,  
Přec jste vstaly, staré muky. (s. 58)<sup>6</sup>

Vedle Máchy a evropského romantismu (Mickiewicz, Lenau, Byron...) inspirovala Nebeského německá idealistická filozofie, a to hlavně koncepce Hegelovy. V článku „Několik slov o filosofii“ píše, že „ze soustavy Heglo-

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 214–215.

<sup>5</sup> „Romantismus existoval u nás spíše jako výzva než jako pevná kategorie.“ Tamtéž, s. 216.

<sup>6</sup> Číslo v závorkách odkazuje na strany v prvním souborném vydání Nebeského *Básní*, ed. Karel Rieger. Praha, J. Otto, 1912.

vy“ pochází „největší pohybování ducha filosofického“, „živými za věku našeho nazvati se mohou“ podle Nebeského i systém Schellingův a Herbartův; naproti tomu Kant a Fichte se mu stali „již více historickým[i]“. <sup>7</sup> I ve svém zájmu o filozofii stál Nebeský v napětí vůči slovanskému či českému ideálu (jak jej chápali především K. Havlíček Borovský a Vilém Gabler<sup>8</sup>), na což dále poukazuje např. jeho poznámka o Máchovi (v článku Několik slov na památku Marie Čákové): „Předhazoval se mu hegelianismus co nějaký hřích (Hegel se asi obrátil v hrobě a myslil: Je to zlá věc, být velkým duchem).“<sup>9</sup>

Nebeského rané básně ovšem většinou nejsou tvarovány onou niternou filozofičností, jíž se vyznačují *Protichůdci*, daly by se spíše označit za zárodečný „somnambulismus myšlenky“. <sup>10</sup> Až v *Protichůdcích*, kteří zůstali jeho jedinou rozsáhlejší skladbou, se Nebeský s myslitelskou důsledností zaměřuje na téma navýsost romantické i filozofické – zkušenost smrti. Ta je reflektována v ústředních symbolech a motivech, v ikonografii čtyř hlavních aktérů (první jezdec, druhý jezdec, Ahasver, morní panna) i v syžetu.

Děj básně se z větší části odehrává v nočním lese, v němž číhají vražední vlci a hrůzná divoká kočka, třetí oddíl pak na podzim, v době, kdy „rok posílá umrlčí svůj list“ (129). Na rozcestí stojí smírčí kříž na znamení dávného „krvavého neštěstí“ (106). První i druhý jezdec jsou válečníci, určujícím rysem druhého jezdce a Ahasvera je, jak ještě uvidíme, jejich vztah ke smrti, „černoknižník“ vaří tajně „nápoj nesmrtnosti“ (117), řeholníci, jejichž „celé jmění“ je „lebka, bič a kříž“, se každou půlnoc modlí „hrobním hlasem“ *De profundis* (124–125) a morní panna je přímo ztělesněním smrti.

Je zcela příznačné, že nadšený, ale znepokojený autor první a poslední recenze *Protichůdců* (podepsaný „Vlastislav“) učinil krkolomný pokus přeložit báseň do kódu „slovanské poezie“:

Ale klidnotvorného ducha našeho básníka všechny ty hrůzy nematou.  
Jakoby v modré dálce obrazy tyto planoucí před sebou ležeti viděl,

<sup>7</sup> V. B. Nebeský: „Několik slov o filosofii“. *Časopis českého Museum*, 1846, s. 235–239.

<sup>8</sup> Ve sporu o českou filozofii, který probíhal ve čtyřicátých letech, Havlíček a Gabler „zpochybňovali smysluplnost filozofie vůbec“ a snažili se čelit „prestíží německého národa jako národa filozofického (...) projekt[em] české kultury jako kultury bez filozofie, jejíž místo by tu zaujímal jednoduchý ‚zdravý rozum‘.“ (V. Macura, cit. d., s. 37.)

<sup>9</sup> Přetištěno in: V. B. Nebeský: *O literatuře*, ed. Miroslav Heřman. Praha, Československý spisovatel, 1953, s. 47. Dále srv. např. V. Macura, cit. d., s. 159.

<sup>10</sup> Tak Nebeský charakterizuje poezii Vincencia Furcha – „O poesii zapadlého básníka“, in: V. B. Nebeský: *O literatuře*, cit. d., s. 49.

keré v jeho vlastní duši se rozestřely, doloží s podivuhodnou ryzočeskou naivností: „Jen když (kůň) dones' svého pána.“<sup>11</sup>

Scenerie *Protichůdců* se sice hemží romantickými běsy, ale jejich spojnicí, básnikova údajného „klidnotvorného ducha“ a jeho „ryzočeskou naivnost“, je tím spíše nutné uhájit za každou cenu, a to třeba i v rozporu s přímou čtenářskou zkušeností:

Jako obrové stojí myšlenky tyto skalolomné v naší duši sklíčené, a ve výšinách dálných, kam zrak náš nedoletí, nese orlová peruť básníka k slunci, z něhož si zlaté záře okolo své hlavy plete. Tak je on pánem svých světů, že ty ohromné postavy, jichž my se strachujeme, mocným jeho rukou pokorně slouží.

Tato interpretace degraduje čtenáře na vyděšeného diváka dramatické gigantomachie idejí, odehrávající se kdesi v dáli, v sotva zahlédnuté (či spíše chtěně postulované) subjektivitě autora. Čtenáři stačí přesvědčení, že cesta „k slunci“ se odehraje tam; jeho vlastní malé strachy mu sice zůstanou, ale zato se zbaví rizika a nepohodlí osobní pouti vstříc textu. Načrtnutý psychologický konstrukt přitom recenzentovi umožňuje *Protichůdce* jakoby obchvatem zkrátit – jejich divokost se tak obratem ruky stává hlavním „důkazem“ básníkovy „klidnotvornosti“:

Básník, jehož síla dostačí, tak ohromné myšlenky v duši pojmuti, do sličných forem vlítí, životem provéstí a mohútnou rukou i nad jich skolem bdíti, musí sám býti titanského ducha syn. (...) Náš Nebeský bojuje pro vznešené ideje, a tím si otvírá skvělou budoucnost.

Podobných pokusů nebyl ostatně ušetřen ani odkaz Máchův.<sup>12</sup> Taková hodnocení se však s textem *Protichůdců* míjejí. Snaží se totiž tou či onou cestou obejít všudypřítomnou ambivalenci a „torzovitost“ básně, pocíťova-

<sup>11</sup> *Květy*, duben 1844, s. 192 a 196. Ferdinand Čenský vidí v recenzentovi Nebeského přítele dr. Josefa Čejku – viz F. Čenský, cit. d., s. 34 (pozn. pod čarou). Jan Voborník, který nemá o této recenzi příliš vysoké mínění, to pokládá za téměř nemožné, jelikož, jak lakonicky poznamenává, „Čejka psal do téhož ročníku [*Květy*] články vždy podepsané a vždy zcela rozumné“. Jan Voborník, „Výklad Nebeského Protichůdců“. *Sborník filologický*, 1911, s. 21.

<sup>12</sup> V. Macura cituje v této souvislosti elegii K. D. Štúra „Pout mladého pěvce“ (viz V. Macura, cit. d., s. 149–151), která podle něj představuje příznačný doklad „pokusu o vřazení Máchy do lůna obrozenské kultury popřením podstaty jeho uměleckého a myšlenkového přínosu“ (tamtéž, s. 149).

nou po celé 19. století jako její největší nedostatek. Například Ferdinand Čenský v první delší studii o Nebeském napsal:

V *Protichůdcích* Nebeského však vyskytá se jedna vada. Jejich tvůrce měl některým mystickým částem dáti zřetelnější výraz, zvláště co se týče poměru mezi oběma jezdci z jedné, a mezi Ahasverem, Mornou pannou a druhým jezdci ze strany druhé.<sup>13</sup>

Tato ambivalence se přitom rozhodně nepodobá „somnambulismu“ Nebeského drobné lyriky. Pro tvůrčí metodu uplatněnou v *Protichůdcích* je charakteristické, že jednotlivé motivy a postavy vstupují do bohatě strukturovaných dialektických vztahů. Nebeský jako by rozlámal máchovská oxymóra do protichůdných motivů, aby s nimi mohl dále pracovat (nerozlámané oxymoron takto rozvíjet nelze – samo o sobě je nerozlušitelné, jako zenový koan). Jedná se tedy o metodu příbuznou T. S. Eliotově juxtapozici: Nebeský klade vedle sebe velmi ostře vykreslené motivy a postavy, avšak přesná povaha jejich vzájemných vztahů zůstává nejasná, což do značné míry platí, jak dokládá čtenářská zkušenost, i pro celkové vyznění básně. Máme se však navzdory čtenářské zkušenosti spokojit s tím, že se význam básně vyčerpá alegorickým výkladem, dejme tomu Voborníkovým, jenž ji pokládá za „[d]ruh moderního, reflexivně popisného eposu, v němž se podává symbolický obraz vývoje života lidského na základě protiv vespolek se vyrovnávajících“?<sup>14</sup>

Považuji za přiměřenější pochopit i zdánlivou neukončenost *Protichůdců* jako součást jejich sémantické dynamiky. Pokud vím, dosud nikdo nepoukázal na pozoruhodnou souvislost (asi spíše typologickou než genetickou) mezi „torzovitostí“ *Protichůdců* a poetikou záměrného fragmentu, jak jej pěstovali především představitelé rané německé romantiky (Novalis, F. Schlegel) nebo v Anglii S. T. Coleridge. Lze dokonce říci, že filozofující typ romantismu, v českém prostředí spíše ojedinelý, k úmyslné neukonče-

<sup>13</sup> F. Čenský, cit. d., s. 37. Podobně i Karel Rieger a Maryan Zdziechowski: „Hlavním nedostatkem básně jest neurčitost, nejasnost myšlenky základní i hlavních postav děje.“ (K. Rieger, cit. d., s. 16) „Ač je celá, není báseň ta přece dokonáným celkem, nýbrž krásným torsem. Básník si nevěděl rady s ideou.“ (M. Zdziechowski: *Karel Hynek Mácha a byronism český*, přel. J. Voborník. Jičín, vlastním nákladem, 1895, s. 36.) Jan Voborník vyvozuje, asi věcně správně, že nepochopení a z něj plynoucí „nevšímavost obecenstva a křivdivé úsudky kritiky (...) [z]působila (...) z polovice báseň sama, totiž její myšlenkově těžká, nepřístupná forma.“ (J. Voborník, cit. d., s. 20). Také jeho vlastní interpretace ovšem vychází z předpokladu, že „[v]šesky nesnáze pocházejí z veliké ukrytosti prosté myšlenky básně“ (tamtéž, s. 25), a důrazně odmítá pokusy pochopit právě i onu „ukrytost“ jako smyslotvornou součást básně.

<sup>14</sup> J. Voborník, cit. d., s. 41.

nosti výrazně inklinuje, přinejmenším jedním ze svých pólů. Jiří Stomšík po-  
znamenává, že „u skutečných tvůrců romantiky“ bylo

obojí: bezuzdné uchvácení myšlenkou či látkou, ale i její relativizování,  
a právě v této dvojakosti spočívá podstata romantiky i možnost či ne-  
možnost jejího působení za hranicemi epochy.<sup>15</sup>

Dnes oceňujeme podle Stomšíka z romantických textů právě ty, v nichž  
je „dobová doktrína“ nebo „módní rekvizita“ korigována ironií, důslednou ly-  
rizací<sup>16</sup> nebo, můžeme dodat, otevřeností myšlenkových závěrů. Z tohoto  
hlediska by fakt, že, jak si postěžoval Zdziechowski, v *Protichůdcích* nena-  
cházíme odpověď na to, v čem „cíl života zvláště záleží“<sup>17</sup>, představoval pro  
dnešního vnímatele spíše výhodu.

Taková neukončenost je blízká i povaze Nebeského myšlení, jemuž  
byly cizí bezkrevné formulky jako ta, kterou Voborník vydestiloval z *Proti-  
chůdců* jako jejich údajnou hegelovskou syntézu: „Názor o světě ani opti-  
mistický, ani pessimistický; svět jest takový, jaký býti musí, a co jest, jest  
rozumné, nerozumné (zlé) není z podstaty a to vývoj odstraňuje.“<sup>18</sup> Nebes-  
kého myšlení sice charakterizuje dialektičnost, ale dialektičnost neukon-  
čená, smyslotvorná. Není Hegelovým nekritickým žákem – na rozdíl od něj  
například vidí, že „kámen Sisyfovský přemýšlení filosofického není dovalen,  
a filosofie, ta stará Penelope, tká a párá pořád ještě svou tkaninu“.<sup>19</sup> Ve  
filozofování navíc spatřoval neopominutelný subjektivní rozměr:

V lidském duchu jest neodolatelné dohánění k filosofii (...), upřítí se  
nedá, spíše snad někdy udusiti aneb přehlučiti, když se právě vzbudilo  
v hlavě méně tuhé, důsledné a energické. (...) Trošku filosofovati musí  
arci každý, byť to ani nevěděl, ano tomu se vyhýbal.<sup>20</sup>

Z jiného Nebeského článku vysvítá, že nutnost reflexe pro něj nebyla  
nezúčastněně konstatovanou pravdou, nýbrž dramatickou zkušeností:

<sup>15</sup> Jiří Stomšík: *Od Grimmshausena k Dürrenmattovi*. Jinočany, H&H, 1994, s. 29.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>17</sup> M. Zdziechowski, cit. d., s. 37.

<sup>18</sup> J. Voborník, cit. d., s. 35. Podobně nepřesvědčivým dojmem působí základní „myšlenka“ či „pravda“, kte-  
rou v básni nachází Zdziechowski: „[A]č je klid smrti vrcholem štěstí, přece pokud žijeme, třeba žítí a s ži-  
votem se smířiti, neb život jest domem božím, má tudíž jistou cenu, význam i cíl.“ (M. Zdziechowski, cit. d.,  
s. 37.)

<sup>19</sup> V. B. Nebeský, „Několik slov o filosofii“, cit. d., s. 236.

Každá velká myšlenka vstoupí do duše ohněm a mečem, její plamen  
sežere, její meč poraní mnohý sladký sen, mnohou blahou naději. Kdo  
ji v sobě nese, je vyhnán z míru, a přec je v ní rozkoš největší.<sup>21</sup>

## II.

### První jezdec jako syntéza?

Ani ústřední téma *Protichůdců* není pojato staticky, nýbrž podoby smrti  
i postoje vůči ní spoluvytvářejí myšlenkový rozvrh díla. Základní polarita tkví  
mezi prostou nevyhnutelností samotného faktu smrti a růzností jejích kon-  
krétních podob, které zakládají různost možností, jak se ke smrti vztahovat.  
Nebeský redukuje potenciální mnohost podob smrti na několik základních  
typů (hrdinská smrt v boji, děsivá smrt v souboji s přírodním živlem, útěšná  
– nebo naopak ponižující – smrt ve stáří). Podobnou typičností se vyzna-  
čují i aktéři básně: Vladimír Macura poznamenává, že Ahasver pro roman-  
tiku představoval „až konvenční symbol stále kupředu štvaného lidstva,  
neustále se proměňujícího, ale nikdy nenalézajícího uspokojení.“<sup>22</sup> Takové  
charakteristiky však do značné míry závisejí na konkrétní volbě interpretač-  
ního přístupu; z typičnosti postav v žádném případě nevyplývá nutnost vo-  
lit alegorickou interpretaci. První i druhý jezdec a Ahasver (na rozdíl od  
čtvrtého aktéra, morní panny) mají totiž vlastní nitro, říkají si o čtenářovu po-  
zornost a porozumění, přímo či nepřímo vysvětlují své činy a sdělují své  
myšlenky. Tato studie se proto vzdaluje jak od pojetí prvního recenzenta,  
který lidskost (a tedy i možnost čtenářské identifikace) vyrazuje pouze  
„slovanskému“ prvnímu jezdcí<sup>23</sup>, tak ještě výrazněji tradici voborníkovské,  
která odmítá jako kontingentní vše kromě „pravd vývoje“.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 244.

<sup>21</sup> „Třetí říjen 1843“, přetištěno in: V. B. Nebeský, *O literatuře*, cit. d., s. 8.

<sup>22</sup> V. Macura, cit. d., s. 215.

<sup>23</sup> „Mastislav“ (viz cit. d.) píše: „Teď jsme již poznali Ahasvera, poznali [druhého jezdce,] hříšníka, který celý  
svět svému hříchu podrobiti chce, poznali i morní pannu. Jaký trojlist hrůzy! (...) Svrhni, básníku, ty kolossy,  
jež tvá ruka tak pevně vystavěla, nech je padnout, a jich pádem ať se zatřese země od polu k polu, nech je  
zahynouti v hříchu. Jaký byl život jejich, taká budiž jim smrt. Však tvé útlé slovanské péro líčí hrůzy jen, které  
vedou k spasení. (...) Tím ukončením zasloužil si básník svého nejdražšího věnce.“ „Spasení“ zde ovšem  
znamená vysvobození znepokojeného čtenáře z hrůz nočního lesa, které vyžaduje zatracení druhého  
jezdce, morní panny a Ahasvera („nech je zahynouti v hříchu“).

<sup>24</sup> Voborník například tvrdí, že „u Nebeského se Kristus do básně dostal jenom náhodou a to velmi ne-  
vlastně, jen vinou přijaté do začátku [ahasverovské] legendy“ (J. Voborník, cit. d., s. 23–24). Ahasverovská  
legenda má být „poetický motiv, jehož básník rád užil, protože strastná pout Ahasverova nemohla zůstat  
bez odůvodnění, a filosofická abstrakce se do básně nehodila“ (tamtéž, s. 31). „Říkati [druhému jezdcí]  
prostě materialista, rozkošník, zhýralec a hříšník nedá pravého významu, ač je tím vším. Naprosto neběží  
o žádnou morálku, pouze o pravdu vývoje“ (tamtéž, s. 33). Na druhé straně Voborník přikládá značnou váhu  
mnoha svým vývodům, které s textem souvisejí jen velmi volně. Tak Ahasver prý představuje „spiritualism“,

Předkládaná interpretace je laděna spíše existenciálně (s poukazem na filozofické, religionistické, teologické a historické souvislosti): nejen první jezdec, ale také jezdec druhý, ba i Ahasver (navzdory délce svého života) jsou zde chápáni v první řadě jako lidské osoby,<sup>25</sup> které prožívají konkrétní, byť typizované příběhy a zaujímají určité zásadní životní postoje. Nepovažují je tedy za jednoznačné alegorie těchto postojů či filozofických systémů. Zdeněk Hrbata v této souvislosti píše, že i druhý jezdec, který „se z postav *Protichůdců* (...) nejvíce blíží statickému symbolu (...), prožívá svůj příběh, (...) ačkoli je tento příběh alegorizující“.<sup>26</sup>

Voborníkův příklad ostatně dosvědčuje, že mechanická aplikace filozofických konceptů, které jsou (Hrbatovými slovy) „k básni přiloženy jako čtecí mřížka“<sup>27</sup> může být dost ošidná. Ve svém výkladu tvrdí, že Ahasver ztělesňuje „rozum poznávající, intelekt“ či německý idealismus (teze), druhý jezdec pak pudovou individualitu či francouzský materialismus (antiteze). Jejich hegelovskou syntézou má být první jezdec jako ztělesnění harmonické „slovanské filozofie“, jejíž vzestup očekával v době vzniku básně Nebeský i jiní.<sup>28</sup> Z několika důvodů je však velmi sporné, zda tato postava opravdu představuje klíč k smyslu celé básně. Je sice pravda, že „jeho slovanské znaky se zdají nepopíratelné“<sup>29</sup> – Voborník poznamenává, že jezdec vypadá „jako polský rytíř nebo kozák (čapka, šavle, kopí, pobožnost, jízda na stepi, boj s vlky)“.<sup>30</sup> Přitom je ale první jezdec v porovnání s ostatními aktéry očividně někým zcela jiným, což se projevuje už i tím, že se, jak dokládá Ondřej Macura, svojí „charakteristikou zcela vymyká symbolickému barevnému kánonu básně“.<sup>31</sup> Hegelovská syntéza by však v sobě měla nějakým způsobem zahrnovat to, co překonala.

ktej „v dějinách dává asketism, mystiku, gothiku, katolicism, primitivism a vůbec pravý středověk. Uvidíme, že dává i romantism a ještě více“ (tamtéž, s. 31), druhý jezdec zase „naturalism. Ten vede k antice a klasičnosti, v dalším vývoji k renaissanci, romanismu a protestantismu. Další znaky přijdou“ (tamtéž, s. 33). S trochou škodolibosti objevíme u Voborníka i náznak Hegelova pověstného „tím hůře pro skutečnost“: „Synthesou je jezdec I. (...) Dokazovati to textem básně není ani potřebí“ (tamtéž, s. 35).

<sup>25</sup> Už Zdziechowski označuje druhého jezdce a Ahasvera za „dvě osoby stojící na protilehlých polích lid-skosti“ (M. Zdziechowski, cit. d., s. 38).

<sup>26</sup> Zdeněk Hrbata: *Romantismus a Čechy*. Jinočany, H&H, 1999, s. 90.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 87.

<sup>28</sup> Viz V. Macura, cit. d., s. 159. Nebeský dokládá tuto tezi pozoruhodným argumentem: „[J]sme přesvědčeni o velkém nadání filozofickém našeho kmene, neboť největší muži u věd této u Němců (Leibniz, Fichte, Kant, Hegel) pocházejí co do původu z germanisovaného Slovanstva (...)“ (V. B. Nebeský, „Několik slov o filosofii“, cit. d., s. 241.)

<sup>29</sup> Z. Hrbata, cit. d., s. 93.

<sup>30</sup> J. Voborník, cit. d., s. 44.

Ještě významnější je, že první jezdec po setkání s Ahasverem prchá domů k ženě a dítěti (výrazně „slovanský“ prvek<sup>32</sup>) a vlastního dramatu básně se, na rozdíl od ostatních postav (a čtenáře), vůbec neúčastní. To souvisí s jeho vztahem ke smrti. Jediná podoba smrti, kterou zná, je totiž hrdinská smrt v bitvě:

Jezdče, tys tak hrdinský a mladý,  
Boj ti hrou je, ne však s vlky tady!  
Proč jsi nezahynul v mužném boji? (s. 108)

Nad démonickou podobou smrti však nelze zvítězit jejím ignorováním. První jezdec sice zachrání vlastní život, ale jeho příběh postrádá v kontextu básně přesaznost, nadbytek významu, k němuž by se čtenář mohl tvůrčím způsobem vztáhnout. První jezdec spočívá sám v sobě, jako aristotelský Prvotní hybatel. Nelze samozřejmě popřít, že slouží druhým jako hrdinský bojovník a (bezpochyby) vzorný otec a manžel. Těžiště básně však tkví v příběhu obou „protichůdců“ (druhého jezdce a Ahasvera) – a právě ve vztahu k nim je ideál představovaný prvním jezdce irelevantní. Řečeno triviálně: těžko bychom mohli třeba od titánského druhého jezdce očekávat, že konvertuje ke „slovanství“, ožení se a povede poklidný rodinný život, byť přerušovaný občasnými válečnými taženými na obranu vlasti.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Ondřej Macura: „Dialektika v Nebeského *Protichůdcích*“, seminární práce, Praha: FF UK, 1999.

<sup>32</sup> V jedné kratší básni Nebeský srovnává „slovanskou“ a „romantickou“ existenci:

Tobě Bůh dá, co má skryto  
V sobě blaženého, všecko,  
Tichý domov – a k tvým čistým  
Prsoum vloží milé děcko.

A já v poušti mlhou kráčím,  
Příliš hrd, bych zemden klesl,  
Ale rád bych našel místo,  
Kam bych popel srdce nesl. (s. 95)

<sup>33</sup> Zdá se mi, že existenci prvního jezdce je třeba interpretovat jako „krytou“; v intencích Patočkových *Kacířských esejů o filosofii dějin* by pak spadala do fáze „života pro život“, do nedějinného (popř. před-dějinného) stupně lidského dění:

„(...) Mohlo by se ovšem říci: [vyrovnaní s ohrožením] patří k životu každého válečníka na jakémkoli stupni, třeba sebezpřírodnějším; jenže válečník před vznikem politického života se opírá o smysl, který je v bezprostřednosti života, bojuje za svůj domov, rodinu, za životní kontinuum, k němuž patří – v nich má svou oporu i cíl, ty mu dávají ono krytí před nebezpečím, které potřebuje; proti tomu však [v politickém životě] je cíl ve svobodném životě jako takovém, lhostejno či vlastním či druhých; je to život v podstatě ničím nekrytý.“ (Jan Patočka: *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha, Academia, 1990, s. 53.)

Zdeněk Hrbata navíc poznamenává, že „je-li první jezdec syntézou, je poněkud neobvyklé, že se objevuje už v prvním oddíle básně.“<sup>34</sup> Tento na první pohled téměř banální postřeh má ve skutečnosti hlubší smysl: u textu, který má charakter bludné pouti či „divého honu“ (srov. např. s. 124: „Dále letí borem divý hon.“), nelze ignorovat jeho vnitřní časový rozměr (i s přihlédnutím k Nebeského hegelianismu). První jezdec tedy těžko může představovat odpověď na otázky, které se vynoří z lůna noci až poté, co on sám zmizí ze scény.

### III.

#### „Zakuklená noc“, druhý jezdec, Ahasver

Všechna základní témata *Protichůdců* předznamenává už jejich úvodní scéna (zčásti převzatá z Lenauovy básně „Winternacht“<sup>35</sup>):

Z černé houšti skočí vlk a vyje,  
By mu žrát noc dala, neb je lačný.  
Nechce zřít to měsíček a kryje  
Bojácně se za černými mračny.  
Jak se vražda černé zrady loudí,  
Tak on krvolačně v šeru bloudí,  
Hrabě, větří, vyje, ztekle pláče,  
Že mu noc žrát nedá – v kole skáče  
Sám se honě – žhou co uhlí oči (...) (s. 105)

Lačnost, divý hon (popřípadě úprk) a jakási uzamčenost do sebe („v kole skáče/ Sám se honě“) – to vše dostane později myšlenku, příběh a přesnější tvar v postavách Ahasvera a druhého jezdce. Základní motivací všech těchto modů zkušenosti je jejich vztah ke smrti – vlk je lačný po „krmi živé“, pronásleduje ji, a když ji nenalézá, začne sebevražedně honit sám sebe. Vlč a noc přitom někdy stojí vyhraněně proti sobě (vlk vyje, „by mu žrát noc dala“), jindy téměř splývají:

Zakuklená noc lže šír a šír  
Těžký sen a palmošumný mír,  
Lže to nebi do posvátných očí –

<sup>34</sup> Z. Hrbata, cit. d., s. 88. Hrbata vlastně parafrázuje Voborníka: „Podivné jest jenom, že je synthesa dříve, než these a antithese, ale pochopitelné. Báseň má předmětem člověka a drží se života, nikoli mrtvých formulí logických.“ (J. Voborník, cit. d., s. 36.) Voborníkovo vysvětlení ovšem působí poněkud rozpačitě, obzvláště v kontextu jeho výkladu *Protichůdců*, který je na takových formulích založen.

A přec chce se prokrvatit hříchem,  
A přec z ňader jejích vlci skočí! (s. 107)

„Ňadra noci“ je tu možno chápat metaforicky jako „černou houšť“ z prvního verše básně, ale i doslovně: vlci se líhnou přímo z noci, která tak paradoxně lační sama po sobě – je nejen sama sebou, ale zároveň i vlkem na lovu, který od noci (tedy sám od sebe) žádá kořist. Čtenářova pouť do nitra této „zakuklené“, vnitřně polarizované noci má iniciační charakter. Jak proniká hlouběji, vynořují se postavy, které v sobě noc jakoby zárodečně skrývá: Ahasver, který se žene za smrtí, druhý jezdec, který před ní prchá, a morní panna, která jako konkretizované ztělesnění smrti už vnitřní napětí (na rozdíl od noci) postrádá.

Již v úvodní scéně autor rovněž vymezuje symbolický prostor básně vůči jiným typům (nejen) romantické zkušenosti. Zmínil jsem se o tom, že slovanský první jezdec z tohoto prostoru prchá ze strachu před démonickou podobou smrti. Rovněž několikrát zdůrazněná bezměsíčnost noci *Protichůdců* („Luna, poutnice ta bledá, skryla / Tvář svou, by ten zločin nespatriła“ – s. 109; srv. též úvodní pasáž básně) je takřka programovým prohlášením: s „měsíčkem“ mizí za mračny i onen „somnambulní“ typ romantismu, který je charakteristický třeba pro Nebeského ranou lyriku, podle Voborníka dokonce i pro Máchův *Máj*:

Unylý měsíček v *Máji* úplňkem svítí na jezero a svět lásky; v *Protichůdcích* plaše probíhá hrnouchy se mračny, nechce patřit dole na výjev, jenž kazí všecku sentimentální romantiku.<sup>36</sup>

Na počátku druhého oddílu *Protichůdců* klade vypravěč oba typy romantické zkušenosti vedle sebe:

Ačby teskno, přece rozkoš jesti,  
Na vraníku v tmavém hvozdu jeti,  
Tichý hovor s hvězdičkami vésti,  
Píseň toužebnou si pozapěti. (...)  
Ale ňadra lidská vlkům nésti  
V pokrm krvavý – toť hrůza, žel! (s. 114–115)

<sup>35</sup> Pro fundovaný rozbor předloh *Protichůdců* viz J. Voborník, cit. d.

<sup>36</sup> J. Voborník, cit. d., s. 40.



Analogie noc-spánek-smrt je samozřejmě charakteristická i pro „somnambulní“ romantismus. Ale tato svým způsobem útěšná tvář smrti, „těžký sen a palmošumný mír“, je v sémantickém poli *Protichůdců* iluzorní, lživá. Smrt tu vystupuje jako aktivní moc, která doléhá na člověka s děsivou bezprostředností. Takováto zpřesňující vymezení však není nutné chápat jako degradaci „somnambulismu“ či životního postoje ztělesňovaného prvním jezdcem. Vypravěč spíše naznačuje, že přímá konfrontace s démonickou podobou smrti není zážitkem pro každého. Například hrůzostrašnou scénu, v níž morní panna projíždí krajem, uzavírá apel:

Znáš-li všecku hrůzu, všecka muka,  
Při nichž dech se tají, srdce puká?  
Znáš je? – Pomysli pak na tu jízdu. (s. 128)

Za těmito vymezeními se může dokonce skrývat i pozitivní hodnocení: jak poznamenává Ondřej Macura, pro prvního jezdce není v mýtickém prostoru básně místo, protože na rozdíl od Ahasvera a druhého jezdce není vinen.<sup>37</sup> Slovanskou idylu a bájný heroismus, zosobněné prvním jezdcem, či „somnambulní“ romantismus, jenž v *Protichůdcích* občas prokmitne, lze tedy chápat i jako explicitně tematizovaná stanoviska, která může čtenář zaujmout v kritické distanci vůči básni. To výrazně posiluje smyslotvornou ambivalenci *Protichůdců*. Ve vnitřním boji těchto přístupů spočívá, nebo se spíše děje smysl básně. Nejde přitom o žádnou jazykovou hru, o jakési nezaujaté generování možných interpretací, protože každé z těchto interpretačních stanovisek je zakotveno v autonomním typu zkušenosti.

Čtenář se může ztotožnit s prvním jezdcem, popřípadě se subjektem některé z okrajových pasáží, a zůstat tak vně dramatu, které se v *Protichůdcích* rozehrává. Vypravěč dokonce naznačuje, že tato volba je bezpečnější a snad i mravopočestnější, vždyť druhý jezdec i Ahasver jsou „odervanci v hříšných klamných snahách“, kteří se zprotivili Boží vůli (s. 133). První recenzent básně varoval přímo: „Onen mladík [tj. druhý jezdec], jenžto ze svých hříchů ještě se raduje, je našemu srdci tím nebezpečnější, čím větší tělesní síla podporuje jeho nehodné záměry.“<sup>38</sup> Čtenář, který přijme příběh druhého jezdce a Ahasvera za svůj, se tedy vystavuje jistému riziku – ale také jistým příslibům, které v jiných typech zkušenosti nenajde.

<sup>37</sup> O. Macura, cit. d.

<sup>38</sup> „Vlastislav“, cit. d.

V čem vlastně spočívá rozdíl mezi působivou úvodní scénou *Protichůdců* a, dejme tomu, „somnambulně“ romantickou poezií, která přece také krouží kolem témat noci a smrti (jeden doklad z mnoha: „Co kdyby mě šálil sen, / Bloudím smutně celý den (...)“ – V. B. Nebeský: „Mámení“, s. 36)? Nejspíš v tom, že v *Protichůdcích* nacházíme nesrovnatelně víc energie: proti zemlelé touze tu stojí vražedná lačnost a proti smutnému bloudění divoký hon.

Sémantická energie *Protichůdců*, jež se poprvé konkretizuje v nočním lese úvodní scény, prýští z dialektického napětí mezi druhým jezdcem a Ahasverem. Na ně především se vztahuje název *Protichůdců*, jak se dovídáme v závěru básně, kdy se tyto dvě „duše na protivách člověčenstva“ „přemožen[y] (...) vracejí“ (s. 133). Téměř se dá říci, že zhmotnělá smrt, morní panna, vzniká jako ztělesnění této polarity, z její čiré intenzity. Obzvláště ve vztahu ke druhému jezdcovi, který má ze smrti úzkostnou hrůzu, je morní panna také jakýmsi jungovským stínem, potlačenou, a proto destruktivní složkou osobnosti.

Vypravěč charakterizuje druhého jezdce následujícím dvojverším:

Dvě však věci jsou mu k nevystání:  
Modlení a pak to umírání. (s. 117)

Není ovšem zcela přesné označovat jej za povrchního materialistu.<sup>39</sup> Jeho tragédie naopak spočívá v tom, že je svým omezeným způsobem až příliš přemýšlivý a až příliš důsledný. Přitom však, jak Voborník výstižně poznamenává, „u lidí poznání (intelektu) omezeného, primitivního, u lidí prostě naturálních, jako je jezdec II[,] (...) je vůle pánem, intelekt služebníkem,“<sup>40</sup> v jeho případě služebníkem touhy po věčném životě.

V prvním ze svých tří monologů druhý jezdec nejprve nekompromisně odmítá jednak veškerou etiku, jednak „somnambulní“ podobu touhy:

Má-li mně být život milený:  
Žhoucí, štavnatý a zelený  
Musí být – ne vymořený bledou  
Cností, ani vyschlý, zhublý šedou

<sup>39</sup> Podle Vladimíra Macury zosobňuje „povrchní materialistické lpění na smyslově vnímatelném světě.“ (V. Macura, cit. d., s. 216.)

<sup>40</sup> J. Voborník, cit. d., s. 28.

Touhou. Arci krásná věc ta touha  
V modro věčné – cesta nudná, dlouhá (...) (s. 119)

Deklaruje, že žije jen pro přítomný okamžik („Teď – ha! to je přece slovo pravé!“ – s. 119), ale touha, kterou tak radikálně odmítl, se mu zápětí vrací v podobě chťiče:

Krásný hřbitov pouze je ten svět  
Pro mou sílu, pro mé chťiče žhavé (...)  
Když zapřáhnou sto arabských koní,  
Přec mé chťiče nikdy nepřehoní. (s. 119–120)

Druhý jezdec tedy na jedné straně chce žít cele teď a tady, avšak na straně druhé v sobě zřetelně rozeznává jakýsi přesah, chtivou touhu, která ho žene stále dál. V tomto skrytém protimlúvu, který následně určuje celý jeho životní postoj, spočívá jeho základní omyl či hřích. Nebeský by za příčinu takového myšlenkového bloudění pokládal atrofii svědomí:

[Z]vláště ale vědomí mravní, které v bezprostřednosti své mnoho pravdy do sebe má, musí často se ozvat proti výstřednostem svodným filosofie, která pojmáním stranným bytosti lidské zabloudí k zásadám bludným (Epikuraeism, Hedonism atd.).<sup>41</sup>

Tento postřeh zde platí dvojnásob, protože v „bezprostřednosti“ se nám nedává jen „vědomí mravní“, ale i ona touha, kterou druhý jezdec nedokáže domyslet do jejích důsledků. V obecné rovině vystihuje dvojsečnost lidské touhy C. S. Lewis:

Kdyby se lidé skutečně naučili hledět do vlastního srdce, většinou by věděli, že to, co mnohdy tak toužebně chtějí, nemohou na tomto světě dostat. (...) Touha, kterou pocítujeme, když se prvně zamilujeme, když pomyslíme na nějakou vzdálenou zemi nebo když poprvé zavádíme o nějaký studijní předmět, který nás naplňuje vytržením, nemůže být skutečně ukojena ani sňatkem, ani cestováním, ani badatelskou dráhou. Nemám teď na mysli to, čemu se běžně říká nevydařené manželství, nevydařená dovolená či zmařená badatelská dráha. Mluvím o vě-

<sup>41</sup> V. B. Nebeský, „Několik slov o filosofii“, cit. d., s. 246.

cech, které se vydařily, jak jen lze. V tom prvním okamžiku touhy jsme zahlédli něco, co ze skutečnosti vyvanulo. Myslím, že každý ví, co tím myslím. Žena, kterou jste si vzali, může být skvělou manželkou, hotely a krajina mohou být překrásné a chemie může být velmi zajímavým povoláním: něco se nám ale ztratilo.<sup>42</sup>

Tuto transcendující touhu pak lze interpretovat freudovsky jako narcisistický „princip slasti“, který je nutné korigovat „principem reality“, křesťansky jako touhu po nebi, nebo jinak. Pro nás je nyní podstatné to, že neexistence absolutní intenzity zkušenosti (přinejmenším na zemi) nakonec poznává i druhý jezdec:

Ha, že světů všech, všech žití proudy  
Nehřmí tímto srdcem, těmi oudy!  
Bytby hřmělo, je to přec jen žití  
Na hřbitově. Ach! To hrozné hnití! (s. 120)

Vypravěčova dvojveršová charakteristika druhého jezdce (viz výše), která na první pohled působí jako naivní didaktický slogan, je tedy ve skutečnosti psychologicky velmi výstižná: právě ve vztahu k transcendenci („modlení“) a ke smrti se člověku nejzřetelněji ukazuje jeho konečnost – a právě vlastní konečnost (v prostoru i v čase) je pro druhého jezdce „k nevystání“. Proto se v následném zoufalství začne oddávat fantasmagorickým představám o sebezničení smrti:

Kýžby v palmách, růžích, bujné révě,  
Při smíchu a při veselém zpěvě,  
Samým žitím kolem přemožena,  
Ve svém chťiči nicoty a zmaru  
Sama sebe zničila! (s. 120)

Nakonec se rozhodne, že získá od „starce černoknižného“ nápoj nesmrtelnosti a že jej pak svrhne do propasti, protože:

Nechci při svém věkověčném žití  
Nijakého spoludruha mítí (...).  
Sám jsem pánem, sám chci všecko žití! (s. 122)

<sup>42</sup> C. S. Lewis: *K jádru křesťanství*, přel. Šárka Grauová. Praha, Návrat, 1992, s. 96.

V tom okamžiku však k sobě do sedla vyzvedne malé děcko, které náhle „[vy]roste k výšce velíkána (...). Věz, co vezeš – morní že to panna“ (s. 123). Ta uchvátí bezmocného druhého jezdce do náruče a vyrazí s ním na apokalyptickou jízdu krajem:

(...) běda tobě,  
 Že jsi zdvih' to zlopravěstné robě.  
 Věz, že v rukou neseš kletbu boží. (s. 123)

„Kletbu boží“ nese i druhý protichůdce, Ahasver: podle staré legendy jej anděl Páně proklel za to, že odehnal od lavice Krista, který umdlával cestou na Golgotu. Proto nyní „[v]še umírá v Pánu – jej smrt nechá“ (s. 111). Polarita obou protichůdců je velmi zřetelná. Zatímco druhý jezdec lační po životě, Ahasver je „poutník žíznící po umírání“ (s. 112). Druhý jezdec je „v květu síly, marnosti a hříchu“ (s. 116), Ahasver má tvář „vymořenou / Vráskovitou, bledou, vysouzenou“ (s. 121). Postava druhého jezdce se zdá „z ocele a ohně tkaná / Žhoucím vínem celá probíhaná“ (s. 115), kdežto k Ahasverovi patří jednoznačně barva šedá:

Na úloмку skály poutník sedí;  
 Skála, poutník, oba stejně šedí. (s. 121)

Ahasver však klame tělem – za jeho šedou vysouzeností se skrývá palčivá lačnost, která ho staví mnohem blíže druhému jezdci než třeba k „sommambulní“ touze po smrti. Tento skrytý plamen je vyjádřen řadou symbolů: v Ahasverovi kypí „horká krev“ (s. 113), „v nadržích nes[e] žhavé uhlí bolu“ (s. 111) a „na prsou kříž ohnivý mu hoří“ (s. 113). Opět vidíme, že sémantický prostor básně je přes vyhrocenou polaritu protichůdců vlastně úzký – typy zkušenosti, které necharakterizuje takováto lačnost, jsou z něj vyloučeny nebo odsunuty na okraj.

Vypravěč líčí, jak Ahasver pronásledoval smrt v hořícím Jeruzalémě, bortícím se Římě, v kataraktech Niagary, v pralesním požáru, v poušti, na pólu i v jícnu sopky (s. 112–113). Ahasver však není jakousi pamětí lidstva, aspoň ne zpočátku. Je to „Lovec ženoucí se v divém běhu / Za smrtí co zvěř zvěřelou“ (s. 112), jeho jedinou myšlenkou je „umřít, umřít!“ (s. 113) a pro svět kolem sebe nejspíš vůbec nemá oči. Jeho i druhého jezdce žene posedlost jedinou představou: druhý jezdec hledá uvnitř sebe absolutní intenzitu zkušenosti, zatímco Ahasver vně sebe její absolutní negaci. V jejich osudech také najdeme analogické výrazy básnické spravedlnosti

(poetic justice): Ahasver nechtěl nechat Krista odpočinout, a nyní sám nemá spočinutí. Druhý jezdec chtěl celý svět upírsky „ve žíznivou duši svoji vsátí“ (s. 120), a nyní ho vysává morní panna při své hrůzné jízdě.

Hrbata v souvislosti s *Protichůdci* připomíná Coleridgeovu *Píseň o starém námořníkovi*.<sup>43</sup> Toto srovnání je výstižné: Ahasvera a starého námořníka spojuje mytická vina, nemotivovaná a záhadná – obzvláště u starého námořníka, který zcela bezdůvodně zabije albatrosa, „ptáka dobrého znamení“, jenž jeho lodi ukazoval cestu. Ostatní námořníci mu jej pak „na znamení viny“ pověsí na krk – podobně Ahasverovi hoří na prsou „kříž ohnivý“. Motiv vysouzeného „života ve smrti“ sdílí starý námořník i s druhým jezdce: U Coleridge vyhraje starého námořníka v kostkách strašlivá Živomorka (doslova „Život-ve-smrti“ – „Life-in-Death“), zatímco ostatní námořníky uchvátí Smrt. U Nebeského obě funkce vykonává morní panna: ve vztahu ke druhému jezdci představuje Život-ve-smrti, ve vztahu k obyvatelům kraje, jímž projíždí při svém danse macabre, figuruje jako Smrt. Apokalyptická jízda se objevuje i u Coleridge: mrtví námořníci povstanou a řídí loď.

Aby mohli být Ahasver a druhý jezdec vysvobozeni, musí se nejprve vyčerpat, zmírnit jejich ne-lidská lačnost. To symbolicky odráží změna scenerie: v posledním oddílu básně nastává tichý nedělní večer na konci podzimu: „Byl to právě čas jen k umírání / A to místo právě také k tomu“ (s. 129). Na úloмку skály sedí Ahasver a tentokrát on, ne vypravěč básně, přehlídí „celé trapné žití svoje“ (s. 132). Konečně vidí víc než jen mizející stín smrti, za kterým se hnal. Vidí „Světodějstva ozářené pluky, / Vedené kynutím Boží ruky“ (s. 131).

Potom přijíždí morní panna, skládá k jeho nohám druhého jezdce a (jako před ní první jezdec) mizí ze sémantického prostoru básně. Druhý jezdec „je teď obraz smrti bídný, zmdlený“ a jeho tělo, dříve „věčna žití chtivé“, je nyní „umírání živé“ (s. 132). Tu se u protichůdců zjevuje „jinoch ozářený“, jemuž na čele „jasná hvězda hoří“ (s. 133). Požehná jim palmovou ratolestí, oni „padnou v náruč si a – umírají“ (s. 133).

#### IV.

##### „Jinoch ozářený“ a „život jiný“

Z ikonografických i dalších důvodů je téměř jisté, že „jinoch ozářený“ je anděl Páně. I jinde u Nebeského má anděl jako atribut palmu:

<sup>43</sup> Z. Hrbata, cit. d., s. 90–91.

Tu přiskočil ke mně anjel Páně (...)  
V čelo celoval, se ke mně kloně,  
Křídlem palmovým mou hlavu cloně (...) (s. 70)<sup>44</sup>

„Jinoch ozářený“ se velmi podobá andělovi, který vystupuje v Nebeského básni „K novému roku!“:

(...) tichý posel boží – seraf jasný;  
kadeře se lesknou slunním zlatem,  
tisícerou hvězdou hlava září,  
věčná zoře plamenná mu v tváři,  
jeho oudy mohutné a krásné,  
skví se, koupané co v různé rose,  
s plecí jeho řasou roucho vane  
ze lilijí světla jasně tkané. („K novému roku!“, s. 79)

Jinoch ozářený u nich stojí –  
Rdí se tváře jeho různou zoří,  
Jako blankyt nebes, oko svítí,  
Na čele mu jasná hvězda hoří,  
Kučer zlatý sterou vlnou pluje,  
Roucho bílé, tkané z jasu nití,  
Tajným dechem prováté, se duje,  
S údů jako proudy světla plyne. (*Protichůdců*, s. 133)

Také bezprostředně předcházející strofa *Protichůdců* připravuje příchod božského posla: Ahasver a druhý jezdec v ní jsou charakterizováni jako muži „v kletbu bludů závrativých daní“, vymknutí „z kolejí / Naznačených

<sup>44</sup> Ostatní symbolické významy palmy, které u Nebeského najdeme (samota, exotičnost), nejsou v daném kontextu aktivovány. Srv.:

(...) do svých svatých palm  
Samota mne unesla... („Bard“, s. 145)

V jiné básni vypráví vlašťovka smrku  
(...) o palmě nebetyčné

S libovonným cedrem, stinným,  
Na němž s papouškem si sedla

A s neznámým ptákem jiným (s. 48)

Palma je též atributem některých světců, kteří zemřeli mučednickou smrtí. „Vyjadřuje vítězství nad trudným pozemským životem a spásnou smrt, provázenou věčným mírem nebeského království.“ (Milan Myslivoček: *Panoptikum symbolů, značek a znamení*. Praha, Horizont, 1992, s. 182–184.) To by naznačovalo výrazně kladné hodnocení příběhu protichůdců. Srv. též závěr této studie.

Bohem veškerenstva“, kteří se nyní „přemoženi“ vracejí (s. 133). Anděl Páně by pak v příběhu vystupoval symetricky k onomu andělovi, který kdysi proklel Ahasvera. Analogický závěr nacházíme i v Nebeského básni „Mroucí bojovník“. Její zesláblý protagonista je rozpolcen mezi hrdinskou podobou smrti, kterou znal kdysi, a tou podobou, s níž je konfrontován nyní („vyzáblá a vymořená žena“ – s. 72). Přitom však nenese žádnou konkrétní vinu – jeho kletbou je stárí. I tento příběh končí příchodem anděla ex machina:

I já mám zde štít a meč svůj starý  
I mé oudy v boje boží prahnou (...)  
Vyskočí a zase nazpět padne!  
Ne ta žena, ale anděl Páně  
Přijde, políbí jej v čelo chladné,  
Palmou kryje nádra mu a skráně. (s. 73)

O jinochu ozářeném mluví jako o „andělu smilování“ i první recenzent *Protichůdců* „Vlastislav“ a Ferdinand Čenský.<sup>45</sup> Na druhé straně nejspíš není náhoda, že Nebeský jinocha za anděla explicitně neoznačuje. Opět se tu projevuje ambivalence či přesažnost významu, která je pro *Protichůdce* tak typická, a to (právě!) i ve srovnání s ostatní Nebeského tvorbou. Snad nejvýrazněji to platí pro definitivní závěr básně, který následuje bezprostředně po smrti protichůdců:

Jinoch zmizel, a zem pro své syny  
Hrob otvírá – sesuje se skála.  
Nad nimi teď vzejde život jiný;  
A kde stará znamení dřív stála,  
Nová vyšší nad jich hrobem plála. (s. 134)

Za těmito mnohoznačnými řádky zřetelně rozeznáme hegelovské myšlení, ale i dobové naděje na kulturní a politický vzestup Slovanstva. Ty prosvítají mnohem výrazněji například v Nebeského zlomku zamýšlené rozsáhlé skladby „Bard“, který „souvisí asi dobou vzniku s *Protichůdci*“<sup>46</sup>:

<sup>45</sup> Viz „Vlastislav“, cit. d., a F. Čenský, cit. d., s. 36. I Zdziechowski ho označuje za „anděl[a] s nebe“ (Zdziechowski, cit. d., s. 37). Na další možnosti interpretace „jinocha ozářeného“ upozorňuje Hrbata: „Je zvěstováním míru – podle palmové ratolesti, nebo, jak tvrdí Voborník, ztělesněním harmonie, vývojového řádu? Pojímáme-li předposlední strofu se dvěma hlavními postavami *Protichůdců* a ‚jinochem‘ jako celek, pak se ukazuje, že ‚jinoch‘ je alegorií kvietismu, která odpovídá dramatické moralitě v druhém a třetím oddíle *Protichůdců*“ (Z. Hrbata, cit. d., s. 91.)

Já to z mrtvých vstání nemám zřítí  
 Mého národu; kol tuším Vesnu  
 Z hrobu kvítat, Vesnu pokolení  
 Omlazených – a já ve hrob klesnu. („Bard“, s. 138)

*Protichůdce* však charakterizuje mimo jiné nápadná absence podobných pasáží. Slovo „národ“ se tu nevyskytuje vůbec, slovo „vlast“ jedinkrát, a to ve významu čistě metafyzickém (s. 130).<sup>47</sup> Okruh obrozených konceptů (a ani hegelianismus) tedy není jediným sémantickým polem, k němuž závěr básně odkazuje. Dalším je křesťanství. Avšak která z jeho mnoha podob?

Píše-li Hrbata, že byronovské a faustovské prvky jsou v závěru básně „svírány neúprosným rámcem eschatologie“,<sup>48</sup> pak je třeba upřesnit, že se zřejmě jedná o „přítomnostní eschatologii“ Janova evangelia.<sup>49</sup> Namísto tradiční eschatologie, kterou rozvíjejí autoři prvních tří (tzv. synoptických) evangelií, klade autor čtvrtého evangelia teologii Ducha: (jedině) dar životodárného Ducha vede k víře, jež zakládá vztah ke zmrtvýchvstalému Kristu. „Ve srovnání (...) s rozhodnutím [pro víru] je tradiční ‚poslední soud‘ vlastně druhořadý. Jako má věřící život už nyní, v přítomnosti, tak už prošel i soudem.“<sup>50</sup>

V závěru druhé části *Protichůdců* líčí Nebeský oslavu letnic, svátku seslání Ducha svatého. Závěr celé básně je pak bohatě protkáno odkazy na „ducha“, „dech boží“ a podobně<sup>51</sup>: Ahasver v předsmrtném rozjímání vidí lidstvo jako „posvátnou říši“, jež je „dechem Božím tajně prochvívaná“. Přítom „vidí tvar, však nerozumí duchu“ (s. 131), protože „pro dech ducha nemá v nádrách struny“ (s. 132). Roucho „jinocha ozářeného“ je „tajným dechem prováté“ (s. 133) a víceznačný „život jiný“ z poslední strofy lze rovněž interpretovat janovsky.<sup>52</sup> Ve srovnání s Janovým evangeliem, které rozděluje

<sup>46</sup> Riegerovy „Poznámky“ k Nebeského *Básním*, cit. d., s. 153.

<sup>47</sup> „V čistě metafyzickém smyslu se výrazu vlast užívá velmi hojně po celou první polovinu 19. století („nebeská vlast“, „pravá vlast“, „lepší vlast“, „vlast věčnosti“, „věčná vlast“), a to v protikladu k povšechnému označení smyslové skutečnosti („vlast pozemská“).“ (V. Macura, cit. d., s. 143.)

<sup>48</sup> Z. Hrbata, cit. d., s. 91.

<sup>49</sup> Srv. např. Felix Porsch: *Evangelium sv. Jana. Malý stuttgartský komentář*, přel. Jana Veselá. Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství, 1998, s. 12, 68–69.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>51</sup> Odkazy na „ducha“ lze pochopitelně zároveň interpretovat v hegelovském rámci.

<sup>52</sup> „Zatímco u synoptiků tvoří [pojem ‚Boží království‘] střed Ježíšovy zvěsti, u Jana až na dvě výjimky (3,3.5) zcela chybí. Jan ho nahradil pojmem život, nebo lépe: nově ho interpretoval. (Objevuje se u něho 36x oproti čtyřem zmínkám u Mk.)“ F. Porsch, cit. d., s. 10–11.

lidi „do dvou protikladných, nesmiřitelných skupin“<sup>53</sup> (věřící a nevěřící), vyznívá přitom Ahasverův příběh mnohem smířlivěji. Necítí sice „dech ducha“,

Přec však tajnou blízkost Páně tuší,  
 Je mu divno v zatvrzelé duši,  
 Jak by měl zas jednou sabat světit,  
 Domů jít, ach! domů, a se zdětit. (s. 132)

V této souvislosti je možno připomenout také teologii dějin kalábrijského opata Jáchyma z Fiore (nar. okolo r. 1135), která vlastně představuje radikální historizaci janovského křesťanství: po věku Boha Otce (Starý zákon) a Syna (Nový zákon, církev) měl kolem roku 1260 nastat věk Ducha svatého, který měl náboženskému životu přinést „plnost lásky, radosti a duchovní svobody.“<sup>54</sup> Pro nás je velmi zajímavé, že, kromě mnoha jiných, „Fichte, Hegel i Schelling byli poznamenáni – třebaže z odlišných důvodů – jáchymovskou myšlenkou nastávajícího třetího věku, který obnoví a završí dějiny.“<sup>55</sup>

V tomto kontextu vyvstává zdánlivě naivní otázka po historickém období, ve kterém se *Protichůdci* odehrávají. Fakt, že bájný heroismus, který Nebeský i Mácha obvykle umísťují do minulosti, je v básni přítomen v postavě prvního i druhého jezdce, by naznačoval, že se jedná o stylizovaný středověk. Tomu by odpovídalo i líčení asketického mnišského řádu (s. 124–125). Ve středověku ostatně končí i Ahasverova předsmrtná vize (s. 130–131). Z tohoto hlediska by se tedy zdálo, že Nebeský načrtává svou vlastní verzi jáchymovské teologie dějin: „slovanský“ věk Ducha svatého jako překonání středověkého „dualismu“, který kritizoval například ve své studii o *Sporu duše s tělem*.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>54</sup> Srov. Mircea Eliade: *Dějiny náboženského myšlení*, sv. III, přel. Filip Karfík, Milan Lyčka a Jiří Našinec. Praha, OIKOYMENH, 1997, s. 112. Jáchym zároveň učil, že „i třetí věk pozná úpadek a skončí bídou a zhroutením – neboť jediná neporušitelná dokonalost bude zjevena až po posledním soudu“. Tamtéž, s. 113.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>56</sup> „Přimíšeniny středověké zkřivily, zkalily arci často ušlechtilý (...) základ [křesťanství]. Kladení pravé bytosti člověčí do ducha proměnilo se často v nesmyslné týrání těla, jako by jeho mučení sloužilo k oblažení duše a jeho zanedbání k ozdobě její, ono se považovalo často co pudidlo dáblovo. Pohled na říše nadpozemské, neskončené, vedl k zmalátnělému opovrhování světem a k zatopení se v bezčinné rozjímání, v čemž vlastně velké sobectví leží. Rozpadla se bytost člověčí v dualismus nepřátelský, v rozervanost boje plnou, a když čítáme jisté památky onoho věku, zdá se, jako by tělo v zjevném zbojnickví proti duši bylo se poubořilo. Musela býti v něm tenkrát větší bujnost aneb jakási chorobná rozdrážděnost, jelikož tak tuhý boj proti němu se vedl a ono tak hrůzoplňnými obrazy a názory se krotit muselo. Kostlivec smrti provázel v malbách a knihách všecky věky, dítě, květoucí mládí, a šedivce v tanci strašném, hlásalo se přísti Antikrista a předpovídaly hrůzy dne soudného.“ („Spor duše s tělem“, in: V. B. Nebeský, *O literatuře*, cit. d., s. 166.)

Jáchymovské koncepce mají ovšem sklon odchylovat se od křesťanské ortodoxie:

Kalábrijský opat se domníval, že dílo Kristovo bude během třetího věku završeno pod vedením Ducha svatého. Nerušila však podobná koncepce ústřední roli Krista v dějinách spásy?<sup>57</sup>

Heterodoxní náznaky najdeme i v *Protichůdcích*. Skála, která se v závěru básně „sesuje“, je zřejmě dříve zmiňovaná „skála politá / Různým večerem, v ní vyrytá / Krista na kříži ukrutná muka.“ Je tedy Ukřižovaný jedním z oněch „starých znamení“, která mizejí před vzplanutím „nových, vyšších“? Tomu by naznačovalo spíše negativní chápání kříže v Nebeského ikonografii. O ohnivém kříži, který hoří na Ahasverových prsou, jsem se již zmiňoval a v jedné kratší básni Nebeský píše:

Máš-li místo v srdci, kdes chtěl nosit  
Myrtu, můžeš si tam křížek dát,  
S hady – ne s kadeří budeš hrát. (s. 62)

Tyto nové souvislosti považuji za významné, přitom však nechci filozofickou čtecí mřížku jednoduše vyměnit za religionistickou či teologickou. Závěrečná strofa *Protichůdců* (stejně jako celá báseň) zůstane otevřena různým výkladům. Už třeba vzájemné vztahy slovesných časů tu mají povahu jakéhosi dynamického oxymóra: první dva verše přecházejí od minulosti („zmizel“) přes přítomnost („otvírá“) k budoucnosti („sesuje“). V důsledku toho lze chápat následující verš („Nad nimi teď vzejde život jiný“) jako proocetví, jako vyličení minulého děje i – kvůli příslovci „teď“ – jako děje právě se odehrávajícího. Další verš („A kde stará znamená dřív stála“) se vztahuje k „předminulosti“; slovo „dřív“ tu stojí v opozici vůči „teď“ i vůči poslednímu verši básně, který se odehrává v prostém minulém čase. Závěr *Protichůdců* je tak rozepjat mezi novými znameními, která již „plála“, a novým životem, který „teď vzejde“. (Vzchází? Vzešel?)

## V.

### Dvacáté století jako „pravda“ století devatenáctého

Mnohoznačnost celé závěrečné strofy, jednotlivých výrazů („život jiný“, „stará“ a „nová, vyšší“ znamení) i vztahů mezi nimi přímo vybízí k otázce po

<sup>57</sup> M. Eliade, cit. d., s. 113.

autorském záměru. Ani ten by nám však nemohl poskytnout klíč k definitivnímu smyslu básně. Autorský záměr (pokud ho ovšem známe) je pouze jedním z faktorů, jejichž relevanci je potřeba při interpretaci posoudit, ne však nutně faktorem nejdůležitějším, nebo dokonce nejvyšším kritériem přiměřenosti interpretace.<sup>58</sup> Musíme vzít v úvahu třeba obecně známý fakt, že text se někdy autorovi při psaní takřkajíc vymkne z ruky, nebo zohlednit vedle horizontu textu i horizont čtenáře<sup>59</sup> – ať už jde o čtenáře konkrétního nebo typizovaného. Nelze tedy utopovat radikalitu existenciálního nebo jakéhokoli jiného čtení tím, že se kdesi za textem postuluje „klidnotvorný duch“ básníka či jeho (nedoložený) záměr předpovědět vítězství ideologie slovanství.

Časovou diferenci mezi oběma horizonty totiž není třeba překonávat. Naopak, zakládá pro nás nové možnosti porozumění danému textu. Nemusíme hned Nebeského označovat za proroka, abychom nahlédli, že (bez ohledu na autorský záměr) vražedná noc hemžící se vlky, v níž se začíná rozvíjet drama *Protichůdců* a která tak znepokojovala první čtenáře básně, se v pozdějších dějinách projevila jako „tucha / Tichá, úzkostná a jemnosluchá“ (s. 107). Dvacáté století, které, jak poznamenává Jan Patočka, „je jakoby ‚pravdou‘ devatenáctého“,<sup>60</sup> nám totiž dalo poznat, že „slovan-ský“ ideál, hledisko dne a míru, vposledku nestačí. Nemá odpověď na démonické síly vně i uvnitř člověka, které jsou drtivé, i když snad nakonec ne ze všech sil nejmocnější. Toto tušení se historicky i symbolicky konkretizovalo ve zkušenostech Sommy, Osvětími a Hirošimí.<sup>61</sup> Frontová zkušenost, koncentrační tábor a atomová bomba působí jako negativní hierofanie, hrůzná zjevení toho, kam až může lidstvo dojít – a přitom ono „kam až“ není žádné uchopitelné a pochopitelné místo, ale propast, která se rozvírá zdanlivě do nekonečna.

Patočka však upozorňuje, že ti, kdo prošli frontou, zdůrazňují nejen hrůznost a absolutnost této zkušenosti, nýbrž i jakýsi „přemáhající pocit

<sup>58</sup> U těch žijících autorů, kteří jsou ochotni pravdivě a úplně vypovídat, by pak nebylo zapotřebí vůbec žádné další interpretace.

<sup>59</sup> Viz např. Hans Robert Jaub: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, s. 657–703.

<sup>60</sup> J. Patočka, cit. d., s. 121.

<sup>61</sup> Opirám se tu o Patočkův šestý kaciřský esej, „Války 20. století a 20. století jako válka“: „První světová válka vyvolala u nás celou řadu výkladů, které obrážely snahu lidí pochopit toto obrovské, každého přesahující dění, lidmi nesené a přece lidstvo přesahující – dění nějak kosmické.“ (J. Patočka, cit. d., s. 127.) Nesouhlasím však s tím, že by „[d]ruhá válka nic podobného nevyvolala“ (tamtéž): např. Adomova provokativní teze, že „psát básně po Osvětími je barbarství“, vzbudila rozsáhlé a rozrůzněné reakce – viz sborník *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart, Reclam, UB 9363, 1998. Srv. též rozsáhlé disekuse o „Bohu po Osvětími“ (H. Jonas, E. Wiesel aj.).

smysluplnosti, kterou však je těžké formulovat<sup>62</sup>. Například Teilhard de Chardin píše:

Fronta není jen ohnivé pole, kde se odkrývají a neutralizují protikladné energie, nahromaděné v nepřátelských masách. Je také místem zvláštního Života, jehož se účastní pouze ti, kdo se odváží až k němu, a jen tak dlouho, pokud tam zůstávají.<sup>63</sup>

V této souvislosti lze možná interpretovat zdánlivě nelogické vypravěčské apely na prvního jezdce v *Protichůdcích* (např.: „Ach, co platná rychlost tvého koně“, s. 110), inspirované asi lidovou epickou tvorbou,<sup>64</sup> které předpovídají jeho hrůznou smrt: první jezdec sice nakonec nezahyne, ale jenom díky tomu, že je v démonické Noci, která jej přesahuje, pouhým nahodilým hostem. Na druhé straně právě proto, že se neodvážil až na ono „místo zvláštního Života“, vyhlíží Noc z jeho vnějšího stanoviště nutně jako děsivě nesmyslná. Protichůdnost Ahasvera a druhého jezdce (a obou vůči morní panně) naopak předjímá Patočkovu originální úsilí pochopit (v návaznosti na Hérakleita) válku samu jako „něco vykládajícího“, což je „myšlenka cizí všem [dosavadním] filosofiím dějin, a proto též explikacím světové války, které jsou nám známy“.<sup>65</sup> Patočka postuluje,

že životu je třeba porozumět nikoli z hlediska dne, z hlediska pouhého žití, života akceptovaného, nýbrž i z hlediska boje, noci, z hlediska *polemos*. Že v dějinách nejde o to, co je možno vyvrátit nebo otřást, nýbrž o otevřenost pro to otřásající.<sup>66</sup>

Je pozoruhodné, že Nebeský dospěl k podobnému náhledu, ač ještě poznamenanému hegelovskou metafyzikou a teleologií:

[Husitství je] doba, na kteréž také ještě kletba spočívá, jižto snad budoucí teprve věk sejme, až pozná, že velká myšlenka v těchto hrůzách se ozývala, jako v bouři hlas boží, a že krev prolita byla v obět světo-

dějskou; neboť duch, který v dějinách tvoří, je přísný a krvavý, on zláme a rozdrť mnohá srdce.<sup>67</sup>

Patočkovu charakteristiku frontové situace lze zase do jisté míry vztáhnout na protichůdnost Nebeského druhého jezdce a Ahasvera, významněji však na škálu čtenářských zkušeností s básní:

Nepřítel není již tím absolutním protivníkem na cestě mírové vůle, není tím, co je zde jen, aby bylo odstraněno. Nepřítel je spoluúčastník téže situace, je spoluobjevitel absolutní svobody, je ten, s kým je možná shoda v protikladu, spoluúčastník otřesení dne, míru a života bez tohoto vrcholu. (...) *Polemos* není nic jednostranného, (...) nerozděluje, nýbrž spojuje, (...) nepřátelé jsou jen zdánlivě celí, ve skutečnosti (...) patří k sobě ve společném otřesu všedního dne.<sup>68</sup>

Po celé 19. století byla recepce *Protichůdců* poznamenána „mírovou vůlí“ a z ní plynoucí snahou tak či onak „odstranit“ iritující divokost a ambivalenci básně i jejích aktérů, ve „Vlastislavově“ případě doslova („Svrhni, básníku, ty kolosy [...], nech je zahynouti v hříchu [...]“, viz pozn. 22), v případě ostatních interpretů (nejvýrazněji u Voborníka) znehybňujícím harmonizujícím výkladem. Až zkušenost s historií i literaturou 20. století nám usnadňuje přijmout také „otřes všedního dne“ v *Protichůdcích*.

*Protichůdci* ovšem nakonec nabízejí víc než Patočkovu „solidarititu otřesených“.<sup>69</sup> Tato širší perspektiva se Ahasverovi a druhému jezdci dává zvnější šku, a proto závěr básně působí neorganicky, vlastně nepřírozně, trochu jako, dejme tomu, pointa vtipu. Vlastně není divu, že jej Zdeněk Hrbata (rozumím-li mu správně) kritizuje jako poplatný konvencím a s lehkou ironií označuje oba aktéry za „zbloudivší ovečky křesťanství, které je na konci příběhu vřazuje do své didaktické legendaristiky“.<sup>70</sup> Snad lze vyznění *Protichůdců* skutečně přijmout jen v řádu milosti, oné prazvláštní židovsko-křesťanské kategorie, která vnáší tvůrčí chaos do všech možných vypočitatelných modelů světa, podobně jako jej vnášel historický Ježíš do společenských hierarchií a precizních teologických systémů své doby.

<sup>62</sup> J. Patočka, cit. d., s. 133.

<sup>63</sup> *Écrits du temps de la guerre*, citováno in: J. Patočka, cit. d., s. 132.

<sup>64</sup> Za tento postřeh děkuji Ondřeji Macurovi.

<sup>65</sup> J. Patočka, cit. d., s. 128.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>67</sup> „O potřebě oslavit dějiny národa“, in: V. B. Nebeský, *O literatuře*, cit. d., s. 43.

<sup>68</sup> J. Patočka, cit. d., s. 138 a 142.

<sup>69</sup> J. Patočka, cit. d., s. 141-143.

<sup>70</sup> Z. Hrbata, cit. d., s. 91.

Milost však neruší přirozenost („nepřišel jsem [Zákon] zrušit, nýbrž naplnit“, Matouš 5, 17<sup>71</sup>), a pokud ano, pak jedině ve smyslu hegelovského aufheben. Závěr básně vyzdvihuje příběhy protichůdců na úroveň vyššího smyslu, vetkává je do příze světa, aniž by je přitom zpřetrhal. Anděl blažené smrti představuje totiž, na rozdíl od prvního jezdce, skutečnou pointu životů obou protichůdců. Romantický individualismus nepotřebuje nadekretovaný „slovanský“ model chování, nýbrž vykoupení. V polaritě vůči všem podobám smrti tu nakonec stojí nový Život, který relativizuje dokonce i rozdíl mezi životem a smrtí: „Vždyť tvá milost je lepší než život, mé rty tě budou chválit.“ (Žalm 63, 4<sup>72</sup>) „[Kristus] zemřel za nás, abychom my, ať žijí či zemřeli, žili spolu s ním.“ (1. Tesalonickým 5, 10) Či, Nebeského slovy: „Veznit, vemřit, vežit v tam ty vlasti!“ (130)

Akt vykoupení tak staví příběh Ahasvera a druhého jezdce do radikálně nové perspektivy: jejich vina je náhle vinou šťastnou (felix culpa), což je navíc umocněno tím, že i jejich smrt má podle všeho výkupný charakter, mění povahu světa: teprve ona umožňuje, aby vzešel nový život a nová, vyšší znamení.<sup>73</sup> Démonický divý hon tak dospěl až do hořkého konce – a místo zatracení či nicoty tam našel smíření. To je překvapivý a pozeňnaný paradox.

<sup>71</sup> Není-li uvedeno jinak, cituji podle ekumenického překladu. Praha, Česká biblická společnost, 1996.

<sup>72</sup> Citováno podle *Denní modlitba církve*. Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství, 1999.

<sup>73</sup> Úděl Nebeského barda je podobný, vyznívá však tragičtěji:

Běda, ve tmách zrozen, umřít musím

Na úsvitě nových rozednění. („Bard“, s. 138)

Naproti tomu Coleridgeův starý námořník dopluje zpět domů, ale pak (jako pokání) musí ahasverovsky procházet zeměmi a vyprávět svůj příběh se závěrečným neproblematickým („slovanským“) poučením:

He prayeth best, who loveth best

All things both great and small;

For the dear God who loveth us,

He made and loveth all.

S. T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, Sherborne: Classic, 1992, s. 92. („Nejlépe se modlí ten, kdo nejlépe miluje všechny věci, velké i malé. Vždyť milý Bůh, který nás miluje, stvořil a miluje všechno.“) Zdá se však, že pro starého námořníka samotného je tento ideál nedosažitelný.

## Die Gestalten des Todes und Lebens in Nebeský's Protichůdci

Der Verfasser legt eine „existential gestimmte“ Interpretation von V. B. Nebeskýs langen lyrisch-epischen Gedicht *Protichůdci* („Die Antagonisten“, 1844) vor. Er knüpft an die Ausführungen von Vladimír Macura an, der die tschechische kulturelle Situation der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts als einen Zusammenstoß von zwei grundverschiedenen „normativen Systemen“ bezeichnete: der Romantik und des damaligen Ideals der „slawischen Poesie“. Der Verfasser behauptet, dass die semantische Achse des Gedichtes sowie der hermeneutische Schlüssel in den dargestellten Polaritäten von mannigfaltigen Todesgestalten zu finden sind, die für den Leser eine Skala von Möglichkeiten des Beziehens auf den (literarischen und eigenen) Tod eröffnen. Es zeigt sich, dass das zentrale Problem in *Protichůdci* ein romantisches ist, und deshalb kann es nicht durch die vermutliche „slawische“ Synthese aufgehoben werden, wie es die meisten bisherigen Interpreten des Gedichtes wollen. Das kommt u. a. dadurch zum Ausdruck, dass der Erste Reiter, der das slawische Ideal verkörpert, sehr früh aus dem symbolischen finsternen Wald flieht. Das eigentliche Drama spielt sich zwischen dem hedonistischen Zweiten Reiter und dem selbstmörderischen Ahasver ab. Die geheimnisvolle Pointe des Gedichtes deutet an, dass der romantische Individualismus keines biedermeierlichen Benehmensmodells, sondern der Erlösung bedarf.



Irena Kurzová

### **Základní charakteristika**

Ve čtrnáctém století se v italské literatuře prosazuje žánr zvaný cantare. Do češtiny bychom tento výraz mohli překládat jako „zpěv“ nebo „píseň“, pro přehlednost se však přidržíme italského termínu, který je žánrově určitější.

Cantare jsou epické skladby v oktávách, o nichž se tradičně soudí, že byly primárně určeny k recitaci na náměstích, ať už pěvcem z povolání či básníkem samým. Recitátor je v italštině nazýván cantastorie či cantam-banco. Základním společným formálním rysem cantare je kromě metrické stavby vzývání nebeských mocností na začátku zpěvu, které je spojuje s antickým eposem.<sup>1</sup>

Cantare jsou většinou skladby anonymní, u některých však autora známe (Antonio Pucci či Niccolò Cicerchia). Rozsahem se značně liší. Známe cantare o jednom zpěvu (např. Bruto di Bretagna či Madonna Lionessa), o dvou zpěvech (Il bel Gherardino, Pulzella Gaia), Pucciho Královnu z Východu o čtyřech zpěvech, ale také cantare Orlando o jedenašedesáti zpěvech. Délka zpěvů je rovněž různá. Uvědomíme-li si délku některých cantare (zejména tzv. cantare cyklických – Orlando, Spagna aj.), musíme se nutně tázat, zda určení k recitaci na náměstích je opravdu charakteristika společná pro celý žánr. Je velmi pravděpodobné, že z některých cantare deklamoval cantastorie jen určité vydělitelné epizody. Domnívám se, že cantare byla v neposlední řadě zamýšlena jako lehčí četba pro vzdělanou vrstvu.

<sup>1</sup> K problematice úvodních pasáží v cantare viz práce W. Hirdta: *Studien zum epischen Prolog*. München, W. Fink, 1975.

Pokud jde o publikum cantare, k této problematice má zajímavé poznámky Vittore Branca.<sup>2</sup> Čtenáři a posluchači se lišili od francouzských, nebyli to bojovníci, ať už dvořané či šlechtici, ale houževnatí a smělí obchodníci, čilí a pracovití řemeslníci, solidní, občanští měšťané. Bylo to však měšťanstvo velmi otevřené vůči rytířským nostalgickým. Ta krásná vyprávění ze vzdáleného světa musela být novému čtenářstvu prezentována v podobě zároveň jednodušší a zdobenější, lépe pochopitelné a zázračnější.<sup>3</sup>

Sapegno definuje cantare ve své knize *Il trecento*.<sup>4</sup> Uvádí, že ve Florencii se cantare přednášela (či zpívala) na náměstíčku San Martino del Vescovo. O stylu tohoto žánru se vyjadřuje se značným despektem. Lidové publikum v nich, říká Sapegno, nehledalo originalitu myšlenky, ani eleganci stylu, nýbrž jen určitou zábavu a zapomení na denní trampoty. Proto jsou cantare často hrubými úpravami středověkých námětů, fúzemi prvků pocházejících z různých zdrojů. Jsou to „monotonní a vybledlá vyprávění, u nichž potěšení mohlo pramenit z příhody jako takové, rozhodně ne z nedbalého a plebejského způsobu, jímž byla vyprávěna“. Se Sapegnovým odsuzujícím tónem nelze zcela souhlasit. Některá cantare se vyznačují živým humorem, který sám by si zasloužil podrobnější charakteristiku. Zvláště je třeba zdůraznit důležitost těchto textů pro vývoj italského renesančního eposu. Všem cantare je společný dobrodružný, rytířský námět. Náměty pocházejí z různých zdrojů, navazují na francouzská *lais*, antické epické i románové tradice, případně na středověké legendy a pověsti. Některá témata se zřejmě dostala do italského kulturního povědomí přes tzv. literaturu franko-benátskou (*letteratura franco-veneta*).

Stav bádání o cantare k počátku sedmdesátých let podává ve své precizní shrnující studii A. Franceschetti.<sup>5</sup> Zájem o cantare počínající edicemi z konce 19. století, jež vyvrcholily antologiemi Bariniho<sup>6</sup> a Leviho, nikdy

<sup>2</sup> Vycházíme z článku „Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco nella tradizione narrativa dei cantari“, in: *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*. Verona, Mondadori, 1963, s. 88–108. – Základním Brancovým dílem na téma cantare je kniha *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e Te-seida*. Firenze, Sansoni, 1936.

<sup>3</sup> Branca, cit. d., s. 89.

<sup>4</sup> Natalino Sapegno: *Storia letteraria d'Italia, Il Trecento*. Milano, 1934, s. 416.

<sup>5</sup> Antonio Franceschetti: „Rassegna di studi sui cantari“, in: *Lettere italiane*, Anno XXV, N. 4, 1973, s. 556–574.

<sup>6</sup> *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI*, sebrané a publikované G. Barinim, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1905 (Collezione di opere inedite o rare).

zcela neutuchl. Potvrzují to edice Balduina<sup>7</sup> a De Robertise<sup>8</sup>, na něž Franceschetti bere zvláštní zřetel. Balduino ve své edici vyloučil z důvodu místa rozsáhlá cantare, z důvodů edičních produkci Pucciho, jehož texty měly vyjít zvlášť. Je třeba v této souvislosti zmínit Sapegnovo vydání některých textů z roku 1952.<sup>9</sup>

Nad problémem zaměření cantare na recitaci na náměstích, tedy po- tažmo nad problémem publika, se zamýšlí vydavatel religiálních sienských cantare G. Varanini.<sup>10</sup> Texty nebyly podle Varaniniho určeny k recitaci, ale spíše ke čtení v soukromí nebo v malé společnosti. Balduino a De Robertis vidí potvrzení literárnosti těchto textů v nedostatku redakčních variant.<sup>11</sup> Neudržitelnost hypotézy o jednoznačném určení k recitaci potvrzuje svým názorem i Franca Ageno v recenzi na Varaniniho vydání textu Ponzela gaia.<sup>12</sup> Vyžadovalo by to cantastorie s fenomenální pamětí.

Chceme-li definovat cantare jako žánr, musíme si uvědomit, že rysy, které je žánrem činí, jsou primárně formální. Pro tuto definici lze vzít za základ Bronziniho studii z roku 1966,<sup>13</sup> kde se zabývá aedickým stylem od cantare po Ariosta. Vymezuje některé formální prvky, které spojují cantare a které přetrvávají do určité míry v díle Pulciho, Boiarda a Ariosta. Zdůraznit je třeba zejména vzývání nebeských mocností na začátku zpěvu, odvolávání se na prameny, vstup vypravěče do děje, ostré přechody. Formálními prostředky užívanými v cantare se zabývá také studie M. C. Cabaniové.<sup>14</sup> Cabaniová navazuje na metodologická východiska, z nichž byla nahlížena formální problematika chansons de geste. V první části se zabývá „metanarativními prostředky“, jichž cantastorie využívá k navázání přímého kontaktu s publikem. Cabaniová dokládá rétorické figury a topoi, které sleduje v tex-

<sup>7</sup> Balduinovo vydání *Cantari del Trecento* vyšlo v edici charakteru a cílů popularizačních. Citace: Milano, Marzorati, 1970, v řadě „Scrittori italiani – Sezione letteraria“, řídí F. Montanari a M. Puppo.

<sup>8</sup> „Cantari antichi“, in: *Studi di filologia italiana*, vol. XXVIII, 1970, s. 67–175.

<sup>9</sup> *Poemi minori del Trecento*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, s. 807–966.

<sup>10</sup> Viz o tom Franceschetti, in: *Rassegna*, s. 562.

<sup>11</sup> *Rassegna*, s. 564.

<sup>12</sup> Ponzela Gaia e il Cantare di Liombruno, in: *Romance Philology*, vol. XIII, 1959-60.

<sup>13</sup> Giovanni B. Bronzini: *Tradizione di stile aedico dai cantari al „Furioso“*. Firenze, Leo S. Olschki-Editore, 1966.

<sup>14</sup> Maria Cristina Cabani: *Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva*. Giornale storico della letteratura italiana, CLVII, 1980, Torino. – Cabaniová pracuje s tímto textovým korpusem: *La Spagna, I cantari di Rinaldo da Monte Albano, Orlando, Libro del gigante Morante et de re Carlo et de tutti li paladini, Libro di battaglia dell' Baroni di Francia sotto el nome dello ardit et giouine Altobello, Libro de Lancroia, La morte di Buovo d'Antona con la vendetta di Sinibaldo, et Guidone suoi figliuoli, fatta per lui*.

tech, množstvím příkladů. Druhou část věnuje rozboru textů z úhlu pojmu „kolektivní diskurz“. Tento pojem se vztahuje k vnitřnímu publiku přítomnému v příběhu samém. Hledisko této kolektivní postavy, která – byť zasazená do vyprávěného univerza – si udržuje odstup diváka-komentátora, slouží ke směřování publika reálného, k poukázání na klíč k interpretaci situací ve smyslu, který jim dává vypravěč.<sup>15</sup> Jde o jistý typ chóru, který se ujímá slova a vyjadřuje se jako „vox populi“ prostřednictvím přímé řeči. Narážíme tu na problematiku teatrality cantare.

Ezio Levi v poznámce na závěr svého vydání textů cantare v knize *Fiore di Leggenda*<sup>16</sup> dělí cantare do čtyř skupin na: a) cantare cyklická, která čerpají z artušovského a karlovského cyklu; b) cantare klasického námětu (např. *Piramo e Tisbe*); c) cantare s náboženským námětem (např. *La leggenda delle sette dormienti*); d) cantari legendari – Překládat termín cantari legendari do češtiny jako cantare legendární nám nepřipadá vhodné vzhledem k tomu, že slovo legendární je v češtině podle našeho názoru zavádějící a hodí se spíše pro typ c. Společným rysem těchto cantare je to, že ve větší či menší míře obsahují folklorní prvky a snoubí je s rysy středověké rytířské epiky, na niž navazují. Navrhujeme tedy v češtině termín cantare pohádkově-rytířská, který, jak uvidíme dále, používá Bendinelli Predelliová, byť pro užší korpus textů.

Zastavme se u cantare s bretonskou (artušovskou) náplní. E. Gardner<sup>17</sup> je velmi případně dělí do dvou skupin. Do první skupiny řadí cantare, která se vztahují k tzv. bretonským lais a s hlavním artušovským příběhem jsou spojena jen nahodile. Do druhé skupiny řadí ta, jež vyprávějí veršem epizody z artušovských příběhů známých z prozaických zpracování. Spojíme-li členění Leviho s Gardnerovou klasifikací, vidíme, že Gardnerovu první skupinu bychom mohli nazvat „cantare s pohádkovými rysy s bretonským námětem“ a druhá skupina by spadala pod „cantare cyklická“. K první skupině patří *Pulzella gaia*, *Gismirante* a *Bruto di Bretagna*. Ke druhé skupině například *Ultime imprese e morte di Tristano*, *Vendetta di Tristano* atd. Stejně tak máme mezi cantare texty s přímými narážkami na karlovský cyklus a motivy z něj. Mohli bychom je nazvat „cantare s pohádkovými rysy s karolinským námětem“.

Za nejživější a pro dnešního čtenáře opravdu čtivé považují texty, z nichž většinu vydal Levi, tedy cantare s pohádkovými rysy. Mám na mysli korpus třinácti textů, který jsem měla k dispozici a který mi připadá dosti reprezentativní pro poznání tohoto typu cantare. Dvanáct z nich je obsaženo v Leviho vydání, jsou to: *Krásný Gherardino*, *Pulzella gaia* (*Radostná dívka*), *Liomb Bruno*, *Příběh tří zoufalých mladíků a tří vil*, *Paň z Vergiù*, *Gibello*, *Gismirante*, *Bruto di Bretagna*, *Madonna Lionessa*, *Královna z Východu*, *Madonna Elena*, *Cerbino*. Třináctý text, *Fiorio a Biancifiore*, je obsažen ve výboru z cantare pořízeném Armandem Balduinem.<sup>18</sup> Čtyři z těchto cantare jsou prokazatelně z pera Antonia Pucciho, a to *Gismirante*, *Bruto di Bretagna*, *Madonna Lionessa* a *Královna z Východu* (*Reina d'Oriente*).<sup>19</sup>

Základní význam má studie Marie Bendinelli Predelliové, publikovaná v aktech montrealského kongresu.<sup>20</sup> Predelliová vychází z korpusu pěti cantare, které nazývá na počátku studie jednoznačně cantare pohádková (*cantari fiabeschi*). Jedná se o tyto texty: *Bel Gherardino*, *Liomb Bruno*, *Ponzela Gaia*, *Gismirante* a *Gibello*.<sup>21</sup> První tři texty spojuje fakt, že ve své první části podávají příběh, který bychom mohli označit jako „příběh o Lanvalovi“, navazují tedy na francouzská lais z 12. a 13. století. Na další dva texty, *Gismiranta* a *Gibella*, by se – podle Predelliové – daly aplikovat Proppovy kategorie v širší míře než na první tři texty, které ve své první části nesou stopy mytické struktury. Je třeba říci, že Proppovy kategorie podléhají v těchto textech určitým modifikacím, vzhledem k jejich rytířskému námětu. 1) Ve větší míře se tu využívá motivů setkání a dárců, je tu znát vliv rytířského románu, kde rytíři přecházejí nepřetržitě z jednoho dobrodružství do druhého. 2) Funkce „kouzelného pomocníka“ je oproti pohádce značně utlumena. 3) Vítězství v konečné bitvě není způsobeno „kouzelným pomocníkem“, ale rytíř za ně vděčí svým výjimečným schopnostem. Konečná zkouška je kromě toho téměř vždy rytířské povahy: turnaj v cantare *Bel Gherardino*, vyhnání Morgany z hradu v cantare *Ponzela Gaia*, boj proti *Gibellovu* otcí. Predelliová uzavírá, že lze vysledovat narativní pattern, podle něhož jsou strukturována italská cantare pohádkově-rytířská (*cantari*

<sup>15</sup> Cit. d., s. 28.

<sup>16</sup> Přesný název zní *Fiore di leggende, cantari antichi, editti e ordinati da Ezio Levi, serie prima – cantari legendari*. Bari, Laterza 1914.

<sup>17</sup> Edmund G. Gardner: *The Arthurian Legend in Italian Literature*. London, New York, 1930. Vycházíme z kapitoly XII *The „matter of Britain“ in the „cantari“*.

<sup>18</sup> *Cantari del Trecento*, péčí Armanda Balduina. Milano, Marzorati-Editore, 1970.

<sup>19</sup> Prokazatelně z Pucciho ruky je i cantare „*Apollonio di Tiro*“.

<sup>20</sup> Maria Bendinelli Predelli: „*Fonti e struttura: il caso del „cantare fiabesco“ italiano*“, in: *I cantari, struttura e tradizione*. Atti del Convegno Internazionale di Montreal: 19–20 marzo 1981, Archivum romanicum, Firenze, Olschki 1984, s. 127–141.

<sup>21</sup> Svou práci věnuje zejména rozboru těchto textů ze zorného úhlu Proppovy teorie funkcí, teroetickou bází je tedy pro ni jeho *Morfologie pohádky*.

fiabesco-cavallereschi). Tuto základní strukturu nachází i v jiných textech, než je její korpus, konkrétně u Pucciho Madonny Lionessy a Královny z Východu.

### Cantare Madonna Elena a topos sázky o cudnost

Cantare Madonna Elena se zachovalo ve dvou rukopisech z patnáctého století a v jednom tisku ze století šestnáctého. Prvním moderním vydáním je Cantare di Madonna Elena Imperatrice, vydal O. Targioni Tozzetti (Livorno 1880). Pro cantare se v moderní době udržel Leviho název. Z roku 1992 pochází moderní textově-kritická edice, již pořídil Giovanni Fontana. Tato edice je opatřena zasvěceným úvodem, na nějž odkazují pro detailnější informaci o tomto textu z textově-kritického hlediska.<sup>22</sup> Některými odborníky byl text řazen mezi „cantari di argomento sacro“, Fontana jej však jednoznačně klasifikuje jako cantare s materií „cavalleresco-legendaria“.<sup>23</sup>

V roce 1993 vydala M. Bendinelli Predelliová dvě práce týkající se Cantare di Madonna Elena. První z nich obsahuje nově textově kriticky pojatý text cantare doplněný úvahou o jméně protagonistky, lingvistickou analýzou, filologickým rozbořem textu a příběhu.<sup>24</sup> V části o jméně Helena se Predelliová zamýšlí nad tím, zda má toto jméno upomínat na Meneláovu ženu či na Konstantinovu matku. Upozorňuje v této souvislosti na Cantari della Guerra di Troia ze čtrnáctého století a na text Belle Helaine de Constantinople. Protagonistka Roman de la Rose měla podobné jméno Lienor. Filologický rozbor příběhu rozvádí autorka šíře ve článku „La situazione iniziale nel Cantare di Madonna Elena“.

Madonna Elena náleží ke skupině textů zařaditelných do třináctého až devatenáctého století, které rozvíjejí svůj příběh okolo stejného narativního jádra: muž se pochlubí cudností své ženy (či sestry); protivník se ji pokusí neúspěšně získat, ale podaří se mu získat důkazy, jimiž přesvědčí manžela (či bratra), že ji tělesně poznal. Ženě se nakonec podaří obhájit svou nevinnost. Gaston Paris sebral a utřídil asi čtyřicet textů s touto tematikou a nazval tento cyklus „cycle de la gageure“, protože ve většině verzí tohoto příběhu je ctnost ženy předmětem sázky. Úvodní pasáž textu Madonna Elena je zvláštní tím, že muž dává v sázku svou hlavu, spoléhaje na čistotu

<sup>22</sup> *Cantare di Madonna Elena*. krit. ed. Giovannio Fontana, Quaderni degli „Studi di filologia italiana“, L'Accademia della Crusca, Quaderno 11, Firenze, 1992.

<sup>23</sup> Cit. d., úvod s. XXI.

<sup>24</sup> *Yearbook of Italian Studies*, Vol.10, Firenze, Edizioni Cadmo, 1993.

své ženy. V rytířských dobrodružných románech se rytíři ujímají ochrany každé nechráněné dívky, kterou potkají, ale v těch případech riskují život v důvěře v sebe sama, ve svoje bojovnické hodnoty. Další italskou verzí tohoto příběhu, kde se hovoří o ztrátě hlavy, je devátá novela druhého dne *Dekameronu*. V závěru upozorňuje Predelliová na verzi *Novellina* a na folklorní vyprávění založené na Cantare di Liombruno.

Z neitalských verzí uvádí dvě keltské, jednu řeckou a starofrancouzské příběhy tohoto narativního schématu. Zvláštnost keltských verzí spočívá v tom, že se hrdina nesází se sobě rovným, ale dopustí se urážky veličenstva tím, že se pochlubí, že má něco cennějšího než všechno královské bohatství, ctnostnou ženu. Tento motiv přešel do starofrancouzské literatury. V textech jako je Graeent nebo i Lanval však nejde o čistou urážku veličenstva, příběh zahrnuje zásah královny, u níž má hrdina nějaký vroubek.

Typ příběhu, který můžeme nazvat verzí „urážky majestátu“, a typ „soutěž ve vychloubání“ představují zřejmě různé mocenské vztahy a sociální struktury. V prvním případě „primitivní“ mocenský vztah mezi vladařem a jeho poddanými, ve druhém případě společnost založenou na pýše a rivalitě příslušníků aristokratické vrstvy. Je pochopitelné, že žakér přetvořil starý příběh tím, že ho zarámoval do socio-kulturního prostředí blízkého publiku, na které směřoval svoje vyprávění.

### Rozbor textu cantare Liombruno

Základní poučení o textově kritické problematice a dataci cantare Liombruno přináší Varaniniho studie z roku 1954.<sup>25</sup> Příběh o Liombrunovi neexistuje v rukopise, edice se opírají o tisky, jichž je značný počet. Datum vzniku tohoto cantare se obvykle klade do první poloviny 15. století, Levi ho datuje do 2. poloviny 14. století. Liombruno byl přiřazován jistému Ciriacovi z Ancony. Existují hypotézy o přiřazení textu Ciriacovi de' Pizzicollu, slavnému cestovateli a archeologovi, známějšímu jako Ciriaco d'Ancona. Ciriaco psal ve volgare, styl jeho veršů označuje Varanini jako nabubřelý a nadutý, zcela vzdálený okouzující živosti textu Liombruna. Uvažujeme-li o případné atribuci Liombruna jistému Ciriacovi z Ancony (mimořádně, Ciriaco nebylo v této oblasti Itálie nijak vzácným jménem), pohybujeme se jednoznačně na poli hypotézy.

Liombruno je příkladem cantare s velmi výrazným pohádkovým charakterem, snad nejhezčím cantare vůbec. Uvádíme zde podrobný obsah

<sup>25</sup> Giorgio Varanini: Sul testo, sull'attribuzione e una inedita redazione della „Storia di Liombruno“, in: *Studi mediolatini e volgari*, Vol. II, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 1954.

tohoto textu, abychom viděli v jakém duchu se nese. Na tomto textu lze ukázat základní rysy, jimiž se vyznačuje korpus třinácti textů, které nazýváme pohádkově-rytířskými. Chudý rybář má tři syny a ženu, která je „fresca come rosa, viveva del pescar, non d'altra cosa“.<sup>26</sup> Jednou připluje na ostrůvek a potká tam ďábla. Ďábel mu učiní nabídku: když mu přivede na ostrůvek jednoho ze svých synů, dá mu oplátkou množství ryb a spoustu stříbrňáků a zlatáků. Rybář mu nechá na ostrově nejmladšího, osmiletého syna. Když se objeví ďábel, chlapec se pokřičuje a ďábel zmizí. Chlapec pohledne vzhůru a spatří „una donna, ch'è in forma di donzella, / e un'aquila pareva in sua figura“<sup>27</sup>. Orlice ho odnese z ostrova, letí s ním tak vysoko, že chlapci ohoří vlasy. Donese ho do svého hradu a tam se změní v desetiletou dívku, která se jmenuje madonna Aquilina. Hoch dostane vzdělání, všichni ho chválí. Když vyrostou, „egli pareva un giglio, ella una rosa“.<sup>28</sup> Nyní se dovídáme jeho jméno, Liombruno. Dají se oddat. Liombruno se chce podívat za rodinou, má se vrátit do roka a nepřekročit tuto lhůtu o více než čtyři dni. Na cestu dostane kouzelný prsten, který mu dá, oč požádá. Překoná cestu čtyř set dní za jedinou noc. Vykouzlí si veškeré vybavení. Svým příbuzným vysvětlí své bohatství tím, že se ho ujali bohatí obchodníci. Pobude devět měsíců. Když se loučí, řeknou mu, že král Granady provdá dceru za toho, kdo zvítězí v turnaji. Liombrunovi se zachce zkusit své štěstí. Utká se se Saracénem, který už už vítězí v turnaji. Zabije Saracéna v souboji. Král mu nabízí ruku své dcery a Liombruno odpoví, že si ji rád vezme! Král se radí se svými barony, svěří jim, že se mu Liombruno nějak nezdá. Král vyhlásí soutěž ve vychloubání. Liombruno se pochlubí krásou své ženy. Má ji do třiceti dnů představit. Liombruno žádá o pomoc prsten, ale madonna Aquilina se neobjevuje. Po třiceti dnech pošle Aquilina nejdříve dvě své dívky, potom se objeví sama. Vyplísni Liombruna, nenechá mu ani zbraně a koně. Tak končí první zpěv.

Liombruno se přinatrefí k hádce tří lupičů, kteří okradli a zabilí dva obchodníky. Perou se o kouzelný plášť, který činí člověka neviditelným, a boty, rychlé jako vítr. Chtějí na Liombrunovi, aby je rozsoudil. Liombruno vyzkouší plášť a boty a uteče jim i s penězi, které leží na kameni. Lotří se navzájem pobíjí. Liombruno dorazí do hospody, vyptává se tří obchodníků na cestu k madonně Aquilině. Tu zná jen vítr. Obchodníci mu řeknou, že šedesát větrů na sebe bere lidskou podobu a chodí přespávat k jednomu poustev-

<sup>26</sup> Byla svěží jako růže, žila jen z ryb, z ničeho jiného.

<sup>27</sup> Ženu, která je napůl dívka a napůl orlice.

<sup>28</sup> On připomínal lilii, ona růži.

níkovi. Liombruno dorazí k poustevníkovi a domluví se s ním. Žádný z větrů o Aquilině neví, až Scirocco. Zrovna zítra tam letí a vezme Liombruna s větrnými botami s sebou. Scirocco ukáže Liombrunovi Aquilinin hrad. Liombruno se pohybuje po Aquilině hradě neviditelný. Nechá spadnout prsten na talíř. Aquilina chvíli mluví pro sebe, nakonec si myslí, že se Liombrunovi něco stalo a omdlí. Liombruno ji spící dvakrát políbí, potřetí Aquilina jen dělá, že spí, a chytí ho, dříve než si stačí obléci plášť. Liombruno jí všechno vypráví. A pak žijí v dokonalé lásce až do smrti.

Na příkladu cantare Liombruno chceme ukázat jak rysy, které ukazují na folklorní ráz textů, tak rysy, jimiž se cantare pohádkovému charakteru vymykají. Teoretickou bází pro naše zkoumání folklorních motivů v cantare je podnětná Proppova studie „Folklor a skutečnost“.<sup>29</sup> Umělecká logika kouzelné pohádky spočívá v tom, že se do hrdinových rukou musí dostat kouzelný prostředek, a to závisí na setkání s osobou, která mu tento prostředek dá nebo pomůže získat.<sup>30</sup> Tento požadavek Liombruno splňuje. Madonna Aquilina mu daruje kouzelný prsten. V epizodě s lupiči získá kouzelný plášť a větrné boty. Dalším markantním pohádkovým rysem je užití magického čísla tři. Liombruno je ze tří bratří, loupežníci jsou tři, obchodníci, kteří ho posílají za větry, jsou také tři. Na konci cantare Liombruno Aquilinu třikrát políbí. Dalším výrazně pohádkovým motivem v Liombrunovi je zázračné přemístování. Vystupují tu též, jak jsme viděli výše, personifikované postavy přírodních jevů (větry přespávající v lidské podobě u poustevníka). U hrdinů cantare však nelze hovořit o typizaci, jak ji chápe Propp, tedy o typu ve smyslu ruského Ivana či českého Honzy. Hrdinové cantare mají blíže k typu protagonisty rytířského románu. Liombruno je jednou z „nejpohádkovějších“ postav, je to typ chudého chlapce, který se dostane do světa a udělá štěstí a po všemožných překážkách, které si mimochodem částečně sám působí, dosáhne bodu, kdy lze říci „a žili šťastně až do smrti“. Zajímavé též je, že jeho jméno se dozvídáme až v osmnácté sloce prvního zpěvu. Zajímavá je v cantare, a to i ve značně pohádkovém Liombrunovi, občasná realističnost časových údajů. Časové údaje jsou poměrně řídké, pokud však jsou, mají logiku. Liombruno se má k Aquilině vrátit do roka, po devíti měsících chce odejet. Dostane 30 denní lhůtu, během níž musí předvést svou milenkou.

<sup>29</sup> Folklor a skutečnost, in: V. J. Propp: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Praha, H&H, 1999, s. 271–297.

<sup>30</sup> Propp, cit. d., s. 282.

V narativním folkloru jsou všechny jednající postavy buď pozitivní nebo negativní. U pohádek je to zřejmé, ale i v jiných folklorních druzích je tomu podobně. „Průměrné“ vlastnosti, kterých je v životě většina, ve folkloru nebývají.<sup>31</sup> Cantare se vymykají psychologické jednoduchosti folklorního díla. V cantare nelze všeobecně hovořit o jednoduchosti charakteru u hrdinů, nejsou tak černobílí, jak tomu bývá v pohádkách. Postava Liombruna rozhodně není jednoznačně kladná. Narážíme tím na zajímavý moment, kdy Liombruno beze studu přijímá ruku královny dcery a při soutěži ve vychloubání se pochlubí krásou své ženy.

Cantare odlišuje od folklorního díla především časté užití přímé řeči, dialogu i monologu, které dodává textům na realističnosti. Dialog je v cantare tak významnou složkou, že někdy máme pocit až určitého zdívalnění, teatrality tohoto žánru.<sup>32</sup> I v Liombrunovi je dialog významným hybatelem děje. První přímá řeč, kterou text obsahuje, je dialog mezi rybářem a ďáblem, kdy rybář slibuje dát za ryby nejmladšího syna. Další důležitý rozhovor je ten, kdy madonna Aquilina propouští Liombruna navštívit rodinu a daruje Liombrunovi prsten. Propouští ho na rok, nesmí se zdržet víc než čtyři dni. Liombruno odpovídá lakonicky „Volentieri“.<sup>33</sup> Stejným výrazem odpoví později králi, když mu chce dát za ženu svou dceru. Další situace, kdy dialog hýbe dějem, je tehdy, kdy král vyhlásí soutěž ve vychloubání (I, 40–43). Když se objeví Aquilina, král se Liombrunovi omluví. Aquilina k Liombrunovi, který ji žádá o odpuštění: „Falso rinnegato, /della tua morte non m'increscerei!“<sup>34</sup> Liombruno komunikuje s loupežníky a lstí získá kouzelný plášť a boty, rozmlouvá v krčmě s obchodníky, kteří ho pošlou za větry. Dohodne se se Scirokem, že ho bude následovat. Následuje moment, kdy si Liombruno nechá na nohou zázračné boty, aby ráno Scirocca nezdržoval. V tomto motivu se zajímavě snoubí realističnost s nadpřirozeností.

Teatralitu žánru definujeme jako soubor vnitřních a vnějších divadelních prvků, jež v žánru fungují. Rozumějme vnitřních a vnějších vzhledem k textu. Výrazným rysem vnitřní teatrality je v cantare oslovování publika.

Liombruno:

I,2: „Signori, intendo che per povertade/molti nel mondo son mal ar rivati, /...ed io vi conterò con veritade...“

<sup>31</sup> Propp, cit. d., s. 284–285.

<sup>32</sup> O divadelních prvcích v cantare hovoří také Branca, cit. d., s. 90.

<sup>33</sup> Rád.

<sup>34</sup> Falešný zrádče, tvé smrti bych nelitovala!

I,35: „I cavalieri furon riscontrati: /or udirete i colpi smisurati!“

I,48: „...Nel secondo cantare io vel dirò, /ciò che al cavalier gli fu incontrato...“

II,2: „Signori, io dissi già nell'altra rima...“

II,49: „Al vostro onor, finita è questa storia!“

Užití dialogu, respektive přímé řeči, jako hybné síly děje i jako stylistického podbarvení je v cantare důležitým rysem teatrality, rysem, díky němuž můžeme vůbec o teatralitě tohoto žánru hovořit. Přímá řeč totiž dokresluje realističnost a dramatickosti obsaženou v textech. Byť hrdinové operují s nadpřirozenými prostředky, mluvou a jednáním jsou to obyčejní, chybující lidé, zmítaní vášněmi a city.

Zatím jsme hovořili o teatralitě, kterou nazýváme vnitřní, imanentní textu; bylo by možno nazvat ji též dramatickostí. Prvky, jimiž se projevuje, je poměrně snadné doložit funkcí dialogu a oslovením publika. Při charakterizaci teatrality vnější se ovšem ocitáme na půdě spekulace. Vnější teatralitou rozumíme způsob přednesu a to, co Zumthor nazývá gestualitě.<sup>35</sup> Je velmi pravděpodobné, že cantastorie měnil při zpěvavém přednesu hlasy s tím, jak se střídaly postavy v řeči. Bohužel nevíme nic o podobě hudby, která zpěv doprovázela. Dále je pravděpodobné, že cantastorie byl téměř herec, užíval mimiku a gestikulaci. Zumthor dělí gesta do tří skupin: 1) Posunky obličejů (pohledy a mimika). 2) Posunky vrchních částí těla (hlava a trup). 3) Posunky celým tělem. Cantastorie pravděpodobně užíval především prvních dvou možností gestikulace. Pohyby celého těla směřují již k tanečnímu představení.

### Cantare a heroikomický epos

O vztahu cantare k Pulcimu, Boiardovi a Ariostovi jsme se zmínili už výše. Nejdůležitější je však vztah tohoto žánru k Pulcimu, díky němuž vstupuje do světové literatury burleskní charakter těchto textů.

Nejslavnějším cantare je text *Orlando*, který objevil v devatenáctém století ve florentské Biblioteca laurenziana italský vědec Pio Rajna a zprávu o svém objevu podal ve stati „La materia del Morgante in un ignoto poema cavalleresco“.<sup>36</sup> Na matérii *Orlanda* se zakládá prvních dvacet tři zpěvů

<sup>35</sup> Paul Zumthor, „Présence du corps“, in: *Introduction à la poésie orale*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, s. 193–206.

<sup>36</sup> Tato stať vyšla v *Propugnatore*, II, I, 7. Text vydal J. Huebscher: „Orlando“, *die Vorlage zu Pulci's „Morgante“*. Marburg 1886 (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, LX.).

*Morganta*. Pulciho *Morganta* lze považovat za geniální parodii na již odumírající žánr *cantare*, který je životný v *cantare* s pohádkovými rysy: text *Orlanda* však svou rozvláčností a nezáživností po parodii přímo volá.

Je třeba mít na zřeteli, že Pulciho text je zamýšlen jako parodie na *cantare* jako žánr, lze tedy usuzovat, že Pulciho dodržování formálních rysů má podtrhovat parodický záměr. Je nutno si uvědomit, že parodičnost je jen jedním, byť velmi důležitým, aspektem mnohovýznamového Pulciho díla. I Pulciho text inklinuje k dialogičnosti a teatralitě, jak je tomu i v textu výchozím. Svět rytířský se v Pulciho rukou stává světem plebejským, kde vládou primitivní mezilidské vztahy a kde se mluví jako na ulici. Základní charakteristikou Pulciho světa je jeho grotesknost.

Pulciho *Morgante* byl vzorem pro básníka Teofila Folenga, který sepsal, kromě jiného, makaronský epos *Baldus*. Z Folenga a potažmo Pulciho čerpal při psaní svého *Gargantuy a Pantagruela* Rabelais. Vidíme tedy, že *cantare* tvoří podhoubí pro renesanční burleskní epos a že také i jeho prostřednictvím se projevuje v Rabelaisovi středověká smíčovná kultura. V díle Pulciho, Folenga a Rabelaise se ocitáme ve světě heroikomickém, jak jej chápe Karel Krejčí. Jsme tu v ovzduší silně groteskním, které lze uvést do vztahu k moderní literatuře, jak to učinil Leo Spitzer, když vytyčil linii Pulci-Rabelais-Hugo-Céline.

## Il cantare italiano – introduzione alla problematica del genere

Il corpus dei testi, dei quali tratta il nostro articolo, contiene i cantari editi da Ezio Levi nella sua famosa antologia. I cantari sono poemi epici in ottava rima, prevalente destinati alla recitazione sulle piazze e il cui recitatore si chiama in italiano cantastorie o cantabanco.

Il nostro articolo è diviso in quattro parti. La prima parte contiene le caratteristiche complessive del genere, nella seconda si analizza il *Cantare di Madonna Elena* dal punto di vista dei topoi presenti nel testo. Nella terza parte si analizzano i motivi fiabeschi nel *cantare Liombruno*; si parla anche dell'uso del dialogo nel testo, si definisce la teatralità del genere. Nell'ultima parte si tratta della relazione dei nostri testi con l'opera di Pulci, Folengo e Rabelais, si parla del carattere eroicomico dei testi.

Živé dědictví španělsko-arabské tradice za Václava IV.  
Tabulky Alfonsa X. Moudrého v Čechách

Pavel Štěpánek

Dědictví španělsko-arabské tradice se u nás projevuje ve středověku už během panování Přemysla Otakara II., bratrance kastilského krále Alfonsa X. Moudrého (Učeného), ale zejména v době Václava IV. Ostatně sám nejcharakterističtější emblém tohoto českého krále – točenice – a také pověst o lazebnici mají arabský základ, který se sem dostal přes Iberský poloostrov. Arabský astrolog Abu Mášar (ve středověku zvaný též Albumasar),<sup>1</sup> jehož díla v prepisech Václav IV. vlastnil, hovoří totiž o ptáku, který chytá ryby, o bílé oděné ženě u lodí a o dřevěném vědru (které nosily lazebnice), což se také vcelku objevuje mezi dvorskými symboly. Lázeň jako taková a její symbolika má ovšem své místo i v korunovačním obřadu a ve středověké alchymii, kde byla paralelou duchovního očistění a zmrtychvstání

<sup>1</sup> K hlavním jeho pracím patří: *Liber in quo est Introductorius maior ad scientiam iudiciorum astrorum*. Ms. BN-Paris lat. 16204 (překlad Jana ze Sevilly); jiná kritická edice *Liber Introductorii maioris ad scientiam iudiciorum astrorum 1–9* (ed. Richard J. Lemay, latinský překlad Jana ze Sevilly). Napoli 1995–1996; *Albumasar de magnis coniunctionibus ac eorum perfectionibus octo continens tractatus, magistri Iohannis Angeli viri peritissimi diligenti correctione; Erhardique Ratdolt viri solertis eximia industria et mira imprimendi arte, qua nuper Venetiis, nunc Auguste Vindelicorum excellit nominatissimus pridie kal. Aprilis, 1489; Jo(annes). Baptista Sessa, Flores astrologie. Venetii 1515. – Melchionis Sessa, Introductorium in astronomiam Albumasaris abalachi octo continens libros partiales. Venetii, mandato et expensis, 1506* (překlad Hermann z Karinthie); viz též Dag Nikolaus Hasse: *Das „Introductorium maius in astronomiam“ des Abu Ma'sar. Ein Vergleich der lateinischen Übersetzungen des Johannes von Sevilla und Hermannus de Carinthia*. Göttingen 1994; David Pingree (ed.): *Albumasar de revolutionibus nativitatium*. Lipsiae 1968; *Ex libris mysteriorum Apomasaris* (CCAG VI/1, 142 s.; XI/1, 168 s.; CCAG XII, 96 s.); Charles Burnett – Keiji Yamamoto – Michio Yano (ed.): *The Abbreviation of the Introduction to Astrology*. Leiden – New York – Köln 1994 se středověkým překladem do latiny Adelarda z Bathu; Keiji Yamamoto (ed.): *Abū Ma'shar on Political Astrology: the Book of Religion and Dynasties (On Great Conjunctions)*. I: Arabský originál: *Abū Ma'shar Kitāb al-Milal wa-d-dwal* (The Book of Religion and Dynasties). Keiji Yamamoto (ed. arabského textu) – Charles Burnett (anglický překlad) II: Latinský překlad: *Albumasar, De magnis coniunctionibus* (ed. Charles Burnett). *Commentary on the Arabic and Latin texts and Arabic-Latin, Latin-Arabic glossaries* (ed. Keiji Yamamoto – Charles Burnett). Leiden – Boston – Köln 1999.

Krista, neboť celý alchymický proces byl vykládán jako cesta vykoupení.<sup>2</sup> Symbolika je sice v tomto případě složitá a více, ne-li přímo mnohoznačná, ale přesto se s těmito otázkami musí vypořádat každý, kdo se pokouší pochytit fenomén možných arabských vlivů, jak se projevovaly v oblasti ikonografie, rozpracované na španělské půdě a šířené pak dále do Evropy.

Bylo prokázáno, že tyto symboly, vyskytující se na architektuře (např. Mostecká věž v Praze), v deskové malbě (archa z Mühlhausen) i knižní malbě (rukopisy krále Václava IV.), nesou význam duchovní obnovy. Ledňáček zřejmě poukazuje na vztah manželské věrnosti krále a královny a nikoliv nepodstatný byl i jeho význam astrologický, neboť král se narodil ve znamení ryb, z živlu do sféry vody, z barev do bílé, z ročních dob do zimy.<sup>3</sup> Kromě toho se ledňáček spojuje se symbolikou Krista.

Astrologická věda a astrologické umění mohly pravděpodobně přijít do Prahy různými cestami, ale poměrně záhy, a to zejména ze Španělska. Zprvu jednak v důsledku čilého obchodního styku arabských panství na Iberském poloostrově, dále v důsledku činnosti slovanských žoldnéřů v arabské části pyrenejského poloostrova, kam bývali také prodáváni do otroctví (soklab, množ. č. as-sakálíka nebo sakálíba Slované, z čehož zůstalo ve španělštině, jak se obvykle uvádí, jednak název pro otroka, esclavo, jednak Slovan, eslavo), ale často se dopracovávali významných pozic,<sup>4</sup> a nakonec, jak bylo poznamenáno, díky přibuzenství Přemyslovců s kastilským vládnoucím rodem.<sup>5</sup> Arabská astrologie byla v té době jedinou pokračovatelkou

<sup>2</sup> Josef Krása: *Rukopisy Václava IV.* Praha 1974, s. 2, a *České iluminované rukopisy 13.–16. století.* Praha 1990, s. 91, s odvoláním na Carl G. Jung: *Psychologie und Alchemie.* Zurich 1944, s. 486, kde ovšem cituje příznačný výrok španělského (katalánského) alchymisty a mystika Raymonda Lulla: „a jako Kristus z kmene Davidova přijal lidskou přirozenost aby vykoupil a osvobodil lidstvo, které upadlo vinou Adamovou do hříchu, tak také v našem umění (tj. alchymii), to, co bylo neprávem poskvrněno, bude něčím jiným, opačným, oné pohany zbaveno, omyto a zproštěno.“ Důležitou roli hrála symbolika lázně i v alchymii dalšího univerzálního Katalánce Arnalda Villanova.

<sup>3</sup> Jan Royt – Hana Šedinová: *Slovník symbolů.* Praha 1998, s. 127. Tuto tradici zprostředkuje z antických pramenů mj. také sv. Isidor ze Sevilly. Proč si král Václav IV. nechal vyzdobit především německou a nikoliv latinskou verzi bible, je odůvodňováno zpravidla tím, že obě manželky královny pocházely z Bavor (viz Emanuel Poche (ed.): *Čtvero knih o Praze. Praha středověká.* Praha 1983, s. 595).

<sup>4</sup> Hans Kaufmann: *Maurové a Evropa.* Praha 1982. Podrobnou pozornost věnoval tomuto námětu Vladimír Lanabkský: *Slavjane v Azii, Africe i Hispanii.* Sankt-Peterburg 1859; zejména pak Petr Charvát – Jiří Prosecký, ed.: *Ibrahim ibn Yacqub at-Tartushi: Christianity, Islam and Judaism. Meet in East-Central Europe, c. 800–1300 A. D. Proceedings of the International colloquy, 25–29 April 1994.* Praha 1996.

<sup>5</sup> Svatopluk Svoboda: *Praha astrologická.* Praha 1994, s. 9–10, 16, 23–26. *Minulost našeho státu v dokumentech.* Praha 1971. Marie Bláhová: Toledská astronomie na dvoře Václava I. (Poznámka k česko-španělským vztahům ve 2. polovině 13. století). In: *Pocta doctentu Vladimíru Nálevkovi. Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica*, sv. 2, 1998. *Studia Historica*, sv. IL. Univerzita Karlova – Karolinum 2001 (vydáno 2002), se zabývá podobnými problémy na dvoře Václava I.

a šířitelkou helénistické antické astrologie, podobně jako tomu bylo v oblasti filozofie.<sup>6</sup>

Později ovšem nastávají systematictější kontakty poutními cestami do Santiaga, podnikanými nikoliv jen ojedinelými poutníky z nižších vrstev, ale zejména skupinami českých, moravských i slezských šlechticů, jak vyplývá z nedávného objevení doporučujících dopisů v katalánštině, kastilštině a latině, sloužícími k bezpečné cestě uvnitř i mezi jednotlivými iberskými státy. Ty také mohly být zdrojem kontaktů intelektuálních.<sup>7</sup>

Tak první rukopis shrnující Ptolemaiov spis *Tetrabiblos quadripartitus*,<sup>8</sup> přeložený nejprve do kastilštiny, naznačuje, že zde mohl být starší rukopis z doby posledních Přemyslovců, o který se opíral rukopis z Václavovy knihovny, dnes v Rakouské národní knihovně.<sup>9</sup> Titulní list s hvězdnými sférami (Alfons X. Moudrý), je jakousi Biblí středověké astrologie; první překlad vznikl už v polovině 12. století, další pořídil o století později Lombardan Egidius de Tebaldis z podnětu Alfonse Kastilského podle komentovaného podání arabského astrologa Haly Aberudiana Hebena Rodana. Arabsko-židovské prostředí obohatilo tuto disciplínu o synkretistické teorie, které vycházely z démonologie a magie talmudu a mysticismu kabaly.<sup>10</sup>

Druhý rukopis, Mnichovský sborník, vzniklý asi kolem roku 1400, obsahuje díla arabských a židovských autorů *Principium Sapientiae*, oblíbený středověký úvod do astrologie od toledského polyhistora Abrahama ibn Ezra, známého jako Avenarius (1093–1169),<sup>11</sup> který je vlastně volným překladem

<sup>6</sup> Podrobně viz Pavel Štěpánek: Španělsko jako prostředník poznávání a šíření antické filosofie. *Filosofický časopis* 47, 1999, č. 3, s. 411–440. K horoskopům Músá (Abū al-Hasan Músá ibn Kibriyā), Músá ibn Nawbajit, al-Kitāb al-Kāmil viz *Horoscopes Históricos.* Madrid 1982 (ed. a překlad Ana Labarta).

<sup>7</sup> Bohumil Baďura: Styky mezi českým královstvím a Španělskem ve středověku. *Táborský archiv*, 1995–1996, č. 7, s. 5–87.

<sup>8</sup> Někdy se zaměňuje se Speculum sapientie, zkráceně Quadripartitus (Čtvehranáč, čili Zrcadlo moudrosti) od českého autora M. Řehoře. Viz Josef Tříška: *Předhusitské bajky.* Praha 1990, s. 67–89.

<sup>9</sup> Josef Krása (cit. v pozn. 2), s. 42, Österreichische Nationalbibliothek.

<sup>10</sup> Josef Krása (cit. v pozn. 2), s. 42 poznamenává, že španělský původ překladu by naznačoval, že zde mohl být již starší rukopis z doby posledních Přemyslovců, anebo že měla být předloha vypůjčena v některé z dvorských knihoven Václavových současníků. Nutno podotknout, že kabala v oné době vycházela ze Španělska.

<sup>11</sup> Abraham ibn-Ezra (latinsky Avenarius, 1089 Tudela – 1164, nebo 1092–1167?) byl současně lékařem básníkem, astronomem, gramatikem a exegetou, komentátorem Bible, teologie a astronomie. Z jeho spisů Abraham Ibn Ezra: Abrahe Avenaris Iudei Astrologi peritissimi in re iudiciali opera: ab excellentissimo Philosopho Petro de Abano post accuratam castigationem in latinum traducta. Venetiis 1507 (obsahuje: Liber de consuetudinibus in iudiciis astrorum et est centiloquium Bethen breve admodum; Liber electionum, eiusdem de horis planetarum; Liber interrogationum; Liber luminarium et est de cognitione diei cretici seu de cognitione cause crisis; Liber coniunctionum planetarum et revolutionum annorum mundi qui dicitur de mundo vel seculo; Liber nativatum et revolutionum earum; Tractatus insuper quidam particulares eiusdem



spisu arabského astrologa Abu Mašara z 9. století. Od téhož autora a jeho žáka Abu Sáid Shadhana je zde ještě výklad o planetách. Mimochodem geneze ilustrací Abu Mašarova spisu z tohoto sborníku byla spatřena ve Vatikánském rukopise, pocházejícím patrně ze dvora Alfonse Kastilského. Sborník obsahuje ještě základní dílo Ibn Esrovo *Introductorium maius*. Abu Mašarův spis pod názvem *Introductorium quod dicitur principium sapientiae* bez podstatných změn přeložil do hebrejštiny; teprve potom vznikly verze latinská a francouzská.<sup>12</sup> Spis uzavírá nedokončený ptolemaiovsko-sufitský katalog souhvězdí a fragment arabské kompilace zvané *Liber novem iudicum in iudiciis astrorum*. Ptolemaiovský systém se zde interpretuje astrolog Václava IV. Teřísko,<sup>13</sup> pravděpodobně sestavovatel programu rukopisu, jenž je tu znázorněn jak pozoruje hvězdné nebe, řídě se španělskými prameny, konkrétně alfonsovskými tabulkami. Ptolemaiovsko-sufitské atlasy se dostávaly do Evropy ovšem jak především prostřednictvím Iberského poloostrova, ale také Sicílie, která byla rovněž po jistý čas v rukou muslimů.

Václav IV. podporoval přepisy rukopisů arabského původu z Iberského poloostrova, a to zejména astronomicko-astrologické; přispíval tak obrazu jisté okázalosti, s níž astrologie v životě tohoto dvora vystupovala do popředí. Tak v letech 1392–1393 vznikl třetí, vlastně nejstarší Václavův sborník, Vídeňský sborník s alfonsovskými tabulkami, dnes rovněž ve vídeňské Rakouské národní knihovně (ÖNB, cod. lat. 2352). V něm shromáždil řadu děl mladší evropské astrologie, ale zejména Scottovu knihu *Liber introductorius*, což je kompilace anticko-arabských pramenů přizpůsobená středověkým požadavkům a sestavená – podle názoru Josefa Krásky – „asi“ Michaelem Scotem na sicilském dvoře císaře Friedricha II. Předlohou zde byl rukopis podobného typu jako je madridský *Germanicus* ze 13. století (Biblioteca Nacional, MS 19).<sup>14</sup> Další část sborníku má povahu více astronomickou a obsahuje zejména tzv. Alfonsovy tabulky, jednu z nejrozšířenějších středověkých astronomických příruček pro výpočet pohybu planet.

Jejich titulní list ukazuje samotného krále Alfonse, jak měří polohu hvězd. Kastilský král je tu v incipitu zobrazen jako středověký vladař (podobně i Ptolemaios). Má totiž pod korunou ovinutu kolem hlavy točenici, která se stala také jedním ze symbolů Václava IV: byla totiž symbolem astrologické učenosti, jíž král sám holdoval, i odznakem východní moudrosti, opírající se o znalost řádu vesmíru.<sup>15</sup> Ostatně i sám autor Abu Mašar byl ve středověku považován za jednoho z proroků příchodu Kristova, neboť v jeho paranateleontech se objevuje egyptská bohyně Isis kojící malého Hóra, ztotožněná ve středověku s Madonou. Tyto tradice přežívají ještě z doby Jana Lucemburského, kdy vznikl *Hvězdný atlas* (codex 207 špitální knihovny v Bernkastel-Kues, zřejmě dílo pražského dvorního astronoma), kde najdeme také přivázanu starší práci ještě z doby Václava II. s postavami babylonské tradice, zprostředkované v Evropě Araby, zejména na Pyrenejském poloostrově. K prolínání astronomických typů s tradiční náboženskou ikonografií dochází v těchto rukopisech častěji. Jak ještě vidíme podrobněji, tabulky vznikly v polovině 13. století v toledském astronomickém centru.<sup>16</sup> Vypracovalo je ve skutečnosti kolegium asi padesáti arabských, židovských a křesťanských učenců v letech 1248–1252 z podnětu Alfonse X a sloužily ke zjišťování polohy planet pro libovolný okamžik, k výpočtům poloh Slunce a Měsíce. Nešlo tedy o efemeridy v dnešním slova smyslu (tabulky udávající polohu planet, měsíců a Slunce). Poslední část sborníku zaujímá tzv. *Knihla věštb Sokrata krále* (Prenoscitico Socratis Basilei), zvaná také Rota Fortunae, čili *Kolo Štěštěny*, z doby kolem poloviny 12. století, jehož vzdálený původ je však rovněž arabský. To jsou ovšem jen zlomky původní Václavovy knihovny, kde podobných spisů muselo být více.

Dodatečným důkazem přežívání alfonsovských tabulek v českém prostředí je i poměrně nedávný nález astrologického traktátu z dílny kastilského krále Alfonse Moudrého ve Státní vědecké knihovně v Olomouci s alfonsovskými tabulkami.<sup>17</sup> Ty se objevují i v knihovně osobního lékaře králova

Abrahe; Liber rationum; Introductorium quod dicitur principium sapientie). José María Millas Vallicrosa (ed.): *El libro de los fundamentos de las Tablas astronómicas de R. Abraham ibn 'Ezra*. Madrid-Barcelona 1947; *Abraham ibn Ezra*: De nativitatibus, hoc est de XII domiciliorum coeli figurarum significatione ad iudiciam astrologiam. Venetiis 1485; Raphael Levy: *The Beginning of Wisdom. An Astrological Treatise by Abraham ibn Ezra*. Baltimore 1939.

<sup>12</sup> Josef Krása (cit. v pozn. 2), s. 184. Nejnovější vydání Richard J. Lemay (cit. v pozn. 1).

<sup>13</sup> Svatopluk Svoboda (cit. v pozn. 2), s. 31–32. Josef Krása (cit. v pozn. 2), obr. 162, fol. 8v Terzysko. Kniha byla vydávána později i tiskem (viz např. Liber Novem iudicum de iudiciis astrorum. Clarissimi auctores istius volumini: Mesehella, Aomar, Alkindus, Zael, Albenait, Dorotheus, lergis, Aristoteles, Ptholemeus. Venetiis ex off. Petri Lichtenstein 1508).

<sup>14</sup> Josef Krása (cit. v pozn. 2), s. 184.

<sup>15</sup> Josef Krása (cit. v pozn. 2), s. 199.

<sup>16</sup> Josef Krása (cit. v pozn. 2), s. 46.

<sup>17</sup> Libuše Hrabová: Un tratado astrológico del taller de Alfonso X el Sabio encontrado en Olomouc. *Ibero-Americana Pragensia* XXII, 1988, s. 137–145. Jedná se o rukopis z bývalé univerzitní knihovny, sign. M 119. Šindel napsal také botanický spis ve verších pod názvem Pseudomacer. Viz Josef Vinař: *Obrazy z dějin lékařství*. Praha 1959, s. 50. Titul Šindelovy práce v latinském originále zní: Tabulae Alphonsinae de mediis et veris motibus planetarum super meridianum Pragensem reductae (TABULAE ALPHONSIANE), sign. UK XB3. Viz též Miroslav Boháček – František Čáda: *Beschreibung der mittelalterlichen Handschriften der Wissenschaftlichen Staatsbibliothek von Olmütz*. Bearbeitet von Franz und Maria Schaefer. Herausgegeben von Hans-Bernd Harder und Hans Rothe. Köln – Weimar – Wien 1994, kde uvádí rukopis Alfonse Aragonského. Pavel Štěpánek: La astrología de Alfonso X el Sabio en Bohemia. Astrólogos

(Václava IV.) a profesora Karlovy Univerzity Jana Ondřeje Šindele z Hradce Králové (asi 1375–1443, podle jiných údajů asi 1456). Veden obavami z husitského hnutí, o němž se dnes můžeme domnívat vše kromě toho, že by podporovalo vzdělanost, opustil roku 1420 Prahu a přestěhoval se do Olomouce. S císařem Zikmundem se pak navrátil do Prahy a znovu se ujal svého úřadu učitelského. Husity vypleněné knihovně Karlovy koleje věnoval podle Balbína 200 svazků matematických, hvězdářských a lékařských knih, což na tehdejší dobu, kdy např. jeden iluminovaný rukopis se platil hodnotou vesnice či polí, byl dar více než ohromný. V té době Šindel sám napsal příručku o použití alfonsovských tabulek na pražské poměry, dodnes dochovanou. Na tomto místě nelze ovšem opomenout významnou skutečnost: Šindel je také autorem astronomických výpočtů, podle kterých Mikuláš z Kadaně roku 1410 zhotovil pražský orloj. Vzhledem k astronomickým symbolům nemůžeme než předpokládat, že i tady se projevil inspirací alfonsovské tabulky. Konstrukce astronomického ciferníku pražského orloje je vysvětlena na místě samém, nad ciferníkem, kde je schematicky znázorněn princip jeho konstrukce na základě projekce ze severního pólu. Ciferník sám je řešen na principu astrolábu.<sup>18</sup>

españoles en Praga. In: Ali Aben Rangel: *El libro conplido en los iudizios de las estrellas. Traducción realizada en Toledo en la corte de Alfonso X el Sabio. Año 1254*. Zaragoza 1997, s. 9–10 (úvod ke knize). O Alfonsovi v dobovém kontextu viz Jacques Le Goff: *Kultura středověké Evropy*. Praha 1991, s. 410. O španělských iluminacích doby Alfonsovy viz José Guerrero Lovillo: *Miniatura gótica castellana, siglos XII y XIV*. Madrid 1956.

<sup>18</sup> Milan Špůrek: *Praga Mysteriosa. Tajemství pražského slunovratu*. Praha 1996, s. 54. Astroláb byl zmiňován v několika desítkách středověkých rukopisů a starých tisků. Tento přístroj byl dříve využíván k určování výšky hvězd a Slunce a při určování času, na jehož základě byly sestrojovány orloje. Astroláby byly vynalezeny ve 3. stol. př. Kr.; předtím se jim říkalo armilla. Starověké armilly se skládaly ze tří soustředěných upevněných kruhů: jeden z nich byl v rovině ekliptiky, druhý v rovině zemského rovníku a třetí se otáčel kolem polární osy; jejich nastavením se vypočítávala zeměpisná výška a čas. Soudí se, že vynálezce tohoto vědeckého přístroje je buď řecký učenec Hipparchos z Nikaie (150 př. n. l.), nebo Apollónios z Pergy (asi 200 př. n. l.). Armilární sféra je starobylý přístroj používaný k měření poloh hvězd na sféře. Skládá se z několika dělených kovových kruhů, které znázorňují nebeský rovník, ekliptiku, poledník (meridián), rovník a obzor (horizont). Byla vynalezena již ve 3. stol. př. Kr. Hipparchem. Šlo o celou sféru s rovníkem a ekliptikou a vizíry, umožňovala současně určit rektascenzi a deklinaci a také ekliptikální délku a šířku. Astronometrické přístroje před vynálezem dalekohledu, principy a metody měření jsou zejména gnómon, skafé, Jakubova hůl (radius), armilární sféra, astroláby; vrcholné instrumenty s vizíry a dioptrami – kvadranty, zední kvadranty, sextanty (používali je ještě Tycho Brahe, Erasmus Habermel aj.). Popis díla mistra Hanuše viz <http://el-dar.cz/iso/archeoas/stripyky/mathem/an.html>. Jan Šindel (někdy veden pod latinským jménem Joannes Andree, které vede k záměně s o něco dřívějším právníkem a theologem, profesorem práv na Boloňské univerzitě v době kolem 1338, se jinak psal též Ssindel, Schindelius, Schinttel, Syndelius, Seindelius; narodil se asi roku 1375 v Hradci Králové, vystudoval v Praze, kde se stal roku 1399 mistrem in artibus. Roku 1406 byl Šindel správcem farní školy u sv. Mikuláše v Praze; brzy na to byl povolán do Vídně a vyučoval tam matematiku a hvězdářství, jak uvádí vídeňský hvězdář a osobní lékař císaře Maxmiliana I. Jiří Tanstetter v předmluvě k dílu Tabulae eclipsium Georgii Peuerbachii vydanému roku 1514, kde také konstatuje, že Šindel „... varia jucunda quidam in astronomia elaboravit...“ Už roku 1410 působil jako rektor univerzity pražské, roku 1416 vypsál král Václav berna regalís, a nařizuje městu Čáslavi, aby 49 kop českých grošů odevzdá-

Zde je na místě poukázat na pokračující význam alfonsovských tabulek. Jeden z těchto rukopisů, u nás ještě zcela neznámý a nekomentovaný, je uložen v knihovně Pensylvánské univerzity.<sup>19</sup> Protože u nás nebyl ještě zaznamenán, podávám tu více podrobností, zejména proto, že se tu zachovala jména autorů – písařů i místa vzniku. V závěru textu uvedli, že dokončili práci v dubnu a květnu 1404. První skupina tabulek byla napsána, jak se uvádí, v Praw/ze). Navíc obsahuje k datu vzniku i místa přizpůsobené údaje kánonu alfonsovských tabulek, které dokazují, že v Praze se pěstovala astronomie na vysoké úrovni.

Studium astronomie ukazuje na význam Pražské Univerzity jako instituce zabývající se matematickou astronomií nejen v Čechách ale i v dalších univerzitách ve Střední Evropě, zejména ve Vídni a v Krakově, jak to ostatně přiznává nejedna studie z historie astronomie. Astronomie byla v Praze trvale a průběžně vyučována na vysoké úrovni, zejména na konci 14. století.<sup>20</sup> Jak poukázal Jiří Grygar,<sup>21</sup> vznik české astronomie těsně souvisí se založením Univerzity Karlovy, na níž se začala astronomie záhy soustavně přednášet. Mezi prvními lektory astronomie na Karlově univerzitě vynikli zejména Křišťan z Prachatic (před rokem 1370–1439), lékař a astronom, autor spisu o využití astrolábu,<sup>22</sup> a zejména již zmíněný Jan Ondřejův, řečený Šin-

valo každoročně mistru Šindelovi, jehož nazývá "doctor et lector ordinarius universitatis studii Pragensis". Tadeáš Hájek z Hájku uvádí, že byl Šindel přítelem italského hvězdáře Jana Blanchia. Když Blanchius odeslal své dílo Tabulae mottum coelestium císaři Fridrichovi III., podotkl, že práci svou milerád podrobí kritickému posouzení všech učených lidí, zvláště pak znamenitému hvězdáři Janovi z Prahy. O vážnosti, jaké Šindel požíval, svědčí nejlépe zachovaný dopis jemu zasláný od Eneáše Silvia, tehdy u císařského dvora. Dle svědectví mistra Bacháčka Nouměřického citovaného v Kalina z Jätensteina (Nachrichten über böhm. Schriftsteller...II. Praha 1819), vypracoval mistr Šindel též Tabulae astronomicae, jichž Tycho de Brahe nemálo vážil, použil jich k dalším svým studiím. Ze spisů Šindelových se zachovaly jen lékařské a lékařsko-botanické. Bohuslaus Balbin: *Epitomes rerum bohemicarum*. Praha 1673, str. 427, připomíná že mistr Šindel, doktor lékařství, daroval 200 psaných knih obsahu matematického a lékařského veliké koleje Karlově.

<sup>19</sup> Signatura ljs 174. druhou část tvoří kopie Kánonů Johanna Sassského, které byly napsány v Kratonohách (Kratenu).

<sup>20</sup> Max Birkenmaier: *Etudes*, p. 454; viz též Dana Bennett Durand: *The Vienna-Klosterneuburg Map Corpus of the 15th Century: A Study in the Transition from Medieval to Modern Science*. Leiden 1952, s. 39–48.

<sup>21</sup> *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, III. část. Praha 2000, s. 328–342.

<sup>22</sup> Křišťan z Prachatic: *Stavba a užití astrolábu*. (*De compositione et usu astrolabii*). Ed. Alena Hadravová – Petr Hadrava. Praha 2001. První kritické vydání dvou latinských spisů o astronomickém přístroji autora, působícího na začátku 15. století na pražské Univerzitě Karlově. Latinský text doprovází komentovaný český překlad, úvodní biografie a výklad osudu díla, které autor napsal roku 1407 a brzy se rozšířilo po celé Evropě. Předtím už vyšla další kniha s jeho texty, přeloženými Zuzanou Silagiovou: *Křišťan z Prachatic – Základy aritmetiky*. Praha 1999. Přípravuje se ještě další práce – Křišťan z Prachatic: *Computus chironometralis*. Chronologická příručka Křišťana z Prachatic. Text je zajímavým dokladem komputistické literatury, protože na rozdíl od soudobých komputistických traktátů uvádí při výpočtu jednotlivých dat vždy více řešení. Křišťan navštěvoval vysoké učení Pražské stal se tamtéž roku 1388 za děkana Rečka z Rybenice bakalářem a už příštího roku za děkana Matyáše z Lignic mistrem in artibus. Roku 1392 už čteme jeho jméno

del, duchovní otec pražského orloje. Z dalších jsou to např. Johannes Copel a Johannes Schwab de Butzbach; ti všichni studovali a pak i vyučovali astronomii v Praze na počátku 15. století. První významné záznamy astronomických pozorování pocházejí z roku 1416, kdy členové fakulty určili maximální elevaci Aldebaranu (velká hvězda o průměru asi 40 krát větším než slunce; je to hvězda variabilní, jedna z nejvíce viditelných na severní polokouli: Arabské jméno hvězdy znamená „ten, kdož následuje“, či „následovník“, protože hvězda jako by následovala Plejády; je vzdálena 60 světelných let) za pomoci dlouhého železného kvadrantu, a dosáhli přitom vysokého stupně přesnosti.<sup>23</sup>

Právě v tomto doposud málo prostudovaném kontextu pražské hvězdářské školy je třeba chápat význam rukopisu těchto alfonsovských tabulek. Tento rukopis obsahuje doplňky k alfonsovským tabulkám č. 1–6, 9, 12–32 (podle E. Poulle), a k tomu dodatečné tabulky hlavních pohybů, konjunkcí slunce a měsíce,<sup>24</sup> rovnodennosti, sférickou astronomii, poledníky a rovnoběžky měst, hvězdné tabulky a ekliptické tabulky. Oba písaři vyvíjeli maximální péči v přepisu a provedli řadu korekcí. Tabulky hlavních pohybů a pak i tabulky rovnodennosti mají titulky oznamující, že byly vypočteny pro pražské podmínky (folia 55–68v), tj. že radix pro Prahu nebo drobné korekce jsou náhradou jinak standardních alfonsovských tabulek. Kompilátor také napsal v rámci tabulek první podstatný text (folia 8–68v). Konstatuje, že převzal radixy pro Prahu z tabulek Jana Saského, které byly proměřeny s ohledem na původní tabulky toledské (fol. 8). Dále pak vysvětluje, že zredukoval tyto tabulky které „jsem nesložil já sám, ale přizpůsobil podle tabulek Alfonsa X. i podle dalších autorů“ (Jean de Lignières),<sup>25</sup> a to na roky,

mezi profesory svobodných umění, roku 1394, 1397, 1400 a 1402 zkoušel bakaláře a mistry (tak např. přezkušoval mistra Petra Payne – Engliše, který přišel z university Oxfordské), roku 1403/4 byl jmenován děkanem fakulty artistické, roku 1404 se stal vicekancléřem a roku 1405 za děkana Řehoře Leona z Prahy assessorem; téhož roku se stal farářem u sv. Michala na Starém Městě Pražském.

<sup>23</sup> Jeden z kartografů, který se podílel na sestavení korpusu map známých jako sborník Vídeňsko-Klosterneuburgský, Reinhard Gensfelder, dosáhl hodnosti bakaláře v Praze roku 1400, mistra pak v roce 1408, ale příštího roku odešel spolu s ostatními studenty německého jazyka, kteří tak reagovali v předhusitském nárůstu českého nacionalismu na snahu o počestění pražské univerzity dekretem kutnohorským roku 1409.

<sup>24</sup> Připomeňme tu také možnou symboliku obou planet - sňatek Slunce a Měsíce je typický alchymický symbol a znamená obvykle dokonalé dílo. Proto se objevuje také, jak to chápe esoterická interpretace, v okamžiku smrti Kristovy.

<sup>25</sup> Jean Lignières (Amiens ?– c. 1352), který pracoval v Paříži, byl jedním z největších astronomů 14. stol. Svůj kánon zkomponoval asi v roce 1320 nebo 1322 a zahrnuje astronomické a trigonometrické tabulky. Jeho žákem byl německý matematik Jan Saský. Tito dva učenci zavedli alfonsovské tabulky ve Francii. Jan Saský vysvětlil a rozšířil tyto tabulky v roce 1327. Je autorem textu ve Vídeňského sborníku, viz Josef Krása (cit. v pozn. 2), s. 183.

dny a hodiny (z originálního sexagesimálního formátu, jak uvedeno na f. 25v). Další prvky, které poukazují na vznik v Praze, jsou poznámky na foliích 25v, 32v, a 5v plus seznam klíčových událostí v české historii od roku 1279 do 1394 (folio 53r a v) a observace času v rovnodennostech v Praze roku 1410 (fol. 60).<sup>26</sup>

Také jedno z benátských vydání Alfonsových tabulek má jednu věc společnou s českým prostředím: tisk pořídil moravský knihtiskař Augustinus Moravus. Tyto tištěné tabulky se zachovaly v několika exemplářích po celém světě, zejména v Lisabonu a v hvězdárně v Dudley a v dalších místech, kde se používá jako historický materiál dodnes.<sup>27</sup> Čtenář jistě pochopí, proč jsou tyto materiály, již zdánlivě druhotného významu, pro naši studii významné: naznačují totiž přežívání alfonsovské tradice na českém území. Pro ilustraci, jak jejich význam přetrvává, připomenu jednu zdánlivě okrajovou, ale ve skutečnosti podstatnou událost z našeho univerzitního života. Máme totiž poměrně přesné zprávy o tom, že ještě počátkem 16. století došlo k poměrně ostré disputaci o použití alfonsovských tabulek mezi univerzitními profesory, jejímž hrdinou je absolvent a pak i mistr pražské univerzity Václav Žatecký (Venceslaus Zaaczensis, nar. asi 1475, zemřel na mor roku 1520); od roku 1502 mistr in artibus, v letech 1506, 1514 a 1517 děkan fakulty artistické, po roce 1513 městský hvězdář, jehož povinností bylo vydávat každoročně minuce (ephemerides).<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Druhý základní hlavní text je dílem neznámého autora (folia 77–80v) a je vlastně vysvětlením, jaké korekce je nutno použít při výpočtu pro použití tabulek v Praze. Tento text je doprovázen několika odstavci převzatými z židovského astrologa a astronoma Mashallaha (Manasse v hebrejštině – narodil se v Bagdadu 762 a zemřel roku 815), týkajícími se předpovědi počasí (cituje rukopis Nota modum inveniendi radicem quamlibet... (TK 930). Alphonso X El Sabio (King of Castille and León, 1221–1284), Tabulae...alfonci, in Latin. Manuscript on Paper. Signatura ljs174 (Prague), 1401–1404. K tematice viz Emmanuel Poulle: *Les Tables Alphonsines avec les canons de Jean de Saxe*. Paris 1984; Lynn Thorndike – Pearl Kibre: *A Catalogue of Incipits of Medieval Scientific Writings in Latin*. Cambridge, MA, 1963, č. 276, 467, 930, 1465 cituje tento manuscript, 1561; Ernst Zinner: *Astronomische Instrumente des 11. bis 18. Jahrhundert*. München 1967, č. 9602 také cituje rukopis, George Sarton: *Introduction to the History of Science*, 3. New York 1975 (I. vyd. Baltimore 1927), s. 115, 118, 649–51. Tato práce se zabývá vývojem vědy od Homéra do 14. století.

<sup>27</sup> <http://www.dudleyobservatory.org/index.asp?pg=Exhibits/alfonso.htm>. Tento výtisk z roku 1492 je nejstarší publikací, kterou má tato hvězdárna k dispozici. Další výtisk viz: *Tabulae astronomicae Alphonsinae*. Zpracoval včetně kánonů (Canones in Tabulas Alphonsinas) Johannes Lucilius Santritter. S přídatkem Augustina Moravuse. Benátky, Johann Hamann, 1492.10., 31., 4\*, H 869 – GW 1258 – Pell-Pol 558 – Pol 156 – BMC V, 424 (IA. 23354) – IGI 400 – Goff A-535 – IBP 254 - ISTC ia 00535000 (dole: Alphonso Rex Castellaem, Tabulae astronomicae. Exemplář UBI Deutsche Buecherei, Leipzig 159 D 18. – Původ: Bibliothek Oppolzer).

<sup>28</sup> Tj. hvězdářské ročenky, vydávané buď na rok (před novým rokem) nebo na několik roků a pojednávající o tom, na kterém místě a v kterou hodinu se ta nebo ona hvězda objeví, kdy budou zatmění Slunce a Měsíce, jakou zeměpisnou délku a šířku mají některá známější města atp. Efemeridy psávali a svým přátelům rozdávali už staří hvězdáři arabští a nazývali je almanach. Byly rovněž známy v antice; tak Vitruvius (kniha IX., hl.7.) uvádí, že Demokritova "parapegmata" obsahovala podobné údaje. Ze středověku jsou známy efe-

Kvůli jednomu z takových efemerid na rok 1518 vznikla tuhá rozeprá mezi tímto mistrem a mistrem Pavlem Příbramem. Spor je zajímavý tím, že jednak prokázal, jak mělké a neurčité byly hvězdářské i zeměpisné údaje Claudia Ptolomea a jeho stoupenců, jednak svědčí o tom, že pražská univerzita měla ve svém středu v tomto oboru muže, kteří spíše než zastaralých neurčitých názorů cizích, domáhali se nalézt pravdu podle výsledků vlastního bádání. Když totiž mistr Václav Žatecký vydal efemeridy na rok 1518, mistr Pavel Příbram je veřejně kritizoval, takže rektor Vavřinec Třeboňský svolal valnou hromadu, na které došlo k diskusi mezi oběma mistry. Mistr Václav tvrdil, že Praha leží od obydleného západu (ab occidente habitato)<sup>29</sup> 37 stupňů a 30 minut, mistr Pavel však měl za to, že leží od téhož západu 29 stupňů.

Václav Žatecký odůvodnil své tvrzení jednak 1) tabulkou Ptolomeovou, 2) tabulkami zemí a měst ohledně jejich vzdálenosti od Toleda s odvoláním na Ptolomea, který tvrdil, že od obydleného západu leží 10 stupňů. Jelikož se však poledník pražský liší od toledského o 1 hodinu 48 minut a jelikož 1 hodina = 15 stupňům, nebo 1 stupeň = 4 minutám (časovým), tedy prý leží Praha od Toleda v délce 27 stupňů a od obydleného západu 10 stupňů a 27 stupňů, čili 37 stupňů, 3) pak je prý patrné z Alfonsových tabulek, že připadá první „protisluní“ na rok 1517 v Toledu ke dni 7. ledna na 13. hodinu a 22. minutu a v Praze téhož dne na 15. hodinu a 10. minutu, což ukazuje rozdíl 1 hodiny 48 minut, 4) Norimberk leží západně od Prahy, avšak prý dle kalendáře slovutného Regiomontana leží Norimberk v délce 29 stupňů, tedy musí být délka pro Prahu větší, a konečně 5) v tabulkách zemí a měst Jana Saského, vytištěných s pravidly Alfonsovými, je prý Praha položena na délce 36 stupňů 20 minut, což se více přibližuje 37 než 29 stupňům.

Ve své odpovědi jal se odůvodňovat mistr Pavel své udání, že Praha leží od obydleného západu pouze 29 stupňů a že se poledník pražský liší od toledského o 1 hod. a 14 min. takto: 1) „prý to zaznamenal na slovo vzatý mistr Jan de Lineriis (Jean de Lignières) v jakémsi starém rukopisu, a nad to prý tomu nasvědčuje bedlivé pozorování zatmění slunce i měsíce pomo-

meridy vídeňského hvězdáře Purbacha a žáka jeho Jana Müllera řečeného Regiomontanus (nar. v Královci roku 1436, umřel v Římě roku 1476), který je i tiskem vydal s názvem Ephemerides, quas vulgo vocant almanach ad 33 annos futuros (od 29473–1506) aj.

<sup>29</sup> V určování zeměpisné délky rozličných míst čili vlastně v libovolném vedení hlavního poledníku existovaly ve starších dobách velké neshody. Ptolomeus vedl takový poledník skrz Insulae fortunatae (Kanárské ostrovy) a měl zato, že je tam okraj obydleného západu; řecký geograf Eratosthenes vedl jej sloupy Herkulovými (Gibraltar), jedni jej vedli ostrovem sv. Jakuba, jedni ostrovem sv. Mikuláše a jiní opět ostrovem Corvo, ostrovem Tenerife, geograf Gerhard Mercator a po něm jesuita Riccioli (1671) ostrovem Palma (přístavem Santa Cruz) atd.

cí rozličných nástrojů a velkých trojúhelníků“, 2) „Co prý se Ptolomea týče, že on s jeho určením délky zemí a měst, které nejasné a nahodilý se mu býti vidí, nesouhlasí, ano, že mnohými jeho domněnkami, které jsou v Kosmografii a Almagestu, opovrhuje a vůbec má za to, že se nemá takové víry přikládati výrokům kočujících slíditelů jako dlouhému pozorování starých hvězdářů“, 3) „Téměř prý veškeré tabulky zemí a měst i u nás i za hranicemi vytištěné udávají délku Prahy na 29 stupňů a dle toho délku pro Norimberk 27 stupňů, pro Vídeň 31 stupňů, pro Krakov 32 stupňů atd., které délky prý jsou vypočítány nejen efemeridami, nýbrž a zvláště během měsíce“.

Ve výsledném shrnutí se oběma dostalo tohoto soudu: „...Jelikož prý oba tvrdí a uznávají, že Jan Regiomontanus co kníže hvězdářů svého věku dobře byl v kalendáři svém vypočítal lunace a zatmění pro poledník Norimberský na základě tabulek Alfonsových, pročez nechť prý oba vypočítají zatmění slunce a měsíce pro běžící rok 1518 ohledně poledníku Norimberského, z čehož prý se snadně pozná, který z nich lépe udává zeměpisnou délku pro Prahu.“ Poněvadž se však opět blížil čas, v němž se měly z učení Pražského uveřejnit minuce, praveno jest mistru Václavovi: „Jelikož jsi volen od mistrů za obecného hvězdáře, uveřejni své minuce, pakli zde onde v nich pochybíš, obratíš se to k tvé hanbě.“ A mistru Pavlovi řečeno takto: „...Líbí-li se ti, rozdávej efemeridy své i dále přátelům svým, avšak nevyjížděj si na mistra Václava nazývaje ho 'falsarium'; neboť jsme se z předešlé disputace přesvědčili, že jste každý (dle svých pramenů) délku pro Prahu dobře a dokonale vypočítali. K tomu ještě se přichází, že jste oba mistři univerzity Pražské, nechť vaše hádky nejsou na újmu tomuto učení.“<sup>30</sup>

Posledním výhonkem zpracování alfonsovských tabulek na našem území je překlad, který provedl židovský učenec David Gans, narozený sice roku 1541 ve Vestfálsku, ale usazený v Praze, kde také zemřel 22. srpna 1613 (pochován na židovském hřbitově). Studoval talmud nejprve ve Frankfurtu nad Mohanem, pak v Bonnu a posléze v Krakově. Asi roku 1564 přišel do Prahy, kde se trvale usadil a věnoval se dějepisu, matematice a hvězdářství. Později si získal svou učeností takové jméno, že ho vyhledávali učenci z okolí císaře Rudolfa II., zejména Tycho de Brahe a Jan Kepler. Pro prvního Gans přeložil tabulky Alfonsovy z roku 1260 z hebrejštiny do latiny nebo snad do němčiny (nezachovaly se) z rukopisu vycházejícího z původního sepsání Isaka Ben Sida, hvězdáře toledského, a rabína Samuela

<sup>30</sup> Citováno dle Josef Smolík: *Mathematikové v Čechách od založení university Pražské do r. 1620*. I. Živa, 1864. Viz <http://www.eldar.cz/archeoas/stripky/mathem/index.html>

Jehudy Alfoliho.<sup>31</sup> Nyní je tedy již zjevné, že jde o dlouhodobou projekci myšlení vycházejícího z toledské překladatelské – a zdůrazněme, tehdy vědecké – školy u nás.

### **El legado de la tradición hispano-árabe durante el reinado de Wenceslao IV. La viva tradición de las tablas Alfonsíes**

Aunque varios autores tocaron posibles influencias conceptuales de la cultura hispano-árabe sobre la checa, ante todo en las copias de los manuscritos de la época del Rey Wenceslao IV., una visión global de este problema no ha sido aun abordada. Esta contribución intenta señalar por lo menos los casos más importantes de recepción de textos y motivos, como son el símbolo de una franja (de tela azul o blanca) torcida y enlazada, que proviene de las fuentes árabes, el manuscrito *Tetrabiblos quadripartitus*, el almanaque de *Munich* y especialmente el de *Viena*. Se concentra sobre todo en la importancia de las llamadas tablas alfonsíes (llamadas así según el rey de Castilla Alfonso X. el Sabio) para textos astronómicos y astrológicos, tal como los conocemos ya desde la época de su abuelo Juan de Luxemburgo (*Atlas de estrellas*). Una de las ediciones de la época de los inicios de la imprenta fue llevada a cabo por el impresor Agustín de Moravia (Augustinus Moravus) en Venecia (se ha conservado, por ejemplo, en la Biblioteca Nacional de Lisboa). El reciente hallazgo de un tratado astrológico del taller de Alfonso el Sabio en Olomouc se completa ahora por un texto no comentado hasta ahora en Chequia, procedente de la Biblioteca de la Universidad de Pensylvania, del año 1404, notable no solo por su fecha, sino también por el lugar. Las tablas Alfonsíes quedan, durante un largo tiempo, como base para las mediciones astronómicas científicas en Praga y su conocimiento se nota, por ejemplo, incluso durante una discusión universitaria entre los maestros Václav Žatecký y Pavel Příbram el año de 1518. Una de las últimas elaboraciones de las tablas alfonsíes la representa la traducción del sabio judío David Gans para el emperador Rodolfo II, para Tycho de Brahe y Jan Kepler. Se trata, entonces, de una larga trayectoria de la proyección del pensamiento originario de la escuela de traductores y científicos de Toledo de los siglos XI al XIII, que influyó toda Europa así como Bohemia (Chequia).

<sup>31</sup> Josef Smolík (cit. v pozn. 30). Tycho de Brahe sám vypočítával Tabulae Rudolfinae, které hledaly novější pojetí Alfonsovských tabulek.

mezi Ruskem a Evropou

## V Kirillovově stínu: Albert Camus a mýtus „vyšší sebevraždy“

Eva Beránková

Dostojevského hlas podle jedněch badatelů splývá s hlasy těch či oněch jeho hrdinů, podle druhých představuje osobitou syntézu všech takovýchto ideologických hlasů, podle třetích je jimi prostě přehlušen. Jednotlivé postavy Dostojevského vyvolávají polemické odezvy, stávají se zdrojem poučení, jejich názory bývají domyšleny do uzavřených filosofických systémů. Jeho hrdina vzbuzuje respekt jako bytost ideologicky vyhraněná a samostatná, je považován za původce své vlastní plnovážné ideologické koncepce, nikoli za objekt naplňující se spisovatelovy umělecké vize.<sup>1</sup>

Když pařížský Théâtre Antoine v lednu 1959 poprvé uvádí Camusovu adaptaci Dostojevského *Běsů*, divadelní kritika nešetří chválou:

Camusovi *Běsi* zdaleka nejsou jen inteligentní a přesnou ilustrací Dostojevského románu – jsou jeho prodloužením, jeho novým rozměrem, který se možná stane nedílnou součástí knihy samé.<sup>2</sup>

Všichni poněkud naivně oceňují zejména určitý „didaktický“ rozměr adaptace: zestručnění a zjasnění originálu, zdůraznění důležitých pasáží a naopak vypuštění „nadbytečného textu“ ztěžujícího divákovu orientaci. I ty relativně nejkritičtější komentáře sarkasticky vyčítající autorovi, že „s Dostojevským zachází jako poctivý univerzitní profesor, který po vzorově provedené analýze vybírá z textu pasáže přístupné běžnému čtenáři“<sup>3</sup>, na druhé straně uznávají, že se vlastně nic jiného ani nedalo dělat, vzhledem k „pochmurné jednotvárnosti“ originálu plného „nepřehledných scén“ popsaných „nekonečně rozvláčným jazykem“.

<sup>1</sup> Michail Bachtin: *Dostojevskij umělec*. Přeložil Jiří Honzík, Praha, Československý spisovatel, 1971, s. 9.

<sup>2</sup> Jacques Lemarchand: „*Les Possédés* d'Albert Camus, d'après Dostoïevski“, *Le Figaro littéraire*, 7. 2. 1959, s. 12.

<sup>3</sup> Robert Bourget-Pailleron: „Revue dramatique: *Les Possédés*“, *Revue des deux Mondes*, 15. 2. 1959, s. 712–714.

Ad absurdum dovádí podobné výpady proti Dostojevskému Robert Kanters, který s nucenou ležérností a familiárností varuje potenciální čtenáře před četbou románu:

První třetina je docela zábavná, ale na můj vkus vážně kapku dlouhá. To už není ani Dickens, ale spíš Jane Austenová.<sup>4</sup>

*Běsi* viditelně nepatří mezi oblíbenou četbu francouzských novinářů a literárních kritiků padesátých let. „Velikost“ Dostojevského je sice obecně uznávána (přeci jen jde o světově proslulého klasika), nicméně v obecném povědomí má ruský autor i nadále – téměř třicet let po Gidových brilantních analýzách<sup>5</sup> – statut nepochopitelné kuriozity.

Celková atmosféra díla je francouzským vkusem jednou vnímána jako „příliš mystická“, podruhé jako „pochmurně konspirační“; kompozice románu tvořící jakýsi neustále se prohlubující a zrychlující vír, který unáší hrdiny ke zkáznému konci, působí „nepravděpodobně“, a postavou protagonisty se už zabývají jen ti nejodvážnější, neboť „duše takového pološílence nám, obyvatelům západní Evropy, naprosto uniká“.<sup>6</sup> Obecně lze tedy říci, že Francouzi padesátých let jsou Camusovi vděční za to, že podstatně zjednodušil, zracionalizoval, znormalizoval a – alespoň z jejich pohledu – zmodernizoval původní temné, nesourodé a přehnaně patetické výkřiky „slovanského ducha“, a tím čtenářům ušetřil nejednu pernou chvíli. Vzhledem ke značnému úspěchu divadelní adaptace pak celé následující generace kritiků a univerzitních studentů komentují Dostojevského *Běsy* téměř výhradně na základě Camusova pojetí, a to k nemalému údivu některých svých kolegů z amerických univerzit, kteří pro jejich vývody nevidí sebe-menší oporu v původním textu.<sup>7</sup>

V našem krátkém rozboru se zaměříme pouze na jeden konkrétní aspekt této deformace originálu, a to na postavu Alexeje Nilyče Kirillova, jejíž zvláštní „přehodnocení“ se nám zdá zcela typickým pro celkový Camusův přístup k Dostojevskému. Nespokojíme se však jen s pouhým konstatováním daného jevu, ale pokusíme se i vysvětlit jeho příčiny. Proč se fran-

<sup>4</sup> Robert Kanters: „*Les Possédés. Contre-expertise*“, *L'Express*, č. 399, 5. 2. 1959, s. 31–32.

<sup>5</sup> André Gide: *Dostojevski*. Paris, Gallimard, 1923.

<sup>6</sup> Morvan Lebesque, „Bilan positif: *Les Possédés* d'Albert Camus d'après Dostojevski, au Théâtre Antoine“, *Carrefour*, 4. 2. 1959, s. 11.

<sup>7</sup> Warren Ramsey: „Albert Camus on Capital Punishment. His Adaptation of *The Possessed*“, *Yale Review*, č. 4, sv. XLVIII, 1959, s. 640; Julie Vincent: „Le Mythe de Kirilov: Camus, Dostojevski et les traducteurs“, *Comparative Literature Studies*, č. 3, sv. VIII, 1971, s. 245–52.

couzský autor vědomě odchyluje od svého ruského předchůdce? Proč dokonce obrací danou postavu proti samému jejímu tvůrci? Proč Camus „věří“ fiktivnímu Kirillovovi více než skutečnému Dostojevskému?

Citelné zvýraznění této postavy je patrné už při letmém pohledu na dobové novinové články<sup>8</sup> i literární kritiky<sup>9</sup>, jež – v rozporu s originálem, ale v souladu s adaptací – prezentují *Běsy* jako román o dvou hlavních hrdinech, Stavroginovi a Kirillovovi, a to někdy i v opačném pořadí. Takovéto povýšení jedné z vedlejších postav na protagonistu se sice může zdát znalcům Dostojevského poněkud kuriózním<sup>10</sup>, nicméně Camusovi věrní čtenáři na něj byli předem připraveni. Francouzský autor totiž dělá z Kirillova hvězdu první velikosti už ve svém *Mýtu o Sisyfovi* (1942), kde ruskému inženýrovi a „jeho“ učení věnuje celou kapitolu, což je pocta, již se žádnému z reálně žijících filozofů (Kierkegaard, Jaspers a Šestov) v tomto díle nedostává.

Dříve než se však dostaneme ke Camusovu pojetí Kirillova jako nejvyššího duchovního učitele a skutečného „filozofického meteoru“, podvejme se ve stručnosti na zrod a vývoj této postavy u samotného Dostojevského, abychom pak mohli lépe srovnat francouzskou kopii s ruským originálem.

První zmínka o Kirillovovi se v Dostojevského zápisníku objevuje poměrně pozdě, 12. září 1870<sup>11</sup>, tj. v momentu, kdy už je základní dějová linie románu dávno vytyčena a hlavní postavy do detailů prokresleny. (Opravdu zvláštní entrée pro „protagonistu“!) Příslušná pasáž navíc přímo neobsahuje hrdinovo jméno, takže jej čtenář může identifikovat pouze z kontextu:

<sup>8</sup> „Jediní opravdoví hrdinové, Stavrogin a Kirillov, souběžně prožívají své lidské osudy, které skutečně vycházejí z hlubokého vnitřního prožitku. Kolem nich se to pak hemží starými i mladými snilkami, precitlivělými, vášnivými i frivolními ženami, druhořadými postavíčkami neurotiků a cyniků, jejichž zájmy, vášně či dokonce zločiny jsou směšně i zlověstně každodenní. (Jacques Lemarchand: „*Les Possédés* d'Albert Camus, d'après Dostojevski“, *Le Figaro littéraire*, 7. 2. 1959, s. 12.)

<sup>9</sup> „Při četbě románu jsme všichni ‚cítili‘ s Kirillovem či Nicolasem. Chybělo nám jen uvidět je na scéně...“ (Jean Onimus, „Camus adapte à la scène Faulkner et Dostojevski“, *La Revue des sciences humaines*, č. 104, 1961, s. 619.

<sup>10</sup> Mezi slavisty, a to i francouzskými, jasně převládá pojetí *Běsů* jako jakési morbidní sluneční soustavy, v níž kolem hvězdy Stavrogina obíhá obrovské množství postav-planetek fascinovaných tímto dábelským zdrojem světla. Každý, kdo se k němu v transu přiblíží, shoří jako mýra v plameni. Berdajev šel kdysi v této depersonalizaci ještě dál a veškeré postavy románu – včetně Kirillova – považoval za pouhé „emanace“ Stavroginova vnitřního chaosu. „Все и все в ‚Бесах‘ есть змания Ставругина, его внутреннево хаоса безмерности. В этой змании иссякли силы Ставругина и перелились во всех и вся, в мужчин и женщин, в идейные страсти, в беснование революции, в беснование любви и ненависти. От самого же Ставругина осталась лишь мертвая маска.“ („Бесы“: Антология русской критики. Составление, подготовка текста, послесловие, комментарии Л. И. Сараскиной, Москва, АО „Согласие“, 1996, с. 522.)

<sup>11</sup> Dostojevskij přitom začal pracovat na *Běsech* už na počátku roku 1869.



Inženýr převezl prohlášení, rozdal je na jihu po fabrikách společně s Fedkou a ostatními. Vykonává Něčajevovy rozkazy, uvažuje takto: Pokud dojde k prozrazení, zatknu jen mě. Rozloučím se dopisem a vpálím si kulku do hlavy, protože je mi to jedno.<sup>12</sup>

Na téže stránce Dostojevskij upřesňuje:

Důležitá poznámka: Inženýr připravil půdu Něčajevovi; jako první navázal styky s dělníky.

Camusův „absurdní hrdina“ je tedy prozatím uváděn v čistě politickém kontextu. Podle některých narážek (sebevražda, dopis na rozloučenou, lhostejnost ke smrti) sice můžeme vytušit osud budoucího Kirillova, nicméně metafyzický dosah jeho posledního činu nám zůstává zcela skryt.

I tato první kusá charakteristika však obsahuje minimálně dva důležité prvky. Prvním z nich je označení „inženýr“, které se bude v zápisníku opakovat až do chvíle, kdy je autor nahradí hrdinovým jménem. Kirillov je tedy v první řadě definován svou profesí. Jeho úkolem je vybudovat pro ono nejméně jmenované ruské město, v němž se *Běsi* odehrávají, železniční most. V „horizontu očekávání“ všech věrných čtenářů Dostojevského už takovýto detail vrhá na hrdinu nepříliš příznivé světlo. Vztah autora *Běsů* k symbolům technického pokroku je totiž velmi ambivalentní.

Na rozdíl od většiny svých literárních soupeřů sice Dostojevskij získal kvalitní technické vzdělání (v tehdy velmi prestižním Ústavu pro výchovu vojenských inženýrů), nicméně pro jeho dobu tak typické zbožšťování vědy a veškeré s tím spojené pozitivistické utopie jej nadmíru znechucovaly. Mezi nejhroznější a nejčastěji se opakující symboly jeho díla patří takzvaný „křišťálový palác“<sup>13</sup>, gigantická prosklená stavba, v níž by všemocní „inženýři“ jednou mohli uzamknout celé lidstvo jako pokusného králíka a vnutit mu „optimální“, předem propočítanou a narýsovanou budoucnost. Tato diktatura vědeckého determinismu by pak definitivně zrušila i poslední zbytky lidské svobody, zatímco kult absolutní předvídatelnosti a transparentnosti by ze života vytěsnil vše překvapivé, vzrušující a záhadné.

<sup>12</sup> *Записные тетради Ф. М. Достоевского. Составление и подготовка текста Е. Н. Кончиной, Москва, Академия, 1935, с. 60.*

<sup>13</sup> Pro podrobnou analýzu původu, vývoje a smyslu této metafory viz Jacques Cattaueau: „Du palais de cristal à l'âge d'or ou les avatars de l'utopie“, *Cahiers de l'Herne – Dostoïevski*, Paris, Éditions de l'Herne, 1973, s. 176–195.

Svou profesí se tak Kirillov automaticky zařazuje mezi potenciální stavitele „křišťálového paláce“, všechny ty fanatické pozitivisty, utopické snílky či naivní revolucionáře hltaající Černyševského a obětavě přemýšlející za celé lidstvo, které jednou uvedou do zkázy ve jménu světlých zítřků. Tento první charakteristický znak je ještě zvýrazněn druhou poznámkou, v níž se dozvídáme, že „inženýr připravil půdu Něčajevovi“.

Sergej Gennadijevič Něčajev, zakladatel tajné Společnosti sekery a jeden z předpokládaných autorů *Katechismu opravdového revolucionáře*, poprvé ohromil a vyděsil ruské veřejné mínění v prosinci 1869, když nechal pro neposlušnost brutálně zavraždit studenta Ivanova. Tento prototyp cynického fanatika schopného těch nejhorších zvěrstev, pokud to poslouží sledovanému cíli, brzy vzbudil pozornost Dostojevského, který se již delší dobu chystal sepsat ostrý pamflet proti svým politickým odpůrcům, tzv. „západníkům“.<sup>14</sup>

I když výsledná verze *Běsů* je alegorickým románem s hlubokým metafyzickým dosahem, původní autorův záměr byl čistě ideologicko politický:

Vkládám velké naděje do toho, co teď píšu pro *Ruský věstník* (...), ne z hlediska uměleckého ale tendenčního; chci vyjádřit některé myšlenky, i kdyby tím měly mé umělecké schopnosti vzít za své. Jsem vláčen tím, co se nahromadilo v mé mysli a v mém srdci; i když z toho bude jen pamflet, alespoň vyjádřím svou mysl.<sup>15</sup>

Krvavá Něčajevova aféra Dostojevskému výtečně posloužila jako ilustrace onoho „spiknutí proti Rusku“ osnovaného liberály a socialisty. S vizionářskou prozřetelností tak ruský autor líčí apokalyptický obraz budoucnosti, v níž „běsi“ ovládnou jeho rodnou zemi. Jakožto pravověrný – i když velmi originální – křesťan staví Dostojevskij svůj román na biblickém podobství:

Stalo se to, (...) o čem vypovídá evangelista Lukáš (...) Běsi vyšli z ruského lidu a vešli do stáda vepřů (...) Myslím tím Něčajeva a ostatní (...)

<sup>14</sup> Ruský autor bedlivě sledoval debatu kolem ženevského Mírového kongresu (září 1867), kde liberálové, socialisté i anarchisté symbolicky vyhlásili válku starému světu, vyslovili se pro zničení carského Ruska (Bakunin) a odvržení křesťanských hodnot. Dostojevskij se ihned poté rozhodl přejít do protiútoky a varovat své spoluobčany před tímto „obrovským spiknutím“, které už stačilo zachvátit západní Evropu a které by se mohlo rozšířit dále na východ.

<sup>15</sup> Dopis Strachovovi z 24. března 1870. (*Полное собрание сочинений Достоевского в тридцати томах, Ленинград, Издательство Наука, 1972, том 29, кн. 1, с. 111–112.*)

To je téma mého románu. Jmenuje se *Běsi* a je popisem toho, jak tito běsi vešli do stáda vepřů. Určitě se mi to nepodaří; jsem více básník než umělec, takže jsem si vždycky vybíral témata nad své síly.<sup>16</sup>

Běsy či démony jsou podle Dostojevského všichni ti, kdo připravují zkázu Ruska: liberálové čtyřicátých let, kteří ve svém nekritickém obdivu ke všemu západnímu neváhají prohlásit, že „kdyby Rusko zmizelo, lidstvo by o nic nepřišlo“ (údajný Turgeněvův výrok), i jejich synové, ať už jsou anarchisty bojujícími za rozpad monarchie, socialisty rozpoutávajícími okamžité peklo ve jménu hypotetického budoucího ráje na zemi, nebo jen ateisty (láska k vlasti je v Dostojevského pojetí neoddelitelná od lásky k „jejímu“ Bohu). Na vrcholu této ďábelské hierarchie pak trní sám Něčajev představovaný Petrem Stěpanovičem Verchovenským, profesionálním spiklencem a čistým nihilistou, který již překonal i poslední zbytky idealismu a politické naivity vlastní jeho předchůdcům. Jeho cílem je úplný rozklad všech hodnot:

Naši nejsou jen ti, co mordují a podpalují a pěstují klasické výstřely nebo koušou (...) Profesor, který se vysmívá společně s dětmi jejich pánu bohu a jejich kolébce, ten už je náš. Advokát, který obhájí vzdělaného vraha tím, že je vyspělejší než jeho oběti a že k tomu, aby získal peníze, nemohl jinak než zabít, ten už je náš. Školáci, kteří vraždí sedláka, aby si vyzkoušeli, jaký je to pocit, jsou naši. Porotci, kteří osvobozují všechny zločince napořád, jsou naši. Státní zástupce, který se u soudu třese obavou, že není dost liberální, ten je náš, rozhodně náš.<sup>17</sup>

Hromadné masakry a všeobecně rozšířená zvrácenost jsou pro Verchovenského nezbytnou podmínkou nastolení nové rovnostářské společnosti, jejímž groteskním teoretikem je další z okruhu revolucionářů, Camusem několikrát zmiňovaný Šigaljev:

(...) každý člen spolku hlídá druhého a má za povinnost udávat. Každý náleží všem a všichni každému. Všichni jsou otroci a v tom otroctví jsou si rovni. V krajních případech může přicházet v úvahu nařčení

a vražda, ale to hlavní je rovnost. Především se snižuje úroveň vzdělání, vědeckých oborů a talentů. Vysoká úroveň věd a talentů je dostupná jen vyšším schopnostem, tak pryč s vyššími schopnostmi! (...) Ciceronovi je vyřiznut jazyk, Koperníkovi vypíchnuty oči, Shakespeare je ukamenován – tohle je šigaljevština!<sup>18</sup>

Právě tuto apokalyptickou vizi budoucí společnosti, tuto totalitní noční můru dalece přesahující naivní utopie prvních stavitelů „křišťálového paláce“ má Dostojevskij na mysli, když prohlašuje, že Kirillov „připravil půdu Něčajevovi“. Jde tu nejen o konkrétní politickou aktivitu (členství v Organizaci, spolupráce s Verchovenským, schvalování politiky „všeobecného boření“, ochota vzít na sebe vraždu Šatova, atd.). Kirillov patří do „spiknutí“ i v daleko širším slova smyslu, neboť v sobě nosí zárodky veškerého zla, proti němuž patriot Dostojevskij svým románem brojí. Inženýr nemá vůbec žádný vztah k Rusku a jeho obyvatelům: „Já taky neznám ruský lid a... vůbec nemám čas ho studovat.“<sup>19</sup> Vůči Západu trpí silným komplexem méněcennosti a během svého pobytu v zahraničí trpělivě snáší veškeré ústrky, neboť je přesvědčen, že „my Rusové jsme proti Američanům malé dětičky a člověk se musí v Americe narodit anebo se alespoň dlouhodobým pobytem s Američany sžít, aby se jim vyrovnal...“<sup>20</sup> Toto jeho fyzické i duchovní odcizení postupně vyústilo v opravdovou ztrátu schopnosti komunikovat v rodném jazyce: „...mluvil thraně a gramaticky jaksi ne zcela správně, nějak divně přehazoval slova a pletl se, kdykoli měl dát dohromady delší větu.“<sup>21</sup>

Inženýrovo „postižení“ je natolik silné, že neuniká ostatním postavám (vypravěč se Kirillova ptá, zda za těch pět let strávených v cizině zapomněl ruštinu), a několikrát se dokonce stává příčinou humorných situací (inženýr lituje, že neumí „rodit“, místo „pomáhat při porodu“). Kirillovova komická zmatenost a nešikovnost je ještě zvýrazněna jeho četnými mániemi (noční bloumání po místnosti, konzumace absurdního množství čaje), značně dětinským chováním (nesrozumitelné brebentění přerušované naivními výbuchy radosti, touha „vypláznout jazyk“ na celou společnost) a naprostou absencí smyslu pro humor („nikdy se nesměji“).

Na druhé straně je však tento mladý muž skutečným rytířem bránícím slabší (Maria Ledjadkinová) a pomáhajícím přátelům v nouzi (Šatov). Krát-

<sup>16</sup> Dopis Majkovovi z 9. října 1870. (*Полное собрание сочинений Достоевского в тридцати томах*, Ленинград, Издательство Наука 1972, том 29, кн. 1, с. 145.)

<sup>17</sup> F. M. Dostojevskij: *Běsi*, překlad Taťjana Hašková a Jaroslav Hulák. Praha, Odeon, 1987, s. 398.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 396.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 93.

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 136.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 91.

ce před svou smrtí se tato první oběť revoluce nechává slyšet: „Kirillove. Kdybyste se dokázal zříct toho vašeho strašného fantazírování a zanechal toho ateistického blouznění... co vy byste byl za člověka, Kirillove!“<sup>22</sup> Jenomže právě toto „strašné fantazírování“ je pravou podstatou Kirillova. Právě ono dělá z tohoto dojemného a neškodně komického snílka skutečného „běsa“ a Něčajevova předchůdce.

Inženýrova úloha v románu totiž spočívá především ve strašlivém poselství, jehož je nositelem, v oné obsesi<sup>23</sup>, jež postupně zachvacuje celý jeho život a jež hrdinu nakonec zcela pohlcuje: Kirillov hodlá vykonat „pedagogickou sebevraždu“.

Hlavním problémem, jímž se tento noční filozof zabývá, je otázka boží existence. Nekonečné úvahy na toto téma nakonec Kirillova vedou k následujícímu neřešitelnému paradoxu: „Bůh je nepostradatelný, proto musí být... Ale já vím, že není a nemůže být (...) člověk s takovými dvěma myšlenkami není schopen života.“<sup>24</sup> Kirillov tedy volí sebevraždu. Nejen z věrnosti své vlastní logice, ale zejména proto, aby ukázal cestu všem případným následovníkům. Inženýrovi se zdá, že lidstvo zatím „nepochopilo“ tuto strašlivou pravdu a nadále se kojí falešnými nadějemi. Musí tedy přijít někdo, kdo mu otevře oči a pomůže mu „zabít Boha“ ve jménu vlastní svobody:

V balvanu bolest není, ale ve strachu před ním je bolest. Bůh je bolest způsobená strachem ze smrti. Kdo přemůže bolest a strach, ten se sám stane bohem. Přejde nový život, nový člověk, všechno nové (...) člověk bude bohem a změní se fyzicky. I svět se změní, i skutky se změní, i myšlení a veškeré city.<sup>25</sup>

Od osvobození se od starého Boha k vlastní divinizaci je tedy jen krůček. K tomu, aby se člověk sám stal bohem, stačí jen uvědomit si a v činech prosadit svou svobodnou vůli. A čím lépe a radikálněji tuto vůli vyjádřit než dobrovolným, nebojácným a předem naplánovaným odchodem ze světa? Inženýr hodlá jít příkladem a stát se prvním nositelem této nové víry, jakýmsi novým Kristem, který se obětuje, aby osvětlil lidstvo v jeho současném tápání:

<sup>22</sup> Ibid., s. 538.

<sup>23</sup> „...nevím, jak jiní, a já cítím, že to nedokážu jako každý. Každý myslí a pak hned myslí na něco jiného. Já nemohu na nic jiného, celý život na jedinou věc...“ (Ibid., s. 123.)

<sup>24</sup> Ibid., s. 579.

<sup>25</sup> Ibid., s. 114.

Já začnu i ukončím, já otevřu dveře. A spasím. Jen to jediné může spasit všechny lidi a příští pokolení přerodit fyzicky. Protože v nynější fyzické podobě, jak jsem o tom přemýšlel, nemůže člověk bez dřívějšího Boha žít. Tři roky jsem hledal atribut svého božství, až jsem ho našel: atribut mého božství je Neomezená Vůle! To je všecko, čím mohu v klíčovém bodě projevit nepokoru a svou novou strašnou svobodu.<sup>26</sup>

V Kirillově hlavě a srdci se tedy vzájemně prolínají dva základní postoje: romantická revolta (inženýrovy výkřiky nejsou chladným rozumářstvím přesvědčeného ateisty, ale spíš projevem zoufalství a beznadějně nostalgické po „dřívějším“ Bohu) a touha po mučednictví (Kirillova idea Člověko-boha se přes svoji „revolučnost“ nedokáže oprostít od biblického modelu, apoštolové této „nové“ víry opět imitují Kristovu oběť).

Jak uvidíme, na Camuse silně zapůsobili obě stránky jeho oblíbeného hrdiny, a to natolik silně, že často můžeme hovořit o skutečném ztotožnění. Ztotožnění, které se projevuje zajímavým upravováním, přepisováním a reinterpretací Dostojevského díla všude tam, kde není Kirillovu poselství právě nakloněno.

Ale začněme od začátku. S inženýrovým jménem se v Camusově tvorbě poprvé setkáváme na začátku *Mýtu o Sisyfovi*, a to v poněkud nečekaném kontextu, který však mnoho napovídá o budoucí důležitosti hrdiny:

Je banální srovnávat filozofické teorie s chováním lidí, kteří je vyznávají. Je však třeba říci, že žádný z myslitelů, kteří odmítali smysl života, až na Kirillova, který patří do literatury, Peregrina, který se zrodil z legendy, a Julese Lequiera, který vychází z hypotézy, nesladil svou logiku do té míry, aby popírala onen život. Pro zasmání lidé často citují Schopenhauera, který pěl chválu na sebevraždu u bohatého stolu. Tento způsob nebrat tragiku vážně není příliš závažný, ale nakonec vynese nad člověkem soud.<sup>27</sup>

Kirillov je tedy od začátku Camusem prezentován jako příklad poctivého a konsekventního myslitele, jenž se nebojící dovést svou logiku až do konečných důsledků a ušetřit tak citelnou morální lekci všem filozofickým pokrytcům, kteří se utápějí v nekonečných diskuzích, aniž by kdy podpořili

<sup>26</sup> Ibid., s. 582.

<sup>27</sup> Albert Camus: *Mýtus o Sisyfovi*, přeložila Dagmar Steinová. Praha, Nakladatelství Svoboda, 1995.

své argumenty skutečným činem.<sup>28</sup> Toto privilegium inženýr sdílí ještě se dvěma „absurdními hrdiny“, kteří jsou ve skutečnosti ztělesněním obou výše zmíněných Kirillovových postav. Zatímco Jules Lequier, excentrický filozof, který se údajně utopil, když plaval vstříc přílivu s myšlenkou „jestliže Bůh existuje, zachrání mě“<sup>29</sup>, je čistě romantickým rebelem, gesto jeho starověkého předchůdce Peregrina, jenž se v touze po věčné slávě vrhl do olympijského ohně, nepostrádá jistou mesiášskou dimenzi:

Branou ohně vešel do slávy úplného zániku. Tím se ještě přiblížil nám, kdož nemajíce víry nedokážeme se přesto vzdát velikosti a sníme, jaké by to bylo dobrovolně zemřít za věc, v níž nevěříme.<sup>30</sup>

Poté, co byl takto se vši poctou uveden, stává se Kirillov předmětem celé následující kapitoly, kde svým významem definitivně zastihuje ostatní zmiňované filozofy.<sup>31</sup> Inženýrovo myšlení podle Camuse rozvíjí a dovádí do všech logických důsledků jeden z námětů nastíněných Dostojevským v *Deníku spisovatele*, a to problematiku takzvané „logické sebevraždy“.

Ruský spisovatel kdysi skutečně parodoval myšlení mladých rebelů a ve svém textu použil argument, který nemohl nechat francouzského autora lhostejným:

Jelikož na mé otázky týkající se štěstí mi mé svědomí odpovídá, že mohu být šťasten jedině v souladu s velkým celkem, který si nedokážu představit a nikdy nebudu s to si ho představit...<sup>32</sup>

Podobné téma člověka uvědomujícího si své tragické odcizení, onu nepřekonatelnou propast, jež ho dělí od necitelné přírody, která neodpo-

<sup>28</sup> Podobnou kritiku Camus formuluje i v oblasti literatury, když vyčítá surrealistům jejich pokryteckou oslavu sebevraždy či náhodné vraždy (cožpak typický acte gratuit nespočívá ve slepé střelbě do davu na ulici?), kterou její duchovní otcové pochopitelně nikdy nehodlají skutečně provést.

<sup>29</sup> Hypotéza Jeana Greniera, Camusova profesora filozofie, jenž Lequierovi věnoval doktorskou práci.

<sup>30</sup> Konec díla nazvaného *U zřítelny touhy*, v němž Montherlant rozvádí Peregrinův čin (citováno in: Roger Grenier: *Albert Camus, soleil et ombre*. Paris, Gallimard, 1987, s. 108).

<sup>31</sup> Za zamýšlení stojí fakt, že všichni Camusem jednoznačně vynášené filozofy jsou vždy více či méně fiktivními postavami. Nikdo ze skutečně existujících filozofů (včetně autorova oblíbence Nietzscheho) se nikdy nedočká tak stoprocentně pochvalného hodnocení. Jako by intelektuální poctivost byla výsadou literárních postav a praktický život vždy vedl k pokřivení a znehodnocení původních ideálů (viz Kierkegaard, Jaspers, Šestov, Kafka či Dostojevskij a jejich „metafyzický skok“ do víry, jímž „zradili absurdno“, a definitivně se tak v Camusových očích poskrvnil).

<sup>32</sup> *Mýtus o Sisyfovi*, s. 142–143.

vídá na jeho zoufalé volání po smyslu, se natolik blíží centrální myšlence „filozofie Absurdna“, že je Camus prostě nemohl číst jinak než jako předzvěst svých vlastních otázek a obsesí. Francouzskému spisovateli sice neuniklo v určitém smyslu komické vyústění, které Dostojevskij tomuto přesvědčení dává („Ten sebevrah se zabíjí, protože metafyzicky viděno je uražen.“), nicméně od chvíle, kdy je stejná myšlenka Kirillovem vyslovena s „obdivuhodnou velkorysostí“ a dovedena až do svého logického konce, se pro Camuse stává nedostižným vzorem.

Kirillov tak v očích francouzského esejisty představuje jeden z mála příkladů autenticky „absurdního hrdiny“. „Až na to, že se zabíjí“, upřesňuje Camus, který se ve svém *Mýtu o Sisyfovi* naopak snaží zavrhnout sebevraždu a z prožitku absurdna vyvodit závěrečné optimistické trio „vzpoury“, „svobody“ a „vášně“. Tato poznámka, o jejíž přesvědčivosti můžeme navíc s úspěchem pochybovat<sup>33</sup>, však nijak nesnižuje Camusovo nadšení pro Kirillova a jeho teze.

Francouzský spisovatel neúnavně analyzuje hrdinovu argumentaci, která je podle jeho názoru „klasicky jasná“:

Jestliže Bůh neexistuje, je Kirillov bohem. Jestliže Bůh neexistuje, musí se Kirillov zabít. Kirillov se tedy musí zabít, aby se stal bohem. To je absurdní logika, tu však Kirillov potřebuje.<sup>34</sup>

Později se Camus ve svém nadšení dostává ještě dál. Na rozdíl od Ježíše, který údajně podlehl sebeklamu a po své dobrovolné oběti zjistil, že se nedostal do ráje, Kirillov jako jediný pochopil skutečnou podstatu posvátného úkolu, který stojí před člověkem.<sup>35</sup> Dokázal se zcela zřít jakéhokoliv vertikálního přesahu a vsadil na „věčný život na tomto světě“. Zvítězil tak nad hlavní, Camusem pranýřovanou metafyzickou iluzí, jíž všichni lidé – i ten největší z nich – zatím podlehli. Kirillov tedy může, naprosto klidně a bez patosu, mluvit o svém pozemském božství:

Stát se bohem prostě znamená být na této zemi svobodný, nesloužit nějaké nesmrtelné bytosti. Samozřejmě to znamená vyvodit z této bo-

<sup>33</sup> Ve stejné době, kdy Camus takto veřejně filozoficky a „logicky“ vyvrací argumenty pro sebevraždu, si do svých *Zápisníků* bez sebemenší stopy ironie poznamenává: „Kirillov má pravdu. Spácháním sebevraždy člověk dokazuje vlastní svobodu.“ (*Carnets I*, s. 141.)

<sup>34</sup> *Mýtus o Sisyfovi*, s. 144.

<sup>35</sup> V Camusových očích je sice Kirillov spojen s Kristem, nicméně ne tak, jak si to Dostojevskij představoval. Francouzský spisovatel zcela převrací poměr mezi originálem a kopií a staví Kirillova na první místo.

lestné nezávislosti veškeré důsledky. Pokud Bůh existuje, vše závisí na něm a my proti jeho vůli nic nezmůžeme. Pokud neexistuje, vše závisí na nás. Pro Kirillova, podobně jako pro Nietzscheho, zabít Boha znamená stát se sám bohem – to znamená uskutečnit zde na zemi onen věčný život, o němž hovoří Evangelium.<sup>36</sup>

Toto klidné vědomí vlastní pravdy by mělo člověku stačit ke skutečnému naplnění. Nicméně Kirillov se podle Camuse nespokojuje se sobeckou radostí z vlastního objevu. Jako nový Prométheus se ruský hrdina touží podělit o svoji zkušenost s ostatními a osvětit tak světlem poznání všechny ty, kdo se ještě kojí „slepou nadějí“. Inženýrův čin tak Camus nechápe jako projev zoufalství, nýbrž jako velkorysý dar, jenž lidstvu přináší člověk, který se v naprostém smíření sama se sebou rozhoduje přinést tu nejvyšší obět:

(...) až bude mrtev a lidé osvětlení, zabydlí tuto zemi carové a lidská sláva ji osvětlí. Kirillovův výstřel z pistole bude signálem pro poslední revoluci. Ke smrti ho tedy nedohání beznaděj, ale láska k bližnímu jako takovému. Než skončí v krvi nepopsatelné duchovní dobrodružství, pronese Kirillov slova, jež jsou tak stará jako lidské utrpení: „Vše je dobré.“<sup>37</sup>

Camus, jenž bezvýhradně přijal Kirillovovu logiku, pak vyjadřuje svoje zklamání nad tím, že inženýrova sebevražda, toto nejvyšší a nejčistší myslitelné gesto, nedošlo zasloužené pozornosti. Pouze fiktivní hrdinové (Stavrogin a Ivan Karamazov) pochopili převratný význam tohoto poselství a rozhodli se stát se „cary“ po Kirillovově vzoru.<sup>38</sup>

Situace je však z pohledu francouzského spisovatele ještě daleko horší. Nejenže inženýr zůstal naprosto nepochopen svými současníky a zanechal po sobě pouze literární dědictví, ale nakonec byl tento revoluční myslitel „zrazen“ i svým vlastním stvořitelem. Camus jde totiž ve svém obdivu k absurdnímu hrdinovi tak daleko, že obviňuje samého Dostojevského z jakési sabotáže

<sup>36</sup> *Mýtus o Sisyfovi*, s. 146.

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 147.

<sup>38</sup> „(...) Kirillov opakovaně vyvstává v dalších postavách, které pak samy přicházejí s novými absurdními tématy. Stavrogin a Ivan Karamazov provozují v praktickém životě absurdní pravdy. Právě je Kirillovova smrt vysvobozuje.“ (*Mýtus o Sisyfovi*, s. 148.) Jde o další kuriózní převrácení logiky románu. V Dostojevského pojetí je jediným „mistrem“ Stavrogin, který ani v nejmenším nepotřebuje Kirillovovy „lekce absurdna“.

Kirillovova vznešeného plánu nejvyšší sebevraždy.<sup>39</sup> Podle francouzského vykladače *Běsů* totiž ruský autor provedl stejný „metafyzický skok“ z ateismu do víry jako ostatní kritizovaní filozofové a ve strachu z vlastních odvážných závěrů (vtělených do postavy mladého sebevraha z *Deníku spisovatele*<sup>40</sup> a později do Kirillova) a z možné negativní reakce konzervativní ruské veřejnosti vědomě oslabil dosah svých rouhačských objevů:

Protože úvahy logického sebevraha vyvolaly jisté námitky kritiků, rozvinul Dostojevskij svůj postoj v dalších číslech *Deníku* a zakončil takto: Pokud je víra v nesmrtnost tak nezbytná pro člověka (bez této víry by se zabil), pak je to normální stav lidstva. Protože tomu tak je, nesporně existuje nesmrtnost lidské duše.<sup>41</sup>

Tato interpretace je sice naprosto chybná<sup>42</sup>, nicméně výmluvně dokládá Camusův způsob uvažování. Vzhledem k tomu, že on sám Kirillovově logice naprosto propadl, francouzský spisovatel si nedokáže ani na chvíli představit, že by Dostojevskij nedával svému hrdinovi za pravdu, že by dokázal stvořit tak silnou a neodolatelnou postavu metafyzického rebela jen proto, aby ji posléze zavrhl. Pro francouzského spisovatele, jemuž je koncepce „polyfonního románu“ dávajícího značný prostor všem „hlasům“ (ať už jsou totožné s názory autorovými či nikoli) naprosto cizí, existuje pro Dostojevského zavržení Kirillova jediné vysvětlení, a to strach. Ruský autor se zalekl logických důsledků „absurdního myšlení“ a rozhodl se udělat krok zpět. Neměl prostě tu nietzscheovskou odvalu, kterou přisoudil svým o mnoho „silnějším“ hrdinům, a nedokázal se rozloučit s tradiční klamnou „nadějí“:

<sup>39</sup> Vyčítat autorovi, že není dostatečně „věrný“ myšlenkám jím stvořeného hrdiny, je sice poněkud zvláštní kritika, nicméně Camus použije podobné argumentace ještě jednou, a to když vyčte Dostojevskému jeho náboženskou „pokoru“, kterou by Stavrogin považoval za „hanbu“.

<sup>40</sup> Fjodor Michajlovič Dostojevskij: *Deník spisovatele*, I, II, přeložil Ladislav Zadražil. Praha, Odeon, Knihovna klasiků, 1977, Deník spisovatele za rok 1876, Říjen, část IV, Rozsudek, s. 549–552.

<sup>41</sup> *Mýtus o Sisyfovi*, s. 149.

<sup>42</sup> Z podrobného rozboru *Deníku spisovatele* a zejména předběžných poznámek, které si ruský autor postupně dělal, naprosto jednoznačně vyplývá, že Dostojevskij tento svůj názor nijak neměnil. Snaha zesměšnit způsob uvažování mladého sebevraha byla skutečně původním záměrem, a ne ústupkem cenzuře či veřejnému mínění. Obdobně pasáže se stejným vyústěním se ostatně objevují i v dalších textech *Deníku*. Fjodor Michajlovič Dostojevskij: *Deník spisovatele*, I, II, cit. vyd.; Deník spisovatele za rok 1876, Prosinec, část II., Opožděné mravní naučení, s. 622–626, část III., Nepodložená tvrzení, s. 626–630, část IV., Něco málo o mládeži, s. 630–634, část V., O sebevraždě a bohorovnosti, s. 634–637.

Je to dílo, kde v šerosvitu pronikavějším, než je denní světlo, vnímáme boj člověka s jeho nadějemi. Když dospěje až ke konci, rozhoduje se tvůrce proti svým postavám.<sup>43</sup>

Podle Camuse navíc v Dostojevského díle *Bratři Karamazovi* odpovídají *Běsům* a svým optimistickým závěrem (Aljošovo ujištění o existenci posmrtného života) definitivně pohřbívají veškeré Kirillovovy „pedagogické“ snahy. Ruský autor se jednoznačně postavil na stranu stávajícího náboženství: „Kirillova pistole tedy opět někde v Rusku cvakla, ale svět byl nadále zaujat slepou nadějí. Lidé to nepochopili.“<sup>44</sup>

Francouzský autor je tímto postojem Dostojevského natolik zklamán a frustrován, že se ve vlastní adaptaci *Běsů* pokusí o skutečnou „rehabilitaci“ svého oblíbeného hrdiny. Představí v ní nového „vylepšeného“ Kirillova, který bude lépe odpovídat obrazu absurdního hrdiny a nietzscheovského osvoboditele lidstva. Vše, co se v originálu tomuto hagiografickému výkladu zpěčuje, pak bude pečlivě vymýceno.<sup>45</sup>

Jako první odstraňuje Camus veškeré zmateně komické rysy této postavy. Již jsme si povšimli, do jaké míry se Dostojevského Kirillov zaplétá do vlastních slov, komolí jejich smysl a vyvolává tak u ostatních hrdinů údiv i výsměch. V Camusově adaptaci *Běsů* Kirillov naopak oslňuje elegancí a přesností svého projevu. Jeho formulace jsou natolik jasné a zároveň úderné, že by se divákovi mohlo zdát, že si je inženýr předem písemně připravil ve formě jakéhosi programového prohlášení:

Život není ve skutečnosti dobrý. A onen svět neexistuje! Bůh je pouhým preludem vyvolaným strachem ze smrti a z utrpení. Aby se člověk osvobodil, musí zvítězit nad utrpením a strachem, musí se zabít. Pak už nebude žádného Boha a člověk bude konečně svoboděn.<sup>46</sup>

Už při letmém pohledu na užité didascalie navíc zjišťujeme, do jaké míry i tón hlasu a pohyby postavy odpovídají představě profesora vykládajícího své teze více či méně nadaným studentům, nebo obrazu řeckého stoika, jenž si s naprostým klidem stojí za svými postuláty:

<sup>43</sup> *Mýtus o Sisyfovi*, s. 151.

<sup>44</sup> *Ibid.*, s. 150.

<sup>45</sup> Zajímavý příklad západní „cenzury“ ruského klasika. Opačné případy byly jistě daleko častější.

<sup>46</sup> Albert Camus: *Théâtre, récits, nouvelles*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1962, s. 960.

*Kirillov* (klidně)

Ano, je to nutné (přemýšlet celou noc). Víte, zajímám se o důvody, kvůli nimž se lidé neodvažují zabít. (s. 958)

*Kirillov* (vstává, pomalu a s jistým pohrdáním)

Je mi líto, že se tomu snad smějete. (s. 960)

*Stavrogin* (váhavě)

Pořád jste ve stejném rozpoložení myslí?

*Kirillov* (okamžitě a přirozeně)

Ano. (s. 1000)

Jen dvakrát během celé inscenace zvedá Kirillov hlas. Po prvé, když je natolik znechucen vypravěčovou naivitou, že považuje za svou povinnost vysvětlit svému žáčkovi, že nemá smysl rozlišovat mezi životem a smrtí. A podruhé těsně před smrtí, když filozof cítí, že se blíží k vysněnému ideálu, a toto vědomí jej naplňuje doslova mystickým vytržením. Kromě těchto dvou extrémních případů Kirillov nikdy nevychází ze svého klidu. Tón jeho hlasu je tu didaktický (dialogy s vypravěčem), tu čistě upřímný (debaty se Stavroginem), často nesmiřitelný (soubojová scéna), někdy otcovsky ochrannitelský (ve vztahu k Šatovovi), jindy otevřeně pohrdavý (vůči Petru Verchovenskému), ale vždy důstojně nad věcí.

Tato překvapivá proměna románové postavy, kterou francouzské publikum v padesátých letech vůbec nezaregistrovalo, vzbudila pozornost slavistky Julie Vincentové, která s údivem prohlašuje: „Camus si u Dostojevského vybírá podružnou postavu se zmateným způsobem vyjadřování a mění ji ve filozofický meteor.“ Podle autorky tento absurdní výklad vychází z nepřesných francouzských překladů románu, které příliš upravují, zpřehledňují a uhlazují původní text, takže Dostojevského záměr předem deklasovat určité hrdiny nekoherentním projevem naprosto zaniká:

Když Boris de Schloezer vypracoval vlastní novou verzi díla, přiblížil se sice ruskému textu, nicméně ve francouzštině požadoval naprostou jazykovou správnost a stylovou vzletnost, která by lahodila uchu. Překladatel tak znovu podřídil Kirillovův jazyk požadavku jasného stylu. Ignoroval veškeré neobratnosti v ruštině a úplně tím smazal inženýrovu vytrženost z okolního prostředí i z vlasti.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Julie Vincent: „Le Mythe de Kirillov: Camus, Dostoïevski et les traducteurs“, *Comparative Literature Studies*, č. 3, sv. VIII, 1971, s. 245.

I když jsou autorčiny stylistické analýzy francouzských překladů Dostojevského brilantní, s jejími závěry týkajícími se konkrétně Alberta Camuse nelze tak úplně souhlasit. Naprosté přehodnocení postavy Kirillova, ke kterému v jeho adaptaci dochází, určitě nebylo způsobeno jen nedokonalostí francouzských překladů. Ať už v některých detailech působí sebeodlišněji od originálu, de Schloezerův text ani v nejmenším neumožňuje vykládat Kirillova jako „filozofický meteor“. Hrdinovy protimlvy, komická váhání a přebrepty jsou sice citelně omezeny, aby příliš neurážely vkus francouzského čtenáře, nicméně i tak zůstávají patrné. Camusovi, který několik měsíců intenzivně pracoval s Dostojevského texty (včetně poznámek k *Běsům*) a rozebíral je do nejmenších podrobností, v žádném případě nemohly takovéto detaily ujít.

Skutečné vysvětlení této přeměny je jiné. Camus se prostě snaží eliminovat vše, co by představitele jím samým proklamované „absurdní filozofie“ mohlo zesměšnit a snížit tak v očích čtenářů. Zatímco Dostojevského Kirillov jen těžko hledá slova a často se zamotává do rozporů své vlastní filozofie jako do pavučiny, Kirillov Camusův je brilantním řečníkem vysvětlujícím své teze s ohromujícím klidem a naprostou jistotou. Dostojevského Kirillov se zoufale snažil vysvětlit pohnutky a cíl svého jednání, aniž se mu to kdy úplně podařilo. Čtenář si z jeho nesouvislých tezí nemohl složit žádnou jednoznačnou a ucelenou filozofii. Mohlo se mu naopak zcela právem zdát, že celá Kirillovova idea sebevraždy je jen strašlivým a chorobným snem, groteskně megalomanskou chimérou vycházející z principu imitatio Christi spíše než ze skutečné revolty.<sup>48</sup>

Camusův Kirillov naopak nenechává nikoho na pochybách o své nadlidské síle a odhodlání. Jestliže Dostojevského hrdina po nocích horečně blouznil o budoucím příchodu „nového člověka“, jeho nástupce už může přede všemi „klidně mluvit o vlastním božství“. Nečeká žádného „nového člověka“, je jím sám. Francouzský autor tak ve své adaptaci vytváří model úspěšného metafyzického rebela, který již dosáhl svého cíle. Jeho Kirillov se již stal bohem. V souladu se svou představou o „absurdním hrdinovi“ tedy Camus inženýrovi dodává veškeré atributy „pozemského božství“: vědomí absurdity světa, absolutní svobodu, odpor ke snaze sloužit jakékoli vyšší nesmrtnelné bytosti, neotřesitelný klid a důstojnost, apod.

<sup>48</sup> „Kirillov je groteskní a rouhačský, ale velmi zvláštním způsobem: V podstatě věří – a Petr Stěpanovič a Stavrogin ho na tento fakt upozorňují – v toho, koho se snaží sám nahradit. Je věřícím člověkem, aniž by si to uvědomoval. Je tím, kdo zabíjí své vnitřní já, tím, kdo chce smířit nesmiřitelné: obdiv ke Kristu a odmítnutí Bohočlověka.“ (Jacques Cateau: „Le Christ dans le miroir des grotesques“, *Dostoevsky Studies – Journal of the International Dostoevsky Society*, sv. 4, 1983, s. 5.)

Tato nová postava pak již nemá s původní předlohou příliš mnoho společného. Dokonce veškeré s ní spojené kulturně- a historicko-geografické konotace se radikálně mění. Camusův Kirillov už není obskurním maniakem pohlcovaným vlastními chorobnými představami, ale racionálním myslitelem, který se po zralé úvaze rozhodl obětovat v zájmu lidstva. Nemá v sobě nic z onoho divokého ruského „démona“, jehož by měl představovat, ale začíná se naopak značně přibližovat „prométheovskému mediteránnímu ideálu“, který francouzský spisovatel ve svých dílech opěvuje.

Podobný exkurz do řecké mytologie bychom sice v souvislosti s Dostojevského románem nečekali, nicméně v kontextu Camusova díla nejde o žádné překvapení. (Cožpak Kirillov není jedním z hlavních hrdinů *Mýtu o Sisyfovi*?<sup>49</sup>)

Nový Kirillov skutečně plně odpovídá ideálu kalokagathie. Je to inteligentní mladý muž, jenž rád sportuje (rys spojující jej s Camusem<sup>50</sup>), zbožňuje zbraně (další shoda zájmů) a který na rozdíl od svého ruského předchůdce překypuje energií a zdravím. Jím probdělé noci jsou v adaptaci racionalizovány intenzitou jeho duševní práce, a pokud jde o celkovou atmosféru jeho pracovny, Liputin by jen stěží mohl prohlásit, že to tam „páchne mystikou“. (Příslušná věta byla pochopitelně vyškrtuta.)

Dostojevského Kirillov trpěl četnými záchvaty epilepsie, které jej uváděly do stavu skutečného vytržení:

Jsou vteřiny, bývá jich nanejvýš pět nebo šest, ve kterých pojednou cítíte stav věčné, absolutní harmonie. Je to něco nadpozemského. Nemyslím tím něco nebeského, chci tím říci, že člověk ve své pozemské podobě to není schopen snést. Musí se změnit fyzicky, anebo umřít. Ten pocit je jasný a jednoznačný. Pojednou jako byste procítil celou přírodu a pojednou říkáte, ano, toto je pravda. Bůh, když tvořil svět, říkal na konci každého dne: Ano, toto je pravda, to je dobré... To není (...) dojetí, jenom prostá radost. Nic neodpouštíte, protože už není co odpouštět. Ne snad že byste miloval, ó, to je víc než láska! Nejstrašnější je to úžasné jasno a ta radost... V těch pěti vteřinách prožívám celý život a dám za ně celý život, mají tu cenu.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Podobně překvapivý přírůstek použije francouzský autor ještě jednou, a to v *Člověku revoltujícím*, když bude „mediteránní ctností“ ilustrovat nejružnějšími mytologickými postavami, ale jen jedním skutečně existujícím příkladem... ruskými revolucionáři z roku 1905.

<sup>50</sup> U obou ostatně péče o vlastní tělo hraničí s obsesí. (Viz Camusovy *Zápisníky*.)

<sup>51</sup> *Běsi*, s. 556.

Inženýr své „božství“ prožíval především prostřednictvím své nemoci, tedy čistě instinktivně a emocionálně. Jeho prohlášení, že „všechno je dobré“ bylo v podstatě vášnivým výkřikem nadšení spojeným s mystickou zkušeností. Pro Camuse, který se v souvislosti s Kirilovem pečlivě vyhýbá slovu epilepsie (a to jak ve vlastních eseích tak v adaptaci románu<sup>52</sup>), bude ono „vše je dobré“ naopak logickým vyústěním inženýrovy filozofické doktríny, důsledkem plně pochopeného a zažitého absurdna. (Podobně jako výrok uzavírající *Mýtus o Sisyfovi*: „Musíme si představit, že je Sisyfos šťasten.“)

Poté, co se takto vypořádal s komickými či chorobnými prvky Kirillovy osobnosti a zajistil tak inženýrovi status skutečného duchovního učitele, dovádí Camus svoji logiku až do úplného konce. Nejtěžším oříškem byla v tomto smyslu scéna sebevraždy, která se jakékoli glorifikaci hrdiny naprosto vzpouzí. Zde už – bez ohledu na použitý překlad – skutečně není možné „nepochopit“, že Dostojevskij Kirillovu „ideu“ odsuzuje ke zkáze.

V souladu s biblickým podobenstvím, které svou knihou ilustruje, chce ruský autor názorně ukázat, jak „běsi vešli do stáda vepřů“, které se pak vrhlo do jezera a utonulo. Kirillov, jenž v sobě nosí jednoho z nejstrašnějších a Dostojevským nejvíce pranýřovaných „běsů“, a to běsa ateismu a bezmezní pýchy, se tedy musí utopit jako vepř, aby se Rusko mohlo očistit od bahna a vzkřísit k novému životu. Kirillova sebevražda tak nejen nepotvrzuje teorie o Člověkobohu, není onou mystickou apoteózou „nového člověka“, ale naopak hrdinu zbavuje všeho lidského a snižuje jej na úroveň zvířete, vzteklého psa určeného k utracení:

Vzápětí se stalo něco tak nehorázného a závrtně rychlého, že Petr Stěpanovič potom nebyl vůbec s to nějak uspořádat své dojmy. Sotva se Kirillova dotkl, ten prudce sehnul hlavu a hlavou mu vyrazil svíčku z ruky; svícen zařinčel na podlaze a svíčka zhasla. V téže chvíli ucítil Petr Stěpanovič strašnou bolest v malíčku levé ruky. Vykřikl a později se upamatovával jen na to, že jako nepřičetný Kirillova, který se na něj naválil a zahryzl se mu do prstu, třikrát vši silou praštil revolverem po hlavě. Konečně prst vyškubl a o zlomvaz prchal z domu, hledaje ve tmě cestu. Z pokoje se za ním nesly děsivé výkřiky: „Teď, teď, teď, teď...“<sup>53</sup>

<sup>52</sup> V očích francouzského autora, který sice sám trpí tuberkulózou, nicméně (nebo právě proto) ve svých dílech oslavuje kult těla a „zdravého“ ducha, je jakékoli spojení božství s nemocí vyloučeno. Prométheus trpící epilepsií pochopitelně nepřichází v úvahu, takže veškeré zmínky o Kirillově nemoci budou náležitě zaretušovány.

<sup>53</sup> *Běsi*, s. 587.

Tato strašlivá metamorfóza definitivně pohřbívá veškeré Kirillovy aspirace. Ten, kdo se chtěl stát bohem, nakonec končí hůř než zvíře.

Teď se pro srovnání podívejme na Camusovu verzi „pedagogické sebevraždy“:

Ano, ano. Ne, napíšu tam: Rovnost, volnost, bratrství, nebo smrt. Tak. A potom francouzsky: gentilhomme, séminariste russe et citoyen du mode civilisé. Tak, tak. Teď je to dokonalé. Dokonalé. (Vstává, bere revolver a běží zhasnout lampu. V místnosti je naprostá tma. Křičí ze všech sil do tmy.) Teď, teď...<sup>54</sup>

Závěrečný výkřik je sice stejný, nicméně představuje to jediné, co zbylo z drastické noční můry popsané Dostojevským. Camusův Kirillov vychází ze své sebevraždy jako vítěz. Nejenže k oné degradující proměně ve zvíře vůbec nedošlo a veškeré hrůzné a zároveň směšné podrobnosti byly pečlivě odstraněny (inženýr se nesnaží svou sebevraždu donekonečna odkládat, neschovává se za skříň, nebrání se divokým kousáním, atd.), ale celá operace probíhá podle plánu: Kirillov podepisuje kýžený dopis a v radostném vzrušení běží splnit svou prométheovskou povinnost. Divák nezalý originálu by po shlédnutí této scény mohl právem usoudit, že se dílo podařilo a že k příchodu „nového člověka“ skutečně došlo.

Camusův „boj o Kirillova“ se ovšem zdaleka neomezuje jen na tuto divadelní adaptaci. Francouzský spisovatel se totiž inženýrovým vzorem nechává inspirovat i ve své vlastní tvorbě. Zejména v jejím raném období, takzvaném cyklu Absurdna soustředěném kolem problematiky *Mýtu o Sisyfovi*, ale částečně i později vytváří Camus celou řadu metafyzických rebelů, kteří neváhají uvádět Kirillovy teze do praxe. Obecně můžeme rozdělit tyto hrdiny na dva základní typy: „profesory absurdna“ vycházející z inženýrovy didakticko pedagogické stránky a „spasitele“ přebírající Kirillovy mesiášské ambice.

Typickým představitelem první kategorie je Camusův Kaligula, jehož cílem je „učit“ své poddané oné základní pravdě, k níž ve svém uvažování došel: „Tento svět, tak jak byl stvořen, není snesitelný.“ Aby osvětlil toto svoje tragické poznání a přiblížil lidu nesmyslnou krutost bohů, s níž se dosud jen trpně smířovali, bere římský císař na sebe jejich roli a páchá naprosto náhodné vraždy. Jeho krvavá lekce si tedy klade čistě „pedagogický“ cíl: dát svým „žákům“ pocítit tíhu absurdna a vyvolat v nich tak vnitřní

<sup>54</sup> *Théâtre, récits, nouvelles*, s. 1111.



vzpouru proti nesmyslnému světu, který je obklopuje. Pouze prostřednictvím takovéto radikální revolty totiž může jeden každý člověk získat novou a konečnou svobodu:

Tento svět nemá žádnou důležitost a ten, kdo to pochopí, získá svobodu (...). A já vás nenávidím právě proto, že nejste svobodní. V celé Římské říši jsem já jediným skutečně svobodným člověkem. Radujte se, konečně máte císaře, který je ochoten naučit vás svobodě...<sup>55</sup>

Kaligula tedy trochu pozměnil Kirillovo poselství a místo sebevraždy sáhl k „pedagogické vraždě“. Svým způsobem tak uskutečnil to, k čemu inženýra nabádal Petr Verchovenskij: „Být na vašem místě a chtít projevit svou neomezenou vůli, zabil bych někoho jiného, ne sebe.“ Kirillov, který usiloval o jistou morální čistotu a vznešenost, okamžitě energicky odmítl podobný návrh jako tu nejnižší a nejubožejší formu důkazu vlastní svobody. Kaligula se naopak nechal podobnou možností zlákat. Teprve na konci hry, kdy zůstává sám uprostřed masakru, který způsobil, přijímá římský císař inženýrovo hodnocení a uznává, že jeho svoboda „nebyla tou pravou“. Příběh Kaliguly se ostatně v tomto závěrečném vyústění podobá Kirillově osudu více, než by se na první pohled zdálo. Divadelní hra totiž končí něčím, co by se dalo daleko spíše označit za sebevraždu než za vraždu. Římský císař sice umírá rukou vzbouřenců, nicméně o tomto atentátu byl předem zpraven a vnitřně jej přijímá.<sup>56</sup>

*Nedorozumění*, druhá divadelní hra z cyklu *Absurdna*, přináší další příklad rebela, jenž považuje za svou povinnost osvětlit světem pravdy všechny ty, kteří ještě v něco doufají. Před svým dobrovolným odchodem ze světa dává vražedkyně Marta, hlavní hrdinka díla a postava, s níž se podle svědectví Jeana Greniera Camus v této době nejvíce ztotožňoval, lekci z absurdna a revolty všem ostatním:

Opustím vás a i pro mne to bude úlevou, protože těžko snáším vaši lásku a vaše slzy. Ale nemohu zemřít a nechat vás v iluzi, že máte pravdu, že láska není marná a že tohle všechno (Janova vražda) je jen

<sup>55</sup> Ibid., s. 25.

<sup>56</sup> „Cherea svému císaři s klidem oznamuje, že ten, pro něhož jsou všechny skutky ‘rovnocenné’, musí zmizet ze světa. Tím, že Kaligulu upozorňuje na popravu, která jej čeká, mění tuto popravu předem na jistou formu sebevraždy. Sám Kaligula vlastníma rukama zabije Caesonii, komplice, jehož obviňuje ze zvrhlých choutek, které jsou však jen pouhým odrazem jeho vlastních, a tím dělá první krok k oné všeobecně usmířující vraždě, s níž bude nakonec souhlasit.“ (Albert Camus, *Caligula*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Louis Rey. Paris, Gallimard, 1993, s. 18.)

nehoda. Teprve teď jsme v pravém řádu světa. Musíte se o tom přesvědčit...<sup>57</sup>

Zatímco ve svých literárních začátcích Camus zobrazuje vzbouřence, kteří vraždí, aby předali lidstvu své subverzivní myšlenky, v takzvaném cyklu *Revolty* se francouzský spisovatel přiklání spíše ke Kirillovu mesiášství. Typickým příkladem hrdiny tohoto typu je Kaljajev, protagonista Camusovy divadelní hry *Spravedliví*. Poté, co zabil jednoho z hlavních představitelů carské moci, je tento mladý anarchista připraven obětovat sám sebe (podle Camusova principu život za život) pro lepší budoucnost Ruska. Politické ambice se zde opět mísí s utopickými vizemi nového člověka, nové společnosti: „Dnes pijeme z ponížení. Přejde však čas, kdy už nebude třeba pít, kdy už se nikdo nebude muset za nic stydět, ani pán ani chudák. Všichni budeme bratry a spravedlností zprůzrační naše srdce...“<sup>58</sup> Tato vize budoucího ráje na zemi spojeného s hlubokou proměnou lidské duše znovu odkazuje ke Kirillovovu činu, i když důraz je zde kladen primárně na nutnost politické přeměny země (svržení cara, nastolení demokratičtější společnosti, spravedlivější přerozdělení majetků), a teprve potom má následovat duchovní růst jednotlivce. Princip vlastního obětování jako pedagogického činu ukazujícího cestu ostatním je však plně zachován.

Poslední z Kirillovových duchovních synů, kterého je třeba zmínit, se objevuje až sedmáct let po uveřejnění *Mýtu o Sisyfovi*, tedy tři roky před Camusovou smrtí. Jde o inženýra (!) d'Arrasta, jednoho z hrdinů *Exilu a království*. Ač sám ateista, tento lidský obr (někteří kritici mluví v této souvislosti o představě nadčlověka) na sebe nakládá obrovský balvan, který měl jeho přítel, hluboce věřící, ale tělesně a duševně méně „vyspělý“ domorodý kuchař, nést při procesí. Na konci kalvárie hrdina odmítá složit své břemeno v kostele a symbolicky je usazuje v chudé chýši svého druha. Svým zároveň mesiášským (cožpak nevzal na svá bedra celou tíhu tohoto světa?) a vzbouřeneckým činem tak oslavil „vlastní sílu“ a vzdal čest „novému životu“, který se tímto otevřel před lidským pokolením, jež už nikdy dobrovolně neskloní šíji před žádným metafyzickým břemenem.

Obecně tedy můžeme říci, že Camus svému oblíbenému hrdinovi nikdy nepřestává vzdávat hold. Kirillov pro něj není jen nějakou přechodnou literární inspirací, ale – jakkoli naivně romanticky může znít podobné tvrzení u fiktivní postavy – stává se jakýmsi celoživotním vzorem.

<sup>57</sup> *Théâtre, récits, nouvelles*, s. 178.

<sup>58</sup> Ibid., s. 361.

Poté, co francouzský spisovatel rozpoznává v inženýrově koncepci „vyšší sebevraždy“ jednu ze svých vlastních obsesí<sup>59</sup>, naprosto nekriticky přejímá hrdinovu argumentaci, a to do té míry, že je ochoten bránit svého nového „mistra“ proti všemu a proti všem. V tomto stavu absolutní revolty pak Camus neváhá napadnout samého „stvořitele“ Dostojevského („utlačujícího“ svou postavu stejně jako kdysi Zeus Prométhea či starozákonní Bůh Kaina), převrátit smysl jeho díla (od chvíle, kdy se toto definitivně odpoutává od „logiky absurdna“) a bez milosti přepsat veškeré „nepohodlné“ pasáže (zejména ty, kde Dostojevskij odhaluje Kirillovův plán jako krajně nebezpečnou a zároveň komickou chiméru).

Po tomto Camusově zásahu Kirillov bohužel přestává být jedním z těch nesčetných „hlasů“, které svým vzájemným prolínáním vytvářejí onu pověstnou a nenapodobitelně geniální Dostojevského polyfonii. O žádném svobodném mísení akordů tu ostatně nemůže být řeč.<sup>60</sup> Francouzský spisovatel si z celé fugy vybírá jen jeden hudební nástroj, kterému pak podřizuje zbytek partitury. Jakožto „skutečný absurdní hrdina“ stojí jeho Kirillov na pečlivě vystavěném filozofickém piedestalu a z této vyvýšené pozice pak přehlazuje svým revolučním rykem zpěv všech ostatních. Pro případ, že by náhodou zase „nepochopili“, až třesne jeho výstřel...

### **Dans l'ombre de Kirillov: Albert Camus et le mythe du „suicide supérieur“**

Son adaptation théâtrale des *Possédés* ayant remporté un succès éclatant, Albert Camus imposa au public français sa propre vision de l'univers poétique dostoïevskien qui s'éloigne considérablement de l'original. Dans le cas de Kirillov, Camus métamorphosa un rêveur mégalomane au langage embrouillé en un véritable „professeur de l'absurde“, en le seul et unique porte-parole des vérités exposées dans le *Mythe de Sisyphe*. De plus, exaspéré par le sort que Dostoïevski réserve à son héros préféré, Camus décida de vouer à la réhabilitation de Kirillov une grande partie de sa propre création littéraire. Une telle défense d'un personnage fictif contre la „tyrannie“ de son propre auteur illustre à merveille les propos de Bakhtine qui critiquait jadis les exégètes ayant tendance à réduire la magnifique polyphonie dostoïevskienne à une seule voix.

<sup>59</sup> Camusovy *Zápisníky* a jeho biografie od Oliviera Todda (Gallimard, 1996) jasně prokazují, že autorův zájem o sebevraždu byl permanentní a ... nejen teoretický.

<sup>60</sup> Povšimněme si zajímavého paradoxu. Oč je Albert Camus ve skutečném životě a v praxi novináře i angažovaného intelektuála demokratičtější a snášenlivější, o to despotičtější ideologem se stává ve svých vlastních románech. Zde se žádné „nepřátelské“ hledisko netoleruje. A pokud ano, pak jen proto, aby bylo později o to lépe a navždy vyvráceno (viz morální vítězství Meursaulta nad zpovědníkem, Rieux nad Panelouxem, atd.). Naopak Dostojevskij, jehož některé politické a společenské názory lze s úspěchem označit za extremistické, dává ve svých polyfonních literárních dílech značný prostor všem názorům, ať už s nimi souhlasí či nikoli.

Petr Kučera

Dialog německé a ruské kultury je od období vrcholného středověku stále intenzivnější a mnohostrannější. Německá kultura hrála v ruském prostředí tradičně důležitou roli. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století zažívá ruská kultura období zvláště příznivé pro přejímání a přetváření podnětů z různých evropských zemí. Specifikum ruské kulturní situace přelomu století lze charakterizovat jako schopnost kombinovat cizí podněty a dál je rozvíjet těmi nejpřekvapivějšími směry. Ruský přelom století nebyl trpnou nápodobou západoevropské moderny, nýbrž unikátním fenoménem světové kultury (Zadražilová 1995, 36).

Podobně jako i jinde v Evropě spoluutvářely v Rusku myšlenkový kontext druhé poloviny devatenáctého století filozofické texty Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho. Základní myšlenku Schopenhauerova spisu *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1. díl 1819, 2. díl 1843, rusky v překladu A. Feta 1881), tzn. zpochybnění zákonů kauzality, zprostředkoval v originální umělecké transformaci Lev Tolstoj v románech *Vojna i mir* a *Anna Karenina*. Schopenhauerovo pojetí hudby inspirovalo myšlení ruských symbolistů (srov. např. stati K. Ejgese v časopise *Zolotoje runo*). V kontextu ruského myšlení a umění přelomu století silně rezonovala také tvorba Friedricha Nietzscheho. Nejpopulárnější – a nejen v Rusku – byl metaforický text *Also sprach Zarathustra* (rusky ve dvou překladech z roku 1898), který inspiroval řadu symbolistických i avantgardních děl tematizujících dobově módní mýtus o proroku, který sestoupil z velehor, aby zvěstoval příchod nového člověka (Zadražilová 1995, 39).

Východní idea věčného návratu se objevuje v ruské literatuře v metamorfované podobě křesťanské spásy v dílech symbolistů, např. v básnické sbírce Fjodora Sologuba *Plamennyj krug*. Aluzí na zmíněný Nietzscheho

text je i cyklus *Simfonii* Andreje Bělého. Friedrich Nietzsche se také nemalou měrou podílel na zprostředkování děl Richarda Wagnera ruskému kulturnímu prostředí. Wagneriánský mýtus vyvrcholil v Rusku počátkem dvacátého století (zejm. operními inscenacemi nibelungovského cyklu). Ruským mladosymbolistickým koncepcím poskytlo významný podnět Nietzscheovo dílo *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, které zaujalo ruské literáty protikladem umění apollinského a dionýského. Kupř. pro studie a stati uveřejněné v knize Vjačeslava Ivanova *Ellinskaja religija* stradajuščego boga a disertační práci *Dionis i pradionisijstvo* byl Nietzscheho spis významnou inspirací (Zadražilová 1995, 100). Součástí kulturního kontextu ruské moderny byla díla německých romantiků (zprostředkovávaná jednak přímo, jednak francouzskou literaturou, v níž německý romantismus sehrál nezanedbatelnou roli), ale i autorů výmarské klasiky. Opět lze zmínit Vjačeslava Ivanova, který překládal do ruštiny díla Novalisova a svým rafinovaně archaizujícím stylem předjímal experimentátorství avantgardních básníků.

Zatímco v ruských intelektuálních a uměleckých kruzích mohla recepce německé kultury – a tedy i děl R. M. Rilke – probíhat bez větších překážek, v opačném směru byla situace podstatně komplikovanější.

Rainer Maria Rilke patří k nemnohým umělcům, kteří se při poznávání ruské kultury snažili konfrontovat tradiční západní představy o Rusku, ruském člověku a jeho duši s vlastními – a co nejautentičtějšími – zkušenostmi. Rilkovy výroky o Rusku prostupují všemi žánry jeho umělecké a publicistické tvorby – vyskytují se v básních, prózách, deníkových záznamech, dopisech aj. Erika Greber přispěla rilkovskému bádání zajímavým názorem, že Rilkův obraz Ruska lze chápat jako specifickou variantu mýtu o „ruské duši“ – variantu, pro niž je příznačná silná afinita ke slavjanofilským koncepcím Ruska, jejichž krajností je pojetí „ruského“ jako „obecně lidského“ (Greber 1977, 251). V Rilkově obrazu Ruska jsou patrné výrazné rysy synkretismu a multi-kulturního zvrstvení (Greber 1977, 251). Tento obraz tvoří jednak německá klíše, jednak ruské informace (také poznamenané stereotypy) zprostředkovávané ponejvíce Rilkovou přítelkyní Lou Andreas-Salomé, která pocházela z Petrohradu z kruhů pobaltských Němců s francouzským zázemím.

Obraz Ruska jako zdravého středověkého světa dosud nenarušené zbožnosti, resp. ve filozofickém a uměleckém kontextu jako předmoderního světa, který tvoří protiklad moderní západní civilizaci, v Rilkových úvahách u Rusku s postupujícími osobními zkušenostmi sice poněkud slábnou, ale nikdy zcela nemizí. Navzdory jistému sklonu k idealizování všeho ruského vytěžil Rilke ze studia ruské kultury pro svou vlastní tvorbu mnohé – kupř. právě archaické postupy ruských malířů ikon.

Z estetického hlediska jde v této souvislosti v první řadě o principy multiperspektivity a aperspektivity jako paralely ke středověkému principu tzv. „převrácené perspektivy“. V básnických textech R. M. Rilke z přelomu devatenáctého a dvacátého století se lze s využíváním tohoto principu opakovaně setkat. E. Greber sice upozorňuje na vzdálenost, která dělila svět Rilkových obrazů (ale i teorie umění na přelomu století) od světa středověkých ikon v rovině tematické a ideové, příbuznost v organizaci obrazu však podle autorky umožňuje i mezi těmito v řadě aspektů odlehilými uměleckými jevy odhalit strukturální afinitu (Greber 1977, 252).

Po svém návratu z Moskvy píše Rilke v dopise z 28. května 1899 Ježeně Voroninové, že se ponořil do studia ruských obrazů svatých, zobrazování Krista a Bohorodičky (zkoumá např. čím se liší Vladimírská Bohorodička od Bohorodičky Smolenské). Rilke je přesvědčen, že „ruské věci“ (die russischen Dinge) poskytují nejlepší obrazy a jména pro jeho osobní pocity a stavy (Asadowski 1986, 97–99). V období mezi první a druhou cestou do Ruska Rilke celý rok intenzivně studoval nejen ruský jazyk (aktivně sice nemluvil, ale četl, rozuměl a začínal překládat ruskou literaturu a dokonce psát ruský básně), staré ruské malířství a ruskou literaturu 19. století. Rilkevo objevování „ruské duše“ ústí v této době do řady nadšených generalizací (např. „všechny zážitky ruského lidu jsou náboženské povahy“), přičemž umělci údajně připadá v procesu kultivace důležitá úloha spoluprožívat s lidem tyto sny a touhy a naplňovat je novým obrazným obsahem (Rilke 1976, 496).

Představy Boha jsou v Rilkově poezii často velmi neobvyklé, s biblickými předlohami nemají téměř nic společného. Pro Rilka je Bůh „hinter den Dingen“ – za věcmi, „dort, wo es ganz warm und dunkel wird“ – tam, kde se otepluje a šerí (Rilke 1976, 431). Zajímavý je v této souvislosti postřeh Konstantina Azadovského, že Rilke vytváří protiklad mezi byzantsko-ruským malířstvím ikon (jehož základním prvkem je tmavé pozadí) a malířstvím italské renesance. Azadovskij dokládá na některých básních z prvního oddílu sbírky *Das Stunden-Buch* (Kniha hodin, 1905) polaritu poloh, v nichž se pohybuje lyrický subjekt Rilkových básní ve vztahu k Bohu: na jedné straně se snaží Boha poznávat nebo ho dokonce stvořit, na straně druhé je Bůh tak mocný, že básnickému mluvčímu hrozí v blízkosti Boha zánik (Asadowski 1986, 28–30).

Rilke se v období svých cest do Ruska zabýval ruskou kulturou do značné šířky – kromě studia ikon, překládání (veršů rolnického básníka Spiridona D. Drožžina, děl A. P. Čechova, F. M. Dostojevského, M. J. Lermontova a pokusu o přebásnění *Slova o pluku Igorově*) se seznamoval s ruským folkórem, četl etnografické studie, práce o ruské mytologii aj.

Studium ikon ovšem překračovalo rámec nadšeného objevování „ruských věcí“. Bylo součástí Rilkeova celoživotního zájmu o hraniční problematiku umění výtvarného (zejména malířství a sochařství) a slovesného, o otázku možnosti či nemožnosti přechodu z umění do umění. Jako naléhavý estetický problém pociťoval Rilke obtíže se slovesným vyjadřováním obrazného obsahu. Komparatistické výzkumy zaměřené na otázky intermediálního transferu dokládají, že Rilke usiloval o to, aby se stal „ikonopiscem“ v médiu jazyka (Greber 1977, 254).

Z dosud řečeného je zřejmé, že nelze mluvit o recepci Rilky poezie v ruské literatuře bez zřetele k ruské kultuře jakožto důležitém inspiračním zdroji Rilky tvorby. Zvláštní místo v tomto uměleckém i osobním dialogu zaujímá ruská básnička Marina Ivanovna Cvetajevová.

Cvetajevová se podobně jako Rilke pohybuje v několika evropských kulturách – ruské, německé a francouzské. Nebyla to ovšem jen umělecká kultura, co hrálo při utváření básniřčiny osobnosti důležitou roli. Vedle nonkonformnosti v pohnutém osobním životě je ve vztahu k Rilce pozoruhodná schopnost a snaha neustále překračovat vztá hranice i v umění.

Na rozdíl od básníků kulturně i jazykově jednodomých reflektují Rilce i Cvetajevová nepřetržitě nesamozřejmost jazykového pojmenování. Nesamozřejmá byla kupř. již samotná volba jazyka vzájemné korespondence.

Rilce i Cvetajevová hledají hlubinné souvislosti mezi slovy, prostorově i časově odlehlými jevy. Celá řada jejich básní, dopisů a esejí působí neobvykle především díky hypertrofovanému etymologizování, naslouchání i vlastní mateřštině jako cizímu jazyku či dokonce jako tajemné až mystické bytosti. Rilce takové exkurzy do hlubin slov často proměňuje ve východisko básnické reflexe metafyzických jevů, Cvetajevová podniká výpravy k pramenům básnického pojmenování neméně často, na rozdíl od Rilky je však velice osobní a bezprostřední. Již ve svém prvním – německy psaném – dopise Rilce z 9. května 1926 se hned v úvodu zabývá básnickým jménem:

Rainer Maria Rilke!

Darf ich Sie so anrufen? Sie, die verkörperte Dichtung, müssen doch wissen, daß Ihr Name allein – ein Gedicht ist. Rainer Maria, das klingt kirchlich – und kindlich – und ritterlich. Ihr Name reimt nicht mit der Zeit – kommt von früher oder von später – von jeher. Ihr Name hat es gewollt, und Sie haben den Namen gewählt. (Unsere Namen wählen wir selbst, was kommt – das folgt.)

(Asadowski 1986, 379)

V knize *Frühe Gedichte* vyjádřil Rilce svou představu otevřenosti, neohraničenosti lyrického postoje ke skutečnosti a básnického zásahu do jazyka v protikladu k destruktivním účinkům stereotypního, trivializujícího a instrumentalizujícího vyjadřování a myšlení:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.  
Sie sprechen alles so deutlich aus:  
und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,  
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,  
sie wissen alles, was wird und war;  
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;  
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren. Bleibt fern.  
Die Dinge singen hör ich so gern.  
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.  
Ihr bringt mir alle die Dinge um.  
(Rilce 1955, 194–195)

Rilkovo otevírání se jinakosti na různých úrovních má své důsledky i v rovině básnického tvaru a stylu. Rilce bývá často označován – podobně jako Cvetajevová – za pozdního symbolistu. Neméně výrazné jsou ovšem i novoromantické, dekadentní a secesní, tedy modernistické rysy jeho tvorby, přičemž Rilce je zároveň – zejména axiologicky – také silně protimodernisticky zaměřen. Obdobný literárněhistorický a poetologický pluralismus je patrný také u Mariny Cvetajevové. Výstižně ho charakterizuje Zdeněk Mathauser:

...její modernost na jedné straně nikdy neumožňovala považovat ji za pouhou pokračovatelku tradice, na druhé straně je to však modernost takového druhu, že také nedovolila přičlenit Cvetajevovou ke kteréholi ze soudobých avantgardních škol. Zato však je ztělesněním mnohosti metod. Cvetajevová jako by byla symbolistním básníkem díky svým průběžným mnohoznačným, významově přiléhavým symbolům; futuristou díky své slovtvorbě a efonii i díky velkým metaforám, které se drobí v tříšť metafor dílčích; je akmeistou ryzostí, průzračností a har-

monickou uceleností svých obrazů; je imažinistou z hlediska svého opojení jejich hromaděním a vzájemným křížením.  
(Mathauser 1996, 336)

Společným poetologickým rysem básnění R. M. Rilka a M. Cvetajevové je snaha o pronikání k podstatě sémantické a axiologické platnosti jevů s existenciálním dosahem pro lyrický subjekt. Nejen Rilke, ale i Cvetajevová zná principy fenomenologického filozofování – v době svého pobytu v Praze se Cvetajevová kupř. stýkala s ruským filozofem N. O. Losským (žil v Praze od r. 1922). V Praze ovšem také došlo k osudovému setkání M. Cvetajevové s poezií R. M. Rilka. Básnířka se s touto iniciační událostí svěřuje v německy psaném dopise Rilkovi z 9. května 1926:

...aus der russischen Revolution (nicht dem revolutionären Rußland, die Revolution ist ein Land mit seinen eigenen – und ewigen Gesetzen!) ging ich – durch Berlin – nach Prag, Ihre Bücher mit. In Prag las ich zum erstenmal die *Frühen Gedichte*. So gewann ich Prag lieb – am ersten Tag – wegen Ihres Studententums. (Asadowski 1986, 381)

Cvetajevová se postupně seznamuje i s dalšími knihami Rilkových básní. Nejbliže k fenomenologickému typu filozofického myšlení mají *Neue Gedichte* (Nové básně – 1. díl 1907, 2. díl 1908). K nejvýraznějším básním uvedeného typu patří *Der Schwan* (Labuť – napsaná v Meudonu v zimě 1905/1906):

Diese Mühsal, durch noch Ungetanes  
schwer und wie gebunden hinzugehn,  
gleichet dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.

Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen  
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,  
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen-:  
in die Wasser, die ihn sanft empfangen  
und die sich, wie glücklich und vergangen,  
unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;

während er unendlich still und sicher  
immer mündiger und königlicher  
und gelassener zu ziehn geruht.  
(Rilke 1955, 510)

Poetiku korespondující s fenomenologickým nazíráním na podstatu jevů lze označit za stylovou konstantu v poezii M. Cvetajevové. V období pražského pobytu, kdy je básnířka okouzlena tvorbou R. M. Rilka, se tato tendence prohlubuje směrem k větší reflexivnosti a gnómičnosti, jako např. ve dvoudílné básni *Tak vslušivajutsja ...* ze 3. května 1923:

1  
Так вслушиваются (в исток  
Вслушивается – устье).  
Так внюхиваются в цветок:  
Вглубь до потери чувства!

Так в воздухе, который синь, –  
Жажда, которой дна нет.  
Так дети, в синеве простынь,  
Всматриваются в память.

Так вчувствуется в кровь  
Отрок – доселе лотос.  
... Так влюбливаются в любовь!  
Впадают в пропасть.

2  
Друг! Не кори меня за тот  
Бзгляд, деловой и тусклый.  
Так вглатываются в глоток:  
Вглубь – до потери чувства!

Так, в ткань вработываясь, ткач  
Ткет свой последний пропад.  
Так дети, вплакиваясь в плач,  
Вшептываются в шепот.

Так вплясываются... (Велик  
Бог – посему крутитесь!)  
Так дети, вкрикиваясь в крик,  
Вмалчиваются в тишь.

Так жалом тронутая кровь  
жалуется – без ядов!  
Так вбаливаются в любовь:  
Впадываются в: падать.  
(Cvetajeva 1989, 273–274)

Zatímco ve fenomenologickém filozofování E. Husserla či ruských husserlovců jde o redukci jevu motivovanou ontologickým úsilím o zření podstaty předmětu reflexe, básničtí „fenomenologové“ Rilke a Cvetajevová především ruší stereotypní hierarchie jevů tím, že sémantická pole vybraných (a často existenciálně zatížených) jevů propojují v posloupnosti, které se vyvazují ze situačního rámce evokovaného jednotlivými předměty. V takto vzniklém světě neplatí kupř. běžné představy o formách bytí lidí, zvířat rostlin či věcí, jsou zde běžné inverze ve vztazích subjektu a objektu, „rozvolněné“ jsou i rodové stereotypy. Rilke a Cvetajevová kladou hlavní důraz na intenzitu a autenticitu prožívání. Lyrický subjekt nebo lyrická postava jejich básní je bytost milující nebo toužící po lásce. Láska však u Rilka i u Cvetajevové v sobě nese znamení zániku, smrti, a tak je její prožívání či toužení po ní ambivalentní, velmi vzdálené i jen náznakem idyly nebo mýtu. V Rilkově tvorbě se v takovém duchu nese mnoho básní středního a pozdního období, ve zvlášť výrazné podobě se vyskytují v druhém díle sbírky *Neue Gedichte* jako např. v básni *Die Liebende* (Dívka, která miluje), napsané v Paříži mezi 5. a 9. srpnem 1907:

Das ist mein Fenster. Eben  
bin ich so sanft erwacht.  
Ich dachte, ich würde schweben.  
Bis wohin reicht mein Leben,  
und wo beginnt die Nacht?  
Ich könnte meinen, alles  
wäre noch Ich ringsum;  
durchsichtig wie eines Kristalles  
Tiefe, verdunkelt, stumm.

Ich könnte auch noch die Sterne  
fassen in mir: so groß  
scheint mir mein Herz: so gerne  
ließ es ihn wieder los

den ich vielleicht zu lieben,  
vielleicht zu halten begann.  
Fremd, wie niebeschrieben  
sieht mich mein Schicksal an.

Was bin ich unter diese  
Unendlichkeit gelegt,  
duftend wie eine Wiese,  
hin und her bewegt,

rufend zugleich und bange,  
daß einer den Ruf vernimmt,  
und zum Untergange  
in einem Andern bestimmt.  
(Rilke 1955, 621–622)

Obdobné poetologické rysy jsou příznačné pro celou řadu básní M. Cvetajevové, v pražském období snad zřetelněji než dříve, kupř. v 5. části skladby *Poema gory* (Praha-Hora, 1. ledna až 1. února 1924), uvozené mottem z Hölderlina:

Liebster, Dich wundert  
die Rede? Alle Scheidenden  
reden wie Trunkene und  
nehmen sich festlich.  
...

5  
Не обман – страсть, и не вымысел!  
И не лжет, – только не дли!  
О когда бы в сей мир явились мы  
Простолюдинами любви!

О когда б, здраво и попросту:  
Просто – холм, просто – бугор...  
Говорят – тягою к пропасти  
Измеряют уровень гор.

В ворохах вереска бурого,  
В островах страждущих хвой...  
(Высота бреда – над уровнем  
Жизни.)

– На же меня! Твой...

Но семьи тихие милости,  
Но птенцов лепет – увы!  
Оттого что в сей мир явились мы –  
Небожителями любви!  
(Cvetajeva 2000, 370–371)

Poezie R. M. Rilka a M. Cvetajevové představuje v jistém smyslu krajní polohy otevřenosti a dialogičnosti ve všech rovinách textu. Snad právě v této skutečnosti by bylo možné hledat příčiny neutuchající inspirativnosti jejich básní v kontextu čtenářském a nesnadné uchopitelnosti v kontextu literárněvědném. Dosud přezívá povědomí o vztahu R. M. Rilka a M. Cvetajevové jako o souznění v poloze citové a názorové. Cílem příspěvku bylo naznačit některé další souvislosti typologické, kontaktově-genetické, ale i interkulturní povahy.

#### Literatura

1. Asadowski, K. (Hrsg.): *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*. Berlin 1986.
2. Cvetajeva, M.: *Stichotvorenija*. Sverdlovsk 1989.
3. Cvetajeva, M. I.: *Izbrannoje (stichotvorenija i stichotvornyje cikly)*. Sankt-Peterburg 2000.
4. Greber, E.: „Nur angesichts Rußlands“: Rilkes Rußlandansichten als künstlerische Einsichten. *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 44. Wien 1977.
5. Mathauser, Z.: Doslov ke knize Marina Cvetajevová: *Lichý střevíc*. Praha 1996.
6. Rilke, R. M.: *Frühe Gedichte. Sämtliche Werke*, Bd. I. Frankfurt am Main 1955.
7. Rilke, R. M.: *Neue Gedichte. Sämtliche Werke*, Bd. I. Frankfurt am Main 1955.
8. Rilke, R. M.: *Russische Kunst. Sämtliche Werke*, Bd. X. Frankfurt am Main 1976.
9. Zdražilová, M.: *Ruská literatura přelomu 19. a 20. století*. Praha 1995.

## Syntéza uměleckých struktur v tvorbě Michaila Bulgakova a rusko-české literární vztahy

Sergej Vasiljevič Nikolskij

Před více než deseti lety vyslovila I. J. Jerykalová o hře M. A. Bulgakova *Adam a Eva* (1931) domněnku, že historie jejího vzniku může být určitým způsobem spjata s dramatem českého spisovatele Karla Čapka *R.U.R.* (kde byl poprvé vytvořen obraz robota a kde se vůbec poprvé objevilo slovo „robot“). Bulgakov se s touto hrou mohl seznámit buď díky ruskému překladu, vydanému roku 1924 v Leningradě,<sup>1</sup> nebo (což se zdá být pravděpodobnější) díky hře Alexeje Tolstého *Vzpoura strojů*, která se o něco dříve objevila v časopise *Zvezda* (1924, č. 2), potom (na jaře téhož roku) následovala její inscenace a brzy poté její samostatné knižní vydání.<sup>2</sup> Badatelka připomíná: „Roku 1924 napsal A. Tolstoj na motivy Čapkova *R.U.R.* hru *Vzpoura strojů*, ve které hrdina-robot jménem Adam zažívá pocity bolesti, strachu a chťiče. Je možné, že tento syžet využil Bulgakov, když pracoval na *Adamovi*, prvním člověku, zbaveném mravní prehistorie a zaměstnaném hledáním lidského materiálu (aby uskutečnil své ideje a plány, S. N.)“<sup>3</sup>

Je třeba říci, že Tolstého drama opravdu představuje variace na téma Čapkovy vědeckofantastické hry, přičemž variováno není pouze její téma, ale i syžet, mnohé motivy a dokonce jednotlivé detaily a podrobnosti. Tolstoj sám otevřeně hovořil o tom, jak toto téma převzal, v předmluvě ke hře a později to v „Krátké autobiografii“ nazývá dokonce „divadelním přepracováním“.<sup>4</sup> Při vši talentovanosti, se kterým Tolstoj k Čapkovi přistoupil, je

<sup>1</sup> K. Čapek: *VUR. Verstandovy universalnyje robotari*. Přel. J. Gerken a I. Mandelštam, Leningrad 1924.

<sup>2</sup> A. Tolstoj: *Bunt mašin*. Leningrad 1924. Citace Tolstého hry odkazují na toto vydání (v závorce za citací je uvedeno číslo strany).

<sup>3</sup> I. J. Jerykalova: *Adam i Eva (kommentarii)*. In: M. A. Bulgakov: *P'jesy 30-ch godov*. Sankt-Peterburg 1994, s. 591. Srovnej též její komentáře ve vyd. M. A. Bulgakov: *Sobranije sočiněnij v 5-ti tomach*, t. 3. Moskva 1990, s. 668.

<sup>4</sup> A. N. Tolstoj: *Kratkaja avtobiografija*. In: *Sovetskije pisateli. Avtobiografii*, t. 2. Moskva 1959, s. 452.



výsledné Tolstého drama druhotné, odvozené. To znamená, že každý čtenář nebo divák, který se s ním seznamuje, seznamuje se současně v základních rysech s dramatem Čapkovým. To se přirozeně vztahuje i k Bulgakovovi, pokud Tolstého hru opravdu znal. A právě to vyvolávalo jisté pochyby. U Bulgakova kupodivu nenalezneme jedinou zmínku ani o Čapkově, ani o dramatu A. Tolstého (i když Tolstého jméno se občas mihne v jeho deníku). Jinými slovy, verze o kontaktu „K. Čapek – A. Tolstoj – M. Bulgakov“ potřebuje prověření a dodatečné prozkoumání. Pokus o takovéto prozkoumání podnikl autor této stati a jeho výsledky částečně vyložil v jedné z kapitol knihy o antiutopiích K. Čapka a M. Bulgakova, v níž podrobně analyzoval Bulgakovovo drama *Adam a Eva*. Zmíněný kontakt mezi tvůrci se potvrdil. Ukázalo se, že je ještě širší, než se dalo očekávat, lze ho vztáhnout nejen k dramatu *Adam a Eva*,<sup>5</sup> ale i k jiným Bulgakovovým dílům a dokonce k samotnému procesu rozvoje a transformace umělecké struktury jeho děl a jeho poetiky. Poslední otázce je zasvěcena především tato stať, která je určitým shrnutím, pokračováním a rozvinutím dřívějších zjištění.

Ačkoliv se u Bulgakova nevyskytuje ani jediná zmínka o Tolstého dramatu *Vzpouza strojů*, fakta dokazují, že v letech 1923–1924 byli oba autoři v těsném kontaktu. Ještě v emigraci znal Tolstoj Bulgakova i jeho tvorbu. V Berlíně se podílel na vydávání ruských novin *Nakanuně* a byl redaktorem jejich literární přílohy, v níž se tiskly Bulgakovovy povídky. Tolstému se velmi líbily a dokonce prosil moskevské spolupracovníky redakce, aby posílali více jeho materiálů. V květnu roku 1923, když se Tolstoj na několik dní objevil v Moskvě, to byl právě Bulgakov, kdo u příležitosti jeho příjezdu zorganizoval přátelskou večeři, na kterou pozval několik moskevských literátů. Později Bulgakov tento večer popsal v *Divadelním románu* (ale už s humeristickými akcenty). Pro setkání obou spisovatelů se kulminačním obdobím staly podzimní, zimní a jarní měsíce let 1923–1924. Tolstoj se 1. srpna roku 1923 definitivně vrátil z emigrace, ihned se zapojil do domácího literárního života a pracoval právě na hře *Vzpouza strojů*. Na konci léta a na podzim připravoval rukopis do tisku a uzavíral smlouvu o inscenaci dramatu s divadly (v časopiseckém vydání autor datoval hru 25. listopadu 1923). V této době a v této atmosféře se odehrávalo další sblížení Bulgakova s Tolstým, čemuž napomohla skutečnost, že Tolstoj, který se oficiálně přestěhoval do Petrohradu, trávil první měsíce po návratu do Ruska v Moskvě a se svou ženou žil na chatě nedaleko Moskvy, kde u něho pobýval Bulga-

<sup>5</sup> S. V. Nikolskij: *Nad stranicami antiuopij K. Čapeka i M. Bulgakova (poetika skrytych motivov)*. Moskva, Indrik 2001, s. 75–116.

kov. Není ani nutné citovat Bulgakovovy deníkové záznamy a vzpomínky jeho současníků, které by potvrzovaly jejich vzájemné setkání. Postačí dodat, že kontakty těchto dvou spisovatelů neušly pozornosti GPU. Informace o nich se až do dnešních dnů uchovaly v archivech státní bezpečnosti (v tomto případě je to spolehlivý zdroj). Jeden z informátorů psal například o autorovi *Dnů Turbinových* (které považoval za „apologii bělogvardějců“): „Přátelil se s Ležněvem a s A. Tolstým. ...“ Alexej Tolstoj řekl autorovi těchto slov, že *Dni Turbinových* jsou srovnatelné s Čechovovým *Višňovým sadem* (pro informátora bylo takové hodnocení Bulgakovovy hry zřejmě nepřipustné a pobuřující).

S přihlédnutím ke specifičnosti doby, v níž probíhalo sblížení Bulgakova s Tolstým, a při tehdejších Tolstého literárních zájmech je prakticky vyloučeno, aby během jejich vzájemných setkání a rozhovorů nepřišla řeč ani na Tolstého drama využívající motivů hry českého spisovatele, ani na samu hru, jíž byl Tolstoj doslova nadšen. Připadalo mu „že obsahuje dynamit i dynamický rozvoj děje“ a její téma považoval za „silné, grandiózní a symbolické“.<sup>7</sup> Zároveň je nutné zdůraznit, že Tolstoj nepatřil ke spisovatelům, kteří mlčí o svých tvůrčích plánech a literárních záměrech před jejich dokončením. Naopak, hovořil o nich velmi rád. Již v polovině srpna, záhy poté, co se vrátil do vlasti, poskytl interview časopisu *Žizn' iskusstva*, ve kterém zaujatě a téměř uchváceně vyprávěl o své práci nad hrou na Čapkovy motivy. (Mimořadně, číslo časopisu s tímto interview se rovněž mohlo dostat Bulgakovovi do rukou. Není bez zajímavosti, že „revolucionáři“ jsou v Tolstého interview i v Bulgakovově dramatu *Adam a Eva* označeni totožně jako „organizátoři lidstva“, i když u Bulgakova, který před revolucí dával přednost „oblíbené a Veliké evoluci“,<sup>8</sup> nabyl tento výraz ironického zabarvení.)

Nyní se zaměříme na samu podstatu, tj. na vnitřní obsah tvůrčího kontaktu Bulgakova s Tolstým a skrze něj i s Čapkem. Co pro něj tento kontakt znamenal z hlediska jeho vlastní literární tvorby? Otázku je možné postavit ještě jinak: čím se odlišovala jeho nová díla od těch předchozích?

<sup>6</sup> Cit. podle: Kollektivnoje žizneopisanije Michaila Bulgakova. Glazami OGPU. Publikacija G. Fajmana. Konsultanty: Sotrudniki FSK V. Vinogradov, V. Gusačenko. In: *Nezavisimaja gazeta*, 28. 9. 1994, s. 5. Viz též: V. I. Sacharov: *Michail Bulgakov: pisatel i vlast. Po sekretnym archivam CK KPSS i GB*. Moskva, Olma-Press, 2000.

<sup>7</sup> P. Zlat: O novych rabotach A. N. Tolstogo. Iz besedy. In: *Žizn' iskusstva*. Praha, 1923, č. 42, s. 9.

<sup>8</sup> M. A. Bulgakov: *Sobranije sočinienij v 5-ti tomach*. Tom 5. Moskva 1990, s. 446. Dále cituji Bulgakovova díla podle tohoto vydání přímo v textu.

Odpověď je, zdá se, nasnadě. Postačí jen zběžný pohled na Bulgakovova díla té doby, abychom zjistili, že se v nich objevuje nová, a přitom důležitá žánrová komponenta. V záběru jeho pozornosti i v úhlu jeho pohledu se po prvé vyskytuje vědecká fantastika, která se v polovině dvacátých let stala nezaměnitelnou složkou jeho tvůrčích zájmů a hledání. Bulgakovovo setkání s literární zkušeností Tolstého i Čapkovou se nevytratilo. Roku 1924 píše Bulgakov s využitím vědeckofantastických prvků jednu povídku za druhou. Během několika měsíců z jeho pera vychází *Purpurový ostrov*, *Osudová vejce*, *Psí srdce*. V první z těchto povídek sice vědeckofantastická hypotéza chybí, realizují se v ní spíše motivy románu cesty, popisy exotických ostrovů a domorodců (které ostatně ve vědeckofantastické literatuře nebývají nijak vzácné). Přesto je celková orientace na vědeckofantastický žánrový model dostatečně očividná. Její odraz lze nalézt v přímém autorském odkazu na Julese Verna v podtitulu povídky (viz dále), v přebírání jmen hrdinů z románů *Děti kapitána Granta* a *Cesty a dobrodružství kapitána Haterasse* (Bulgakov je proměnil v dobyvatele a kolonizátory), v aluzi na titul románu *Tajuplný ostrov* v samém názvu povídky *Purpurový ostrov* atd. A v následujících dvou Bulgakovových povídkách se již objevuje rozvinutá imitace napínavé vědecké hypotézy.

Ale Bulgakova zaujala nejen vědeckofantastická tematika sama o sobě. Je zjevné, že ho nejvíce přitahovala možnost spojení tohoto žánru s jinými uměleckými formami – podobenstvím, parabolou, jinotajem, satirou a zdaleka ne tolik s fantastickými tématy. Vědeckofantastická díla získávají současně u něho i u Čapka (a v nesrovnatelně menší míře u Tolstého) rysy metaforicko-filozofického podobenství. Ani tím se však jejich struktura nevyčerpává. V hlubokém podtextu převádějí autoři vědeckofantastické (např. přírodovědné) téma do roviny ostře aktuální společensko-historické a dokonce politické problematiky, která pak přerůstá do skrytých, groteskně-satirických narážek na konkrétní události, které se skutečně odehrály nebo ještě odehrávaly, a na jejich účastníky. V sémantice a poetice díla tak vedle atributů vědecké fantastiky a zevšeobecnujících symbolických akcetů, charakteristických pro podobenství, začíná hrát roli celý systém zašifrovaných motivů, zdvojených (paralelních) významů, skrytých reminiscencí a narážek, různých druhů podtextu. U Tolstého nic podobného nenalezneme. Čapkově umělecké povaze jsou tyto postupy bližší, na jejich fragmenty můžeme narazit například v románu *Továrna na Absolutno* (1922), jindy v humoristických esejích, ale v zásadě se s nimi setkáváme především v jeho pozdní tvorbě, zejména v románu *Válka s mloky* (1936). V Čapkově hře *R.U.R.* tento prvek chybí.

Asociace na současnost se v tomto dramatu týkají obecných jevů a tendencí, ale ne skutečných událostí a konkrétních faktů. V Bulgakovových povídkách tvoří uvedené prvky organickou složku jejich poetiky již v polovině dvacátých let.

Směr, kterým se ubíral Bulgakov, je přesně zachycen v podtitulu povídky *Purpurový ostrov*, která představuje skrytou (a zároveň dostatečně průzračnou) alegorii ruské revoluce, občanské války a intervence. Podtitul zní: *Román soudr. Julese Verna. Z francouzštiny do ezopštiny přeložil Michail A. Bulgakov* (2, 411). Autor v této době celkově „překládal“ svůj umělecký systém do jiného typu kódování, v němž hrálo umění skrytých, zašifrovaných a zašifrovaných významů výrazně větší roli než dříve. Okruh těchto významů zahrnoval jak poměrně prosté alegorické vztahy (konflikt červených Etiopanů a bílých černochů v *Purpurovém ostrově* jako karikovaný obraz občanské války v Rusku) a různě složité metaforické prvky (což bylo příznačné pro Bulgakova i dříve<sup>9</sup>), tak svého druhu „šifrovanou zprávu“ či vyprávění připomínající díla „s klíčem“, tj. s tajemstvím, kdy je čtenář nucen rozpoznat tajný autorský „kód“.

Na skryté motivy a vrstvy je obzvláště bohatá novela *Osudová vejce* (není náhodné, že mnohé aspekty jejího skrytého smyslu byly objeveny a vyloženy až v poslední době). Vědeckofantastický příběh o neopatrném biologickém experimentu, který tvoří základ této povídky, je v metaforickém rozměru možno chápat jako filozofické podobenství (varování před nebezpečím neuváženého zásahu do podstaty bytí). Ale ještě hlouběji povídka obsahuje rozvinuté ironicky-groteskní narážky na revoluční experiment v Rusku. Objev červeného paprsku, který má moc zvláště působit na biologické objekty, získává totiž v druhotném sémantickém poli paralelní skrytý smysl.

O technice vytváření zdvojených sémantických polí lze získat představu z textu, který vzápětí ocitujeme. Hovoří se v něm o kolonii měňavek, které se při mikroskopickém výzkumu ocitly na čas pod vlivem červeného paprsku, vyvolaného hrou světelných odrazů v optické konstrukci mikroskopu. (Při četbě úryvku je nutno vzít v potaz symboliku barev, především červené a bílé, ale také šedé a ještě mnoha dalších přívlastků jako „matný“, „pestrý“ atp.) Viz text: „na pozadí matného bílého disku“ (2, 50), „z pestré-

<sup>9</sup> Viz např. J. A. Jablov: *Roman M. Bulgakova Belaja gvardija*. Moskva 1997. Týž: *Tekst i podtekst v rasskazach M. Bulgakova (Zapiski junogo vrača)*. Tver' 2002.

ho svazku (barev, S. N.)<sup>10</sup> se zvláště zřetelně a masivně vydělil jeden silný paprsek. Byl to paprsek ostře červené barvy a trčel ze svazku jako malý hrot, řekněme třeba jako jehla nebo něco podobného... zatímco na disku mimo paprsek ležely zrnité měňavky ochable a bezmocně, v těch místech, kudy procházel ostrý rudý meč (!), se děly podivné věci. V červeném proužku kypěl život. Šedé měňavky vystrkovaly panožky a ze všech sil se prodíraly k červenému proužku, kde jako by zázrakem ožívaly. Jakási síla jim vdechla život. Plazily se po sobě a navzájem bojovaly o místo ve světle paprsku. Tam se odehrávalo divoké – jinak se to nedá říci – množení. Narušovalo a popíralo to všechny zákony... jak se bleskurychle dělily před očima. ... V červeném paprsku a později na celém disku vypukla tlačnice a začal nevyhnutelný boj. Nově vzniklí jedinci se na sebe zuřivě vrhali, trhali se na kusy a požírali. Mezi nimi ležely mrtvoly těch, kteří v boji o svou existenci zahynuli. Vítězili ti nejlepší a nejsilnější. A ti nejlepší byli strašní... vyznačovali se jakousi zvláštní zuřivostí a hybností. Jejich pohyby byly prudké, jejich panožky o mnoho delší než normálně a pracovali s nimi – bez přehánění – jako chobotnice s chapadly“ (2, 53–54).

Postačí začíst se do uvedeného textu, abychom se přesvědčili, že je v něm přítomno ještě druhé a skryté sémantické pole, v němž každý popis získává další, paralelní smysl, který se již nevztahuje k oblasti biologie, ale ke sféře sociálních dějin. Obraz drobného vzedmutého svazku barevných paprsků (který vznikl hrou pablesků ve sklech mikroskopu), z něhož se vydělila červená linka, je základem zobecněného mikroskopického obrazu sociálních nepokojů, revoluce a občanské války. To, co se děje v kolonii měňavek, nacházejících se pod vlivem červeného paprsku, je analogií událostí v lidském světě.

S groteskní miniaturoou, kterou vykreslil autor novely, je možné souhlasit, nebo nesouhlasit – on ale takto, očima satirika, viděl a chápal události v Rusku té doby, což otevřeně napsal vládě o několik let později, roku 1930, ve známém dopisu, kde vylíčil svou „velkou skepsi vůči revolučnímu procesu“ v Rusku a proti tomuto procesu stavěl „milovanou a Velkou Evoluci“ (5, 446). Z uvedené „alegorie“ je zjevné, že ze všeho nejvíc ho rozhořčoval a skličoval nelítostný, smrtonosný a bratrovražedný charakter boje. Není náhodné, že v dopise píše o svém „velkém úsilí stát nad rudými a bílými“ (5, 447).

<sup>10</sup> Ličí se zde jev podobný aberacím, které vznikají v mikroskopu nebo v jiných optických přístrojích (např. při nepřesném nebo nedokončeném zaostření objektivu) a projevují se jako porušení nebo zakřivení obrazu, případně jako chromatické (barevné) lemy, pruhy, odrazy apod.

Nejen v uvedeném úryvku, ale i v celém textu povídky *Osudová vejce* je roztroušeno mnoho tajemných narážek, reminiscencí, asociací spjatých s autentickými událostmi a skutečnými postavami. V samých jménech hlavních hrdinů rezonují hlásky ze jmen významných politických činitelů – V. I. Lenina (objevitel rudého paprsku Vladimír Ipatjevič Persikov), Bronštejna-Trockého (Bronskij), Stalina (Stepanov), Rozenfelda Kamenova (Rakk – ve vysázeném rukopisu – Rok). Nejde o bezprostřední ztvárnění událostí a osob, ale o specifické ozvěny, které se vzájemně propojují a v konečném účinku z nich vzniká podtext povídky. Na tomto podtextu se z vůle autora podílí i symbolika dat a čísel. Události povídky *Osudová vejce*, napsané roku 1924, se mají dít v roce 1928, přičemž se již v úvodu říká, že Persikovi je tou dobou „přesně 58 let“. To znamená, že se narodil roku 1870. Tedy v roce narození Lenina. K objevu rudého paprsku dojde 16. dubna. Převdeme-li toto datum do starého kalendáře, získáme 3. duben – den příjezdu V. I. Lenina z emigrace do Ruska, den jeho vystoupení na obrněném voze a vzniku *Dubnových tezí*, které vyhlásily kurs směřující k revoluci.<sup>11</sup> Analogie jsou zjevné, ačkoliv ještě jednou zdůrazněme, že se nejedná o bezprostřední ztvárnění událostí a osob, ale o ozvěny. V podstatě celé vyprávění doprovází zvuk těchto ozvěn. Do textu povídky je mimo jiné zasazen (objemem dosti významný) jinotaj o bolševických perzekucích církve a duchovenstva.

Dochovalo se Bulgakovovo přiznání, že má ve své povídce „opovázlivé“ motivy. V noci na 28. prosince 1924 si zapsal do deníku: „Večer jsem u Nikitinové četl svou prózu *Osudová vejce*. Když jsem šel tam, měl jsem dětské přání vyznamenat se, blýsknout – ale když jsem se vracel, složitý pocit. Co je to? Fejeton? Nebo drzost? A možná i něco vážného? Pak to ale není propečené... Bojím se, aby mě za tyhle kousky neposlali 'na místa ne tak vzdálená'.“<sup>12</sup> Vědeckofantastický obsah povídky přirozeně nedával nejmenší důvod pro podobné obavy. Zároveň je z deníkového zápisu vidět, že autor se svou povídkou nebyl úplně spokojen a pochyboval (je třeba říci, že nikoliv bezdůvodně), nestává-li se místy fejetonem.<sup>13</sup> Existují vzpomínky jeho současníků, že svou prózu nazýval buď „zkouškou pera“, nebo „fejetonem“. Podle všeho přihlédl k výtkám až při práci nad

<sup>11</sup> Srov. B. V. Sokolov: Michail Bulgakov. In: *Novoje v žizni, nauke i technike. Serija: Literatura*. Moskva 1991, č. 7, s. 23–24. Týž: *Bulgakovskaja enciklopedija*. Moskva 1996, s. 429–438.

<sup>12</sup> M. A. Bulgakov: *Dnevnik. Pis'ma, 1914–1940*. Sostavlenije, podgotovka teksta, kommentarii V. M. Loseva. Moskva 1997, s. 81.

<sup>13</sup> M. O. Čudakova: „I knigi, knigi...“ M. A. Bulgakov. In: *Oni pitali moju muzu“. Knigi v žizni i tvorčestve pisatelej*. Moskva 1986, s. 221.

následujícími díly: pokud v povídce *Psí srdce* najdeme fejetonistické prvky, tak už jen v pozměněné podobě, nehledě na to, že tato povídka balancuje na hranici vědeckofantastické povídky, antiutopistické metafory a aktuální aluze.

Bulgakov vytvořil originální uměleckou strukturu, na jejíž vznik měl nepochybně vliv i kontakt s tvůrčí zkušeností Čapka a Tolstého, což vzbudilo jeho zájem o vědeckofantastickou literaturu. Přitom Bulgakov, jak je zřejmé, měl nejenom obecnou představu o obsahu a struktuře zmíněných dramát obou spisovatelů, ale znal přinejmenším text jedné z nich. O tom svědčí několik míst, která můžeme považovat za reminiscence. Není vyloučeno, že už k samému vzniku záměru novely *Osudová vejce* přispěla Tolstého hra *Vzpouřa strojů*. V Tolstého hře probíhá dialog mezi Jelenou a inženýrem Pulem, který je hlavním vedoucím výroby umělých lidí v kombinátu Morea. Jelena je zarmoucená zprávami o krvavých sociálních bojích ve světě a o povstání robotů. Pul s hořkou ironií odpovídá na její vzrušené nářky: „Drahá slečno Moreová, soustředte se na fyziologii. To velmi uklidňuje nervovou soustavu – například podívat se do mikroskopu na kapku vody... Tuhle je vzpoura. Tuhle je rvačka... U našich prapředků nálevník požívá nálevníka.“ (65) Právě těmito motivy, jak si vzpomínáme, začíná Bulgakovova povídka *Osudová vejce*: profesor Persikov sleduje v mikroskopu vzájemné požívání měňavek (které se podobá lidskému boji za existenci). Je to vskutku překvapivá shoda. V obou případech se zkoumá dění pod mikroskopem, v obou případech se hovoří o prvocích, tam i zde se požívají nikoliv cizí druhy, ale blízcí příbuzní, tam i zde je analogie se vztahy v lidském světě. Přičemž u Bulgakova je to výchozí, syžetotvorný motiv povídky, který leží v jejích základech jako pramen vědeckofantastického děje i rozvoje sociálně-politické alegorie. Neznamená to snad, že už při zrození záměru novely *Osudová vejce* nebo při jeho realizaci sehrálo podstatnou roli setkání Bulgakovovy tvůrčí fantazie s obrazností Tolstého hry (právě Tolstého hry, neboť v Čapkově dramatu tento motiv není)? Pozornost si zaslouží i skutečnost, že novela *Osudová vejce* byla napsána (v létě 1924) právě po období živých styků Bulgakova s Tolstým a po vydání Tolstého *Vzpouřa strojů* (na jaře roku 1924).

Co se týče povídky *Psí srdce* a hry *Adam a Eva*, souzní s Čapkovým dramatem *R.U.R.* a s Tolstého *Vzpouřa strojů* již svými základními motivy: obraz pseudočlověka jako symbol odlidštění a dehumanizace, téma ostré konfliktnosti současného světa, návrat k biblickým motivům spjatým s mýtem o stvoření světa a o Adamovi a Evě. Je pravda, že obecné motivy mohou být výsledkem objektivní shody ve zvolené problematice. Vyskytují se

tu však i konkrétnější shody. Nejnápadnější příklad s nálevníky a měňavkami jsme již uvedli. Lze uvést i další. Například jedna z autorských poznámek ve hře *Adam a Eva* obsahuje plastickou charakteristiku profesora Jefrosimova (jehož osobnost představuje pro autora humanistický ideál). Spisovatel ho vykreslil slovy: „v očích mlha, v mlze svíčky“ (3, 329). Lakonická formulace zjevně plní nejen funkci portrétní, ale obsahuje i hlubší, symbolický smysl. A sotva bude náhodou, že tato obrazná charakteristika připomíná slova, kterými jeden z hrdinů Tolstého dramatu *Vzpouřa strojů* uvažuje o lidech, kteří přinášejí světu dobro a obětavě se staví proti nespravedlnosti a přesile zla. Robot Adam, u něhož se začínají probouzet lidské cítění, přemýšlí o tom, co je to svědomí, a ptá se na to inženýra Michaila. Ten odpovídá:

*Michail*

Svědomí, to je bolest. Strašná bolest.

...

*Michail*

Lidé jdou do vězení i na popraviště, a přesto dělají, co jim přikazuje bolest. To je svědomí.

*Adam*

A ti lidé – jsou šílení?

*Michail*

Ne. Svědomí jim otevírá oči, aby poznali lidské osudy, jejich oči jsou vnímavější, pronikají do mlhy dějin. Poznání dává jistotu a sílu. (52)

Formulace v dramatu *Adam a Eva* vypadá jako aforistická zkratka myšlenky z Tolstého hry.

A ještě jeden příklad. V Tolstého *Vzpouřa strojů* si jeden člen z vedení továrny na výrobu umělých lidí ublíženě stěžuje na bezostyšné a drzé chování robotů, kteří však ještě nedozráli k proměně v člověka a představují spíše něco na způsob věcí. Svá tvrzení doprovází tímto příkladem: „V továrně vyrábíme, řekněme, saka a kalhoty... A tuhle ke mně přichází sako, prázdné sako a říká: ‘Hele brachu, uhní’... posadí se k mému krbu a pije pivo.“ (57) Vypravme si za stolem sedící a úřadující „prázdný oblek“ z *Mistra a Markétky*: „Za obrovským psacím stolem, na kterém trůnil masivní kalamář, seděl pánský oblek a suchým perem jezdil po papíře. Měl vázanku,

z kapsičky mu vykukovalo plnicí pero, ale nad límcem scházel krk i hlava a z manžet nečouhaly ruce. V pracovním zápalu vůbec nevnímal okolní zmatek. Jakmile zaslechl, že kdosi vešel, zvrátil se na opěradlo křesla a nad límcem zahřměl dobře známý hlas Prochory Petroviče: Co je? Nevidíte na dveřích tabulku, že nikoho nepřijímám?“

Je možné, že tento výrazný symbol, ztělesněný fantastickým obrazem člověka, z kterého zůstal jen obal a který se zcela proměnil jen na mechanickou služební funkci, vznikl trochu jako odraz Tolstého nápadu. Téma „pseudočlověka“ vzrušovalo všechny tři spisovatele. U Bulgakova se to nejzřetelněji projevilo v postavě Šarikova, srovnatelné z hlediska její problematiky, tj. z hlediska otázky o povaze člověka, s Čapkovým geniálně vymyšleným robotem. Bulgakovův aforistický výrok ve *Psím srdci*, že „umět mluvit ještě neznamena být člověkem“ (2, 206), vystihuje i smysl obrazu robota.

Uvedené textové korespondence dovolují předpoklad – zopakujme to –, že Bulgakov nejen znal obsah a strukturu Čapkovy i Tolstého hry o robotech, ale že četl přinejmenším *Vzpouru strojů*. Právě k této hře se váží všechny popsané případy věrohodných textových reminiscencí (citované fragmenty a s nimi svázané motivy u Čapka chybí). Jiná věc je, že pokud Bulgakov četl Tolstého hru, obeznámilo ho to nepřímo i se základními rysy Čapkovy dramatu. Z druhé strany je zase pozoruhodné, že v Bulgakovově hře *Adam a Eva* se vyskytují motivy, které se shodují s Čapkovým *R.U.R.*, ale chybějí u Tolstého. Čapkovými i Bulgakovovými hrami prochází například téma agresivity fanatických idejí. V obou hrách jsou všichni mužští hrdinové zamilovaní do hlavní ženské postavy (i když u Bulgakova to má příděch frašky). Ani jedno, ani druhé u Tolstého není. Tyto okolnosti dovolují, abychom zcela nezavrhli variantu, že Bulgakov bezprostředně znal i hru českého autora.

Při uvažování o literárních pramenech, které měly vliv na genezi některých Bulgakovových děl (*Osudová vejce*, *Adam a Eva*) a na vývoj struktury jeho děl, je tedy třeba přihlídnout k vědeckofantastickým dílům Karla Čapka a Alexeje Tolstého. V dalších letech se v Bulgakovově tvorbě odehrává další transformace, rozvoj a obohacení popsané struktury. Již ve druhé polovině dvacátých let, od počátku Bulgakovovy práce na „románu o ďáblu“, vstupuje do jeho filozofické fantastiky biblicko-křesťanské dědictví a démonologie. To je však již jiné téma.

Literární kontakt „Čapek – A. Tolstoj – Bulgakov“ je zajímavý nejen pro poznání tvůrčího vývoje, uměleckých systémů a poetiky těchto spisovatelů, ale i pro zkoumání dynamiky a vzájemného působení určitých uměleckých

struktur v literatuře 20. století. Postihneme tak proces, v němž se tyto struktury rozvíjejí, rozvětvují, spojují a obohacují, ale i vklad, kterým se na tomto procesu podíleli jeho hlavní představitelé.

esej

## Popeovy Charaktery

Kateřina Černá

Ženu a blázna těžko uchopit,  
nesmysl mate víc než vtipu břit.  
A. Pope<sup>1</sup>

Při vší úctě ke klasicismu se můžeme zeptat, čím k nám může promlouvat. V čem může být aktuální Popeovo dílo, kterým se tu hodláme zabývat, nejsme-li zrovna horlivými literárními historiky?

Nejspolehlivější cestou k mrtvým textům jsou texty živé. Tento esej nechce číst Alexandra Popea v dobových souvislostech. Klíčem k Popeovu dílu nám je intertextualita, konkrétně literárně-teoretická a beletristická recepce Popea v minulém století.

Na teoretické cestě k Popeovi nás provázejí T. S. Eliot a Octavio Paz. Eliot označil v eseji *Co je klasika?* (1944) Popea za klasika: „...vlastností klasiky, které jsem až dosud uvedl – vyspělost ducha, vyspělost způsobů, vyspělost jazyka a dokonalost obecného stylu – se v anglické literatuře nejvíc blíží osmnácté století a v poezii nejvíc Alexander Pope.“<sup>2</sup> Z trochu jiného úhlu viděl Popea Octavio Paz v *Luku a lyře* (1956). Pope je pro něj zástupcem „latinské tradice“ ve vývoji evropské poezie. Tato tradice se v Popeově básnickém jazyce projevuje jako směřování proti přirozené tendenci angličtiny, sklonu „k čisté písni“.<sup>3</sup> Beletrii zastupuje román *Orlando* Virginie Woolfové (1928) a podle potřeby její další texty, zejména esej *Vlastní pokoj* (1928).

<sup>1</sup> A. Pope: *An Epistle to a Lady II. – Of the Characters of Women*. Verše 113–114: „Woman and fool are two hard things to hit, for true no meaning puzzles more than wit.“ Překlad K. Č.

<sup>2</sup> T. S. Eliot: *O básnictví a básnících*. Praha, Odeon, 1991, s. 60.

<sup>3</sup> O. Paz: *Luk a lyra*. Praha, Odeon, 1992, s. 64, 65. Kapitola Báseň, oddíl Verš a próza.

## Orlandin Pope

Orlando poprvé slyší Popeovo jméno, když se vrací z Istanbulu, kde byl jako vyslanec a kde se proměnil v ženu. Zní jí kouzelně, jako zaříkadlo: „‘Addison, Dryden, Pope,’ Orlando repeated as if the words were an incantation.“<sup>4</sup> Zároveň si uvědomuje – poté, co jeden námořník při pohledu na její kotník málem spadl ze stěžně –, že v Anglii se její pravomoci, ve srovnání s předchozí mužskou zkušeností, značně změnil a užší. Bude moci tak maximálně nalévat čaj: „Jak jednou vstoupím na anglickou půdu, můžu tak leda nalévat čaj a ptát se pánů, jak jim chutná. Sladíte? Dáte si smetanu?“<sup>5</sup>

Celou paradoxnost situace vidí tedy už z lodi, a přesto do ní spadne: „Takže Orlando bez meškání a s jistým šplouchnutím a bublinkami, vstoupila do vod londýnské společnosti.“ (*Orlando*, s. 143) Za povšimnutí stojí podobnost Orlandina vstupu do společnosti se spadnutím cukru do čaje. Cílem je udělat kruhy na vodě, zanechat pomíjivou stopu.<sup>6</sup>

Mezi zaslechnutím Popeova jména a okamžikem, kdy se Orlando s Popem poprvé setká, uplyne několik měsíců, během nichž Orlando pronikne do tajů společenského života a zároveň si prožije svou první velkou deziluzi ze společnosti, která je „vším a ničím“ a kde se nedozvěděla „nic, co by neznala od svého psa“. Má pocit, že skutečný život jí uniká. (*Orlando*, s. 143) A zrovna ve chvíli, kdy se společností (alespoň teoreticky) skoncovala, přijde další pozvánka. Magie Popeova jména ji znovu vyláká tam, kam už nikdy nechtěla. Má prostě zálibu v literátech. Tato záliba přerůstá ve zbožnění téměř náboženské: „Orlando ... neměla víru v obvyklá božstva, věnovala svou nábožnost velkým mužům ...“

Úcta k velikosti a genialitě ji oslepuje. „Člověk snad může cele věřit jen tomu, co nevidí.“ (*Orlando*, s. 147) Její slepota brzy způsobí komickou situaci, ale společnost stále ještě čeká na Alexandra Popea: „když tu se otevřely dveře a vstoupil menší pán (a little gentleman), jehož jméno Orlando přeslechl.“ (*Orlando*, s. 150) Efekt způsobený tímto malým gentlemanem je obrovský. Ve stínu jeho vtipu se všechno rázem zdá všední. Jeho zjevení ve společnosti graduje třemi vtipnými výroky, které zůstanou záměrně nevyřčeny. Následuje trapné ticho. Společnost se rozchází. Nyní konečně nastává Orlandina chvíle. Malý velký muž Pope zůstává na schodišti sám.

<sup>4</sup> V. Woolfová: *Orlando*. Penguin Popular Classics, 1998, s. 118.

<sup>5</sup> V. Woolfová: *Orlando*. Frýdek-Místek, Alpress, 2002. Překlad Kateřiny Hilské. Kapitola 4, s. 118.

<sup>6</sup> Pope v *Listu dámě* tvrdí, že ženy jsou za svého života směšné a po smrti po nich nikdo ani nevzdechne: *Nor leave one sigh behind them when they die. (230) Alive, ridiculous, and dead, forgot! (248).*

Orlando Popea pozoruje: „Jeho hubenou a znetvořenou tělesnou schránkou otřásala celá řada citů. Z očí mu sršely šipky zlomyslnosti, vzteku, vítězství, vtipu a hrůzy (třásl se jako list).“ (*Orlando*, s. 151) Orlandě je Popea líto, sebere odvalu a pozve ho na čaj. Při jízdě drožkou vede Orlando s Popem rozhovor, pod nímž nahlédneme do proudu Orlandina vědomí, ve kterém se střídá světlo a tma protilehle k řídkému osvětlení na ulici. V temných úsecích Orlando přemýšlí světle: „Tohle je pocta pro mladou ženu jet s panem Popem.“ (*Orlando*, s. 152) Ve světlých úsecích temně – Orlando vidí z jedoucího kočáru dva nahé trpaslíky: „Je v tom stejná marnivost, když vy si myslíte, že mě můžete chránit, jako když já si myslím, že vás mohu uctívat.“ (*Orlando*, s. 154) Rozhovor je stejně zdvořilostní jako zvyky při výstupu z kočáru: „Pan Pope pomohl Orlandě z kočáru a Orlando mu vysekla pukrátko.“ (*Orlando*, s. 154)

Během jízdy probíhá trojí komunikace: skutečný rozhovor, vnitřní monolog a tělesná mimoverbální komunikace, která je zdrojem komické situace.

Zde si dovolíme odbočku. Naše tělo mluví za nás a druzí nás posuzují nejen podle toho, co říkáme. Čteme navzájem svá gesta a pohyby. Jak Pope, tak Woolfová mimoverbální komunikaci ve svém díle tematizují. Když Pope v *Uloupené kadeři* popisuje společnost, píše: „A third interprets motions, looks and eyes“, tedy „třetí vykládá pohyby, vzhled a pohledy“.<sup>7</sup> Woolfová se zase ve *Vlnách* ptá, jestli její postava pochopila správně určité gesto: „Have I read the little gesture of your left hand correctly?“<sup>8</sup>

Orlando ve tmě tuší básníkovu tělo. Je ovšem natolik vyvedena z míry, že dezinterpretuje část vozu (hrb polštářku) a považuje ho za Popeovo čelo v domněni, že čelo velikána musí být nutně výjimečné (větší). „‘Ubožáku,’ pomyslela si, ‘jak jste mě oklamal! Brala jsem ten hrb za vaše čelo. Když vás člověk vidí pořádně, jak jste nešlechtný, jak opovržením hodný! Znetvořený a slabý, není ve vás co uctívat, spíš hodně co litovat a nejmíc čím opovrhovat.’“ (*Orlando*, s. 153)

Orlando tedy skoncuje se společností a začne zvat básníky k sobě na soukromé návštěvy. Jako ilustrace její počáteční euforie z duchaplné společnosti básníků (society of wits) má sloužit pasáž z Popeovy *Uloupené kadeře*:

<sup>7</sup> A. Pope: *The Rape of the Lock*. Canto III, 15.

<sup>8</sup> S. McNichol (ed.): *Collected Novels of Virginia Woolf. Mrs. Dalloway, To the Lighthouse, The Waves*. London, Macmillan, 1992, s. 383.



Snad zruší Dianiny příkazy,  
Kus čínské vázy snad se urazí,  
Snad čest či brokát ohrožen je kdes,  
Zanechá modlitby či zmešká ples,  
Neb ztratí srdce, náhrdelník snad...

Teprve teď, když jsme si přečetli stránku či dvě z *Únosu kadeře*, víme přesně, proč se Orlando tolik bavila a tolik bála a proč měla toho odpole dne tak rozzářené tváře i oči. (*Orlando*, s. 155 an.)

Pak ovšem dojde k oné malé, leč osudové nehodě s kostkou cukru:

„Pane na nebi,“ pomyslela si, když zvedla kleštičky na cukr, „jak mi ženy budoucích věků budou závidět! A přece –“ ... Jednak, Orlando naprosto nesnášela čaj; za druhé, intelekt, jakkoli je božský a hodný úcty, má ten zvyk usídlit se v těch nejmšlejších lidských schránkách a často se chová kanibalsky k jiným vlastnostem ... všechno tohle, může člověk zašeptat, činí z nalévání čaje mnohem ošidnější a dokonce namáhavější zaměstnání, než se obvykle očekává ... takže celá ta ceremonie s naléváním čaje je poněkud kuriózní. Žena ví velice dobře, že byť jí velikán posílá své básně, chválí její úsudek, vyžaduje její kritiku a pije její čaj, v žádném případě to neznamena, že respektuje její názory, obdivuje její pochopení, či odmítne, byť rapír je mu odepřen, proklát ji svým perem.

Všechno tohle, říkáme šeptem, jak můžeme nejtišeji, možná už nějak vyšlo najevo; takže i s konvičkou na smetanu a s kleštičkami na cukr nataženými se dámy mohou začít trochu vrtět, podívat se občas z okna, mírně zívnout a nechat cukr žbluňknout – jak to právě udělala Orlando – do čaje pana Popea. Otočil se k Orlandě a okamžitě jí věnoval hrubou verzí jistého slavného verše v *Charakterech žen*. Později ho ještě notně vypulíroval, ale i ta originální podoba byla pozoruhodná. Orlando ji přijala s pukrlátkem. Pan Pope ji s úklonou opustil.<sup>9</sup>

Nevyslovené pak má téměř fyzické účinky: verš, který Pope vmete Orlandě do tváře působí jako facka.

<sup>9</sup> *Orlando*, s. 159. K Popeovu tělu je možné dodat, že byl skutečně malý, měřil 137 cm a trpěl různými chorobami.

Pope vyplísni Orlando za její nepozornost „hrubou verzí jistého slavného verše v *Charakterech žen*“. Woolfová neuvádí, o který verš se jedná, ale lze si domyslet, že se jedná o druhou polovinu úvodního dvojverší *Listu dámmě* (*An Epistle To a Lady – Of the Characters of Women*), které Woolfová cituje v eseji *Vlastní pokoj*:

Most women have no characters at all.

V českém překladu:

Povětšinou žena nemá vůbec žádný charakter.

### Popeovy Charaktery

Popeův *List dámmě – O charakterech žen* (*An Epistle II. To a Lady – Of the Characters of Women*) vyšel poprvé roku 1735 a poté roku 1748 jako součást *Morálních esejů* (*Moral Essays*, 1731–35). Před čtenářem *Listu* stojí dva úkoly. Zaprvé porozumět jeho jazyku, což je možné zejména prostřednictvím *Uloupené kadeře*, a za druhé pochopit *žánr*, v tomto případě *žánr* hybridní. Text totiž reprezentuje nejméně tři výrazné *žánry*: dopis, *charaktery* a satiru na ženy.

Pro dopis svědčí označení „epistle“, list, epištola. Jako jeho adresáta uvádí většina komentářů Marthu Blountovou. Jedná se o tzv. horatiovskou epištolu, dopis určený ke zveřejnění a podávající poučení o určitém tématu.

V *žánru* „*charakterů*“ navazuje Pope na známou tradici, začínající Theofrastem (371–286 př. n. l.) a v osmáctém století zastoupenou nejvýrazněji La Bruyèrem (1788). Theofrastovy *Éthikoi charaktéres* (*Charaktery*), které jsou „30 obrázků lidských slabostí“ či „30 univerzálními typy lidských povah“, mají přesnou formu. Začínají definicí dané neřesti a konstatováním, kdo je člověk trpící touto neřestí. Následují její konkrétní projevy. La Bruyèrovy *Charaktery* jsou volnější a vycházejí ze vzájemného chování (například mužů a žen). V tomto ohledu je Pope bližší La Bruyèrovo pojetí.

Také satira na ženy má své kořeny v antice a prochází kontinuálně dějinami literatury. K jejím autorům patří řečtí lyrici Sémonidés (*Zrcadlo žen*), nebo Fókylidés (*Čtyři druhy žen*).<sup>10</sup> Téma zpracoval Aristofanés ve svých komediích *Lýsistraté*, *Ženy o Thesmoforiích* a *Ženský sněm*. Římskou satiru na ženy reprezentuje Iuvenalova 6. satira *O ženské zkaženosti*, středo-

<sup>10</sup> Oba ve Stiebitzově výběru *Řecká lyrika*. Praha, Melantrich, 1945, s. 50–53 a 68.

věk má své „abecedy o ženách“.<sup>11</sup> V rámci klasicismu je Popeův *List dámě* srovnáván s Boileauovou 10. satirou (*Contre Les Femmes*, 1694) a Youngovou 5. satirou (1725–28).<sup>12</sup> Celý *List* je navíc stylizován jako portrétní malba, ale zájemce o tuto strategii psaní odkazujeme na Ehrenpreisův rozbor.

Nyní k vlastnímu obsahu *Listu*. *List dámě* čítá 12 hlavních figur. Je to zrzka Rusa, něžná Silia, křehká Papilia, atraktivní Kalypsó, zbožná Narcissa, hříšná Philomedé, chytrá Flavia, hloupá Opice, panovačná Atossa, frigidní Chloe, královna a „ty“.<sup>13</sup> Probírat každou postavou zvlášť by byla ztráta času, a proto vybereme pouze ty, které jsou z hlediska textu nejdůležitější.

Už název *List dámě – O charakterech žen* v sobě obsahuje protimluv. Charakter ženy je *contradictio in adiecto*, protože charakter je něco stálého – a žena je nestálá. Materie, z níž je stvořena, je příliš křehká na to, aby mohla cokoli uchovat:

Matter too soft a lasting mark to bear (3)

Připomeňme, že řecké substantivum *charaktér* je odvozeno od slovesa *charassó* (škrabat, rýt) a znamená vyryté znamení, ať už se jedná o podobu, písmenko, nebo pečeť. Pokud ale ženy nemají žádný charakter, nelze je ani podle charakteru rozlišit. Pope dochází k tomu, že nejhodnějším distinktivním rysem bude barva vlasů:

And best distinguish'd by black, brown, or fair (4)

Jediným „stálým“ charakterem je nakonec královna, ale její stálost je dána úřadem, který zastává a s nímž je spojen ustálený způsob jejího portrétování – s královskou korunou a říšským jablkem (with Crown and Ball).

One certain Portrait may (I grant) be seen,  
Which Heav'n has varnish'd out, and made a Queen:  
The same for ever! and describ'd by all  
With Truth and Goodness, as with Crown and Ball (181–184)

<sup>11</sup> Viz *Písně žáků darebáků*.

<sup>12</sup> Vtipné je, že Boileau jako zastávce antiky považuje ženy za stoupence moderny. Youngova satira je součástí díla *The Universal Passion*.

<sup>13</sup> Tři nejvýraznější charaktery (hříšná Filomedé, panovačná Atossa a frigidní Chloe) nebyly v původním vydání z r. 1735, protože je bylo zřejmě možné snadno identifikovat s jejich reálnými inspiracemi (dcerou vévodkyně z Marlborough, vévodkyní z Buckinghamu a vévodkyní ze Suffolku).

Jinak řečeno, rozeznáváme ji podle tradičních atributů (jako sochu světce), nikoli jako individuum. Královna je (klasicistní) typ. Umělec by ji chtěl malovat nahou, protože akt by mohl proniknout pod tento zavedený způsob reprezentace.<sup>14</sup> O královně sice všichni píší, ale nikdo ji nemůže svléknout ... z jejího úřadu (Robe of Quality). Proto nemůže být pro umělce skutečným potěšením ji portrétovat:

'Tis well – – but, Artists! who can paint or write,  
To draw the Naked is your true delight. (187–188)

Nejzáhadnějším charakterem je Simo's Mate, družka opičáka, nebo zkráceně Opice.<sup>15</sup> Tento „charakter“ je poplatný tradici satir na ženy a bez ní zůstává zcela nepochopitelný. Původ Opice je tedy třeba hledat tam. Výše zmíněný řecký lyrik Sémonidés ve svém *Zrcadle žen* popisuje původ deseti typů žen podle toho, z čeho se zrodily. Jejich počátky mohou být: svině, liška, pes, hlína, moře, osel, kolčava, kuň, opice, včela. Můžeme srovnat Popeovu pokornou i tvrdohlavou Opici postrádající rozum s opicí Semonidovou:

Plod opičí je další: v této především  
zlo největší Zeus poslal k strasti mužově!  
Je tváře praohydné. Žena taková  
jde ulicemi města pro smích všem,  
má krátkou šíji, zadek žádný, vyschlá je  
a sotva krkem hýbe. Ach, ó, chudák muž,  
jenž musí objímati takovou ohavu!  
Než ve všech pletkách, obratech jak opice  
se vyzná dobře. Lidský smích ji nehněte.  
A prospěti snad komu? Právě naopak:  
den celý na to hledí, o tom rozjímá,  
co nejhoršího může komu provést.<sup>16</sup>

*List dámě* uzavírá jediný pozitivní charakter, jímž je adresátka dopisu, oslovovaná jako „you/ty“. Přestože se komentáře shodují v tom, že se

<sup>14</sup> Reprezentace královny u Popea (například zde) a u Woolfové by jistě vydala na samostatnou studii. Vzpomeňme slavnou scénu zachycující rozruch kolem Její Výsosti v *Paní Dallowayové*.

<sup>15</sup> Nevysvětluje ho ani komentář k vydání z r. 1806 a komentář k vydání z r. 1993 udává lakonicky: Simo's Mate = simian character, tedy postava opice.

<sup>16</sup> Viz *Řecká lyrika*. Praha, Melantrich, 1945, s. 50–53.

jedná o Popeovu přítelkyni Marthu Blountovou, její jméno se v *Listu* neobjevuje. Jedná se o bytost, která je sice něžnějším mužem (softer man), ale stále ještě směsí protikladů (a contradiction still). V této směsi se ideálně vyvažují vlastnosti, tradičně pokládané za mužské – odstup, odvaha a pýcha (reserve, courage, pride) – s vlastnostmi, které bývají připisovány ženám – bezprostřednost, poddajnost a skromnost (frankness, softness, modesty).

Fix'd Principles, with Fancy ever new;  
Shakes all together, and produces – – – You. (279, 280)

Přestože bychom mohli předpokládat, že právě tady bude Pope originální, ani tento charakter nevybočuje z tehdejší literární konvence.<sup>17</sup> Stejný obraz používá Swift, když píše paní Bidy Floydové:

Jove mix'd up all, and his best clay employ'd,  
Then call'd the happy composition – Floyd.<sup>18</sup>

Irvin Ehrenpreis i Carol Percyová ve svých interpretacích *Listu dámě* zdůrazňují jeho kompozici. Jejím základem je morální kontrast mezi jeho adresátkou a všemi postupně vylíčenými ženskými charaktery. Pope musí nejdříve vystavit na odiv všechny ženské neřesti, aby mohl nakonec vyzdvihnout harmonickou osobnost adresátky *Listu*, Marthy Blountové.<sup>19</sup> Ona je světlým vyústěním předchozího popisu ženské nedokonalosti. Percyová přitom vidí originalitu *Listu* zejména v tom, že Pope oslavuje obyčejnou ženu, která suverénně vítězí nad všemi šlechticemi i královnou.<sup>20</sup> Ehrenpreis si všímá struktury *Listu*, která vede k závěrečné eulogii. Se zvyšováním počtu dvojverší věnovaných jednotlivým postavám se zostřuje Popeova satira a závěrečná chvála adresátky tvoří antiklimax k předchozím charakterům.

Konečnému vyvýšení obyčejné ženy tedy předchází snížení žen obecně. Proč ale Pope potřebuje tolik hříšnic na to, aby ukázal jednu svatou?

<sup>17</sup> Kliše a stereotyp, poslušnost a konvence jsou tím, co Popeovi vyčítá Woolfová.

<sup>18</sup> *Swift's Miscellanies*, vol. iv. p. 142. Citováno ve Wartonově komentáři k *Charakterům žen* ve vydání *The Works of Alexander Pope, Esq. In Verse and Prose. In Ten Volumes. Vol. III.* London, 1806, s. 268.

<sup>19</sup> E. Ehrenpreis: *The Cistern and the Fountain: Art and Reality in Pope*. In: J. V. Guerinet (ed): *Pope. A Collection of Critical Essays*. Prentice Hall, 1972, s. 112 nn.

<sup>20</sup> „Perhaps the most interesting part of Pope's An Epistle to a Lady is that Pope celebrates a middle class woman.“ Poznámky Carol Percyové dostupné z [www.chass.utoronto.ca/~cpercy/courses/201PopeEpistle.htm](http://www.chass.utoronto.ca/~cpercy/courses/201PopeEpistle.htm).

Satira je tu způsob, jak skrytě vyjádřit individuální cit v době, která bezprostřední milostné lyrice nepřeje.<sup>21</sup>

Chceme nyní nabídnout alternativní výklad, který není přísně teleologický jako v předchozích dvou případech, ale přesto vychází z průběhu téhož textu a nachází v něm svou oporu. Vyžaduje pouze změnu výchozího pozorovacího stanoviska. Z tohoto pohledu neplatí, že vše podstatné se dozvídáme na konci. Naopak, vše podstatné jsme se dověděli už na začátku: Ženy nejsou dokonalé, mají své vady, či chyby (spots). Ovšem ideální není ani bezchybnost, jak dosvědčuje jediná bezvadná a bezchybná (spotless) Chloe, které ovšem příroda zapomněla dát srdce a upřela jí tak schopnost milovat. Láska tedy nějak s chybami souvisí. Muž chyby své milované přijímá:

Their happy Spots the nice admirer take (43)

Můžeme jít ovšem ještě dál. Muži se chyby líbí. Harmonická osobnost ztělesněná adresátkou dopisu nemusí tedy nutně být jediným objektem lásky. Postavy lze vnímat i obráceně a tento obrácený pohled považujeme na *Listu dámě* za zajímavější. Především změníme hrdinku.

Když Pope psal *Listu dámě* (1735), měl za sebou překlad Homérovy *Odysseie* (1725–26). Lze proto narýsovat tuto paralelu: Martha je Penelopou, cílem a přístavištěm *Listu*. Ale Odysseus byl během svého návratu na Ithaku zdržován i jinými ženami. Jednou z nich byla nymfa Kalypsó. Právě její jméno si Pope vypůjčil k popisu jediného dodnes živého charakteru *Listu*. Kalypsó je v Popeově podání žena, která je úžasná, aniž by měla nějaké výjimečné vlastnosti. Tato postava narušuje výstavbu textu a zpochybňuje jeho teleologické směřování k harmonické osobnosti, protože v rozporu s ním odkrývá atraktivitu chyb a neřesti.

Yet ne'er so sure our passion to create,  
As when she touch'd the brink of all we hate. (51–52)

Kalypsó je temným místem, slepou skvrnou celého *Listu*. Právě ona je nezáměrnou skulinou v textu, skrze niž můžeme vidět jinou tvář Popea. Lásku k chybám. Popisuje se tu mužská láska k věcem, které muž vlastně nesnáší. Zlo je přitažlivé a muž miluje „bezcharakterní“ ženu. Žena vypro-

<sup>21</sup> Viz Ehrenpreis, s. 113 n.

vokuje mužovu vášeň právě tehdy, když ho přivede na pokraj všeho, co muž nenávidí. On na ní má rád slabosti, které by na sobě nesnesl.

### Závěr – Síla detailu

Nyní, když jsme měli možnost vidět charakter Alexandra Popea v podání Virginie Woolfové i ženské charakter v podání Alexandra Popea, můžeme se vrátit k Orlandině příhodě s čajem. Dalo by se říct, že tato příhoda je pouze epizodou v jejím vztahu k Popeovi, který se pohybuje na pomezí úcty a pohrdání. Ale existuje u Woolfové a Popea něco jako epizody, nebo má naopak detail zásadní význam? Vždyť co jiného je *Uloupená kadeř* než hyperbolizovaný detail?

Přesto se domníváme, že Pope si je vědom hierarchie, zachovává rozdíl mezi malým a velkým, který se právě v *Uloupené kadeři* ukazuje ve výrocích, v nichž se Pope najednou projevuje jako správný křesťan, který staví krásu lidské duše nad marnou krásu tělesnou:

Křehká je krása, rychle pomíjí,  
i krásná kadeř jednou zšediví...  
Krásky ať marně kroutí očima,  
víc zaslouží se, kdo ctnost v duši má. (V, 25–26 a 33–34)

V předmluvě k *Uloupené kadeři*, adresované Arabelle Fermorové, nacházíme tato slova: „Staří básníci jsou totiž v jednom ohledu velmi podobní našim novodobým dámám: i sebetriviálnějším záležitostem hned propůjčí zdání velké důležitosti.“ (For the ancient poets are in one respect like many modern ladies; let an action be never so trivial in itself, they always make it appear of the utmost importance.) Vzápětí je tato teze potvrzena ve druhém verši básně:

What mighty contests rise from trivial things (I, 2)

Pope tedy vědomě dělá to, co vyčítá starým básníkům a dámám – záměrně zveličuje detail! Hyperbolizace detailu je pro něj ale prostředkem ironizace společnosti. A jestliže jsme si řekli, že jako dobrý křesťan zachovává hierarchii věcí, neplatí totéž o společnosti, kterou popisuje, společnosti, kde se ztráta cti staví v jednom verši na roveň ztráty brokátu.

Naproti tomu u Woolfové jakoby neexistovalo vysoké a nízké – podstatné a nepodstatné. Fyzika a metafyzika tu stojí na stejné úrovni. Všechno je relevantní. Woolfová nejen klade věci vedle sebe, na jednu rovinu, ale

zdá se, že dokonce dává přednost „přízemnímu pohledu“. Pro by svědčil například pohled hlemýždě v povídce *Zahrady v Kew*, nebo pohled psíka Flushe ve stejnojmenné literární hříčce.

S přítomností nebo absencí hierarchie se přirozeně mění přístup k detailu. Čaj v *Orlandovi* je znakem doby. Alžbětinská doba se svým vínem a pivem je postavena proti 18. století s jeho čajem a kávou. Čaj byl v té době novinkou. Na londýnském trhu se díky anglické Východoindické společnosti objevil v roce 1669. (Pope se narodil v roce 1688.) Čaj je také společenský rituál – Pope v *Uloupené kadeři* líčí, v co se po smrti mění duše krásce:

Soft yielding minds to water glide away,  
And sip, with Nymphs, their elemental tea. (I, 61–62)

V českém překladu:  
Poddajné duše čeká vodní ráj,  
budou pít vodu, dříve pily čaj.

Dokonce i v zásvěti se pije čaj, stejně jako v tomto světě. Konvice pak je u Popea symbolem křehkosti panenství, jak ukazuje Cleanth Brooks ve své interpretaci trojího výskytu pasáže o hrozícím pádu konvice (china fall<sup>22</sup>). V království Spleenu, které vzniká po ztrátě kadeře, konečně nacházíme i pozoruhodnou oživlou konvici:

Here, living teapots stand, one arm held out,  
One bent; the handle this, and that the spout. (IV, 49–50)

V českém překladu:  
konvičky živé z rukou ucha mají,  
nosem jak hubičkou čaj nalévají.

Orlando jako žena může v Anglii 18. století nalévat čaj a poslouchat řeči velikanů, takže zamyšlení, které způsobí její nepozornost a upuštění kostky cukru do čaje je symbolickým aktem, je to určitá forma protestu. Zároveň tak nechává ve světě určitou pomíjivou stopu, jak jsme zmínili výše, když jsme poukázali na srovnání popisu spadnutí cukru do čaje a Orland

<sup>22</sup> C. Brooks: The Case of Miss Arabella Fermor. In: J. V. Guerinot (ed): Pope. *A Collection of Critical Essays*. Prentice Hall, 1972, s. 104.

dina vstupu do společnosti. A zanechání stopy je společným jmenovatelem veškerého psaní, tedy jak psaní Popeova, tak Woolfové. Liší se pouze styl a způsob, jak se takto stát nesmrtelným. Pope ještě věří v sílu slova. Tepe svá dvojverší, díky nimž se skutečně stane nesmrtelným a umístí se po bok Belindiny kadeře na nebesa. Woolfová je už k možnostem řeči skeptická. Bude spokojená, zachytí-li okamžik stejně pomíjivý jako kruhy na vodě.

Vztah malého a velkého je tedy jedním z možných klíčů k pochopení *Uloupené kadeře*, která je žánrově řazena mezi směšnohrdinské básně, po boku travestií, jako je *Batrachomyomachia*. Pope se prý chtěl do historie anglické literatury zapsat eposem, ale klasicismus není epická doba, podobně jako jí není pozdní antika, z níž přebírá motiv kadeře přenesené na nebesa (Kallimachos v Catullově latinském překladu a Martialis, kterého cituje). Je to naopak doba, jejímž tématem je znovu – tak jako v pozdní antice – sláva. Připomeňme Horatiovo (báseň *Exegi monumentum*) a Ovidiovo (doslov k *Proměňám*) přesvědčení, že jejich dílo je přetrvá.<sup>23</sup>

Pope se stává slavným nikoli eposem, ale parodií na epos. Zveličení detailů je možné tam, kde o nic nejde, kde není důležitý příběh. Proto kvete v době, kdy je literatura vyčerpaná, což je i na počátku 20. století v případě Woolfové, která své pochybnosti o existenci příběhu vyjadřuje jak stylem svého psaní, tak i explicitní úvahou v románu *Vlny*:

Co jsou příběhy? Hračky, které roztáčím, bubliny, které nafukuji, jeden kruh prostupující druhým. A občas dokonce začínám pochybovat o tom, že příběhy existují. (But what are stories? Toys I twist, bubbles I blow, one ring passing through another. And sometimes I begin to doubt if there are stories.)<sup>24</sup>

Absenci příběhu, kterou nahrazuje u Woolfové proud vědomí, najdeme u Popea jako „mašinérii“, rej elementálů. Zkrátka způsob, jak dosáhnout na malém prostoru zdání bohatství, je co nejvíce ho zaplnit – dekoracemi, věcmi, elementály.

Na závěr se krátce zastavíme u jedné dimenze, kterou jsme vědomě vynechali, ale která může být přesto zajímavá. Ačkoli by se Woolfová a Po-

pe mohli střetnout na ideologické rovině, tedy v názorech na ženy, na rovině literární je, troufáme si odhadnout, zajímaví podobné věci. Máme na mysli postižení atmosféry (vapour) prostřednictvím detailu, kterým může být oběma spisovatelům čaj, podobně jako jim může být královna (viz výše).

Ale vraťme se na počátek našeho zkoumání. Co vlastně Orlando Popeovi vyčítá: „Žena ví velice dobře, že byť jí velikán posílá své básně, chválí její úsudek, vyžaduje její kritiku a pije její čaj, v žádném případě to neznamená, že respektuje její názory, obdivuje její pochopení, či odmítne, byť rapír je mu odepřen, proklát jí svým perem.“ (*Orlando*, s. 159) Není to nakonec příkré odsouzení žen, ale rozpor mezi soukromou a veřejnou dimenzí Popeova působení. Pro Woolfovou mělo její psaní jak soukromý, tak veřejný význam, a tak pro ni Pope na soukromém poli nutně ztroskotává. Střetají se tu dva pohledy na literaturu. Dílo Woolfová uznává, ale popuzuje ji ohled na společenskou dimenzi literatury – to, že básník píše s ohledem na společnost a jeho dvojverší mohou být jak součástí „díla“, tak dobrými bonmoty na večírku. Její kritiku by mohla dobře vystihnout i Verlainova slova:

Pointa básně zabít stačí,  
i krutý vtip a kluzký smích,  
 pryč od těch zvyků kuchyňských,  
kdy česnek nutí blankyt k pláči.<sup>25</sup>

### Pope's Characters

The article tries to present Alexander Pope not in the context of his era but to put him in a connection with modern literature. It proceeds from the opinion of such eminent 20th century critics as Octavio Paz and T. S. Eliot considering Pope to be one of the greatest representatives of European poetry. The article shows Pope's portrait by Virginia Woolf in *Orlando* on one hand and Pope's portrait of woman characters in *Epistle II – On the Characters of Women* on the other. The author provides a new interpretation of Epistle and focuses on the use of a literary detail in the style of both writers as a sign of the common unimportance of a plot.

<sup>23</sup> Horatius: *Ódy*. III. kniha, XXX. Ovidiův doslov k *Proměňám*: „Již jsem dokonal dílo, jež nemůže zničit oheň / ocel, ni Jovův hněv, ni věčnost hlodavých věků. / Onen den, jenž na mé tělo má toliko právo / nechať si ukončí, až bude chtít, můj nejistý život / lepší mé bytosti část se vysoko nad hvězdy vznesl / na věčný čas, i bude mé jméno nezničitelné! ... budu já žít svou pověstí po všechny věky.“

<sup>24</sup> S. McNichol (ed.): *Collected Novels of Virginia Woolf. Mrs. Dalloway, To the Lighthouse, The Waves*. London, Macmillan, 1992, s. 418. Překlad K.Č.

<sup>25</sup> P. Verlaine: *Záludná luna*. Praha, Československý spisovatel, 1978. Báseň *Básnické umění*.

rozhledy, diskuse

Alice Jedličková

Robert Scholes – Robert Kellogg: *Povaha vyprávění*.  
Brno, Host, Teoretická knihovna, 2002, 326 s.

Mám-li se pokusit zhodnotit možný přínos této publikace pro české prostředí, uvažuji, v jakém kontextu ji primárně číst (samozřejmě úplně eliminovat nelze ani jeden). Z hlediska zdomácnění zahraniční literární vědy obecně je vzhledem k rozsahu deficitů posledních desetiletí téměř každý překlad obhajitelný. Další možnost představuje kontext prací založených na zkoumání narativu, a to jak z hlediska historické poetiky, tak z hlediska systematické naratologie. Třetí možností je tázání po adresátovi textu, respektive tázání po využitelnosti publikace ve filologické praxi.

Při recepci textu je třeba si uvědomit, že zprostředkovává reflexi vývoje narativu a bádání o něm v americkém kontextu před 40 lety. Jestliže průvodní text vydání poukazuje na záměr autorů „opravit některé názory rozšířené mezi literárními kritiky“ a reflektovat postupný rozpad románové formy spějící „k zániku“, je třeba konfrontovat tato tvrzení se současným stavem: jedna věc je konkurence literárního a filmového narativu, kterou jako perspektivní problém s možným vítězstvím filmu nastolují autoři v samém závěru práce a kterou současný stav zatím stále ještě ukazuje jako paralelní existenci dvou rovnocenných uměleckých útvarů, jiná věc je vývoj románu jako jednoho z žánrů. Připomínám, že autorské interpretace primárních textů končí zhruba v 30. letech 20. století, zmínky o dílech pozdějších jsou sporadické a pouze odkazové. Máme-li se obrátit k autoritě z českého prostředí, která zásadněji pozoruje vývoj románového tvaru, nenabízí se nic případnějšího než stanovisko Daniely Hodrové v příznačně nazvané práci *Hledání románu*: jedním z hlavních rysů žánru je podle ní fakt, že se neustále nachází ne-li „v krizi“, pak alespoň v procesu „hledání“. To není literární

bonmot, ale také stanovisko adekvátní závěru autorů sledované práce, kteří konstatují, že narativní literatura je „nejnepokojnějším“ z literárních druhů, jehož hnací silou jsou i jeho nedostatky a vnitřní kontradikce – kterou, a to svou prací potvrzují – opravdu stojí za to zkoumat jako jednu z nejzajímavějších oblastí teorie literatury.

Zařazení publikace do ediční řady Teoretická knihovna celkem jednoznačně ukazuje k publiku, obvykle označovanému jako „širší odborná veřejnost“, obvykle však znamená tu „užší“... Podle autorů – a na instruktivnosti podání je to zřejmé – vznikla práce jako výsledek kursů narativní literatury: nabízí se tedy posoudit její užitečnost pro začínající filology. Jako čtenáři se v současné české literatuře setkávají s velmi širokým žánrovým spektrem, a, notabene, s žádným zánikem románu, nýbrž s nanejvýš inspirativními příklady renesance a inovativní transformace jeho jednotlivých typů: s rehabilitací rodové ságy, s propojením deníkové formy s ideou rozpoznání životního poslání vlastní vývojovému románu, s aktualizací gotického románu či kombinací sentimentálního toposu cesty s ekologickým thrillerem atd. Chci tím říci, že v české literární komunikaci posledního desetiletí se objevuje celá řada žánrových variant, které lze vyhýbavě označit jako „prózy“, anebo vstoupit do diskuse o vztahu jejich žánrového půdorysu a metody podání a pokusit se o jejich žánrovou specifikaci. Problém, který při interpretaci žánrových transformací vyvstává, je nezřídka nedostatečná znalost modelů, které jsou těmito inovacemi obnovovány nebo destruovány: o přímé čtenářské zkušenosti začínajících filologů s tradičními epickými útvary si nelze dělat iluze. Obsah kapitol 2. a 3. (Orální dědictví písemné narativní literatury, Klasické dědictví moderní narativní literatury) sice čtenářskou zkušenost nemůže suplovat, zprostředkovává však nanejvýš názorný obraz struktury staré epiky. Byť je třeba přiznat, že text je na jedné straně cenný konkrétností pojednávaného materiálu, na druhé straně jím čtenáře, frekventanta kursu o epice, až trochu zahlcuje (např. důkladnost, s níž jsou pojednány severské ságy, odhaluje jednak orientaci či „libůstku“ jednoho z autorů, jednak předurčuje tuto kapitolu především zájemci o konkrétní literární tradici). Zřetelná je také fixace na výchozí literární prostředí ve volbě „emblematických“ textů, na nichž jsou opakovaně demonstrovány obecné rysy základních typů narativu (např. Spenserova *Královna víl*). Živě podaný výklad by se však mohl stát podnětem k osvojení celé řady primárních textů, jejichž inspirativnost tradiční literárněhistorické podání spíše potlačuje.

Uvažujeme-li o kontextu literárně teoretickém, pak je zřejmé, že práce vznikla ještě před tím, než se naratologie manifestovala jako disciplína především ve francouzském strukturálním myšlení. Její ambicí není vytvořit po-

jmovou soustavu či schéma výstavby platné pro narativ obecně, spíše náleží do oblasti prací určených optikou historické poetiky. Autoři se také nesnaží dodat své práci důsažnosti kreací sofistikováním termínů, u existujících však usilují o důslednější rozlišování (např. mezi vnitřním monologem jako postupem založeným na rozvinuté tradici, jež propojila tematizaci zlomového okamžiku myšlení s rétorickými postupy, a mezi proudem vědomí jako postupem ovlivněným poznatky moderní psychologie). Do vývojové linie naratologického bádání se tento příspěvek zařazuje nejen vlastními analytickými přístupy, ale také odkazy na předchůdce, s nimiž, a to je inspirativní, většinou důrazně polemizuje s pozitivními zisky: jsou to především starší anglosaská pojednání z 20. let (Lubbock, Forster, resp. ještě starší románové komentáře Jamesovy), s nimiž mají společné zamyšlení nad postavením románu v literární komunikaci a tázání po jeho podstatě. Na tehdy nejaktuálnější a systémový stav bádání, a sice Boothovu zásadní práci *The Rhetoric of Fiction* (1961) odkazují autoři spíše okrajově v polemice s Boothovým etickým hodnocením relativizace postojů v narativu, zatímco jeho přínos ke zkoumání hlediska v příslušné kapitole zřetelně nezúročují, pouze zmiňují. Jako další práci vzniklou z příbuzného záměru a v „přednaratologické“ fázi zkoumání prózy lze jmenovat Lämmertovy *Bauformen des Erzählens* (1955), jejímž cílem je ozřejmit narativní útvary, tříděné mnohdy v rámci genologie podle velmi různorodých hledisek (kompozičních, tematických, slohových) na základě konstitutivních rysů vyprávění. (Jedná se však o pouze o paralelní záměr, *Povaha vyprávění* je totiž zcela zásadně ukotvena v anglosaské literární vědě.)

Český pojem „vyprávění“ umožňuje, jak na to upozorňuje překladatel, dvojí interpretaci: vyprávění jako proces, metoda, resp. jako souhrn postupů, tedy ekvivalent narace, nebo jako výsledný útvar, narativ. Spíše ten je míněn v titulu práce jakožto útvar vymezený „přítomností příběhu a vyprávěče“, avšak reflektovaný nejen z hlediska výstavby slovesné formy, nýbrž v širší kulturologické perspektivě. Druhý a samozřejmě neoddelitelně spojený aspekt sledovaného bádání by se totiž dal vyjádřit titulem práce, k níž se zásadním, byť kritickým způsobem (v pasáži týkající se moderního románu rezignujícího na zobrazivé ambice realistické metody) vztahují: je jí Auerbachova *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyprávění se tak jeví jako jeden ze způsobů, jímž se člověk vyrovnává se skutečností. Do úvah autorů pak v důsledku toho vstupují jevy (resp. snaha o jejich rekonstrukci či modelování), jako je stav dobového myšlení o čase a prostoru, etické hodnoty, sociální schémata apod. Neváhají si také vypomoci paralelami z jiných oblastí umění; takový postup na-



jdeme třeba i v Lichačovově *Poetice staroruské literatury* (česky 1975), která se našemu čtenáři vybaví jako další spřízněný způsob bádání z jiné kulturní oblasti. České literární vědě jsou pohříchu jak interdisciplinární ná-zornost, tak kulturologický přístup stále ještě relativně vzdálené. Právě kulturologická perspektiva a konkrétnost (byť za cenu jisté přebujelosti materiálu) ospravedlňují účelnost vydání této 40 let staré práce na úkor výstupů novějších. Z hlediska prezentace naratologicky orientovaných příspěvků představuje tato volba celkem šťastné ucelení triády spolu se dvěma zatím spíše „ukázkovými“ texty vydanými v Strukturalistické knihovně Hostu: *Znak, struktura, vyprávění* (2002, ed. Petr Kyloušek), výběr z prací francouzských strukturalistů, demonstující názory a modely nejprofilovější či „nejradikálnější“ fáze vývoje disciplíny, a *Poetika vyprávění* Shlomith Rimmon-Kenanové (2001), odrážející stav poznání na počátku 80. let v průřezovém výkladu klíčových pojmů teorie vyprávění; práce je vedena také snahou vybrat z množství pojetí co nejinstruktivnější výklad.

Intencí *Povahy vyprávění* je podle autorů formulovat stručnou „teorii, jež by vysvětlovala rozdíly mezi jednotlivými narativními formami a procesy, které jim dávají vzniknout a jež řídí vztahy mezi nimi“, tj. jde o vidění narativu v literární komunikaci. Troufám si však tvrdit, že právě komplexní teorii, resp. nějaký systém autoři nepředkládají: spíše důkladnou a nanejvýš přesvědčivou analýzu faktorů sledovaného procesu. Vodicí vlákno výkladu totiž představuje (a to i v rámci problémově pojmenovaných kapitol) diachronie narativu a historická sekvence kulturních modelů, které ho ovlivňují.

V úvodní kapitole Narativní tradice se mi jako diskusní jeví dosti zjednodušující a konzervativní pojetí literárních druhů, perspektiva, v níž autoři vidí jen narativní literaturu jako dynamickou, zatímco lyrice a dramatu přisuzují takřka bez argumentace povahu celků mnohem statictějších a průhlednějších. Základním rysem staršího vývoje narativu je vystřídání původně dominantního mýtu dvěma větvemi slovesnosti, a sice empirickou a fikční, přičemž do první z nich se později promítne rozlišení vědeckého a uměleckého přístupu. Vývoj porenasanečního narativu směřuje k románu, jenž je interpretován jako výsledek sloučení impulsů empirického a fiktivního zaměření, jinak řečeno jako spojení mimetičnosti s epickým vyprávěním. Nestabilita románu je podle autorů důsledkem pozice epiky mezi extrémními polohami zbylých dvou druhů (přímou výpovědí pěvce v lyrice a přímou prezentací děje v dramatu).

Druhá kapitola si klade otázku, jakým způsobem se původní orální narativ promítl do literární (písemné) slovesnosti. Právě zde najdeme příklad korekce některých klíšé, jako je ztotožňování kultury s gramotností a pře-

ceňování váhy psaného slova. Rozlišení orální a písemné epické literatury se pak děje na základě specifických ustálených vlastností orálního veršovaného narativu, jež představují tradiční inventář, k němuž se pěvec v aktuálním přednesu vztahuje. V protikladu k tomu charakterizuje literární poezii (převážně) úsilí o jedinečnost. Další pokus o charakteristiku „inventáře“ orální tradice se opírá o topoi a způsoby jejich kombinování až na úroveň celistvého mýtu. Význam mýtu přitom utvářejí dva aspekty narativního významu, jejichž vymezení tvoří obsah další kapitoly: reprezentace vnějšího světa (prostřednictvím „motivů“) a ilustrace idejí a konceptů (prostřednictvím „témat“). Ve fázi, kdy vývoj kultury dospívá ke specifikaci poznání a způsobů osvojení světa, mýtus se transformuje, jeho ilustrativní aspekt se dále rozvíjí v alegorii, aspekt reprezentační se realizuje v empirických narativních formách (historických či fiktivních). Starověký epos pak představuje právě útvar mezi posvátným mýtem a profánním vyprávěním.

Velmi důležité pro další úvahy o kategorii vypravěče je zjištění, že vypravěč orálního narativu je autoritativní, spolehlivý. Není objektivní ve smyslu hodnotových pozic, lze mu však přisoudit objektivitu ve smyslu hodnotové shody mezi ním a tvůrcem narativu, tj. neexistuje mezi nimi, a to je zásadní znak, ironický odstup, který je podstatou rozvoje vypravěče, uvědomujícího si vlastní já v pozdějších fázích vývoje písemného narativu.

Kapitole třetí dominuje literárněhistorická rekapitulace příznačných žánrů antické kultury v perspektivě postupného vyhraňování rozpětí mezi faktickým a fiktivním řádem světa, a tedy i vyhraňování rozdílnosti epického narativu a historického psaní. V centru pozornosti stojí řecká romance jako nejdůležitější fiktivní žánr řecké narativní literatury, dále předchůdci pikareskní literatury a počáteční náznaky vyprávění v 1. osobě v konfesijních žánrech. Český čtenář zde nalezne i zdůvodnění klíčové genologické opozice anglosaské literární vědy: novel – romance, která není naší literární tradici blízká, zde však je vlastním předmětem analýzy, a proto dostatečně zpřístupněna, a sice jako tvarová konkretizace obecného principu tíhnutí k mimetičnosti jako výrazu „touhy po pravdě“ na jedné – a tíhnutí k realizaci estetického záměru jako výrazu „touhy po kráse“ na druhé straně.

Strukturace dalšího vývoje narativní literatury ve středověku, renesanci a moderní literatuře už je podřízena obecným aspektům vyprávění: význam, postava, hledisko. Jednotlivá historická období jsou pak s větší vahou pojednávána v těch pasážích, zpracovávajících problémy pro ně typické: středověká a renesanční alegorie v pojednání o „řízeném významu“ vyprávění, moderní román v kapitole věnované hledisku.

Velmi instruktivní je čtvrtá kapitola Význam ve vyprávění, byť bychom možná podle jejího názvu (ovlivnění tradicí strukturalismu) nečekali na prvním místě problém mimese. Význam se však podle autorů generuje v narativu právě jako funkce vztahu mezi tvořeným fiktivním světem a světem empirickým, rozumění je vykládáno jako nalezení dostatečných souvztažností mezi oběma světy (tento předpoklad je odvozován ze skutečnosti, že text v procesu literární komunikace často vstupuje do prostředí časoprostorově, tj. kulturně velmi vzdáleného). Zde se vlastně autoři vyjadřují též k podmínkám interpretace: východiskem je pro ně co největší sblížení výchozí situace interpreta s pohledem reprezentativním pro dobu vzniku díla (historické vcítění). Našemu myšlení blízká představa aktualizace některých významů ve vazbě na odlišnou kulturní situaci recepce (princip konkretizace) není brána v potaz.

Základní podoba vztahu fiktivního a empirického světa je zde pojmenována v opozici „reprezentace“ versus „ilustrace“. První způsob má charakter mimetický, je přístupný proměněným chápáním skutečnosti, vznikající literární konvence je neustále prověřována konfrontací s empirií, druhý je založen na vysoké míře stylizace a její konvencionalizaci. Ilustrativní narativ ukazuje vybrané aspekty skutečnosti s cílem představit etické či metafyzické principy. (Pojem „ilustrace“ není pro přejímající české prostředí ideální: má sice adekvátní význam názorného, vzorového zobrazení, v užití však slova jako „ilustrativní“, „ilustrovat“ často nesou konotaci podhodnocující: míníme tím „pouze ilustrovat“, tj. názorně doprovodit, avšak nepodchytit podstatu věci.) Z hlediska vývojového ukazují autoři (právě v perspektivě dobového myšlení a etických modelů) velmi zajímavě přechod od ilustrativní tradice k reprezentaci demonstrovány na postavách Chaucerových *Canterburských povídek*. Neméně přesvědčivě podchycují autoři tendenci mimetického narativu k zobrazení individuálního na jedné straně a generalizaci a typizaci na straně druhé (Defoe). Vysoká míra individualizace zobrazených jedinců je přítom v realistickém kánonu zárukou přesvědčivosti, konstatují autoři, a tudíž intenzivní čtenářské účasti, jež může rozvíjet recipientovu vnímavost vůči empirickému světu, a je tedy jedním z pádných důvodů pro sebezpotvrzení realistické metody. Interpretační otevřenost moderních literárních textů vysvětlují autoři právě jako výsledek kolísání mezi reprezentačním a ilustrativním přístupem (Hawthornovy povídky, Joyceův *Odysseus*). Opozice reprezentace – ilustrace se svým způsobem ruší v zábavných žánrech („čirá romance“), v nichž postavy nepředstavují ani specifické jedince, ani typy, ani neilustrují podstatné koncepty, nýbrž slouží pouze jako nutné funkční prvky atraktivní zápletky.

Nepřilíš šťastný pojem „kontrola“ v názvu druhé části čtvrté kapitoly, Problém kontroly: alegorie a satira, znamená „řízení“ (totiž oslabování či posilování) jedné z funkcí narativu: orientace estetická znamená především naplnění konvencí žánru, intelektuální pak respektování faktu v empirických žánrech, resp. zdůraznění poučného aspektu v žánrech didaktických. Dvě klíčové realizace didaktické literatury spatřují autoři v alegorii a satirě. Odbourávají klišé o alegorii jako průhledné ilustraci (demonstrováno na příkladě *Božské komedie*, resp. *Ztraceného ráje*). Identifikují optimální syžetové konstrukce pro konfrontaci sociálních, mravních a estetických ideálů (např. syžet fantastického putování, jako jsou *Gulliverovy cesty*) a pracují tu vlastně s kategorií odpovídající chronotopu, jež český čtenář zná z výkladu Bachtinova. Do alegorické tradice autoři řadí také „alegorizaci“, pozdější nebo specifickým smyslem nadanou interpretaci narativů: sakrálních mýtů v rámci snahy o jejich racionalizaci v antice, adaptaci pohanských významů eposů v středověkém křesťanském kontextu atd. Důležitou součástí výkladu je opět reflexe proměn lidské zkušenosti: pojetí času (cyklického, přírodního, rituálního – lineárního, historického, nadaného teleologií, jak to ukazuje např. exegeze Bible) na hranicích kultur.

Závěr této partie připravuje přechod k tématu následující páté kapitoly věnované literární Postavě: ukazuje se např. souvislost proměny literárních typů postav (a způsobů jejich prezentace) s procesem prohlubování metod zkoumání lidské psychiky a detabuizace jejich obsahů, nebo s cestou od deskriptivní, ne-introspektivní renesanční konfese, podléhající dobovým konceptům postavení člověka ve světě, k moderní autobiografii. Prostor konfesijní fikční literatury (Rousseauova *Vyznání*) se stává místem zrodu anti-hrdiny, vnější hrdinství se proměňuje v ponor do vlastní psychiky. Tato tendence pak vede v moderní literatuře až k Jamesovu radikálnímu ztotožnění postavy s dějem. Koncept vývojové postavy se odvozuje od křesťanského důrazu na vnitřní život, jehož hloubka a intenzita je v opozici k vnějškovosti hrdinských činů eposu. V západní narativní fikci se vývojová postava objevuje jako důsledek smíšení křesťanských konceptů s keltskými romancemi (např. parsifalovská látka). Ve vazbě na Forsterovu definici ploché a plastické postavy odbourávají autoři další klišé: postava nemusí být „jako ze života“, aby byla přesvědčivá, může mít dokonce charakter „monolitu“, tj. vyjadřovat jeden základní problém, a přesto působit velmi intenzivně (Homérův Achilles). Proces psychologizace postavy souvisí podle autorů s takovými jevy, jako je osvobození vnitřního monologu od rétoriky či pronikání autobiografických prvků do vyprávění (Chaucer, Defoe). Skutečný průlom do prezentace psychologie představuje podle autorů Sternova aplikace

lockeovských asociativních schémat, která ve svém důsledku rozbíjí děj a dovoluje, aby se sám proces asociativního myšlení stal dominantním tématem narativu. Detailnímu zkoumání jsou podrobeny specifické vlastnosti techniky proudu vědomí: její užití znamená zásadní možnost dramatického podání vnitřního života, zároveň však mezní hranici mimetických schopností narativního útvaru (napětí mezi komplexností obsahů vědomí a jejich sdělitelností prostřednictvím minimálně strukturované „řeči“ vědomí).

Techniku proudu vědomí vnímají autoři jako projev nedůvěry v důsažnost realistické narativní analýzy, ale zároveň stále ještě jako projev víry v koherenci postavy (Joyce, Woolfová). Další vývoj, tj. již počátky francouzského nového románu demonstrována „smrt postavy“ (reflektovaná ovšem spíše až v 60. letech Robbe-Grilletem, ba v 70. letech Barthesem), sem už patrně jako tehdy ještě „nezažitý“ problém, nevstupuje.

Kapitola šestá se zabývá zápletkou definovanou jako „dynamický, sekvenční prvek narativní literatury“. Zápletka je děj izolovaný od postavy, příběh je chápán jako svázanost postavy s dějem: autoři tu vycházejí z konfrontace aristotelovské preference zápletky jako základu časové umělecké formy s moderní preferencí postavy zastávanou H. Jamesem a E. M. Forsterem (danou jejich realistickým, mimetickým konceptem prózy). Zápletka se zjevně vyvíjí směrem k narůstající složitosti a diferenciaci jednotlivých větví literatury: počínaje primitivní chronologií hrdinských činů v eposu, přes esteticky, totiž napínavostí motivovanou zápletku řecké romance, epizodičnost předchůdců pikareskního románu až k empirickým historickým žánrům, jejichž jednoduchá zápletka je dána rozpoznáním lineárního času, není jim však vlastní selektivnost a dynamika narativního umění atd. Znovu se zásadně ukazuje vazba na vědomí času a reflexi jeho sociální role.

Všechny zápletky závisejí na napětí a rozuzlení: zajímavý je v této souvislosti radikální (byť vlastně „aristotelovsky založený“) názor na „receptivní“ prověření zápletky: atraktivnost příběhu vyvozují autoři z toho, že příběhy „nabízejí imitaci života, která lidem umožňuje účastnit se událostí, aniž by se jich týkaly důsledky, jež ve skutečném světě z těchto událostí nutně vyplývají“ (s.236). Tvrdí také, že čtenářské očekávání směřuje k pocitu rovnováhy, který vyvolá završení příběhu. Dokonce charakterizují tento stav jako klid myslí, v němž pro vásně není místo: „pokud dílo ve čtenáři takový pocit zanechá, můžeme o něm říci, že má zápletku“ (s. 208).

Výklad vývoje románu se zde opírá o Auerbachovu tezi, že realistická verze románu spojuje „tragický zájem o jedince s komickým zájmem o společnost“ (s. 224), a sleduje odchylky a realizace tohoto schématu. Zajímavé je také „zápletkové“ rozlišení mezi realistickým dílem a dílem zdůrazňu-

jícím roli vypravěče: první v závěru často sděluje, co se s postavami stalo „potom“, druhé, jak by mohlo být dále psáno, jak pokračovat ve vyprávění (tj. dnes bychom mluvili o sebereflexivním psaní).

Poslední, sedmá kapitola Hledisko ve vyprávění odhaluje narativní situaci jako nezbytně ironickou, neboť lze předpokládat nestejnost stanoviska vypravěče – postavy – publika, a ukazuje, jak se s rozvojem narativu prodlužuje vzdálenost mezi vypravěčem a autorem. Vývojovou linii vypravěče představuje cesta od inspirovaného pěvce a seriozního histora k očitému svědkovi, který se prosazuje v empirických narativech. Na příkladě *Moll Flandersové* je ukázána důsažnost, přesvědčivost způsobu podání, která může vyvážit nepravděpodobnost či nevyrovnanost zápletky. V poslední části autoři demonstrují prostředky modelování hlediska: přestože se zde objevují podkapitoly Očitý svědek, Histor a další narativní postoje, Koncept vševědoucnosti, nejde tu o typologizaci vypravěčů např. ve stanzelovském smyslu. Pracuje se však s aspektem informovanosti a spolehlivosti očitého svědka (např. parodie tohoto principu u Sterna, nedostatek prozíravosti vypravěče v pikareskním schématu apod.). Extrémní úsilí o „zmizení autora“ (proklamované H. Jamesem a J. Joycem) autoři vykládají jako záměnu empirického autora-osoby a zprostředkovatele narativu, který je jeho konstitutivním prvkem a zásadně ho nelze vytěsnit, nanejvýš transformovat v „zapisovatele“, neosobního, „neviditelného tvora“, jako je hemingwayovský vypravěč. Vyprávěcí situace oka kamery tu však explicitně pojmenována není, byť je spojena i s předválečným americkým románem, nejen s koncepcí francouzského nového románu, jehož postuláty už do *Povahy vyprávění* nevstoupily.

V závěru práce se znovu objevuje konfrontace narativní konstrukce a recepce: pro romanopisce je hledisko základní způsob tvarování, konstatují autoři, pro čtenáře pak základní způsob recepce. Zopakován je též důraz na svázanost narativních forem s kulturními dobovými podmínkami: ukazuje se to na rezignaci moderních romanopisců na vševědoucnost v důsledku relativizace poznání: moderní vypravěč musí být „podezřelý“, jinak bude čtenáři ještě podezřelejší... V samém explicitu si autoři, jak už bylo uvedeno, kladou otázku po perspektivách literárního narativu v konkurenci narativu filmového. Jejich převoditelnost na společného jmenovatele potvrdily později např. naratologické průzkumy Chatmanovy (1978), možnost jejich konkurenční koexistence potvrzuje současná kulturní situace.

Jestliže autoři formulují rozporuplnost narativu jako trvajícím výzvu ke zkoumání, pak lze říci, že i jistá rozpornost jejich práce (např. pocit konzervativního českého čtenáře, že s radostí konzumuje esejisticky psaný, ma-

teriálově bohatý text, a obtížněji se dobírá slibovaných zobecnění, střet české ingardenovsko-strukturalistické linie konkretizace s myšlenkou historického vcítění apod.) je svého druhu výzvou. A fakt, že teorie vyprávění od doby prvního vydání *Povahy vyprávění* podstatně pokročila, je výzvou „vyššího řádu“.

## Proměna narativu Jáchyma Topola

Zdeněk Šanda

Zatím poslední román Jáchyma Topola *Noční práce* (Praha, Torst-Hynek, 2001) vyvolal kritickou recepci, jež je pozoruhodná především ze dvou důvodů. Prvním z nich je její rozsah, neboť se k románu vyslovilo přes deset aktuálních kritických referátů. Druhým důvodem jsou shodné atributy, jež tuto kritickou recepci provázely. Patřila k nim výrazná míra subjektivizace plynoucí z expresivního východiska recepce: román byl kritiky nad míru „očekávaný“. Dalším příznačným rysem byla explicitně zdůrazněná předurčenost románu ke komparaci s dřívějšími Topolovými prózami. Metodologický postup referentů použitý pro interpretaci románu *Noční práce* a potažmo pro komparativní teze můžeme klasifikovat buď jako tematicky deskriptivní,<sup>1</sup> případně jako tematicky interpretační.<sup>2</sup> Jednoduchost zvolené metody dovedla kritiky ke konstatování, že Jáchym Topol v posledním románu dodržel základní rysy své tradiční románové poetiky prezentované v románech *Sestra* (Brno, Atlantis, 1994) a *Anděl* (Praha, Hynek, 1995): postkatastrofický svět zmítaný zlem, významové mísení snových, halucinačních a „reálných“ prvků fikčního světa, bizarní postavy spojené s magickými rituály a pod.<sup>3</sup> Zdá se, že narativní texty Jáchyma Topola z 90. let vstoupily do fáze, kdy se jejich konkretizace jeví řadě recenzentů jako ustálená. Poslední Topolův román byl v kritických referátech konfrontován spíše s povědomím o této konkretizaci a na jejím pozadí také byla nová autorova tvorba netrpělivě očekávána. Pro interpretaci románové poetiky a jejího vývoje nepřinesla totiž zmíněná kritická reflexe žádné analytické argumenty.

<sup>1</sup> Např. A. Haman: Znovu Jáchym Topol, znovu katastrofický svět. In: *Tvar*, 2002, č. 3, s. 16; J. Slomek: Druhý pokus o paměti? In: *Lidové noviny*, 2001, 3. 11., s. 16.

<sup>2</sup> Např. M. Pilař: Bůh má pořad indiánský rysy... In: *Host*, 2002, č. 1, s. 9–11; V. Šlajchrt: Globální pochoutka. In: *Respekt*, 2001, č. 47, s. 21.

<sup>3</sup> Viz pozn. č. 1 a 2.

Podle našeho názoru se v románu *Noční práce* parametry vyprávění Jáchyma Topola výrazně odlišují od jeho dřívější románové poetiky. Následujícími poznámkami se tuto proměnu pokusíme doložit.

Počítáme-li s jistou interpretační vulgarizací, můžeme říci, že v románu *Noční práce* je zobrazen příběh dětského, respektive prepubertálního hrdiny Ondřeje Lipky. Ondra spolu se svým mladším bratrem Kamilem (Malej) odjíždí v srpnu 1968 za dramatických okolností z Prahy (ruské tanky, střelba, mrtví) do bezpečí vesnice k dědečkovi. Chlapci musejí pryč od otce, jež je nucen se skrývat kvůli svému výzkumu, o který se v této vypjaté době velmi zajímá SNB. První, co Ondra s Malým po příjezdu do vesnice absolvují, je pohřeb jejich dědy. Sourozenci zůstávají ve vesnici dílem bezprizorní, dílem v občasně péči problematického strýce Polky. Ve vyprávění se otevírá prostor pro dětský svět Ondry. Je-li historický čas zobrazených událostí určen přesněji (srpen 1968), o dalších časoprostorových parametrech to již říci nemůžeme. Události, které jsou představeny jako „přítomné“, zabírají řádově interval několika dnů. Hranice mezi „přítomností“ a „minulostí“ příběhů jsou místy nezřetelné. Z jednotlivých současných i dřívějších situací jsou poskládány zejména příběhy Pražáka Ondry v prostředí vesnice topograficky neurčitě orientované k hranicím s Polskem a Německem. Ondra se pokouší do prostorově a sociálně odlišného prostředí zařadit.

Okolní příroda je v románu reprezentována výraznými chronotopickými motivy, jež mají magickou roli. Les obklopující vesnici je plný tajemných míst a bytostí (místo v lese zvané „Hlava“ s tajemným kamenem „Obličejem“, Dziga žijící ve štolách pod kopcem Blahošem atd.). Chronotop nočního lesa je spojen například i s pohanským rituálem dívčí očisty. Řeka je místem, kam se Ondra utíká pro obnovení vnitřní rovnováhy, ale je zároveň místem jeho sexuální iniciace. Introvertní hrdina je konfrontován s partou vesnických kluků a je přinucen ke zkoušce odvahy, která probíhá na nočním hřbitově (chronotop sociální iniciace). Románový prostor je zobrazen detailně a dramaticky. Napětí je kromě již zmíněné magické motiviky vyvoláváno například vysokou frekvencí sémanticky vypjatých dějových sloves („Kry rozbíjely břehy, voda /.../ tepala krajinou, /.../ kry se převalovaly jedna přes druhou, lámaly se, trčely z nich větve a kmeny stromů. /.../ V matném ledu zamrzly větvičky, vítr je zkroutil, serval ze stromů /.../“ *Noční práce*, s. 9).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Na spojitost archetypálních významů motivů noci a řeky s Topolovou inklinací k severské mytologii, či přímo na předobraz motivu opuštěných, bezprizorních dětí (sourozenců) přítomný v indiánských a esky-máckých mýtech a J. Topolem v jednom z rozhovorů tematizovaný upozornil M. Pilař, viz pozn. č. 2.

Dramaticky koncipované jsou též všechny výrazné postavy románu. Strýc Polka je místní furiant i uznávaná osobnost, avšak zároveň je zrádce a patří „k nim“ (*Noční práce*, s. 72 a 233). Ondrova sexuální zasvětitelka Zuza má sice Ondru ráda, ale zároveň čeká dítě s Polkou. Vypjatou charakteristiku vykazuje i celá vesnice, jež funguje jako kompaktní sociální organismus, jehož současná soudržnost je vyztužena starými kolektivními vlnami. Jako příklad staré viny může sloužit osud židovských dětí, které utekly z transportu do koncentračního tábora a vesničané je utopili v obavě o vlastní životy. Tyto motivy „starého zla“ se v konci románu propojují s motivy „současného zla“, které se děje v konfrontaci s ruskou invazí: Ondra a Malej jsou štvanci, které ukrývá celá vesnice před pražskými policajty (ti chtějí chlapce využít pro dopadení jejich otce), ve vesnici je zabit jeden z party kluků, který má v tu dobu na sobě tričko Ondry, místní esenbák Frída je ubit tyčí otcem dívky, která spáchala sebevraždu, protože s Frídou čekala dítě atd.

Většina románu je poskládána z fragmentů různých situací, jejichž samotné prolínání dynamizuje vyprávění. Některé textové pasáže mají naopak dějovou kompozici, jako například již zmiňovaná sociální iniciace Ondry (zkouška na nočním hřbitově). Směrem ke konci románu dějová dramati-zace narůstá: napadení pionýrů a policajtů z Prahy partou vesnických kluků, odchod obyvatel vesnice po útoku ruského tanku na vesnickou hospodu či pokus otce spolu s Ondrou a Malým o přechod za hranice, který je překážen zradou strýce Polky.

Svět románu *Noční práce* může skutečně podle některých výše zmíněných tematických prvků vytvářet dojem, že se románová poetika Jáchyma Topola nijak výrazněji neproměňuje. Zběžná tematická analýza však nezakládá pro takovou klasifikaci dostatečné zázemí. Podstatné kvalitativní proměny Topolovy románové poetiky totiž probíhají ve způsobu vyprávění. V románu *Sestra* je identičnost vypravěče a postavy Potoka vyjádřena ich-formou. Celý román je formulován jako překotná osobní výpověď, jako quasiautobiografické vyprávění Potoka o tom, co prožil. Hektičnost promluvového proudu vypravěče-hlavní postavy je dominantním rysem způsobu vyprávění, narativu. Veškeré události jsou zobrazeny z vnitřní perspektivy vyprávěcího i prožívajícího Potoka, jehož příběh je tím předestřen čtenáři k spoluprožívání a hlavní postava-vypravěč nabídnuta k sebeidentifikaci. Mezi vypravěčem a Jatekem, hlavní postavou románu *Anděl*, již existenciální unie nefunguje. Veškeré události jsou však i v tomto románu spjaty s hlavní postavou. Naraci je možné charakterizovat jako autorské vyprávění, v němž převládá vypravěčovo zprostředkování

fikčního světa z vnější perspektivy. Touto cestou je signalizován odstup vypravěče od hlavní postavy i od zobrazených příběhů. Vyprávění již není tak urputně sevřeno s prožíváním Jateka a nemá quasibiografické parametry. Celkově lze v tomto případě říci, že to, co se děje s Jatekem, čteme jako vyprávění o postavě fikčního světa a ne jako trýznivou osobní zповěď Jateka.

V románu *Noční práce* je vyjádřena distance vypravěče od zobrazeného světa nejvýrazněji. Vypravěč nemá žádné existenciální vazby na fikční svět, což se projevuje v jeho pásmu řeči er-formou. Vyprávění příběhů spojených s hlavní postavou Ondry nabývá v mnoha segmentech vnitřní perspektivy, úhel pohledu je směřován k vnímání okolního světa skrze dětské vědomí. Zobrazení událostí je tím rázně deformováno, skutečnosti jsou viděny prizmatem dětské imaginace, která zásadně proměňuje sémantiku „reality“ fikčního světa: mytizuje dětskému vnímání nesrozumitelné skutečnosti, přisuzuje smysl tomu, co „skutečný“ smysl nemá. Tento efekt je zachován i v pasážích, které z vnitřní perspektivy dětského hrdiny vyprávěny nejsou. Podílí se na něm především velký rozsah segmentů, v nichž má vyprávění podobu dialogických scén s minimem komentářů vypravěče. Dětské vnímání je zde prezentováno v přímé řeči Ondry, Malého, Zuzy a ostatních dětských postav. V dalších segmentech románového vyprávění přebírá toto věkově limitované vědomí i vypravěč. Narace je totiž na mnoha místech charakteristická rychlým střídáním různých promluvových typů: pásma řeči vypravěče, polopřímé a nevlastní přímé řeči (např. *Noční práce*, s. 97). V důsledku promluvových střihů není často zřetelná ani hranice vnitřní a vnější perspektivy zobrazení. Průvodním znakem změny perspektivizace je střídání časoprostorových souřadnic *ted–tady* : *tehdy–tam*. Typickým příkladem této proměny je pasáž, ve které je zobrazen pohlavní akt mezi Ondrou a Zuzou. V momentu, kdy k aktu dochází, je temporální *deixis* vyjádřena adverbium „*ted*“, které signalizuje vnitřní perspektivu směřovanou k postavě Ondry a aktualizuje tuto událost („Ale *ted* měl pocit, že je jí nejbliž.“ *Noční práce*, s. 23). Jakmile je však po všem, mění se prostorové souřadnice, jež naznačují posun k vnější perspektivizaci vyprávění z pozice vypravěče („Chtěl tam zůstat jen tak.“ *Noční práce*, s. 24). Přesuny perspektivy během relativně krátkých textových segmentů jsou spolu s rychlým střídáním promluvových typů nejčastějšími prostředky, jejichž kumulace vede ke kontaminaci myšlení autorského vypravěče již zmíněnou dětskou limitací. To se projevuje například jazykovými prostředky (syntaktický minimalismus, *adice*, lexikální prostředky: „Na půdě bylo šero. Ze střechy sálalo vedro. /.../ Byl tam smrad. Byla tam spousta holubích hoven. Po

půdě rejdlily myši. V koutech žili obrovští pavouci.“ *Noční práce*, s. 104). Dětsky limitované vnímání událostí prezentované jako atribut spojený nejen s dětskými postavami, ale často i s charakteristikou distancovaného vypravěče, je zřejmě vůbec nejvýraznějším sémantickým prostředkem v románu.

Události v románu *Noční práce* jsou zobrazeny i z hlediska dalších postav. Řečový charakter má například monolog matky Ondry a Malého, v němž se bez logické posloupnosti střídají přímo oslovení konkrétní adresáti („vy, pane“; „Slavný soudel“; „pane vrchní“, *Noční práce*, s. 54–57).<sup>5</sup> Podobu převážně vnitřních monologů mají segmenty románu, v nichž se perspektiva zobrazení přesunuje do pohledu dívky Zuzy (např. *Noční práce*, s. 62, 64) či esenbáka Frídy (*Noční práce*, s. 82–87, 139–143). Přesun hlediska vyprávění od vypravěče směrem k postavě probíhá i v rozsáhlých převážně monologických pasážích, v nichž k sobě strhává veškerou pozornost promlouvající postava a strohé doplňující poznámky vypravěče na této orientaci nic nemění (např. monolog Polky, *Noční práce*, s. 64–75). Frekventovaná proměna hledisek vyprávění doprovázená střídáním perspektivy zobrazení je v Topolově narativu novým prostředkem. Funguje v naraci jako jeden z dalších dynamizačních faktorů.

Napětí ve vyprávění podporují i další narativní prostředky. Románové události jsou vyprávěny vesměs jako „minulé“ vůči momentu vyprávění. Výjimečně se v naraci objevují místa, kde je užita morfologická kategorie *prézentu*. Jejím úkolem však není vyjádřit temporální současnost momentu vyprávění (narativního aktu) s vyprávěným příběhem. *Prézens* tu vyjadřuje zvýšený pravdivostní nárok vyprávění: „Máma ho určitě už shání a Malej se na něj vpytává.“ (*Noční práce*, s. 91). Časoprostorové rozvrstvení událostí není chronologické. Prezentovány jsou jen výjevy z událostí, jejichž posloupnost a příčinnou souvislost se musí pokoušet rekonstruovat čtenář. Tento nepravidelný řád událostí je určen již od první kapitoly, ve které se střídají pasáže situované do „současnosti“ k řece, do „minulosti“ v Patentovém úřadu, kde pracoval Ondrův otec, do „minulosti“ v autobuse vezoucím Ondru a Malého k dědečkovi na vesnici, znovu na vesnici v době ještě dřívějšího Ondrova pobytu atd. (*Noční práce*, s. 9–27). Mezi textovými segmenty lícícími jednotlivé události existují rozsáhlé elipsy, které vyprávění nezobrazuje. Zobrazené výseče příběhů jsou naopak vyprávěny detailně, s prostorovými popisy, dlouhými dialogickými scénami či záznamem myšlení postav (např. dialogická scéna mezi Ondrou a cikánským klukem na hřbitově, *Noční práce* s. 150–155). Podrobnost v zobrazení událostí tak

<sup>5</sup> Sémantické střihy a hyperbolizace spolu s řečovou stylizací připomínají jeden z typů narativu B. Hrabala.

výrazně kontrastuje s rozsáhlými eliptickými úseky (elipsy nad zobrazenými událostmi zásadně převažují). Tento kontrast mezi pomalým, podrobným vyprávěním na jedné straně a obrovskými vynechávkami na straně druhé vytváří opět značné napětí v naraci (*Noční práce*, s. 94–97). Patří spolu s proměnlivostí perspektivy vyprávění k nejmódnějším dynamizačním prostředkům Topolovy narace.

Deformovaný obraz „tradičního“ Topolova postkatastrofického světa zmítaného zlem (viz výše jmenované recenze) prizmatem dětského vědomí, v němž převažuje „nedourčenost“ nad „určeností“, je dynamické séma, k jehož budování autor precizně využil zejména střídání promluvových typů a napětí v perspektivizačních i temporálních složkách textu. Tyto charakteristiky způsobu vyprávění románu *Noční práce* vytvářejí podle našeho názoru v kontextu Topolovy románové poetiky svébytný model, jenž je založen na narativních parametrech, které se výrazně odlišují od jeho dosavadní prozaické tvorby. Považujeme proto poslední román Jáchyma Topola za text, který výrazně překračuje „očekávání“ motivovaná dosavadními narativními dominantami autorské poetiky.

události, knihy



## Metafora z pohledu kognitivní lingvistiky

Vladimír Chrz

George Lakoff – Mark Johnson: *Metafory, kterými žijeme*. Brno, Host, Teoretická knihovna 2002, 280 s.

S potěšením je možné přivítat český překlad práce Georga Lakoffa a Marka Johnsona *Metafory, kterými žijeme*. Tato kniha, která vyšla poprvé v roce 1980, představuje zásadní obrat nejen v pohledu na metaforu, ale i v chápání obecnějších souvislostí jazyka a lidského poznání.

V čem je tato kniha přelomová? Především v tom, že zásadním způsobem přehodnocuje zavedené předpoklady týkající se metafory. Tradiční i novější pojetí metafory se – přes řadu rozdílů – zpravidla shodují v tom, že: 1) Metafora je především záležitostí jazyka, nikoliv myšlení (tj. chápání či usuzování). 2) Metafora je výrazem jazykové „invence“, to znamená, že běžná, „konvenční“ vyjádření jsou doslovná, nikoliv metaforická. V prostoru těchto předpokladů setrvává jak klasické, od Aristotela se tradující pojetí metafory jako přeneseného pojmenování na základě podobnosti, tak také novější pojetí chápající metaforu jako interakci a extenzi významu slov v rámci určitého syntaktického celku. V protikladu k pojetí metafory jako neobvyklého užití jazyka přicházejí Lakoff a Johnson s těmito předpoklady: 1) Metafora, přestože nachází svůj výraz v jazyce, je především záležitostí pojmů. 2) Metafora či metaforičnost je podstatnou charakteristikou běžně užívaného, obecně sdíleného, tj. konvenčního pojmového systému.

Podle Lakoffa a Johnsona je náš běžný konceptuální systém, ve kterém myslíme a podle kterého jednáme, z podstatné části metaforický. Co to znamená, ilustrují autoři v úvodní části práce řadou běžných vyjádření týkajících se argumentace. V běžném hovoru lze užít například následujících vět: „To, co tvrdíš, se nedá obhájit.“ „Napadl každou slabinu v mé argumentaci.“ „Jeho argumenty jsem úplně rozmetl.“ „Nikdy jsem ho v debatě

neporazil." V čem spočívá metaforičnost uvedených vyjádření? V těchto případech hovoříme o argumentaci, tj. o verbální interakci, v termínech boje, střetnutí či ozbrojeného konfliktu. Nejde však pouze o užitý jazyk, zde se ukazuje podstatná vlastnost konceptuálního systému, kdy je jeden pojem (argumentace) metaforicky strukturován jiným pojmem (boj). Podle Lakoffa a Johnsona je podstatou metafory chápání a prožívání jednoho druhu věcí, tj. jednoho pojmu, z hlediska jiného pojmu. Jelikož náš přístup ke světu je možný pouze skrze určitý pojmový systém, a je-li tento pojmový systém, jak tvrdí autoři, částečně metaforicky strukturován, potom to znamená, že náš přístup ke světu je částečně určován metaforickou strukturací našich pojmů.

Při metaforické strukturaci jednoho pojmu druhým pojmem vystupuje do popředí pouze určitý aspekt strukturovaného pojmu, přičemž jiné aspekty jsou zakrývány. To znamená, že jeden pojem je druhým strukturován pouze částečně. V případě argumentace pojmávané jako boj ustupují do pozadí některé aspekty tohoto pojmu, jako je například aspekt kooperace. Lakoff a Johnson ukazují, že pojmy mohou být strukturovány několika různými metaforami. Argumentace bývá například pojmávaná jako cesta, tj. jako proces, ve kterém „krok za krokem postupujeme k určitému cíli“, „zastavujeme se u určitých bodů“ atd. Argumentace může být dále pojmávaná jako stavba či konstrukce, potom lze hovořit o různých pevných „základech“, na něž lze „stavět“ argumenty, které mohou být „neotřesitelné“, nebo naopak „vratké“ atd.

Podobně jako v případě pojmu argumentace je nezanedbatelná část našeho konceptuálního systému strukturována metaforicky. Přistupujeme ke světu z hlediska určitých metafor, „žijeme tyto metafory“ či „těmito metaforami“, jak říká již samotný název Lakoffovy a Johnsonovy knihy. Způsob, jakým myslíme, prožíváme, jednáme a vyjadřujeme se, je určován metaforami jako například „čas jsou peníze“, „čas je pohybující se objekt“, „tělo (mysl) je stroj“, „společnost je živý organismus“, „myšlenky jsou zboží“ atd. Říkáme-li, že čas jsou peníze, je tomu tak proto, že samotný pojem času je takto metaforicky strukturován, to znamená, že čas chápeme jako něco, co můžeme „ušetřit“ či „investovat“. Jedná se o metafory, které jsou takřka „zažité“, tj. jsou součástí běžného, konvenčního způsobu myšlení a vyjadřování sdíleného v rámci dané kultury. Tyto způsoby chápání užíváme zpravidla zcela automaticky, bezděčně a nevědomě, a tudíž je také nevnímáme jako metafory. Jazyk, jímž tyto metafory vyjadřujeme, chápeme obvykle jako doslovný, nikoliv jako metaforický, poetický či rétorický.

Lakoffova a Johnsonova kniha je jedním ze základních (a možno říci také zakládajících) děl kognitivní lingvistiky, tj. disciplíny, která spadá do obec-

nějšího rámce tzv. kognitivní vědy. Termínem kognitivní věda je označováno interdisciplinárně založené úsilí (rozdávající se od druhé poloviny 50. let 20. století především v USA), zkoumající z různých aspektů téma poznání, a to jak u živých tvorů (člověka či zvířat), tak také u umělých poznávacích systémů (počítačů). V užším slova smyslu se jedná o problematiku lidské mysli. Základním předpokladem je chápání lidské mysli jako systému zpracovávajícího informace, přičemž zvláště v počátečním období rozvoje kognitivní vědy je široce přijímána analogie lidské mysli a počítače. Při modelování mentálních procesů jsou v centru pozornosti především dvě otázky: 1) Jakým způsobem či v jaké formě je svět v mysli reprezentován? 2) Jaká jsou pravidla operací, na jejichž základě mysl funguje? Jedná se o to, najít takový způsob formalizace mentálních reprezentací a na nich založených operací, který by umožnil vysvětlit či predikovat registrovatelné projevy těchto operací. Kognitivní přístup představuje způsob výkladu založený na redukci obvykle komplexnějších jevů na jejich poznávací aspekt, pojatý z hlediska procesů zpracovávajících informace.

Na těchto principech je založena také kognitivní lingvistika, která zkoumá jazyk z hlediska předpokládaných mentálních struktur a procesů. V případě Lakoffova a Johnsonova přístupu je empirickým materiálem systematické užívání běžného jazyka, tj. například výše uvedená běžná vyjádření týkající se argumentace. Za základ této systematickosti jsou považovány určité mentální struktury a operace, tj. chápání jednoho pojmu z hlediska jiného pojmu. Metafora je pojmávaná jako kognitivní operace spočívající v projekci struktury poznání z jedné oblasti do druhé. Lakoff a Johnson takto rozlišují mezi metaforou a metaforickým vyjádřením. Jako metaforu označují projekci z jedné konceptuální oblasti do druhé. Takováto konceptuální struktura je předpokládaným základem množství konkrétních realizací, tj. jednotlivých jazykových vyjádření. Ve shodě s principy kognitivního přístupu chápou Lakoff a Johnson jazykové výrazy jako povrchové realizace hlubších kognitivních struktur a procesů.

Lakoffovo a Johnsonovo pojetí není nutné přijímat jako definitivní odpověď na otázku, „jak se to má s metaforou obecně“. Při posuzování této koncepce je třeba si uvědomit, že jde o pokus vysvětlit určitý okruh jazykových jevů z určitých specifických teoretických pozic. Přínos této práce spočívá bezpochyby v tom, že svým zaměřením na konvenční metafory významně rozšiřuje okruh jevů, které byly doposud chápány jako metaforické. Otázkou je, nakolik jsou konvenční metafory jevem ústředním či naopak okrajovým v rozsáhlé oblasti metaforických jevů. S tím souvisí také otázka, nakolik lze rozšířit dosah hypotéz formulovaných především pro vysvětlení

konvenčních metafor na metaforu obecně. Takovou tendenci k širokému zobecnění lze najít zvláště u G. Lakoffa, který v práci z roku 1993 předkládá své pojetí jako „Současnou teorii metafor“. V protikladu k této tendenci lze předpokládat spíše omezenost dosahu jakékoliv teorie metafor, danou druhem jazykových výrazů, pro jejichž vysvětlení tato teorie vznikla.

Podstatná část knihy je věnována důsledkům teorie metafor pro chápání obecnějších otázek jako: Co je to pravda? Co je to význam? Jak rozumíme skutečnosti? V rámci odpovědí na tyto otázky se autoři vymezují vůči dvěma stěžejním tradicím západního myšlení: objektivismu a subjektivismu. Ukazují, jak jsou obě tyto tradice motivovány určitými „rozumnými zájmy“. V případě objektivismu (předpokládajícího objektivní, na našem poznání nezávislou realitu) je motivujícím zájmem úspěšné fungování ve fyzickém a kulturním prostředí a snaha o nestrannost pozvedávající se nad individuální předpojatosti. Naproti tomu subjektivismus (především jeho romantická alternativa hlásající svrchovanost individua a jeho vnitřního světa) je motivován vědomím, že pravda či význam jsou zde vždy z hlediska konkrétního jedince a jeho porozumění, v němž se vedle objektivní racionality uplatňují také smyslovost, emoce a imaginace. Vzhledem k těmto dvěma alternativám autoři navrhnou „třetí cestu“, kterou nazývají experiencialistickou (zkušenostní) alternativou, ve které se snaží brát vážně „rozumné zájmy“ jak objektivismu, tak subjektivismu, a přitom neupadat do jednostranností. Ukazují, že je možné vzdát se nároku na absolutní objektivní pravdu, a přitom dál usilovat o objektivitu a nestrannost. A ukazují dále, že vezme-li vážně lidskou smyslovost, tělesnost, emoce a imaginaci, nemusí to nutně vést k předpokladu, že individuální porozumění je bez jakýchkoliv omezení.

Lakoffova a Johnsonova experiencialistická alternativa – vyvozená z náhledu na metaforickou povahu zkušenosti – předpokládá, že zájmy subjektivismu a objektivismu nemusí být v rozporu. V této perspektivě se porozumění rodí z interakce s fyzickým i kulturním světem, tj. ze způsobu, jakým člověk zachází a jedná se svým prostředím a s druhými lidmi. V metaforickém porozumění člověk vtiskuje své zkušenosti koherentní strukturu, která je výrazem jeho zasazení a zakotvenosti ve světě. Z hlediska experiencialistické perspektivy závisí pravda na porozumění, které vzchází na základě našeho fungování ve světě. Svým důrazem na závislost porozumění na interakci s fyzickým a kulturním světem uspokojuje experiencialistická perspektiva „rozumné zájmy“ objektivismu. Na druhé straně tím, že zdůrazňuje koherentní strukturu zkušenosti, uspokojuje tato alternativa také „rozumné zájmy“ subjektivismu zaměřující se na osobní význam a smysluplnost.

V závěrečné kapitole autoři uvádějí řadu oblastí každodenního života, jimž umožňuje v knize navržené pojetí porozumět. Upozorňují na úlohu metafor v oblastech, jako jsou interpersonální komunikace, vzájemné porozumění a porozumění sobě samému. V kontextu své teorie metafor si všímají osobních a kulturních rituálů a uvažují také o estetické zkušenosti a politickém diskursu. Některé z těchto na závěr knihy jen letmo nadhozených oblastí se pro autory staly tématem dalšího zkoumání a obsahem dalších prací. V knize *Women, Fire and Dangerous Things* z roku 1987 se G. Lakoff mj. zabývá metaforickou strukturací emocí. Podrobně zde ilustruje řadu metaforických způsobů, jakými je v americké kultuře konceptualizována emoce hněvu. Na příkladu sexuálně motivovaného násilí pak ukazuje, že různé způsoby metaforické konceptualizace s sebou nesou závažné implikace, týkající se nejen toho, jak danou emoci pojmáme, ale také toho, jak s touto emoci zacházíme a jak na základě toho jednáme. V práci *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* z roku 1989 G. Lakoff spolu s M. Turnerem na mnoha příkladech z poezie různých dob a kultur demonstrují, že systém konvenčních konceptuálních metafor se podstatným způsobem uplatňuje také v oblasti poezie. Vzhledem k tomu, že poezie je tradičně chápána jako výraz tvůrčí invence, může se takový přístup zdát poněkud překvapující. Podle Lakoffa a Turnera jsou básnické metaforicky velmi často neobvyklou extenzí konvenčních konceptuálních metafor, které strukturují naše každodenní myšlení a usuzování. Další aplikační oblastí je konceptualizace politické problematiky. Lakoff a Johnson v různých souvislostech upozorňují na skutečnost, že metaforicky sice mohou přinášet překvapující odhalení, vrhat nové světlo a přibližovat novou problematiku, na druhé straně však mohou také zakrývat, zatemňovat a zavádět. Autoři upozorňují na metaforickou povahu politických a ekonomických ideologií a ukazují, jak mohou metaforicky užívané politickými a ekonomickými systémy vést k degradaci a dehumanizaci člověka. V práci *Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf* z roku 1991 aplikoval Lakoff své pojetí na metaforu, jimiž tehdejší američtí představitelé (Bush, Baker, Schwartzkopf ad.) argumentovali ve prospěch účasti USA ve válce proti Iráku.

Druhý z autorů této knihy, M. Johnson, se ve svých pozdějších pracích věnoval „tělesnosti“ lidského poznání, tj. tématu pojednanému již v *Metaforách, kterými žijeme*. Podle Johnsona je řada způsobů chápání a usuzování metaforicky založena na zkušenosti s vlastním tělem a na interakci s fyzickým prostředím. V práci *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* z roku 1987 formuloval Johnson originální

pojetí tzv. „představových schémat“ založených na orientaci člověka v prostoru a jeho tělesné interakci s prostředím. Na základě „představových schémat“ jako „vnitřek – hranice – vnějšek“, „centrum – periférie“ či „počátek – cesta – cíl“ chápeme prostřednictvím metaforické projekce různé neprostorové, zpravidla abstraktnější pojmy. Právě nad tématem „tělesnosti“ či „ztělesnění“ lidského poznání se oba autoři nedávno znovu sešli ve společné práci *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* z roku 1999.

Přestože se *Metafory, kterými žijeme* brzy po svém prvním vydání staly slavnou a široce diskutovanou knihou, rozhodně se nejedná o práci „populární“. Je to kniha, se kterou je třeba si „dát práci“. Spolu s autory je třeba projít dlouhou řadu příkladů zarámovaných do postupu výkladu a takto nechat postupně vyvstat náhled na metaforickou povahu zkušenosti. Absolvovat tuto cestu však rozhodně stojí za to. Sami autoři v doslovu knihy uvádějí, že vhléd do metaforické povahy zkušenosti je něčím, co je nepřestává naplňovat úžasem. Dát vyvstat tomuto náhledu znamená uvědomit si meze individuální i kulturní zkušenosti. A právě skrze uvědomění těchto mezí lze nahlédnout alternativní možnosti nazírání světa.

## Pohled na moderní britskou prózu

Mariana Housková

Martin Hilský, Ladislav Nagy, eds.: *Od slavíka k papouškovi. Proměny moderní britské prózy*. Brno, Host, 2002, 270 s.

Nakladatelství Host vydalo jako jedenáctý svazek edice Studium antologií esejí o moderní britské literatuře. Editoři pod názvem *Od slavíka k papouškovi. Proměny britské prózy* shromáždili třicet textů různých autorů. Ve většině případů jde o původní doslovy k českým překladům z moderní britské (a irské) literatury vydávaným u nás od sedmdesátých let. Kniha volně navazuje na antologii *Od Poea k postmodernismu*, která shrnuje odeonské doslovy k dílům americké literatury a která byla donedávna prakticky jediným obsáhlejším českým pramenem ke studiu dějin americké literatury. Oproti americké antologii se kniha *Od slavíka k papouškovi* omezuje na moderní literaturu, na jejíž počátek staví Oscara Wildea. Texty jsou řazeny chronologicky podle doby vzniku děl, o nichž pojednávají. Slavík v názvu antologie odkazuje k Wildeově pohádce *Slavík a růže*, papoušek pak k románu Juliana Barnese *Flaubertův papoušek*, jemuž je věnován závěrečný text antologie. Jednotlivé studie se zabývají autory a díly napříč dvacátým stoletím, mezi nimiž jsou zastoupena jak jména klasická (např. Joyceův *Portrét umělce v jinošských letech*, Chestertonovy detektivky, Orwellova *Farma zvířat*, Rushdieho *Hanba*), tak spisovatelé a tituly, které jsou českému čtenáři sice dostupné, nepatří však k nejznámějším (např. *Třetí strážník* Flanna O'Briana, *Na světě nejsou jen pomeranče* Jeanette Wintersonové, *Něco z kůže* Alisdaira Graye či *Kniha doličná* Johna Banvillea). Při výběru textů zjevně nehrála roli snaha, aby zde byla zastoupena všechna významná díla přeložená do češtiny, ale kvalita a úroveň esejů do antologie zařazených.

Žánr doslovu má v českém kulturním kontextu zvláštní postavení. Jde o žánr s dlouhou tradicí udržovanou především zásluhou některých nakla-

datelství a edičních řad. (Patnáct z třiceti doslovů zařazených v antologii *Od slavíka k papouškovi* vyšlo v nakladatelství Odeon před rokem 1989 a lze jistě ocenit, že současný Odeon na tuto tradici navázal. Výrazně zastoupeny jsou také doslovy z nakladatelství Mladá fronta, tři studie původně vyšly jako doslovy v nakladatelství Argo.) Je to také žánr velice pestrý, od obsáhlých informativních přehledů „života a díla“ až po eseje a interpretační studie zkoumající do hloubky komentované dílo. Zejména ty druhé (které v Hilského a Nagyově antologii převažují) mají v české kultuře nezastupitelné místo, kromě jiného i proto, že rozšiřují jinak celkem omezené publikační možnosti v oblasti literární vědy a kritiky. Doslov se tak stává skvělou příležitostí pro odborníky, jak vydat článek v kontextu k tomu nejvhodnějším – společně s dílem, jehož se týká.

Lze se ptát, jaký účel má kniha, která vyjímá tyto studie z původního kontextu a nabízí je v souborném vydání. Nedomnívám se, že by jejím hlavním smyslem bylo „suplovat přehled britské prózy“, jak se uvádí na obálce. Přestože chronologické řazení vytváří určitý nástin vývoje moderní britské prózy, lze tuto knihu jen obtížně používat jako základní informativní příručku předestírající encyklopedická fakta o dějinách britské literatury dvacátého století. Jak už bylo řečeno, nejde o celkový přehled (řada významných autorů a děl nebyla do výběru zařazena), ale spíše o sondy, hluboké soustředěné pohledy na jednotlivá díla, jejichž hlavní hodnota spočívá v tom, že vedle základní faktografické informace nabízejí interpretaci daného díla. Nabízejí jedno z možných čtení, podložené vzděláním a zkušeností fundovaného odborníka a v řadě případů překladatele. Čtenář tak může konfrontovat vlastní zážitek z četby s tímto pohledem, obohatit se jím, aniž by se s ním nutně musel ztotožnit. Jakkoli se jedná původně o doslovy, je tyto studie možno číst i mimo kontext právě dočtené knihy, a to jak jednotlivě pro získání představy o určitém díle či autorovi, tak i souborně pro vytvoření obrazu o britské literární produkci dvacátého století z pohledu české anglistiky. Knihu *Od slavíka k papouškovi* zřejmě nejvíce ocení studenti, pro něž může sloužit jednak jako skvělá referenční příručka, jednak jako inspirace při vlastní četbě britské prózy a v neposlední řadě i jako škola psaní esejů o literatuře.

Antologie *Od slavíka k papouškovi* je nepochybně dílem cenným a zajímavým. Kromě toho, že v jakési mozaice přináší obraz české překladové scény z moderní britské literatury, vypovídá také o současné české anglistice. Mezi patnácti autory jednotlivých studií figurují zástupci tří generací českých anglistů, jejichž texty ukazují rozmanitost možných přístupů k literatuře i k psaní o ní a zároveň jsou dokladem vysoké úrovně naší anglistiky.

Je zřejmé, že anglistika u nás není omezenou doménou pár jednotlivců, ale pestrým a otevřeným prostorem. Tvůrčí spojení starší a mladší generace anglistů představují také oba editoři, Martin Hilský, mimo jiné autor monografie *Modernisté* a příručky *Současný britský román*, a Ladislav Nagy, redaktor anglické sekce internetových stránek [www.iliteratura.cz](http://www.iliteratura.cz), kde se soustředěně věnuje současné anglické literatuře.

Smyslem každé antologie je dodat nový význam vybraným textům tím, že je zbavuje původního kontextu a vytváří pro ně kontext nový, čímž je obohacuje, rozšiřuje možnosti jejich vnímání a zároveň je podrobuje zkoušce, zda obstojí i za jiných okolností. Antologie esejů *Od slavíka k papouškovi* tento smysl rozhodně naplňuje a texty v ní zařazené zde nabývají nové hodnoty. Dohromady skládají mnohotvárný celek a předestírají živý a pestrý pohled na moderní britskou prózu.

Vím, že nelze napsat recenzi, a přesto recenzuji

Alice Jedličková

Jiří Trávniček: *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno, Host, 2003, 298 s.

Zkusme to nejprve s dikcí ukázněné recenze: kniha Jiřího Trávnička *Příběh je mrtev?* je složena ze dvou částí: šedesátistránkové úvodní studie a souboru zhruba padesátky drobných interpretačních vhladů do české i světové prózy 19. a 20. století sdružených do problémově zastřešených, vnitřně chronologicky strukturovaných bloků. Práci lze vnímat v kontextu obdobně koncipovaných příspěvků, představujících soubor interpretačních studií a reflektujících jejich metodu (Holý, *Možnosti interpretace*, 2002; Pechar, *Interpretace a analýza literárního díla*, 2002) – všechny totiž vyzývají k tomu, posoudit souvztažnost hypotéz či postulátů formulovaných v metodologických pasážích, a míru a způsob jejich využití v analýzách konkrétních primárních textů, respektive zvážit, nepředstavují-li zobecňující závěry spíše abstrakci či dodatečné zaštitění dílčích výstupů podníčených zájmem o primární texty samé.

Právě takový zájem zjevuje v sebeodhalujícím gestu své předmluvy Jiří Trávniček: ta je sama o sobě zajímavou ukázkou jedné z podob aktuálního literárněvědného diskursu a výrazně programuje naše vnímání dalšího autorova postupu: tematizace střetnutí hltavého čtenáře s poučeným abstrahujícím teoretikem, tematizace vlastních mezí nikoli v kronikářských gestech skromnosti, nýbrž poukazem na konkrétní hranice poznání a znalostí (včetně překvapivých doznání, i těch, která už se pomalu mění v literárněvědné bonmoty: např. nedočtený Joyceův *Odysseus...*), reflexe vlastní metody prostřednictvím narativizace vzniku knihy. Ano, i předmluva vypráví příběh, příběh o trvajícím sporu mezi pažravým čtenářem a teoretikem, kterého „disciplína disciplíny“ vede k systematizaci čtení ve smyslu „přečte-

ného“ a interpretovaného, i ve smyslu dalšího výběru titulů. Vítězství se převažuje tu na onu, tu na druhou stranu – jestliže se případnému kritikovi bude některá část interpretací jevit ve výběru nevyrovnaná, dohlížející teoretik si myje ruce: na vině je přece čtenář, kterému „neporučíš“, a knihy, jež se nás „lačně“ zmocňují, samy sebe „ustanovujíce do pozice subjektů“... Za věcným, shora ustaveným pořádkem podkapitol se čtenáři sugeruje „příběh jednoho psaní“, vyvstavši z epizodické všednosti dílčích příspěvků, možná také inspirativních seminárních analýz.

Je-li v titulu odborné práce otázka, působí vždy nerigidně a asociuje ponaučení, že důležité nejsou odpovědi, nýbrž správně položené otázky. Ale to je ta otázka! Je to opravdu ona? V titulu je položena nikoli jako zjišťovací, nýbrž jako zpochybňující, patrně nějaké autoritativní stanovisko: to by mohl reprezentovat v závěru formulovaný názor německého teoretika Christiana Schärfa, který však neproklamuje globální smrt příběhu, nýbrž fakt, že román definitivně ztrácí své monopolní postavení nosiče narativu (tuto možnost zvažuje ostatně už v 20. letech E. M. Forster a na prahu 60. let si otázku po perspektivě přesunu hlavní váhy narativu směrem k jiným médiím kladou R. Scholes a R. Kellog v práci *Povaha vyprávění*). To, co se děje na přelomu tisícletí, není smrt příběhu, nýbrž narativizace mediálního prostředí. Jestliže tedy v předmluvě Trávniček klade otázku, zda je příběh antropologicky nezničitelný, nebo je jen historickou fází literatury, pak na její první část lze odpovědět, že v tomto smyslu se příběh vždy znovu ukazuje jako konstanta lidského vývoje. Sjednocující úlohu mýtu smiřujícího člověka s velkým světem a jeho řádem přejímá mýtus mediální: reklama tematizuje uživatelské zvyklosti jako pravidelnou a všemi sdílenou součást běhu světa a iniciuje zapojení konzumenta do tohoto „nadosobního“ řádu; hromadné sledování přenosu nějaké akce simuluje jednotu tady a teď a sugeruje divákovi účast na „příběhu světa“, který média podle Schärfa „vyprávějí“. Z tohoto úhlu pohledu je Trávničkova předmluva zase příkladem narativizace literárněvědné rozpravy...

Druhá část tázání ale přináší jiné rovině: rovině uvažování o narativu jako specificky literárním jevu. Spojování otázek kladených v různých širokých kontextech je vlastní celé Trávničkově práci; někdy nutí k oživení zavedeného způsobu uvažování, jindy je jeho důsledkem generalizace, jež vede recipienta spíše ke korigující analýze původního tázání: např. právě úvodní partie řešící vztah tematizovaný titulem studie „vyprávět a vědět“ rýsuje s oporou někdejších postulátů francouzského nového románu opozici mezi konceptem románového vyprávění 19. a 20. století (modelování románových typů připomene čtenáři někdejší typologii Nory Krausové, vzniklou

ovšem v jiné historické situaci a schematizující „jednodušší“ opozici starého a nového, totiž tradičního a moderního). Román 19. století reprezentuje v Robbe-Grilletově výkladu formule „vím, a proto vyprávím“, zatímco román 20. století formule „nevím, proto vyprávím“, tj. zkoumám. Trávniček prosazuje pro druhý případ korekci „vím, a přesto vyprávím“. Vychází tak vlastně ze zjednodušeného předpokladu 20. století jako kompaktního bloku moderny, přestože později ve vazbě na finskou teoretičku Saari Luomaovou vymezuje rysy tzv. „postindividuálního románu“ jako alternativu výkladu postmoderny. Další námitka, či lépe podnět do diskuse, se týká spojování úvah odlišného řádu: první i druhá formule znázorňují vztah vědění a světa a důsledek tohoto vztahu pro intenci vyprávění: pro 19. století se vyprávění stává uspořádáním empirie, tematizací smyslově dostupného a poznatelného světa (v této souvislosti přisuzuje Trávniček románu 19. století takovou míru předvídatelnosti a řemeslného zpracování zkušenosti, že si až čtenář ulekaně klade otázku, co tento útvar vlastně řešil? předvídatelné společenské ambice podnikavých parvenu, předvídatelný krach citových vzplanutí maloměstských paniček středního věku...?)

Druhá formule odhaluje svět jako neznámý, obtížně srozumitelný, neúplný – ale právě vyprávění a recepční aktivita čtenáře se mohou stát garanty poznávacího pohybu. Dominantní je opět vztah vědění a světa. Formule „vím, a přesto vyprávím“ však zjevuje situaci, kdy se dosavadní způsoby uchopení světa v příběhu opřené (v modelu tradičním) zprvu o „biografický“ časoprostor a později (v modelu moderním) relativizovaném fragmentarizací nebo zmnožením hledisek vyčerpaly: podle Trávnička „vím, že už nelze vyprávět příběh“. Vědoucnost subjektu se tedy netýká jako v předchozích dvou případech světa, nýbrž vyprávění, literárního prostoru! Východiska, jaká si v této „bezvýchodné“ situaci román nachází, charakterizuje Trávniček v podkapitole „Vypravěčská řešení“ v souboru konkrétních prostředků (metavyprávění, intertextovost, smír s tradičními postupy, encyklopedizace... atd.), užitých ovšem, jak dokládají početné příklady, jak v kontextu moderny, tak postmoderny, tj. nikoli v zásadní chronologické následnosti. Problematickou historicitu takto komplexního uvažování zjevuje i pasáž věnovaná vymezení vývoji „románového já“ počínaje 18. stoletím, určeným objevením důležitosti individuality a subjektivního poznání. Jako typický reprezentant se zde vedle *Robinsona Crusoa* a *Toma Jonese* ocitá také Sternův *Tristram Shandy*. Z hlediska teze „vím, a přesto vyprávím“, je to přece typický příklad situace, kdy si uvědomuji, „že nelze vyprávět příběh vlastního života!“, aktualizované ve 20. století např. Hiršalovou *Písni mládí!* Románové já je v této

klasifikaci vymezeno spíše obecně noetickými předpoklady, zatímco jeho narativní utváření zůstává v pozadí.

Celkově lze totiž konstatovat, že autorovo tázání se zakládá na tom, jaký obraz světa je nám vlastní v určité historické situaci, jak v ní pocítujeme meze poznání, jaký je poměr vnější empirie a zkušenosti nitra, poměr smyslového vnímání skutečnosti a analyzujícího racia. Průmětnou tohoto komplexu předpokladů v jejich souvztažnosti se pak stává právě román jako prostor lidského uskutečnění a jako nejvlastnější prostor příběhu, který také po většinu úvah synonymicky zastupuje. V předmluvě Trávniček metaforizuje „příběh příběhu“ fázemi lidského života: vědoucnost o nemožnosti vyprávět příběh přitom představuje „dospělost“: za ní nemůže následovat než nejzazší hranice – možná je tato metafora adekvátní epistemologicky, ne však ontologicky, neboť nevyhnutelně zahrnuje finální fázi jevu. Chod Trávničkových otevřených úvah však implicitně rýsuje druhou alternativu dotazování: jakým změnám se podrobuje příběh v procesu proměn mnohem širšího charakteru? Trávničkův sumarizující přístup přináší v malém prostoru obdivuhodné množství kulturních souvislostí a odkazů na literárněvědnou diskusi o románu a vyprávění; netrvám na hodnocení „někdy za cenu přílišných generalizací“: autorův způsob uvažování totiž vede čtenáře k tomu, aby se dobíral jejich příčin a opakovaně si pro sebe přeformuloval možná tázání. Reflexi konkrétních, mnohdy velmi subtilních interpretací už přenechám laskavému čtenáři, který si stejně „nedá poručit“ a sestaví si „vlastní příběh čtení“; ten můj byl, jak dokládá přítomný text, docela napínavý. Nepatřičnost generalizací vyvstalých v tomto textu jde na vrub nepoměru jeho rozsahu a šíří kontextu. Ach – s jakou chutí bych byla napsala ještě neukázněnější, narcisistní recenzi o tom, jak nelze napsat recenzi...

## Česko-slovenské setkání v Budmericích

Ondřej Sládek

Ve dnech 4.–6. června 2003 se na Slovensku uskutečnilo v pořadí již druhé česko-slovenské setkání literárních vědců, jehož tématem byla česká a slovenská literatura především posledního desetiletí. První kolokvium se uskutečnilo roku 2002 v Luhačovicích a organizačně jej zajišťoval Ústav pro českou literaturu AV ČR, letošní konferenci uspořádal Ústav slovenskej literatúry SAV v Domove slovenských spisovateľov v Budmericích.

Jednání se soustředilo do tří základních problémových bloků (poezie, próza, teorie), reprezentovaných vždy jedním výrazným titulem nejnovější české a slovenské literatury. Zatímco slovenští kolegové se zabývali poezií Petra Hrušky (*Vždycky se ty dveře se zavíraly*, 2002) a prózami Květy Legátové (*Želary*, 2001; *Jozova Hanule*, 2002), čeští badatelé se věnovali *Cvičné pitvě* (1997) Petera Macsovszkého a souboru povídek mladého slovenského spisovatele Michala Hvoreckého *Silný pocit čistoty* (1998). Třetí, teoretický blok byl založen na otázce *Co se stalo s příběhem?* Výchozím textem se stala úvodní studie Jiřího Trávnicka „Vyprávět a vědět. Pokus o hermeneutiku moderní prózy“ z knihy *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy* (2003). Jednotlivé příspěvky v tomto teoretickém bloku neměly literárněkritický charakter, referenti se sice opírali o Trávnickův text, problematikou příběhu a jeho zprostředkování v literatuře 90. let se však zabývali v širších souvislostech.

Svémi referáty o próze *Silný pocit čistoty* Michala Hvoreckého otevřeli jednání Anna Železná a Tomáš Kubíček, za slovenskou stranu o díle Květy Legátové promluvil Vladimír Barborík, Irena Malec a Janka Pácalová. Diskuse nad Hvoreckého texty se soustředila na problematiku ironie v současných postmoderních literárních dílech (zvl. Lubomír Machala), na otázku důvěryhodnosti vyprávění, ale i na problém vyprázdnění hodnot a přítomnost násilí v soudobé cyberpunkové, fantasy a sci-fi literatuře. V případě

děl Květy Legátové slovenští badatelé upozornili na zcela rozdílné narativní postupy v *Želarech* a *Jozově Hanuli*, na převládající baladičnost a mytizaci, která se projevuje jak v samotném příběhu, tak v popisu obce, konkrétních zvyků a tradic. Spíše než za konkrétně identifikovanou krajinu považují oblast Želar za mentální prostor, v němž se odehrává konflikt jednotlivých hrdinů s jejich osudem. Problematika jazyka a literární stylizace, která se u Legátové přímo nabízí, otevřela během diskuse mnoho otázek týkajících se žánrového zařazení, rovin vyprávění, povahy a charakteristiky postav.

O zahájení druhého dne konání konference a problémového bloku *Co se stalo s příběhem?* se postaral slovenský literární vědec a spisovatel Tomáš Horváth svými úvahami o románech Romana Ludvy, zejména pak o knize *Žena sedmi klíčů* (1997). Horváth ve svém rozboru Ludvova románu upozornil na plně uzavřený, sémanticky naplněný fikční svět, poukázal však na určitou hypertrofovanost této sémiózy: znak v Ludvově pojetí odkazuje sám k sobě, takže celý systém, celé dílo zůstává bez sdělení; resp. racionalizace, kterou Ludva ve svém románu nabízí, je nedostatečná, mnohé z toho, co má být podle čtenářova očekávání prozrazeno, zůstává nedořečeno a nedovysvětleno. S ohledem na Trávnickův text se problematice „smrti“ příběhu věnoval Pavel Matejovič. Mnohem spíše než nad jeho koncem se zamýšlel nad jeho proměnami, kterým podle referentova mínění přesně odpovídají změny vypravěčských postupů. Matejovič se pokusil o zmapování podstatných příčin proměn těchto postupů, které ilustroval na postupném obratu od epiky k eseji. Alice Jedličková podrobně představila Trávnickovu hermeneutickou metodu a poukázala na problematiku spojování úvah odlišného řádu vztahujících se k formulím charakterizujícím romány 19. a 20. století. Do centra její pozornosti se dostala i problematika narativu a narativnosti vědeckého díla. Ondřej Sládek se zaměřil na postižení filosoficko-antropologických předpokladů vyprávění, na reflexi bytostné lidské potřeby orientace ve světě, kterou vyprávění příběhu vždy umožňuje. Naše vlastní vnímání světa je totiž příběhové, zároveň ale každý příběh vytváří svůj vlastní svět. Smrt příběhu je v jeho pojetí smrtí člověka.

Referáty a diskuse k vybraným knihám poezie připadly na závěrečný třetí den. Za českou stranu vystoupili Iva Málková, Michal Jareš a Petr Lyčka, za slovenskou stranu Michal Habaj, Lubica Somolayová a Andrej Hablák. Macsovszkého sbírka *Cvičná pitva* se ukázala jako velmi kontroverzní dílo, které vyprovokovalo diskusi nejen o bezbřehé textovosti a psaní v chaosu, které se ospravedlňuje vnějšími rysy vědeckého textu (poznámkový aparát jako součást básnického díla!), ale podnítilo i úvahy o vlastních hranicích poezie. Některé z poznámek k *Cvičné pitvě* byly formulovány tak,



že sémantika uvedeného básnického textu se vyčerpává odkazy sama k sobě, totiž text sám demonstruje vlastní textovost. Charakter poezie Petra Hrušky se v mnohém podstatně liší od Macsovszkého; především svou obrazností a minimálností. Právě v souvislosti s určitými shodnými prvky minimal artu ji sledovala L. Somolayová, A. Hablák ji pak uvedl do vztahu k evropskému lyrickému proudu. O Hruškově poezii jako o znepokojivé záhadnosti tohoto světa, ve kterém se za civilností skrývá hluboká intimita, uvažoval Michal Habaj.

Klidné prostředí, přátelská atmosféra a vskutku inspirativní diskuse podstatně přispěly k tomu, aby se tato konference zapsala do dějin vzájemného setkávání a konfrontace české a slovenské literatury. Je potřeba ocenit nejen dokonale zvládnutou přípravu a organizaci, ale i všudypřítomný humor, s nímž slovenští kolegové jednání konference ukončili. Pomohla jim v tom *Kronika odborně politického školení spisovatelů v Budmericích* z roku 1950, jehož průběh tehdejší kronikář charakterizoval slovy, která bychom mohli s jistou nadsázkou použít i při hodnocení letošního setkání: „V priebehu školenia nedošlo k nijakým pokleskom. Frekventanti boli disciplinovaní, presne dodržiavali denný poriadok.“

Kudy vede cesta ze zrcadlové síně

Karolína Ryvolová

Michal Sýkora: *Vladimir Nabokov od Mášeňky k Daru*. Brno, Host, 2002, 214 s.

Dílo rusko-amerického autora Vladimira Nabokova má v našich krajích jen omezenou, sotva třináctiletou tradici. Za tu dobu však nakladatelství dokázala čtenářům vynahradit jeho absenci publikováním téměř poloviny Nabokovovy masivní tvorby a v literárně-kritických kruzích se vytvořila úzká skupina nabokovovských expertů. Svého druhu monopol, kterému vévodí překladatelé a publicisté Pavel Dominik, Ludmila Dušková, Vladimír Svatoň nebo Zdeněk Pechal, je snadno ospravedlnitelný. Nabokovova poezie, próza a esejistická činnost (částečně i jeho autorské překlady) totiž tvoří rozsáhlý, výrazně heterogenní a současně myšlenkově konzistentní celek, jehož zmapování a dešifrování si takříkajíc žádá celého muže.

Ve druhé polovině 90. let rozšířil okruh vykladačů Nabokovovy tvorby Michal Sýkora (1971), absolvent oboru literární věda na Univerzitě Palackého v Olomouci. Monografie *Vladimir Nabokov od Mášeňky k Daru* je souborem Sýkorových esejů o rusky psané Nabokovově próze, z větší části otištěných nejprve časopisecky, mimojiné i na stránkách *Světa literatury*, kde měli čtenáři rovněž možnost seznámit se s ukázkami z připravovaného druhého dílu, věnovaného próze psané anglicky. Přestože Sýkora zakončil doktorské studium teprve v roce 1998 a patří k mladším literárním vědcům na nabokovovské scéně, nabízí často mimořádné interpretační klíče a ve jmenovaném výčtu odborníků vyniká hlubokým vhledem do autorovy umělecké motivace, jakož i pravděpodobně nejpodrobnější znalostí díla tohoto moderního klasika.

Sýkora svou monografii rozřadil do přehledných kapitol, věnovaných jednotlivým románům a sbírkám povídek v chronologickém pořadí. Poezie

se dotýká jen okrajově, zpravidla jen té, která je součástí větších prozaických celků. Velkou pozornost věnuje dataci počátku vzniku jednotlivých prací. Tak se například dovídáme, že k napsání antiutopického románu *Pozvání na popravu* si Nabokov odskočil od tvorby své nejvzrálejší práce ruského období, *Daru*. Sýkora tuto skutečnost dokládá úryvkem z autentické korespondence mezi Nabokovem a jeho nakladatelem, což je ostatně Sýkorovým dobrým zvykem v každém sporném bodě monografie, zvláště tam, kde se vymezuje proti některému z tradičních nabokovských mýtů. Kromě korespondence využívá i dalších méně obvyklých zdrojů – pro čtenáře jsou zvláště zajímavé a vhodně ilustrující dobové ohlasy. Záznam několika potyček a nedorozumění, ke kterým mezi Nabokovem a exilovými periodiky došlo, je velice občerstvující a obecně dodává celé studii na věrohodnosti. Další doklad Sýkorovy výjimečné preciznosti a snahy dostat se až k dávnověku jednotlivých románů nalézáme v kapitole věnované *Lužinově obraně*. Sýkora uvádí dvojí genezi románu z pera Briana Boyda a Andrewa Fielda, načež šokuje podrobným nastudováním odborné šachistické literatury, aby dokázal, že Fieldova verze není v čase a prostoru možná, pročez se přiklání k Boydově rekonstrukci.

Vraťme se ale k segmentaci knihy. Každá z kapitol je opatřena názvem analyzovaného díla a dále podtitulem, který se svým významem obvykle pohybuje na hranici mezi hlubší charakteristikou práce a jejím postavením v Nabokovově autorském vývoji. Titulek „Mášeňka: Lovestory ze země stínů“ přesně vystihuje Sýkorovo čtení prvotiny, v níž berlínský exulant Ganin prožívá v myšlenkách milostný vztah se svou dávnou ruskou láskou Mášeňkou, jako by to byla přítomnost, a ostentativně ignoruje realitu své současné existence. Sýkora odmítá obvyklou interpretaci, že se jedná o obraz ruských emigrantských kruhů v jejich pestrosti, reprezentovanou lidskými solitéry z penzionu paní Dornové. Vyzdvihuje naopak originalitu rozvržení milostného trojúhelníku a brilantní expozici a závěr románu, které identifikuje jako budoucí Nabokovův trademark. Sýkora zdůrazňuje, že exilem se somnambulně mátoží jen Ganinův stín, zatímco jeho plnohodnotný život se odvíjí ve vzpomínkách – odtud podtitul.

Výstižný a plně dvojnásobný je název třetího celku – „Lužinova obrana: Zrození mistra“. Váže se totiž nejen k tématu románu, jímž je tragické splnutí života šachového mistra Lužina se světem kombinací na šachovém poli, ale rovněž k recepci díla u čtenářů. Po prvotních básnických pokusech, vřele přijaté Mášeňce a technicky poněkud překombinovaném *Králi, dámě, klukovi* je *Lužinova obrana* skvěle vyváženou syntézou lidskosti a pronikavého intelektu

a po jejím uveřejnění se intelektuální exil jednoznačně shodl, že spisovatel Sirin (Nabokovův raný pseudonym) je vůdčí osobností na literárním nebi.

V úvodu k monografii Sýkora v hrubých rysech naznačuje, jak se odvíjely jednotlivé etapy Nabokovova života, a rovnou přistupuje k předestření svého záměru, jímž je především vyhledání „toho, co by mohlo být považováno za typicky nabokovovské“. Svůj plán, totiž odhalit typické motivy, tvůrčí postupy a autorovu metafyziku, skutečně plní. Postupně před námi vystávají charakteristické nabokovovské okruhy zájmu, počínaje vše prostupujícím exilem, přes motiv umělce, cizince v cizím světě, motiv neúspěšného plánu a hrůzy ze smrti a ztráty někoho blízkého, až po zcela zásadní motiv zrcadla a reflexe v něm, motiv dvojníka, „pošlosti“ a paměti. Tím samozřejmě seznam není vyčerpán, Sýkora po drobtích odhaluje i méně exponované charakteristické prvky, jako například to, že smrt protagonisty obvykle probíhá „za horizontem“, tj. čtenář není jejím přímým svědkem, a pokud k ní dochází takřkajíc na scéně za plného osvětlení, je to zpravidla vražda. Věnuje se samozřejmě i narativním technikám, z nichž vyzdvihuje nespolehlivého nebo egomaniakálního vypravěče.

Jako určitý leitmotiv Sýkorova přístupu k analýze vystávají dva zásadní postupy: autor odmítá časté stanovisko odborné veřejnosti, že Nabokovova ruská tvorba znázorňuje mravy ruského exilu, a nesouhlasí s autobiografickým čtením jeho děl. Vymezování proti těmto dvěma obvyklým interpretačním metodám Sýkorovi otevírá nové možnosti, a snad proto se čtenář této studie musí zákonitě pozastavovat nad jeho nestandardními interpretačními klíči, jakož i vynalézavými přirovnáními (viz kapitola Pozorovatel/Oko, v níž Sýkora tři části novely přirovnává k trojkřídlému zrcadlu). Zde ovšem narážíme na jedno drobné úskalí Sýkorovy metody, kterou by bylo možné charakterizovat jako ztotožnění se s tvůrcem. Sýkora je tak výborně obeznámený s Nabokovovou korespondencí, tak pozorně četl jeho díla a s takovým bystrozrakem odhaluje jeho záměry, že místy podléháme dojmů, jako by byl Nabokovovým mluvčím. Ačkoliv každý argument pečlivě podpírá dokumentací a rozhodně není přítelem spekulace, místy se neubrání adoraci či spíše apologii, tak jako v úvodu. Zde vyjadřuje nesouhlas s častým obviňováním Nabokova z krutosti a lhostejnosti a odmítá jeho nařčení ze sklonů k manýrismu a lartpourlartismu. Jistě každý, kdo Nabokovo dílo zná alespoň v hrubých rysech, někdy zažil onen led v páteři, který některé scény a obraty v ději dokáží vyvolat, jakož i pocítil únavu z příliš očividného autorova ukájení se vlastní jazykovou vytríbeností. I Sýkora o těchto spisovatelových slabinách ví, ale do té míry se s ním szil skrze skutečně detailní nastudování Nabokovova dědictví, že v některých okamžicích není

ochoten udržet si kritický odstup. Anebo výstižněji – nechává se opít rohlíkem Nabokovových vysvětlení ex post, která mohou být stejně mistrně fabulovaná jako ony pasti na čtenáře, které Sýkora tak snadno v textu odhaluje. Zároveň se ovšem nebojí Nabokova pohanět, například za prakticky těžko uskutečnitelné milování na zemi v taxíku v *Mášeňce* nebo za příliš velký důraz na technickou stránku románu *Král, dáma, kluk*. Oproti většinovému názoru chválí *Hrdinský čin*, který vnímá jako poctu ruské klasice (Sýkora Nabokova chápe jako přímého pokračovatele linie Puškin, Gogol, Tolstoj, Čechov), ale nelíbí se mu *Smích ve tmě*, protože je až příliš průhledný, banální a navíc částečně motivovaný komerčními zájmy.

Každý Sýkorův text přináší něco zajímavého: nový náhled, přirovnání padnoucí jako rukavice, úryvek z korespondence nebo méně známých esejů. Pro představu si uvedme několik příkladů. Ve studii k *Zoufalství* uvádí Nabokovovu tezi, že špatný a hloupý člověk nemůže dělat dobré umění, a proto je Hermannův zločin odsouzen k nezdaru. (Hermann se domnívá, že našel svého dvojníka a naplánuje vraždu, která má být jeho mistrovským dílem.) Ad *Pozvání na popravu* zase rozebírá význam jmen protagonistů, a ačkoliv se toho již velmi dobře zhostil Andrew Field, Sýkora kontruje lepšími historickými znalostmi. Ve stejné studii odhaluje, že spojení Nabokov – Kafka je novodobým konstruktem 50. let, protože dobová kritika s jedinou výjimkou paralely neviděla. Tamtéž se zamýšlí nad Cincinnatovou četbou knihy *Quercus* (lat. dub) a dešifruje tuto pasáž jako popis Nabokovova ideálního postmoderního díla. Konečně v povídce *Cestující* odkrývá autorovu dvouvrstevnou léčku, spočívající ve zdánlivém opomenutí v textu, na které úmyslně upozorňuje v úvodu k povídce, aby dokázal, že „život je talentovanější než my“.

Kvalita Sýkorových esejů graduje směrem k analýze *Daru*, jakési syntéze všech fabulačních, narativních a metatextových postupů, které Nabokov do té doby vyzkoušel. Sýkora odkrývá vrstvu za vrstvou a odhaluje dokonale stavěné tělo románu, který se sám sobě zakusuje do ocasu. V podtitulu této kapitoly stojí „Puškinův bulvár, Gogolova ulice a náš pozemský dům“, což reflektuje Nabokovovu práci s odkazy na klasické ruské autory, kteří mají v tomto románu o tvůrčím procesu dějotvornou i formální funkci. Otec románového hrdiny měl slabost pro Puškina, také závěr je puškinský, zatímco expozice nese Gogolovy rysy (detailní popis periferních postav, které už se v románu posléze neukážou). Opět z korespondence se čtenář dovídá, že kvůli jedné ze stěžejních kapitol o spisovateli Černyševském prostudoval Nabokov celé jeho dílo. Podobně i Sýkora musí ovládat rozsáhlý korpus ruské literatury, aby odhalil Nabokovovy rafinované in-

dicie potřebné k rozluštění jeho textů. Sýkorově metodě však především vévodí bezpečná znalost díla samého Nabokova včetně pozůstalosti a dobových ohlasů. Zmiňované ztotožnění se kritika s autorem má tedy v tomto případě jedno neoddiskutovatelné plus: Sýkora pracuje v duchu Nabokovovy preciznosti, věnuje pozornost detailům, aniž by zapomínal na celek, nespokojí se s prvoplánovou interpretací a vždy bere v potaz osobnost autora, přičemž zbytečně nesáhá po autobiografických drobtích. A navíc zná jedno kouzlo: ví, že v zrcadlovém bludišti je třeba hledět na zem. Takový přístup by si Nabokov od svých kritiků přál a jen takového kritika by mohl brát vážně.

O exilu dvacátého století

Michal Příbář

Exil a emigrace jsou pojmy, které patří k dějinám dvacátého století prakticky neodmyslitelně. Pestrost i krutost politického vývoje v různých zemích v různých časech vytvořila tolik různých exilů, že je dnes už možno tento jev nejen zkoumat, ale též výsledky zkoumání zobecňovat. Jedním z poznatků českého literárního dějepiscectví ve vztahu k našemu protikomunistickému exilu je legitimní pochyba o relevantnosti kategorie „exil“ mimo její primární politický rozměr. Je exilová literatura skutečně natolik samostatným kontextem, aby nás to opravňovalo k jejímu samostatnému (neřkuli izolovanému) studiu? Nebo je exil pouze dobovým „geopolitickým“ úkazem, který české literatuře na čas vymezil a rozdělil pole, ale na tvorbu samotnou zásadní vliv neměl? A jak je to s exilovou literární vědou? A jak je to u ostatních disciplín? Má svoje specifické dějiny například česká chemie v exilu?

Jakkoli smysl posledně položené otázky lze snadno zpochybnit, „odliv mozků“ je nesporně jedním z průvodních jevů všech exilů, které dějiny poznaly. Potvrdily to téměř všechny referáty, které zazněly na dvoudenní konferenci *Věda v exilu*, pořádané Výzkumným centrem pro dějiny vědy (společné pracoviště Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR a Univerzity Karlovy) ve dnech 11.–12. listopadu 2003 v Praze. Konference byla nejen mezinárodní, ale také velmi interdisciplinární: málokdy se stává, aby se na nepřehledném fóru sešli ke společnému jednání představitelé lékařských, přírodovědeckých a filozofických fakult i oborově srovnatelně vzdálených ústavů Akademie věd. V jedné sekci (Emigrace po únoru 1948) se tak za řečnickým pultem vystřídali autoři referátu o českých chemících v exilu 1948–1989 (odtud výše položená otázka) a referátu o méně známém exilovém psychologovi a příležitostném prozaikovi Jaroslavu Havelkovi – a posluchač měl příležitost znovu si položit onu otázku, nakolik je sám fakt exilu opravdu relevantním kritériem odborného historického výzkumu.

Dějinám české literatury a literární vědy v exilu byly vedle zmíněného medailonu Jaroslava Havelky, který přednesla doc. Milada Písková z opavské Slezské univerzity, věnovány ještě další dva referáty. Ondřej Sládek z Ústavu pro českou literaturu AV ČR představil tři podoby české literární vědy v exilu, jak je reprezentují Lubomír Doležel, Květoslav Chvatík a Mojmír Grygar. Všichni tři vycházeli z jednoho strukturalistického kořene, všichni tři odešli z Československa v různých časech a všichni se v exilu vydali svými vlastními cestami: Doležel přechází od strukturalismu k poststrukturalní problematice, teorii fikční reference, Chvatík nově promýšlí vztah strukturalismu a hermeneutiky (zvl. v souvislosti s kostnickou školou recepční estetiky), Grygar se pokusil o systematické uspořádání a „dopracování“ pojmů J. Mukařovského, a to jak z hlediska literárněteoretického a estetického bádání, tak z hlediska filozofie.

O poznání kontroverznější příspěvek přednesl Petr Hrubý, který se pokusil o konfrontaci obou Kunderových *Umění románu* (1960, 1986) a další knihy esejí téhož autora *Zrazené testamenty* (1993). Hrubý se příliš nevdálil metodě, kterou známe z jeho knihy *Osudné iluze*: intelektuální (či morální?) selhání mladistvého komunisty je podrobně zdokumentováno (někdy i přibarveno – že by Kundera vyhazoval po únoru profesory z vysokých škol?) a získaných poznatků je využito ke zpochybnění autorova zralého díla. Jiným rysem tohoto přístupu je odhlížení od dobových souvislostí: Kunderovo první *Umění románu* přece vyjadřovalo nejen stupeň autorova poznání, ale i limity a mantinely, které bylo nutno během „sporů dědických“ trpělivě překonávat. Nemusíme sice Kunderovo první *Umění románu* považovat přímo za most, po němž padesátá léta přešla do šedesátých (i když zcela vzdálena realitě tato metafora zřejmě nebude), ale dobový význam této knihy zpochybnit nelze. Hrubého provokující příspěvek nevyvolal prakticky žádnou diskusi: literární věda byla mezi posluchači zastoupena minimálně...

K dějinám literatury a literární vědy se soustředily i některé příspěvky v bloku věnovanému ruské a ukrajinské emigraci. Miluša Bubeníková z MFF UK připomněla osobnost ruského komparatisty a literárního kritika A. L. Béma a Miloš Zelenka se zabýval ruskou emigrací v kontextu české meziválečné literární vědy, zvláště v souvislosti s životem, dílem a vzájemným vztahem Romana Jakobsona a Jevgenije Ljackého. S dějinami exilové literární vědy souviselo i vystoupení Miloslava Rechcígla, dlouholetého prezidenta Společnosti pro vědy a umění, založené roku 1958, který v hlavních bodech připomněl dějiny tohoto elitního exulantského sdružení (jehož prezidentem byl v letech 1962–66 René Wellek).

Připravovaný sborník by měl vyjít v první polovině tohoto roku.

## Tápavý průvodce po světě za zrcadlem

Alena Scheinostová

Eduard Petrů: *Zrcadlo skutečnosti. Kniha o středověké, renesanční a barokní parodii*. Praha, ISV nakladatelství, 2002, 171 s.

Vydáním knihy *Zrcadlo skutečnosti* uzavírá Eduard Petrů volnou trilogii prací, v nichž se zabývá způsoby zobrazení skutečnosti ve starší české literatuře. Zatímco první z nich, *Zašifovaná skutečnost* (Ostrava 1972), si všímá alegorické roviny děl a následující *Vzrušující skutečnost* (Ostrava 1984) je věnována středověké fantastice, *Zrcadlo skutečnosti* si bere za cíl obrátit pozornost k takovým dílům, která „záměrně podávají deformovaný obraz skutečnosti proto, aby tak vynikly určité rysy, které autor považoval buď jen za směšné, nebo z hlediska hodnotového systému, který mu byl vlastní, za odsouzeněhodné“ (s. 15), a autorem samotným je avizováno jako „průvodce po parodii českého středověku, renesance a baroka“ (s. 153). Úvodní kapitoly knihy představují prostor pro teoretické uchopení problému; jejich smyslem je podat definici autorova pojetí parodie a ujasnit její postavení v literárním kontextu. V kapitolách následujících, charakteristických analytickým přístupem, Petrů přihlíží ke konkrétním textům, zastupujícím jednotlivá období starší literatury – středověk, renesanci a baroko.

Jádrem autorova přístupu je návrh chápat parodii nikoliv jako žánr, ale jako specifický literární postup: „[L]iterární parodie [...] postrádá vlastní morfologii, protože přejímá morfologické vlastnosti parodovaného díla, popřípadě parodovaného žánru“ (s. 32). Status parodie podle Petrů vyplývá z jejího postavení kontaktního prvku mezi genologickým (žánrovým) a axiologickým (hodnotovým) systémem, jež ji vymezuje jako „literární postup, který představuje ten prvek genologického systému, jenž stojí na hranici systému a ve funkci vstupního a výstupního prvku přispívá k interakci genologického systému [...] a jeho okolí. [Jeho] funkce může být destabilizační

nebo stabilizační [...], a to jak v oblasti literární, tak v oblasti lidské společnosti“ (s. 33). Tato definice je posléze ještě upřesněna podtržením významu destabilizačního potenciálu parodie (s. 37). Inspirace v teorii systémů propůjčuje autorovu přístupu zdání matematické přesnosti. Definice samotná ovšem při bližším pohledu nevykazuje dostatek konkrétnosti a především upřesňujících kritérií (takto formulovanou definici lze bez námahy vztáhnout na kterékoliv eliotovské „skutečně nové“ umělecké dílo), což vzápětí přináší problémy jak v následujících teoretických pasážích, tak také v analytické části studie, a způsobuje postupné pojmové i argumentační rozvolnění.

Petrů se explicitně staví proti obvyklému úzkému chápání parodie jako nápodoby a karikatury určitého literárního díla nebo žánru (tuto charakteristiku volně přisuzuje travestii, srv. s. 25nn.) a soustřeďuje se především na její mimoliterární přesah. V jeho pojetí nejsou až na výjimky parodovány texty – ty představují pouhý „podklad parodie“ (s. 92) – ale samotná životní realita (s. 53). Užívání výrazů parodie/parodovat tudíž většinou koliduje s jejich běžným významem a spíše směřuje ke splynutí s pojmy karikatura/karikovat (termíny bývají uplatňovány synonymně, srv. s. 53 aj.) nebo pranýřovat, zesměšnit (s. 57 aj.). V zacházení s danými pojmy je ovšem autor poměrně nesystematický, a tak se lze v textu studie setkat i s tím chápáním parodie, jež bylo původně popřeno (s. 46 aj.). K vyjasnění autorova přístupu mimoto schází explicitní konfrontace parodie s jinými prostředky literární komiky, jako je právě karikatura nebo např. satira. Několik roztroušených narážek (s. 68 aj.) poskytuje bohužel příliš vágní představu.

Mnohasměrná teoretická nedourčenost se zúročuje v analytických kapitolách studie. Petrů uvádí pro každé období vývoje starší literatury několik textů, od významných titulů literárního kánonu (*Kosmova kronika*, *Mastičkář*, Komenského *Labyrint*) až k dílům téměř neznámým (barokní *Verše o perníkářství*). V průvodní analýze postupuje od označení podkladového textu nebo žánru k odhalení parodické roviny daného díla a k pokusu o vyslovení jeho mimoliterární funkce: například v legendistické pasáži z *Kosmovy kroniky* pojednávající o biskupu Strachkvasovi je zjištěn předpokládaný autorský úmysl parodickými postupy diskreditovat východní rítus (s. 61nn.). Velkorysost autorovy definice umožňuje klást vedle sebe texty velmi nesourodé a výběr řady z nich se může jevit jako sporný, nejprůkaznější v případě barokních selských lamentací (jde o texty vyjadřující ubohé postavení venkovanů za třicetileté války a obsahující verše křesťanských modliteb; podle Petrů jde mj. o parodie válečného utrpení, s. 120nn.). Praktická bezbřehost původní definice i terminologický posun v klíčových pojmech nicméně jakékoli zastoupení legitimizuje, přihlédneme-li v neposled-

ní řadě k tomu, že Petřů parodii ojedinele ztotožňuje i se sociální kritikou (s. 55). Proto se zde přidržíme spíše nedůsledností jiného řádu.

Jako příklad z období středověku autor zařazuje skladbu *Podkoní a žák*, obvykle hodnocenou jako sociální satira. V jeho pojetí, jež je podloženo analýzou kompoziční výstavby textu, se ovšem jedná o parodii univerzitní disputace (s. 70). Odhlédneme-li od absence kritérií umožňujících zhodnotit rozdíl mezi satirou a parodií, lze autorův novátorský závěr uvítat, neboť podává uspokojivou interpretaci morální roviny díla (s. 71). Jeho význam je však bohužel oslaben skutečností, že k němu Petřů došel pouze na základě krátkého úryvku skladby a nikde zjevně nezohlednil její ostatní pasáže. Není vyloučeno, že i zbytek textu poukazuje ke shodnému východisku, takto vystavěná argumentace však působí poněkud suspektně.

Druhým příkladem, jenž zaráží i přes celkovou klasifikační benevolenci, je zařazení Komenského *Labyrintu světa a ráje srdce* jako celku a jeho následná interpretace. Přestože Petřů u většiny ostatních příkladů poctivě hledá pravděpodobné pretexty, v případě *Labyrintu* pouze nastiňuje částečnou podobnost s Erasmovou *Chválou bláznovství*. Komenského karikující literární postup podle něho jen „velmi vzdáleně [...] souvisí s [tímto?] literárním východiskem, a to [...] v motivu cesty“ (s. 129) a jeho těžiště údajně spočívá v „životní parodii“ (s. 130), tj. v přímém parodování reality bez opory v pretextu. Přitom *Labyrint* zřetelně prozrazuje návaznost na starší alegorické žánry (např. na Augustinův spis *De civitate Dei*, v Komenského době značně oblíbený) a také souvislost se soudobými „theatry mundi“ (přímý vliv je prokázán přinejmenším u děl Jana Valentina Andreae). V celé své knize ovšem Petřů uspokojivě neřeší otázku intertextovosti (s parciální výjimkou rozboru funkce propria ve starší parodické literatuře, s. 43nn., jež však v analytické části vykazuje pouze okrajovou důležitost), proto je jen obtížně možné mu vytýkat, že od těchto souvislostí velkoryse odhlíží.

Analýza *Labyrintu* ilustruje ještě jiný, uchopitelnější problém. Komenského text je klasifikován jako „životní parodie“, a to navzdory tomu, že Petřů v teoretické části své studie navrhl vlastní poměrně propracované dělení na parodii samotných textů („parodia canonica“) a parodii nízké životní reality („parodia profana“, s. 57nn.), podle něhož by mělo zcela vyhovovat označení „parodia profana“. Již výše byla zmíněna autorova tendence zpochybňovat existenci parodií vlastních textů, odklon od původního teoretického základu je navíc hned v počátcích analytické části studie předznamenán nejednoznačností při rozlišování těchto dvou typů, jež znovu nadnáší problém absence průkazných kritérií (srv.: „Tak se parodia canonica, tj. parodie kanonizovaného žánru duchovní literatury – legendy – mění v parodii typu pa-

rodia profana [...], ale ve svém konečném vyznění se vrací text opět k typu parodia canonica [...]. V praxi se tedy ukazuje, že dělení parodie na typ parodia canonica a parodia profana je sice možné, ale jedině v tom případě, že si vždy položíme otázku, nakolik [...] oba typy parodie interferují a nakolik jde o čistou podobu jednoho nebo druhého typu.“ s. 66). Daný případ pak pouze explicitně potvrzuje již dříve tušenou tendenci, že teoretická a analytická část studie v mnoha ohledech příliš nekomunikují.

Přistoupíme-li na autorova východiska a přijmeme-li předpoklad, že parodické dílo paroduje samu sociální skutečnost, narazíme na nekorespondenci ještě v jiné rovině. Součástí prvotní autorovy definice je důrazné tvrzení, že určujícím rysem parodie je její destabilizační funkce, tj. potenciál zpochybňovat literární nebo sociální hodnoty (s. 37 aj.). Z rozborů daných děl však daleko spíše vyplývá, že se předmětem parodických děl stávaly ty činy a jevy, které byly s dobovými hodnotami v rozporu, srv. například úryvek z analyzovaných *Frantových práv*: „Vy, kteří ste z našeho cechu a umiete drobet čisti neb drobet latině [...], zjednajíce sobě sukni tiem lepší a birýt, dětež do města, kde vás neznají, a hojte. [...] Pakli by který nemocný v tom líkařství umřel, [...] pravte, že jest neumřel vaší vinou neb neumělostí, ale řekněte, žej nechťel líkařství přijímati ani vaší rady poslúchati“ (s. 107). Příklady v důsledku mnohem výrazněji poukazují na stabilizační, obrannou funkci parodií než na jejich rozkladný potenciál, jak tvrdí základní definice (Petřů na tuto skutečnost dokonce sám naráží, nicméně nereflektovaně, srv. s. 108).

Celá studie vyvolává dojem neustálé obranné delimitace, nebývá však srozumitelně řečeno, vůči jakým názorům či koncepcím se autor vymezuje. Časté neadresné formulace typu „[a]čkoliv se setkáváme s tím, že parodie bývá redukována na hru s textem jiného autora, její funkční vícevrstevnatost nás přesvědčuje o tom, že jde o pojetí příliš úzké“ (s. 27) působí spíše jako stylisticky nepřilíživý způsob prezentace vlastní myšlenky. Předchozí práce věnované dané problematice jsou pojednány nesoustavně a ve zkratce, Petřů se výrazněji zastavuje pouze u několika jmen. Proti M. M. Bachtinovi a jeho následovníkům (sem jsou řazeni J. Le Goff a A. Gurevič) prosazuje představu parodie procházející všemi rovinami literatury a všemi jejími žánry (s. 44, 52nn.), její postavení vůči žánru a její společenskou funkci odvozuje od P. Lehmana (s. 51n.). Přitom je – zvláště s ohledem na to, že se Petřů opakovaně dovolává pohledu dobového vnímatele (s. 37 aj.) – překvapivé, že v celé studii není ani jednou připomenuto jméno průkopníka recepční estetiky H. R. Jauße, jehož teorie mají základ právě ve starší parodické literatuře (*Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, 1959).

Toto spíše povšechné přihlídnutí ke kontextu bádání a četnost obecných odkazů navádějí na celkový problém knihy, a tím je nečitelnost jejího celkového zaměření. Jak vyplývá z obsaženého poznámkového aparátu, Petru již většinu poznatků dříve publikoval formou časopiseckých statí. Dá se tedy předpokládat, že kniha bude buďto důsledným vědeckým dopracováním jednotlivých závěrů, anebo, jak napovídá způsob výkladu, odkazování a členění textu, jejich zpopularizovaným podáním. Výsledek osciluje mezi oběma možnými podobami. Text je zhusta podložen řadou teoretických konceptů, vzápětí je však opouští a velmi snadno se obejde bez nich, srv. výše prezentovaný rozpor v aplikaci typů parodie, anebo se teorie sama pro další směr úvah ukáže jako irrelevantní (jedna z úvodních kapitol je např. věnována úsilí „stanovit takové pojetí parodie, které by odpovídalo všem jejím podobám tak, jak je známe z dosavadního vývoje literatury“, s. 19, přestože se studie dále obrací výhradně ke starší literatuře, a toto úsilí je realizováno výlučně na materiále ukázek z moderní kinematografie). Autor pracuje s řadou jmen, názvů a citátů, patrně však u čtenáře předpokládá sběhlost v problematice starší literatury, která odpovídá jeho vlastní erudici, neboť zpravidla neuvádí ani dataci, ani jakékoliv další charakteristiky nebo dokonce širší kontext, čímž je výrazně oslabena sdělnost textu.

Rozpačitý dojem z knihy navíc umocňuje celková ledabylost, zasahující všechny roviny textu. Kompoziční specifika (obecná charakteristika jednotlivých období starší literatury uprostřed nebo v závěru relevantních kapitol, telegrafický přehled parodických textů v jednotlivých slovanských literaturách uprostřed kapitoly věnované funkci parodie aj.) lze možná vysvětlit odkazem na osobitý autorský styl. Toto vysvětlení ovšem neplatí pro nedbalost formulační (např. „Tato pomluva, které Hasištejnský uvěřil, vedla k definitivnímu rozchodu obou přátel a projevila se v podobě velmi nepřátelského vztahu.“ s. 103) nebo nejednotnost v prezentaci vlastních jmen (Lemuzínka/Lemuzína/Limuzína, s. 21n., Pustrpalk/Pusterpalk, s. 80n.).

Přes všechny uvedené nedůslednosti studie zahrnuje zajímavé a potenciálně podložitelné poznatky (za všechny připomeňme výše uvedenou analýzu úryvku z *Kosmovy kroniky*). Mnohá místa textu i přes jeho nedostatky poukazují na autorovu suverénní orientaci v problematice starší literatury. Lze se tedy právem domnívat, že problém nutně nespočívá v zásadním faktickém pochybení, ale že může vznikat také z nedodržení nebo obejití některých stylistických a metodických pravidel. Za současného stavu může tedy kniha jistě představovat „impuls k tomu, aby [čtenář] odhalil a pochopil skutečnou podstatu parodií ve starší literatuře“ (s. 153), jak by si autor podle svých slov přál. K tomu, aby se stala také odpovědí na tento impuls, nicméně nedostačuje.

## Ruská literatura „Z druhého břehu“

Oldřich Richterek

Vladimír Svatoň: *Z druhého břehu. Studie a eseje o ruské literatuře*. Praha, Torst, 2002, 604 s.

Objemný svazek studií a esejů Vladimíra Svatoně, v jehož teoretických, komparatistických, genologických i literárněhistorických laděných sondách do ruské, české a světové literatury zainteresovaní čtenáři po řadu let uznávají především překvapivé nadhledové přístupy s přítomností filozoficko-estetické optiky (opírající se mj. i o vyvážené propojení znalostí konkrétní literární materie se schopností vnímat ji ve spektru vztahových a zobecňujících souvislostí), může v nás při prvním setkání vyvolat dojem, že autor si v něm kladl za cíl provést bilancování dominantní části své dosavadní činnosti. (Sám nám totiž podobnou hodnotící variantu hned v úvodu publikace nabízí.<sup>1</sup>)

Hypotetičnost podobných soudů však dokazuje nejen jeho skromné přesvědčení o možnostech „vyjadřovat se ještě i v budoucnu k dalším námětům“, které právě ruská literatura nabízí, ale i samo uspořádání posuzované knihy. Její čtyři základní oddíly (I. Z teorie literatury; II. Ruská identita a ruská literatura. Duchovní život Ruska v 19. století; III. Moderní ruská literatura a duchovní život 20. století; IV. Z české kultury) umožňují totiž Svatoňovým dříve samostatně vzniklým studiím vzájemnou vnitřní komunikaci (nejen v rámci jednoho tematického oddílu, ale „integrované“ i v sémantickém prostoru celé publikace) a představují tak ucelený soubor metodologických, názorových i hodnotících postojů, řadících svého autora nepochybně ke „špičce“ soudobé české literární vědy.

Vícevýznamové, avšak inspirativně zbarvené asociace může samozřejmě vyvolat už název celé knihy *Z druhého břehu*. V této souvislosti se však

<sup>1</sup> Mj. ji akcentují i takové ediční postupy, jako je Výběr z prací Vladimíra Svatoně, který je zařazen do závěru knihy.

sluší poznamenat, že právě Vladimír Svatoň patří řadu let k těm českým rusistům, kteří jsou (a i dříve byli!) schopni nazírat, přijímat i hodnotit ruskou literaturu, kulturu, myšlení i svébytnou národní identitu východních Slovanů s respektováním objektivně existující „vícebřehovosti“ proudu evropského kulturního vývoje. Zejména proto se mohl v minulosti vyhnout simplifikovaným zpolitizovaným představám o téměř identickém nazírání na kulturní artefakty a na jejich recepci mezi čtenáři v ruské a české kulturní komunitě, stejně jako konjunkturálně jednobarevnému nepochopení svébytnosti tradice i podstaty ruského myšlení, které – opět simplifikovaně – nedávno ústilo u některých českých myslitelů do jednoduchého odmítání všeho ruského – bez snahy o pochopení vnitřní podstaty a nacionální svébytnosti tohoto nepochybně velkého kulturního areálu *sui generis*. „Druhobřehovost“ Svatoňova pohledu na ruskou literaturu, kulturu a myšlení respektuje její nedílnou a integrální souvislost s kulturou světovou, zejména její mnohaletou přítomnost v evropském kulturním cítění a myšlení. Jde tedy o hlubší přístup, který na jedné straně odmítá onen nám důvěrně známý nekritický obdiv a mechanické přejímání všeho, co nám ruská kultura mohla a může nabídnout, ale na straně druhé ani nezpochybňuje její specifickou i svébytnost, která zůstává součástí celoevropského proudu kulturního vývoje a může být stimulem mezikulturního obohacování a především dialogu, obsahujícího přítomnost vícevrstevnatého myšlení o lidské kultuře obecně.

Ačkoliv autor připomíná, že vzniklý výbor z jeho prací neusiluje ani o podání systematického výkladu s encyklopedickými údaji o ruském literárním vývoji a u jeho jednotlivých analyzovaných představitelů dokonce ani o pokusy vytvářet jejich ucelený literárněhistorický či analyticko-kritický portrét či medailon, je možno právě tento atribut posuzovaného výboru řadit k vysoce pozitivním. Spektrální šíře témat Svatoňových analýz je totiž jinak úctyhodná: odráží se v ní důvěrná znalost poslední etapy více než dvousetletého ruského kulturního myšlení, tzn. etapy, která měla relevantní podíl na formování kulturní i sociální identity současného Ruska.<sup>2</sup> V přirozené konfrontaci s kontextem evropského duchovního, estetického, literárněteoretického a kulturního vývoje se tak autorovi daří hledat přístupovou cestu k řadě navazujících problémů (např. konstrukce uměleckého textu,

<sup>2</sup> Připomeňme, že to byl právě Vladimír Svatoň, kdo do české kultury uvedl nejen rozsáhlý výbor z *Dějín ruské říše* N. M. Karamzina, ale i díla takových autorů, jako byli např. V. F. Odojevskij, A. A. Bestužev-Marlinskij aj. Zejména tato empirie mu např. pomohla nacházet vysoce kompetentní pohledy na fundamentální postavu ruské klasiky – A. S. Puškina, na celý historický kontext formování svébytnosti ruské klasiky i distinktivní znaky jejího duchovního vývoje a konečnou i na genetickou linii ruského románu. Srv. jeho monografii *Epické zdroje románu. Z teorie a typologie ruské prózy*. Praha, AV ČR 1993.

pojetí smyslu komparatistického studia, hledání tvarových i obsahových podob ruské národní identity – včetně jejích eschatologických a apokalyptických elementů aj.), jež bychom v současném svobodně objektivním českém přístupu k fenoménu ruské kultury a literatury neměli opomíjet.

Názorová východiska, nebo chceme-li přímo „úhel pohledu“ výrazně usměrňující Svatoňův přístup k literatuře, můžeme zaznamenat hned v prvním oddíle knihy, orientovaném (jak jsem už výše naznačil) na problematiku literární teorie. Paleta analyzovaných otázek napovídá samozřejmě souvislosti mezi ruským filozoficko-estetickým myšlením a hermeneutickou linií evropské literární teorie ve 20. století.<sup>3</sup> Literární badatele (ale i další zájemce o ruskou a světovou literaturu) tak nepochybně mohou upoutat autorovy sondy do koncepce a struktury uměleckého textu, úvahy nad podstatou a úlohou ironie v uměleckém textu nebo nad obecnou problematikou jeho interpretace, nad otázkou přístupového chápání „světové literatury“, kreativity v literární vědě aj.

Ve druhé části publikace pak čtenáře vedle analytických sond do uměleckého světa některých konkrétních osobností (N. M. Karamzin, V. A. Žukovskij, dominantní A. S. Puškin, N. F. Pavlov, A. A. Marlinskij, M. J. Lermontov, N. A. Někrasov, F. I. Ťutčev, V. F. Odojevskij, L. N. Tolstoj) nepochybně zaujmou i úvahy směřující ke kořenům ruského estetického myšlení (N. J. Berkovskij, V. Solovjov), mj. i k otázkám ruské identity a podoby Ruska v literární a myslitelské tradici, k tzv. slovanské myšlenice a ruskému slavjanofilství aj.

Rovněž nedávno završené 20. století je ve Svatoňově knize představeno řadou zajímavých a diskusi provokujících pohledů. V obecné rovině mám na mysli vedle návratu k N. J. Berkovskému např. jména jako V. Rozanov, K. Vaginov, L. Vygotskij, ale především myslitelské osobnosti M. Bachtina a J. Lotmana. Rozhodující práce daných autorů – jak jsem už výše naznačil – pomáhal Vladimír Svatoň nejen do moderní české literární vědy uvádět svou participací na jejich překladech, ale i svými komentáři. Z uměleckých tvůrců jsou v esejisticko-interpretáčních studiích v publikaci zastoupeni Čechov, Bunin, Cvetajevová, Averčenko, Pilňak, Zamjatin, Nabokov (mj. i se svými „puškinskými“ motivy) a Solženicyn.

Konfrontační optiku (navazující na v minulém období nedořešené otázky vzájemného rusko-českého kulturního dialogu) najdeme i v poslední části knihy (srov. např. „Puškin dvě stě let po svém narození. Peripetie českého

<sup>3</sup> Není to náhoda, že mezi ruskými teoretiky, které V. Svatoň do české literární vědy jako editor (mnohdy i překladatel a zasvěcený interpret) uvedl, jsou právě takové osobnosti jako M. M. Bachtin, V. M. Žirmunskij, N. J. Berkovskij, L. S. Vygotskij, L. J. Ginzburgová a A. F. Losev.



zájmu o Puškinův román“. „Masarykovo myšlení a Rusko“). Za velmi přínosné ale pokládám i zařazení statí jako „Pach hrobů a motivika sentimentalismu v raném díle Jana Nerudy“ (dokládající mj. Svatoňovu erudici v oblasti nejen ruského, ale i českého a evropského literárního procesu první poloviny 19. století, zejména v jeho sentimentalisticko-romantických fázích formování klasického realismu), nebo prací, v nichž prostřednictvím sumarizujících pohledů na tvorbu a přínos některých osobností české literární teorie dokázal řešit celou škálu obecných problémů, překračujících na jedné straně nejen „mantinely“ česko-ruské literární komparace, ale dokazujících na straně druhé i úzké propojení české literárněvědné rusistiky se světovým vývojem. Mám na mysli zejména esej „Moderní román: ztráta společného prostoru a lidská senzibilita“ (vycházející především z hodnotícího pohledu na práce R. Grebeníčkové) nebo „Realita uměleckého díla. Zdeněk Mathauser“. Ve druhém případě se Svatoň vrací k inspirativním „vstupům do světa umění“ (tedy nejen literatury samotné) v pracích nedávno jubilujícího předního českého teoretika, propojujícího fundamentální problémy literární teorie i tvorby s širšími otázkami jejich filozofické a sémiologické podstaty.

Svatoňovu sbírku „studií a esejů“ můžeme tedy zařadit k těm teoretickým artefaktům, které už v době svého vzniku pomáhaly uchovávat a rozvíjet nejlepší tradice českého literárně kritického myšlení a zasloužily se o to, že se je v době nedávno minulé nepodařilo zcela zprerhat. Věřím, že recenzovaná publikace najde své čtenáře nejen mezi úzkým kruhem zájemců o rusko-český kulturní dialog. Neměla by totiž uniknout pozornosti ani literárněvědných badatelů obecně, ale ani těch čtenářů, které zajímají otázky vývoje soudobé literatury a všech badatelských pohledů na ni.

## Daleká cesta k syntéze

Daniel Soukup

Milan Hrala a kolektiv: *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha, Karolinum, 2002, 271 s.

Recenzovaný soubor statí, jehož autory jsou pracovníci Ústavu translatologie FF UK, zasluhuje zvláštní pozornost jakožto první soustavnější příspěvek k dané problematice po Levého studii „Vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře“ (úvodní část *Českých teorií překladu*, 1957). Jak naznačuje už název knihy, *Kapitoly* nechtějí být, slovy editora Milana Hraly, skutečně syntetickými dějinami českého překladu (srv. „Úvodní poznámka“, s. 8): pojednávají totiž pouze o překladech z nejvýznamnějších jazykových oblastí a soustředí se především na beletrii. Přesto se autoři „pokusili shrnout a syntetizovat dosud vykonanou práci v této oblasti, realizovanou v řadě časopiseckých článků i knižních publikací“ (s. 10).

Knihla obsahuje vstupní studii pokrývající období od středověku do obrození (jejím autorem je Jindřich Veselý) a pět kapitol věnovaných zvoleným oblastem (řazeným abecedně): angloamerické (Eva Masnerová a Eva Věšínová-Kalivodová), francouzské (Šárka Belisová a Jindřich Veselý), německojazyčné (Jiří Veselý a Ivana Vízdalová), ruské (Milan Hrala), stručněji španělské a hispanoamerické (Miloslav Uličný). Přístup a pohled jednotlivých příspěvatelů se přitom od sebe liší (i na to Hrala upozorňuje, viz s. 9), někdy velmi výrazně: např. Uličný – oproti ostatním – se ve výkladových pasážích zaměřuje především na versologický rozbor a příležitostně uvádí údaje o knižních ilustrátorech. Vnitřní členění kapitol rámcově odpovídá periodizaci vyčtené v úvodu knihy: „[N]árodní obrození (zhruba 1790–1850), období příprav a doplňování (1850–1890), období velkých edičních projektů (1890–1918), období meziválečné (1918–1939)“ (s. 9) a ve stručném nástinu poválečné období.

Ačkoliv zmiňovaná Levého studie má představovat pouze „základní kámen“ *Kapitol* (s. 10), některé části knihy, především Veselého studie o předobrozenském období, k ní mnoho poznatků nepřidávají. Dokládá to již práce s prameny. Téměř všechny Veselého citáty totiž najdeme už u Levého, namátkou Štítného poznámku k překladu *Zjevení sv. Brigitty* (*Kapitoly*, s. 14; srv. Levý, s. 21), úryvek z Husovy *Postily* (*Kapitoly*, s. 15; srv. Levý,<sup>1</sup> s. 46) či citát z Havránkovy stati „Vývoj spisovného jazyka českého“ z *Československé vlastivědy* (*Kapitoly*, s. 27; srv. Levý, s. 57). Veselý dokonce přebírá i některé Levého formulace (byť je vřazuje do jiných souvislostí): „Překlady životů svatých, kázání, líčení hrůz pekelných a slastí nebeských [...]“ (*Kapitoly*, s. 28) – „Překlady životopisů svatých, kázání, líčení hrůz pekelných a slastí nebeských [...]“ (Levý, s. 64). „Typickým příkladem je stať o překladu v Gramatice Václava Jandyty (1715)“ (*Kapitoly*, s. 28) – „Typickým příkladem je stať o překládání v Jandytově Gramatice (1715)“ (Levý, s. 64). Veselý neuvádí žádné stránkové odkazy na Levého studii či na původní prameny; někdy dokonce chybí i název pramenu (např. u Havránkovy stati zmíněné výše). O Levého studii se nadměrně opírá i kapitola o obrozenských překladech z německy psané literatury (s. 125–135), která se navíc omezuje v podstatě jen na překlady Bürgerových básní (kvůli jejich údajné typičnosti, viz s. 131), i když zde patřičné odkazy většinou najdeme.

Vztah k Levému a jiným starším klasikům místy poznamenává až nemístná úcta, autority se citují i pro doložení banálních či obecně známých faktů: „Jako byla pro protireformační překlad nedotknutelná idea náboženská, tak se – podle Jiřího Levého – stává sakrosanktem obrození idea národní“ (*Kapitoly*, s. 127; tato věta, prezentovaná jako parafráze, je ve skutečnosti citátem, srv. Levý, s. 86). Přehnaný respekt nejvýrazněji postihl čtyřstránkovou pasáž, kterou Jiří Veselý věnoval O. Fischerovi (s. 166–170): obsahuje jen citáty a komentáře ve smyslu „[d]ejme za pravdu Otokaru Fischerovi“ (s. 167) a je uzavřena neorganicky začleněnou citací kompletní Pickovy básně *Překladatel* i stejnojmenné Fischerovy odpovědi (celkem 54 veršů), která má doložit pouze to, že Fischer „[j]ako by [...] chtěl svými verši jen potvrdit to, co vyjádřil jindy a jinde [...]“ (s. 168–169).

Závislost na Levém se projevuje i v tom, že většina přispěvatelů příliš nebere v potaz pozdější vývoj bádání. Např. výklad českého obrození není dnes možné opírat pouze o práce Felixe Vodičky (viz s. 125) bez jakéhokoli odkazu především na demystifikující studie Macurovy (obzvláště rele-

vantní je Macurovo vytčení „překladovosti“ jako jednoho z určujících rysů obrozenské kultury, in V. Macura: *Znamení zrodu*, 2. vydání. Jinočany, H & H 1995, s. 61–78). Nedostatečná reflexe obrozenského pojetí české kultury se výsledně odráží i v některých výkladových pasážích *Kapitol*. Bez komentáře se přejímá neudržitelná Grundova interpretace Erbenových Svatebních košil (v protikladu k Bürgerově Lenoře) jako básně svým pojetím „české“ (s. 135); nepatřičně se směšuje obrozenské vlastenectví se Schillerovým pojetím svobody (s. 127–128); bez jakékoli diferenciacce se tvrdí, že „filozofické a estetické myšlení“ německy píšících spisovatelů z českých zemí se „lišilo od smýšlení jejich českých kolegů“ (s. 161); příslušníci pobělohorských elit jsou historicky nepodloženě charakterizováni jako „konfesijně i národnostně cizí“ (s. 26).

Jen mimochodem zmiňme, že i ústřední pojem „český překlad“ by bylo vhodné explicitně vymezit. Z *Kapitol* vysvítá, že autoři ho chápou jako překládání do češtiny. Vezmeme-li však za slovo příležitostně poukazy na „neobyčejně složité vztahy s jazykově německým etnikem“ (s. 20) či na „[z]vláštní postavení“ německy píšících autorů z českých zemí (s. 161), uvědomíme si, že dějiny českého překladu by bylo možné pojímat i jako dějiny překládání v českých zemích.

Nekoncepční práce s primární i sekundární literaturou patří k obecnějším kazům *Kapitol*. Uváděné úryvky bývají příliš dlouhé a často chybí sdělný (nebo i jakýkoliv) komentář. Obzvláště Belisová se zhusta vzdává vlastního hodnocení popisovaných jevů a místo něj zařazuje nekomentované citáty (ze Šaldy, Nerudy, Dyka, Karla Čapka či Julia Fučíka). Při citování se také projevují výrazné rozdíly mezi jednotlivými autory: kupříkladu Miloslav Uličný vůbec necituje beletrii (ať už v originále nebo v překladu), zato uvádí četné úryvky z předmluv, doslovů, dopisů apod. I on přitom zařazuje citáty dosti triviální. Např. z citované Pikhartovy poznámky k jeho *Španělskému sborníku* se dovídáme pouze to, že překladatel chtěl „podati obraz [... středověkého a renesančního] španělského smýšlení, života a zvyků“ (s. 248).

Citáty místy rozrušují soudržnost textu, např. na s. 128 uprostřed dokladů čečizace v překladech z němčiny trčí nesouvisející úryvek z Puchmajerova překladu Bürgera. Jinde se prohlašuje, že „dekadence se od skutečnosti odvracela úplně a programově“ (s. 153–154), dokladem však má být přímo protiřečící citát z Karáskova článku „K otázce, jak překládati“, podle něhož je umělcův výraz výsledkem „nárazu vnějšku na jeho nitro“ (s. 154).

Někdy naopak příklad či odkaz chybí i na místě, kde má čtenář plné právo se ho dožadovat: „[...] Fischerovy překlady dokazují, jak vážně on sám k problémům přistupoval. Tak například jeho český překlad (1931) his-

<sup>1</sup> Cituji podle druhého vydání: J. Levý, *České teorie 1. Vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře*, Praha, Ivo Železný 1996.

torické hry *Alžběta anglická* (1930) Ferdinanda Brucknera (1891–1958) je toho důkazem [konec odstavce i myšlenky]“ (s. 168). „Z analyzovaných ukázek [Špinkových překladů Waltera Scotta] se Špinka zdá být překladatelem věrným a kultivovaně se vyjadřujícím, byť jeho vazby na nás působí značně archaicky [konec odstavce i myšlenky]“ (s. 37). V druhém případě navíc vůbec není jasné, kdo zmiňované analýzy prováděl, zda byly publikovány atd. Takto neúplně (a tedy zbytečně) se na translatické analýzy odkazuje poměrně často: bez dalšího se zmiňuje např. i „[s]oučasný neúplný rozbor překladů [Erenburgových] knih“ (s. 226). Citační ležérnost místy hraničí až se schválností, např. když je řeč o tom, že v 60. letech 20. století „poprvé vychází známý pikareskní román M. Alemána“ (s. 252) bez uvedení jeho názvu (*Dobrodružný život Guzmána z Alfarache*; ani u odborníků nelze předpokládat obeznámenost se všemi význačnými díly všech moderních literatur).

Konkrétních odkazů na translatické rozborů najdeme v *Kapitolách* poměrně málo, někdy se navíc neuvádějí jejich výsledky (viz např. odkaz na studie Jindřicha Veselého o Eisnerových překladech ze středověké francouzské literatury, pozn. 72, s. 263). Z knihy nelze zjistit ani údaje o vlastních studiích, které autoři zapracovali do svých příspěvků. Občas naopak autoři upozorňují na to, že chybí „[d]ůkladná translatická analýza“ některých děl, např. Panfjorovy románové kroniky *Bruski* či knih L. Sejfullinové (s. 228), hodnota takovýchto upozornění je však sporná, především proto, že na ně ve výčtech přeložených knih narážíme jen ojediněle. Není pak jasné, zda všechny ostatní zmiňované překlady analyzovány byly, zda autor pokládá uváděné knihy za obzvláště vhodný materiál pro translatický rozbor, nebo zda se jedná jen o nahodilý nápad.

Nesoustavné odkazování je jedním z projevů celkově nedbalé struktury textu. Odstavce na sebe mnohdy nenavazují, výrazy jako „však“ či „na druhé straně“ se někdy užívají bez ohledu na svůj význam, zcela nahodilá je distribuce adjektiv jako „(světo)známý“, „slavný“, „proslulý“ u jmen jednotlivých autorů, knih či překladatelů. Soudržnost textu je pochopitelně ovlivněna tím, že se jedná o kolektivní dílo; např. opakování četných informací patrně nebylo možné zamezit, už proto ne, že editor bohužel nezařadil všeobecné úvody charakterizující jednotlivá období. Konceptně neomluvitelný je však fakt, že totéž období překladů z anglické a americké literatury (zhruba 1880–1941) paralelně bez udání důvodu pokrývají studie Masnerové a Věšínové-Kalivodové. Některé informace se navíc opakují i v textech jediného autora: Belisová dvakrát píše o tom, že Jungmann nedokončil překlad Voltairova *Tankreda* (s. 82), resp. *Tangreda* (s. 83): poprvé se tvrdí, že

„možná proto, že nedoufal v možnost jeho vydání“ (s. 82), podruhé již o této nemožnosti „věděl“ (s. 83); Uličný dvakrát na stejné stránce představuje překladatele R. J. Slabého (s. 254) a dokonce třikrát zdůrazňuje, že hispanoamerická literatura se do češtiny začala ve větším měřítku překládat od 60. let 20. století (s. 253 a dvakrát na s. 255).

Problematická strukturace textu je často podmíněna obsahově: celé dlouhé pasáže *Kapitol* přinášejí jen nesystematickou bibliografii překladů pospojovanou do vět tak, aby vyvolávala dojem souvislého textu (ale např. na s. 173–175 se plynulost ani nepředstírá). Takto vystavěny jsou především stati věnované první polovině 20. století; přispěvatelé (s výjimkou Milana Hraly) tváří v tvář záplavě přeložených děl většinou rezignovali na výklad či snahu o utřídění. Při uvádění dalších a dalších titulů se obzvláště někteří z nich drželi učebnicové zásady neopakovat stejná slova, takže výsledný tvar místy působí značně krkolomně, viz synonymickou řadu z jediného odstavce (týkajícího se překladů Heina): „byla přeložena“; „přeložil“; „převydl“; „vyšla v překladu“; „vedl do českého povědomí“ (s. 155). S obdobnou formulační rozmanitostí jsou někdy uváděni na scénu i autoři původní literatury: „Neodmyslitelnou součástí vídeňského literárního života na přelomu století je...“, „dalším mistrem [...] byl...“, „silnou uměleckou osobností [...] byl...“, „reprezentativním představitelem [...] byl...“ (s. 159–160). Někteří přispěvatelé v těchto výčtech bohatě využívají charakterizačních apozic rozvinutých místy až na hranici karikatury: „[Lenauova] epicko-dramatická básnická skladba o proslulé postavě italských dějin *Savonarola*“ (s. 154), Jeromeovi *Tři muži ve člunu* vyšli poprvé „v překladu budoucího československého a posléze protektorátního prezidenta E. Háchy a jeho bratra“ (s. 62). Nepoučenému čtenáři mohou tyto nepřehledné struktury někdy sugerovat mylnou interpretaci: „opravdový kritik a satirik anglického sociálního románu W. M. Thackeray“ (s. 55); „F. Chudoba [...], přední znalec a vykladač anglických romantiků své doby“ (s. 58). Dvojznačnost jiného typu proniká do následujících formulací: „Keltskou symbolikou přitahovaly [v meziválečném období] hry W. B. Yeatsa“ (s. 50). „Opravdovostí citu spojenou s humanistickými ideály, kritickým duchem a osvíceností rozumu zaujalo v prvních dvaceti letech 20. století dílo německého osvícence Gottolda Ephraima Lessinga (1729–1781)“ (s. 155). V těchto případech není zřejmé, zda se má jednat o popis reálné recepční situace, nebo pouze o prostředek textualizace strohé výčtu.

Po stylistické stránce lze *Kapitolám* i jinak leccos vytknout. Přispěvatelé často formulují ledabyly („André Gide, *Návrat ze Sovětského svazu*, přeložený Bohumilem Mathesiem již v témže roce jako originál“, s. 117–118;

„sklon [májovců] k žurnalistické profesi“, s. 141), směřují vazby („Jde hlavně o generační problém, spojený s kritikou až odporem k předchůdcům“, s. 216), používají nečeské konstrukce („[B]yly to právě výbory českých překladů, vycházející ve Škeříkově řadě Prokletí básníci, které budily oprávněný obdiv [...]“, s. 108; „[J]e dobře známo, že Friedrich Adler to byl, kdo sám překládal verše Jaroslava Vrchlického do němčiny [...]“, s. 175). Le-dabylá stylizace postihla místy i celé odstavce:

„Počinaje Jungmannovým překladem Chateaubriandovy Ataly se pozornost obrací k aktuálnímu literárnímu dění. Z tohoto hlediska lze už samu volbu Ataly považovat za čin průkopnický a výsledný produkt této volby za triumf. Triumf slaví Josef Jungmann svým obdivuhodným překladem Ataly už čtyři roky po vydání francouzského originálu. Volbou Ataly tedy Jungmann předjímá princip, jímž se bude od šedesátých let řídit jako jedním z hlavních požadavků převážná část překladatelské produkce, a tím je princip aktuálnosti“ (s. 83).

Autoři se nevyhýbají ani klišé (Heinova díla v nacistickém Německu „hořela na středověkých hranicích“, s. 178; „komunisté zmizeli v propadlišti dějin“, pozn. 139, s. 266), celé věty i odstavce formulačně sklouzly na úroveň pokleslé publicistiky: „[K]dejaký ‚znalec jazyka‘ cítí příležitost se na tomto boomu přizvít a pomoci nikoli zájmu čtenářů, nýbrž svému kontu“ (s. 163). Někdy je obtížné rozlišit, zda se jedná o formulační neobratnost, nebo o myšlenkovou banalitu: „Symbolismus se [realitu] snažil objevit pod povrchem jevů a vyjádřit ji právě pomocí symbolů [...]“ (s. 153). „Konzument [knížek lidového čtení] si svou četbu vybíral podle toho, jak vyhovovala jeho kulturnímu vkusu [...]“ (s. 77).

Často se vyskytují hovorové obraty (snad jako reziduum původní mluvené podoby): „Čili řekli bychom, že tady jde o změnu vlastně ideologickou“ (s. 130); „Originál nebývá respektován, klidně jsou vynechány i dopřány celé odstavce [...]“ (s. 209). Rozvolněná hovorová poloha se místy přesmyká až na hranici srozumitelnosti: „[Gideova] *Pastýřská symfonie* je ‚zabita‘ při superlektoraci na MK [...]“ (s. 122). Familiárnost některých obrátů je až iritující: „Cožpak lze z Boženy Němcové odečíst prvky romantické či prvky realistické, ba i prvky biedermeieru tak, aby se nám z toho všeho nevytratila naše paní Božena Němcová?“ (s. 166); „Nad takovými chybami i studenti translologie nechápavě vrtí hlavou“ (pozn. 126, s. 265).

Formální a jazykové vady nejsou bohužel kompenzovány obsahovými přednostmi (s nejvýraznější výjimkou Hralovy studie o překladech z ruštiny). Autoři ulpívají na povrchnostech (jako je dobový pravopis starších obrozenských překladů, viz s. 35), výkladové pasáže, ostatně nečetné, jsou

často zmatené, neúplné nebo nepřesné. Není zřejmé, proč se to, že Eisner překládal ze třinácti jazyků, má dnes jevit (i bez ohledu „na jeho (dnes již překonaný) adaptační přístup k originálu“) „do jisté míry jako rys negativní“ (s. 249). Důvod snad má tkvět v tom, že o jeho znalostech jazyků „nejsou žádné důvěryhodné zprávy“, jak se zde uvádí pro španělštinu. V tom případě je však nesmyslné argumentovat Eisnerovými překlady z němčiny (Eisner byl bilingvní).

Nepohotovost v překládání Goetha a Schillera se odůvodňuje pouze tím, že „byli pro českého překladatele leckdy problémem nezvládnutelným“ (s. 131; srv. i s. 135). Přitom např. na faktu, že „[In]a překlad *Werthera* bylo třeba čekat až do roku 1900“ (s. 135; na s. 155 se uvádí datace 1901), se mohla spolupodílet i nepřijatelnost tohoto díla z hlediska vládnoucích společenských a literárních norem. Jinde se uvádí, že „[n]aturalismus se v německé literatuře prosazoval především na přelomu osmdesátých a devadesátých let“, avšak že „už v roce 1891 uveřejnil rakouský spisovatel a publicista Hermann Bahr (1863–1934) polemickou esej *Překonání naturalismu*“ (s. 148). Nezmiňuje se zde specifická situace v Rakousku, kde se oproti Německu naturalismus příliš nerozvinul. Nelze zařazovat J. R. Bechera mezi spisovatele, jejichž jména se v poválečné literatuře NDR až „[p]ostupně [...] vynořují“ (s. 180). Becher (1891–1958) debutoval v roce 1911, do východního Německa se z emigrace vrátil hned v červnu 1945 a do kulturní i politické činnosti se zapojil okamžitě (např. v roce 1954 se stal prvním ministrem kultury NDR). I neoborníka zarazí, když se jako doklad „velmi široké palety názorů“ v nebeletrických titulech překládaných z ruštiny v 1. polovině 20. století objeví vedle bolševické literatury (s datem vydání 1933–1938) mj. Varšavského kniha *Vláda lži a podvodu v SSSR*, ovšem s válečnou datací 1941 (viz s. 231).

Místy se nepatřičně uplatňuje současné hledisko, např. v opakovaných poznámkách o jazykové archaičnosti některých obrozenských překladů, nebo když se uvádí, že v období před 1. světovou válkou „překvapí počet přeložených knih“ od dnes polozapomenutého amerického spisovatele T. B. Aldriche. Nedovíme se ovšem, což by bylo přínosnější, čím tento „uhlažený realista“ tehdy zaujal (s. 44).

Zpřesnění zasluhují i některé dílčí formulace a drobné věcné chyby. Nelze říci, že věrozvěst Konstantin „tvrdil, že chce raději říci pět slov jazykem srozumitelným než tisíc jazykem nesrozumitelným“ (s. 13). Spíše než o Konstantinovo vlastní tvrzení se jednalo o účelově použitý citát z bible (1. Korintským 14, 19). Římská církev se nemění „v mocnost světské povahy“ až od počátku 15. století (s. 24). Severoamerické kolonie na území budoucích Spojených států nebyly v 16.–17. století pouze kalvinistické

(viz s. 25). Galsworthy nebyl „nejčtenější a nejúspěšnější anglický prozaik viktoriánské éry“ (s. 65): jeho hlavní úspěchy spadají až do období po smrti královny Viktorie (1901). Pojem „fantasy“ už zdomácněl i v českém prostředí, proto ho není třeba nahrazovat či vysvětlovat výrazem „tzv. fantazijní literatura“ (s. 75). „J. Cidlinský“ (s. 207) je podle všeho (Jan) Bohumil Janda (1831–1875), pišící i pod pseudonymem Cidlinský.

I slibně rozbíhlý výklad se téměř pravidelně zastavuje několik kroků před interpretací. Např. na s. 90–91 se (podle Neffovy studie „Čechy a Jules Verne“) zajímavě líčí prudké posuny Nerudova hodnocení Vernových románů (od propagace přes odmítání k opětovnému přijetí), chybí však byť jen pokus tyto proměny vysvětlit. Nevysvětlen zůstane i fakt, že „nejpřekládanější autor z němčiny do češtiny Karl May v době okupace vycházel jen sporadicky“, ačkoliv byl Hitlerovým oblíbeným autorem (s. 179), či skutečnost, že mezi lety 1924 a 1929 vyšlo pět různých překladů Balzakovy *Evženie Grandetové* (s. 115). Věšínová-Kalivodová upozorňuje na pozoruhodně vysoký podíl žen na meziválečném překládání angloamerických modernistů a přednese podnětnou, byť spornou tezi o „specificky originálních způsobech“ využití „ženského tvůrčího potenciálu“ (viz s. 69). Na její podporu však uvádí pouze to, že „překládová práce Staši Jílovské byla vážným a často zdařilým procesem stylového hledání“ (s. 69) a její překlad *Milence lady Chatterleyové* představuje „neostýchavý, přirozený ženský převod Lawrenceova památného mužského otevření sexuálního tématu v literatuře“ (s. 71).

V pasáži o poválečném období se u Jiřího Veselého (překlady z němčiny) a Milana Hraly (překlady z ruštiny) projevuje nedostatečný odstup od tématu. Veselý se uchyluje k lacinému retrospektivnímu zesměšňování tehdejších oficiálních představitelů, místy až na úkor sdělení: „V roce 1973 vyšla knížka Anny Seghersové *Neobvyklá setkání*. Neobvyklé byly i rozpačky partajních šéfů české kultury nad touto edicí“ (s. 181; co na nich bylo neobvyklého?). Vypomáhá si i nicneříkajícími historkami: „[U] nás se v době tzv. normalizace v sedmdesátých letech jméno Franze Kafky pomalu ani vyslovit nesmělo – ‚Franz Kafka, horrible dictu!‘, řekl kdysi v sedmdesátých letech při diskusním příspěvku znamenitý prof. Dahlke z NDR na jakési konferenci v Liblicích [...]“ (s. 181).

U Hraly je patrná poněkud křečovitá snaha obhájit pověst poválečné české rusistiky: „Budiž zde konstatováno, že ze skutečných osobností ruské i české literární vědy ani z řad sovětských bohemistů se do této [normalizační kulturní] kampaně nezapojil nikdo, stala se záležitostí konjunkturních sovětských rusistů třetího až pátého nálevu a [...] všehoschopných přísluhovačů sovětských i našich“ (pozn. 186, s. 268). Jeho líčením poli-

stopadových poměrů pak proznívá nepřeslechnutelný tón ublíženosti, např. když tvrdí, že „proklamovaný nezáměr o Východ patří [v prostředí současných prominentů] k bontonu a má dosvědčit náležitý vkus“ (s. 239). Autor se zde uchyluje i k bulvárnímu sociologizování: „[...] polistopadový obrát k tomu,] co nemohlo být prezentováno – např. nekonečné televizní seriály, politické a jiné senzace, sexuální skandály VIP, svět zbytků evropské šlechty, úspěšných podnikatelů a dobrodruhů atd.“ (s. 238). Zvláště působí také nepoměr mezi Hralovými označeními pro okupaci německou („německ[á] okupac[e]“, s. 234) a sovětskou („vojenský způsob řešení politických problémů [nesoucí] s sebou všechny negativní důsledky“, s. 237).

Redakčně jsou *Kapitoly* připraveny kvalitně, formální nedůslednosti najdeme pouze u delších citátů (někdy jsou vytištěny petitem, jindy běžným písmem) a v ojedinělém použití tučného písma na s. 140–141. Poznámky 19 (s. 260) a 34 (s. 261) jsou totožné. Tiskových chyb se do textu vloudilo málo: „[Český národ] svatého páva svého sobě vědom jest“ (s. 191).

Ve světle všech uvedených závažnějších výhrad vyvstává otázka, co mají a mohou *Kapitoly z dějin českého překladu* svým čtenářům (jsou určeny především „studentům oboru překladatelství a tlumočnictví“, s. 9) přinést. Přesnou odpověď zřejmě neznají ani sami autoři, soudě dle nevyvážené koncepce knihy a chybějícího stanovení cílů. Při současném stavu bádání evidentně nebylo možné nabídnout víc než heterogenní soubor statí s výhledem na budoucí syntézu (srv. i Hralův úvod, zvl. s. 8–9), to však – samo o sobě – neospravedlňuje výraznou rezignaci na výklad. Pokud naopak autoři chtěli pojmut *Kapitoly* spíše faktograficky, bylo by poctivější – a hlavně přehlednější – zpracovat aspoň jejich část jako standardizovanou bibliografii. Převažující faktografická koncepce však působí spíše nereflektovaně, mj. proto, že chybí rejstřík i odkazy na některé existující kvalitní bibliografie: např. na bibliografii překladů hispanoamerické literatury (in A. Housková: *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha, Torst 1998), bibliografii překladů literatury Spojených států zpracovanou M. Arbeitem a E. Vychodilovou (in R. Ruland a M. Bradbury: *Od puritanismu k postmodernismu. Dějiny americké literatury*, přel. kolektiv. Praha, Mladá fronta 1997) či publikaci Z. Rachůnkové: *Zamlčování překladatelé. Bibliografie 1948–1989*. Praha, Obec překladatelů 1992.

Na závěr několik poznámek k možné koncepci avizovaných syntetických dějin českého překladu. Jedno z poučení, které si lze z *Kapitol* odnést, je potvrzení výjimečné úrovně výchozí Levého studie. Ta své vymezené téma – podat rámcově „dějiny teoretického myšlení o překladu a jeho uměleckých prostředků“ (Levý, s. 5) do roku 1945 – zpracovává natolik důklad-

ně, že ani do budoucna není nutné uvažovat o jejím zásadním přehodnocení. Případné další vydání *Českých teorií překladu* by spíše bylo vhodné obohatit o kapitolu (a bibliografii odborných prací) pokrývající poválečné období a o studii, která by Levého přínos celkově charakterizovala a přinesla důležitější zpřesnění i alternativní interpretace. Velmi přínosná by byla i souhrnná bibliografie významnějších překladů.

Namísto rozmělnění citování a parafrázování Levého, jehož jsme v *Kapitolách* namnoze svědky, by bylo užitečnější na jedné straně uvádět více konkrétních výsledků translatologických analýz (které jistě nebudou pokaždé přesně zapadat do Levého typizujícího rámce), na straně druhé postupně přikročit k formulování komplexních soudů. V *Kapitolách* v tomto kontextu zaujme např. nastíněná spojitost mezi husitskou „přísností“ a tradičními potížemi s překládáním „skandálních“ děl či vulgarismů do češtiny (s. 15–16). V první řadě však bude zapotřebí se soustavněji zaměřit na oblasti, které Levý úmyslně nechal stranou: „[D]ějiny českého překladatelství by musely zkoumat nejen, jak se překládalo, ale také co se překládalo a proč se překládalo, musely by charakterizovat a vývojově zařadit všechny významnější překladatele“ (Levý s. 6). Především ke kontextuální „sociologii překladu“ poskytují *Kapitoly* některé podnětné údaje i interpretace, například poznámky o opožděné recepci klasické ruské literatury (s. 193–194); o souběžnosti Vočadlova hodnocení (in *Anglická literatura 20. století*, I, 1932) některých anglických autorů „se soudobými vydavatelskými trendy českých překladů anglické literatury“ (s. 66); o vynucené patnáctileté pauze ve vydávání překladů L. Aragona (kvůli jeho odmítnutí sovětské okupace Československa) v době, kdy jeho díla „byla v ostatních zemích tzv. socialistického tábora běžně vydávána“ (s. 122). Jako velmi nosná se jeví (především Hralova) snaha postihnout koncepční vliv jednotlivých nakladatelských domů a knihnic (viz zejména pasáž o Ottově Ruské knihovně, s. 198 nn.) a zasadit dějiny překladu do dějin obecně kulturních vztahů s danou výchozí oblastí. S editorem sborníku (viz s. 8) ovšem musíme souhlasit v tom, že cesta k syntéze bude ještě velmi dlouhá.

## Čechov dramatik lidsky a svižně

Václav Chochola

Jovan Hristić: *Čechov dramatik*. Olomouc, Votobia, 2003, 157s., přeložil Dušan Karpatský.

*Čechov dramatik* – poněkud strohý název zaštiťuje letos vydanou knihu srbského spisovatele, dramatika a literárního teoretika Jovana Hristiće (1933–2002). Nikterak rozsáhlý svazek (157 s.) přináší do Česka olomoucká Votobia s dvaadvaceti letým zpožděním za prvním vydáním (Bělehrad 1981), což je na zemi se silnou čechovovskou tradicí dosti dlouhá čekací doba.

Autor v úvodu předesílá, že jeho hlavním záměrem není detailní rozbor Čechovových her, ale spíše přiblížení jejich specifického světa. Velká část knihy vychází z přednášek, s nimiž Hristić vystupoval v letech 1979–1980 na univerzitách v Sarajevu a Bělehradu. *Čechov dramatik* zapadá do rozsáhlé autorovy teoretické tvorby věnované zejména poezii a divadlu. Mimo ni vydal Hristić též čtyři sbírky poezie, čtyři divadelní hry a soubor esejů a fejetonů.

### Přednášky na téma...

Vedle úvodu, poměrně rozsáhlé bibliografie a překladatelova doslovu je kniha rozdělena do osmi kapitol. V nich se Hristić pokouší dojít ke komplexnímu nástínu toho, co dělá z čechovovského dramatu ještě devětadevadesát let po smrti ruského spisovatele tak silný a aktuální nástroj. S přímým označením adresáta knihy se nesetkáme. Vzhledem k tomu, že Hristić založil její koncepci na svých přednáškách lze však hledat hlavní odbytiště obsažených úvah mezi studenty literatury a divadelních oborů. S tímto zobecněním a trochou představivosti lze právě tak na knihu nahlížet – jako na cyklus přednášek sestavených pro semestr výuky předmětu Čechov dramatik. V krátkém úvodu představí autor svůj záměr a na další dvě lekce se nechá zastoupit asistentem. Ten, ještě pro zaplněnou posluchárnu odykládá

nutnou úlitbu v podobě přednášek na téma „Co kdy kdo řekl o Antonu Pavloviči a co kdy řekl o sobě a své tvorbě Anton Pavlovič“. Sám přednášející nastoupí již před prořídlé řady a teprve těm skutečně lačnicím nabídně sebe sama, své úvahy, myšlenky. Zařazuje do kontextu, spojuje, vysvětluje. Konečně závěrečná přednáška – VII. kapitola – pak v poslední hodině před zkouškovým obdobím pro opět zaplněnou posluchárnu nabídně oblíbený „výcuc“ nutný pro zvládnutí zkoušky z předmětu Čechov dramatik.

### Kde je autor?

Jak již bylo naznačeno, v prvních kapitolách nazvaných „Čechov dramatik“ a „Čechov v dějinách ruského dramatu“ se velkých objevů nedočkáme. Jde víceméně o kompendium chronicky známých Čechovových výroků, jimiž se pokouší Hristić autora charakterizovat, předvést jeho zásady, podmínky, za nichž tvořil. K vytvoření základního obrazu jistě stačí, případně lze čtenáře odkázat na sborník vzpomínek *Setkání s Čechovem* uspořádaný E. Fryntou a vydaný v roce 1962 v SNKLU. Z řádků vystupuje autorova nechť podávat triviální a všeobecně známé informace. Tento úkol provádí sice precizně, marno však zde hledat jeho rukopis.

Druhá kapitola se opět spokojí s velmi letmým zařazením A. P. Čechova do ruského dramatu 19. století, pomíjí ovšem zcela další přítomnost dramatikova posmrtného odkazu v této literatuře. Dovídáme se o kritice, již soudobí literáti podrobovali Čechovovu nestrannost (zbabělost), odpor k patosu, k dodržování klasických postupů. Stejně tak znovu a znovu o jeho pochybnostech vůči sobě samému, přelétavosti pocitů, rozporuplnému postoji k psaní her. Snad nejsilněji v celé knize zde cítíme problém, který vytane na mysl již při samém čtení názvu Hristićovy knihy. Jak popisovat Čechova dramatika, aniž bychom pominuli Čechova povídkáře. Troufám si tvrdit, že podobný přístup vede k nutnému zjednodušení, ke vzniku jistého vakua. Pokud tedy Hristić pojmenoval druhou kapitolu „Čechov v dějinách ruského dramatu“, jde spíše o (vědomou) snahu zachovat formu vytyčenou názvem knihy. V samotném textu přitom autor z podstatné části připomíná právě Čechova beletristu.

### Radost z Čechova

Skutečně zajímavá začíná být kniha až s třetí kapitolou nazvanou „Drama a román“. Konečně se dostává ke slovu Hristić sám, zdá se nalézt svůj živel. Nadále se zhusta odvolává na jiné práce, ovšem činí tak se zřejmým plánem, vše je zde pečlivě propojeno jednotícím hlediskem.

Velice soustředěně, takřka detektivně, krouží autor kolem svého záměru, připravuje si půdu, aniž by přitom Čechova potřeboval. Řečeno klišétnou fotbalových komentátorů, počíná si efektně i efektivně, postupné modelování vztahu román – drama je takřka dobrodružstvím. Ten poslední krůček zůstává na čtenáři, není explicitně řečeno, jaká je v tomto vztahu pozice A. P. Čechova. Vrah – pan Čechov odpustí – se skrývá kdesi v kulisách, pouze odhalované indicie poskytují stále zřejmější představu o něm. Jestliže tedy někteří autoři postupují od textu do šíře, k literatuře dané doby, Hristić se přes jednotlivosti dobírá konkrétního celku.

Výběr dvojice drama – román je pochopitelný, vlastně nutný, byť Čechov sám romanopiscem nebyl. Tak jako celá řada ostatních žánrů, ani povídka nemohla zůstat nezasažena tažením románem – co víc, moderní povídka je románem konstituována. A Čechovova povídka nemá k románovým aspiracím daleko. Pohledme na jeho *Jonyče*, na *Pavilón č. 6*, *Dámu s psíkem* a další. Román je tak blízko, vnucuje se. Jak se podobají sekáčská scéna Levina z Tolstého *Anny Kareniny* a pasáže z Čechovovy *Stepi*. Ostatně právě tyto dva autory staví Hristić vedle sebe, byť Tolstoj Čechova nechápal. „Tolstoj v románu a Čechov v dramatu byli mistři téže věci: bezprostředně a do nejbezzvýznamnějších drobností poznatelného každodenního života“ (s. 50).

Hristić zdůrazňuje zrománovnění dramatu v 19. století, podle něho „[...] se do něho uváděly všechny ty oblasti i způsoby pozorování, za něž literatura vděčí románem“ (s. 50). Vztah román – drama je symptomem jedné éry v literatuře a na vrcholu, kde se oba proudy blíží k sobě, stojí Čechovovo drama. Vždyť on sám tuto blízkost cítí, v četných dopisech řeší dilema: hru nebo román? Svým zrománovněním se drama vyvléká ze sevření klasičnosti. Sofokles by Čechova nepochopil, připomíná autor. Podobně jako v celé knize, i zde klade Hristić jako zřejmou protivu Čechovovi drama Ibsenovo coby románem ještě nezasaženou ukázkou vrcholu klasického dramatu. Sledujeme motivace činu od *Oresteie* až právě po norského dramatika, sledujeme neslučitelnost těchto motivací s moderní dobou, s dobou románem. Klasické versus realistické, tak vydělí Hristić tyto dvě epochy, přičemž hlavní měřítko rozlišení vidí ve způsobu nakládání s chronotopem.

Než se dostane k čechovovskému pojetí času a prostoru, přivádí Hristić na scénu snad nejzjevnější rys diskutovaného typu dramatu: všednost, každodennost. V kapitole nazvané příznačně „Nic se neděje“: „[...] rozhodně jim děj nechybí (Čechovovým hrám, pozn. V. Ch.) a v každé z nich není těžké nalézt alespoň jedno melodrama – ne li několik – nabitě po krajní mez napínavými událostmi“ (s. 66), volá Hristić a předkládá dostatek

příkladů. Rozdíl spatřuje v dosahu dějů zde obsažených. „Čechov [...] nechtěl soukromé události, jež jsou nejvýznamnější pro ty, kteří se jich bezprostředně účastní, drammatizovat do té míry, aby se staly velkými otázkami, jež člověk adresuje celému vesmíru“ (s. 67). Proti čechovovské všednosti, až trapnosti, staví Hristič patetická zvolání Ibsenových „klasických“ hrdinů. „Jak psát o slečně nebo kuchařce a nepokoušet se z nich udělat Sokrata, to je umění, které objevil teprve Čechov“ (s. 69), naráží autor na civilnost a přirozenost Čechovovy tvorby. Čechov zkrátka hledá ty samé vášně jako klasik, pouze prosté bití v prsa, vyrvaných vlasů a hromad mrtvol (králi Leare). Čechovovští hrdinové obvykle sedí, často jedí, žvýkají vzduch kolem samovaru. Žádné stychomýthie, žádné anagnórise, řev Othellův, jagovská intrika či Learovo vzývání bouřících nebes. Což není Ivan Vojnický hořkosměšný tak, jak je, ve své trapnosti? „Čechova nezajímá ani dramaticko samo o sobě, ani bezvýznamno samo o sobě; jeho zajímá především vztah mezi těmito dvěma druhy událostí...“ (s. 70). Právě v této promiskuitě, bezprostředním míšení vysokého a nízkého nachází Hristič základ Čechovova humoru.

Konflikty, obvykle odsunuté kamsi do neviděného zájeviště, tak střídá opět ono úvozovkové „nic se neděje“. Hristič v této souvislosti upozorňuje na roli čtvrtých dějství. „Čtvrté dějství u Čechova, to není klasické rozuzlení a konec dramatu [...]. Naopak“ (s. 71). Před okamžikem Váňa střílel po profesorovi, nyní už zase všichni přežvykují vzduch. Bezvýznamné se děje současně s dramatickým, Čechov pouze „demokraticky“ přivádí na scénu to, co bývá vidět. Tedy bezvýznamné. „[...] poměr mezi důležitostí události a jejím místem je přesně obrácený, [...] převratné události zabírají v životě velmi málo místa“ (s. 73). Měl-li být Čechov důsledný, musel dodržet utlumení dramatického až do samého konce. „Čechov nechce po vzoru klasických dramatiků proměnit jeviště v soudní síň“, upozorňuje autor a závěry příslušných dramát mu dávají za pravdu. Nejsou tragické, spektakulární a nabitě událostmi, spíše zpomalují jak věta, jež nás v knize zaujala a donutila zastavit se ve čtení, přemýšlet.

### **Tehdy. Jednou. – Čas jako kvalita**

„Nejdůležitějším prvkem, který odlišuje klasickou dramatickou formu od formy realistické, je čas“ (s. 58), předesílá Hristič a ještě později, v kapitole věnované právě času, říká: „[...] čas je pro něho (Čechova, pozn. V. Ch.) jedním z nejjemnějších nástrojů k osvětlení lidských osudů“ (s. 87). Každá z her od *Racka* dál je podle autora hrou o času. Jestliže „Aristoteles říká, že začátek je to, před čím nic není, a konec to, za čím už nic

nepřijde, [...] u Čechova místo toho vidíme nekonečnou plynoucí řeku času“ (s. 88).

Minulost zkrátka není odrazem k budoucímu, přítomnost nijak viditelně nevytváří budoucnost. Každé teď je zkrátka jenom dílkem vystřiženým z libovolného úseku krejčovského metru. „Dávno“ či „za dvě stě let“, říkají Čechovovi hrdinové a nemají na mysli počet odžitých let, nýbrž odžitý, ztracený život. „[...] ve *Třech sestřích* je čas důležitý ne jako kvantita, ale jako kvalita“ (s. 91). Snad jenom ve *Višňovém sadu* vidí Hristič jistou budoucnost pro hrdiny, byť veskrze neveselou. Jako jakési motto pro chápání času si pak vybírá zvolání Olgy se *Tří sester*: „Kdyby to člověk věděl. Kdyby to věděl!“

Prostor zde podle Hrističe nemá takovou váhu jako čas, ovšem jeho funkce je nezpochybnitelná. Autor vymezuje tři typy prostorů. Prvním je podle něj samotná místnost, zahrada, sad, kde se výstup odehrává. Všimá si častého zasazení konfliktů do intimních míst – salonu, pracovny, tedy tam, kde se střetávají třeba jen dva lidé. Proti tomu jsou zde místa veřejná, místa určená k veršininovskému filozofování.

Druhá rovina pohledu nám ukazuje prostor coby geografické umístění příslušného městečka, panství, statku. „Nejčastěji to bývají osamělá a vzdálená panství, ztracená na ruském venkově“, připomíná autor a zasazuje jednotlivé hry do příslušných mezí. „V západní Evropě hynou lidé především proto, že je tam život těsný a dusný, u nás proto, že malý človíček nemá sílu se zorientovat“, zní známé Čechovovo srovnání, k němuž Hristič na adresu postav podotýká: „Ve své ztracenosti a osamělosti se křečovitě chytají jeden druhého, nelítostně se zasypávají slovy – zpověďmi, výčitkami, vyznáními lásky – jako by jimi chtěli nějak vyplnit to ohromné prázdno, do něhož jsou vrženi, ztrpčují život jedni druhým a sebe trápí pocitem viny...“ (s. 109).

Konečně třetí složkou prostorové stavby Čechovových her jsou podle Hrističe zvuky a pauzy. V obojím spatřuje významný prvek pro vyznění her, pro jejich konečný tvar. Zvuky coby rezonátory napětí, znepokojení, pauzy pak podporují onen pomalu plynoucí tok řeky času.

### **Není vedlejších postav**

Těžko hledat vedlejší role, říká Hristič. Čechov v náznaku propleteného balzakovského světa nabízí jistý výsek skutečnosti, ovšem stačí jen posunout objektiv a zdánlivě vedlejší postavy žijí srovnatelné, či dost možná ještě zajímavější životy. „Čechovovo drama, to je drama, v němž dokonce i na pohled bezvýznamné postavy, jako je zchudlý statkář Tělegin ve *Strýčku Váňovi*, mají svůj život a své drama a na něž je proto těžké zapomenout“ (s. 115).



Setkáváme se tak s propojenými trojúhelníky, nezdravými vztahy, které ostatně sahají ještě dál, za jeviště. Proto neviditelné postavy Protopopova, pařížského milence madam Raněvské či rodičů Niny. Hristić jde tak daleko, že říká: „Višňový sad je, ať to zní sebeparadoxněji, dramatem vedlejších postav, v němž hlavní postava (sad, pozn. V. Ch.) není vůbec postavou“ (s. 122).

Čechovovy postavy nepodléhají – nemohou podléhat jednoznačným soudům. Tohoto aspektu si Hristić všímá, upozorňuje na něj. O Čechovových charakterech říká, že „[...] jsou odděleny od své role, respektive od své funkce ve hře“ (s. 132). Má tím na mysli mezeru, jež vzniká mezi jakýmsi obecným nahlížením jednotlivých postav a jejich skutečným vystupováním. Raněvská by v klasickém dramatu byla nejspíše ženou-hrdinkou, podobně i Serebrjakovová. U Čechova nesou v sobě cosi krutého, jsou ničitelkami. O třech sestřích mluví Hristić v kouzelné nadsázce jako o „malých obludách“. „Zabitý racek, višňový sad určený k vykácení, kácený les, požár: to všechno jsou symboly zničení. A to zvláštního druhu zničení: hrubého, nesmyslného zničení krásy“ (s. 141). Kolem symbolů se obtáčejí děje čtyř nejznámějších Čechovových dramát, symboly jsou posledním tématem Hristićova exkurzu. „Osud se v Čechovových hrdinech hlásí zprostředkovaně. Prostřednictvím symbolu, jenž na ně vrhá své zlé světlo“ (s. 142).

### Jako když...

Nedostatky. Vedle výše zmíněných se Hristićově knize nevyhnuly další drobnosti, dílem vinou autorovou, dílem vinou redakce. Úvodním dvěma kapitolám chybí „šťáva“. Až příliš také připomínají narychlo sestavený materiál, poslepovaný tvrdými a nepřesnými švy. Nepřirozeně trčící otázka „Co byl Čechov?“ na konci první kapitoly působí jako autorovo volání o pomoc, o vysvobození z nezáživného výkladu memoárů.

Další výtka jde na adresu redakce. Tiskových chyb není právě málo, ale ještě více ruší jazykové neumělosti. Do očí pere zde oblíbené, ovšem pramálo obratné spojení „jako když“ („Čechov jako když vyvodil“, „Čechova jako když neobyčejnost...“ atd.), jež se vyskytne ve více nežli deseti případech. Zajímavé je, že spíše v jakýchsi blocích nežli v podobě rovnoměrného roztrusu. Dále použití ne právě obvyklé střídání ročních dob přinejmenším zarazí, tvrdošijným opakováním v kapitole „Čas“ přechází až v manýru.

Zastavím se ještě u syntaxe. Je smutnou výsadou odborných knih „rochnit se“ v hypotaktickém řazení vět. Přece bych však u knihy podobného ražení, knihy řekněme přátelsky odborné, očekával větší vstřícnost

vůči čtenáři. „Čechov jako když (sic!) vyvodil krajní důsledky z faktu, že měšťanské realistické drama je především dramatem soukromého života, v němž vše, co se děje, má omezený dosah i odezvu, a nechtěl soukromé události, jež jsou nejvýznamnější pro ty, kteří se jich bezprostředně účastní, drammatizovat do té míry, aby se staly velkými otázkami, jež člověk adresuje vesmíru“ (s. 67).

Na závěr lamentací ještě hnidopišskou poznámku: Minulé století z doby prvního vydání je v době českého vydání stoletím předminulým.

### Lidsky na čtenáře

Jovan Hristić napsal knihu čtivou a v mnoha ohledech zajímavou, přínosnou. Po pomalém rozjezdu se mu postupně daří uplatnit široké vědomosti, zejména obeznámenost evropským dramatem, zhusta přitom citlivě užívá citací z děl jiných autorů. Nebylo by od věci znát hned od počátku plán, vědět, kam nás autor vede. Cítíme, že materiál byl dohromady poskládán ze samostatných celků. Odtud také zřejmě pramení velmi časté srovnání s Ibsenem, snad právě důsledek práce srovnávající realistické drama s klasickým.

Přece však vkusně upravená, byť nikterak bohatě vybavená kniha rozhodně uspokojí a potěší, dvě desítky let čekání na svůj český debut jí neubraly na kvalitě. Díky lidskému přístupu (tedy nikoli vědec vědci, daleko spíše vypravěč posluchači) čtenář nemusí tápat, stačí mu případně zalovit zpět v Čechovových hrách. Ty lze díky Hristićovi číst a sledovat s ještě větším porozuměním, „chytat se“. Uzavřeme tedy: Dobrý počín se udál Čechovem dramatikem.

bibliografická příloha

## Obsahy

### 1/1991

Redakční úvod 001

### Problém regionů a román 20. století

Zdeněk Hrbata: Úvod 002

Zdeněk Hrbata: Evokace, permanence, básnivost –  
K francouzskému literárnímu regionalismu 003

Martin Procházka: Regionální kontext  
modernistického románu – K problému dějinnosti u Joyce 010

Anna Housková: „Cesta ke kořenům“ v hispanoamerických románech 021

Josef Jařab: Etnický faktor v americké literární historii a současnosti 029

Přemysl Blažiček: Svěbytnost přírody v Holečkových *Našich* 035

### Z myšlenek

Jacques Derrida: Dopis japonskému příteli 043

### Události a knihy

Anežka Charvátová: Od asimilace ke komunikaci –  
Todorovo zamyšlení nad postojem Evropana vůči jinému světu 046

Jiří Stromšík: O Kafkovi v Marbachu 049

Blanka Markovičová: Dvě mezinárodní setkání italistů 051

Jasna Hloušková: Literatura, literární věda, nedávná historie, politika;  
Česko-polské sympozium o literatuře 80. let 053

Anna Housková: „Kulturní prostor“ Latinské Ameriky 056

Zdeněk Mathauser: Syntézy Vladimíra Solovjova 057

Jindřich Veselý: Francouzská poezie dnes 058

Světлана Mathauserová: Třinácté století a společný evropský dům 060

Helena Lorenzová: Jak my přinášíme svobodu, je strašné 061

**2/1991****Problém regionu v románu 20. století – II**

V. S.: Úvodní slovo 001

Jasna Hloušková: Domov a vlast – literární rekonstrukce ztraceného časoprostoru 002

Vladimír Svatoň: „Román životního rozvratu“ a „román zakotvení“ v ruské tradici. *Křížové sestry* A. M. Remizova 009Lenka Vachalovská: Na cestě mezi legendou a anekdotou – Ilja Erenburg: *Bouřlivý život Lazika Rojštvanca* 017

Zdeněk Hrbata: Tajemné Čechy – jejich význam a atributy v díle George Sandové 027

Eva Věšíňová: Jižanský mýtus o pádu člověka. William Faulkner: *Absolone, Absolone!* 035**Z myšlenek**

zh: Úvodní slovo 042

Emmanuel Lévinas: Transcendence jakožto idea nekonečna 042

**In memoriam**

Martin Procházka: Alois Bejblík (1926–1990) 045

Alois Bejblík: Keats a Mácha aneb kouzelný automat 046

**Opožděné recenze**Miloš Havelka: Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* 054**Události a knihy**Ivo Pospíšil: Versologie jako klíč k dílu, *Russian Verse Theory* 057Gabriela Veselá: Osudové město Praha: Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis, Alt-Prager Spaziergänge* 058Pavla Lidmilová: Otázka imaginárního autorství: Fernando Pessoa, *Knihla neklidu od Bernarda Soarese* 060Ivo Pospíšil: „Lyrický deník“ Mariny Cvetajevové: Jane A. Taubman, *A Life through Poetry* 061**3/1992****Francouzská komunita v belgické kultuře**

J. R. – V. S.: Úvod 001

Marc Quaghebeur: Stručné dějiny belgické literatury po 2. světové válce 003

Jan Rubeš: Belgický surrealismus. Několik poznámek k problematice avantgard 018

Serge Alesky-Annicka Stevensová: Belgická filozofie od roku 1945 027

**Česká literatura a středoevropský kontext**

Jiří Holý: Proměny autorského vypravěče 039

Oldřich Richterek: K recepci ruské literatury v československém německém tisku ve 20. letech 052

**Názory a polemiky**

Oldřich Král: Studium komparatistiky na vysoké škole 060

Zdeněk Hrbata: Literární historie dnes 064

Libuše Valentová: S Marií Kavkovou o rumunistice 070

**Události a knihy**Marie Kubínová: Tajemství metahability: Zdeněk Mathauser, *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu* 074Martin C. Putna: Poéma literární vědy: Olga Uličná, *Pražské poémy Mariny Cvetajevové* 078Tomáš Glanc: Průzkum vyprávění: Miroslav Drozda, *Narativní masky ruské prózy* 080Vladimír Kostřica: Americký sborník o Pasternakovi: *Boris Pasternak 1890–1990* 083L. V.: Cena metafory: *Cena metafory ili Prestuplenije i nakazanije Sinjavskogo i Danielja* 084

Vladimír Svatoň: Gončarov a výklad ruského románu 085

**4/1992****Utopie nového světa**

V. S.: Úvod 001

Oldřich Kašpar: Obraz amerického Indiána v české literatuře 16. století. Od utopie k propagandě 002

Šárka Grauová: Zlý divoch aneb Utopie naruby 009

Zdeněk Hrbata: Chateaubriandův romantický hrdina v Americe 016

Ladislav Šerý: Antonin Artaud a mýtus „jiného světa“ 021

**Francouzská komunita v belgické kultuře**

Luc Dardenne: Stručné dějiny kinematografie francouzské komunity v Belgii 032

Paul Emond: Jedno století divadla 043

Paul Aron: Za sociologický popis belgického symbolismu 058

**Názory a polemiky**

Jiří Holý: O překládání, Parzivalovi a českém charakteru (Rozhovor s Jindřichem Pokorným) 068

Vladimír Svatoň: Nad novou rusistikou 074

**Z myšlenek**

Stephen Greenblatt: Pocit nesmírného množství 078

**Události a knihy**

Anna Housková: Hispanista Kamil Uhlíř 085

Josef Dohnal: Sborník genologických studií: *Litteraria humanitas* 087Marie Pavlů: Queneau-Blavier: neznámé přátelství: *Raymond Queneau-André Blavier, Lettres croisées 1949–1976* 088Šárka Grauová: Amerikanistické hledání: Earl E. Fitz, *Rediscovering the New World. Inter-American Literature in a Comparative Context* 089

Vladimír Kostřiča: Slovenská monografie o Dostojevském:  
Andrej Červeňák, *Tajomstvo Dostojevského* 091

## 5/1993

### Středoevropský literární kontext

Eduard Goldstücker: Pražská secese 001

Daniela Hodrová: Topos vchodu – brána a škvíra v pražské literatuře 004

Milan Tvrđík: Prostor a protiprostor v *Procesu* a *Zámku* Franze Kafky 013

### Paradoxy a vize ruské literatury

Ivo Pospíšil: Hořce ironická science fiction Fadděje Bulgarina 022

Zdeněk Mathauser: Demýtizovaný Gogol? K filmovým scénářům M. A. Bulgakova 029

Vladimír Svatoň: Čtyři podoby světa. Kosmická vize v ruské próze na počátku 20. století 035

Lenka Vachalovská: Jevgenij Zamjatin: Groteska a „hereze“ racionalismu 045

### Názory a polemiky

Milan Jankovič: Dílo jako „věc“ a znak 059

### Opožděné recenze

Martin Procházka: Rétorika romantismu. Úvaha nad knihou Paula de Mana 071

Anna Housková: Poezie a modernost v myšlení Octavia Paze 084

### Události a knihy

Jiří Holý: Pražská moderna německy:

*Die Prager Moderne. Erzählungen. Gedichte, Manifeste* 091

Vladimír Kostřiča: Genologická studie: Ivo Pospíšil, *Rozpětí žánru* 093

Bohumila Araujová: Setkání s Komenským v Brazílii 095

Zdeněk Hrbata: „Šťastný věk“: V. Macura, *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–89* 097

## 6/1993

Aage A. Hansen-Löve: Apokalyptika a adventismus v ruském symbolismu přelomu století 001

### Region – enkláva – utopie

Peter Zajac: Tvorivost regiónu 021

Zdeněk Hrbata: Čas a prostor pohádkové idyly v *Babičce* 030

Anna Housková: Utopie a quijotismus v románu A. Roy Bastose 041

Jan Kumpere: James Harrington a jeho republika Oceána 049

### Z myšlenek

Mircea Eliade: Stesk po počátcích 059

### Opožděné recenze

Tomáš Hlobil: Osudy „psaného“ a „mluveného“ slova 069

### Osobnosti

Dušan Kubálek: Na okraji 075

Zdeněk Stříbrný: René Wellek 080

### Události a knihy

Eva Věšínová: Jak hledat a nalézat v současné britské próze:

Martin Hilský, *Současný britský román* 094

Zdeněk Mathauser: Genius loci et genius orbis 098

Z nových knih 101

## 7/1994

Jan Čermák: Po cestách labutí a velryb: k některým rysům beowulfovského kompozita 001

Jean-Luis Cluse: Saint-John Perse, básník exilu 011

### Regiony a jejich interpretace

Oldřich Král: Otevírací projev na sympoziu 021

Miroslav Petříček: Regionalita regionu a otázka identity 024

Vladimír Borecký: Figurální strukturalismus 029

Martin Procházka: Kde domov můj? 031

Martin Matějů: Funkce lokální kultury v inovaci životního stylu 039

Jiří Pechar: Skepse a víra u Franze Kafky 043

Jiří Pelán: Germánský sever a latinský jih 051

Zdeněk Hrbata: Dvojí pojetí Bretaně 066

Světla Mathauserová: Evropské cesty carských a císařských kurýrů 072

Vladimír Svatoň: Mlčení světa. Vladimír Solovjov o ruské tradici 076

Anna Housková: Interpretace krajiny v esejích o hispanoamerické kultuře 081

Oldřich Král: Místní význam: prostorové dimenze interpretace 093

### Polemiky a názory

Miloš Havelka: Avantgarda versus postmoderna 098

### Události a knihy

Anežka Charvátová: Ještě k objevení Ameriky 105

Ladislav Šerý: Eseje o světové literatuře 107

Jiří Holý: *Epické zdroje románu Vladimíra Svatoně* 108

Z nových knih 111

## 8/1994

### Španělsko a evropská kultura

A. H.: Úvod 001

Américo Castro: Literatura a forma života. Islám a vnitřní život španělských křesťanů 002

José Luis L. Aranguren: Don Quijote a Cervantes 014

José Bergamín: Calderónova Rosaura – zápletka a láska 026

María Zambranová: Stopa ráje 029

Xavier Rubert de Ventós: Klasičnost Španělska 036

Eugenio Trías: Krásné a hrůzné 043

Fernando Savater: Cizinec v Sakramentu. 049

Fernando Savater: Země draků 054

#### Studie

Anežka Charvátová: Akt rozpolcené duše. Unamunův román *Mlha* 060

Vladimír Svatoň: O „skrytých modelech“ v myšlení 073

#### Názory a polemiky

Olga Lomová: Překlad? Parafráze? Poznámky ke Stočesovým překladům čínských básní 080

#### Události a knihy

Ivo Pospíšil: Dějiny ruské literatury anglicky 086

Jiří Holý: Koschmalova kniha o dramatické trilogii Suchovo-Kobylna 088

Eliška Dresslerová: Za novým pohledem na fantastickou literaturu 091

Stanislav Máslo: O jednom divadle ve Francii 093

A. H.: Česká poezie španělsky 094

#### 9/1995

Walter Koschmal: Slovanské literatury – alternativní model evoluce? 001

#### Středoevropský literární kontext

Jindřich Pokorný: Fröuwe dich, Merhern Beheimlant!

Němečtí básníci na dvoře posledních Přemyslovců 018

Jiří Stromšík: Češi a Rilke. K recepci Rilkova díla v českých zemích 038

Jaromír Loužil: Das Bild der Tschechen bei Rainer Maria Rilke 059

Oleg Malevič: Žánrové vymezení zvláštností českého románu ve světle poetiky Romana Jakobsona 078

#### Texty

M. H. Abrams: Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a kritická tradice 085

#### Názory a polemiky

Ladislav Šerý: Okradený autor 098

#### Události a knihy

Jaromír Loužil: Soubor studií o Karlu Krausovi 104

Vladimír Svatoň: Osudy a gesta ruské emigrace 112

Libuše Heczková: Opožděné poznámky k vydání XXXII. čísla *Bulletinu ruského jazyka a literatury* 115

Tomáš Glanc: Umění slovníku 120

Jiří Munzar: Radko Kejzlar pětadesátiletý 121

#### 10/1995

R. Hodel: A. Platonov – Vom Berg (*Golubaja glubina*) über die Steppe (*Čevengur*) in die Erdgrube (*Kotlovan*) 001

#### Komparatistika a literárnost

Jiří Pechar: K pojmu literatury 028

Zdeněk Hrbata: Komparace a literárnost 033

Martin Procházka: Literárnost a kulturní historie 038

Anna Housková: Hispanoamerické romány a orální kultura 045

#### Ze současnosti

Jarmila Fromková: Z diskusí o „vlastní cestě“ Ruska.

Od Sacharova k neopanslavistům a neoeurozajcům? 051

Galina Bínová: Provokace – ironie – absurdita. K poetice ruské „nové vlny“ 069

Milada Franková: Lidské vztahy v románech Iris Murdochové 079

#### Názory a polemiky

Tomáš Pohanka: Jean-Arthur Rimbaud v překladech Vítězslava Nezvala 090

#### Události a knihy

Vlastimil Zuska: Alternativy, v nichž se cestičky rozvětvují 103

Ivo Pospíšil: Metodologie meziliterárních společenství 105

#### 11/1996

Jiří Pelán: K české recepci Francesca Petrarkey 003

#### Mýty ruské literatury

Vasilij Ščukin: Москва как предмет литературного мифотворчества 017

Danuše Kšicová: Magie slov a tvarů. Exkurs do estetiky a poetiky Andreje Bělého 036

#### Dokumenty

Ferdinand Peroutka-Johannes Urzidil:

Rozhovory o české literatuře a kultuře v americkém exilu 043

#### Texty

Tzvetan Todorov: Gramatika vyprávění 074

#### Události a knihy

Pavel Janáček: Deset čísel *Volného sdružení českých rusistů* 083

Anna Housková: Modernisté 085

Helena Jarošová: Vlak a nádraží nejen v literatuře 087

#### 12/1996

Tomáš Hlobil: Kantova charakteristika poezie a (literární) estetika 18. století 001

#### Středoevropský literární kontext

Alena Zachová: Románová tvorba Gustava Meyrinka 015

Vratislav Doubek: Předválečné slovanské inspirace v politické a literární tvorbě T. G. Masaryka (*Rusko a Evropa*) 027

Miroslav Jehlička: Ruské zdroje inspirace Otokara Březiny 051

#### **Z diskusí o ruské literatuře**

Zdeněk Mathauser: Avantgardní mýtus Sergeje Jesenina 068

Kamila Chlupáčová: K autorství knihy o lásce a kokainu (M. Agejev, *Roman s kokainom*) 076

Oldřich Richterek: Zur frage der sogenannten Generationsübersetzung von Tschekows Dramen 097

#### **Události a knihy**

Helena Kupcová: Esoterismus v románu 106

Milan Tvrdek: Od německého baroka ke švýcarské současnosti 107

Aleš Pohorský: Francouzský román Antonína Zatloukala 110

Anežka Charvátová: Baroko jako výzva k tvůrčímu životu 112

Vladimír Svatoň: Po druhé nad osudy a gesty ruské emigrace 113

#### **13/1997**

Milan Exner: Achillův štít: dramatické souvislosti eposu 001

#### **Západní civilizace a její relativita**

Aleš Pohorský: Arthur Rimbaud, bezbožnost, lež a lenost 023

Ladislav Šerý: Kvantitativní a kvalitativní pojetí René Guénona 039

Antonín Líman: Nejjaponštější spisovatel moderního Japonska: Jasunari Kawabata 047

#### **Problémy překladu**

Oldřich Bělíč: První český překlad *Písně o Cidovi* 059

#### **Střední Evropa**

Uwe Hentschel: Deutsche in Böhmen unterwegs (1770–1848) 079

#### **Texty**

Jasunari Kawabata: Ptáci, zvířata 097

#### **Události a knihy**

Martin Hilský: Romantismus a osobnost 112

Anna Housková: Problémy s jinou kulturou 114

Ivo Pospíšil: Rétorika a ruský román 116

Vladimír Svatoň: Alfréd Bém, historik a kritik 119

#### **14/1997**

Oleg Malevič: Literární proces v pojetí R. O. Jakobsona, J. Mukařovského a J. M. Lotmana 001

#### **Filozofie dějin a literatury v Latinské Americe**

Zdeněk Kouřim: Edmundo O'Gorman a „vynalezení“ Ameriky 012

Germán Carrera Damas: Latinskoamerický kreol před ostatními a sám před sebou 032

Graciela Maturó: Latinskoamerická teorie jako cesta k překonání krize humanitního studia 046

Emil Volek: Tři studie o latinskoamerické literatuře 057

Jaroslav Richter: Nebe, peklo a svět Latinské Ameriky 071

#### **Problémy překladu**

Šárka Kühnová: První úplný překlad Miltonovy básnické tragédie 077

#### **Střední Evropa**

Jiří Franěk: Hořké vzpomínky na sladký Terezín 084

#### **Rozhledy a diskuse**

Vladimír Svatoň: Moderní román: ztráta společného prostoru a lidská senzibilita 093

#### **Události a knihy**

Pavel Štěpánek: Stultifera navis 100

Dmitry Shlapentokh: The Failure of Sovietology: Who Should Be Blamed 103

Ivo Pospíšil: Několik poznámek k Masarykovu pohledu na Rusko a ruskou literaturu 106

Anna Housková: Teorie eseje 110

#### **15/1998**

#### **Masarykovo Rusko a Evropa – Návraty a revize**

František Kautman: Masarykův zápas s Dostojevským 003

Jiří Pechar: K Masarykovu pojetí Dostojevského 018

Otakar A. Funda: Pozadí Masarykova odmítnutí F. M. Dostojevského 027

Vladimír Svatoň: Masarykovo myšlení a Rusko: souvislosti a rozpory 035

Ladislav Štindl: Několik námětů k diskusi o Masarykovi: Rusko a Evropa 046

Jiří Franěk: T. G. Masaryk a předválečné Rusko 051

#### **Mnohokulturnost Hispánské Ameriky**

Ascensión Hernández de León-Portilla: Počátky mezoamerické lingvistiky a filologie 069

Anna Housková: Obraz zlatého věku v hispanoamerické literatuře 086

#### **Z diskusí o ruské literatuře**

Stephan-Immanuel Teichgräber:

Místo třídního uvědomění v mytologické soustavě socialismu (A. Platonov) 096

#### **Události a knihy**

Anežka Vidmanová: In memoriam Arnošta Krause 105

Oldřich Richterek: Za profesorem Antonínem Václavíkem 107

Miloš Zelenka: Hermeneutická linie italské komparatistiky 109

Oldřich Richterek: Nad literárním a etickým odkazem Leonida Andrejeva 113

**16/1998**

- Jiří Pelán: Francouzský a italský román v poválečném období 003  
 Šárka Grauová: Portugalský a brazilský modernismus: historie jednoho rozcestí 024  
 Libuše Valentová: Mircea Eliade a vývoj rumunské fantastické povídky 036

**Z české literatury**

- Josef Štochl: Ortenova *Čítanka jaro*: postoj subjektu díla a styl 048  
 Jakub Češka: K četbě Kunderových románů 060

**Překlad a stylistika**

- Jindřich Veselý: Setkání dvou epoch 074  
 Kamila Chlupáčová: K polysémii básnických textů 082

**Texty**

- Alice Flemrová: K Pirrandellovu eseji o humoru 095  
 Luigi Pirandello: O humoru 097

**Rozhledy a diskuse**

- Tomáš Glanc: Filmové oko Kazimira Maleviče 112  
 Vladimír Svatoň: Kapitola z dějin české literární vědy 117

**Události a knihy**

- Anna Housková: Zemřel Octavio Paz 124  
 Simona Binková: Dvě knihy o Komenském 125  
 Pavel Štěpánek: Venezuelská kniha a Venezuela v knize 127  
 Oldřich Richtek: Sympozium o válce v literatuře a umění 130  
 Pavel Štěpánek: Španělská kniha a grafika 133

**17/1999**

- Stephen Greenblatt: Past na myši 003  
 Giorgio Cadorini: Komenský: jazyk je systém 024

**Ze současnosti**

- Villiam Marčok: Súcestia a rázcestia súčasnej slovenskej literatúry 040  
 Jesús J. Barquet: Hlavní rysy „generace Marielu“ 052  
 Thomas F. Connolly: My Other/My Self 070  
 Zuzana Augustová: Wittgensteinovská inspirace ve hře Thomase Bernharda *Ritter, Dene, Voss* 081  
 Jaroslav Kříž: Svět jako skládanka či hračka 099

**Generace**

- Michal Fousek: Miguel de Unamuno – svévole nebo subverze 105  
 Lucía de León Zamora: Zdořilostní styl mexické kultury v literárním jazyce Alfonsa Reyese 112

**Názory a polemiky**

- Oleg Malevič: Mrtvý předchůdce nebo mrtvý rival? 118  
 Michal Sýkora: K autorství *Románu s kokainem* M. Agejeva 123  
 Vladimír Svatoň: Poetika Vladimira Nabokova a problémy autorství 128

**Problémy překladu**

- Alena Morávková: *Konec Casanovy* Mariny Cvetajevové a jeho český překlad 134

**Události a knihy**

- Anežka Vidmanová: Co se středověkým divadlem? 140  
 Antonín Hlaváček: Průvodce tvorbou Vladimira Nabokova 144  
 Pavel Štěpánek: Martyrologium z Gerony 146  
 Pavel Štěpánek: Cestovatelské dílo E. S. Vráze 150  
 Jiří Veselý: Heiner Schmidt sedmdesátiletý 153

**18/1999**

- Miguel León-Portilla: Mezoamerické literatury 003  
 Pavel Štěpánek: Příběhy José Guadalupe Posady 025

**Hra světů v próze V. Nabokova**

- Michal Sýkora: Román kentaur: hra světů a falešné odrazy 031  
 Zdeněk Pechal: *Lolita* a demiurg hry Vladimír Nabokov 054  
 Kamila Chlupáčová: Cesty Vladimira Nabokova a jeho novela *Oko* 077

**Texty**

- Alessandro Catalano: Václav Černý, italská literatura a Francesco De Sanctis 089  
 Václav Černý: Francesco De Sanctis 092

**Generace**

- Jaroslav Richter: Světlo a cesta 105  
 Mariana Housková: Skutečnost snu v románu *Na větrné hůrce* 124  
 Zdeněk Šanda: Etický princip v románech-denících L. Vaculíka 134

**Názory a polemiky**

- Anežka Vidmanová: Světlo ze západu 141  
 Kamila Chlupáčová: Ještě k autorství knihy o lásce a kokainu 149  
 Thomas Štrauss: Suprematizmus: znovuobjavovanie Maleviče 154  
 Vladimír Svatoň: Záření původních vrstev smyslu 169

**Události a knihy**

- Helena Kupcová: Imaginace Hispánské Ameriky 175  
 Pavel Štěpánek: Venezuelská literatura v českých překladech a ilustracích 176



**19/2000**

Urs Heftrich: Písmo na zdi. Skandální slavnosti  
v Gogolových *Mrtvých duších* a Dostojevského *Běsech* 003

Alena Morávková: Pohádkové archetypy v Bulgakovově románu *Mistr a Markétka* 018

**Dialog hebrejské kultury s křesťanstvím**

Jana Bartůňková: Perutzova *Noc pod Kamenným mostem* 023

Oleg Malevič: Dialog o židovském osudu 034

**Problémy překladu**

Oldřich Bělič: Cidovské romances španělsky i česky 057

**Generace**

Alexandra Terezie Berendová:

Zamyšlení nad *Quijotskými úvahami* Josého Ortegy y Gassetta 068

Dalibor Dobíáš: Zlo v *Dotazníku* 076

Daniel Soukup: Bůh, který neumí do dvou počítat 083

Petr Pšenička: Borgesův Lebenswelt a jeho možná interpretace 091

**Názory, diskuse, materiály**

Gertraude Zand: Politika, poetika, osobnosti.

Česko-rakouské literární kontakty po roce 1945 098

Zdeněk Hrbata: Meziliterární centrismy jako problém generální literatury 118

Aleš Haman: Komparatistika jako topologie literárních vztahů 121

**Události a knihy**

Vlastimil Zuska: Metahabilita estetické analýzy v praxi 126

Anna Housková: Španělská literatura z hlediska Střední Evropy 129

Oldřich Richterek: Hranice dialogu 132

Radka Hříbková: Puškin očima mladých rusistů 135

Jiří Pelán: Za Ivanem Seidlem 136

Marie Fenclová: Ze kterých jazyků maturovat? 137

**20/2000****Konec tisíciletí v literatuře**

Milan Exner: C. G. Jung a literatura 003

Michal Ajvaz: Loterie v Babylonu. Setkání s J. L. Borgesem 020

María Gabriela Branda a Ricardo López Göttig: Borges a peronismus 030

Ljudmila Ševčenko: Estetičeskoje rešenije problemy

katastrofizma i messianstva v ruskoj proze konca 20 veka 035

**Mediace kultur**

Marie-Odile Thirouin: Korespondence Rudolfa Pannwitz  
s Pavlem Eisnerem a Otokarem Fischerem 045

Pavel Štěpánek: Toledská překladatelská škola 068

**Generace**

Jiří Bystřický: Milan Kundera a seduktivní strategie 094

Olga Kalinina: Na puti v „obetovannuju zemlju“ – raskaz Lva Lunce *V pustyne* 103

**Překlad a stylistika**

Jitka Sedláčková: Metafora jako překladatelský fenomén 113

Oldřich Bělič: Tajemné legendy starého Španělska 131

Vít Urban: Poznámka k článku prof. Oldřicha Běliče 143

Marcel Girard: La langue et le style de Balzac 145

**Diskuse, rozhledy**

Josef Hendrich: Výročí kruhu moderních filologů 150

Vladimír Svatoň: Jubileum Oldřicha Krále

a obnovení srovnávacích studií na Univerzitě Karlově 157

Petr Kučera a Miloš Zelenka: Ke komparatistickým syntézám devadesátých let 162

**Události a knihy**

Martin Procházka: Shakespearovy cesty na Východ 169

Hynek Zykmond: Kostnický *Úvod do literární vědy* 173

Jiří Stromšík: Nově o Hamsunovi a naratologii 176

Josef Dohnal: Studie o ruské moderně 179

Ema Jelínková: Jane Austenová a Marie Dobbsová 182

**21–22/2001**

Milan Exner: Archilochův štít (Epické souvislosti lyriky) 003

Zdeněk Hrbata a Martin Procházka: Epopej a ironie

(K problému pozdního romantismu v české poezii 2. poloviny 19. století) 033

Alfonso de Toro: Das Jahrhundert von Borges

(Der postmoderne und postkoloniale Diskurs von Jorge Luis Borges) 083

**Generace**

Petra Svobodová: O osvobození nesmrtelné duše

(Srovnání Platónova dialogu *Faidón* s pohádkou o vysvobození) 115

Daniel Soukup: Veselicový jazyk ve *Večeru tříkrálovém* 134

Miroslav Sklenář: Lev Nikolajevič Tolstoj v Masarykově *Rusku a Evropě* 153

Pavel Kubaník: Boj se stínem (Franz Werfel: *Sjezd abiturientů*) 161

Katka Volná: Román *Mistr a Markétka* a goethovské souřadnice 173

**Překlad**

Miloslav Uličný: Petrarkovy sonety v české překladatelské tradici 181

Eva Maliti-Fraňová: *Peterburg* Andreje Belého ako môj prekladateľský problém 204

Alena Morávková: K problémům překladu dramatu

(Na materiálu dramatu *Molière* M. Bulgakova) 215

**Diskuse, rozhledy**

Kamila Chlupáčová: *Čevengur* Andreje Platonova  
(Dialog s revolucí a prorockví zkázy) 225

Martin C. Putna: Interkulturní (ne)setkání  
(Křesťanství a Japonsko, Jaroslav Durych a Šúsaku Endó) 236

Catherine Ébert-Zeminová: Narativní konfigurace Emmanuèle Bernheimové 250

**Texty**

Jorge Luis Borges: Buenos Aires 257

**Události a knihy**

Zdeněk Mathauser: Jazykové a zržené v Glancově *Vidění ruských avantgard* 267

Dalibor Dobiáš: Studie o českém baroku 270

Miroslav Mikulášek: Cesta labyrintem 271

Tibor Žilka: Poetika postmoderny 275

Josef Dohnal: Vstřícné gesto aneb Co dál? 278

Anna Housková: Pohled do současné španělské filozofie 281

**23–24/2002**

Jan Čermák: *Kalevala* a *Béowulf*. Poznámky k morfologii (hrdinského) eposu 003

Jiří Stromšík: Recepce evropské moderny v české avantgardě 019

V. A. Kamenskaja – O. M. Malevič: Ilja Erenburg a česká avantgarda 061

**Krajiny a regiony**

Antonín Líman: Duševní osobnost krajiny  
v Šigově *Cestě temnou nocí* a *Českém snáři* Ludvíka Vaculíka 081

Karel Helman: „Ztracené ráje“ Jamaiky Kincaidové 107

Petr Pšenička: Latinská Amerika: Osvobozením filozofie k filozofii osvobození 119

Lenka Kozlová: Giorgio Ferigo – karnický básník 127

**Diskuse, rozhledy**

Jindřich Veselý: Předběžné poznámky k sémiologii literárního díla 145

Vladimír Svatoň: Rusistika a literární historie na konce 20. století 157

Vítězslav Praks: „Poetický“ jazyk reklam 167

**Události, knihy**

Helena Kupcová: Opuštěná literární krajina 177

Pavel Kubaník: Dary krásných stromů 181

Michal Přibáň: Jak (jsme) hledali alternativu 185

**25/2003**

Emil Volek: Borges postmoderní? 003

Michal Ajvaz: Noční nápisy 015

Petr Kouba: Čas a věčnost v Topolově *Sestře* 027

Alexandra Berendová: Antický starověk v poezii koloniálního Mexika 055

**Diskuse**

Tomáš Glanc: Dějiny literatury. Výběrový soupis problémů 067

Halyna Myronova: Ukrajinská kultura v interpretaci Dmytra Čyževského 079

**Esej**

Pavel Šidák: O stesku a krajině. Nářek země 094

**Události**

Ondřej Sládek: Konference o metalepsi 118

Michal Přibáň: K výstavě o samizdatu a alternativní kultuře 113

Vladimír Svatoň: Dmytro Čyževskij v Praze 116

Klára Schirová: Kulturní vyzarování díla José Martího 119

Radek Fridrich: O okraji a středu (v jazyce a literatuře) 122

**Recenze**

Alena Scheinostová: Otec Kondelík – problém národní identity? 128

Kateřina Bláhová: O časopisech podle abecedy 132

Helena Kupcová: Menší knížka... 136

Jakub Jahn: Zajímavé rozporuplné sounáležitosti 138

Dalibor Dobiáš: Milosz a Brodskij: anglojazyčná recepce 141

**Rejstřík přispěvatelů**

- Abrams, M. H. 9/1995, s. 85–97.
- Ajvaz, Michal 20/2000, s. 20–29; 25/2003, s. 15–26.
- Alesky, Serge 3/1992, s. 27–38.
- Aranguren, José Luis L. 8/1994, s. 14–25.
- Araujová, Bohumila 5/1993, s. 95–97.
- Aron, Paul 4/1992, s. 58–67.
- Augustová, Zuzana 17/1999, s. 81–98.
- Barquet, Jesús J. 17/1999, s. 52–69.
- Bartůňková, Jana 19/2000, s. 23–33.
- Bejblík, Alois 2/1991, s. 46–53.
- Bělič, Oldřich 13/1997, s. 59–78; 19/2000, s. 57–67; 20/2000, s. 131–142.
- Berendová, Alexandra T. 19/2000, s. 68–75; 25/2003, s. 55–66.
- Bergamín, José 8/1994, s. 27–28.
- Binková, Simona 16/1998, s. 125–127.
- Bínová, Galina 10/1995, s. 69–78.
- Bláhová, Kateřina 25/2003, s. 132–135.
- Blažiček, Přemysl 1/1991, s. 35–42.
- Borecký, Vladimír 7/1994, s. 29–30.
- Borges, Jorge Luis 21–22/2001, s. 257–266.
- Branda, M. G.; Göttig, R. L. 20/2000, s. 30–34.
- Bystřický, Jiří 20/2000, s. 94–102.
- Cadorini, Giorgio 17/1999, s. 24–39.
- Carrera Damas, Germán 14/1997, s. 32–45.
- Castro, Américo 8/1994, s. 2–13.
- Catalano, Alessandro 18/1999, s. 89–91.
- Cluse, Jean-Luis 7/1994, s. 11–20.
- Connolly, Thomas F. 17/1999, s. 70–80.
- Čermák, Jan 7/1994, s. 1–10; 23–24/2002, s. 3–17.
- Černý, Václav 18/1999, s. 92–104.
- Češka, Jakub 16/1998, s. 60–73.
- Dardenne, Luc 4/1992, s. 32–42.
- Derrida, Jacques 1/1991, s. 43–45.
- Dobiáš, Dalibor 19/2000, s. 76–82; 21–22/2001, s. 270–271; 25/2003, s. 138–142.
- Dohnal, Josef 4/1992, s. 87–88; 20/2000, s. 179–182; 21–22/2001, s. 278–281.
- Doubek, Vratislav 12/1996, s. 27–50.
- Dresslerová, Eliška 8/1994, s. 91–93.
- Eliade, Mircea 6/1993, s. 59–68.
- Emond, Paul 4/1992, s. 43–57.
- Exner, Milan 13/1997, s. 1–22; 20/2000, s. 3–19; 21–22/2001, s. 3–32.
- Fenclová, Marie 19/2000, s. 137–139.
- Flemrová, Alice 16/1998, str. 95–97.
- Fousek, Michal 17/1999, s. 105–111.
- Fraňek, Jiří 14/1997, s. 84–92; 15/1998, s. 51–68.
- Franková, Milada 10/1995, s. 79–89.
- Fridrich, Radek 25/2003, s. 122–127.
- Fromková, Jarmila 10/1995, s. 51–68.
- Funda, Otakar A. 15/1998, s. 27–34.
- Girard, Marcel 20/2000, s. 145–149.
- Glanc, Tomáš 3/1992, s. 80–82; 9/1995, s. 120; 16/1998, s. 112–116; 25/2003, s. 67–78.
- Goldstücker, Eduard 5/1993, s. 1–3.
- Göttig, R. L. viz Branda, M. G.
- Grauová, Šárka 4/1992, s. 9–15, 89–91; 16/1998, s. 24–35.
- Greenblatt, Stephen 4/1992, s. 78–84; 17/1999, s. 3–23.
- Haman, Aleš 19/2000, s. 121–125.
- Hansen-Löve, Aage A. 6/1993, s. 1–20.
- Havelka, Miloš 2/1991, s. 54–56; 7/1994, s. 98–104.
- Heczková, Libuše 9/1995, s. 115–120.
- Heftrich, Urs 19/2000, s. 3–17.
- Helman, Karel 23–24/2002, s. 107–118.
- Hendrich, Josef 20/2000, s. 150–156.
- Hentschel, Uwe 13/1997, s. 79–96.
- Hernández de León-Portilla, Ascensión 15/1998, s. 69–85.
- Hilský, Martin 13/1997, s. 112–114.
- Hlaváček, Antonín 17/1999, s. 144–146.
- Hlobil, Tomáš 6/1993, s. 69–74; 12/1996, s. 1–14.
- Hloušková, Jasna 1/1991, s. 53–56; 2/1991, s. 2–8.
- Hodel, Robert 10/1995, s. 1–27.
- Hodrová, Daniela 5/1993, s. 4–12.
- Holý, Jiří 3/1992, s. 39–52; 4/1992, s. 68–73; 5/1993, s. 91–93; 7/1994, s. 108–110; 8/1994, s. 88–91.
- Housková, Anna (A.H.) 1/1991, s. 21–28, 56–57; 4/1992, s. 85–86; 5/1993, s. 84–90; 6/1993, s. 41–48; 7/1994, s. 81–92; 8/1994, s. 1, 94; 10/1995, s. 45–50; 11/1996, s. 85–86; 13/1997, s. 114–116; 14/1997, s. 110–111; 15/1998, s. 86–95; 16/1998, s. 124–125; 19/2000, s. 129–132; 21–22/2001, s. 281–283.

- Housková, Mariana 18/1999, s. 124–133.
- Hrbata, Zdeněk (zh) 1/1991, s. 2, 3–10; 2/1991, s. 27–35, 42; 3/1992, s. 64–70; 4/1992, s. 16–20; 5/1993, s. 97–99; 6/1993, s. 30–40; 7/1994, s. 66–71; 10/1995, s. 33–37; 19/2000, s. 118–120; 21–22/2001, s. 33–82.
- Hříbková, Radka 19/2000, s. 135–136.
- Charvátová, Anežka 1/1991, s. 46–49; 7/1994, s. 105–107; 8/1994, s. 60–72; 12/1996, s. 112–113.
- Chlupáčová, Kamila 12/1996, s. 76–96; 16/1998, s. 82–94; 18/1999, s. 77–88; 18/1999, s. 149–153; 21–22/2001, s. 225–235.
- Jahn, Jakub 25/2003, s. 138–140.
- Janáček, Pavel 11/1996, s. 83–85.
- Jankovič, Milan 5/1993, s. 59–70.
- Jarošová, Helena 11/1996, s. 87–89.
- Jařab, Josef 1/1991, s. 29–35.
- Jehlička, Miloslav 12/1996, s. 51–67.
- Jelínková, Ema 20/2000, s. 182–184.
- Kalinina, Olga 20/2000, s. 103–112.
- Kamenskaja, V. A.; Malevič, O. M. 23–24/2002, s. 61–77.
- Kašpar, Oldřich 4/1992, s. 2–8.
- Kautman, František 15/1998, s. 3–17.
- Kawabata, Jasunari 13/1997, s. 97–111.
- Koschmal, Walter 9/1995, s. 1–17.
- Kostřica, Vladimír 3/1992, s. 83–84; 4/1992, s. 91–93; 5/1993, s. 93–94.
- Kouba, Pavel 25/2003, s. 27–54.
- Kouřim, Zdeněk 14/1997, s. 12–31.
- Kozlová, Lenka 23–24/2002, s. 127–141.
- Král, Oldřich 3/1992, s. 60–63; 7/1994, s. 21–23, 93–97.
- Kříž, Jaroslav 17/1999, s. 99–104.
- Kšicová, Danuše 11/1996, s. 36–42.
- Kubálek, Dušan 6/1993, s. 75–79.
- Kubaník, Pavel 21–22/2001, s. 161–172; 23–24/2002, s. 181–184.
- Kubínová, Marie 3/1992, s. 74–78.
- Kučera, P.; Zelenka, M. 20/2000, s. 162–168.
- Kühnová, Šárka 14/1997, s. 77–83.
- Kumpera, Jan 6/1993, s. 49–58.
- Kupcová, Helena 12/1996, s. 106–107; 18/1999, s. 175–176; 23–24/2002, s. 177–179; 25/2003, s. 136–137.
- León Zamora, Lucía de 17/1999, s. 112–117.
- León-Portilla, Miguel 18/1999, s. 3–24.
- Lévinas, Emmanuel 2/1991, s. 42–44.
- Lidmilová, Pavla 2/1991, s. 60–61.
- Líman, Antonín 13/1997, s. 47–58; 23–24/2002, s. 81–105.
- Lomová, Olga 8/1994, s. 80–85.
- Lorencová, Helena 1/1991, s. 61.
- Loužil, Jaromír 9/1995, s. 59–77, 104–111.
- Malevič, Oleg 9/1995, s. 78–84; 14/1997, s. 1–11; 17/1999, s. 118–122; 19/2000, s. 34–56; 23–24/2002, s. 61–77.
- Malíti-Fraňová, Eva 21–22/2001, s. 204–214.
- Marčok, Viliam 17/1999, s. 40–51.
- Markovičová, Blanka 1/1991, s. 51–53.
- Máslo, Stanislav 8/1994, s. 93–94.
- Matějů, Martin 7/1994, s. 39–42.
- Mathauser, Zdeněk 1/1991, s. 57–58; 5/1993, s. 29–34; 6/1993, s. 98–100; 12/1996, s. 68–75; 21–22/2001, s. 267–270.
- Mathauserová, Světlá 1/1991, s. 60–61; 7/1994, s. 72–75.
- Maturo, Graciela 14/1997, s. 46–56.
- Mikulášek, Miroslav 21–22/2001, s. 271–275.
- Morávková, Alena 17/1999, s. 134–139; 19/2000, s. 18–22; 21–22/2001, s. 215–223.
- Munzar, Jiří 9/1995, s. 121.
- Myronova, Halyna 25/2003, s. 79–93.
- Pavlu, Marie 4/1992, s. 88–89.
- Pechal, Zdeněk 18/1999, s. 54–76.
- Pechar, Jiří 7/1994, s. 43–50; 10/1995, s. 28–32; 15/1998, s. 18–26.
- Pelán, Jiří 7/1994, s. 51–65; 11/1996, s. 3–16; 16/1998, s. 3–23; 19/2000, s. 136–137.
- Peroutka, F.; Urzidil, J. 11/1996, s. 43–73.
- Petříček, Miroslav 7/1994, s. 24–28.
- Pirandello, Luigi 16/1998, s. 97–111.
- Pohanka, Tomáš 10/1995, s. 90–102.
- Pohorský, Aleš 12/1996, s. 110–112; 13/1997, s. 23–39.
- Pokorný, Jindřich 9/1995, s. 18–37.
- Pospíšil, Ivo 2/1991, s. 57–58, 61–63; 5/1993, s. 22–28; 8/1994, s. 86–88; 10/1995, s. 105–106; 13/1997, s. 116–119; 14/1997, s. 106–109.
- Praks, Vítězslav 23–24/2002, s. 167–173.
- Procházka, Martin 1/1991, s. 10–20; 2/1991, s. 45–46; 5/1993, s. 71–83; 7/1994, s. 31–38; 10/1995, s. 38–44; 20/2000, s. 169–172; 21–22/2001, s. 33–82.
- Přibáň, Michal 23–24/2002, s. 185–189; 25/2003, s. 112–114.
- Pšenička, Petr 19/2000, s. 91–97; 23–24/2002, s. 119–125.

- Putna, Martin C. 3/1992, s. 78–80; 21–22/2001, s. 236–255.
- Quaghebeur, Marc 3/1992, s. 3–17.
- Richter, Jaroslav 14/1997, s. 71–76; 18/1999, s. 105–123.
- Richterek, Oldřich 3/1992, s. 52–59; 12/1996, s. 97–105; 15/1998, s. 107–109, 113–115; 16/1998, s. 130–133; 19/2000, s. 132–135.
- Rubert de Ventós, Xavier 8/1994, s. 36–42.
- Rubeš, Jan (J.R.) 3/1992, s. 1–2, 18–26.
- Savater, Fernando 8/1994, s. 49–53, 54–58.
- Sedláčková, Jitka 20/2000, s. 113–130.
- Shlapentokh, Dmitry 14/1997, s. 103–106.
- Scheinostová, Alena 25/2003, s. 128–131.
- Schirová, Klára 25/2003, s. 119–121.
- Sklenář, Miroslav 21–22/2001, s. 153–160.
- Sládek, Ondřej 25/2003, s. 118.
- Soukup, Daniel 19/2000, s. 83–90; 21–22/2001, s. 134–152.
- Stevensová, Annicka 3/1992, s. 27–38.
- Stromšík, Jiří 1/1991, s. 49–51; 9/1995, s. 38–58; 20/2000, s. 176–179; 23–24/2002, s. 19–59.
- Stříbrný, Zdeněk 6/1993, s. 80–93.
- Svatoň, Vladimír (V.S.) 2/1991, s. 1, 9–17; 3/1992, s. 1–2, 85–86; 4/1992, s. 1, 74–77; 5/1993, s. 35–44; 7/1994, s. 76–80; 8/1994, s. 73–79; 9/1995, s. 112–114; 12/1996, s. 113–114; 13/1997, s. 119–122; 14/1997, s. 93–99; 15/1998, s. 35–45; 16/1998, s. 117–123; 17/1999, s. 128–133; 18/1999, s. 169–173; 20/2000, s. 157–161; 23–24/2002, s. 157–166; 25/2003, s. 115–117.
- Svobodová, Petra 21–22/2001, s. 115–133.
- Sýkora, Michal 17/1999, s. 123–127; 18/1999, s. 31–53.
- Šanda, Zdeněk 18/1999, s. 134–139.
- Ščukin, Vasilij 11/1996, s. 17–35.
- Šerý, Ladislav 4/1992, s. 21–31; 7/1994, s. 107–108; 9/1995, s. 98–103; 13/1997, s. 39–46.
- Ševčenko, Ljudmila 20/2000, s. 35–44.
- Šidák, Pavel 25/2003, s. 93–103.
- Štěpánek, Pavel 14/1997, s. 100–103; 16/1998, s. 127–130, s. 133–134; 17/1999, s. 146–150, s. 150–153; 18/1999, s. 25–30, s. 176–178; 20/2000, s. 68–93.
- Štindl, Ladislav 15/1998, s. 46–50.
- Štochl, Josef 16/1998, s. 48–59.
- Štrauss, Thomas 18/1999, s. 154–168.
- Teichgräber, S.-I. 15/1998, s. 96–104.
- Thirouin, Marie-Odile 20/2000, s. 45–67.
- Todorov, Tzvetan 11/1996, s. 74–82.
- Toro, Alfonso de 21–22/2001, s. 83–113.
- Trías, Eugenio 8/1994, s. 43–48.
- Tvrđík, Milan 5/1993, s. 13–21; 12/1996, s. 107–109.
- Uličný, Miloslav 21–22/2001, s. 181–203.
- Urban, Vít 20/2000, s. 143–144.
- Urzidil, J. viz Peroutka, F.
- Vachalovská, Lenka (L.V.) 2/1991, s. 17–26; 3/1992, s. 84–85; 5/1993, s. 45–58.
- Valentová, Libuše 3/1992, s. 70–73; 16/1998, s. 36–47.
- Veselá, Gabriela 2/1991, s. 58–60.
- Veselý, Jindřich 1/1991, s. 59–60; 16/1998, s. 74–81; 23–24/2002, s. 145–156.
- Veselý, Jiří 17/1999, s. 153–154.
- Věšíňová, Eva 2/1991, s. 35–41; 6/1993, s. 94–98.
- Vídmanová, Anežka 15/1998, s. 105–107; 17/1999, s. 140–144; 18/1999, s. 141–148.
- Volek, Emil 14/1997, s. 57–70; 25/2003, s. 3–14.
- Volná, Katka 21–22/2001, s. 173–180.
- Zachová, Alena 12/1996, s. 15–26.
- Zajac, Peter 6/1993, s. 21–29.
- Zambrano, María 8/1994, s. 29–35.
- Zand, Gertrude 19/2000, s. 98–117.
- Zelenka, Miloš 15/1998, s. 109–112.
- Zuska, Vlastimil 10/1995, s. 103–105; 19/2000, s. 126–129.
- Zykmund, Hynek 20/2000, s. 173–176.
- Žilka, Tibor 21–22/2001, s. 275–278.

**Rejstřík knih recenzovaných v č. 1–25**

*Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*

(Ed. Josef Alan, Nakladatelství Lidové Noviny, Praha, 2001) 23–24/2002, s. 185–189.

Austenová, Jane–Dobbová, Marie: *Romance u moře*

(Překlad Stanislava Pošustová, X-Egem, Praha, 1999) 20/2000, s. 182–184.

Avtuchovič, Tatjana Jevgen'jevna: *Ritorika i ruskij roman XVIII v.*

*Vzaimodejstvije i načalnyj period formirovanija žanra* (Grodenskij gosudarstvennyj universitet im. Janki Kupaly, Grodno, 1995) 13/1997, s. 116–119.

Babel, Isaak: *Tagebuch 1920* (Friedenauer Presse, Berlin, 1990) 1/1991, s. 61.

Bem, Al'fred Ljudvigovič: *Pis'ma o literature* (Ed. L. Běloševská, M. Bubeníková a M. Zadražilová. Předmluva M. Bubeníkové a L. Vachalovské, Euroslavica, Praha, 1996) 13/1997, s. 119–122.

*Boris Pasternak 1890–1990* (The Russian School of Norwich University, Northfield, Vermont, 1991) 3/1992, s. 83–84.

*Bulletin ruského jazyka a literatury* (ICE, edice Oikúmené, Praha, 1993) 9/1995, s. 115–120.

*Cena metaforly ili Prestuplenije i nakazanie Sinjavskogo i Danielja* (Kniga, Moskva, 1989) 3/1992, s. 84–85.

*Cinco poetas checos* (výběr a překlad Clara Janés.

Ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1993) 8/1994, s. 94.

*Comparare i comparatissimi. La comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo*

(Studi di Letteratura Comparata a cura di Armando Gnisci e Franca Sinopoli, Lithos, Roma, 1995) 15/1998, s. 109–112.

Červeňák, Andrej: *Tajomstvo Dostojevského*

(Pedagogická fakulta v Nitre, 1991) 4/1992, s. 91–93.

*Dary krásných stromů. Výbor překladů ze staroanglické a středoeanglické poezie*

(Ed. M. Housková, M. Komanec a J. Čermák, Kruh moderních filologů, Praha, 2001) 23–24/2002, s. 181–184.

*Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste* (Herausgegeben und mit einem

Nachwort versehen von Květoslav Chvatík. Mit einer Einleitung von Milan Kundera.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1991) 5/1993, s. 91–93.

Dohnal, Josef: *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva*

(Masarykova univerzita, Brno, 1997) 15/1998, s. 113–115.

Dokoupil, Blahoslav (red.): *Slovník literárních časopisů, periodických literárních sborníků*

*a almanachů 1945–2000* (Host a Votobia, Brno a Olomouc, 2002) 25/2003, s. 129–132.

Drozda, Miroslav: *Narativní masky ruské prózy, Od Puškina k Bělému*

(*Kapitoly z historické poetiky*) (Univerzita Karlova, Praha, 1990) 3/1992, s. 80–82.

Engelking, Leszek: *Vladimir Nabokov – podivuhodný podvodník*

(Přeložila Iveta Mikešová, Votobia, Olomouc, 1997) 17/1999, s. 144–146.

Fitz, Earl E.: *Rediscovering the New World. Inter American Literature*

*in a Comparative Context* (University of Iowa Press, Iowa City, 1991) 4/1992, s. 89–91.

Forbelský, Josef: *Španělská literatura 20. století* (Karolinum, Praha, 1999)

19/2000, s. 129–132.

Glanc, Tomáš: *Videnije ruskich avantgardov* (Karolinum, Praha, 1999)

21–22/2001, s. 267–270.

Gnisci, Armando–Sinopoli, Franca: *Letteratura comparata. Storia e testi*

(Sovera, Roma, 1995) 15/1998, s. 109–112.

Gómez–Martínez, José Luis: *Teoría eseje (Esej ako literárny žánér, štúdium jej vlastností)*

(Překlad Paulina Šišmišová. Filozofia do vrecka, Archa, Bratislava, 1996) 14/1997, s. 110–111.

Hilský, Martin: *Modernisté* (Torst, Praha, 1995) 11/1996, s. 85–86.

Hilský, Martin: *Současný britský román* (H&H, Praha, 1991) 6/1993, s. 94–98.

Hodrová, Daniela: *Román zasvěcení* (H&H, Praha, 1993) 12/1996, s. 106–107.

Housková, Anna: *Imaginace Hispánské Ameriky. Hispanoamerická kulturní identita v esejích a románech* (Torst, Praha, 1998) 18/1999, s. 175–176.

Humpál, Martin: *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries and Pan* (Solum forlag, Oslo, 1998) 20/2000, s. 176–179.

Karwowska, Bożena: *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych* (Instytut badań literackich, Warszawa, 2000) 25/2003, s. 138–141.

Koschmal, Walter: *Zur Poetik der Dramentologie. A. V. Suchovo–Kobylyns*

„*Bilder der Vergangenheit*“ (Slavische Literaturen. Hrsg. von Wolf Schmid, Bd. 5, Peter Lang, Frankfurt – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, 1993) 8/1994, s. 88–91.

Kosatík, Pavel: *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*

(Nakl. Franze Kafky, Praha, 2001) 25/2003, s. 133–134.

Krolop, Kurt: *Reflexionen der Fackel. Studien über Karl Kraus*

(Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 613. Band, Wien, 1994) 9/1995, s. 104–111.

Kušnír, Jaroslav: *Poetika americkej postmodernej prózy (Richard Brautigan a Donald Barthelme)* (Impreso, Prešov, 2001) 21–22/2001, s. 275–278.

Leppin, Paul: *Alt–Prager Spaziergange* (Herausgegeben von Dirk O. Hoffmann.

Verlag Peter Selinka, Ravensburg, 1990) 2/1991, s. 58–60.

Leppin, Paul: *Severins Gang in die Finsternis. Ein Prager Gespensterroman*

(Herausgegeben von Dirk O. Hoffmann. Verlag Peter Selinka, Ravensburg, 1988) 2/1991, s. 58–60.

*Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce.* 2. díl. H-L (2/I: H-J, 2/II: K-L),

dodatky A-G, zpracoval autorský kol., vedoucí redaktor V. Forst (Academia, Praha, 1993) 9/1995, s. 120.

*Literaria humanitas. Genologické studie I*, red. D. Kšicová (Masarykova univerzita,

Brno, 1990) 4/1992, s. 87–88.

Lukavská, Eva: *Ernesto Sábato: Cesta labyrintem (Dynamika a konstanty literárního díla)*

(Masarykova Univerzita, Brno, 2000) 21–22/2001, s. 271–275.

Macura, Vladimír: *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–89*

(Pražská imaginace, Praha, 1992) 5/1993, s. 97–99.

Masaryk, T. G.: *Rusko a Evropa I–III* (Ústav T. G. Masaryka, Praha, 1996) 14/1997,

s. 106–109.

- Mathauser, Zdeněk: *Estetické alternativy. Jazyk vědy a jazyk poezie* (GRYF, Praha, 1994) 10/1995, s. 103–105.
- Mathauser, Zdeněk: *Estetika racionálního zření* (Karolinum, Praha, 1999) 19/2000, s. 126–129.
- Mathauser, Zdeněk: *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu* (Blok, Brno, 1989) 3/1992, s. 74–78.
- Mikeš, Vladimír: *Divadlo španělského zlatého věku* (Divadelní ústav, Praha, 1995) 12/1996, s. 112–113.
- Mocná, Dagmar: *Případ Kondelík. Epizoda z estetiky každodennosti* (Karolinum, Praha, 2002) 25/2003, s. 125–128.
- Osudový vlak* (Nakladatelství a vydavatelství N N, Praha, 1995) 11/1996, s. 87–89.
- Polišenský, Josef: *Komenský, muž labyrintů a naděje* (Academia, Praha, 1996) 16/1998, s. 125–127.
- Poslední, Petr: *Hranice Dialogu. Česká próza očima polské kritiky 1945–1995* (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 1999) 19/2000, s. 132–135.
- Pospíšil, Ivo: *Rozpětí žánru* (SPRINT–PRINT, Brno, 1992) 5/1993, s. 93–94.
- Procházka, Martin: *Romantismus a osobnost (Subjektivita v anglické romantické poezii a estetice)* (Kruh moderních filologů, Praha, 1996) 13/1997, s. 112–114.
- Putna, Martin C.: *Rusko mimo Rusko. Dějiny a kultura ruské emigrace 1917–1991* (Petrov, Brno, 1993) 9/1995, s. 112–114.
- Putna, Martin C.–Zadražilová, Miluše: *Rusko mimo Rusko* (2. díl, Petrov, Brno, 1994) 12/1996, s. 113–116.
- Raymond Queneau – André Blavier Lettres croisées 1949–1976* (Ed. Labor, coll. Archives du futur, Bruxelles, 1988) 4/1992, s. 88–89.
- Risco, Antonio: *Literatura fantástica de lengua española* (Taurus, Madrid, 1987) 8/1994, s. 91–93.
- Risco, Antonio: *Literatura y fantasía* (Taurus, Madrid, 1982) 8/1994, s. 91–93.
- Román a „genius loci“* (Kol. autorů, vydal ÚČSL v nakl. Mlejnek, 1993) 6/1993, s. 98–100.
- Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA* (Edited by P. Scherr and Dean S. Worth. UCLA Slavic Studies, volume 18, Slavica Publishers, Inc., Columbus, 1989) 2/1991, s. 57–58.
- Sampaio de Araújo, Bohumila: *A Atualidade do Pensamento Pedagógico de Johannes Amos Comenius* (EDUFBA, Salvador, 1996) 16/1998, s. 125–127.
- Serke, Jürgen: *Böhmische Dörfer. Putování opuštěnou literární krajinou* (Triáda, Praha, 2001) 23–24/2002, s. 177–179.
- Slavík, Ivan: *Rozklenout srážné. Eseje o světové literatuře* (Votobia, edice Cursus, Olomouc, 1993) 7/1994, s. 107–108.
- Specifika literaturnych otnošenij. Problemy izučeniya obščnosti slavjanskich literatur (Sbornik statej.)* (Rossijskaja akademija nauk, Institut slavjanovedeniya i balkanistiki, Slovackaja akademija nauk, Institut mirovoj literatury, Moskva, 1994) 10/1995, s. 105–106.
- Stehlíková, Eva: *A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem* (Divadelní ústav a KPL – Koniasch Latin Press, Praha, 1998) 17/1999, s. 140–144.
- Stromšík, Jiří: *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi. Kapitoly z německé literatury* (H&H, Jinočany, 1994) 12/1996, s. 107–109.
- Stříbrný, Zdeněk: *Shakespeare and Eastern Europe. Oxford Shakespeare Topics* (Oxford University Press, Oxford a New York, 2000) 20/2000, s. 169–172.
- Svatoň, Vladimír: *Epické zdroje románu* (Vyd. ÚČSL, Praha, 1993) 7/1994, s. 108–110.
- Taubman, Jane A.: *A Life Through Poetry. Marina Tsvetajeva's Lyric Diary* (Slavica Publishers, Inc., Columbus, 1998) 2/1991, s. 61–63.
- The Cambridge History of Russian Literature* (Ed. by Charles A. Moser, Cambridge University Press, 1989) 8/1994, s. 86–88.
- Todorov, Tzvetan: *Dobytí Ameriky. Problém druhého* (Překlad Kateřina Lukešová, Mladá fronta, Praha, 1996) 13/1997, s. 114–116.
- Tschechisches Barock/České baroko* (Uspořádali G. Zandová a J. Holý, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1999) 21–22/2001, s. 270–271.
- Tureček, Dalibor: *Rozporuplná sounáležitost. Německojazyčné kontexty obrozeného dramatu* (Divadelní ústav, Praha, 2001) 25/2003, s. 135–137.
- Uličná, Olga: *Pražské poémy Mariny Cvetajevové* (Acta universitatis Carolinae, Philologica, CXIII. Karolinum, Praha, 1991) 3/1992, s. 78–80.
- Utopías del Nuevo Mundo. Utopias of the New World* (Vyd. ÚČSL v nakl. Mlejnek, 1993) 7/1994, s. 105–107.
- Úvod do literární vědy* (Uspořádali Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck a Michael Weitz, přeložil Miroslav Petříček, Herrmann & synové, Praha, 1999) 20/2000, s. 173–176.
- Viewegh, J.: *Psychologie umělecké literatury* (Brno, 1999) 21–22/2001, s. 278–280.
- Východoevropské studie I. Východoevropská moderna a její evropský kontext I* (Univerzita Karlova, Praha, 1999) 20/2000, s. 179–182.
- Zatloukal, Antonín: *Studie o francouzském románu* (Votobia, Olomouc, 1995) 12/1996, s. 110–112.

Zpracovala Martina Mašinová







[www.lit-akad.cz](http://www.lit-akad.cz)