

Svět literatury

časopis pro novodobé literatury
ročník XIX, 2009, číslo 40

Komunikace kultur

<i>Jiří Trávniček</i> Zvítězili jsme – ale co teď?	5
<i>Marek Příbil</i> Mácha a německý romantismus	16
<i>Pavel Štěpánek</i> Praha španělská	29
<i>Jan Lukavec</i> „Zde jako by celý vesmír a všechny zvuky i barvy se sloučily básně“	46

Překlad a recepce

<i>Zuzana Šíastná</i> Antoine Berman o kritice překladu	55
<i>Vlasta Dufková</i> Prokletý básník	66
<i>Miloslav Uličný</i> Cid v zrcadle českých překladů a adaptací	94
<i>Libuše Valentová</i> Recepce básnického díla Mihaie Eminesca v českých zemích a na Slovensku	113

Dějiny a interpretace

<i>Josef Fulka ml.</i> Od Sada k libertinům a zpět	125
<i>Jaroslava Janáčková</i> Romantismus a dlouhý čas literárních dějin	134
<i>Martín Hrdina</i> Romantismus: konstituce, revize a způsoby užití pojmu	140
<i>Milan Exner</i> Ve verších mluví se svým stínem	150

Recenze

<i>Tomáš Koblížek</i>	
Odezvy a znaky Joyceova <i>Odyssea</i>	165
<i>Eva Štátná</i>	
Literární postava a fikční světy	171
<i>Lukáš Mathé</i>	
(Ne)feministické psaní	175
<i>David Vichnar</i>	
Národ o sobě a bez sebe	178
<i>Anna Světlíková</i>	
Proměny společenství: John Bossy o západoevropském křesťanství	183
<i>Lukáš Borovička</i>	
Chesteronovo dílo v dialogu jeho čtenářů	186
<i>Jana Králová</i>	
Překlad jako téma k diskusi aneb <i>Historia magistra vitae</i>	191
<i>Jan Lukavec</i>	
Literární věda v zajetí abstraktnosti a jednostranné racionality	194
<i>Michaela Benešová</i>	
Jákobův žebřík poválečné polské literatury	196
<i>Jakub Stejskal</i>	
Stíny strukturalismu mezi východem a západem	202
<i>Linda Hartmannová</i>	
Bulgakov v divadle	207



Komunikace kultur





Zvítězili jsme – ale co teď?

Koncept střední Evropy po roce 1989

Jiří Trávníček

Rok 1989, historický *annus mirabilis*, přinesl zemím střední Evropy pád železné opony a politickou svobodu. V první chvíli to vypadalo jako definitivní odkletí tohoto prostoru, tj. jeho vymanění zpod vlády jaltského diktátu. S tím, jak se otevřely hranice, propuká vlna velkého zájmu o střední Evropu. Dějiny jako by bylo možno studovat v přímé akci. Změny politické a hospodářské se odehrávaly tempem, kterému sotva stačili politikové a novináři, natož pak historikové či politologové. Zdálo se, že střední Evropu v této chvíli snad už ani není nutné obmýšlet koncepty, že jí prostě je třeba jen žít a užívat, a to z plných sil a bez zábran. Již z mírného odstupů, stejně tak časového jako myšlenkového, se však ukázalo, že to podle všeho není střední Evropa, co Poláci, Maďaři, Češi a další v dané době žijí. Koncept, který byl budován buď směrem do minulosti (jako nostalgická vzpomínka na staré dobré časy), nebo směrem do budoucnosti (jako očekávání toho, co má teprve bohdá přijít), se v okamžiku, kdy se budoucnost stala přítomností, ukázal být bezbranným. Střední Evropu na jedinou nebylo o co konceptuálně opřít. Skutku chyběl obraz, řekl by C. G. Jung. Je to tak, že křehký mýtus či sen mnoha frustrovaných intelektuálů z předchozí doby nevydržel brutální nápor reality? Nebyla střední Evropa ve chvílích, kdy se mluvilo především o Evropě a NATO příliš slabá káva?

Otázkou je, zda toto konceptuální prázdno bylo způsobeno radikální změnou podmínek, na něž intelektuálové ze Západu ani ze střední Evropy nebyli připraveni (přesně podle polského rčení *Zwyciężyliśmy, cholera co teraz?*), anebo se koncept střední Evropy vyčerpal sám ze sebe, takřkajíc imanentně. Karl Schlögel v roce 1989, tj. těsně před politicko-společenskými změnami, konstatuje, že „po přímo konjunkturu střední Evropy nastoupila jistá bezradnost, jistá unavenost“.¹ Tomu by odpovídalo, že už od osmdesátých let v literatuře o střední Evropě výrazně přibývají položky sumazirační a historicky přehledové. Z diskurzu se stává metadiskurz; z ideje (konceptu) se stává odborné téma (předmět).

¹ Schlögel, Karl. „Mittleuropa als Verlegenheit, Mittleuropa als Realität“, *Dialog*, 1989, 15, č. 2, s. 29.

Zvítězili jsme – ale co teď?

Trenažerizace, homogenizace a balkanizace střední Evropy

T. G. Ash, britský politolog a v osmdesátých letech velký propagátor střední Evropy, líčí tuto událost:

„Jsem šťasten, že mám možnost navštívit východní Evropu,“ prohlásil Henry Kissinger. Vzápětí se rychle opravil: „Chci říct střední Evropu,“ ale až do konce svého vystoupení se nepřestal přeříkávat. Protože to však bylo ve Varšavě v létě roku 1990, pochopil jsem, že teď už se střední Evropa zapomnění obávat nemusí.²

Freudovské přechnutí? Snad ani ne. Působení této historiky spočívá spíše v tom, že tak jako četní intelektuálové ze střední Evropy nedokázali v pojaltské době přijmout za svůj „reálně politický“ termín východní Evropy, tak některým vlivným politikům zase činí v době po pádu železné opony potíže uvést se v soulad s novou politickou realitou. Tedy: vrátit se zpět k předjaltskému termínu střední Evropy. – Střední Evropa se jistě zapomnění obávat nemusela. Nadto se jejímu novému probuzení dostává i politické struktury. 15. února 1991 dochází na maďarském hradě Visegrádu k setkání československého, polského prezidenta a maďarského premiéra a je založena tzv. visegrádská skupina (V3, od roku 1993, kdy dochází se rozpadá Československo na dva státy, pak V4). Jde o iniciativu dobrých úmyslů, která má za cíl co nejvíce umenšovat zbytky komunistické minulosti a koordinovat společný transformační proces vůči Evropě. Samotných vykazatelných politických výsledků však tato skupina příliš nezanechala. Umožnila spíše – prostřednictvím grantů – podpořit vydávání knížek, uspořádání festivalů a pracovní-studijní cesty za kulturou a vzděláním a spuštění některých kursů a studijních programů. V roce 1992 vzniká Středoevropská zóna volného obchodu (CEFTA – Central European Free Trade Agreement), kterou zakládají země visegrádské skupiny; k nim se postupně přidávají Slovinsko (1996), Rumunsko (1997), Bulharsko (1999) a další země jihovýchodní Evropy. Smysl této organizace spočívá v koordinaci postupu vůči Evropské unii, zejména ve sféře liberalizace trhu a zjednodušování vnitřních pravidel a předpisů. Obě seskupení, nahlíženo zpětně, tak představují přípravné fáze na vstup do struktur celoevropských. Střední Evropa se tak v tomto případě stává jakýmsi politicko-ekonomickým trenažérem Evropské unie. Nebo možná ještě spíše čekárnou.

Navíc jsou tu i pochybnosti jiné. Pokud se v myšlenkách o Střední Evropě objevovalo, že mezi její určující rysy patří soužití několika kultur, jazyků a národností, pak vývoj po roce 1990 skýtá v tomto ohledu velmi nemilý po-

² Ash, Timothy Garton. „Kde se dnes nachází střední Evropa?“ In *týž. Dějiny přítomnosti: Eseje, črty a zprávy z Evropy devadesátých let*. Přel. Šimon Pellar. Praha – Litomyšl : Paseka, 2003, s. 308.

hled. Nejenom že se tendence k vyšším celkům neposiluje, ale střední Evropu naopak zasahuje rozkladný duch nacionalismu. Rozpadá se Československo, do té doby vnitřně nijak výrazně konfliktní, a především dochází k naprosté destrukci Jugoslávie. Právě to, co se děje na Balkáně, je pro některé myslitele skutečnou politickou realizací střední Evropy: uskutečnění jejího ducha v reálné krvavě-etnické akci. Podstatným také budiž, že za tuto akci již nelze vinit žádnou cizí supervelmoc, už se takřikajíc neděje z ducha Jalty, nýbrž z ducha zcela vlastního, tj. z ducha domácích „kostlivců ve skříní“. V této věci se příznačně ozývají hlavně Rakušané a Maďaři, tj. ti, kdo s Jugoslávií sdílejí hranici. Slovy maďarského spisovatele Pétera Esterházyho: „Vypadá to, že z krásné vize, již jsme tak nadšeně nazývali snem o střední Evropě, nezbylo dočista nic. Osamělé, zbídačené, nevráživé země. Uskutečnime jeden zlý sen po druhém, četl jsem kdysi před časem: Jugoslávie, to je metafora střední Evropy.“³ Obdobně smýšlí i jeho krajan Imre Kertész, nositel Nobelovy ceny za rok 2002, který odmítá pojetí střední Evropy, jak ho navrhl G. Konrád. To je totiž koncipováno příliš mimo vykazatelnou realitu. Na tu podle něho došlo až v devadesátých letech, přičemž její hmatatelnou podobou se stává S. Milošević, „nejstrašnější, nejbezradnější, nejbezdějnější verze této reality“.⁴ Střední Evropa, která se probudila ze snu do postkomunistické reality, našla jakoby v jugoslávských válkách svou tvář stejně tak odvrácenou jako bohužel reálnou. To je jeden koncept. Jeho součástí je i velké hodnotové zmatení, jak poznamenává – s odkazem za zkušenost post-Jugoslávie – slovinský spisovatel Drago Jančar:

Dokud jsme měli na jedné straně represivní systém a na druhé disidenty, vypadala věc jasně. Ale co teď, když jsou leckde v čele nacionalistických a populistických hnutí včerejší disidenti, když do zbraně volají včerejší pacifisté a když nacionální hnutí vedou včerejší internacionalisté.⁵

Druhý koncept, jehož silnou oponentkou je Maria Todorovová,⁶ spočívá v odstřižení střední Evropy od Balkánu jako něčeho, co je jí bytostně cizí a s čím nemá nic společného. Je blízké českým, polským, ale i maďarským politickým špičkám. Jde však o pojetí poněkud licoměrné, neboť balkanizaci, třebaže nekrvavou, si prodělalo i Československo a „balkánské“ nacionálně-etnické rozdíly stále panují mezi Slovenskem a Maďarskem. Vůbec „sametový

³ Esterházy, Péter. *Hrách na zed*. Přel. Dana Gálová. Praha : Hynek, 1999, s. 179.

⁴ Kertész, Imre. *Vyhnaný jazyk*. Přel. Juliana Szolnokiová. Bratislava : Kaligram, 2002 [1999], s. 146.

⁵ Jančar, Drago. „Volání a kapky“. In *týž, Prodloužená minulost*. Přel. František Benhart. Praha : Nakladatelství lidové noviny, 1998, s. 130.

⁶ Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. New York – Oxford : Oxford UP, 1997.

Zvítězili jsme – ale co teď?

rozvod“ mezi Čechy a Slováky se v představách mnoha obyvatel západní části bývalé federace bral jako odstřížení od elementu, kterému je nyní spokojeně dovoleno, aby se – pod Mečiarovým vedením – odebral na východ a jihovýchod, tedy k Lukašenkovi a Miloševićovi (viz např. česká hesla v roce 1992, kdy vrcholila krize mezi oběma částmi federace: „Bud' samostatně do Evropy, nebo se Slovenskem na Balkán“). – Třídění na „lepší“ a „horší“ Středoevropany je pokrytecké i vzhledem k nedávným dějinám Jugoslávie. Ta totiž za maršála Tita pro mnohé představovala socialistickou variantu „habsburského mýtu“,⁷ tj. jednoty překypující vnitřní pluralitou, kde sice byla jediná komunistická strana (stejně jako v monarchii byl jen jeden císař), ale jinak tato země vykazovala sedm sousedů, šest svazových republik, pět národů, čtyři jazyky, tři náboženství a dvě písmena. Pro mnohé tedy byla Jugoslávie jakýmsi transformovaným středoevropským modelem kulturní mnohosti a různorodosti, přičemž Sarajevo jako by v rámci tohoto modelu hrálo roli Vídně či Prahy na přelomu 19. a 20. století. V okamžiku, kdy se tento model přestal hodit, pryč s ním ze střední Evropy. Na Balkán.

Podle rakouského politologa Antona Pelinky střední Evropu po roce 1989 rozežírá nedostatek spolupráce, neochota ke sdílení, tj. „etnický egoismus, nepoučitelný nacionalismus, egomanské šílenství“.⁸ Z jiné strany vyjádřeno: střední Evropa po roce 1989 trpí podle Pelinky nedostatkem vize a také malým smyslem pro vlastní, tj. právě středoevropskou, autonomii. Ducha vzájemného soužití několika národů, konfesí a kultur, tj. jednoho z pilířů střední Evropy, se už nepodařilo vyvolat. Ve stopě homogenizace národnostní⁹ kráčí nadto po roce 1989 homogenizace evropská, ba světová – ta poslední má název globalizace. Nebo že by byl duch střední Evropy definitivně mrtvý? Ostatně Rakušané si byli – u příležitosti již několika volebních výsledků (naposledy v roce 2008) – nuceni položit otázku, kde se u nich najednou vzala tak silná vlna xenofobie („fenomén Haider“). A i zde zaznělo, že se ztratilo něco, co bylo dříve samozřejmé. Země, která dokázala pomoci prchajícím Maďarům v roce 1956 a Čechoslovákům v roce 1968, tak činila mj. proto, že její lidé věděli, že jí samotné bylo po válce výrazně pomoheno (především ekonomicky). A tato

⁷ Viz Müller-Funk, Wolfgang. *Die Donau und die Mitte Kontinents*. Internetový projekt. [online]. Dostupné z: <<http://www.eurozine.com/articles/2007-04-24-muellerfunde.html>>.

⁸ Pelinka, Anton. „Mythos Mitteleuropa“. In *Neuland Mitteleuropa. Ideologiedefizite und Identitätskrisen*. Eds. Peter Gerlich, Krzysztof Glass, Barbara Serloth. Wien – Toruń : Wydawnictwo Adam Marszałek, 1995, s. 15. Viz také Jagschitz, Gerhard. „Kalter Friede? Zur sozialen Ethik eines veränderten Europa“. In *Wege aus der Krise. Mitteleuropäische Phantasmagorien*. Eds. Peter Gerlich, Krzysztof Glass. Wien : Böhlau, 1993, s. 23–29, zejm. s. 23.

⁹ K tomu viz Pithart, Petr. *Střední Evropa – co jsme s ní udělali?* Internetový projekt. [online]. Dostupné z: <http://www.pithart.cz/archiv_textu_detail.pp?id=266>.

paměť – soudí někteří komentátoři – vymizela. Mechanismus „pomáhám, protože mi bylo také pomoheno“ se zadřel; generace těch, kterých se to týkalo, jej nedokázala předat dále, natož rozšířit. – Úhrnem lze říci, že evropská identita se pro Středoevropany ukazuje jako příliš vzdálená, třebaže politicky mocná, středoevropská jako příliš neviditelná. Takže nezbývá, než aby se prosadila ta, jež je po ruce nejbližší, tj. identita národní, a to často i ve svých nejodpudivějších formách: jako nacionalismus a xenofobie.

Duch střední Evropy žije, ale v jiném těle

Pro poznání toho, co se se střední Evropou po roce 1989 dělo, nám – jako jisté pars pro toto – může sloužit debata mezi Iverem B. Neumannem (nar. 1959) a Marií Todorovovou (nar. 1949), dvěma profesory působícími na Západě a systematicky se zabývajícími otázkami tohoto regionu: Neumann se zmiňuje o tom, jak se střední Evropa z osmdesátých let do nové doby proměnila. V historii nachází spor mezi střední Evropou jako politickým a kulturním diskurzem, přičemž první z nich vyvěrá z německého prostředí, zatímco druhý pochází z Československa, Polska a Maďarska osmdesátých let. Rokem 1989 se tento protiklad proměňuje do tří hlavních forem: (1) ve střední Evropu politicky úspěšných, České republiky, Polska a Maďarska, tj. těch zemí, které byly nejdříve akceptovány Západem a se kterými se začalo jako s prvními počítat do vyšších struktur (NATO a EU); v (2) „politicky ambiciózní podobu střední Evropy“, kterou vyplňuje „řetězec zemí od Estonska na severu po Bulharsko na jihu“, přičemž tyto země trvají na tom, že za střední Evropu by neměly být považovány jen tři jádrové země, ale ještě „něco více“,¹⁰ (3) dalším politicky úspěšným zastoupením střední Evropy je *Mittleuropa*, „zaměřená na Německo a obvykle neobsahující jiná území“.¹¹ Tato podoba střední Evropy je zcela akceptována ostatními evropskými zeměmi. V důsledku toho, soudí dále autor, se otázka střední Evropy rozpouští v širší kategorii Evropy: „Středoevropský diskurz musí být kompatibilní s částmi evropského diskurzu v širokém slova smyslu, to proto, aby byl důvěryhodný a účinný.“¹² Z toho plyne, že když se řekne střední Evropa, tak jde obecně o „apel na Evropu“, aby uznala, že tyto země jsou „součástí evropského celku“.¹³ Z tohoto důvodu – dovozuje Neumann na závěr – se zdá, že se „střední Evropa posouvá z Prahy, Varšavy a Budapešti ve směru do Tallinnu, Rigy, Vilniusu a Kyjeva na jedné straně a ve

¹⁰ Neumann, Iver B. „Forgetting the Central Europe of the 1980s“. In *Central Europe: Core or Periphery?* Ed. Christopher Lord. Copenhagen : Copenhagen Business School Press, 1999, s. 212.

¹¹ Tamtéž, s. 212.

¹² Tamtéž, s. 212.

¹³ Tamtéž, s. 213–214.

Zvítězili jsme – ale co teď?

směru do Berlína na straně druhé“.¹⁴ Česká republika, Polsko a Maďarsko tak získávají dvojí identitu: jako země západní i středoevropské, čímž se ve výsledku přesunují ze středu na Západ. Je tak naplněno to, oč alternativní intelektuálové a umělci z těchto zemí snili před dvaceti lety, když pojem střední Evropy přivedli opět k životu. Duch střední Evropy se tedy přestěhoval do jiného těla. Asi takto: značka střední Evropy je volná a není to tak špatná značka, kdo máte zájem, přihlaste se. A přihlášily se země od Estonska po Bulharsko, neboť tato značka slibuje slušné zacházení ze strany Západu. A také se přihlásilo Německo, neboť značka, která mu kdysi tak bytostně patřila, mu byla v letech „jaltského“ času (1945-1989) odejmuta. Asi takto by se dalo lakonicky sdělit Neumannovo stanovisko. – Maria Todorovová v replice na Neumanna také nejdříve vykonává historickou lekci – ta se stává téměř povinnou figurou všech debat od konce osmdesátých let –, ale její závěry jsou jiné. Podle ní střední Evropa dostala šanci stát se politickou skutečností, založit reálné struktury, a tím být něčím více než pouhou ideou. Ale toto se nestalo. „Přes visegrádské fanfáry a řadu společných jednání, konkrétní spolupráci se zhmotnit nepodařilo“,¹⁵ takže vysvobození ze sovětského jařma přineslo v důsledku jedno velké překvapení: žádná střední Evropa neexistuje. A to i přes to, že „Polsko, Maďarsko a Česká republika zužitkovaly kulturně vyjádřenou ideu střední Evropy pro politické účely: vstup do NATO a čelní sedadlo v řadě na EU“.¹⁶ Tento politický úspěch tří zemí, jež je na konci dekády po konci studené války včlenil do západních struktur, má podle autorky potvrdit i platnost současné diagnózy: „střední Evropa je mrtva“.¹⁷

Neumannovi duch střední Evropy jen „reinkaroval“ do jiného těla, pro Todorovovou se sice dokázal přetavit v dílčí pragmatický politický úspěch, ale fakticky zanikl. Podle Neumanna střední Evropa sice přestala být tím, čím byla v osmdesátých letech, ale dokázala najít novou vitalitu. Pro Todorovovou měla střední Evropa osmdesátých let svou vitalitu částečně i proto, že se dokázala distancovat od Balkánu jako svého nepříjemného přívěsku; tím méně o něj stála v době devadesátých let; kazil by jí totiž pověst. Zachránění tří zemí a jejich odeslání do klubu civilizovaných však na záchranu střední Evropy nestačí. Řečeno školskou metaforou: středoevropští jedničkáři přestali mít zájem pobývat v jedné škole s trojkaři a radši si zažádali o přestup do lepší školy. V ní podle všeho budou za trojkaře zase oni, ale co na tom: hlavně že jsou na půdě elitního učiliště.

¹⁴ Tamtéž, s. 218.

¹⁵ Todorova, Maria. „Isn't Central Europe Dead?“ In *Central Europe...* Cit. d., s. 222

¹⁶ Tamtéž, s. 226.

¹⁷ Tamtéž, s. 321.

Kafka na tričku: mizení střední Evropy z ducha...

Sledujeme-li produkci toho, co se po roce 1989 o střední Evropě píše, pak jsme nuceni zjistit, že velmi výrazně přibýlo položek na ekonomická témata.¹⁸ Ano, střední Evropy se konceptuálně zmocňují právníci, ekonomové a manažeři a píší se různá pojednání na témata typu srovnání hrubého domácího produktu v jednotlivých zemích, kupní síla obyvatelstva, strukturální vlastnosti jednotlivých ekonomik, jejich transformační potenciál atd. Je to stejně tak logické jako výmluvné. Tím, že se střední Evropa stala realitou, stala se jí především v tom nejvíce materiálním smyslu, tedy v oblasti, kterou lze kvantifikovat. Stala se tržním prostorem, což není nic jiného než jeden z rozměrů čekatelství zemí tohoto regionu na členství v Evropské unii. Andreas Treichel, generální ředitel rakouské Erste Bank, se zmiňuje o tom, že „země střední Evropy [se] nacházejí v centru transformačních procesů“, které jsou spojeny „s šancemi až do nedávné doby netušenými“.¹⁹

Entuziasmus politiků (zakládání iniciativ) a ekonomů (vize jednoho tržního prostoru) není tak úplně sdílen spisovateli, ba ani politology, tedy těmi intelektuály, kteří se tak úplně neodevzdávají aktuálně žité realitě v jejích neviditelnějších formách. Rakouský spisovatel Karl-Markus Gauß (nar. 1954) skepticky poznamenává, že ideologie sjednocené Evropy jako jednoho velkého prostoru vytváří protitlak v narůstajícím posilování regionů, tj. v důrazu na lokální, ale současně se tím bohužel vytrácí smysl pro střední Evropu: „kdo chce do Evropy, ten musí střední Evropu, ten musí sen o ní, ze své Evropy vynechat“, tedy musí se zříct své „středoevropské identity“ a podřídit „svou budoucnost jinému zákonu“.²⁰ Gauß se obává, že pod tlakem nové doby a jejích integračních procesů cosi mizí. Obává se konkrétně toho, že kromě regionalismu zeměpisně-kulturního se prosadí ještě – a silněji – i regionalismus politický, což není nic jiného než zájmová skupina, která „ve sjednocené Evropě, v ‚evropském národě‘, si chce udržet své staré výsady a usiluje o získání výhod

¹⁸ Například: Neumann, Wolfgang. *Geschäftspartner in Mittel- und Osteuropa: die Reformstaaten im Überblick*. Stuttgart : Deutscher Sparkassenverlag, 1995; Sereghyová, Jana. *Aktuální a reálně uplatňované komparativní výhody středoevropských transformačních zemí*. Praha : Vysoká škola ekonomická, 1997; Švejnar, Jan. *Česká republika a ekonomická transformace ve střední a východní Evropě*. Praha : Academia, 1997; Kastner, Robert Th. *Tržní prostor Střední Evropa*. Přel. Ivo Šebestík, Lenka Šedová. Brno : Barrister & Principal, 2002; Tuleja, Pavel. *Komparace ekonomické úrovně vybraných zemí střední a východní Evropy a vybraných zemí Evropské unie v letech 1993–2001*. Opava : Slezská univerzita v Opavě, 2002; Sroka, Jacek. *Administracja i polityka: Ewolucja stosunków przemysłowych w Europie Środkowej i Wschodniej*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003

¹⁹ Cit. podle Kastner, Robert Th. *Tržní prostor Střední Evropa*. Cit. d., s. 4.

²⁰ Gauß, Karl-Markus. *Die Vernichtung Mitteleuropas*. Klagenfurt – Salzburg : Wieser Verlag, 1991, s. 33.

Zvítězili jsme – ale co teď?

nových“.²¹ Proto bychom měli mluvit v této sjednocené Evropě o regionech a provinciích. Ty první dávají Evropě její pestrost, druhé jsou pouze podřízenými územími, v nichž vládne nejenom zášť vůči těm, kdo si je podřídili, ale i duch „duchovní distance ke střídajícím se módám, které se objevují v metropoli“.²² – Velmi jednoznačně se ke střední Evropě postavil i Erhard Busek, tj. jeden z těch, kdo pro její oživení a prosazení do mezinárodního intelektuálního oběhu udělali v osmdesátých letech nejvíce. Busekův postoj lze vyčíst už z názvu jeho knihy publikované v roce 1997: *Mittleuropa. Eine Spurensicherung*, tedy: *Střední Evropa. Zajišťování stop*. Jakých stop? Nebo spíše: stop po čem? Stop, které zde zanechala minulost. Jde o metaforu stejně tak historicko-archeologickou jako kriminalistickou. Zajišťováním stop se myslí ona činnost, kterou vykonávají detektivové, když se dostaví na místo činu, kde leží zavražděný, a je potřeba zajistit co nejvíce bezprostředních důkazů k vypátrání pachatele. Na každý pád jde v obou metaforách o obcování s minulostí. Busekovu knihu naplňují portréty lidí ze střední Evropy, s nimiž se v minulé době setkával a kteří podle něj výrazně přispěli k politickým změnám na přelomu osmdesátých a devadesátých let (M. Djilas, V. Havel, G. Konrád, K. J. Schwarzenberg, G. Soros ad.). Pokud Busek opustí svou minulostně-vzpomínkovou perspektivu a věnuje se aktuálnímu času, tak je nucen přiznat, že „mnoho starých vzorců zmizelo“²³ a žádné nové se neobjevily. Střední Evropa se tak po roce 1989 ocitla v konceptuálním prázdnu. V čase mezi lety 1945 a 1989 „nebyl střed kontinentu ničím více než literárně-intelektuální vzpomínkou“²⁴ přitom autor nepřímou ukazuje, že v čase po roce 1989 není střední Evropa ničím jiným než vzpomínkou na ty, kdo tuto „literárně-intelektuální“ vzpomínku udržovali při životě: vzpomínka na vzpomínku. Úplně jednoznačnou odpovědí je to, co Busek v době po pádu železné opony činí: a tím je plné angažmá v evropských strukturách, práce pro Evropskou unii. Zmizení střední Evropy z ducha Bruselu? Nebo že by střední Evropa byla jen konceptem do špatného politického počasí?

György Konrád, další ze středoevropských entuziastů osmdesátých let, má na dobu po roce 1989 ještě jednoznačnější názor:

Co ve střední Evropě ze střední Evropy zůstalo? Folklor? Co je tato středoevropská identita? Kuriózum, na které se stojí fronta ve výprodeji, které je volně nabízeno, aby přivábilo turisty? Kafka na šálku, na jídelním lístku nebo na tričku.²⁵

²¹ Tamtéž, s. 22.

²² Tamtéž, s. 22–23.

²³ Busek, Erhard. *Mittleuropa: Eine Spurensicherung*. Wien : K&S, 1997, s. 150.

²⁴ Tamtéž, s. 195.

²⁵ Konrád, György. *Die Erweiterung der Mitte Europa und Osteuropa am Ende des 20. Jahrhunderts*. Přel. Hans-Henning Paetzke. Wien : Suhrkamp., 1999, s. 14.

Busek i Konrád, třebaže každý z jiné strany, zřetelně oponují optimismu manažerů a bankovních ředitelů. Jde o stanovisko vnímavých skeptiků, kteří kdysi byli zanícenými nadšenci. Střední Evropa, má-li mít po roce 1989 nějaký smysl, nemůže být jen prostorem, z něhož zmizela železná opona. Musí tady být něco víc. Něco, co není viditelné na první pohled, co se nedostává do řeči politických rezolucí. Duch? Idea? Rámec? Metafora? A ty věru chybějí. Jinak řečeno: doba po pádu železné opony se stává nepřímo i zpětným „čtením“ předchozích konceptů střední Evropy. Aby byla střední Evropa zachráněna, musela být převedena do modu kultury; svou intelektuální kariéru udělala v této podobě. A byla to především středoevropská kultura, jež byla používána i pro politické argumenty (včetně slavného eseje Kunderova z roku 1983). Ve chvíli, kdy se má z modu kultury dostat do modu reality, zejména politické a ekonomické, se ukazuje, že to tak úplně nejde. Kafka na tričku – to není střední Evropa ve svobodné akci; to je setkání ducha a marketingu na postkomunistickém tržišti. To je zmizení střední Evropy z ne-ducha... – Příznačně je to zase spíše literatura a kultura, tedy způsoby, které pomohly střední Evropě přežít v časech jaltských, jež střední Evropě podávají pomocnou ruku i v časech pojaltských. Zejména tam, kde ožívá zájem o usmiřování s vlastní minulostí, o témata šoa, odsunu/vyhnání, perzekuce padesátých let, nacistickou minulost. Dějiny se tak opět stávají parádní disciplínou středoevropských příběhů, tedy dějiny nazírané perspektivou zdola, optikou poražených a často zapomenutých, vyprávění, jež nemají ideologicky přitakávat žádné ze zúčastněných stran, jež se však mají domoci citově angažovaného poznání: Martin Pollack (*Mrtvý v bunkru*), Ota Filip (*Osmý čili nedokončený životopis*), Péter Esterházy (*Harmonia caelestis, Opravené vydání*), Pavel Brycz (*Patriarchátu dávno zaslá sláva*), Pavol Rankov (*Stalo se prvního září*), Stefan Chwyn (*Hanemann*), Pál Závada (*Jadvižin polštář*), Pawel Huelle (*Davídek Weiser*)... Občas je vyprávění vedeno k zacelení starých ran, jindy zase aktivně vyhledává rány, které byly uměle překryty – ať už ideologickými vzorci či jen prostě zapomněním. Jde vesměs o vyprávění nikoli přímých účastníků, nýbrž těch, kdo vstupují do historické stopy již jako archeologové, jako svědkové z druhé ruky.²⁶ To je sice může činit noeticky nedůvěryhodnými, ale zároveň jim to dává možnost odstupu s příslibem celistvější perspektivy, která je s to z fragmentů poskládat celek. Tato perspektiva umožňuje dílčí nitky splést v celistvý příběh a přitom stále zůstat v individuální optice jedinečného lidského osudu a toho, jak je válčován „velkými“ dějinami.

²⁶ Viz Sowińska, Renata. „Literackie świadectwa środkoeuropejskiej tożsamości“. In *Europa Środkowa: wspólnota czy zbiorowość*. Ed. Radosław Zenderowski. Wrocław : Ossolineum. 2004, s. 127–133, zejm. s. 130.

Zvítězili jsme – ale co teď?



Závěr

Václav Havel jako čerstvý československý prezident mluvil v dubnu 1990 před polským Sejmem o tom, že máme nyní šanci střední Evropu, jež byla dosud fenoménem duchovním a historickým, proměnit ve fenomén politický. Mělo dojít k tomu, aby se z „kukly“ stal konečně „motýl“. Sen, který snili disidenti a středoevropští entuziasté osmdesátých let, měl nabýt podobu reality. Terstský sociolog Strassoldo,²⁷ velký obhájce střední Evropy, v osmdesátých letech, prohlásil, že středoevropského ducha je nutno za každou cenu držet při životě, aby jednou, až přijde správná doba, mohl nabýt podobu systému. Správná doba přišla – a? Z ducha spisovatelů a intelektuálů povstala především realita podnikatelů a manažerů. Prasknutí jaltské obruče pomohlo na svět nejenom svobodnému cestování a ekonomické spolupráci, ale také xenofobii a nacionalismu. Zdá se tedy, že Střední Evropě se přechod do demokracie po roce 1989 spíše nepovedl. Proč? Jednou odpovědí by mohlo být to, co navrhuje I. Neumann, a sice, že duch si našel nové tělo, a to mimo své tradiční území (Praha-Vídeň-Varšava-Budapešť). V důsledku toho pak model střední Evropy (různost a variabilita) přechází na samotnou Evropu. Druhou odpovědí by mohlo být, že duch střední Evropy své bydliště, jímž byla literatura a kultura, dost dobře změnit ani nemohl. Čas po roce 1989 totiž ukázal, že to, co bylo dlouho považováno za jeho bydliště náhradní, je ve skutečnosti bydlištěm jednak nejvlastnějším, jednak podle všeho jediným. Jinak řečeno: období po roce 1989 ukázalo, že střední Evropu nelze politicky instrumentalizovat, ani ji nelze zhmotnit do politicky či empiricky vykazatelné skutečnosti. Ukázalo se, že střední Evro-pu lze jen odvyprávět.

We Won – But What Next?

This article investigates how the concept of Central Europe has changed since 1989. The author attempts to identify crucial nodes of several polemics as well as important intellectual events. Despite the fact that Central Europe has obtained political freedom, some helplessness is traceable in the conceptual field. As a result of this, the field began to be dominated mainly by managers and entrepreneurs. There is, however, a lack of conceptual invention among intellectuals and politicians. The states of this region suffer from egoism and nationalistic populism. The idea of cultural pluralism, which was linked to the concept of Central Europe in the past times, seems have been lost or destroyed. In addition, Central Europe

²⁷ Strassoldo, Raimondo. „Soziologische Gedanken über Mitteleuropa“. In *Ein Gespenst geht um... Mitteleuropa*. Eds. Hans Albert Steger, Renate Morell. München : Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, 1987, s. 49–78.



Jiří Trávníček

ceases to be attractive compared to the new challenge of Europe and the EU. Even some authors who in the 1980s devoted themselves to this idea (G. Konrád, E. Busek, P. Pithart) show traces of resignation and disillusionment. However, if any area is giving Central Europe an opportunity for a new life, it is literature and culture. Paradoxically enough, what was seen before 1989 as a subversive or nostalgic alternative to political reality has become after 1989 the most genuine form of the concept of Central Europe.

Studie vznikla v rámci grantového úkolu AV ČR 405/06/1218.

Mácha a německý romantismus

Marek Přibil

Máchovo dílo bylo v minulosti často uváděno do kontaktních vztahů s německou romantickou literaturou, nejednou však bez jakýchkoli dokladů či na základě vágní argumentace. Tento text si klade za cíl rekonstruovat Máchovu doložitelnou recepci německého (resp. rakouského) romantismu, a chtěl by tak navázat, částečně polemicky, na Striedterovu studii *K. H. Mácha als Dichter der europäischen Romantik*. Pojmem „německý romantismus“ budu primárně, ale nikoli výhradně, rozumět beletristickou produkci autorů subsumovaných v německé literárněhistorické tradici pod označení Berliner Frühromantik, Jenaer Frühromantik, Heidelberger Hochromantik, Schwäbische Spätromantik a Wiener Romantik. Obdobné je i Striedterovo chápání „vlastní romantiky“.

Bylo by přínosné konfrontovat Máchovu recepci německého romantismu s analogicky vymezeným dílčím dobovým recepčním horizontem obrozené společnosti. Avšak pokud je mi známo, nelze se v tomto případě opřít o žádné syntetické studie; Murko se ve svých *Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik* věnuje převážně impulsům ideologickým a teoretickým, méně již specificky literárním. Snaha učinit si alespoň velmi přibližnou představu na základě repertoáru pražských českých divadel do roku 1862 (Laiske 1974; Černý 1969) a uveřejněných českých překladů německé beletrie v první polovině 19. stol. (Drews 1997, 1998) vede podle očekávání spíše k negativním výsledkům. Překvapivě pronikl už roku 1831 na scénu Stavovského divadla E. T. A. Hoffmann, ovšem jeho novela *Das Majorat* předtím prošla dvojí transformací (adaptací Wilhelma Vogela a překladem J. K. Tyla). Jednou hrou je zastoupen Ernst von Houwald (*Kletba a požehnání*, poprvé ve Stavovském divadle r. 1838) a Adolf Müllner (*Vina*, poprvé ve Stavovském divadle r. 1833) a prakticky mužem jediného dramatu, *Katynky Heilbronské* (poprvé ve Stavovském divadle r. 1838), je na české scéně do roku 1862 i Heinrich Kleist. Častěji byl uváděn jen Theodor Körner (5 premiér v rozmezí let 1824–1839), a to v překladech F. B. Tomsy, které byly publikovány i knižně. Hojněji byl překládán Houwald; Drews (1997) dále registruje tři překlady z Friedricha de la Motte Fouqué, dva z Wilhelma Hauffa a po jednom z Uhlanda, Tiecka, Eichendorffa, Kleista a Hebela.

Aniž by zpochybňoval zásadní impulsy německého romantismu pro rozvoj českého národního hnutí a jeho ideologie, konstatuje Jakubec, že „jména předních romantiků německých zřídka kdy se čtou v českých časopisech,

v knihách a v korespondenci“ (Jakubec 1934: 322). Z hlediska bezprostředních vztahů českých obrozenců k příslušníkům německého romantismu však může být poučná např. Dobrovského a Šafaříkova korespondence s Jakobem Grimmem a osobní zaslání *Institutiones* Augustu Wilhelmu Schlegelovi (Murko 1897: 24), Kollárův a Šafaříkův pobyt v Jeně, Hromádkův a Hankův ve Vídni a z druhé strany Brentanův v Čechách, činnost Václava Bolemíra Nebeského atd. Za zmínku stojí dva pedagogové pražské university, čeští Němci Anton Müller a Alois Klar; jednak pro možnost ovlivňovat ze své pozice českou intelektuální elitu, jednak proto, že jejich přednášky navštěvoval i Máchův (Janský 1953, s. 66, 68–69), jenž byl s Klarem snad dokonce v úzkém osobním styku.¹ Podle sdělení Václava Petrboha operuje Müller ve svých univerzitních přednáškách a v recenzích v *Bohemii* s kategoriemi „romantická ironie“ a „genius“ a odkazuje na Jeana Paula a Augusta Wilhelma Schlegela. Klar byl v kontaktu s německými romantiky (Legis-Glückselig 1848, s. 371) a roku 1829 vyšel v německém *Muzejníku* jeho text „Friedrich von Schlegel, k. k. österreichischer Legationsrath; Beiträge zu seiner Lebensgeschichte“, v němž se činí zmínka rovněž o Tieckovi a Novalisovi. Tyto skutečnosti se ovšem téměř neprojevily ve skladbě dvou svazků Klarovy antologie *Auswahl von Gedichten für declamatorische Uebungen*, tak podstatné pro Máchovy básnické začátky (viz Fischer 1929; Eisner 1956).

Pro posouzení situace v Čechách se zdá být podstatné dění ve Vídni, které čeští obrozenci bedlivě sledovali především prostřednictvím vídeňských časopisů (viz např. Jakubec 1934, s. 257, 323; Murko 1897, s. 126). Jak ukazuje Kriegleder (Kriegleder 1996, s. 361–366), nezačíná ve Vídni živá diskuse o romantismu až přednáškou Augusta Wilhelma Schlegela *Über dramatische Kunst und Litteratur* z roku 1808, ale už na přelomu století a postupem času se z hlavního města monarchie stává důležité centrum německého romantismu. Pobývají zde bratři Schlegelové, Eichendorff (1811/12), Brentano (1813/14), Werner (od 1814) a další a spolupracují zde s časopisy čtenými i u nás (Jakubec 1934, s. 257). Tok informací z Vídne zřejmě nemohl zůstat bez odezvy v českém prostředí.

Nemůžeme-li se ve sledované oblasti opřít o konkrétnější představu dobového recepčního horizontu, který by však tak jako tak jen velmi podmíněně indikoval Máchův horizont individuální, zůstávají pro rekonstrukci Máchovy

¹ Při objasňování funkce Máchovy autocitace propojující básně „Stimmen zur Namensfeier“ a O „Muse“ dochází Eisner mimo jiné k možnosti, že „Klar básně ‚O Muse‘ přece jen znal a že Máchův mu ji připomněl autocitátem vloženým do závorek jako vzájemné dorozumívací heslo“ (Eisner 1956, s. 95), která by ve svém důsledku znamenala, „že Klar byl k Máchovi ve vztahu nemálo důvěrném, vztahu duševního zpovědníka ...“ (Eisner 1956, s. 95).

receptce německého romantismu relevantní tyto zdroje informací: 1. torzo Máchovy osobní knihovny, 2. zprávy současníků o Máchově četbě, 3. Máchovy zápisníky, deníky, dopisy, 4. vlastní Máchovo literární dílo.

Zbytek Máchovy knihovny, jak jej popsal na základě autentických Máchových podpisů Janský (1943, 1944–46, 1946), obsahuje až na německy psanou univerzitní učebnici náboženství výhradně českou produkci; podpis v prvním dílu již zmíněné Klarovy antologie *Auswahl von Gedichten für declamatorische Uibungen* označil Janský (Janský 1944–46, s. 81) za falsum.

Ze zpráv současníků, shromážděných v Janského edici *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků* a Vašákové *Literární pouti Karla Hynka Máchy*, obsahuje sdělení o Máchově četbě německých romantiků pouze Sabinův *Úvod povahopisný a Upomínka na Karla Hynka Máchu* a Michlův *Ouplný literaturní létopis*. Sabina uvádí, že Mácha pod vlivem spolužáka Josefa Antona Franka četl Wernerovy *Die Söhne des Tales*, *Wandu* a *Weihe der Unkraft* (Janský 1958, s. 28) a že „seznámil se i se spisy geniálního Novalisa, pilně je studoval a z proslulého jeho románu Jindřicha z Ofterdingen výpisky sobě dělal“ (Janský 1958, s. 29). Dále se v *Úvodu povahopisném*, resp. v tzv. *Dodatcích k Úvodu povahopisnému*, v údajném citátu z Máchova deníku vyskytuje citace z Fouquého *Písní o králi Šebestiánovi*, sloužící zde k charakteristice Byronovy tvorby (Janský 1958, s. 43). Věrohodnost Sabinových údajů byla opakovaně zpochybňována, zejména poukazem na jeho snahu záměrně deformovat Máchův obraz a tendenci vkládat do Máchova životopisu autobiografické prvky, a je proto třeba přihlížet k nim se značnou opatrností. S jistotou však lze konstatovat, že výpisky z Novalise se v Máchových dochovaných zápisnicích a denících nevyskytují a nemá v nich protějšek ani Sabinův citát.

Zprávu o Máchově četbě Zachariase Wernera podává rovněž Michl (Janský 1958, s. 10). Není však jasné, odkud tuto informaci čerpal a nakolik je spolehlivá. V Máchově nekrologu v *Květech*² a v posudku *Máje* a současně nekrologu od Augusta Bielowského publikovaném v příloze *Rozmaitości Gazety lwowskiej*,³ na něž Michl odkazuje, se nic podobného nenachází. Podle Krčmy (Krčma 1925, s. 208) a Janského (Janský 1958, s. 252) sbíral Michl informace zejména od mladších autorů přímo, protože životopisy v *Ouplném literaturním letopise* mají často autobiografický charakter. Jakékoli jeho styky s Máchou však nejsou nijak doloženy. Přesto se Krčma (1925, s. 209) především na základě přesnosti a správnosti uváděných dat domnívá, že rovněž v Máchově případě se jedná alespoň částečně o autobiografii, kterou Michl

² „Denní kronika“. *Květy*, 1836, 3, č. 46, s. 367 (Vašák 1981, s. 67–68).

³ Bielowski, August. Karol Henryk Macha. *Rozmaitości, Pismo dodatkowe do Gazety lwowskiej* 1836, č. 52, s. 415 (VAŠÁK 1981, s. 79–80).

doplnil o některé údaje. Janský tuto hypotézu striktně odmítá: „Křčma se mýlí – není to styl Máchův, ale podtrhávání slov v textu a přesnost údajů ukazuje spíš buď na Karla Sabinu nebo na Václava Filípka, kteří oba byli do podrobností zasvěceni. Mácha by nebyl zdůrazňoval četbu ani počet kreslených hradů, jež jsou uvedeny v Máchově Zápisníku sumou 129“ (Janský 1958, s. 252–253). Zmínka o Wernerovi vede spíše k Sabinovi jako Michlovu informačnímu zdroji; na druhou stranu Sabina v *Úvodu povahopisném* i v *Upomínce na Karla Hynka Máchu* jmenuje Wernera vždy ve dvojici s Novalisem. Ne tak Michl.

Podstatně spolehlivějším pramenem pro účel tohoto textu jsou Máchovy literární zápisníky (*Anmerkungen, Poznamenání, Malý sešit, Zápisník, Dodatky k literárním zápisníkům – Autografy, Dodatky k literárním zápisníkům – Opisy*), deníky (*Deník na cestě do Itálie, Deník z roku 1835 – verze A, Deník z roku 1835 – verze B*) a dopisy.⁴ V denících a dopisech se nic, co by se bezprostředně vztahovalo k německému romantismu, nevyskytuje. Zbývají tedy Máchovy literární zápisníky, které jsou obecně hlavním zdrojem informací o Máchově četbě. Zápisníky mají několik vrstev: objevují se zde Máchovy vlastní texty a textové fragmenty, resp. texty, jejichž předloha zatím nebyla identifikována, více či méně přesné citáty z primární a sekundární literatury, Máchovy parafráze a překlady cizích textů, explicitní evidence četby, zejména v pravidelné rubrice „čtění knihy“, záznamy o knihách a časopisech, které Mácha obdržel atd. Proto je nezbytné přistupovat i k jednotlivým Máchovým zápisům týkajícím se německých romantiků diferencovaně. To se v minulosti ne vždy dělo, a často pak byly vyvozovány neadekvátní závěry.

Ze zápisníků vyplývá, že se Mácha setkal s některými významnými německými romantiky jako s překladateli: Znělky *Blumen* a *Sterne* z Calderónovy hry *Vytrvalý princ* si vypsál z překladu Augusta Wilhelma Schlegela *Der standhafte Prinz* (Mácha 1972, s. 23–24, 378). V Schlegelově překladu si zaznamenal i čtyři úryvky ze Shakespearova *Jindřicha IV.* a *Jindřicha VI.* (Mácha 1972, s. 124–127, 130, 426, 429) a v *Morgenblatt für gebildete Stände* z roku 1832⁵ četl Mickiewiczovu báseň *Romantičnost* v převodu Justina Kernerera (Mácha 1972, s. 33, 389). Nutno dodat, že Mácha si v žádném z těchto případů jméno překladatele nepoznamenal.

K Máchovi se dostaly některé informace o německých romanticích zprostředkovaně, přes německá periodika a anonymní *Pantheon der epischen Dichtungen aller Völker und Zeiten. Historisch-kritisch dargestellt* (Vídeň 1825). Je třeba neztrácet ze zřetele, že jsou to zprávy z druhé a někdy i třetí ruky a jejich četba sama o sobě nevypovídá nic o přímé recepci autorů. Mácha tak registruje četbu referátu *Briefliches Urteil über Tiecks neueste Novelle Der Mondsichtige*

⁴ Vycházím z kritického vydání *Spisy Karla Hynka Máchy*, I–III (1959, 1961, 1972).

in dem Taschenbuch für 1832 otištěného v *Blätter für literarische Unterhaltung* a podepsaného šifrou 214⁶ (Mácha 1972, s. 112, 420), vypisuje si z textu pojednávajícího o E. T. A. Hoffmannovi (pramen nebyl zatím identifikován) úsek popisující jeho abnormální duševní ustrojení jako nutný element jeho uměleckého génia (Mácha 1972, s. 213), cituje poměrně obsáhlé pasáže týkající se absolutní povahy Jean Paulových interpersonálních vztahů z referátu Christiana Hermanna Weißeho o anonymní knize *Wahrheit aus Jean Pauls Leben* publikované v časopisu *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*⁷ (Mácha 1972, s. 215–216, 447) a z téhož časopisu⁸ si ze Steffensova referátu o Brentanově knize *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi* zapisuje úvahu o charakteru mystické vize (Mácha 1972, s. 216–217, 447); tento záznam tedy souvisí s Brentanem samotným jen velmi volně. Z *Pantheonu* si mimo jiné Mácha do *Zápisníku* opsal: „Zauberring, ein romantisches Heldengedicht in Prosa, Corona, romantisches Heldengedicht von Friedr. Baron de la Motte Fouqué“ a „Cäcilie, Bezauberte Rose von Ernst Schulze, geb. 1789“ (Mácha 1972, s. 70).

Problémem o sobě je Máchův náčrt studie *Přehled nejnovější literatury české 1833* (MÁCHA 1972, s. 83–84), určené patrně pro časopis *Unser Planet* (Mácha 1972, s. 411). Mácha zde v souvislosti s folklórní slovesností jmenuje také Uhlanda, Justina Kernera, Gustava Schwaba a Adalberta von Chamisso; v oddílu „Román, novela“ pak Tiecka a Hauffa. Zůstává však otázkou, do jaké míry Mácha čerpal z přímé zkušenosti s literární produkcí zmíněných autorů a do jaké míry se projevilo jeho studium sekundární literatury. Tuto nejistotu vyjadřují na příslušném místě poznámkového aparátu i editoři *Spisů Karla Hynka Máchy* a vyslovují hypotézu, že Mácha si možná pořídil výpisky z *Pantheonu* již s úmyslem uplatnit je v zamýšlené studii, protože některé údaje se na obou místech opakují (Mácha 1972, s. 413). K tomu je třeba dodat, že i jinde v Máchových zápisnicích lze najít záznamy, o které se mohl analogickým způsobem opřít. Jirát v podobných souvislostech praví:

Lze tedy důvodně mít za to, že literární znalosti obrozených básníků nebyly ani valné, ani záměrně rozšiřované; dále se podobá pravdě, soudíc aspoň podle Máchy, že ledacos, o čem se zmiňovali, znali jenom z druhé ruky, z časopiseckých recenzí nebo z výňatků v antologiích či v beletristických periodikách. ... Výskyt nějakého básnického jména v zápiscích nebo člancích tehdejších českých spisovatelů ... sám o sobě, zdá se, ještě nepodává přesného důkazu o skutečné četbě (Jirát 1978, s. 123).

⁵ *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1832, č. 287, 30. 11., s. 1145n.

⁶ *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1831, č. 312, s. 1352n.

⁷ *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, 1834, č. 15, s. 113n.

⁸ *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, 1834, č. 19, s. 147n.

Zaměříme-li se na německý romantismus v užším pojetí a ponecháme-li tak stranou Máchův citát z Houwaldovy povídky *Wahnsinn und Tod* (Mácha 1972, s. 9) a záznam o četbě Schulzovy *Bezauberte Rose* (Mácha 1972, s. 35), pak ve světle výše řečeného zůstávají v literárních zápisnicích jediným skutečně nepochybným dokladem přímé Máchovy recepce německých romantiků tři krátké výpisky z Brentanova dramatu *Die Gründung Prags* v celkovém rozsahu 13 veršů (Mácha 1972, s. 134).

Ve svém literárním díle Mácha otevřeně odkazuje jednak k Brentanovi ve *Vpvodu* (Mácha 1961, s. 129), jednak k Jeanu Paulovi mottem k fragmentu historické prózy *Valdice* pocházejícím z *Vorschule der Ästhetik* (Mácha 1961, s. 89). Brentano je ve *Vpvodu* pojat jako autor, který „vypravuje“ o českém národu. Již Anna Tietze (1924, s. 57–58) se domnívá, že Mácha tu mohl myslet jedině na *Die Gründung Prags*, a tento předpoklad nezávisle na ní sdílejí i editoři *Spisů Karla Hynka Máchy*, kteří zdůrazňují zejména Brentanův vlastní rozměrný komentář k dramatu obsahující množství údajů o historii Čechů a Slovanů, o jejich mytologii, obřadech, obyčejích atd. (Mácha 1972, s. 431). Okruh Máchovy četby se tedy zmínkou ve *Vpvodu* nerozšiřuje. Znamená jen to, že Mácha drama buď četl, nebo byl o něm jinak informován už dlouho před tím, než z něj vypisoval do *Zápisníku*.⁹

O citátu z *Vorschule der Ästhetik* praví Grebeníčková, že je „pravděpodobně (...) vzat z výběru ze sentencí Jeana Paula, které běžně kolovaly a byly čteny spíše než díla sama“ (1977, s. 142). K opatrnosti nabádá i Striedterova poznámka k mottu. Ve snaze demonstrovat Máchův specifický způsob selekce literárního materiálu poukazuje na skutečnost, že do motta nevčlenil v předloze bezprostředně předcházející větu, která plně vyhovuje jeho filosofickým a básnickým intencím (1963, s. 49–50). To je však možné vysvětlit i tak, že tuto větu Mácha prostě neznal, protože se někde setkal právě jen s pasáží, kterou později předeslal *Valdicím*. Nicméně věrohodná předloha takového druhu zatím nebyla identifikována. S jistotou mohu říci jen to, že v již zmiňovaném referátu Christiana Hermanna Weißeho o anonymní knize *Wahrheit aus Jean Pauls Leben*, z nějž si Mácha vypisoval, se pasáž odpovídající mottu nevyskytuje. S Máchovou četbou Jean Paulovy *Vorschule* proto nutno počítat jako s reálnou možností.

Máchovu četbu lze částečně rekonstruovat také na základě paralelních míst jeho a cizích textů. Předpokládá to však dostatečně průkazné doklady komplexního charakteru, které by opravňovaly mluvit o přímých genetických souvislostech. Máchovy genetické vazby na německý romantismus byly v minulosti konstatovány poměrně hojně, často však bez uvedení relevantních

⁹ *Vpvod* vznikl asi kolem roku 1830 (Mácha 1961, s. 331); výpisky z *Die Gründung Prags* spadají podle umístění v *Zápisníku* zřejmě do konce roku 1833.

indicií. Týká se to mimo jiné některých závěrů Vodákových (1905), Voborníkových (1907), Siebenscheinových (1912), Vyskočilových (1916), Tietzeových (1924), Pražákových (1925, 1936), Fraenklových (1936), Bittnerových (1936), Liškutínových (1937) a Seehaseové (1987), kteří se vesměs odvolávají na obdoby velmi obecného a topického charakteru.

Přikročme nyní k relativně nápadným filiacím, přičemž stranou lze ponechat některé analogie k veršům, jež si Mácha vypsál z *Die Gründung Prags* (viz Mácha 1972, s. 431; Králík 1975, s. 261), a k textu motto z Jean Paula (viz Voborník 1907, s. 91; Vyskočil 1916, s. 186), protože z hlediska tohoto příspěvku nemohou přinést nic zásadně nového. Willy Haas (1936, s. 3) si povšiml apostrofy „O hört, des Thales Söhne“ z Máchovy německé básně *Glaube, Hoffnung, Liebe, Vertrauen* a užil jí jako argumentu pro působení díla Zachariase Wenera, autora dramatu *Die Söhne des Tales*. Fischer (1929, s. 253–254) však již dříve proti možnosti takovéto interpretace namítá, že se v okruhu Máchovy četby vyskytuje slovo „Tal“ častěji také v jiném významu, než v jakém je ho užito u Wenera, a dodává, že Máchovi mohl utkvět v paměti jen titul dramatu. Každopádně neshledává v Máchových německých básních nic wernerovského. S tímto názorem se ztotožňuje i Eisner (1956, s. 27–28) a příslušnou pasáž ve svých *Okusech Ignaze Machy* uzavírá slovy: „Je tedy hlubší souvislost mezi Máchou a Wernerem dosti pochybná“ (EISNER 1956, s. 28).

Přesvědčivé jsou některé paralely mezi texty Máchovými a Jean Paulovými, jak na ně upozornila nejúplněji Grebeníčková ve studii *Mácha a Novalis* a později např. Svatoň (1993, s. 182–184). Grebeníčková svou argumentaci opírá především o počítkový komplex osobního a kosmického chladu, poetiku snové vize a specifické barevné kombinace a jejich funkci a odkazuje v této souvislosti na román *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Leben und Tod des Armenadvokaten Siebenkäs* a na kratší prózu *Das Leben des vergnügten Schulmeisterleins Wuz in Auenthal*. Většinou však počítá s Novalisem jako zprostředkujícím článkem mezi Jean Paulem a Máchou.

Tím se dostáváme k analogiím nejvýraznějším, obdobám Novalisova románu *Jindřich z Ofterdingen* a Máchovy *Pouti krkonošské*. Ani zde však není situace jednoznačná a v průběhu času byla hodnocena radikálně odlišně. Jen velmi stručně, v hlavních bodech polemiky: Arne Novák ve studii *Máchova „Krkonošská pouti“* rozpoznal v začátku *Pouti krkonošské* a ve scéně obživnutí mrtvých mnichů v izolovaném horském klášteře působení úvodu k 2. dílu *Jindřicha z Ofterdingen* a Tieckovy zprávy o plánovaném pokračování druhého dílu románu (Novák 1911, s. 229–231, 241–242). Králík (1957, s. 25–47) jeho názor striktně odmítl ve prospěch Houwaldovy povídky *Das Wiedersehen auf dem St. Bernhard*, na niž byl v této souvislosti upozorněn Wellkem (1938,

s. 404). Závažnost Králíkových zjištění uznali i editoři *Spisů Karla Hynka Máchy* (1961, s. 322). Význam Novalisova románu pro genezi *Pouti* krkonošské opět rehabilitovala Grebeníčková (1977), a to na jiné bázi než Novák a v podstatě nezávisle na něm. Situaci dále komplikují možné folklorní modely, jak o nich hovoří Hertl (1964, s. 127) a Bulín (1966, s. 226,228–229).

Podstatné je i to, co u Máchy nápadně chybí. Eisner postřehl, že „německá lidová píseň nikdy nerozezněla Máchovu básnivost, kdežto k Máchovi českému promluvila česká lidová poesie velmi naléhavě“ (Eisner 1956, s. 101), a vyvozuje z toho, že Mácha stál úplně mimo vliv německé romantiky brentanovsko-armimovské a epochální sbírky *Des Knaben Wunderhorn* (Eisner 1956, s. 102). Eisnerovo tvrzení o neplodnosti německé lidové písně pro Máchovu tvorbu má oporu v obsahu literárních zápisníků; ty dokumentují setrvalý zájem o folklorní slovesnost, nejen slovanskou, nikoli však německou.

Shrnuji dosavadní zjištění: Odhlédneme-li od ne zcela spolehlivých pramenů a těžko udržitelných spekulací, můžeme na základě dostupných informací konstatovat, že Mácha z německého romantismu v užším slova smyslu znal z přímé čtenářské zkušenosti jen Brentanovo drama *Die Gründung Prags*, pravděpodobně první i druhý díl *Heinricha z Ofterdingen*, možná *Vorschule der Ästhetik* a snad i něco dalšího z Jeana Paula. K srovnatelným závěrům, i když jinou cestou a s využitím užšího souboru pramenů a sekundární literatury, dospěl Striedter, když říká: „Eine unmittelbare Wirkung auf Máchas eigene Dichtung ist nur bei Novalis und – schwächer – bei Jean Paul festzustellen“ (Striedter 1963, s. 52). Více by mohlo ukázat studium časopisů, antologií a kompendií, které měl Mácha prokazatelně k dispozici. Avšak tyto zdroje mohou přinést jen hypotetická zjištění, protože nelze automaticky počítat s tím, že Mácha četl vždy od první do poslední strany; leccos svědčí o opaku (viz k tomu např. Jirát 1978).

Na jiném místě Striedter oprávněně namítá, že Máchovy dochované dopisy, deníky a zápisníky pocházejí téměř výhradně z doby po roce 1832, a domnívá se, že právě do období před rokem 1833 spadá hlavní Máchův zájem o německý romantismus (Striedter 1963, s. 48, 52). Zároveň považuje za důležitý negativní rys Máchových německy psaných básní absenci jakéhokoli působení romantismu ve vlastním slova smyslu a vyvozuje z toho závěr, že se Máchovo setkání s německým romantismem uskutečnilo teprve ve třicátých letech (Striedter 1963, s. 48). Striedter tedy implicitně omezuje etapu, v níž se Mácha měl intenzivně zabývat německým romantismem, na roky 1831 a 1832.

Oprávněnost Striedterovy domněnky zpochybňuje hned několik okolností. Máchova německá tvorba se neomezila pouze na dva roky (1929–1930), jak zřejmě předpokládá Striedter, ale s největší pravděpodobností sahala až do

roku 1833.¹⁰ V tomto světle pak vlastně zaniká časový interval v té podobě, v jaké si jej Striedter pro Máchovu intenzivní recepci německého romantismu definoval. Nezaniká tím však automaticky i možnost recepce samotné. Proti ní však poměrně výrazně mluví struktura Máchových dochovaných literárních zápisníků, resp. chronologie záznamů v nich obsažených. Vznik výpisků z Brentanova dramatu *Die Gründung Prags* spadá podle umístění v *Zápisníku* zřejmě do konce roku 1833. Ponecháme-li stranou náčrt studie *Přehled nejnovější literatury české 1833*, omezil se Mácha do této doby ve všech nám známých zápisnicích pouze na tři maximálně stručné poznámky vztahující se nějak k německým romantikům.¹¹ Nejrozsáhlejší záznamy tohoto druhu, tzn. charakteristika E. T. A. Hoffmanna a Jeana Paula a výpisek z referátu o Brentanově knize *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi* (k podrobnostem viz výše), se naopak nacházejí ke konci *Zápisníku* pocházejícího z let 1833–35. Tento obraz nesvědčí o postupném poklesu Máchova zájmu o německý romantismus po roce 1832, jak ho sugeruje Striedterova domněnka, ale spíše o opaku. Téměř úplná absence relevantních záznamů v průběhu roku 1833 by pak také, při zachování Striedterovy perspektivy, naznačovala abruptní přerušování Máchovy orientace na německý romantismus. Takovýto relativně ostrý předěl, sám o sobě podezřelý, navíc implikuje četbu striktně řízenou apriorními stylovými a směrovými kritérii, kterou lze jen obtížně předpokládat.

Představa systematicky usměrňované četby závislé jen na intenci čtenáře se zdá stát v pozadí celé Striedterovy domněnky, která do jisté míry vyvolává dojem, že si Mácha v rozmezí dvou let cíleně „nastudoval“ německé romantiky a pak svou pozornost obrátil jinam. Tento model, platný pro pozdější svobodné společnosti s rozvinutou strukturou informačních kanálů a cirkulací literatury, zřejmě neodpovídá situaci obrozenské společnosti první poloviny 19. století. Neprivilegovaný český čtenář této doby byl mnohostranně limitován a determinován vnějšími faktory (státní a církevní cenzura, technická omezení knižního trhu a omezené možnosti veřejného půjčování knih, kulturní izolace rakouské monarchie, ekonomické faktory atd.); přístup k literární produkci se neřídil výhradně jeho vůlí a mohl být do značné míry spoluurčován náhodou.

Mácha se pravděpodobně nevymykal obecným dobovým danostem. Jirát předpokládá, že byl „odkázán na občasně výpůjčky knih, které byly nablízku“ (Jirát 1978, s. 130), a že jeho četba byla v některých případech „diktována ne

¹⁰ Báseň „Stimmen zur Namensfeier“ pochází pravděpodobně z roku 1832 (Eisner 1956, s. 92–93; Mácha 1959, s. 471), „O Muse“ z roku 1833 (Eisner 1956, s. 88; Mácha 1959, s. 473); báseň „Die Trümmer“ je zapsána s datem 14. ledna 1833 (Mácha 1959, s. 472).

¹¹ Jedná se o zaznamenání četby referátu *Urteil über Tiecks neueste Novelle Der Mondsichtige in dem Taschenbuch für 1832* a výpisky z *Pantheonu* týkající se Friedricha de la Motte Fouqué a Ernsta Schulze (viz výše).

osobitým vkusem, nýbrž příležitostí, která se jednou jmenovala bibliotéka ochotného známého a podruhé as půjčovna knih“ (Jirát 1978, s. 122). Opírá se přitom o rekonstrukci dobového kontextu a povahu některých záznamů v Máchově *Zápisníku*. Platnost hlavních rysů Jirátova pohledu však naznačuje i výrazná heterogenita *Zápisníku* jako celku a některé okolnosti biografického charakteru:

Špatná finanční situace zřejmě Máchovi nedovolovala kupovat ve větším měřítku knihy nabízené v pražských knihkupectvích, nebo si je dokonce nechat dovážet z ciziny. Seznam časopisů ze *Zápisníku* nadepsaný „Ze Společnosti obdržel jsem, vše na rok 1834, časopisu“ (Mácha 1972, s. 176–178) by ukazovala na Máchovo členství v čtenářské společnosti. Budeme-li věřit Sabínovi, Mácha členem nebyl a časopisy dostával jen k rychlému přehlédnutí, zpravidla přes noc (Janský 1958, s. 33). Alespoň teoreticky mohl docházet do Univerzitní knihovny, knihovny Národního muzea a Barthovy komerční půjčovny knih; všechny tyto instituce měly charakter veřejně přístupných zařízení (viz Michl 1839, s. 21–23; Tobolka 1959, s. 126–127; Vrchoťka 1967, s. 111–122; Šimeček 1981, s. 77–78; Šindelář 1989, s. 59–87; Cejpek 2002, s. 162–174). Doložená je však jen Máchova návštěva „bibliotéky“ Jednoty ku povzbuzení průmyslu v Čechách, o které informoval Hindla v dopise ze 30. března 1836 (Mácha 1972, s. 317). Barthova půjčovna, zřejmě jediný oficiální podnik svého druhu v Praze třicátých let, byla vzhledem k relativně vysokému předplatnému¹² Máchovi asi jen obtížně dostupná. Z hlediska jeho recepce německého romantismu má pak svůj význam skutečnost, že podle směrnic policejní a dvorní cenzury z roku 1811 nesměly půjčovny tohoto typu disponovat žádnou zábavnou literaturou tištěnou za hranicemi monarchie (Volf 1931, s. 46–47; Šimeček 1981, s. 75; Šindelář 1989, s. 78; Šimeček 2002, s. 81). Z téhož hlediska je podstatné zaměření ostatních zmíněných knihoven převážně na odbornou a vědeckou, případně bohemikální literaturu.¹³ Beletrie vesměs nebyla v těchto institucích veřejnosti přístupná (Cejpek 2002, s. 169).

Rekonstrukce Máchovy recepce německého romantismu ukazuje určitý paradox: Vyhraněného českého romantika, jehož tvorba, zejména v počátečních

¹² Podle Volfových údajů (1931, s. 49–50) bylo roční předplatné na r. 1820 stanoveno na 14 zl., na rok 1837 ve výši 6 zl.; v některých případech mohlo dosáhnout 20 zl. (viz k tomu též Michl 1839, s. 22–23; Cejpek 2002, s. 170). Navíc se za každý vypůjčený svazek požadovala záloha, která v Máchově době činila 2 zl.

¹³ Knihovna Jednoty se jednostranně orientovala na literaturu národohospodářskou a technickou (Šimeček 1981, s. 77–78; Šindelář 1989, s. 74–75; Cejpek 2002, s. 165); na odbornou literaturu se primárně soustředila i Univerzitní knihovna (Cejpek 2002, s. 169). Muzejní knihovna se řídila jednak programem bohemikálním, jednak se zaměřila na literaturu exaktních a přírodních věd (Vrchoťka 1967, s. 9–33; Šindelář 1989, s. 73; Cejpek 2002, s. 166–167).

Mácha a německý romantismus

fázích, stojí výrazně ve znamení německé kultury, samotný německý romantismus, soudě alespoň podle analyzovaného materiálu, do značné míry minul. Nabádá tedy k ostražitosti zejména vůči starším obecným konstatováním o Máchově genetické vazbě na německý romantismus, protože toho, oč by se bylo možno v tomto směru bezpečně opřít, není mnoho.

Prameny

- Janský, Karel. *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*. Praha : Svobodné slovo–Melantrich, 1958.
- Klar, Alois. *Auswahl von Gedichten für declamatorische Uebungen*. Prag : Joseph Krauß'sche Buchhandlung, 1822.
- Klar, Alois. *Auswahl von Gedichten zu declamatorischen Uebungen*. Prag : Joseph Krauß'sche Buchhandlung, 1829.
- Klar, Alois. „Friedrich von Schlegel, k. k. österreichischer Legationsrath; Beiträge zu seiner Lebensgeschichte“. *Monatschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen* III, 1829, s. 45–460.
- Mácha, Karel Hynek. *Spisy Karla Hynka Máchy I: Básně a dramatické zlomky*. Praha : SNKLHU, 1959.
- Mácha, Karel Hynek. *Spisy Karla Hynka Máchy II: Próza*. Praha : SNKLU, 1961.
- Mácha, Karel Hynek. *Spisy Karla Hynka Máchy III: Literární zápisky, deníky, dopisy*. Praha : Odeon, 1972.
- Vašák, Pavel. *Literární pout' Karla Hynka Máchy*. Praha : Odeon, 1981.
- Weiß, Christian Hermann. „Wahrheit aus Jean Pauls Leben“. *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* 1934, č. 15, s. 113–118; č. 16, s. 121–128; č. 17, 129–131.

Literatura

- Bittner, Konrad, „K. H. Mácha und das deutsche Geistesleben“. *Slavische Rundschau*, 1936, VIII, č. 1, s. 221–234.
- Bulín, Ladislav. „Úvaha genetická“. In *Krkonoše–Podkrkonoší. Vlastivědný sborník muzeum Trutnov* II. Trutnov 1936, s. 222–233.
- Cejpek, Jiří. *Dějiny knihoven a knihovnictví*. Praha : Karolinum, 2002.
- Černý, František. *Dějiny českého divadla* II. Praha : Academia, 1969.
- Drews, Peter. „Publikation deutscher Belletristik in tschechischen Übersetzungen 1801–1850“. *Germanoslavica*, 1997, IV (IX), č. 2, s. 215–260.
- DREWS, Peter. „Tschechische Übersetzungen deutscher Belletristik in der Zeit der nationalen Wiedergeburt“. *Germanoslavica*, 1998 V (X), č. 1, s. 93–108.
- Eisner, Pavel. *Okusy Ignaze Máchy*. Praha : Československý spisovatel, 1956.
- Fischer, Otokar. „K. H. Máchas deutsche Anfänge und der Kreis um Alois Klar“. In

- Xenia Pragensia*. Eds. B. Trnka, V Mathesius, O. Fischer. Pragae : Societa neophilologorum, 1922, s. 233–259.
- Fraenkl, Paul. *Das Werk K. H. Máchas*. Prag : Prager Rundschau, 1936.
- Grebeníčková, Růžena. „Mácha a Novalis“. *Slavia*, 1977, XLVI, č. 2, s. 128–147.
- HAAS, Willy. „Versuche des Ignaz Macha“. *Literární noviny*, 1936, VIII, č. 17, s. 1–3.
- Hertl, Jan. „Blanická pověst. Její zdroje a proměny“. In *Sborník vlastivědných prací z Podblanicka*, 1964, V, s. 121–154.
- Jakubec, Jan. *Dějiny literatury české II*. Praha : Laichter, 1934.
- Janský, Karel. „Trosky Máchovy knihovny“. *Lidové noviny*, 1943, LI, č. 132, příl. s. 1.
- Janský, Karel. „Ještě z Máchovy knihovny“. *Marginalie*, 1944–46, XVIII, č. 5–7, s. 79–82.
- Janský, Karel. „Máchova učebnice“. *Marginálie*, 1946, XIX, č. 2–3, s. 24–26.
- Janský, Karel. *Karel Hynek Mácha: Život uchvatitele krásy*. Praha : Melantrich, 1953.
- Janský, Karel. *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*. Praha : Svobodné slovo – Melantrich, 1958.
- Jirá, Vojtěch. „Máchas Stellungnahme zu den germanischen Literaturen“. *Germanoslavica*, 1936 IV, č. 3–4, 231–237.
- Jirá, Vojtěch. „V duchové oblasti Vídně“. In *týž. Portréty a studie*. Praha : Odeon, 1978, s. 121–131.
- Králík, Oldřich. *Pouť krkonošská: Máchovy texty a máchovské apokryfy*. Praha : SPN, 1957.
- Králík, Oldřich. „Dva máchovské příspěvky. Krása přírody a vnitřní svět“. *Česká literatura*, 1975, XXIII, č. 3, s. 260–274.
- Krčma, František. „Drašar – první životopisec Karla Hynka Máchy“. *Cesta. Týdeník pro literaturu, život a umění*, 1925, VII, č. 13, s. 208–210.
- Kriegleder, Wynfrid. „Die Romantik in Österreich“. In *Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zum Gegenwart*. Hrsg. H. Zeman. Graz : Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1996, s. 361–375.
- Laiske, Miroslav. *Pražská dramaturgie I, II*. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1974.
- Legis-Glückselig, Gustav Thormund. „Aloys Klar“. *Libussa*, 1848, VII, s. 323–427.
- Liškutín, Ivo. „Dva zlomky historické prózy Máchovy“. In *Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas*. Ed. A. Novák. Praha : Družstevní práce, 1937, s. 142–163.
- Michl, Josef Václav Justin. *Auplný literaturní létopis*. Praha : Michl, 1839.
- Murko, Matthias. *Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der Böhmischen Romantik*. Graz : Studia, 1897.
- Novák, Arne. „Máchova Krkonošská pouť“. *Listy filologické*, 1911, XXXVIII, č. 3 a 4, s. 226–244 a 353–360.
- Novák, Arne. „Karel Hynek Mácha a Karel Ferdinand Dräxler-Manfred“. In *Sborník prací věnovaných profesoru Dru. Janu Máchalovi k sedmdesátým narozeninám*. Eds. J. Horák, M. Hýsek. Praha : Klub moderních filologů, 1925, s. 102–108.
- Pražák, Albert. *Karel Hynek Mácha*. Praha : Státní nakladatelství, 1936.
- Seehase, Ilse. „Metafora aetas aurea – zlatý věk – v Máchově Máji“. *Česká literatura*, 1987, XXXV, č. 2, s. 102–105.

Mácha a německý romantismus

- Siebenschlein, Hugo. „Několik slov o způsobu, kterak Mácha psal Máj“. *Listy filologické*, 1912, XXXIX, č. 1, s. 43–48.
- Striedter, Jurij. „K. H. Mácha als Dichter der europäischen Romantik“. *Zeitschrift für slavische Philologie*, 1963, XXXI, č. 1, s. 42–90.
- Svatoň, Vladimír. „Sentimentální topika a motivika v raném díle Jana Nerudy“. In *Český romantismus v evropském kontextu*. Eds. Z. Hrbata, M. Procházka. Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu, 1993, s. 180–202.
- Šimeček, Zdeněk. „Půjčovny knih a čtenářské společnosti v českých zemích a jejich působení do roku 1848“. *Československý časopis historický*, 1881, XXIX, č. 1, s. 63–88.
- Šimeček, Zdeněk. *Geschichte des Buchhandels in Tschechien und in der Slowakei*. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2002.
- Šindelář, Karel. *Dějiny knihoven v českých zemích do roku 1918*. Praha : SPN, 1989.
- Tietze, Anna. *Karel Hynek Mácha und die deutsche Romantik*. Nepublikovaná disertační práce. Německá univerzita v Praze, 1924.
- Tobolka, Zdeněk. *Národní a Universitní knihovna v Praze, její vznik a vývoj I*. Praha : SPN, 1959 .
- Vašák, Pavel. *Literární poutí Karla Hynka Máchy*. Praha : Odeon, 1981.
- Voborník, Jan. *Karel Hynek Mácha*. Praha : J. Otto, 1907.
- Vodák, Jindřich. 1905 „Karel Hynek Mácha“. *Čas*, 1905, XIX, č. 159, s. 3–4.
- Volf, Josef. *Dějiny veřejných půjčoven knih v Čechách do r. 1848*. Praha : Obec pražská, 1931.
- Vrchotka, Jaroslav. *Dějiny knihovny národního muzea v Praze 1818–1892*. Praha : SPN, 1967.
- Vyskočil, Albert. „O krystalizaci Máchovy metafory“. *Časopis Musea Království českého*, 1916, XC, s. 50–59 a 184–196.
- Weinolt, Franz. *Denkwürdigkeiten aus dem Leben Alois Klar´ s* . Prag – Leitmeritz, 1835.
- Wellek, René. „K. H. Mácha a anglická literatura“. In *Torso a tajemství Máchova díla*. Ed. J. Mukařovský. Praha: Fr. Borový, 1938, s. 374–406.

Mácha and German Literary Romanticism

Author's reconstruction of the Mácha's perception of German literary Romanticism is based on the study of varied sources. Contrary to the frequent claims stressing Mácha's close affinity to German literary romanticism comes to the conclusion that direct Mácha's reading experience can be safely substantiated only in the case of Brentano's drama *Die Gründung Prags* and with certain uncertainty in the case of 1st and 2nd volumes of Novalis's novel *Heinrich von Ofterdingen* and Jean Paul's *Vorschule der Ästhetik*. Author also uses the preserved structure of Mácha's literary notebooks and that time model of the circulation of books to argue with the speculation of Striedter that Mácha's main interest in German Romanticism falls in the period of time for which the relevant sources of information on his reading are not available.

Praha španělská

Pavel Štěpánek

Výstava *Praha španělská*, která dala podnět tomuto textu, shromáždila nejen výtvarná díla a artefakty – obrazy, sochy, grafické listy, zbraně apod., což bylo jejím hlavním účelem –, ale i knihy z pražských muzejních, galerijních a církevních sbírek, ilustrující nejdůležitější dobové události a proudy (vojenské, politické, náboženské a kulturní) v rozsahu od středověku po 18. století. Ukázala, že Španělsko se podílelo – přímo či nepřímo – na utváření mnoha stránek české historie, kultury a náboženských představ a zvyklostí od středověku po osvícenství. Stručný název výstavy nechtěl samozřejmě budit dojem, že by Praha měla patřit do španělské jazykové zóny, nýbrž jen zvýraznit dosud opomíjenou složku formování naší národní historie; stručně řečeno, šlo o hledání ozvuků Španělska v Čechách.

I když nechybí místní výrazné hlasy o hispanizaci Čech,¹ nelze tvrdit, že by Čechy měly být přímou součástí španělského světa. Nicméně španělské dynastické vazby s vídeňským dvorem, který se po většinu existence rakouského soustátí řídil španělským protokolem, jsou evidentní. Španělské politické myšlení (zprostředkované mj. spisy diplomata Diega Saavedry Fajarda, jimiž se dlouhou dobu řídila Evropa) a vliv společného (katolického) náboženství sehrály v středoevropském prostředí větší roli, než by se pod vlivem pozdějších kulturních sledů a nánosů jiných kulturních vrstev mohlo zdát.

Naše styky se Španělskem se odvíjely už od raného středověku, kdy dochází k prvním kontaktům mezi oběma oblastmi. Vždyť i první popis Prahy pochází od člověka, který se k nám dostal z Iberského poloostrova (židovský obchodník v arabských službách Ibrahim Ibn Jakúb) r. 965–6. V povědomí zůstává, že arabská vzdělanost působila u nás prostřednictvím Španělska,² ale méně se připomíná role pokračovatele antické kultury, sv. Isidora Sevillského, popř. i dalších španělských učenců a panovníků, na prvním místě krále Alfonse X. Moudrého, jenž byl bratrancem Přemysla Otakara II. Až do r. 1492 mělo Španělsko též mimořádné postavení svým kontaktem s Orientem prostřednic-

¹ Vopěnka, Petr. *Podivuhodný květ českého baroka*. Praha : Karolinum, 1998, viz kap. „españolizar Bohemia!“ s. 86–111. – Španělskou notou začíná svůj rozbor chrámů v Praze A. Vojtěch (Vojtěch, Augustin. *Praha. Kamenný sen. Praha v září baroka*. Praha : Toužimský a Moravec, 1940, kap. 1, s. 7).

² Štěpánek, Pavel. „La astrología de Alfonso X el Sabio en Bohemia. Astrólogos españoles en Praga. Úvod ke knize Ali Aben Rangel“. In *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.

tvím muslimského obyvatelstva (Maurů), jež se udrželo na Iberském poloostrově téměř osm set let a jehož stopy přetrvávají v některých oblastech dodnes.³

Na neposledním místě lze zmínit svatojakubskou cestu, spojující evropské země se Španělskem už od 11. století a působící v mnohém ohledu jako tmel mezi nimi. Poutníci se ubírali z Čech do Santiaga de Compostela jak z náboženského nadšení – chtěli navštívit hrob druhého apoštola pohřbeného podle tradice na evropské půdě (prvním byl sv. Petr v Římě), tak i z trestu, jak to doložil František Palacký.⁴

Už od dětství jsme se seznamovali s oním památným poselstvem, které vyslal do západní Evropy Jiří z Poděbrad (jenž chtěl České království vyvést z pohusitské izolace) v letech r. 1465–1467, jež vešlo do povědomí jako *Cesta na konec světa*,⁵ tj. do Španělska. Cílem české diplomatické delegace, která proputovala Evropou krátce před nastolením Jagellonců na český trůn, a došla do Španělska a do Portugalska, bylo vytvořit evropské společenství, které by bojovalo proti nejživějšímu nebezpečí, jímž byla vláda muslimů – Maurů – ve Španělsku a Turků stoupajících od Balkánu. Výprava zamířila i ke sv. Jakubu do Compostely a na nedaleký výběžek, který byl považován za konec světa. Cesta se udržela dlouho v povědomí,⁶ jak koneckonců ukazuje i o sto let pozdější latinské vydání pamětí jednoho z členů, Václava Šaška z Bírkovala.⁷

Už Ludvík Jagellonský zahájil příbuzenské sňatky se španělskými panovníky. Oženil se totiž roku 1521 se španělskou infantkou Marií, dcerou Jany Šílené a Filipa Sličného.⁸ Dochovalo jedno mimořádně významné svědectví, jak španělská realita počátku 16. století pronikala do povědomí české šlechty – dopis⁹ ze dne 20. dubna 1519, psaný česky, v němž panovník žádá Petra

³ K nám se projevy muslimského umění dostávaly ze Španělska sice v ojedinělých ukázkách, nicméně na nejvyšší úrovni, jak o tom svědčí zejména pozůstatky španělských látek v královských hrobkách. Bravermanová, Milena et al. *Pohřební výbava českého krále Rudolfa. Nejstarší Habsburkové na Pražském hradě*. Praha 1996, s. 13–17. – Lutovský, Michal – Bravermanová, Milena. *Hroby a hrobky našich knížat, králů a prezidentů*. Praha : Libri, 2007. Zde veškerá další literatura.

⁴ Podrobně o tom pojednávám v knize *Čechy a Španělsko ve středověku. Dějiny a umění*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2009.

⁵ Jirásek, Alois. *Z Čech až na konec světa*. Praha, 1930.

⁶ Kubínová, Ilona. *Památky výtvarného umění ve středověkém cestopise*. Diplomová práce, FF UP, Olomouc, 1978, uvádí, že zanechala určité stopy i v naší nástěnné malbě (na Blatné).

⁷ Pořídil jej budoucí olomoucký biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic (+ 1598) v Olomouci, kde byl také vytištěn r. 1577. K tomu viz Hrubeš, Jiří. „El Itinerario más antiguo de España y Portugal“. *Ibero-Americana Pragensia*, 1971, V, s. 69–82.

⁸ Výstava k 500. výročí narození Marie: *Mária Uhorská (1505–1558)* (Esterházyho palác, Bratislava, 2. február 2006 – 30. apríl 2006), ukázala, že společný život uherského a českého panovnického páru Marie Uherské (Habsburské) a Ludvíka II. Jagellonského byl sice krátký, ale naplnili ho elegantním luxusem dvorského umění.

⁹ Ve schwarzenberském archivu v Třeboni. Reprodukuje jej Šusta, Josef (red.). *Dějiny*

z Rožmberka, aby čeští pánové dali při volbě německého krále hlas španělskému králi Karlovi I. – tedy budoucímu císaři Karlu V. Sděluje zcela jednoznačně, co ho vede k vyjádřenému přání: „...neb znáte, že naše sestra provdaná není a chtěli bychom rádi, aby ji král Karel měl.“

Kontakt se Španěly na nejvyšší úrovni potvrzují naprosto přímo a jednoznačně verše významného českého humanisty Bohuslava Hasištejnského z Lobkowicz, neboť odkazují na českého krále Vladislava II., jak prozrazuje už název:

Bohuslav, jménem krále Vladislava Petrovi, španělskému básníkovi:

„Učený básníku, slyš, tvé verše, jež' s nedávno poslal,
velmi mě potěšily, s láskou je přijal můj duch.¹⁰

Dobytím poslední islámské bašty – Granady – dne 2. 1. 1492 a vysláním Kryštofa Kolumba na průzkumnou cestu, jejímž výsledkem bylo objevení nového světadílu – Ameriky, Španělsko nastoupilo do role prvořadě velmocí, neboť jeho silná vojska byla vycvičena dlouhodobými válkami s muslimy. Není divu, že znamením totožnosti se pro Španěly stalo katolické náboženství. Náklady na udržování všudypřítomné armády pak ale byly příčinou hospodářského úpadku.¹¹ Přesto však Španělsko nadále prospívalo, zvláště na poli umění.

Česko-španělské styky dostaly mimořádný impuls, když české stavy zvolily roku 1526 Ferdinanda I. Habsburského, vnuka Isabely Katolické a Ferdinanda Aragonského, na český trůn v důsledku oprávněných obav před společným nepřítelem: muslimy. Nový panovník se narodil ve městě Alcalá de Henares, a v rodné zemi byl vychován jako budoucí španělský panovník; až později císař Karel V. vyslal svého bratra do Vídně. Přivedl si s sebou četné španělské poradce a sekretáře, mezi nimi i bankéře Salamanku a vynikajícího básníka Castilleja.

Do popředí zájmů české katolické šlechty se tak postupně dostávala španělská orientace a některé rody předjaly vývoj a spojily se sňatky se španělskými rodinami. V první polovině 16. století nejmocnější panovník v Evropě, Habsburk Karel V., bratr Ferdinanda I., nově formuloval – podle Václava Černého – starou představu „*universitatis humanae*“, „lidského všespolečenství v Kristovi co mystickým císaři Římské říše, jednu z historicky nejmocnějších

lidstva. 5. V branách nového věku (1450 – 1650). Praha : Melantrich, 1938, kap. „Otakar Odložilík, Stát český a uherský v mezidobí dvojí vlády habsburské 1457–1526“, s. 201–302, s. 221.

¹⁰ Hasištejnský z Lobkovic, Bohuslav. *Carmina selecta.* Praha, 1996, s. 46–47.

¹¹ Kennedy, Paul. *Vzestup a pád velmocí.* Praha, 1996, s. 53.

inspirací naší civilizace“.¹² U nás byl chápán jako „dobroděj křesťanstva porážkou severoafrických Maurů“, jako vojevůdce ověnčený slávou, pokračující ve slávě římské říše, ba přímo jako bůh války Mars ochraňující Evropu. Tak jej také chápe výzdoba královského letohrádku Belvedéru – královny Anny v Praze.¹³

Triumfální vzestup Španělska se váže ovšem na období krále Filipa II., mj. epochálním vítězstvím nad Turky u Lepanta v roce 1571, kde spojené španělsko-benátsko-papežské loďstvo uvolnilo turecké sevření Středozemního moře. Dalo najevo, že Turky je možno porazit, a také pozastavilo jejich expanzi ve Středomoří, i když potom pronikali do Evropy přes Balkán.¹⁴

V době vlády Filipa II. (1555–1598) se Španělsko stalo také nástrojem katolické náboženské obnovy, protože se nevzdalo středověké, tvrdě vybojované víry. Ve Španělsku vznikly nové nebo byly nově reformovány již existující řády, i když činnost některých se rozvinula v Římě (jezuité, piaristé, milosrdní, karmelitáni atd.).

Dynastické krizi čelil Filip II. zpočátku tím, že počítal s nástupnictvím svého synovce Rudolfa II. na španělský trůn. Řešení přišlo ale až s Rudolfovou sestrou Annou, která se za Filipa II. provdala roku 1570 a porodila mu mj. budoucího krále Filipa III. Tak došlo k zintenzivnění styků španělského dvora nejprve s Vídní a pak s Prahou. Právě tehdy vyvrcholily vztahy českého království se Španělskem.

Filip II. byl všestranně založen a měl kvalitní humanistickou výchovu. Seznámil se mimo jiné i s některými spisy Erasma Rotterdamského, jehož dílo bylo ve Španělsku 16. století velmi populární. Stal se sběratelem, především relikvií (podobně jako náš Karel IV. chtěl jimi „pokřesťanit historii“),¹⁵ vědeckým nadšencem, založil první Matematickou akademii, a pojal zámek El Escorial mj. i jako badatelské centrum s vynikající knihovnou, vytvořil do dnes existující Státní archiv v Simankách u Valladolidu, podporoval průzkum-

¹² Černý, Václav. „Don Quijote a quijotismus“. In týž. *Tvorba a osobnost*. Praha : Odeon, 1993, s. 438 (z r. 1966).

¹³ Zde je ovšem dominantní motivem Řád zlatého rouna, který prostupuje všechny stavební složky, včetně tvaru zábradlí, jak ukázal Jan Bažant (*Pražský Belvédér a severská renesance*. Praha : Academia, 2007. – Týž. *Pražský Belvédér, Ferdinand I. a Jupiter*. *Umění/Art*, 2003, LI, No. 4, s. 261–277. Článek se zabývá politickými aspekty stavby pražského Belvedéru, který byl vybudován v letech 1537–1563 podle návrhů Paolo della Stelly a Bonifáce Wolmuta. Jako Mars je Karel V. podán na zobrazení v zámku v Bučovicích. Viz Krčálková, Jarmila. *Centrální stavby české renesance*. Praha, 1974, s. 44).

¹⁴ Ozvuky této události pozorujeme u nás ještě ve Škrétově malbě a v univerzitních tezích daleko později. Viz Fechtnerová, Anna. *Katalog IV*. Praha : Státní knihovna, 1984, repr. 282.

¹⁵ Jiménez Díaz, Pablo. *Vztahy Španělska a Čech a jejich doklady v rudolfínské kultuře a umění*. Rukopis disertační práce. Praha, 1996, s. 61. Španělská edice: *El coleccionismo de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II.*, Madrid, 2001, je textově mírně odlišná.

né expedice do Ameriky, ovládal hudbu a rozuměl výtvarnému umění. Tímto sběratelským zápletem „nakazil“ svého synovce Rudolfa, stejně jako zájmem o alchymii.¹⁶

Španělské vyslanectví doby rudolfínské jednak odráželo čilé diplomatické styky mezi královstvím českým, v rámci soustátí středoevropského, a jednak vnášelo do pražského prostředí 16. a 17. stol. výraznou španělskou notu, dosti všestrannou. Náleželo k nejvyšším stupňům diplomatické kariéry španělské jak rozsáhlostí působnosti, tak důležitostí a odpovědností svěřené moci; zaměstnávalo až 70 osob.

Během svého pobytu v Praze byla císařovna Marie oslavována jako záruka španělského vlivu v Čechách, jak to dokazuje kniha Pedra Corneja *Historia de las civiles guerras y rebelión de Flandes* (Historie občanských válek a povstání ve Flandrech) vydaná španělsky v Praze.¹⁷ Během svého pražského pobytu posílala Marie do Madridu velké množství relikvií a další vzácné předměty; naopak po svém návratu do Madridu (svou španělskou matku Rudolf II. vypravil roku 1581 do vlasti) odeslala do Prahy řadu předmětů pro chrám sv. Víta. Zásilky z Madridu byly určeny přímo do rukou císaře, někdy prostřednictvím vyslanců.¹⁸

Pozoruhodné je, že mezi pěti knihami vydanými španělsky u Jiřího Černého (Nigrina) v Praze je i práce vyslance Juana de Borja nazvaná *Empresas Morales* – Morální emblémy, která je i první publikací svého druhu ve španělském jazyce vůbec.¹⁹ Z Borjova podnětu byl také r. 1580 vydán latinsko-česko-španělský slovníček, patrně pro běžnou potřebu členů vyslanectví.²⁰ Rov-

¹⁶ Víme i o setkání v den odjezdu roku 1571, kterému byl přítomen též vyslanec Dietrichstein; dalším dokladem je i Rudolfova pozdější korespondence s madridským dvorem. Viz Štěpánek, Pavel. „Španělský dvůr. Učednická léta Rudolfa II. I.“ *Antique*, 1997, č. 2, s. 42–43; II. *Antique*, 1997, č. 3, s. 42–43. Filip II. je seznamoval se základy vládařství, politiky a ezoteriky; také řídil osobně práci několika alchymistů. Už jeho otec Karel V. se obklopoval mágy, hvězdopravci a alchymisty. Sám Filip se setkal s Johnem Deem; viz jeho knihu *Monas Hieroglyphica*, 1564, NK ČR, 14 H 352, 14 H J 97. Bradburne, James. „Nositelé světla – věda a obraz světa“. In *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Katalog vystavených exponátů*. Ed. Eliška Fučíková et al. Praha : Správa Pražského hradu, 1997, s. 290–294.

¹⁷ Cornejo, Pedro. *Historia de las civiles guerras y rebelión de Flandes*. Praga : Gorge Nigrin, 1581.

¹⁸ Jiménez 1996 (viz pozn. 15), s. 61–71, s odvoláním na publikovanou dobovou korespondenci.

¹⁹ De Borja, Juan. *Empresas morales*. Praha : Gorge Nigrin (Jiří Nigrín), 1581, SK 52 B 39. Existují i německá a latinská vydání, např. v Olomouci z r. 1697 (Vědecká knihovna v Olomouci, inv. č. 26529). Novou komentovanou edici připravil García Mahiques, Rafael. „Juan de Borja“. *Empresas Morales*. Edición al cuidado de Rafael García Mahiques. Valencia, 1998. II: García Mahiques, Rafael. *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*. Valencia, 1998.

²⁰ Štěpánek, Pavel. „Španělští intelektuálové v Praze“. Konference *Město a intelektuálové*. 10. 10. 2006, pořadatel Archiv hl. města Prahy, Clam-Gallasův palác.

něž hudebník Mateo Flecha ml. působící u dvora ve Vídni a v Praze vydal u Černého dvě knihy skladeb svého strýce Matea Flechy st. – první, *Las Ensaldas* – tedy Směsi, se dochovala, druhá, *Libro de la música de punta a Divinarum Completarum Psalmi, Lectio brevis et Salve Regina cum Aliquibus motettis*, není dnes známa.²¹

Ve zmíněné Cornejově knize byla „zdůrazněna zásada, že Čechy jsou pro Habsburky stejně důležité jako Flandry, tj. Nizozemí. Bylo to oprávněné, protože (císařovna) Marie spolu se španělským orátorem (vyslancem) Borjou a otci jezuitů z klementinské koleje byli jádrem ‚španělské strany‘ na pražském dvoře“.²² Tvořili ji čeští katoličtí šlechtici, převážně z velmi významných, mocných a bohatých rodů, např. Pernštejnové, Rožmberkové, Lobkovicové a moravští Dietrichštejnové, ovládající většinu země. Zmíněná „španělská strana“ („facció n española“) vystupovala jako „malá sice, ale pevně semknutá a cílevědomá skupina“,²³ prosazovala jednoznačně katolickou orientaci země pod patronací španělských vyslanců, kteří sehráli kromě toho i významnou úlohu spojky s císařským dvorem v Praze a současně i roli kulturní. O španělském králi hovořili příslušníci české prošpanělské katolické strany jako o „našem“ králi.²⁴ Strategickými sňatky se španělskými šlechtičkami dosáhli velmi dobrých kontaktů se španělským dvorem (v tom pokračovaly i jejich děti) a stali se nositeli španělských zvyků a kultury, dokonce nejvyšších španělských vyznamenání (Řádu zlatého rouna),²⁵ což se projevovalo mj. španělskou módou, mj. také díky lpění Rudolfa II. na španělském protokolu i obleku – a to i v době, kdy její obliba již klesala.²⁶

²¹ Jeho skladby spojuje s jedním z exponátů Mádl Martin. „Triumf, karneval, sv. Jakub. K interpretaci kruhového štítu ze 16. století“. *Umění*, 1998, XLVI, s. 83–99; současně jej správně uvádí do kontextu s dvorním okruhem Karla V. nebo Filipa II. Vyslovuje domněnku, že štít získal Rudolf II. od Filipa II. náhradou za nedosažitelné malby Boschovy. – Španělské knihy se ovšem tiskly po celé Evropě v originálech i v překladech. Jen v Itálii vyšlo celkem 795 titulů španělských autorů (od r. 1551 do r. 1600), z toho 71 titulů španělsky; do značné míry šlo o knihy odborné, zvláště z oboru morální teologie, nebo nábožensky a mysticky zaměřené knihy, které podstatně přispěly k rozšíření protireformační spirituality – viz Meregalli, Franco. *Presenza della letteratura spagnola in Italia*. Firenze, 1974, s. 17 a 26.

²² Parker, Geoffrey. *Filip II. Španělský král z rodu Habsburků*. „Nejmocnější křesťanský vládce“. Praha, 1998. – Viz také Šroněk, Michal – Hausenblasová, Jaroslava. *Gloria et Miseria. 1618–1648. Praha v době třicetileté války*. Praha, 1998, s. 209–210.

²³ Vašíčka, Zdeněk. *České literární baroko*. Praha, 1938, s. 152.

²⁴ Polišenský, J. (viz pozn. 22). „Doslov“, s. 207.

²⁵ O propůjčení řádu rozhodoval v oné době Filip II., který v roce 1585 udělil řád Rudolfovi II. a řadě dalších osobností spjatých s habsburským rodem a pražským dvorem, mj. Vilémovi z Rožmberka.

²⁶ Bravermanová, Milena. „Pohřební výbava Rudolfa II.“. In E. Fučíková a kol. (viz pozn. 16), s. 284, č. k. III/302, 303; španělský stříh měly i pohřební šaty dcery Maxmiliána II. Eleonory, č. k. III/299, s. 283.

Nelze opominout ani roli dalšího vyslance Guillerma de San Clemente, rytíře řádu sv. Jakuba a intelektuální osobnosti doby rudolfínské, jenž působil v Praze od r. 1581 do své smrti r. 1608, tedy plných 27 let, jakožto mecenáše a zadavatele uměleckých děl, eventuálně jako dárce různých uměleckých předmětů včetně rukopisů.²⁷ San Clemente byl ovšem nejen spolehlivý státní úředník, ale také intelektuál; proto mu věnoval Giordano Bruno během svého pražského pobytu (Bruno bydlel dokonce v rezidenci vyslance) spis katalánského středověkého filosofa Raimona Llulla o kombinatorice, který vydal opět u Jiřího Černého.²⁸

Jak bylo nověji zjištěno, Rudolfovým záměrem bylo vybudovat na Pražském hradě druhý El Escorial, pochopitelně nikoliv co do formy, ale ve výsledném duchovním významu, protože i v Praze byl klíčovým bodem urbanisticko-náboženské a palácově-sídelní struktury Hradu chrám sv. Víta, podobně jako v El Escorialu chrám sv. Vavřince.²⁹ Herreroovo pojednání o kubickém těle podle zásad a názorů Raimunda Llulla musel Rudolf II. znát. Jde vlastně o kabalistické dílo pojednávající o „kameni moudrosti“ či dokonalosti. Přestože se přímo nedotýká provozování alchymie, vyjadřuje teoretické zásady, jimiž se doktrinárně řídily alchymická věda a umění (pod pojmem *Ars Magna* – Velké umění se rozumí mj. alchymie, avšak ve vnitřním smyslu jako pansofie, jako transmutace duše).³⁰

Kromě panovnické a aristokratické linie nacházíme další významnou cestu šíření španělského vlivu, i když zhusta nepřímou, v linii nábožensko-filosofické. Zprostředkovala jej jednak římská papežská kurie, v jejíchž službách bylo немало Španělů, jednak se šířil prostřednictvím náboženských řádů, na prvním místě jezuitů, kteří přišli do Prahy v době nástupu Filipa II. na trůn. V prvních krocích je řídil na dálku ještě samotný sv. Ignác z Loyoly, po něm pak další španělské generály. Podobně si počínaly i jiné náboženské řády založené nebo reformované Španěly.

Právě jezuité systematicky přebudovali a zvýšili úroveň českého vysokého školství, a to nejen v hlavním městě, ale také např. v Olomouci, kde první

²⁷ Štěpánek, Pavel – Novák, Jiří T. „Rodrigo de Oviedo, iluminador ignorado“. *Archivo Español de Arte*, 1973, 46, s. 192. Rukopis psaný a iluminovaný Oviedem daroval ma-lostranským augustiniánům, zatímco jezuitům roku 1598 spisy Alfonsa Tostada. Viz též Kašpar, Oldřich. *České překlady španělské literatury v 16.–18. století*. Praha : Sdružení českých překladatelů, 1987, s. 10.

²⁸ Hroch, Miroslav – Skýbová, Anna. „Hranice svobodného ducha. Giordano Bruno (2)“. *Kmen*, 1987, XII, č. 32, vysvětlují toto věnování v rozporu se skutečností jako jakýsi pokus „otupit ostří španělské podezíravosti proti cizím heretikům v Praze“.

²⁹ Jiménez, P. (viz pozn. 15), s. 131–136.

³⁰ V originále *Tratado del cuerpo cúbico conforme a los principios y opiniones de Raimundo Lulio*. Nové vydání viz Herrera, Juan de. *Sobre la figura cúbica*. Cantabria : Santander, 1998.

tří rektori byli Španělé.³¹ Jak prokázal Stanislav Sousedík,³² už v šedesátých a sedmdesátých letech 16. století se prosazoval zvláštní novoscholastický směr zvaný novověká či druhá scholastika, jehož představiteli jsou španělští (a portugalské) jezuité – filosofové i teologové Báñez (1528–1604), Toledo (1532–1596), Fonseca (1528–1599), Pereira (+ 1610), augustinián Suárez (1548–1617) a Molina (1535–1600) aj., jejichž díla byla u nás hojně čtena. Díky jejich iniciativě se středisko této filosofie přeneslo z Itálie do Španělska, kde se udrželo až do pozdního 17. století, přestože řada z těchto filosofů učila v Itálii. Mezi jejich posluchači najdeme i Čechy. Zvláště pak „má recepce Fonsekova metafyzického učení v osmdesátých letech 16. století v kulturních dějinách našich zemí ráz historického mezníku“,³³ zejména ve srovnání se vzděláním pouze filologicko-rétorického typu poskytovaným kališnickou univerzitou.

Nejednou bylo konstatováno, že španělský kulturní vliv v předbělohorském období zasáhl prakticky všechny vrstvy obyvatelstva, ač různým způsobem, zejména znalostí španělštiny, jež byla značně rozšířena ve vyšších vrstvách a mezi duchovenstvem, a v následných jazykových vlivech; v širším měřítku pak v kultuře odívání³⁴ a některých obyčejích. Není asi náhodou, že první přímý překlad ze španělštiny do češtiny je věnován protokolárnímu jednání a další spisy jsou převážně geografického, odborného (např. lékařského) nebo filosofického ražení.³⁵

Španělsko mělo v té době mimořádný význam i pro evropské umění včetně divadla, literatury a poezie. Celkový duchovní rozvoj země tu nemůžeme ani náznakově analyzovat; zahrnuje úžasný rozmach vědy, především věd diskurzivních, literatury a umění. Zlatý věk zahrnuje v podstatě dlouhé období od humanismu Katolických králů téměř až do samého sklonku 17. století. „... Společným jmenovatelem (španělského humanismu) byl katolický univerzalizmus jako výraz převládajícího názoru v zemi.“³⁶ V próze dosáhl největšího ohlasu Miguel de Cervantes (1547–1616), autor nesmrtelného *Dona Quijota*, „největšího románu všech věků, pomníku renesančního myšlení“,³⁷ jehož trva-

³¹ Štěpánek, Pavel. „Španělské základy olomoucké univerzity“. *Střední Evropa*, 1997, č. 68, březen, s. 89–101; č. 69, duben, s. 87–97.

³² Sousedík, Stanislav. *Filozofie v českých zemích mezi středověkem a osvícenstvím*. Praha, 1997, s. 63.

³³ Tamtéž, s. 67.

³⁴ Za jiné Kybalová, Ludmila. *Dějiny odívání. Renesance (15. a 16. století)*. Praha, 1996.

³⁵ Kašpar, O. (viz pozn. 27), s. 13, 23–24, 26, 49–51. Novější práce doplňují dílčími výsledky zatím nepřekonanou syntetickou práci Chudoba, Bohdan. *Španělé na Bílé hoře*. Praha, 1945.

³⁶ Ubieto Artera, Antonio et al. *Dějiny Španělska*. Praha, 1995, s. 259.

³⁷ Černý, Václav. „Cervantes a jeho Don Quijote“. In pozn. 12, s. 20 a 25. V citované pozdější studii z roku 1966 „Don Quijote a quijotismus“, tamtéž, s. 436 „je to možná dosud vůbec největší a nehlubší román naší vzdělanosti“.

lou aktuálnost dosvědčují např. reakce českých výtvarných umělců během posledních sto padesáti let, kteří se k němu stále vracejí jako k prameni inspirace.

Zvláštní postavení zaujímá španělské mystické a asketické hnutí; zanechalo vynikající literární díla, která značně ovlivnila dobové myšlení. Mystikové „vytříbili vyjadřování různých duševních vztahů a tužeb do nejjemnějších odstínů a i tím přispěli k obohacení literatury a jejímu proniknutí do dalších, do té doby většinou neznámých, oblastí lidského ducha“.³⁸ I praktická *Duchovní cvičení* sv. Ignáce, datovaná do roku 1541, měla zásadní význam pro utváření obrazného realistického myšlení a znázornění představ. Jezuitský řád, založený 1534 sv. Ignácem, tímto „konkvistadorem, ale království božího“,³⁹ v nezanedbatelné spolupráci se sv. Františkem Xaverským, Františkem Borgiášem a dalšími členy Tovaryšstva Ježíšova přispěl rovněž k rozšíření španělsky laděného způsobu náboženského myšlení podobně jako reformování bosí karmelitáni (založil je sv. Jan od Kříže roku 1568, sám významný mystický spisovatel), trinitáři, montserratští benediktini (působili u nás více než 200 let v Emauzích), piaristé a další řády, jejichž zakladateli byli Španělé.⁴⁰ Mezi nejvýznamnější mystiky patřili kromě sv. Terezie z Avily i Ludvík z Granady a františkán sv. Petr z Alcántary. V podstatě připravili návrat k duchovnímu životu i v dalších částech Evropy jakožto „reakci proti přehnané vládě intelektu za renesance“.⁴¹

Bílá hora se stala podle prof. J. Kučery

synonymem národní katastrofy, synonymem zániku národa a následného úpění pod nadvládou cizáků, což je dost veselé, uvědomíme-li si, že vlastně nemělo co zanikat a co úpět, protože žádný český národ v moderním slova smyslu ještě neexistoval. Není proto nikterak zřejmé, proč by měl střízlivě uvažující Čech 21. století věnovat své sympatie nestabilitě před stabilitou, jinými slovy nezodpovědné hrstce vzbouřenců místo řádně zvolenému králi, který jim notabene potvrdil všechny jejich svobody.

Kučera je snad jediným autorem, který otevřeně konstatuje, že defenestrace – a vůbec celá „ohavná rebelie“ – „zkrátka byla pokusem o vraždu...“.⁴²

³⁸ *Slovník spisovatelů. Španělsko, Portugalsko*. Praha, 1968, s. 20.

³⁹ Černý, Václav. *Až do předsíně nebes*. Praha, 1996, s. 31.

⁴⁰ O pražských kostelích těchto řádů viz Škoda, Eduard. *Pražské svatyně*, Praha : Libri, 2002.

⁴¹ Huyghe, René (ed.). *Encyklopedie umění renesance a baroku*. Praha, 1970, s. 196 a 229.

⁴² Kučera, Jan P. 8. 11. 1620. *Bílá Hora – O potracení starobylé slávy české*. Praha, 2003, s. 7–9, 62. Ani stateční vojáci, kteří do legendy vstoupili jako „chrabří Moravané“ (se skládali převážně z Němců z oblasti olomoucké), nebyli vybiti do posledního muže, nýbrž vrátili se do Olomouce a posléze vstoupili do císařských služeb. Legenda sice tvrdošíjně opakuje, že byli bez milosti zmasakrováni, ale opak je pravdou. Vzdali se a vítěz se zachoval velkoryse.

Vyhození byli stoupcí španělské strany, oblečení do španělského dvorního šatu, který jim, podle paměti jednoho z poškozených, Slavaty, pomohl zachránit život, i když se jejich záchrana hodnotila jako zázrak na přímmluvu P. Marie, kterou při nedobrovolném letu z okna vzývali.⁴³

Ovšem vzestup katolické renesance (vracím se tu k termínu, který uznával i velký komunistický bojovník proti katolicismu, ministr kultury prof. Zdeněk Nejedlý⁴⁴) byl patrný už sto let před Bílou Horou. Podle jeho názoru

katolictví 16. století reagovalo na reformaci německou neobyčejně silně a provedlo v sobě reorganizaci tak důkladnou, že nelze se ubránit až obdivu, zvláště před sebezapřením, s nímž právě německé katolictví přiznávalo před očima reformační strany své ‚peccavi‘ a s nímž napravovalo, co v něm bylo shnilého. A právě v tom byl pokrok, že za nimi také plně stojí. Tím teprve bylo možno, že proti sobě vytvářely se dva světy, reformační a katolický, a svedly pak rozhodný boj o primát. V nešťastném ohnisku tohoto sporu octly se právě Čechy, na jejichž půdě tento světový boj se také odehrál. Znáť přesně obě síly je tedy první podmínka náležitého pochopení světového i českého dění ve 2. polovici 16. století. My ovšem tak dlouho z moralistního rozhořčení nad ‚ohavnou Bílou horou‘ zavírali jsme oči před vlastní příčinou našeho pádu. ... Že úpadek českého národa v 17. a 18. století nebyl způsoben bitvou na Bílé hoře, je dnes ovšem již samozřejmo. ... Přesto však představa o úpadku českého národa bezprostředně po bitvě na Bílé hoře zůstala všeobecným majetkem národním. Přísné zkoumání historické však vyvrací tuto domněnku čím dále tím radiálněji právě tím, že doba úpadku posunuje se stále více a více z doby bělohorské do doby pozdější...

První komunistický ministr kultury – a budiž mi odpuštěn tak dlouhý citát – tak vlastně přijal závěry vyslovené francouzským protestantským historikem Arnoštem Denisem, že Bílá Hora byla pro český národ vlastně dobrem.⁴⁵

⁴³ Hajná, Milena. „Moda al servicio del poder. La vestimenta en la sociedad noble de la Europa Central en la edad moderna y las influencias de España“. In *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX. Actas de las XIII Jornadas de Historia del Arte*. Madrid, 2008, s. 71–82. – Štěpánek, Pavel. „La importancia del traje español en la caída milagrosa de los lugartenientes católicos en la defenestración de Praga, inicio de la Guerra de los Treinta años“. Předneseno 19. 11. 2008 na mezinárodním kongresu *Imagen y apariencia (Siglos XV–XXI)* v Murcii. Malířské a grafické vyličení události je známé ze soudobých a pozdějších materiálů a stalo se pochopitelně námětem romantických a historizujících interpretací. – Vojtíšek, Václav. *Výstava Staroměstská radnice a její památky 1338–1938*. Praha, 1938, s. 103, č. k. 371. Vyobrazení defenestrace královských místodržících Slavaty a Martinice i jejich písaře Fabricia na Pražském hradě dnes 23. května 1618. Mědiryt, 373 x 310, tab. 55 in Khevenhuller, F. Ch. *Annales Ferdinandei, oder wahrhffte Beschreibung K. Ferdinand II. Geburth, Anferziehung. Zu Kriegs- u. Friedenzeiten vollbrachten Thaten (1578–1637)*. Leipzig, 1724. – Vacková, Jarmila. „O umění nastupující protireformace“. *Dějiny a současnost*, 1957, č. 2, s. II–III. – Dvorský, Jiří – Chadraha, Rudolf. „Votivní obraz Viléma Slavaty v Telči“. *Umění*, 1990, č. 2, s. 128–140.

⁴⁴ Nejedlý, Zdeněk, *Výbor statí*. Praha, 1978, s. 118–119.

Třebaže veškeré sbírky a kulturní dědictví vybudované na Pražském hradě za Rudolfa II. uloupili (až na malé zbytky⁴⁶) v závěru třicetileté války protestantští Švédové, u nás se stále zatvrzele trvá na „ukrutných Španělech“. Tyto pojmy jsou záměrnou dezinformací, jak ukazuje např. satirický pamflet publikovaný už roku 1618, tedy ještě před Bílou Horou, jež si bere za mluvčího nikoho menšího než patrona země české sv. Václava, jenž údajně odpovídá jezuitům na jejich prosbu, aby je vzal pod ochranu proti českým protestantům:

Darmo vy ke mně voláte,
I zdali tohoto neznáte,
Že já nejsem Bůh nebeský,
Sluji svatý dědic český?
I kterak byl proti svému
Dědictví, svému milému,
Měl se slušně přimlouvati
A za vás orodovati,
Za vás, kteříž byste rádi
Jako díblíkové mladí
Věrné Čechy vyhledali
Zemi Českou osadili
Španiely ukrutnými.⁴⁷

Na bělohorské pláni bylo tehdy jen několik španělských velitelů, ale co je rozhodující, byl použit s úspěchem španělský vojenský systém – systém tercií, a španělsky se v císařských plucích i velelo. Zachovalo o něco málo pozdější konstatování Šimona Lomnického z Budče, vyjadřující vliv těchto několika velitelů:

Tu srozuměli Čechové
Co umějí Hišpanové
Nebo je až ke zdem hnali.⁴⁸

⁴⁵ Nejedlý (cit. d.). konstatuje rovněž dále, že „romantické pojmání českých dějin z hlediska Bílé Hory zabarvovalo vše, co jen zdaleka připomínalo katolictví, rudě nebo černě. Z jezuitů, hlavních nositelů této renesance, stali se ďábelští tvorové, koupající se v krvi a zahalující se stále v temnoty noční – znáte tyto ‚jezovity‘ nejen z historických románů, ale i z vášnivého ‚historického‘ díla Tomáše Bílka. Takovými fantaziemi ovšem nepostoupíme k poznání historické pravdy ani o krok“. – Viz také Kučera, Jan P. – Rak, J. *Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře*. Praha : Vyšehrad, 1983, s. 12.

⁴⁶ Neumann, Jaromír. *Obrazárna Pražského hradu. Soubor vybraných děl*. Praha, 1964.

⁴⁷ Přepis podle Kučera – Rak (viz pozn. 45), s. 187, cit. dle Kolár, J. „Satirické volání jezuitů z roku 1618 v Křivoklátském rukopise“. *Strahovská knihovna II*, 1967, s. 89–106.

⁴⁸ Šimon Lomnický z Budče v *Písni žalostivé o zkáze země České*; o něm viz Voit, Petr. *Šimon Lomnický z Budče a exempla v kontextu jeho mravněvýchovné prózy*. Praha, 1991.

Bělohorská bitva, či spíše šarvátko, a následné události se tedy považují za nejspornější událost českých dějin.⁴⁹ Při líčení bitvy, s níž bývají Španělé oprávněně spojováni, ale ne vždy objektivně hodnoceni,⁵⁰ se obvykle zdůrazňuje – kromě již uvedeného vojenského systému a vedení (velitelé Areyzaga, Huerta, Marradas, Verdugo) – role španělských peněz, které věnoval na katolickou armádu španělský vyslanec, a na neposledním místě i zásah španělského převora karmelitánů Dominika à Jesu Maria, občanským jménem Domingo Ruzola, jenž byl pověřen duchovním vedením katolického vojska.⁵¹ Do bitvy ovšem zasáhl – podle tradice – rozhodujícím způsobem.

Jeho životopis známe z mnoha verzí: pocházel z aragonského Calatayudu, spadajícího tehdy do provincie tarragonské.⁵² Jeho podoba zachovala se v mnoha variantách, dokonce v obraze připisovaném Rubensovi.⁵³ Ruzola byl též činný literárně – napsal *Sententiaro spirituale* a později byl prohlášen za blahoslaveného.⁵⁴

⁴⁹ Štěpánek, Pavel. „Odčerněná Bílá hora?“ *Svět literatury*, 2007, č. 35, s. 226–228.

⁵⁰ Chudoba, Bohdan. *Španělé na Bílé Hoře. Tři kapitoly z evropských politických dějin*. Praha, 1945. Chudoba je jedním z mála autorů, který se staví na španělskou stranu.

⁵¹ Royt, Jan. *Poutní místo Panny Marie Vítězné na Bílé Hoře*. Praha, 1996, s. 5 uvádí mylně jméno jako *Šcalzo*, což je pouze označení bosého karmelitána.

⁵² K nejstarším patří *Elogio del venerable P. F. Domingo de Jesus Maria y Ruzola, General que fue de los Carmelitas Descalzos en la Congregacion de Italia ... , por ... Fr. Geronimo Domin ... de la Orden de nuestra Señora del Carmen de la Obseruancia*. In Genoua : per Giuseppe Pauoni ... , [s. a.], Národní knihovna v Madridu, signatura 3/4579; další významná práce, která zachycuje i jeho portrét, vyšla v Zaragoze: *Epitome de la vida, virtudes, trabajos, prodigios, ecstasis y revelaciones del venerable padre Fr. Domingo de Jesus Maria (en el siglo Ruzola) general, dispuesto por ... Fr. Antonio Agustin, Obispo de Santa Maria de Albarrazin*. En Zaragoza: por Iuan de Ybar, 1669. Národní knihovna v Madridu, signatura 2/35306.

⁵³ Vojtíšek (viz pozn. 43), s. 105, č. kat. 380, *Podobizna P. Dominika de Jesu Maria, mnicha karmelitána, jenž v bitvě na Bílé Hoře povzbuzoval vojsko císařské*. Mědiryt. Oříznutá 127 x 182 cm s opisem *R. Pater Fr. Dominicus de Jesu Maria Tarraconensis ord. B. Virg. De Monte Carmelo, que pugnae Pragensi interfuit* s verší a dole s vyobrazením bělohorské bitvy. – H. K. Lessner-Spitzenberg. *Dominicus a Jesus Maria*. Wien, 1930. Portrét Rubense na titulní straně; dalších spisů je dlouhá řada.

⁵⁴ Viz *Epitome de la vida ...* (viz pozn. 52). Viz Brandl, Petr – Birckhardt A. *Podobizna Dominika a Jesu*, mědiryt, 150 x 100 mm, sign. vpravo dole Prandl pinx: Birckhart sc., Královská kanonie premonstrátů, Grafický klášterní fond, SC 24 977. – Viz Neumann, Jaromír. *Petr Brandl, 1668–1735*. Praha, 1968, č. kat. 132, obr. 161. Další verze Dominikova portrétu existují v mnoha zobrazeních. Věhlasný mariánský obraz bitvy na Bílé hoře přežil a dostal se do kostela Panny Marie Vítězné v Římě, patřící řádu bosých karmelitánů, kde k němu přibyly během dalších let ještě čtyři obrazy, které všechny zachycovaly průběh bitvy na Bílé hoře. Mariánský obraz ale při požáru kostela roku 1833 shořel a zachovaly se jenom jeho kopie. Jedna z nich zdobí hlavní oltář barokního poutního kostela, který byl postaven na počest vítězství přímo na Bílé hoře, další jsem viděl někdy před 30 lety ve sbírce P. Horkého.

Podle Kalisty⁵⁵ historie Ruzolova vystoupení předbělohorského patří především do české historie duchovní. „Ruzola se nemalou měrou zasloužil i o rozšíření španělské nové zbožnosti v Itálii; a to před svým příchodem do Čech.“ Ve městě Terni vznikl v roce 1612 ženský klášter bosých karmelitek, odkud pak přišla převorka Marie Elekta r. 1656. Praha tak získala svoji Terezii ávilskou. V ní vstoupila nová zbožnost sv. Terezie z Ávily „neslyšně, a přece pevným, nevýratným krokem, na půdu našich zemí“. Postupme spíše emocionální než historickou rekonstrukci a popis průběhu rozhodujícího okamžiku Zdeňku Kalistovi:

Císařští a ligističtí generálové tu váhají a kloní se spíše k myšlence, aby se s bitvou vyčkalo, protože armády jsou unaveny dlouhými pochody posledních dní, neví se, jak silné jsou česko-falcké pozice na Bílé hoře a zda se nepřítelům nedostalo posily z měst pražských, atd. A tu se ujímá slova se skromnou omluvou španělský karmelitán a stále zvučnějším hlasem káže shromáždění pustit se do boje hned nazítří. Armády císařsko-ligistické bojují za věc Boží. Bůh bude bojovat s nimi, povede je svou vůlí a dá jim zvítězit. P. Dominik – vypráví zpráva svědka – hovořil s takovým ohněm a takovou silou ducha, že nakonec přemohl všechno váhání zkušených vojenských velitelů a že došlo k rozhodnutí po ránu zahájit rozhodnou bitvu.⁵⁶

Průběh bitvy byl mnohokrát líčen perem i štětcem.⁵⁷ Autorem podobizny Dominika a Jesu *Vera ex hispanico originali*, kterou pak do grafické podoby převedl Birckhart (Birchart), je Brandl.⁵⁸

Ve světle nových průzkumů Josefa Forbelského⁵⁹ se ukázal jako jedna z klíčových osobností pobělohorského období Baltasar de Marradas, synovec vyslanec G. de San Clemente. V roce 1630 se Marradas stal nejvyšším vojenským i civilním velitelem (guvernérem) Čech. Už v r. 1633 je objednavatelem, popř. donátorem a stavitelem. V Praze dal v letech 1636–44 pro karmelitány přestavět dnešní kostel P. Marie Vítězné, tak aby čelem přiléhal k ulici, jak si to

⁵⁵ Kalista, Zdeněk. *Ctihodná Marie Elekta Ježíšova*. Kostelní Vydří, 1992, s. 94 a další stránky. Některá tvrzení jsou variantou knihy citované v pozn. 93.

⁵⁶ Kalista, Zdeněk. *Tvář baroka. Poznámky, které zabloudily na okraj života, skicář problémů a odpovědí*. München, 1982, s. 144.

⁵⁷ O tercích viz Juan Francisco Jiménez Martín. *Tercios de Flandes*. Madrid, 2000. II. vyd.

⁵⁸ Viz grafický list z roudnické sbírky, č. G 24977, s identifikací Prandl pinx., Birckhart sc. (Birchart). „Vera ex hispanico originali“. – Viz též Neumann, J. (zde pozn. 54), s. 155, č. kat. 132.

⁵⁹ Forbelský, Josef. *Španělé, Říše a Čechy v 16. a 17. století. Osudy generála Baltazara Marradase*, Praha : Vyšehrad, 2006 – Dále viz Štěpánek, Pavel. „Un gobernador militar español de Bohemia y su mecenazgo artístico. Baltazar Marradas y Vich (Vique) Pallas, mecenazgo en Praga, en el siglo XVII“. In. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Eds. Miguel Cabañas Bravo – Amelia López-Yarto Elizalde – Wifredo Rincón García. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, s. 202–210.

přála nová barokní doba, s novým průčelím, na kterém pak byl zhotoven jeho erb. Uvedl tedy do Prahy architektonické baroko ještě během třicetileté války. I s přihlédnutím k dalším jeho akcím lze konstatovat, že Baltasar Marradas se na české kultuře zřejmě podílel dalekosáhleji, než se předpokládalo.

Poté, co skončila bojová vřava třicetileté války, nastala obnova: V církevní a intelektuální linii, velmi často propojených, se uplatňovaly v pobělohorské Praze dvě mezinárodně významné postavy: Juan Caramuel z Lobkowicz a Rodrigo de Arriaga. Zde se dostáváme ke španělskému intelektuálovi v nejlepším slova smyslu, Juanovi Caramuelovi z Lobkowicz (1606–1682), převoru pražského benediktinského opatství *Emauzy* nebo *Na Slovanech*. V roce 1635 císař Ferdinand III. věnoval pražský klášter španělským benediktinům jako díkůvzdání za vítězství nad Švédy v bitvě u Nordlingen, čímž rekatolizace a hispanizace v Čechách dostala další základnu. Zpočátku jej vedl španělský opat Peñalosa; jeho nástupcem se stal v r. 1647 Caramuel, přestože byl cisterciák. Narodil se v Madridu r. 1606 jako syn Vavřince Caramuela, šlechtice působícího mj. u španělského a snad i u pražského rudolfínského dvora, a dcery Reginy z Lobkowicz; k českému původu se hrdě hlásil. Tento vzdělaný polyhistor, teolog, jazykovědec a filosof napsal celkem 53 spisů, z nichž některé jsou vícesvazkové, osm z nich je psáno španělsky, ostatní latinsky. Jeho publikační činnost je nápadně rozmanitá a rozsáhlá i vzhledem k univerzalizmu běžnému v 17. století. Střídají se tu matematika, fyzika, astronomie, gramatika, logika, metafyzika, teologie, politika, hudba, právnictví, historie a vojenství. Matematických prací Caramuelových si cenil např. i Leibniz. Platil i za znalce balistiky, vojenské techniky a šifer, jak to odpovídalo rodinné tradici. K překvapivé všestrannosti nutno připočíst také oblast hudby i poezie a na neposledním místě i politiky. V době svého pražského působení, kdy se vedla debata o tom, zda je možné a morální uzavřít kompromisní mír s nepřáteli katolické církve, se Caramuel ve svém spise *Důkaz, že uzavřít mír v Říši je mravně dovoleno* vyslovil proti katolickým radikálům a jeho práce přispěla k uzavření vestfálského míru a ukončení třicetileté války.⁶⁰

Caramuel využíval své technické znalosti v praxi; stal se jednou z hlavních postav obrany Prahy před loupeživými Švédy. Vedl tři setniny obhájců sestavené z řeholníků pražských klášterů. Svě zkušenosti z obrany za-

⁶⁰ Z hlediska filosofického se Caramuel, „mistr v oboru formální logiky“, stavěl spíše proti převládajícímu tomismu, což bylo asi důvodem, že měl občas potíže u tradičně myslících teologů; roku 1656 byl povolán z Prahy do Říma, kde se přesvědčivě obhájil proti nařčení z hereze. Viz Štěpánek, Pavel. „Juan Caramuel Lobkowitz as Theoretician and Practitioner of Architecture: Caramuel in Prague – Between Theory and Practice“. In *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*. Ed. Petr Dvořák, Jacob Schmutz. Praha : Filosofia, 2008, s. 273–284. Tato konference objasnila jeho dílo z mnoha hledisek.

znamenal poměrně podrobně ve svém deníku v době od 26. června do 29. listopadu 1648, u nás neznámém, který se zachoval ve vigevanském archivu a který by bylo záhodno přeložit do češtiny. Kromě toho během válečné služby napsal španělsky spis *Arte Militar*, který potom vydal r. 1648 v Praze. Nejvíce však inspirují a přitahují jeho myšlenky z oblasti architektury, v nichž se Carmuel stal předchůdcem a průkopníkem některých moderních názorů. Velký význam měla jeho teorie, zvláště spis s dlouhým španělským názvem *Architectura civilní, přímá i šikmá, uvážená a navržená v Chrámu Jeruzalémském, dovedená k samé dokonalosti v Chrámu a paláci sv. Vavřince poblíž Escorialu*, publikovaná ve Vigevanu roku 1678.⁶¹ *Architectura obliqua* je metodickým důsledkem přísného rozlišení skutečných tvarů „o sobě“ a tvarů vnímaných. V některých případech jím udávaných byly jeho teoretické principy uplatněny, v jiných šel vývoj jiným směrem.

Na Slovanech započal asi roku 1654 stavbu kostela sv. Kosmy a Damiána. Nechal strhnout zbytky románského kostelíka poničeného husity, přitom však respektoval jeho původní zasvěcení. Roku 1657 byl však přeložen do Itálie a kostel byl dostavěn a vysvěcen až roku 1659 pražským pomocným biskupem, opět asi Španělem, Josefem Cortim. Český nápis, přepsaný Hammer Schmidem, je velmi podrobný, ale nikoliv jednoznačný, pokud jde o stanovení autorství:

Tento chrám ... důkladným přičiněním Kněze Izydora de la Crux tohoto Kláštera Blahoslavené Panny Marye de Monte Serrato (od starodávna Slovanského) Presidenta / kterýž tomu od Opata téhož kláštera Jana Karamuele měl Powolení / Nákladem téhož Konventu začal se stawěti / a obnowowati dne 6. Měsýce Cžerwna / Léta Páně MDCLVII (1657).

Slovo *povolení* můžeme interpretovat i jako schválení, což mohlo vyjadřovat jak pouhý schvalovací a připomínkový proces, tak i podíl na koncepci, kterou bychom mohli předpokládat zvláště u autora náročného architektonického traktátu.⁶²

⁶¹ Originální název je *Architectura civil, recta y obliqua considerada y dibuxada en el templo de Ierusalen [...] promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial que invento con su divino ingenio, delinea y dibuxo con su real mano y con excessivos gastos empleando los mejores architectos de Europa erigio el Rey d. Phelipe II por don Iuan Carmuel Monje Cisterciense, Dotor y Professor de Santa Theologia en la Universidad de Lovayna y ahora Arçobispo-Obispo de Vegeven, Conde de Zem, &c del Consejo de su Magestad &c*. En Vegeven: en la Emprinta Obispal, por Camillo Corrado, año de 1678.

⁶² Štěpánek, Pavel. „Španělská etapa Emauzského kláštera“. In *Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*. Ed. Klára Benešová. Praha : Academia, 2007, s. 125–151.

Caramuelův spolupracovník Isidor de la Cruz je doposud postava poněkud záhadná, přestože ve své době výrazná. Tento převor emauzského kláštera, považovaný u nás střídavě za Itala a Španěla (a jehož jméno se dochovalo spíše ve formě Isidor à Cruce), je ve skutečnosti Portugalec. Podílel se nejen na zmíněné úpravě kostela sv. Kosmy a Damiána, ale provedl podstatné úpravy, bohužel nedochované, i v klášterním kostele sv. Karla Velikého v Praze na Karlově, kde později působil jako opat. Doposud neznámé a nepublikované svědectví poskytuje jeho kniha poezie *Confessionales* z r. 1651 v latinské a portugalské verzi (*Latine et Lusitanice*, jak to stojí v předmluvě ke knize, kterou napsal sám Caramuel). Jediný exemplář se zachoval v Praze, další v Olomouci; portugalské knihovny žádný nemají. Nejenže odhaluje jeho literární schopnosti, ale také i jeho skutečnou národnost.⁶³

Bylo by troufalostí pokoušet se podat v několika řádcích to, čím se zabývaly desítky specialistů na mezinárodní konferenci,⁶⁴ ale přesto jméno Rodriga de Arriaga (1592–1667) zde nesmí chybět. Ukazuje totiž další stránku pronikání španělského myšlení, a to v linii univerzitní, filosofické. Do Prahy přišel ze Španělska r. 1625; postupně působil jako profesor, děkan teologické fakulty i prefekt generálních studií. V českém prostředí vyrostl v nejnáměšnějšího jezuitského filosofa tehdejší doby. Arriagův věhlas byl takový, že vzniklo úsloví „Videre Pragam et audire Arriagam“ (Vidět Prahu a slyšet Arriagu). Z toho je vidět, že se stal na dlouhou dobu výraznou intelektuální postavou. Rozvíjel nový, samostatný a originální styl scholastického uvažování a sepsal v Praze svá hlavní díla, tzv. kurzy (*Cursus*), systematické učebnice filosofie a teologie, od nichž se odvozuje dnešní význam slova kurz. Arriaga už dával najevo prvky novověkého empirismu, senzualismu a mechanismu. Studoval je a často citoval např. i Leibniz a René Descartes.

Kromě spekulativní filosofie se ale Arriaga projevuje jako skutečný intelektuál, totiž proto, že – podobně jako vyslanec San Clemente stranil Giordanu Brunovi – se odvážil prolomit mlčení, jež obklopilo po rozsudku římské inkvizice jméno velkého italského astronoma Galilea Galileiho. Pokud jde o otázku, je-li centrem kosmu Země či Slunce, vykládá Arriaga – podle Kalisty – že jedni tvrdí, že středem Všemíra, kolem něhož se všechno otáčí, je Země, druzí, že je to Slunce. Rozhodnutí ale Arriaga ponechává na čtenáři, a dokonce dodává, že pravdu bude mít asi Galileo, především proto, že heliocentrický systém otevírá

⁶³ *CONFESSIOALES D. ISIDORUS A CRUCE*. Pragae apud S. Caroli Magni locum Abbas, et Latine et Lusitaniae evulgabat. Pragae, Apud Goergim Schypartz Anno MDCLI (1651). Knihovna KKP BZ VII 64.

⁶⁴ Mezinárodní konference *Rodrigo de Arriaga, filosof a teolog* ve dnech 25.–28. 6. 1996 v Praze.

daleko větší průnik do prostoru, je blíže Nekonečnu, což je touha vskutku barokní.⁶⁵

Závěrem lze konstatovat, že španělské vlivy se obnovují ještě na počátku 18. století, kdy došlo k válce o dědictví španělské. Rakousko se postavilo proti závěti Karla II. Španělského, jíž měl trůn přejít na Bourbony. Když už bylo jasné, že Karel II. nebude mít dědice, na vídeňském dvoře byl vychováván arcivévoda Karel pro vládu ve Španělsku. V roce 1704 byl vídeňský Karel vyslán do Španělska, aby bojoval o své dědictví. Princ Karel vstoupil na Pyrenejský poloostrov a byl prohlášen španělským králem (Karlem III.). Avšak smrt Karlova bratra císaře Josefa I. v roce 1711 způsobila zásadní obrat. Karel se musel vrátit, převzít vládu habsburské monarchie a stát se i císařem Svaté říše římské. Ze svého španělského pobytu si přivezl znalost jak španělského, tak katalánského jazyka, protože největší podpory se mu dostalo právě v této oblasti. Přivezl si s sebou i četný španělský dvůr, který udržoval ve Vídni dlouhou dobu španělské zvyklosti, jež se ovšem začaly postupně rozměňovat. S oblibou používal titul krále španělského, jak o tom svědčí i četná zobrazení, kde se objevuje spolu s jeho královskou hodností zkratka HIS(P). – španělský.⁶⁶

The Spanish Prague

The *Spanish Prague* exhibition brings together paintings, sculptures, books, prints and more from museums and galleries in Prague, as well as from church and private collections. The exhibition captured the most important historical events and social, political, cultural and religious trends, proving that Spain, from the Middle Ages to the Age of Enlightenment, directly or indirectly shared the creation of many facets of Czech history, culture and the formation of religious ideas and customs. An important part of the exhibition is a collection of books by Spanish authors written or published in Prague in the Spanish, Latin, German and Czech languages.

⁶⁵ Sousedík, S. (zde pozn. 48); *Cursus philosophicus*, Antverpiae, 1632, Parisii, 1646, Lugduni, 1669, *Cursus theologicus*, Tom. I–VIII, Antverpiae, 1643–1655, Lugduni, 1669. – Viz Čornejová, Ivana – Fechtnerová, Anna. *Životopisný slovník pražské university. Filozofická a teologická fakulta, 1654–1713*. Universita Karlova, 1986, s. 4–6.

⁶⁶ León, Virginia. *Carlos VI. El emperador que no pudo ser rey de Ispana*. Madrid : Aguilar, 2003. – Sellés-Ferrando, Xavier. *Spanisches Oesterreich*. Wien – Köln – Weimar : Böhlau, 2004.

„Zde jako by celý vesmír a všechny zvuky i barvy se sloučily v báseň.“
Istanbul očima evropských spisovatelů

Jan Lukavec

„Vyslanci moravských Slovanů krácejí Triumfální třídou k císařskému paláci a jsou uchvázeni. Nemohou pochopit, nemohou uvěřit očím. Ocitli se v pohádkovém světě“. Takto líčí Petr Hora-Hořejš ve svých *Toulkách českou minulostí I.* vstup našich předků-vyslanců knížete Rostislava do Konstantinopole. I když žádné svědectví nezachovali, pravděpodobně na ně tehdejší hlavní město Byzantské říše mohlo působit podobným dojmem. Od té doby putovalo do tohoto města množství Čechů, slavné jsou třeba *Příhody Václava Vratislava z Mitrovic, které on v tureckém hlavním městě Konstantinopoli viděl, v zajetí svém zakusil a po šťastném do vlasti navrácení sám Léta Páně 1599 sepsal*. Dalšími slavnými Čechy, kteří psali o svých cestách do Istanbulu, jež ovšem důsledně nazývají Cařihrad, byli pak v 19. století především spisovatelé Vítězslav Hálek a Jan Neruda.

Hálek navštívil Istanbul roku 1865, jeho přítel o pět let později. Oba vyjadřovali své okouzlení, Neruda ovšem mnohem intenzivněji a emfatictěji: „Cokoli sobě fantazie kouznila o pohledu na Cařihrad, Cařihrad sám to překoná..., porovnání s jiným místem není vůbec možno. Zde básnila celá historie a celá příroda, zde jako by celý vesmír a všechny zvuky i barvy, všechny formy i myšlenky jeho byly se sloučily v báseň“ (Neruda 1923, s. 9). Oproti tomu Hálek s odkazem na obecné povědomí konstatuje, že „co do celkovitého dojmu zevnějšího náleží Cařihradu první místo mezi všemi městy evropskými“ (Hálek 1925, s. 153). Brzy se u něj ovšem dostavuje zklamání: město takto půvabně působí právě jen zvnějšku, a o to větší je pak kontrast, když se návštěvník dostane dovnitř; Hálek plně podepisuje to, co „vypravují lidé, že člověk, jenž si nechce kazit iluzi o Cařihradu, aby ani nevešel do města“ (Hálek 1925, s. 155). Oproti tomu si Neruda svoje nadšení pro město a – na rozdíl od Háleka – i Turky uchovává a toto nadšení zůstává důležitým rysem jeho cestopisu.

Připomeňme nyní, že naši dva básníci patřili na sklonku trvání osmanské říše k dlouhé řadě evropských a amerických literátů, kteří její hlavní město literárně zachytili, jmenujme alespoň autory jako H. Ch. Andersen, G. de Nerval, T. Gautier, H. Melville, K. Hamsun a E. Hemingway. Většinu z nich spojují některá istanbulska *loci communes*: zájem o istanbulské hřbitovy, dervíše, požáry či smečky psů. Také chvála Istanbulu je takřka obligatorní: podle Cha-

teaubrianda „ti, kteří tvrdí, že Istanbul je nejkrásnější místo na světě, ani trochu nepřehánějí“ a E. de Amicis hořekoval nad nemožností slovně postihnout krásu města: „Jen zkus, ty ubožáku, popsat svými tak všedními slovy onu božskou vizi“ (Kaplan 2008, s. 181). Líčením západních spisovatelů se obšírně věnuje i nedávný (a první turecký) držitel Nobelovy ceny za literaturu Orhan Pamuk, mimo jiné profesor komparatistiky na Kolumbijské univerzitě, ve své knize *Istanbul. Vzpomínky na město*. Tento istanbulský rodák se dokonce vyznal z toho, že pokud potřebuje vědět, co se dělo na ulicích, na nichž prožil skoro celý svůj život, sto nebo více let před jeho narozením, nebo si chce udělat představu o tom, jak lidé dříve v jeho městě žili a jak město vypadalo, jsou jediným zdrojem informací záznamy západních autorů (pokud nechce strávit roky v labyrintu osmanských archivů). Pamukův vztah k Istanbulu je ovšem ambivalentní: na jedné straně odsuzuje výroky pronesené A. Gidem o tom, že „Turci chodí v ohavném oblečení, ale jejich rasa si beztak nic lepšího nezaslouží“, jako rasistické. Na straně druhé se prý ovšem Pamuk často přistihne, že s těmi západními pozorovateli, kteří jeho město haní, souhlasí, a „jejich neomalená otevřenost“ je mu milejší než „blahosklonný obdiv Pierra Lotiho a jeho nekonečné velebení podivuhodné krásy a úžasné jedinečnosti Istanbulu“ (Pamuk 2006, s. 250).

Loti, kdysi slavný spisovatel a člen Francouzské akademie, má být dnes „po desetiletích zapomnění znovu objeven a opět se dostává do popředí zájmu čtenářů“; tak alespoň uvedl ČRo – 3 Vltava nedávnou četbu na pokračování jednoho jeho textu. Já si oním obnovovaným čtenářským zájmem nejsem vůbec jistý, každopádně ale aspoň v jedné zemi na něj nezapomněli nikdy: právě v Turecku. Istanbulská knihkupectví jsou plná jeho knih, navštívit můžete i po něm pojmenovaný hotel nebo slavnou restauraci. Dodnes je Turkey vyzvedán a poněkud přehnaně chválen zato, že to prý byl po dlouhá léta „prakticky jediný spojenec Turků v zahraničí“. Loti v Turecku prožil milostný román s krásnou Čerkeskou, která po jeho odjezdu zemřela. Příběh své lásky a jejího marného hledání po několika letech Loti zveřejnil ve formě svých skoro nezměněných dopisů a deníků ve dvou knihách. Musel ovšem změnit jména, protože odhalení skutečnosti, že se francouzský námořník scházel s muslimskou ženou, která kvůli němu tajně opouštěla svůj harém, mohlo podle spisovatelky a historičky Lesley Blanch, autorky Lotiho biografie, vést k mezinárodnímu incidentu. Každopádně Lotiho láska k jedné muslimce se posléze změnila v lásku k Turecku jako takovému a k tomu, že se s Tureckem postupně sám identifikuje. Loti odmítal jakoukoli modernizaci Turecka, a naopak se zastával třeba otroctví – sultánova matka prý se svými otrokyněmi jednala, jako by to byly její vlastní dcery.

„Zde jako by celý vesmír a všechny zvuky i barvy se sloučily v báseň.“

Většina ostatních spisovatelů naopak otroctví zamítá, například Hálek píše o „zasmušilém“ místě, kde se prodávaly otrokyně: „na první pohled poznáš, jakou roli hrálo v dějinách lidských béd a útrap“. Jestliže Loti miloval Istanbul v jeho exotické starobylosti a nehybnosti, další naopak právě v tom nacházeli jeho nedostatek. Třeba de Amicis Istanbul označil za „nejlínější město v Evropě“ (Kaplan 2008, s. 185), důkazem mělo být i to, že ve starém Stambulu nenalezl žádné promenády, protože i samotné procházení by podle něj Turci vnímali jako těžkou práci. Ještě vyostřeněji se vyjadřoval Hálek, který ve svém odsudku dosahoval až skoro „gideovských“ poloh: „Ležet a nepracovat jest [jeho] ideálem. Turek se nerad hne, nerad myslí, nerad se dá vyburcovat.“ V protikladu k němu Neruda chválil tureckou příčinlivost. Nestrnil sice Turkům v tehdejších válkách jako Loti, ale velmi střízlivě a realisticky konstatoval, že pokud Turci „pověsili několik arcibiskupů, odpověděli tím jen Řekům, kteří dříve [mnohé Turky] co nejkrutěji povraždili“ (Neruda 1923, s. 13).¹

Představy o Turcích samozřejmě v českém prostředí procházely během staletí různými proměnami (Rataj 2002) a byly ovšem i součástí celoevropského diskurzu nahlížení na Turecko i na Orient obecně. Po porážce u Vídně roku 1683 Turek postupně přestával být vnímán jako smrtelné nebezpečí a stával se čím dál tím více směšnou figurkou, která nevyhnutelně prohrává (Kropáček 2002, s. 49). Souběžně s tím ale vzrůstá obliba „exotických“ tureckých motivů v architektuře a v hudbě, v idealizované turecké tolerantnosti a racionálnosti: třeba Voltaire a Gibbon hledali pozitivní alternativu ke křesťanské Evropě (Warraq 2005, s. 39). Různí autoři se liší v tom, kdy dochází k „exotizaci“ těchto zemí (Storchová 2005), ale výsledkem bylo to, že Turecko (ale i Čína či Rusko) začaly být více než dříve vnímány jako země zásadně odlišné a „jiné“,² zatímco pro některé to ovšem znamenalo, že Turci jsou naprosto podřadní, jiní Evropané k nim naopak vzhlíželi, hledali v nich a domnívali se nacházet to, co jim scházelo v jejich vlasti. Hálekův přístup odpovídá Saidovu konceptu „orienta-

¹ Podle historika Wheatcrofta se skutečně Turci a jejich křesťanští protivníci dopouštěli při válečných střetech srovnatelných zločinů, ale díky síle evropské propagandy jsou mnohem známější masakry prováděné Turky. I když je proslulý Delacroixův obraz *Vraždění na Chiu* vnímán jako typická ukázka krvelačnosti Turků, jen málokdo podle Wheatcrofta ví, že události vyprovokovali Řekové, kteří podobný masakr spáchali o rok dříve – ovšem vraždění muslimů na Peloponésu nikdo nenamaloval, takže se nám ony ukrutnosti zdají podle autora méně reálné (Wheatcroft 2006).

² Do konce 18. století byla například vysoko ceněna čínská kultura, byť se mělo zato, že se Číňané Evropanům nemohou rovnat ve spekulativních vědách, soudilo se, že je předčí v jiných oblastech. Avšak pak se věci začaly měnit. Nejprve byla změněna barva pleti Číňanů a Japonců, což byl jednoduchý a účinný způsob, jak je „orientalizovat“. Až do konce 18. století je cestovatelé považovali za bílé. Právě koncem 18. století, kdy vznikal pohrdlivý obraz upadající Číny, začali být označováni za „žluté“ (Fontana 2001).

lismu“, podle kterého je Orientálec v evropských očích krutý a zaostalý. Naopak Neruda dává Turky v mnoha ohledech Evropanům za vzor: „kde my stavíme ‚boží muka‘ a sochy sv. Jana Nepomuckého, vysází Orientál stromy a postaví fontánu – chládek a vláhu všemu zemdlenému!“ (Neruda 1923, s. 30); muslimský hřbitov je „vždy malebný, vždy oživený“, na rozdíl od „pedanticky nastrojených“ hřbitovů křesťanských či židovských (Neruda 1923, s. 60). Jestliže Hálek našel v Istanbulu hlavně nepořádek a špínu, Neruda je zde našel také – ovšem především v místech obývaných křesťany. Hlavně čtvrt „arménská je nejšpinavější čtvrtí celého špinavého Cařihradu: nepravidelné domy, nepravidelné ulice, špína na domech, ulicích i na lidech“ (Neruda 1923, s. 29). Turkové jsou podle Nerudy také poctiví, zatímco „lež a podvod přenechává Turek Řekovi a Arménovi“ (Neruda 1923, s. 17).

Pro všechny jmenované evropské autory ovšem platí to, co ironicky pojmenoval Pamuk: západní pozorovatelé se s potěšením zaměřovali na věci, které z Istanbulu dělaly nezápadní město, zatímco turečtí obdivovatelé Západu právě tyto věci pokládali za překážky, které by měly být z tváře města co nejrychleji vymazány (Pamuk 2006, s. 255). Pokud se tedy Milena Nyklová v souvislosti s Hálkovým a Nerudovým cestopisem zvědavě ptá, „jak to vypadá dnes, co se změnilo a co zůstalo po staru“ (Nyklová 2007, s. 165), můžeme jí vyhovět. Dnešní návštěvník už v Istanbulu neuvidí sultána (což se zaujetím popisovali skoro všichni evropští spisovatelé) – zato se ale dostane do jeho paláce Dolmabahçe, o jehož vnitřním vybavení se podle Nerudy vypravuje jako o „pravých zázracích“ (Neruda 1923, s. 25). A do „svaté komory“ s Mohamedovým pláštěm a zubem v paláci Topkapi, do které podle Nerudy „arci nevěřící se nedostane, jeť i málo věřících, kteří by dosáhli přístupu“, dnes může každý (dostatečně oděný) turista. Istanbul svoji exotičnost nepochybně postupně ztrácí, ale zůstává jí i tak dost. Zvláště v dětské literatuře Istanbul nadále vystupuje jako mytické, zázračné či pohádkové město. Český, německy píšící spisovatel R. Slawitschek nechal v závěru své knihy *Anastázios Kočkoraď, velký kouzelník* hlavního hrdinu odletět do „vzdáleného Cařihradu“ v ořechové skořápce se dvěma sněhobílými slepičími peříčky, aby se stal Nejvyšším knížetem – kouzelníkem osmanské říše (Slawitschek 1970, s. 84). Istanbul zde podle M. Putny vystupuje jako mytický prostor, do kterého už ale čtenář kouzelníka nemůže následovat. Podobně napsal historik Tomáš Rataj, že postavy v turbanech dnes většinou stojí bok po boku princeznám, Honzům, čertům a drakům, takže hrdinka knihy *Kluci, holky a Stodůlky* zažívá velké překvapení při zjištění, že země Turecko existuje nejen v pohádkách, ale i ve skutečnosti: „Myslela, že Turecko znamená něco jako nebe nebo peklo nebo ráj“ (Bernardinová in Rataj 2002, s. 292). O působivosti Istanbulu svědčí i to, že

„Zde jako by celý vesmír a všechny zvuky i barvy se sloučily v báseň.“

130 let po Nerudovi dokáže dnes vyvolat lyrické rozechvění i v jinak tak rezervovaném a zcestovalém filosofovi a spisovateli, jakým je Stanislav Komárek.

Ale na závěr ještě zpět k Nerudovi: jedno zklamání v tomto „pohádkovém“ městě přeci jenom zažil – totiž z istanbulských žen. Podle Saida je animálnost a sexuálnost v představách Evropanů neoddělitelným rysem každého Orietálce/ky a istanbulské ženy skutečně uchvátily nejen Lotiho (v rámci přesnosti ovšem uveďme, že svoji Aziyadé Loti poznal v Soluni, ale v Istanbulu se odehrál jejich milostný příběh a skutečná Aziyadé je tam také pohřbena). Důležitou roli přitom hrála tajemnost a nedostupnost tamních žen daná zahalením jejich tváří – ostatně jen díky závoji se podle psychologických interpretací princ na plese zamiluje do záhadné Popelky. O ambivalenci skrývání/odkrývání tváří istanbulských žen konstatoval třeba K. Hamsun, že „krásné ženy při silnějším větru nijak nespěchaly s tím, aby rychle zakryly svoji tvář, zatímco ženy staré a ošklivé dbaly o to, aby byla za větru jejich tvář schována ještě pečlivěji“ (Kaplan 2008, s. 191). Naproti tomu Nerudovi připadají ošklivé všechny. Používá přitom tutéž figuru jako Hálek: krásný a slibný zevnějšek, odpudivý vnitřek. Zatímco ale Hálek toto schéma vztáhl na celý Istanbul, u Nerudy slouží k postižení právě jen místních žen: Turkyně sice „milerády ‚náhodou‘ odkryjí svůj závoj, vidí-li, že jsou pozorovány, a myslí-li si, že jsou hezky – ale nic naplat, přepjatá dřív fantazie choulí se v koutku. Viděl jsem, jak jedna odhalila si závoj a z čela shazovala – eh, já to přece neřeknu, jaká zvířátka z čela shazovala“ (Neruda 1923, s. 31n).

Literatura

- Blanch, Lesley. *Pierre Loti: travels with the legendary romantic*. London – New York : Tauris Parke. 2004.
- Fontana, Josep. *Evropa před zrcadlem*. Přel. Jiří Kasl. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- Hálek, Vítězslav. *Cestopisy: články z let 1861–1874*. Praha : F. Borový, 1925.
- Kaplan, Sefa. *Istanbul in the eyes of western travellers*. Istanbul : Istanbul büyükşehir belediyesi, 2008.
- Komárek, Stanislav. *Zápisky z Orientu*. Praha : Dokořán, 2008
- Kropáček, Luboš. *Islám a západ: historická paměť a současná krize*. Praha : Vyšehrad, 2002.
- Loti, Pierre. *Aziyadé: výňatky z poznámek a dopisů námořního poručíka anglického, který vstoupil do služeb tureckých 10. května 1876 a byl zabit pod hradbami karskými 27. října 1878*. Přel. Jiří Guth. Praha : F. Topič, 1920.

- Loti, Pierre. *Fantom orientu*. Přel. Otakar Hanačík. Praha : České lidové knihkupectví a antikvariát J. Springer, 1920.
- Neruda, Jan. *Obrazy z ciziny*. Praha : Kvasnička a Hampl, 1923.
- Nyklová, Milena. „Jana Nerudy cesty do ciziny“. In *Múzy na cestách: ohlasy z cest do ciziny v dílech českých spisovatelů*. Praha : Památník národního písemnictví, 2007.
- Pamuk, Orhan. *Istanbul: vzpomínky na město*. Přel. Klára Kolínská. Praha : BB/art, 2006.
- Rataj, Tomáš. *České země ve stínu púlměsíce: obraz Turka v raně novověké literatuře z českých zemí*. Praha : Scriptorium, 2002.
- Said, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Přel. Petra Nagyová. Praha – Litomyšl : Paseka, 2008.
- Slawitschek, Rudolf. *Anastázios Kočkorád, velký kouzelník*. Přel. Miroslava Möcklová. Praha : Mladá fronta, 1970.
- Storchová, Lucie. „Mezi houfy lotrův se pustiti. ‘Cizí, orientální a „mahumetánský“ Egypt v českých renesančních cestopisech““. In *Mezy houfy lotrův se pustiti. České cestopisy o Egyptě 15.–17. století*. Praha : Set Out, 2005.
- Warraq, Ibn. *Proč nejsem muslim: nekompromisní kritika islámského fundamentalismu*. Přel. Dan Drápal. Olomouc : Votobia, 2005.
- Wheatcroft, Andrew. *Nevěřící: střety křesťanstva s islámem v letech 638–2002*. Přel. Miroslav Košťál. Praha : BB/art, 2006.

“It is as if the entire Universe, all the sounds and colors merged into a poem here”

The article deals with the image of Istanbul (Cañhrad) in the works of Czech authors of the 19th century, especially J. Neruda and V. Hálek. Their perception of Istanbul had much in common with the views of other European authors who visited Turkey at that time (P. Loti, H. C. Andersen, G. de Nerval, T. Gautier, H. Melville, K. Hamsun). Hálek’s attitude corresponds with Said’s concept of orientalism: the inhabitants of Istanbul are cruel and backward. Neruda, on the other hand, considered them to be in many aspects better than the Christians. For him, the most squalid part of Istanbul was the area inhabited by the Armenians and the Jews. To Hálek the panorama of Istanbul appeared beautiful, but he found its interior ugly; Neruda was enchanted by the entire city. The only thing that disappointed him there were the Turkish women: he found the most beautiful women among the social groups he considered to be the dirtiest and most untrustworthy - the Armenians and the Jews.





Překlad a recepce





Antoine Berman o kritice překladu

Zuzana Šťastná

V tomto roce vyjde poprvé anglicky kniha francouzského překladatele a teoretika překladu Antoina Bermana *Pour une critique des traductions: John Donne* (francouzsky 1995 u Gallimarda). Berman se v ní snaží o věc velmi záslušnou, totiž o navržení ucelené metody pro hodnocení literárního překladu. Ač má překlad na recepci literárního díla často naprosto zásadní vliv, stále ještě si mnoho čtenářů jeho význam dostatečně neuvědomuje – a pokud ano, pozornost se upíná ke zřejmým chybám a vyloženě podprůměrné stylistice, jakou pranýřují podniky typu české Anticeny Skřípec. Na kritiku překladu jakožto poutavé intelektuální dobrodružství, které nabízí i laikovi cestu k hlubšímu pochopení originálu, procesu překládání i konkrétní osobnosti překladatele, lze u nás stále ještě narazit jen vzácně. Právě takové kritice ovšem chtěl Berman svou knihou pomoci na svět.

V době, kdy dílo vznikalo, trpěla většina kritické produkce týkající se překladu buď povrchností a metodickou nejasností, nebo byla až příliš specializovaná a hermeticky uzavřená do odborné terminologie. Zároveň na poli nedávno etablované a „konečně vědecké“ disciplíny „Translation Studies“ nebyly pro kritiku nerezignující na hodnotové soudy o překladu úplně příznivé podmínky. Po letech dohadování o tom, jak vlastně překlad definovat, kde stanovit hranici mezi ním a dalšími typy zpracování výchozího textu v jiném jazyce a jak u kterých žánrů vymezit invariantní jádro sdělení, které „musí“ být zachováno, začal v odborných kruzích z pochopitelných důvodů získávat stále větší popularitu čistě deskriptivní přístup. Zejména zásluhou tel-avivské školy a jejího hlavního teoretika Gideona Touryho se pozornost obrátila od teoretického rozboru překladových problémů k nepředpojatému zkoumání reálných řešení v již publikovaných překladových textech – od nazírání překladu skrze originál k jeho posuzování jakožto svébytného (arte)faktu kultury, do níž se překládá.¹ Poprvé tak bylo jasně řečeno, že vazby překladu na literární i obecně hodnotový systém této (takzvané cílové) kultury mohou být pro jeho konečnou podobu přinejmenším stejně důležité jako jeho vztah k původnímu textu.²

¹ Jedním ze zdrojů Touryho koncepce byla i studie Jana Mukařovského „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ a německá verze *Umění překladu* Jiřího Levého.

² Přírozeným metodologickým důsledkem tohoto přístupu vycházejícího z postavení překladu v cílové kultuře pak bylo, že se přestalo spekulovat o tom, co lze či nelze považovat za překlad, a za předmět zkoumání byly označeny takzvané „předpokládané překlady“

Toury a jeho následovníci vypracovali teorii norem, které dle jejich přesvědčení ovlivňují chování překladatele – a které odrážejí požadavky cílové kultury, ať už obecně na literární text, obecně na překlad, na překlad z určitého jazyka, překlad určitého žánru atd., atd. – a své závěry podepřeli i řadou studií věnovaných rozličným literárněhistoricky i sociokulturně zajímavým „manipulacím“ překladů s cizojazyčnými originály.³ Pozornost se upřela na širší plátno, k překladu jako součásti složité hry jazyků a kultur, a poněkud se tak odklonila nejen od reprodukční funkce překladu a respektu vůči původnímu autorovi, ale i od osobnosti a autonomie překladatele.

„Touroyho škola“ se stala nesmírně vlivnou, nicméně, jak se uvádí v jednom srovnání teoretických přístupů A. Bermana a G. Touryho,⁴ ve francouzském prostředí zůstal její vliv omezený. Jednou z příčin (jejichž detailní zkoumání by vyžadovalo velmi hluboký ponor do kulturních tradic jednotlivých zemí) snad může být právě nižší důraz na individualitu autora a překladatele, cizí francouzské kultuře, v níž má literatura a její tvůrci tradičně velmi vysokou prestiž. Zároveň má ve Francii dosti hluboké kořeny hodnotící, preskriptivní přístup k překladu. Náhled Antoina Bermana na překlad vychází z těchto tradic, ale snaží se nalézt jakýsi kompromis mezi postoji takzvaných „sourcerers“, tedy teoretiky, kteří se soustřeďují na reprodukční funkci překladu, a „targeteers“

(assumed translations), tedy okruh všech textů, které měly alespoň po určitou dobu v cílové kultuře *status překladu*, včetně těch, které ve skutečnosti vůbec nebyly převodem cizího originálu. Absence nebo nedohledatelnost originálu také nijak nebrání zkoumání takovýchto děl; naopak, pro zodpovězení některých otázek jsou právě úspěšně podvržené „lži-překlady“ nedocenitelné. Jejich podoba, motivace jejich vzniku a ohlas na ně totiž umožňují jasněji nahlédnout, jaké *formální rysy* i jakou *funkci* a *prestiž* daná kultura spojuje se skutečnými překlady podobného typu, tedy pochopit, co pro ni v dané době znamená „překladovost“.

³ Příkladem takové „případové studie“ je Touryho článek o čtyřech hebrejských překladech slavné německé dětské knížky *Max und Moritz*, v níž Toury ukazuje, jak byla překladová řešení v průběhu času ovlivňována aktuálním stavem přijímající hebrejské literatury. Hebrejščina se jako moderní literární jazyk postupně rekonstruovala a hebrejská literatura na začátku přirozeně trpěla neduhy malých literatur s přervaným vývojem, které důvěrně známe i u nás – i překlady dětských knih byly tedy někdy vedeny snahou uvést do domácího prostředí něco, co „chybí“ (v tomto případě i přes obrovskou propast mezi tónem soudobé hebrejské didaktické literatury pro děti a kontroverzní drsností rošťáren M a M). První překlad se tedy relativně těsně přimyká k originálu, který byl součástí literatury velké s vysokou prestiží. Touryho článek pak mapuje na dalších překladech *Maxe a Moritze* postupné odklání od německé literatury jakožto vzoru a zdroje norem (druhá světová válka tento odklon jen završila), formování nového systému domácích literárních norem pod vlivem kontaktů s ruskojazyčnou literaturou (zvýšená frekvence zdvořilých či ruská jména v pozdějších překladech) a celkový posun od těsné závislosti na originálu k větší orientaci překladatelů na *přijatelnost* textu v nyní již sebevědomější a rozvinutější hebrejské literární kultuře.

⁴ „The Translating and Translatability of Research Frameworks“. In *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*. Roč. 16, s. 1.

– těmi, kteří tak jako Toury zkoumají zejména to, jak je překlad formován požadavky přijímajícího literárního systému, a pro něž je překlad především typem sociálního chování, u něhož by bylo

nejen naivní, ale i zavádějící předpokládat, že každý jeho projev je jedinečným osobním setkáním textu s jeho potenciálním překladatelem, setkáním nezatíženým žádnými minulými břemeny, při němž si překladatel definuje překladatelské problémy naprosto svobodně podle svého uvážení a nalézá na ně nová, čistě osobní řešení.⁵

Bermanova kompromisní orientace je dána i samotným jeho zaměřením. Toury se snaží položit pevné základy nové disciplíny, dát jí co nejuniverzálnější použitelná metodologická východiska (ve svých textech uvádí i příklady na pomezí literárního a neliterárního překladu, zabývá se i osudy „lžipřekladů“) a vyhnout se všemu, co by mohlo nově se etabloující deskriptivní translatoologii vystavit obvinění ze subjektivismu a nevědeckosti (např. apriornímu zužování předmětu zkoumání na „skutečné“ překlady s „dostatečnou“ mírou korespondence s originálem). Bylo by hrubým zjednodušením tvrdit, že podle jeho teorie přijímající literatura vždy podřizuje překlad svým vlastním ustáleným normám. Toury pochopitelně připouští, že v určitých vývojových obdobích může být těsné přimknutí překladu ke kompozičním a stylistickým rysům originálu žádoucí a že i cílová kultura může volat po takovém plodném narušování vlastních literárních norem, nicméně nepovažuje to za typické. Jelikož „normální“ pozice překladové literatury v literárním polysystému je podle něho spíše periferní,⁶ výše uvedený přístup je zpravidla charakteristický pouze pro slabé literární systémy (s nerozvinutou původní literaturou, přinejmenším v některých žánrech) a žádný literární systém nemůže být dlouhodobě v takovémto přechodném stavu – buď postupně zanikne, nebo zesílí a bude razantněji uplatňovat měřítko vytvořené na základě vlastní literární produkce. Berman vychází z moderní hermeneutiky, je pevně zakotven ve „vysoké“ literatuře (většina příkladů, kterými doprovází svůj výklad, se váže k překladům poezie) a jedním z jeho hlavních zájmů je německá preromantická a romantická teorie překladu. Připomíná, že v německé tradici je překlad už od dob Lutherova převodu *Bible* chápán jako prostředek obohacování nejen jazyka, ale i samotného ducha národa, ba přímo jako konstitutivní prvek „německosti“ – jejímž úkolem je ovšem růst k univerzalitě, všelidskosti. „Jazyk je silný ne tím, že vše, co je mu cizí, odmítá, nýbrž tím, že to stráví,“ píše Goethe, a Novalis označuje nutkání osvo-

⁵ Toury 1980, s. 141.

⁶ Samozřejmě ani překladová literatura není v tomto směru homogenní a postavení překladů z některých jazyků (např. u současného polysystému hebrejské literatury je to podle Touryho angličtina) může být výsadnější, blíže centru.

jovat si prostřednictvím překladu vše cizí, u německého národa dle jeho názoru obzvláště silné, za známku jeho „nadobyčej ušlechtilé a originální povahy“, neboť „němectví je kosmopolitismus smíšený s nejvyšším možným individualismem“.⁷ „Do jisté míry se dá říci, že romantický překlad se snaží hrát si s jazyky a jejich literaturami tak, že je nutí, aby se na všech úrovních se do sebe navzájem ‚přelévaly‘,“⁸ dosahovaly maximální možné ohebnosti, pro což jazyk není nikdy přirozeně předem připraven, říká Berman. Kvalitní překlad kvalitního díla tedy může a má zprostředkovat setkání s jinakostí těch druhých, a to nejen v případech zjevných mezer v domácí kultuře nebo jejího oslabení. Každé takové setkání znamená růst, vytržení kultury z etnocentrického narcistního sebezahledění – někdy jen uvědomění si vlastních hranic, někdy jejich rozšíření „anexí“ cizího, ale vždy cennou zkušenost. V duchu tohoto názoru také Berman vyzdvihuje v překladech takzvaná „zázračná“ místa, tedy místa, která jsou jasně překladová v tom smyslu, že by je nedokázal stvořit žádný spisovatel cílové kultury, a zároveň v nich „cizost originálu přechází hladce do jazyka překladu (a pokud na něj přece naráží, pak je to srážka obohacující)“.⁹

Z tábora teoretiků orientovaných na vztah překladu k výchozímu textu přijímá Berman sám základní předpoklad, že originál má určitou poznatelnou podstatu a smysl. Z jeho výroků lze dovodit, že tuto podstatu nechápe jako absolutně neměnnou (poznání díla se prohlubuje a narůstá v čase novými kritickými interpretacemi), ale lze se jí zpronevěřit nepřiznanou manipulací s původním textem. Berman tedy nerezignuje na posuzování překladu z etického hlediska – nemluví ovšem o „věrnosti“, ale o respektu vůči původnímu autorovi. Pokud překlad respektuje originál, neznámá to naprosto, že se ho těsně drží, ale jen, že se s ním poctivě konfrontuje. Překladatel má veškerá práva, může vypouštět, může upravovat – i čistě na základě vlastního subjektivního hodnocení kvalit originálu nebo jeho vhodnosti pro účel, který má plnit překlad¹⁰ – to vše ale za předpokladu, že hraje s odkrytými kartami, že jeho zásahy jsou přiznané a nejdou na vrub původního autora. Touryho systému je naopak pojem neoprávněné manipulace s výchozím textem cizí a celou perspektivu lze při důsledném uplatnění jeho přístupu obrátit – překladatel vytváří text jako odpověď na potřeby cílové kultury a bavit se lze popřípadě o tom, zda si pro uspokojení těchto potřeb vybral vhodnou předlohu – vhodný originál.

Jak Berman, tak Toury se dívají na překlad z historického hlediska, ovšem každý jinak. Zatímco Toury se soustřeďuje na proměny norem ovlivňujících

⁷ Citace jsou převzaty z Bermanovy knihy *L'épreuve de l'étranger* (s. 26–27), kde jsou uvedeny ve francouzském překladu.

⁸ Berman 1984, s. 34.

⁹ Berman 1995, s. 66.

¹⁰ Viz poznámku č. 18.

výslednou podobu překladových textů a těmito proměnami (danými potřebami přijímající literární kultury) vysvětluje různé podoby překladů, aniž se pokouší hledat v tomto historickém pohybu nějakou vzestupnou tendenci (tedy vývoj od méně dokonalého zprostředkování k dokonalejšímu), Berman vnímá historickou posloupnost překladů jednoho a téhož literárního díla jako proces jeho postupného „uvádění“ do přijímající literární kultury (proces zahrnující i počáteční překlady ukázek, recenze a ohlasy), jako stále dokonalejší zprostředkování, které se může pro určité časové období završit, byť ne definitivně zastavit, kanonickým překladem. Je zjevné, že Bermanovo chápání se opět implicitně vztahuje především k literárním dílům vysoké hodnoty, která jsou překládána znovu a znovu. Smyslem kritiky překladu pak je – zejména u takovýchto děl – nejen ukázat kulturní podmíněnost rozhodování překladatele (kterou Berman nikdy nechápe deterministicky), ale i překlad zhodnotit, osvětlit příčiny jeho úspěchu či neúspěchu, a připravit tak v rámci onoho historického vývoje půdu pro překlady další, dokonalejší. „Úspěchem“ překladatele se přitom nerozumí ani zachování co nejtěsnější vazby k originálu, ani naopak co nejhladší vplynutí překladu do cílové kultury, ale jednoduše důslednost ve sledování zvolené koncepce, ať už je adaptační, exotizační nebo jakákoli jiná, a zároveň vytvoření životného literárního díla. Antoine Berman i na základě vlastní zkušenosti s překladem náročné beletrie vnímá překlad více i jako osobní setkání překladatele s autorem a překládání samo jako výrazně niternou, často novátorskou a vždy v zásadě svobodnou tvůrčí činnost, která je požadavky „systému“ ovlivňována jen zčásti, a proto za její výsledky překladatel vždy nese odpovědnost, tj. může a má být hodnocen.¹¹

Pokud jde o samotnou metodu tohoto hodnocení, Berman ji načrtává zhruba v šesti fázích. Jak sám přiznává, jde o jakousi „maximalistickou variantu“ kritikovy práce, jejímž výsledkem by byla téměř jistě celá kniha, nicméně jde spíš o obecný postup, jehož podrobnost lze přizpůsobovat různým formátům, od relativně stručné recenze, přes vědecký článek až po monografii.

První fází zkoumání překladu má být podle Bermana pokud možno vždy jeho nezávislé a opakované čtení zcela bez srovnávání s originálem. Jen tak lze totiž zjistit, jak překlad obstojí coby samostatné literární dílo. Základní přístup k němu by neměl být ani apriori podezřívavý, ani by to neměla být křečovitá snaha o naprostou neutralitu. Je třeba zdržet se ukvapených soudů (pozitivních i negativních), trpělivě jej pročitat a nechat v sobě zrát základní dojem. Jsou překlady působící na první pohled klopotně, i překlady plynoucí až příliš hlad-

¹¹ Jak poznamenává ve své knize, absolutní neutralita vůči překladu je téměř nemožná, snad i nepřirozená, protože odporuje normální čtenářské reakci, a hlavně není žádnou skutečnou pojistkou proti dogmatičnosti.

ce, překlady chladné, odtažitě, a naopak překlady, které vtahují čtenáře do textu. To jsou samozřejmě laické charakteristiky, nicméně Berman trvá na tom, že nechat na sebe na začátku překlad takto působit je zcela na místě, protože právě prvotní dojem poskytuje základní orientaci pro pozdější analytickou práci. Zároveň s ním je pak třeba si při takovémto čtení poznamenávat i místa, která se jeví jako problematická (nesrozumitelnost, stylistická neobratnost, interference z cizího jazyka), a případně i ona „zázračná“ místa, o nichž byla řeč výše.¹²

K této první fázi nutno podotknout, že na začátku seriózní analýzy kritik zřídka kdy hledí na překlad úplně „čistým okem“, tedy bez znalosti originálu. Zejména u podrobnějších a hlubších analýz překladů, které mají mít i oficiální akademický výstup (diplomová práce, disertace), má autor přinejmenším zběžnou (a často i velmi důvěrnou) znalost originálu a navíc si přirozeně daný materiál předem „ohledává“ a zjišťuje, nakolik bude srovnání originálu s jeho překladem nosné téma. Jisté výchozí zaujatosti je tedy těžké se úplně vyhnout. Bermanova slova ale lze chápat spíše tak, že právě trpělivým pročítáním překladu bez originálu lze takovéto povrchní dojmy zneutralizovat a dospět k celkem vyvážené, byť samozřejmě subjektivní prvotní reflexi textu.¹³

Druhou fází práce je samostatná analýza originálu bez vztahu k překladu. Zde jde přirozeně o to zachytit stylisticky příznakové rysy – charakteristické způsoby spojování myšlenek, typické obraty, tropy, klíčová slova, rytmické principy, podle nichž je text vystavěn atd. Samozřejmě součástí této fáze je četba sekundárních pramenů všeho druhu, které pomáhají dospět k ucelené interpretaci díla a rozkrýt vztah mezi významem a stylem (i zde ale Berman zdůrazňuje svobodu a autonomii kritika – v tomto případě shodnou s autonomií překladatele, v jehož stopách kritik při seznamování s originálem kráčí – a dodává, že takováto četba by měla být sice „povinná“, ale nikoli závazná, tj. ani sebeautoritativnější výklad díla nemusí kritik bezvýhradně přijmout; pouze se s ním, má-li být jeho práce kvalitní, musí seznámit a reflektovat jej). Hlavním výsledkem analýzy originálu je výběr stylistických vzorků pro srovnání, přičemž ty Berman definuje jako místa, kde dílo dosahuje „největší zhuštěnosti, reprezentativnosti, významové závažnosti či symbolické hodnoty“.¹⁴

¹² Exaktní definice takového pojmu je samozřejmě nemožná, dá se jedině ilustrovat konkrétními příklady – ty Bermanovy se týkají překladů poezie, což je celkem typické; právě poezie se často pohybuje na samé hranici vyjádřitelného, a pokud se překladateli podaří dosáhnout podobného efektu v jiném jazyce, je to asi největší důkaz jeho mistrovství.

¹³ Příkladem (z mé osobní zkušenosti s českými překlady Johna Donna) může být výrazná změna metra básně v překladu. Ta u čtenáře nesoucího v paměti zvukový obrys originálu způsobí při prvním přečtení pravděpodobně tak trochu „šok“ a může vést k ukvapenému odmítnutí překladového textu. Při opakovaném čtení (a eventuálním pozdějším srovnání s jinými překlady) se ale může ukázat, že právě změna metra umožňuje zachovat mnoho stejně důležitých nebo i důležitějších prvků autorovy poetiky a že báseň působí jako text v cílovém jazyce přirozeně a organicky.

Třetím stadiem kritické práce není u Bermana ještě srovnávání překladu s originálem na vybraných stylistických vzorcích, ale důkladné seznámení s osobností překladatele. Právě důraz na tuto fázi, přirozený důsledek toho, že Berman připisuje překladateli velkou míru nezávislosti a tedy i odpovědnosti, odlišuje jeho přístup od Touryho sociokulturně orientovaného pohledu, který neposkytuje tolik prostoru osobním interpretacím. Při „hledání překladatele“ je třeba si odpovědět na mnoho otázek: zda je to příslušník cílové kultury nebo cizinec, zda je „jen“ překladatel, nebo má další profesi, zda sám píše a jaké knihy napsal, ze kterých a do kterých jazyků překládá, jaký má k těmto jazykům vztah (je-li např. bilingvní), jaký žánr běžně překládá, zda se písemně vyjadřoval i ke své vlastní překladatelské praxi či zásadám, ke svým překladům nebo k překladu obecně atd. Z této „banky“ informací pak lze ve většině případů alespoň přibližně rekonstruovat to, co Berman nazývá překladatelské stanovisko, překladatelský projekt či koncepcí a konečně horizont překladatele.

Horizont překladatele je jedním ze styčných bodů Bermanova a Touryho náhledu na překlad, protože se jím rozumí konstelace historických, jazykových, kulturních a literárních podmínek, které „určují“ (u Bermana ovšem vždy jen v uvozovkách), jak překladatel myslí, cítí a jedná. Je zjevné, že pojem horizontu se blíží Touryho normám – právě zde vstupují nejvíce do hry širší (často silové až mocenské) vztahy mezi kulturami a jazyky, např. určité komplexy méněcennosti a „dohánění“, které mají menší literární kultury s přerušeným vývojem vůči kulturám větším a které mohou ovlivňovat nejen výběr materiálu k překladu, ale třeba i frekvenci výpůjček a kalků v překladových textech.

¹⁴ Tuto obecnou definici lze poměrně dobře osvětlit na příkladu tak notoricky známého textu, jakým je Shakespearův *Romeo a Julie*. O hlavním tématu – lidské lásce – se zde vypovídá ve velmi odlišných stylových rovinách, mezi nimiž je neustálé napětí, různě se v sobě zrcadlí a jedna přechází v druhou, přičemž tyto vztahy (jazykové kontrastování scén i jednotlivých postav) jsou zásadní pro stavbu a smysl celé hry. V prozaických komických scénách najdeme shazování vznešených citů v přisprostlých slovních hříčkách, druhou rovinou je záměrně unylá dvorská lyrika, která má charakterizační funkci, signalizuje nezralost postavy a naivní představy o lásce nebo hru na zamilovanost, a konečně, zejména v pozdějších promluvách hlavních hrdinů, nalézáme i výsostnou dramatickou poezii v blankversu, řeč oprostěnou od všech jen dekorativních obrátů nebo obrazů, s velice silnou metaforikou přesně přiléhající k dramatické situaci. Kromě interakcí několika postav s různými náhledy na lásku a tedy i odlišným jazykovým temperamentem v *Romeovi a Julii* zároveň jde i o proměny jazyka v čase: milenci sami procházejí ve hře velmi prudkým jazykovým vývojem, který odráží jejich vnitřní dozrávání. Dále celou hrou prolíná opakující se metaforika, zejména obrazy světla a tmy, které emocionálně propojují nejzávažnější scény (např. Juliino přirovnání příliš náhlé a prudké lásky k blesku, jenž vyšlehe a zmizí, zazní podruhé z úst Romea nad mrtvou Julií v hrobce). Při výběru vzorků je tedy třeba brát veškeré toto významově relevantní jazykové bohatství v úvahu a navíc dbát např. i na vyvážené zastoupení monologů a dialogů, přihlížet ke stavbě hry (tedy k tomu, které scény jsou podstatné pro vývoj děje, které repliky pointují určitou scénou) atd.

Zároveň tu (zejména u rozvinutých literatur) vstupuje do hry vliv domácí literární produkce daného žánru, která může sloužit jako stylistický klíč, ale zároveň i vytvářet určitý tlak na „připodobnění“ překladů, nebo konečně i vliv předchozí překladové tradice dané žánrové oblasti. Jeden příklad za všechny: poezie pro děti amerického básníka Shela Silversteina v českém překladateli zákonitě vyvolá asociace na specifický humor básní našeho domácího představitele téhož žánru, Emanuela Frynty, ale zároveň svou jazykovou vynalézavostí a nonsensovým nádechem může překladatele vést i k tomu, že se bude inspirovat českou překladatelskou tradicí nonsensu od Hiršalova Morgensterna po Přidalova Leara.

Překladatelským stanoviskem nazývá Berman určitý specifický vztah, který má překladatel ke své práci, to, jak vnímá její smysl, její cíle či způsoby jejího provádění. Jako příklad přinejmenším částečně formulovaného překladatelského stanoviska lze uvést dobře známý postoj Jaroslava Vrchlického k překládání poezie („básníka má překládati ... zase jen básník“, „ocitli jsme se u hlavního požadavku moderního umění překladatelského ... je to naprosté přinutí k [metrické] formě originálu, ano, úplně zachování její“, „nezbude než ... vrhnouti do výhně svého ducha každou sloku a v duchu originálu při bedlivém střezení hlavní podstaty myšlenkové tvořiti samostatně, jako poeta“¹⁵ atd.). Samozřejmě zdaleka ne u všech překladatelů najdeme dostatečně ucelená vyjádření tohoto typu, nicméně, jak podotýká Berman, „naprosté mlčení je výjimkou“.

Překladatelským projektem či koncepcí rozumí Berman překladatelovo uchopení konkrétního díla, a to nejen zásady samotného převodu, ale i způsob uvedení díla do cílové kultury, je-li rozhodování o něm alespoň zčásti v kompetenci překladatele (jedna básnická sbírka versus průřezový výbor, jednojazyčné, nebo zrcadlové dvojjazyčné vydání apod.). Opět již klasickým příkladem výslovně formulované překladatelské koncepce může být doslov Otokara Fischera k vlastnímu překladu Villona, v němž Fischer uvádí, které básně do výboru pojal a které ne, na jaké složky Villona se soustředil, které naopak utlumil a proč.¹⁶ Ve většině případů ovšem takovýto výslovný komentář kritik k dispozici nemá a navíc to, nakolik překladatel svůj třebas i výslovně formu-

¹⁵ Levý 1996, s. 42, 43, 46.

¹⁶ „... vynecháno vše, co by bylo opakováním a přetížením, vše, co se zdálo být nezralým pokusem anebo básnictvím pouze příležitostným, místním, podmíněným úzce osobně a časově, srozumitelným leda s podrobnými výklady z kulturních dějin ...“ „Zato bylo překladatelovou snahou vyzvednout ve Villonově poezii složky obecně lidské a posud naléhavé, dávat do odlehlých narážek pointovaný výklad, nahrazovat učené a biblické nápovědi přímými citáty, psát soudobým slovníkem a i jinak přibližovati originál našemu čtení. Přitom však má tu být Villon podán ve všech součástech své protimluvné bytosti, i ze svých nejdrsnějších stránek, nerozlučně spjatých s jeho sladkým a hlubokým lyrismem, i ve svém buřičství a cynismu, i ve své touze po šosáctví i ve své alchymii záští ... Cesta k Villonovi takto zčeštěnému šla, mimo leccos jiného, útočnou oblastí Heinovou.“ (Villon, F. *Básně*, s. 98–99)

lovaný záměr skutečně provedl, lze rekonstruovat jen z textu samotného. Proto se „hledání překladatele“ vždy nutně prolíná už se čtvrtou fází práce, tedy se samotnou srovnávací analýzou.¹⁷

Do čtvrté fáze vstupuje kritik v Bermanově modelu už s určitými základními dojmy z překladu, s důvěrnou znalostí významově-stylistického systému originálu a také s alespoň rámcovou představou o tom, kdo je překladatel a (v ideálním případě) jaký cíl překladem sledoval.

Samotné srovnávání se pak odehrává zhruba na čtyřech úrovních:

1. srovnání překladu s originálem na vybraných stylistických vzorcích, tedy na těch úryvcích, kde originál dosahuje „největší zhuštěnosti, reprezentativnosti, významové závažnosti či symbolické hodnoty“;
2. srovnání problematických a obzvláště zdařilých míst, vyznačených při prvotním samostatném čtení překladu;
3. zpravidla také porovnání analyzovaného překladu s jinými překlady téhož díla (ve stejném jazyce nebo popřípadě i překlady jinojazyčnými);
4. hodnocení překladu se zřetelem ke koncepci – zde se kritik pochopitelně pohybuje v hermeneutickém kruhu, protože skutečná podoba překladatelské koncepce se dá zjistit jen z překladu a z toho, jaký typ zprostředkování poskytuje, a zároveň je přítom překlad třeba číst z perspektivy jeho koncepce. Nezbyvá než vstoupit do tohoto kruhu a snažit se v něm zorientovat – na základě všeho, co je známo o překladateli nebo co sám překladatel řekl o daném překladu, na základě předem získaných dojmů z čtení překladu i podle výsledků srovnávací analýzy si vytvářet hypotézy ohledně koncepce a zpětně si je ověřovat nebo vyvracet podrobnějším zkoumáním materiálu. Na konci takového interpretačního dobrodružství lze konstatovat, nakolik podoba překladu svědčí o ujasněné a důsledně sledované koncepci a jaké důsledky má tato koncepce pro vztah překladu k originálu.

Berman klade velký důraz na samotný styl srovnávací analýzy. Smyslem celé kritiky překladu by podle něho mělo být otevřít text i čtenáři, který nezná jazyk originálu ani specializovanou odbornou terminologii. Jinak kritika překladu zůstane úzce zaměřeným oborem pro pár zasvěcenců a veškerý potenciál, který může mít pro popularizaci a reflexi překladu mezi veřejností, zůstane

¹⁷ Berman k pojmu překladatelské koncepce podotýká podstatnou věc – koncepcí se rozhodně nerozumí do detailů propracovaný projekt předcházející samotné práci a fakt, že u překladového díla lze předpokládat existenci koncepce, také není nijak v rozporu s intuitivní, pocitovou složkou překladatelské práce, na niž se překladatelé tak často odvolávají. I intuice vychází ze schopnosti reflexe, a řekl-li Hölderlin o básníkovi, že „jeho emoce musejí být dokonale uspořádané“, pak podle Bermana totéž platí o překladateli.

nevyužitý. Ukázkou kritiky, která by měla odpovídat těmto požadavkům (důsledné vysvětlování terminologie i významu originálu, ale především poutavost, tedy průběžné exkurzy k obecnějším otázkám poetiky, literární historie apod., neustálé zužování a rozšiřování záběru od detailu k celku a zpět), pak předvádí v druhé části své knihy na analýzách francouzských překladů Johna Donna.

Pátou fází kritikovy práce je samotné hodnocení. Zatímco podle Touryho lze stěží nalézt univerzální měřítko, podle nichž by bylo možno překlad jakkoli posuzovat, Berman věří, že i přes rozdílná pojetí, která převládala v jednotlivých historických obdobích, existuje určitý konsensus o tom, co to překlad byl a je, byť musí být pochopitelně založen na velmi širokých kritériích. Způsob i konkrétní cíle literárního překladu se mohou lišit, ale překladatel vždy vytváří text v určité míře odpovídající textovým rysům originálu a zároveň má záměr vytvořit skutečné, životné literární dílo (hledisko poetiky). To, nakolik se mu to podaří, pak zjevně závisí na ujasněnosti jeho koncepce a jejímu vztahu k podmínkám kultury, do níž překlad vstupuje. Součástí páté fáze (nebo jiných stadií rozboru) může být zkoumání recepce překladu, je-li pro něj dostatek materiálu, tj. byl-li překlad ve své době vnímán, kritiky hodnocen a veřejnosti prezentován jakožto překlad. Právě z recepce lze případně zjistit „veřejnou“ úspěšnost překladatelova záměru a relativní vlivnost překladu.

Kromě hlediska poetiky je pak na překlad třeba uplatňovat i hledisko etické, tedy výše zmiňovaný požadavek respektu k originálu. Zde je Bermanovou inspirací překladatel a teoretik Henri Meschonnic a jeho nemilosrdné, nicméně zpravidla dobře podložené analýzy různých typů překladatelských zlozvyků tváří v tvář originálu. Ač nejčastěji pranýřovaným překladatelským nedostatkem asi stále zůstává otrocká doslovnost, Meschonnicovy rozborů směřují trochu jinam a poukazují u většiny jím zkoumaných překladatelů spíše na určitou ješitnost, nedbalost a přílišnou uvolněnost, jakési narcistní sebezahledění, které přechází až v objektivní podceňování původního autora (a čtenářů v cílové kultuře). Bermanovi je cizí Meschonnicův militantní tón, nicméně Meschonnicovo odhalování „typické překladatelské psyché“ (deformované osamělosti této práce a jakýmsi milosrdným, ale nebezpečným přítímím, v němž překladateli po většinu času nikdo přesně nevidí pod ruku) považuje za velmi důležité. Jak už bylo řečeno výše, sám je ochoten přiznat překladatelům velmi rozsáhlá práva, ale pouze za předpokladu, že jednají otevřeně.¹⁸ Vždy je třeba

¹⁸ Bermanovy příklady: „Uvádí-li Gameau ve své verzi *Macbetha*, ‚vynechal jsem verše 38–47, protože jsou zmatečné‘, je to naprosto přijatelné, protože svou manipulaci s textem výslovně přiznává, a jeho překlad tedy směřuje k adaptaci ... Perrot d'Ablancourt se [ve své verzi Lúkiána] nijak neskrýval s tím, že některá místa vynechal, jiná připsal anebo přizdobil, ale otevřeně o tom všem pojednává ve svých předmluvách a poznámkách.“ Bermanův požadavek respektu k originálu tedy splňuje i překlad typu komentované *belle infidèle*.

mít na paměti, že překlad je, slovy J.-Y. Massona, „především a v první řadě darem v úctě nabídnutým původnímu textu“.¹⁹

Poslední fází, kterou by se měla u Bermana každá „produktivní“ kritika překladu završit, je navržení zásad pro případný budoucí nový překlad, je-li analyzovaná verze buď neuspokojivá, nebo zastaralá. Jde-li o úspěšný překlad, je hlavní a neméně smysluplnou náplní závěrečné fáze kritiky poukázat na mimořádnou kvalitu překladu a její příčiny, tj. názorně čtenáři ukázat, v čem spočívá tvůrčí přínos překladatele. Berman v duchu slov jednoho z otců moderní literární kritiky Friedricha Schlegela usiluje o kritiku překladu, která by „nebyla ani tak komentářem k literatuře již existující, završené a odumírající, jako spíše teoretickým nástrojem [„organon“] literatury, k níž je třeba teprve dospět, kterou je třeba zformovat, ba vůbec začít vytvářet ... tedy kritikou, která nejen vysvětluje a konzervuje, ale je i sama, alespoň nepřímou, tvůrčí“.²⁰

Literatura

Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard, 1984.

Brownlie, Siobhan. „Translating and Translatability of Research Frameworks“. In *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 16:1 (internetová publikace)

Levý, Jiří. *České teorie překladu (2)*. Praha : Ivo Železný, 1996.

Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv : Tel Aviv University, 1980.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Philadelphia : Benjamins, 1995.

Villon, François. *Básně*. Praha : Mladá fronta, 1995.

Antoine Berman on Translation Criticism

Drawing in particular on Antoine Berman's *Pour une critique des traductions: John Donne*, the article traces some basic differences between Berman's approach to the study of translations and that of the Tel Aviv school, illustrates his affinity with the translation tradition of German Romanticism, and presents in brief the main stages of his proposed method for translation criticism, which reflects his middle-ground position between source-oriented and target-oriented translation theorists.

¹⁹ Berman 1995, s. 92.

²⁰ Cit. d., s. 96 – přeloženo z francouzského překladu.

Prokletý básník

Poznámky k českému Verlainovi

Vlasta Dufková

Pod názvem Paul Verlaine: *Básnické dílo* vydalo v roce 2007 pražské nakladatelství Vyšehrad jako 22. svazek edice Verše objemný konvolut (776 s.) překladů Gustava Francla v redakci Blanky Koutské. Patřilo by se takový ediční počín přivítat, nebýt toho, že s sebou nese příliš mnoho otazníků.

Odpovědnost nakladatele

Hned na první pohled kniha zarazí do očí bijící editorskou – a nakladatelskou – neprofesionalitou. Název sice naznačuje úplnost do češtiny převedeného básnického díla autorova, avšak v tiráži se dozvídáme, že překladatel verše k překladu „vybral“. Ne už, z jakých pramenů a kterých vydání čerpal, jak se jmenují přeložené sbírky v originále a také jaký objem z celku díla přeložená suma představuje. Z tiráže nevyčteme dokonce ani to, zda tento svazek už někdy vyšel jako celek či jinak, protože uvedené „Vydání ve Vyšehradu první“ může znamenat prakticky cokoli. Žádnou z těchto informací v knize nenajdeme ani na copyrightové straně na rubu patitulu, ani v případné ediční poznámce, kterou u takového vydání právem očekáváme. Citelně tu chybí datace sbírek a alespoň základní vřazení do životopisného kontextu. Za dostatečné nelze v žádném případě považovat údaje uvedené v náznaku doslovu, který předpokládá, že většinu informací včetně roků narození a úmrtí a nezkomoleného jména básníkovy ženy už čtenář zná, a v němž jediné tři letopočty představuje rok vydání *Prokletých básníků*, rok Verlainovy náboženské konverze a trochu kuriózně také rok jeho neúspěšné kandidatury do Francouzské akademie. K dovršení zlého je skoupý na slovo rovněž více než rudimentární obsah (zahrnuje pouze názvy sbírek a nefigurují v něm ani jejich pododdíly, natož jednotlivá čísla) a nikdo u tak rozsáhlého svazku nepomyslel na rejstřík básní. To, že tu postrádáme chronologii vzniku publikovaných překladů jednotlivých sbírek a jejich případných separátních knižních vydání, neřkuli přehled jiných českých edic Paula Verlaine, už v této souvislosti nepřekvapí a do říše snů je třeba zařadit legitimní nárok na zasvěcený komentář.

Přes enigmatické vyjádření v tiráži nebude nicméně sporu o tom, že v takovémto rozsahu se básník Verlaine dostává k českému čtenáři poprvé, a toto prvenství také uvítal uznávaný recenzent poezie Jan Suk.¹ Jednu z pozdních

¹ Suk, Jan. „Pravý básník nesmí zestárnout“. *Lidové noviny*, 9. února 2008.

sbírek souboru (*Intimní liturgie*) při nedávném samostatném vydání² pozdravil bohemista Jaroslav Med a vyzdvihl přitom Verlainův význam pro někdejší českou Katolickou modernu.³ Na druhou stranu společným jmenovatelem těchto pochvalných textů je u nás bohužel běžná absence rozlišení mezi autorem a překladatelem: Franciův Verlaine pro ně *je* Verlaine. Dojde-li u Suka k vzdálenému náznaku srovnání s jiným překladem, pak kupodivu není zmíněn Koptův a Vladislavův průřezový svazek z konce šedesátých let,⁴ který francouzského básníka přes svou výběrovou antologičnost – danou i typem edice – důstojně představil v převodu hned několika špičkových českých překladatelů včetně Franclovy generace. Věvodí mezi nimi Franciův mladší vrstevník Petr Kopta, který se Verlainovi soustavněji věnoval i později, v době, kdy stejně jako Jan Vladislav nemohl publikovat jinak než v samizdatu.⁵ Vladislavova doprovodná studie, autorem pro druhé vydání s třicetiletým odstupem dotažená, navíc dodnes neztratila na aktuálnosti a bývala mohla posloužit jako vítané vodítko pro hlubší pochopení Verlainova díla při seriózní redakční přípravě, byť zjevně bez kolace s francouzským originálem.

Odpovědnost nakladatele je vůbec při realizaci podniku tohoto rozměru zásadní. To, že je autor právně volný z hlediska platby honoráře, neznamena, že je možné s jeho dílem nakládat bez kompetentního posouzení vydavatelského záměru, i když k rozhodnutí se může v krajním případě dospět v rámci filologicky poučené redakce na základě česky dostupných materiálů. Je třeba si položit otázku po smyslu takovéto překladové sumy jednak z hlediska koncepce výběru, k němuž jak vidno tak jako tak došlo, jednak z hlediska přeložitelnosti, které je u Verlaine nasnadě, a především z hlediska výsledné kvality, protože ta u tak rozsáhlého celku může z nejrůznějších – i mimoliterárních – důvodů kolísat. Pokud už na takovéto tázání nakladatel rezignoval, za naprosté minimum považuji ohlídání metrického schématu v rámci češtiny a schématu strofického čistě mechanickým porovnáním s originálem.⁶

Není v tom třeba vidět nedůvěru ke konkrétnímu překladateli, nýbrž samozřejmou službu autorovi, protože sebezkušenější překladatel má právo na omyl. Pokud při vydávání poezie budeme i u renomovaných nakladatelů ustu-

² Verlaine, Paul. *Intimní liturgie*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2004.

³ „Kniha, kterou byste neměli přehlédnout (vybírám Jaroslav Med)“. *Katolický týdeník* č. 29/2004, příloha Perspektivy.

⁴ Verlaine, Paul. *Slova na strunách*. Praha : Československý spisovatel, 1968. Druhé, upravené vydání, Praha : Mladá fronta, 1998.

⁵ Jeho samizdatový kompletní překlad sbírky *Moudrost* je z roku 1983. (Srov. *Slova na strunách*, cit. d., s. 137.)

⁶ Samozřejmostí by měla být oprava věcných chyb rozpoznatelných v češtině jako „Trimalchlon“ místo Trimalchion (v kontextu s Lucullem), „Šimon“ místo „Simeon“ při obřezání Ježíše, genitiv „Arese“ místo Area, „Tannhausra“ místo „Tannhäus(e)ra“ aj.

popvat z takto minimalisticky pojatých edičních zásad, můžeme napříště pod hlavičkou kanonizovaných autorů inflačně vydávat v podstatě cokoli včetně variací a nadále prohlubovat příkop mezi úzkou špičkovou literární kritikou univerzitního typu a vydavatelskou a recenzentskou praxí. Považovat to za okrajový problém by bylo krajně zpozdilé: v současném nabídka-poptávkovém nastavení naší společnosti to nejenom znamená další zúžení prostoru pro názorové a pracovní uplatnění filologicky vzdělaných absolventů univerzit, ale navíc se tak děje na poli, kde se jejich profesionální působení má šanci prakticky dotýkat širokého spektra společnosti, které by v zaklínacím tržním schématu mělo právě poptávku po této odbornosti vytvářet. Nejde tedy o žádný elitářský pseudoproblém ani o hnidopišské slovíčkaření, nýbrž – v jazyce trhu – o *poskytování špičkové kulturní služby*: zprostředkování vztahu k vysoké poezii jako jednomu z vrcholných projevů lidství, na které bychom ve vlastním zájmu neměli rezignovat. Když pro nic jiného, tak proto, že se to v Evropě zatím nenosí. Z praktického hlediska se v této souvislosti klade otázka potřeby soustavnějšího vzdělávání v nakladatelské problematice, dost možná v rámci vysokoškolské specializace.

Úloha kritiky překladu

Na Franclova Verlaina se především sluší nahlížet jako na úctyhodný monument pilné práce věnované jistě po léta milovanému autorovi. Žádnému překladateli nelze upřít právo na pokus o vlastní přiblížení k absolutní metě, jímž je v jistém smyslu každé původní dílo. Nelze než souhlasit s Walterem Benjaminem, že „čím výsostnější je dílo, tím větší je jeho přeložitelnost i při sebeletmějším dotyku s jeho smyslem“.⁷ Smekám tedy před Gustavem Franclem za jeho odvahu, protože ho s tímto francouzským básníkem nepojí ani přirozená zpěvnost múzy, ani výtvarné vidění, ani – domnívám se – propast osobního pekla, na jehož pozadí teprve vynikne rozměr potenciálně spásné křesťanské konverze, jež je jako taková překladatelovu – a nakladatelovu – nastavení patrně nejbliž. Avšak přestože Franci zejména u předpokládaně starších překladů nejednou dosáhl autentických výrazových poloh, jeho Verlaine rozhodně není celý Verlaine, i kdyby svazek nakrásně zahrnul veškerou jeho tvorbu.

V neúprosném světle srovnání s francouzským originálem vyvstanou jednak vcelku běžné konkrétní omyly a nepřesnosti, byť v míře poněkud nadstandardní, jednak chyby interpretačně systémové, jak se níže pokusím ukázat. Úskalím tradičního pojetí českého básnického překladu, o jehož přínosnosti

⁷ Benjamin, Walter. „Úloha překladatele“. In *Překlad literárního díla (Sborník současných zahraničních studií)*. Ed. Josef Čermák, Bohuslav Ilek a Aloys Skoumal. Praha : Odeon, 1970, s. 255.

v ideální překladatelské a kritické konstelaci asi málokdo pochybuje, je totiž – v jeho nejvyšší kategorii, o níž je zde řeč – na pohled hladká výsledná forma, která vnějškově funguje bez ohledu na vztah k původní básnické výpovědi. Při dostatečně okázalé kvantitativní ucelenosti pak takto suverénně působí i napovrch zapouzdřená, avšak vnitřně mokvající verze, která zdaleka nemusí dosahovat kvalit jiných překladů, jejichž dílčí charakter může být dán větší pokorou vůči originálu. Ukazuje se, že recenzenta tento druh přiblížení původního díla českému čtenáři dost často vede k téměř bezvýhradnému pohodlnému spolehnutí na překlad, a ten je pak vnímán jako nezpochybnitelné autorské znění, na němž se bez ohledu na jeho přiměřenost k znění původnímu dále staví.⁸ Extenzivní překlad bývá navíc automaticky pokládán za pozitivum i za cenu přiblížení a cesta k původnímu dílu, ve skutečnosti zatarasená olbřímím balvanem, se napříště považuje za prošlapanou.

Takovýto recenzentský přístup rozhodně není výjimkou a je o to nebezpečnější, že český knižní trh není při své limitovanosti s to absorbovat téhož autora v určitém časovém rozmezí vícekrát, tím spíše, když čtenářům nejsou nabídnuta dostatečná rozlišovací kritéria, na jejichž základě by byla šance hierarchizovat alespoň ve vztahu k ideální hodnotě. Naše společnost je, jak známo, rovnostářsky založena v dobrém i zlém, takže to, co se dotýká průměru, dotýká se významně celku: objeví-li se tedy na trhu reprezentativní básnické dílo francouzského klasika, který patří do kulturního povědomí maturantů, má šanci zasáhnout relativně velký počet lidí, protože obratem začne být doporučováno jako doprovodná četba a část pedagogů o ně možná i opře svůj výklad. V ideálním případě se tedy kvantitativně rozšíří obecný povšechný přehled o literatuře, zároveň však může jako nezpochybněvané měřítko vnímání daného autora figurovat jeho zkruslený obraz.

V tom tkví bohužel nebezpečí našeho extenzivního pojetí literárního a vůbec kulturního povědomí: relativně velká tolerance vůči okleštujícímu zprostředkování skutečné kvality vytváří iluzi její poměrně snadné dostupnosti průměrnému vnímateli a zpětnou vazbou snižuje prestiž oboru. I kultura má své Himálaje, a vysoké mety poptávku po dané oblasti lidského snažení zásadně zvyšují. Nejde tu o to, nutit řadového kulturního konzumenta do četby vysoké poezie, ale poctivě mu poskytnout možnost se k její četbě rozhodnout a dát mu záruku, že cesta, po níž šel před ním překladatel, míří skutečně na

⁸ Tak uvádí J. Suk v citované recenzi: „Má být ve chvíli výsostné / zlá roztržka tou krutou cenou, / jež moji něžnost vyděšenou / do tvého lože zažene?“ ptá se básník hned v úvodní strofě sbírky, jako by do lásky k Mathildě zazněl temný tón jeho rodícího se vzplanutí k Rimbaudovi ...“ [podtrhla autorka]. Vinou tiskové chyby – správně od – došlo přitom k evidentní změně smyslu (fr. „de ton chevet m'ait banni“; v překladu Petra Kopty: „vypuzena ze země sotva dobyté“).

Prokletý básník

vrchol. Absence přísných měřítek kvality totiž současně většinovému kulturnímu recipientovi zvyšuje sebevědomí, a on se pak právem domnívá, že je kvalitativně vybaven stát se také na tomto poli kompetentním objednavatelem v logice tržního schématu.

Tím naléhavěji dnes vystupuje do popředí vedle základní potřeby překladatelské zodpovědnosti také úloha kritiky překladu, která patrně bude čím dál více přenášet prospěšný dialog, donedávna vedený téměř výhradně neveřejně mezi překladatelem a redaktorem, na veřejné pole.

Koncepce svazku

České *Básnické dílo* Paula Verlaina (souborné kritické vydání francouzské v Knižnici Plejády nakladatelství Gallimard z roku 1992, z něhož budu vycházet, má 1553 stran) rozhodně obsahuje nejdůležitější sbírky. Stranou ponechává v podstatě všechny verše nezařazené včetně juvenilií, dále *Album zutique*, *Dedikace*, *Epigramy a Invektivy*, *Biblio-sonety* a *V předpeklí* a pochopitelně celý *Dodatek* obscénních *Žen* a troufale homoerotických *Hombres*.⁹ Aspirování na úplnost by v překladu bylo protismyslné a naddimenzovaný je dokonce i vydaný svazek ve chvíli, kdy zejména závěrečné sbírky trpí překladatelskou únavou, která je přece jen jiné umělecké dimenze než autorův sestup z vrcholu.

Současně to neznámá, že lze skryté části díla nebrat v potaz při interpretaci Verlainovy tvorby, která tvoří organický celek. Dá se říci, že ve francouzštině právě důsledně kritické vydání sebraných spisů až po básnické – to mějme stále na paměti – texty s tematikou pornografického či přinejmenším vypjatě erotického rázu je mnohem adekvátnější publikační cestou než české vytržení jedné ze složek. Sestup do ineditních zákoutí Verlainovy osobnosti v kontextu díla dává osvobodivou možnost zpříma nahlédnout i ostatní její stránky včetně náboženské a bez předsudků posoudit míru umělecké i jiné opravdovosti. Stejně jako nelze dílo zcela odtrhnout od biografie, která mu dala vzniknout, nedá se plně pochopit v žádném z dílčích aspektů.

Mám tím na mysli, že české vydání, zdánlivě nezatížené jakkoli návodným komentářem a zaměřené „pouze“ na poezii jako takovou, je, bylo-li takto míněno, pouhá chiméra. I kdybychom odhlédli od výběru, je už překlad jako takový výsostným polem hermeneutické interpretace.¹⁰ Na počátku nejspíš byla dobře míněná snaha nedotknout se svatokrádežně ať už kanonizovaného díla nebo jeho religiálních poloh, která vedla k nevidění jejich syrového protipólu. U některých zařazených básní pak byl smysl do té míry zkrácen snahou

⁹ Česky Verlaine, Paul. *Ženy & Muži*. Přel. Ladislav Matějka. Praha : Dybbuk, 2006.

¹⁰ Srov. Hans-Georg Gadamer. „Řeč jako médium hermeneutické zkušenosti“. In *Překlad literárního díla*, cit. d., s. 24–30.

zjemnit původní výpověď, že celek nese všechny nezdravé rysy výše zmíněného zapouzdření. Neprospívá to ani dílu, ani náboženskému vzepětí.

Systemová nepochopení

Do kategorie systémových chyb řadím nepochopení, která ve svém důsledku přesahují horizont verše, strofy i jednotlivé básně, protože se dotýkají Verlainovy poetiky či jejích ideových základů. Úvodem si jednou provždy řekněme, že Verlaine od začátku až do konce básnické dráhy nezůstane nic dlužen své pověsti kouzelníka absolutní hudebnosti verše. V žádném případě tedy u něho nejde o jednorázovou prázdnu proklamaci, ale o naprosto suverénní nakládání s jazykovým materiálem v organickém propojení všech jeho rovin. Projevili se v pozdějším období v jeho poezii určitý úpadek či ústup z dosažených pozic a přinejmenším pokles po stránce obsahové, formální stránka si podrží odlesk někdejší slávy do té míry, že beze zbytku zasluhuje zaznamenání ve zmíněném kritickém vydání.

Tento aspekt je bohužel nejslabším rysem Franclova překladu. Francel se sice po českém zvyku snaží důsledně zachovávat rozměr verše a strofické schéma, ale při převodu Verlainových sémanticky zatížených bezchybně dokonalých rýmů – pokud básník vědomě nerozhodne jinak – si pravidelně vypomáhá rýmy gramatickými a asonancemi a tato tendence s přibývajícím počtem stránek výrazně narůstá. V řadě případů také bojuje s metrem, v jeho kole všelijak láme sylabotónický český verš a stejnou naopak oplácí původnímu jasnému sdělení, takže to z tortury místy vychází k nepoznání změněno totálním rozpliznutím, vyhřeznutím z podoby a následnými vycpávkami. Překladatel se nezabývá dodržováním přesahu mezi verši ani strofami a důležitost nepřikládá větným předělům, aliteracím, hláskové eufonii ani dalším jen zdánlivě podružným formálním zřetelům.

Saturnský původ

Pro ilustraci nemusíme chodit daleko: jde hned o úvodní číslo *Saturnských básní*, jímž česká kniha začíná a které shodou okolností existuje i v publikovaném Koptově překladu. Budiž Gustavu Franclovi přičteno ke cti, že šel svou vlastní cestou se všemi chybami, jež ho na ní potkaly.

Uvedme si nejprve francouzský originál, k jehož zvýrazněným místům se blíže vrátíme:

Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,
Crurent, et c'est un point encor mal éclairci,
Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,
Et que chaque âme était liée à l'un des astres.

Prokletý básník

(On a beaucoup raillé, sans penser que souvent
Le rire est ridicule autant que décevant,
Cette explication du mystère nocturne.)
Or ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE,
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile.
L'Imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.
Dans leurs veines le sang, subtil comme un poison,
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule
En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir, — en admettant que nous soyons mortels, —
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une Influence maligne.¹¹

I bez znalosti francouzské výslovnosti vidíme pouhým okem obdivuhodnou grafickou shodu na konci téměř všech pravidelných dvojverší. Ve 13. verši se dokonce zakončení verše následujícího *-croule* jakoby stéká ze dvou pramínek: *coule* a *roule*, a to se k optickému vjemu navíc se znalostí jazyka přidá akusticky podepřená (*kul – rul – krun*) mentální představa žhavé krve, *tekoucí* a *valící* se jako láva, pod jejímž spalujícím nápoem prskajících a praskajících „r“ se *hroutí* zasmušilý Ideál. Podobně v samém závěru básně zdvojené *ligne à ligne* – s významem *čáru po čáře, řádek po řádku* předem narýsovaného života – akusticky i opticky vplyne do „*maligne*“ *neblahého* Vlivu výše graficky ozvláštněné planety *SATURNA*. Velká počáteční písmena pak vyznačují vedle jeho chráněnců a už zmíněného *Ideálu* a *Vlivu* také *Mudrce*, *Imaginaci* a *Rozum*.

Z pohledu sémantického si všimneme obdobně promyšleného pohybu, který jako by s neúprosnou logikou, o níž je v básni řeč, směřoval k zlověstnému závěru. V začátku je ještě rovnováha mezi štěstím (*bonheur*) a pohromou (*désastre*), které lze vyčíst z hvězd. Následuje *výsměch* takovéto víře, a *směšnost* tohoto *smíchu*, kdy tato tři slova propojená vedle významu aliterovaným *r* tvoří jakési hnízdo na levé straně veršů, než na ně naváže *rozčarování* z takovéhoho počínání, které zahájí výskyt více či méně temných významů v závěru veršů: nejprve ještě znevažované *noční tajemství* a pak už *SATURN*, od jehož objevení na obloze básně už slova neodvratně tíhnou k temnému pólu zla a smrti. *Nekromanti*, *čarodějnické knihy*, *žluč*, *chabá*, jako vsuvka zmařené

¹¹ *Poèmes saturniens*. In Verlaine, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, 1992, s. 57.

úsilí *Rozumu, jed*, pak onen soutok dvojího proudu krvavé lávy ústící v *zhroucení* Ideálu, *utrpení* a konečně *umřít a smrtelní* – tato dvě slova dokonce z obou konců rámuji jediný verš, zatímco uprostřed následujícího předposledního verše se ztrácí *život*, jakoby svíraný ze všech stran těmito slovy a pavučinou Saturnem nalinkovaného neblahého směřování. Jako bychom tu měli před očima zárodečný předobraz konfigurace či rovnou konstelace konkrétní básně.

Kdybychom měli do češtiny převést všechny tyto strukturální prvky Verlainovy programové básně, osvětlující jeho vztah člověka a básníka vůči vesmíru a vlastnímu osudu,¹² patrně by bylo lepší překlad předem vzdát. A pokud tak neučiníme, nezbyvá než volit, které z nich zachovat jako podstatné po obsahové i formální stránce. Pro srovnání uvádím Franclův i Koptův překlad.

Starší Petr Kopta (1968):

Mudrci dávných dob, nemálo vzdělání,
věřili – tento punkt je hoden zkoumání –,
že v hvězdách o štěstí i zkáze psáno stojí
a každý pozemšťan že spjat je s hvězdou svojí.
(Kdo hýří úšklebky nad tímto pojetím
kosmu a člověka, sám zesměšní se tím:
posměch je ošidný, i smíška obehraje.)
Tak ten, kdo narozen v znamení Saturna je,
té plavé planety, k níž hvězdopravci Inou,
ten podle Kabaly má duši náchylnou
k hoří a neštěstí, med po žluči mu chutná,
a Imaginace, mdlá, těkavá a rmutná,
v něm hatí veškeré úsilí Rozumu.
Krev, subtilní jak jed, vře v žilách spánku mu,
jak vzácná láva žhne a se sykotem pleníc
v něm Tklivý Ideál, z něhož je posléze nic.
Tak živoří a mřou – ačli smrt pochmurná
je nevyloučí z hry – kmotřenci Saturna,
opisující kruh, jenž nemá perspektivu,
vedení logikou zlomyslného Vlivu.¹³

A Gustav Francel:

Někdejší mudrci, již dnešním rovni jsou,
věřili, byt' tu věc lze mít za pochybnou,
že na nebi lze číst jak dobré tak zlé časy

¹² Srov. Vladislav, Jan. *Slova na strunách*, 1998, cit. dílo, s. 12.

¹³ Srov. *Slova na strunách*, cit. d., s. 21.

Prokletý básník

a každá z hvězd že se k jedinci svému hlásí.
(Mnohý z lidí se smál – aniž by v potaz bral,
že vtip přes všechny smích mnohého oklamal –
těm hvězdným úvahám, zrozeným v dávné době.)
Nuže, ti zrození v znamení SATURNOVĚ,
na divé planetě, tak drahé věštcům všem,
dle čarodějných knih nejvyšším úradkem
dostali jako dar díl neštěstí a zlosti,
falše a neklidu a bludů do sytosti,
takže pro Pravdu už tam místo nezbylo.
Krev v jejich žilách se jak jedovaté zlo
ze sopky vytrysklé žhavými proudy valí,
ve výhni strašlivé spalujíc Ideály.
Tím Saturňanů rod se musí protřpět
až k smrti – jestliže je smrtelný náš svět –
neboť běh života má dávno předem daný
logikou Vývoje, jenž zlem je obtěžkaný.¹⁴

U Gustava Francla je hned první dvojverší nejen zakončeno asonancí, ale navíc pro sylabotonicity vycvičené české ucho rytmicky kulhá, protože v metru počítá s nepřízvučnou předložkou: „Někdejší mudrci, již dnešním rovni jsou,/ věřili, byť tu věc lze mít za pochybnou.“ Řešení Petra Kopty působí mnohem přirozeněji. Podstatnou složkou původního sdělení básně bude nepochybně přirozená plynulost a lehkost, ale také určité nepominutelné významotvorné veličiny, vyznačené u Verlainea zmíněnými majuskulemi. Kopta pomínil výjimečnost grafického ozvláštnění Saturna, zato mu mimoděk přibyla Kabala, zachoval opozici Imaginace–Rozum („a Imaginace, mdlá, těkavá a rmutná,/ v něm hatí veškeré úsilí Rozumu“), k Ideálu připojil ještě velké písmeno u přívlastku Tklivý (*triste*) a v závěru jsou jeho „kmoťenci Saturna“ „vedení logikou zlomyslného Vlivu“. Připusťme, že „malin“ je spíše neblahý než zlomyslný, ale budiž.

Francl sice pietně píše „ti zrození v znamení SATURNOVĚ“, ale z neznámých důvodů k tomu došlo „na divé [v tom bude blíže pravdy než Kopta, který u francouzského fauve volil význam plavý] planetě“, nikoli „pod planetou“, takže jsou později zváni „Saturňanů rod“. Protiklad Obrazotvornosti a Rozumu se proměnil k nepoznání, až nebylo v prvním případě kam přidělit velké písmeno: „dostali jako dar díl neštěstí a zlosti, / falše a neklidu a bludů do sytosti, / takže pro Pravdu už tam místo nezbylo.“ „Smutný Ideál“ se změnil v *Ideály* bez přívlastku a „neblahý Vliv“ se stal „logikou Vývoje, jenž zlem je

¹⁴ Srov. Verlaine, Paul. *Básnické dílo*. Praha : Vyšehrad, 2007, s. 9.

obtěžkaný“, kde si majuskuli podržel kupodivu Vývoj namísto „obtěžkání“. Netřeba dodávat, že z celku sdělení se vytratilo cosi podstatného, byť slovníkově může francouzské *Raison* v určitém kontextu znamenat *Pravdu*.

Prolog

Bezprostředně následující „Prolog“¹⁵ je, slovy Jana Vladislava, „Prologem nejen Verlainovy první sbírky, ale i celé jeho básnické tvorby“, je to „krátká básnická historie ztracené jednoty života a poezie, činu a snu“, jednoty, kterou „moderní doba už nemá“.¹⁶ Nemám tu v úmyslu vypočítávat všechny drobné posuny včetně nerozpoznaného „okřídleného“ Pegasa, který se proměnil v „koně bílého o hřívě zářící“, ale neodpustím si sám závěr této skladby naznačující básníkův vztah „vůči světu jakožto společenství lidí“, protože znovu svědčí o smutném neporozumění jejímu vyznění.

U Verlaina se světem nepochopený básník sám od nízkého světa odvrací, protože jestliže „donedávna“ „byl ochoten být / hlasem, který se směje nebo pláče, když svět pláče nebo se směje, / jestliže skláněl svého ducha k lidské duši, / pak je to proto, že se v lidské duši mýlil“ (PV: „s’il voulait bien être / La voix qui rit ou pleure alors qu’on pleure ou rit, / S’il inclinait vers l’âme humaine son esprit, / C’est qu’il se méprenait alors sur l’âme humaine“¹⁷), a závěrečný samostatný verš zní: „– Maintenant, va, mon Livre, où le hasard te mène!“ (dosl.: – Teď jdi, má Kniho, kam tě vítr zavane!)

U Francla naproti tomu v minulosti „básník stává se tak lehce / pláče i nadšení toliko ozvěnou – / tak proměňoval se jen v sílu služebnou, / jež nepochopila vznešenou lidskou duši“: a toto základní nepochopení celý závěr „Prologu“, a tím i předznamenání knihy a celého Verlainova díla, strhává ve směru této chybné interpretace. Poslední verš „Teď vykroč, Kniho má, kam vykročit se sluší!“ pak v češtině působí jako prostá libovůle, jako by na jeho smyslu vůbec nezáleželo – jako by závěr odpovídal ryzí konvenci.

Noční můra

Ostatně ta na samém začátku potracená Imaginace je v čemsi příznačná, protože překladům se obraznosti dosti často nedostává. Zůstaňme ještě u brilantních *Saturnských básní* a pro názornost se blíže podívejme na jednu z nich v oddíle *Lepty*. Z Verlainovy „Noční můry“ (Cauchemar):

¹⁵ Srov. tamtéž, s. 11–14.

¹⁶ *Slova na strunách*, tamtéž.

¹⁷ Srov. *Poèmes saturniens*, cit. dílo, s. 58–60.

Prokletý básník

J'ai vu passer dans mon rêve
– Tel l'ouragan sur la grève, –
D'une main tenant un glaive
Et de l'autre un sablier,
Ce cavalier

Des ballades d'Allemagne
Qu'à travers ville et campagne,
Et du fleuve à la montagne,
Et des forêts au vallon,
Un étalon

Rouge-flamme et noir d'ébène,
Sans bride, ni mors, ni rêne,
Ni hop! ni cravache, entraîne
Parmi des râlements sourds
Toujours! Toujours!

Un grand feutre à longue plume
Ombrait son oeil qui s'allume
Et s'éteint. Tel, dans la brume,
Eclate et meurt l'éclair bleu
D'une arme à feu.

Comme l'aile d'une orfraie
Qu'un subit orage effraie,
Par l'air que la neige raie,
Son manteau se soulevant
Claquait au vent,

Et montrait d'un air de gloire
Un torse d'ombre et d'ivoire,
Tandis que dans la nuit noire
Luisaient en des cris stridents
Trente-deux dents.¹⁸

se ve Franclově podání stane neškodně snový „Přelud“:

Rytíř mými sny běží
– uragán na pobřeží –
meč v jedné ruce drží
a v druhé pochvu svou
obrovskou.

¹⁸ Tamtéž, s. 66.

Z německých balad přišel.
Přes města a vsi výše
k horám ujíždí tiše
divokým údolím
jako stín.

Rezavý hřebec svěží
bez uzdy, bez otěží
i bez bičíku běží,
překrásný na pohled
stále vpřed.

A jezdec, klobouk s perem,
jenž stíní mu zrak, v kterém
světlo bojuje s šerem,
po strání uhání
se zbraní.

Jak mocná orlí křídla,
jež nad skálou se mihla,
jeho plášť bouře zdvihla
nesouc jej vichrem zlým
pověřím.

Plec jak ze slonoviny
plašila noční stíny,
jež zničil útok jiný:
křik, který rozechvěl
zubů běl.¹⁹

Hudebnost českého verše je tentokrát příkladná, rýmy skoro nezvalovské, nezvalovská je však bohužel také spíše volná variace na zadané téma než přesný překlad. Přízračný jezdec vystoupivší z německých romantických balad – v nichž smrt je mužského rodu – v podobě pod pláštěm tušeného kostlivce s mečem a přesýpacími hodinami v ruce, blyskající smrtícím zrakem pod širákem s perem a svítivými zuby, se změní v „rytíře“ uhánějícího s mečem v jedné a bůhvíproč pochvou v druhé ruce na „svěžím“ hřebci, „překrásném na pohled“ atd. až po slonovinovou „plec“, která těžko sugeruje střídání žeber kostry, a po křik podle všeho přiřčený pouze bělozubému rytíři, zatímco v originále nutně patří přinejmenším konotačně i k mořskému orlu, jehož francouzské pojmenování „orfraie“ je idiomaticky pevně vázáno na křik intenzity „jako by ho na nože bral“.

¹⁹ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 24–25.

Jako obvykle není věnována pozornost větným předělům, takže oř nepá-
dí přes hory a doly ze strofy do strofy, ani neslyšíme dusot jeho kopyt („Rouge-
flamme et noir d'ébène, / Sans bride, ni mors, ni rêne, / Ni hop! ni cravache,
entraîne / Parmi des râlements sourds / Toujours ! toujours !“), ale každá sloka
pravidelně končí tečkou za metricky zkráceným veršem a jeho exponovanost
není na rozdíl od originálu sémanticky využita. (V prvních dvou strofách jde
navíc vlastně o *contre-rejet*, jímž syntakticky začíná strofa následující.) V češtině
tedy postupně máme tato zakončení: *obrovskou – jako stín – stále vpřed – se
zbraní – povětřím – zubů běl*, kdežto ve francouzštině *Ce cavalier (ten jezdec)
– Un étalon (hřebeč) – Toujours ! toujours!* (v originále zvukomalebně *stále!
stále!*), *D'une arme à feu (střelné zbraně = záblesk oka pod širákem se podobá
modrému záblesku střelné zbraně, ukončenému namísto očekávaného dalšího
contre-rejetu syntaktickým cvaknutím tečky, kdežto český rytíř „po stráni uhá-
ní se zbraní“), Claquait au vent (pleskal ve větru – vztahuje se k plášti, ale
současně s latentním významem cvakal ve vztahu k zubům v příští sloce)
a Trente-deux dents (Dvaatřicet zubů, rýmem propojeno s předchozí strofou).*

Původní báseň dokonale funguje na několika prolínajících se rovinách
současně. Není tu v pravém slova smyslu děj, pouze pohyb a neodbytný pocit
fatálně ubíhajícího času ztuhlého do alegorického leptu *memento mori*. Scene-
rie je přírodní, ale má zároveň kosmický rozměr, do něhož je vtažen i strašidelný
jezdec, přirovnaný k uragánu na písčitém břehu, takže můžeme asociovat jeho
meč s přírodní smrtí a písek na pobřeží s přesýpacími hodinami v jeho ruce.
Uhání pohádkově přes hory doly lesy řeku města dědiny, mlhou blýskne a vzápětí
zhasne jeho zrak a vyděsí bouřným rozměrem skutečného blesku mořského
orla, povstavšího z přirovnání, sníh se míhá zároveň vzduchem a tmou.

Pohyblivý obraz baladického jezdce pádícího nocí ve vánici je impresi-
onisticky malován barevnými skvrnami: hřebeč je ohnivě rudý a ebenový; blesk-
nutí oka–střelné zbraně modré; hrudník pod rozevřeným pláštěm střídá barvu
slonoviny se stínem; a pak je tu černá noc, pruhovaná padajícími sněhem,
a svítivé zuby. Nikde není explicitně pojmenována ani smrt, ani kostra či lebka.
Jezdcovy atributy – meč z obou stran ostrý, přesýpací hodiny – asociují (po-
slední) soud.

Neméně působivý je obraz akustický. Tichem noci zní vedle všudypří-
tomného koňského dusotu, daného rytmem veršů, přidušený chropot a pronikavé
výkřiky, pleskání větrem nadouvaného pláště, případně cvakání obnažených zubů,
vyvolané při četbě rýmem sémanticky propojujícím dva nespojitě verše
a provázeným řadou ech (*soulevant–vent–stridents–trente–dents*).

Významově nosný je sám jazykový materiál. Už zmíněné větné předěly
působí jak svou absencí při cvalu přes příkopy mezi strofami, tak náhlým zjeve-

ním tečky vprostřed verše a vzápětí na konci čtvrté sloky. V těch dvou tečkách jako vystřelené kulky se vlastně skrývá miniaturní paralelismus, který jde ruku v ruce s obdobně zdvojeným obrazem kratičkého rozsvícení a zhasnutí se smrtelnou konotací.

Důležitou roli hraje hlásková eufonie: všudypřítomné *r* (*râle. sourd, toujours; orfraie, effraie, raie; cris stridents, trente*) nepochybně evokuje smrtelný chropot a děsivý křik, ale dost možná také obecnější charakter němčiny *Erlkönigů* a *Lorelei*. Zvukově jsou spřízněny výtvarně antitetické dvojice evokující opozici světla a tmy: „černá–slonovina“ nebo „noc–svítily“ (*noire–ivoire, nuit–luisaient*) stejně jako jinde vrhá echo odlesk „modrého“ záblesku a „ohně“ na třicet „dva“ zuby (*bleu–feu–deux*). Zvláštní pozici má v tomto ohledu právě poslední verš básně: *Trente-deux dents*. Anatomicky podepřené sdělení počtu zubů úplného chrupu se mimo rýmové propojení s tkanivem celé skladby samo o sobě ozývá neznělými a znělými *dentálami*, jejichž nepopíratelný fonetický potenciál shodou okolností využívá německé substantivum *der Tod*, tedy *smrt*, ale jistě ne náhodou také třeba Pierre Ronsard v básni „Pro Kasandru“, připomínající nedostupné krásce, jak budou po smrti vypadat zuby v její holé lebce: „Tu n’auras plus que les dents, / Telles qu’on les voit dedans / Les têtes des cimetières“.

Narýsovali jsme tu obraz nedostižné verlainovské dokonalosti, jemuž v češtině pochopitelně nelze beze zbytku dostat. Nezvalovská sázka na hudebnost byla v tomto případě určitě správná, nicméně licencí je přece jen příliš mnoho, takže překlad zůstal na půli cesty (což lze v trochu jiné míře říci i o Nezvalově Rimbaudovi).

Kašpar Hauser zpívá

V knize jsou samozřejmě také místa, s nimiž se překladatel vyrovnal se ctí, a je věčná škoda, že se v nevyrovnaném celku ztratí. Za srovnání stojí Francův a Koptův překlad známého čísla VI z cyklu „Kašpar Hauser zpívá“ v *Moudrosti*:

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si beau, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu’on voit,
Doucement tinte,
Un oiseau sur l’arbre qu’on voit,
Chante sa plainte.

Prokletý básník

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.
– Qu’as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu’as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?²⁰

Petr Kopta:

Jak pokojně nad prejzem střech
se blankyt klene!
Strom kolébá nad prejzem střech
své větve stenné.

Vyzvánění, jež z nebe zní,
je nad sen sladší,
však v písničce, jež z větví zní,
lká hoře ptačí.

Ach, Bože můj, v tom klidu jest
sám život ztajen!
Ten hluk, jenž dálkou tlučen jest,
zní od města jen.

Ty nešťastníku, jemuž jen
vzlyk se rtů slétá,
več proměnil jsi, řekni jen,
svá mladá léta?²¹

Gustav Franci:

Nebe tam v dáli nad střechou
se v modři koupá,
strom, klonící se nad střechou,
větve houpá.

Zvon, jehož cílem nebe je,
se rozechvívá.
Pták, jenž ve větvích doma je,
nářky své zpívá.

²⁰ *Sagesse*. In Paul Verlaine, *Œuvres*, cit. vyd., s. 280.

²¹ *Slova na strunách*, cit. d., s. 95.

Bože, můj Bože, život se
 zdá prostý, klidný.
Ruch, který z města blíží se,
 je mírný, vlídný.

Cos vykonal, ach ano, ty,
 jenž pláčeš tady.
 Rci mi, co vykonal jsi ty,
 když jsi byl mladý?²²

Oba překlady jsou po formální stránce více než legitimní (Koptův opět o něco zpěvnější, má dokonce v sudých verších víc jambických začátků než Verlaine; Franclovou slabinou je vedle neškobrtavé metriky tradičně bohatost rýmu, zde dokonce absolutního, který matní, pokud závisí na pouhé nepřízvučné příklonce: *se, je*), mají však různé akcenty v evokaci smyslových vjemů. Verlainova báseň je statická z hlediska lyrického subjektu, kolébavá ze strany vnějšího světa, je to konejšivý klid sám, tlumenost a zpomalení v optické i akustické rovině. Omezuje se na pohled a poslech z jednoho místa, mluví se o píď nepohne a jako by jenom registroval zrakový a sluchový vjem kolébání. Jediná metafora hodná toho jména je tu ptačí „nářek“. Vše ostatní je prostá konstatace, a přece se detaily skládají ve fraktální obraz, jehož jednotlivým prvkem je houpání: větve, zvonu, kývání mezi vjemem vizuálním (*voit* v lichých verších) a auditivním (zvuk zvonu a ptačí zpěv v sudých verších) v druhé strofě, které je navíc v rovině celé sloky jakýmsi zvukovým metavyzváněním.

Tentokrát je Francel původní evokaci prostoty blíže než příliš metaforický – a metonymický – Kopta, který obraz navíc výrazně posunul do akustické roviny (větve *stenné*, třikrát použito *zní*, dále *lká*, *vyzvánění*, *hluk* je *tlumen*, *vzlyk*). Francel šel směrem opačným, jeho líčení je téměř výhradně vizuální, prostorové (*zvon* nezní, ale *se rozechvívá*, *ruch se blíží*), takže ani on nedocílil kolébání ve všech rovinách, ale přece jen je náladě Verlainovy básně blíže. Nedospěl sice k onomu strohému výřezu skutečnosti před očima s přesně danými zvuky, kam zdáli zaléhá tlumený ruch města, zná na rozdíl od Verlaine *cíl* zvonu a poněkud „budovatelsky“ významově posunul pointu, ale přesto se právě této básně zhostil čestně. Škoda, že se nenašlo editorské síto, které by Franclovy překlady pro dobro autora, překladatele i čtenářů takto proselo.

Básnické umění

Kopta naopak kraluje v překladu klíčového „Básnického umění“ s tolik citovaným klasickým začátkem „De la musique avant toute chose“²³ (u Kopty

²² *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 227 (chybí číslování básní v cyklu).

Prokletý básník

„V básni především musí být hudba!“²⁴ u Francla „Hlavně ať hudba v poezii zpívá“²⁵ i koncem: „Et tout le reste est littérature.“ (PK: „Jinak to jen literatura je“, GF: „A literatura je vše, co zbývá“). Smysl je asi tento: „A všechno ostatní jsou prázdná slova, klišé, snad až grafomanství.“) Omezím se na jedinou pasáž z této programové básně Verlainovy poetiky. Týká se příliš snadného rýmu a současně jím sama uvnitř veršů hýří s bravurou, kterou Kopta dokázal obdivuhodně vystihnout, navíc v kombinaci zvukové i grafické podoby původního rýmu, převzatého z francouzského originálu (umožnilo mu to „podvojně“ slovo „sou“, převzaté do češtiny s francouzským pravopisem i výslovností, a v českém kontextu napohled korespondující s dvojhláskou *ou*).

Paul Verlaine:

Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'ou ?
Ô qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

Petr Kopta:

Co zla Rým už ztropil! Na mou duši,
který hluchý bloud nám ze špásu
vykoval tu krásu za dva sous,
rvoucí pod pilníkem tupce uši?

Francl „potíže s rýmem“ ilustruje protismyslně:

Kdo vypoví všechny potíže s Rýmem?
Hluchý či negr bláznivý to byl,
kdo krejcarový klenot objevil,
který tak hrozně skřípe pod pilníkem?

V tomto případě totiž není problémem verš nedokonalý, nýbrž naopak příliš snadný a plytký.

Crimen Amoris

Doposud jsme se zabývali básněmi, jejichž překlad je teoreticky možný po pozorném přečtení a promyšlení originálu. Rovněž k jejich interpretaci

²³ *Jadis et naguère*. In Paul Verlaine. *Œuvres*, cit. vyd., s. 146–147.

²⁴ *Slova na strunách*, cit. d., s. 107.

²⁵ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 265–266.

a posteriori pochopitelně přispěje znalost životopisného kontextu, ale netýká se to podstatně básní jako takových ve vztahu k překladu. Tento kontext ovšem po osudovém setkání s Rimbaudem jednou provždy nabyl na důležitosti, a pokud jej nebereme v potaz, u řady básní napříč tematickým spektrem snadno při nedosti pozorném čtení sklouzneme k mylnému pochopení a zkreslujícímu výkladu. Ono setkání pro Verlainea neznamenovalo pouhé dočasné oblouzení smyslů s tragickými následky, ale základní existenciální zkušenost sebezpřijetí v bytostném homoerotickém ustrojení, do té doby sublimovaném do snu a mlžného oparu či ustrnulém ve výtvarném výrazu impresionistických a sošných výjevů z minulosti. Bylo to však ještě mnohem víc – maximální duchovní aspirace cestou těla, směřování k absolutnu jítřením smyslů, doslova meta-fyzický přesah mimo dobro a zlo, pokus o překročení křesťanských náboženských konceptů smířením vypjaté tělesnosti s láskou ve vyšším slova smyslu, to vše ruku v ruce s neméně převratným literárním výrazem. K tomu všemu směřoval „mladistvý Satan“ Rimbaud, padlý anděl aspirující na absolutní jinou čistotu vyvázanou z pout morálky, zároveň básnický následovník a metafyzické pokušení Verlaineovo, jehož důsledky Verlaine sám nebyl s to nést. Jsme tu v linii romantického satanismu, do nejzazší krajnosti dovedené revolty proti řádu světa na nejvyšší úrovni, která se na poli poezie dotýká sfér mlčení a přechází do jazyka těla a života.

Bylo by naivní se domnívat, že k pochopení této určující dimenze Verlaineova dramatu je třeba být homosexuál nebo sadomasochista. Neméně zpozdlí by však bylo chtít Verlaineovi porozumět pouze prizmatem zjednodušeně viděného spásného křesťanství, k němuž se jednou částí své bytosti upřímně přimkl, i když si nikdy nepřestal být „středověce“ – a desperátská spřízněnost s Villonem se tu nabízí – vědom vždy přítomného rubu svých nebeských aspirací, pekla rouhavé tělesnosti, na jehož pozadí těžce vybojovaná konverze teprve vyniká. Takto *souběžně*, jak se jmenuje jedna z jeho sbírek, paralelně s nejrůznějšími náboženskými verši vědomě psal a ze starších zásob pořádal mimo jiné silně eroticky laděné básně, z nichž některé později přejdou dokonce až do sbírek „pornografických“. Tělo u něho zároveň má výrazně sakrální dimenzi, kterou si do jisté míry podrží až do samého konce, kdy už bisexuální básník bude věru daleko od nedostižné rimbaudovské vyšší čistoty prostřednictvím přepínané homoerotické tělesnosti.

A je tu ještě jeden rozměr, pro změnu historický: revolta tentokrát v dějinném řádu, zvaná Pařížská komuna. Ani tuto polohu nelze pominout, máme-li plně porozumět například cyklu „Poražení“ (Les Vaincus) ze sbírky *Kdysi a nedávno*, v němž na sebe původně alegoricky zamýšlený námět obecného údělu básníků vzal velmi konkrétní podobu poražených komunar-

dů. I v tomto směru se projevila Verlainova nostalgie po někdejším spojení poezie a činu, jak o ní hovoří Prolog k *Saturnským básním*. Zde, jako ani jinde, Verlaine zdaleka nepůsobí „naprostou slabostí a nerozhodností tápajícího lidského jedince“, který se stylizuje, ani jako básník, který by se pouze „dokázal odreagovávat snem a zpěvem“, jak ho mimo jiné vidí v doslovu pod průhlednou šifrou skrytý Gustav Franci.²⁶

Avšak co se zázemí díla týče, zdá se, že překladateli na srdci příliš neleželo, jinak by se nemohl dopouštět nejen trestuhodné variační rozvolněnosti, ale také vyložených nepochopení a dezinterpretací, které by jasný názor byl mohl korigovat. Je zřejmé, že se nezabýval komentáři ke kritickému vydání, ba ani studií Vladislavovou, sic by soustavně nedocházelo k závažným zkreslením, která bohužel zpochybňují smysluplnost publikovaného celku. Příklady by se daly snášet ad libitum, ale typ pochybení je stále týž jako v rozebíraných úvodních básních souboru, jen s větším dosahem vzhledem k závažnosti sdělení. Zastavím se alespoň u Villiersovi de l'Isle Adam věnované baudelairovské skladby „Crimen Amoris“²⁷ z *Kdysi a nedávno*, patřící k těm, které jsou verlainovskou verzí Rimbaudova podání společného soužití obou mužů v *Pobytu v pekle*. Alegorická báseň vypráví o krásném šestnáctiletém démonovi, který se během svátku Sedmi hříchů, slaveného rafinovanou orgií v jednom paláci v Ekbatanech, rozhodne vyřešit odvěký zápas dobra a zla ve prospěch jediné zastřešující ctnosti. Ve snaze propojit sedm hlavních hříchů a tři teologické ctnosti se tedy povýší na příštího stvořitele Boha a nabídne smyslné peklo v zápalnou obět univerzální lásce. Oběť však není přijata, palác se zřítí a na jeho místě se rozprostře stroze mírná evangelická krajina, prodchnutá mystériem modlitby – jakoby srdce samo, sama duše a Slovo, a to vše si v extázi panenské lásky vyžádá od Boží dobrotivosti ochranu před zlem. Báseň je převratná i formálně, protože její rouhavá mystika je vyjádřena hendekasylabem, který v posledních čtyřech „evangelických“ strofách najde i v rámci svého nepárového rozměru odpovídající zklidnění, hraničící takřka s alexandrínem.

Pominu, že tento formální aspekt vyzní jen zpola – v českém překladovém úzu se střídání ženského a mužského rýmu nahrazuje rozdílem slabiky a Franci v básni pravidelně střídá jedenáctislabičný verš s dekasylabem, takže strofa, a skladba celá, je vlastně pointována rozměrem párovým –, i více či méně velké významové posuny a soustředím se na jeden jediný, který však v češtině zásadně mění vyznění skladby. Zatímco u Verlaine „Par moi l'enfer ... / Se sacrifie à l'Amour universel!“, tedy „Mým prostřednictvím se peklo ... / obětuje univerzální lásce,“ prohlásí Franciův démon: „Já zdejší Peklo poklá-

²⁶ Srov. tamtéž, s. 771.

²⁷ *Jadis et naguère*, cit. d., s. 378–381.

dám na váhu /a zasvětim mu lásku veškerou“²⁸ – tedy nikoli Satanova aktivní revolta sebezničením, mířící k anulaci pekla, nýbrž zasvěcení veškeré lásky peklu. Pak ovšem ztrácí smysl akt podpálení paláce, z něhož se stane jakási nehoda. Uvědomíme si, že démon v češtině nestojí na vrcholu nejvyšší palácové věže, ale „pluje po nebeské pláni“, a z umírajících Satanů, kteří se s jeho činem s pochopením smířili a sborově pění, jsou „Satani mroucí“, kteří „se v plamenech chvějí, / když pochopili, že už konec je“, zatímco „překrásné sbory nové naděje“ pění úplně jiní „muži s ženami“. Jinými slovy, spojení krásného ďábelského hříchu a lásky se v češtině nekoná ani před zásahem z vyšších míst, démonům je hned zpočátku křesťansky vymezen neúprosně dopadnuvší konec a v souvislosti s nimi trochu paradoxní chvění v plamenech. Jinotajný smysl básně, shrnující Verlainovu rimboudovskou zkušenost i s křesťanským řešením, k němuž sám dospěl, zůstal skryt a ani nepřekvapí, že ze skladby vypadla celá devatenáctá strofa, v níž udeří hrom a učiní konec veškeré radosti a nadějeplnému zpěvu. V češtině totiž vše jaksi volně a beze smyslu navazuje: „Oběť je zbytečná – už nepřesvědčí.“ Jak by také, když o ní předtím vůbec nepadlo slovo.

Podobně zkraslený z překladu vyšel „Zaskočený Don Juan“²⁹ s fatálně zkomolenou pointou, k níž ovšem vedla řada krkolomných přehmatů. Kdežto ve francouzském originále „Don Juan pipé“³⁰ se Don Juan, vyzývající v pekle spřízněné zatracence pro hříšnost těla k rouhavé vzpouře proti Bohu i Dáblu, změnil v ledovou sochu a je „Kýmsi“ (Quelqu’un) upozorněn, že „Peklo nelze ani dobýt, ani se (samo) nevydá“ (neboli „L’Enfer ni ne se prend ni ne se donne“), u Francla: „Peklo si nezískáš. Sotva se změní!“ A odtud docházíme k závěrečné kardinální informaci: „On est le Diable, on ne le devient point“. Tedy „Děblem se musí být, stát se jím nelze“. Don Juan je vykázán vyšší instancí do patřičných mezí podobně jako mladistvý Satan v předchozí básni. Princip je týž, ač tu nesahá démon – v jistém smyslu lermontovovsky, i když zde nejde o romantickou lásku ke konkrétní ženě, ale o povýšení tělesnosti jako takové – po nejvyšším dobru, nýbrž tentokrát člověk, byť z týchž důvodů, po svrchovaném zlu. Gustav Francel však překládá protismyslně *ďablem se nestáváš, ďablem už jsi*, čímž ďábelské aspirace Dona Juana vlastně potvrzuje. Pokud tuto větu náhodou mínil jinak, druhou osobou singuláru to vyjádřil velmi nešťastně.

A do třetice – lépe nepadla ani „Dáblova milá“³¹ (v originále Mallarméovi věnovaná „Amoureuse du Diable“),³² další podobenství o „Pošetilé pan-

²⁸ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 328-331.

²⁹ Tamtéž, s. 343-347.

³⁰ *Jadis et naguère*, cit. d., s. 389-392.

³¹ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 348-353.

³² *Jadis et naguère*, cit. d., s. 393-397.

ně“ z *Pobytu v pekle*. Stavba celé skladby o cizoložné ženě, kterou její dábel-
ský milenec nakonec opustí a ona se rozhodne pro sebevraždu jako cestu
k ztracení, aby se s ním setkala v pekle, se soustavnými posuny hroubí až
k nesmyslnému konci: „... zvolá, nežli smrt k ní dostavila se: / „Jen tebe milu-
ji!“ a v tom je SPRAVEDLNOST. // *Neví*, že peklem je samota, nepřítomnost.“

U Verlaina je situace o něco složitější. Je otázka, zda bodnutí nožičkem
(„un petit couteau“) vůbec bylo smrtelné, protože ostří se vhroutilo těsně k srdci
(„La lame est entrée à deux lignes du cœur“). Avšak i kdyby tomu tak bylo
a „vítězná ocel“ („acier vainqueur“) už ženě umožnila jen se výkřikem přihlásit
ke své lásce („À toi, je t'aime !, dvojnásobné slovo JUSTICE se rozhodně nevzta-
huje na tento její výrok, byť následuje po něm ve spojení „et la JUSTICE la
recense. // Elle ne savait pas que l'Enfer c'est l'absence.“

Význam je spíše tento: „SPRAVEDLNOST“ (ať už Boží spravedlnost nebo
světská justice) „už ji vede v patrnosti. // *Nevěděla*, že Peklo je nepřítomnost.“
Jinými slovy, Milá si přála jít s milovaným do pekel, ten ji však opustil a nechal
na ní, aby si cestu k osobnímu ztracení našla sama. Peklo, jehož docílí, je
ovšem peklo specifické samoty. Poněkud antisartrovsky tu totiž peklo nejsou ti
druzí, nýbrž nepřítomnost velmi konkrétní osoby, v každém případě spíš peklo
na zemi než podsvětní výheň.

Mnohé interpretační problémy by ostatně bylo vyřešilo třeba už to, kdy-
by si překladatel pozorně všiml slovesných časů a nebral je na lehkou váhu:
tedy nikoli *Neví*, ale *Nevěděla* – s pochopitelným důsledkem pro logickou
posloupnost dějů. Obdobně by při důsledném sledování té nejjednodušší větné
stavby nemuselo na jiném místě dojít k takřka nepostřehnutelné změně podmě-
tu, která vlastně vede k převrácení smyslu: ne tedy *Peklem je samota, nepřítom-
nost*, to znamená „nepřítomnost je peklem“, ale *Peklo je nepřítomnost*, to jest
ono peklo, které mělo být nadějí na setkání, má nečekaně jinou a právě tím
pekelnou tvářnost, protože *je to nepřítomnost*.

Zkrátka prakticky všechny důležité básně z tohoto okruhu, u nichž jsem
přistoupila ke srovnání s originálem, se vyznačují závažným systémovým ne-
pochopením, o jakém je tu stále řeč. Tak ve „Vilnosti“³³ (francouzsky „Luxu-
res“)³⁴ je Láska v druhé sloce „vzrušení, (...) jako šťastný smích, / jenž hrůzu
přemáhá“, a to tam, kde je v originále „le seul émoi de ceux que n'émeut pas /
L'horreur de vivre“ (neboli „jediné vzrušení těch, které nevzrušuje / hrůznost
žítí“). Tam, kde v původním závěru sonetu dochází na úrovni snu bez ohledu
na posvátnost či neposvátnost aktu k milostnému spojení vysněné Lásky (mas-
kulinního Amora) s Tělem (femininum Chair), které o ní snilo – vlastně jde

³³ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 272.

³⁴ *Jadis et naguère*, cit. d., s. 330–331.

o variaci na téma Amora a Psyché, v níž Duše je nahrazena Tělem –, je v češtině: „sen snící probudí a tak dovrší tíše / vítězství – nebo ne? – své Lásky nad Tělem.“

„Ať tvrdí cokoli, přec tomu není tak“

Nechci zde za každou cenu vršit doklady větších či menších významových posunů, nicméně v některých českých verzích je taková překladatelská svévolle, že je snad ani nelze nazvat variacemi. Nabývám chvílemi dojmu, že se autor stal rukojmím velikášského osobního či nedej bože nakladatelského projektu a vyprázdňovaný skelet básní je vyplňován stůj co stůj a ber kde ber.

Odstrašujícím příkladem mohou být hned dvě básně, založené na toponymu Point-du-Jour, což je název nábřeží Seiny v Boulogni na západním okraji Paříže, kde Verlaine nějakou dobu pracoval, a současně slovo znamenající rozbrěsk, svítání. První z obou skladeb je sonet „Jitro naruby“³⁵ (*Aube à l'envers*)³⁶ z *Kdysi a nedávno*. Hlavním tématem je tu slovní hříčka v názvu: rozbrěsk na západě, tedy svítání naruby, a navíc večer, při lidové veselici. Slovo *kalambúr* se objeví přímo v básni kousek od další hříčky: *Paris – paris*, tj. *Paříž – sázky* a pojmenovaná *báseň* jako taková tu příznaně přechází do skutečnosti a naopak. Francl se pokusil klopotně převést nepřevoditelné: „Point-du-Jour je západ Paříže! / S tím spojeny jsou četné kalambúry, / chytáky, sázky, slovní soutěže.“ Vztah báseň–skutečnost taktně pominul. V „Nových variacích (u Francla Nové variantě) na Point du Jour“³⁷ ze sbírky *Paralelně* (Vladislav překládá *Souběžně*) se překladatel pokusil o hříčku „Paříže jitřenko–páriů milenko,“ ale to je všechno, zatímco ve francouzštině k *úsvitu* a *sázkám* přibyla ještě dvojice *bonneteau* (hazardní hra s třemi kartami) – *bonne tôte* (služka záhy) a závěrečný obraz hezounů s doutníky v puse, pro Verlaine jistě neméně obscénní než líná řeka: *metteurs-au-vent de tripes*³⁸ jim nejspíš říká proto, že „tasí“, „provětrávají“ vnitřek, jádro doutníku, kterému se říká *tripe*, současně – a přednostně – však toto slovo znamená „vnitřnost“, „pajšl“, „střeva“. V takovýchto případech by patrně bylo poctivější raději se překladu vzdát než zaplňovat formální schéma za každou cenu.

Ani v sonetu „Básník a Múza“,³⁹ původně drásavé evokaci soužití s Rimbaudem, nezůstal kámen na kameni, a báseň apostrofující jednak někdejší pronajatý pokoj, jednak veřejné mínění „lidí“, se změnila v prázdnou „literaturu“. Třetí strofa:

³⁵ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 324.

³⁶ *Jadis et naguère*, cit. d., s. 375.

³⁷ *Básnické dílo*, cit., vyd., s. 510.

³⁸ *Parallèlement*. In Paul Verlaine. *Œuvres*, cit. vyd., s. 520.

³⁹ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 323.

Prokletý básník

Qu'on l'entende comme on voudra, ce n'est pas ça:
Vous ne comprenez rien aux choses, bonnes gens.
Je vous dis que ce n'est pas ce que l'on pensa.

zhruba:

Vezměte si to, jak chcete, jste vedle:
ničemu nerozumíte, lidi.
Říkám vám, že je to jinak, než co se o tom soudilo.

dopadla u Francla takto:

Ať tvrdí cokoli, přec tomu není tak.
Vy nevyznáte se ve věcech složitých.
Se soudy vašimi je tomu nejinak.

Věty samy o sobě nejsou v tomto případě křiklavě daleko od původních, ale tím, že se ze sdělení vytratil adresát, naváže se v češtině při hledání podmětu na zmatečně interpretovanou předchozí sloku, kde si lze vybrat z „houfu vzpomínek“ a „obětí nocí ve jménu Herkula“, takže smysl sdělení se totálně zatemní a původně velmi konkrétní trojverší se rozpadne v nic.

Toto je bohužel princip překladu řady básní, i když ne všude to je na první pohled patrné. Když například z „Balady o životě v barvě rudé“⁴⁰ zmizí ze dvou strof synonymickou záměnou slov *šedá* a *černá*, tedy barvy, zanikne tím sice důležitý konstitutivní prvek, který celou skladbu strukturuje, ale na povrchu k žádnému zemětřesení nedojde. Naznačené nepochopení základní verlainovské problematiky je naproti tomu závažné u básní eroticky podbarvených, a není jich málo, ač právě zde méně by možná bylo více. V tomto specificky citlivém případě totiž hrozí a naneštěstí se občas i naplňuje riziko trapnosti. Nemluvím tu o potenciálně dvojsmyslných slovech, která při znalosti všech zákoutí Verlainovy tvorby nutně podezírám z toho, že se všemi svými zvukovými a jinými potencialitami pracují (například *vergers d'ici bas – vezdejší sady* ve „Vilnosti“ v dané souvislosti téměř s jistotou konotují falické *verges* jako šťavnaté plody těchto sadů), protože pokud tyto možnosti zůstanou uspané, text se nanejvýš výrazně ochudí. Horší je nedostatek situační představivosti a často nešťastně volený jazykový rejstřík.

Celá sbírka *Paralelně*, mimochodem ochuzená o upozornění z roku 1894, které přímo hovoří o „pekle“ ve vztahu k autorově křesťanské tvorbě, má zmíněný náboj, odvážně explicitní v případě lesbických „Přítelkyň“ či silně sarkastický v dvojsmyslných „Lunách“, kde název má i anatomický význam „pů-

⁴⁰ Tamtéž, s. 505-506.

lek“ zadku. Právě zde si překladatel vždy nedal interpretační práci, takže – jen namátkou – například nepostřehl, že v čísle „Bedra“ (Lombes, Franci překládá „Zadní část“)⁴¹ se dvě dámy „nemohly vynadivit netečnosti“ lyrického subjektu („n'en revenaient pas de mon indifférence“)⁴² vůči okatému svádění, a překládá „snad vykonaly vše, / aby se s nezájmem mé touhy nesetkaly“. V „Nestoudném“⁴³ (L'Impudent)⁴⁴ zase nepochopil nebo nechťel pochopit kontext „homosexuálního loudění“ na pokraji pedofilie („Son regard mûrit les enfants“ – „Jeho pohled činí děti zralejšími“), takže jeho nešťastník „Chodíval s hrdým pohledem / a na odpor se stavěl všem“ atd. „Nenapravitelný“⁴⁵ (L'Impénitent)⁴⁶ brousí u Franci místo za chlapečky za holčičkami a „Sapfo balada“⁴⁷ (?) (Ballade Sappho)⁴⁸ se všemožně snaží vyhnout básníkově ženské a k tomu lesbické stylizaci: „z mé něžné ruky“ zároveň „milenčiny“ (s konotací paní) „a milencovy“ („Ma douce main de maîtresse et d'amant“) je „Má mužná ruka plná milosti“, přesto se ale na rozdíl od originálu neodvází dál než k „laskání vlasů“ a společnému „prožívání radosti“, byť je tu jasná orgasmická souvislost. Vrcholem je, když po opakovaném přihlášení k velké Sapfó v refrénu vše „spěje (...) k vítězství přírodního obyčeje“ na místě, kde Verlaine hovoří o „sterilním objetí“, na jehož „konečně dokonalé povaze“, či snad „přirozenosti“ se podílí mozek: „Pour la stérile étreinte où le cerveau / Vient faire enfin la nature complète.“ A raději nebudeme rozebírat lascivní „Lístek pro Lilly“⁴⁹ (Billet à Lilly)⁵⁰ s originálním veršem, v němž patřičně nasměřované úsilí napne [se sexuální konotací] / „mou přitažlivost k vašemu těžišti ...“ („bandera / Ma gravité vers votre centre ...“), u Franci česky však „jen roznítí toužený vděk / na cestě k vytčenému cíli ...“ patrně proto, že spouštěcím mechanismem tu není jako u Verlaine „hezký zade(če)k“ („beau derrière“), nýbrž „malý, oblý kopeček“. Věru máme na začátku jednadvacátého století při překladu klasiků v modernosti co dohánět. Eufemizační tendenci na choulostivých místech považuji za nepřijatelnou mimo jiné proto, že jde přímo proti Verlainově „středověké“ dvojpólovosti, v níž opravdovosti vysoké odpovídá opravdovost nízká a naopak, takže rozpliznutí nízké polohy se nutně odrazí ve stupni pregnantnosti náboženského a duchovního protipólu.

⁴¹ Tamtéž, s. 492.

⁴² *Parallèlement*, cit. d., s. 507.

⁴³ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 495.

⁴⁴ *Parallèlement*, cit. d., s. 509.

⁴⁵ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 496.

⁴⁶ *Parallèlement*, cit. d., s. 510–512.

⁴⁷ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 522–523.

⁴⁸ *Parallèlement*, cit. d., s. 528.

⁴⁹ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 528–529.

⁵⁰ *Parallèlement*, cit. d., s. 537.

Prokletý básník

Herodes

Tělo ostatně velmi výrazně vstupuje i do náboženských básní a je to téma nesmírně citlivé a zjitřené. Na poli těla se odehrává zápas o vyšší ve Verlainovi i v básni „Nevíňátka“⁵¹ (Saints Innocents)⁵² v *Intimních liturgiích*:

orig.:

Cruel Hérode, noir Péché./ De tes sept glaives tu poursuis/ Les Innocents, lesquels
je suis/ dans mes cinq sens, – et qu'empêché/ Me voici pour, las! me défendre!

Francl:

Ukrutný Herode, temný hřích/ tvých sedmi mečů zničit chce/ nevíňátka, k nimž
řadím se./ jsa všemi smysly jedním z nich./ neb jak já nadarmo se brání.

Gustav Francl bohužel ani zde nenahlédl propastnost hloubky, z níž se Verlaine – do značné míry marně – noří k náboženskému vzepětí, a po svém interpretoval výsostně křesťanský pojem hříchu, když ho přiřadil k akci biblického Heroda. Ve skutečnosti tu jde o hřích v dobovém kontextu neméně černý, s nímž je básníkovi svádět marný boj jen a jen v rámci těla. Herodem je tu totiž právě sám apostrofovaný „černý Hřích“ a pronásledovanými Nevíňátky básníkových pět smyslů, s nimiž je básník esenciálně ztotožněn (a zároveň je *následuje*: suis současně od *être* a *suivre*), takže „běda! není s to se bránit“. U Francla se z tohoto základního nedokonalého pochopení jako obvykle odvíjí mlžení, které ztrácí původní souvislost a rozlévá se mimo řečiště, dokud si nenajde vyústění ve vlastní variaci na náboženské téma.

Sakralizace těla

A jako je tělo přítomné v náboženských polohách Verlainovy tvorby, vstupuje naopak do básní erotických posvátno. Už jsme se výše zmínili o sakralizaci těla v tomto kontextu: týká se všech jeho částí bez rozdílu a jde ruku v ruce s vymítavou dvojsečností tabuizovaných výrazů (používaných jako slova *farmaka* se svou schopností léčit i škodit) a s neustále přítomnou brilantní básnickou formou sdělení, která v našem výkladu na chvíli ustoupila do pozadí. Spojením nízkého (včetně pornografického) obsahu s vybroušenou formou vlastně nikdy neustává faktické napětí mezi vysokým a nízkým, i kdybychom chtěli pomínout, že tato tematická poloha je rubem duchovního líce. Je pravda, že

⁵¹ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 645.

⁵² *Liturgies intimes*. In Paul Verlaine. *Œuvres*, cit. vyd., s. 737.

v češtině máme problém s neutrálním pojmenováním tělesných částí, na němž se dá dále stavět směrem k posvátnu, ale pokud je tento problém skutečně nepřekonatelný, vždy je tu možnost vůbec se do překladu nepouštět. Je to rozhodně lepší než autora vystavit překroucení, ne-li něčemu horšímu. Za všechny jeden příklad z *Ód na její počest*, pozdní Verlainovy sbírky opěvující tentokrát ženu.

Desátá z ód⁵³ je věnována právě oněm lunárním půlkám, které bisexuálního básníka tak fascinovaly a v nejrůznějších podobách se objevují napříč celým dílem. Pravda, české „hýždě“ mají pramalý básnický potenciál, Verlaine nadto *fesses*⁵⁴ přes rým dostává do sakrálního kontextu: „confesses“ (konotace se zpovědí), „déesses de déesses / Chair de chair, beau de beau“ („bohyně bohyně, / tělo těl či maso mas, krása krás“ – současně připomínající milostnou *Píseň písní*), jehož odlesk pak padá i na milostné obcování: „Je me *dresse*, et je *presse* / Et l'une et l'autre *fesse*“ („Zvedám se a tisknu / jednu půlku po druhé“). Obdobně se rýmuje *louange* (chvála) a *ange* (anděl) ve spojení „son cher Cul que l'*ange*... / Ô déchu ! *saluerait*“, kde je navíc směšnorouhavý kontext parodovaného Zvěstování a celý rimboudovský padle-andělský démonismus: „její drahá Prdel, kterou by anděl... ach padlý! pozdravil“. Neméně působivé je i spojení „mon âme et *prostate*“ (má duše a prostata, rýmované s *cantate* (kantáta).

O tom, že mimo rámeček formální bravury riskujeme upadnutí do trapnosti, svědčí až už nevhodně zvolený rejstřík: „K prdelce pojďme nyní“, rušící zdobnělinou majestátnost jinde s úspěchem použitých velebných půlek, a nakonec i andělské řiti (zejména v hladkém rýmu s vysloviti), anebo právě nedosti dokonale rým: „Po první je mou *snahou* / tisknout i půli *druhou* / mé drahé *prdelky*, / neb její výheň žhavá, / jež novou sílu dává, / sytí tak *nevolky* mé noční *veselky*.“

Elegie

Bohužel právě v překladu posledních sbírek, které samy o sobě jsou daleko za Verlainovým vrcholem, překladateli výrazně dochází dech. Na jednu stranu není divu při plnění tak titánského úkolu, avšak právě proto měla v tu chvíli nastoupit soudnost vydavatele: zde ovšem redakce selhala ve svých základních funkcích. V *Elegiích*, jimiž jsem se blíže zabývala, není dodrženo původní strofické členění, dochází k opakovanému vynechávání slabik i celých veršů (namátkou v VI. elegii dva verše s. 727 a čtyři s. 728, ve XII. elegii chybí na s. 744–745 celkem čtyři verše); nadužívání asonancí a těžkopádných gramatických rýmů se stává neúnosným (za všechny kulhavé rýmy: „kladu si *otázku*“ –

⁵³ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 694–696.

⁵⁴ Srov. *Odes en son honneur*. In Paul Verlaine, *Œuvres*, cit. vyd., s. 771–773.

Prokletý básník

„jistě na večírku“),⁵⁵ nemluvě o tom, že není brán zřetel na další formální aspekty, jako jsou vnitřní rýmy, aliterace či přesahy. Věčným neduhem je zkreslování dílčího smyslu a leckdy i celkového vyznění skladeb.

Tak poslední, XII. elegie u Francla končí takto: „Ostatně, je tu smrt, jež jako vždycky radí, / že máme milovat nejen pokud jsme mladí / a zrádná sukně že nad slušné lože je. // A v tomto, drahoušku, je tvoje naděje?“⁵⁶ V originále tato pasáž zní: „La mort est là d'ailleurs, conseillère émérite / Qui nous dit de jouir, vite et beaucoup, de suite, / Et qu'un traître jupon prime un loyal linceul... / / Son avis est le tien, pas, chéri ? C'est le seul!“⁵⁷ V tomto případě sice rýmy zůstaly zachovány (když pomineme vnitřní rým *vite*), ale stalo se tak za cenu nesmyslného významového posunu, který úplně mění vyznění básně: u Verlaine není opozice *zrádná sukně* – *slušné lože*, nýbrž *zrádná sukně* (ba *spodnička*) – *poctivý rubáš*, tj. motiv vlastně epikurejský – po smrti už si moc neužijeme. A závěrečný verš, navíc členěný do dvou vět (doslova: „Její [= smrti] názor je i názor tvůj, viď, drahoušku? Na tohle jediné máš názor!“ snad v narážce na zaryté mlčení apostrofované milenky na všechny vznášené dotazy v průběhu celé básně; v úvahu připadá i výklad, že *je to jediný možný* – *únosný* – *názor*), Francl po svém způsobu odvedl úplně jinam. A tak by navzdory tomu, že jde o dílo pozdní, kdy je francouzský básník dávno za zenitem, bylo krajně nespravedlivé posuzovat míru zeslábnutí jeho básnické múzy českou verzí.

„Et tout le reste est littérature“

Ale nespravedlivé by jistě bylo i posuzovat překladatelské dovednosti Gustava Francla výhradně jeho rovněž pozdními překlady. Verlaineova první posmrtná sbírka *Tělo*, sestavená ještě autorem, se až na skromné výjimky, k nimž patří „Fog!“ v samém závěru knihy, v češtině rozpadá do slov, která nemají se sebeznavnějším originálem kromě formální kostry, kterou jsme si na určité úrovni překladu zvykli považovat za minimum, mnoho společného. Nezbyvá než zopakovat, že odpovědnost za tuto zmařenou šanci padá především na nakladatelství Vyšehrad.

V nejmenším nepředstírám, že bych v kolaci s původním textem prostudovala veškerý objem svazku, a ani to nebylo účelem tohoto zamýšlení nad některými aspekty převodu Verlaine do češtiny. Přesto si troufám odpovědně prohlásit, že prokletý básník Verlaine se nám doposud v úplnosti nevydal. Budme vděční za světlé záblesky překladatelské spřízněnosti s autorem, *et tout le reste est littérature*.

⁵⁵ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 719.

⁵⁶ *Básnické dílo*, cit. vyd., s. 745.

⁵⁷ *Élégies*. In Paul Verlaine, *Œuvres*, cit. vyd., s. 810.

Vlasta Dufková

Poète maudit

In her critique of the recent Czech translation of Paul Verlaine's poetical oeuvre by Gustav Franc (Básnické dílo. Prague: Vyšehrad, 2007, 776 pp.), the author questions the translator's interpretation of the French poet, raising a broader question of publishers' and literary critics' responsibility for misrepresentations of world classics in the Czech literary environment.

Cid v zrcadle českých překladů a adaptací (1856–2001)

Miloslav Uličný

1.

Fakt, že se česká věda o překladu zatím nezabývala domácími překlady a adaptacemi cidovských témat, je zvláštní a zároveň symptomatický. Důvodem může být teprve padesátileté české bádání v oblasti dějin překladu, které právě před půlstoletím započal Jiří Levý,¹ ač v některých ohledech k němu spíše jen vyzýval a sám se soustředil na dějiny českých *teorií* překladu a na vybudování své vlastní teorie překladu. Věnoval přitom pozornost hlavně českému překládání z klasických jazyků a dále z angličtiny, němčiny, francouzštiny i ruštiny, kdežto převodům ze španělštiny vykázal poněkud omezený prostor, což do jisté míry odpovídá menšímu zastoupení španělských a hispanoamerických děl v české překladové produkci zvláště v 19. století a v první polovině století dvacátého.² Na druhé straně je s podivem, že třeba výzkumníky na poli dějin překladu dosud nezaujalo ani zkoumání českých verzí *Dona Quijota*, ač jde o světově proslulý román, který má řadu českých překladových a adaptačních ekvivalentů i „ekvivalentů“.³

2.

Vše nasvědčuje tomu, že první české verze příběhů hrdiny španělské reconquisty Cida se objevily až v polovině 19. století. V. B. Nebeský⁴ a J. R. Čejka⁵ vydali nejprve roku 1856 v *Časopise Musea Království Českého*⁶ dvě romance o Cidovi, jež byly součástí 25 ukázek přeložených z bohaté pokladnice španělských anonymních romancí. Čejka přeložil romanci s incipitem *Ese buen Diego Laínez* (Kterak Diego Laínez, Cidův otec, čtvero synů zkoušel, kdo z nich jest nejstatečnější) a Nebeský je autorem české verze romance *Por el val de las*

¹ Levý, Jiří. *České teorie překladu*. Praha : SNKLHU 1957. 948 s.

² V uvedené práci cituje například názory některých českých kritiků a překladatelů na Vrchlického verze Calderónových dramát. Uveřejňuje též (na s. 451) úryvek z předmluvy, kterou J. Vrchlický napsal ke svému výběru *Cid v zrcadle španělských romancí* (1901).

³ Autor této stati zatím vydal článek „Nejstarší české překlady a adaptace *Dona Quijota*“, zahrnující 19. století, in *Don Quijote v proměnách času a prostoru / Don Quijote a través del tiempo y el espacio*. Ed. Michal Fousek. Praha : Karolinum, 2005, s. 55–76.

⁴ Redaktor, překladatel, básník, literární a divadelní kritik (1818–1882), poslanec sněmu ve Vídni. Studoval filozofii a medicínu. Vedle španělských romancí věnoval pozornost též dílu Calderónovu a starým i moderním řeckým autorům.

⁵ Lékař a překladatel (například děl Shakespeara, Byrona, Goetha), básník, literární kritik a muzikolog (1812–1862), poslanec českého i vídeňského sněmu.

⁶ Ročník XXX, díl IV, s. 35–78.

Estacas (Dolem, Estacasským dolem). Oba překladatelé užívají směs rýmů a asonancí, i když nezachovávají jejich souznění v sudých verších v průběhu celé skladby. Lze však říci, že při překladu se inspiroval systémem asonancí v originálech zvláště Čejka, neboť Nebeský neskrýval v otázce vhodnosti užití asonancí v českých převodech zásadní pochybnosti, které náležitě rozvedl v rozsáhlém, odborně fundovaném úvodu nazvaném „O španělských romancích. S některými ukázkami z nich v českém překladu“. O osm let později (1864) vydává pak Nebeský již sám, neboť nedlouho předtím (1862) jeho přítel Čejka zemřel, knižně českou antologii *Španělské romance. Kytice ze španělských romancí*⁷ s téměř dvojnásobným počtem básní (47). V tomto vydání doznala romance „Ese buen Diego Laínez“ oproti verzi otištěné v *Muzejníku* menších korektur ve prospěch systému asonancí, přičemž došlo též k úpravám rytmickým. Korektury zřejmě provedl Nebeský, neboť Čejka, jak jsme se již zmínili, zemřel dva roky před knižním vydáním antologie. Nebeský během oněch osmi let, jež dělí vydání časopisecké od publikace knižní, změnil názor ohledně možnosti užití asonancí v českých převodech,⁸ a tak například jedinou portugalskou báseň, „Romanci o hraběti Yannovi“ (která je variantou španělské „Romance o hraběti Alarcosovi a infantě Solise“), celou převádí jednoslabičnou asonancí na -a, ač jde o 222 veršů, a tedy o 111 samohláskových shod v koncovkách sudých veršů. Roku 1957, sto let po časopiseckém vydání první antologie Nebeského a Čejky v *Muzejníku*, se péčí profesora Václava Černého reeditovala většina čísel přeložených pro knižní vydání z roku 1864; editor však do tohoto souboru⁹ vložil devět romancí o Cidovi, jež přeložil a uveřejnil ve svém výběru *Cid v zrcadle španělských romancí*¹⁰ Jaroslav Vrchlický.¹¹ Václav Černý¹² tak zřejmě učinil proto, aby lépe vyvážil tematickou stránku reedice. Kromě toho ji opatřil předmluvou zásadního významu, v níž se kriticky vyjádřil k Vrchlického překladatelské metodě, a v závěru doplnil knížku cennými poznámkami. K této Černého edici se vrátíme později v rámci chronologie naší práce.

⁷ Přel. Josef Čejka a Václav Nebeský. Praha : Jaroslav Pospíšil, 1864. 188 s. S předmluvou (s. VII–XII) a poznámkami (Poznamenání, s. 173–186) V. B. Nebeského.

⁸ Viz jeho mínění o této záležitosti, vyjádřené v eseji „O španělských romancích“. *Časopis Musea Království Českého*, 1856, díl IV, s. 52.

⁹ *Kytice ze španělských romancí*. Praha : SNKLHU, 1957.

¹⁰ *Cid v zrcadle španělských romancí: Parafraze Jaroslava Vrchlického*. Praha : Bursík a Kohout 1901.

¹¹ Přeložil například díla Dantova, Tassova, Ariostova i moderních italských básníků, verše a dramata francouzských autorů (Huga, Baudelaira, Rostanda) a básně i veršovaná dramata z němčiny (Goethe, Schiller), angličtiny (Shakespeare, Whitman) a španělštiny (romance o Cidovi, hry Calderónovy).

¹² Za zásluhy v oblasti hispanistiky byl jmenován dopisujícím členem Španělské královské akademie.

3.

Vzdělaná menšina obyvatelstva českých zemí, především šlechta, duchovenstvo a bohatí měšťané, se mohla setkat s postavou Cida již mnohem dříve, například při četbě stejnojmenného francouzského dramatu Pierra Corneille pocházejícího z roku 1636 nebo v narážkách na vivarského hrdinu, jež se objevují v Cervantesově *Donu Quijotovi* (I. díl vydán 1605, II. díl 1615). Jak známo, různá starší vydání španělského originálu tohoto díla se vyskytovala a dosud vyskytují v Čechách a na Moravě v některých zámeckých knihovnách. Konečně pak v 19. století se u nás hojně četl německý překlad *Dona Quijota* L. Tiecka¹³ a francouzská adaptace Jeana-Pierra Clarise de Florian.¹⁴ V první české adaptaci *Dona Quijota* od Josefa Pečírky, vydané roku 1864, bohužel narážka na romanci z Cidova mládí známá z 19. kapitoly 1. dílu chybí. Pečírka zpracovává historiku, která don Quijote rozprášil pohřební průvod, ve 12. části („částíkou“ označuje jednotlivé kapitoly), kde Sancho Panza poprvé nazve svého pána Rytířem smutné postavy. Jelikož však Pečírka dal své adaptaci nazvané *Bláznivý rytíř* podtitul *Kratochvilné čtení pro lid*, vymýtil při převodu do češtiny vše, co lze považovat za kulturní aluze, jimž by prostý čtenář nemohl rozumět, tedy i Cervantesovu zmínku o neurvalém kousku Cidově při audienci u papeže, jak je líčena v jedné anonymní romanci.¹⁵ Překladatel prvního dílu J. B. Pichl však o dva roky později (1866) převádí narážku v 19. kapitole (s. 105 a 106) již v plné míře takto:

Já uznávám, pravil pak Sanchovi, že jsem upadl v kletbu, ješto jsem násilně ruku na něco posvěceného vložil ... přece mi napadá při tom, co se bylo stalo Cidu Rui Diazovi, když královskému vyslanci před Jeho papežskou svatostí stolicí byl rozbil a z církve za to jest vyobcován. Však statečný Rodrigo de Vivar proto přece ctným a statečným rytířem zůstal.

Další zmínky o Cidovi nebo narážky na cidovské reálie, například na jeho koně Babiecu, se vyskytují např. ve 49. kapitole I. dílu. Povědomost o významu postavy španělského středověkého hrdiny zvaného El Cid musela tedy v českých zemích existovat již dávno. Zcela jistě však zesílila v období romantismu s jeho zájmem o středověk. Později se zmíníme o málo známém faktu, že při vpádu napoleonských vojsk byly ostatky Cida a jeho ženy Jimeny exhumovány, ukradeny a převezeny do Francie. Drobné kůstky z Cidových ostatků se pak v polovině 19. století dokonce uvádějí v inventáři kabinetu kuriozit jednoho západočeského zámku.¹⁶

¹³ Johann Ludwig Tieck (1773–1853), německý básník, dramatik, prozaik a překladatel (mj. Shakespearových dramát).

¹⁴ J.-P. Claris de Florian (1755–1794), prasnovec Voltairův, prozaik, dramatik i básník.

¹⁵ Jde o romanci s incipitem „A Concilio dentro en Roma“.

4.

Vraťme se však k cidovským tématům překládaným do češtiny cílevědomě a v širší míře. Zmínili jsme se, že Václav Černý rozšířil svou téměř úplnou reedici *Kytice ze španělských romancí* Nebeského a Čejky o několik romancí pojednávajících o Cidovi, a to v překladu Jaroslava Vrchlického, který svou antologii 89 romancí nazval *Cid v zrcadle španělských romancí* (1901). Vrchlického práce na převodu španělských romancí o Cidovi koinciduje s vydáním jeho překladu Corneillova *Cida*¹⁷ z roku 1899. Připomeňme si, že první česká adaptace téhož dramatu pochází z roku 1882 (jejím autor je V. Kalbáč) a že ve 20. století se česká verze Corneillova *Cida* hrála v převodech Svaty Kadlece (vydána 1956) a Vladimíra Mikeše (premiéra ve Vinohradském divadle 1993, vydání 2006). Vrchlický v předmluvě ke své antologii cidovských romancí uvádí, že předlohou mu byly různé edice, tak např. lipské vydání cidovského souboru od Caroliny Micaëlisové de Vasconcelos z roku 1873 (205 romancí), stuttgartská Kellerova edice romancí o Cidovi z roku 1849 (154 romancí), Deppingovo lipské vydání kastilských romancí z roku 1844 (219 romancí o Cidovi) a zčásti i mnichovská edice Duránova *Všeobecného zpěvníku romancí* z roku 1851. V předmluvě překladatel dále píše:

Moje parafraze mají výhodu, že jsou pracovány přímo z pramenů původních a že celkem dost přesně přiléhají skoro tímž počtem veršů, jak se každý originalů znalý přesvědčiti může, srovnaje dle přiloženého obsahu, kde přesně udáno jest dle čísel různých edic, z kterého pramene jsem čerpal. Pouze na málo místech chtěje se vyhnouti opakování již pověděného jinde neb později, vynechal jsem pár veršů a jinde, také asi jen dvakrát, jsem stáhl dvě romance do jedné.

Zajímavá je ještě jedna okolnost: že totiž Vrchlický v úvodu ke svému překladu *Atlantidy* katalánského básníka Jacinta Verdaguera z roku 1891 nejprve děkuje italskému básníkovi Tommasu Canizzarovi za zaslání katalánské gramatiky a katalánského slovníku a poté píše: „... neměl bych jinak v ruce Vaše výtečné ‚Fiori d’oltra Alpe‘ a netěšil bych se tolik na Vašeho Cida v rouchu italském.“¹⁸ Z citovaného úryvku tedy vyplývá, že Vrchlický mohl mít k dispozici též italský převod romancí o Cidovi, a to mu mohlo usnadňovat práci, neboť, jak známo, v Itálii pobyl po třech letech vysokoškolského studia téměř rok jako vychovatel v jisté šlechtické rodině a italštinu znal velmi dobře, kdežto španělštinu – jak ostatně konstatuje Václav Černý¹⁹ – neznal do potřeb-

¹⁶ In Fuks, Ladislav. *Moje zrcadlo: Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí a co bylo za zrcadlem*. Praha : Melantrich, 1995, s. 98.

¹⁷ Corneille, Pierre. *Cid*. Praha : J. Otto, 1899.

¹⁸ „Básníku Tom. Canizzarovi v Messině!“ In Verdager, Jacinto. *Atlantis*. Praha : Jaroslav Pospíšil, 1891.

ných detailů; proto si při překládání romancí o Cidovi i Calderónových her vypomáhal verzemi německými, případně, jak se domníváme na základě zmínky o Canizzarovu *Cidovi*, též verzí italskou. Podstata problematičnosti Vrchlického adaptací těchto romancí však podle našeho názoru tkví nejen v tom, že původně lidovou dikci anonymních skladeb nahradil v češtině z rytmických důvodů přemírou inverzí a apokop (kdys, zkad, cos, směv), pro lumírovské básnictví typickou, nýbrž též v odmítnutí asonancí, jež substituoval někdy rýmovými dvojicemi či trojicemi a jindy blankversem. Tím ovšem zcela popřel snahu a náběhy svých předchůdců Nebeského a Čejky a ochudil tak své parafráze o významné estetické kvality. V předmluvě o tom praví:

Mnohem těžším problémem byla česká forma překladu. Základní známka španělské romance jest pravidelná asonance v sudých verších. Uvedl jsem již v úvodě k prvnímu svazku svého překladu dramát Calderonových, že soustavné uvádění její v češtině pokládám za bezúčelné. Ucho české není patrně pro asonanci stvořeno. Jemu bude vždy se zdátí buď špatným rýmem, anebo ji, a to v častějším případě přeslechne docela. Ucho české vyžaduje plný zvučný rým anebo raději se rýmu vzdá a spokojí se s pouhým rytmem ...

5.

První prozaická adaptace cidovského tématu pochází, pokud je nám známo, z roku 1913. Jde o útlou knížečku Miloslavy Eliášové s názvem *Cid. O národním hrdinovi španělském*.²⁰ Autorka vychází, podle vlastního vyjádření v doslovu, z německého překladu zpěvníku romancí, pořízeného Johannem Gottfriedem Herderem; inspirovala se tedy adaptačním převodem vzniklým před více než jedním stoletím. Prozaická adaptace Miloslavy Eliášové vyšla v rámci knižnice určené pro mládež, v níž byly publikovány tituly jako Swiftovy *Gulliverovy cesty* nebo mýty a legendy spjaté s Vilémem Tellem, Odysseem či králem Artušem. Tato první česká adaptace je rozdělena do třinácti kapitol s doslovem, kde autorka například píše:

Ve 12. století vznikly ve Francii skvělé epické básně o Karlu Velikém, o jeho 12 paladinech, o věrných a odbojných velmožích a válečných výpravách proti Saracénům. ... Španělé byli žárlivi na skvělé francouzské básně a jali se je již ve 12. století napodobovati. Vedli si při tom samostatně, svérázně a umělecky.²¹

Dále se zmiňuje o Cidových vlastnostech a krátce informuje čtenáře o dramatických adaptacích cidovského tématu v dílech autorů, jako byli Lope

¹⁹ In *Kytice ze španělských romancí*. Ed. V. Černý. Praha : SNKLHU, 1957, s. 17.

²⁰ Eliášová, Miloslava. *Cid: O národním hrdinovi španělském*. Praha : Frant. Šimáček, 1913.

²¹ Tamtéž, s. 52.

de Vega, Guillén de Castro a Pierre Corneille. Při zmínce o Herderových převedech připomíná, že německý překladatel měl k dispozici francouzskou verzi a že motivů ze Cidova života použil francouzský skladatel Jules Massenet, když skládal na toto téma operu. V adaptaci Miloslavy Eliášové je první kapitola věnována dějinám Španělska od fénické kolonizace přes římskou a vizigótskou etapu a arabský zábor až k reconquistě. Zbývajících dvanáct krátkých kapitol pojednává o některých tématech z reálného i bájného životopisu Cidova. Kapitoly nesou například tyto názvy: Diego Laínez a jeho synové, Setkání Rodriga s Jimenou, Cidova svatba, Cid ve službách krále Sancha, Cidovo vyhnanství, Cidova smrt. Vyprávění je značně zjednodušeno pro potřeby velmi mladých čtenářů a ve stylu se odráží charakteristiky dobové normy, vedle některých typických vazeb a morfologických znaků například infinitivy na -ti a četné přechodníky.

6.

Další prozaický výběr založený na zpěvníku romancí o Cidovi vzešel z překladu dílka Francouze Alexandra Arnoux,²² které zčeštil Josef Florian.²³ Knížka vyšla roku 1935 ve Staré Říši na Moravě.²⁴ Francouzský autor v krátké předmluvě uvádí, že měl za předlohu především cidovské romance, ale v několika případech že použil též úryvky z Písně o Cidovi. Z tohoto hlediska se takto objevují fragmenty *Písně o Cidovi* v češtině poprvé, přetlumočené ovšem skrze francouzskou adaptaci a navíc nesignifikativně. Bibliofilská edice s 26 dřevoryty překladatelova syna Michaela dělí děj do šesti částí, z nichž každá obsahuje několik příběhů. V části *Mládí Cidovo* najdeme zpracování známého příběhu Cidova souboje s hrabětem Lozanem, který těžce urazil Rodrigova otce, nebo motiv Cidovy svatby. Další oddíly nesou názvy *Král Ferdinand* (sic!), *Obležení Zamory*, *Dobytí Valencie*, *Hrabata z Carrionu a Smrt Cidova*. V těchto oddílech se reflektuje vesměs výběr z romancí představujících kastilského hrdinu v nejzávažnějších okamžicích jeho života. Překladatel zřejmě z neznalosti španělských reálií neupravil náležitě francouzské formy názvů a jmen, takže namísto kláštera San Pedro de Cardena se v české verzi objevuje Saint-Pierre de Cardena, král Fernando (nebo počestně Ferdinand) se jmenuje po francouzsku Fernand a Jimena (ve starých textech uváděná též jako Ximena) vystupuje v českém převodu opět ve francouzském přepisu jako Chimena

²² Arnoux, Alexandre (1884–1973), povídkář, romanopisec, básník i autor her, překladatel z němčiny a ze španělštiny (Calderón).

²³ Náboženský myslitel (1873–1941), zakladatel nakladatelství Dobré dílo (1912–1948), překladatel řady děl katolické orientace.

²⁴ Arnoux, Alexandre. *Legenda o Cidu Campeadorovi*. Stará Říše na Moravě, 1935.

(ovšemže s výslovností „Šimena“). U španělských jmen a příjmení Florian běžně nepíše náležité přízvuky a někdy zaměňuje podobně vyslovované hlásky (tak Gonzales namísto správného González), případně je špatně skloňuje. Rovněž název portugalského univerzitního města Coimbra je do češtiny uveden *à la française*: Coimbra s dvojtečkou nad „i“. Pokud jde o styl původního autora, jeho prozaická adaptace vykazuje zřetelné stopy básnických předloh v repetičích, syntagmatech i frazeologismech, typických pro romance. Jelikož však jsme neměli k dispozici francouzský originál, můžeme pouze konstatovat, že česká verze se vyznačuje relativně krátkými větami a nerozvitými souvětími a celkem střízlivým vyprávěním bez přemíry ozdob či odboček, takže celkově souzní, byť v prozaické formě, se stylem starých španělských romancí. Překlad vykazuje zřetelné rysy dobové normy třicátých let, kdy byl pořízen a vydán: infinitivy na -ti a velmi časté užití přechodníků; přesto nemůžeme vyloučit, že jejich hojný výskyt může zčásti být výsledkem snahy o archaizaci.

7.

Vedle souborů romancí o Cidovi je samozřejmě stěžejním dílem pojednávajícím o Rodrigu Díazovi de Vivar *Píseň* (či *Báseň*) o *Cidovi* (Cantar / Poema / de Mio Cid). První česká ukázka z této skladby o 3700 verších je velmi krátká, obsahuje pouhých třicet veršů, a je součástí rozsáhlé antologie španělské poezie všech věků, vydané pod názvem *Poesie hrdinů a světců* v Praze uprostřed německé okupace.²⁵ Sestavili a přeložili ji budoucí manželé Olga Franková (1909–1969) a Jan Fischer (1912–2006), známý později jako skladatel písní a scénické, filmové i operní hudby. Není pochyb o tom, že hlavní roli při výběru i překladu ukázek hrála Olga Franková, absolventka Sorbonny i Karlovy univerzity, znalkyně španělské literatury a autorka obsáhlé předmluvy (136 stran). V ní poprvé v takové šíři česky pojednala o španělské poezii od začátku po moderní dobu. Několik omylů, jako například zařazení některých hispanoamerických básníků (Chilanky Gabriely Mistralové nebo Mexičana Manuela Gutiérreza Nájery), jde na vrub protektorátních a válečných poměrů, kdy zajisté nebylo možno některé problémy konzultovat se zahraničními odborníky. Oněch třicet veršů z *Písně o Cidovi* bylo vybráno z 1. zpěvu (Cantar del Destierro); jsou to konkrétně verše 366–395, v nichž se Cid loučí s manželkou Jimenou a dcerami a zanechává je v klášteře San Pedro de Cardeña. Překladatelé si zvolili právě tento úryvek nepochybně proto, že metrické poměry originálu jsou v tomto místě relativně neproblematické, to znamená, že nevykazují větší „rozkmít“; dvacet veršů (tedy dvě třetiny) má třináct až šestnáct slabik. V jiných partiích originálu jsou rozdíly v počtu slabik místy mnohem zřetelnější, a tato

²⁵ Franková, Olga – Fischer, Jan. *Poesie hrdinů a světců*. Praha : Leopold Mazáč, 1943.

ametrickost je jedním ze základních problémů, které musí systémově řešit každý překladatel Písně o Cidovi.

8.

Na sklonku druhé světové války, kdy němečtí nacisté ještě okupovali české země, vydává katolické nakladatelství Vyšehrad knihu Jaroslava Janoucha *U Toledské brány*.²⁶ Toto prozaické převyprávění některých epizod ze života středověkého hrdiny se značnou dávkou uměleckého výmyslu připsal autor „památce synáčka Petra“. Kniha s černobílými i barevnými ilustracemi je rozdělena do osmnácti kapitol, z nichž každá má v podtitulku shrnutí děje. J. Janouch (1903–1970), původním povoláním učitel, napsal několik dobrodružných i pohádkových knih a adaptací, například děl Sienkiewiczových, Dickensových a Maryattových. Za války byl redaktorem několika edic nakladatelství Vyšehrad a po válce vydával katolicky orientovaný časopis pro mládež, zastavený krátce po komunistickém převratu roku 1948. Není tedy divu, že Janouchova adaptace Cidových osudů zdůrazňuje obranu křesťanského světa před maurskými uchvatiteli; na druhé straně je v takovém postoji možno vidět i nenápadnou snahu autora vyvolat či posílit na domácí půdě právě v mladých čtenářích odpor vůči německým uchvatitelům. Čestně se autor zachoval při líčení, kterak Cidovi poskytli půjčku kupci, když potřeboval hotovost při odchodu do vyhnanství. Janouch se u vědomí vypjatého antisemitismu okupační mocnosti rozhodl vůbec nezmínit fakt, že Cidovi věřitelé byli Židé, a tak dal neokázale na srozuměnou svůj nesouhlas s nacistickou praxí v takzvané „židovské otázce“. Podobně musíme interpretovat jeho důraz na vymyšlený příběh přátelství Cidova syna Diega (ten skutečně existoval, ale zemřel asi čtrnáctiletý v bitvě proti Maurům) a maurského hochy Alího; také v tomto případě autor nenásilně vštěpuje mladému čtenáři lásku k vlasti a rasovou snášenlivost. V Janouchově stylu téměř nelze odhalit frapantní příklady dobové normy; prozrazuje ji snad jen pár případů užití archaické formy infinitivu na -ti a tu a tam dobová pravopisná norma u toponym (Kordova) či absence psaných přízvuků u španělských jmen a příjmení. Do jiné kategorie náleží přechýlení rodu Cidova koně: Babieca je u Janoucha kobyly, což je možno vysvětlit autorovou neznalostí reálií. K mylné interpretaci ho též mohla svést okolnost, že česká substantiva s koncovkou – a bývají ženského rodu. A do třetice – v českých adaptacích jiné významné španělské literární památky, Cervantesova *Dona Quijota*, se již zakořenila tradice přerodu rytířova vychrtlého hřebce Rocinanta v mátožně kráčející kobyliku Rocinantu (v tomto ohledu patří prvenství zřejmě

²⁶ Janouch, Jaroslav. *U Toledské brány: Román pro mládež o bohatýrském životě Cida Campeadora*. Praha : Vyšehrad, 1944.

české adaptaci z roku 1902 od Ludmily Grossmannové-Brodské). Zjistit dnes skutečné zdroje Janouchova převyprávění je prakticky nemožné. Mohl se inspirovat například již zmíněným překladem *Legendy o Cidu Campeadorovi* od Francouze Alexandra Arnoux. K dispozici mohl mít též německý, anglický nebo polský překlad nějaké adaptace příběhů o Cidovi (z těchto jazyků překládal) a zcela jistě znal parafráze Vrchlického, i když jejich dikce sotva mohla vyhovovat jeho záměru napsat prózou knihu pro mládež. Nelze ani vyloučit, že uměl (do jaké míry, toť otázka) španělsky. Druhé vydání Janouchova převyprávění je datováno rokem 1947; zásluhou (nepříjemné) povinnosti poválečných vydavatelů uvádět výši nákladu dnes víme, že druhé vydání vyšlo v počtu 4400 výtisků, což zajisté svědčí o tom, že Vyšehrad se mohl spolehnout na oblibu knihy již po první, válečné edici. Potřetí pak byla Janouchova adaptace vydána až roku 1999 se změněným podtitulem²⁷ a s douškou, že vychází k 900. výročí hrdinovy smrti.²⁸ Téhož roku a k témuž výročí se objevil nový český výbor z romancí o Cidovi, ale zde poněkud předbíháme chronologii; o bilingvním vydání cidovských romancí pojednáme později. K třetímu vydání Janouchovy knihy se sluší jen dodat, že v ní původní ilustrace Vojtěcha Kubašty nahradily kresby Marie Preclíkové; ty se bohužel inspirovaly možná stylizovaným aztéckým uměním spíše než evropským středověkem. V redakční poznámce se pak uvádí, že odpovědná redaktorka publikace místy pozměnila slovosled, odstranila archaický tvar infinitivů na -ti a provedla některé úpravy v souladu s citěním současných mladých čtenářů. Přitom však, tvrdí se ve zmíněné poznámce, byly zachovány specifické rysy autorova stylu.²⁹

9.

Jak jsme již jednou uvedli, Václav Černý přidal ke své reedici *Kytice ze španělských romancí* V. B. Nebeského a J. R. Čejky devět romancí o Cidovi ve verzích Jaroslava Vrchlického, které jsou o čtyřicet i více let mladší než ostatní překlady. Tuto disproporci lze snadno odhalit pouhým porovnáním značně umělé dikce Vrchlického s rudimentárnějším zpracováním verzí obou obrozenců. Z Vrchlického výboru *Cid v zrcadle španělských romancí* (1901) vybral Václav Černý k reedici tyto básně: „Romance o Cidovi u krále“, „Romance o vyzvání Zamoranům“, „Romance Cid se loučí“, „Romance o půjčce“, „Romance o věštci“, „Romance Král Bucar a Cid“, „Romance o svatého Petra zjevení“,

²⁷ *U Toledské brány: Příběh o rytířském životě Cida Campeadora*. Svitavy : Trinitas, 1999.

²⁸ Na zadní straně vazby je vytištěna upoutávka: „Kniha o hrdinských skutcích Cida Campeadora (Rodríguez z Vivaru...). Vychází k devítistému výročí jeho smrti. Rytířská romance.“ (Tímto je zatlačena do pozadí původní autorova informace, že jde o knihu pro mládež.)

²⁹ Tamtéž, s. 125.

„Romance, kterak i mrtvý Cid boj vyhrává“, „Romance o mrtvém Cidovi a Židu“. Václav Černý podrobil Vrchlického překladatelskou metodu vehementní kritice, když v úvodu „O starošpanělských romancích a jejich českých překladatelích“ konstatoval, že

kvalita rýmů je nejčastěji slabá, v polovině případů jsou rýmy pouze koncovkové. Úhrnem lze říci, že Vrchlického překlady romancí představují krok zpět, před Nebeského i Čejku. Vrchlický celou otázku udomácnění tvaru španělské romance u nás, případně vytvoření její korespondentní české formy, zmátl a zatemnil. Otázka tato má svůj širší a hlubší význam: romancová forma je totiž formou podstatných částí veškerého španělského divadla Zlatého věku, dramatiky Tirsa de Molina, Lope de Vegy, Calderónovy atd.³⁰

Na druhé straně V. Černý zařazením Vrchlického překladů tuto reedici co do stylu poněkud rozkolísal. Tento editorský počín, úvodní studie a závěrečné poznámky Václava Černého jsou však vynikajícím vkladem do bádání o dějinách českých překladů starých španělských romancí.

10.

Cidovské téma se objevuje v širším českém kontextu opět roku 1970, a to v rámci obsáhlé antologie hrdinských legend středověké Evropy v knize nazvané *Meč a píseň*. Vydala ji Artia za editorství Vladimíra Hulpacha v nákladu 5.000 výtisků, přičemž práci na prozaických adaptacích legend a mýtů z Anglie a Irska (8 kapitol), Francie (7 příběhů), Španělska (5 kapitol), Německa (6 vyprávění), Balkánu (9 příběhů), Ruska (10 kapitol) a Finska (2 kapitoly) si rozdělili tři autoři: již zmíněný editor Vladimír Hulpach (nar. 1935), známý adaptátor legend domácích i zahraničních, dále všestranný překladatel Emanuel Frynta (1923–1975), zabývající se přednostně ruskou a německou sférou, a Václav Cibula (1925–2009), na slovo vzatý znalec pražských legend, ale též tvůrce řady původních rozhlasových her, překladatel z francouzštiny a ze španělštiny a ze tří uvedených autorů jediný školený hispanista (koncem čtyřicátých let studoval srovnávací literatury u profesora Václava Černého). Španělským hrdinským zpěvům se v tomto českém prozaizovaném výboru věnoval Emanuel Frynta, jehož jediným průnikem do španělské literatury byl do té doby převod hry Lope de Vegy *Zahradníkův pes*;³¹ francouzské příběhy zde zpracoval Václav Cibula. Z pěti hrdinských příběhů ze Španělska čtyři vyprávějí o Cidovi a pátý *O sedmi infantech z Lary*. Cidovská témata mají tyto názvy: „Čest a láska

³⁰ *Kytice ze španělských romancí*. Cit. vyd., s. 21

³¹ Vega Carpio, Lope Félix de. *Zahradníkův pes*. Praha : SNKLHU, 1962.

Cid v zrcadle českých překladů a adaptací (1856–2001)

mladého rytíře Rodriga z Vivaru“, „Cidovo vypovězení z Kastilie“, „Cidovo smíření s králem“ a „Zrada hrabat z Carriónu“. Témata odpovídají názvům, takže je zřejmé, že editor a překladatel volili ve vyprávění enormní zkratku motivů, jež se objevují jak v *Romanceru*, tak v *Písni o Cidovi*.

Zkušený překladatel a adaptátor Emanuel Frynta zvolil cestu zachování nejpodstatnějších prvků děje; jeho zpracování sice děj redukuje, ale nevnučuje mu nějaké nové, vymyšlené epizody. Občas postoje a řeč postav úpravce komentuje, dává však postačující prostor živým dialogům. Vnučuje se samozřejmě otázka, do jaké míry překladatel znal jazyk originálu a zda vůbec překládal přímo ze španělštiny. Jak jsme již uvedli, Frynta překládal hlavně z ruštiny a z němčiny. V knižním vydání jeho převodu *Zahradníková psa* od Lope de Vegy se v tiráži objevuje údaj, že bylo překládáno z dramatikových *Vybraných spisů* (Madrid: Aguilar 1958). Pokud bychom si chtěli položit otázku, proč E. Frynta nepřeložil ze španělštiny více než tento jediný titul, do češtiny ostatně již dříve přeložený,³² a poté pouze parafrázoval čtyři příběhy cidovské, museli bychom po odpovědi zřejmě pátrat mezi překladatelovými příbuznými, známými a přáteli.³³

11.

Koncem sedmdesátých let vydalo nakladatelství Albatros, specializované na literaturu pro děti a mládež, převyprávění řady významných dochovaných i předpokládaných zpěvů středověké Hispánie z pera Václava Cibuly pod ná-

³² Vega, Lope de. *Pes na seně aneb Hraběnka a její sekretář. Komédie se zpěvy a tanci o třech dějstvích*. Přel. Ota Ornest. Praha : Dilia, 1952. Podle informace dr. E. Hodouška z přelomu 20. a 21. století šlo v tomto případě o překlad ovlivněný ruským převodem. Ornestova česká verze je zvláště ve vyznění dramatu ideologickou adaptací podle požadavku „zobrazování třídního boje v umění“.

³³ Docent Jiří Honzík, pedagog, rusista, editor i překladatel, přítel E. Frynty, nám počátkem roku 2009 mj. sdělil: „Mám za to, že jeho znalosti (španělštiny) byly slušné, že své překlady pořizoval z originálu, nikoli z tzv. podstročnicků.“ V dalším dopise J. Honzík poslal třístránkový návrh E. Frynty na překlad a scénické provedení hry Lope de Vegy *Peribáñez a komtur z Ocañi*, kterou chtěl uvést „k výročí Lopeho narození“. Šlo nejspíše o rok 1962, kdy se slavilo 400. výročí narození španělského dramatika. Z projektu tehdy pro nezájem adresáta sešlo. Nedomníváme se, že by případné zjištění, že E. Frynta použil při své práci vedle španělských originálů jiný (například německý) překlad, nějak snižovalo hodnotu výsledku. Hispanista E. Hodoušek nám vyprávěl, že při překládání díla Fernanda de Rojase *Celestina* v padesátých letech konzultoval průběžně převod německý i francouzský. Takové porovnávání bylo v čase neexistence velkého španělsko-českého slovníku součástí dobové překladatelské normy. Velký slovník, jehož přípravu vedl v šedesátých letech pozdější emigrant Vladimír Hvizďala (1929–1995), vyšel v redakci profesora Josefa Dubského poprvé až roku 1978. Internetová Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945 (www.obecprekladatel.cz) uvádí u hesla Frynta Emanuel, že na jeho převezech Dantových veršů pro svazek *Italská renesanční lyrika* jazykově spolupracoval profesor Josef Bukáček.

zvem *Cid a jeho věrní. Hrdinské zpěvy starého Španělska*.³⁴ Známy rozhlasový redaktor, překladatel patnácti knižních titulů z francouzštiny a pěti ze španělštiny, znalec pražských legend i autor vlastních rozhlasových her si k prozaickému převyprávění vybral osm příběhů, totiž „Zpěv o dceři hraběte Juliána“, „Píseň o Cidovi“, „Zpěv o Sanchovi II. a obležení Zamory“, „Zpěv o Maurice Zaidě“, „Zpěv o zrádné hraběnce“, „Zpěv o sedmi infantech z Lary“, „Zpěv o Fernánu Gonzálezovi“ a „Zpěv o Rodrigově mládí“. Cidovská témata zde zaujímají 100 stran, to znamená asi polovinu knihy. Protože autor je výborný stylist a zkušený vypravěč, vznikl opravdu dobře zpracovaný soubor příběhů, navíc skvěle ilustrovaný Karlem Teissigem a vydaný v nákladu 10000 výtisků. Zájem čtenářů vedl nakladatelství po jedenácti letech (1989) k reedici díla beze změn v neobvykle vysokém nákladu 23000 exemplářů. V tomto prozaickém převyprávění již nejde jako v případě první prozaizace cidovského tématu Miloslavy Eliášové z roku 1913 o nenáročnou adaptaci z druhé ruky, ani o dobrodružný příběh pro chlapce s didaktickým záměrem, jak tomu bylo v případě románu *U Toledské brány* od Jaroslava Janoucha (1944), nýbrž o sebevědomé a suverénní zpracování poučeného autora, znalého jak španělštiny, tak zásad nakládání s historickou látkou v beletrizované formě pro mladé čtenáře konce 20. století.

12.

Na tomto místě musí neutrální, pokud možno objektivní referování o cidovských tématech v českém zpracování, a s tím související plurál skromnosti, ustoupit osobnějším tónu, protože sestavovatelem a překladatelem další knihy, v níž se objevuje postava Cida, je autor tohoto pojednání. Když jsem tedy sestavoval svůj první výběr ze španělských romancí všeho druhu, vydaný roku 1986 pod názvem *Meč i růže*,³⁵ mohl jsem do něj zařadit – s ohledem na limitovaný rozsah edice *Květy poezie* – pouze tři cidovské romance s incipity: *Cabalgá Diego Láinez (Diego Láinez chce králi)*, *En los solares de Burgos (Na svých statcích u Burgosu)* a *Mediodía era por filo (Poledne je, právě dvanáct)*. Moje verze španělských romancí v tomto výběru pracují s osmislabičnickem trochejského spádu (což je metrum velmi časté i v české poezii) a užívají – ve shodě s originálem – systém průběžných asonancí, občas smíšených s rýmy. Připomenu jen, že po Nebeském a Čejkovi, kteří asonance při překladu romancí užívali jako první, nikoli však důsledně, se o zdomácnění tohoto přístupu zasloužili především

³⁴ Cibula, Václav. *Cid a jeho věrní: Hrdinské zpěvy starého Španělska*. Praha : Albatros, 1978.

³⁵ *Meč i růže: Španělské romance o hrdinství a lásce*. Vybral a přel. Miloslav Uličný. Praha : Mladá fronta, 1986.

Cid v zrcadle českých překladů a adaptací (1856–2001)

Olga Franková a Jan Fischer (v již zmíněné antologii z roku 1943) a po nich Lumír Čivrný a Jan Vladislav. Já sám jsem od svých překladatelských začátků, to jest od poloviny šedesátých let, ani na okamžik nezapochyboval o tom, že estetické hodnoty asonovaného zakončení sudých veršů ve španělštině nelze v češtině jako cílovém jazyce zamlčet, protože takový přístup znamená neodůvodněné ochuzení převodu o kvality, jež čeština přímo nabízí v lidové písni a jež jsou zřetelně rozeznatelné. V tomto smyslu jsem byl od samého začátku své překladatelské praxe v rozporu s názorem Vrchlického i Pikharta, že „ucho české asonace nepostřehá“, a naopak v souladu s praxí Olgy Frankové a později i Lumíra Čivrného, ačkoli vůči němu jsem měl a stále mám v otázce jeho přehnané expresivity a neodůvodněné exotizace vážné výhrady.³⁶

13.

První ukázky své verze *Písně o Cidovi* jsem uveřejnil roku 1992 v antologii *Stín ráje*,³⁷ k níž jsem připojil předmluvu, medailony autorů i poznámky o anonymních skladbách a bibliografický soupis všech českých překladů ze španělské poezie ve 20. století. Dvě ukázky na stranách 21–23 zahrnují počátečních třicet veršů z prvního zpěvu a sedmdesát veršů vybraných ze zpěvu třetího. Jde tedy o první delší ukázky *Písně o Cidovi* v české verzi, kterou doprovází stručný komentář.

14.

Úplný text *Písně o Cidovi* v mém převodu vyšel roku 1994,³⁸ aniž datum vydání bylo motivováno nějakým cidovským výročím. Je sice pravda, že Rodrigo Díaz de Vivar se *mohl* narodit někdy v polovině čtyřicátých let 11. století, tedy například roku 1044, ale věrohodným historickým datem, které lze připomínat, je až rok Cidova úmrtí v obležené Valencii, tedy datum 1099. K němu se vztahují hned tři české verze cidovské látky: již připomenuté Vrchlického „parafraze“ *Cid v zrcadle španělských romancí* s překladatelovým označením 1899–1900 (vyšly však, jak již uvedeno, až roku 1901 v nakladatelství Bursík a Kohout), dále bilingvní edice *Romancero del Cid / Romance o Cidovi* vydaná v mém překladu roku 1999³⁹ a konečně třetí vydání knihy Jaroslava Janoucha *U Toledské brány* v nakladatelství Trinitas.

³⁶ Viz mj. Uličný, Miloslav. „České překlady poezie, zvláště Cikánských romancí, Federica Garcíi Lorky“. In *15 x o překladu*. Praha – Bratislava : Jednota tlumočnicků a překladatelů, 1999, s. 58–66.

³⁷ *Stín ráje: Tisíc let španělské poezie*. Vybral, přel., předmluvu napsal a medailony autorů sestavil Miloslav Uličný. Praha : Práce, 1992.

³⁸ *Píseň o Cidovi*. Přel. a doslov napsal Miloslav Uličný. Praha : Práce, 1994.

³⁹ *Romancero del Cid / Romance o Cidovi*. Praha : Ivo Železný, 1999. Přel. a doslov napsal Miloslav Uličný.

Pokud jde o převod *Písně o Cidovi* i romanci o Cidovi, je evidentní, že zásadní problém spočíval v možné aplikaci asonancí na jejich české verze. Tuto záležitost jsem však jako překladatel považoval za vyřešenou v oblasti překládání poezie španělského jazyka praxí svých předchůdců, a tak jsem bez jakýchkoli pochybností ve svých českých verzích asonance či směs asonancí a rýmů plošně uplatnil. Ještě závažnější se jevil problém ametrických poměrů v celku *Písně o Cidovi*, kde veršový rozměr originálu kolísá mezi jedenácti a osmnácti slabikami. V tomto ohledu jsem se rozhodl na základě faktu, že šlo o verše zpívané či přinejmenším zpěvně recitované s hudebním doprovodem. Zachoval jsem tudíž *grosso modo* metrické nepravidelnosti originálu a odmítl jsem v tomto ohledu pozdější kritiku prof. Oldřicha Běliče, který – aniž navrhl nějaké jiné řešení – považoval můj přístup zřejmě za nedostatek smyslu pro rytmus a podrobil mě kritice v článku uveřejněném v odborném časopisu.⁴⁰ Zadostiučinění se mi dostalo teprve v dubnu 2007, kdy mi profesor Antonio Álvarez Tejedor z Burgoské univerzity ve svém vystoupení na pražské filosofické fakultě dal ve věci ametričnosti *Písně o Cidovi* jako zásadního rysu originálu, který je třeba zachovat i v překladu, plně za pravdu a schválil můj překladatelský přístup vycházející z představy, že jde o verše zpívané, jako náležitý. Burgoský profesor spojil svůj výklad s představou, že *Píseň o Cidovi* mohla být utvářena a posléze přednášena na způsob církevního zpěvu (*cantus planus*), a sám ukázkou takového přednesu předvedl. Jsem tedy rád, že jsem nikdy nepodlehł akademickým představám o tom, že co má v originále rudimentární charakter a co se ve veršovém zápisu projevuje mimořádně nepravidelným rytmem, mělo by se „pro dobro překladu“ případně zredukovat či přímo potlačit. Vždy jsem v teorii i praxi prosazoval názor, že původní rudimentárnost nelze v žádném překladu uhlazovat a unifikovat do nějaké umělé metrické formy. Mé jednoduché vysvětlení (uvedené v doslovu k překladu), že jde o zpěvní verš, kde lze mimo jiné například v triole zazpívat tři slabiky na dvě doby nebo rozdělit dvě noty půlové na čtyři čtvrtové a podložit je pak čtyřmi slabikami, pokládal profesor Bělič za málo originální – o zpěvním verši prý v tomto případě hovoří španělští specialisté již dávno. Zvláštní však je, že v několika rozhovorech se mnou na ono téma před vydáním mého překladu se O. Bělič o něčem takovém ani slovem nezminil, ač neustále zdůrazňoval, že největším úskalím převodu je ametričnost originálu. Pro ni sám neměl tehdy jiné vysvětlení, než jaká uváděli někteří španělští badatelé tvrdící, že zřejmě jde o přídatky a omyly písaře vzniklé při přepisu. Prostudoval jsem později speciální sborník⁴¹ věnovaný mimo jiné metrickým poměrům v *Písně o Cidovi*; ani jedna z tam uvede-

⁴⁰ Bělič, Oldřich. „První český překlad písně o Cidovi“. *Svět literatury*, 1997, č. 13, s. 59–78.

⁴¹ Magnotta, Miguel. *Historia y bibliografía de la crítica sobre el Poema de Mio Cid (1750–1971)*. Chapel Hill : University of North Carolina, 1976.

ných autorit se o možnosti, že by se nepravidelnosti metra daly vysvětlit tím, že verše byly zpívány, nezmiňuje.⁴² V některých případech vede kritizujícího O. Běliče touha přistihnout překladatele „na hruškách“ až k absurdním požadavkům, například k vyslovení otázky, proč česky nelze říci „plakat očima“ místo překladatelovy substituce „hořce plakat“ (citovaný článek na s. 70), jako by nebylo zřejmé, že v českém kontextu by nutně takový kalk ze španělštiny (llorar de los ojos) mohl působit až směšně.⁴³ Na druhé straně jsou některé jiné poznámky v článku profesora O. Běliče podnětné a vůbec nevylučují, že k nim při revizi pro případné druhé vydání přihlédnu.

Práci na překladu *Písně o Cidovi* jsem začal v roce 1988, kdy jsem připravil ukázkou své metody pro nakladatelství Odeon. Posudky redaktorů Eduarda Hodouška a Miloslava Žiliny byly kladné (Hodouškův s několika výhradami a doporučeními), a tak jsem se dal do práce, kterou jsem ukončil na jaře roku 1994. Popřevratová tísnivá ekonomická situace v oblasti produkce kulturních statků bohužel zasáhla i Odeon. Při prvních zprávách o blížícím se pádu nakladatelství jsem musel zasáhnout u španělského ministerstva kultury, které překlad sponzorovalo, a vysvětlit příslušnému knižnímu odboru, že peníze určené Odeonu by padly do černé díry prohlubované ekonomickým rozvratem podniku. Nebylo to jednoduché, ale španělský sponzor měl víc rozumu než původně pověřený český vydavatel, jehož nová mladá vedoucí garnitura si možná oddalováním vydání *Písně o Cidovi* hodlala ze španělských peněz vylepšit neutěšenou bilanci svého nakladatelského domu, když nemínila dodržet časové podmínky českého vydání. Měl jsem tehdy v této věci s jistou mladou redaktorkou ve významné funkci, kterou jsem znal z dřívějšího jako skromnou překladatelku, dosti tvrdý střet. Zdařilo se mi však – to už se v novinách oznamoval pád Odeonu palcovými titulky – předisponovat peníze ze španělského grantu do nakladatelství Práce, jemuž jsem navíc vyjednal dodatkovou finanční pomoc radnice města Burgos prostřednictvím svých tamních přátel, spisovatele Antonia Bouzy a podnikatele Jesúse Arranze. Tak se podařilo vydat první českou verzi *Písně o Cidovi* v prosinci 1994, k možnému (ač nijak zásadně neobhovovanému) cidovskému výročí; pokud by měl pravdu Ramón Menéndez Pidal,

⁴² Kapitola VII („El problema de la versificación“) začíná větou: „No hay cuestión más discutida que la del metro del Cantar.“ („Není diskutovanější otázky, než je metrum Písně.“) Tamtéž, s. 151.

⁴³ Josef Durdík (ostatně sám překladatel, např. Byronovy dramatické básně Kain) v díle *Poetika jakožto Aestetika umění básnického* (Praha: I. L. Kober 1881) píše v kapitole „O umění překladatelském“ mj. (§ 42, s. 532): „Na překlad básně dlužno především hleděti co na báseň a jej též podle týchž kategorií posuzovati. Jen o výsledek běží; kterak se ho dosáhlo, jakou cestou k nám přišel, zdali snadno neb těžko se rodil, po tom kritice aesthetické není nic. Přeložená báseň má se zdáti jakoby byla básní původní, totě nejčelnější kategorie umění překladatelského.“

který určil datum Cidova narození rokem 1043, pak by, *cum grano salis*, mohlo české vydání nechtěně souznít s 950. výročím hrdinova vstupu do historie lidstva. Česká verze vychází z kritické edice textu, kterou roku 1911 pořídil a vydal španělský medievalista Ramón Menéndez Pidal. Ze 144 stran 130 zabírá vlastní text *Písně*, zbytek tvoří doslov. Kniha obsahuje též reprodukce několika stran originálu. Autorem grafické úpravy knihy včetně výzdoby vazby stylizovanými mozarabskými ornamenty zlatotiskem v koženice je Petr Holzner.

15.

Chronologicky vzato se nyní musíme zmínit o reedici knihy *Meč a píseň*,⁴⁴ vydané v redukované podobě a pod jiným názvem roku 1995. Titulem se stal mírně pozměněný dřívější podtitul: zatímco dříve zněl *Hrdinské báje staré Evropy*, v novém vydání se objevuje jako *Hrdinové starých evropských bájí*. Kromě krácení jednotlivých kapitol věnovaných například Anglii, Irsku, Francii a Španělsku byl redukován i doslov. V případě Španělska vypadlo téma Sedmi infantů z Lary, takže zůstaly pouze čtyři příběhy ze života Cidova na stranách 85–107 v podání již dříve zmíněného Emanuela Frynty. Skvělé ilustrace Miloslava Troupa nahradilo dvanáct kvazimoderních barevných kreseb Pavla Malovaného.

16.

V chronologickém pořadí následuje zde již několikrát zmíněné třetí vydání Janouchovy adaptace pro mládež s názvem *U Toledské brány* z roku 1999. Téhož roku, kdy se připomínalo devítisté výročí Cidovy smrti (a zde se musím vrátit k osobnímu tónu), vyšla bilingvní edice mého výběru a překladu *Romanci o Cidovi*.⁴⁵ Výběr zahrnuje padesát sedm romancí rozdělených do pěti oddílů s názvy: „Cidovo mládí“, „Král Sancho a Cid“, „Cidovo vyhnanství“, „Cidovy dcery“ a „Cidova smrt“. V bilingvním vydání jsou vlevo uvedeny originální texty, vpravo jejich české verze, mezi nimi pak probíhá vždy po pěti verších číslování řádků. V doslovu jsem shromáždil údaje a data spojená se Cidovým životem a se španělskými zpracováními cidovské látky a napsal pojednání o české recepci tohoto tématu, hlavně pak o různých přístupech českých překladatelů při převodech španělského romancového verše.⁴⁶ Můj výběr vychází z antologie *Romancero del Cid* publikované v Madridu roku 1962,

⁴⁴ *Hrdinové starých evropských bájí*. Přel. Vladimír Hulpach, Emanuel Frynta a Václav Cibula. Praha : Victoria Publishing, 1995.

⁴⁵ Viz pozn. 39.

⁴⁶ Prof. O. Bělič se k některým aspektům mého překladu vyjádřil článkem Cidovské romance španělsky i česky (*Svět literatury*, 200, č. 19, s. 57–67). V něm zpochybňuje funkci asonancí v českých verzích romancového verše a srovnává nesrovnatelné, například počet přízvuků a kombinaci stop v originálu a v překladu, ač teoreticky uznává, že každý jazyk jako materiál verše má jiné charakteristiky a jiné prozodické možnosti.

Cid v zrcadle českých překladů a adaptací (1856–2001)

příčemž jsem přihlédl k několika dalším edicím. Při volbě formálních prostředků jsem sáhl po osvědčeném českém osmislabičném trocheji s průběžnými asonancemi či směsí asonancí a rýmů v sudých verších.⁴⁷

Stejně jsem postupoval při přípravě bilingvní edice *Španělského romancera*⁴⁸ vydaného roku 2001. Do tohoto výběru 100 romancí jsem zařadil i tři romance týkající se Cida: „Bylo to v den Tříkrálový“ (Día era de los Reyes), „V Toledu král Alfons býval“ (En Toledo estaba Alfonso) a „Poledne je, právě dvanáct“ (Mediodía era por filo). Autorem grafického řešení publikace, podpořené grantem knižního odboru Ministerstva kultury Španělska, byl opět Karel Aubrecht, který na můj popud použil fragmenty reprodukcí z vzácného souboru starých španělských tisků z konvolutu takzvaných *pliegos sueltos*, tedy souboru letáků tištěných v osmerkovém formátu během 16. a 17. století ve Španělsku pro prodej na jarmarcích. Tento konvolut pocházející z kláštera irských mnichů v Praze se nyní nachází v Národní knihovně České republiky pod signaturou IX H 231.

17.

Na závěr ještě zbývá doplnit informaci o zneuctění ostatků Cida a jeho ženy Jimeny napoleonskými vojáky na počátku 19. století, o kterém jsme se zmínili na počátku. Tyto ostatky byly posléze pohřbeny v katedrále v Burgosu, kde spočívají dodnes. Téma opětovného pohřbení pozůstatků kastilského hrdiny a jeho choti je dokonce zachyceno na jednom obraze menšího formátu v pařížském Louvru.⁴⁹ V této souvislosti musíme uvést údaj, který český spisovatel Ladislav Fuks (1923–1994) zařadil do svých pamětí.⁵⁰ Podle Fukse, pověřeného v padesátých letech 20. století soupisem a revizí uměleckých sbírek na zámku Kynžvart, byl na tomto západočeském sídle kancléře Metternicha kabinet kuriozit, v němž světoznámý rakouský politik choval mj. „kůstky z ostatků Cida a jeho ženy Jimeny“.⁵¹

⁴⁷ Také romance se – obvykle za doprovodu nějakého hudebního nástroje – zpívaly, takže odpovědný překladatel by měl podle mého názoru k nim přistupovat jako k žánru vytvořenému ve zpěvním verši, jehož charakteristiky co důrazů se týče (střídání těžké a lehké doby v závislosti na zvoleném rytmu či taktu) se liší od veršů určených k tichému čtení či přednesu bez doprovodné melodie.

⁴⁸ *Španělské romancero / Romancero antiguo*. Praha : Ivo Železný, 2001. Vybral, přel. a doslov napsal Miloslav Uličný.

⁴⁹ Paříž, Muzeum Louvre, 2. poschodí. Francouzské malířství 19. století. Obraz namaloval Adolphe Roehm (1780–1867). Označení obrazu: VIVANT DENON, en Espagne, remettant dans leurs tombeaux les restes du CID et de CHIMÈNE. 1809 (Vivant Denon ukládající ve Španělsku znovu do hrobu ostatky Cida a Jimeny). Podle encyklopedie *Petit Larrousse Illustré* z roku 1976 šlo o barona Dominiqua Vivanta (1747–1825), generálního ředitele francouzských muzeí za Napoleona I. Rok 1809 je datem nového pohřbení ostatků po exhumaci.

⁵⁰ Viz pozn. 16.

⁵¹ Dne 23. 7. 2009 nám sdělil PhDr. Miloš Říha, kastelán na zámku Kynžvart, že v renovo-

18.

Vraťme se však k Cidovi jako literárnímu hrdinovi a k jeho recepci v českých poměrech. Naše informace by nebyla úplná beze zmínky o třech českých hispanistech, kteří se podle hodnověrných svědectví pokusili, ač bez úspěchu, zpracovat *Píseň o Cidovi*. Prvním z nich byl Zdeněk Šmíd (1908–1989), překladatel mnoha děl hispanoamerických autorů, ale například též poslední české verze *Dona Quijota*. Zde však nezbyvá než opět přejít k osobnímu tónu. V roce 2000 mi totiž jeho jediná dcera věnovala stránku strojopisu s mírně parafrázovaným překladem pětaticeti veršů ze závěru prvního zpěvu (56. a 57. epizoda) *Písně o Cidovi*. Tento fragment (pravděpodobně z textu připraveného v padesátých letech) naznačuje, že ve Šmídově pozůstalosti by měl existovat úplný řádkový převod díla, k jehož definitivnímu zpracování se překladatel z nějakých příčin neodhodlal. Přes veškeré naléhání překladatelka Zdena Šmídová dosud k detailnímu prozkoumání otcovy pozůstalosti nepřikročila. Pravděpodobným impulsem k přípravným pracím na převodu *Písně o Cidovi* byl Zdeňku Šmídovi jeho vlastní překlad knihy esejů *Smrt a zmrtvýchvstání* José Ortegy y Gasset. ⁵² V esejistické črtě „Země kastilská“ hovoří autor mj. o místech, kde nejspíše vznikla *Píseň o Cidovi*, a uvádí v druhé části šest veršů (s. 72) a ve čtvrté části dva verše (s. 79) z *Písně*. Těchto osm veršů (přeložených Z. Šmídem bez asonancí či rýmů *ad hoc*) tvoří zřejmě první českou ukázkou (1938) z autentického textu *Písně o Cidovi*. Od syna lingvisty docenta Oldřicha Tichého (1916–1991) pak pochází informace, že jeho otec pravděpodobně též v padesátých letech připravil úplný řádkový překlad *Písně o Cidovi* pro nejmenovaného moravského básníka v roli úpravce. To mi potvrdil dr. Eduard Hodoušek (1921–2003), bývalý redaktor Odeonu, s nímž jsem byl mnoho let v pracovním styku, neboť byl lektorem řady mých překladů. Podle E. Hodouška se o převod *Písně o Cidovi* s pomocí „podstročnicku“ O. Tichého pokusil

vaném kabinetu kuriozit knížete Metternicha jsou i nadále uloženy části ostatků Cida a jeho ženy a že je k nim přiložen francouzsky psaný dopis, jehož autorem je kníže Louis-Joseph-Alexandre de Laborde (1773 - 1842). Uvádíme zde náš pracovní překlad dopisu, jehož originál je v některých pasážích méně čitelný: „Cidova hrobka v San Pedru de Cardena asi míli od Burgosu obsahovala též ostatky Jimeniny. V klášteře jiný hrob nebyl a zmíněná hrobka byla ozdobena pouze erby obou rodů. Při vstupu do Burgosu a jeho okolí Francouzi otevřeli hrobky v kartouze mirafloreské při klášteře Las Huelgas, kde jsou uloženy ostatky portugalských královen, a odnesli si šperky tam se nacházející. Otevřeli též hrobku Cidovu, která zůstala neuzavřena celý týden. Pan Denon, který se pohyboval v blízkosti císaře, tam zajel a dal hrobku znovu uzavřít. Z obou koster si odnesl několik kousků kostí; patřily k nim i zde přiložené úlomky. Je to odštěpek ze Cidovy lebky a úlomek Jimeniny stehenní kosti. Toto mohu potvrdit, protože jsem se v oněch místech zdržoval ve stejnou dobu jako pan Denon. Oba úlomky (těchto pozůstatků) jsem předal panu knížeti Metternichovi, velvyslanci Jeho Veličenstva Císaře rakouského. Alexandre de Laborde.“

⁵² Ortega y Gasset, José. *Smrt a zmrtvýchvstání*. Přel. Zdeněk Šmíd. Brno : Jan V. Pojer, 1938.

Cid v zrcadle českých překladů a adaptací (1856–2001)

z iniciativy O. Běliče básník a překladatel, nehispanista Ludvík Kundera. E. Hodoušek se vyjádřil (i písemně), že „to dopadlo dost žalostně“, když se moravský básník přidržel podoby staročeské rýmované *Alexandreidy*. Jeho verze zřejmě nedospěla dál než k izolovaným ukázkám. Řádkový překlad O. Tichého zhotovený pro L. Kunderu je dosud ve vlastnictví jeho dědiců. A konečně známý hispanista a překladatel Josef Forbelský (nar. 1930), docent Karlovy univerzity, mi sdělil, že projektu převodu *Písně o Cidovi* věnoval hodně úsilí také básník a překladatel Ivan Slavík (1920–2002), ale byl nucen od tohoto úmyslu upustit, protože nenalezl východisko při řešení metricko-rytmických problémů skladby. Vedle vydaných verzí cidovských témat, jimž jsme se v této práci věnovali, existují tedy i tři započaté a nedokončené české pokusy o zdolání díla „nejcidovštějšího“ – *Písně o Cidovi*. Historik překladu by zajisté uvítal možnost tyto tři pomocné či zárodečné verze porovnat.

El Cid mirrored in Czech translations and adaptations (1856–2001)

Czech versions of themes dealing with El Cid first appeared in the mid-19th century (1856) in a selection of Castilian Romancero by V. Nebeský and J. Čejka. In 1899–1900, J. Vrchlický prepared an anthology of *Romancero of The Cid*, published in 1901. The *Song of My Cid* was first published in Czech in 1994, translated by M. Uličný. Until this date, in the Czech cultural environment, the majority of themes concerning The Cid were adaptations, except for a sample of 30 verses selected from the *Song of My Cid* (1943). Czech adaptations began as a short narration derived from the *Romancero del Cid* (1913). In 1935, a translation of a modern French adaptation was published by J. Florian, and later the same theme was elaborated by J. Janouch for young readers and published in 1944, 1947 and 1999. Other adapted selections appeared in 1970 by E. Frynta, and in 1978 (reedited in 1989) by V. Cibula. A new Czech selection of *Romancero del Cid* (M. Uličný) was edited in 1999. Its translator, unlike his predecessors, uses a system of Czech assonances as a functional equivalent to the aesthetic effect of assonances in Spanish.

Český text je rozšířenou verzí španělské přednášky pronesené v dubnu 2007 v rámci konference věnované *Písní o Cidovi* na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.

Recepce básnického díla Mihai Eminesca v českých zemích a na Slovensku

U příležitosti vydání nového slovenského výboru z Eminescovy lyriky

Libuše Valentová

Pozdní romantik Mihai Eminescu (1850–1889) je dodnes považován za největšího rumunského básníka všech dob. Osud mu sice nedopřál víc než dvě desetiletí let věnovaných literární tvorbě – poezii, pohádkám, povídkám a jedinému románu (a kromě toho i rozsáhlé publicistice), ale jeho dílo, zejména lyrika, nás oslovuje i na začátku 21. století. Jedna z jeho nejslavnějších básní, „La steaua“ (K hvězdě), končí verši: „Tot astfel cînd al nostru dor / Pieri în noapte-adîncă / Lumina stînsului amor / Ne urmărește încă.“¹ (Stejně jako když naše touha zahyne v hluboké noci, světlo vyhaslé lásky nás stále doprovází.) Nabízí se parafráze této často citované strofy: básníkův život vyhasl před více než sto lety, ale záře, kterou vydává jeho poezie, je stále viditelná.

S odkazem národního klasika se v Rumunsku musí vyrovnat každá nastupující básnická generace; každý debutant má – vědomě či podvědomě – před sebou Eminescův obraz. Doba bezprostředního epigonství už sice dávno minula, ale i současní tvůrci hlásící se k postmodernismu a k básnickému experimentu si uvědomují, že základ básnického vyjadřování v rumunštině položil právě jejich velký předchůdce. Podobně se k němu neustále vrací myšlení o literatuře: podle jednoho z nejvýznačnějších představitelů rumunské kritiky 20. století George Călinesca teprve ten, kdo napsal alespoň jednu studii o Eminescovi, se může v Rumunsku nazývat literárním historikem nebo kritikem.

Dědictví světové klasické literatury je v jednotlivých národních kulturách přijímáno prostřednictvím překladů, přičemž nově nastupující generace překladatelů pohlíží na dílo vzniklé v minulosti prizmatem své doby a aktualizují jeho jazykovou podobu. V ideálním případě se klasik dočká nové „tvůrčí interpretace“ (řečeno slovy Jiřího Levého) s každou další generací: připomeňme např. bohatou tradici českých překladů Shakespearových dramát zahájenou J. V. Sládkem a pokračující přes Otokara Fischera a E. A. Saudka k současným překladatelům Martinu Hilskému a Jiřímu Joskovi.

Rumunský klasik Eminescu se u nás bohužel netěší takovému šťastnému údělu. Čeští čtenáři mají do dnešní doby k dispozici jen dva útlé výbory z jeho poezie.

¹ Citáty z Eminescových básní jsou převzaty z vydání Eminescu, M. *Poezii*. București : Editura pentru literatură, 1967.

Chronologicky první je sotva padesátistránková brožura nazvaná *Milostné písně*, která vyšla v roce 1939 u nakladatele Františka Obziny ve Vyškově jako soukromý tisk. Básně vybrala a přeložila Božena Věrná (1901–1967), publikující pod bizarním pseudonymem B F Maria Ha de Věrnyj. Tato málo známá básnířka působila v Brně jako odborná učitelka a vlastním nákladem vydávala sbírky básní katolické a mystické inspirace. Koncem třicátých let se pokusila překládat poezii Walta Whitmana a Mihaie Eminesca. S Eminescovými básněmi se seznámila prostřednictvím přátel z Rumunska, zřejmě však jen v německém překladu. Básnířka pociťovala silnou duševní spřízněnost s rumunským básníkem, což je patrné již z její úvodní invokace:

„Eminescu! / básníku smutný s pohledem shovívavé krásy *Jasi* / Tvé dílo jest mi uzavřeno dosud pečeti neznalosti jazyka / a přece Tvé kroky mě provázejí zemí / jak jsme si blízcí, cizince smutný // Topoly jsou tu překrásně vysoké *Halta Ciochiuta* / a není se oč opřít / kromě Tvého štíhlého jména / Eminescu! ...“.² Svazček obsahuje 34 Eminescových básní - těch nejznámějších, jako je „O, mamă...“, „Înger de pază“, „Sara pe deal“, „Venere și Madona“, „Mortua est!“, „Floare albastră“, „Lacul“, „Și dacă...“, „Mai am un singur dor“ apod. Srovnáme-li jejich české převody s originálem, povšimneme si, že jde o velice volný překlad. V závěrečné poznámce překladatelka sama přiznává jisté licence a obměny:

Obava, že rýmovaná forma dosti neobvykle sevře volný verš překladatelčin širokého rozmachu, ukázala se lichou. Jakoby Eminescu sám vedle stál – překlady plynuly nevýslovně lehce – v míře nesmírně nepatrně zaměněn rým střídavý přerývaným, resp. asonancí. Počet rytmických stop leckde změněn – což ostatně činil i Eminescu – prvý verš básně zpravidla v originále totožný s nadpisem někde úmyslně překreslen. Jinak zachován originál obsahově i formově, sladká a bolestná melancholie Eminescova leckde konejšivě ztlumena, jinde rozezvučena.³

Ve skutečnosti většina přeložených básní neodpovídá originálu ani versifikací, ani smyslem. Podívejme se např. na úvodní báseň výboru – „O, mamă...“ (Ó matko). Eminescu ji napsal ve třináctislabičných jambických verších se sdruženým mužským rýmem. V převodu Boženy Věrné se počet slabik ve verši pohybuje od 14 do 21, rytmus je nepravidelný, rýmy jsou většinou ženské. Avšak nejpodstatnější změnou je to, že ze tří strof básně překladatelka vybrala jen strofu první, připomínající zesnulou matku, a ponechala stranou sdělení určené milované ženě: „Cînd voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plîngi...“ („Až zemřu, má milá, neplač u mého lože...“), atd. Z osmnácti veršů básně jich

² Eminescu, M. *Milostné písně*. Přel. B F Maria Ha de Věrnyj. Vyškov : F. Obzina, 1939, s. 3.

³ Tamtéž, s. 46.

v českém „překladu“ zůstalo jen šest: „*Ó matko Sladká matko Z mlh dávno zašlých časů / v kvílení listí slyším stín Tvého předraženého hlasu / Na černý kámen svatého hrobu Tvé krypty stmělé / podzimní vítr v slzavých závanech akáty zvadlé a pláč můj stele / tiše se tu chví ve větvích vítr... jakoby zpívalas... / stále tu bude zhasínat ten sladce spící hlas*“.⁴ Ani takto zúžené téma se neobešlo bez významových posunů, nejnápadnějších v posledním verši strofy, který v originále zní „Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu.“ (Větve akátu / se stále budou nad tebou kolébat, ty budeš stále spát.) V řadě dalších básní nebyly na mnoha místech správně pochopeny gramatické vztahy mezi jednotlivými výrazy, což vedlo k překroucení smyslu. Např. v básni „*Pe lângă plopii fără soț*“ (Podle řady topolů) zní 8. strofa takto: „*Căci te iubeam cu ochi păgîni/ și plini de suferinți./ Ce mi-i lăsară din bătrîni/ Părinții din părinți.*“ („Neboť jsem tě miloval pohanskýma očima / plnýma utrpení, / jež mi z pradávna zanechali / moji předkové.“) U Marie Ha de Věrnyj oči, o nichž je řeč, jako by patřily oslovené dívce: „Miloval jsem tvé oči pohanské / a plně trýzně / jež nechali mně rodiče a předkové z přízně.“⁵ Význam je podstatně změněn, a navíc se vytratil odkaz na starobylé, mytické kořeny lyrického subjektu. Na četných místech působí rušivě překladatelčina záliba v poetismech 19. století, např. „ručky“, „žel“, „chyška“, „rab“, „vkovat“, „zavznít“, a v těžkopádných, případně gramatických rýmech, např. „pramen vroucí – sny tak těžce mroucí“, „čas ztrácej – v polosnu klímaje“ apod. Závěr nemůže být jiný než ten, že ze sbírky *Milostné písně* si čtenář nemůže učinit představu o Eminescově filosoficky zaměřené a hudebně znějící poezii. Maria Ha de Věrnyj nepřekládala Eminescovy básně, nýbrž psala volné variace na eminescovská témata. Její výbor nezaznamenal prakticky žádný ohlas, protože vyšel jen v malém nákladu a v době nepřející Múzám – krátce po německé okupaci českých zemí v březnu 1939. Dnes ho můžeme považovat za bibliofilskou raritu.

Druhý výbor z básnické tvorby Mihaie Eminesca vznikl v mnohem příznivějších podmínkách. Vyšel v roce 1964 ve Státním nakladatelství krásné literatury a umění v Praze pod názvem *Až září voda tmavá...* (titul odpovídá 7. verši básně „*Și dacă... – „A když...“*) a na jeho vzniku se podílel básník Vilém Závada (1905–1982) společně s překladatelkou a redaktorkou SNKLU Evou Strebingerovou (1931–1985). Svazek z edice Světová četba obsahuje předmluvu rumunského estetika Tudora Viana (1897–1964) a 37 básní. Výběr je tentokrát širší – kromě milostné poezie je do něj zařazena také lyrika inspirace sociální jako např. „*Împărat și proletar*“ (Císař a proletář) nebo „*Ai noștri tineri*“ (Ti naši mladíci), historické jako „*Scrisoarea III*“ (Dopis III) i folklorní jako „*Făt-Frumos din tei*“ (Princ z lípy) nebo „*Călin*“.

⁴ Tamtéž, s. 5.

⁵ Tamtéž, s. 37.

Kulturněpolitický záměr předložit české kulturní veřejnosti věrohodný obraz rumunského národního básníka se i přes viditelné úsilí obou překladatelů příliš nezdařil. Hlavním důvodem je to, že básnické založení Viléma Závady neodpovídalo Eminescovu naturelu. Závada, jenž pocházel z průmyslového Ostravska, se zapsal do dějin české literatury sociálně laděnou tvorbou a bývá charakterizován jako básník konkrétní a reálná. Jeho témata i výrazové prostředky se výrazně lišily od Eminescových, a proto nemohl vzniknout kongeniální překlad. Podrobný jazykový a stylistický rozbor by prokázal, v čem ani tento druhý pokus o přiblížení Eminescovy poezie českým čtenářům neuspěl. Těžko najdeme „magickou hudebnost“, o níž v přemluvě mluví Tudor Vianu, v mechanicky znějících verších s banálními rýmy. Zvolené lexikum působí archaicky, jako by bylo reminiscencí na počátky české umělé poezie v první polovině 19. století. V některých případech špatné pochopení originálu způsobilo, že význam příslušných veršů byl někdy posunut, jindy závažně porušen. Např. báseň „O, mamě...“ (zde „Má drahá maminko“) je tentokrát přeložena v úplnosti, avšak v poslední strofě, jež u Eminesca rozvíjí obraz smrti básníka a milované ženy ve stejnou chvíli – „Iar dacă împreună va fi ca să murim...“ („A kdybychom měli zemřít společně...“) –, se z nepochopitelných důvodů objevují dvě bytosti ženského rodu a smysl básně je zcela deformován: „Kdybychom však společně měly zemřít obě dvě, / ať jenom nepohřbí nás na studeném hřbitově, / však třeba u potoka hrob nám vykopají / a do společné truhly obě dvě nás dají.“⁶ Jemně melancholická a zpěvná báseň „De ce nu-mi vii“ (Proč nejdeš jen?) zní v překladu až nechtěně komicky, zejména ve 2. a 3. strofě: „Ó, pojď do mého objetí, / tak strašně chci tě viděti / i hlavu položit mám chuť, / na tvoji hrud, na tvoji hrud. // Vzpomínáš ještě na ten čas, / kdy polem se mnou chodilas? / Často jsem bral tě za loket / a vzhůru zved a vzhůru zved.“⁷

Abychom se však neomezili jen na výčet překladatelských neadekvátností, musíme uvést i potěšující skutečnost, že lyrickoepická poéma „Luceafărul“, uvedená zde poprvé v češtině (pod názvem *Hyperion*), je přeložena podstatně lépe než všechny ostatní básně, s mnohem větším porozuměním pro její téma i výrazové ztvárnění; díky tomu si čtenář může uvědomit, v čem spočívá poselství tohoto vrcholného díla rumunského romantismu, na němž básník pracoval po deset let. Zatímco původní náčrty rozvíjely folklorní námět o drakovi zamilovaném do krásné princezny, v dalších variantách se vyhranilo téma Světloňoše, který v touze po lásce pozemšťanky je ochoten zřít se své nesmrtelnosti, avšak poučen Stvořitelem i pomíjivostí lidských citů vrací se na své místo na nebi: „Hyperion jak dřív se skví / nad lesy, nad vodami, / neklidné moře provází

⁶ Eminescu, M. *Až září voda tmavá*. Přel. Vilém Závada. Praha : SNKLU, 1964, s. 63.

⁷ Tamtéž, s. 119.

/ hořkými samotami, // však nepadá už do moře:/ – Co ti, figurko z hlíny, / záleží na tom, kdo to je, / zda já, či někdo jiný?// Žijte si v těsné prostoře / a šťastný los vám padni, / však já se cítím nahore / nesmrtelný a chladný.“⁸ Postava demiurga v kontrastu s pozemskostí odkazuje mj. k Hölderlinovi a Carduccimu. Alegorický smysl poémy objasňuje Eminescova poznámka na okraji rukopisu, podle níž génius uniká smrti a zapomnění, avšak v pozemském životě není schopen být šťasten ani učinit šťastným někoho jiného.

Desetiletí, která následovala po vydání výboru *Až září voda tmavá*, bohužel nijak nepřispěla k lepšímu poznání Mihaie Eminescu u nás. Ročně tu vycházely v průměru dva tituly z rumunské literatury, avšak v nakladatelských plánech převažovala próza; výjimku představovalo několik málo básníků 20. století (Tudor Arghezi, Virgil Teodorescu, Nichita Stănescu). Koncem osmdesátých let přistoupil pražský Odeon k přípravě obsáhlého výboru z Eminescova díla, v němž měla být zastoupena poezie i povídková tvorba, avšak v bouřlivých proměnách knižního trhu po roce 1989 tento projekt zanikl současně s nakladatelstvím.

Na Slovensku jsou počátky recepcce rumunského národního básníka spjaty se jménem Ivana Kraska (1876–1958). Tento význačný symbolistický básník v mládí studoval v Sedmihradsku podobně jako mnozí jiní synové ze slovenských evangelických rodin. Během studia na německém gymnáziu v Sibini a na rumunském gymnáziu v Brašově se seznámil s Eminescovou poezií, a byl jí tak nadšen, že ji jako dvacetiletý mladík začal překládat. Jeho přebásnění pak vycházela ve slovenských literárních časopisech v meziválečném období, vrátil se k nim však i v poválečných letech a vybrušoval je do dokonalého tvaru, s nímž se setkáváme v útlém výboru *Tiene na obraze času* z roku 1956.⁹ Podle Jozefa Felixe nebyl Eminescu jen velkou literární láskou Kraskových mladých let: „Ba neprestal sprevádzať Ivana Kraska cez celý jeho život. Práve preto, že v jeho poézii našiel rodnú sestru svojej poézie.“¹⁰ Interpretace nejnovějšího data z pera Libuše Vajdové vysvětluje tuto podivuhodnou spřízněnost mezi oběma básníky tím, že v Eminescově pozdním romantismu je možno pozorovat stopy „konce století“, začínajícího symbolismu nebo i dekadence; právě na tyto aspekty se Krasko nejvíce orientoval, a proto jeho překlady působí nejčastěji jako původní tvorba. V osobnosti slovenského symbolisty našel Mihai Eminescu kongeniálního překladatele.¹¹

⁸ Tamtéž, s. 94.

⁹ Eminescu, M. *Tiene na obraze času*. Přel. Ivan Krasko, doslov Jozef Felix. Bratislava : SVKL, 1956.

¹⁰ Felix, J. „Doslov“. In Eminescu 1956. Cit. vyd., s. 68.

¹¹ Srov. Vajdová, L. *Rumunská literatúra v slovenskej kultúre (1890-1990)*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, s. 115–140.

Dalším, koho zaujal Eminescův odkaz, byl básník katolické moderny a literární kritik Karol Strmeň (1921–1994), který ve čtyřicátých letech přeložil mj. Dantův *Nový život* a výbor z básní R. M. Rilkeho (později se věnoval mj. P. Claudelovi a staré japonské poezii). Vlna zájmu o rumunskou literaturu v době Slovenského státu ho přivedla k Eminescovu básnickému dílu. Oslovila ho především jeho milostná a intimní lyrika výrazně romantického zaměření, z níž vybral 24 básní pro *Výber z poézie* vydaný roku 1943, který dosáhl značného čtenářského ohlasu. Protože Strmeň jako bývalý příslušník slovenských fašizujících hnutí po válce emigroval na Západ a usadil se ve Spojených státech, stal se tento výbor nedostupným a dočkal se nového vydání až v roce 1999, kdy vyšel v elegantní bibliofilské úpravě pod názvem *Ďaleko od teba*.¹² Strmeňovi, který neuměl rumunsky a překládal na základě doslovného překladu, se vždy nedařilo – na rozdíl od Kraska – proniknout do Eminescovy poetiky a dosáhnout souznění s básníkem, slovenská kritika však na jeho přetlumočení vcelku shodně oceňuje brilantně propracovanou formu.¹³

V současné době převažuje v českém i slovenském kulturním prostředí zájem o aktuální novinky rumunské literatury, filmu a divadla: připomeňme např. úspěch románu *Simion Vítězník* Petra Cimpoeşa a filmu *Čtyři měsíce, tři týdny a dva dny* režiséra Cristiana Mungia. V tomto kontextu je proto hodno obdivu, že se bratislavská rumunistka Libuša Vajdová rozhodla splatit dluh současných překladatelů vůči zakladatelské osobnosti moderní rumunské poezie a spolu s básnířkou Vierou Prokešovou připravila stostránkový výbor z Eminescovy lyriky *Křídla z vosku*, jež v roce 2007 vydal Milan Richter ve svém nakladatelství MilaniuM. Vznik publikace finančně podpořil Rumunský kulturní institut v Bukurešti, který v posledních letech s úspěchem uplatňuje svůj grantový program zaměřený na šíření a popularizaci rumunské literatury ve světě.

Díky pečlivé grafické úpravě vypadá brožovaná publikace středního formátu přitažlivě už na první pohled. Obálku zdobí nejkrásnější Eminescův portrét, pořízený pražským fotografem Janem Tomášem na podzim roku 1869, krátce předtím, než se devatenáctiletý Mihai zapsal ke studiu na vídeňské univerzitě. Proslulá podobenka zachycuje mladého muže s delšími tmavými vlasy, vysokým čelem, hrdým pohledem a výrazně tvarovanými rty. Podle slov autora obsáhlého Eminescova životopisu byl básník v té době „krásný jako polobůh“.¹⁴ Další dvě Eminescovy fotografie ze zralého období, ukázky básníkovy

¹² Eminescu, M. *Výber z poézie*. Přel. Karol Strmeň, předmluva N. I. Herescu. Ružomberok : Obroda, 1943.

Eminescu, M. *Ďaleko od teba*. Přel. Karol Strmeň, ed. a studie Július Pašteka. Bratislava : Petrus, 1999.

¹³ Srov. Pašteka, J. „Predstavil nám Eminesca“. In Eminescu 1999 cit. vyd., s. 73.

¹⁴ Călinescu, G. *Viața lui Mihai Eminescu*. București : Editura pentru literatură, 1966, s. 131.

rukopisu a jeho kaligrafické podpisy (materiály, jež poskytla Knihovna Rumunské akademie věd) najde čtenář uvnitř svazku.

Velkou předností nového výboru jsou doprovodné texty L. Vajdové, které zasazují Eminescovu tvorbu do širších dobových souvislostí i do současných polemik o smysl klasikova odkazu. „Poznámky prekladateľky“ (s. 84–88) obsahující vysvětlivky k rumunským reáliím a k historickým či literárním motivům jednotlivých básní umožňují jejich lepší a úplnější pochopení. „Kalendárium Eminescovo života a diela“ (s. 89–95) poskytuje slovenskému i českému čtenáři možnost poprvé se seznámit s Eminescovou biografií, která do dřívějších výborů nebyla zahrnuta. V doslovu nazvaném „Křídla z vosku v horúčave života“ (s. 97–109) se autorka zamýšlí nad významem Eminescova života a díla pro dnešek, přičemž vychází ze živých diskusí vedených v rumunském literárním tisku po roce 1989. Soustřeďuje se především na několik okruhů otázek: jak demytizovat tradiční obraz osamocенého a vznešeného romantického génia, jak napravit ochuzení a pokřivení básnikova odkazu za komunistického režimu, jak rekonstituovat skutečnou Eminescovu lidskou podobu a konečně s jakými východisky znovu přistoupit k četbě a interpretaci „čítankového“ klasika.

Pokud jde o nové výklady Eminescovy poezie, autorka skepticky konstatuje, že významnější příspěvky o jeho básnickém díle se v posledních letech zatím neobjevily, možná proto, že zásadní monografie a studie z pera literárních historiků a kritiků 20. století (G. Călinescu, D. Murărașu, Perpessicius, T. Vianu aj.) se zdají být vyčerpávající. Zůstává však otevřena možnost lépe a úplněji poznávat spisovatelovu osobnost: „Nové pohľady sa usilujú vidieť v ňom v prvom rade človeka. Fyzicky, spoločensky, sociálne, myslenie.“¹⁵ Místo zavedených představ „romantického démona“ a „sociálního buřiče“ zdůrazňuje L. Vajdová mnohostrannost Eminescových zájmů (německá filosofie, evropské dějiny, sanskrť, orientální náboženství, přírodní vědy) a jeho celoživotní priority, patrné zejména z bohaté publicistiky: vlastenectví hraničící s nacionalismem, vřelý vztah k lidu a k lidové slovesnosti, politický konzervatismus a nedůvěru k reformám.

V době, kdy se v Rumunsku básníkův obraz osvětluje z různě zaměřených a někdy i protichůdných hledisek, se začala rýsovat podoba přítomného slovenského výboru. Jeho pořadatelka do něj zahrnula především rozměrnější, filosoficky zaměřené skladby, ale ponechala v něm i drobné lyrické básně, jež upřednostňovali dosavadní překladatelé. Výběr 36 básní je natolik reprezentativní, že dává dobrou představu o vývoji Eminescovy poezie od prvotního

¹⁵ Vajdová, L. „Křídla z vosku v horúčave života“. In Eminescu, M. *Křídla z vosku*. Přel. Viera Prokešová, jaz. spolupráce Libuša Vajdová. Dunajská Lužná : MilaniuM, 2007, s. 98.

vyjádření romantické rozpornosti („Anjel a démon“) a ohlasů německého romantismu („Modrý kvet“), přes moderní výraz vzpoury proti božské svrchovanosti („Dákova modlitba“), až k poslednímu tvůrčímu období, v němž nenaplněná láska a nepochopení společnosti v básníkovi utvrzují jeho tragický životní pocit („Nechápeš ma...“, „Glosa“). Mnohé z básní jsou do slovenštiny přeloženy poprvé, což se týká i nejdelší a nejzávažnější z nich, poémy „Hyperion“, o níž jsme se zmínili výše v souvislosti s překlady V. Závady. Pro porovnání uvádíme stejnou pasáž básně (tři závěrečné strofy) v přetlumočení V. Prokešové: „On zachveje sa, si to ty, / na kopcoch, v lesoch, v prúdoch, / a sprevádzajúc samoty, / vlny sa pohnú hrdo; // nepadne, už sa nechveje, / do mora, do hlbiny./ – Tvár z hlíny, tebe jedno je, / či som to ja, či iný. // V kruhu si chodte životom, / šťastie si berte dielmi, / vo svojom svete ja však som / studený, nesmrteľný.“¹⁶

Pokud mohu jako Češka posuzovat kvalitu slovenského překladu, zdá se mi, že básnička Viera Prokešová nejen adekvátně vystihla jemné významové nuance v básních rumunského lyrika, ale podařilo se jí rovněž převést do slovenštiny jeho příznačnou melodičnost a zpěvnost. Ve výběru lexika dala přednost současnému slovníku na úkor archaismů a poetismů, a tím básníka přiblížila vnímavosti dnešního čtenáře. S nemnoha výjimkami zachovala původní prozodii Eminescových básní, z nichž většina je napsána v oktosylabu se střídavým mužským a ženským zakončením, některé verše jsou dekasylabické nebo dodekasylabické, osm básní má podobu klasického sonetu a jedna je v rozměru sapfické strofy. Podobně respektovala eufonickou stránku originálů kombinováním úplných rýmů s asonancemi a vytvářením zvukosledů.

Slovenština není rumunštině o nic bližší než čeština a převod poezie z tohoto východorománského jazyka klade na překladatele obdobné nároky. Při porovnávání nového výboru s padesát let starým českým překladem však záhy dospějeme k názoru, že slovenské verze znějí přirozeněji a plynuleji, a to v lyrice intimní i reflexivní. Důvodem příznivého dojmu bude zřejmě to, že toto nové slovenské přetlumočení lépe vystihuje eminescovskou atmosféru i hudebnost, aniž by k tomu potřebovalo výrazivo a syntax 19. století. Pro ilustraci uvedme např. první dvě strofy básně „Peste vírfuri“,¹⁷ v jejímž romantickém přírodním rámci se lyrický subjekt vyznává z milostného zklamání přecházejícího až v touhu po nebytí:

¹⁶ Eminescu 2007, cit. vyd., s. 80–81.

¹⁷ „V strmých vrcholcích“. In Eminescu 2007, cit. vyd., 29. – „Přes kopce“. In Eminescu 1964, cit. vydání, s. 63.

V strmých vrcholcích

Mesiac klesá v strmých vrcholcích,
les tichučko kývá listami,
z vetiev jelše náhle omámi
sluch melancholický lesný roh.

Ďalej, ďalej, nech je napnutý
stále tónmi čoraz tichšími,
do duše bez lásky nech vstúpi mi,
naplní ju sladkou túžbou po smrti.

(...)

Přes kopce

Les se chvěje v samé hloubi,
luna září v noční tmě.
Nedaleko v olšíně
někdo na roh smutně troubí.

Jako z dálky tiše, snivě
zní ta hudba zdušená.
A má duše ztrápená
po smrti jen touží nyně.

(...)

Výbor *Krídla z vosku* přichází do prostředí připraveného předešlými překladateli, především Ivanem Kraskem. Lze říci, že Eminescu do jisté míry souvisí s vývojem slovenské poezie, a proto je jeho jméno na Slovensku známé, přinejmenším mezi literáty. Novému překladu se dostalo příznivého přijetí ze strany recenzentů M. Resutíka, J. Bžocha aj. O jeho kvalitách svědčí nepochybně i to, že překladatelky V. Prokešová a L. Vajdová obdržely prestižní Cenu Jána Hollého za překlad poezie vydaný v roce 2007. Kromě toho tato nová publikace nakladatelství MilaniuM (jež doposud uvedlo např. poezii R. M. Rilkeho, H. Martinsona a J. Štroblové) dostala cenu Za významný ediční počin.

Chronologický přehled recepce básnického díla Mihaie Eminescu můžeme uzavřít konstatováním, že nedávno vydaným svazkem *Krídla z vosku* se slovenskému čtenáři dostává do rukou promyšleně sestavený a zdařile přeložený výbor z tvorby velkého rumunského básníka. Z tohoto úspěchu slovenské překladové školy může mít prospěch i český čtenář, pokud ovšem během let

Recepce básnického díla Mihaie Eminesca

následujících po rozdělení Československa zcela slovenštině neodvykl. Na nové české přetlumočení Eminescovy lyriky si však bude muset ještě počkat. Doufejme, že se letitý dluh vůči význačnému představiteli evropského romantismu stane přitažlivou výzvou pro nastupující generaci českých rumunistů.

Reception of Mihai Eminescu's poetic work in Czechia and Slovakia

The article presents the fate of the poetic work of “the last European romanticist” Mihai Eminescu (1850-1889) in Czech and Slovak culture, in both axes: diachronic (the historical circumstances of the translations) and synchronic (the criteria of selection and the quality of the translations). The first part is devoted to two Czech anthologies of Eminescu's poetry – *Milostné písně* (1939) and *Až září voda tmavá* (1964) – and suggests that first of these cannot be considered as a translation, while the second did not succeed in transposing of Eminescu's expression. The second part of the article is devoted to anthologies published at Slovakia: *Výber z poézie* (1943), *Tiene na obraze času* (1956) and *Krídla z vosku* (2007). In the Slovak environment, translation of the Romanian poet had a long tradition since the years following the First World War and local translators better grasped romantic and symbolic features of his works as well as his famous musicality.



Dějiny a interpretace





Od Sada k libertinům a zpět¹

Josef Fulka ml.

Blanchotova kniha *Lautréamont a Sade* a výbor z francouzské libertinské literatury s titulem *Vášeň a rozum* (který obsahuje tři texty, totiž *Tereza filosof* Boyera d'Argense, pojednání *O ženách a jejich výchově*, jehož autorem je Choderlos de Laclos, a novela *Není zítřku* od Vivanta Denona) vycházejí v češtině sice takřka současně, ale u různých nakladatelů a bezpochyby i s odlišným záměrem. Jestliže se pokusím zde o nich uvažovat paralelně, není to za účelem recenzování, ale spíš proto, že, jak se mi zdá, obě knihy se negativně osvětlují, přičemž spojnicí tvoří právě Sadovo dílo: Blanchotovi se podařilo přesvědčivě ukázat, že Sada je třeba vymanit z kontextu „pouhého“ libertinství a učinit z něho metafyzickou figuru, libertinské texty zase ukazují negativní stránku tohoto gesta, jíž je tendence zapomínat, že Sade je v mnoha ohledech spisovatelem svého století a že bez příslušného kontextu je každý výklad jeho díla velkou měrou reduktivní.

Blanchotova studie je v kontextu sadovských interpretací položkou skutečně kanonickou (spolu s Klossowského knihou *Sade můj bližní*, studií Simone de Beauvoir *Je třeba pálit Sada?* a později s Barthesovým *Sade, Fourier, Loyola*). O typickém blanchotovském patosu si můžeme myslet leccos, ale nelze popřít, že na necelých sedmdesáti stranách (tvořící úvodní, sadovskou část jeho knihy – druhou, větší část, jejíž rozbor přenechám povolanejším, je věnována Lautréamontovi) se mu daří jednoznačně změnit tradiční obraz Sada jako pornografa, pouhého hromaditele perverzních výstřelků nebo zajisté výjimečného, ale přece jen pouhého provokatéra. Sade je dialektik, tvůrce metafyzického systému a původce zcela nového pojetí člověka. Všechny tyto tři motivy, které jsou v Sadových knihách samozřejmě neoddelitelné, Blanchot z jeho obrovského díla vydestilovává s mimořádnou precizností. Sadovo dílo je čím si absolutním: „Jestli je v knihovnách oddělení knih nepřístupné veřejnosti, je to kvůli takové knize. Lze připustit, že v žádné literatuře žádné doby se nevykytlo tak skandální dílo, že žádné jiné dílo neranilo hlouběji lidské city a myšlenky,“ prohlásí Blanchot hned na začátku.² Jenže to neznamená, že by toto dílo nebylo dynamizováno svým vnitřním pohybem, který lze odhalit, analyzovat, ba dokonce formalizovat, a který Blanchot neváhá v samotném

¹ Nad knihami Blanchot, Maurice. *Lautréamont a Sade*. Praha : Garamond, 2008. Přel. Marie Dospíšilová; týž. *Vášeň a rozum. Láska v době libertinů*. Praha : Prostor, 2008. Přel. M. Petříček a M. Pokorný.

² Blanchot, M., cit. d., s. 18.

Od Sada k libertinům a zpět

titulu své sadovské studie označit za pohyb racionální (že je zde však slovo „racionalita“ nejednoznačné, začne být jasné velice záhy).

Sadovská racionalita je určena tenzí mezi ideou a vášní: ideje jsou motivovány a oživovány vášněmi, zatímco vášně je nicotná a směšná bez racionálního ospravedlnění. Odtud potom neustálá oscilace mezi systémem a ne-systémem:

Sadovy myšlenky v každém okamžiku uvolňují jisté iracionální síly, s nimiž jsou svázány: tyto síly uvádějí teoretické myšlenky zároveň v pohyb i ve zmatek skrze určitý nápor, jemuž ony myšlenky odolávají i podléhají, který se snaží zvládnout a vskutku jej zvládnou, ale to se podaří jen tak, že osvobodí další temné síly, které je znovu odvedou s sebou, odchýlí je z cesty a znetvoří je.³

Postup Sadova myšlení, které takto postupně buduje své systémy, aby je ihned zpochybnilo, pozměnilo a vytvořilo nové, koncept myšlení vášní, které se ale nevzdává nároků na racionalitu, lze těžko vyjádřit lépe než touto větou. Slast, na niž si sadovský libertin činí nárok, je absolutní, hyperbolizovaná a neomezená – ne náhodou se velcí sadovští libertini rekrutují buď z nejvyšších, nebo nejnižších vrstev společnosti (buď jsou jejich prostředky neomezené, nebo nemají co ztratit). V tomto absolutnu mizí rozdíl mezi slastí a neřestí, a co víc, mezi aktivitou a pasivitou – člověku, který se energicky upíná ke zlu, se nemůže stát nic zlého, tvrdí Blanchot, protože takový člověk především disponuje mocí přeměnit všechny pohromy na slast. Tušíme již ovšem, že univerzum, které se takto vytváří, je neobyčejně vratké: spojení uzavírané mezi libertiny je neustále ohrožováno možností zrady (která jako každý zločin způsobuje slast), a především sadovská svrchovanost je sama o sobě rozporná. Každý empirický čin ničení je v libertinově mysli zdvojen představou aktu absolutní destrukce, již je empirický akt pouhým stínem a neuspokojivou náhražkou. Libertin může pro své potěšení zabít tisíce lidí, ale čím větší počet, tím více se mu ukazuje nicotnost jeho počínání: „Svět, v němž Jedinečný kráčí kupředu, je poušť; bytosti, které tu potkává, jsou méně než stíny; tím, že je trýzní, tím, že je ničí, se nezmocňuje jejich života, ale dokazuje jejich nicotnost, stává se pánem jejich nebytí, a z tohoto nebytí získává svůj největší požitek.“⁴ Svrchovanost je svrchovaností negace: libertin ničí, aby afirmoval sám sebe, ale v této afirmaci hledá negativitu, síla v podobě smrti, která sama nemůže zemřít. A jestliže jsou všechny perverze a výstřelky ospravedlněny svou údajnou přirozeností, libertin na své dialektické cestě musí zároveň dospět k bodu, kdy popírá nejen Boha, ale i samotnou přírodu – a zde se Sade skutečně vymaňuje

³ Tamtéž, s. 21.

⁴ Tamtéž, s. 43–44.

z materialistického kontextu své doby. Příroda je prezentována jako ničitelka, jako matka zabíjející vlastní děti, ale povýšíme-li toto její pojetí na univerzální pravidlo, potom samotný pojem zločinu ztrácí smysl a libertinova svrchovanost je nicotná: „Je-li zločin duchem přírody, není zločinu proti přírodě, a tedy není žádný zločin možný.“⁵

Sadova logika je logikou bytostně negativní: negace je dovedena ke svému vrcholu, ale právě na tomto vrcholu se ukazuje jako nezavršitelná. Tatáž ambivalence postihuje i samu slast: má-li být slast skutečně čistou negací, potom je jejím rubem to, co Sade (již ve zcela stoickém, a nikoli epikurejském duchu), nazývá apatií, stavem bytosti, která je absolutně svrchovaná, a přitom ve své svrchovanosti absolutně nemožná.

Tento Blanchotův takřka heroický výkon spočívající v tom, že na relativně malé ploše dokáže zachytit a zdůraznit dialektiku, která je hybnou silou díla budícího na první pohled dojem pouhé kumulace výstřelků, nicméně obnáší jeden problém, totiž že díky této oslňující vizi přehlédneme jiné rysy Sadových textů, na něž se upozorňuje velmi zřídka, pokud vůbec. V první řadě vzniká dojem, že Sadovy romány tvoří jeden literární blok bez vnitřní diferenciaci, a pokud nějaká diferenciaci vstupuje do našeho povědomí, potom jde především o rozdíl spíše řekněme sociální než literární: rozdíl mezi Sadovými texty určenými pro publikaci, tedy jakousi *soft* verzí „sadismu“, a mezi jeho neoficiálními romány. Zapomene se na to, jak důležité strukturní rozdíly existují i v rámci neoficiální části Sadova díla. Jeden příklad za všechny: *120 dnů Sodomy* na jedné straně a *Justina* či *Julietta* na straně druhé jsou texty se zcela odlišnou dynamikou: struktura ve *120 dnech* je uzavřená, oběti i jejich mučitelé jsou zavřeni na jednom místě, počet obětí je konstantní, a tedy se může pouze snižovat, jak postupně umírají; jde zde tedy o kombinatoriku o omezeném počtu členů a o zvláštní verzi literárního realismu – mučení a smrt obětí probíhá podle bizarních, ale nakonec víceméně důvěryhodných anatomických pravidel, a právě z toho pramení pocit děsivosti a nesnesitelnosti, který při četbě zakoušíme. Něco takového se totiž *může stát* (a není náhoda, že Pasolini zfilmoval právě tento román), jakkoli je to nepravděpodobné. V *Justině* a *Juliettě* je struktura naopak *otevřená*: libertini cestují, mění místo a vzhledem k jejich neomezeným materiálním prostředkům je počet obětí rovněž neomezený, neboť oběti se zde rekrutují z populace obývající ten či onen prostor, který libertin „obsadí“: proto může být opakování perverzních aktů v podstatě nekonečné a vzniká dojem, že pokud tyto romány nějak končí, tento konec je dán vyčerpáním nikoli počtu obětí, ale samotných perverzních aktů – už není co říci, všechny možnosti byly využity. Principem *120 dnů* je empirismus, princi-

⁵ Tamtéž, s. 56.

pem *Justiny* a *Julietty* je transcendentalismus. Proto se poslední dva zmiňované texty čtou podstatně snáze: je jim vlastní jakýsi pohádkový či pikareskní opar umocněný i tím, že některé popisované akty jsou de iure nemožné.

Kromě toho je zde však jiná věc, možná ještě závažnější: díky onomu obrazu literárního absolutna, které Blanchot tak emphaticky zdůrazňuje na úvodních stranách svého eseje, máme sklon zapomínat na kontextovou zasazenost Sadova díla. V sadovském literárním monumentu je samozřejmě každá slast, každý akt ničení, každá vášně neúměrně hyperbolizovaná, ale to neznamená, že by toto dílo bylo odstřiženo od literárního kontextu; obrovské množství motivů nás ihned upomene na to, že existuje řada autorů, s nimiž Sade vstupuje do – mnohdy samozřejmě ironického a parodického – dialogu. Studium těchto vztahů – jinak řečeno studium sadovské intertextuality – si žádá pečlivou literárněhistorickou práci, která byla zatím podniknuta jen v náznacích. Připomeňme zde nicméně alespoň monumentální práci R. F. Brissendena o motivu ohrožené ctnosti od Richardsona po Sada,⁶ kde se přesvědčivě ukáže, nakolik je údajné sadovské absolutno pronásledováno stínem sentimentálního románu (především neprávem opomíjeného Richardsona) a negativní reakcí na sentimentální optimismus, ale samozřejmě také románu gotického, jehož prvky do Sadových textů vstupují systematicky a konstantně.

Stejně silný vliv ovšem představovala pochopitelně i dobová libertinská literatura. Přečteme-li si libertinské romány, zvláště *Terezu filosofa*, publikovanou ve *Vášni a rozumu*, ihned postřehneme, že takřka všechny typické sadovské figury jsou – samozřejmě v poněkud přepjaté podobě – převzaty z dobové literatury a že Sadovo literární univerzum je protkáno intertextovými vlákny odkazujícími k literárním postupům, které v jeho době nejsou nijak ojedinělé. *Tereza filosof*, první z románů tvořících tento výbor, obsahuje například zcela emblematický *incipit*: směsice metafyziky a sensuality – která řadu interpretů tolik ohromovala u Sada – je zde jasně stanovena jako vůdčí princip narace: „Chcete, abych podala obraz, v němž by scény, o nichž jsem vám vyprávěla anebo jichž jsme se sami účastnili, neztratily nic ze své smyslnosti, a aby si metafyzické úvahy zachovaly všechnu svou sílu? Vskutku, drahý hrabě, zdá se, že je to nad mé síly.“⁷ A jestliže je dotyčná hlavní postava označena přídomkem „filosof“, potom je to nejen kvůli schopnosti zdvojit sensuální prožitek „metafyzickou“ reflexí, ale také – a možná především – kvůli vlastnosti, bez které se filosof neobejde a která výrazně připomíná to, co Foucault obdivuhodně analyzoval v souvislosti s antickou filosofií: touto vlastností je

⁶ Viz Brissenden, R. F. *Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*. London : MacMillan, 1974.

⁷ Boyer d'Argens. „Tereza filosof“. In *Vášně a rozum. Lásky v době libertinů*. Cit. d., s. 11.

parrhesia, pravdomluvnost. „Jestliže ale, jak říkáte, vám tento příklad a toto poučení byly ku prospěchu, proč se pak nepokusit dopřát stejný požitek i jiným, a to stejným způsobem, totiž příkladem a poučením? Proč se obávat zaznamenat pravdu, která je užitečná společnosti?“⁸ Zaznamenávat a říkat pravdu navzdory jistým obavám – to je skutečný distinktivní rys filosofa. A pokud bychom měli tendenci se domnívat, že Sade je zcela odříznut od literatury své doby, můžeme pro pořádek připomenout, že jeho *Nová Justina* je otevřena figurou naprosto identickou – figurou pravdomluvného filosofa:

Je nepochybně děsné, že zde musím na jedné straně vykreslit strašlivá neštěstí, která nebesa uvrhují na něžnou a citlivou ženu, jež nade vše uctívá ctnost, a na straně druhé přehršel štěstí, jímž jsou obdařeni ti, kdo tuto ženu mučí a týrají: avšak literární autor, který je filosofem sdostatek na to, aby říkal PRAVDU, tyto nesnáze překoná.

Tato pravdomluvnost je nakonec příčinou toho, proč se u Sada i v *Tereze filosofovi* vše odehrává v plném světle (včetně nočních scén, mezi něž patří třeba ztráta Justinina panenství – toto světlo je totiž čistě světlem narativním). Při popisech nejsme ušetřeni ničeho („Vleze na ni. Přesný popis jeho pohybů, poloh atd.“ – tak zní pro zajímavost titul jedné kapitoly v *Tereze filosofovi*), a jestliže se se přeci jen stane, že něco vidět není, potom jen proto, že se dotyčná scéna odehrává v prostoru, do kterého nelze nahlédnout – tak je tomu kupříkladu v těch pasážích ze *120 dnů*, kdy se ten či onen libertin uchýlí se svou obětí do přilehlých místností, kam čtenářův pohled není vpuštěn. Sade to ospravedlňuje tím, že na sledování těchto scén je ještě příliš brzo, neboť by se tím předběhl onen systematický výklad, který chce předložit. Čistě mimochodem řečeno, tato vůle k ukazování ironicky kontrastuje s postupem, který se v literatuře dané doby objevuje s železnou pravidelností a který spočívá v *narativním* zakrytí určitého – ponejvíce sexuálního – aktu: Lovelace nakonec nemá jinou možnost než Clarissu omámit drogami (jeho vítězství se tedy nakonec ukáže jako prohra, takže v jistém smyslu zde v posunutě podobě nacházíme tutéž dialektiku, kterou Blanchot rozebíral u Sada: Lovelace chtěl znásilnit především Clarissinu duši, a právě to se mu nepodařilo⁹), takže o Clarissině znásilnění, po němž ještě několik set stran postupně umírá, přičemž produkuje neuvěřitelné množství dopisů, se dozvíme jen to, co se děje *kolem* tohoto aktu, který je sám prázdný a nikdo ho nezakouší.¹⁰ Stejně taktně je sexuální akt zakryt např.

⁸ Tamtéž, s. 11.

⁹ Ocitujme instruktivní Brissendenovu poznámku o Lovelaceovi: „Lovelace je, podobně jako Sade, člověk fascinovaný ideou zla: už jen samo pomyšlení na pokušení stačí k tomu, aby ho vzrušilo.“ *Virtue in Distress*, cit. vyd., s. 182.

¹⁰ Na to upozorňuje Terry Eagleton ve své richardsonovské monografii: „Znásilnění v jistém smyslu nikdo nepocituje: ani čtenář, ani omámená Clarissa, a dokonce ani Lovelace, pro nějž je tento akt zcela prázdný.“ Eagleton, T. *The Rape of Clarissa*. Oxford : Blackwell, 1982, s. 83.

Od Sada k libertinům a zpět

v Duclosově románu *Příběh Madame de Luz*, z něhož Sade shodou okolností zjevně přebírá výraz „nehody ctnosti“.¹¹

Avšak zpátky k našemu tématu. V pasáži ze Sada, kterou jsme právě citovali, se spojuje řada motivů: nejen pravdomluvnost, ale i vlastnost, jíž se vyznačují tentokrát ne již pomyslní nebo skuteční autoři, ale především samotné postavy (zejména ženského pohlaví): zvýšená citlivost. Je takřka pravidlem, že hrdinky libertinských románů (Sada nevyjímaje, ba naopak) jsou nezvykle excitabilní. V tomto momentu se opět propojuje metafyzická a sensuální dimenze libertinství – vzpomeneme si, jak často se Sadovi hrdinové pohlavně vzruší při naslouchání metafyzických výkladů (příkladem je třeba proslov nového předsedy Společnosti přátel zločinu v *Juliette*). Šlo o topos, který nebyl nijak nahodilý: již zmiňovaný Brissenden upozorňuje na typický motiv vztahu mezi sensibilitou a sexualitou v sentimentálním románu: sexuální responzivita hrdinky je korelátem jejího morálního povědomí.¹² Zvýšená citlivost je nikoli jen fyziologická vlastnost, nýbrž znak: značí soubor morálních kvalit na jedné straně (Sadova Justina a Richardsonova Clarissa jsou v tomto ohledu postavami dokonale analogickými) a soubor tělesných charakteristik na straně druhé, přičemž jedno nelze od druhého oddělit. Kupříkladu Tereziny tendence k masturbaci mají zcela katastrofální následky:

Bylo mi sotva sedm, když si něžná matka, jež ustavičně pečovala o mé zdraví a mou výchovu, povšimla, že očividně hubnu. Byl povolán skvělý lékař a dotázán na mou nemoc: měla jsem sice strašný hlad, a i když jsem netrpěla horečkou a necítila žádnou bolest, ztrácela jsem chuť k životu a nohy mne sotva nesly.¹³

A příčina? Nic jiného než to, že matka „mne jednou v noci ve spánku přistihla s rukou na oné části těla, kterou se lišíme od mužů, jak si jemným hlazením dopřávám slasti, jež je snad běžná u dívek patnáctiletých, avšak nikoli tak obvyklá u sedmiletého děvčete.“¹⁴ Jestliže hrdinové i hrdinky při sexuálním styku pravidelně vykřikují „umírám slastí“ nebo „omdlévám“, není to jen literární ornament. Notoricky známý výraz „malá smrt“, jenž se ve francouzštině užívá jako perifráze pro orgasmus, tu má díky přepjaté citlivosti postav doslovný, nikoli metaforický význam.

Celý další Terezin příběh bude spočívat v odhalování a opouštění předsudků: *Tereza filosof* je miniaturní *Bildungsroman*, takže hrdinka může na konci svého sensuálního i filosofického itineráře prohlásit ve zcela osvícenském duchu:

¹¹ „Vyhněme se, je-li to možné, obrazu tak strašné proradnosti, jež je hodna veškeré božské i lidské pomsty,“ píše v klíčovém okamžiku Duclos. Srov. Duclo, Ch. *Madame de Luz*. Paris : Encre bleu, 1997, s. 187.

¹² Srov. Brissenden, R. F. Cit. d., s. 78.

¹³ *Vášeň a rozum*, s. 14.

¹⁴ Tamtéž, s. 14.

Snad tedy, můj dobrodinče, je toto mé vyprávění tím, co jste si přál, když jste mne požádal, abych vylíčila svůj život. A pokud tento rukopis někdy vyjde tiskem, ať si hlupáci stěžují na jeho dráždivost, ať protestují proti morálním a metafyzickým zásadám, jež jsou v něm obsaženy. Odpovím těm tupcům, těm nemotorně sestrojěným strojům a těm automatům navyklým myslet mozkiem někoho jiného, těm bytostem, které konají to či ono, protože jim někdo řekl, že tak, a ne jinak mají konat, odpovím jim, že vše, co jsem napsala, má svůj základ ve zkušenosti a v myšlení, jež se zbavilo všech předsudků.¹⁵

Nežli se dospěje k této téměř fenomenologické zásadě, setkáme se v *Tereze* s nesčetnými figurami a motivy, které Sade později podrobí jen drobným úpravám: je zde pasáž o „provazu svatého Františka“, jímž otec Dirrag duchovně povznáší slečnu Eradici, pasáž, při jejíž četbě se čtenář váli smíchy, kromě jiného také díky virtuóznímu Petříčkovu překladu:

Hlavu měl skloněnou, planoucí oči upřeně pozorovaly dílo dělného kůlu, který se promyšleně pohyboval sem a tam tak, že při cestě nazpět nikdy nevypadl z dráhy, a když tlačil, břicho se nikdy neopřelo o hýždě kajícnice, která by jinak mohla vytušit, k čemu byl údajný provaz připevněn. Jaká duchapřítomnost! Jasně jsem viděla, že zhruba palec svatého nástroje vždy zůstával neúčasten svátku.¹⁶

Opět si uvědomíme, že Sadův proslulý černý humor není ničím jiným než přepisem celkem rozšířeného literárního úzu. Je zde dlouhý a podrobný teoretický výklad o vášních a o přírodě, všudypřítomné narážky na teorii živočišných duchů a teorie „napřimovacího nervu“, který způsobuje erekci (toto neurologické pojetí vášní by si zasloužilo samostatnou studii), a také rozsáhlé vyprávění paní Bois-Laurierové, které výrazně připomíná historky vypravěčky Duclosové ze *120 dnů*. V první řadě se tu ale odhaluje jeden zásadní fakt, kterému Sade dodá ještě mnohem větší důsaznost: libertinství může nabývat podoby důrazu na prchavý okamžik slasti, ale stále platí, že tento okamžik, má-li nabýt veškeré své plnosti, je výsledkem složité inscenace: „Je to vášeň, ale právě tak i technika, *ars amandi*; přichází nečekaně, a vzápětí vyžaduje rozva-hu, promyšlené a plánované chování,“ jak připomíná Miroslav Petříček ve svém doslovu. Jinak řečeno, libertinství je jedinečnost i systém, je to pomíjivost i „geometrie vášní“.¹⁷ Libertin je fanatik okamžiku i nejsystematičtější bytost na světě, Lovelacem z *Clarissy* počínaje a Valmontem konče. Vášně se nás zmocňují mimo očekávání, ale současně jsou pojímány *more geometrico*. Každá

¹⁵ Tamtéž, s. 143.

¹⁶ Tamtéž, s. 33–34.

¹⁷ K tomuto tématu srov. Goldberg, R. *Sex and Enlightenment. Women in Richardson and Diderot*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984, zvl. s. 108.

Od Sada k libertinům a zpět

z historek, jež paní Bois-Laurierová v *Tereze filosofovi* vypráví, je miniaturním cvičením v inscenaci slasti. To, že vášně, slasti i city jsou pojímány jako specifické síly, jejichž geneze, vývoj i zánik jsou postižitelné formálními pravidly, bude představovat topos, který se neomezí jen na libertinský kontext a ve specifické podobě pronikne i do sentimentalistického románu: vzpomeňme třeba na onen nemilosrdně přesný popis geneze milostného citu, který předloží Constant ve svém *Adolfovi*.

Prchavost je protimotiv systematickosti. Na základě tohoto kontrastu se rozvíjí dynamika žánru zvaného libertinský román. Mluvíme-li o prchavosti, málokterá pasáž vyjadřuje jistou posedlost plynutím času lépe než ohromující začátek novely Vivanta Denona *Není zítřku*, která český „libertinský“ výbor uzavírá:

Byl jsem bláznivě zamilován do hraběnky de ***; ve svých dvaceti letech jsem byl nezkušený; podváděla mne, já jsem se hněval a ona mne opustila. Byl jsem nezkušený a soužil se žalem; bylo mi dvacet a ona mi odpustila: a protože mi bylo dvacet a byl jsem nezkušený, pokaždé oklamán, ač nikdy opuštěn, považoval jsem se za dokonale milovaného milence, a tedy za nejšťastnějšího mezi všemi.¹⁸

Na těmito dvěma větami se tají dech jako při jízdě po horské dráze. Jejich rychlost je doslova šílená: peripetie milostného vztahu, jejichž líčení by Balzakovi trvalo desítky, možná stovky stran, jsou zde zkondenzovány do překotného výčtu, který se takřka blíží jakémusi zadýchanému koktání nebo caesarovskému *veni, vidi, vici*. Tento efekt je ještě umocněn uhrančivým a obměňovaným opakováním slov „bylo mi dvacet/byl jsem nezkušený“, které celou pasáž strukturuje – ztracený čas již nepotřebuje sedm svazků, stačí mu dvě věty: jde o čistou hysterii textu, jak by snad řekl Barthes. A ponaučení? Tentokrát žádné není: „Usilovně jsem se snažil nalézt nějaké mravní naučení z tohoto dobrodružství, ale ... nebylo tu nic, na co bych přišel,“ uzavírá hrdina svůj příběh.¹⁹ Jsme tu už někde jinde než u moralizujících úvah *Terezy filosofa*. Denonova novela, literárně vzato bezpochyby nejlepší z textů obsažených ve *Vášni a rozumu*, se svými literárními kvalitami a přesností popisu blíží spíše již zmiňovanému *Adolfovi*: „Očištěný jazyk, zdokonalený pesimismem klasických moralistů, má přesnost skalpelu,“ jak poznamenává Michel Delon v předmluvě k francouzskému kapesnímu vydání Denonova textu.²⁰ Když už nic jiného, sevřenost a přesnost Denonova literárního vyjadřování nám umožňuje upozornit na literární devízu, ze které tento typ literatury vytěžil maximum: jde o *tempo*, střídání rychlos-

¹⁸ Denon, V. „Není zítřku“. In *Vášeň a rozum*, s. 205.

¹⁹ Tamtéž, s. 228.

²⁰ Delon, M. „Préface“. In Denon, V. *Point de lendemain*. Paris : Gallimard, 1995, s. 8.

ti a pomalosti, které koresponduje se samotnou ideou libertinství. Účinky, které lze tímto postupem získat, jsou mimořádné: občasná, ale o to výraznější hysterická zrychlení, narušující poklidný epistolární tok *Clarissy*, anebo, abychom uvedli známější příklad, způsob, jakým se děj *Nebezpečných známostí* vyhrotí ve chvíli, kdy Valmont i Merteuilová rezignují na obvyklou zdvořilostní květnatost: *Hé bien, la guerre*, napíše prostě markýza, celá narace se v tomto okamžiku zúží jako trychtýř a čtenář se skrze toto krátké sdělení doslova prosmykne na zcela jinou dějovou rovinu.

To všechno je víc než jen způsob, jak učinit vyprávění dramatičtější a atraktivnější: tenze mezi rychlostí a pomalostí, jedinečností a systémem, jíž se vyznačuje samo libertinství, se projevuje i v logice narace. Bylo by nezměrnou chybou (a co hůř, bylo by nezajímavé) číst libertinská literaturu jako pokleslou hříčku či jako anomálii vymykající se domnělé racionalistické logice 18. století. Jde o *vyjádření ideje*, stejně právoplatné a podivuhodné jako ideje těch myslitelů, kteří vstoupili do učebnic dějin literatury a filosofie.

From Sade to libertines and back again

The article examines the major interpretation of the work of marquis de Sade proposed by Maurice Blanchot, and compares Sade's work to contemporary libertine literature. On one hand, Blanchot's reading of Sade's novels and overall interpretation of his philosophy represent a new perspective, enabling us to grasp the systematic character of Sade's work; On the other hand, we should not forget that Sade cannot be treated merely as a solitary and tragic figure: there is an intertextual flow of allusions and hints which circulate between his writing and that of his contemporaries. This Sadean intertextuality is often omitted by the interpreters. In order to show how this intertextuality works, Boyer d'Argens' novel "Therese philosophe" and Vivant Denon's "Point de lendemain" are examined in some detail.

Romantismus a dlouhý čas literárních dějin

Tři poznámky

Jaroslava Janáčková

„Zamiloval se student do Běty Gazarkové,“ začínal Leoš Janáček v *Lidových novinách* z 1. dubna 1927 svou vzpomínkovou črtu na jedny prázdniny strávené ve Vnorovech. Za četby Hálkovy básnické povídky *Děvče z Tater*, kterou si v svém velkém volnu našel kdesi na půdě, se mladík zamiloval do oné Běty, v nesmělosti jí nevyznal lásku, namísto toho jí před odjezdem z prázdnin po komsi poslal Hálkovu báseň *Děvče z Tater*. „Šlo se smutně nádherným tehdejšíím dubovým lesem do železniční stanice do Písku. Je už vykácen,“ uzavíral své vzpomínkové ohlédnutí hudební skladatel s pousmáním vůči nesmělému mladíkovi a jím tehdy objevenému básníkovi. „Už tehdy mi připadalo, že v Hálkově básni nebylo dosti kostrbatosti životní. Všechno příliš uhlazené. Ani Běta se vlastně [k?] děvčeti z Tater nehodila. Nevím. Od těch dob jsem báseň nečetl. Roku 1926 již ve Vnorovách nikdo nepamatoval na Bětu Gazarkovou.“

Připomenuté črtě L. Janáčka vzdal několikrát čest V. Holan ve své *Terezce Planetové*. Odkázal k ní v poznámce na konci skladby (1943), později ji citoval před vlastním textem. Za elementární důkaz onoho kontaktu nechť poslouží mezitextová návaznost na Janáčka v závěru „staříkova“ vzpomínání na Terezku Planetovou:

Tak po třiceti letech znovu
já kdekoho se na ni ptal,
když vrátil jsem se na vinice,
však nikdo už, ach nikdo více
ji nepamatoval — — — (Holan 1943, s. 39)

Děvče z Tater (1871) se v nejrůznějších výkladech díla V. Háalka ocitalo zcela na okraji autorových básnických povídek, pokud se jimi interpreti Háalkova odkazu vůbec zabývali. A přece tu z „žánrové normy“ poemy byla dodržena nejen veršovanost a střední délka, ale také prožitek časnosti a existenciální zvrtnosti každého sbližujícího dotyku mezi jedinci různých ukotvení, mezi vzplanutím vášně a žárlivosti.

Genologie však dávno vyzorovala, že žánr (druhovú forma) dosahuje dlouhověkosti, pokud v nárazech nových poetik a optik je s to procházet podstatnými transformacemi, v nich a jimi se novému blížit a obohacovat je.

V knize *Romantismus a romantismy* sledují Z. Hrbata a M. Procházka (Hrbata – Procházka 2005) romantismus v průběhu téměř celého jednoho století až po jakýsi totální rozpad, ne-li degeneraci. Na mnoha místech přitom apelují na literární historiky, aby ze svého stanoviska zpřesňovali a doplňovali jejich výklad. Hlásím se k takové spoluúčasti polemicky: výzvou sledovat přesahy, tj. trvalé účinky či zisky romantické iniciativy v dlouhém čase dějin přesahujícím jedno století.

1.

Nemohu přitakat myšlence kolegů komparatistů, že po stoleté evoluci a účasti v literární tvorbě i v recepci byl romantismus vyčerpán a mohl „přežívat“ jenom „v neautentických, odvozených podobách, jako neurčitý emblém nebo klišé – svou vlastní dějinnou periodu“ (Hrbata – Procházka 2005, s. 14). Podobné glosy o vyčerpání romantického (a jakési devalvací jeho postupů a motivů) provázejí i dílčí kapitoly uvedeného spisu.

Podle mého názoru se umělecký styl a poetika s ním spjatá historicky utvářejí a rozpadají v dotycích se styly staršími a novějšími. Čím do těchto procesů vstoupil třeba romantismus inovativně, co v jisté chvíli s pomocí předchozí setby objevil, z další literární práce a literární komunikace nemizí, nanejvýš ustupuje na čas do pozadí a vrací se v radikálních inovacích. Jedním z evidentních vkladů romantismu do dalšího literárního vývoje byl žánr básnické povídky, poemy (Peterka 2005, s. 51–62). K žánrům, jež romantikové takto nabídli svým pokračovatelům a dědicům, patří i balada a pohádka – pohádkové drama, navíc historický román. Ten osvědčuje zvláště tuhý život. Díky rozptýlení časů a rozrůzněnosti prostorů, jež evokuje, je s to vstřebávat kontrastní množství podnětů z látkově tvárných zásobnic veškerého umění.

Připomínám tu myšlenku V. Svatoň: „Literatura se tedy nemění každých pár let spolu se střídáním směrů, z nichž jeden je překonán a jiný, dokonalejší, jej přichází vystřídat, dokud není vystřídán po čase sám. Je to jinak“ (formuluje autor svou ranou zkušenost s paralelní četbou Puškina a Dostojevského), „v poezii se rozvíjejí dlouhodobé linie, existují paralelně vedle sebe, polemizují spolu, zasahují jedna do druhé. Epochy nejsou definovány ani tak společným duchem, ale převládajícím rozporem“ (Svatoň 2004).

V oněch „dlouhodobých liniích“ se počiny jednoho směru a jeho objevy zužitkovávají tváří v tvář směrům odlišným i protikladným. Děje se tak zprvu v jistých symbiózách, později v kontrapozicích, kdy je starší směr zatlačován formováním nového. Ten „odmítaný“ nicméně zůstává ve vnitřní paměti literatury, v nejrozličnějších podobách zpestřuje výrazové rejstříky tvůrců a obohacuje vnímavost recipientů.¹ Takto básnická povídka u nás nekončila

s *Májem* ani s *Protichůdci*. A. Heyduk jí dodal nový trvalý lesk (*Dědův odkaz*) a dovedl ji na sám práh profanace (*Dřevorubec*), ale po převratných inovacích V. Dyka (*Milá sedmi loupežníků* ad.) se vracela po celé dvacáté století (J. Hora, V. Holan, F. Hrubín, P. Šrut).

2.

Cosí jako „soužití“ romantismu a realismu existuje v českém písemnictví od májovců po J. Zeyera a J. Vrchlického. Pojmenování pro tu etapu soužití hledá (nejen česká) literární historie bezmála celé století. Zvát tento různě modifikovaný romantismus romantismem „pozdním“ či „opozděným“ s Arne Novákem? V jednom ze svých posledních vystoupení na téma romantismus prohlásil V. Macura, že nazíráno *sub specie* romantismu německého, anglického či francouzského je vlastně i Máchův „pozdním“ či „opozděným“ romantikem. Ovšem „pozdní“, natož „opozděný“ asociuje retardaci. Nejen proto volí A. Haman pro „pozdní“ fázi v literárním vývoji pojem postromantismus. Osobně dávám přednost pojmu novoromantismus, na svém místě to osvětluji. (Ve *Světě literatury* zauvažoval Felix Vodička zavést při výkladu literatury druhé poloviny 19. století kromě pojmů romantismus a realismus – se zřetelem ke K. Světlé, V. Hugovi ad. – zaměření na mravní výchovu. Tento druhý díl *Světa literatury* se bohužel ani za Vodičkovy redakce, ani později nerealizoval.)

Etapy soužití protikladných směrů střídají prudké konfrontace, s nimi spojené boje literárních publicistů a kritiků, odvážné až proklamativní inovace literárních tvůrců a změny dominant jak v tvorbě, tak i v recepci. Za nástupu programního realismu (u nás kolem roku 1890) to byli zastánci realismu, kdo prohlašovali, že romantismus je vyčerpán a musí vyklidit pole všednosti, věčnému pozorování obyčejných lidí a jejich řeči. V nastalé výhni sporů romantismus sloužil jako argument pro zásadní změnu, jako kontrastní pozadí a model pro hrdiny každodenního jednání, nikoli velkých činů, pro řeč volnou, nikoli vázanou, pro stylizace opřené o živou mluvu.

Zásadní střetání tenkrát neslo divadlo, kde se v momentech vyostřených srážek přecházelo ze dne na den od repertoáru „dotavadního“ – osvědčeného k „novému“ – vyzývavému – a bylo to vystaveno bezprostřední divácké ozvěně. Drama „příliš nové“ pak mohlo budit odezvu velmi hlasitou, až zaujatou, a tu bylo třeba v zájmu dalšího divadelního provozu tlumit. Po premiéře *Její pastorkyně* a odmítavé kritické kampani, kterou vyvolala, chlácholil v *Národních listech* ředitel Fr. A. Šubert divadelní veřejnost, že první česká scéna nemíní pěstovat jenom realismus a naturalismus. Ovšem *Její pastorkyně* byla v Národním divadle stažena z programu. Zato se jí ujímala divadla mimo-pražská a ochotnické scény a dodávaly jí celonárodní odezvy.

¹ Na jeden typ takové návaznosti nedávno poukázala Z. Urválková (2007).

Ve výhních kritiky a tvořivého hledání docházelo u nás v onom času k zásadnímu přeskupování dominant v literární tvorbě i v recepci. V patách za postulovaným a produktivním realismem ovšem nastupovala dekadence, impresionismus, symbolismus s odlišnými nároky na optiku, poetiku i čtení, s novými způsoby akcentování subjektu a jeho obraznosti, než jaké rozvinul romantismus – a popíral realismus. A tak se romantismus jako směr či historický sloh sice rozpadal, ale přitom se jeho principy a tvárné postupy činně podílely na oněch zásadních slohových transformacích. V nich „romantická setba“ („romantická imaginace“) přetrvávala uvnitř živé umělecké kreativity v celých sítích intertextuality včetně žánrů.

V podobě celých motivických komplexů a žánrových modifikací romantismus již předtím i později proscyoval literaturu populární (Svátek, Klostermann, Preissova aj.). Typy konzumní četby se stávaly jakýmiis přenašeči romantických motivů a stylizací, zavržených v jistou chvíli literaturou prestižní, odtud pak zase „vzlínaly“ (kupříkladu za surrealismu, v psychologickém románu) vzhůru.

3.

Literární historik zaujatý proměnami literární práce, jejími výtvy a účinky na dlouhých tratích a v poryvech změn nemůže nepátrat po tom, co se ve výhních proměn děje s jistými námětovými konstantami: západ slunce v podobě literárního motivu, ustrnulého až v jistém stereotypu, nemusel po vyčerpání romantismu přejít jen do oblasti kýče, jak se tvrdí v *Romantismu a romantismech*. Zastavení u hrobů také neskončilo s preromantiky a s romantiky. Má zcela jinou polohu, nebývalou frekvenci a funkci například v Raisově *Západu* (1899). Krajinu s rozeklanými skalami, poukazující k romantikům, má ráda T. Nováková. V jejích lyrických prózách má ovšem zcela jinou „rozlohu“ i stylizaci a smysl než v *Dětech čistého živého*. Dimenze „duše“ a reflexe o člověku v řádu přírody, mezi životem a smrtí, situované u romantiků do samomluv hrdinů za nocí, „realistická“ próza K. V. Raise, G. Preissové či bratří Mrštíků ad. nelikvidovala. Situovala je však povětšinou do času dne (podvečera či večera vyhrazeného odpočinku doma), do prostorů jasné anebo relativní viditelnosti. Za takových podmínek byl uplatnitelný objektivizující nadhled z vícera stran, a to jak u pozorovatelsky vybaveného vypravěče, tak i u postav zakotvených v řádu všednodennosti a životní praxe. Pohled dovnitř a zevnitř subjektu tak byl u realistů doprovázen – doplňován i znejistován – pohledem ven, z boku a zvenčí, a tím významově relativizován.

Jak tyto polemické tematizace podložené dalekosáhlými posuny v nazírání na člověka, na čtenáře, na sám smysl literatury a umění pro potřeby literární historie pojmenovat? Chronotop? V tomto pojmu M. M. Bachtina jsou

„časová a prostorová určení“ „neodlučitelná, srostlá a vždycky bývají emocionálně zabarvena“, jsou tedy „*chronotopickými hodnotami* různých stupňů a rozsahů. Každý motiv, každý vyčlenitelný moment uměleckého díla představuje takovou *chronotopickou hodnotu*“, stojí v závěrečných poznámkách k Bachtinově studii *Čas a chronotop v románu* z roku 1973. Pasáž o „věčném obnovování díla v tvůrčím vnímání posluchačů-čtenářů“ pointuje myšlenka: „Dokonce je možno mluvit o specifickém *tvůrčím chronotopu*, v němž k této směně mezi dílem a životem dochází a v němž se uskutečňuje osobité bytí díla“ (Bachtin 1980, s. 364 a 374).

Bachtinův *chronotop* byl v původním raném i pozdním konceptu návrhem pro interpretaci románu, narativu. V návaznosti na Lichačova uzpůsobila kategorii *chronotopu* („časoprostoru, prostoru-času“) nejen pro interpretaci prózy A. Jedličkové. Konstatuje, že „*chronotop* fixovaný literární tradicí může přetrvávat i poté, co se jeho reálný ekvivalent přežil; přetrvává v ní však také jako součást pomyslného vodičkovského ‚inventáře‘ postupů, jako model poskytující zázemí pro specifickou inovaci“ (Jedličková 2005, s. 222).

K literárně historickému popisu zlomů v tvorbě a v recepci celých komplexů, jakým jsou směry či individuální a dobové slohy, by snad mohla sloužit specifická a deskriptivně pojatá intertextualita. Mé tři poznámky si nekladly za cíl navrhovat cesty výzkumu. Chtěly jen upozornit na to, že v dlouhém času literárních dějin se produktivní slohové konfigurace rozvíjejí v dotycích a prolínání s jinými. Posléze se nerozpadají v nic a netrvají jen v „klišé“, ale prolínají do živých procesů tvorby a recepce i do podzemních pramenů umělecké paměti. V různých nových kontextech, slohových konfiguracích a slovesných výtvorech se „vracejí“, pozměněny třeba k nepoznání.

Prameny

Holan, Vladimír. *Tereška Planetová*. Praha : Borový, 1943.

Literatura

Bachtin, Michail. „Čas a *chronotop* v románu“. In *týž. Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980.

Hrbata, Zdeněk – Procházka, Martin. *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum, 2005.

Jedličková, Alice. „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“. In *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005, s. 179–243

Jaroslava Janáčková

- Peterka, Josef. „Básnická povídka“. In *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl : Paseka, 2005, s. 51–62.
- Svatoň, Vladimír. „...ve skutečných dílech prózy je vždycky jakýsi náznak ‚přesahu pozemského‘...“. Rozhovor vedl J. Trávníček. *Host*, 2004, 21, č.1, s. 34–41.
- Urválková, Zuzana. „Romantická stopa ve Wintrově novelistické povídce Vojačka“. *Sborník prací FF BU*, 2007, V 10, s. 145–157.

Romanticism and the long time of literary history

The article argues against the opinion that Romanticism, engaged in the development of literature over a period of hundred years, has lost its strength and exists at most as kitsch. It suggests that Romanticism's lasting contributions to the development of literary art are in the genres which have been enlivened and brought to the fore — the poem, the ballad, the fairytale and the historical novel. Particular “chronotopes”, having been frequented by Romanticism (the sunset; the deep night' meditation at the graveside; vast views of the mountain top" love of restless youth) are recurrent themes in different contexts. How can we articulate these polemic thematizations in the context of literary history?

Romantismus: konstituce, revize a způsoby užití pojmu

Martin Hrdina

Literární historie ve středoevropském kulturním prostoru se od doby své konstituce pokouší uspokojivě vysvětlit literární romantismus. Je si přitom vědoma složitosti tohoto jevu. Polský germanista Zygmunt Łempicki již v roce 1923 konstatoval: „Żaden z prądów życia duchowego i literackiego nie wywołał ani tak sprzecznych sądów, ani dyskusji tak ożywionych, jak romantyzm“ (Łempicki 1966, s. 132). A podobně Ernst Fischer: „Definice romantismu jsou tak protikladné, jako je romantismus sám“ (Fischer 1966, s. 112). Jako problematický byl ovšem od počátku svého užívání vnímán i samotný pojem „romantismus“. Již Karel Sabina v *Dějepislu literatury československé* (1860) napsal: „Pojem romantiky jest rozsáhlý a všelikým výkladům podléhá pro nesmírnou rozmanitost zjevů i pro výstředné její zálety“ (Sabina 1860, s. 170). Následující příspěvek je náčrtem více než stopadesátileté historie užívání tohoto vědeckého pojmu v historiografii středoevropských literatur, především pak v bohemistice.

Odpověď na otázku, proč se začalo přemýšlet a psát o něčem „rozsáhlém“, „rozmanitém“, „protikladném“ pod společným označením „romantismus“, již známe: „Ironischerweise sind es anfänglich die Gegner, die den heterogenen Strömungen innerhalb der Romantik zu einem einheitlichen Bild in der Öffentlichkeit verhelfen“ (Kremer 2001, s. 42). Na počátku 19. století tedy existovalo určité pojetí literatury, s nímž kdosi nesouhlasil, polemizoval, parodoval je, a jedním z prostředků této polemiky bylo mnohovýznamové slovo „romantický“,¹ jež bylo na konci 18. století běžně užíváno v konverzaci o literatuře, řečeno s germanistou Ullmannem „leželo na ulici“, dokud mu nebyl dán význam přesahující jeho módní užívání (Ullmann 1968, s. 148). V kritickém diskurzu o romantismu měly největší vliv Hegelovy soudy, v nichž mělo označení „romantický“ dvojí význam: označovalo jednak celek středověkého a novověkého křesťanského umění, jednak některé jevy v současné literatuře, se kterými Hegel v estetické a filosofické rovině polemizoval (Klin 1976, s. 63).

Germanista Michael Ansel zjistil, že hegelíánský školení historikové přijímali Hegelovy soudy o romantismu, ale také se vůči nim vymezovali. Literární historie přitom směřovala od Hegelova transhistorického konceptu umělecké formy k pojetí romantismu jako moderního a časově ohraničeného jevu (Ansel 2003, s. 233, 244). Romantismus byl zpočátku traktován jako škola, jak o tom

¹ K rozlišení významu slova a pojmu viz např. práci Gerharda Schulze *Romantika – Dějiny a pojem* (1999).

svědčí standardní titul hegeliánských prací *Romantische Schule* (Heine 1836, Hettner 1850, Bratranek 1863, Haym 1870), postupně přibývaly další návrhy nejbližšího rodu pojmu – nejnámější z nich jsou generace, perioda, epocha, literární směr, světový názor či styl.

Prakticky všechny národní filologie převzaly kritické označení „romantický“ a začaly ho užívat jako termín. Konstituující se literárněhistorický pojem můžeme sledovat jako průsečík kriticko-historických soudů,² které se vždy určitou optikou pokoušely pojmenovat podstatu romantismu. V materiálu germanistiky a bohemistiky se pojem ukázal být průsečíkem průměrů romantismu k subjektivismu (Hegel, Hettner), historismu (Heine), katolicismu (Heine), idealismu (Hettner, Vlček), uměleckému aristokratismu (Novák) a patriotismu/nacionalismu (Heine, Hettner, Scherer). V české literární kritice a historii navíc lze hovořit o soudu „romantismus jako eklekticismus“, podle něhož byl romantismus (spolu s byronismem) jev v české národní kultuře cizí, nepůvodní a nežádoucí. (Přítomnost romantismu v české literatuře se zpočátku vysvětlovala jako „napodobení“ v situaci „neuspokojivé přítomnosti“.)

Na konci 19. století byl pojem samozřejmě součástí pojmové soustavy literární historie, ale jeho původ v kritické praxi byl stále zřejmý. V českém kontextu se promítal například do významu spojení typu rytířská či hrůzostrašná romantika užívaných zejména při interpretaci textů. Pojem fungoval v mnoha kontextech a jeho různá užití si často protiřečila, výjimkou nebyly ani rozpory v rámci jednoho modelu. Tak v syntéze *Literatura česká devatenáctého století* Arne Novák hovořil o romantickém aristokratismu, estetickém zaujetí životní hrou (Novák 1907, s. 6, 80), a na druhé straně v téže práci najdeme výrok Josefa Hanuše, že romantismus sblíží poezii s životem (Hanuš 1902, s. 713–714).

Od počátku 20. století se proto stále častěji ozývala kritika rozporně užívaného pojmu. Literární historie v inspiraci duchovédou dospěla, jak napsal Ľempicki (1917), do stadia revize pohledů na romantismus. Revize samotného literárněhistorického pojmu probíhala v několika úrovních. Přehodnocovaly se jak původní soudy o romantismu, tak i význam a kolokabilita pojmu. Například dominující průměr romantismu k subjektivismu byl zbaven negativních konotací. Romantismus začal být v obdobném významu opisován spíše výrazem individualismus, který byl v moderním myšlení konotován kladně. Pokud jde o kolokabilitu pojmu, byla korigována zažitá dichotomie klasicismus – romantismus. Od třicátých let byly zvláště v germanistice zdůrazňovány souvislosti mezi romantismem a klasicismem spíše než jejich rozdíly. V oboru

² Pojetí pojmu jako průsečíku soudů obecně vyložil Ladislav Hejránek v knize *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti* (1997). Výsledky zevrubné analýzy konstituujícího se pojmu, založené na Hejránkově pojetí, jsou obsaženy ve stati „Konstituce literárněhistorického pojmu romantismus“ (Hrdina 2009).

historie české literatury konstatoval Arne Novák genetickou příbuznost či shodnost idejí českého klasicismu s idejemi romantismu (Novák 1995, s. 217), ačkoli ve vymezení romantismu jako evropského směru kontrastní pojetí osvícenství (klasicismu) a romantismu zachoval. Také v protikladném chápání romantismu a realismu, které nacházelo oporu zejména v průměrech romantismu k subjektivismu a idealismu a projevovalo se zvláště v трактовání romantismu jako „úniku od skutečnosti“, došlo k zásadní změně. Duchovědné modely spojovaly romantismus se „životem“, chápaly jej jako tvorbu se zřetelem ke „skutečnosti“. Tak filosof a spisovatel Stanisław Brzozowski ve spisu *Filozofia romantyzmu polskiego* (1906, tiskem 1924) definoval polský romantismus v protikladu k idealistickému německému romantismu jako „świadomość życia“ (Brzozowski 1924, s. 22). Dále například F. X. Šalda konstatoval o Máchovi: „Mácha neutíkal – alespoň ve vrcholných momentech svého díla, jimiž pro nás dnes jedině žije – od přítomnosti a skutečnosti“ (Šalda 1953, s. 86). Podle germanisty Kluckhohna měli romantikové smysl pro životní proud, jen se nespokojili se všedností a hledali „pravý“ život („das Leben selbst“; Kluckhohn 1924, s. 136). Germanista Julius Petersen dokonce hovořil o tom, že romantické osobnosti nelze myslet izolovaně, sdružují se a jejich společenství je více než prostý kolektiv, ve kterém se sejdou osoby jedno jakého původu (Petersen 1926, s. 4–6). Můžeme tedy hovořit o трактовání romantismu jako reflexe skutečnosti (života) – v české literární historii s ním pracoval například Felix Vodička v práci *Počátky krásné prózy novočeské* (1948).³

Nejdůležitější rovinou revize pohledů na romantismus však byla kritika samotného pojmu. Stanisław Brzozowski v citované práci označil literárněhistorické pojmy typu romantismus za plytké, nic neříkající šablony, a to na základě různorodosti faktů, se kterými jsou spojovány (Brzozowski 1924, s. 10). Kritika pojmu v tomto směru měla na navazovat, prakticky od počátku jeho užívání v literární historii totiž existovaly názory o nahodilosti,⁴ zbytečnosti

³ Vodička ve zmíněném pojednání určil za podstatný rys české literatury preromantického období tendenci ke „konstrukci ideálních světů a prostředí“ (Vodička 1994, s. 141), již považoval za „slepou uličku“ tvorby. Podle Vodičky „bylo třeba opět obnovit rozrušené svazky se skutečností“ (tamtéž, s. 346), zmíněný proces měl proběhnout ve třicátých letech 19. století a Vodička ho v citované práci spojil právě s pojmem *romantismus*: „Tou aktuální skutečností může být jak národní a sociální situace společnosti (Tyl, Němcová), tak také individuální básník (Mácha) nebo obecně člověk se svou věčnou sudbou (Erben). To jsou tendence, jimiž se romantismus odlišil od předcházejícího období podstatně“ (tamtéž, s. 346).

⁴ Tak Bouterweck již v roce 1819: „... die [neue Schule] nun einmal in Ermangelung eines andern Namens die romantische heißen mag ...“ (Bouterweck 1819, s. 436). Obdobně Maurycy Mochnacki ve spisu *O literaturze polskiej w wieku XIX* (1830): „Wcale inaczej ma się rzecz co do tych poetów w literaturze ojczystej, których nie wiedzieć dla czego romantykami nazwano“ (Mochnacki [1830], s. 72).

a škodlivosti pojmu. V řadě kritických vyjádření o romantismu nelze přehlédnout Diltheyův návrh, aby se místo o romantismu hovořilo o generaci (1865, znovu 1906 in *Das Erlebnis und die Dichtung*, Dilthey 2005, s. 271). Z Diltheyova návrhu později vycházel proud duchovědné kritiky pojmu, která vyvrcholila v polovině dvacátých let.

Literárněvědnou germanistiku první poloviny dvacátých let lze prakticky ztotožnit s hledáním podstaty romantismu (Petersen 1926, s. 2). Otázka romantismu se v té době v Německu probírala v denním tisku, objevilo se mnoho nových výkladů romantismu, z nichž některé si vysloveně protirečily. V naznačené situaci vyšla stať Franze Schultze „Romantik‘ und ‚romantisch‘ als literarhistorische Terminologien und Begriffsbildungen“ (1924), jejímž cílem bylo otevřít diskusi o rozkolísaném užívání pojmu. Schultz považoval za jednu z příčin nejednotnosti celého pojmového aparátu literární historie existence slova „romantický“ a jeho odvozenin a ve své stati dospěl k závěru, že z pohledu literárního dění počátku 19. století nehrálo označení romantický důležitou roli, že mu ji přisoudili teprve literární historikové počínaje Rudolfem Haymem. Podle Schultze se tedy jedná o pojem zbytný a literární historie by ho neměla užívat, nebo alespoň „ustrnulé pojmy přehodnotit a naplnit novým obsahem“: „Die erstarrten Begriffe und Terminologien müssen von uns neu durchdacht und mit neuem Gehalt erfüllt werden, falls wir bei ihrer Verwendung beharren“ (Schultz 1968, s. 110–111). Elize pojmu „romantismus“ z myšlení o dějinách německé literatury byla ovšem již v polovině dvacátých let nemyslitelná a Schultz si toho byl vědom. V příručce *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (1928–1929) formuloval pracovní pojetí romantismu jako označení pro epochu literárních dějin, která se zakládá na generační souvislosti (*Reallexikon*, s. 110), a ve třicátých letech vydal syntézu *Klassik und Romantik der Deutschen* (1935, 1940), v níž své někdejší pochybnosti o pojmu již jen zmínil. V roce 1924 se objevil ještě jeden zásadní návrh historie literatury „bez romantismu“. Arthur Lovejoy v přednášce „On the Discrimination of Romanticisms“ (1924) konstatoval, že literární věda se problematického pojmu nevzdá, a proto navrhl dva kroky, jak s tímto vyprázdněným znakem naložit: prvním krokem (v něm se shodoval se Schultzem) bylo studovat pojem sémazilogicky. S tím souvisel i druhý krok, od prvního prakticky neoddělitelný: hovořit o romantismu primárně v množném čísle, tedy o romantismech – heterogenních komplexech myšlenek (Lovejoy 1975, s. 8). Podle Lovejoye totiž nebyl dosud ukázán společný jmenovatel, který by opravňoval k užívání tradičního pojmu „romantismus“ (Lovejoy 1975, s. 9).

Výsledkem revize problematického pojmu byly tedy v zásadě dva návrhy: buď pojem neužívat vůbec (případně jako plurale tantum), nebo jej „napl-

nit novým obsahem“. Literární historie pojem udržela, protože nedisponovala a dodnes nedisponuje dokonalejším nástrojem pro usouvztažnění příslušného materiálu, ale současně usilovala splnit požadavek Franze Schultze, aby byl pojem „romantismus“ naplněn novým obsahem. V tom smyslu nebyl Wellekův model evropského romantismu jen polemikou s Lovejoyovou tezí o absenci společného jmenovatele pojmu, ale především důslednou a dodnes platnou obhajobou užívání pojmu „romantismus“ v literární historii.

René Wellek si jistě nepřál být pokládán za „zastávce myšlenky panevropského romantismu“, jak jej označil Remak (Wellek 2005c, s. 106), ale záměr a styl jeho prací k tomuto hodnocení opravňují. Základní hypotézou Wellkova modelu byla teze, že „významnější romantická hnutí jsou teoreticky, filosoficky a stylově jednotná a všechny tyto jejich součásti naopak vytvářejí koherentní soustavu navzájem se podmiňujících myšlenek“ (Wellek 2005a, s. 45). Pokud však došlo na hledání společného jmenovatele, toho, který spojoval všechna romantická hnutí a opravňuje historika hovořit o romantismu jako jednotném evropském směru, nabídl Wellek pouze všeobecné „odmítnutí klasicistních názorů“ (Wellek 1978, s. 262). Wellkův koncept byl protiváhou Lovejoyovy teze, druhým krajním stanoviskem, založeným na zdůrazňování společného.⁵ Wellek odmítal Lovejoyův nominalismus, sám však byl kritizován za své „zaujetí pro jednotu“. Například v Československu v šedesátých letech kritizovala Grebeníčková koncepci „evropského romantismu jako jednolitého celistvého hnutí, souběžně prostupujícího národní literatury“ (doslov k českému vydání Fischerovy knihy *Původ a podstata romantismu*, in Fischer 1966, s. 230). Grebeníčková přisoudila základnímu tvaru pojmu romantismus funkci označení postupného procesu „zrodu lidské citlivosti“, ale pro práci s materiálem požadovala pojem více diferencovaný (in Fischer 1966, s. 228–230).

Pro modelování romantismu má vedle polemiky s Lovejoyem dodnes význam také Wellkova polemika se Strichovou dichotomií „Klassik und Romantik“, „která směřuje od periodizace k univerzální typologii, k primitivnímu rozdělení světa na ovce a kozy“ (Wellek 2005b, s. 131). Wellek považoval duchovědné typologie za spekulativní a prosazoval mnohvrstevný periodizační systém, který „se mnohem více přibližuje skutečné rozmanitosti dějinného procesu“ (Wellek 2005b, s. 131).

V poválečné historii literatury pojem romantismus plnil především periodizační funkci, jak ji určil Vodička ve stati „Literární historie, její problémy a úkoly“ (1942): „Při studiu imanentního vývoje literární struktury v tvarech a dílech jsme vedeni k periodizaci, jež rozčleňuje literaturu na období“ (Vodič-

⁵ Abstrakcí vznikly v souvislosti s pojmem *evropský romantismus* také pojmy *západoevropský* a *slovanský romantismus*.

ka 1998, s. 73). Tak v „akademických dějinách“ české literatury pojem označoval historicky ohraničený směr s vyhraněným stylovým útvarem, který se zrodil v polovině třicátých let (Vladimír Štěpánek):

Svou ideovou a uměleckou koncepcí se česká literatura revoluční inspirace setkávala s oním mnohotvárným a mnohovýznamným, ale přesto charakteristicky vyhraněným směrem v evropských literaturách z první poloviny 19. století, který se nazývá romantismus. ... Jako český preromantismus a sentimentalismus, tak také český romantismus představuje národně osobitou, národní skutečností motivovanou analogii světového literárního vývoje a tvoří charakteristickou stylovou jednotu, vyhraněný stylový útvar. Český romantismus je konkrétním historickým jevem, určitým, historicky ohraničeným směrem, jedním ze směrů literatury národního obrození (*Dějiny české literatury II*, s. 313).

V „akademických dějinách“ se však projevilo také marxistické pojetí romantismu jako umělecké metody. Marxistická literární teorie členila pojem umělecké metody na pasivní, aktivní, revoluční (Timofejev 1953, s. 352–353), ale v československé literární historii se prakticky uplatnilo jen rozlišování romantismu jako progresivní (s přívlastky pokrokový, aktivní, revoluční) nebo regresivní tendence (zpátečnický, konzervativní, pasivní, reakční).⁶ Podle Štěpánka romantismus „představoval nejpokrokovější ideologii doby, obrážel revoluční tendence“ (*Dějiny české literatury II*, s. 320), ale na druhou stranu „projevoval se negací a často i pesimismem, zatímco historickou skutečností a potřebou byl růst, víra, optimismus“ (tamtéž, s. 320). Karel Dvořák ztotožnil romantickou složku literární struktury s výrazem revolučního postoje ke skutečnosti (tamtéž, s. 462),⁷ který se podle Štěpánka měl v českém prostředí objevit coby gesto osamělých jedinců na počátku třicátých let (tamtéž, s. 320), jeho aktivní složka se měla prosadit ve čtyřicátých letech a jako revoluční romantismus plně projevit v politické praxi a literární činnosti za revoluce roku 1848 (tamtéž, s. 315).

Pojetí romantismu jako umělecké metody bylo v Československu odmítáno již v šedesátých letech. Grebeníčková ve zmíněném doslovu k Fischerově knize označila rozlišování revolučního a reakčního romantismu za pochybné (in Fischer 1966, s. 228), v devadesátých letech pak Vladimír Macura označil pojmy reakční a revoluční, navíc i subjektivní a objektivní romantismus za

⁶ Uvedené rozpětí romantismu můžeme zaznamenat již ve třicátých letech u Karla Teiga, který ve stati „Revoluční romantik Karel Hynek Mácha“ (1936) definoval české národní obrození jako „rozkolísané, nejasné, vnitřně rozštěpené hnutí“, které mělo rysy progresivní a reakční (Teige 1936, s. 14).

⁷ Historicky nejstarším textem, zmíněným v souvislosti se sblížením literatury s realitou, je v rámci syntézy *Ohlas písní českých* (Dvořák, Karel. *Dějiny české literatury II*, s. 302).

„sporné výsledky dělicích čar v reálném historickém materiálu“ a navrhl zkoumat romantismus jako problém: „Měli bychom se smířit s tím, že romantismus existoval u nás spíše jako problém než jako pevná kategorie a jako problém ho také analyzovat v českém i slovenském kontextu“ (Macura 1993, s. 44).

Pro potřeby současného promyšlení romantismu je účelné shrnout způsoby užívání literárněhistorického pojmu „romantismus“, který prošel zevrubnou revizí. První možností je užívat pojem tak, jak navrhoval Wellek, tj. jako označení časově ohraničeného, uzavřeného jevu celoevropského dosahu. Pojem v tomto smyslu funguje jako „společný jmenovatel“ různých jevů, označení literárního období, má periodizační funkci a vztahuje se k dalším základním pojmům určeným pro zkoumání předmoderní literatury (baroko, osvícenství, klasicismus, sentimentalismus, preromantismus, *biedermeier*, realismus). Druhou možností konceptualizace romantismu je zdůraznění jeho heterogenních rysů (Lovejoy), vedoucí ovšem na jedné straně k nepřijatelnému názoru, že pojem romantismus nelze kvůli rozmanitosti jeho významů definovat (srov. Nemoianu 1984, s. 1), na druhé straně k ochotě užívat pojem založený na paradoxu.⁸

Třetím, nejvíce progresivním způsobem užití pojmu je jeho důsledné odmítnutí v základním tvaru. Germanista Gerhard Schulz, který ve vlastním modelu historie německé literatury 1789–1806 členil materiál podle historického času a literárního žánru, odmítl představu o objektivní existenci romantické školy či romantismu jako literárního směru, neuznával ani personalizaci pojmem v označení „romantik“. Podle Schulze je adekvátní hovořit o různých „školách“ či „romantismech“, a ještě spíše užívat pojmu ve tvaru „romantické“, který vyjadřuje souvislost mnohotvárného romantického umění, ale při tom neimplikuje existenci literární školy či směru (Schulz 2000, s. 76–77). Schulzovo pojetí tak představuje další kroky v kritické revizi pojmu „romantismus“ – vychází z poznání konstrukční povahy pojmů tohoto typu, jak o ní uvažoval Łempicki (Łempicki 1917, s. 16), a kritiky hypostaze jejich obsahu, kterou provedl Benno von Wiese (Wiese 1933, s. 135). Schulzův postoj však především navádí současné badatele k hledání odpovědi na otázku, zda a jak v myšlení o dějinách připustit pojem „romantismus“.

⁸ Tak Martin Procházka a Zdeněk Hrbata ve studii „Evropský romantismus a české obrození“ (1993) vycházeli z teze, že „identita evropského romantismu je dána analogickým smyslem a orientací jeho rozdílných kulturních podob“ (Procházka – Hrbata 1993, s. 10). A dále: „Romantismus tedy mohl existovat převážně v národních podobách, jejichž společenské a kulturní rozdíly teprve zakládají jeho složitou identitu“ (tamtéž, s. 5). V monografii *Romantismus a romantismy* (2005) autoři vymezili romantismus jako široké řečiště často kontradiktorních proudů (Hrbata – Procházka 2005, s. 287).

Literatura

- Dějiny české literatury* II. Ed. F. Vodička. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1960.
- Literatura česká devatenáctého století*. Díl první. Praha : Jan Laichter, 1902.
- Literatura česká devatenáctého století*. Dílu třetího část druhá. Praha : Jan Laichter, 1907.
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Sv. 3, *Rahmenerzählung-Zwischenakt*. Berlin : Walter de Gruyter & Co., 1928/1929.
- Ansel, Michael. *Prutz, Hettner und Haym. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung zwischen spekulativer Kunstdeutung und philologischer Quellenkritik*. Tübingen : Niemeyer, 2003.
- Bouterweck, Friedrich. *Geschichte der deutschen Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*. Fünftes Buch. Ungefähr vom Jahre 1770 bis auf unsere Zeit. Göttingen : Johann Friedrich Röwer, 1819.
- Brzozowski, Stanisław. *Filozofia romantyzmu polskiego*. Lwów : Spółka Akcyjna Wydawnicza, 1924.
- Dilthey, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung. Gesammelte Schriften*. Sv. XXVI. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- Fischer, Ernst. *Původ a podstata romantismu*. Praha : Nakladatelství politické literatury, 1966.
- Hejdánek, Ladislav. *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti*. Praha : Oikúmené, 1997.
- Hrbata, Zdeněk – Procházka, Martin. *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. Praha : Karolinum, 2005.
- Hrdina, Martin. „Konstituce literárněhistorického pojmu romantismus“. *Česká literatura* 2009, roč. 57, č. 3, s. 319–345.
- Klin, Eugeniusz. *Pojęcie romantyzmu w „Estetyce“ Hegla. Studium literaturoznawcze*. Warszawa, Poznań, Toruń : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.
- Kluckhohn, Paul. *Die deutsche Romantik*. Bielefeld, Leipzig : Velhagen & Klading, 1924.
- Kremer, Setlev. *Romantik*. Stuttgart, Weimar : Metzler, 2001.
- Lovejoy, Arthur O. “On the Discrimination of Romanticisms”. In *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. Ed. M. H. Abrams. London, Oxford, New York : Oxford University Press, 1924, s. 3–24.
- Łempicki, Zygmunt. „Romantyzm. Przyczynki do krytyki pojęcia”. *Pamiętnik Literacki*, roč. XV, 1917, s. 7–31.
- Łempicki, Zygmunt. *Renesans, oświecenie, romantyzm. Wybór pism*. Tom I. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.
- Macura, Vladimír. „Český a slovenský romantismus ve sporu s romantismem“. In *Český romantismus v evropském kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu, 1993, s. 26–47.
- Mochnecki, Maurycy. *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Uniwersytet Gdański, Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej, 1830.
- Nemoianu, Virgil. *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*. Cambridge, Massachusetts, London : Harvard University Press, 1984.

Romantismus: konstituce, revize a způsoby užití pojmu

- Novák, Arne, Novák, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české*. Brno : Atlantis, 1995.
- Petersen, Julius. *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*. Leipzig : Quelle & Mayer, 1926.
- Procházka, Martin – Hrbata, Zdeněk. „Evropský romantismus a české obrození“. In *Český romantismus v evropském kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu, 1993, s. 5–25.
- Sabina, Karel. *Dějepis literatury československé*. Sešit II. Praha : Al. Štorch, 1860.
- Schultz, Franz. *Klassik und Romantik der Deutschen*. I. část: *Die Grundlagen der klassisch-romantischen Literatur*. Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1935.
- Schultz, Franz. *Klassik und Romantik der Deutschen II. Wesen und Form der klassisch-romantischen Literatur*. Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1940.
- Schultz, Franz. „‚Romantik‘ und ‚romantisch‘ als literarhistorische Terminologien und Begriffsbildungen“. In *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, s. 93–111.
- Schulz, Gerhard. „Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration“. In *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 7, Teil 2. *Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration: 1806–1830*. München : Beck, 1989.
- Schulz, Gerhard. *Romantika: Dějiny a pojem*. Praha, Litomyšl : Paseka, 1999.
- Schulz, Gerhard. „Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration“. In *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 7, Teil 1. *Das Zeitalter der Französischen Revolution: 1789–1806*. München : Beck, 2000.
- Šalda, František Xaver. „Sebrané spisy Karla Hynka Máchy“. In *Kritické projevy*. Sv. 7, 1908–1909. Praha : Československý spisovatel, 1953, s. 84–88.
- Teige, Karel. „Revoluční romantik Karel Hynek Mácha“. In *Ani labuť ani Lúna*. Praha : Otto Jirsák, 1936, s. 10–28.
- Timofejev, L. I. *Theorie literatury*. Praha : Státní nakladatelství politické literatury, 1953.
- Ullmann, Richard. „Der Begriff ‚romantisch‘“. In *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, s. 145–158.
- Vodička, Felix. *Počátky krásné prózy novočeské*. Jinočany : H&H, 1994.
- Vodička, Felix. „Literární historie, její problémy a úkoly“. In *týž. Struktura vývoje*. Praha : Dauphin, 1998, s. 17–77.
- Wellek, René. *Geschichte der Literaturkritik 1750–1950*. Band 1. *Das späte 18. Jahrhundert Das Zeitalter der Romantik*. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1959.
- Wellek, René. „Pojetí romantismu v literární historii“. In *týž. Koncepty literární vědy*. Ed. V. Papoušek. Přel. J. Johanisová, V. Papoušek. Jinočany : H&H, 2005a, s. 45–91.
- Wellek, René. „Termín a pojetí symbolismu v literární historii“. In *týž. Koncepty literární vědy*. Ed. V. Papoušek. Přel. J. Johanisová, V. Papoušek. Jinočany : H&H, 2005b, s. 129–148.
- Wellek, René. „Znovu k romantismu“. In *týž. Koncepty literární vědy*. Ed. V. Papoušek. Přel. J. Johanisová, V. Papoušek. Jinočany : H&H, 2005c, s. 92–106.
- Wiese, Benno von. „Zur Kritik des geistesgeschichtlichen Epochenbegriffs“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 11, 1933, č. I, s. 130–144.

Martin Hrdina

The Term “Romanticism”: Its Constitution, Revision and Usage

The article represents a review of more than 150 years of the term “Romanticism” being used in scientific approaches to the history of Central European literature. In order to prepare for special analysis of the term – including its *genus proximum*, its internal differentiation, and its collocation with other terms – the author differentiates between three basic frameworks of using of the term: (1) the constitution of the term “Romanticism” as a cross-section of judgments in Hegelian and positivist studies, (2) the revision of the contradictorily-applied term, initiated especially by the German *Geistesgeschichte*, (3) usage of the revised term.

Text je výsledkem projektu Grantové agentury Jihočeské univerzity, č. 4/2006/H-FF.

Ve verších mluvit se svým stínem

Pokus o interpretaci Othella

Milan Exner

Když se generál Othello vrátí ze sedm let trvající války, je slavnější a úspěšnější než kterýkoli Benátčan. Je nenahraditelný. Přesněji řečeno: ve válce nenahraditelný! Jakmile se po necelý rok trvajícím míru objeví v blízkosti Kypru turecké loďstvo, je proti němu vyslán Othello. V době mezi válkou a novým válečným konfliktem se stihne oženit. Svatba je tajná a nevěstou je dcera váženého senátora Benátek.

Othello není Benátčan; je ve službách městského státu. Othello není běloch. Senátor Brabanzio ho přijímá ve svém domě a nechává si vyprávět o dobrodružstvích, která v době války prožil. Tím vyprávěním získá Othello srdce Brabanziovy dcery. Nejde však oficiální cestou a nepožádá senátora o její ruku. Když se host takto odvděčí svému hostiteli, může očekávat konflikt. Othello i Desdemona ho podstoupí proto, že vědí až příliš dobře, jak by otec cizinci tmavé pleti odpověděl.

Othello představuje pro Benátčany problém. Problém veřejný a problém soukromý, problém pro muže a problém pro ženy. Když tyhle položky sečteme, zdá se být jeho pád neodvratný. Othellův pád společenský a soukromý jsou dvě věci, které vzájemně souvisejí. Aura, která se kolem Othella prostírala, dostává trhlínu právě tím, čím chtěl svou kariéru završit: svatbou s váženou dívkou bílé pleti! Nejenže se nestane Benátčanem: Benátky ho odvrhnou.

Othello podlehl iluzi všemoci. Je opilý svým úspěchem. Omnipotence je iluze dětí. Před Brabanziem a později před dóžetem stojí hrdý generál, který si je jist svou věcí. Odchází sice hrdý, avšak poskvrněn nevybíravými výrazy, kterých se mu dostalo. Brabanziova řeč není jen řečí podvedeného otce; prozrazuje, že Othello není pro senátora plnohodnotným člověkem. V dané chvíli je Othello nenahraditelný, ale až bude odvráceno nové turecké nebezpečí, jeho situace se rychle změní. Turecká námořní epizoda vlastně jen pozdržela jeho pád. Ale nejen to: vystupňovala také jeho pocit všemoci a vyvolenosti! Vždyť z téže bouře, která rozdrtila turecké loďstvo, vyvázl on i jeho manželka bez újmy a zranění...

Zvažme pozice a síly obou mužů. Podle Jagovy řeči je Brabanzio („ten magnifico“) oblíbený a vlivný: jeho hlas platí za dva, jako hlas dožecí! V jeho silách je vymoci si rozvod a využívat zákony, jejichž formulace není nezávislá na jeho vůli. Pokud nic z toho neudělá, je to z lásky k dceři (kterou ovšem

zapudí) a z hrdosti. Zemře-li však hořem, je to silný argument proti Othellovi. Ten se domnívá, že jeho zásluhy na miskách veřejného mínění převáží. Mohl by také (jak říká) rozhlásit pravdu o svém původu: v jeho žilách prý koluje královská krev! Neučiní tak jen proto, že se nechce chlubit. Mohl by však svůj původ doložit? A pokud ano, proč tak dosud neučinil?

Že si jeho dcera mohla vzít Maura, je zcela mimo Brabanziovo chápání světa. Zrada krve, o které mluví, není stavovskou zradou... Vždyť i Othello platí za urozeného! Je to zrada na přírodě a ten, který něco takového dokázal, je dáblův tovaryš: „Obloudil, ukradl a zkazil ji jedy a dryáky, co cikán prodá. Vždyť přirozenost, leda byla slepá, tupá či slaboduchá, takhle splést se bez čar nemohla.“¹ Brabanzio uvažuje docela jako Jago, který říká: „Kdyby byla taková světice, nebyla by se zamilovala do toho mouřenína.“² Taková je filosofie většinové společnosti Benátek.

Většinová společnost indoktrinuje menšiny svými představami. Dobrý služebník má vědomí služebníka a „dobrý“ černocho ví, že je „jen“ černocho... Othello to odmítá, ale právě tím dosvědčuje, že je touto ideologií zasažen. Už po prvních Jagových narážkách říká: „A přece, Jago! Když přirozenost sebe samu zapře...“³ Jago vlastně jen dopoví, co si myslí Othello sám: „To, to je ono: že si nevybrala z tolika nápadníků svého pásma, své pleti a svého stavu, k čemuž přece – odpusťte – puzeno je všechno živé. V tom by moh člověk divné choutky čít, puzení zvrácená a nezřízená.“⁴ Jago je Othellovým alter ego. Jen proto může být Othello loutkou v jeho rukou.

Tři výroky z počátku Shakespearovy hry by neměly uniknout naší pozornosti. Ten první pronáší senátor Brabanzio a druhý dóže, tedy představitelé benátské elity. Ten první zní: „že by si oblíbila, nač pohledět jí nahánělo hrůzu?“⁵ Desdemona se nejdříve Othella bála. To není ničím nepřirozeným... Bojí-li se dítě černocho, je řeč o symbolech. Bojí-li se černocho stařec, jde o dětský aspekt jeho psychiky. Rasismus je možný proto, že vědomě pracuje s těmito (nevědomými) symboly. Kolektivní nevědomí přisuzuje lidem tmavé pleti vlastnosti tmy. Je to tma bílé duše, co jim je predikováno a podsouváno.

Druhý výrok pronáší dóže. Je to jen jedna věta, navíc pronesená k sobě samému, a přece (nebo právě proto) objasňuje mnohé... „Tak by byl okouzlit i moji dceru,“⁶ říká si dóže po replice, v níž Othello líčí, jakými prostředky

¹ Shakespeare, William. „Othello“. In *týž. Výbor z dramát II*. Přel. E. A. Saudek. Praha : Naše vojsko, 1967, s. 401–402.

² Tamtéž, s. 420.

³ Tamtéž, s. 442.

⁴ Tamtéž, s. 442–443.

⁵ Tamtéž, s. 403.

⁶ Tamtéž, s. 405.

Ve verších mluvit se svým stínem

získal Desdemonino srdce; nezapomeňme, že to bylo vyprávění. Třetí výrok patří opět Brabanziovi, a je to výrok klíčový: „Kdyby měl za to hrdlem nepropadnout, pohanští otroci nám budou vládnout.“⁷ Othello, odplouvající do války, je bezmocný proti veřejnému mínění. Musí cítit, že se dostal na šikmou plochu. Erós a politika se spojily způsobem, jaký nepředpokládal. Královská krev (kterou Othello údajně má, avšak tají) na tomto stavu věcí nemůže nic změnit.

Othello je mužem války. Je skvělý mořeplavec a rázný, spravedlivý velitel; sesazení Kassia, jeho favorita, hovoří jasnou řečí... Je však také impulzivní – a je naivní a zvědavý! Jagovi stačí utrousit na Kassiovu adresu: „Ne! To by nemělo!“⁸ a scénář podezíravosti se může rozjet. Šlo přitom o zcela neutrální rozhovor: Desdemona říká, že se bude za Kassia přimlouvav teď hned, a Kassio odpoví: „...teď ne! Jsem jaksi nesvůj...“⁹ Zvědavost je závislost na veřejném dění a mínění; podezíravost je jejich produktem. I v tom je Othello dítětem. A jako byl všemocný ve věcech války, je bezmocný v dobách míru. Benátky jsou kulturně zjemnělé město. Benátky jsou městem dvorným. Nevěra tu není žádný velký hřích – je-li dobře utajena! Strategie utajení a podezíravost jsou dvě strany téže mince.

Také Brabanzio je podezíravý... Není snad *sen*,¹⁰ který se mu zdál před útěkem jeho dcery, výrazem podezření? Othello, který měl podezření, že se mu senátorovy dcery nedostane, byl rychlejší než Brabanzio, a byl rychlejší proto, že byl víc dítětem; jednal zkratově, v souladu s pocitem všemoci. Brabanzioův varovný sen zůstal nezpracován, protože Benátky dokáží svá podezření potlačovat a tajit. A jako zjemnělé město dokáže pochopit manželskou nevěru, nedokáže pochopit manželské násilí. Othello, veřejně políčkující svou manželku, je sociálně diskvalifikován.

Klademe-li si otázku, proč Othello zvolil svým náměstkem Kassia, a ne Jaga, odpověď musí znít: protože mu Kassio byl svou povahou bližší! V této chvíli (ještě) není řeč o morálce; oba kandidáti jsou pro nás nepopsaným listem papíru. Mnohé hovoří pro Jaga: znalost poměrů, uvážlivost, schopnost ovládnout emoce a odložit řešení věci... Všechno, co Kassio nedokáže! Nezapomeňme, že Kassio bude Othellovým nástupcem na Kypru; jde tedy o obecnější rys kolektivní povahy Benátek, města na vodě. A jako stojí Kassio mezi Othellem a Jagem, představuje i mentálně mezičlánek mezi nimi. Othello je impulzivní běžně, Kassio jen pod vlivem alkoholu; Jago jedná impulzivně až v samém závěru hry, kdy v panice zabije svou ženu.

⁷ Tamtéž, s. 399.

⁸ Tamtéž, s. 436.

⁹ Tamtéž, s. 436.

¹⁰ Tamtéž, s. 395.

Kassio si netroufá pít víno na oslavu vítězství: „Mám už takovou slabou povahu a netroufám si naložit jí ještě víc,“¹¹ říká... Když někdo pod vlivem alkoholu neovládá agresivní impulzy, je to diagnóza: Kassio, ten milý mládenec, pobodá pro nic za nic v souboji Montana! Když vystřízliví, kaje se. A všimněme si: nelituje soka, kterého vážně zranil, nýbrž sebe... „Opít se! A žvanit jako papoušek! a řídit, rýpat, proklínat a prát se, a mluvit ve verších se svým vlastním stínem! Ó, ty neviditelný démone vína! Jestliže ještě nemáš jména, aby tě pod ním poznali, budu ti říkat ďáble!“¹² Víno je pro Kassia démon a ďábel. Říká se však také: ve víně je pravda... Pravda je taková, že Othello, Kassio i Jago jsou agresivní; různí se jen v míře ovládnutí afektivní reakce. Guvernérem na Kypru se stane ten, který kráčí po střední cestě.

Jak je možné, že si Desdemona „oblíbila“ muže, který jí „naháněl hrůzu“? Odpověď, že netrpěla rasovým předsudkem, tu zřejmě neobstojí: bezpředsudečnost se vylučuje se zkratovou reakcí, jakou byla svatba s Othellem; v Benátkách, kde předsudky tvoří organickou součást sociální struktury, se může rasově nerovný sňatek realizovat jen zkratem. Hrůza a zkrat se naproti tomu nevylučují, a nevylučují se proto, že je pojí pouto fascinace. Desdemona je Othellem fascinována – a bojí se ho! Bojí se ho, protože je fascinována. A když jí otevře svou duši a po ní i své srdce, je mu vydána na milost (svatba) a nemilost (smrt). „Othellův duch mi zjevil jeho krásu, a jeho cti a jeho statečnosti jsem duši zasvětila,“¹³ říká. Zasvěcení je posvátný obřad a jeho součástí je oběť. „Umřu-li dřív než ty, to jedno prostěradlo mi dejte za rubáš,“¹⁴ říká Emilii... Desdemona se odebírá na manželské lože jako oběť smířená se vším.

Othello získal svou moc nad Desdemonou vyprávěním, jemuž vedle svého otce naslouchala i ona. Vysvětluje dóžeti: „Probral jsem všechno, od chlapeckých dnů až po tu chvíli, kdy mě o to žádal. A tu mi bylo mluvit o pohromách, jímavých strážních na vodách i souši, z prohraných průrev a probitích o vlas, i o tom, jak mě zpupný Turek zajal a prodal do otroctví, jak jsem vyváz a na svých poutích klopotných si ved. Tu o bezedných roklích, zprahlých pouštích, jak lomy rozervaných, nebetýchých skalách jsem vyprávěl, když na ně došlo, o kanibalech, o Antropofazích, co navzájem se jedli, o národech, jimž roste hlava z podpaží. To vše, jak mohla, poslouchala Desdemona.“¹⁵ To, co Othello vypráví, je dobrodružný román. Románem získal v očích Desdemony svatozář hrdiny.

¹¹ Tamtéž, s. 423.

¹² Tamtéž, s. 429.

¹³ Tamtéž, s. 407.

¹⁴ Tamtéž, s. 474.

¹⁵ Tamtéž, s. 404.

Ve verších mluvit se svým stínem

Když Othello domluví, řekne: „To leda jsou ty čáry, jichž jsem užil.“¹⁶ A dóže si zamručí: „Tak by byl okouzlit i moji dceru.“ Podmaní-li si takové vyprávění čtenářku románu, tím spíše dívku, která se setkala osobně s hrdinou! Nemá Othellovo vyprávění (je to modelová otázka) podíl i na jeho současném postavení a prestiži? Vždyť pokud je pravda všechno, co říká, pak značnou část těch sedmi let turecké vojny strávil mimo bojiště! Co snad můžeme s jistou pravděpodobností tvrdit, že nikdy neviděl člověka, jemuž roste hlava z podpaží... Hrdina má vždy svůj temný aspekt a svůj aspekt světlý. Proto mohl dóže Brabanziovi říci: „Spíš oslnivý je váš zeť než černý.“¹⁷ Othellův handicap, totiž barva kůže, se změnil v mocný nástroj. Moc hrdiny je magická a symbolická. Tma září.

Je-li fascinace láskou, pak Desdemona Othella milovala. Miloval i Othello Desdemonu? Mnohé z našeho čtení Shakespearovy tragédie napovídá, že tu byl i silný motiv vnější (totiž snaha stát se prostřednictvím sňatku Benátčanem a pojistit tak svou sociální pozici). Othellova přímočarost není tak docela bezelstná. To se, přísně vzato, nevyklučuje s fascinací; i Othello mohl být Desdemonou fascinován. Můžeme však vztah, na jehož konci stojí vražda, definovat jako lásku? Zeptejte se kterékoli ženy, zda by chtěla milovat takového muže, zda by chtěla být takto milována... Že Othello uhodil svou ženu, můžeme ještě považovat za impulzivní reakci... Vraždu Desdemony však nikoli! Ta nebyla důsledkem impulzivního zkratu. Byla plánována.

Ani ten veřejný políček nebyl tak docela impulzivní, jak by se mohlo na první pohled zdát. Ve chvíli, kdy Othello čte dopis o svém odvolání, říká Desdemona Lodovikovi: „Nevím, co bych dala, abych je smířila – už Kassiovi kvůli!“¹⁸ Musí vědět, že Othello ji slyší. Však také Othello říká: „Zbláznila ses?“¹⁹ Desdemona však (na Lodovikovo sdělení, že Othello je odvolán a na místo guvernéra jmenován Kassio!), řekne: „Věřte mi, mne to těší.“²⁰ Tuto větu bychom mohli interpretovat různě. Právě Othello si ji ale v daném kontextu vysvětlí až příliš jednoznačně: je to konečný důkaz o Desdemonině proradnosti! Je-li vskutku taková, jak mu našeptává jeho stín (jeho alter ego Jago), proč by nevyměnila guvernéra za guvernéra? V tomto okamžiku se erós a politika spojí v amalgám; Desdemona se změní v ztělesněného ďábla v sukních.

Vraťme se zpět k otázce, zda Othello Desdemonu miloval... Láska je dost široký pojem, abychom mohli odpovědět „ano“. Nezapomeňme však, co o Othellovi říká Jago: „Poznáte ho z jeho počínání.“²¹ To je věta novozákonní.

¹⁶ Tamtéž, s. 405.

¹⁷ Tamtéž, s. 408.

¹⁸ Tamtéž, s. 464.

¹⁹ Tamtéž, s. 464.

²⁰ Tamtéž, s. 464.

²¹ Tamtéž, s. 465.

Ne úmysl a motiv, ale výsledek – ovoce každého stromu! Jago je ďábel, který zkouší Othella; Mefisto. Ta věta, pronesená k vyslanci státu, je i Jagovým alibi: vždyť dobrý křesťan musí ďáblovým svodům odolat! A neodolá-li, je obhajoba našeptavače jednoduchá: „Co jsem si myslil, řek jsem mu. Nic víc, než sám co shledal věrojatnou pravdou.“²² Že je sám špatným křesťanem, je druhá věc: že mu to nijak nevadí, je důsledkem jeho cynismu. V křesťanské verzi, která je silnou verzí lásky, lásky účinné, Othello svou ženu nemiloval. Scénář plánované vraždy se dobře snáší s fascinací, s láskou však nikoli.

Na samém počátku hry Othello říká: „Kdybych Desdemonu nemiloval, já za poklady moře bych nebyl spoutal svobodný svůj stav takovým ohledem.“²³ O čem tu vlastně Othello hovoří, s čím polemizuje? Je to (nikým nevy-slovený) názor, že se neoženil z lásky! Kdo miluje, neargumentuje tím, co sňatkem ztratil a obětoval: svou svobodu! Co to znamená, že sňatek je vnímán jako „ohled“? Že bez těchto „ohledů“ by dívku prostě svedl? „Ohled“ je tu nejen pojmem erotickým, nýbrž i politickým: prosté svedení by Othella diskvalifikovalo, nehledě k tomu, že by výsledek takové snahy byl nejistý. Othellova touha se dočkala naplnění sňatkem. Bylo to naplnění bez odkladu, ale v jeho pozadí je stále pragmatický zřetel. Je ale touha láskou?

Před svatební nocí (odloženou vzhledem k bitvě s Turky) říká Othello: „Mít koupeno a užívat je dvojí.“²⁴ Koupit a užívat – je to láska? Touha, ano... Po odmítnutí první Desdemoniny příměly za Kassia říká Othello: „Ty milé děčko! Bůh mě zatrat, jestli tě nemám rád! A kdybych tě rád neměl, nicota vládne zas!“²⁵ Othello tu opět polemizuje s (tentokrát motivovaným) podezřením z nelásky. Oslovení „ty milé děčko“ však prozrazuje, že se na svou manželku dívá poněkud svrchu. Co je „milé děčko“? Nedospělec, panenka a hračka, vydaná svému majiteli; ten koupil a chce užívat. Zároveň se dozvídáme, že v dobách, kdy neznal Desdemonu, prožíval Othello jakousi nicotu. „Nyní“ a „předtím“ (případně „potom“) se mění v absolutní protiklad. Všechno, nebo nic. Ne čas: pouhé nyní! To je psychicky nezralý postoj. Může však „všechno“ (láska) vzniknout „z ničeho“ (nicota)? Takovou věc dokáže jen Bůh křesťanů.

Ani motiv vzniku lásky mezi oběma se nezdá být hodnověrný: „Zamilovala si mě pro mé strážně a já ji za to, že jich litovala.“²⁶ V Othellově verzi není Othello milován pro sebe samého, nýbrž ze soucitu. Jeho nepochopení Desdemonina motivu (který je totožný s archetypem hrdiny) je absolutní. Vůči takto motivovanému citu musíme být obezřelí – což Othello činí. Připusťme, že sku-

²² Tamtéž, s. 487.

²³ Tamtéž, s. 397.

²⁴ Tamtéž, s. 422.

²⁵ Tamtéž, s. 438.

²⁶ Tamtéž, s. 405.

Ve verších mluvit se svým stínem

tečnou hloubku Desdemonina citu nemusí Othello znát... Nezná ji ale jen proto, že nic takového nezná u sebe! Sebe zná: zamiloval si Desdemonu proto, že byl litován! To je opět postoj dítěte; litován = milován. Motivy obou manželů k sňatku jsou v Othellových očích komplementární.

Láska a nicota, válka a mír... Snad i proto, že žil dlouhých sedm let v nicotě, v nicotě válečníka, otroka a uprchlíka, mohlo v době míru dojít k takovému sesutí osobnosti, jakým bylo to Othellovo; neboť to byl sesuv. Už po první Jagově vějičce („Ne! To byl neměl“) propadá nihilismu: „Snad že jsem černý... nachýlený do údolí let... nechala, podvedla mě... A můj balzám je leda pohrdat...“²⁷ Ještě se k věci staví furiantsky: „Shledám-li, sokolíku, žes do větru... leť si, hvízdnu, pustím tě do větru...“²⁸ Ještě nemá důkaz – a pohrdá! Nebo jinak: už teď (a právě teď!) důkaz má! Svou jistotu čerpá ze svého nitra. Je to nitro milujícího člověka? Ptejte se žen, ptejte se Desdemony... Ta připravenost k ukončení vztahu je v každém případě podezřelá.

Othello je spíše narcistický než milující... Nebo spíš: miluje tak, jak umí narcis; víc ani nemůže! „Mne, mne že klame?“²⁹ To zdvojené „já“ je výmluvné... Mne, mne? Já, já! „Paroháč“ není podle jeho slov člověk: je to zvíře, obluda! Othello se mění ve svých vlastních očích v obludu: už teď, v této chvíli! V této chvíli pořád ještě Jago nevytáhl svůj trumf: šátek! Jago vlastně nemá na vybranou: musí svou hru hrát až k trpkému konci, protože Othellova zloba se obrací proti němu. „Usvědč mou lásku, lotře, že je děvka, dobře ji usvědč, zřejmý dej mi důkaz! /.../ Sic běda tobě!“³⁰ A Jago namítá: „Dobrotivé nebe! Jste člověk? Máte duši? Máte rozum?“³¹ Jago je Mefisto – mluví ale křesťanským jazykem: varuje (byť obmyslně) Othella... Ďábel musí mít souhlas svého klienta.

Takové varování (alibi Mefista) je na místě: protože už v této chvíli se Othello hroutí! Jeho řeč je nevybíravá. Jeho vůle říká: buď – a nebo! A ještě před každým argumentem, který by měl jiný charakter než charakter pomluvy, slyšíme taková slova: „Její jméno, svěží dosud jak Dianina tvář, teď ušmourané a černé je jak má. Dokavad provaz je, aby rdousil, oheň, aby žehl, jed aby trávil, dýka aby bodla, nestrpím to!“³² Absolutní chybění důvěry, víry v ženu – to je Othello! A víc: co tu slyšíme, je rozsudek smrti! Po Jagově prvním argumentu (totiž že jej Kassio ze spánku líbal, pokládaje ho za Desdemonu) by se kdokoli, kdo je jen poněkud při smyslech, vzpamatoval. Líčená situace působí směšně, ale nezapomeňme: Jago si je jist, že Kassio Desdemonu miluje! O pravdivosti

²⁷ Tamtéž, s. 444.

²⁸ Tamtéž, s. 443.

²⁹ Tamtéž, s. 446.

³⁰ Tamtéž, s. 447.

³¹ Tamtéž, s. 447.

³² Tamtéž, s. 447–448.

noční scény nevíme nic, pokud však Kassio Desdemonu opravdu miloval, musel nejen Jago na něm známky takového citu vystopovat... To na druhé straně neznamená, že by si Kassio musel být svého citu bezprostředně vědom. Jago tedy zvolí svůj pseudo-důkaz v podstatě správně: jako projev nočního snu a nevědomí...

Po této tragicky směšné, avšak rafinované Jagově replice Othello sptí: „Roztrhám ji!“³³ Když Jago přitvrdí (teď teprve přichází argument šátku – zatím však pouze ve verbální podobě), volá Othello: „Krev, Jago, krev!“³⁴ Žádá smrt Desdemony a žádá smrt Kassia. Jeho „krvavé zášti“ nebude znát odlivu, jako ho nezná „ledový vír“ Pontského moře... „Aniž zkrotne kdy v lásku zas...“³⁵ Othello nepáchá svůj čin s „horkou hlavou“, ty vodní metafory jsou až příliš výmluvné. Mořská bouře, to je chlad. Othello i Desdemona uniknou bouři na moři, neuniknou bouři Othellova nitra; bouře je předfigurou Othellovy žárlivosti. Ještě výmluvnější je negativní definice lásky jako *zkrotlého zášti!* Můžeme také říci: zkrotlé nicoty, chladu! Othello je nihilista. Je narcistický, a je také hysterický. Omdlévá-li po Jagově třetím argumentu (až teď přichází šátek ve *věcné* podobě), můžeme to považovat za záchvat hysterický, kterému se „padoucnice“ (o níž hovoří Jago) zevními projevy podobá... Hysterik propadá křeči, jeho cit je však chladný. To je Othello.

Svůj čin neuskuteční Othello v afektu. Afekty prožil před svou mdlobou. Když se z ní probere, je z něj (opět) člověk nicoty. Othello není obětí vášně. Je obětí nicoty. Svůj čin připravuje s mrazivým klidem. „Nejvýše lstný bude můj klid,“³⁶ říká... A: „, zabiv tebe, budu tě milovat.“³⁷ Jak je však možné milovat památku zneuctěné ženy? Nenávistná vzpomínka, ano, to by odpovídalo logice věci... To však není logika Othellova. Desdemona je dítě, hračka... Řekneme-li „věc“, pochopíme logiku Othellovu. Teprve věc, vydanou absolutně svému vlastníku, nehybnou a zmrtvělou, může Othello milovat. Věc nekoketuje a nemůže být nevěrná. Dříve než byla Desdemona zavražděna, byla zvěcněna. Jako věc nemá vlastní vůli; až v poslední chvíli se vzepře, ale jen slovně. Způsob její smrti, bestiální a labužnický odkládaný, je charakteristický. Othellova láska je láskou nekrofila: kdo jiný dokáže líbat ženu, kterou se chystá zavraždit? „Ještě se hýbe?“³⁸ ptá se sám sebe po dokonaném činu... Je to jeho nejodpornější věta. Žádná lítost nebo údiv nad tím, co spáchal... Othello svým činem neprocitl a jeho sebevražda patří do toho řádu věcí, v němž se nicota spojuje s nicotou.

³³ Tamtéž, s. 449.

³⁴ Tamtéž, s. 449.

³⁵ Tamtéž, s. 449–450.

³⁶ Tamtéž, s. 460.

³⁷ Tamtéž, s. 482.

³⁸ Tamtéž, s. 484.

Ve verších mluvit se svým stínem

V silné verzi lásky, verzi křesťanské, Othello nemiloval. V logice křesťanské morálky a eschatologie byl zatracen. Othello byl křesťan. Kdyby byl nepřijal křest, byl by (rovněž, a v očích křesťana tím spíše) zatracen. Křesťanskými ctnostmi jsou Láska, Víra, Naděje. Žádnou z těchto ctností Othello neměl. Neměl víru v ženu, protože neměl víru v sebe. Othello nevěřil v Lásku, jen v nicotu, válku a úspěch... Žárlivost není přísně vzato projevem lásky. Je to mimo jiné projekce vlastních popíraných sklonů do partnera, v daném případě sklonů k nevěře a promiskuitě. Othello „obětoval“ Desdemoně svou svobodu... Můžeme se ptát: jak mohl vypadat intimní život svobodného válečníka na vrcholu zralosti?

Othello neobstál v plánu spásy, a neobstál v něm proto, že nemiloval. Dábel s ním neměl velkou práci – ani nemusel přijít na tento svět, člověk si vystačil sám... Tak nějak mohl, tak *nějak* – tedy v plánu apokalyptické eschatologie – musel Othellovu při vnímat soudobý divák i čtenář. Je naivní se domnívat, že mu byl učerněný herec Othella sympatický. Je naivní se domnívat, že měl soucit s vraždícím Maurem. Jistě neměl sympatie k Jagovi... Ani on však nemohl Othellův čin připsat na Jagův účet. Účet byl pro tehdejšího křesťanského diváka jasný.

Prvním čtenářem hry „Othello“ byl William Shakespeare. Konkrétními vlastnostmi vybavil postavy on. Smysl hry (a každého literárního díla vůbec) však není v ústřední postavě. Smysl hry je v množině postav, které vytvářejí silové pole jejich hybatelů a hodnot. Dramatická postava není člověk – je to funkce. Množina postav hry, to je funkce (dílčích) funkcí. Těmito funkcemi nemanipuluje žádný ze subjektů postav, které jsou subjekty zdánlivými, iluzivními a fiktivními. Manipuluje jimi „subjekt díla“, který je otiskem skutečného subjektu, subjektu autora.³⁹ „Othello, benátský Maur“ (jak zní doslovný překlad) není *jen* hrou o žárlivém Othellovi. Není ani *jen* hrou o lásce, která ztroskotala intrikami padoucha. Othello jako postava je veřejný, a tím i politický problém. „Othello, benátský Maur“ je hra v rovině svých zdánlivých subjektů *především* hrou o lásce. V rovině svého ontologicky skutečného (nefiktivního) subjektu je především hrou sociální a politickou.

Chceme-li pochopit smysl odvolání Othella z funkce guvernéra, chceme-li pochopit sám titul hry (pojem „benátský Maur“ je E.A. Saudkem případně přeložen jako „mouření“), nesmíme tuhle věc ztratit ze zřetele... Musíme tu zdůraznit jednu na pohled triviální okolnost, totiž že Othello byl odvolán *nezávisle* na svém zacházení s manželkou, dlouho před její smrtí; o tom ani o onom benátský senát nevěděl. A přece: jako by věděl! Lodoviko s listem

³⁹ K otázkám distribuce subjektivity v uměleckém díle literárním viz Červenka, Miroslav. *Významová výstavba literárního díla*. Praha : Universita Karlova, 1992; Veltruský, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno : Host, 1999.

o Othellově odvolání by působil jako *deus ex machina*, a také tak působí, pokud čteme nepozorně nebo jsme už zapomněli na začátek celého dramatu. Pro jistotu si některé věci připomeňme.

Víme, že Othello nebyl Benátčanem, a víme, že se tajným sňatkem provinil proti senátorovi, který si svým vlivem nezadal se samotným dóžetem. Víme, že byl svým tchánem veřejně znectěn, že mohl být znectěn, aniž to narazilo na nějaký odpor. Víme, že jeho aurou byl oslněn a posléze zneklidněn sám dóže. V závěru hry se dozvídáme, že senátor Brabanzio zemřel. Jeho smrt, vnímaná jako důsledek Desdemoniny „zrady“ (jako zradu na otci začíná tajnou svatbu chápat i Othello na počátku své žárlivecké příhody), by mohla být motivem odvolání. Jediným motivem však nemohla být, pokud by za ni byl odpovědný příslušník městského státu a plnohodnotný člověk. Tím ani oním „černý“ generál Othello v očích senátu nebyl.

Brabanziov výrok v senátu, totiž že „...pohanští *otroci* nám budou vládnout“, je vskutku výrokem klíčovým. Případ Othello zřejmě musel být řešen dřív, než se Othello stane Benátčanem; tím by se jako zasloužilý generál a manžel dcery váženého senátora dříve či později patrně stal. Odvolání nepřítomného generála těsně po odvrácení tureckého nebezpečí je hrou o čas. Je hrou o čas s někým, jehož důležitost byla ještě nedávno velká, teď však už taková není; bouře turecké loďstvo dokonale zničila! Je hrou o čas s mužem, který ještě nemá účast na politické moci. Pokud by Othello nebyl černý (což implikuje, že by k sňatku mohlo dojít i konvenční cestou), k tak radikálnímu řešení by nikdy nebylo došlo...

Stále tu však je nebezpečí, že Benátčané budou vnímat Othellovo odvolání jako nespravedlivé, že se veřejné mínění postaví na jeho stranu... Rasový předpoklad není v Benátkách absolutní (pak by se Othello nebyl mohl stát generálem) a černý hrdina je vybaven aurou, která působí přinejmenším sugestivně. Jinak řečeno, výsledek Othellova (možného) konfliktu se senátem je v dané chvíli nejistý. Právě tuhle nejistotu Benátčanů však vyřeší sám Othello. Nemusel ani vraždit manželku – stačil políček! „To v Benátkách mi nikdo neuvěří, a kdybych odpřisáhl, že jsem to viděl,⁴⁰ říká užaslý Lodoviko, a o chvíli později: „Je tohle slavný Maur /.../ ten ušlechtilý rek...“⁴¹ A Emilie: „Běhnou ji zval. Opilý pobuda by tak nepřezdil své ženské.“⁴² V dané chvíli má pravdu Jago: „Poznáte ho z jeho počínání.“ S Jagem má pravdu i senát. Othello svým činem (kterým je v dané chvíli stále ještě „jen“ políček) legitimuje rozhodnutí senátu (který o tom nic neví). Jde totiž o políček urozené ženě, dceři senátora. Tak guvernér nejedná.

⁴⁰ Shakespeare, W. Cit. d., s. 464.

⁴¹ Tamtéž, s. 465.

⁴² Tamtéž, s. 470.

Ve verších mluvit se svým stínem

Tím, co následuje, ztratí Othello nejen čest, ale i duši. To je druhý stupeň dodatečného legitimování problematického rozhodnutí senátu. Othello tak potvrzuje ta nejčernější podezření vůči své osobě. Takové podezření říká: „černému“ není co věřit! „Černý“ zůstane divochem, i když přijme křesťanství... Vlastnostmi, které vedly k tak ohavnému činu (a tím k potvrzení „rasistického předsudku“), byl nepravý a dílčí subjekt „postavy Othello“ *vybaven* pravým a úhrnným subjektem hry, subjektem autorským; ten silovým polem všech postav a dílčích významů manipuluje... Metaforicky můžeme věc formulovat tak, že každá hra je (skrytě) hrou loutkovou; vždyť i text loutkové hry „skrývá“ své provázky. Xenofobie (která není nutně rasismem a kterou jsme zaznamenali u samotné Desdemony) se v Shakespearových Benátkách vyvíjí ve skutečnou *fobii*. Ta pak má svůj aspekt erotický a aspekt politický.

Autorský subjekt „utratil“ postavu Othello, autorský subjekt ji však také hájí. Hájí ji Othellovými ústy a posléze (pod vlivem účinku Othellovy smrti) i ústy Kassiovými. „Byl veskrz velkodušný,“⁴³ říká Kassio. Othello sám připomene své zásluhy o stát a svou žárlivost se pokusí vysvětlit vlivem Jagovým: „Pak vám bude mluvit o někom milujícím...“⁴⁴ Interpretace Othella jako oklamané milující postavy je Othellovou vlastní sebeinterpretací. Jako taková je interpretací dílčí, podřízenou nutně interpretaci úhrnné. Dílčí obhajoba však má svůj legitimní smysl. Tento smysl je predikovaný dílčímu subjektu Othello pravým subjektem díla. Psychologickým mechanismem této predikace je externalizace vnitřního obrazu a (následně) vcítění; tím, kdo se vcítuje, je pravý subjekt díla.

Všimněme si: Jago se „de iure“ (ne morálně, ale fakticky) provinil až vraždou Emilie... V té chvíli poprvé reaguje zkratově – a doplatí na to! Bude-li puntičkářší, reagoval zkratově už při přebírání šátku od Emilie. Co by se dělo, kdyby se i v této věci vybavil náležitým alibi (což by nebylo nijak složité), můžeme se jen domýšlet... Neboť v ostatních věcech alibi má! Kassia měl zabít na příkaz svého velitele a všechno ostatní je dílem samotného Othella. Koho by napadlo (může tvrdit Jago), že Othello vezme pouhé podezření jako fakt? Těmito dvěma chybami (totiž slabým zdůvodněním skutečnosti, že má Desdemonin šátek, a z toho rezultující vraždou Emilie) vybavil Jaga autorský subjekt. Vybavil ho jimi proto, aby padouch mohl (a musel) být potrestán. Pokud by Jago nezavraždil svou ženu, byl by pouhým obětním beránkem.

Jago však musel být potrestán ještě z jiného důvodu: aby byla relativizována vina muže, který z žárlivosti zabil svou ženu! To je také smysl (dílčí) Othellovy obhajoby. Černochem Othello není divochem. Je však divochem podle

⁴³ Tamtéž, s. 493.

⁴⁴ Tamtéž, s. 492.

představ soudobého Evropana. Divoch podle představ soudobého Evropana zůstane divochem. Benátky jsou katolické, hru o Othellovi ale píše protestant... Protestantská teologie zná predestinaci a nezná očistec. K milosti nebo k zatracení stačí Bohu znát potencialitu naší duše. Tak se věci mají v jevové rovině postav. Bude-li Othello souzen katolickým nebo evangelickým Bohem, je z hlediska našeho interpretačního záměru zanedbatelné...

V psychologickém smyslu však Othello *je* autentickým divochem; je divochem v bílém Evropanovi! Mouření Othello je externalizací hlubinného Já bílého Evropana. Toto vnitřní „Já“ má svou světelnou a svou stínovou stránku, svého „anděla“ a svého „ďábla“. Hlubinné „Já“ je komplexní a zároveň ambivalentní.⁴⁵ Jako takové je mimo morálku: proto se může vrah cítit neposkvrněný, nevinný. Vraždíme-li ze žárlivosti, jsou ve hře velké emoce: ne otázka viny! Vinu nejhlubší jádro naší duše ani nezná – je vždy nevinné, nehledě k tomu, že vina je (pro ně) příliš abstraktní pojem... Může být nevinné proto, že je nevědomé. Othello je nevědomým stínovým Já bílého Evropana. Co je pro Jaga vědomou hrou slov, je pro jeho stín Othella nevědomým činem. Tragédie je tu důsledkem rozštěpu úhrnného subjektu „hry“ na subjekty světla a stínu. Jedinou postavou, která dokázala integrovat oba tyto aspekty, byla žena, totiž Desdemona... „Benátky“, město na vodě, vždy potřebují svého „Othella“.

With the own shine to speak in verses

Following an analysis of the chronological and semantic connections in Shakespeare's play, the author concludes that "Othello" is not a story of jealousy and love but a political play. Othello's hush-hush marriage with Desdemona indicates features of hypergamy, while his status as Admiral of Venice remains to be in service. He wins Desdemona by telling heroic stories which demonstrate features of myths, while his behaviour towards her is not particularly affectionate. His dismissal from the Admiral's office is, while completely independent of the circumstances of his marriage, yet the public slap to his wife and her murder are retrospectively used to justify the dismissal of an efficient commander; here it is principally xenophobia at work, seeking proof of white racial superiority. Since Othello was given with negative characteristics by his author, we can consider the whole play as a projection of an intra-psychological archetypal shadow of a white European into a different race member; to the degree that Cassio defends Othello, it is also a critique of racism.

⁴⁵ K otázkám vědomé a nevědomé subjektivity ve světle Lacanova obratu psychoanalýzy k jazyku viz Exner, Milan. *Struktura symbolična v pohledu psychoanalytické literární vědy: Na příkladu románu Bratři Karamazovi F. M. Dostojevského. Příspěvek k evoluční estetice*. Liberec : Bor, 2009.





Recenze





Odezvy a znaky Joyceova *Odyssea*

Pokorný, Martin. *Odezvy a znaky: Homér, Dante a Joyceův Odysseus*. Praha : Jitro, 2009, 220 s.

Tomáš Koblížek

Když Teodolinda Barolini představuje v úvodu své dantovské monografie (*The Undivine Comedy*, New Jersey 1992) prizma, kterým hodlá sledovat složitý svět *Komedie*, zdá se, že místo v prostoru díla samého se budeme pohybovat v jeho zákulisí. Barolini nevstupuje přímo do *Komedie*, nýbrž v jisté distanci se jí pokouší poměřovat vzhledem k tomu, jakým způsobem čtenáře vábí, aby do díla vešel jako do hájemství pravdy. Místo smyslu jednotlivých epizod tak tematizuje vlastní předpoklad každé interpretace, tj. „rétorickou“ dimenzi textu, prostředky, jimiž slovo zachycuje a uchvacuje čtoucí pohled.

Zcela bez okolků můžeme tvrdit, že Martin Pokorný – v tomto případě vzhledem k Joyceově *Odysseovi* – toto prizma přejímá. Je zcela zřejmé, že se nemíní přidat k řadě „freudovců, jungiánů i lacanovců, katolíků i antroposofů, progresivistů i konservativců“ (s. 11), kteří vcelku snadno v románu objevují stopy vlastních nauk a přesvědčení. Předkládaná monografie se rozvíjí v jakémsi protitahu: nyní jde o to odebrat Joyceovi „rituální auru děda vševěda“, takže „zůstanou kniha i autor svým způsobem bezbranní“. Výsledek takového „protipohybu“ je ovšem zcela překvapivý: v interpretační „distanci“ nevyvstává pouhá rétorika, obnažený mechanismus či technika románu, teprve nyní totiž může dojít k tomu, že nás „*Odysseus* pohostí, dočasně a bez pompy, avšak v soukromí, *chez soi*. Svlékne si své rachtající brnění a zbude kniha, jen kniha. Volný čas, čas volna. Umění“ (s. 11). Místo toho, abychom se pohybovali „za“ dílem, může taková perspektiva (jak sám autor několikrát poznamenává, např. s. 72–73) umocnit četbu díla samého. Jistý úrok a odstup nás paradoxně přivádí ke zkušenosti, na níž v každé četbě záleží.

Je tudíž třeba předeslat, že recenzovaná monografie není pouze další knihou o Joyceovi, ale vposledku jakousi meditací nad tím, jak číst a co znamená setkat se (vlastně nejen) s literárním dílem, slovy autora: předkládané úvahy „načrtávají prolegomena k otázce, co by pravdivost ve vztahu k literárnímu dílu i mimo ně mohla a měla znamenat“ (s. 11). Právě *Odysseova* otevřenost vůči nesčetným způsobům recepce k takovému tázání motivuje.

Vedle úvodu a závěru, obsahuje kniha šest částí, z nichž první („První plavba: kličky“) přináší v jistém ohledu význačné postavení: zabírá třetinu celkového objemu textu a jejím tématem jsou specifické rysy Joyceova románu jako celku, resp. jeho poetiky. Právě zde se ukazuje, že *Odysseus* ve své výstavbě reflektuje jisté typické „způsoby četby“. Ty tematizuje tím, že je v určitém ohledu podvrací či problematizuje (autorovi je tu východiskem především podrobná analýza 10. kapitoly románu). Těmito principy jsou „narativní soudržnost“ (plynulý postup narativu v jistém poli možností), „literární jednota“ (spočívá v přenosu prvku v rámci intertextu či „kulturního rezervoáru“ asociací) a „realistický nárok“ (text zrcadlí skutečnost) (s. 17–18). Pokorný velmi přesvědčivě ukazuje, jak důmyslně Joyce s těmito typickými čtenářskými očekáváními dokáže pracovat a jakým způsobem je přivádí na sceně. Tyto recepční návyky se kondenzují v jisté představě o povaze řeči a literárního díla, jež je právě v *Odysseovi* problematizována: „Desátá kapitola svou strukturou zpochybňuje jistou formu literárních ambicí a vposledku útočí na samu představu textu jako průhledného filtru a jazyka jako stabilního rastru, souboru šipek odkazujících k pevně daným předmětům či pojmům“ (s. 24).

Tím je nepřímě pojmenován jeden z klíčových motivů celé monografie: řeč Joyceova románu je zaostřena především ve své nestabilitě, v pohybu proměny významu – dokázat čist *Odyssea* pak znamená opustit výše zmíněné čtenářské předsudky a sledovat zcela svébytnou logiku rozvíjení narativní sekvence. Přitom se stává zřejmým, že úvaha o *Odysseovi* nikdy nemůže být úvahou pouze o *Odysseovi*. Autor ukazuje, jakým způsobem se tento specifický pohyb odvíjí v kontaktu především s analogicky strukturovanou Dantovou *Komedii* a ve vztahu k Homérově *Odyssei*. Vazba k těmto dílům tak není vztahem pouhých odkazů či výpůjček, ale jedná se o dialog s celou výstavbou a složitou vnitřní provázaností těchto literárních „monumentů“.

Zde pouze na okraj poznamenejme: v pasáži věnované problému řeči se odkrývá specifický – a výše již naznačený – rys Pokorného myšlení o literatuře. Literární text je mu podnětem k obecnější úvaze, která však zpětně může umocnit dojem z konkrétního díla samého. Je to jakési (pokaždé riskantní) vyvažování reflexivní řeči, myšlenka balancuje mezi pozorností k dílu a (nezřídka) filosofickou úvahou, která v jistém ohledu dílo překračuje. Tato interpretační cesta je možná, neboť vždy prodlužuje náhled, jenž koření v díle samém (např. již zmíněné zpochybnění čtenářských návyků), v jeho specifické reflexivitě či sebevztahu. Autor tak například neváhá zachytit zvláštní pohyblivost *Odyssea* pomocí odkazu na Husserlovu transcendentální filosofii vědomí: „Zakoušet se právě takto [tj. po způsobu transcendentálního vědomí] znamená zakoušet se jako pasivní dědic již dříve existujícího světa a jako aktivní bod přenosu

a proměňování tohoto světa“ (s. 37).¹ V *Komedii*, ale, jak se ukáže, také v *Odyseovi*, jsme nuceni „chytit se jedné významové vrstvy, lapat po druhé a po překroku k ní zas uvolnit původní zisk“ (s. 32). Proto pak Pokorný může tvrdit, že Dante i Joyce praktikují jistou „fenomenologii jazyka, vyprávění a zkušenosti četby“, v níž se stává zřetelnou sama „textura zkušenosti“ (s. 37): v Joyceově i Dantově psaní se stává zjevným podstatně dynamický charakter našeho prožívání.

Právě v tomto místě výkladu autor dospívá – z hlediska obecné teorie literatury – k nejpozoruhodnějším náhledům. Centrum těchto úvah představuje pojem *afektivní syntaxe*, který označuje zvláštní pohyblivou jednotu textu v procesu jeho zakoušení:

slova vstupující do vět se navzájem ožívují a přetlačují, rozšiřují a zužují svůj význam, přesouvají těžiště v závislosti na tom, co kontext vyžaduje. Totéž přizpůsobování a vzájemné zakoušení sil se děje (můžeme dodat) na nižších i vyšších rovinách jazykové složitosti, od úrovně fonémů a morfémů přes věty a výpovědi až po mýty, příběhy a texty – a cit pro naznačenou vnitřní pohyblivost jazyka v nás může vzbudit vnímavost k téže spleti pohybů vprostřed skutečnosti jako takové (s. 38).

Pojem afektivní syntaxe stojí proti výše předestřeným způsobům čtení, ve hře je tedy sama vnitřní souvislost textu. Ta již nespočívá v koherenci fikčního světa (takový typ jednoty *Odyseus* právě zpochybňuje), ale spíše v jakémsi neustále obnovovaném napětí napříč rozmanitými vrstvami či úrovněmi románu.

Upozorníme na dva klíčové motivy právě uvedeného citátu: afektivní pnutí se nerozehrává pouze mezi plány, jež jsou dílu „imanentní“ (např. fonémy, výpovědi), ale též mezi texty. K napětí či oživení tak v jistě případech může dojít pouze tehdy, pokud danou fází strukturované sekvence dokážeme odstítnit proti jiné sekvenci, tzn. dynamika některých epizod *Odysea* se rozehraje pouze tehdy, když je vztáhneme k příslušné struktuře např. v rámci *Komedie* či Homérovy *Odyseie*. Tímto poukazem však autor přispívá zcela původně k pojmu intertextuality: intertextualita tu neznamená prostě nekonečné rozplývání jednoho textu v síti jiných textů, má se tomu spíše tak, že citlivý čtenář musí pokaždé posoudit, vztah ke kterému textu a jaký způsob vztahu danou sekvenční fází ožívuje a jaký nikoliv. Tak autor přesvědčivě ukazuje, že jisté epizody *Odysea* se napnou pouze tehdy, pokud je – paradoxně – přestaneme vztahovat k *Odysei* a provážíme je s jistými konfiguracemi v *Komedii* či Flaubertově *Pokušení sv. Antonína* (k tomu srov. např. s. 104). Pokorný přitom zcela

¹ Autor zde cituje ze studie Charlese Harveyho „Husserl’s Complex Concept of the Self and the Possibility of Social Criticism“. In: *Crises in Continental Philosophy*. Ed. A. B. Dallery & Ch. E. Scott, Albany 1990.

správně zdůrazňuje, že sledovat intertextový vztah neznamena dešifrovat jeden text (Joyceova *Odyssea*) pomocí jiného (Homérovy *Odysseie*), jedna výpověď v textové tkáni není smyslem jiné výpovědi. Intertextovost znamená vzájemné „podněcování“ (s. 86), nejde o to přecházet v náměsíčném pohybu sémiózy od jednoho textu k jinému, nýbrž naopak teprve v odstínění nechat vystat hutnost a složitost „povrchu“ textu samého (srov. s. 73). To je zcela v souladu s představou dialogické povahy výpovědi, jak ji koncipuje M. M. Bachtin, „praotec“ intertextového myšlení: pokud konstatujeme vztah jedné výpovědi k jiným výpovědím, tato promluva v nich nemizí, nýbrž teprve nyní vyvstávají její svěbytné rysy a síly, které koncentruje.

Na tuto úvahu navazuje druhý klíčový motiv. V něm je tematizována okolnost, že četba *Odyssea* nás neučí pouze specifickému (totiž afektivnímu, vůči textovému napětí orientovanému) způsobu recepce literatury, nýbrž může také oživit naše vnímání skutečnosti mimoliterární: „může vzbudit vnímavost k téže spleti pohybů vprostřed skutečnosti jako takové“. Pokorného *Odezvy* tak rozhodně nejsou pouze příspěvkem k literární teorii, nýbrž v meditaci nad dílem a jeho spletitostí směřují k širší teorii zkušenosti.

Důležité je autorovo srovnání, v němž rozlišuje způsob, jakým se rozvíjí syntax dantovská a syntax v *Odysseovi*. Cesty se rozbíhají vlastně již při vstupu: zatímco pohyb řeči u Danta vychází z „obecně významových předpokladů a kulturních schémat“ (s. 53), které pak procházejí procesem „reinterpretace“, tj. „změny zaměření, propojení a smyslu“ (s. 53), Joyce oproti tomu již zkraje opouští „všechna rozsáhlejší významová prizmata, se kterými jsme snad k románu přistupovali, aniž by nám text náhradou za ně poskytoval nové jednotící principy“ (s. 54). Joyceův román však dovoluje vsunovat rozmanité klíče, takže původně nepřehledná textura se dokáže otevřít rozličným způsobům spojování a zaostření. Autor svá tvrzení pokaždé dokumentuje výstižnými příklady, přičemž dokáže předestřenou myšlenku vyjádřit v působivém obraze. Příkladem za všechny budiž příměr, který shrnuje právě zmíněné teze: „Mrtvolná bažina *Odyssea* vytrvalci dokáže, že je schopna aristotelského ‚spontánního plození‘: ať čočky teleskopu nastavíme jakkoli, vždy znovu zjišťujeme, že se mrtvá hmota románu hemží mouchami a červíky, a jestliže nepovolíme v úsilí, může se po náležitě předešle vynořit i slon“ (56).

Zcela nezanedbatelný je pak Pokorného důraz na související motiv paměti, který tematizuje nejprve u *Komedie*: „Dantovým výsostným cílem je *pamětihodnost*, vytvoření básně, která se má stát stále novým centrem pozornosti“ (s. 70). Dante byl v této ambici přinucen reflektovat povahu jazyka, který se ocitá v neustálém pohybu a změně. Úkolem autora *Komedie* proto bylo zkonstruovat takové dílo, které každou změnu bude „stáčet znovu k sobě samému“.

Toho se dociluje tak, že se vytváří struktura několikanásobně propletená, takže každou souvislost, kterou v sekvenci konstatujeme, přesahuje celá řada jiných možných čtení: „spouští se tak proces setrvalého zakoušení, které má své ohnisko (totiž *Komedii*), ale postrádá jasný, jednoznačný výsledek ...“ (s. 71). Vědomí takového postupu sdílí s Dantem i Joyce: „Oběma ... je společné, že pozvolný zrod díla je u nich zároveň procesem vrstvení a provazování, které sám autor ... reflektuje v psané textuře“ (s. 72). Tato složitě budovaná kompozice pokaždé „podněcuje ke čtení“, to se však musí vždy znovu osvědčit, „musí se nechat prostoupit hybnými silami“ románu či básně.

V dalších kapitolách se autor věnuje některým dílčím tématům, přičemž ze zřetele neztrácí náhledy, o nichž jsme právě hovořili. V kapitole nazvané „Druhá plavba: in principio“ se výklad obrací k tématu počátku, jak je předestřeno v jistých partiích *Odyssea*. Autor tu jednotlivé souvislosti osvětluje mj. také pomocí odkazu k jiným Joyceovým dílům (v tomto kontextu např. k *Portrétu umělce*) a své úvahy dokládá pomocí subtilních analýz, v tomto případě jde o rozbor vztahu Štěpána a Mulligana. Zcela v souladu s výše parafrázovanými tezemi k intertextualitě se tu v pravý okamžik mění perspektiva, takže namísto odkazu k Homérovi je vztah obou postav odstíněn vůči Antonínovi a Hilairionovi z Flaubertova *Pokoušení* – právě taková konfrontace nechává vystoupit složitost tohoto vztahu.

Kapitola „Miniatura a kaleidoskop“ představuje obraz jedné z ústředních postav románu, „maloměšťácky smyslného“ Leopolda Blooma. Ten je, podobně jako Odysseus, nositelem „hybné, měnlivé identity“, dokáže procházet rozmanité krajiny, adekvátně se naladit vůči rozličným situacím a přitom neztrácí svéráz, osobitost. Tento rys je dále sledován v kapitole „Na ostrůvcích atmosfér“, která má ve svém názvu zřejmě odkazovat na filosofii Hermanna Schmitze, tedy na čelního představitele tzv. „nové fenomenologie“. Vliv Schmitzova myšlení tělesnosti můžeme tušit např. v tématu afektivity, situovanosti anebo právě ve specifické aplikaci pojmu atmosféry. Tato perspektiva autorovi dovoluje obrátit se proti některým zažitým, „učebnicovým“ interpretacím Joyceova románu, jmenovitě např. proti tvrzením, že v *Odysseovi* převládá technika vnitřního monologu. Bloom nyní vystupuje jako postava situačně vnímavá a přizpůsobivá (to je dokumentováno např. epizodou 5. kapitoly: novodobý Odysseus usedá v kostele, který prožívá jako „naladěný prostor“: „Chladná vůně posvátného kamene ho zvala dál“.), čemuž na druhé straně odpovídá Bloom jako centrum „mnoha postojů a fazet“, skrze které se dokáže rozmanitým krajinám a situacím otevřít. Místo ve vnitřním monologu jakožto „neartikulované subjektivně dojmů“ se toto vnímání odbývá v „čemsí dostatečně blízkém artikulované řeči“ (s. 136). Bloomův jazyk se nerozvíjí po způsobu

předvídatelných asociačních spojů, nýbrž v nečekaných, „obtížných úhlech“. Pokud ovšem tuto specifickou souvislost řeči chceme zachytit, je třeba přesměrovat pozornost z jednotlivých větných celků na složité vztahy mezi větami v rámci výpovědi (s. 137–138).

Vedle zpochybnění zažitých klišé (krom zmíněného tématu vnitřního monologu také kupříkladu teze o *Komedii* jakožto aplikaci jisté teologie, s. 74n.) pak autor velmi sympaticky hájí některé výklady „minoritní“. Například v kapitole „V prstencích příběhu“ nacházíme pozoruhodnou re-interpretaci teze Samuela Butlera, že autorem *Odysseie* nebyl básník, nýbrž básnířka. Toto tvrzení přitom hraje roli také při interpretaci *Odyssea*, autor tento motiv sleduje především v souvislosti s tématem „vybití ženichů“, které nachází v Joyceově románu svou strukturní paralelu a v němž výklad v jistém ohledu vrcholí.

Pokorného monografie (pouze na okraj poznamenejme, že jejím východiskem byla disertace předložená v roce 2005 na University of Pennsylvania) představuje studii v mnoha ohledech zajímavou nejen pro čtenáře, který se chce „naučit“ číst Joyceův román (takovému čtenáři může mj. velmi dobře posloužit komentovaná bibliografie na konci knihy). Již jsme předeslali, že vedle výkladu *Odyssea* a jeho složitých vztahů k jiným významným dílům dějin západní literatury nacházíme v *Odezvách* také řadu podnětných úvah z oblasti literární teorie (příkladem budiž zmíněné téma intertextuality anebo rozlišení tří forem jednocení narativu) či filosofie (pojem afektivní syntaxe zajisté přesahuje oblast teorie literatury). Nutno dodat, že autor tak navazuje na svou dosavadní práci, která se soustředí právě k oblasti filosofického myšlení a literatury: z oboru filosofie připomeňme např. studie k fenomenologii řeči („Řečové dění, výkon reflexe a psyché“, *Svět literatury*, 2008, roč. 18, č. 37) či Kantově estetice („Idee: ke klíčovému termínu Kantovy Kritiky soudnosti“, *Svět literatury*, 2007, roč. 17, č. 36), z oblasti literární teorie např. pozoruhodnou úvahu nad naratologií Meira Sternberga („Odysseia pozornosti: Meir Sternberg a afektivita vyprávění“, *Slovo a smysl*, 2008, č. 9–10). Na pomezí filosofie a literární teorie se pak také ocitá řada textů obsažených ve sborníku autorových studií *Způsoby četby* (Petrov 2002). Je přitom zřejmé, že *Odezvy* – stejně tak jako právě zmíněné texty – představují důležitý příspěvek k současným teoretickým diskusím – mj. proto, že směřují pozornost k významným autorům, kteří jsou v kontextu českého myšlení o literatuře zatím ignorováni (Schmitz, Sternberg), a k tématům, která na hlubší reflexi stále ještě čekají (např. téma afektivní dimenze literatury, sekvenciální povaha narativu atd.).

Literární postava a fikční světy

Fořt, Bohumil. *Literární postava – Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, 110 s.

Eva Štasná

V rozsáhlém a do značné míry již prozkoumaném prostoru naratologického bádání není jistě na škodu zvolit novou perspektivu a prozkoumat vývoj naratologie pomocí sondy do dějin nějaké její části. V českém prostoru se podobné iniciativy v poslední době objevují stále častěji. Tak například práce Tomáše Kubíčka volí téma vypravěče a skrze ně prezentuje vybrané osobnosti a teorie (nejen) dvacátého století.¹ Bohumil Fořt, žák a dlouholetý spolupracovník Lubomíra Doležela, autor knihy *Úvod do sémantiky fikčních světů* (Brno : Host, 2005), volí obdobnou strategii a jako druhý svazek edice *Theoretica & historica* předkládá studii *Literární postava – Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*.

Pojetí postavy u různých myslitelů lze podle Bohumila Fořta podchytit nejlépe jako pohyb po dvou osách. První osou je vztah „postava – děj“ a reprezentanty jejich jednotlivých pólů jsou na jedné straně Aristotelés (nadřazení zápletky postavě) a na druhé straně E. M. Forster (nadřazení postavy ději). Druhou osu lze vymezit póly „postava jako textový fenomén – postava jako žijící sama o sobě“. Tato osa je pro B. Fořta osou pnutí mezi strukturalistickým a jiným pojetím, kde původní funkční pojetí vymezené jmény Propp, Todorov, Greimas, Bremond je třeba obohacovat dalšími teoretickými výdobytky, jak to dělá např. D. Herman. Úběžníkem tohoto vývoje je každodenní intuice, že literární (tj. fikční) postavy „nějak jsou“, a s ní spojená otázka „Kde tedy jsou?“. Jak B. Fořt naznačuje již na začátku, cílem jeho textu bude ukázat, že jedinou komplexní a filosoficky relevantní odpověď na tuto otázku je schopna nabídnout teorie fikčních světů. Dříve než tuto odpověď představí, vydává se spolu se čtenářem na okružní jízdu po literárněvědných teoriích 20. století.

Z toho důvodu je další oddíl věnován analýze *akce, události*, totiž „přístupu, který chápe literární postavy v dynamických svazcích s jejich narativním prostředím a dalšími narativními kategoriemi“ (s. 35–36) a který původnímu formalistickému a lingvistikou inspirovanému strukturalismu umožňuje uchopit postavy dynamicky a kontextuálně. Výchozím teoretikem je pochopitelně jmenován vedle Bremonda Roland Barthes a význačnými reprezentanty Mieke Balová, Cesare Serge a Seymour Chatman.

¹ Kubíček, Tomáš. *Vypravěč – Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007.

Poslední oddíl první části je pak věnován pojmu fokalizace či hlediska (*point of view*) a spolu s tím Gérardu Genettovi, Franzi K. Stanzelovi a opět Seymouru Chatmanovi.

Již v pasáži o analýze události nebyla souvislost s analýzou postavy dostatečně zřetelná a možná až příliš mnoho prostoru bylo věnováno samotnému výkladu teorie jednotlivých autorů. V oddílu o fokalizaci je tento problém bohužel ještě markantnější. Ačkoli význam fokalizace při zkoumání postavy je nasnadě – musí-li být hledisko, z něhož pozorujeme, někam umístěno, musí být alespoň v nezanedbatelném množství případů (Stanzelova *ich-forma*) umístěno uvnitř příběhu a tudíž do postavy, nebo zdánlivě do postavy –, není to bohužel z textu příliš zřetelné a příliš mnoho prostoru je velkoryse věnováno charakteristikám jednotlivých pojetí fokalizace (například úvahám o vztahu pojmů *fokalizace* a *hledisko*) na úkor samotného rozpracování vztahu k postavě. První – a přitom patrně nejhutnější – oddíl celé knihy tedy končí povšechným konstatováním, že problematika postav se v úvahách o fokalizaci vyskytuje v těch případech, kdy se tyto úvahy napřahují k obecnějšímu záběru.

Druhý oddíl eseje – označený jako „analytický“ – má zjevně za cíl představit a zvážit i jiné možnosti předtím, než se autor definitivně přikloní na stranu fikčních světů. Proto je nastolena již zmiňovaná intuitivní otázka, totiž „Kde literární postavy jsou? Kde žijí?“. Tato otázka je symbolem pocitu, který bezpochyby stojí na počátku řady úvah teoretiků fikčních světů. Snaha objasnit „ontologický status“ fikčních entit je motivována postřehy dokládajícími, že literární postavy nejsou v našich životech o nic méně skutečné než „skuteční lidé“ (a leckdy i skutečnější). Hamlet může být naším největším životním vzorem, mohu trávit hodiny v rozhovorech s paní Bovaryovou, to, co udělal Oněgin, mne může hluboce ranit. To však nabourává původní „strukturalistickou“ představu postavy jako „souboru propozic“ či funkce v textu, resp. je zřetelné, že nad čistě textovou analýzou musí být nadstavba zpracovávající život postavy na cestě z textu ke čtenáři.

Ve smyslu tohoto náhledu jsou pojetí postavy roztríděna do dvou přístupů: na přístup „sémiotický“ (rozuměj saussurovský, lingvistikou inspirovaný, strukturalistický, textový) a na přístup „mimetický“, který má být výrazem předeslané intuice, že „postavy někde žijí“. Mimetickým je nazván proto, že „postavy vykazují zásadní podobnost se svými reálně žijícími protějšky“ (s. 56) a v rychlém náčrtu jsou představeny tři „množiny“ mimetických teorií, jež by mohly jeho požadavku odpovídat: jsou to jednak teorie zaměřené recepčně, v nichž se literární postava přibližuje skutečnému člověku skrze proces čtení, jednak teorie rozšiřující oblast zkoumání narativu na celé jsoucní, čímž se

potazmo stírá rozdíl mezi literární postavou a „skutečným člověkem“, a jednak teorie vznikající v součinnosti s kognitivní vědou, pro něž je strukturace a kategorizace zkušenosti do literární postavy resp. „skutečného člověka“ výsledkem téhož mentálního/kognitivního procesu.

Z hlediska autora však patrně mnohem závažnější jsou koncepce, které do textového pojetí postavy vnášejí dynamismus v rámci pojmu charakterizace, a to konkrétně nepřímé charakterizace – přímá charakterizace (definice) je podle B. Fořta statická, protože definice se vždy odehrává „tady a teď“ (s. 65). Následně se autor zabývá jednotlivými mechanismy nepřímé charakterizace. „Analytická“ kapitola je tak především výčtem toho, „co je pro charakterizaci postav důležité“ – totiž jejich *vzhled, jednání, promluva, tzv. narativní vědomí, vlastní jména a typ*. Dostává se nám tak užitečného, i když nijak novátorského přehledu. Jeho nevýhodou je bohužel malý rozsah – opět dvě až tři strany na téma mohou maximálně načrtnout hlavní pojmy a centrální teze, nikoli je však už propojit.

Navíc opět vyvstává tentýž problém jako v předchozí kapitole: ač je autorova motivace patrná, místo rozpracování ústřední teze (totiž že nepřímá charakterizace postav vnáší do pojetí postavy žádoucí dynamismus) se věnuje prostor samozřejmým pravdám o některých metodách charakterizace (např. že promluvy postav jsou pro jejich konstituci v narativu zásadní) nebo zajímavým teoriím (Kripkeho teorie vlastních jmen), jež však autor vzhledem k omezenému prostoru může jen načrtnout, a nejsou tedy dostatečně propojeny s celkovým postupem úvahy.

Po intermezzu, věnovaném krátkému přehledu uchopování postavy v české literární vědě, postupuje autor k závěrečné kapitole, syntéze.

V ní se představuje teorie, která do sebe vhodně sdružuje oba póly obou os: literární postavu spojuje s jejím dějem v nedílnou jednotu, zároveň pojímá postavu jak textově, tak dynamicky a kontextově jako *charakter*. Touto teorií je sémantika fikčních světů. Svá tvrzení B. Fořt obhájí víceméně Doležalovými slovy, když říká, že ve fikčněsvětové sémantice jsou postavy „ubytovávány“ fikčními světy a jimi též ontologicky „homogenizovány“, tj. spolu se svými světy získávají tentýž ontologický status – totiž, že jsou fikční (s. 89).

Je otázka, zda toto řešení můžeme spolu s B. Fořtem považovat za jediné vhodné. Tvrzení, že fikční světy poskytují narativním entitám (tj. mimo jiné fikčním postavám) „jednotný referenční rámec“, bylo mnohokrát napadeno i zevnitř fikčněsvětové teorie (Ronenová 2006, s. 54nn). Celá pochybnost je skryta v pojmu „jednotný referenční rámec“, jímž fikční světy mají být. Tento pojem je odpovědí na starou (více modálněsémantickou než literárněvědnou)

otázku „Co je referencí (rozuměj předmětem) fikčních výroků?“ (B. Russel, G. Frege, S. Kripke, J. Searle, D. Lewis...). Ač odpovědi na tuto otázku v daném diskurzu skutečně je „možný svět“, nelze tuto odpověď tak snadno převést na odpověď „fikční svět“, na což poukazuje Fořtem mnohokrát zmiňovaná Ruth Ronenová ve své práci *Možné světy v teorii literatury*.² Fikční svět může být za oblast reference považován jen v posunutém významu, a proto není „referenčním rámcem“ a neposkytuje to žádnou odpověď ohledně ontologického statusu fikčních entit. Zdánlivá spásná odpověď „fikční postavy jsou součástí fikčního světa a ten je mentálním konstruktem čtenáře/autora“ je totiž je prázdnou tautologií původního konstatování, že postava je entita vytvořená čtenářovou konstrukcí při četbě fikčního textu. Konstatování, že fikční entity „jsou fikční“, nám jejich ontologický status neobjasňuje, a pokud si nevezmeme na pomoc teorie čtenářovy recepce, zůstane klíčová otázka „Kde žijí fikční entity?“ dokonce nezodpovězena. Nový prvek by v tuto chvíli do celé věci mohla vnést tolik zmiňovaná dynamizace a kontextualizace postavy, ovšem B. Fořt neměl dostatek prostoru věc podrobně rozvést, a tak zůstává celý problém v rovině položených otázek.

Závěrečné pojednání o způsobech strukturace fikčního univerza jednotlivými světy (R. Ronen, M.-L. Ryan) nemá jasnou návaznost na původní tezi. Není zřetelné, proč zrovna způsoby vršení světů na sebe by měly být průkazem teoretické vhodnosti fikčněsvětové sémantiky pro řešení načrtnutých problémů literární postavy. Naopak dobrý smysl tato pasáž dává, když si uvědomíme, jak mnoho prostoru je tomuto tématu ve fikčněsvětové literatuře věnováno, a pochopíme, že B. Fořt svůj velice zajímavě koncipovaný esej zakončuje opět jen přehledem hlavních témat představovaného myšlenkového proudu, nikoli skutečnou konkluzí či odpovědí na předloženou otázku.

Fořtův krátký text je tak více příslibem odpovědi než odpovědí samou. Snad především kvůli malému rozsahu se autor soustřeďuje především na přehledový výklad namísto koncentrace na předkládaný problém. S jeho závěrečnou tezí o významu fikčněsvětové sémantiky můžeme souhlasit, či nesouhlasit; sám autor nám však bohužel nepředkládá dostatek materiálu k polemice a namísto toho se spokojuje s vyjmenováváním průvodních okolností zkoumaného problému. Jeho text je díky tomu výborně použitelný jako učební příručka – na příjemně malé ploše poskytuje fundovaný a kvalitní přehled podstatných momentů ve zkoumání literární postavy moderní doby. Existenci takové příručky je třeba samozřejmě vítat – je však nutné ji považovat za nezdar, pokud bylo autorovým záměrem něco více.

² Ronenová, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Přel. Miroslav Červenka. Brno : Host, 2006.

(Ne)feministické psaní

Obstová, Zora. *Ženská próza v italské moderní literatuře*. Praha : Karolinum, 2008, 130 s.

Lukáš Mathé

Studie Zory Obstové *Ženská próza v italské moderní literatuře* je další z řady disertačních prací, jež publikuje nakladatelství Karolinum v rámci výzkumného záměru *Základy moderního světa v zrcadle literatury a filosofie* řešeném na FF UK. Hlavními cíli studie je zmapovat vývoj italské prózy psané ženami v 19. a 20. století a vyhledat v ní tematická a žánrová specifika, jež by ji přirozeně vyčlenila z obecného literárního vývoje a dokázala tak opodstatněnost vzniku práce samé. Zatímco první úkol plní Obstová poctivým (nikoli však otrockým) přehledem autorek a jejich významných děl s dílčími interpretacemi, druhý úkol je splněn v přesvědčivém závěru studie.

V úvodní části své práce se autorka zabývá teoretickým východiskem, jež si pro zkoumání vybrala. Od počátku je zřejmé, že přísně feministické hledisko je Obstové cizí, na druhou stranu nepřestává poukazovat na existenci značných odlišností textů psaných ženami (ženského stylu), které je však velmi těžké diagnostikovat a vhodně pojmenovat. Autorka se nechce omezit jen na strukturální analýzu děl samých, ale snaží se zamýšlet i nad tím, jak svět ženspisovatelek zasahuje do jejich tvorby a jakými způsoby se projektuje do jednotlivých příběhů.

V kapitole věnované eseji Virginie Woolfové *Vlastní pokoj* se Obstová spolu s anglickou prozaičkou zamýšlí nad komplikovanými podmínkami vstupu žen do literatury a jejich „bytí“ v něm. Chybějící tradice a nedostatek soukromí a životní zkušenosti komplikovaly ženám literární dráhu, neboť obecně přijímané úkoly ženy byly chápány v rozporu s jakoukoli odlišnou seberealizací. Obstová několikrát zdůrazňuje neodmyslitelnost ženského poslání manželky a matky v italském prostředí, které je často prosazováno nejsilněji právě ženami. Každá biografická pasáž v dalších kapitolách tak obsahuje osobní zkušenost prozaiček s „ženským údělem“ a s tím související vztah k problematice feminizmu.

Po „krátkém exkurzu do starší italské literatury“ se Obstová věnuje vývoji ženské prózy od poloviny předminulého století do současnosti. Tento rozsáhlý časový úsek dělí na tři části. První kapitola se věnuje období od sjednocení Itálie do I. světové války, tedy tvorbě vznikající mezi léty 1861 a 1914.

Na jednotlivých autorských osobnostech je představováno dobrodružství pronikání ženské tvorby do širšího italského intelektuálního povědomí.

Nejzajímavějším rysem tohoto období se zdá být rozporuplný vztah autorek k ženské otázce. Na jedné straně Obstová hovoří o autorkách, které „nabádaly ženu k rezignaci a k návratu k jejímu odvěkému poslání v rodině, tvrdošijně ji vracely na místo, které jí odnepaměti slušelo.“ (s. 42) a na straně druhé rozebírá „první [italský] feministický román“ *Žena Sibilly Aleramové* či „pokrokovou“ tvorbu laureátky Nobelovy ceny *Grazie Deleddové*. Snad právě díky Deleddové a další významné autorce – neapolské novinářce *Matilde Seraové* – si na konci prvního období literatura psaná ženami vybuduje obecně akceptovanou pozici. Ta je však vzápětí přerývána „intermezem“ futurismu a fašismu dvacátých a třicátých let.

V úvodní části kapitoly zabývající se druhým obdobím vývoje italské ženské prózy (od roku 1945 do současnosti) se Obstová pozastavuje nad konservatismem italské společnosti ve vztahu k ženské otázce: „Žena měla dál zůstat v domácnosti a pečovat o rodinu. Obraz ženy-ochránkyň domáčního krbu a rodinného štěstí rozšiřovala i stále vlivnější média“ (s. 58). Kritika tradicionalizované role ženy a jejího nešťastného údělu se však objevuje v textech autorek, jejichž jména snad s výjimkou *Alby de Cespedes* hranice Itálie nepřesáhly.

Je pozoruhodné, že v dílech nejznámějších italských spisovatelek, slovy *Obstové* „velkých matek“ italské literatury (*Lally Romanové*, *Natalie Ginzburgové*, *Anny Marie Ortesové* a *Elsy Morantové*), se téma ženské emancipace či boje proti zkostnatělé tradici vytrácí. Autorky sice volí za protagonisty svých děl ženy, ale jejich příběhy nabývají obecně lidských rozměrů, necítí se svázaný povinností prosazovat ženské zájmy, jak činily některé jejich předchůdkyně, ale snaží se hovořit o hořkosti lidského údělu na pozadí historických okolností v případě *Morantové* a *Ortesové* či volí autobiografické žánry k zachycení svého intimního prostoru (v případě *Ginzburgové*). *Obstová* jejich romány po právu interpretuje prizmatem specifik ženského světa, ale nenechává se unést vlnou archetypální metaforiky a vyzdvihuje i motivy nesouvisející přímo s ženskou tematikou.

Velmi zajímavý je kritický pohled dvou „velkých matek“ italské literatury na ženy. *Obstová* poukazuje na „negativní postoj *Morantové* k vlastnímu pohlaví“ (s. 95), který se projevoval jednak spisovatelčinou preferencí mužské společnosti a jednak slabošskými povahami jejich hrdinek, jež *Morantové* vysloužily u feministické kritiky označení mizogynní autorky (s. 94). Podobný postoj byl znatelný v pokročilém věku i u *Ginzburgové*, která však na ženy nepohlíží s odporem, ale naplněna soucitem. V závěrečné části stati se *Obstová*

zabývá vývojem ženské prózy posledních desetiletí a zamýšlí se nad ideologickým feminismem, který se v Itálii začal prosazovat v sedmdesátých letech.

V jasně rozvrženém závěru studie autorka konstatuje soubor charakteristických rysů italské moderní prózy, které vysledovala během svého bádání. Potvrzuje se, že všechny tematické konstanty pozitivně přítomné v průběhu celého sledovaného období mají jistou spojitost s ženským světem. Od tématu mateřské lásky přes prostor domova a domácích předmětů autorka přechází k abstraktnější představě uzavřenosti a zmiňuje se o převažujícím výskytu cyklického času nad časem historickým. Přírozeně jsou zde potvrzeny nejobecnější ženské archetypy, aniž bychom cítili jakoukoli násilnost či vynucenost takového čtení.

Obstová v závěru dále hovoří o pozitivním vlivu ženského psaní na román, který si především díky němu získal v Itálii i přes svou problematickou tradici nové čtenáře. Posledním společným rysem je odpor spisovatelek k literárním hnutím, školám či skupinám a jejich příznačné solitérství, které však neústilo v outsiderství. Obstová se též zmiňuje o nepotvrzených společných rysech ženské literatury, jimiž jsou absence ironie a malý vliv regionální příslušnosti na jejich tvorbu.

Přínos studie Zory Obstové spočívá v několika bodech. Podala přehled mnoha postav italské literatury, o nichž v českém prostředí chybí širší literatura, provedla zajímavé dílčí interpretace, které umně shrnula tak, že mají vypovídající hodnotu o italském ženském světě a jeho vývoji v literatuře i mimo ni a vybízejí k uvažování o situaci v prostředí českém. Studii chybí snad jen hlubší rozpracování opakované rozdílnosti postav auterek a jejich hrdinek, které se často zdají být obrácenou projekcí jejich života.

Národ o sobě a bez sebe

Představy společnosti Benedikta Andersona

Anderson, Benedikt. *Představy společnosti: Úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Přel. Petr Fantys. Praha : Karolinum, 2008, 276 s.

David Vichnar

- A víte vy, co je to národ? povídá John Wyse.
- Národ? povídá Bloom. Národ, to jsou lidé, kteří žijí na jednom místě.
- Hrome, chechtá se Ned, tak to já jsem národ, protože už pět let žiju na jednom místě.
- Toť se ví, všichni se dali Bloomovi do smíchu a on, aby se z toho nějak dostal, povídá:
 - Nebo taky na různých místech.
 - Jako třeba já, povídá Joe.

James Joyce, *Odysseus*, přel. Aloys Skoumal

„Národ“ je slovo, kterému, jak je tomu u tolika jiných slov, je snadnější rozumět dle toho, jak „se užívá“, než je postihnout obecně či pojmově. V Joyceově románu se o tom na vlastní kůži přesvědčuje jeho protagonista, Leopold Bloom, pokřtěný (a to hned dvakrát, jednou po protestantsku, jednou po katolicku) žid, syn Rudolfa Virága, původu maďarského, jenž si po příchodu do Irska a sňatku s irskou protestantkou nechal úředně změnit jméno. Není tedy divu, že s takovýmto původem je pro své veskrze irské (ale co to vůbec znamená?) spolustolovníky hádankou, výzvou, znepokojením – jak říká jeden z nich, „ani ryba, ani rak“. Na otázku, co že je tedy jeho národ, sice odpovídá, že Irsko, neboť „tady jsem se narodil“, to však vyvolá jen pohoršlivé odplivnutí; navíc je v roce 1904 všem až příliš jasné, že irský národ a „Irsko“ jako stát jsou dvě bohužel dosti odlišné věci. Dostal-li Joyceův román od mnohých kritiků nálepku „moderního románu odcizení a samoty“, pak především proto, že na postavě Blooma (a částečně i jeho ženy Molly, původem z Gibraltaru) zkoumá nedefinovatelnost moderní identity jejími tradičními vymezeními národnosti a náboženského přesvědčení.

Začít na tomto místě exkurzem do takzvané fikčního světa literatury není zcela svévolné a nepatřičné. V práci Benedikta Andersona *Představy společnosti: Úvahy o původu a šíření nacionalismu* z r. 1983, jejímž cílem je ostatně také pokusit se dát onomu běžnému rozumnému a užívání slova „národ“ pevné konceptuální obrysy, hraje literatura významnou roli, a to hlavně díky výjimečně široké erudici autora, politologa specializujícího se na politické dění

v jihovýchodní Asii. Leccos zde napoví už jeho „antropologická“ definice národa jako „politického společenství vytvořeného v představách“, které je „ze své podstaty ohraničené a zároveň suverénní“. Proč se jedná o společenství založené na představě (v anglickém originále *imagined community*, tedy doslova „představené“, „imaginární“)? Proto, že „příslušníci ani toho nejmenšího národa nikdy nepoznají většinu ostatních jeho příslušníků, nikdy se s nimi nesetkají a ani o nich neuslyší. Přesto v představách všech přežívá obraz jejich sounáležitosti“ (s. 21–22). Tato myšlenka, jakkoli klíčová pro celou Andersonovu argumentaci, není zcela původní, a Anderson také vděčně poukazuje na své předchůdce – filosofy a sociology, z těch dávnějších zejména Ernesta Renana, ze současných Arnošta Gellnera a Erika Hobsbawma, ale také třeba na slavného literárního historika Ericha Auerbacha nebo kritika kultury Waltera Benjamina. Z této genealogie je patrné, že Anderson je pokračovatelem tzv. historizující nebo moderní školy nacionalismu, dle níž je národ vposled produkt modernity, sloužící politickým a hospodářským účelům. Tak je třeba číst ona tři důležitá adjektiva, kterými Anderson ono společenství charakterizuje: *ohraničené*, to proto, že nacionalismus, na rozdíl od křesťanského mesianismu, není lidsky všeobjímající, *suverénní*, neboť tento pojem se zrodil „v období, kdy osvícenství a revoluce rozbíjely legitimitu hierarchie Bohem ustanovené dynastické říše“, a *představené (imagined)*, neboť je pojímáno „jako hluboké, horizontální soudružství“. Právě kvůli této představě bratrství bylo dle Andersona možné, „aby tolik milionů lidí v období posledních dvou století ani ne tak zabíjelo, jako spíše ochotně umíralo za tak omezené výtvořivé představivosti“ (s. 23).

Andersonovo datování vzniku této představy společenství nástupem modernity má v zásadě trojí opodstatnění, které Anderson spatřuje ve třech historických procesech, jimiž „tři základní ... kulturní koncepce ztratily svou axiomatickou moc nad lidskou myslí“. Byla to zaprvé představa, že jeden konkrétní jazyk (latina) představuje pravdu lidského bytí, jejíž je součástí; dále koncepce středu, kolem něhož a nímž je společnost uspořádána (tedy božsky posvěceného panovníka); a konečně pojetí času, v němž historie splývala s kosmologií (tedy představa, že počátek světa a člověka jedním jest). Tyto axiomatické představy ztratily svou všeplatnost samozřejmě jen pozvolna a nerovnoměrně. Anderson nicméně identifikuje klíčového činitele této změny (a zde se také plně projevuje jeho marxistická platforma): ekonomický vývoj spojený s vědeckým pokrokem a, což je důležitý Andersonův akcent, s ním spojený rozvoj komunikačních prostředků, zvláště technologie tisku, která umožnila, „aby o sobě zcela novým způsobem přemýšlelo stále větší množství lidí a aby se tito lidé novým způsobem začali vztahovat k jiným lidským bytostem“ (s. 51).

Chápání nacionalismu u Marxe s Engelsem bylo přelomové a vlivné v tom, že přísně rozlišovalo mezi národem a státem. Za klíčové pro vznik státu tedy nepokládali pouhé sebeurčení, nýbrž zcela pragmaticky to, zda výsledek státoprvního snažení slouží pokroku, či nikoli. Na církvi ovlivněné irské feniany či na šlechtou iniciované uherské povstání z r. 1848 tedy paradoxně pohlíželi s větší sympatií než například na český odpor z téhož revolučního roku, který byl dle nich až příliš inspirován rusofilským panslavismem. Ani Marx, ani Engels však nepodrobili samotný pojem „národ“ hlubší historicko-filosofické reflexi, a tak se dnes většinou jejich „teorie národa“ zcela odvozuje od analýzy ideologie. I po více než století marxistického bádání o nacionalismu tak dle jednoho hlasu z Andersonovy doby (skotského teoretika Toma Nairna) představuje nacionalismus „největší historické selhání marxismu“. Právě v tomto kontextu pak vynikne Andersonův přínos – v návaznosti na Marxův pragmatismus nerozlišuje mezi představou společenství „opravdovou“ a „falešnou“, ale podle „stylu představování“; marxistické je i jeho chápání materiální technologie jako ústředního činitele společenského a hospodářského pokroku v kapitalistických společnostech. Andersonovým příspěvkem je tak analýza transformace národního uvědomění v nacionalismus v rámci této široce marxisticko-sociologické problematiky, jež vychází z hlavní teze, že „sblížení kapitalismu a technologie tisku v otázce osudové rozmanitosti lidských jazyků vytváří možnost představy nové formy společenství, která svou morfologií připravuje půdu pro vznik moderního národa“ (s. 62).

V souladu s předchozími triádami ve svém systému rozlišuje Anderson tři hlavní druhy nacionalismu v pořadí, v jakém se objevovaly: „kreolský“ nacionalismus, kam řadí národní státy španělské Ameriky a anglosaské jazykové rodiny; „jazykový nacionalismus“ západní Evropy 1. poloviny 19. století; a „oficiální nacionalismus“ střední a východní Evropy, rovněž spojený s asijskými a africkými protikoloniálními hnutími. Patrně nejodvážnějším tvrzením je zde Andersonovo přesvědčení, že průkopníky nacionalismu byly právě koloniální státy obou Amerik, což přičítá snaze Madridu o přísnější kontrolu, vlivu osvětcenství, a zejména tomu, jak byl jihoamerický kontinent rozdělen do jednotlivých územně vymezených správních jednotek. O třetím druhu národního hnutí, kam přirozeně řadí i české obrození, poznamenává, že bylo zburcováno evropskou lexikografickou revolucí, která vyvolala přesvědčení, že „jazyky (alespoň v Evropě) jsou tak říkajíc osobním vlastnictvím jistých konkrétních skupin ..., a navíc že tyto skupiny ... mají nárok na to, aby se staly autonomní součástí spolku sobě rovných“ – dokonce zde hovoří o „filologických štvácích“ (s. 98). O štvání Anderson mluví v jiném kontextu i při rozboru „poslední vlny“ nacionalistických revolucí, tj. období od konce

první světové války do současnosti, jež „původně reagovala na globální imperialismus nového stylu, který umožnily úspěchy industriálního kapitalismu“ – citován je zde opět Marx, tentokrát tvrzení *Komunistického manifestu*, dle něž „potřeba stále více rozšiřovat odbytiště pro své výrobky šve buržoazii po celé zeměkouli“ (s. 151).

Po tomto široce pojatém dějinném expozé se Anderson opět obrací k literatuře, tedy k poezii (Rizal, Charles Woolfe) a esejistice („anděl dějin“ z *Iluminací* Waltera Benjamina), aby své úvahy zakončil strukturálním rozбором „gramatiky“ koloniálních ideologií a politiky, kterou tvoří instituce sčítání lidu, mapy a muzea, jež dohromady „výrazně určily způsob, jakým si koloniální stát představoval své dominium – povahu lidských bytostí, kterým vládl, geografii svého panství a legitimitu jeho původu“ (s. 178). Z charakteru oněch tří institucí je zřejmé, že Andersonovi zde jde především o to, ukázat kolonialismus jako proces trojí reifikace (lidí v čísla, krajiny v abstraktní plánek a kultury v soubor předmětů), jehož cílem je především přehlednost, utříděnost a počitatelnost, jimiž lze ideologicky vymezit jinak proteovskou realitu. „Osnovou“ zde je „totalizující a třídící mřížka mapy, již bylo možné s nekonečnou pružností použít na všechno, co stát ovládal nebo „hodlal“ ovládnout: na obyvatelstvo, regiony, náboženská učení, jazyky, výrobky, památky, atd.“ (s. 198). Komplementem totalizovaného prostoru zde byl totalizovaný čas, pocit „paralelnosti a současnosti“ životů lidí na vzájemně vzdálených částech planety, kterého bylo dosaženo pomocí „technologických inovací v oblasti loďařství, navigace, měření času a kartografie, které zprostředkovala kapitalismu technologie tisku“ (s. 202). Závěr Andersonových pozorování tvoří úvaha nad časem, pamětí a zapomínáním, kde technologie nestojí pouze jakožto externí pomocník pamatování, ale jakožto samotná podmínka vzniku identity a sebe-vědomí; zde se též nejvýrazněji styl tohoto politologa svou lyričností blíží jeho literárním příkladům:

Kolik z těch mnoha dnů, které uplynuly mezi prvními dětskými léty a ranou dospělostí, nenávratně zmizí a nelze si je již nikdy připomenout! Jak zvláštní je to, že potřebuji pomoc někoho jiného, abych se dozvěděl, že to nahé nemluvně na zažloutlé fotografii ... jsem právě já. Fotografie, toto zdravé dítě věku technické reprodukovatelnosti, je pouze nejnaléhavějším z obrovského množství zaznamenaných důkazů ..., které zachycují jistou zjevnou kontinuitu a současně zdůrazňují její vymizení z paměti. Z tohoto odcizení pochází pojetí osobnosti, tedy identity ..., již (sic) je nutné vyprávět, neboť si ji nelze „zapamatovat“ (s. 218).

V tomto krátkém shrnutí bylo lze pouze naznačit, jak sofistický a složitý je Andersonův rozbor nacionalismu nikoli jakožto jevu přirozeného

a věcně daného, nýbrž jako technologicky konstruovaného a historicky podmíněného. Vynechat bylo paradoxně nutno jedno z hlavních kouzel knihy, tedy to, jak Anderson vybírá příklady pro své argumenty z exotického regionu jihovýchodní Asie (zejm. Barmy, Indonésie, Kambodži a samozřejmě Vietnamu) se stejnou bravurou, s níž rozebírá svého rodného Melvilla a Twaina. Zaměřili jsme se zde také rovněž poněkud zúženě na marxistické kořeny a větve Andersonových tezí. Stejně tak by bylo možno rozebrat spřízněnost jeho „technologického“ čtení nacionalismu s torontskou školou komunikační teorie, tedy Marshalllem McLuhanem a Walterem J. Ongem, či spojitosti mezi jeho přístupem k historiografii „oficiální“ i „imaginativní“ s novohistorickým důrazem na paralelizmus diskursivních struktur u Haydena Whitea (všichni tři ostatně figurují v Andersonově seznamu literatury). Jeho závěrečné úvahy o materiální podstatě paměti a identity rovněž souzní (a do značné míry je i předchází) s myšlením technologické podstaty člověka v dekonstrukci Jacquesa Derridy a Bernarda Stieglera a různých diskurtech naší současné post-humánní situace. Není třeba rovněž zdůrazňovat, že širší záběr a různost témat ztěžují stopování koherentního argumentu, jenž jako by spíše spirálovitě rotoval (v různých triadických řadách), než lineárně postupoval – strukturu knihy lze vlastně popsat jako sérii více či méně nesouvisejících impresionistických črt.

Andersonovy zobecněné závěry dávají rovněž vzniknout několika závažným inkonsistencím: není-li potřeba rozlišovat mezi „opravdovým“ a „falešným“ představováním a pokud záleží jen na „stylech“ představování, proč tedy máme hodnotově odlišovat „vlastenectví“ od „rasismu“ (jak činí v jedné z kapitol)? Je-li národ představou, jako je představou lidská identita, nač potom stopovat jeho konkrétní historicko-technologické podmínění? A vůbec – co si počít s tímto „představováním“? Jedná se o kategorii psychologickou, uměleckou, politickou, ideologickou? O antropologickou konstantu, nebo technologicky vytvořený (ale kým a jak?) konstrukt? Nedostává zde Andersonův argument nádech onoho univerzalizmu a esencialismu, proti kterým se chtěl primárně vymezit?

Přes tyto rozpory, či právě díky nim, zůstává Andersonova práce zásadním dílem doby své i (jak ukazuje doslov Martina Procházky k českému vydání) doby naší, globalizované, v níž se takzvané sblížování národů často ukazuje jen coby další (ať už zbožná, či bezbožná) představa.

Proměny společenství: John Bossy o západoevropském křesťanství

Bossy, John. *Křesťanství na Západě 1400–1700*. Přel. Lucie Johnová. Praha : Karolinum, 2008, 233 s.

Anna Světlíková

Křesťanství na Západě je široce pojatá interpretace podoby západoevropského předreformačního křesťanství a změn, které proběhly v době protestantské reformace. Autor, profesor historie na University of York, v první části představuje předreformační římsko-katolické křesťanství, spojující západní Evropu; v druhé části rozebírá změny, kterými prošlo během 16. století vlivem protestantské reformace i reformace uvnitř katolické církve. Bossy se soustředí nikoli na významné politické události a data důležitých zákonů nebo koncilů, ale v tradici „nové historie“ zkoumá spíše společenskou stránku tématu, instituce, rituály a každodenní život, neboli jak sám vysvětluje: „pojednávám o skupině lidí, o jejich způsobu či způsobech života a o těch rysech křesťanské víry, které tato skupina považovala za nejpodstatnější“ (s. 9). Jeho cílem však není, jak bychom mohli očekávat i podle rozdělení knihy do dvou hlavních částí, pouhé srovnání dvou stavů církve, „před“ a „po“, ale nová interpretace reformačních změn. Pro Bossyho totiž není východiskem stav poreformační, ale předreformační, a jeho kontinuitu sleduje. Knihu má čtenář chápat jako pokus odpovědět na otázku: „Když budeme předpokládat, že náš výklad toho, čemu říkáme tradiční křesťanství, je víceméně správný, jak se tím změní všeobecně přijímané vyprávění o reformacích (protestantských či katolických), které proběhly v 16. století?“ (10).

První část knihy pojednává o tom, co Bossy nazývá „tradiční křesťanství“, a soustředí se na charakteristické rysy zbožnosti středověkého křesťanstva, především na nerozdělitelné propojení náboženského života a společenských institucí. Jedním z klíčových hledisek v autorově výkladu je pojem „přátelství“, neboli společenské soudržnosti a spojenectví. Anselmova soteriologie, jíž Bossy svou studii zahajuje, klade důraz na lidství Krista – Vykupitele. S tím souvisí středověký zájem o Kristovu širokou rodinu a příbuzenstvo a světce jako Boží přátele. Příbuzenské vztahy hrály podle autora zásadní roli v utváření středověkého společenského přátelství; vznikaly a byly upevňovány pomocí církevních rituálů, jakými byly křest a křmrovství, měnící se kanonické právo týkající se sňatku a obřady s ním spojené a zvyklosti související s umíráním a smrtí, včetně postupně sílící myšlenky očistce. K hledisku přátelství vztahuje autor také středověké chápání hříchu. V hierar-

chii sedmi hlavních hříchů se za nejtěžší považovaly ty, které byly spojené s neshášenlivostí, a za spíše omluvitelné hříchy tělesné žádostivosti. Postupem času se však pořadí měnilo, až nakonec celé učení o sedmi hlavních hříších ztratilo na významu a mravním základem západního křesťanstva se stalo Desatero. Pokání se v tradičním křesťanství zprvu chápalo především jako společenský akt a neoddělitelně k němu patřilo odpykání trestu a smíření s bližním, teprve později převládl pohled na pokání jako soukromou záležitost a kající skutek mohly nahradit odpustky. Hlavním kolektivním rituálem pokání byl předvelikonoční půst, usnadněný předcházejícím masopustem.

Za vrcholnou formu středověké křesťanské pospolitosti Bossy považuje bratrstva, „nejcharakterističtější projevy křesťanství pozdního středověku“. Byla-li nejvyšším společenským cílem křesťanská láska, byla bratrstva ztělesněním ideálního společenství, „posvátné křesťanské spřízněnosti, jež stála v protikladu k profánní spřízněnosti pokrevní“ (80). Členové takových spolků se například mezi sebou nesměli soudit, ale prokazovali si skutky křesťanské lásky. Bratrstva vznikala nezávisle na farnostech, kde naopak spory mezi faráři a farníky nebyly výjimkou. Bossy dále rozebírá mešní liturgii a zaměřuje se na význam eucharistie a polibku míru, obojí důležité prvky spojující společenství. Církevním ztělesněním „společenského zázraku“ se stal především svátek Božího těla, který se rozšířil během 14. století. Podobně se „společenský zázrak“ soustředil také kolem postavy světce – ochránce farnosti. Hlavními nepřáteli křesťanské pospolitosti byli pak v dobovém chápání podle Bossyho lichváři, čarodějnice, sektáři a Židé.

Druhá část knihy popisuje „proměnu křesťanství“ v období reformace a křesťanstvo 16. století. Narozdíl od Anselmova výkladu pokání jako zadostiučinění se pod vlivem Luthera a Kalvína z pokání stává metanoia, obrácení, a cílem křesťanského života poslušnost, nikoli už především smíření s Bohem. Umenšuje se důraz na Kristovo lidství, reformace se odklání od učení o očištění a světcích. Následky autor popisuje jako „okamžitý rozpad značného množství vztahů, které tradice pomáhala rozvíjet“ (124). S příchodem knihtisku a příklonem k tištěnému textu narozdíl od mluveného slova dochází také ke kodifikaci a tedy i omezení rituálů ztělesňujících kolektivní existenci. Spolu s tímto faktorem působil na úkor rituálů také humanistický důraz na roli výmluvnosti v náboženství. Reformace ovšem nebyla jedním proudem, existovala celá škála odchylek: například novokřtění, angličtí kongregacionalisté, ranners a kvakeři. V civilizaci tištěného slova však mohli radikální spiritualisté obstát jen stěží.

Reformátoři také zredukovali počet svátostí, prvků, které umožňovaly, aby církev zůstala společenským uskupením, na dvě. Jejich doslovné pojetí čtvrtého přikázání s sebou přineslo oslabení instituce kmotrovství a nárůst vý-

znamu katechismů v katolické i protestantské tradici; z křesťanství se implicitně stává něco, co se lze naučit. Místo odpykání trestu se s obrácením pojí myšlenka kázně: v protestantských kruzích zvláště kázeň formou církevního dohledu na jednotlivce, v katolické církvi reflektuje nástup zpovědnic představu, že pokání je soukromá záležitost a kázeň vnitřní proces. Reformátoři chtěli posílit význam eucharistie pro jednotu křesťanského společenství, výsledek byl ale spíše opačný a vedl ke zdůraznění citové stránky náboženského prožitku nad stránkou společenskou. Mění se také chápání dobročinnosti: tradičně byl jejím hlavním prvkem vztah mezi dobrodincem a obdarovaným, postupně se však redukuje na skutek křesťanské lásky, k němuž stav křesťanské lásky není zapotřebí – dobročinnost se institucionalizuje.

Poslední kapitola sleduje „migraci svatosti“. V politické oblasti sílí myšlenka posvátné monarchie, opouští se od názoru, že nadřazenost krále nad církví je nepřijatelná. Velkou změnou prochází hudební tradice. Hudba se stává konstitutivním prvkem mše, v katolictví i protestantství se vedou spory, zda v bohoslužbě smí zaznívat polyfonie, řada skladatelů se raději orientuje na světskou hudbu. Bossy dokumentuje změny v křesťanství také na změně významu několika jednotlivých slov; dochází podle něj k posunu od tradičních křesťanských významů k obecnějším a od etiky solidarity k etice zdvořilosti. Na závěr shrnuje hlavní myšlenku práce: reformace rozdělila ve dvě to, co bylo dříve neoddělitelné – náboženství a společnost, „výsledky rozštěpení jakéhosi primitivního celku toužícího po sobě z opačných pólů propastného rozdílu“ (209).

John Bossy nezatížil text velkým množstvím citací a objemným poznámkovým aparátem, ale soustředil odkazy na odbornou literaturu do seznamu doporučené literatury. I díky tomu se čtenář může lépe soustředit na vlastní text. Záměr knihy, zhodnotit proměny západoevropského křesťanství v průběhu několika staletí, jí nutně vystavuje nebezpečí, že jí bude vytýkána přílišná generalizace, že v křesťanství přece existovalo mnoho různých proudů nebo alespoň důrazů, a jistě ne všechny by podpořily Bossyho pohled na „tradiční křesťanství“ nebo na jeho transformaci. V tomto smyslu je autorův pohled poněkud jednostranný a takové otázky dost nezohledňuje. Vinna ovšem není Bossyho neznalost. Svou interpretaci tradičního i reformačního křesťanství dokumentuje na konkrétních historických příkladech, odkazuje k dobovým zvyklostem a situacím v konkrétních krajích a městech, výklad spojuje s odkazy na významná literární i výtvarná díla. Nejčastěji se soustředí na prostředí velkých evropských národů – francouzské, anglické, německé, španělské, italské; jak sám v předmluvě zmiňuje, je si vědom, že toto je jistě omezení jeho práce.

Křesťanství na Západě vyšlo poprvé v roce 1985. V češtině vychází v překladu Lucie Johnové a s poznámkou o autorovi, kterou napsal Martin Procházka.

Chestertonovo dílo v dialogu jeho čtenářů

Lukavec, Jan. *Fanatik, prorok, či klaun? G. K. Chesterton a jeho interpreti*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008, 259 s.

Lukáš Borovička

Kniha Jana Lukavce je spíše než interpretací Chestertonových textů pojednáním o dějinách jejich recepcí; není ani klasickou biografií (třístránkový prostor, který je tu věnován přehledu událostí Chestertonova života a telefonnímu seznamu jeho děl, působí snad nezamýšleně jako parodie pozitivistického přístupu k literatuře). Autor vychází z představy komplementarity jednotlivých konkretizací díla; každá interpretace je zatížena kulturněhistorickým horizontem svého původce, jenž přistupuje k textu se specifickou mentální výbavou včetně jisté dobové řeči; klade mu určité, nezbytně selektivní, spektrum otázek.

Jednotlivý výklad Chestertonova textu lze proto vnímat jednak jako doklad dobového způsobu myšlení, jednak jako, leckdy až přehnané, zvýraznění určité tendence díla na úkor směřování jiných. Podle Lukavce je tato pluralita výkladů umožněna charakterem Chestertonova díla, jeho bytostnou otevřeností a mnohoznačností. Pokud určitá interpretace tuto mnohost popírá a sugeruje, že reprezentuje jediný možný a definitivní výklad Chestertonových paradoxů, pak tihne k ideologické monologičnosti (zde se Lukavec produktivně opírá o Bachtinův koncept dialogičnosti a o Zimův pojmový protiklad „teorie“ x „ideologie“).

Lukavcovým metodologickým stanoviskem je ovšem možné poměřit i jeho vlastní text. Odlišnosti od klasického přístupu, který představuje Felix Vodička svou známou studií „Problematika ohlasu Nerudova díla“, vyniknou při srovnání cílů, které si předsevzali strukturalista Vodička na jedné straně a postmoderní pragmatista Lukavec na straně druhé. Vodička ve čtyřicátých letech usiloval spíše o postižení „esteticky platných norem dobových“, jejichž existenci podle něj potvrzovalo určité konkretizované dílo stupněm své rezonance. Naopak Lukavec nesměřuje k pomyslným širším celkům charakterizujícím příslušné období ani k estetickému hodnocení jednotlivých textů; zachycuje pestrý soubor rozmanitých interpretací Chestertonových děl bez nároku na jakousi syntetizující pointu. Lukavcův postoj je blízký pragmatismu Richarda Rortyho: „Každý čtenář prostě literární text využívá ke svým vlastním potřebám a přizpůsobuje si ho ke svému obrazu“ (s. 6).

Literárního historika potom může zajímat, jaké etické, sociální, náboženské či filosofické postuláty takový čtenář v rámci své interpretace používá. Analýzou těchto aspektů lze dospět ke konstrukci světonázorového systému, který daný čtenář aplikuje na čtený text. Problém ovšem vyvstává na hranici mezi individuálním a kolektivním; otázka zní, kam zařadit určitý světový názor, pokud se nechceme spokojit s výkladem komplexu subjektivních prvků, které jsou specifické právě jen pro jednoho interpreta. S tímto problémem se potýká i Lukavec, a dlužno říci, že leckdy jej řeší nepřiliš přesvědčivým mechanickým konstruováním určitých ideově protikladných interpretativních komunit, založených na politickém základě (např. levice versus pravice v meziválečném Československu).

Předností Lukavcovy práce je na druhé straně snaha o komparaci chesteronovských interpretací v různých národních kulturách (české, britské, francouzské, polské, ruské a německé), přestože jsou tato srovnání spíše výběrovými sondami do obsáhlé problematiky. Tímto způsobem se snaží Lukavec odpovědět na některé otázky přesahující úzké literární pole; například se zaměřuje na skupinové stereotypy a obrazy „jiného“, jak jsou ukotveny právě v analyzovaných textech. S tím souvisí i žánrový rozsah, který autor sleduje; klade vedle sebe texty fiktivní i nefiktivní povahy (například romány i eseje). Pokud je zde cílem autora popsat Chestertonův světonázor, kritérium fikčnosti působí zbytečně omezujícím a umělým dojmem, neboť nutí k přehlížení takových souvislostí, které byly již dříve postřehnuty několika interprety (srov. s. 15). Lukavec se v tomto bodě nepouští do polemiky s autoritativními argumenty, kterými například Lubomír Doležel obhajuje potřebnost rozlišování mezi fikcí a non-fikcí, protože je zkrátka v rámci jeho modu tento rozdíl nepodstatný.

Přestože jsou některé souvislosti, které Lukavec nachází mezi různými jevy a myšlenkami různých autorů, inspirativní a vybízejí k úvahám na téma existence určitých myšlenkových kontinuí v dané kultuře (srov. např. exkurz na téma křesťanství a humor, s. 31), na řadě míst snaha komparovat působí opět až mechanickým dojmem; výsledkem je chaotická směsice odkazů na různé autory, ve které se čtenář chvílemi přestává orientovat (všechno je do určité míry podobné všemu, oprávněná pochybnost však míří k otázce, zda z některých srovnání vůbec něco vyplývá). Přes veškerou obeznámenost s moderními metodologickými postupy jsou tyto pasáže poznamenány určitým druhem klasického pozitivismu: seznam osobností, které kdy citovaly Chestertona; které se vyznaly z toho, že jej někdy četly a byly jím ovlivněny (dostí sporné jsou zejména ty pasáže, v nichž je literatuře připisována moc přispět ke konverzi čtenáře v mimoliterární životě); které procházely do jisté míry paralelním

vývojem, sice na jednu stranu může působit impozantně svou rozrůzněností, na straně druhé tímto způsobem autor zvýznamňuje pouze jednu z mnoha intertextuálních souvislostí v rámci literárního vývoje daného autora a nevěnuje dostatečný prostor funkčním diferencím jednotlivých obsahových složek v rámci dvou srovnávaných kontextů. Podobně na rozpacích zřejmě bude čtenář při zamyšlení nad různými odbočkami v textu (např. vztah sémiotiky a náboženství, s. 70) – Chesterton leckdy Lukavcovi slouží pouze jako odrazový můstek k obecnějším úvahám; jeho postřehy často vůbec nejsou banální, ale bohužel mnohdy nejsou ústrojně včleněny do významového toku textu.

Tyto kritické připomínky však zřejmě nebude sdílet Chestertonův fanoušek, který v knize nalezne potřebné množství informací včetně odkazů na užitečné webové stránky a přehledu toho, co v různých médiích zaznělo na Chestertonovu adresu v poslední době, jak to vypadá s průběhem procesu Chestertonova blahořečení a podobně. Lukavcova kniha jako celek vůbec působí spíše dojmem záznamu stále pokračujícího dialogu Chestertonových interpretů, dojmem výběrové chestertonovské encyklopedie. Z tohoto hlediska není monografii příliš co vytknout. Naopak pokud čtenář hledá především ucelený a objevený výklad Chestertonových textů, bude nejspíš zklamán.

Lukavcův portrét Chestertona obsahuje kapitola „Chestertonovo dílo v napětí protikladů“. Autor nejprve vymezuje axiologickou strukturu ideologického pole, v němž se spisovatel pohybuje: kladnou hodnotou je Chestertonovi konzervatismus symbolizovaný idealizovaným prostorem venkova (v protikladu ke zkaženému městu); proti katolické víře (zejména v textech vzniklých po Chestertonově formálním vstupu do katolické církve v roce 1922) a „zdravému rozumu“ jakožto dvěma fundamentálními aspekty vidění světa stojí v jeho světonázorovém systému různorodí nepřátelé (např. Nietzsche, komunismus, kapitalismus, jednostranná racionalistická věda, staré neevropské civilizace). Není v podstatě důležité, zda Chesterton tyto názory formuluje přímo v esejistickém textu nebo „nepřímo“ prostřednictvím postav svých románů (postav – typů, které měrou úspěšnosti svých strategií ve fikčním světě dokumentují blízkost či vzdálenost názorům autora).

Kapitolka „Karnevalovost“ je nikoli povrchní, ale naopak promyšlenou aplikací Bachtinových a Gurevičových kategorií na Chestertonovo dílo. Stejně jako v průběhu karnevalu je podle Lukavce u Chestertona realita „nahlížena ‚naruby‘ a popírána ve své konvenční podobě, ale jen proto, aby byla v autentičtější podobě znovupotvrzena“ (s. 78). Bláznovství či divošství je zde vnímáno jako určitá antropologická konstanta, jako ludický aspekt přítomný v každé lidské mysli: „Pokud se mě zeptáte (což jistě učiníte), jaká je moje definice příslušníků kmene Zulu, také vám mohu odpovědět: Zulu je někdo,

kdo vylezl v sedmi letech na jablůň v Sussexu a bál se, že v úzké anglické uličce potká ducha“ (Chesterton, G. K. *Klub podivných živností. Anarchista Čtvrtek*. Praha : Odeon, 1987, s. 90n., cit. dle recenzované knihy, s. 84)

Nejobsáhlejší část knihy je věnována české recepci Chestertonových textů; v podstatě se tím potvrzuje platnost Lukavcova pragmatického stanoviska: nejvíce prostoru je věnováno tomu, co zajímá specificky kulturněhistoricky zakotveného čtenáře. Lukavec kromě toho, že sleduje zmíněnou recepci od jejích počátků v prostředí Florianovy edice *Studium* až po chestertonovské aluze v projevech současných politiků, si také klade otázku po obecných předpokladech Chestertonova relativního úspěchu v českém prostředí (kde například pronikl do kánonu světové literatury, zatímco ve svém „domácím“, britském kontextu se mu žádného zvláštního věhlasu nedostalo). Možných odpovědí nachází Lukavec celou řadu; jejich skloubení sugeruje určitou nevyhnutelnost Chestertonova vlivu: atmosféra ztráty pevného bodu v meziválečné československé kultuře a touha po obnovení řádu; havlíčkovská tradice stavějící zdravý rozum do protikladu k odmítané německé filozofii; „plebejský“ původ novověkého českého národa; Chestertonova náklonnost k malým národům, mezi které krátkodobě zahrnul také Čechy atd.

Zejména pasáže věnované odhodlanosti Karla Čapka „vysvětlit“ Chestertonovi „skutečnou“ situaci stojící v pozadí maďarského revizionismu (Čapek reagoval na publikaci Heathcotova článku „Slovenský problém“ v Chestertonově listu *G. K.'s Weekly* na konci roku 1927) jsou zajímavým dokumentem kulturněpolitického úsilí, které vyžadovalo značně velkorysé reinterpretování a dokonce ignorování některých aspektů Chestertonova díla, aby bylo možné udržet český obraz Brita coby jednoho z nejoblíbenějších básníků v zemi (které Chesterton v krátké předmluvě ke spisu vydanému v Londýně roku 1915 na počest výročí smrti Jana Husa prorokoval „značnou roli v nadcházejícím vzkříšení národů“). Vydátný materiál pro analýzu jednotlivých hledisek, ze kterých čeští spisovatelé četli Chestertonovy texty, skýtá Lukavcovi také žánr nekrologu.

Lukavec sleduje Chestertonovu recepci v rámci určitých interpretativních komunit (avantgarda, Literární skupina, pragmatisté, katolíci, ale také jistá komunita, respektive dvojice osobností – F. Tetauer a J. B. Čapek –, kterou spojuje právě jeden rys – polemika s avantgardní recepcí Chestertona a volba určité interpretační mřížky v nahlížení jeho díla), přičemž zároveň konstatuje, že v meziválečné republice se u nás Chesterton „těšil popularitě jdoucí napříč politickým, generačním i literárněskupinovým rozdělením“ (s. 123). Autor si všímá toho, co si určitá komunita z Chestertonova díla vybírala, v závislosti na vlastních představách světonázorových a představách „literárnosti“. Závěrem

Chestertonovo dílo v dialogu jeho čtenářů

Lukavec nabízí ještě jeden interpretační klíč, jak číst Chestertonovo dílo, totiž optikou fantastické literatury. Tato pomyslná literární komunita, jejíž členy spojuje Chestertonův vliv, podle Lukavce sdružuje autory, jako jsou Jorge Luis Borges, J. R. R. Tolkien a Terry Pratchett.

Ani v závěrečném shrnutí se nemíním odchýlit od pragmatistického konceptu. Lukavcův text může totiž podle mého názoru mít velice různorodou hodnotu, a to v závislosti na horizontu očekávání každého jednotlivého čtenáře. Z hlediska technického by knize slušela poněkud pečlivější redakční a grafická úprava (překlepů je snad až přespříliš; obálka působí poněkud laciným dojmem a v seznamu literatury dokonce chybějí některé citované texty). Za obecné přednosti textu považuji odbornou fundovanost, přítomnost humoru ve výkladu a autorovu ochotu vystoupit z pohodlného skrytu deagentizovaných konstrukcí, pokoru vnímat monografii nikoli jako jakýsi definitivní výklad, ale jako výraz vlastního zájmu o Chestertonovo dílo a „pouze“ jako jeden z hlasů ve stále trvajícím dialogu.

Překlad jako téma k diskusi aneb *Historia magistra vitae*

Santoyo, J. C. *Historia de la traducción: Viejos y nuevos apuntes*. León : Universidad de León, 2008. 327 s.

Jana Králová

Cílem recenzovaného souboru studií je „osvětlit alespoň částečně dosud temné koutky překladatelské činnosti v průběhu času“. Tím je dána i první část názvu naší recenze – překlad nikdy nepřestal být tématem k diskusi z nejrůznějších hledisek. Druhá část názvu se pak opírá o koncepci překladu v díle Jiřího Levého, mezi nímž a recenzovanou Santoyovou prací lze nalézt, přes časovou prodlevu mezi vydáním obou děl, řadu paralel.

Uvedme v této souvislosti na prvním místě Levého¹ konstatování:

mnohé problémy, diskutované dnes – nebo ve skutečnosti většina z nich – už se řešily v průběhu minulého vývoje překladatelských metod a estetik, a je to jen z neznalosti historických fakt, že se k nim obracíme zas a zas, jako by o tom předmětu nebylo dříve řečeno nic. Pravím-li „řešily“, nemíním tím, že už byla objevena nejlepší metoda k překládání specifických *cruces translatorum*, nebo že někdy objevena bude ... Hlavní praktický užitek historie je v tom, že by nás měla naučit pozorovat jednoduché technické problémy ve vzájemných vztazích a jejich podřízenosti určitému estetickému systému,

kteří jakoby předznamenává recenzovaný soubor studií *Historia de la traducción: Viejos y nuevos apuntes*. Levý má na mysli zejména literární překlad, Santoyo se však vedle literárního překladu zaměřuje i na žánry, které stojí mimo literární systém (kázání, ale i např. městská práva nebo tlumočení) a začleňuje je do intelektuálního kontextu dané epochy nikoli jako doplněk, ale jako jeho konstitutivní prvek. Vzhledem k časovému záběru práce – třináct ze sedmnácti studií se zabývá obdobím do r. 1700 – se tato Santoyova kniha stává zajímavým přínosem k poznání kulturních dějin nejen tohoto období.

V kontextu Santoyova díla nejde o první výbor ze studií tohoto typu – už v roce 1999 shrnul své přednášky do souboru *Historia de la traducción: Quince apuntes* (Dějiny překladu: patnáct poznámek). Návaznost mezi oběma svazky je dána samotným názvem *Historia de la Traducción: Viejos y nuevos apuntes* (Dějiny překladu: staré a nové poznámky). Vesměs jde o témata, která už byla přednesena či publikována při jiných příležitostech (akta z konferencí, jubilejní sborní-

¹ Levý, J. „Bude teorie překladu užitečná překladatelům?“ In *týž. Bude literární teorie exaktní vědou?* Praha : Academia, 19871, s. 153–154.

ky apod.), a jejich spojením do jediného svazku vzniká dílo, které přes zdánlivou heterogenost témat nabízí kompaktní pohled na dějiny překladu a jeho roli při konstituování nejen španělské, ale i světové kultury od šestého století po první polovinu století dvacátého. Jednotlivé texty se zabývají často málo probádanými tématy dějin překladu: od počátků překladů, pořizovaných v kláštorech v šestém století, přes třinácté století, které podle autora představuje na Pyrenejském poloostrově období velkého intelektuálního vzepětí, přes první překlady pořizené na americkém kontinentu a práci lodních tlumočnicků až po autorský překlad.

I když těžiště této Sanoyovy práce spočívá v tématech zaměřených zejména Pyrenejský poloostrov jako laboratoř multikulturality v daném období, příp. na románský svět obecněji, o široké autorově erudici svědčí nejen výběr témat. Do svých studií v zájmu komplexního pohledu na danou problematiku zahrnuje i často opomíjené podněty slovanské: v oddíle „De Braga a Ripoll: Apuntes para una Historia de la Traducción en la Península Ibérica (siglos III – IX“, s. 27–42) cituje mezi překladateli bible i Cyrila a Metoděje (s. 38), ve studiích věnovaných překladu duchovních textů („Traducciones de textos de espiritualidad en la Península Ibérica“, s. 119–137) a Tridenteskému koncilu nazíranému jako první mezinárodní kongres o překladu („Trento, 1546: Crónica del Primer Congreso Internacional sobre la Traducción“, s. 181–202) zmiňuje mezi překladateli bible Jana Husa (s. 130 a 185), v příspěvku zaměřeném na autorské překlady Rabindranatha Thákura („Rabindranath Tagore: Memorias de un autortraductor arrepentido“, s. 287–313) cituje rovněž *Dictionary for the Analysis of Literary Translation* Antona Popoviče (s. 311), ve studii „Traducción,seudotraducción y reescrituras: el paradigma de las *Lettres Persaines* de Montesquieu“ zmiňuje i jejich překlad do ruštiny z r. 1789 (s. 242).

V úvodu poslední jmenované studie Santoyo konstatuje (s. 237):

Literatura existuje jako transkulturní fenomén, pokud je překládána, pokud existují překlady. Dokud překlady neexistují, dané dílo, daný autor, daná literatura jako celek zůstává uzavřena ve svém vlastním jazykově-kulturním polysystému, rozkvétá v něm jako ve skleníku, ale není známa ostatnímu světu, stále více transkulturnímu. Pouze v souladu s tím, jak je určité dílo nebo určitá literatura překládána, stává se sdílenou kulturní měnou s přímými důsledky pro nové jazykově-kulturní systémy, které ji přejímají.

Také v této souvislosti nemohu pominout další paralelu s J. Levým:²

Z hlediska každé národní literatury je překlad rozlišujícím činitelem, neboť přidává k rodným, autochtonním stylům a způsobům myšlení impulsy odvozené např. od Hemingwaye, Faulknera nebo Ioneska, a tak přispívá k vnitřní diferenciaci jednotlivé

² Tamtéž, s. 156.

národní literatury. Na druhé straně však činnost překladatelů přispívá k rozšíření celé řady dominujících prozaických, básnických nebo dramatických stylů po celém světě, a tak z hlediska světové literatury jako celku vyvíjí sjednocující, standardizující vliv.

Nejen v tomto souboru studií, ale i v dalších autorových dílech je patrné, že si Santoyo dovede zvolit pro své práce neotřelá a někdy i kontroverzní témata. Jako příklad lze jmenovat např. studii „La ‚escuela de traductores‘ de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana“ (s. 85–102), v níž zpochybňuje existenci tzv. Toledské překladatelské školy, případně starší práci „En torno a Ortega y Gasset: Miseria y esplendor de la reflexión traductora“, publikovanou v r. 1999 ve sborníku *Historia de la traducción: Quince apuntes*. Studie „Reivindicación de Manuel Azaña, traductor“ (s. 313–327) pak osvětluje poměrně málo známou stránku osobnosti prezidenta Španělské republiky.

Ve studii „La reflexión traductora en la edad Media: Hitos y clásicos del ámbito románico“ (s. 67–84) Santoyo na příkladech Rogera Bacona a Leonarda Brunioho Aretina zdůrazňuje definici požadavků kladených na „dobrého“ překladatele: zevrubná znalost jazyka, z něhož se překládá (podtrhuje zde význam četby různorodých textů), ovládnutí cílového jazyka, znalosti, které překladateli umožní pochopit látku, o níž překládaný text pojednává, pro hodnocení překladu je třeba brát v úvahu rovněž text originálu. Na rovnocennost jazyků, nutnost ovládat jak téma, které se překládá, tak oba (pracovní) jazyky i požadavek rovnocenného působení originálu i překladu poukázal Alonso de Madrigal, zvaný El Tostado (1410–1455), podle Santoya nejvýraznější osobnost španělského myšlení o překladu, jejíž koncepce nebyly až do dvacátého soletí překonány. Alonso de Madrigal totiž už v patnáctém století vytvořil překladatelský metajazyk (s. 106–113) jako základ teoretické reflexe o překladu. Některé termíny a jejich definice prakticky platí až do moderní doby, uvedme jako příklad: „jazyk originálu [jazyk, ze kterého se překládá]. Nazývá se jazykem originálu ten, ze kterého překládáme“ (s. 109).

I přes na první pohled zjevnou heterogenost témat je recenzovaná Santoyova práce nesporným přínosem nejen k uchopení dějin překladu a překladatelství, ale důstojně se začleňuje i do proudu hledajícího zdroje evropské kultury a vzdělanosti v nejširším slova smyslu. Překlad nikdy nepřestal být tématem k diskusi – i tuto myšlenku Santoyova práce v plné míře velmi čtivým způsobem naplňuje. Je jen škoda, že tuto poslední vlastnost může ocenit jen čtenář originálu.

Recenze tvoří součást výzkumného záměru MSM – 0021620825.

Literární věda v zajetí abstraktnosti a jednostranné racionality

Schmidt, Siegfried J. *Přesahování literatury: Od literární vědy k mediální kulturní vědě*. Přel. Zuzana Adamová. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, 128 s.

Jan Lukavec

Německý filozof, lingvista, literární, komunikační a mediální vědec, spisovatel a výtvarný umělec Siegfried J. Schmidt (nar. 1940) se českému publiku poprvé představil už roku 1969, kdy v Severočeském nakladatelství v překladu B. Grögerové vyšla publikace *Člověk stroj a báseň. Racionální strategie v experimentální poezii*. Josef Hiršal tehdy v doslovu psal, že Schmidtova poezie působí zcela negroteskně i nelyricky, jde o jakýsi druh „abstraktní epiky“. Téměř čtyřicet let poté česky vychází druhá Schmidtova, tentokrát literárně-teoretická kniha *Přesahování literatury*, a jestliže mu v textech z roku 1969 šlo o „racionální strategii v experimentální poezii“, nyní usiluje o ustavení „racionální literární vědy“, přičemž autorovo směřování k abstraktnosti a krajní racionálnosti se v tomto textu stupňuje. Ve svém doslovu k této knize vysvětluje Michael Wögerbauer, jaké jsou kořeny autorových snah: zdůrazňuje především Schmidtovu touhu po emancipaci od „stále živé hermeneutické školy“. Sám Schmidt přitom píše, že na pořadu dne není otázka, zda zrušit hermeneutiku, ale „jak ji vědecky ukáznit“. Vědecko-teoretickými zásadami, které od literární vědy Schmidt vyžaduje, jsou teoretičnost (hlavní předpoklady a pojmy musí být explicitní, všeobecně srozumitelné a nesmí si podle zásad logiky navzájem protirečít), dále empiričnost (příslušná věda se musí opírat o empirické bádání) a relevance (kladených vědeckých otázek). Svůj text přitom Wögerbauer pro české prostředí příznačně uvádí slavnou otázkou J. Levého „Bude literární věda exaktní vědou?“

Jak toto Schmidtovo úsilí o exaktní vědu vypadá v praxi? Mnoho stránek a vypjatého lingvistické úsilí nejprve autor věnuje dokazování toho, že „svět je vždy právě náš svět“ (s. 21) a že „objekty, předměty a okolí existují jen pro ty pozorovatele, kteří je skrze management diferencí konstituují jakožto smysluplné entity“ (s. 41), což se podle mne dá označit jako vlamování se do otevřených dveří. Dále pak autor přechází k návrhu nového konceptu literární vědy: ta se mu jeví

jako jedna specifická doména řešení problémů v celkovém spektru mediální kulturní vědy, která může získat identitu jen skrze diferencí. Pro obecnou literární vědu

z toho vyplývá, že musí stavět na základních úvahách obecné mediální kulturní vědy a také že musí prostřednictvím pozorování diferencí vypracovat přesnou specifikaci například média tisku a jeho dispozitivu (s. 60).

Zajímavě přitom místy píše o profesní krizi, spočívající od poloviny šedesátých let v klesající poptávce po literárních vědcích a vědkyních, v důsledku čehož se zástupci humanitních oborů téměř z donucení začali prohlašovat buď za mediální vědce, nebo za kulturology (s. 67). Schmidt se zabývá také pokusy humanitních vědců zvýšit vlastní profesní šance spojením kulturologického vědění s poznatky podnikového hospodářství či právníckými vědomostmi, což je evidentně tendence patrná i u nás: výraznější šanci mediálně se prosadit mají jen ti autoři, kteří dokáží překročit hranice literární vědy a rozšířit okruh svých zájmů, ať už k výtvarnému umění, filosofii a psychologii (jako Josef Vojvodík), nebo třeba populární kultuře a filmu (jako Petr A. Bílek). Podnětné jsou přitom i některé Schmidty poznámky o tom, že tradiční mediální formy jako „rozumění“ nebo „učení“ dnes stojí v konkurenci k „zakoušení“, „simulaci“, „užívání si“ a „rozptýlení“, a autor proto volá po „diferenci vůči tradiční četbě textů“ (s. 92).

Schmidt ovšem silně varuje před tím, aby se pouze nálepka „filologie“ nezaměnila za „kulturní vědu“, je podle něj nutné naopak vytvořit novou, integrující disciplínu, nebo dokonce „metavědu“ (s. 68). Na jeho vlastní způsob vyjadřování se tento pojem dobře hodí: až na některá světlejší místa se celkově vyznačuje abstraktností a silným nadužíváním slova „diference“, které používá coby jakousi magickou formuli (jak myslím dostatečně ukazuje i několik zde uváděných citací) – ostatně už v jeho knize poezie najdeme báseň „Skeptické diference“. Jestli tomuto temnému stylu něco schází, tak je to – podle mě a navzdory Michaelu Wögerbauerovi a hlavně Schmidty vědecko-teoretickým zásadám – především empiričnost a všeobecná srozumitelnost.

Když se roku 2004 v časopisu *Česká literatura* ptal mladý literární vědec Robert Ibrahim, zdali „Může být literární věda exaktní vědou?“, odpověděl si skepticky: „A měla by (vůbec) být?“, přičemž přidal komentář, že i dnes „obdivujeme práce F. X. Šaldy, jejichž uměleckost se někdy problému dotýká možná podstatněji“ než striktně logicky strukturovaný text (s. 241). Soudím, že nad „vědeckou“ knihou Siegfrieda J. Schmidta nezbyvá než dát mu za pravdu.

Jákobův žebřík poválečné polské literatury

Michala Benešová

Kowalczyk, Małgorzata – Poslední, Petr. *Jákobův žebřík: Polská literatura v letech 1945–1969*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2008, 413 s.

Ucelených přehledových publikací na téma dějin polské literatury nemáme od dávných dob Karla Krejčího v českém prostředí právě nazbyt. Univerzitních skript věnovaných jednotlivým obdobím literárního vývoje je poskrovnu, o rozsáhlejších syntézách ani nemluvě. Pokusem zaplnit tuto mezeru je kniha polsko-českého tandemu literárních badatelů Małgorzaty Kowalczykové a Petra Posledního *Jákobův žebřík. Polská literatura v letech 1945–1969*. Autoři si však zároveň vybírají období, které patří k těm nejobtížněji uchopitelným. Nejen, že byla cenzurou a svrchu nařizovanými ideologickými normami a měřítky svazována sama tehdejší tvorba, ale až do konce osmdesátých let bylo zvláštní mřížkou nahlíženo i na interpretaci děl, která vznikala v prvním poválečném dvacetiletí. Polsko za války a po válce prošlo dramatickými změnami, v jejichž důsledku se polská kultura a literatura musely nejen potýkat se strašákem socialistického realismu a provázanosti umělecké tvorby a politiky, ale poznamenal ji i fenomén literární emigrace či institucionalizace literárního života.

Autoři *Jákobova žebříku* usilují o syntézu literárněhistorického bádání nad poválečnou polskou literaturou, jasně deklarují svoji snahu o „komplexní výzkum“. Nejrůznější roviny česko-polského nazírání na danou problematiku se pokoušejí scelit – nabídnout čtenáři jak pohled vrostlý do polského kontextu (tedy která díla jsou v domácím polském prostředí považována za klíčová, ať už dokumentují dominující tendence, nebo je naopak narušují), tak pohled ovlivněný českým kontextem (tedy v čem se vývoj polské literatury sblížuje či naopak rozchází se situací v českém prostředí, co z polské literatury daného období známe i u nás a s kterými díly jsme se mohli seznámit v českých překladech – k tomu slouží například pečlivě sestavená bibliografie v závěru knihy). Dlužno dodat, že pohled komparativní je často nucen ustoupit do pozadí, autoři nezohledňují např. recepci polské literatury v českém prostředí, příliš nevyužívají možnosti srovnání se situací v Československu, která by lépe ukázala např. větší otevřenost polského prostředí diskusi a vstřebávání podnětných vlivů Západu i Východu – je však třeba zmínit, že tato problematika již byla zčásti pokryta v dřívějších pracích Petra Posledního, zejména v knihách *Obtížná kontinuita* (Hradec Králové 2004) a *Měřítko souvislostí* (Praha 2000).

Titulní Jákobův žebřík má upozornit na iluzornost představ o „novém umění“ prosazovaném po roce 1945, které mělo jít ruku v ruce s politickými ambicemi tvůrců „nového Polska“ – otázka, nakolik byly pomyslné příčky žebříku vedoucího do nebe podloženy estetickými ambicemi či kvalitami a nakolik spíše ideologickými principy, pak autory přivádí k podnětným úvahám o fungování poválečné polské kulturní politiky, proměn literárních institucí nebo k úvahám o vývoji emigrační tvorby.

Přístup ke zpracovávanému tématu prozrazuje inklinaci autorů k sociologickému pohledu na literární vývoj. „Hypotetický model literárního dění“, s nímž pracují, vnímají „jako ‚silové pole‘, v němž se při tvorbě, šíření a vnímání literatury prosazují historicky motivované zájmy různých sociálních skupin“ (s. 10). Důraz je kladen na otázky literární komunikace (mezi autory, kritiky, čtenáři, vydavateli, médií, badateli), koncept „literární kultury“ (rozvíjený už ve starší práci Petra Posledního *Měřítka souvislostí*) a dynamické aspekty navrhovaného modelu. Takto zvolená optika umožňuje nahlédnout vývoj poválečné polské literatury v širokém kontextu.

Jednotlivé kapitoly přibližují ve čtyřech oddílech (oddělených orientačně daty 1950, 1956 a 1964) jak dobové literární diskuse či způsoby přemýšlení o literatuře, tak klíčová díla poezie, prózy i dramatu vymezených období. Vymezení je to do značné míry tradiční, vychází z rozvrstvení daného zejména klíčovými historickými milníky a jejich vlivem na literární dění. Každá ze čtyř kapitol je pak dále rozdělena na osm podkapitol. V nich se autoři věnují nejprve dobovým literárním diskusím v časopisech a na nejrůznějších fórech včetně spisovatelských sjezdů apod., situaci v kulturních institucích a způsobu, jímž ovlivňovaly literární dění a zasahovaly do vývoje literatury (pro českého čtenáře však chybí základní vhled do čistě historických polských souvislostí). Jádrem výkladu pak spočívá v kapitolách věnovaných poezii, próze a dramatu, strukturovaných ať už dle význačných dobových tendencí nebo dle kritérií žánrových či tematických. Téma intertextuality či grotesky je pak mnohdy chápáno jako podstatnější než mechanické rozlišování mezi prózou či dramatem. Vše završují podkapitoly zaměřené na širší souvislosti nastíněného obrazu vývoje literatury, zejména na vztah k filosofickému myšlení, jiným druhům umění či společenským otázkám.

Důraz kladený na mapování procesu institucionalizace, případně centralizace literárního života, čili usilování o jistý jednotný řád, jehož normě by literatura odpovídala či sloužila, ale i na otázku, jak se s tímto spisovatelé vyrovnávají, je adekvátní zejména tehdy, je-li řeč o prvních poválečných letech, resp. o době nejsilnějšího prosazování doktríny socialistického realismu. Právě pokus o takto orientovaný výklad je cenným příspěvkem předkládané pub-

likace i v kontextu podobně zaměřených polských publikací. Jen zdánlivě paradoxně pak dokazuje, jak se sama literatura začala tomuto „řádu“ vbrzku vzpírat, jak jí začínala být vnějšku daná měřítka, na čas přijatá, stále těsnější a autoři, byť zpočátku jen nečetní, se pomalu začínali odvažovat hledat nové cesty ze stále vyprázdňenějšího schématu literatury podřízené společenské a politické programovosti a tendenčnosti.

Výsledná suma informací – jakkoli podrobená výběru – je však přece jen značně obsáhlá, což knize jednak vtiskuje charakter spíše přehledový, v němž nelze hledat podrobnější, resp. komplexnější informace o jednotlivých dílech či autorech, jednak znesnadňuje orientaci ve shromážděném materiálu. Snaha o pokud možno rovnovážné zastoupení synchronního i diachronního pohledu, zdůraznění jak „sjednocujících tendencí“ (např. zvnějšku prosazovaná koncepce socialistického realismu či poválečný požadavek kritiky prosazovat „realismus“), tak naopak „tendencí diferenciacních“ (za všechny zmiňme Gombrowiczovu grotesku, Białoszewského lingvistickou poezii či snahy pařížské Kultury), zohlednění „aspektů sociologických, sémiotických i kulturně antropologických“ (s. 10) či postupného formování jednotlivých literárních oběhů, pečlivé sledování vkladu nejrůznějších kulturních institucí do soudobého literárního vývoje, to vše je na publikaci čítající necelých čtyři sta stran textu (a zpracovávající jen zdánlivě krátké a kulturně víceméně homogenní období) až příliš mnoho ambicí najednou. Publikace tak neustále balancuje mezi snahou podat maximální penzum informací a udržet jednotnou linku výkladu, resp. soustředit se na vlastní interpretaci či analýzu. Rezignace alespoň na část prezentovaných faktů by umožnila věnovat se skutečně klíčovým otázkám systematictěji a do větší hloubky, což by paradoxně mohlo pomoci čtenářovu představu o literárním vývoji poválečného Polska zpřehlednit a usouvztažnit.

Publikace usiluje skrze jednotlivé „konkretizace fikčních světů“ o nalezení toho, co „by bylo možné pokládat za specificky polské“ (s. 9), klade si za cíl vystihnout „dominanty literárního vývoje“. Bohatě rozvrstvený pohled synchronní je doplněn snahou vztáhnout výklad ke kategorii paměti a ke starší literární tradici. Autoři se tak snaží naznačit, která díla znamenala spíše potvrzování dobových stereotypů a která byla objevným a originálním krokem kupředu. Uvedeme-li příklad literární tvorby těsně poválečné, reflektující právě prožitá traumata druhé světové války, zahrnují autoři pod termín „behaviorální próza“ (inspirovaný úvahami polského literárního historika Tadeusze Drewnowského a nahrazující časté a problematické označení „dokumentární próza“; zde tento termín označuje díla reflektující autentické zkušenosti a prožitky autorů i jejich čtenářů) jak texty méně známé a namnoze konvenční (Seweryna Szmaglewska ve vzpomínkově laděné próze *Dýmy nad Birkenau*

„volí jednostranně kladné příklady ženské solidarity“, s. 66; Zofia Kossak-Szczuczka v knize *Z propasti* „všechny poznatky podřizuje problematické tezi o ‚vykupování lidských hříchů‘“, s. 67), tak novátorské postupy volené zejména Zofií Nałkowskou v *Medailonech* („dvojitá perspektiva narace pak umožňuje konfrontovat suchá konstatování o lidech jako ‚předmětu‘ likvidačního systému se živou řečí obětí“, s. 69) či Tadeuszem Borowským ve dvou povídkových souborech s válečnou tematikou *Rozloučení s Marií* a *Kamenný svět*, odvážně zachycující život osvětimských vězňů „zevnitř“, pohledem jednoho z nich, a narušující tak veškerá jednoznačná měřítká. Část podobně tematicky zaměřených děl však zahrnují pod kapitolu věnovanou „zpochybnění avantgardy“ (např. experimentální a provokativní román Leopolda Buczkowského *Černý potok* z prostředí válečných pogromů a bojů na východních okresech), v níž ukazují, jak se pod tlakem představ o „novém umění“ jednotliví tvůrci buď ještě obtížně snaží rozvíjet avantgardní koncepce (Gałczyński, zejména Przyboś), nebo – a to spíše – narážejí na meze avantgardního přístupu v nové realitě a přispívají svými texty ke stagnaci rozvoje odvážných uměleckých metod využívajících tvůrčích možností básnického slova (viz obrat Tadeusze Różewicze k prozaizaci verše a „demetaforizaci výrazu“, demaskující bezmocnost slova tváří v tvář nové realitě). A tvůrci typu Buczkowského, kteří otevírají nejednoznačná témata a hledají cestu pro navázání na avantgardní východiska, jsou vystaveni nepřízni kritiky (jako Stanisław Dygat a jeho *Bodamské jezero*), a často i oficiálních míst (Buczkowského *Černý potok* tak nemůže vyjít a jeho první knižní vydání se datuje až rokem 1954).

Takto stručně naznačený způsob třídění a uspořádání jednotlivých faktů a jejich tvůrčí interpretace naznačuje promyšlený autorský přístup, který přes svoji přehuštěnost umožňuje vřadit jednotliviny do širšího celku. Návaznost na avantgardní koncepty (či kritické vyrovnávání se s nimi, a to i ze strany samotných předválečných avantgardistů) se pak Małgorzata Kowalczyk a Petr Poslední sympaticky snaží sledovat až do závěrečného období, kterému se ve své knize věnují, tedy po konec šedesátých let (postavantgardní teze v té době podle autorů vrcholí rozvojem tzv. lingvistické poezie); podobně je tomu např. s koncepcí tzv. realistického umění, tématem vyrovnávání se s minulostí či s exilovou problematikou. Vzhledem k již zmíněné zahlcenosti jednotlivými fakty, jmény a údaji se však stává, že je tuto linku místy obtížné vysledovat, případně se podobné úvahy omezí na stručná konstatování, jimž schází prostor pro důkladnější analýzu.

Podstatná je otázka výběru děl, která jsou v knize v rámci jednotlivých vývojových období zmiňována. Autoři se nedali zlákat snadnou možností soustředit se více méně na texty (či autory), které známe i v českém prostředí. Je

tomu tak i proto, že jejich pohled není vázán „přítomným nazíráním na dějiny, ovlivněným postmoderním myšlením“ (s. 8), ale chce být ukotven v dobovém smýšlení, aby byl s to co nejdříve reflektovat tehdejší nesnadnou situaci polské literatury. Ostatně celá řada názorů a způsobů uvažování o literatuře, mnohdy dodnes živých či rezonujících, se zrodila právě ve složitém poválečném období, ať už budeme hovořit o interpretacích konkrétních děl, o tvorbě jednotlivých autorů nebo o komplexnějších schématech vnímajících literaturu dané doby jako výsledek specificky pojímané oficiální kulturní politiky nebo bipolárního rozvržení polské kultury na sféru oficiální a exilovou, potažmo samizdatovou. Je pak ale otázkou, zda postačí pozdější polemiky, reinterpretace konkrétních děl a proměny nahlížení na literaturu shrnout selektivně a poměrně stručně do doprovodného poznámkového aparátu. Právě širší analýza proměn přístupu k literatuře, vybraným směrům či tendencím, a konec konců i některým kontroverzním dílům polské literatury (např. slavného *Popelu a dýmantů* Jerzyho Andrzejewského nebo budovatelských próz Tadeusze Konwického), by mohla čtenářům umožnit lépe poznat to, co je „specificky polské“.

Zmíněný přístup, který vybírá díla spíše s ohledem na polský kánon než na povědomí, které o nich panuje v českém prostředí, může mnohdy narušit některé naše stereotypní představy o polské poválečné literatuře a nelze jej tedy autorům vytýkat, právě naopak. Jednotlivá „klíčová díla“ jsou však často charakterizována poměrně stručně. Význačným jménem je sice věnováno více pozornosti (Miłosz, Gombrowicz, Iwaszkiewicz, Konwicki, Różewicz), jednotlivé zmínky o nich však místy neskládají dohromady soudržný a jasný obrázek o vývoji autorovy poetiky (např. v případě Tadeusze Konwického, který je jinak ideálním příkladem pro ilustraci proměn přístupu k literatuře ve sledovaném období). Přes výtku o velkém množství uváděných autorů a u vědomí toho, že každá syntéza je nucena mnohé pominout, zde někteří zajímaví tvůrci, jejichž dílo vypovídá mnohé i o obecnějším vývoji polské literatury, prakticky scházejí (např. někdejší futurista a později originální básník Aleksander Wat).

Snad až příliš zahrnutých aspektů a faktů, jež si pak na druhé straně vynucují maximální stručnost v přístupu ke konkrétním textům či autorům, může komplikovat přijetí publikace, která si bude v českém prostředí patrně složitě hledat skutečně pečlivého čtenáře. Otevřenou otázkou totiž zůstává, komu je své finální podobě určena. Sami autoři si na úvod své práce kladou otázku „čím je syntetická práce při porozumění literárnímu procesu opravdu užitečná?“. Pokud je kniha určena zejména studentům slavistických oborů, potažmo polonistiky, pak je nesporně krokem kupředu (obsahuje navíc bohatou bibliografii, cenný přehled českých překladů polských titulů z období let 1945–1969 a zejména celou řadu ukázek z vybraných děl, může tak plnit rovněž roli zá-

kladní „čítanky“ – byt jsou veškeré texty uváděny pouze v polském originálu), pokud širší zasvěcené čtenářské obci, může být její „nabitost“ fakty a jmény poněkud na překážku. *Jakobův žebřík* má tedy spíše charakter příručky, která nabízí základní informace o maximu dobových směrů a tendencí v polské literatuře a která v českém prostředí dlouho chyběla, z této podstaty se však podrobněji nevěnuje, a v daném rozsahu věnovat nemůže, parciálním tématům a je zaměřena značně široce. Představuje však první krok k podrobnějšímu zmapování komplikovaného období vývoje moderní polské literatury a obsahuje řadu podnětů, na něž mohou domácí badatelé či studenti s úspěchem navazovat.

Stíny strukturalismu mezi východem a západem

Michalovič, Peter – Zuska, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov: Úvod do (jedné) filosofie a sémiologie obrazů*. Praha : Akademie múzických umění, 2009, 376 s.

Jakub Stejskal

Kniha *Znaky, obrazy a stíny slov (ZOSS)* není v žádném ohledu běžným představitelem specifického žánru „úvodu“. Úvod předpokládá nezasvěcené čtenáře, kterým má poskytnout základní nárys dané problematiky. K tomu neoddělitelně patří důsledné vysvětlování nových pojmů a přehlednost výkladu (ukázkovým příkladem budiž práce jednoho ze spoluautorů recenzované knihy, *Estetika* Vlastimila Zusky [Praha : Triton, 2001]). Tandem Michalovič – Zuska naopak situaci svým čtenářům v ničem nezlehčují. Textem se linou, občas mizí a znovu se objevují témata, která se ne vždy zjevně protínají či doplňují: sémiotika ikonického znaku, poetika či rétorika filmové skladby, problém stability sémiotického systému, estetická funkce obrazu, vyvstávání významových celků, pojem žánru atp. Autory deklarované uvedení do strukturalistické sémiologie obrazů tedy nemá podobu metodického výkladu strukturální analýzy obrazu, ale spíše souboru poznámek a komentářů k textům (post)strukturalistů, které místy kladou na čtenáře relativně vysoké interpretační nároky. Přičteme-li k tomu častý výskyt letmých odkazů na koncepce či autory z jiných filosofických tradic a občasně sklouzávání k teoretickému žargonu, musí se předpokládaně neiniciovatý čtenář, na kterého se *ZOSS* obrací, připravit na zdolávání překážek, jimž se obvykle úvody snaží vyhnout. Snad tím chtěli autoři vyprovokovat čtenáře k dalšímu sebevzdělávání, přesto tuto polehčující okolnost snižují nedostatky, které nelze omluvit žádným chvályhodným cílem a které snad mohla odstranit pečlivější redakční práce.

Přes tyto objektivní nesnáze a mnoho odboček a exkurzů zůstává samotné rámcové téma knihy zjevné: sledování proměn strukturalistické estetiky uměleckého obrazu. Přestože Zuska s Michalovičem deklarují, že jejich „interpretace bude od počátku založena na poststrukturalistickém myšlení“ (s. 14), myšlenkový ráz knihy nezapře poplatnost československé strukturalistické tradici, což může být výhoda i nevýhoda. Nevýhoda může spočívat v nebezpečí přecenění československé zkušenosti (vzpomeňme třeba jinak velmi originálního Roberta Kalivodu), výhodou naopak může být přirozené zúžení záběru na problémy traktované domácí strukturalistickou tradicí. O Michalovičově

a Zuskově knize naštěstí platí spíše to druhé. Explicitního vychvalování světo-
dějného pražského strukturalismu se autoři víceméně vyvarovali, přitom Mu-
kařovského duch prostupuje celým textem zásadněji, než by mohl napovídat
pohled do jmenného rejstříku. V *ZOSS* mu totiž připadá klíčová role pokusit se
přenést výtvarné strukturalní lingvistiky a formalistické literární analýzy i do
oblastí vizuálního umění, a knihu lze číst jako mapování úspěchů i selhání
vědomých či ne úplně vědomých následovatelů Mukařovského kroku.

Sémiotika vizuálního estetického znaku vytváří rámec záběru *ZOSS*, ale
také poukazuje na neproblematizovaný předpoklad přístupu autorů. V knize se
předpokládá, že umění je „jazyk *sui generis*“ (s. 14), tedy sémiotický systém
odlišující se od jiných systémů odlišnou povahou znaků, jejich estetickou
funkcí. To je pochopitelně také klíčová teze Mukařovského, nikoli však každé-
ho strukturalisty; toto téma ustupuje především ve francouzském strukturalis-
mu do pozadí ve prospěch analýz znakovosti konkrétních médií. To, že se
autoři drží Mukařovského vymezení umění, jim umožňuje přecházet volně
mezi vizuálními uměleckými druhy (film, fotografie, malířství). Tento úhel
pohledu odlišuje *ZOSS* od publikací, které sledují obecnou metodologickou
linii (různé dějiny či úvody do (post)strukturalismu, sémiotiky), nebo se na-
opak omezují na její uplatnění v jednom uměleckém druhu (sémiotika filmu,
sémiotika obrazu, sémiotika fotografie apod.).

Dalším odlišujícím znakem *ZOSS* je prostor, který dostávají názory Jurije
Lotmana a tartuské školy. V pěti kapitolách, do které je kniha strukturovaná, se
autoři postupně věnují de Saussurově založení strukturalistické lingvistiky,
pražskému strukturalismu, tartuské škole, francouzskému strukturalismu a jeho
odeznění v poststrukturalismu. Privilegované místo, které se dostává Lotmano-
vi a jeho žákům (místo dalších potenciálních kandidátů, jako je Bachtinova
škola či lacanovská lingvistická interpretace Freuda, tolik vlivná ve filmové
vědě), souvisí jednak s faktem, že Lotman (na rozdíl od Bachtina) věnoval
hodně prostoru sémiotické analýze výtvarného umění a filmu, ale snad také
s tím, že podobně jako Mukařovský a v návaznosti na něj se Lotman pokouší
podchytit dynamiku uměleckého vývoje a vychází přitom také z chápání umě-
ní jako autonomní sémiotické sféry (téma absentující u lacanovských filmolo-
gů). Tyto dva odlišující znaky (které spolu souvisejí) činí ze *ZOSS* zajímavý
pokus, jenž by mohl za jistých okolností najít ohlas i za hranicemi Čech (to by
ovšem kniha nesměla trpět několika zásadními neduhy, viz níže).

V pozadí diskuze, kterou rozvíjejí Michalovič a Zuska, lze rozpoznat
následující interpretaci vývoje strukturalismu ve dvacátém století: Ferdinand
de Saussure ve svém *Kurzu obecné lingvistiky* zavedl pojmové páry, které se

staly základními prostředky strukturalistického uvažování o povaze znakových systémů. Rozlišil mezi jazykem (*langue*) jako nadindividuální rovinou kódu a promluvou (*parole*) jako jeho konkrétní instanciací; mezi označujícím („psychickým otiskem zvuku“) a označovaným („ideou“) jako dvěma složkami jazykového znaku; mezi syntagmatickými (horizontálně, v rovině syntaxe fungujícími) a asociativními (virtuálními, vertikálně fungujícími) vztahy v jazyku. Jazyk je pro de Saussura znakový systém, ve kterém se jak na rovině označujícího, tak na rovině označovaného konstituují jednotky negativně, vymezením se vůči okolním jednotkám, a vztah mezi těmito rovinami je arbitrární.

Přenesení de Saussurovy lingvistiky i mimo oblast jazyka jde dvěma směry. Ten „východní“ představuje dílo Jana Mukařovského a Romana Jakobsona, kteří v estetické, respektive poetické funkci jazyka, kterou izolovali, viděli princip, jenž se uplatňuje i v ostatních uměleckých druzích. Mukařovský přitom celek umění chápal jako svého druhu *langue*, systém norem, který ale vnímal o hodně dynamičtěji než de Saussure: dynamiku dějin umění pohání porušování norem zakládající nové normy. Na pražskou školu navázal Jurij Lotman se svou koncepcí kultury jako sémiotického modelujícího systému s velmi podobným vnímáním vývoje umění, jaké nacházíme u pražského estetiky. U Mukařovského i u Lotmana vyzdvihují autoři tendence omezit horizont norem biologickými dispozicemi člověka a také skepsi vůči možnostem de Saussurovy lingvistiky jako vzoru pro jakoukoli další sémiotiku, tedy představě, že univerzálním modelem znaku je arbitrární jazykový znak. Neredukovatelnost „jazyka“ vizuálního umění s poukazem na rozdíl mezi verbální (symbolickou) a ikonickou signifikací také v interpretaci autorů odlišuje „východní“ větve strukturalismu od toho „západního“, francouzského (výrazů východní – západní Zuska s Michalovičem nepoužívají).

Francouzský strukturalismus reprezentuje Claude Lévi-Strauss a raný Roland Barthes. V očích autorů je tato verze strukturalismu postižená přílišnou vírou v moc saussurovské lingvistiky poskytnout pravý model pro všechny sémiotické systémy. Tato rigidní podoba strukturalismu pak vyvolala filosofickou reakci známou jako poststrukturalismus. Poststrukturalisté odmítli logoa lingvocentrismus strukturalismu, zpochybnili stabilitu sémiotického systému, který zbavili pevného podlaží označovaných a nahlíželi jej jako nekonečnou hru označujících.

Jak už bylo uvedeno, sympatie autorů jsou na straně poststrukturalismu, hlásí se k představě světa, který se skládá ze samých simulaker bez pevného archimédovského bodu (s. 286). Ač to explicitně nezazní, zdůrazňování dynamiky a principiální nestability struktur spojuje v jejich interpretaci východní strukturalismus s poststrukturalismem. Další spojnicí mezi východním strukturalismem a poststrukturalismem je

ralismem a poststrukturalismem (představovaným v tomto ohledu Deleuzem a Guattarim) je z perspektivy Zusky a Michaloviče zohlednění biologické roviny člověka ve výkladu fungování sémiotických systémů: v případě Mukařovského je to známé zavedení antropologické konstanty jako limitujícího horizontu možností estetických norem (s. 60–63), u Lotmana je to klasifikace znaků podle aktivity mozkových hemisfér (199), u Deleuze s Guattarim je to zavedení rhizomatické struktury místo arboreální, které je v *ZOSS* vztaženo k obdobnému posunu v neurovědách (s. 353–354, na straně 344 se s uznáním cituje Deleuze: „Nevěřím, že lingvistika a psychoanalýza mají co nabídnout filmu. Naopak biologie mozku – molekulární biologie – ano.“). Ve všech třech případech se zdůrazňuje jistá míra shody myšlenkového odkazu těchto teoretiků se současnými kognitivními vědami a neurovědami, což vypovídá o minimálně částečně kladném vztahu Michaloviče a Zusky k možnostem „neurosémiotiky“ (viz s. 199) a obecně celého (nutno dodat kontroverzního) projektu přemostění neurofyziologie a humanitních věd.

U Mukařovského, Jakobsona, Lotmana i Deleuze dále autoři lokalizují odmítnutí lingvistické povahy každého znaku a naopak zdůraznění autonomie ikonické znakové sféry. Tvrzení o autonomnosti ikonického znaku podporuje snahu Michaloviče a Zusky hájit strukturalismus a poststrukturalismus proti obvinění z přeceňování arbitrární povahy sémiotických systémů (s. 62–63, 90–91, 199). Právě v případě ikonického znaku je podíl arbitrárnosti a jakési izomorfie mezi označovaným a označujícím podle autorů těžko rozlišitelný, tudíž nelze podobnost jednoduše zredukovat na konvenci. Zde použité vágní spojení „jakási izomorfie“ je výrazem frustrace nad absencí jakékoli jasnější formulace základů podobnosti v ikonické reprezentaci ze strany naší autorské dvojice. Ta by je zákonitě dovedla ke zmínění filosofické ošemetnosti pojmu podobnosti. To, že tak nečiní, přispívá podstatně k tomu, že se jejich odmítání radikální konvenčnosti může jevit jako neproblematické konstatování zdravého rozumu.

Nutno zdůraznit, že výše zmíněné vazby mezi východním strukturalismem a poststrukturalismem nejsou v textu nijak systematicky pojednány a je možné, že jsou nezáměrným projevem autorských sympatií, což mimochodem poukazuje na skutečnost, že knize chybí jasně formulovaný jízdní řád a, jak autoři přiznávají na poslední stránce, jde v důsledku o inventuru témat a řešení (post)strukturalismu.

Tato inventura má podobu komentářů a poznámek k textům, a nikoli souvislé interpretace, jak dokládá bezprecedentní práce s citacemi. Odhad, že dobrou polovinu knihy tvoří pouze citace, je opravdu jen mírně nadsazený. Co může ospravedlnit takovou praxi *excesivního* citování, je pouze pevně pře-

svědčení, že práci myšlení nevystihuje jen obsah, ale také forma, jaké se mu dostává. Výsledkem pak má být kaleidoskopický efekt, kniha-krytal, ve které vidíme strukturalismus ze všech možných úhlů. Ale ani taková „poststrukturalistická“ strategie nemůže být bílým šekem pro naprostou citační nevázanost. Ačkoli se sami autoři při obzvlášť dlouhých citacích omlouvají (s. 75, 163, 274), pro některé citace žádné racionální zdůvodnění neexistuje. Tak například na stranách 35–36 seznamují čtenáře s Peircovým dělením znaků na ikon, index a symbol, přesto o několik desítek stran dále (88–89) citují delší pasáž z Jakobsonova „Hledání podstaty jazyka“, kde ruský lingvista prakticky činí totéž. Na stranách 232–3 je uveden v kontextu knihy nijak zvlášť dlouhý odstavec z Foucaulta, problém však tkví v tom, že naprosto stejný odstavec byl již odcitován na stranách 200–1! Je samozřejmě možné vést debaty nad tím, jakou roli mají mít citace v odborné literatuře, nicméně to, že na stranách 110 až 120 (v kapitole „Tartuská škola“) dokonce pasáže z Lotmana mírně dominují nad autorským komentářem, je dozajista extrémní příklad, a to podle každých měřítek.

V důsledku vzniká podezření, že citáty měly nahradit jednotný styl a – to především – viditelnou jednotnou argumentační linii, které by se mohl čtenář-začátečník držet. Nabízí se zde výtka redaktorovi knihy, zda nebylo jeho úkolem nastolit jednotný tón a knihu „učesat“. Na nedostatečnou redakci poukazují i nepříjemné chyby v obrazových přílohách. Michel Foucault mluví v *Dějinách šílenství* o Boschově „lisabonském“ *Pokušení sv. Antonína*, avšak v obrazové příloze je nám nabídnuto *Pokušení* „madridské“. Obraz má ilustrovat, kterak „asketa na [grylla] fascinovaně hledí“ (s. 186), což se ale na madridském plátně neděje. Magrittov obraz dýmky, který popisují autoři pod názvem *Ceci n'est pas une pipe* (a který se ve skutečnosti jmenuje *Les deux mystères*), je v obrazové příloze zastoupen jiným Magrittovým obrazem dýmky. To by tolik nevadilo, Magritte namaloval sérii obrazů dýmek s nápisem „toto není dýmka“, ale popisovaný obraz se od těch ostatních liší v tom, že jsou na něm zobrazené dýmky dvě (reprezentace dýmky a reprezentace reprezentace dýmky), o kterých je ostatně v textu řeč.

Přes tyto nedostatky dokáže být *ZOSS* místy velmi zajímavé čtení (velice často tam, kde autoři „provokují“ odkazem k neurovědám). Hlavní problém knihy spočívá paradoxně v jejím největším potenciálu: *ZOSS* v sobě skrývá črty zajímavého pokusu o reflexi dějin strukturalistické estetiky z východní (protože nejen československé) perspektivy. Je škoda, že tyto črty nenabýly podoby syntetického pohledu.

Bulgakov v divadle

Smeljanskij, Anatolij. *Zápas autora s divadlem. Michail Bulgakov v MCHAT*. Přel. Alena Morávková. Praha : Akademie múzických umění, 2009.

Linda Hartmannová

Název knihy ruského divadelního kritika a historika A. Smeljanského zní v originále *Michail Bulgakov v Chudožestvennom teatre*. V českém vydání je původní název přesunut do podtitulu a titul zaměněn poetickým *Zápas autora s divadlem*, který vystihuje text hned ve dvou jeho rovinách. Ta první odráží Smeljanského jazykový patos, druhá předjímá charakteristiku vztahu Bulgakova a Moskevského uměleckého divadla (MCHAT).

Nehledě na to, že Smeljanského monografie vyšla v Rusku poprvé v roce 1986 a druhé upravené vydání, podle kterého vznikl český překlad, v roce 1989, je i dnes řazena mezi ty knihy, které by neměly chybět na seznamu literatury kohokoli, kdo se Bulgakovem zabývá. V sedmi kapitolách Smeljanskij mapuje spolupráci MCHAT s Bulgakovem a vliv této spolupráce, ale i divadla vůbec, na Bulgakovův život i tvorbu. Paralelně se zabývá i dobovým osudem MCHAT. Kniha je koncipována jako životopis s dílčím zaměřením. Jedná se o záměr s přesně stanovenými hranicemi. Přestože si Smeljanskij neklade dalekosáhlé teoretické cíle, zaměřuje se také na Bulgakovovu tvorbu. Vychází přitom z teze, že Bulgakovovo dílo je zcela autobiografické. Podíváme se, jak Smeljanskij toto radikální a z pohledu filologa přinejmenším sporné hledisko rozvíjí.

První kapitola uvádí čtenáře do divadelního života předrevolučního i porevolučního Kyjeva, Bulgakovova rodiště, kde Smeljanskij hledá zdroj Bulgakovova citu pro divadlo, „impulzy“, které pronikly do Bulgakovovy tvorby. Badatelova snaha nalézt vlivy, které umělce utvářely, je pochopitelná. V případě Bulgakova je o to důležitější, ale zároveň složitější, že se v jeho pozůstalosti, zejména v materiálech z prvního desetiletí jeho tvůrčí aktivity, dochovalo minimum přímých dokladů, které by dokumentovaly jeho postoje od politických po umělecké. Nepřímá dobová svědectví, či v lepším případě svědectví nejbližšího spisovatelova okolí jsou tak spolu s jeho dílem jediným zdrojem informací při pokusu o rekonstrukci formování Bulgakova jako dramatika.

Bohužel Smeljanskij dále neupřesňuje, co má na mysli, když hovoří o vlivech divadla na Bulgakovovu tvorbu. Soudě podle textu, chápe je v nejširším možném měřítku. Na jedné straně hovoří o působení divadla jako instituce, které se následně odrazilo v jednotlivých motivech Bulgakovových textů. Za-

jímavý postřeh se týká povídek a fejetonů: divadelní motiv v nich Smeljanskij hodnotí jako součást „širšího tématu obnovení pořádku, tradice“ (s. 42). „Vliv divadla“ však Smeljanskij nalézá nejen na motivické, ale i formální úrovni Bulgakovových textů. Hodnověrným způsobem dokládá, že základem většiny jeho fejetonů je malá dramatická forma. Jak formální, tak tematické souvislosti jsou podle Smeljanského projevem „Bulgakovova divadelního myšlení“ (s. 48). Téma jasného rozdělení pohledu na bulgakovovské motivy či formu prizmatem divadla však v ostatních kapitolách už dále nerozvíjí.

Dále se autor věnuje otázce Bulgakovovy spolupráce s MCHAT. Tuto úzkou spolupráci dokumentuje ve druhé kapitole zrod dramatu *Dny Turbinových*. Neopomíná ani vliv cenzury. Vyslovuje zajímavou myšlenku, že pod vlivem prověřené formy čechovovského dramatu, která byla v MCHAT zažitá, bylo ze hry vypuštěno to „ryze bulgakovovské“ (s. 90). Argumentace však za tezí pokulhává. Autor zachycuje proces tvůrčí přeměny první redakce hry na poslední. Ve Smeljanského pojetí pojem „čechovovský typ“ dramatu asociuje spíše než Čechovovo dramatické dílo tradici tehdejšího „realistického“ divadla, tedy způsob, jakým Čechova inscenoval MCHAT. Samotný význam pojmu mění v prázdné klišé.

Ve třetí kapitole se Smeljanskij vrací ke srovnání Bulgakova s Čechovem. Z ruských klasiků má Bulgakov podle Smeljanského nejbližší právě k němu. Smeljanskij proti sobě staví některé shodné a rozdílné rysy a dochází k paradoxnímu závěru, že Bulgakovovo pojetí světa je „v přímém protikladu k Čechovovi“ (s. 129). Přes možnou souvislost obou autorů však vinou kusé argumentace vzniká dojem, že výběr Čechova byl podmíněn pouze skutečností, že byl stejně jako Bulgakov autorem MCHAT. Nakonec ale ani nejde o to, proč zrovna Čechov. Problémem je tu jakási nedořečenost a formulační nepřesnost, kdy se nelze zbavit pocitu, že to nejdůležitější si Smeljanskij nechal pro sebe. Například zdůrazňuje, že Bulgakovovy *Dny Turbinových* znamenaly pro MCHAT, který byl po revoluci v kritické situaci, tolik, co pro něj kdysi znamenaly Čechovovy hry. Nikde v této knize však nenalezneme alespoň pokus o hlubší vysvětlení. Bylo to jenom proto, že jejich inscenace po dlouhé době přinesly divadlu úspěch a peníze? Nebo snad Bulgakovova poetika nějak zásadně ovlivnila MCHAT? Stejně jako na více jiných místech nám Smeljanskij neposkytuje žádné další vysvětlení či argumentaci opírající se o fakty.

Další tři kapitoly se v chronologickém sledu věnují dramatu *Útěk*, drammatizaci Gogolových *Mrtvých duší* a hře *Bratrstvo svatoušků (Moličre)*. Smeljanskij stejně jako v předchozích kapitolách barvitě líčí osud her od momentu vzniku až do okamžiku jejich zákazu (kromě *Mrtvých duší*) cenzurou. Zkoumá dramata nejen z Bulgakovova pohledu, ale také poodhaluje zákulisní dění

v divadle. A zároveň zasazuje vnitřní situaci divadla do širšího kulturněhistorického rámce. Reflektuje změny v kulturní politice sovětského státu na přelomu dvacátých a třicátých let i postavení, jaké MCHAT při těchto změnách získal. Není snad třeba zdůrazňovat, že vzhledem k tehdejší situaci jsou Smeljanského sympatie na straně Bulgakova. Informace čerpá z archivních materiálů divadla, z textů dobové kritiky, vzpomínek současníků, ale i současných vědeckých prací. Pestrost hledisek dotváří Smeljanského snahu o maximálně nezávislý pohled divadelního historika, který dokumentuje vztah Bulgakova a MCHAT. Přese všechnu tuto snahu je však určitá část knihy poplatná době svého vzniku. Tou částí je především sedmá kapitola.

Druhé vydání z roku 1989 bylo mírně upraveno a rozšířeno o tu část sedmé kapitoly, která se soustřeďuje na drama *Batumi* o Stalinově mládí. Smeljanskij se zde nepřímou zpojuje do diskuse vedené sovětskými kritiky a historiky již od doby první publikace *Mistra a Markétky* na konci šedesátých let. Vztah Woland–Mistr totiž asociuje vztah Stalin–Bulgakov. Část odborného publika se tehdy rozdělila na dva tábory, a román se stal součástí společensko politického boje. Jedni hovořili o „antistalinistickém“, druzí o „stalinistickém“ postoji románu, potažmo Bulgakova. Paradoxní bylo, že ti, kteří se snažili rozplést složitý vztah Bulgakova ke Stalinovi, byli těmi „progresivnějšími“ automaticky označeny za „stalinisty“.¹ Dozvukem tohoto boje je Smeljanského interpretace *Batumi*. Přesvědčuje čtenáře, že hra je plná aluzí a dvojsmyslů a v „nepostizitelné“ formě je v ní zašifrována „výzva násilí“ (s. 408). Ať už Bulgakova k napsání *Batumi* vedly jakékoli pohnutky a ať už do hry vložil cokoliv, při pohledu na Smeljanského zdůvodnění je možné pouze konstatovat, že tato otázka zůstává i nadále otevřená. Samu argumentaci lze dále považovat za plod touhy vytvořit z Bulgakova disidenta a uchovat jeho památku bez poskvrny.

Téma vztahu autora a divadla Smeljanskij uzavírá rozborem *Divadelního románu*, ve kterém čtenáři svou vytříbeně květnatou slovní zásobou přibližně sděluje, že divadlo je absolutně svébytný prostor s vlastními zákony a vztah „divadelnosti“ a „teatrálnosti“ je v *Divadelním románě* „složitý“ (s. 432). To vše aby došel k závěru, že Bulgakov byl „autorem divadla“, tedy „spisovatelem píšícím pro divadlo“, ale nebyl „člověkem od divadla“, který je „cele pohlcen živlem hry a zákulisním životem“ (s. 431).

Smeljanského kniha tak před námi vyvstává jako rodinná historie jednoho divadla a jednoho autora. Nic více, nic méně. Celý literární odkaz je pasován do role ilustračního materiálu. Když Smeljanskij v úvodu vysvětluje, proč

¹ Čudakova, Marietta. „Bulgakov i ego interpretatory“. In Krasavčenko, T. N. (ed.). *Michail Bulgakov: Sovremennyye tolkovaniya. K stoletiju so dnja rozhdenija 1891–1991*. Moskva, 1991, s. 5–24.

je hlavní téma jeho monografie omezeno na vztah Bulgakova a MCHAT: „... autor si zvolil právě toto východisko zkoumání, právě tuto linii Bulgakovova osudu proto, že se odtud Bulgakovovo umění objeví v celé podstatě“ (s. 15), nemluví o ničem jiném než o tom, co je pro něj na Bulgakovovi nejcennější – jeho biografie. V ruském originále zdůvodnění (které z nějakého důvodu vypadlo z českého překladu) toho, že se autor nevěnuje se celému Bulgakovovu dramatickému odkazu či jeho divadlu, ještě pokračuje: „Zvolil si ho proto, že román s Uměleckým divadlem byl Bulgakovovým životním románem, jeho štěstím, jeho neštěstím, zdrojem inspirace i zkázy.“² Je na čtenáři, zda mu takový přístup vyhovuje.

Při hodnocení Smeljanského monografie je třeba vyzvednout autorovu schopnost zpracovávat dokumentární materiál. Cenné jsou zejména údaje týkající se vnitřního chodu MCHAT, prací nad jednotlivými inscenacemi, faktických proměn jednotlivých dramat apod. Pro českého čtenáře, který se kromě monografie Aleny Morávkové (překladatelky *Zápasu autora s divadlem*) neměl možnost s Bulgakovovým životem seznámit, bude jistě zajímavé i zasazení do kontextu. Pokud se jedná o souvislosti s Bulgakovovou tvorbou, leží význam knihy mimo samotný text. Smeljanskij vnáší světlo do kontextu doby prizmatem divadla, umožňuje tak více pochopit některé momenty bulgakovovského textu, umožňuje čtenáři spojit některá, bez znalosti právě onoho kontextu těžko pochopitelná místa v Bulgakovově tvorbě. Přímé spojnice, které Smeljanskij vede od divadelního kontextu k dílu, jsou asociativní a až na pár výjimek formulačně a argumentačně slabé, spíše fejetonistické. Mají význam doprovodných ilustrací či přesněji lyrických odstupů, s jejichž pomocí autor dotváří zamýšlenou atmosféru své knihy. A v neposlední řadě, jak se mi snad podařilo předvést při stručném popisu Smeljanského obsáhlé studie, kniha obsahuje mnoho zajímavých, ale i provokativních tvrzení, se kterými ale autor zachází jako s danými fakty, která už jakoby podložit nepotřebují.

Formálním nedostatkem knihy je způsob, jakým Smeljanskij zachází s citacemi. U velké části z nich chybí poznámka s odkazem, odkud je citováno. Převážně se jedná o pasáže vybrané z krásné literatury. Autor nejspíše spoléhal na čtenářovu znalost klasiky. Pokud by se s trochou dobré vůle dalo z tohoto předpokladu vycházet v ruskojazyčném prostředí, pak ne v českém. Tato poznámka je tedy již adresována českému vydání – i když pochybuji, že i ruský čtenář zná

² „Izbral potomu, čto roman s Chudožestvennym teatrom byl romanom bulgakovskoj žizni, jeho sčast'jem, mukoj, istočnikom vdochnovenija i gibeli...“ (Smeljanskij, Anatolij. *Mi-chail Bulgakov v Chudožestvennom teatre*. Moskva, 1989, s. 12.). Překl. L. H.

např. jméno N. Teffiové či nazpaměť všechny Bulgakovovy texty. Problém není ale pouze ve čtenářově erudici. Některá místa textu se mění v objekt téměř detektivní práce, kdy se snažíte nalézt původce citace. Některé citace jsou zařazeny na základě nevysvětlené asociace Smeljanského, stylem „všichni přece víme, o čem je řeč“. Jenomže nevíme. Tímto se dostávám k další výtce na adresu vydavatele.

Českému vydání by neuškodil důkladný poznámkový aparát. Pojmy jako „popuťčici“, „napostovci“, „boj s formalismem“ aj. jsou snad známy hrstce rusistů, stěží však běžnému českému čtenáři, kterému je, alespoň pokud dobře chápu, kniha také určena. Tím spíš vezmeme-li v úvahu, že na českém trhu se knihy podobného ražení neobjevují příliš často.

Přese všechnu kritiku však poutavě vyprávěný divadelní příběh Bulgakova, vřele doporučuji každému, kdo se by se chtěl blíže seznámit alespoň s částí života tohoto velkého spisovatele.